

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**CORPOS E MEMÓRIAS
NA OBRA DE KARIN LAMBRECHT**

VIVIANE GIL ARAÚJO

Orientadora: Profa. Dra.ICLEIA BORSA CATTANI

Volume 1

**PORTO ALEGRE
2014**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

VIVIANE GIL ARAÚJO

CORPOS E MEMÓRIAS NA OBRA DE KARIN LAMBRECHT

PORTO ALEGRE

2014

VIVIANE GIL ARAÚJO

CORPOS E MEMÓRIAS NA OBRA DE KARIN LAMBRECHT

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani

PORTO ALEGRE

2014

CORPOS EMEMÓRIAS NA OBRA DE KARIN LAMBRECHT

Tese defendida e aprovada para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul pela banca examinadora formada por:

Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani
Professora Orientadora – UFRGS

Profa. Dra. Blanca Brites

Prof. Dra. Eduarda Azevedo Gonçalves

Prof. Dr. Flávio Gonçalves

Prof. Dr. José Luiz de Pellegrin

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, em especial à coordenadora Profa. Dra. Ana Carvalho.

Em especial agradeço à Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani, por sua dedicação, confiança e amizade ao longo desses quatro anos. Agradeço-a ainda, muito especialmente, por oportunizar importantes momentos de reflexão ao apontar caminhos fundamentais para o desenvolvimento deste estudo.

À profa. Dr. Eduarda Azevedo Gonçalves por sua disponibilidade, interesse e por tão generosamente compartilhar conosco seus conhecimentos em arte contemporânea.

Ao Prof. Dr. Pellegrin, agradeço pelas considerações precisas no momento da Qualificação e por aceitar tomar parte de minha banca na condição de artista e professor dedicado à pintura.

Ao Prof. Dr. Flávio Gonçalves, por sua presença e amizade, além das inúmeras sugestões de autores “dentro do campo” no momento da Qualificação.

À Prof. Dra. Blanca Brites que acompanhou toda minha trajetória nessa instituição, desde o Bacharelado em Desenho, Mestrado e agora Doutorado em História, Teoria e Crítica de Arte, agradeço imensamente pela disponibilidade em participar dessa banca.

Agradeço também, especialmente, às amigas: Juliana Corrêa Hermes Angeli, por sua confiança e amizade; Daniela Cidade e Amélia Brandelli e Cristina Ferrony pelo apoio desde o início dessa jornada de estudos no IA/UFRGS e aos colegas Marina Polidoro, Fernanda Gassen e Michel Zózimo

À Karin Lambrecht agradeço pelo incentivo, apoio e amizade em momentos decisivos. Esse estudo trata de algumas de suas memórias convertidas em pintura, memórias que de certa forma constituem a todos nós. Agradeço-lhe imensamente por compartilhar com essa pesquisadora seus afetos, reflexões, arquivos ea obra que segue me emocionando e desafiando.

De igual forma, agradeço à minha família, formada por três gerações de mulheres, mas muito especialmente à minha filha Amora Marzulo por sua liberdade e alegria.

Suponhamos que alguém determine, como orientação para esta vida: acreditar no Juízo Final. Sempre que fizer algo, fá-lo-á perante a própria consciência. De certo modo, como saberemos dizer se ele acredita que isso vá acontecer ou não? Perguntar-lhe não basta. Provavelmente dirá que tem provas. Mas ele possui aquilo a que se pode chamar de uma crença inabalável. Esta se revelará, não pelo raciocínio ou pelo apelo às bases comuns da crença, mas antes pelo fato de reger-lhe toda vida.

(WITTGENSTEIN, 1966, p.90)

RESUMO

A presente tese investiga a obra de pinturas de Karin Lambrecht a partir de sua cronologia e da constituição de um arquivo particular organizados pela própria artista e a autora. A obra e as análises construídas sobre ela são percebidas a partir das memórias familiares, seu período de estudos e formação acadêmica, incluindo o aprendizado em pintura na atual Universität der Künste, em Berlim. Foi destacada a formação de um imaginário artístico que se constituiu a partir das inúmeras leituras da Bíblia Luterana, da formação artística obtida por meio de estudos com professores que propunham grande rigor técnico e a pintura de cunho abstrato. Analisa-se, igualmente, os frequentes anacronismos que permeiam as obras e se revelam por meio da temática das pinturas, observadas sob o ponto de vista das afinidades artísticas, da história da arte, do corpo e do sacrifício. Os anacronismos constituem a obra de Lambrecht criando relações entre o passado e o presente que se revelam nos temas, materiais e procedimentos na realização da pintura. Observa-se da mesma forma que, as memórias da artista se expressam igualmente por meio das diferentes representações do corpo e do humano por meio do corpo da obra, da cruz, do corpo sagrado e do sacrifício.

Palavras-chave: Karin Lambrecht. Pintura contemporânea. Memórias. Anacronismo. Corpo sagrado. Sacrifício.

ABSTRACT

This thesis investigates the painting works of Karin Lambrecht from its chronology and the constitution of a private file organized by the own artist and the author. The work and analyzes which are built are perceived considering family memories from the period of study and academic training, including the apprenticeship in painting in the current Universität der Künste in Berlin. The formation of an artistic imaginary that was formed from the numerous Lutheran Bible readings, from the artistic training obtained through studies with teachers who proposed a great technical rigor and the paintings of an abstract nature were highlighted. The frequent anachronisms that permeate the work and reveal themselves through the theme of the paintings have also been analyzed, observed from the point of view of artistic affinities, of the history of the art, the body and sacrifice. The anachronisms constitute the work of Lambrecht creating relationships between the past and the present that are revealed in the theme, materials and procedures for the making of the painting. The prominence of symbolic representations of the body and of the human in the work is observed through a selection of works which discuss the work corpus, the interaction of the body of the artist with the painting and the sacred body.

Keywords: Karin Lambrecht. Contemporary painting. Memories. Anachronism. Sacred body. Sacrifice.

SUMÁRIO

VOLUME I

1 INTRODUÇÃO	8
2 FORMAÇÃO, MEMÓRIA, PRODUÇÃO	25
2.1 OS ANOS 80 EM BERLIM	40
2.2 ZEITGEIST	58
2.3 RETORNO E TRANSMISSÃO.....	81
3 MEMÓRIA DOS PROCESSOS E SUPORTES NO CORPO DA OBRA	96
3.1. O CORPO DA TELA E DA IMAGEM	106
3.2 PINTURAS, ESPAÇOS E MATERIAIS.....	127
3.3 ENTRE PROCESSOS: RASURAS, PALIMPSESTOS E <i>PENTIMENTOS</i> ...	136
4 ATUALIZAÇÃO DA MEMÓRIA MÍTICO-RELIGIOSA.....	145
4.1 MULHERES BÍBLICAS	151
4.2 A DIMENSÃO DO SACRIFÍCIO.....	160
CONCLUSÃO	184
BIBLIOGRAFIA	197

VOLUME II

ANEXO A: IMAGENS DE OBRAS CITADAS DE KARIN LAMBRECHT	224
Indicador não definido.	
ANEXO B: IMAGENS DE OBRAS CITADAS DE OUTROS ARTISTAS	306
Indicador não definido.06	
ANEXO C: CRONOLOGIA ILUSTRADA DE KARIN LAMBRECHT.....	326
não definido.26	
ANEXO D: EXPOSIÇÕES DA ARTISTA.....	366
ANEXO E: ENTREVISTAS COM KARIN LAMBRECHT	385
ANEXO F: TEXTO INÉDITO DE KARIN LAMBRECHT	427

1INTRODUÇÃO

Quando criança, com frequência eu visitava a Capela de Santo Antônio do Pão dos Pobres, em Porto Alegre, acompanhando minha avó paterna. Enquanto ela, em seu luto aliviado pela morte de minha tia, rezava ajoelhada, segurando as contas do rosário, eu zanzava entre os longos bancos e confessionários. Na capelinha escura, as poucas cores dos vitrais realçavam o ar turvo e quente das velas acesas. Daquele tempo, minhas memórias ainda dizem respeito aos pequenos quadros que, dispostosem sequência nas paredes, mostravam atrajetória de um homem magro, machucado e quase nu que logo carregaria uma cruz. Assim dispostas, lado a lado, aquelas pinturas me desconcertavam. Menina, eu buscava compreender aquela narrativa para não alfabetizados como eu, que aos cinco anos de idade observava a via dolorosa, ao menos uma vez por semana.

A via dolorosa da infância move parte de meu interesse pelo desenvolvimento desse estudo, motivado pelo estranhamento causado pela temática das obras de Karin Lambrecht(1957). De outra parte, há a motivação profissional, nesta pesquisa, de continuar a aprofundar e recontextualizar a obra dessa artista¹.

A obra de Lambrecht consiste em uma modalidade da pintura contemporânea que agrega diversas práticas já inscritas no universo das artes visuais, permitindo uma série de desdobramentos. Perante a oportunidade de realizar esta nova pesquisa e análise dos trabalhos, com a elaboração mais aprofundada de uma tese, observamos a possibilidade de indicar um fio condutor que uniria grande parcela da produção desenvolvida pela artista ao longo dos últimos trinta e quatro anos.

A produção de Karin Lambrecht, iniciada no final dos anos setenta, adquiriu uma posição de destaque no panorama da arte contemporânea, inicialmente, pelo

¹ Grande parte de sua produção já foi anteriormente estudada por ocasião da pesquisa para a dissertação de mestrado. ARAÚJO, Viviane Gil. **Karin Lambrecht**: As vestes e o corpo na série Registros de Sangue. Porto Alegre, 2008, 233 p. Dissertação. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

abandono do formato tradicional do bastidor de pintura e pela adoção de procedimentos artísticos que incluíam materiais incomuns à arte, sobretudo a terra, usada como pigmento para a pintura e que agrega inegável força simbólica às obras, entre outros materiais como tinta esmalte e resinas.

No início de sua trajetória² como artista, Lambrecht evidenciou, por meio de suas obras, certa influência do Neoexpressionismo alemão, da Arte Conceitual e do Automatismo, assim como igualmente demonstrou grande interesse pela materialidade da pintura. Como parte de sua poética³, ela também criou objetos pictóricos incorporando descartes da natureza e da sociedade de consumo aos seus trabalhos.

No Brasil, durante os anos 80, a artista integrou parte da geração que recebeu o nome de Geração 80⁴. Nesse período, Lambrecht constituiu uma pintura que se diferenciava das demais, especialmente voltada para temáticas que envolviam as origens e o destino do homem. As obras produzidas naquele momento e até meados da década de noventa incluíam de sucatas industriais e fotografias a cinzas, carvão, argila, fios de cobre e feltro, além do uso de pigmentos e cores como o vermelho cádmio e azul da Prússia.

Aos materiais orgânicos somados às pinturas era possível atribuir imensa carga metafórica, já que estabeleciam uma ligação com o corpo da artista com o corpo da obra por meio dos diversos ciclos da vida humana e da natureza. Nessa perspectiva de análise, identificamos que os processos de pintura instaurados por Lambrecht decompunham as obras sob a perspectiva de evidenciar ora a mancha ou o suporte, ora a cor e o gesto. Durante os anos 90, têmperas e tintas foram

² Após concluir o Bacharelado em Pintura, no ano de 1979, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Karin Lambrecht embarca para uma viagem de estudos na Alemanha com duração de três anos. De 1980 a 1983, estuda pintura com Raimund Girke e história da arte com Robert Kudielka na Hochschule der Künste Berlin (Escola Superior de Artes de Berlim).

³ A poética “[...] pressupõe o estudo das motivações – declaradas ou subjacentes – do artista, dos seus processos de trabalho e da instauração da obra enquanto forma concreta ou virtual, permanente ou efêmera” (CATTANI, 2007, p. 13).

⁴ A partir de 1981 iniciam importantes exposições da “nova pintura” no Brasil. Conforme Blanca Brites (2007, p. 137), nas artes visuais, a década de oitenta, apresenta a exposição realizada no Rio de Janeiro, *Como vai você, geração oitenta?* Organizada em julho de 1984, pelo diretor da escola do Parque Lage (RJ), Marcos Lontra, e pelo artista plástico Roberto Leal, essa exposição reuniu 123 participantes, entre os quais estavam Mauro Fuke, Maria Lúcia Cattani e Karin Lambrecht. No Rio Grande do Sul, era um grupo de artistas composto por “jovens pertencentes cronologicamente à geração oitenta, que, partindo em busca de seus caminhos, foram os revitalizadores da área artística local” [...] Nesse grupo entre outros estavam Karin Lambrecht, Lia Menna Barreto, [...] Heloísa S. Schneiders da Silva, Rochelle Costi [...].

preparadas pela própria artista que as aplicou sobre distintos suportes, como em telas, linho e papel, resultando em uma produção que, simultaneamente, confrontou e dialogou com a tradição da pintura.

Todo o trabalho artístico de Lambrecht consolidou-se através da postura que a artista assumiu diante das produções em artes visuais. Suas abordagens pictóricas instituíram uma série de diálogos com outras áreas do saber, ampliando o interesse do público e da crítica especializada em compreender suas pinturas, fazendo surgir uma série de textos teóricos que buscaram traçar um panorama sobre suas obras. Assim, por conta de seu posicionamento e postura profissional frente ao campo das artes visuais, Karin tornou-se uma pintora respeitada por artistas da sua e de outras gerações, enquanto seu trabalho segue constituindo um grande desafio para historiadores, teóricos e críticos de arte.

Partindo desse contexto, nosso estudo inicia buscando apontar aspectos da obra de Karin Lambrecht que estejam relacionados à sua infância e que parecem intrincados à realização e à temática da pintura, e verificar a possibilidade da existência de um imaginário comum em suas obras, objetivo que compreende nossa hipótese central.

Ao longo da elaboração desta tese, entre uma série de temas, de elementos simbólicos e de materiais referentes à obra de Karin Lambrecht, buscamos investigar apenas as informações que avaliamos como basilares as memórias da artista para a composição da sua obra artística.

Para essa análise, obtivemos relatos concernentes à infância, à adolescência e à própria vida adulta da artista, elementos esses intrincados às práticas familiares, aos períodos de estudo na escola alemã Pastor Dohms, no Instituto de Artes da UFRGS e na atual U.D.K.⁵, em Berlim.

Buscando atingir o objetivo geral da tese, que se funda em investigar a produção de Karin Lambrecht por meio de suas memórias junto às diversas participações do corpo na obra, preparamos um grande arquivo de imagens e textos gerados sobre sua obra. Não sem verificar que, com exceção de alguns textos críticos, não havia materiais de outros domínios organizados para estudos de suas

⁵Antiga Hochschule der Künste.

obras. Essa lacuna motivou-nos a pesquisar sobre as obras, incluindo imagens inéditas e de diferentes fotógrafos, ordenar as legendas dos trabalhos, seus respectivos materiais e sua situação atual (coleção particular ou acervo) para apresentar a obra de Lambrecht a todos aqueles que desejam conhecer a pintura realizada por uma das mais importantes artistas brasileiras. Pesquisar, coletar, organizar e analisar informações consistentes sobre a obra de Lambrecht constituiu, dessa forma, nosso objetivo específico, assim como conhecer os diferentes conceitos implícitos na obra, investigar as diversas participações do corpo e “no” corpo da obra e apresentar reflexões da pesquisa em forma de tese acadêmica, em suporte físico e digital.

Entretanto, para investigar nossa hipótese central relacionada à existência de um imaginário comum às obras, no capítulo 2, intitulado *Formação, memória e produção*, pesquisamos através de análises de entrevistas e de exame de acervo e documentos da artista, quais imagens, memórias e vivências teriam formado seu imaginário. Desta forma, remontamo-nos à prática do desenho presente durante a infância, ao gosto pelas cores intensas dos lápis presenteados pela avó, até ao ingresso no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, em 1975 e no Instituto de Artes da UFRGS, em 1976. Essa averiguação proporcionou-nos a percepção de que a artista, desde menina, era bastante sensível às cores e aos materiais, o que a levou a buscar formação em artes na adolescência e logo, na Universidade.

A chegada da jovem artista na Alemanha, compreendida no subcapítulo 2.1. *Anos 80 em Berlim*, retoma o início dessa década e o período que Karin Lambrecht iniciou seus estudos na U.D.K (Escola Superior de Artes de Berlim) com os professores Robert Kudielka e Raimund Girke, mestres que viriam a ser especialmente importantes para sua formação. A partir da escrita desse capítulo, para tornar a leitura mais dinâmica, inserimos as transcrições das entrevistas concedidas pela artista no corpo do texto. Essa metodologia permite que tenhamos a palavra de Lambrecht entremeadada à escrita e uma melhor compreensão do impacto que suas vivências e experiências, dentro e fora do Brasil, tiveram para o seu desenvolvimento artístico. Ainda no subcapítulo 2.1 analisamos, através de depoimentos de Karin Lambrecht, como se deu sua formação em Berlim, entre os anos de 1980 e 1983, assim como procuramos contemplar a percepção que

Lambrecht teve da pintura moderna e contemporânea alemã por ocasião das visitas realizadas aos museus de arte e galerias especializadas.

No subcapítulo 2.2, *Zeitgeist*, de igual forma, comentamos a pintura dos *Novos Selvagens* e aquela realizada por seus contemporâneos e, principalmente, analisamos algumas obras de Joseph Beuys, artista que atribuiu às suas concepções de artísticasmemórias do seu passado e do passado da Alemanha, considerando-os inseparáveis. Karin estabeleceu uma série de diálogos e afinidades com a obra e filosofia de Beuys, relações que serão analisadas em um contexto que implica suportes, procedimentos e materiais. Em contraposição, apresentamos as obras de Karin Lambrecht e as lembranças relativas à exposição internacional *Zeitgeist*, 1982, que a impactou intensamente.

No subcapítulo 2.3 *Retorno e Transmissão*, estudamos a volta da artista a Porto Alegre e sua reintegração ao Sistema das Artes a partir das inúmeras mostras individuais apresentadas em centros culturais, galerias, museus, assim como exposições coletivas no interior do Rio Grande do Sul, de âmbito nacional e internacional.

O Capítulo 3 apresenta como tema *Memórias dos processos e suportes no corpo da obra* de Karin Lambrecht. Durante a análise de seus documentos de estudo e de trabalho, observamos a presença ininterrupta da cruz como elemento compositivo. Através de sua imagem ancestral, particularmente investigada, cabe à cruz diferentes papéis na poética da artista, papéis que unificam memórias de infância, presenças, afetos familiares, crenças religiosas ou mitos e a própria morte. No que concerne à verificação das obras, uma pré-análise feita às pinturas de Karin, indicou-nos a ampla frequência da imagem da cruz. Observa-se que elas apontam para o lugar do corpo na pintura, para a posição do sujeito que se expressa por intermédio da arte e que por vezes toma o seu corpo como o corpo da obra.

Como um elemento que tem comparecimento constante nas obras de Karin desde as suas primeiras pinturas, a cruz igualmente foi investigada desde os períodos remotos com o propósito de verificarmos as simbologias intrínsecas a ela e que estariam agregadas às obras da artista. A cruz sugere um corpo. Ela aponta para o lugar do corpo na pintura, para o lugar do sujeito no mundo, para o corpo da artista que se revela, entre embates, através da obra. Ela é o próprio corpo da artista,

meio pelo qual há a interação com os materiais. O corpo que deixa suas marcas nas obras, memórias corporais e afetivas.

Os sentimentos de religiosidade, devoção e piedade, por vezes firmados através de caligrafias sobre a pintura, ou até marcando o lugar de um corpo na obra (da artista, do sujeito?) indicam a preocupação de Lambrecht com o destino do homem que, sem limites, esquece sua própria natureza, destrói e mata a despeito de sua civilidade, ignorando a sua finitude e o legado que deixa para as próximas gerações. Representando ao mesmo tempo o temor e a fé da artista na humanidade, a cruz desenhada, pintada, incrustada ou colada sobre as telas de Karin também apresenta o sacrifício que pretendeu mudar o curso da história do homem na terra, mitologia que faz parte de suas leituras, a partir da Bíblia, desde a sua mais tenra infância.

Ao mesmo tempo a cor se personifica nas diversas obras analisadas, com suas nuances e origens que resgatam a história da criação do mundo e a concepção dos homens e mulheres. Em suas primeiras pinturas, Lambrecht fez uso da terra, agregando-lhes a simbologia que lhe é inerente. A mãe-terra que tudo gera, terra substantivo feminino, terra vermelha, terra sangue, terra de fronteira, de posse e dominação. Outras cores se fazem presentes em suas obras, poucas cores, já que a artista costuma usar uma cartela restrita de brancos, pretos, vermelhos, amarelos e azuis.

Nos últimos três anos, porém, Lambrecht vem surpreendendo pela liberdade com que tem feito uso das cores, como será possível acompanhar no capítulo 3, *Memória dos processos e suportes no corpo da obra*. E essa liberdade não é incoerente ou vã. As cores, presentes nas pinturas, foram analisadas como um componente sintomático dos desígnios da artista e igualmente agregam uma série de simbologias aos mesmos. Os pigmentos vibrantes ora sugerem uma melancolia singular, ora um otimismo radiante. Sendo que os últimos, ao apontarem para sensações que se traduzem através das diferentes intensidades, se fazem especialmente perceptíveis em trabalhos pontuais elaborados atualmente.

Como elemento essencial para compreensão das obras, a cor constituiu um foco de observação e análise para essa pesquisadora partir do reconhecimento de um imaginário que se transforma através dos diferentes períodos históricos da

cultura ocidental. Ela também será percebida por meio dos materiais empregados pela artista para a realização de sua pintura, como a têmpera a ovo, a tinta guache, assim como a terra retirada de diferentes localidades do Brasil e suas regiões de fronteira.

O corpo da tela e da imagem, tema elaborado no subcapítulo 3.1, aborda o conceito de corpo através de uma analogia entre a interação do corpo da artista com o suporte da pintura e ambos enquanto possíveis corpos da pintura. Prepara igualmente a obra produtora de imagens e diferentes sentidos como um sintoma da cultura, expresso através do corpo da artista relacionando-o ao tempo, às vestes como substitutas do corpo, aos materiais e a memórias através das ponderações de Georges Didi-Huberman(2000) e Daniel Arasse(2006) a propósito dos conceitos de anacronismo e memória respectivamente.

Observamos nesse segmento as telas de pintura e, através de uma série de procedimentos foi possível verificar que os gestos de Karin que transgridem a pintura e preparam cruces diversas, fixadas ou mesmo desenhadas, marcam novamente a presença de um corpo na obra.

O corpo da tela e da imagem, tema profícuo, ainda lança-nos na busca pela apreensão da artista sobre o tempo no espaço da pintura e da formação da genealogia como concepção da passagem do mesmo na obra. Presente nos trabalhos de sangue, o corpo do animal abatido será motivo de nossa reflexão a partir das contribuições de Jacques Lacan e Freud partindo da análise de que mesmo quando a vida do animal cessa, ela terá continuidade através da pintura, assim como a vitalidade do corpo do artista pode ser percebida através de sua obra.

Na redação do subcapítulo 3.2 *Pinturas, espaços e materiais*, por meio de depoimentos da artista, buscamos abranger além da metodologia de trabalho que Karin Lambrecht cumpre para a realização de sua pintura, levando em consideração sua formação em Berlim e as diretrizes firmadas na sala de aula do professor Raimund Girke, a quem a artista atribui deferência, além das oficinas de pintura e materiais orientadas por Löebel. A arte moderna e o surgimento da pintura abstrata, o trabalho de artistas modernos (alemães e brasileiros) serão temas igualmente abordados, já que estão inseridos não só no contexto de formação prática e teórica de Karin Lambrecht, mas também balizam suas pinturas até o momento atual. Da

mesma forma, observaremos a pintura de artistas do expressionismo alemão citados por Lambrecht, como aqueles que contribuíram para a formação de seu pensamento visual e cuja influência se expressa em sua pintura.

Além disso, por meio de análise de depoimentos de Lambrecht, buscamos abranger a metodologia de trabalho que a mesma cumpre para a realização de sua pintura. Em seus depoimentos, ela evoca frequentemente o momento do “fazer” a pintura, questão que buscamos recuperar no subcapítulo 3.3, intitulado *Entre processos: rasuras, palimpsestos e pentimentos*, que através de conceitos multidisciplinares atribui distinções às pinturas que se instauram através de ‘certo automatismo’, ou mesmo de uma pintura ‘solta’, conforme ela mesma declara. Para o desenvolvimento desse subcapítulo, por sua concepção e execução, foi considerada exemplar a obra *Pai*, 2008 (AN.A, 2). Por meio de sua análise, buscaremos identificar as memórias do suporte, da pintura e do desenho.

Para o Capítulo 4, *Atualização da memória mítico-religiosa*, compreendemos que o historiador de arte deve perceber as imagens no centro de sua prática histórica, como indica Didi-Huberman assim como o tempo deve ser movido pela noção operatória do anacronismo, conforme nos sugere a obra de Lambrecht. A pintura nos dá a perceber dessa forma uma série de memórias, individuais ou coletivas da artista que ainda marcam sua luta contra o esquecimento do individual, como da amnésia coletiva.

Em uma abordagem direcionada ao corpo e ao sangue, a obra de Lambrecht toma direções diversas em consonância com a produção de arte contemporânea. Entre elas, em nossa hipótese, ela atualiza a memória mítico-religiosa quando produz obras que configuram um palco de ressonâncias de obras exemplares da História da Arte do século XX e que dialogam com o mesmo tema.

Durante a realização da catalogação dos trabalhos de Lambrecht, que remonta a 34 anos de trabalho, percebemos uma série de obras que por meio de seus títulos ou legendas ligavam-se às narrativas do Velho e do Novo Testamento. Observada essa característica, organizamos o subcapítulo 4.1, nomeado de *Mulheres Bíblicas* compreendendo as passagens e personagens bíblicos e buscando o papel que a obra *Genealogia de Jesus*, 1994 desempenhava nesse contexto. O sistema de trabalho que estruturou o referido subcapítulo partiu da

seleção de pinturas com títulos de passagens ou personagens bíblicos e as obras, de maneira que vieram a formar oito grupos, quando as imagens das obras estarão sinalizadas e numeradas para consulta do leitor.

Nomeou-se o primeiro grupo de Mulheres Bíblicas, ele está composto pelas obras⁶ *Ester ou Ester entra no pátio da casa do Rei*, 1987, *Marie*, 1989 e a pintura *Maria Madalena*, 1991. O segundo grupo, *O Evangelho Segundo São Lucas*, consta de um documento de trabalho e três obras: *Pai*, 2008; *Genealogia de Jesus*, 2001, *Genealogia de Jesus*, 1994 e *Sem título*, 1992;

O terceiro grupo, *Última Ceia*, abre para apenas uma obra, *Desdobramento*, 2000, que faz parte de um dos trabalhos de sangue produzidos desde os anos de 1997 a 2008. O quarto grupo, sob o nome de *Sacrifício* reúne as obras *Morte eu sou teu*, 1997; *A Cruz e a torre*, 1994 e *Sem título*, 2001;

O quinto grupo nomeado de *Pietás* está formado pelas obras *Con el Alma en un Hilo*, 2003; *Caixa do Primeiro socorro*, 2005 e *Meu corpo-Inês*, 2005 .

Pressagio é o título que representa o sexto grupo de trabalhos com as obras *Quo Vadis*, 1986/1987 e a pintura *Anunciação*, 1999.

O sétimo grupo, *Sudários* é composto pelas obras *A cruz e a torre*, 1994, *Caixa do primeiro socorro*, 2005 e *Alvo*, 1999.

Mandamentos é nome do oitavo e último grupo de obras reunidas. O conjunto é formado por *Mundu*, 2012; *A casa de São Matheus e Marie 2*, 2009; *Pai, gólgota*, 2011; *Não Matarás*, 2009 e *Perdão*, 2012.

A instauração dos grupos e seus nomes justificam-se porque buscamos distinguir, nos conjuntos de trabalhos produzidos ao longo de mais de trinta anos de carreira, relações que a artista manteve com a temática do cristianismo e suas derivações com os personagens bíblicos, o Evangelho segundo São Lucas e, sobretudo, com a figuração da cruz e do corpo que se coloca implícito sobre ela.

⁶ Convencionou-se que as referências das imagens das obras de Karin Lambrecht citadas no texto, assim como as imagens das demais obras citadas, relativas à produção de outros artistas, poderão ser consultadas a partir do Capítulo 2, no Volume II da presente tese.

As legendas das obras permitiram-nos formar conjuntos de trabalhos que nos pareceram exemplares para compreender o imaginário de Karin, a formação de suas mitologias pessoais⁷pretendendo confirmar que a constituição de um dos principais fios condutores da temática de sua obra está intensamente ligada às suas memórias.

No subcapítulo 4.2, intitulado *A dimensão do sacrifício*, buscamos compreender como o sacrifício surge em tempos ancestrais e as diversas formas como foi desempenhado, partindo de conceitos fundamentais propostos por Marcel Mauss e Henri Hubert (2005); resgatar o papel que o mesmo cumpria na ordem social de grupos arcaicos, assim como a perspectiva do homem ou grupo religioso que o executava. A violência e o sagrado também foram apresentados na perspectiva de René Girard (1990) com o objetivo de instrumentalizar nossa análise sobre o sacrifício do carneiro ou ovino como parte que fundamenta os trabalhos de sangue de Karin Lambrecht.

Como uma questão metodológica, fez-se necessário retomarmos alguns assuntos pontuais do nosso primeiro estudo, quando abrangemos a inserção dos trabalhos de Lambrecht no campo da pintura, ainda que transgredindo os métodos clássicos para a realização da mesma. Entre tantos procedimentos possíveis, compreendemos que o mais adequado para abordar a obra, temáticas, procedimentos, materiais e representações realizadas pela artista seria aquele que se acercasse de elementos que compõe sua poética, que trata, segundo Cattani (2007), “dos múltiplos sentidos e significados [da obra], os quais escapam, em parte, ao desejo, à intenção e até mesmo ao controle do seu criador” (p.13) e da poética “[...] que pressupõe o estudo das motivações - declaradas ou subjacentes - do artista, dos seus processos de trabalhos e da instauração da obra enquanto forma concreta ou virtual, permanente ou efêmera” (CATTANI, 2007, 13). Tais teorias foram então cruzadas com os depoimentos da artista e com suas obras. A escolha por essa metodologia também se justifica pelo fato deste estudo visar dar continuidade à pesquisa iniciada no ano de 2006, quando o mesmo procedimento foi adotado.

⁷Conceito desenvolvido por Isabelle de Maison Rouge. MAISON ROUGE, Isabelle de. Mythologies personnelles: l'art contemporain et l'intime. Paris: Éditions Scala, 2004.

Cabe salientar que o projeto desse estudo não pretendeu excluir os desenhos de sangue e, inversamente, já sinalizava o interesse em analisá-los incorporando o sentido dos materiais e a carga mitológica e ritual que os definia. Os desenhos surgiram no trabalho de Lambrecht quando folhas de papel foram colocadas sobre a pintura para protegê-la, mais especificamente, na obra *Morte eu sou teu*, de 1997 (AN.A, 1) quando alguns papéis serviram para retirar o excesso de sangue que se acumulava no canto da tela, sendo mais tarde incorporados ao trabalho.

Cientes de estudos recentes que apontam para o fortalecimento obtido pelo desenho, através da produção de importantes gravuristas gaúchos de meados do século XX e dos trabalhos dos jovens artistas da geração oitenta, como uma reverberação da tradição dessas linguagens elaborada na Porto Alegre da primeira metade do século XX, tornou-se fundamental observarmos como Lambrecht, através de sua pintura, estreita relação com os principais grupos e movimentos artísticos de sua e de outras gerações que resgataram a prática do desenho e contribuíram para a autonomia dessa linguagem.

Da mesma forma, além dos desenhos, pareceu-nos necessário situar a posição que as anotações e outras inscrições ocupavam junto às pinturas. Karin pretendia impor ou romper distâncias entre as distintas linguagens? Os desenhos eram apenas uma questão gerada pela própria pintura ou gozavam de plena autonomia no conjunto das obras?

Entretanto, durante nossa qualificação fomos orientados a perceber que o trabalho da artista continha elementos muito importantes e a presença dos desenhos era apenas um entre vários pontos que deveriam compor a análise das obras. Nesse sentido, analisamos o conceito sociológico de campo e o colocamos em diálogo com as especificidades do campo artístico no intuito de situar os desenhos além da questão de atuarem na ampliação do campo da pintura.

Dada a perda do protagonismo dos desenhos na pesquisa, no atual estudo propomos que eles sejam revistos no subcapítulo 3.3 como parte dos *pentimentos*, palimpsestos e rasuras que constituem a pintura de Lambrecht, assim como os registros caligráficos que, com o passar do tempo atingiram relevância tal no

conjunto de trabalhos, que atravessam algumas das obras mais admiráveis da artista, como *Pai*, 2008 (AN.A, 2).

Por apresentar uma série de sobreposições à pintura, como desenhos, colagens e escritos, a obra *Pai*, 2008, nesse sentido se tornou exemplar também para observarmos os respectivos campos da pintura e do desenho. Outros elementos disparadores de indagações foram considerados já que buscam contribuir para o enriquecimento do debate sobre expansões e limites da pintura.

Ao investigar a produção da arte moderna e contemporânea, observa-se que, em âmbito nacional ou internacional, os desenhos, anotações e caligrafias realizadas por diferentes artistas conquistam cada vez mais o espaço das exposições e a atenção dos curadores e críticos de arte. Provavelmente por apresentarem-se como uma renovada contribuição para a análise de determinados conjuntos de obras e, ainda, como documentos complementares para as disciplinas de história, teoria e crítica de arte.

Durante o curso do atual estudo apostamos que, entre uma e outra entrevista concedida por Karin, surgiriam algumas pistas sobre como se constituíram elementos fundamentais da imagética da artista a genealogia de Jesus, a cruz e o corpo. Assim, uma possibilidade apresentou-se a partir de dois relatos de Lambrecht: o primeiro relacionado ao hábito de ler frequentemente a Bíblia - o que justifica seu conhecimento dos pormenores de uma série de passagens e personagens que nela estão subscritos e, o segundo relacionado às memórias de família, quando aprendeu a rezar com a avó, Dona Ida Haessler (1899-1989) no período em que as duas dividiam o mesmo quarto de dormir.

Em nosso estudo anterior, a propósito da família da artista ser de orientação Evangélica Luterana, tratamos da ausência de representações de santos, apóstolos e virgens nos cultos. Atualmente, consideramos que aquelas narrativas bíblicas desprovidas de imagens poderiam, de certa forma, ter desenvolvido o imaginário de Karin que as teria conduzido para suas obras. Observamos, da mesma forma, que essa temática que Lambrecht recorre frequentemente dialoga com a história da pintura, com a própria história da arte e com sua história pessoal. Do que se entende e busca-se comprovar que ela não só reatualiza a tradição da pintura pela sua

diferenciada forma de fazer, como também o faz com a temática bíblica, quando a desenvolve através da pintura abstrata.

Estas reatualizações se dão, de certa forma, através de uma intersecção simultânea de diferentes tempos históricos que acontecem no espaço das obras, criando igualmente um anacronismo no ambiente da pintura, por meio da justaposição de passado e presente e fora do tempo religioso. Concorrentes, tais forças temporais possibilitam que as obras de Lambrecht referenciem a história da pintura através das imagens produzidas pela história da arte, imagens que ilustraram o imaginário do cristianismo e que em sua obra são parte da abstração, ainda que sugerindo um viés neoexpressionista.

A produção de Lambrecht deriva das mudanças profundas que as linguagens artísticas sofreram, principalmente depois de experimentos realizados na segunda metade do século XX. Sua obra faz jus a uma análise que abarque também obras de artistas com as quais apresenta afinidades. Entretanto, percebemos que como herdeira natural das mais variadas investigações de linguagens e técnicas (além daquelas que transgrediram os procedimentos tradicionais), a artista criou novas problemáticas que hoje constituem um desafio para o estudo de sua obra o que, com certeza, abrirá espaço para novas teses.

Karin Lambrecht, através de informações concedidas por meio de entrevistas, informa-nos sobre seus trabalhos, fala sobre suas intenções descreve os materiais, técnicas e procedimentos que empregou, embora não seja possível que ela exponha a obra em sua totalidade. Contudo, ainda que nem a própria artista tenha consciência total de sua obra, na condição de pesquisadores procuramos um rigor de análise para entender seu pensamento visual em suas especificidades.

Atualmente, a pintura de Lambrecht representa uma parcela extremamente importante da arte produzida no Brasil e rompe com a ideia de hegemonia e visibilidade apenas para artistas que trabalham no centro do país. Desse modo, para mapearmos as obras, catalogá-las e realizar análises, visitamos frequentemente o site de sua galeria, o acervo de um de seus maiores colecionadores no Estado, assistimos depoimentos críticos, consultamos inúmeros textos da crítica de arte, em procedimentos que visam, não só um conhecimento mais amplo do conjunto da obra, como a proporcionar fontes para outros pesquisadores.

Para esta pesquisa, ainda em termos metodológicos, também foram realizados fichamentos de obras, com suas respectivas imagens e legendas, listagem de materiais, procedimentos da artista e locais de realização dos trabalhos. Em decorrência dos inúmeros detalhes de cada obra, essas fichas foram consultadas e atualizadas constantemente, de maneira que possam servir a futuras pesquisas.

Da mesma forma, elegemos o mapeamento das obras mais representativas para esse estudo desde os anos de 1979 a 2013; procedemos de maneira a ter acesso e liberação das respectivas imagens; fizemos o levantamento da situação atual das obras (acervo ou galeria), a representação por curador ou galerista, o mapeamento das principais exposições nacionais e internacionais das quais as obras participaram e a respectiva documentação destas participações em livros, catálogos, folders, jornais, revistas e *sites* especializados.

Junto à análise dos primeiros dados coletados, duas entrevistas foram realizadas com Lambrecht no intuito de completar dados para a pesquisa e apresentar o pensamento da artista sobre sua obra. A primeira entrevista buscava compreender como Lambrecht pensa a pintura, e a segunda, confirmar as intenções da mesma em criar diálogos com a história da arte na realização de cada obra. Ambas entrevistas foram realizadas de maneira presencial, gravadas e estão transcritas ao longo do corpo do texto e como anexo de acordo com o contexto do estudo.

Cabe salientar que a investigação da produção de pinturas da artista revelou uma grande documentação a ser organizada e analisada. Parte dessa documentação, composta de fotos, artigos e textos, foi constituída por meio da pesquisa anterior e da cronologia ilustrada que foi escrita por essa autora para o livro Karin Lambrecht. No entanto, quando se trata de analisar as obras através dessa documentação fotográfica, as condições de apreciação muitas vezes não são ideais, porque com rara exceção, só podemos dar conta da maioria das obras no conjunto, já que as imagens não revelam detalhes, fato que criou muitos desafios para esse estudo.

Ainda sobre a questão metodológica, para a realização dessa pesquisa buscamos uma intersecção com outras áreas do conhecimento, usando alguns

conceitos da sociologia, da antropologia, psicanálise e história das religiões, de maneira instrumental, além de conceitos da história da arte e da arte contemporânea que, por abrangerem nosso campo específico, formaram nosso fio condutor.

Textos inéditos sobre a obra de Karin Lambrecht, escritos por professores, historiadores e críticos de arte também foram examinados na tentativa de compreender o universo de trabalho da artista e sua inserção no sistema das artes.

Por que a opção pela obra de Karin Lambrecht? A escolha por essa artista provém de uma observação presencial do cenário das artes visuais do Rio Grande Sul, durante os anos oitenta, período em que ela tornou-se uma das artistas mais admiradas da sua geração. Assistimos ao curioso surgimento de jovens artistas que exploravam novas linguagens e mídias, enquanto Lambrecht interessava-se cada vez mais pela materialidade da pintura, num contexto em que ressurgiam também outras linguagens tradicionais com novas feições, como o desenho, a gravura e a escultura. Tivemos a oportunidade de ver seu trabalho amadurecer trilhando difíceis caminhos em um período que foi desafiado pelas novas tecnologias, jogos e interesses de mercado. Talvez ela tenha encontrado como motivação uma questão pontual, da qual sua pintura tornou-se parte: o necessário trabalho do homem para não esquecer suas origens, tema apresentado frequentemente em suas obras, e que seguirá suscitando uma série de reflexões.

Em um período que se entremeou com a preparação e lançamento do livro Karin Lambrecht, organizamos um arquivo com *folders* de exposições, recortes de jornais, imagens de pinturas, oficinas ministradas, falas de artista, entrevistas publicadas (ou parte de trabalhos acadêmicos), textos da crítica de arte brasileira e internacional, além da realização de visitas regulares à artista com o objetivo de completar e esclarecer pormenores da sua cronologia e exposições. Assim, tivemos acesso às imagens das primeiras obras de Lambrecht que não constam em seu livro e que, de inéditas, agora passam a ser parte dos documentos de estudo que visam principalmente torná-los acessíveis aos novos pesquisadores.

No período que antecedeu o lançamento do livro Karin Lambrecht houve duas exposições individuais, uma em São Paulo, outra em Novo Hamburgo e três exposições coletivas. Sabemos que por hora muito parece ter sido realizado, mas temos consciência que em se tratando do conjunto de obras aqui exposto há muito

mais para ser feito. Para esse estudo, foi necessário estabelecer limites através de um fio condutor, já que apenas uma obra de Karin é capaz de gerar vários textos, como de fato ocorre, não só pela crítica de arte especializada do Brasil como de outros países.

Se a questão central de nosso primeiro estudo investigou as bases teóricas e elementos vinculados à prática artística de Lambrecht, que permitiam afirmar que os trabalhos da série *Registros de Sangue* inseriam-se no campo da pintura e reatualizavam a tradição à qual a mesma está vinculada, este estudo pretende identificar, através da poética e da poética da artista, o que surge entre as pinturas e como as formas e materiais das obras confirmam seu diálogo com outras áreas do conhecimento e firmam a obra da artista na pluralidade da arte contemporânea.

Inserir os *Trabalhos de Sangue* no campo da pintura exigiu uma profunda análise de produções e procedimentos artísticos tomados por Lambrecht e considerados pontuais assim como igualmente investigar os processos artísticos das vanguardas modernas do início do século XX até os seus desdobramentos nos dias atuais. Essa apreciação foi apresentada mais detalhadamente na nossa dissertação de mestrado.

Naquele momento, compreendemos que Karin é legatária intelectual das mais variadas investigações artísticas desempenhadas pelas vanguardas modernas e dos processos que terminaram por desmaterializar a obra de arte e, atuando no campo da pintura, investiga diferentes suportes, faz uso de materiais simbólicos assim como, inclui como parte de sua poética desenhos carimbos e anotações sobre papel.

A presença simultânea, sobre o mesmo suporte, de pinturas e desenhos, e outros procedimentos ímpares justifica a análise pretendida dada a insuficiência das categorias artísticas em dar conta dos trabalhos que surgiram principalmente, desde a modernidade, determinando que elas fossem colocadas em questão, não só pela crítica de arte, mas, principalmente, pelos próprios artistas que se mantiveram trabalhando, sem se restringir às práticas que estavam de acordo com os modelos da tradição.

Desde a ruptura com os suportes habituais no início de sua carreira e, a mescla de diferentes técnicas, Karin acentuou um caráter multidisciplinar em sua prática artística, decisão que ampliou o campo de suas atividades e permitiu que no contexto das obras ocorressem, entre outras operações artísticas, apropriações, sobreposições e intersecções de linguagens, de técnicas e materiais.

O que é possível dizer quando tentamos apresentar parte de um conjunto de pinturas produzidas durante toda trajetória de Karin Lambrecht? Apenas que deixamos aqui nossa tentativa mais sincera de contribuir para visibilidade, catalogação, além de dar voz à artista, através da publicação de suas entrevistas para a pesquisa de arte contemporânea realizada no Brasil, e mais especificamente produzida no Grande do Sul.

2FORMAÇÃO, MEMÓRIA, PRODUÇÃO

Parte da riqueza e complexidade da arte brasileira atual é fruto dos dilemas que o indivíduo vivencia, elaborados pelo artista, agente transformador que traduz a conturbada experiência do estar no mundo através de seu trabalho. Compreender esses processos de subjetivação inerentes à criação é uma operação relativamente nova, já que “o foco deslocou-se do objeto artístico da produção moderna, cuja ênfase estava na forma, nas linguagens e nos ismos, para o sujeito-artista”. Esse indivíduo, que conforme Cocchiarale (1997, p.95) que é cercado por uma série de incertezas, resgatará memórias ora individuais ora coletivas ou ainda uma série de ocorrências específicas que permitirão o aparecimento, através de suas criações, de uma semântica própria.

Entretanto, as expressões artísticas individuais não pertencem à esfera unicamente subjetiva, necessitando ser deslocadas para o campo objetivo da história, lugar onde o discurso teórico e a investigação formal encontram-se para produzir um sentido coletivo. E é nessa acepção que propomos refletir sobre a obra da artista Karin Lambrecht, apresentada aqui como fruto de um léxico complexo, formado de memórias familiares que, organizadas no contexto artístico, transformaram-se em obras que versam sobre reminiscências de afetos, cultura e religiosidade.

Compreender como a obra de Karin Lambrecht constitui-se e instaura-se não é um simples exercício. Sua formação artística inicia no Brasil e completa-se a partir do encontro com sua segunda cultura na Alemanha, mais especificamente em Berlim. A sua obra configura-se, desta forma, entre duas culturas e dialoga com os processos indicativos da memória através da elaboração de uma série de elementos concretos.

Karin Marilyn Haessler Lambrecht (Porto Alegre, RS, 1957) é de ascendência germânica por parte de pai e austríaca por parte de mãe. Sua família veio para o Rio Grande do Sul e instalou-se na capital, Porto Alegre, entre a primeira e a segunda década do século XX. Seus familiares escolheram para morar a região que atualmente corresponde ao bairro Higienópolis, que concentrava conterrâneos vindos de todas as partes da Alemanha.

A moradia da família localizada próxima à Rua Dom Pedro, do mesmo modo fica próxima da Igreja Martin Luther⁸, que tem ao seu lado o Colégio Pastor Dohms⁹, locais onde Karin desenvolveu parte de sua identidade familiar e germânica. Algumas lembranças íntimas da artista, entretanto, estão relacionadas à sua avó paterna, que morava em Berlim Oriental, e à Bíblia ilustrada e escrita em alemão que ela lhe enviou. Manter a orientação Evangélica Luterana da neta era a finalidade, conforme a artista relata¹⁰:

[...]as figuras aqui mostram quando mataram *Os primogênitos no Egito, as pragas e o anjo*¹¹ (AN.B,1).Eu acho esses desenhos impressionantes, pensando que foram feitos para as crianças, (...) o sangue na espada e a serenidade do anjo cumprindo uma missão tão triste (...) lembro muito bem dessa parte, quando eu era criança eu achava terrível, embora eu soubesse que os judeus eram escravos e que deveriam sair do Egito¹². Eu também guardo a Bíblia da tradição de Martin Luther que eu usei, nas aulas de religião, no Colégio Pastor Dohms. Quando eu era moça eu trabalhei muito com São João, mas agora eu trabalho com São Lucas, que tem um prefácio. Eu acho isso muito moderno. São Lucas escreveu mais tarde, ele não foi discípulo, escreveu a partir de outras narrações. Essa Bíblia está toda marcada, são anos e anos de estudo. São João está todo marcado, ainda dos anos 80, pois entre 85 e 95 eu trabalhei apenas com São João. Para mim aí estão os episódios mais marcantes.

À Bíblia infantil cumpria amparar as fantasias da criança, enquanto ligava a menina aos avós que estavam em outro país, um lugar abstrato, com parentes desconhecidos que se tornavam reais à medida que chegavam suas cartas, postais e presentes. A consonância entre a religião e a memória da imigração, raízes da família Lambrecht, faz-se perceptível na constância e invariabilidade com as quais Lambrecht maneja suas peculiares significações, como a Genealogia de Lucas:

[...] Tenho outra Bíblia, que veio junto com os imigrantes da família da minha mãe, direto da Alemanha, ela também é da tradição de Martin Luther e tem um carimbo em alemão que diz: Como uma ajuda para os emigrantes. Para quem estava indo embora da Alemanha. A editora deu de presente para as famílias que vinham para o novo mundo, para uma nova vida. Era um livro

⁸ Construída em 1936.

⁹ Fundado em 1931 por iniciativa de moradores do bairro, apoiados pela Comunidade Evangélica de Porto Alegre e pelo Consulado Alemão.

¹⁰ Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014.

¹¹ Lembramos que no intuito de dinamizar a leitura desse estudo, convencionou-se que as referências das imagens das obras citadas de Karin Lambrecht citadas no texto serão mencionadas ao lado do nome destas, como segue (AN.A, 1), indicando que estão organizadas no ANEXO A. As imagens das demais obras citadas, relativas à produção de outros artistas, poderão ser consultadas no ANEXO B, conforme a primeira entrada (AN.B, 1) *Os primogênitos no Egito, as pragas e o Anjo*.

¹² Karin refere-se aqui a passagem do Êxodo, o segundo livro do Antigo Testamento e do Pentateuco/Torá. A sua autoria foi tradicionalmente atribuída ao profeta Moisés pela tradição judaico-cristã.

de capa normal, mas mais tarde, no Brasil, minha avó mandou encadernar de novo e fizeram esse corte. A fonte é gótica, eu consigo ler gótico bem devagarinho. Eu traduzi com a minha mãe a Genealogia de Lucas, conforme essa Bíblia que nos foi dada pela editora de Berlim. Alguns nomes são diferentes, talvez em razão do idioma. Talvez um dia eu devesse ver como são os nomes na língua original, mas eu nem sei por onde começar. Minha vó materna não lia a Bíblia. Ninguém na minha família lê a Bíblia. Só eu leio, e leio apenas essa que veio de presente para mim, enviada pela minha avó que ficou na Alemanha. A minha avó materna me ensinou a rezar e eu rezava todas as noites. Eu não sei se a minha avó rezava se ela o fazia era em silêncio, mas eu rezava de verdade, na beira da cama e ajoelhada [...] ¹³.

Antes de ser uma possível confirmação da construção do imaginário religioso que se faz presente em parte das obras de Karin, a Bíblia presenteada atua como elemento integrador das famílias materna e paterna da artista. É através dela que Karin elabora as memórias da imigração que compõem suas raízes.

Na separação dos Haessler-Lambrecht, coube às mulheres buscar o fortalecimento das relações entre as famílias através de uma série de histórias que, uma vez reproduzidas, passaram a integrar o imaginário da artista revelando-se em suas obras através de certa religiosidade.

Da adolescência, Karin cita especialmente a lembrança da obra *O Terraço do Café na Place du Forum, Arles, à Noite*, 1888 (AN.B, 2) de Van Gogh, suas cores e movimentos, impressas em um calendário de “folhinhas” na cozinha da avó materna.

A busca pela formação em artes, em 1973, permitirá as primeiras experiências fora dos limites da colônia alemã que se darão quando Karin ingressa no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre e estabelece contato com jovens de outras culturas. O ingresso no Atelier Livre ¹⁴, e o curso que se deu entre os anos 1973-76, oportunizou o estudo das artes em ambiente adequado e a possibilidade de a jovem atuar fora da escola alemã, socializando com jovens como Heloísa S. da Silva ¹⁵ (1955-2005). Karin e Heloísa se reencontrarão mais tarde no Instituto Artes da

¹³Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014.

¹⁴Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre foi inaugurado em 1961.

¹⁵ Heloísa S. da Silva (1955-2005). Ver mais em ZIELINSKY, Mônica. (Org.) Heloisa Schneiders da Silva: obra e escritos. Porto Alegre: Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2010.

UFRGS, entre 1976-79, desenvolvendo uma grande amizade e uma série de afinidades artísticas.

No Atelier Livre da Prefeitura, ao estudar com o professor Clébio Sória¹⁶ (AN.B, 3), a artista apresenta uma mostra¹⁷ no *hall* da Agência dos Correios e Telégrafos. Karin e seus colegas foram iniciados por Sória na pintura mural e na arte muralista, conforme atesta o texto do convite:

Proposição – Sintonia – Objetivo – Alcance
 Arte Mural (Muro Parede)
 O caráter do mural é grandioso
 O sentido do mural é monumental
 A função do mural deriva da arquitetura
 A linguagem do mural é a exaltação da forma, é a exaltação do tema, é um hino de júbilo, é o heroico, é a tragédia, é por fim, a humanidade em marcha.
 O tamanho do mural não se mede por qualquer dimensão que se apresente, mas pelo seu sentido “de dentro para fora”.
 Esta exposição não seleciona valores¹⁸.

A geração de professores que lecionava no Atelier Livre nos anos 70, quando Karin chegou à sala de aula, já havia enfrentado uma série de condições adversas para completar sua formação em artes. Alguns passaram pelo IBA¹⁹ e, mais tarde, por conta do Golpe Militar de 1964 e do Ato Institucional Nº 5²⁰,

¹⁶ Clébio Sória (1934-89) formou-se pela antiga Escola de Belas Artes, foi professor no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre entre 1979 e 1981. Entre outros trabalhos igualmente importantes realizou o mural da Estação Mercado Público, em Porto Alegre, no ano de 1986.

¹⁷ Porto Alegre, em 26 de maio de 1975.

¹⁸ Texto do convite da Exposição dos alunos do Atelier Livre, 1976, Arquivo da Artista.

¹⁹ Instituto de Belas Artes (IBA).

²⁰ Pelo artigo 2º do AI-5, o Presidente da República podia decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras, que só voltariam a funcionar quando o Presidente os convocasse. Durante o recesso, o Poder Executivo federal, estadual ou municipal, cumpriria as funções do Legislativo correspondente. A demais, o Poder Judiciário também se subordinava ao Executivo, pois os atos praticados de acordo com o AI-5 e seus Atos Complementares excluíam de qualquer apreciação judicial (artigo 11). O Presidente da República podia decretar a intervenção nos estados e municípios, "sem as limitações previstas na Constituição" (art. 3º). Conforme o artigo 4º, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e "sem as limitações previstas na Constituição", podia suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos por 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais. Pelo artigo 5º, a suspensão dos direitos políticos, significava: I - cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função; II - suspensão do direito de votar e ser votado nas eleições sindicais; III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política; IV - aplicação, pelo Ministério da Justiça, independentemente de apreciação pelo Poder Judiciário, das seguintes medidas: a) liberdade vigiada; b) proibição de frequentar determinados lugares; c) domicílio determinado. Ademais, "outras restrições ou proibições ao exercício de quaisquer outros direitos públicos ou privados poderiam ser estabelecidas à discrição do Executivo". O Presidente da República podia também, conforme o artigo 8º, decretar o confisco de bens em decorrência de enriquecimento ilícito no exercício de cargo ou função pública, após a devida investigação - com cláusula de restituição se provada à legitimidade da aquisição dos bens. O artigo 10 suspendia a garantia de habeas corpus, nos casos de crimes políticos, contra a segurança

instrumentos da ditadura civil-militar brasileira, lidaram com severas repreensões e o endurecimento das instituições. As exposições de arte de “espírito” revolucionário ou contestador foram investigadas, quando não veementemente proibidas.

Quando Karin ingressou no IA/UFRGS²¹, em 1975, a ditadura já havia afastado alguns artistas-professores²² de imensa importância para a difusão do conhecimento em artes no espaço da Universidade. Alguns mestres eram engajados politicamente e outros se mantinham discretos, buscando manter seus empregos. Entre o afastamento de alguns professores e postura circunspecta de outros, a liberdade controlada estava implícita.

O Centro Acadêmico Tasso Correa mantinha alunos que, num ato de resistência política, buscavam dar continuidade às Mostras Universitárias²³ e aos Salões de Arte Universitária. Integrantes dos Departamentos de Música e de Artes Cênicas apoiavam os projetos do curso de Artes, de tal modo que a presença de Paulo Flores, Helena Quintana e Arthur Nestrovsky (do teatro e da música, respectivamente), ampliam o núcleo de formação política e intelectual de Karin.

Durante a formação no I.A, as cores, suas nuances e fracionamentos interessam imensamente à jovem Karin que tem a professora Rosa Maria Lutzenberger²⁴ como mestre. A artista conta²⁵ que essa professora tinha “uma postura quase asséptica e a manicure perfeita. A sua sala de aula era a mais limpa da Universidade, quase museológica”. Mesmo em um período de resistência às metodologias e ao modelo acadêmico, Karin confiava e admirava o conhecimento que ela detinha. Aqueles procedimentos comunicados pela professora Rosa foram considerados exemplares para a estudante e são cumpridos com rigor durante o seu

nacional, a ordem econômica e social e a economia popular. Durante a vigência do AI-5, também recrudescera a censura. A censura prévia se estendia à imprensa, à música, ao teatro e ao cinema. Em 13 de outubro de 1978, no governo Ernesto Geisel, foi promulgada a emenda constitucional nº 11, cujo artigo 3º revogava todos os atos institucionais e complementares, no que fossem contrários à Constituição Federal, “ressalvados os efeitos dos atos praticados com bases neles, os quais estão excluídos de apreciação judicial”, restaurando o habeas corpus. A emenda constitucional entrou em vigor em 1º de janeiro de 1979.

²¹ Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

²² Como Luiz Fernando Corona Filho, responsável pela cátedra de escultura.

²³ Mostras de Música, Teatro e Artes Plásticas, como a Mutelpa, organizadas pelo CATC.

²⁴ Rosa Maria Lutzenberger ingressou no Instituto de Artes em 1963 e permaneceu até 1986.

²⁵ Entrevista: LAMBRECHT, Karin **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 8 de novembro de 2013.

trabalho no atelier até a atualidade, incluindo o uso de materiais adequados para manuseio de pigmentos, preparos e misturas.

Quando iniciou o uso da cor, orientada pela professora Rosa, a artista conta que “aconteceu um processo totalmente contrário ao travamento que eu sentia ao fazer os exercícios típicos da Bauhaus, e aqueles propostos todos os semestres e dedicados à perfeição da composição”.

As aulas práticas mudaram a perspectiva de Karin, que se manteve estudando em casa e concebendo pinturas com muitas tonalidades. Conforme a artista relembra²⁶:

[...] quando eu entreguei para ela (RosaLutzenberger), aquilo que saiu naturalmente de dentro de mim, ela ficou pasma, eu me lembro. Todos os meus colegas, todos, acho que ninguém imaginava que aquilo ia acontecer comigo. Nem eu. E até uma amiga minha, a Ana, que era casada com o diretor do Goethe, ela conta que foi procurar a Rosa quando chegou a Porto Alegre [...]. A Rosa mostrou para ela esse meu trabalho, falou bem dos meus trabalhos de cor, e aí ela quis me conhecer... isso foi uma coisa marcante...mas eu não tenho mais nenhum desses trabalhos...[...]

O professor Cabral²⁷, ao incentivar uma prática mais livre de desenhos e pinturas, motiva especialmente Karin e Heloísa. “Enquanto todos os outros professores tinham exercícios prontos”²⁸, ele procedia de maneira diversa:

[...] eu não aguentava mais fazer exercícios, era uma coisa assim crítica, deixava a cabeça do estudante fragmentada... numa disciplina fazia o exercício dos quadradinhos, aí tu vais pra aula de não sei quem e faz recortes...eles tinham tudo preparado, era meio infantil. O professor Cabral não dizia nada, na sala de aula dele tinha um cartaz com uma pintura do Baselitz²⁹, 1975 (AN.B, 4). Eu e a Heloísa adorávamos a aula dele. Eventualmente ele passava, dava uma volta na sala. Ele sempre parecia totalmente entediado, quieto. De vez em quando ele passava entre nós e era como se ele se ligasse, e a gente notava: fizemos alguma coisa que acordou ele. [...]

²⁶ Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014. Assim como as demais aspas desse trecho.

²⁷ Rubens G. da Costa Cabral ingressou no Instituto de Artes, em 1959, como professor temporário.

²⁸ Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014.

²⁹ A pintura de George Baselitz, 1975, apresentada no Anexo B, do Volume II foi pesquisada e enviada por Karin Lambrecht para a autora através de correio eletrônico em 12/02/2014.

Aquele cartaz com uma pintura de George Baselitz era considerado pelas estudantes como “um bom sinal”, conforme Karin descreve³⁰:

[...] nós gostávamos da massa pictórica que aparecia ali. Quando eu fui para São Paulo, e eu havia ido outras vezes com o meu pai, mas quando eu fui pela primeira vez sozinha, foi com a faculdade, em 1978, para ver uma Bienal. A Heloísa também foi. Nós saímos pela cidade, procurando livrarias e eu comprei um livro do Francis Bacon (AN.B, 5). Eu não o conhecia. Nunca ninguém tinha falado dele no IA. O David Sylvester, eu acho, era o crítico dele. Eu tenho esse livro guardado até hoje. Também é referência para mim de pintura desde o tempo da faculdade.

A jovem provavelmente não imaginaria que Baselitz, enquanto aluno, de igual forma sentiu uma série de contradições e refletiu muito sobre o que significava pintar durante sua formação. Anos mais tarde, por ocasião da exposição Baselitz Remix³¹ ele teria declarado:

[...] Um artista nada com a corrente adere a um grupo, faz o que o figurino manda, e na Alemanha o figurino na época de minha formação prescrevia o tachismo, a pintura informal, a pintura abstrata. Meu professor³² também pintava assim. Mas quando em 1958, ocorreu à primeira exposição educativa de arte norte-americana na nossa academia – a nova pintura expressionista abstrata dos EUA, liderada por Jackson Pollock -, percebi que a Alemanha se degenerara ao nível de uma província. Simplesmente não pude acompanhar isso, mas precisei firmar-me de outro modo, bem diferente [...] (BASELITZ, 2011, p.19).

Através daquela pintura de Baselitz, Karin e Heloísa percebiam que encontrar seu lugar como pintoras era algo que compunha o ofício, e assim como ele que rejeitou o *pop*³³, estilos, modismos e tendências, elas também teriam que saber como proceder. Para um artista, por vezes, é necessário assumir a solidão e a independência com convicção, da mesma forma como Baselitz se submetera a um impasse artístico.

³⁰Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014.

³¹ George Baselitz em declaração coletiva à imprensa por ocasião da exposição Baselitz Remix, Museu Albertina, Viena, 17 de janeiro de 2007.

³² George Baselitz foi admitido como aluno, em 1956, na Escola de Belas Artes de Berlim do Leste (Hochschule für bildende und angewandte Kunst Ostberlin) estudou pintura com os professores Walter Womacka e Herbert Behrens-Hangler. Em 1957, após dois semestres foi expulso da Universidade em razão de uma “imaturidade sócio-política”. Continua a formação com Hann Trier na Staatliche Hochschule für Bildende Kunst, em Berlim Oeste. Em 1960 cria os Rayski retratos, suas primeiras obras oficiais.

³³ Relativo à representação estilizada obtida através de técnicas variadas do movimento conhecido como *Pop Art*.

Como um dos pintores mais influentes para a geração de jovens artistas brasileiros dos anos 80, Baselitz enfrentou o realismo-socialista, a abstração norte-americana e profusão de imagens do *pop*. Compreende-se que em nenhum outro artista recente foi possível perceber a força do gesto, da pincelada, da ação pictórica conturbada, agressiva e determinada (FILHO, 2011,p.10). Essa ação, entre o gesto e a pincelada, que antes de tudo é também existencial, indissolúvel do autor, configura-se hoje como um dos elementos fundamentais para a análise das pinturas realizadas por Lambrecht.

Carlos Pasquetti³⁴ foi responsável pela disciplina de cenografia no Departamento de Artes Dramáticas, DAD/UFRGS, matéria que era eletiva para Lambrecht. De acordo com a artista, a presença dele causou-lhe reflexos duplos “talvez por ele ter um espírito mais jovem, acredito que ele foi mais importante, não para mim, mas para as artistas da geração 80/90, como a Lia Menna Barreto (1959) e Lúcia Koch (1966)”. O conteúdo que ele transmitia, segundo Karin, “não era exatamente compatível com minhas expectativas de estudante, mas eu gostava muito dele”. Karin afirma que, mesmo precocemente já tinha nela “o espírito da pintura, do plano, mesmo que ele não estivesse desenvolvido naquela época”³⁵. Nisso, o já referido professor Clébio Sória influenciou-a notadamente. Como rigor que lhe era habitual alertava os alunos sobre as misturas, a pureza dos materiais e também sobre a limpeza dos trabalhos, instruções que Karin ainda segue incondicionalmente e, ao tornarem-se uma verdade em seu ofício, confirmam a deferência ao mestre.

Os professores citados, entre outros que fizeram parte do corpo docente do Instituto de Artes da UFRGS, mantinham um trabalho artístico próprio. Entretanto, segundo Karin, esses não eram acessíveis aos alunos, já que não havia exposições em Porto Alegre. Contudo, eles participavam de Salões Nacionais de Arte e Mostras Artísticas, obtinham prêmios e destacavam-se justamente pela qualidade trabalho, embora nenhum deles se dedicasse à pintura.

A artista relembra que a professora Rosa Lutzenberger, por exemplo, fazia serigrafia e, certa vez, por algum motivo, colocou uma cópia no lixo da sala de aula.

³⁴ Carlos José Pasquetti ingressou no Instituto de Artes em 1973 e permaneceu até o ano de 2003.

³⁵ Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014.

Somente assim a aluna veio a conhecer o trabalho da mestra que tantoa entusiasmou em relação às cores. A serigrafia foi resgatada e Karin a mantém até os dias de hoje como parte dos seus arquivos.

Conforme ela conta³⁶, naqueles anos e mesmo antes, “a gravura no Rio Grande do Sul era totalmente importante e a pintura era bem desconsiderada e, Iberê Camargo³⁷ não morava aqui”. Em Porto Alegre e sem grandes motivações ou modelos de pintura para seguir, Karin sentia-se sozinha e confusa em relação ao futuro do seu trabalho.

O professor Almeida³⁸, responsável pela cátedra de gravura em metal, permitiu que Karin investigasse a linguagem da gravura, em uma metodologia que compreendia deixar os alunos trabalharem livremente. Karin realizou alguns estudos em serigrafia (AN.A, 3) empregando simultaneamente várias técnicas, uma antecipação da ampliação do campo artístico que ela viria a elaborar através da pintura.

O pensamento artístico de Karin foi aprimorado no bacharelado em artes, por meio de intercâmbios, Festivais de Arte e Oficinas de Desenho, além de contato com professores como Jarbas Juarez Antunes³⁹ (AN.B, 6), muralista mineiro, conhecido também por sua pintura e exercícios em escala.

Entre os anos de 1975 e 1979, como aluna do IA/UFRGS, Karin também foi membro do Centro Acadêmico Tarso Corrêa e confrontou a política conformista das escassas instituições artísticas que existiam na cidade, questionando a arte pensada e realizada como mercadoria. A maturidade precoce da jovem artista aproximou-a do coletivo *Nervo Óptico* (AN.B, 7), formado com o objetivo de discutir abertamente o sistema das artes em Porto Alegre. Entre os artistas⁴⁰ que integravam o *Nervo Óptico* estavam Mara Alvarez, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Telmo Lanes, Carlos Athanázio, Carlos Asp, Ana Luísa Alegria, Elton Manganelli, Jesus Escobar e Vera Chaves Barcellos.

³⁶ Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014.

³⁷ Iberê Camargo (1914-94) passa a morar em Porto Alegre em 1982.

³⁸ José Armando Vargas de Almeida Ingressou no Instituto de Artes em 1978, como professor temporário.

³⁹ Jarbas Juarez Antunes (1936).

⁴⁰ Outros artistas se afastaram assim que uma posição pública de crítica ao mercado de arte se confirmou, conforme Carvalho (2004, p.30).

Enquanto o *Nervo Óptico* assumia posições importantes, lançando manifesto próprio, organizando exposições-relâmpago, debatendo as precariedades do sistema das artes local e, principalmente, vislumbrando uma possibilidade de transformação desse último, a jovem Karin mantinha-se muito próxima a esse contexto, já que alguns componentes do grupo, de alguma forma, faziam parte do Instituto de Artes.

Os jovens criadores do *Nervo Óptico* estavam determinados a anunciar a "noção de arte como pesquisa" (CARVALHO, 2004, p.35), através da investigação de todas as linguagens e seus suportes tradicionais. Em depoimento à Ana Albani de Carvalho, Karin reporta-se a Beuys, em uma tentativa de definir o que as obras e eventos do grupo transmitiam:

[...] as minhas lembranças do Nervo Óptico hoje em dia eu "classifico" como memórias sensoriais, marcantes, vivas e formadoras... porque são mais que registros lineares de fatos históricos e época. Para definir melhor o que aquelas obras e eventos transmitiam cito aqui J. Beuys afirmando que ele com as suas próprias obras se propunham a criar 'anti-imagens' (*gegenbilder*) dentro das pessoas que soltavam empuxos de energia "desbloqueadores" das forças anímicas e espirituais que estão soterradas em nós, ele considerava e confiava no potencial transformador da arte... é esse tipo de lembrança relativa à percepção, causada nos contatos ocasionais que tive com as obras e impressos do Nervo Óptico e posteriormente o Espaço N.O.[...] (LAMBRECHT apud CARVALHO, 2004, p. 25).

O projeto Relinguagem, criado nesse contexto artístico-estudantil efervescente, proporciona mais visibilidade aos trabalhos de Karin. Partindo do IA/UFRGS, o Relinguagem "foi um acontecimento artístico e contemporâneo ao Arte Postal, que contou com a presença de 40 artistas, os quais deram origem a 40 álbuns, com 40 imagens realizadas pelos alunos de arte"⁴¹. Essas mesmas imagens depois eram fotocopiadas em máquinas da Xerox, equipamentos originalmente desenvolvidos para duplicar papéis originais, que agora copiavam desenhos. As fotocópias, em meados dos anos 70, representavam uma nova possibilidade artística, ou no mínimo uma nova plataforma para experimentação, não só para os alunos do IA, como também para artistas do mundo inteiro.

⁴¹Karin Lambrecht em depoimento particular à autora, em 2 de novembro de 2011 para a escrita da Cronologia Karin Lambrecht no Caminho do Rio. Ver mais em FERREIRA, Glória. (Org.) Karin Lambrecht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

O Relinquagem I (AN.A 4 - 7), segundo Lambrecht⁴², “foi mostrado na rua com o espírito da Arte Postal, no sentido de “ir e vir””. Essa forma de comunicação com a sociedade era uma maneira de opor-se ao ensino acadêmico. Ele foi organizado no “QG dos estudantes, o Centro Acadêmico Tasso Corrêa”. Os meios de divulgação foram 'cartazes sanduíches' com escritos em letra de forma que, vestidos pelos alunos, percorreram desde a Rua Senhor dos Passos, sede do IA/UFRGS até a “Esquina Democrática”⁴³.

O Álbum Relinquagem I foi resultado do trabalho conjunto dos alunos do IA/UFRGS que queriam intervir na organização do sistema das artes da cidade, sistema esse que valorizava apenas as obras que se valiam de linguagens tradicionais exibidas em museus ou galerias. Enquanto vigoravam os reflexos da ditadura, o Álbum foi bravamente divulgado nas ruas, na Universidade e no interior do Centro Acadêmico, local em que era comercializado.

Para Karin, porém para além do Instituto de Artes era necessário fazer um afastamento maior do reduto da colônia alemã. Era preciso conhecer o Brasil. Assim, em 1978, ela viaja até a Amazônia, com Heloísa S. da Silva, Jovita Peña Sommer, Irene Santos e Regina Coeli de Freitas Costa Rodrigues (1954-93), "(...) para um reconhecimento da paisagem brasileira (...) de ônibus, de barco e de carona de caminhão (...)"⁴⁴. As fotografias que foram feitas e as paisagens avistadas durante aquele percurso poderiam configurar aos olhos de hoje⁴⁵ uma influência indireta em seu trabalho, “no sentido de um aprendizado”, já que, ao afastar-se para conhecer outros Estados, ela estava buscando conhecer as diferentes realidades do país em que cresceu.

Durante a viagem, Jovita Peña Sommer mostrou vários livros para Karin, uma literatura produzida por estudiosos e pesquisadores da causa indígena e,

⁴²Karin Lambrecht em depoimento particular à autora, em 2 de novembro de 2011 para a escrita da Cronologia Karin Lambrecht no Caminho do Rio. Ver mais em FERREIRA, Glória. (Org.) Karin Lambrecht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

⁴³ A esquina Democrática fica no cruzamento da Av. Borges de Medeiros com a Rua da Praia e é o principal ponto de manifestação civil no centro de Porto Alegre.

⁴⁴ Karin Lambrecht em depoimento particular à autora, em 2 de novembro de 2011 para a escrita da Cronologia Karin Lambrecht no Caminho do Rio. Ver mais e FERREIRA, Glória. (Org.) Karin Lambrecht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

⁴⁵Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014.

especialmente um livro de Noel Nutels⁴⁶, entre outros autores e “pessoas que queriam que o Brasil fosse diferente”. Karin hoje admite que “se houve alguma influência dessa viagem nos meus trabalhos futuros foi uma influência dessas amigas, do que eu vi através do olhar delas”.

Reconfirmando o amadurecimento artístico, ainda em 1979, Karin é convidada por Vera Chaves Barcellos⁴⁷ a integrar o Espaço N.O.⁴⁸. Esse chamado também destacava-a entre outros jovens artistas:

[...] fiz parte dos fundadores em 1979, a convite da própria Vera que fez contato comigo dentro de um grupo pequeno de estudantes, nós atuávamos dentro do Centro Acadêmico do Instituto de Artes da UFRGS, de Porto Alegre, sempre reivindicando a inserção de projetos ligados à Arte Contemporânea no próprio histórico da Faculdade de Artes, naquela época isso era muito avançado e dá pra dizer: proibido! (LAMBRECHT apud CARVALHO, 2004)

O Espaço N.O. sucedia o grupo Nervo Óptico e reuniu os dois coletivos de artistas que atuavam em Porto Alegre entre os anos 70 e 80. O grupo que interatuava no primeiro produziu os boletins e cartazes ‘Nervo Óptico’, proveniente de imagens originadas através de fotografias resultantes da pesquisa ou de realização dos seus próprios membros. Algumas cidades do interior do Rio Grande do Sul foram escolhidas para promover o trabalho do grupo através de *workshops*. Nesses eventos, as oficinas ministradas permitiam investigações dos suportes e faziam uso de materiais até então percebidos como ‘pobres’. Para o trabalho de Lambrecht, talvez essa seja a maior herança do grupo *Nervo Óptico*, pois sem cinzéis, goivas ou pincéis, o grupo estava interessado nos materiais que não pertenciam à arte, pelo menos aquela arte que era produzida na academia. Assim tomavam papéis, barbantes, tubos de cola, folhas de árvores e os ofereciam como ‘material artístico’. O aspecto rústico, as fotocópias, fotografias e *performances*, questões até então muito novas para a arte feita em Porto Alegre, apontavam não só

⁴⁶ Noel Nutels (1913-1973) Nascido na atual Ucrânia veio para o Brasil com os pais para morar em Recife. Formou-se em medicina e interessado pela questão indígena levou os serviços de saúde pública ao interior da selva amazônica.

⁴⁷ Vera Chaves Barcellos estudou no Instituto de Belas Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nos anos 1960, complementou seus estudos em cursos de pintura, gravura e desenho na Holanda e França. Participou do grupo Nervo Óptico (1976-78) e foi uma das fundadoras do centro de cultura alternativa Espaço N.O. (1979-82) em Porto Alegre, que veio a se tornar referência nacional para a produção artística contemporânea, construindo e ajudando a divulgar manifestações artísticas em novas mídias.

⁴⁸ As primeiras reuniões para tratar do Espaço N.O. aconteceram na Galeria 542 localizada no bairro Bom Fim e que durante a década de setenta integrou boa parte da agitação cultural da cidade.

para o aspecto global do fazer artístico, como também para a nova era que se instalava com a globalização.

O Grupo *Nervo Óptico* publicou um total de 13 cartazes até 1978, quando fez uma pausa sem volta, e quando alguns dos seis artistas que o compunham partiram para projetos pessoais e viagens internacionais. Restaram Vera Chaves Barcellos e Telmo Lanes, que interessados em dar continuidade às experiências artísticas já desenvolvidas avançaram rumo à criação de um lugar novo que abrigasse projetos originais.

Karin Lambrecht colaborou para a criação do espaço N.O. na expectativa desse vir a tornar-se um local legítimo para realização de exposições de jovens artistas. A presença do espaço N.O. possibilitou a preparação da capital para a organização de um sistema das artes próprio e independente do Estado e do Município.

O Espaço N.O. era identificado pela comunidade artística como um Centro Alternativo de Cultura. Compunha esse coletivo, uma série de artistas que desenvolvem trabalhos até a atualidade. Entre outros, destacamos Carlos Wladimirsky (1956), Mário Röhnelt (1950) e Vera Chaves Barcellos (1938).

No final de 1979, Karin Lambrecht apresentará sua primeira exposição individual *100 x Coração* (AN.A, 8 - 9) no Espaço N.O. perfazendo o caminho de artistas como Nico Rocha e Telmo Lanes. Esse é um período de sentimentos antagônicos para a jovem Karin, que também é marcado por uma profunda tristeza em decorrência do falecimento de seu pai, Egon Lambrecht (1927-79). Alguns detalhes do contexto daquela época foram apagados por Karin, como aqueles que se referem ao porquê da realização de trabalhos tão coloridos em um período de tanta amargura, assim como a falta de um registro mais profissional da primeira exposição, procedimento que ela mantinha como padrão. Entretanto, ao escrever sobre aquela experiência no Espaço N.O., Karin é veemente:

[...] É importante lembrar que naquela época estávamos sob o regime militar, onde tudo era censurado – a censura se sentia não só claramente nas intervenções repressoras da política e do poder aplicadas de cima para baixo – porém o cotidiano era opaco e triste, desinformado (sem informação e sem forma inteligente, traumatizado pela ditadura, fantasmagórico, não esclarecido, não havia discussões abertas e livres relativas à Arte Contemporânea). Nas Artes Plásticas predominavam questões acadêmicas

e mercadológicas, às quais, conforme depoimento de Vera: (naquela época integrante do Nervo Óptico) _ não éramos contra o mercado, mas contra a dominação do mercado.... (LAMBRECHT *apud* BARCELLOS, 2003)

O Espaço N.O. também será um local de reencontros para a jovem artista Karin Lambrecht. Colegas do Instituto de Artes como Heloísa S. da Silva, Regina Coeli Rodrigues e Simone Basso reconhecem a importância que o local assume para a cidade e passam a frequentá-lo. Carvalho (2004, p.50) cita um terceiro grupo que se encontrava por lá e era “constituído por artistas vinculados ao teatro, à música ou a experiências de Arte Postal e Arte Xerox, como Cris Vigiano, Rogério Nazari, Milton Kurtz, Mario Röhnelt, Carlos Wladimirsky, Ricardo Argemi e Sérgio Sakakibara”.

Karin viaja para Berlim, no final de 1979, levando consigo a segurança das diretrizes firmadas por professores como Clébio Sória, que a preparou através da pintura mural, um profundo apreço às cores iniciado pela professora Rosa Lutzenberger e a liberdade para a realização da pesquisa pictórica legada pelo professor Cabral. Na Alemanha ela será capaz de identificar novos modelos de arte.

O Brasil que a jovem artista Karin Lambrecht deixava para trás, no início dos anos 1980, mostraria a força da sociedade civil em grandes embates com o governo do General João Figueiredo. Essas ações sinalizavam o início de uma abertura política e o consequente fim da ditadura militar. Os primeiros movimentos reivindicando publicamente as eleições diretas deram-se através de inúmeras passeatas realizadas em todo o território nacional, quando as pessoas reunidas nas ruas pediam por mudanças, ao mesmo tempo em que se emocionavam, fazendo surgir à esperança por tempos futuros mais justos.

Enquanto isso, a pintura, posterior à desmaterialização da arte e à arte conceitual dos anos setenta, ocupava mais um posto de resistência do que um lugar de destaque no Brasil. A cidade de São Paulo representava o centro hegemônico da arte produzida no país, ilustrada por suas escolas, *marchands* e galerias. Tadeu Chiarelli comenta sobre o ambiente da FAAP nos anos 1980:

[...] O debate que se travava nas salas e corredores da FAAP era muito interessante. De um lado estavam alguns professores fundamentais para a formação teórica e prática dos alunos – Walter Zanini, Nelson Leirner, Regina Silveira, Júlio Plaza –, todos eles abrindo as portas para as discussões sobre a arte e sua natureza; sobre a arte enquanto conceito e

enquanto mercadoria; sobre a desmaterialização da arte, o conceito de *ready-made*... Enquanto isso, nas revistas internacionais— lidas avidamente pelo alunado— eram publicados artigos fartamente ilustrados sobre a “volta à pintura”, sobre os selvagens alemães, a transvanguarda italiana, sobre Schnabel, Fischer, Sandro Chia, Clemente... “Havia, portanto, um descompasso” (CHIARELLI, 1998, p.9).

Em São Paulo era possível observar duas correntes na pintura, a da ‘matéria’ e a da ‘figura’. A geração de jovens artistas que surgia tinha na matéria uma referência mais forte, advinda da pintura alemã e do concretismo, enquanto que aquela que se identificava com a figura seguiria procurando definições e caminhos ao longo da década. Nesse compasso desacertado, a pintura poderia ser vista tanto integrada ao ambiente, como sobre a tela, no espaço bidimensional que a destacava pela inesperada ausência de moldura. Os jovens artistas passam a abolir aquele “artifício” desmistificando os limites do trabalho pictórico. Transparece dessa forma uma pintura desnuda em seu naturismo (AMARAL, 1983, p.1) independente do fato de ser figurativa ou não, porém como comunicação visual plástica válida em si, e sem a pose da “grande pintura”.

Apresentada pela nova geração de artistas que surgira nos anos 80, a pintura também viverá, como recorda Ivo Mesquita (1998, p. 11), um momento de grande consagração na XVIII Bienal Internacional de São Paulo:

[...] a volta à pintura proposta pelos trabalhos confirmaria o talento natural e a vocação da arte brasileira à contemporaneidade, pois o mesmo acontecia simultaneamente no resto do mundo. O revival da pintura naqueles anos foi de imediato, interpretado como um retorno ao modo direto e sensual de o brasileiro se relacionar com as linguagens plásticas, como uma reação ao cerebralismo e ao excesso de metáforas da arte produzida pelas gerações anteriores (o que, no Brasil, significava não apenas o enfrentamento das questões da visualidade contemporânea, mas também estar num embate constante com a censura institucionalizada pelos militares). A consagração veio em 1985, quando Rodrigo Andrade, Fernando Barata, Carlito Carvalhosa, Leda Catunda, Fabio Miguez e Daniel Senise foram apresentados na Grande Tela, da XVIII Bienal Internacional de São Paulo ao lado de artistas como Enzo Cucchi, Gunter Damisch, Martin Disler, Stefano Di Stasio, Dukoupil, Koberling, Middendorf, Salomé, Hubert Scheibl, Tadanori Yokoo, algumas das estrelas da cena internacional da época.

Em meados da década de 80, Karin voltará ao Brasil integrando-se à cena contemporânea fundada pela pintura brasileira. Os artistas que se destacavam naquele momento respondiam pela alcunha de ‘Geração Oitenta’. Karin Lambrecht será captada por esse grupo, como será possível acompanhar no subcapítulo 2.3, intitulado *Retorno e transmissão*.

2.1 OS ANOS 80 EM BERLIM

No capítulo que antecede, investigamos quais imagens, memórias, e vivências teriam formado o imaginário de artista de Karin Lambrecht. Buscamos retomar a sua percepção dos materiais e das cores, como a busca pela formação artística desde o Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre ao Instituto de Artes da UFRGS. Da mesma forma, retomamos as memórias da sala de aula e os primeiros projetos realizados com os colegas com o intuito de mapear as experiências que fundaram as metodologias para o desenvolvimento da sua prática artística.

Para o capítulo que se inicia, recuperamos o início dos anos 80 quando Karin Lambrecht ingressa na U.D.K (Escola Superior de Artes de Berlim), as orientações e os estudos conduzidos pelos professores Robert Kudielka e Raimund Girke. Procuramos compreender como a nova universidade e a cidade que a recebeu complementaram sua percepção em arte. O conhecimento que Lambrecht obteve sobre a pintura moderna alemã, por ocasião das diversas fruições realizadas em museus e galerias especializadas foram evidenciadas assim como o impacto recebido pela pintura dos jovens artistas alemães conhecidos como *Novos Selvagens*. Nesse andamento, depositamos maior atenção à obra de Joseph Beuys, que contraposta à de Karin Lambrecht, revela a memória entrelaçada da artista à exposição internacional *Zeitgeist*, 1982.

Para que a análise da arte produzida hoje por Karin Lambrecht se tornasse possível, buscou-se em primeiro lugar localizar suas fontes de imagística. Por conseguinte, essa complementação de informações só pôde ser elaborada porque se obteve privilegiado acesso às fontes. Dessa forma, nesse subcapítulo 2.1 a análise será realizada por meio dos depoimentos da artista que atestam como se deu sua formação em Berlim entre os anos de 1980 e 1983. Do mesmo modo, procurou-se contemplar a percepção de Lambrecht sobre a pintura alemã e o impacto da mesma em suas reflexões sobre a arte.

Quando Karin Lambrecht partiu de Porto Alegre para Berlim, jovem, ela imaginava que os alemães eram todos protocolares e conservadores, como os industriais conhecidos da sua família. As boas lembranças ligadas àqueles germânicos estavam relacionadas aos livros editados em português, repletos de

ilustrações e que ela costumava ganhar de Natal. Quando Karin era criança, os demais livros recebidos de presente da família eram todos escritos em alemão, conforme ela menciona “para que eu me mantivesse alinhada no idioma”⁴⁹.

Ao chegar a Berlim, ela não imaginava que havia vida cultural ativa por lá e sua primeira iniciativa foi conhecer os avós paternos, que moravam na então Berlim Oriental. A próxima etapa incluiria ver as pinturas de Van Gogh, em Amsterdã.

Ao retornar à Berlim e com o seu caderno de desenhos e colagens (AN. A, 10) em mãos, Karin procurou a Hochschule der Künste Berlin – Fachbereich 1⁵⁰, em Berlim Ocidental e Raimund Girke (1930-2002), o professor e orientador em pintura que recomendou o ingresso imediato da jovem no quarto semestre do curso de artes, conforme a artista conta:

[...] Logo busquei conhecera Universidade de Artes de Berlim Ocidental. O prédio parecia enorme, corredores longos, muitas escadarias, labiríntico. As portas sempre fechadas, num ambiente bem silencioso; antes de procurar a secretaria de cursos fui dar uma volta e bati na porta do meu futuro professor, eu observei que na porta tinha uma placa: Klasse Prof. Girke, ele seria o meu orientador em pintura, o pintor Raimund Girke. Na sala dele estava estudando a artista brasileira, natural de Caxias do Sul, Lúgia D’Andrea. O professor perguntou o que eu estava fazendo ali, respondi sem nenhuma dúvida que estava ali recém-chegada da América do Sul para estudar pintura com ele⁵¹.

Anos mais tarde, quando foi convidada a escrever sobre a pintura de Iberê Camargo, Karin se reportará ao professor Girke (1914 - 1994):

Encontrei no catálogo de uma exposição individual de meu professor de pintura em Berlim, Raimund Girke um depoimento sobre seu trabalho que me fez lembrar o sentido essencial que Iberê atribuía à pintura: “o que garante que eu sinta a pintura sempre como verdadeira ou correta é eu ter em mim, seguro, o sentimento de encontrar-me no interior dela, de estar, simultaneamente, enquadrado nela. Em última instância, isso apenas significa que viver e pintar são inseparáveis” (LAMBRECHT APUD SALZSTEIN 2003, p. 190).

Falar sobre o professor Girke faz com que Karin reflita sobre sua “educação e treinamento em arte”⁵². A artista compreende que sua formação deve ser atribuída essencialmente a três professores: a Clébio Sória, durante seus estudos em Porto

⁴⁹ Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014.

⁵⁰ Atualmente a Universidade tem o nome de Universität der Künste Berlin, U.D.K.

⁵¹ Conforme texto + 1980 Resumos de uma Sala de Aula de Pintura sem figura na Escola de Artes de Berlim escrito por Karin Lambrecht e enviado para a autora por e-mail em 10 de junho de 2011.

⁵² Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014.

Alegre, a Raimund Girke e ao Sr. Löbel, para o preparo técnico das cores, na U.D.K, em Berlim. Girke lhe apresentou entre outros artistas, Henri Michaux, seus escritos e o tema do automatismo que, como ele costumava dizer, “atingia o pintor diretamente nas questões do inconsciente”⁵³. Löbel recebia os jovens alunos em uma sala de aproximadamente 300 m², de pé direito duplo, mobiliada com mesas que acomodavam cinco estudantes. Nesse contexto, ele oferecia acesso aos armários que guardavam vidros que continham todas as cores imaginadas. O sr. Löbel era, conforme Karin, não exatamente um professor, mas um técnico muito preparado que ensinava aos alunos como misturar os pigmentos em seus meios.

Como um dos princípios básicos da poética surrealista, o automatismo baseia-se em uma metodologia que segue os instintos do artista e através da qual ele deverá expressar-se de forma imediata, criando elementos significativos sem controlá-los racionalmente. Ou seja, o automatismo incide na relação direta entre o inconsciente do artista e o ato criativo, conforme foi descrito por André Breton, no Primeiro Manifesto do Movimento Surrealista. A metodologia proposta Breton foi retomada por uma série de artistas com o intuito de que pudessem desenvolver uma poética independente do planejamento, das técnicas e lógicas de execução.

Para Karin⁵⁴, Girke (AN. B, 8) também era um artista bastante sensível, que mantinha um vocabulário próprio sobre a pintura:

O professor Raimund Girke (1930-2002) realizava uma pintura mediativa em grandes telas com passagens das pinceladas traduzidas às vezes em uma gestualidade caligráfica nas tonalidades que variavam do cinza quente ao branco e brancos que variavam aos cinzas azuis. O trabalho mais conhecido dele são as telas brancas com vestígios da demão de tinta e gesto⁵⁵.

Girke era assim como Paul Klee, um artista que pensava sobre a finalidade do gesto, da cor, da luz e da sombra. Karin compreendeu o significado da pintura abstrata somente após Girke contrapô-la à figuração, e afirma que “os professores Girke e Sória tratavam a pintura com a pureza de um universo próprio”.

Na antiga H.D.K., Karin estudou História da Arte e Arte Abstrata com o professor Robert Kudielka (1945). O namoro com um aluno inglês, Michael John

⁵³ *Ibidem*

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ *Ibidem.*

Chapman⁵⁶, colocou-a em contato com as experiências artísticas do grupo *Exploding Galaxy*⁵⁷, da qual Chapman fazia parte e, ainda através dele, com as reflexões dos artistas brasileiros Neoconcretos como Hélio Oiticica e Lygia Clark⁵⁸.

No Brasil, a produção artística de meados dos anos 70 dizia respeito, sobretudo, a questionar sistematicamente os valores estéticos, éticos e políticos. Aquela década desdobrou-se em episódios de características diferentes, entretanto bastante intrincadas pelos contextos sociopolíticos decorrentes da ditadura. Longe de serem uniformes em termos históricos, conforme Glória Ferreira aponta (2009, p.21), os anos setenta no Brasil ligaram repressão, tortura, ações transgressivas, luta armada, efervescência e vácuo cultural, desbunde, patrulha ideológica, loucura, exílio, perseguição, censura, autocensura, assassinatos, indústria cultural, milagre econômico, inflação e a chamada “abertura lenta e gradual”.

Em Berlim, Karin encontrava-se imersa em uma realidade bastante diversa da brasileira, cercada por uma série de acontecimentos culturais que a faziam buscar subsídios para compreendê-los, o que a levava a intermináveis e empolgantes descobertas da cidade. Em meio à efervescência berlinense, ela escreve uma série de cartas para Heloísa S. da Silva. Entre outros assuntos, Karin contava como Berlim era diferente, descrevia a luz e a cor do dia, os bairros, as plantas, a arquitetura e as pessoas.

Berlim era uma cidade contemporânea que confrontava seus paradoxos principalmente no que dizia respeito à divisão dos territórios, revelando-se para a jovem estudante simultaneamente maravilhosa e triste, já que no lado russo, parte da cidade em que moravam os seus avós, a pobreza era extrema. Na Berlim Oriental dos anos 80, muitas casas ainda mantinham as marcas dos tiros de metralhadora, enquanto outras permaneciam abandonadas e fechadas desde a Segunda Guerra. Aquele era um território inegavelmente marcado pelo conflito e pelo passado. De

⁵⁶ Michael John Chapman, ou Mike Chapman, era orientado pelo professor Shinkichi Tajiri (1923-2009), responsável pela cátedra de escultura.

⁵⁷ Ver mais em *Exploding Galaxy: Entrevista com Michael Chapman*. Disponível em: <http://iau.usp.br/revista_risco/Risco16-pdf/04_trans01_risco16.pdf>

⁵⁸ As intensas discussões sobre arte promovidas em Londres pelo *Exploding Galaxy* acabaram atraindo a curiosidade de Lygia Clark, de forma que ela escreveu uma série de cartas à Oiticica, no final dos anos 70, incentivando-o a viajar até lá para encontrá-la e juntos entrarem em contato com vanguarda artística inglesa.

maneira diversa, o lado americano da cidade, aquele que havia ficado dentro do muro, recebia muitas verbas do governo.

Pessoas de diferentes países marcavam presença na variante cultural berlinense daquela década como, por exemplo, o brasileiro Augusto Boal, que ministrava aulas de teatro, Astor Piazzolla que realizava inúmeros *shows* e David Bowie, que enquanto produzia um novo disco também buscava afastar-se das drogas.

As aulas de História da Arte ministradas pelo professor Robert Kudielka eram de cunho abstracionista, entretanto, ele costumava dar ênfase para a pintura de Giotto⁵⁹(AN.B, 9). Karin conta que as aulas sobre Giotto ainda estão muito presentes em suas memórias, já que foram muitas, provavelmente para que não fossem facilmente esquecidas.

Na H.D.K. “os alunos não precisavam escrever ou entregar trabalhos escritos”⁶⁰. O professor Kudielka “avaliava o abstracionismo como *ostart* desse pensamento” anunciado desde Giotto, e “ele afirmava que aquela ainda era uma pintura primitiva” e demonstrava através da projeção de imagens como “não havia relação nenhuma com o real, eram planos, cores e formas”. Suas aulas consistiam em palestras realizadas em auditórios com projeção de imagens através de *slides*.

Kudielka “era muito querido na universidade, era jovem e bonito, entretanto bastante fechado”. No entanto, anos mais tarde, ao trocar correspondências com a artista, manifestou sua satisfação ao saber que ela continuava pintando em seu país, provavelmente por compreender a difícil situação que ela teria enfrentado por ser mãe, pobre e artista. Sobre a afinidade desse professor com os seus alunos a artista completa⁶¹:

[...] Uma vez um colega o interrompeu para fazer uma pergunta e ele ficou muito brabo, então alguns alunos morriam de medo de chegar perto dele. No período de férias do professor Girke, os alunos precisavam que outro

⁵⁹Giotto de Bondone é conhecido na história da arte pela introdução da perspectiva nas representações pictóricas durante o Renascimento. Devido ao alto grau de inovação de seu trabalho, Giotto foi considerado por Bocaccio o precursor da pintura renascentista, representando ainda o ele entre o renascimento a pintura medieval e a bizantina

⁶⁰ Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014. Assim como as demais aspas dessa página.

⁶¹Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014. Assim como as demais aspas dessa página.

professor assinasse o caderno, foi então que um colega teve a ideia de pedir para o professor Robert Kudielka. Mas ele nos desafiou dizendo que duvidava muito que a gente estivesse pintando na ausência de Girke, já que ninguém verificava a presença dos alunos na sala de pintura. Aquilo era uma questão de comprometimento e responsabilidade de cada estudante (LAMBRECHT, 2014).

Durante o período de estudos na H.D.K, as visitas aos museus de Berlim eram realizadas sem acompanhamento dos professores, independente das disciplinas e conteúdos desenvolvidos na universidade. Assim, Karin, Michael e alguns amigos ingleses aproveitavam os fins de semana para visitarem exposições temporárias ou de acervos. Entre essas instituições, o Museu *Dahlem* (atualmente desativado) era o que proporcionava a exibição de uma coleção de pinturas do Renascimento e da Idade Média, bem como alguns objetos antropológicos que incluíam jóias Incas e Astecas, entre outros artefatos da América Latina, que eram desconhecidos por Karin até então.

O segundo museu mais visitado foi o *Neue Nationalgalerie Berlin*⁶², que mantinha um acervo mais abrangente em arte moderna e contemporânea. Havia também o Castelo de *Saint Saussure*, situado em Berlim Oriental que além de uma coleção própria, tinha uma arquitetura orientalista composta de vários jardins.

Principalmente após o nascimento sua filha Yole⁶³, Karin tornou-se assídua no bairro de Charlottenburg porque lá havia um grande parque. A chegada do bebê foi anunciada através da *Arte Postal* (AN.A, 11) em 1982, e artistas como o italiano Vittore Baroni e o inglês Robin Crozier (AN.B, 10) responderam enviando desenhos.

A participação de Karin na *Arte Postal* iniciou no Brasil, em 1976, quando ela recém havia ingressado no Instituto de Artes. Tomar parte desse movimento, também conhecido como Arte Correio, foi uma iniciativa não só de Karin, mas de vários estudantes do Instituto de Artes da UFRGS.

⁶²*Neue Nationalgalerie Berlin* tem por autoria do prédio o arquiteto Mis van der Rohe.

⁶³Yole Cuíca Kamaiura Lambrecht Chapman nasceu em dezembro de 1981, em Porto Alegre, durante as férias da H.D.K., no início de 1983 Karin retorna a Berlim com o bebê e, contrariando todas as expectativas dos professores e colegas, conclui sua formação em pintura.

A ação da Arte Postal surgiu como forma resistência, mas também fazia com que os alunos se sentissem ligados a algo maior no espaço da produção artística. Como Karin⁶⁴ afirma:

[...] Em um período de pouca informação, através da Arte Postal era possível circular muita matéria, principalmente dos sul-americanos (AN.B, 11). Eram pedidos de libertação de pessoas presas e de liberdade, além da liberdade de expressão. Da Europa vinham outras formas. Os enviados dos Estados Unidos eram mais provocativos. Vinha muita coisa erótica, que também vinha da Austrália, Europa, porque eu acho que tinha a ver com os anos 70, a liberdade de expressão do corpo. [...] O Mohammed era um centro de comunicação italiano, e eles promoviam a Arte Postal. Cada artista tinha direito, depois de convocado, a fazer sua própria corrente. Eu fui convocada umas três vezes, talvez. [...] Assim funcionava: a gente sempre recebia uma cópia daquela corrente que a gente estava, ou tinha direito de formular uma proposta, um desenho, sei lá, qualquer coisa, uma mensagem. [...] Também tinha muita gente dos países comunistas, da Alemanha Oriental que eu cheguei a visitar [...] lá tinha uma mulher chamada Ruth Rehfeldt (AN.B, 12) ela trabalhava sempre com a palavra [...] da Polônia tinha muita gente também. Geralmente as pessoas da “Cortina de Ferro” tinham essas características de desejo de mais liberdade, como nós. (LAMBRECHT *apud* NUNES, 2004, p. 185)

Quanto às experiências de Karin no bairro de Charlottenburg, havia um museu, situado no palácio de mesmo nome, com uma coleção de pinturas relativas ao Romantismo Alemão. Karin visitou-o inúmeras vezes. Naquelas imediações, a jovem estudante de artes realizou um trabalho que fundamenta o decorrer de sua produção, *O Caminho do rio*, 1982 (AN.A,12), foiconstruído a partir de uma caixa, como um “objeto de estudo da cor com a luz da atmosfera matinal e dois objetos, tratados no verão com pigmento preto/negro, cinzas e fuligem e, no inverno, coloridos na neve⁶⁵.” Nesse trabalho, Karin aprofundou-se na cor e na luz do ambiente natural ao mesmo tempo em que investigou como um objeto pictórico mesclava-se com o ambiente. Essa pintura-objeto foi lançada no rio Spree, com a intenção de completá-lo.

Largar um objeto no rio não era algo comum naqueles tempos e o gesto da artista acabou por alertar os policiais berlinenses treinados para atuar no período de Guerra Fria. Eles lançaram mão de megafones para chamar a atenção das pessoas que passeavam nas margens, dizendo haver um “pacote” boiando nas águas. Karin passou despercebida, mas o ocorrido fez com que ela buscasse compreender mais efetivamente a razão dos medos gerados pelo conflito internacional.

⁶⁴ Entrevista: LAMBRECHT. **Entrevista concedida a Andrea Paiva Nunes**. 15 de junho de 1999.

⁶⁵ Karin Lambrecht em texto enviado à autora através de correio eletrônico em 10/07/2011.

Desse período, compete-nos saber quais as principais referências guardadas pela artista. Lambrecht⁶⁶ admite que as obras do neoexpressionismo alemão não estão entre as mais importantes, entretanto, conta com entusiasmo sua admiração pela pintura dos expressionistas Max Beckmann (AN. B, 13) e Emil Nolde (AN. B, 14):

[...] ele [Emil Nolde] tinha aquele contraste da paisagem com cenas brancas, uma casa bem branca no meio da paisagem, eu li as cartas de Nold. Eu tenho uma gravura de Max Beckmann, ela tem um arco-íris. Eu gosto quando tem esse lirismo, mais que das figuras rígidas. Eu sempre procurei no Expressionismo Alemão a cor, o totalmente colorido, mais do que as gravuras. Procurei os momentos que eram mais líricos⁶⁷[...].

O expressionismo surgiu como uma arte engajada inserida nas correntes modernistas e como superação do seu ecletismo, diferenciando-se entre os impulsos autenticamente progressistas, mas fundamentalmente centralizando a sua pesquisa no problema específico da razão de ser e função da arte.

Na temática da existência, os dois maiores pensadores da época, Henri Bergson e Friedrich Nietzsche desempenharam uma profunda e simultânea influência no movimento francês dos *Fauves* e no alemão *Brücke*. Para Bergson, “a consciência é, no sentido mais amplo do termo, a vida”(ARGAN, 2004, p. 228) uma comunicação ativa e contínua entre objeto e sujeito. Para Nietzsche, a consciência atinge “decerto a existência, mas essa é entendida como vontade de existir em luta contra a rigidez dos esquemas lógicos, a inércia do passado que oprime o presente, a negatividade total da história” (ARGAN, 2004, p. 228). Aqueles autores buscavam flexibilizar a arte produzida no sentido de que essa não deveria mais cumprir uma função intermediada pelo sujeito, deveria haver sim, entreambos, uma interação consciente que ao mesmo tempo trouxesse à tona a necessária autonomia da arte em relação ao mundo real.

A exigência fundamental, tanto do expressionismo dos *Fauves* quanto dos *Brücke*, era a solução dialética e conclusiva, conforme aponta Argan (2004, p.228) para a contradição histórica entre clássico e romântico, “entendidos como “constantes”, respectivamente, de uma cultura latino-mediterrânea e de uma cultura germânico-nórdica”.

⁶⁶Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014.

⁶⁷*Ibidem*.

O Expressionismo alemão aspirou ser exatamente uma pesquisa sobre a gênese do ato artístico: no artista que o executa e, por conseguinte, na sociedade a que ele se dirige. A técnica não é nada de pessoal ou inventada. Ela é produto do trabalho e, sendo antes de tudo trabalho, a arte está ligada não à cultura especulativa ou intelectual das classes dominantes, e sim à cultura prático-operacional das classes trabalhadoras. Assim, “se a arte atinge a aspiração criadora do trabalho humano, com maior razão ela se separa do trabalho mecânico, que depende da racionalidade ou da lógica intelectual” (ARGAN, 2004, p. 238); dito de outra forma, se o trabalho industrial satisfaz às leis racionais, o trabalho do artista como momento supremo da cultura do povo é essencialmente não racional.

Abolida a alusão ao passado, a não ser para superá-lo, a razão histórica dos dois movimentos paralelos é o acordo de afrontar corajosamente, com plena consciência, as circunstâncias históricas presentes. E é exatamente aqui “que se abre a dissensão com uma sociedade que preferia não a conciliação, mas a agudização da desavença entre cultura latina e cultura germânica”, inclusive para justificar por pretextos ideais “a disputa pela superioridade econômica e política na Europa”(ARGAN, 2004, p. 238), que logo causaria a guerra.

Por lucidez e de imediato, não foi visto com bons olhos exhibir traços especificamente alemães na arte da Alemanha Federal, nem ao menos entranhar suas raízes na tradição cultural. Entretanto, ao mesmo tempo em que se buscava sufocar a própria herança cultural, ansiando por esquecer a recordação do estilo do regime nazi, ao mesmo tempo fazia-se dominar o internacionalismo.

Os artistas alemães estavam ansiosos por seguir as ideias artísticas vindas de França, dos EUA e, por vezes, também da Itália. A arte ocidental, principalmente as formas abstratas, tinha-se tornado sinônimo de liberdade graças à vitória dos Aliados, entretanto a guerra fria tornou essa arte numa arma ideológica.

Os defensores ideológicos de uma arte abstrata de cunho ocidental pareciam muito mais convincentes pelo fato de, na outra parte da Alemanha, essa forma de arte ser rigorosamente interdita. Por ordem do partido dominante do Estado, prevaleciam as tradições realistas cuja variante contemporânea era vilipendiada na Alemanha Federal por tratar-se de um “realismo socialista”. O artista que não adotasse os preceitos da arte abstrata corria o risco de ser considerado um

socialista ou mesmo comunista. Por conseguinte, os artistas alemães eram muito pouco ou quase nada prestigiados nos países ocidentais, onde mesmo esforços legítimos eram declinados. Nesse sentido, também aqui Beuys foi um inovador. Desde que se estabeleceu internacionalmente, nos anos 70, a noção de “arte alemã” adquiriu um significado novo e, por vezes, até o significado de uma *trademark*, conforme compreende Honnef (1992, p. 51) para a promoção das vendas.

Beuys foi de fato um precursor e conferiu às suas concepções artísticas o seu passado e o passado da Alemanha, considerando-os inseparáveis. Ele nunca deixou margem para dúvidas que “segundo a sua interpretação da tradição alemã Johann Wolfgang von Goethe e Adolf Hitler, os clássicos de Weimar e o nacional socialismo estavam indissolúvelmente ligados” (HONNEF, 2001, p. 51). A sua obra está impregnada de tristeza daqueles acontecimentos e é um permanente exigir à sua condenação.

Como artista de grande importância para a aceitação da arte alemã na esfera internacional, Beuys criou uma obra que se revelou tão hermética que, mesmo que se acrescentassem legendas, informações complementares ou a própria alcunha de “arte alemã” seu acesso não se tornaria maior. Esse rótulo parecia mais fácil e oportuno aos quadros daqueles artistas alemães que também desafiaram a doutrina da arte abstrata, que retomaram a tradição da arte figurativa e, principalmente, o estilo expressivo. Baselitz é um desses artistas, assim como Markus Lüpertz, A. R. Penk, Jörg Immendorff e Anselm Kiefer. As suas obras foram utilizadas como amostra de que o Expressionismo alemão estava vivendo um segundo e importante momento de produção.

É de fato justificável que uma grande inquietação perturbasse os artistas alemães desde os anos 70, quando em resposta a uma possível hegemonia da *pop art*, surgida dos Estados Unidos à Europa, nasciam movimentos artísticos como o Minimalismo e a Arte Conceitual e as ações de grupos como o *Fluxus*, *Happenings*, Joseph Beuys e Nam June Paik. Boa parte dessa movimentação deu-se em decorrência da busca por uma identidade regional ou nacional frente à internacionalização da arte.

Aos artistas, parecia não haver mais um bom motivo para pintar. Muitos deles esculpiam. A pintura, entretanto, havia deixado em aberto algumas questões,

sobretudo na arte alemã que se viu interrompida pela Segunda Grande Guerra. E foi justamente em reação a esse contexto que surgiu na Alemanha do início dos anos 80, o movimento de Retorno à Pintura.

Liderado pela gênese de artistas que recém saía das universidades, esse movimento trazia como pretexto a possibilidade de resgatar a semântica de elementos pictóricos do Expressionismo histórico, de maneira a atualizá-los de acordo com o discurso e a cena contemporânea da arte.

Na Alemanha, muitos artistas preocupavam-se com as causas e consequências da divisão do pós-guerra, fato que ficou registrado em suas pinturas, ainda que essa não fosse uma preocupação nova. Havia, entretanto, o consenso de que a pintura precisava reafirmar-se e, em grande parte da produção daquele período, constatava-se uma clara evidência da influência estilística do Expressionismo fazendo com que movimento fosse inicialmente nomeado de Neoexpressionismo.

Os principais centros artísticos do neoexpressionismo alemão foram observados primeiramente em Berlim, ao que seguiu Düsseldorf, Hamburgo e Colônia. Entre os novos artistas pertencentes à geração 80 alemã, Karin Lambrecht destacará Helmut Middendorf e, mais uma vez, Georg Baselitz.

Georg Baselitz junto à Markus Lüpertz, Sigmar Polke, Gerhard Richter, A. R. Penck, Jörg Immendorff e Anselm Kiefer pertencem à primeira geração de artistas de Berlim e Düsseldorf, artistas que nasceram antes ou durante a Segunda Guerra Mundial. Eles compartilhavam, à época, o desejo de liberdade artística que também era tido como uma forma de protesto. Em suas criações, ocupam-se com a aproximação de estilos diferentes e de imagens extraídas de fontes distintas, forçando de certa forma as intenções de uma imagem original.

Lüpertz, por exemplo, pintou muitas vezes o passado da Alemanha de forma a parecer uma paisagem surrealista, porém com a intensidade de um pintor expressionista. Baselitz declarava a influência expressionista mais clara através do seu domínio da tinta e, principalmente, em sua reconhecida dívida para com Nolde, que ele citava diretamente. Juntos, Lüpertz e Baselitz ainda abraçavam o comprometimento do artista com a realidade e com a história.

Entretanto, no caso de Baselitz que executou obras figurativas e reconhecidas como pioneiras desde o início de sua carreira, a pintura abstrata dos neoexpressionistas, de certa forma era uma proposta um tanto quanto indiscernível. Ele ainda necessitava de alguma imagem que lhe oferecesse um motivo para pintar, mesmo sem ter a intenção de que essa imagem fosse reconhecida. Para ele, era fundamental que a imagem não encobrisse uma possível apreciação do trabalho, da pintura que foi realizada com pincel e tinta.

A pintura de Baselitz efetivava-se enquanto ele a realizava de cabeça para baixo. A imagem de origem era apenas algo motivador, como uma espécie de princípio ordenador para a pincelada e para o pigmento, materiais que eram responsáveis pelo impacto da pintura, antes mesmo que a imagem fosse reconhecida.

Anselm Kiefer, também artista da primeira geração Berlim-Düsseldorf, por meio da pintura procurava discutir de maneira crítica a mítica e a histórica que os alemães faziam da sua identidade e nacionalidade. Por conseguinte, esse artista concentrava-se no passado, através das memórias do nazismo e da Segunda Guerra Mundial. As pinturas realizadas por ele em 1974 abordavam a “terra devastada” (ARCHER, 2001, p.162), mostrando paisagens enegrecidas devido à queima do restolho ou às depredações da guerra. Repetidas vezes, Kiefer recorreu ao poder transformador do fogo como metáfora do processo artístico.

O artista Sigmar Polke, também originário da geração Berlim-Düsseldorf, diferentemente de Kiefer, era reconhecido pelo uso que fazia de imagens da mídia. Suas pinturas atuaram como paradigma da natureza heterogênea que surgiu nos anos 80, não apenas na Europa, mas também nos Estados Unidos, e exerceram uma notável influência na pintura de Julian Schnabel. Esse que também tinha uma percepção singular do significado dos materiais e que era igualmente compartilhada por Polke e Kiefer. Algo que os três, em última instância, herdaram de Beuys. Como Schnabel escreveu:

[...]muitos americanos ainda não entendem que foi Beuys quem incentivou o atual rumo da arte. Eles acham que esse rumo vem do reducionismo e do minimalismo, como uma pintura morta que depois ressuscitou - mas eu estou falando de um envolvimento com os materiais. [...] Mesmo que os materiais sejam manufaturados ou pareçam novos, a obra tem que estar relacionada com o poder alquímico e acumulativo dos...objetos. (SCHNABEL *apud* ARCHER, 2001, p.115-116).

O apreço pelos materiais, herança de Beuys à geração Berlim–Düsseldorf, marcará definitivamente a produção de arte neoexpressionista de maneira a impulsionar as novas gerações, como a de Karin Lambrecht, à continuidade da pesquisa em pintura. Entretanto, a pintura de Karin, ainda que tenha um forte apelo aos materiais, poucas vezes esteve próxima à figuração, como será possível observar ao longo de sua trajetória de artista.

Helmut Middendorf, apesar de pertencer a uma suposta segunda geração, estava fixado em Berlim assim como Salomé⁶⁸, Rainer Fetting e Bernd Zimmer. Esse pequeno grupo caracterizou-se por uma prática diferenciada de pintura, composta por uma iconografia formada por nus, retratos, autorretratos, paisagens e cenas urbanas. Suas pinturas eram apresentadas em grandes formatos, feitas a partir de pinceladas largas dos intensos embates corporais com a tela. Ernst Ludwig Kirchner teve sua obra, assim como o próprio primitivismo, reelaborada por Middendorf e seu trabalho ressurgiria revisitado através da sexualidade latente de Fetting e Salomé. Os três artistas ficaram conhecidos como os *Novos Selvagens*.

As obras de Helmut Middendorf (AN.B,15) e Baselitz(AN.B,16) exerceram grande impacto sobre a jovem Karin durante os seus estudos de pintura em Berlim, ainda que seu professor, Raimund Girke, grande referência para a artista até os dias de hoje, estivesse alinhado à abstração.

Muitas afinidades foram evidenciadas por Karin relacionadas à pintura de Baselitz. Ao entrar em contato com as pinturas desse artista, ela refletia sobre os procedimentos de pintura ao mesmo tempo em que buscava constituir princípios claros para a realização de seu trabalho. Além disso, à maneira de Baselitz, a jovem passaria a incorporar as marcas dos materiais deixadas na pintura, assim como explorar, nas cores empregadas, relações entre brilho, opacidade e textura, algo mais importante que a imagem formada.

Por conseguinte, o interesse de Karin pela dimensão da pintura se confirmará, principalmente a partir obras de Middendorf. Esse artista que trabalhava em grandes dimensões de tela, sempre empregando pinceladas largas, tornará evidente para a jovem o inevitável embate do corpo do artista com a própria

⁶⁸ Pseudônimo de Wolfgang Cilarz.

estrutura da pintura, aspecto que ela elaborará repetidas vezes em suas obras ao longo de sua trajetória.

Ao perceber como se dava a elaboração pictórica desses artistas anunciados, a jovem estudante reconheceu na cor, nos materiais e na forma a essência da pintura, aprofundando-se verdadeiramente nessa linguagem. Como abstracionista confessa, porém, e de modo diverso ao de Baselitz, Karin nunca necessitou de efígies ou de elementos exteriores para a realização da pintura, ainda que repetidas vezes ela tenha recorrido às memórias pessoais e a seus fragmentos para homenagear situações ou pessoas através de suas obras.

O legado de Girke, mais sólido, provavelmente pela presença constante, contribuiu para que Karin adquirisse o pleno conhecimento da pintura como linguagem, da mesma forma que a instigou, confrontou e contrapôs suas dúvidas sobre o que representava ser artista e pintar naquele momento. Eram questões que ecoavam sem resposta para Karin desde Porto Alegre, principalmente pela falta de artistas pintores ou outras possibilidades de interlocução. O professor Girke conferiu à jovem Karin não apenas a noção da abstração, mas também a tranquilidade e a confiança necessárias para pintar, errar, incorporar o erro ou não, mas continuar, sobretudo, o trabalho.

A pintura de Girke era abstrata, muitas vezes monocromática e voltada para a investigação da linguagem em si. Ele costumava aplicar várias vezes o branco sobre branco explorando nas camadas o encadeamento de uma série de texturas e nuances. Girke participava de exposições individuais e coletivas enquanto experimentava as dificuldades de ser um artista e professor que formava jovens artistas do mundo inteiro. E nesse sentido, provavelmente Girke tenha influenciado a jovem Karin, que ao voltar para o Brasil, trazia em si a compreensão sobre a importância de transmitir o conhecimento adquirido formando novos artistas.

Cabe lembrar que no início dos anos 80, quando Karin chegou a Berlim, toda uma geração de artistas estava pintando. Vários deles também exerciam o ofício de professores na universidade, como Bernd Koberling (1934), (AN.B, 17) que ficou

conhecido no Brasil por integrar o grupo Grande Tela⁶⁹, durante a XVIII Bienal de São Paulo em 1985.

Professores recém-formados na universidade de artes também estavam em sala de aula, a exemplo de Helmut Middendorf (1953) e Salomé (1954) (AN.B, 18), os quais ainda destacavam-se sobre a alcunha neoexpressionista, artistas que estavam voltados para o início do século XX, principalmente para movimentos como o Expressionismo, o Simbolismo e o Surrealismo em suas origens franco-belga.

Buscando a formação em pintura entre mestres muito jovens e outros mais experientes, Karin⁷⁰ obteve mais uma confirmação de que havia acertado ao escolher Girke como orientador quando, em visita⁷¹ a Porto Alegre, o professor Kudielka disse-lhe que “o professor Girke era um dos mais sensíveis e mais inteligentes dos professores para falar sobre pintura”. Robert Kudielka, professor de História da Arte, tratava de legitimar e homenagear aquele que formou artistas provindos de vários lugares e que naquele momento, provavelmente, trabalhavam e propagavam a pintura em seus países de origem.

Na H.D.K., alguns professores eventualmente proferiam palestras para todos os alunos da universidade. Nessas conferências realizadas no auditório central, todos os estudantes tinham acesso ao que ocorria nas salas de aula. Em suas comunicações, Girke costumava instruir os alunos sobre como proceder antes de pintar. Entre outros temas, orientava-os para que não pintassem logo ao chegar da rua; dizia-lhes que primeiro deveriam desenhar e tranquilizar-se para então tratar a pintura com a calma necessária. E mais: ensinava aos grupos sobre o que deveriam fazer quando a pintura era entendida como pronta. Nesse caso, ele enunciava que eles sempre deveriam retomá-la. O professor os incentivava a buscar uma pintura solta. Segundo Lambrecht⁷², ele usava a palavra *flott*, mas não no sentido de conquistar para a pintura um gestual ou um borrado, pois “ele costumava imprimir um significado maior para a palavra, na acepção do despojamento ou mesmo da

⁶⁹ 18ª Bienal Internacional de São Paulo, sob a curadoria de Sheila Leirner. De 4 de outubro a 15 de dezembro de 1985.

⁷⁰ Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014.

perfeição”⁷³. Girke falava muito sobre Henri Michaux (AN.B, 19), o que fez Karin comprar diversos livros do poeta e pintor. Em sala de aula, ele também tinha por hábito contrapor o automatismo de Michaux ao de Pollock (AN.B, 20).

Enquanto buscava formar uma identidade artística, Karin transformava as orientações de Girke em metodologias para a realização da sua pintura para oportunamente, no Brasil, suas obras serem mais vinculadas às influências do neoexpressionismo alemão do que ao abstracionismo, surrealismo ou ao automatismo. Em grande parte, essa associação se justificava pela trajetória de estudos da artista e pela ênfase dada aos materiais em suas obras. Por outro lado, como a discussão sobre pintura no país se reestruturava, as reflexões sobre pintura abstrata, surrealismo e automatismo ainda aguardavam por seus emissários.

No Brasil, os diálogos com o neoexpressionismo foram alcançados através dos diferentes trabalhos realizados pelos artistas ligados à Casa 7, como Nuno Ramos (1960), Paulo Monteiro (1961), Fábio Miguez (1962), Rodrigo Andrade (1962) e Carlito Carvalhosa (1961), nas pinturas de Daniel Senise (1955), Jorge Guinle (1947-1987) e Cristina Canale (1961), assim como em trabalhos de Leda Catunda (1961), Osmar Pinheiro (1950-2006) e Lenir de Miranda (1945).

Em meados dos anos 90, motivada por uma grande afinidade artística, Lambrecht convidará o artista Nuno Ramos para realizar junto a ela um trabalho na Igreja Martin Luther. Karin tinha como objetivo chamar a atenção da população para a preservação da capela, no bairro Higienópolis, que se encontrava ameaçada pelas obras de construção da Terceira Perimetral de Porto Alegre.

A preocupação e o desejo de Karin por preservar a memória do seu bairro, assim como a capela que frequentou com a família até adolescência, mostram que ela investe nos mecanismos de retorno às origens como um modo de regenerar a memória e ativar recordações das origens familiares adormecidas, visando a redimensionar o estatuto ontológico no campo da atividade artística. Karin demonstra, assim, a sua busca por restaurar a condição do sujeito-artista que estabelece sua identidade através de sua poética.

⁷³ *Ibidem.*

A obra passa, por conseguinte, a traduzir um espaço de vivência enquanto agencia reminiscências, sentimentos e pensamentos originados em algo que foi vivido no passado. O bairro e a capela tornam-se objetos que providenciam o reviver, como “um sítio de manifestações ontológicas”, mencionado por Bachelard (1989, p.12, 35 e 28) como o “espaço da nossa solidão”.

Outros espaços representados por meio do título *A Casa e a cozinha*, 1981-1982, foram apresentados por meio de uma mostra no Espaço N.O., por Karin Lambrecht e Michael Chapman durante as férias da universidade alemã. As obras expostas no segmento *A Casa*, 1981-1982 (AN.A, 13 - 19) foram de autoria de Lambrecht. Naquele período havia uma grande tensão relacionada a uma decisão iminente que deveria ser tomada: ficar no Brasil ou voltar para Berlim. Em suas pinturas, Karin demonstra estar à vontade com as formas e os materiais. *A Casa*, com seu aspecto ancestral de cabana de terra, em seu formato triangular, representava a segurança afetiva do espaço doméstico, onde permaneciam a sua mãe e a avó. Algumas pinturas-objeto também foram exibidas e, juntas, buscavam representar o interior da morada.

Em uma folha de caderno (AN.A, 20), por meio do desenho, Lambrecht organizou o projeto da exposição e a montagem das obras. Essa é uma metodologia de trabalho que a artista mantém até a atualidade. As imagens (AN.A, 13 - 19), conforme é possível observar, fazem parte de um arquivo que se conserva preservado, composto de fotografias amadoras, mas que mesmo assim, com documentos em forma de registro fotográfico, auxiliam-nos na análise não somente das obras como da poética da artista.

O conjunto de pinturas apresenta temas e materiais ainda recorrentes na atual pintura de Karin, assim como mantém uma linha muito tênue entre a imaginação e a realidade afetiva vivida pela artista. Os materiais são aparentemente precários, como a terra e a têmpera ovo aplicadas sobre lona e papel, esses que foram confeccionados artesanalmente pela própria artista.

Nas pinturas que pertencem ao conjunto *Entre o céu e a terra*, 1981 (AN.A, 18), a terra foi escolhida como principal elemento para a realização da pintura. Ela revela uma característica importante da artista, que é a sua existência aberta em relação às coisas do mundo. Sendo assim, destacamos a sua situação existencial e

as vivências que foram inseridas nas obras, o que permite melhor compreensão da temática de seus trabalhos.

Transformados em um só elemento, terra e pintura estruturam o sentido simbólico de religiosidade que compõe o trabalho da artista. Não aquela religiosidade que é comumente vinculada à religião cristã, mas aquela que expressa a interação do indivíduo com o cosmos e com a natureza. A terra anuncia um simbolismo cósmico: em um exemplo clássico, “a mulher é assimilada à gleba e à Terra-mãe, o ato sexual à hierogamia Céu-Terra e à semeadura agrícola” (ELIADE, 2010, p.138).

Esse tratamento fundamentado na busca pelo esvanecido, na experiência arqueológica de investigar fragmentos e ruínas do passado através da pintura, não implica em uma abordagem artística alheia às pulsações da vida e da realidade, individualista ou anacrônica. Mas ao contrário, essa manobra reclama a consciência de uma atenção à vida indissociável da memória. Opera em consonância com a memória enunciada por Bergson, instância em que consciência e memória inauguram-se mutuamente, são concomitantes em sua gênese. Além de projetar o que está por vir, a consciência, penetrando no futuro, tem a função de arquivar e “reter o que já não é” (1989, p.191). Assim consciência e memória interagem no mesmo amálgama em que se acumula e conserva o passado no presente. Considerando isso, o filósofo ainda reserva maior êxito à ação que se lança para o futuro, ação essa que é sabedora de todos os tributos devidos ao passado. A memória é, assim, o campo de comutação em que as categorias temporais fundem-se em uma eterna continuidade.

A obra de Karin nesse contexto da mostra *A Casa* já emitia um sinal de que seria impossível traçar uma linha que demarcasse passado e presente em seu fazer artístico, que limitasse o espaço dos arquivos recuperados na memória e os dados planejados e executados pela consciência. À condução da memória, zona íntima de onde provém a forte presença do ser que se interioriza, refletindo sua própria história infinitamente, a artista seguiria fundindo fluxos simbólicos individuais e coletivos e mesclando bagagens autobiográficas e culturais.

2.2 ZEITGEIST

A literalidade é aquilo que nega um segredo.
(Borer)

Após viver a dualidade e os paradoxos das identidades germânica e brasileira, Karin Lambrecht viaja para Berlim e descobre um mundo cultural que ela havia previamente fantasiado. Em Berlim, a jovem encontra um modelo de ensino e um treinamento em pintura que a forma decisivamente, além de um cenário cultural efervescente que estava no epicentro da nova pintura alemã. Nesse ambiente, a artista compreenderá a força de suas raízes brasileiras e germânicas, o legado deixado pela Segunda Guerra e a expressão da mesma assumida na arte alemã.

A iniciação à pintura abstrata oportunizará que ela adquira uma metodologia de trabalho concisa e reconheça uma nova dualidade em sua formação ao apontar a herança dos professores Clébio Sória e Raimund Girke para o real desenvolvimento do seu ofício de pintora.

Como legado cultural, entre todas as exposições que a jovem Lambrecht teve oportunidade de visitar em Berlim, *Zeitgeist*⁷⁴Exposição de Arte Internacional (AN.B, 21) impressionou-a definitivamente. Preparada para ocorrer em dezembro de 1982, no *Martin-Gropius-Bau*, a mostra foi organizada pela *Neue Berliner Kunstverein*.

A exibição teve como curadores Christos M. Joachimides e Norman Rosenthal, emissários que estavam dispostos a mostrar o que de fato havia de novo na arte. Reunindo os artistas mais representativos de toda uma geração, entre eles os jovens representantes da pintura alemã, os *Novos Selvagens*, a exposição *Zeitgeist* buscava identificar o 'espírito do tempo', porém, sem deixar de prospectar os novos rumos a serem tomados pela pintura.

No catálogo da exposição, Christos M. Joachimides afirmava a importância do novo momento:

⁷⁴ A exposição *Zeitgeist* (Espírito do Tempo) Arte Internacional em Berlim ocorreu em dezembro de 1982, no *Martin-Gropius-Bau* e foi organizada pela *Neue Berliner Kunstverein*, através de um conselho administrativo formado por Barbara Jacobson, Eberhard Roters, Wieland Schmied e Hans Hermann Stober, entre outros.

[...] Quando alguém constata com profundo pesar o suposto fim da vanguarda, então deve admitir, na medida do possível, que isto desde o surrealismo – no sentido estrito da teoria da inovação – não trouxe nenhuma descoberta genuína no campo das artes visuais. No mais tardar em 1936 a vanguarda chegou ao fim. Em Auschwitz ou nas câmaras de tortura da Gestapo também há um período de história em que a cultura europeia – e a arte – foram abaixo. A era de Heinrich Schliemann até André Breton foi levada à cova. Sem sentimentalismo isto deve ser afirmado e reconhecido, que a arte do pós-guerra, a história dos apelos criativos é a solução decisiva deste século – do expressionismo, da abstração, do construtivismo, do dadaísmo, do surrealismo. Os momentos felizes de partenogênese são extremamente raros na história da arte. (JOACHIMIDES, 1982, p.9)⁷⁵.

A exposição *Zeitgeist*, conforme afirma Karin⁷⁶, foi a primeira a usar um aparato grandioso para divulgar grandes mostras de arte, incluindo a produção de catálogos, mediação e uma grande agenda na mídia. Os artistas alemães que lá mostraram seus trabalhos, compreendidos aqui por pintores e escultores da Alemanha Ocidental e Oriental, já estavam acostumados a participar de exposições na capital alemã, como aquelas que ocorriam na Neue Galerie.

Quanto aos artistas de outras nacionalidades, o conceito da exposição compreendia a apresentação de uma novidade plástica, ainda que em seus países de origem esses artistas também já fossem bastante reconhecidos e integrados ao sistema das artes local.

O impacto causado pela mostra *Zeitgeist*, entretanto atingiu a crítica de arte, principalmente a norte-americana, que se posicionou de forma negativa, admoestando duramente a curadoria e as obras apresentadas. Por repercutir internacionalmente, a apreciação fora do eixo europeu possibilitou a formação de uma opinião de antítese aos discursos de Joachimides sobre o caráter ‘inovador’ da

⁷⁵No original: “Wenn man das End der Avantgarde mit angeblich tiefem Bedauern konstatiert dann sollte man tunlichst eingestehen, daß es seit den Surrealismus – im strengen Sinne der Innovationstheorie - keine genuine Findung im Bereich der bildenden Kunst mehr gegeben hat. Spätestens 1936 war die “Avantgarde” zu Ende. In Auschwitz oder in den Folterkammern der Gestapo ist auch eine Epoche der europäischen Kultur-und Kunst-geschichte untergegangen. Das Zeitalter von Heinrich Schliemann bis André Breton ist zu Grabe getragen. Das sollte man ohne Sentimentalität feststellen und auch erkennen, daß die Nachkriegskunst die Geschichte von schöpferischen Rekursen auf die entscheidenden Setzungen dieses Jahrhunderts ist – auf den Expressionismus, die Abstraktion, den Konstruktivismus, den Dadaismus, den Surrealismus. Die glücklichen Augenblicke der Parthenogenese sind in der Geschichte der Kunst äußerst rar.” (JOACHIMIDES, 2002, p.9). Livre tradução da autora.

⁷⁶ Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 8 de novembro de 2013.

Zeitgeist. Foi John Russell⁷⁷ quem escreveu à época, sob o título de ‘Grande exposição mostra que Berlim erra o alvo’, questionando a capacidade do curador em reconhecer o real ‘espírito do tempo’:

[...] *Zeitgeist* é, evidentemente, um nome presunçoso. Se você der uma festa e disser às pessoas que o espírito da época será o convidado de honra você realmente tem que apresentá-lo. Mas “Zeitgeist” foi organizado por dois homens que nunca foram mutilados por dúvidas sobre si mesmos. Eles são, respectivamente, Christos Joachimides, grego, historiador de arte, residente de longa data e empresário em Berlim e Norman Rosenthal, secretário de exposições da Royal Academy em Londres que com Nicholas Serota, da Whitechapel Art Gallery, organizou no ano passado "O Novo Espírito da Pintura" exposição na Royal Academy, em Londres. Eles não hesitaram em estabelecer a lei, sobre como o que é, e o que não é o espírito da época, em 1982. Ao todo, 45 artistas foram convidados a participar da mostra. À primeira vista, uma investida ao acaso, sem coerência ou uma análise mais aprofundada. No entanto, eles puderam, pelo menos, discriminá-los por nacionalidade. Há uma seção Americana (Jonathan Borofsky, James Lee Byars, Malcolm Morley, Robert Morris, Susan Rothenburg, David Salle, Julian Schnabel, Frank Stella e Andy Warhol). Há um pequeno grupo britânico, composto por Barry Flanagan, Gilbert & George, Christopher Lebrun e Bruce McLean. Há os italianos que aparecem em toda parte por estes dias, e não há uma contribuição forte da própria Berlim e de outras partes da Alemanha. Há um dinamarquês, Per Kirkeby, um holandês, René Daniels, e um francês, Gerard Garouste.[...](RUSSEL, John. New York Times, 05 de dezembro de 1982).

Contudo, a grande mostra contribuiu para que Karin compreendesse ainda mais a obra de Joseph Beuys, podendo observar e refletir sobre seus trabalhos principalmente a partir da instalação *Monumento ao veado*, 1948-1982 (AN.B, 22). É inegável que houve outras oportunidades para que a jovem estudante de artes ficasse frente a frente com as obras daquele artista, já que em Berlim, nos anos 80, o trabalho de Beuys era amplamente divulgado em uma série de exposições de museus e galerias de arte.

Por suas características estruturais, memórias intrínsecas e contexto histórico, o museu *Martin-Gropius-Bau* abrigou a obra de Beuys de maneira a comover ainda mais a jovem Karin⁷⁸:

[...] Era um prédio bem antigo, tem uma história bem triste. Toda aquela região foi uma região ocupada durante na guerra pelo nazismo. Quando eu morei lá era uma zona bem desolada. Esse prédio foi reformado para fazer o Museu. Era todo de pedras e tijolos vermelhos. Havia uma grande melancolia em torno do prédio, quando a gente entrava, porque para chegar

⁷⁷ John Russell (1929-89) Jornalista e crítico de arte americano. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1982/12/05/arts/art-view-a-big-berlin-show-that-misses-the-mark.html>>. Livrentemente traduzido pela autora.

⁷⁸ Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014.

lá era bem agreste, tudo destruído. É onde hoje fizeram o Parlamento Alemão, virou ao contrário, ficou um núcleo de arquitetura pura, mas naquela época era uma zona abandonada, perto do muro. Então quando a gente entrava no prédio, ele tinha dentro dele, em cima vidro e em volta as galerias e as salas pra dentro. Esse núcleo com o pé-direito altíssimo foi ali que Beuys montou o trabalho dele, *Oficina com relâmpago e veado* (1948-1982), que depois também foi mostrado na Bienal de São Paulo, ele reformou o trabalho para mostrar, ou ele já estava morto. Acho que foi em 1989 que mostraram em São Paulo[...]

Karin observa que por parte de Beuys havia sempre uma preocupação com a cor, revelada através de nuances que eram produzidas pelos diferentes materiais. Na obra apresentada na *Martin-Groupios-Bau* predominavam as cores cinza do cimento e dos ferros e os ocre da madeira e da areia. Essa preocupação de Beuys também pode ser observada a partir do tom cinzento do conjunto de trajes em feltro junto aos canos de metal das obras *The Hearth*⁷⁹, 1968-1974 e *The Hearth II*, 1978 (AN.B, 23), assim como o ocre das prateleiras e elementos da obra *Cena de Caça ao Veado*, 1961 (AN.B, 24).

Podemos dizer que, de certa forma, a jovem Karin esteve muito próxima de Joseph Beuys em Berlim. Em 1980, no segundo ano de Karin na H.D.K, ela e Chapman⁸⁰ assistiram a um episódio em que Beuys foi vaiado durante um tenso simpósio da Fundação Karl-Hofer, o *Karl-Hofer-Symposions*, sob o tema *Überleben Durch Kunst*⁸¹. Durante a palestra de Beuys, Michael Chapman o desafiou a assinar uma escultura de sua autoria. Beuys o fez. O simpósio teve cobertura da revista *Kunstforum*⁸² e manteve-se na memória de Karin como parte da construção de uma afinidade artística que ela diz ter nutrido até meados dos anos 2000.

O legado de Beuys, não só para Karin, mas para toda uma geração de artistas, está presente, sem dúvidas, na construção de um vocabulário amplo e simbólico, concebido através de uma mitologia individual e do uso de materiais que se transformam com o passar do tempo. No caso de Karin, acresce-se a presença do Cristo. Elementos que, quando se tornam parte da obra de Karin Lambrecht, conduzem a uma série de analogias de forma a torná-las bastante complexas.

⁷⁹ A lareira.

⁸⁰ Michael Chapman.

⁸¹ *Überleben Durch Kunst - Sobrevivência através da arte*, tópico que foi determinado a partir do livro 1984, de George Orwell.

⁸² *Kunstforum* 01/1981. Band. 43. Arquivo pessoal de Karin Lambrecht.

De Beuys, “a artista pode ter assimilado não só o sentido antropológico de sua Escultura Social” como sugere Canongia (2003, p. 22), 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”.

Complexa é igualmente a figura de Beuys que muitas vezes foi descrito como um pastor que, ao ser seguido por suas ovelhas, pregava em alto e bom som “todo homem é um artista”. Essa criatividade presente em cada homem (FRANCBLIN, 2001, p.33) equivaleria a reconhecer como “artista” não só o autor do gesto que coloca o urinol no museu, mas todos aqueles que extraem o caulim da terra, aqueles que o transportam pela Europa em navios, aqueles que transformam a matéria-prima e, por fim, as incontáveis pessoas que cooperam no interior da fábrica.

Beuys, que igualmente refletia sobre a participação do corpo do artista na obra, acreditou que esse manifestava-se como um gerador de energia, que mudava, transformava e convivía com os animais e a natureza. Esse aspecto fez com que Karin não apenas se identificasse, mas realizasse uma série de diálogos com as obras de Beuys, fazendo que sua pintura seja reconhecida por incorporar elementos do acaso e da natureza, como a presença de pássaros, animais domésticos, carneiros e ovelhas. A participação do corpo do artista e do corpo dos animais completa a obra quase por analogia, assim como a arte e vida tem esvanecida a linha tênue que as afasta.

O componente humano nas obras de Beuys, conforme afirma Montinaro (2008)⁸³ ainda possui um caráter de arquétipo, já que trata de personagens estilizados entre o figurativo e o abstrato. Entretanto, o que na obra de Beuys apresenta-se de maneira imperativa e categórica é o fato de o artista não se preocuparem criar imagens e, sendo assim, apresentava suas concepções artísticas através de materiais essencialmente brutos.

Percebe-se, também, a apresentação de materiais brutos como parte do trabalho artístico na obra *Terra, Sol e Lua*, 1997(AN.A, 21) de Karin Lambrecht.

⁸³ MONTINARO, Antonella. **Joseph Beuys elementos para una creación**. Sala Municipal de Exposiciones De Las Francesas. Del 22 de febrero al 30 de marzo . Espanha: Valladolid, 2008. Disponível em: <http://www.valladolidwebmusical.org/expos/joseph_beuys/>

Nelas, a imagem final também parece não importar e sim o conceito e a analogia que cada material pode ofertar.

Borer (2001, p.15) defende que Beuys projetava seus trabalhos para que eles se constituíssem da matéria tal como ela era, de maneira que compusessem, em primeiro lugar, um espaço pedagógico por oferecer a “matéria para a reflexão”: onde ela não é exposta por si mesma, mas para servir a um processo de transformação. Nas obras de Beuys, a transformação fica evidente, já que os diversos materiais interagiam com o ar, oxidavam, derretiam e ainda sofriam alteração da cor, caráter que é próprio aos materiais ‘vivos’ e que, igualmente, podem ser observados nas obras de Lambrecht.

Como a ênfase de Beuys recai sobre os materiais, suas obras poderiam conduzir, conforme Borer (2001, p.16-17) ao ‘Manifesto Realista’ de Naum Gabo e Anton Pevsner (Moscou, 1920) e até mesmo à noção da ‘verdade da matéria’ que foi formulada por Tatlin em 1915. Nela, um material precário no meio de uma galeria indica que a linguagem da obra apenas foi simplificada e de modo algum sugere que o artista esteja declinando da reflexão.

Para compreender melhor a perspectiva artística de Beuys, retomamos as diretrizes do movimento construtivista russo, firmadas através do Manifesto Realista e observamos que Gabo entendia estar vivendo em período de intensas mudanças e perguntava-se frequentemente sobre ‘o que de novo a arte poderia trazer’. Como uma possível resposta, ele observou que o tempo e o espaço distinguiram-se como as únicas verdades sobre as quais a vida é construída e concluiu, dessa forma, que a arte também deveria ser assim construída.

O construtivismo histórico, conforme se compreende, influenciou uma série de artistas na Europa, e muito especialmente na Alemanha, através da Bauhaus, e da *De Stijl*, sendo que a primeira era muito reconhecida por incentivar projetos que incluíam a arte de maneira simplificada e pela atenção despendida à integração entre forma e função. Esses pressupostos ecoaram de maneira inventiva para os mestres de Beuys, principalmente para Joseph Enseling, já que Ewald Mataré, seu professor na *Staatliche Kunstakademie Düsseldorf*, identificava-se mais com as qualidades do expressionismo.

Há muitas relações possíveis entre a obra que Karin Lambrecht constituiu nos últimos 30 anos e a obra de Joseph Beuys. A artista desenvolveu grande admiração pela filosofia de trabalho do mesmo, principalmente no que concerne ao papel que a arte deve desempenhar para tornar o mundo um lugar melhor, ainda que na obra de Karin essa reflexão se manifeste por antítese, apontando para a origem ancestral dos conflitos, para a desigualdade entre os homens os aspectos ancestrais da violência. Entretanto, é certamente o imaginário religioso daquele artista que prevalece em Lambrecht e reatualiza a cada procedimento, através de uma semântica que versa sobre a cruz, o sangue, o Cristo, o sacrifício e, finalmente, sobre a transitoriedade da vida e o destino da humanidade.

A obra de Lambrecht confirma-se por procedimentos que reúnem materiais de memórias diferentes, que se transformam e passam a ter familiaridade no contexto da obra, como a terra e o sangue ou as cinzas e a ferrugem. Em Beuys, o uso do vinho e de outras substâncias líquidas sacrificiais como o leite e o mel, atinge o propósito da obra e, quando relacionadas entre si, citam uma das suas principais fontes de inspiração: o sangue derramado como símbolo de sacrifício, morte e ressurreição.

Ao representar a cruz, Beuys e Karin trabalham com materiais que não são neutros. O bronze, a gaze ou o basalto empregado por Beuys, por sua carga simbólica, expõem a dor do homem ao longo da história e a necessidade de cura. Para Karin, a cruz reafirma a importância do sacrifício de Jesus, como um ato que poderia ter mudado o futuro do mundo, e essa mesma cruz transfigura-se na obra através do cobre, do sangue, dos materiais têxteis e das folhas de ouro e prata. Porém, através da apropriação de elementos naturais e do acaso na pintura (as pegadas dos pássaros, do gato, as folhas, a chuva), Karin ainda coloca a natureza e a cultura em diálogo, investigando as origens dos ritos primordiais ligados ao carneiro e quando, sobretudo, reflete sobre o seu lugar como incerto na cultura atual.

Sobre a inclusão de animais nas obras de Beuys, salienta-se que eles estavam associados a uma simbologia que encontrava pares em diversas culturas, como nas fábulas irlandesas que remontam ao século VIII, conforme destaca

Lieberknecht⁸⁴, ao qual Beuys responde que “a lebre tem uma ligação forte com a mulher, com o nascimento e com a menstruação, e de um modo geral com o conjunto das transformações químicas do sangue” (BEUYS *apud* FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 120).

As lendas como parte da poética e da simbólica artística de Beuys dialogam com a mitologia pessoal de seu autor e alcançam um sentido pré-determinado por ele em suas obras. O que significa que isso não é tudo, já que se pode dizer que há praticamente um bestiário Beuysiano composto pelo veado, o chacal, a cegonha, o cisne, o gamo, o alce, insetos, o lobo americano e a lebre europeia, pássaros marinhos, o urso os peixes, a rena, o bezerro, e muitas outras espécies indescritíveis (BORER, 2001, p.21), compreendendo virtualmente quase que toda a Criação.

Em um aspecto não menos intrincado, Karin investigará a Criação a partir das histórias do Velho e do Novo Testamento durante os primeiros vinte anos de trabalho. Em 1997, ela dará início aos *trabalhos de sangue*⁸⁵, pinturas realizadas com o sangue de um carneiro abatido para consumo humano e doméstico da carne, inserindo em suas pinturas procedimentos de *apropriações* e *deslocamentos* em arte. Através desse primeiro procedimento, que tornou as toalhas de mesa suporte para a pintura, a artista dá início a operações típicas de *apropriação* em arte, pois tomou as toalhas (objeto trivial do cotidiano) e depois deslocou-as de sua função e contexto original para o universo da pintura.

O que autoriza Karin a estabelecer essa prática, além do fato de ela ser herdeira da produção de vários artistas que, tanto na Europa como nos Estados Unidos, basearam suas criações nesses procedimentos, é o fato de, na arte brasileira, tais procedimentos serem percebidos exatamente no final da década de setenta, período de sua formação acadêmica em artes. Observamos que esse momento coincide não apenas com a qualificação da artista, como também com as inúmeras trocas intelectuais que ela realizava com professores e colegas, além

⁸⁴ Hagen Lieberknecht, alter-ego de Beuys no texto escrito pelo mesmo: Conversa entre Joseph Buys e o Hagen Lieberknecht escrita por Joseph Beuys. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Orgs.) Escritos de Artistas: anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

⁸⁵ *Trabalhos de sangue* é a maneira como a artista costuma referir-se às pinturas realizadas com sangue de carneiro a partir de 1997.

do ambiente do Instituto de Artes da UFRGS. Retomando as referidas operações de apropriações e deslocamentos em arte, Chiarelli esclarece:

[...] Os primeiros procedimentos de apropriações⁸⁶ surgiam como indicativo de que mais uma modalidade artística no fim dos setenta⁸⁷. As apropriações sintetizavam a produção de uma série de artistas que tentava, de alguma maneira – e principalmente através de fotografia – dar conta e explicitar as modificações que a grande quantidade de imagens divulgadas pelos veículos de massa, incluídas igualmente as da história da arte, estavam causando na sensibilidade contemporânea. (CHIARELLI, 2002, p. 21)

Compreendemos, porém, que na obra de Lambrecht os procedimentos de *apropriação* não foram desencadeados pelo uso da fotografia, embora as fotos também venham a constituir uma particularidade do seu trabalho⁸⁸. Torna-se conveniente lembrar nesse momento que diferentes objetivos poderão ser cumpridos por meio das mesmas operações artísticas, como é possível observar nos movimentos do início do século XX, a exemplo dos dadaístas e surrealistas, ligados a Marcel Duchamp através do conceito de *readymade*. Estes artistas não só apropriavam-se de imagens e artefatos ordinários, como também os deslocavam de seu contexto original para a cena artística, buscando estabelecer um rompimento com os códigos vigentes de representação. Essa metodologia deixava clara a posição política do grupo, principalmente no que se referia ao sistema das artes, à obra de arte, ao espaço expositivo e ao *status* que o próprio artista gozava.

Nos Estados Unidos, imediatamente aos anos 1960, autores como Douglas Crimp e Graig Owens (CHIARELLI, 2002, p. 21) recuperavam certas formulações de Walter Benjamin (1996, p.168) para reavaliar, sobretudo, o papel que a fotografia estava assumindo na produção contemporânea. Reflexões acerca da reprodutibilidade técnica e destruição da aura da obra de arte passaram a subsidiar as discussões sobre a nova prática relativa às apropriações.

⁸⁶ Neste texto, o autor enfatiza os procedimentos de apropriações relacionados às imagens fotográficas.

⁸⁷ O autor comenta que nesse contexto também poderia ser inserida outra ‘modalidade’ surgida mais ou menos no mesmo período, o “citacionismo”, do qual iriam derivar vertentes como as transvanguardas italianas e internacionais, o neoexpressionismo, a má pintura, etc. (CHIARELLI, 2002, p.32).

⁸⁸ Diferentemente das imagens observadas na produção brasileira do final dos anos 1970, as fotografias realizadas por Karin Lambrecht são parte de uma investigação sobre a pintura. Sobre a presença de imagens fotográficas na obra de Karin Lambrecht, ver mais em ARAÚJO, Viviane Gil. Karin Lambrecht: as vestes e o corpo na série Registros de Sangue. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGAV/IA UFRGS, Porto Alegre, 2008.

Sobre o sentido apreendido pela palavra “apropriação” a artista Maria Helena Bernardes, que participou da ação “Eu e você” desenvolvida por Karin Lambrecht no contexto do Projeto AREAL relata que a primeira impressão sobre o trabalho de sangue, realizado na estância próxima a Bagé, foi:

[...] o sentido expandido que a palavra “apropriação” ganhava nos Registros de sangue de Karin Lambrecht, reportando-nos à aspiração de Hélio Oiticica. O sentido de “apropriação” em Oiticica ultrapassa o domínio dos objetos e incorpora situações intransferíveis com as quais nos deparamos no cotidiano – um canteiro de obras em atividade, um terreno baldio –, situações impossíveis de serem transportadas a outro espaço. Oiticica apontava a beleza e a tragédia dessas situações e considerava que o trabalho do artista seria como um sopro que as ativaria em nossa consciência, transfigurando seu sentido. (BERNARDES, 2004, p. 198).

Através dos procedimentos da artista, é possível perceber que ela apropriou-se de um acontecimento intransferível, que é o abate do animal e do sangue gerado por ele, transformando-os em materiais próprios à produção de suas pinturas, sem recusar a simbologia inerente a eles, tratando-se também de uma apropriação simbólica e não apenas material.

Karin Lambrecht muitas vezes apropriou-se de materiais rejeitados para transformá-los nos suportes de suas obras, principalmente no que diz respeito aos chassis, que surgiram de restos de madeira encontrados ao acaso e que foram transformados e ressignificados para o desenvolvimento de sua poética. Materiais incomuns à pintura, como fotografias, sucatas, canos de plástico ou metal, já podiam ser observados colados sobre suas primeiras telas ou pinturas-objetos, como é possível observar na obra *Ester ou Ester entra no pátio interior da casa do rei*⁸⁹, 1987 (AN.A, 22). Essa prática também pode ser identificada durante os anos 90, através da terra (extraída de diferentes localidades e com diferentes tonalidades) usada sobre as telas como material próprio à pintura, como pode ser observado na obra *Forma deitada*⁹⁰, de 1996, (AN.A, 23).

Porém, foi sobre duas toalhas de mesa herdadas da avó (e atadas uma à outra por um nó-gesto), sobre matérias têxteis e vestes de linho e algodão que se

⁸⁹ Obra participante da 19ª Bienal Internacional de São Paulo, realizada em 1987. Trabalho composto originalmente por quatro totens que após a mostra foram separados pela artista. Atendendo ao pedido de Gaudêncio Fidelis, em nome do Museu de Arte Contemporânea do RGS, MAC/RS, e de Paulo Herkenhoff, em nome do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM/RJ, dois totens foram doados e os outros dois, desmanchados pela artista.

⁹⁰ A obra *Forma deitada*, realizada em 1996, pertence à coleção da artista.

iniciaram as pinturas com sangue, nas quais a artista passa a inserir novos métodos para a realização de seus trabalhos. Ao eleger o sangue como pigmento para suas pinturas (configurando também uma operação de apropriação seguida de um deslocamento), Lambrecht destaca as manchas e o informe, impondo uma forte carga dramática às obras. Desse modo, e por conta da simbologia inerente ao novo pigmento conotado, as obras costumam afetar, de maneira bastante subjetiva, as pessoas que de alguma forma entram em contato com elas.

É importante ressaltar que não há, por parte da artista, uma intenção premeditada de descontextualizar os materiais ou abandonar a simbologia intrínseca a eles. Seu desejo é que sejam reconhecidos – para que não percam a força simbólica – intuito que se anuncia de maneira bastante clara nas informações presentes nas legendas das próprias obras. A coerência que a artista demonstra na escolha dos materiais de suas obras permite que se perceba o quanto as questões relativas à efemeridade do corpo já estavam presentes desde suas primeiras pinturas e que, atualmente, elas apenas se materializam através do sangue. Por meio dos diferentes descartes da natureza, com os quais a artista foi construindo sua obra, formaram-se camadas de sentido que convocam a refletir sobre o destino do homem diante do imponderável ciclo da vida.

Decisiva é a contribuição de Cattani, que aponta as diferentes modalidades de apropriações e deslocamentos em arte que puderam ser observadas na arte brasileira do século XX e que chegaram ao século XXI:

[...] Apropriações de elementos das culturas locais e de ícones da arte internacional criaram manifestações originais em vários momentos do século XX. O movimento antropofágico, no fim dos anos 20, chegou a sugerir a apropriação como princípio criativo sistemático, único capaz de dar conta da especificidade cultural brasileira...

[...] Na década de oitenta, citações e releituras da própria história da arte abundaram dentro de uma lógica revisionista que se convencionou chamar pós-modernidade...

[...] Nos anos noventa, pareceram predominar outras modalidades de apropriação marcadas por certo deslocamento entre objetos e imagens selecionadas pelos artistas. Desse fenômeno decorre a criação de outra realidade: as obras abdicam de sentido único e da centralidade tornando-se polissêmicas. (CATTANI, 2002, p. 106)

Percebe-se desta forma que – salvo o período em que o paradigma da arte brasileira era a conceituação nacional do Modernismo, que vetava o uso de procedimentos que questionassem os parâmetros da arte pautada no nacionalismo

e nas técnicas artísticas convencionais – as apropriações ocuparam, em maior ou menor grau, grande parte do cenário da produção de artes visuais brasileiras.

A arte latino-americana, contudo como observa Maria Angélica Melendi⁹¹

[...]sempre optou pela apropriação do objeto como veículo privilegiado na construção de sentidos em oposição a um segmento importante do conceitualismo norte-americano que, ancorado numa pesquisa sobre a linguagem, prescindiu dos objetos e os substituíram por proposições linguísticas...(MELENDI, 2005).

Tal situação permite vislumbrar que conceitos iguais em locais diferentes terão sempre expressos, na produção artística, as características relacionadas ao contexto em que foram gerados.

Nos trabalhos de sangue é possível identificar um procedimento artístico que busca integrar a rotina do campo e o abate do animal à produção de arte, talvez porque Lambrecht, de alguma forma, perceba que a pintura com sangue “mais do que uma metáfora, seria outro modo de existência do animal” (GULLAR, 2006, p. 7) e seria também a possibilidade de atingir a consciência dos homens ao sugerir que através do sacrifício reencontrariam suas origens.

Os animais nascem, têm sentimentos e são mortais. Nessas condições se parecem com o homem. Na sua anatomia superficial—menos na anatomia profunda - em seus hábitos, em seu tempo, em suas capacidades físicas(BERGER, 1993, p.12) eles podem ser diferenciados dos homens. Semelhantes e ao mesmo tempo diferentes, homens e animais compartilham suas vidas e histórias ancestrais.

O sangue do animal, do qual Karin faz pintura, de tanto sangue, até parece humano. O sangue do animal corre para a terra tal como o sangue do homem e, provavelmente, o homem partindo dessa consciência, reconheça a fragilidade da sua vida como a de um animal. Sobre a instauração desse paralelismo Berger destaca:

O paralelismo de suas vidas semelhantes/dessemelhantes permite aos animais provocarem algumas das primeiras perguntas e darem respostas. O primeiro tema de pintura foi o animal. Provavelmente a primeira tinta foi sangue de animal. Antes disso, é razoável supor que a primeira metáfora tenha sido animal. Rousseau, em seu Ensaio Sobre a Origem das

⁹¹ MELENDI, Maria Angélica. Desvios e aproximações em 20/04/2005 Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/000395.html>>. Acesso em: 22/03/2008.

Linguagens, afirmava que a própria linguagem começava com a metáfora: “Como as emoções foram os primeiros motivos que induziram o homem a falar, suas primeiras palavras foram tropos (metáforas). A linguagem figurativa nasceu primeiro, significados adequados foram inventados por último” (BERGER, 1993, p. 14).

A força simbólica peculiar aos materiais como parte da significação da obra, como é atribuída ao sangue na obra de Lambrecht, pode igualmente ser observada nos trabalhos de Joseph Beuys. Em suas obras, os materiais atingem significados surpreendentes, já que foram levados à investigação exaustiva pelo autor, que em seus processos de criação com diferentes materiais, a exemplo da gordura, fazia que “algo indeterminado assumisse uma forma determinada por meio do movimento, o que é a um só tempo um elemento básico para a teoria da escultura e a teoria da ação” (LEBEER *apud* BORER, 2001, p.21). Em outras palavras:

A essência ativa, a causa eficiente (*Wirkwesen*) não deve mais ser separada dos efeitos (*Wirkungen*) que, ao se materializar, tornavam o mundo ininteligível. Material alquímico por excelência, de caráter quase vivo, a gordura, por meio de suas várias transmutações, simboliza todas as etapas dessa conscientização: dilatada ela se torna líquida; rapidamente contraída ela se torna sólida, e pode tornar-se gasosa na evaporação. Da mesma forma que há no feltro uma dupla propriedade isolante, tanto em termos morais quanto térmicos, a plasticidade e a virtual metamorfose da gordura animal representam o imaginário da ação. Ao usar tais materiais instáveis, eles próprios símbolos que transitam pelas suas fases reversíveis, precárias, Beuys faz uma promessa hegeliana, que lembra também a teoria de Espeusipo, sobrinho de Platão e seu sucessor na Academia, de acordo com o qual “o Bem e o Belo não aparecem na natureza das coisas senão durante o desenvolvimento dos seres”. Esse é o caminho que Beuys procura e aponta com o seu cajado de pastor, sua bengala revestida de feltro, o grande bastão da Eurásia, seu bastão de cobre, com o objetivo de que a tendência seja compreendida: ou seja, a nossa habilidade de modificar a vida cotidiana (caótica, instável, quente, material, atual) em espiritualidade (perfeita, estável, fria, cristalina, celestial, futura) em conformidade com uma polarização que complementa a das energias vitais, e também a nossa habilidade de trazer de volta aos corpos às almas. (BORER, 2001, p 21).

Sob uma perspectiva atual, Karin⁹² avalia que arte de Beuys ultrapassa o conceitual: “Acho que ele, se desse pra dizer assim, ficou entre mundos: ele é famoso por ser um ótimo carpinteiro, um homem que sabia manusear perfeitamente materiais, construir”; ela ainda completa:

[...] É como se ele tivesse unificado um pouco a escultura, retirado ela daquele ambiente puramente escultórico, retirou alguns elementos da arte

⁹² Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014.

conceitual, o distanciamento crítico, de repente, da escultura, e o pensamento da construção da *plastic social*, que seria o fazer a sociedade, o modo como a gente vive. Pensar no futuro e salvar o mundo para as futuras gerações. [...]

[...]Na época eu achava que isso era tudo. Em primeiro lugar o professor Girke, logo eu achei que as mensagens do Beuys eram superimportantes. Mas há dez anos esse mundo começou a se esvanecer dentro de mim. Hoje em dia eu acho que o futuro do mundo, desse mundo que a gente conhece, ele não está bem nas nossas mãos. Se tem seres humanos tão destrutivos, deve ter um outro significado...

Na vida de Beuys, tudo se passou como se ele tivesse vivido como um xamã. Para Mircea Eliade, nas sociedades tradicionais, a figura do xamã é descrita, sobretudo, como “um doente que conseguiu curar-se a si mesmo” (1998, p.41), um mestre da morte, geralmente “escolhido” por um acidente, de preferência insólito, como cair de uma árvore, por exemplo: em suma, cair do céu. Representa em si mesmo “um sistema simbólico quase completo” (1998, p.147) e dominando a “linguagem do coite”, ele transforma a si mesmo em animal: “cada vez que um xamã chega a participar do modo de ser dos animais, ele restabelece de alguma maneira, a situação que existia *in illo tempore*⁹³, nos períodos míticos, quando a ruptura entre o homem e o animal ainda não havia sido consumada” (1998, p.99). É nesse sentido que Borer (2001, p.30) afirma que Beuys pode ser qualificado como mítico, não do mesmo modo que os artistas desse século, que contribuem eles próprios para a fabricação de seu “mito” pessoal, mas como demiurgo e sintoma vivo de uma tradição coletiva.

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

[...] ele 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 Kiefer⁹⁴, 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* (AN. B, 25) para expor os medos e incertezas da grande metrópole paulista [...].

⁹³Em tempos remotos.

⁹⁴Esta 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).

[...] os mitos são utilizados como recursos conceituais para potencializar as ideias 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)

Eliade alerta para a necessidade em 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 ontofenomenológico 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)

A imagística de Beuys, assim como a de Karin, surge de registros culturais e narrativas míticas que são reatualizadas pelos artistas quando esses as substituem por modelos exemplares, que estão inseridos no cotidiano contemporâneo. No trabalho de Lambrecht, procedimentos e narrativas apontam para a fundação de mitos, para histórias contadas através do sacrifício animal, ato primordial, construtor de memória cultural que possibilita – por oferecer um padrão – a construção dos comportamentos do homem contemporâneo.

O sagrado na obra de Lambrecht parte da tentativa de compreender a Criação, a presença de Deus, e a partir de seu filho Jesus Cristo e das narrativas do Antigo e do Novo Testamento, discutir o papel do sacrifício para o aprimoramento dos homens e da cultura criada por eles. O sacrifício, sob a perspectiva que visa a identificar o mito que funda o imaginário de seus trabalhos, é elemento disparador dos desdobramentos das suas criações.

A função do mito consiste em declarar os modelos exemplares conforme aponta Eliade(1972, p. 13) de todas as atividades humanas significativas: a alimentação, o casamento, o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria. O conceito

de 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* (MAISON ROUGE, 2004) e percebam o cotidiano à sua volta como uma potência latente de diferentes significados a serem interpretados e retransmitidos.

Na realização dos trabalhos de sangue, Karin Lambrecht investiu sobre as figuras femininas e paramentos manchados de sangue, como quem conta uma história até então oculta, mas necessária para completar sua obra de artista, desafiando-nos a desvendar os personagens míticos intrínsecos às mesmas, conforme podemos observar na obra *Con el alma en un hilo*, 2003 (AN.A, 24). O conceito, ou expressão 'Mitologia' aplicada às obras de arte contemporâneas foi apresentado pela primeira vez no contexto de curadorias que foram realizadas entre os anos sessenta e setenta:

[...] foi a 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 [...], com o nome 'Mitologias Individuais' referindo-se ao vocábulo que ele havia empregado em 1963 para qualificar as esculturas de Étienne Martin (AN. B, 26): "As Mitologias Individuais tentaram dar a Documenta V a dimensão de um espaço metafísico, onde cada um expôs signos e sinais mostrando seu mundo pessoal", explicava o curador⁹⁵. (MAISON ROUGE, 2004, p. 17-21).

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 que

⁹⁵No original: [...] L' appellation "mythologie" appliquée à des oeuvres d'art contemporain est employée pour la première fois en 1964, lors d'une exposition du musée d'Art moderne de la Ville de Paris consacrée à trente-cinq peintres français réunis par le critique Gérald Gassiot-Talabot, sous le titre "Mythologies quotidiennes". À Kassel, en 1972, un autre critique, Harald Szeemann, crée une section de la Documenta V, grande foire internationale d'art contemporain, qu'il nomme 'Mythologies Individuelles', reprenant le vocable qu'il avait employé en 1963 pour qualifier les sculptures d'Étienne Martin. " Les 'Mythologies individueelles' tentent de donner à la DV la dimension d'un espace métaphysique dans lequel chacun pose les signes et signaux exprimant son monde personnel" explique-t-il. Cette définition est suffisamment ouvert pour englober des oeuvres de caracteres formels différents. "Mythologies personnelles" exprime la transposicion du quotidien par l'individu pour atteindre le person, c' est-à-dire l'intime. (MAISON ROUGE, 2004, p. 17-21). Livre tradução da autora.

era íntimo. Participaram daquela 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, já muito referido aqui, era o que se mantinha mais próximo da ideia tradicional de arte como algo que oferecia ou dava corpo a um significado particular.

Anselm Kiefer (1945), citado aqui em Bulhões (2003) igualmente faz uso de mitos originais das culturas germânicas para tratar das reincidências nacionalistas permanentes na sociedade alemã, e do antigo mito de Lilith. Durante os anos 70, Anselm Kiefer foi aluno de Joseph Beuys, na Düsseldorf Kunstakademie, e dessa formação pode ter herdado o gosto pelos materiais saturados de simbologia. Como ecos de um tempo passado, seus trabalhos agregaram durante um grande período materiais como palha, cinza, argila, chumbo, vidro, madeira e partes de plantas, o que os tornava efêmeros e frágeis, fragilidades essas que contrastarão com os temas austeros apresentados em suas futuras pinturas.

Kiefer, ainda em meados dos anos 70, incorporou especialmente a mitologia alemã e o horror do Holocausto. Questões relacionadas ao nazismo podem ser particularmente observadas em seu trabalho, como na obra *Margarethe*, 1981 (AN. B, 27), que traz como material expressivo óleo e palha sobre tela. Essa obra foi inspirada pelo conhecido poema *Todesfuge*⁹⁶ de Paul Celan⁹⁷:

Fuga fúnebre
 Leite preto matinal nós o bebemos de noitinha
 nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos à noite
 bebemos e bebemos
 cavamos uma cova nos ares lá não nos deitamos amontoados
 Um homem mora na casa que brinca com as cobras que escreve

⁹⁶ No original: Todesfuge. Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts/ wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends/ wir trinken und trinken/ ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete/ dein aschenes/Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen/ Er ruft spielt süsser den Tod der Tod is ein Meister aus Deutschland/ er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft/ dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng/ Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts/ wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland/ wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken/ der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau/ er trifft dich mit bleierner/ Kugel er trifft dich genau/ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete/ er hetzt seine Rüden /auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft/ er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein/ Meister aus/ Deutschland/ dein goldenes Haar Margarete/ dein aschenes Haar Sulamith. Karin Bakke de Araújo. Fuga fúnebre, de Paul Celan. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/clt/article/viewFile/49500/53585>>.

⁹⁷ Paul Celan 1920-70. Sobrevivente do Holocausto considerado um dos mais importantes poetas modernos da língua alemã.

que escreve ao escurecer para a Alemanha teu cabelo dourado Margareta
 ele o escreve e vai para frente da casa e as estrelas cintilam
 ele assobiando chama seus cães
 assobiando chama seus judeus manda cavar uma cova na terra
 ele nos ordena agora toquem uma dança
 Leite preto matinal nós te bebemos à noite
 nós te bebemos de manhã e ao meio-dia nós te bebemos de noitinha
 bebemos e bebemos
 Um homem mora na casa que brinca com as cobras que escreve
 que escreve ao escurecer para a Alemanha teu cabelo dourado Margareta
 Teu cabelo cinza Sulamita cavamos uma cova nos ares lá não nos deitamos
 amontoados
 Ele grita cavem mais fundo na terra uns e outros cantem e toquem
 ele saca a arma do cinto brandindo-a seus olhos são azuis
 finquem mais fundo as pás uns e outros continuem a tocar uma dança
 Leite preto matinal nós te bebemos à noite
 nós te bebemos ao meio-dia e de manhã nós te bebemos de noitinha
 bebemos e bebemos
 um homem mora na casa teu cabelo dourado Margareta
 teu cabelo cinza Sulamita ele brinca com as cobras
 Ele grita toquem a música da morte com mais doçura a morte é um mestre
 da Alemanha
 ele grita tirem um som mais sombrio dos violinos e vocês subirão como
 fumaça para os ares
 assim vocês terão uma cova nas nuvens lá ninguém se deita amontoados
 Leite preto matinal nós te bebemos à noite
 nós te bebemos ao meio-dia a morte é um mestre da Alemanha
 nós te bebemos de noitinha e de manhã bebemos e bebemos
 a morte é um mestre da Alemanha seu olho é azul
 te atinge com uma bala de chumbo te acerta em cheio
 um homem mora na casa teu cabelo dourado Margareta
 ele incita seus cães para cima de nós ele nos presenteia com uma cova
 nosares
 ele brinca com as cobras e sonha a morte é um mestre da Alemanha
 teu cabelo dourado Margareta
 teu cabelo cinza Sulamita

O poeta narra e dá forma ao limite de uma experiência. Os trabalhos de Kiefer são marcados pela intensidade psicológica que se manifesta através do acúmulo de materiais ou camadas, que ainda dizem respeito às ruínas deixadas pela segunda guerra, à identidade alemã, à morte e ao extermínio.

As obras de Lambrecht, realizadas nos anos 80 e 90, dialogam com as obras de Kiefer ao apresentar na estrutura da pintura uma série de camadas que agregam materiais diversos, acrescentando uma espécie de drama cultural que as afastam da 'bela pintura', já que ela investe nos aspectos transitórios da matéria em diálogos permanentes com transitoriedade própria da vida.

Em grande parte dos trabalhos de Kiefer prevalece a terra e outros materiais retirados da natureza. Também é característico em suas obras o uso de escritos, citação de personagens lendários ou lugares históricos. Tudo é codificado e

decodificado através das simbologias que Kiefer resgata na constante busca pela representação do passado. Mas ainda que aproximemos as poéticas e os conceitos elaborados por Karin e Kiefer, para a artista⁹⁸, seu trabalho é bastante diferente das obras de Kiefer. Ela explica:

[...](Kiefer) constrói um desenho é tudo superplanejado, ele trabalha com perspectivas. Eu não faço isso. E quando eu trabalhava com as matérias elas eram sempre planas, eu acho que o meu trabalho nunca teve uma perspectiva. Eu nunca insinuei um lugar real no meu trabalho. Às vezes eu acho que o meu trabalho em alguns momentos ele toca um pouco o surrealismo, só que o surrealismo a gente sempre por aquela escola daquela época. Que tem aquela imagem, onírica, real assim na pintura. Mas o automatismo como o professor Girke falava, ele toca um setor dentro da gente que é um pouco do inconsciente. Claro que é uma pretensão eu dizer isso!(risos) Eu quero dizer que eu aprendi isso com o meu professor: a buscar um lugar na pintura, ele sempre dizia: você acha que está pronto, mas não está você tem que continuar. A pintura tem que ser solta! Isso ficou muito gravado para mim. E o solto para ele é uma coisa muito especial, que pode ser em Mondrian, por exemplo.

Diferentes momentos da pintura realizada por essa artista dão a perceber que não há representação de perspectiva ou mesmo a insinuação de um local/lugar como nas pinturas de Kiefer. Ressaltamos, sobretudo, a partir das pinturas *O Signo (O jardim da casa da minha mãe e meu pai em Porto Alegre)*, 1981 (AN.A, 13), *Entre o Céu e a Terra* (AN.A, 18) e *A Taba*, 1981(AN.A, 19), que as problemáticas colocadas pela obra de Karin Lambrecht não estão depositadas na representação de um lugar. Ao esboçar a casa, ainda é uma casa simbólica, em que os materiais empregados para a pintura, a exemplo da terra e da têmpera ovo, informam mais sobre a necessidade de recuperar a acepção fundamental da totalidade do homem junto ao grupo do que uma representação de local. A casa foi reduzida a uma representação quase infantil, recuperando a linguagem simplificada da infância, que se atém aos registros do inconsciente.

Os materiais eleitos não são indiferentes à pintura, pois remetem a tempos ancestrais, quando o homem valia-se de elementos encontrados na natureza, combinava-os, para então venerar os animais e sua representação no interior das cavernas. Alude à simbologia da terra como mãe primeira, aquela que dá a vida a todos os seres da natureza. Ao feminino. A Eva, a primeira mulher bíblica que foi moldada em argila, a partir de uma costela de Adão.

⁹⁸ Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014.

Centradas 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 repletas de religiosidade, as pinturas de Karin não visam à representação de um lugar.

Sabe-se que a artista, por concepção familiar, pertence à Comunidade Evangélica de Confissão Luterana Martin Luther, uma religião que não apresenta, usa ou cultua imagens, exibindo no interior do templo apenas uma cruz. Contudo, o imaginário religioso e sua compreensão do sagrado estão profundamente inseridos em suas obras através da mitologia cristã. Karin elege a apresentação da cruz (igualmente presente na obra de Beuys), do sacrifício do carneiro e das vestes com sangue com a intenção de resgatar as efígies que constituíram o imaginário da humanidade conforme a descrição da Bíblia cristã.

Eventualmente, Karin igualmente resgata para sua pintura uma série de narrativas literárias, a exemplo dos registros da viagem de Albert Camus⁹⁹ a Porto Alegre, como forma de ativar memórias de um poeta que observou a cidade em uma característica que lhe é ímpar: a luz. Em agosto de 1949, Camus visitou a capital gaúcha e a frase "La lumière est belle" foi uma das poucas e resumidas anotações que ele fez. Em 2008, Karin em busca da luz percebida por Camus e na tentativa de recuperá-la desenvolve a obra *No quarto de Camus, 9 de agosto de 1949, dia e noite, Camus em Porto Alegre, 2008* (AN.A, 25).

9 de agosto

Partida para Porto Alegre, em meio à emoção dos Andrade e Sylvestre, et. ...Almoço no avião. Pela primeira vez pequena crise de ar. Mas ninguém percebe nada. Em Porto Alegre, desembarco sob um frio cortante. Quatro ou cinco franceses congelados me esperam no aeroporto. Anunciam que devo fazer uma conferência à noite, o que não estava combinado. Vi os capotes – A luz é muito bela. A cidade feia. Apesar de seus cinco rios. Essas ilhotas de civilização são frequentemente horrendas. À noite, conferência. Chegam a recusar pessoas. A imprensa aumenta o número de pessoas. Mas, acima de tudo, isso me diverte. Minha preocupação é ir embora e acabar com isso de uma vez por todas. Alguém se dá conta que não tenho visto pro Chile. É preciso que eu pare em Montevidéu, telegrafe, etc. (CAMUS, 1978, p.134)

⁹⁹ Albert Camus (1913-60) foi um escritor, romancista, ensaísta, dramaturgo e filósofo francês nascido na Argélia. Foi também jornalista militante engajado na Resistência Francesa e nas discussões morais do pós-guerra. Na sua terra natal viveu sob o signo da guerra, fome e miséria, elementos que, aliados ao sol, formam alguns dos pilares que orientaram o desenvolvimento do pensamento do escritor.

Camus percebeu a luz da cidade como algo que merecia ser referido. Mas o autor estava em conflito com as pessoas, com os diálogos travados e os compromissos firmados. Karin Lambrecht, ao escolher as anotações de viagem de Camus, identifica-se com o autor e faz dele seu espelho. É possível dizer que quase nada justifica a presença de Karin na cidade em que nasceu não ser o vínculo familiar que a fortalece ao mesmo tempo em que a imobiliza.

Para a obra *No quarto com Camus*, 2008, Lambrecht criou alguns objetos e pinturas que foram reunidos sob a forma de uma instalação. Sobre as telas foram colocadas camadas de tinta, tecidos colados, desenhos e estruturas de madeira em tom castanho. A bela luz referida por Camus apontou para o azul sem par do céu da sua cidade. Tonalidade que foi traduzida pelos pigmentos azul cobalto e ultramar.

A exposição *Pintura, desenho e anotação*¹⁰⁰, na qual a obra já referida foi apresentada, teve o espaço da galeria dividido pela artista em três partes: na antessala, os desenhos; no espaço maior, as pinturas, e no fundo da sala, um lugar de anotações representando o quarto de Camus em sua estada em Porto Alegre. O tablado de madeira tem o formato de uma cruz, decorrência das quatro paredes levadas ao chão.

A cruz no trabalho de Lambrecht, como assinala Agnaldo Farias (2002, p. 13), além de signo da cristandade, é o gesto que fazemos da testa para o tronco, de um ombro para o outro, como a demarcação de um território e a afirmação do lugar. A cruz, nessa exposição, simultaneamente lembra e marca o lugar do corpo do poeta e por analogia, o próprio corpo da artista.

No encontro entre as paredes, um espaço retangular é como uma cama, que aponta para o lugar do corpo. Ela revisita, 50 anos depois, aquela presença, "mistura a existência real do escritor com o sentido existencial de sua obra, evocando o céu cúmplice do ato de *Meursault* (O Estrangeiro) ou ainda o da infância do artista na distante Argélia", como percebeu Paulo Reis, não sem dedicar especial atenção à participação da cor na mística das obras:

A artista produz uma instalação onde o tempo – matéria essencial que dá corpo ao Existencialismo [...] trespassado por uma luz azul, intensa, que nos faz lembrar o céu da cidade [...] Mas também refaz aquele intenso e

¹⁰⁰ Exposição *Pintura, desenho e anotação*, Galeria Nara Roesler. São Paulo, 2008.

metafísico azul que está nos céus de Giotto, nas marinhas de Cézanne e de Matisse, no infinito de Yves Klein, todos estes mediterrâneos, como Camus. A artista mistura a existência real do escritor com o sentido existencial de sua obra. Há uma profusão de matérias em azul, como o linho, o grafite e o cetim ultramar, além de outros materiais em azul cobalto. Estes são para Karin “como um agregado de planos de uma pintura não pintada”. Numa equação a pintura é corpo e luz = matéria + luz...” [...] Não deixaria de fazer uma referência à obra de Bill Viola, *Room for St. John of the Cross* (1983), (AN. B,28).

Nesta obra, o vídeo-artista cria uma obra espaço-tempo. O místico São João da Cruz é obrigado a habitar num cubículo, onde não podia estar de pé, tendo apenas uma mesa, uma jarra e um copo de água. Neste lugar, escreve *Noite escura da alma* (1578), o belo poema sobre “padecer e depois morrer”. [...] Com esta obra, Bill Viola inaugura sua fase estético-religiosa recriando obras centrais da história da pintura ocidental. O quarto de Karin Lambrecht está prenhe da existência de Albert Camus, tal como o quarto de Bill Viola está prenhe de São João da Cruz – dois místicos que souberam no recolhimento interior, regozijarem-se [...] (REIS, 2008).

Karin também estudou o Evangelho segundo São João, realizando em especial uma obra, a partir dessa leitura, em 1991, que será tratada no capítulo 3.1.

No período compreendido entre 1997 e 2008, quando Karin realizou os *trabalhos de sangue*, embora cumprisse uma série de viagens necessárias à realização de seus projetos de trabalho, sua moradia sempre esteve fixada em Porto Alegre, a ‘ilhota de civilização’ referida por Camus onde ela também mantém seu atelier. Blanca Brites (1991, p. 219) esclarece o fato de, já nos anos oitenta, abrir-se aos artistas gaúchos a possibilidade de optarem por permanecer em seu estado de origem, sem prejuízo da sua atividade profissional. De acordo com a autora, isso em parte foi proporcionado pela nova estrutura do mercado de artes a partir da especialização das galerias e suas respectivas fatias de mercado. A possibilidade de colocação das obras nos grandes centros sem a necessidade de o artista acompanhar constantemente seus trabalhos permitiu que ele continuasse afastado dos grandes centros decisórios sem prejudicar a sua produção.

Lambrecht, entretanto viaja com frequência a São Paulo - cidade que abriga seus trabalhos na representação da Galeria Nara Roesler –assim como para Londres, capital inglesa que se destaca por sua produção cultural e que a artista visita não só por motivações familiares, mas para acompanhar a cena da arte contemporânea internacional, visitar importantes exposições históricas em museus e adquirir livros de artistas que mencionem particularidades sobre a poética de suas obras.

A pintura de Karin, que se constituiu em um eixo de formação teuto-brasileira elegeu elementos e procedimentos que se fundiram enquanto criavam identidade própria. Essa peculiaridade formativa ficará retida por dispositivos da memória, mantendo o legado de Baselitz, Girke, Nolde, Middendorf, Beuys e Kiefer e que se revelará por diálogos em sua obra.

A imagem da pintura de Baselitz, que surgiu como um “bom sinal” ainda na sala de aula de pintura no Brasil, crescerá na percepção de Karin ao revelar suas potencialidades em detrimento da imagem formada. A pintura que detém nos seus materiais de *fattura* a força da expressão do artista poderá ainda guardar, nas marcas deixadas pelos materiais, o momento como parte da obra.

Pensar a pintura além de seus dispositivos tradicionais, como a tela e seu bastidor, foi um dos ensinamentos que permitiu que Karin investigasse livremente a referida linguagem além da imagem e do quadro. O professor Girke, através de suas proposições, levou Karin a desenvolver procedimentos de trabalho construídos por meio de métodos que, por admiração ao mestre e por confiança nos resultados, levaram-na a empreender ações igualmente formativas em arte.

Dos expressionistas alemães que tiveram seu trabalho interrompido pelas decorrências do nazismo e da guerra que se sucedeu, Nolde, por seu lirismo, atingiu Karin através da sensibilidade cromática que revestia suas telas, de maneira que a artista conduziu algumas de suas obras, durante sua trajetória de mais de trinta anos de trabalho, no sentido de tocar a audiência através das emanações de cores que se propagam, além das camadas de tintas, pigmentos e emulsões.

O momento histórico do neoexpressionismo alemão, vivido potencialmente por Karin Lambrecht na Berlim dos anos 80, apresentava não apenas uma nova pintura, mas também novas dimensões da tela para a execução. Helmut Middendorf, pintor figurativo que muitas vezes ironizou o realismo socialista, foi um dos artistas que moveu o imaginário da jovem Karin pelo encontro sugerido entre o corpo do artista e a própria obra. Não se tratava mais de um gesto expressivo, era o corpo todo que estava em contato com a tela e os materiais de pintura, herança do espírito dos *Novos Selvagens* que Lambrecht reatualiza em suas telas repetidas vezes até a atualidade.

Enfrentando sem medidas o estigma de artistas alemães, Beuys e Kiefer encontram seu destino nas obras que tratavam de reelaborar as memórias do holocausto através de elementos alheios à pintura e atravessados por simbologias e mitologias que tratam das origens do homem e a busca pela transcendência de um passado trágico. Entretanto, Beuys é quem atinge profundamente a jovem artista em formação, não apenas pelo caráter metafórico que transmitem os materiais por ele eleitos e que subsistem às suas obras, mas principalmente pelas obras que projetam em cada homem a possibilidade de ser artista e, por meio da arte, construir uma nova e justa sociedade.

Foram o otimismo e a perspectiva de conquistar, através da arte, um mundo melhor às novas gerações que levaram Karin a manter a vibração de vida sugerida por Beuys em suas obras.

2.3 RETORNO E TRANSMISSÃO

Após a viagem realizada para completar a formação em pintura, para conhecer pessoalmente os avós paternose também para somar às suas as memórias da família que se encontrava em continente europeu, Karin Lambrecht decide voltar Brasil, seu país de origem, que no período apresentava um otimismo típico à democracia que buscava construir.

Entretanto, voltar, de certa forma, significava retroceder, fazer recuar seus objetivos de desenvolver uma carreira em pintura; regressar era como perder o rumo. Na melhor das hipóteses representava atrasar as possibilidades de ser e viver como uma artista.

A expectativa do regresso gerava uma série de sentimentos antagônicos, porque se por um lado havia a promessa de reencontrar segurança na casa construída pela avó e reunir as quatro gerações de mulheres, seguindo o fluxo inexorável da vida, por outro lado, sob aquele mesmo teto, haveria o inevitável reencontro com as histórias, dores e frustrações da família.

Entretanto, em Berlim havia o rigor da administração distrital que desencadeava uma série de inseguranças à jovem mãe. Os registros oficiais

somavam, por meio de entrevistas mensais, pontos para ela e para a criança. Karin temia ser separada do bebê caso não atingisse uma série de metas estipuladas pelo governo. Aos olhos de hoje, a artista¹⁰¹ diz que o contexto berlinense da época poderia ter sido contornado caso ela tivesse um trabalho fixo. “Havia casos piores que o nosso, que éramos apenas pobres. Nem mesmo as mães que eram alcoolistas perdiam seus filhos para o governo, mas eu tinha muito medo”.

Finalizada a formação na U.D.K, Karin enfrenta seu destino e parte com a filha rumo à Porto Alegre, local onde espera reencontrar o apoio da família, nas figuras dedicadas da avó e da mãe. No desembarque, já em Porto Alegre, Karin percebe que sua vida havia tomado um rumo bastante diferente daquele que foi sonhado. Ela conta ter pensado “que a vida não tinha dado certo”¹⁰². Voltar significava um grande recuo nos projetos de profissionalizar-se e abrir mão de todas as oportunidades institucionais e culturais oferecidas a ela, tanto na Alemanha como no restante da Europa. A volta ao Brasil apresentava apenas uma promessa de felicidade e ela estava depositada na vida da menina que começava a crescer.

Voltar significava retomar não só um espaço afetivo como também um espaço institucional, lugar que ela não só ocupara como contribuíra para que se constituir como tal. Durante o período de estudos em Berlim, Karin manteve contato com os artistas locais e apresentou uma exposição conforme já mencionado no Capítulo 2.

No que concerne a reposicionar-se, Karin estabelece revisar os conhecimentos apreendidos, lembrar os melhores momentos em sala de aula, a história da arte, as obras que viu, suas descobertas em pintura, materiais e suportes, e as lições dos mestres. Como em um ímpeto, Karin desenvolve projetos de trabalho que visam a transmitir o conhecimento em artes adquiridos na Europa.

O contexto artístico da cidade, sem inovações e articulações culturais, não interferiria e ela começaria a movimentação propondo oficinas e *workshops*. Assim, em 1983, ela apresenta o primeiro projeto ao Museu Joaquim José Felizardo sob o título de *Oficina de Pintura* (AN.A, 26). Nos jardins do museu, ela ministraria

¹⁰¹ Karin Lambrecht em comunicação particular à autora dezembro de 2013.

¹⁰² *Ibidem*.

suas primeiras aulas, inaugurando um espaço até então sem tradição no apoio à arte contemporânea, e que se manteve aberto até final dos anos 1990.

O curso foi idealizado para ter o perfil de um *workshop* e acontecer ao ar livre, à maneira dos vários experimentos em pintura realizados na antiga H.D.K. Entre os participantes jovens que se iniciavam no ofício das artes estavam Dione Veiga Vieira e Ceres Storchi.

O pensamento corrente de Karin sobre a pintura coloca-a como fruto da relação objeto-espaço. A parte técnica passa a ser “só um instrumento a serviço de alguma “coisa”, depende do interesse pessoal de cada um”¹⁰³. As referências, sempre presentes de Beuyse Kiefer, somadas agora às de Iberê Camargo foram transmitidas entre exercícios e conversas com os alunos e através de vídeos que apresentavam os artistas, sua filosofia, atelier e obras.

As oficinas revelarão parte do legado de Joseph Beuys à Karin, que se manifestará através dos exercícios propostos aos alunos. Os materiais a serem usados serão determinados pelo entorno do prédio como as pedras, terra, água e madeira. O objetivo é compreender a força dos materiais em seu estado natural, primeiro. Esses deveriam ser explorados em sua forma bruta, entretanto, “desde a construção até o sentido do trabalho será dado enfoque do ponto de vista da pintura” conforme planejou Karin, “dos valores pictóricos e filosóficos, mesmo quando essa se concretiza no espaço, na tridimensionalidade.”¹⁰⁴

Nos planos de trabalho, alguns aspectos da obra de Anselm Kiefer apresentaram-se por serem exemplares no princípio da construção plástica que se fazia através do aspecto de ruína que os materiais traziam em si, como os ‘achamentos’ quase arqueológicos no jardim do museu, que tiveram seu estatuto transformado em material próprio à construção do trabalho, conforme ela elabora:

[...] A pintura como linguagem é acumulativa; ela contém e faz parte da bagagem cultural do ser humano; depende de uma série de circunstâncias, principalmente da experiência sensível e isto não é estar falando do ingênuo nem tão pouco de uma proposta cética, mas tentar talvez o “real”, o “imaterial”...

¹⁰³ Karin Lambrecht. Plano de Trabalho para Workshop Museu Joaquim José Felizardo. Porto Alegre, 1983, assim como todas as outras páginas desta página.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

O princípio do gesto e da cor foi transmitido por Karin como pertencente a um ato contínuo “que iniciou quando o homem contornou formas nas cavernas”, à maneira de seu aprendizado na H.D.K. O gesto, somado a exercícios “gestuais e compulsivos, diários” deixavam “fluir um impulso natural”. A cor foi dissecada na tentativa de “uma aproximação mais profunda, um conhecimento”.

O treinamento em artes recebido em Berlim de forma prática na disciplina de Pintura Abstrata na sala de aula-atelier de Girke; de forma teórica, nas aulas de auditório de História da Arte, do professor Kudielka e de forma técnica, na oficina de pintura para manipulação de materiais do sr. Löbel, deram a Karin o suporte necessário para elaborar e ofertar uma série de novos projetos em diversos espaços culturais e universidades por todo o Brasil.

As diversas aulas ministradas por Lambrecht foram responsáveis por incentivar os alunos a buscarem uma linguagem própria, pensando sobre a pintura como uma das primeiras manifestações do ser humano, “uma reflexão sobre a origem”.

No Goethe-Institut, de Porto Alegre, junto a Michael Chapman e Heloísa S. da Silva, Karin confirma o imperativo da transmissão de conhecimentos em arte, na oficina *3 Processos de Trabalho*, encontros que objetivaram a promoção de discussões e práticas artísticas a partir de diferentes ênfases. *Exercício/Cor/Fazer*, 1983 (AN.A,27), proposto por ela, avocava os aprendizados pictóricos que abonavam grande relevância ao preparo e uso da cor. O espaço foi marcado pela liberdade que a artista atribuía à superfície da pintura, fazendo do chão, das paredes e das escadas do prédio um conceito de atelier aberto, conforme as lições de Berlim, no bairro de Charlottenburg.

O engajamento cultural de Karin chamará a atenção e repercutirá no centro do país. Suas experiências e currículo de estudos diferenciados, somados a uma série de viagens, fazem com que ela seja convidada por curadores e coordenadores de instituições para ministrar oficinas, *workshops* e participar de eventos em que a pintura protagonizava. No Brasil do início dos anos 80, poucos artistas tinham experiência similar à de Lambrecht e entre eles eram raros aqueles que ministravam oficinas de pintura.

O projeto *Arte na Rua 2*¹⁰⁵ permitiu a intervenção no meio urbano, resgatando em Karin as técnicas e conhecimentos advindos do período de estudos no Atelier Livre, assim como os conhecimentos para desenvolver pinturas em grandes formatos. Através do *Projeto Outdoor* (AN.A, 28) Karin apresentou sua habilidade para a realização de obras em escala diferenciada, preparada que foi pelo professor Jarbas Juarez Antunes, admirador confesso do muralismo mexicano. A grande dimensão da pintura igualmente fez com que ela rememorasse os grandes formatos das pinturas dos *Novos Selvagens*, criando diálogos com a figuração e a dimensão das obras de Helmut Middendorf.

A entrada de Karin no sistema das artes local e nacional se dará efetivamente em 1984, quando ela será convidada a apresentar uma exposição individual na Galeria Tina Presser¹⁰⁶. No mesmo ano, concretiza-se o projeto em conjunto com Heloisa S. da Silva nomeado de *A sala* (AN.A, 29), espaço concebido como atelier conjunto em que as duas amigas orientariam práticas de pintura. À maneira dos ateliês da H.D.K., os alunos possuem as chaves do espaço e deixam seus materiais de trabalho. *A Sala* recebia alunos-artistas interessados e assíduos como Gisela Waetge, Elida Tessler, Moacir Chotguis, Herbert Bender, Sálvio Darré e Ricardo Trigo. Esse projeto reflete o desejo de Karin não apenas em comunicar os conhecimentos adquiridos em Berlim, mas também em trocar experiências de ensino-aprendizagem com Heloísa S. da Silva.

O desejo de transmitir o conhecimento adquirido em artes nas cidades de Porto Alegre e Berlim levaram Karin a prestar concurso para a cátedra de pintura, na Universidade Federal de Pelotas-UFPEL/RS. Na UFPEL, houve grande expectativa após a sua aprovação. Contudo, a família não suportou seu afastamento. A idade avançada da mãe e a filha ainda pequena forçaram Karin a exonerar-se, fato que ela lamenta até hoje enquanto admite que não havia, naquele momento, outra forma de proceder, já que a distância entre as duas cidades tornara-se impeditiva ao ensino.

A aspiração à transmissão de conhecimento, no entanto, irá conduzi-la a prestar concurso no Instituto de Artes da UFRGS, instituição que faz parte de sua

¹⁰⁵ No ano de 1983 Karin Lambrecht foi convidada pelas curadoras Mônica Nador e Luciana Britto a integrar o projeto *Arte na Rua 2* que incluiu a participação de aproximadamente 75 artistas brasileiros que obtiveram igualmente o apoio do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC- USP.

¹⁰⁶ A Galeria Tina Presser era considerada a melhor galeria de arte do Estado e se mostrava imensamente interessada na produção contemporânea e de qualidade que surgia.

história e formação. O concurso visava à seleção de professor para a cátedra de Desenho e Percepção. Karin foi provada em terceiro lugar, porém não foi nomeada.

Com o pensamento voltado para a pintura realizada diariamente no atelier da sua casa, a artista é chamada a participar da exposição *Como vai você, Geração 80?* Essa mostra se tornou icônica e responsável por fazer reconhecer a arte produzida pela nova geração de artistas brasileiros, ainda que principalmente daqueles que estavam atuando no eixo São Paulo – Rio de Janeiro. Apresentada na Escola de Artes do Parque Lage, a exibição não só projetou Karin Lambrecht para o cenário nacional das artes visuais, como consolidou sua pintura como uma importante expressão da arte contemporânea feita no Brasil. Karin admite¹⁰⁷ que até hoje não sabe como seu trabalho *Pequenos Seres*, 1984 (AN.A, 30) adquiriu tanto destaque, já que “ele estava exposto em um corredor, dentro da escola, entre uma série de outras obras. Não havia iluminação especial, um guia ou coisa assim”. O artista Daniel Senise tem a sua proeminência justificada, já que sua obra estava no centro do jardim, em frente à piscina, em um local de grande visibilidade. Na referida exposição, 123 artistas estavam presentes, todos de idades e formações distintas, como Jorge Guinle (1947-1987), Leda Catunda (1961), Leonilson (1957-1993) e Nelson Felix (1954), que teve os trabalhos expostos nos passeios internos do prédio, logo abaixo das marquises.

A abertura de novas frentes de atuação artística tornava-se imperativo para Karin ao avaliar que seus planos de ser professora de pintura estavam, ao menos temporariamente, adiados. Entretanto, se houve algo positivo nesse processo de ficar fora das instituições de ensino, provavelmente foi o fato de Lambrecht permanecer inteiramente disponível para trabalhar em seu atelier, viajar para participar de exposições e concorrer a bolsas de estudos no exterior.

Ao compreender a visibilidade proporcionada por sua participação na mostra *Como vai você, Geração 80?* Karin tornou-se mais segura em relação à receptividade de sua pintura, o que a levou a participar da seleção para *Millay Colony for the Arts*, em Nova Iorque.

¹⁰⁷ Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 08 de novembro de 2013.

Iberê Camargo (AN. B, 29) e Paulo Herkenhoff escrevem cartas de recomendação legitimando a maturidade artística de Lambrecht. Seleccionada no ano seguinte, 1986, ela parte para os Estados Unidos objetivando fortalecer seu trabalho e fazer contato com artistas que compõem a seleção do programa, e outros presentes, como a escultora Louise Bourgeois. A presença dessa artista na avaliação dos alunos impactou favoravelmente a jovem: agora ela conhecia pessoalmente a artista que tanto admirava e Bourgeois mostrava-se interessada pela linguagem dos seus trabalhos.

Ao analisar as movimentadas viagens artísticas de Karin Lambrecht percebe-se que, apesar dela ter uma personalidade bastante introspectiva, quando se trata do seu trabalho, ela costuma assumir posições firmes e estratégicas. Em *Millay Colony*, viagem que foi enfrentada com rigor profissional, todos os contatos estabelecidos com artistas, críticos e curadores foram continuamente reativados por meio de cartas, novas viagens e encontros programados.

Em 1985, Karin ainda não completara dois anos desde sua volta ao Brasil e a qualidade de sua produção garantia a participação de suas obras em mostras coletivas e iniciasse a expor individualmente, intensificando a atenção da crítica à sua pintura.

A *fertilidade de Anita*¹⁰⁸ (AN.A, 31), mostra apresentada em Curitiba, antecedeu uma movimentação cultural que culminou no convite para que Karin ocupasse a Sala Especial *Expressionismo uma herança brasileira*, na XVIII Bienal Internacional de São Paulo. A sala trazia como tema geral *Expressionismo no Brasil: Heranças e afinidades*. Iberê Camargo, Xico Stokinger e Maria Lídia Magliani completavam o quadro de gaúchos participantes e, entre eles Karin Lambrecht era a mais jovem.

A herança expressionista no núcleo gaúcho ficou bastante clara, porém Karin apresentou à maneira de um tríptico, um frescor digno de sua maturidade artística precoce. A pintura *Resta pensar em seu vagar e seu encontro*, 1985 (AN.A, 32) exhibe o esboço de uma figura estilizada em meio a uma série de maculas. Dado a dimensão da tela, o contorno parece humano, colocando tanto o corpo da artista

¹⁰⁸ A *fertilidade de Anita* foi apresentada na sala Bandeirante, do Museu de Arte Contemporânea de Curitiba para logo, em 1986, O nascimento do Tempo, ser montada em Brasília e Porto Alegre.

como o do observador como projetado e rebatido no centro da imagem. Advém igualmente dessa exposição à corriqueira e imediata ligação que se faz de Karin com as heranças do expressionismo no Brasil, somadas subsequentemente à sua formação em Berlim.

No que segue, pode-se afirmar que, nem mesmo a participação na Bienal de São Paulo ou a rotina pesada no atelier de pintura, que de certa forma garantiriam a sua seleção para novas exposições, impediram Karin de manter projetos em Porto Alegre com a artista Heloisa S. da Silva. Esses projetos por vezes as deslocavam da capital gaúcha, como a mostra *Os olhos dos gatos que ouvem*¹⁰⁹. Dividir uma exposição com Heloísa era estimulante para Karin fundamentalmente porque a amiga estava sempre elaborando um pensamento complexo sobre estética, procedimentos e materiais da pintura.

Nesse período, elas não se identificavam com os poucos críticos de arte que atuavam em Porto Alegre, por isso criaram a personagem “Laura Ida Rambosso”, que analisava os seus trabalhos e assinava os textos. Fantasiar sobre aspectos de seus trabalhos, buscando uma linguagem erudita, era de certa forma a busca por uma identidade conceitual, que aos poucos maturava em ambos os trabalhos.

A troca intelectual de Karin dava-se igualmente com outros grupos, como o formado para mostra no Museum of Contemporary Hispanic Art¹¹⁰ que promoveu o Evento *Connection Project/Conexus*. Para a mostra, além de Karin Lambrecht, foram selecionadas as amigas Regina Coeli de Freitas Costa Rodrigues, Lígia D’Andrea e Liliana Porter. Naquele momento, já era possível afirmar que, sem dúvidas, Karin estava inserida no sistema das artes e que se destacava não apenas em seu país. Essa evidência torna-se mais clara para os galeristas, curadores, teóricos e críticos de arte brasileiros quando, na volta da viagem, ela recebe o Prêmio Ivan Serpa¹¹¹.

A pintura necessita que o artista esteja constantemente em ação. Em Porto Alegre, Karin dedica a semana ao atelier, às leituras e pesquisas sobre materiais e suportes. Mas em meados da década de oitenta, nos fins de semana a artista tinha

¹⁰⁹ Galeria Macunaíma, da Funarte. Rio de Janeiro, 1985.

¹¹⁰ New York, 1987.

¹¹¹ Premiação conferida pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas órgão da Funarte.

por hábito visitar Iberê Camargo junto à Regina Coeli Rodrigues,¹¹² participando dos encontros conhecidos como *Domingos Críticos* (AN.A, 33). Na casa do pintor, várias gerações de artistas encontravam-se enquanto Iberê refletia sobre o papel do pintor e a situação da pintura no Brasil. Nessas reuniões sempre se configuravam novos grupos de discussão sobre a prática e a teoria da pintura, e elas supriam, de certa forma, a necessidade que Karin tinha de elaborar a sua pintura além da linguagem plástica. Conforme ela conta:

Fiz anotações durante o tempo em que frequentei o atelier de Iberê, e ele dizia algo que ficou em minha memória: “a pintura não tem invenção”. Claro que falava da essência da coisa/pintura. Entendo que Iberê queria dizer com isso que na pintura chega-se a um momento em que não há mais saídas, resta apenas aquilo que está na frente do pintor. Era a isso que se referia, a esse acontecimento pictórico, da tarefa de aplicar a tinta sobre a superfície, de experimentar essa travessia simples, mas ao mesmo tempo complexa do gesto. Pensamento e gesto estavam sempre ligados no artista.¹¹³

O convite para que Karin participasse da XIX Bienal Internacional de São Paulo, proveniente de Sheila Lerner, não dava margem para prever o desdobramento que a mostra teria. No entanto, a crítica de arte brasileira e os artistas manifestaram-se em relação à arbitrariedade dos trabalhos apresentados enquanto a mostra era chamada de *A Grande Tela*. Entre alguns equívocos curatoriais e obras duvidosas, entretanto a pintura brasileira se renovava e passava a ser representada por uma nova geração pronta para conquistar um público tão novo quanto ela própria, assim como novos *marchands* e colecionadores.

Compreende-se que participar das Bienais Brasileiras e exposições no exterior, assim como conservar projetos com outros criadores são ações fundamentais para que um artista mantenha a visibilidade do seu nome e da sua obra. Mas no caso específico de Karin, podemos dizer que mesmo antes de ter uma galeria que a representasse ou mesmo um *marchand*, ela estava atenta à projeção do seu trabalho, já que mantinha excelentes contatos com outros artistas, professores, curadores e críticos de arte e tratava de mantê-los atualizados por meio de telefonemas, cartas e e-mails. Pode-se inclusive afirmar que Lambrecht traçou metas de trabalho consciente das etapas que definiriam seu efetivo sucesso e

¹¹² Regina Coeli de Freitas Costa Rodrigues estudava a obra de Iberê Camargo orientada por Ronaldo Brito e Rodrigo Nunes.

¹¹³ LAMBRECHT, Karin. Iberê Camargo, lembranças. In: SALZSTEIN, Sônia. (Org.) Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

reconhecimento como artista. Mesmo quando ela expõe todas as dificuldades que encontrou ao longo de sua trajetória artística, é inegável que ela sempre despertou muita admiração por parte de seus amigos e colegas, desde a época que cursava o Instituto de Artes/UFRGS, até o momento atual, e essa admiração existia não apenas pelo reconhecimento ao seu trabalho, mas em parte por sua articulação junto aos meios, como artista.

Um dos méritos mais importantes relativos aos cuidados e estratégias firmados por Karin para seu ofício deu-se através do convite para expor realizado pela Galeria Thomas Cohn de Arte Contemporânea, a mais importante do país, na década de noventa. Nessa oportunidade, Lambrecht realizará a primeira mostra individual no centro do país, onde serão firmados mais uma série de contatos na capital fluminense, incluindo-se instituições acadêmicas, como a Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A transmissão do conhecimento adquirido em pintura é retomada por Karin, de maneira que aceita o desafio para despertar em alunos de formações diversas a aspiração pela linguagem. Nesse ponto, fica cada vez mais claro que as intenções da artista não estão centradas em deixar um legado, seu objetivo mais sincero é fazer com que os jovens despertem para práticas artísticas e desenvolvam-nas a ponto de conformar e enriquecer o cenário das artes no Brasil.

Na Alemanha, os contatos de Karin encontravam-se em Kassel, sede local onde estava sediada a Galeria M.¹¹⁴. Durante uma exposição, o trabalho apresentado por Karin, *O Destino: MuB es sein –es muB sein*, 1986 (AN.A, 34) gera polêmica a partir do texto publicado por Ilona Lehnart (AN.B, 30): “Os trabalhos dessa jovem marcam um ponto final dentro da criação artística brasileira. Abandonando o objeto, a imitação do figurativo enfim, essa brasileira de origem germânica rompe definitivamente com a tradição”¹¹⁵. De volta ao Brasil, muito pouco ou quase nada da polêmica estabelecida pela imprensa, que concedeu direito de

¹¹⁴Por ocasião da mostra coletiva Encontro com a Pintura Brasileira, 1988.

¹¹⁵No original: “Stumme Anklage. Kassel. Mit Bildern der brasilianischen Künstlerin Karin Lambrecht schließt sich in der Galerie M der Reigen der Ausstellungen zum Kulturprojekt “Begegnung mit Brasilien”. Die Arbeiten dieser jungen Frau stellen nicht nur äußerlich und rein zufällig das Ende einer Veranstaltungsreihe dar, sondern markieren auch innerhalb des brasilianischen Kunstschaffens einen zumindest vorläufigen Endpunkt. Mit der Abkehr vom Gegenstand, von der Nachahmung des Figürlichen überhaupt vollzieht die deutschstämmige Brasilianerin einen radikalen Bruch mit der tradition.” Ilona Lehnart, “Stadt und Kreis Kassel”, trad. B. M. Montag, 24 de outubro de 1988.

contestação e réplicas, foi comentado. A artista está de volta em seu ateliê e a vida segue seu curso.

A morte da avó Ida Resller, narradora das histórias da família, em 1989, deixou a casa aos cuidados de três gerações Resller-Lambrecht. A casa construída pela avó manteve os laços familiares unidos. Ida permitiu que as salas principais do andar superior da casa se transformassem no atelier da neta, assim como tratou de preservar as memórias do pouco tempo que os homens passaram por lá. A casa que foi tema central de trabalho da jovem Karin, no início dos anos oitenta, está cada vez mais inserida em seu imaginário, conservando as reminiscências para a pintura que está em *devir*.

Com o núcleo familiar reduzido, Karin segue sua participação nas exposições coletivas que guardam uma característica comum num apelo quase subliminar ao “exotismo brasileiro”, exposições que mantinham a palavra Brasil no título como parte da atração, a exemplo da mostra *6 x Brasil*. Para Lambrecht, em tempo, é a hora de expor mais no seu país, fazer-se conhecer e conquistar novos olhares.

A consagração do trabalho se dá através da primeira exposição individual¹¹⁶ em São Paulo, e mais uma mostra individual de Karin Lambrecht em Porto Alegre. Com sua pintura, a artista declara que seu trabalho não ficará restrito aos anos 80. Inserida no sistema que rege a arte contemporânea brasileira, desde o início dos anos 90, ela terá lugar garantido em mostras e exposições nacionais e em Bienais Internacionais que a levarão de Caracas à Santa Maria, de São Paulo à Havana.

O *Projeto Arte Amazonas*¹¹⁷ colocou Karin em contato com 27 artistas de diferentes países para tratar da devastação da floresta de uma perspectiva que os inseria no seu interior. Desenvolver um trabalho prático em atelier a céu aberto na

¹¹⁶ A primeira exposição individual de Karin Lambrecht aconteceu no Subdistrito Comercial de Arte, parte dos marchands João Sattamini e Rubens Breitman, com os quais Lambrecht manteve uma estreita relação de amizade e uma parceria ativa. Eles passam a representá-la nessa que é a principal capital do país para o mercado de arte

¹¹⁷ O Projeto Arte Amazonas foi realizado em 1992 e partiu de uma iniciativa do Goethe-Institut de Brasília em apoio à Conferência das Nações Unidas Sobre Meio-Ambiente, A Exposição Rio-92. A exposição que reuniu os trabalhos viajou pelo Brasil, abrangendo Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília e logo Berlim, Dresden e Aachen, respectivamente capital e cidades expressivamente culturais da Alemanha.

cidade de Belém do Pará era a proposta. Karin conviveu com Marina Abramovich e Bill Woodrow e manteve-se em contato com eles por meio de cartas e cartões postais e materiais que constituíram parte de sua atividade artística.

Por uma questão de identidade cultural, o Goethe-Institut foi uma presença constante e parte do cotidiano artístico de Karin. Algumas de suas exposições em Porto Alegre aconteceram nos espaços e com apoio da instituição. Em São Paulo, o Subdistrito de Artes a representava não só perante a capital paulista, estendendo sua cobertura a toda Região sudeste, em detrimento do Rio de Janeiro. Porém, em Porto Alegre, durante os anos noventa, as oportunidades para Karin Lambrecht expor suas pinturas eram restritas, já que estavam relacionadas às galerias privadas e aos poucos centros culturais da cidade.

Algumas mostras no centro do país redefiniram os próximos passos para a artista que deveria ter sua obra adquirida para o acervo de uma instituição. Essa representatividade fortaleceria a pintura de Karin, a ponto de destacá-la no cenário brasileiro e internacional. O Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS, adotando um redirecionamento em sua política de aquisições, compra uma obra de Karin Lambrecht para o seu acervo, enquanto o Goethe-Institut continua apoiando-a incondicionalmente e cedendo espaço e outros incentivos às suas exposições individuais. Em 1994, a pintura de Lambrecht passa a integrar a Coleção Gilberto Châteaubriant, sediada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, em 1996, o acervo do Museu de Arte da USP.

O Goethe-Institut de Porto Alegre, nesse mesmo período, sedia a mostra itinerante *Desenhos de Joseph Beuys*¹¹⁸. Para receber os desenhos do artista alemão, uma exposição coletiva foi preparada: uma antessala para Joseph Beuys, na qual Karin marca presença através de sua pintura que dialoga com a obra do artista alemão. Os desenhos de Beuys seguem para a Fundação Athos Bulcão¹¹⁹. Lá outra exposição é preparada para recebê-los e *Um olhar sobre Joseph Beuys*, a obra de Karin reconhecida por se alinhar a filosofia de Beuys, igualmente integra a exposição. Curadores e instituições brasileiras reconhecem na poética de Karin Lambrecht aspectos de sua formação em Berlim, e algo que lhe é genuíno, atribuindo-lhe destaque.

¹¹⁸ *Desenhos de Joseph Beuys* teve a curadoria da artista Vera Chaves Barcellos.

¹¹⁹ Fundação Athos Bulcão, Brasília.

A utilização de material bruto para execução das obras, tão comum nos trabalhos de Beuys, inúmeras vezes fez parte da poética de Lambrecht. Por vezes, as obras criaram grandes desafios museográficos e museológicos justamente pelas especificidades dos materiais empregados. O Museu Universitário da UFRGS recebeu aproximadamente meia tonelada de terra para a realização de um trabalho. Um possível diálogo com a *Land Art*, ou uma afirmação de que nem toda obra pode compor um acervo, uma coleção?

Muitos dos projetos especiais para os quais Lambrecht foi convidada foram transformados em campo de experimentação, fossem eles *out-doors*, escadas ou colunas, abrigando características de obra *in situ*, refletindo sobre o espaço e o campo da pintura estreitando a relação entre arte e vida.

Com a morte de Iberê Camargo e Regina Coeli Rodrigues, parceiros nos *Domingos Críticos*, Karin inaugura um período de introspecção. Quando a vida dos amigos interrompe-se, um sentimento de descontinuidade abala a artista imensamente.

À pauta de Lambrecht cumpre, nos anos que se seguem, preservar o patrimônio de seu bairro, mais especificamente o prédio da Igrejinha Martin Luther. Contrariando o novo plano diretor da cidade, a Igrejinha foi transformada provisoriamente em Centro Cultural para receber os trabalhos de Karin e Heloísa. Mesmo apoiada pela comunidade, ainda hoje o prédio tem seu destino como incerto. Atualmente, é o entorno de sua casa que está fragilizado pela construção de um túnel e um viaduto. As casas das famílias tradicionais do bairro foram vendidas por seus herdeiros para as grandes construtoras. Os jardins não existem mais. Restam apenas a casa construída pela avó e as árvores plantadas pela mãe da artista.

As exposições individuais e coletivas de âmbito regional, nacional e internacional vão compondo um catálogo que diferencia o destino das obras de Karin Lambrecht dos anos anteriores. Seu currículo é enriquecido com as experiências vividas na Alemanha, com a integração de suas obras em novas coleções e com sua participação na I Bienal do MERCOSUL. Somado a isso, há interesse de novos curadores pelas suas obras, a exemplo de Tadeu Chiarelli e Agnaldo Farias.

Considera-se que o mercado de arte não só aqueceu como se estabeleceu e instituiu-se com novos espaços que se mantiveram com o passar dos anos. Da mesma forma, os jovens artistas dos anos 80, entre os quais Karin Lambrecht, tiveram sua pintura apresentada, deixaram de ser uma promessa que revigoraria a arte brasileira para ocuparem seus respectivos lugares no sistema das artes. Foi nesse período que Lambrecht deu início aos trabalhos de sangue.

Entre uma série de outros trabalhos que foram realizados no intervalo de 1997 a 2008, Karin produziu oito pinturas a partir do abate de um carneiro para consumo e divisão doméstica da carne. No lugar da terra, dos pigmentos ou chuva, o material agora tinha outro nome: sangue. Esses trabalhos marcaram a percepção do público, principalmente aquele que desconhecia seus trabalhos anteriores e que passava referir-se a ela como 'aquela artista que pinta com sangue'. A cada nova obra, novos desafios surgiam, não só para o público, mas também para os teóricos e críticos de arte.

O público muitas vezes não identificou o material daquelas pinturas, mas Lambrecht tratou de informá-los através de legendas, descrevendo o processo de realização de cada obra até sua total instauração. Entretanto, esse procedimento não amenizou a presença do sangue, determinando que essa série de trabalhos se alinhasse com a produção contemporânea que necessita de outras áreas de conhecimento, como a antropologia, a filosofia e seus conceitos para ser abordada. Assim como os trabalhos de sangue inevitavelmente passaram a dialogar com a vertente que se alinha sob o tema *Arte e Violência*, não apenas pelo uso do sangue, mas pela presença de um apelo grave em relação aos materiais. Daniel Arasse (2006, p. 68), ao analisar a pintura de Anselm Kiefer comenta sobre o tratamento violento e quase artesanal que o artista dá aos materiais:

Em 1980, Anselm Kiefer representou a Alemanha, com Baselitz. Ele expôs quatro obras (*Brûler, Lignifier, Couler, Ensabler*) próprias a um artista "internacional", em que a obra suscita um debate imediato. Se ele separa-se totalmente desse movimento de renovação que conheceu a pintura alemã dos anos 70, se ele pratica as provocações de um artista engajado, ele o faz de maneira singular. Primeiramente suas obras reativam uma concepção propriamente retórica da arte [...]. Elas são os sujeitos, tratam dos temas, como acordo somente um papel fundamental para a perspectiva geométrica e, sobretudo talvez, elas valorizam um trabalho violento e quase artesanal dos materiais. Ora, longe de se reportar a tradição expressionista ou de elaborar reflexivamente a teoria da obra, essa violência parece contribuir para o *conteúdo* do quadro, um conteúdo mais narrativo que espiritual, ou histórico. A escolha dos temas é assim "provocadora": luta

conta à amnésia coletiva que acompanha o fim de uma guerra, que ele não pode ter outra memória que não a já constituída pelas narrativas, imagens e os lugares que têm a marca de uma devastação passada (Kiefer nasceu em 1945). Ele utiliza os traços e essa história alemã recente como um material (“do mesmo modo que uma paisagem, ou uma cor”, ele explica). Mas ao associá-las às lembranças da antiga mitologia germânica, ele sugere a continuidade que torna a unir o mito e a história, e a trágica, terrível parte de significado que lhes afeta¹²⁰.

À maneira de Kiefer, a poética de Karin nos trabalhos de sangue é afetada pelos materiais que não foram escolhidos de maneira arbitrária ou apenas seguindo a coerência de quem já pintou com terra, cinzas ou água da chuva. Nos trabalhos de sangue, o material estabelece um vínculo estreito com a violência bíblica e com as imagens projetadas pela imaginação infantil de Karin, imagens de tempos remotos não vividos pela artista, em que ela encontra semelhanças com sua própria história.

¹²⁰ No Original: “À la trente-neuvième Biennale de Venise, em 1980, Anselm Kiefer a représenté l’Allemagne, avec Baselitz. Il expose alors quatre de ses procédures créatrices (*Brûler, Lignifier, Couler, Ensabler*) et devient un artiste “international” dont l’oeuvre suscite immédiatement le débat. S’il appartient pleinement à ce mouvement de renouvellement que connaît la peinture allemande dans les années 1970, s’il pratique donc les provocations d’un artiste engagé, il le fait de façon singulière. D’abord, ses oeuvres réactivent une conception proprement *rhétorique* de l’art (au sens que les théoriciens classiques et “humanistes” donnaient à ce terme, du XVe au XIXe siècle). Elles ont des sujets, traitent des thèmes, accordent solennement un rôle fondamental à la perspective géométrique et, surtout peut-être, elles valorisent un travail violent et presque artisanal des matières. Or, loin de se rattacher à la tradition expressionniste ou d’élaborer réflexivement la théorie de l’oeuvre elle-même, cette violence semble contribuer au *contenu* des tableaux, un contenu moins narratif que spirituel, ou historique. Le choix des thèmes est tout aussi “provocateur”: luttant contre l’amnésie collective qui suit la fin d’une guerre dont il ne peut avoir, lui-même, d’autre mémoire que celle déjà constituée par les récits, les images et les lieux portant la marque d’une dévastation passée (Kiefer est né en mars 1945), il utilise ces traces et cette histoire allemande récente comme un matériau (“au même titre qu’un paysage, ou la couleur”, expliquera-t-il). Mais, en les associant aux souvenirs de l’ancienne mythologie germanique, il suggère la continuité qui relie le mythe et l’histoire, et la tragique, terrible perte de sens qui les affecte.” Livre tradução da autora.

3MEMÓRIA DOS PROCESSOS E SUPORTES NO CORPO DA OBRA

A cruz e a cor atuam de forma dinâmica na obra de Karin Lambrecht. A cruz é uma marca que sugere um corpo. A cor, um elemento que opera entre variantes técnicas, memórias e subjetividades da artista. Ambos abrem para pertinentes questões: Quais desígnios da artista fazem com que as cruces surjam e permaneçam em seus trabalhos até a atualidade? E, do brilho à opacidade, como as cores eleitas por Karin atuam na elaboração de sua obra?

Nos domínios da arte, o modo como uma ausência tem a capacidade de despertar a imaginação para uma determinada presença, poderá atuar como um *punctum*¹²¹. Na pintura de Lambrecht, o *punctum* é o elemento que nos capta e, simultaneamente, desconcerta-nos, tais como o fazem as cruces que completam a pintura *Mundu*, 2011-12 (AN.A, 35). Na referida obra, cruces de cobre se mimetizam entre manchas e espaços demarcados pelo vermelho¹²². O brilho nuance que se destaca, contrapõe-se a luminosidade da lona quase pura, não fosse a chuva e as pedras as quais a artista expôs e que nela deixaram suas marcas. Marcas da natureza e da cultura contestadas na pintura.

Na obra *Mundu*, 2011-12, as cruces também balizam o centro de territórios demarcados para dar-lhes um pertencimento, ou quem sabe, apenas um nome. No conjunto da imagem, elas estão nos extremos, entre formas geométricas e máculas. Conduziriam o olhar ao lugar do sagrado na pintura? Ou proferem deferência à representação simbólica do corpo na pintura?

A cruz de cobre nessa obra faz a marca da existência e determina o lugar de um corpo na obra (da artista, do sujeito) e, dialogando com a semântica de Beuys, essas cruces expressam a preocupação da artista com o destino do homem e a necessidade de que ele desperte para a sua própria natureza.

Karin realizou essa obra resgatando as memórias de sua viagem à Jerusalém, especialmente aquelas relacionadas ao Santo Sepulcro e seus lugares de oração. Concebeu a pincel uma grade recuperando os desenhos realizados em seu caderno

¹²¹ Conforme Roland Bathes.

¹²² *Caput Mortuum* e óxido de ferro com *Cadmium* vermelho escuro em emulsão acrílica.

de viagem, no qual foi registrado o anseio da artista por representar aquilo que estava oculto sob a terra, camadas e caminhos.

Entre o céu e a terra ajustados pela cor na pintura *Mundu*, 2011-2012, é na terra que as cruzes estão fincadas, lado a lado, como uma promessa de continuidade. Elas são o calor do sangue das veias que em um momento se esvanece. A cruz de cobre, tal qual o corpo do homem, contém o calor e a energia pró-vida.

Assim como na obra de Beuys, na pintura de Karin a cruz é atualizada e apresenta diferentes sentidos que se deslocam do passado ao presente, permanecendo registrada no imaginário coletivo e religioso, discorrendo sobre a representação do homem primordial.

As palavras *trama*, *veia*, *raiz*, *tu*, *esantoque* foram escritas pela artista sobre a tela mostram a caligrafia criando epístolas de uma só palavra. Elas se referem aos sentimentos de reunião, devoção e pureza do ser. Na palavra escrita, a cruz também encontra seu lugar e deixa sua marca entre os "Ts": na clareza da grafia de *Trama*, *Tu*, *Santo* ela convoca a presença do sujeito entre territórios divididos e por meio das rasuras que é apagamento e evidência. Territórios de pertencimento e regiões de conflito, como uma cartografia no espaço da tela da pintura.

Como uma imagem que pode "colocar presente e passado em relação", a cruz, elemento concernente às memórias da artista, poderá sublimar a presença de um corpo nas obras porque do mesmo modo pertence ao imaginário e também permite a contemplação. Barthes (1980, p.33) determina essa sublimação da imagem "na forma de um - isso foi (passado), e - isso é (agora)" como uma capacidade de evocar aparição e ocultamento, presença e ausência simultâneas: bem como a imagem da cruz guarda em si o corpo crucificado e a potência imaginária desencadeada pela ideia de ressurgimento.

A cruz na pintura de Lambrecht além de fundamentar-se como uma imagem ancestral é uma marca reatualizada pela poética da artista. Ela completa e unifica as memórias do seu corpo aos afetos familiares interrompidos, agregando igualmente as lembranças trágicas da infância.

Por ocasião da exposição *Pintura, desenho e igualmente anotação* realizada em 2008, Karin elucida o propósito da cruz e como ela pode assumir diferentes formas e simbologias no contexto de suas obras:

Volta e meia trabalho com a cruz e procuro essas questões sobre o que seria santo é o que não é santo [...]. A cruz no meu trabalho é bastante frequente. Aqui *No Quarto de Camus*, 2008 (AN.A, 25), eu vejo a cruz como um rebatimento, pensando em uma planta baixa. Qualquer sala que nos envolve, pode ser o nosso quarto, a nossa casa ou o nosso apartamento, se a gente rebatesse todas as paredes de uma peça, as quatro paredes fariam esse desenho de cruz [...] eu escolhi uma cruz quadrada. Fechando ela, se criaria um quatinho de 200 x 200 cm. Ali dentro eu fiz um recorte que é do tamanho de uma cama de solteiro, de 1,84 x 88 cm. Eu também acredito que isso cria no subconsciente de cada pessoa uma proporção que a gente conhece, a proporção do nosso corpo [...] (LAMBRECH, 2008)

Na obra referida pela artista, a imagem da cruz simula a presença do corpo do homem, e inegavelmente do seu próprio corpo, versasobre a recriação dos corpos em sua anatomia perfeita. Suas proporções são assimiladas pela pintura e seus elementos. O ambiente criado pela representação é denso, e coloca a pintura, de acordo com os objetivos da artista, em harmonia com o cosmos.

As diferentes imagens da cruz no conjunto da obra citada, *No Quarto de Camus*, 2008, requerem atenção: os formatos apresentam variações, os espaços que elas ocupam não se repetem, os suportes são diferentes entre si, assim como os procedimentos para sua realização e os materiais que lhe dão forma agregam diferentes sentidos. Quanto aos formatos, dois são recorrentes: seja na pintura, nas colagens ou nos desenhos realizados com pastel sobre lona, o primeiro assemelha-se ao formato da letra ' T '. O outro praticamente reproduz a cruz grega, já que apresenta todas as partes iguais e atravessadas com ângulos de 90 graus. A cruz projetada por Karin está vazia. Entre os protestantes, contrários ao uso do crucifixo como objeto de veneração, a cruz vazia busca dar ênfase à ressurreição de Jesus. A imagem da cruz na obra está inserida através de anotações, marcas, manchas, suportes e materiais diversos, como o cobre e as folhas de ouro e prata, elementos que compartilham os espaços da pintura. A cruz proposta pela obra de Karin estabelece, uma vez mais, diálogos pontuais com algumas obras de Joseph Beuys, deflagrando o imaginário compartilhado pelos dois artistas.

Beuys interessou-se pela simbologia da cruz e inseriu-a em seus trabalhos, pensando a arte como se fosse uma religião militante. Ele adotou a cruz como uma

espécie de marca pessoal, acreditando que as instituições estavam obsoletas e eram incapazes de curar as feridas existenciais do ser humano. Otimista, Beuys confiava na regeneração do sentimento religioso de cada indivíduo e marcava seu trabalho pela cruz em referência à figura de Cristo.

O artista alemão também criou o termo *christusimpuls* (impulso de Cristo) para definir a força que cada pessoa teria que encontrar no seu diálogo interior com Cristo, e essa força seria um meio para combater o materialismo da sociedade através da espiritualidade. Em sua infância, Beuys recebeu uma educação católica e severa que permaneceu constantemente impregnada nos trabalhos, “não por uma catolicidade, que seria conformidade a um dogma, mas por uma “catologia – caldo de cultura e linguagem apostólica” (BORER, 2001, p. 31) que estaria, se possível, apontando para uma escatologia. Conforme esse autor, nenhuma doutrina religiosa estrita poderia desviar a obra de Beuys de sua verdadeira direção, que procurava “exorcizar o religioso em favor de espiritual”.

A obra de Beuys apareceu muitas vezes como a apresentação de uma *viacrucis*. Seus trabalhos nomeadamente *Crucificação*, 1962-1963 (AN.B, 31), *Infiltração homogênea para piano*, 1966 (AN.B, 32) e *MORPHE*, 1961 (AN.B, 33) entre outros, estão impregnados de uma religiosidade que discorda de tudo que é ortodoxo, como as cruzes vermelhas que ele finca no piano ou os “cálices crísticos” que são fundamentalmente símbolos de Cristo.

Sob o ponto de vista iconográfico e artístico, a figuração da cruz como um símbolo do Cristo que é atualizado tanto na obra de Karin quanto na obra de Beuys provavelmente partiu do luteranismo, confissão religiosa que causou não só uma exclusão das imagens do cristianismo e da igreja católica, assim como fez com que uma série de pessoas se voltasse para os relatos bíblicos, em um imaginário que condiz com século XVI.

Entre os cristãos, entretanto, o corpo do Cristo e os elementos que cercam a paixão compõem um repertório para ser representado através de imagens. As reproduções da crucificação tratarão de representar toda a sua dor e agonia. Assim, tanto o corpo do Cristo pregado na cruz ou apenas a cruz, por uma grande força cultural, surgem com o mesmo significado de morte e ressurreição.

Se no protestantismo, que é contra o uso do crucifixo como objeto de veneração, a cruz vazia busca dar ênfase à ressurreição de Jesus, Karin em suas obras reproduz a cruz vazia e a assume como a marca que simboliza o corpo. Entretanto, para Beuys a cruz apresentada em uma série de obras resgata o sentido do renascimento que se faz necessário em cada homem, o despertar para a necessidade de transformar aquilo que ele criou para destruir a si mesmo e a reflexão sobre o destino da humanidade.

Em entrevista para divulgação de sua exposição *Cores, palavras e cruces*¹²³, 2012 Karin contou:

Desde bem pequena eu gostava de desenhar, na escola era minha matéria predileta. A minha avó da Alemanha sempre mandava lápis de cor que eram bem diferentes dos lápis de cor brasileiros (pausa) as cores eram mais fortes. Nessa exposição eu retomei totalmente a cor, fui me aprofundando cada vez mais nesse contraste, de não deixar mais as cores serem permeáveis, como era meu trabalho nos anos 90. Agora não, tem uma linha rígida entre uma e outra (cor) como se fossem áreas, espaços, celas. Onde uma coisa convive com a outra e ao mesmo tempo se separa [...].

Essa é uma produção de mais ou menos quatro anos, que me permitiu um mergulho total de novo no atelier. O universo da pintura é isso: a vida de atelier. Então eu comecei a perceber a questão da cela, a cela nos mosteiros; a cela como espaço que separa do mundo. Mas eu acho que a cela tem aspectos muito positivos, se ela fosse bem explorada conceitualmente na nossa sociedade (pausa).

Quando eu era pequena eu estudei em um colégio que era Evangélico, em Porto Alegre, mas estranhamente eu só me dei conta disso há pouco tempo. Não era uma coisa que eu pensava durante esses anos. Era uma escola Martin Luther, e essa escola tinha uma igrejainha que eu admiro muito, até arquitetonicamente é um projeto bastante avançado e ela só tinha uma cruz. Na igreja evangélica não tem as imagens dos santos, sabe? Mas é claro, quando eu entro em uma igreja católica, a primeira vez que eu fui para a Bahia, para Ouro Preto, achei aquilo maravilhoso, aquele universo cheio de figuras, o sofrimento dos santos. Mas na igreja Evangélica não tem isso dessa forma, então eu acho que eu internalizei esse vazio, essa ausência de imagens.

Aquele meu primeiro trabalho *Cruz elementar*, 2009-12(AN.A,36) é uma cela, quase um hospital, eu escrevi em alemão *krenkehouse*, 'casa de doentes'. Eu imaginei isso, assim, o nosso mundo como se ele tivesse doente, porque a gente destrói quase tudo para conseguir viver; Eu acho que temos trazer a luz para dentro das coisas, limpar tudo (risos) e a partir disso continuar [...].

A questão da religião ela me acompanha realmente há muito tempo. A cruzinha de cobre, ela vai sempre lembrar o próprio ser humano; Bem na época primitiva o ser humano talvez não conseguisse andar direito

¹²³ *Cores, palavras e cruces*. De 16/06/2012 a 21/07/2012. Galeria Nara Roesler. São Paulo.

em pé. Quando de repente ele levanta e cruza a linha do horizonte, ele fica assim: a coluna vertebral contra a linha de terra, eu acho que esse momento é um momento de grande consciência.

A cruz também lembra o sofrimento de Jesus, tem sangue na cruz. Jesus fez o sacrifício perfeito e depois que ele fez o que fez, o mundo deveria estar livre, preparado para ir, seguir adiante, com os ensinamentos mais bonitos que ele transmitiu; mas só que não aconteceu nada disso.

[...] tudo isso obviamente, está internalizado em nós, mas houve tantas questões políticas nesses anos todos, tão horrorosas e difíceis, e elas distribuíram um tipo de crença, que através da política e da economia agente poderia resolver tudo (pausa) e hoje em dia a gente vê que tá falhando. Hoje a gente vê que está falindo esse sistema.

Eu pensei em uma arquitetura do futuro (sobre os trabalhos apresentados em caixas de acrílico transparente AN.A, 37), de um futuro totalmente distante. Aqui por exemplo, que essas casinhas fossem acessíveis, para todos os seres humanos. Eu acho bonito essa ideia de uma coisa mais baixa, agregada com o chão, de forma mais integrada com tudo.

Eu falo sobre meu trabalho, mas eu não sei tudo que eu falo é verdadeiro, eu tento. Tu entendes? Eu falo o que sai de dentro de mim, mas eu acho que o trabalho não é bem o que a gente fala, sabe? Não sei explicar isso também¹²⁴(risos).

Observamos que Lambrecht, ao destacar a presença de imagens do ideário cristão, propõe recuperar as efígies que guiaram os homens em sua fé primordial. Cruz e ancestralidade reatualizam suas memórias mais remotas através dos caminhos da arte.

A arte cumpriu o papel de materializar a temática do corpo para Lambrecht. Mesmo que subjacente às obras, o corpo vem protagonizando grande parte dos seus trabalhos, revelando-se entre ocultamentos e aparições: como marcas da presença da artista, de outras pessoas e animais, ou seja, marcas da natureza e da cultura.

É o corpo que conduz a obra ao destino da experiência. Em determinados *trabalhos de sangue*, como *Meu corpo-Inês*, 2005(ANA, 38) são as vestes de aspecto anacrônico que deixam implícita uma presença. Manchadas de sangue, elas denunciam que um corpo havia passado por lá. E nesse *continuum* as vestes desempenham o papel de cruz, em que o corpo é representado pelo sangue que de

¹²⁴Entrevista gravada com Karin Lambrecht por ocasião de sua exposição *Cores, palavras e cruces*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GcRicOCxpbA>>

vermelho à marrom (quando seco), reproduz o sentido mais remoto do corpo para a terra.

Os materiais da pintura de Karin sempre foram passíveis de transformação: primeiro a cinza, depois a terra, o cobre e o sangue, todos como se convocassem a uma espécie de retorno, algo como uma renovação física os une aos processos do corpo, aos ciclos da natureza e ao particular princípio de transformação. Elementos transitórios, aqueles materiais também acenam para uma rede peculiar de temas aos quais estão ligados, como os mitos que dizem respeito ao mundo natural, aos cultos pagãos e aos princípios da civilização.

Os característicos meios transitórios empregados nas obras permitem a formação de novas cores através da ação do ar ou do tempo. Essas cores transformam lentamente as imagens criando, por vezes, estilizações do sacrifício.

Percebe-se a cor como fenômeno dispondo de alguns aparatos além de uma fonte de energia luminosa, como aponta Pastoureau (1997, p.66), o mais complexo, simultaneamente biológico e cultural, é o próprio homem constituído pelo par olho-cérebro. A cor é de tal forma uma invenção cultural, que pode determinar que as reações do imaginário a propósito de uma mancha de tinta vermelha, se liguem imediatamente ao sangue. Assim, cor, mancha e sangue só existirão se forem entendidas e interpretadas com o cérebro, com a memória, com os conhecimentos e com a imaginação.

Diferentemente de Karin, que emprega o elemento sangue como cor e matéria em suas pinturas, nas obras *O boi abatido*, 1655, de Rembrandt van Rijn (AN.B, 34) e *Pintura com carne*, 1946, de Francis Bacon (AN.A 35), o pigmento usado pelos artistas cumpre a função de representar o sangue. Essas obras são basilares da História da Arte Ocidental por estabelecerem analogias com as inúmeras representações da paixão de Cristo, por confrontarem o corpo do homem com o corpo do animal e por personificarem uma das tarefas mais complexas da pintura que é a representação da carne. O vermelho, cor saturada e fundamental, impõe a essas obras a narrativa da carne aberta e do êxtase da paixão.

Nos *trabalhos de sangue* de Karin, a mancha no tecido-tela adquire contornos imprecisos, como um apontamento rápido de um momento efêmero. Nesse registro de tempo, o elemento sangue e a sua cor se transformam. Assim como o vermelho-sangue escurece com o passar do tempo, também a morte ao qual ele está relacionado se apaga no tempo.

Para Karin Lambrecht o tempo suscita reflexões:

Acho que a gente não tem tempo de salvar o mundo, porque nossa passagem por essa vida é muito rápida. Logo eu farei 60 anos, e é muito difícil de entender o tempo e a vida da gente. Mas eu acho que o que a gente faz no mundo é superimportante. Há pessoas que dão a sua vida pelos outros, eu acho que isso tudo está conectado de outra maneira, não sei explicar ainda, não cheguei a uma conclusão (risos). Eu acho que o tempo é importante na vida de qualquer pessoa, a gente transforma essa ideia de tempo em muitas coisas, sabe? Por exemplo, tem esses chavões horríveis 'não se pode perder tempo' ou 'tempo é dinheiro', coisas horríveis da sociedade capitalista. Mas tem outras coisas que são o tempo em um mundo muito mais amplo, do próprio universo, da nossa passagem pela terra, acho que esse tempo aparece no trabalho de qualquer pessoa, não só no meu, no teu, da pessoa que vem aqui em casa trabalhar uma vez por semana. Porque esse é o tempo que a gente está vivo, tempo de nós nos-auto desenvolvermos e também de desenvolver o próprio trabalho, e assim a gente cresce, sabe? E tem umas pessoas que realmente crescem com o que elas fazem¹²⁵[...]

Diferente do tempo, que é efêmero e escapa-nos, quando se trata das cores resta-nos a linguagem, pois é a cor por nós nomeada que está carregada de maior poder onírico e mitológico (PASTOUREAU, 1997, p.124-125). Contudo, ao referir o elemento sangue, remete-se para o vermelho, cor que permite diferentes conotações em distintas épocas:

A simbólica do vermelho está quase sempre associada à do sangue e a do fogo. Por isso mesmo, há um vermelho tomado positivamente e um vermelho tomado negativamente, tal como há um sangue tomado positivamente e um sangue tomado negativamente e um fogo tomado positivamente e um fogo tomado negativamente. Para a cultura cristã, o vermelho do sangue tomado positivamente é o que dá vida, que purifica e santifica. É o vermelho do sinal da força, da energia, de redenção. Inversamente, o vermelho tomado negativamente é símbolo de impureza, de violência e de pecado. Ligam-se todos os tabus sobre o sangue herdado da Bíblia. É o vermelho da carne impura, dos crimes de sangue, dos

¹²⁵LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014.

homens revoltados contra Deus ou contra os homens. É o da cólera, da mancha e da morte. Tomado em sentido positivo, o vermelho-fogo é o de Pentecostes e do Espírito Santo. Ao mesmo tempo uma luz e um sopro poderoso e generoso. [...] Seu contrário é o vermelho satânico, o das chamas do Inferno, que queima, fere e destrói. É o vermelho da cabeleira de Judas, da penugem da raposa hipócrita, do homem astuto cúvido e orgulhoso. Sobre esses quatro vermelhos, vindos do fundo dos tempos, foram enxertadas todas as utilizações que fazemos dessa cor na nossa vida cotidiana e na nossa simbólica social. (PASTOREAU, 1997, p. 161).

Observa-se que o vermelho ao secar e tornar-se marrom, rememora o procedimento da artista, que já recolheu terra e empregou-a como pigmento em suas pinturas. Em razão da presença do mineral magnetita, um tipo de óxido de ferro, a terra é vermelha. O sangue, assim como a terra, é composto pelo elemento ferro. Em contato com o ar, o sangue torna-se marrom, resultado da mistura do vermelho com o preto, porém só obtém-se o marrom quando o vermelho encontra seu ponto intermediário. Incluída a simbologia do vermelho à mitologia dos elementos sangue e terra, a obra de Karin agrega dimensões antropológicas imensuráveis, sobretudo quando somadas à representação da cruz.

Não na profundidade da pintura, mas nas “profundezas” da própria cor podem estar o vermelho, ou ela [a cor vermelha] Sued,¹²⁶ tonalidade que ainda é promotora de eventos por sua “voluminidade”, característica que fala do vermelho como volume-matéria e como luz corpo e transcendência, concretude e abstração, matiz ativo que promove acontecimentos no espírito humano.

A curadora Glória Ferreira refere-se aos “Ts em papel prata” como uma “alusão à cruz” na já citada exposição *Cores, palavras e cruces*, de Karin Lambrecht.

[...] Sobre papel de seda, as legendas, compostas com letras recortadas, têm os Ts em papel de prata, o que, em alusão à cruz, remete ao mesmo pensamento melancólico: “Não houve um dia em minha vida em que não tivesse pensado na morte”, diz o diretor sueco (Bergman), cuja história guarda traços da própria história familiar de Karin¹²⁷.

O formato de cruz, similar à letra “T,” algumas vezes atua como letra que completa o sentido da palavra escrita, conforme evidenciam as obras *Mundu*, 2011-

¹²⁶SUED, Eduardo. *Eduardo Sued: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

¹²⁷Fragmento de texto de Glória Ferreira extraído do Catálogo da *Exposição Cores, palavras e cruces*. São Paulo: Nara Roesler. De 16 de junho de 2012 a 21 de julho de 2012.

2012 (AN. A, 35), *Legendas para Bergman*, 2011 / 2012 (AN. A, 39), *Pai, gólgota*, 2011/2012 (AN. A, 40), *Noite Inverno*, 2010 (AN. A, 41) e *Setembroutubro*, 2010 (AN. A, 42).

Nas pinturas de Lambrecht, a cruz comumente constituída a partir de estreitas lâminas de cobre, como na citada *Setembroutubro*, 2010 (AN.A, 42), que variam de 1 a 2 cm de largura. Entretanto, a cruz só tem sua forma definida ao romper a tela, como o fez Lúcio Fontana na obra *Conceito Espacial*, 1960 (AN.B, 36). A artista está determinada a romper a superfície da pintura, a atravessar seu espaço limite, a eliminar sua forma da tradicional, deixando exposto o chassi inteiro para assim recriar a linguagem da pintura. Evidencia-se assim uma tensão na já citada obra *Setembroutubro*, 2010 (AN.A, 42), que está relacionada ao espaço da pintura e à dinâmica exercida pelo suporte. Esse conflito que discute o lugar da pintura ao mesmo tempo alinha a obra à produção contemporânea.

A lâmina de cobre segue agregando conotações antropológicas à obra, já que em períodos ancestrais foi o primeiro metal a ser trabalhado pelo homem. Para Karin, assim como para Joseph Beuys, o cobre está tão relacionado à manutenção da vida como as veias são responsáveis pela regeneração dos corpos através da circulação do sangue. Assim, de certa forma, a cruz de cobre também confirma o sentido simbólico de regeneração e congrega pintura e vida.

Se as cruces nas pinturas de Karin marcam a presença de um corpo, e não só o corpo da artista, essa marca está do mesmo modo relacionada com o sentido de reaparecimento, seja da palavra que ela completa, a exemplo de 'noite' e 'tua' seja daquelas feitas às tiras de lâmina de cobre.

As cruces como obras foram apresentadas pela artista em 1986 durante o período que esteve em Millay Colony, no trabalho *Nascimento do Tempo*, 1986 (AN. A, 43) e em *A cruz e a torre*, 1994 (AN.A, 44) por ocasião do convite para a realização de um trabalho no Torreão .

Nessas obras, a artista buscava explorar a forma da cruz em tecidos e materiais diversos. Na obra *A cruz e a torre*, 1994 (AN.A, 44) através do uso de materiais têxteis livres de significados, ela aborda a pureza e a regeneração dos sentimentos, enquanto na obra *Nascimento do Tempo*, 1986 (AN.A, 43) é pelo

acúmulo de materiais e sobreposição de cores, principalmente o azul cobalto e ocre dourado, que ela criará o corpo e a cruz de maneira a conceber um forte diálogo com o artista vienense Arnulf Rainer, que acrescenta além da cruz o vinho a *Weinkruzifix*, 1957-1978 (AN.A, 37). Em alusão à bebida usada como pigmento e sabendo que o vinho simboliza o sangue na liturgia cristã. Essa obra dá um novo sentido à figuração da cruz, à maneira neoexpressionista, pois ao mesmo tempo em que a forma refere-se à morte, em uma compreensão universal, também alude à ressurreição.

Francis Bacon, na obra *Crucifixion*, de 1933 (AN.B, 38) por meio da temática do corpo transformado, apresenta duas silhuetas transparentes, sendo desnecessário representar os corpos, a cruz e os braços em 'T', pois rapidamente fazem-se compreender. Nessa obra, corpos e véus dão a dimensão fantasmática do evento, do sacrifício à ressurreição. Bacon realizará mais duas pinturas sob o mesmo tema *Three Studies For Figures At The Base Of A Crucifixion*, 1944 (AN.B, 39) e *Second Version of Triptych Crucifixion*, 1944 (AN. B, 40), contudo dessa vez os corpos estão transfigurados pela dor, tamanha é a contorção. Bocas se abrem para urrar sua raiva e desespero. Nessas crucificações de Francis Bacon, não há um resquício sequer de fé.

A cruz marca o lugar do corpo, a presença fundadora do homem na terra. Ela é a inscrição que simultaneamente fala da presença do cordeiro, do filho do homem e daquele que cunhou seus filhos a sua imagem e semelhança. É o corpo da artista no embate com a tela, a cruz é suporte e o meu e o seu corpo em contato com a obra. A cruz é marca, é corpo e sangue.

3.1. O CORPO DA TELA E DA IMAGEM

*Como a lembrança, a memória é também,
particularmente, a narrativa da história.*
(ARASSE, 2006, p.20)

Por suas inquietantes e múltiplas facetas, o corpo, cristal da subjetividade, tem sido incessante tema de interesse por parte dos artistas. Das apresentações

realistas às fragmentadas, das abstrações à apenas marcas da sua presença, a temática do corpo instiga, identifica e rechaça.

Muito se tem falado sobre o corpo do artista e de sua participação na *fattura* da obra. Na mesma proporção, compreende-se que a obra tem corpo próprio e admite-se o 'corpo da obra'. Entretanto, na produção de Karin Lambrecht é justamente a interação entre o corpo do artista e o corpo da obra que nos desafia: sua a pintura se revelaria através de uma série de camadas de sentido, como uma espécie de sintoma da cultura¹²⁸, em que o corpo tudo esconde e tudo revela? Ou suas pinturas, como substituto às memórias corporais de um sujeito, fariam surgir uma identidade até então desconhecida?

A memória não se constitui a partir do momento do nascimento, de acordo com Arasse (2006, p.69) ela é feita de algo mais universal, arcaico, ela vem de mais longe possuindo origens e fundamentos acumulados durante milhares de anos¹²⁹. Essas memórias se dão no corpo e, por meio dele, se revelam e expõem o sujeito.

O corpo da tela e da imagem carregam memórias ancestrais, assim como o corpo do artista o faz ao interagir com a obra, tornando o tempo presente e o tempo passado elementos que interagem no espaço da pintura.

Nesse *continuum*, Karin preparou vestes singulares em seu aspecto anacrônico para atuarem como suporte da pintura. Entretanto, o corpo da artista não fica isento das manobras da arte que ela opera. Por aptidão ou por superação, ele deverá suportar os encontros (suaves ou violentos) com o espaço da pintura. Ela, que por suas referências, de Van Gogh à Kiefer e Beuys, não compreenderá nenhum esforço como extremo e exigirá sempre de si mesma o esgotamento de todas as possibilidades.

Karin Lambrecht¹³⁰ nos conta que quando Iberê Camargo voltou para Porto Alegre, ele já era um homem mais velho e traumatizado, então o corpo dele na pintura e aqueles gestos mais fortes, "a força bruta do pintor para pegar o pincel e

¹²⁸ Conceito desenvolvido por SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Editora Paulus, 2004.

¹²⁹ "Elle se constitue pas au moment de la naissance; elle vient de beaucoup plus loin; elle puise dans des origines et des fondements accumulés depuis des milliers d'années". (ARASSE, 2006, p.69).

¹³⁰ LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014. Todas as citações entre aspas desse subcapítulo.

colocar tinta haviam diminuído; ele também pegava no meu braço para caminhar e eu achava isso bonito da parte dele, essa fragilidade que ele sentia”.

Perto de fazer 60 anos, Karin Lambrecht pensa que já viveu 80% de sua vida, “ou talvez até 90%”, justamente por notar como seu corpo também tem mudado apesar dela manter uma rotina de caminhadas: “o corpo de um pintor é como de um bailarino, tem que estar apto”. A artista revela que quando era moça sentia grande disposição, algo que era natural. Que pintava grandes superfícies durante toda a manhã sem sentir necessidade de sentar ou descansar. Atualmente, confessa que pinta algumas camadas e necessita parar, e não apenas para refletir sobre a pintura que está em processo, mas o seu próprio corpo pede uma pausa.

Aquele “algo” que ela costuma chamar de “solto”, conforme aceção apreendida por meio do professor Girke, hoje, na pintura é compreendida por Karin como “um tipo de frescor juvenil”. O professor Girke manteve isso até o fim. “O pintor, mesmo velho, pode manter e deve manter esse frescor”. Para Karin, “seria a pior coisa perder isso, mesmo em um corpo bem velho. Alguns artistas conseguem ir até o fim pintando, como é o caso da Tomie”.

Karin Lambrecht visitou a exposição da artista Tomie Ohtake¹³¹ na cidade de São Paulo e percebeu nas pinturas da artista anciã “algo como portais” em um azul que lhe é de uso comum, porém, naquele conjunto de obras, ele se apresentava como “um azul muito mais escuro e com a pincelada um pouco menor”.

Karin observa: “acho que uma pessoa, assim nessa idade, tem uma intuição dentro dela de que algo está por vir”. Nesse sentido, a consciência de sua vida longa, as memórias corporais e mesmo as limitações do corpo determinam para ela como pode ser o trabalho de um artista.

O modo como o corpo do artista se faz presente na obra poderá ser considerado como um sintoma, no sentido atribuído pela psicanálise, um fenômeno subjetivo, referido por um paciente acerca de sua doença, conforme Freud: “Um sintoma é um sinal e um substituto de uma satisfação instintual que permaneceu em estado jacente; é uma consequência do processo de repressão”(2006, p.95). A

¹³¹ Tomie Ohtake (1913)

repressão dos sentidos do corpo, como não se trata de uma operação consciente, se inscreverá nele, como algo para ser lido.

Para compreender o conceito de sintoma, Fucks (2005, p. 1-2) observa que é preciso considerá-lo em suas duas dimensões. Por um lado, “o sintoma é um símbolo, e como tal, um substituto ligado à linguagem”. De outra forma, ele é uma construção “que torna possível uma satisfação pulsional, implicando uma dimensão de gozo”. Ele é parte de um tecido de representações às quais está ligado e a partir das quais adquire sentido. Entretanto, ele também poderá surgir como uma forma de memória, substituto de um processo que poderá ser identificado.

Porém, com regularidade, um sintoma, como esclarece Freud (2006, p.58) corresponde *simultaneamente* a diversos significados; acrescentando que esse também pode expressar diversos significados *sucessivamente*.

Para análise da obra de Lambrecht, consideraremos que o corpo da artista conserva uma memória inerente aos procedimentos tomados para a realização da pintura, assim como também os componentes culturais que a formaram, transformando o seu corpo e a maneira como ele atua ao pintar, em um sintoma da cultura.

Ao contrapor¹³² os conceitos de *civilização* e *cultura*, Norbet Elias(1994, p.23-24) assevera que “civilização” não significa a mesma coisa para diferentes nações ocidentais e que acima de tudo, “é grande a diferença entre a forma como ingleses e franceses empregam a palavra, por um lado e os alemães por outro”. Conforme o autor delimita “para os primeiros, o conceito resume em uma única palavra seu orgulho pela importância de suas nações para o progresso do Ocidente e da humanidade”, porém, no emprego que lhe é dado pelos alemães *Zivilisation*, significa algo útil a superfície da existência humana. Entretanto, a palavra pelo qual os alemães se interpretam, que mais do que qualquer outra expressa o orgulho de suas próprias realizações e do próprio ser é *Kultur*:

[...] o conceito alemão de *Kultur* dá ênfase especial a diferenças nacionais e à identidade particular dos grupos. Principalmente, em virtude disto, o conceito adquiriu em campos como a pesquisa etnológica e antropológica uma significação muito além da área linguística alemã e da situação em que se originou o conceito. Mas esta situação é aquela de um povo que, de

¹³² Da Sociogênese dos Conceitos de “Civilização” e “Cultura”.

acordo com os padrões ocidentais, conseguiu apenas muito tarde a unificação política e a consolidação e de cujas fronteiras, durante séculos ou até mesmo o presente, territórios repetidamente se desprenderam ou ameaçaram se separar. Enquanto o conceito de civilização inclui a função de dar expressão a uma tendência continuamente expansionista de grupos colonizadores, o conceito de *Kulture*reflete a consciência de si mesmo, de uma nação que teve que buscar e constituir incessante e novamente suas fronteiras, tanto no sentido político como espiritual, e repetidas vezes perguntar a si mesma: “Qual é realmente, nossa identidade?”[...]“ O que é realmente alemão?” [...]

Karin Lambrecht traz consigo memórias familiares marcadas por sua origem germânica que atravessam sua obra por meio de um corpo-sujeito que ela aponta, mas não identifica. Esse corpo muitas vezes foi apresentado como corpo-matérico da obra, por meio das cruces, através do sangue, por meio das vestes. Este corpo que apenas deixa sinais de sua presença seria um corpo que reclama por sua identidade?

A poética da artista poderá representar esse corpo-sujeito através de sobreposições ou intersecções de diferentes tempos, criando uma descontinuidade nas imagens. A descontinuidade, como elemento comutador poderá abrir um espaço, uma fenda que trará à superfície outras perspectivas para abordagem das obras de Lambrecht. Assim acontece com os *trabalhos de sangue* de Karin, principalmente pela descontinuidade temporal que as vestes, projetadas para atuarem como suporte para a realização da pintura expressam.

Nas obras de Karin Lambrecht, especificamente aquelas que apresentam as diferentes vestes, como os *trabalhos de sangue* *Morte eu sou teu*, 1997 (AN.A, 1), *Sem título*, 2001 (AN.A, 45), *Com el Alma em um hilo*, 2003(AN.A, 24), *Meu corpo-Inês*, 2005 (AN.A, 38), e *Pai*, 2008 (AN.A, 2) observa-se que a obra é atravessada pela morte de um carneiro e tem como um dos materiais que determinam sua realização o sangue do animal que perece.

Karin Lambrecht transformou as vestimentas em suporte e o sangue em pigmento, permitindo-se atender “a mais louca exigência já dada à pintura” (Didi-Huberman, 1985, p. 12) – a representação e apresentação do sangue à pele, além de possibilitar um diálogo entre o material conotado, o sangue real e algumas imagens da história da arte. A imagem formada através das vestes carrega

memórias de outras imagens que podem ser apreendidas em tempos e culturas diversas.

Propomos então a criação de uma linha transversal até as pinturas do período Barroco, em que os animais mortos no ambiente doméstico eram temas constantes nas representações. Retornamos à Rembrandt van Rijn e à obra *Boi abatido*, de 1655, (AN. B, 34), citada por Lambrecht entre suas referências, assim como os diálogos que Francis Bacon realizou com a referida obra. Os atravessamentos temporais apontam para um duplo desafio dado ao ofício do artista em suas diferentes épocas: demonstrar, através de sua pintura, o banal da vida e conversar¹³³ com os desafios de uma possível representação.

Em sua obra, Bacon buscava transmitir a ideia de que o ser humano, ao conquistar e fazer uso da sua própria liberdade, também poderia libertar a fera que existe dentro de si, levando à guerra e ao holocausto e mantendo uma pequena distância em relação ao comportamento dos animais. Levando a termo as funções essenciais da existência como o sexo e a morte, o artista muitas vezes representou o homem como um pedaço de carne. Esse pintor, de acordo Yves Michaud (2006, p. 425), igualmente “atuava na grande tradição das *Paixões e Crucificações* incluindo em suas obras a mensagem, ‘à maneira de Goya¹³⁴’ (AN.B, 41), de que este mundo é um grande matadouro”¹³⁵.

Em 1946, Bacon pintou uma figura humana atormentada, torcida sobre si mesma, sobre o fundo de uma carcaça de boi pendurada em um gancho de açougue (AN. B, 42) referindo-se à pintura de Rembrandt. Michaud (2006, p. 425) ilustra que “geralmente, os insultos feitos aos corpos na arte dificilmente têm significados políticos, ficando inscritos no contexto simbólico de rituais a - históricos ou de ações autoinfligidas no âmbito de rituais religiosos ou a título de afirmações da existência”¹³⁶.

¹³³ Expressão usada por Lambrecht em entrevista à autora em 22/01/2008 para designar sua relação com as etapas da pintura.

¹³⁴ Francisco José de Goya y Lucientes.

¹³⁵ No original: “Il y a certes, des regards directs sur l’horreur, notamment celui de Francis Bacon, un peintre dans le grande tradition des Passions et Crucifixions et dont le message “à la Goya” est que le monde est un abattoir. En 1946, il peint à suite de ses Crucifixions une figure humaine torturée, tordue sur ele-même, sur fond d’une carcasse de boeuf pendue à um croc de boucherie.”

¹³⁶ No original: “Mais, le plus solvante, les outrages faits aux corps passent dans l’art sains avoir directement de signification politique: ils deviennent des outrages autoínfligés dans le cadre de rituels religieux ou à titre d’ affirmations d’existence.”

Quanto às discontinuidades temporais, Didi-Huberman (2006, p. 16) adverte que pode tornar-se uma armadilha para o historiador de arte buscar uma concordância entre o tempo em que a obra foi realizada, a técnica e a estética. Em um experimento ímpar, o autor, ao observar a obra¹³⁷ de Fra Angélico (1387-1485), pôde comprovar que o artista nem sempre está de acordo com a arte produzida no seu tempo. Os respingos, tal como os *drippings* de Jackson Pollock, admirados e descobertos tantos anos antes por aquele frei dominicano, não encontram pares na arte típica do Renascimento. É certo que o autor não pretende dizer que um artista é antecessor do outro ou que Fra Angélico é precursor do expressionismo abstrato ou que as manchas de Pollock servem para interpretar as manchas de Fra Angélico. Ele apenas chama a atenção para um anacronismo que salta aos olhos, como um sintoma na história das artes.

Na obra de Lambrecht, esse anacronismo poderia ser percebido através das vestes, que transformadas em suporte da pintura passariam a representar um corpo? E que corpo-sujeito seria esse, que privado de identidade ficaria preso entre o passado e o presente?

Na pintura de Karin Lambrecht, a criação das vestes é o resultado de uma transição. Elas partem de um procedimento que iniciou com a transformação das toalhas de mesa da família em tela de pintura, suporte e material que recolheu a matéria viva do corpo, a memória da vida. As vestes foram projetadas em linho ou algodão, buscando complementar uma questão pictórica, em diálogo com a tradição da pintura. Porém, a simbologia inerente às suas formas, cores e aos próprios materiais têxteis, apontam, sem dúvida, para o anacronismo que é inerente às vestimentas.

As vestes anacrônicas presentes na pintura de Karin lançaram o corpo que lhe era ausente, tanto no presente como no passado e devolveram-nos um sujeito incerto, sem identidade definida, de quem nada pode ser afirmado. Um corpo-sujeito atravessado pelo passado, e tão imponderável quanto o sujeito contemporâneo, repleto de incertezas sobre seu presente, seus limites e seu destino, manifestando uma espécie de crise do Eu. Sob o ponto de vista da psicanálise, o Eu sempre foi

¹³⁷ Comentários do autor relacionados à obra *Virgem das sombras*, 1440 -1450, de Fra Angélico.

produto de uma construção imaginária, mas iluiu o sujeito quanto à possibilidade de uma forma unificada e coerente do humano.

Desta forma, as vestes anacrônicas nos trabalhos de Lambrecht indicam a presença de um indivíduo que foi alterado pelas constantes imposições culturais, o que coloca em questão, conforme Santaella (2004, p. 17), “não só o pressuposto que existe um sujeito, universal, unitário e centrado, mas, sobretudo, como porventura [esse] o sujeito poderia ser situado, corporificado, fragmentado, descentrado, des-construído ou destruído”.

Além das vestes que a artista apresenta em determinadas obras, o anacronismo costura a obra de Lambrecht sob diferentes aspectos. Inicialmente, pelos *trabalhos de sangue* que invocam o sacrifício primordial do carneiro; a seguir, pela figura do Cristo, ‘cordeiro de deus’, por meio do abate do carneiro nas fazendas sulinas. Em seguida, através das vestimentas intemporais, que convocam às reminiscências do Santo Sudário. Em um *continuum* o anacronismo poderá ser percebido por meio da utilização sistemática de materiais tradicionais da pintura que a artista faz, dos preparos que reatualizam a tradição da pintura, além do uso convencional.

Nas relações privilegiadas que as vestes detêm com os têxteis, Pastoureau afirma que estes foram “sempre e por todo o lado, os “primeiros” suportes da cor e os que fornecem ao investigador o material documental mais rico e mais diversificado para tentar delimitar o estatuto e o funcionamento das cores no seio de uma dada sociedade” (1997, p. 163).

No tempo presente, as vestes são uma abertura para a obra que permite um “ver também”, perceber a pintura através de imagens que têm memória, imagens anacrônicas que permitem construir conexões a partir do que é dado a ver, considerando que as imagens costumam ter mais memória do que aqueles que as olham.

Entretanto, cabe retomar que a lógica das vestes anacrônicas nos *trabalhos de sangue* está profundamente relacionada e é coerente com a apropriação que Lambrecht fez das toalhas de mesa, tornando-as corpo da tela de da imagem,

fazendo das toalhas tela de pintura conforme a realização da obra *Morte eu sou teu*, 1997 (AN.A, 1).

Aquelas toalhas, feitas de algodão adamascado, herdadas por Karin de sua avó materna, foram remendadas e cerzidas à mão pelas mulheres da família. Traziam impregnadas de uma série de memórias afetivas das celebrações de sua família preservando as marcas dos encontros.

O uso das toalhas sobre as mesas aponta para um momento solene, onde um padrão de conduta pré-estabelecido deve ser acatado. Elas indicam a presença da cultura determinando que o ato de comer em grupo imponha limites. Das toalhas de mesa para as vestes houve uma transição que marca uma busca da artista por atribuir mais significado ao suporte.

À maneira das toalhas de algodão, que constituídas de recordações serviram de base para a pintura, o algodão e o linho das vestes atuam como parte da matéria da pintura. Esses têxteis apresentam uma inegável unidade com as toalhas, as grandes metragens de pano empregadas nos *trabalhos de sangue* assim como, e principalmente, fazem parte da tradição da pintura pela capacidade de interação com pigmentos, óleos e bases que mantêm até a atualidade.

A obra *Morte eu sou teu*, 1997 foi realizada a partir da construção um pequeno chassi quadrado de madeira, coberto com toalhas de mesa. Juntos, chassi e toalha foram posicionados embaixo de um animal prestes a ser abatido. O sangue vermelho escuro que verteu sobre aquela estrutura, ao secar, pelas bordas, transformou-se em marrom profundo, quase preto. Realizada ao ar livre, sobre a terra e a grama de uma propriedade particular no interior do Rio Grande do Sul, essa obra foi primeiro *trabalho de sangue* cumprido durante o sacrifício de um carneiro.

O responsável pelo abate do animal foi o capataz de uma fazenda que, com um golpe certo, furou o pescoço à maneira do rito judaico, para depois pendurá-lo pela pata fazendo o sangue jorrar sobre as toalhas. Mais tarde, a artista separou as toalhas e atou-as por uma das pontas formando um nó. Dois fios de cobre foram amarrados a uma das toalhas passando pelo furo de uma grande agulha de argila. A argila preservou a impressão das mãos e dos dedos da artista, guardando os sinais de sua presença na obra.

O corpo do animal abatido, necessário para os trabalhos de sangue, diz-nos que mesmo quando a vida do animal cessa, ainda assim, ela terá continuidade através da pintura.

A agulha que foi modelada em argila confirma os objetos que fazem parte do universo feminino, mas segundo Lambrecht¹³⁸, “a agulha nesta obra ocupa o lugar de uma faca” (que faz parte dos utensílios femininos na cozinha e é de propriedade dos homens no campo), “é do tamanho de uma faca” e “transita em dois mundos, ela não só une como fura, assim como a faca. A faca rompe tudo que está certo, perfeito. Assim como a morte, a faca e a agulha rompem”.

Ao iniciar os trabalhos de sangue, Karin assimila em sua poética operações análogas aos procedimentos de apropriações e deslocamentos em arte, que investigados problematizam as obras em sentidos diversos. Observamos no título dessa primeira obra, *Morte eu sou teu*, 1997, já mencionada, uma situação de entrega sem oposição, uma resignação ou simples aceitação frente ao ciclo da vida.

A artista entende que ao abandonar temporariamente os tecidos próprios à pintura e abordar a vestimenta foi uma atitude bastante radical em seus trabalhos, mas ela os compreende como matéria, não uma imagem destituída de tempo.

Uma grande seleção de obras foi reunida na exposição *Doublures*¹³⁹, Canadá, e contou somente com artistas que fazem uso de vestimentas em suas obras. O texto curatorial justificava que a roupa era um artigo necessário para a elaboração da posição do sujeito.

Presente na referida mostra, a obra *Dispersão*, 1995 (AN. B, 43) de Christian Boltanski, foi constituída a partir de vestimentas sob a perspectiva da memória e do afeto. Ao apresentar uma pilha de roupas usadas, amassadas e rasgadas diretamente sobre o chão o trabalho evidenciava a linha tênue existente entre a verdade e a ficção. Sentimentos relativos à ausência, tragédia e perdas são evocados, pois as roupas atuam como portadoras de memória e representam corpos

¹³⁸ LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 22 de janeiro de 2008.

¹³⁹ A exposição *Doublures: vêtements de l'art contemporain* teve curadoria de Johanne Lamoureux e foi organizada e apresentada pelo Museu Nacional de Belas Artes do Québec, no período de 19 de junho a 12 de outubro de 2003.

que não estão presentes, levando o espectador à tentativa de reconstituí-los, como escreveu a curadora Johanne Lamoureux:

Frequentemente, nas instalações de Boltanski onde vestimentas são recicladas, se efetua uma operação de “reintegração social” ao extremo, justo no momento em que casacos, jaquetões e outras roupas são reintroduzidas em um segundo ciclo de uso, reencontrando uma segunda vida. Importam a circulação e a troca mais do que a comemoração, sem que desfaça completamente a dimensão ritual (LAMOUREUX, 2003, p. 9)¹⁴⁰.

Às vestimentas pertence uma característica particular de simular um corpo. Mesmo quando estão vazias, abandonadas, elas representam a ficção de um corpo-personagem por meio da criação do artista. Ao corpo, por sua vez, compete ser um dos mais recorrentes temas da arte de todos os tempos e culturas, com exceção feita às sociedades nas quais prosperaram as religiões monoteístas – judaísmo, cristianismo (primitivo e protestante) e islamismo – que proibiam a representação e recriação de formas da natureza, incluindo o próprio homem, entendendo-as como um afrontamento a Deus, único criador.

O apagamento inevitável de uma presença através da morte possivelmente motivou os primeiros homens a quererem fixar as imagens de seus familiares. Refletindo a propósito do retrato, Georges Didi-Huberman (1998, p. 62), observa que, longe de ter como puro objetivo a representação dos rostos, o que os retratos fariam depois de tudo “seria apenas poetizar – isto é, produzir – uma tensão sem recurso entre a representação dos rostos e a difícil gestão de sua perda”, já que uma morte significa-se pelo esvaziamento. O retrato seria uma questão de lugar, “ou uma mágica resposta do lugar à questão do rosto ausente”.

John Berger¹⁴¹ (1993, p. 146), em oposição ao esquecimento e na urgência de apreender o rosto do pai morto através do desenho, refere-se à faculdade da visão como algo contínuo, entre outras categorias que permanecem constantes, “e por tantas coisas que parecem permanecer no lugar, temos tendência a esquecer

¹⁴⁰No original: “Souvent, les installations de Boltanski où des vêtements sont recyclés mènent l’opération de “réintégration sociale” jusq’au bout, jusq’au moment où manteaux, vestons et autres fringues sont réintroduits dans un second cycle d’usage, retrouvent une seconde vie. L’accent est mis alors sur la circulation et l’échange plus que sur la commémoration sans que s’efface tout à fait la dimension rituelle.”

¹⁴¹ Crítico de arte e escritor inglês.

que o visual é sempre o resultado de algo que não se repete, o encontro momentâneo”¹⁴², que lutamos para preservar.

Em um período bastante peculiar, segundo Georges Bataille¹⁴³, uma verdadeira obsessão em “fixar” a face invadiu a sensibilidade europeia, quando no final do século XVIII (MORAES, 2002, p. 19), existiu “um esforço obstinado do indivíduo no sentido de reencontrar a figura humana” desenvolvendo-se de tal forma que, “para além de suas ações manifestas, acabou por gerar não só as imagens positivas do antropomorfismo moderno, mas também suas impiedosas negações”.

Diante de uma sociedade desejosa de reencontrar a figura humana, ao longo do período surgiram diversas expressões artísticas que, de forma dispersa ou organizada, com mais ou menos violência, contestaram ou resistiram através de suas obras à grande pressão social que se estabelecia.

Do rosto ao corpo, o início do século XX trará a fragmentação do corpo humano transformado por meio das vanguardas artísticas:

[...] No mundo moderno voltado para a destruição das integridades, o corpo foi o primeiro alvo a ser atacado, sendo que os artistas modernos inauguraram uma problematização do corpo que só encontra precedentes no período a que se convencionou chamar Renascimento, quando a descrição da morfologia humana tornou-se igualmente, ainda que motivada por interrogações diversas, uma obsessão nas artes plásticas e na literatura, submetendo-se, também ali, às evidências de uma mesa de dissecação. Para que as artes modernas levassem a termo seu projeto foi preciso, antes de mais nada, destruir o corpo, decompor sua matéria, oferecê-lo também “em pedaços”. Neste caso, a decomposição poderia ser entendida no duplo sentido de separação e de desaparecimento. (MORAES, 2002, p. 19).

O desaparecimento do corpo na obra, como assunto que permeia algumas pinturas de Lambrecht, encontra similar interesse desenvolvido na obra *Cell VII, 1998*, (AN.B, 44) de Louise Bourgeois. Nessa instalação, a artista suspende cabides e ossos “vestidos” com roupas íntimas brancas, que foram usadas em diferentes momentos de sua vida. As roupas são apresentadas sem o corpo que lhes atribuía

¹⁴² “Because the faculty of sight is continuous, because visual categories (red, yellow, dark, thick, thin) remain constant, and because so many things appear to remain in place, one tends to forget that the visual is always the result of an unrepeatable, momentary encounter”. BERGER, John. Draw to that moment in: The sense of sight. New York, Vintage Books, 1993.

¹⁴³ Escritor francês, cuja obra se enquadra tanto no domínio da Literatura como no campo da Antropologia, Filosofia, Sociologia e História da Arte, tem igualmente o erotismo, a transgressão e o sagrado como temas abordados em suas obras.

sentido, porém estão marcadas por memórias corporais. No trabalho citado, ainda poderão ser observados, fundidos em aço, uma pequena aranha e a miniatura da casa onde Bourgeois morou com sua família desde a infância até o casamento. Essas roupas representam a artista em um determinado momento de sua vida, carregam as marcas e as manchas deixadas por aquela que as habitou, e que já não existe no presente, porque se transformou. As roupas assim substituem aquele corpo que não está mais lá.

É possível perceber também que a geração imediata de artistas pós-Breton, na Europa e nos Estados Unidos, inaugurou um novo papel para o corpo como obra e como instrumento do artista. Nos anos sessenta, o corpo humano foi discutido através das novas linguagens, reconhecido como aparato cênico por si só, afirmava suas funções orgânicas, sociais e culturais. O corpo era “todo obra” e estava presente através da ação e representação de maneira sugerida, integral, fragmentada e/ou desfigurada. Como exemplo de uma das primeiras obras da artista Ana Mendieta, intitulada *Vidro sobre o corpo*, realizada em 1972 (AN.B, 45), na qual ela experimenta os limites da carne ao apertá-la e violentá-la simbolicamente contra um vidro, um material transparente e aparentemente inofensivo, mas que é suficientemente duro e intransponível a ponto de modificar seu rosto e sua identidade. Também a artista Gina Pane, na obra *Corpo presente*, de 1975 (AN. B, 46) corta a parte superior do pé com uma lâmina e ao caminhar vai deixando um rastro de sangue em forma de pegadas.

As novas linguagens “como a *performance* e a *bodyart*, tendo o corpo como elemento atuante tentavam aproximar arte e vida e faziam do artista o sujeito e objeto de sua arte” (COHEN, 2002, p. 30), e ainda introduziam o elemento tempo, em uma obra que, a princípio, era apenas espacial.

A ausência do corpo já foi referida nos *trabalhos de sangue* de Lambrecht e tornou-se responsável por fazer das vestimentas parte integrante ou peça principal de suas obras. O corpo subtraído das vestes e os corpos da mãe e da filha da artista, quando apresentados, atuam como personagens que ora estão presentes, ora estão ausentes nas obras.

O corpo quando substituído pelas vestes na obra de Lambrecht, através do sangue, reconstitui suas memórias de vida, dor e morte, enquanto a artista propõe

ao espectador que o identifique e o reconstitua. As vestes são o corpo metafórico, que suspendem através da pintura, da tela e da imagem a vida que dali esvaneceu-se, como pode ser observado na obra *Sem título*, 2001, apresentada na 25ª Bienal Internacional de São Paulo, no ano 2002 (AN.A, 45). Ela foi concebida em quatro diferentes planos e introduziu as vestes nos trabalhos de sangue, gerando uma série de problemáticas à obra, conforme já mencionamos, mas entre elas, a verificação de que a ampliação do campo da pintura, nos trabalhos de Lambrecht, também se dá através dos materiais.

Formada por um grande tablado de madeira natural, montado a partir de quatro tablados menores, sendo que três deles vazados em forma de cruz que foram preenchidas com cruces de tecido manchadas de sangue (AN.A, 45), essa obra apresenta ainda uma estrutura quadrada, colocada na vertical ao centro do tablado, similar a um grande bastidor. Nela, quatro vestidos brancos estão pendurados, mas apenas três deles manchados de sangue. As vestes foram confeccionadas em um fino algodão e, entre todas as apresentadas nos trabalhos de sangue, são as que mais se assemelham aos aventais hospitalares, por tamanho e simplicidade das formas. Por apresentarem características semelhantes aos aventais hospitalares, as vestimentas nesse trabalho de Karin não evidenciam características de gênero. Abertas nas costas, permitindo acesso facilitado ao corpo, elas também não apresentam abotoamentos ou presilhas, mantendo apenas um sistema de amarração por tiras na altura do pescoço.

Aqueles que necessitam de cuidados especiais ou pacientes hospitalares já não estão no comando dos seus corpos. Religiosos desde a Antiguidade portam batinas e túnicas para conduzir suas comunidades. Trabalhadores e mulheres sem direito ao descanso colocam seus aventais de trabalho dia após dia.

Desde os tempos primordiais, somos capazes de identificar o indivíduo através daquilo que está sobre o seu corpo. As vestimentas distinguem hierarquias nos grupos sociais organizados, poderes mágicos ou religiosos e ainda dizem do sujeito, como o corpo fala da sua cultura. Assim, como suporte conotado da pintura, as vestes de Lambrecht materializam uma série de indagações relativas ao ser humano e à sua transitoriedade e se fazem um elemento necessário para a compreensão do corpo-sujeito elaborado na obra.

Na obra *Sem título, 2002*, já referida, por trás dos vestidos suspensos e um pouco deslocada para a direita, encontra-se fixada na parede, uma fotografia em ampliação, preto e branco, com a imagem das mãos da artista postas em concha, portando vísceras do animal que foi desmembrado em Bagé. Essa fotografia possui uma escala que a aproxima do tamanho de cada um dos vestidos, de maneira que, dependendo da posição do observador em relação à obra, as vísceras podem ficar encobertas por um deles, fazendo parecer que as mãos emolduram um dos vestidos (AN.A, 45), um corpo.

As vestes na obra Karin Lambrecht surgem como parte do pensamento que se estrutura a partir da pintura e podem tanto evocar o corpo humano com seus dramas, aflições e materialidade, quanto atuar como suporte, que também é corpo na obra. Lambrecht faz das vestes e do sangue sobre elas, além dos resgates relativos a símbolos, mitos, ritos e religião, o palco das inquietações contemporâneas do indivíduo, seu lugar no mundo e a certeza da morte.

O objetivo agora será verificar como as vestes foram projetadas, buscando referências também na história dos trajés, para assim identificá-las e iniciar uma investigação que revele simbologias possíveis que nelas possam manifestar-se.

É possível perceber que desde o início do processo de seleção dos tecidos – compreendendo as toalhas de mesa cerzidas e guardadas geração após geração de mulheres da mesma família, nas quais houve um trabalho físico, manual e de grande carga afetiva – já apresentavam procedimentos ritualísticos na poética da artista, que seguiram desenvolvendo-se durante a confecção das vestimentas.

Historicamente, na civilização ocidental cristã, sempre foi atribuída às mulheres a tarefa de organizar o enxoval, guardar as relíquias da família, transmitir guardados para a próxima geração, além de vestir ou separar a roupa para os mortos, encarnar o luto, ir à frente do funeral e fazer a limpeza das lápides nos dias santos. À mulher, culturalmente, coube auxiliar nos partos, alimentar e cuidar dos membros da família durante as enfermidades. Entretanto, Lambrecht acredita que estes acontecimentos hoje sejam vividos muito mais abertamente, e sejam compartilhados não só pelas mulheres. Ela nos conta que em sua família as mulheres sempre foram profissionais e até sua avó trabalhou fora de casa.

De qualquer forma, estas observações e reflexões permitem afirmar que os aventais, as camisolas e os vestidos pertencem aos rituais femininos e suas atribuições perante a família e a sociedade pré-determinadas pela cultura. E ainda que seja possível perceber que eles revelam diferentes camadas de sentido, não representam as mesmas ideias nas diversas obras, apresentando em cada uma diferentes redes de significados.

Os corpos não estão ali sob as vestes, mas as vestimentas são indícios de sua existência, sugerindo transcender a superfície destas imagens. Diferentemente dos artistas modernos, que abandonaram a tradição da representação do corpo, onde ele apenas era pretexto para investigações das questões formais da pintura, na arte contemporânea e dentro destas na produção de Karin Lambrecht, além de ser a temática da obra, o corpo também é a pintura e as suas matérias.

O que pode significar uma vestimenta (ainda que manchada de sangue), além da representação de um corpo? Segundo Mário Perniola (2000, p. 84), a roupa é o que confere ao homem suas identidades antropológicas, sociais, religiosas – em uma palavra, o seu ser. Conforme o autor, no Antigo Testamento, a primazia da veste adquire significado metafísico, indo ao encontro da noção de *kābôd*, que quer dizer “magnificência”, “honra”, que etimologicamente se refere a algo pesado, grave, importante. No polo oposto, a experiência grega da nudez assume um significado paradigmático “no qual se encontram uma religiosidade, que atribui à clareza do ver um papel determinante, e uma concepção agonística da vida, de origem aristocrática”. Perniola também afirma que, entre os povos do antigo Oriente Médio, estar despido significava condição aviltante e vergonhosa, típica do cativo, da escravidão, da prostituição, da demência, da maldição e da impiedade.

Lambrecht lança mão de um pensamento sobre o corpo cultural, o corpo animal e o corpo da obra relacionando-os ao seu próprio corpo, quando expõe a fotografia de suas mãos, como escreve Cattani:

[...] Em obras anteriores a mãos já foram observadas diversas vezes “nas toalhas [...] revelaram o trabalho minucioso da mão feminina”, “sobre uma das pinturas imprimiu a marca de suas mãos tintas de sangue”, “delegou o ato da instauração da pintura a uma terceira pessoa, a outras mãos,...e essas outras mãos foram tão importantes para a artista, que as fotografou, tintas de sangue quase até aos cotovelos, como luvas”, o que nos convida a

refletir sobre como o território do corpo é apresentado nesta obra. (CATTANI, 2004, p. 120).

A imagem das mãos como “uma possível realidade fotográfica” passou a ser mencionada nas palavras da artista, apresentada como elemento compositivo, a ponto de colocar mais uma vez o corpo da artista na obra. Na instalação constituída pelos quatro planos consecutivos, apresentam-se camadas de uma construção que compreende a representação da perspectiva pictórica a partir de sua posição no espaço tridimensional. Essas características mostram que Lambrecht constituiu um ambiente em que a fotografia também é considerada um dos materiais da pintura, mas não apenas isso. A fotografia já foi integrada a pinturas anteriores, em uma espécie de *assemblage*. No entanto, aquela das mãos portando vísceras poderá adquirir outro caráter nessa pintura de Lambrecht, porém mantendo-se como parte do ideário dela. Nesse trabalho, a fotografia representa uma maneira de Lambrecht se presentificar na obra, no sentido que reconhece Vernant (2002, p.297) como “evocando a presença na ausência, além do que se encontra sob os nossos olhos”.

Cattani, no texto *O corpo, a mão, o vestígio* (1999), reflete acerca da presença do corpo de Lambrecht em suas obras:

A artista jamais se interessou pela representação, mas segundo suas próprias palavras, “mais pela matéria da pintura”, a matéria, é isso, o suporte, os materiais (inclusive os objetos agregados às pinturas ao sabor de seus impulsos).

A matéria da pintura é seu corpo, com sua gênese e seu processo de desgaste: com suas cicatrizes, suas manchas, com tudo o que a vida pode acrescentar e tudo que ela pode tirar de um corpo.

A artista estabelece um paralelismo bem direto entre seu próprio corpo e o corpo de suas obras. Estas são duplos de seu corpo, dotadas de autonomia, mais fortemente do que se fossem autorretratos. Porém não se trata de rosto, de silhueta, mas de carne, de órgãos, de pele, de sangue.(CATTANI, 2004, p. 118)

Ao mencionar as mãos da artista como corpo presente e ausente nas obras através da fotografia, optou-se por não falar do corpo do ponto de vista de suas características naturais, porque entendemos que o corpo nu, sem nenhum artifício ou adereço, ainda assim é produto da cultura, e é a partir desta perspectiva que este estudo busca compreendê-lo.

Maria Rita Kehl (apud COCCHIARALE; MATESCO *et al*, 2005, p. 110), em seu texto *O eu é o corpo*, afirma que corpo natural não é para humanos, para os quais o corpo é sempre cultural e responde diferentemente a distintos estímulos culturais. Pela ênfase conferida à construção cultural do eu, este texto também traz à luz algumas das diferentes formas possíveis do ser humano relacionar-se com seu corpo.

Para este estudo, retornamos ao conceito do corpo como um sintoma da cultura, da maneira como o compreende Lucia Santaella (2004) a partir da leitura dos textos de Freud e Lacan. Acredita-se que esta apreciação poderá contribuir para a compreensão de como se dá a construção da imagem do corpo, aspecto importante para a análise deste na obra da artista Karin Lambrecht.

O corpo tem sido tema de debate nas grandes áreas do conhecimento e também nas artes visuais. Ele está perturbadoramente em todas as partes exigindo um posicionamento além de mera constatação. De acordo com Santaella (2004, p. 134) o corpo está obsessivamente onipresente porque se tornou um dos sintomas da cultura do nosso tempo “diferentemente daqueles sintomas do século XIX, que se davam no corpo, que marcavam o corpo, eles gradativamente foram crescendo até tomar o corpo ele mesmo como sintoma da cultura”.

Ao tomar o conceito de sintoma para a análise do corpo contemporâneo, inserimo-nos automaticamente no discurso psicanalítico, e de fato, é dentro do registro da psicanálise de Freud-Lacan que marcamos nossa posição que busca compreender o corpo da artista e sua manifestação na obra, como sintoma da cultura.

O sintoma vem a ser um mal-estar que se impõe a nós e está além de nós. Ele é um sinal do inconsciente, ou melhor, trata-se de uma dentre outras formas do inconsciente manifestar-se, e ele o faz através de atos falhos, sonhos, chistes e recordações encobridoras.

O sintoma, a princípio, é para a vida psíquica um hóspede indesejável: tudo está contra ele, e é por isso, conforme afirma Freud (2006, p. 50) que ele pode dissipar-se com tanta facilidade, aparentemente por si só, sob a influência do tempo. Entretanto, como formações do inconsciente, pode simplesmente irromper, fazer-se

notar. Ele é o indício de algo e ao mesmo tempo uma revelação, mas paradoxalmente, o sintoma é ao mesmo tempo uma forma de ocultamento, motivo pelo qual deve ser interpretado.

Através do sintoma, o sujeito poderá recobrar em forma de mensagem cifrada a verdade acerca de seu desejo. No entanto, as noções de sintoma em Freud tornaram-se mais complexas por volta de 1920, com a introdução dos conceitos de masoquismo e pulsão de morte, no contexto da segunda tópica – *Id, Eu e Supereu*. A partir desses conceitos, o sofrimento do sintoma passou a ser visto à luz do gozo. Trata-se da pulsão de morte, que alheia ao princípio do prazer e ao princípio de realidade, compele à repetição.

Mais complexo o conceito de sintoma tornou-se a partir de Lacan, avançando do registro do Imaginário para o Simbólico e, por fim, para o Real, entretanto, até a década de 50, ele esteve mais próximo à primeira ideia freudiana e era percebido como uma espécie de mensagem cifrada.

O sintoma poderá ser apreendido como aquilo que se insurge contra a exigência civilizatória do recalque, isto é, aquilo que é reprimido. É a expressão de rebeldia do sujeito frente às exigências da civilização, o que poderá ser percebido e interpretado, entre outras manifestações, através da produção gerada por artistas de diversas áreas.

A psicanálise, “porque está apta à escuta”, mais do que nenhuma outra forma de saber poderá deter a consciência da vulnerabilidade de todo processo civilizador, considerando que “as regressões do sujeito estão sempre à espreita, de tocaia, à espera do momento certo para irromper”. A psicanálise sabe, conseqüentemente, que “a natureza pulsional humana é indomável, indomesticável, ineducável”, afirma Santaella (2004, p. 138) e, portanto, o corpo aprisionado pelo processo civilizador tentará sempre se reconhecer e até se rebelar.

Na arte, parece-nos que a busca pelo autorreconhecimento de que aqui se fala poderá ser realizada pelo sujeito através do seu trabalho. Essa busca, que faz parte do humano e indica sempre um longo caminho a ser percorrido, poderia explicar o que leva alguém a se dedicar à pintura durante toda uma vida, sem que ela lhe ofereça alguma certeza.

O pintor Iberê Camargo declarou certa vez: “a arte para mim sempre foi uma obsessão. Nunca toquei a vida com a ponta dos dedos. Tudo que fiz, fiz sempre com paixão”. É possível perceber, pela qualidade de sua obra, que Iberê viveu a pintura de maneira intensa como um impulso que não poderia ser negado. Karin Lambrecht sempre admirou e identificou-se com essa postura do pintor.

Talvez na busca por esse “reconhecer-se”, não apenas a partir da identidade que lhe foi dada por meio da família, mas como artista.

Para o artista, a experiência do autoconhecimento é fundamental e inevitável. Em seu texto “A pintura como corpo - e como lugar onde nossos corpos se reconhecem”, Cattani poderá apontar-nos um caminho para refletirmos sobre a pintura de Lambrecht e como a artista percebe-se nela:

Sobre uma das pinturas que compõem a obra, Lambrecht imprimiu a marca de suas mãos tintas de sangue. Este procedimento não é novo nela, pois muitas vezes pinta diretamente com a mão e imprime sua marca, seja no fim, sobre a pele da pintura, seja durante o processo de execução da obra. Neste último caso, a marca frequentemente aparece meio apagada, ou até, adivinhada. No entanto ela está lá, quase como um palimpsesto. E, ao contrário da marca dos pés, que pode, em suas pinturas, ser submetida a trajetos aleatórios ao sabor dos movimentos feitos para sua execução, a mão é estampilhada de maneira completamente intencional. (CATTANI, 2004, p. 119)

A artista deixa suas marcas na obra, se faz presente pelo que pode ser visto (e possibilita através delas que todos se reconheçam também), seu corpo está sempre presente nos seus trabalhos, através dos embates que ela realiza com os materiais e que constituem parte da instauração da obra.

Esse corpo que se oferece à vista, através das mãos estampadas, seria, segundo Santaella (2004, p. 141), apenas o Real do corpo, “um corpo tal como o que o humano compartilha com o animal, que sofre com as vicissitudes do tempo, sobrevive, sente dor, adoce, envelhece e morre. É o corpo que os médicos e os veterinários cuidam”. Mas por não sermos ‘todo’ animal e por satisfazermos nossas necessidades de maneira diversa das deles, a psicanálise estudará o corpo humano como um corpo pulsional, que ao mesmo tempo é um corpo imaginário e simbólico.

O que constituiria, então, o corpo em um lugar, lugar de onde o Eu fala, para lá do invólucro da pele, com sua carne, sangue, ossos e músculos? Kehl (*apud* COCCHIARALE; MATESCO *et al*, 2005, p. 110) afirma que não existe nenhum *eu*

em nenhum outro lugar que não seja próprio corpo. O *eu* é o corpo, e só existe enquanto entidade corpórea.

Através de seus registros, Freud dirá que o Eu não nasce pronto, que se desenvolve progressivamente e “está ligado à imagem do próprio corpo e antes de tudo e, principalmente, é um corpo olhado” (SANTAELLA, 2004, p. 143). Mas se o Eu é uma imagem de corpo construído pelo que o outro vê, o corpo passará a ser escravo dessa imagem construída por outro, o que para Kehl (*apud* COCCHIARALE; MATESCO *et al* 2005, p. 116) seria uma visão mais exata da servidão voluntária contemporânea, porque o corpo de hoje trabalha muito para corresponder às imagens que lhe oferecem como modelos, modelos cruéis que propõem a lógica da inclusão/exclusão. Por outro lado, entendemos que, cientes das imagens contemporâneas do corpo que são oferecidas como modelo, artistas como Lambrecht, através da realização de suas obras, não só poderão intervir sobre elas, o que já têm feito, como também poderão alterá-las. Tal operação já é perceptível na produção de arte contemporânea, e nos textos gerados por ela, que refletem sobre os corpos modificados e sacrificados que buscam a reconstituição de suas origens.

Deste modo, é possível entender como Lambrecht poderá identificar-se e reconhecer seu corpo no corpo das obras, através da materialidade que ela impõe aos trabalhos, gerada por meio de apropriações de situações que dizem respeito à própria vida.

A partir das direções apresentadas, e considerando que Karin Lambrecht afirma¹⁴⁴ que seu corpo pode ser compreendido como os próprios materiais da obra, da pintura— pela materialidade e a memória que se fazem presentes e que juntos formam um só corpo— ainda assim o corpo por ela apresentado é aquele que representa a sua cultura. Esse é o tema que percebe o corpo de Lambrecht e o da obra como sintomas da cultura, por onde é possível acessar o olhar particular da artista sobre sua realidade.

Ao declarar que seu corpo é o material da obra, Lambrecht oferece, através de uma metáfora, um recorte particular sobre o mundo que a cerca e a construção do seu eu. Ela questiona modelos de identificação, assim como tem questionado,

¹⁴⁴ Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 22 de janeiro de 2008

através de seus trabalhos, os procedimentos tradicionais da pintura por afastarem cada vez mais a possibilidade da vida atuar como matéria propulsora da arte.

3.2 PINTURAS, ESPAÇOS E MATERIAIS

... é lá que eu me encontro.
(LAMBRECHT, 2013)

Da matéria à apresentação, a pintura aponta, por seus meios, os atravessamentos temporais que perfazem as memórias da história e da artista. Nela transparece tudo o que foi formativo, integrador e o inevitavelmente subjetivo; inscreve-se no mapa do inconsciente, que se dá a ver entre emulsões e pigmentos, gestos e pinceladas.

Sobretudo, a poética de Karin não se configura apenas de têmperas a ovo, resinas, terra, argila, cinzas, chuva e pegadas de passarinho sobre têxteis, vestes anacrônicas, carimbos, sangue de carneiro e pegadas de um gato; esses são apenas elementos para quem escolheu a pintura como linguagem, os procedimentos aos quais esses são submetidos e as simbologias intrínsecas aos mesmos incitam à análise.

A artista revela¹⁴⁵, ao mesmo tempo em que busca imagens em seu *imacque* não costuma levar problemas externos para o atelier. Essa maneira de proceder foi desenvolvida durante o seu treinamento em arte, pintar como ela assegura “faz com que eu mantenha a calma e a essência espiritual”.

No dia em que deixa de pintar, Karin revela que sente-se ansiosa e confusa e, para evitar esses sentimentos, costuma gravar uma série de recados no seu *ifone*. Os recados são para que ela mesma, para que os escute a partir das 7 horas da manhã: “Estou perdida”. Ela explica: “para que eu me lembre de que estou realmente perdida”.

Todas as manhãs, assim que acorda, a artista vai para o atelier pintar, “é lá que eu me encontro”. Ela nos conta que Yole, sua filha, disse-lhe que jamais

¹⁴⁵Karin Lambrecht em comunicação particular à autora em janeiro de 2014.

conheceu alguém assim, alguém que nunca teve dúvida sobre o que deveria fazer na vida, alguém que sempre quis pintar.

Para que essa pintura ‘sem dúvidas’ se desenvolvesse, Girke foi fundamental, assim como suas aulas e os princípios da pintura ‘sem figura’ por ele anunciados. Karin acredita “que as pessoas nascem com muitas coisas inscritas, como o dom e o talento para a vida”. O que o professor talvez tenha percebido:

Eu me apresentei e ele [Girke] me aceitou, isso quer dizer que ele viu em mim alguma coisa, um potencial. Na Alemanha, os professores são emancipados na escolha dos alunos. Como um sistema de vozes. Não existia uma análise, simplesmente olhavam para a pasta ou caderno do aluno e diziam “sim ou não” e acabou. Não há prova, nem teste ou portfólio.

Karin partiu de Porto Alegre rumo à Berlim com apenas alguns trabalhos, que foram produzidos na época em que era estudante do Instituto de Artes da UFRGS¹⁴⁶ organizados em forma de um *Caderno de desenhos*, 1979 (AN.A, 10) que foi apresentado ao seu orientador de pintura. O material era composto de várias colagens abstratas e independentes, obtidas por meio de sobreposições em papéis de seda com cores brilhantes. Na capa havia um título: *Contexto Urbano 2, O pensamento* e logo abaixo, como subtítulo: *O papel como linguagem e a cor como suporte*.

O material inusitado apresentava vários recortes de papéis coloridos sobrepostos que, pela transparência, faziamas diversas cores somarem-se criando tonalidades novas e formas inesperadas. Conforme Karin relembra, ao ver aquele caderno “o professor Girke ficou deslumbrado, ele disse assim: temos aqui algo de Frank Stella¹⁴⁷ (AN.B,47) mas eu nunca tinha ouvido falar daquele artista”.

Aquelas colagens de Karin Lambrecht já demonstravam como a sua pintura poderia surgir a partir de materiais diversos, ou de outra forma, que já havia nelas

¹⁴⁶Conforme texto + 1980 *Resumos de uma Sala de Aula de Pintura sem figura na Escola de Artes de Berlim* escrito por Karin Lambrecht e enviado para a autora por e-mail em 10 de junho de 2011.

¹⁴⁷ Frank Stella 1936, EUA. A atuação artística de Frank Stella sempre foi múltipla, desde a escultura, instalação, vídeos, *landart* e até literatura, mas as questões da pintura sempre conservaram uma significativa presença. Pode-se dizer que até os dias de hoje ele apresenta uma poética que enfrenta permanentes transformações enquanto propõe reflexões sobre os conceitos canônicos do fazer artístico. Nos seus relevos e nos grandes formatos, há uma tensão relativa ao plano pictórico, e isso somente acontece quando os materiais diversos como pedaços de pano, cobre, madeira e papel se transformam em uma imensa colagem.

um caráter pictórico, que apontava para uma pintura que se dava fora do seu campo.

Para constituir a noção de campo artístico, tomamos de maneira instrumental o conceito de *campo* desenvolvido por Pierre Bourdieu¹⁴⁸. O estudo de Bourdieu sobre o conceito de campo foi constituído partindo de premissas sociológicas polémicas que se configuraram a partir de uma delimitação da cultura e seus sistemas simbólicos como, por exemplo, a relação criada entre os *Instrumentos de Poder* quando contrapostas com a *Legitimação do Sistema Vigente*. Em seus conteúdos e inter-relacionados, um espaço social de dominação e um espaço de conflito são aparelhados para atuar com certa autonomia, confirmando o pressuposto de que a constituição de um campo, enquanto tal corresponde a um processo de fechamento em si mesmo.

A autonomia do campo artístico foi examinada por Bourdieu, que já considerava a existência de um processo de autonomização da produção intelectual como correspondente à constituição de uma categoria de artistas socialmente distinta de outros artistas e intelectuais profissionais. Esses que eram cada vez mais inclinados a atuar exclusivamente a partir das regras firmadas pela tradição herdada de seus predecessores.

O campo, identificado por Bourdieu apresentava suas próprias regras de organização e hierarquia social, onde a posição social do indivíduo determinava sua possibilidade de ação.

Sob a perspectiva do autor citado, observa-se que o instrumento que fornecia aos artistas um ponto de partida, também poderá vir a ser compreendido como uma oportunidade de ruptura, já que esses estariam cada vez mais predispostos a liberar sua produção de toda e qualquer dependência social, seja das censuras morais da igreja, seja dos controles acadêmicos ou políticos.

Dessa forma, a autonomia do campo artístico se apresentaria através do direito dos artistas legislarem com exclusividade em seu próprio campo – o campo

¹⁴⁸ Sociólogo francês que ultrapassou a tentativa de analisar apenas o 'campo intelectual' como um universo relativamente autônomo de relações específicas, depois de observar as relações entre agentes envolvidos na vida intelectual e perceber o quanto elas estavam dissimuladas entre as relações objetivas e posições ocupadas, concluindo que esse último fator era o que determinava a forma real de tais interações.

da forma e do estilo – ignorando as exigências externas de uma demanda social subordinada a interesses religiosos ou políticos.

A análise de campo realizada por Pierre Bourdieu não contemplou a noção de *fora de campo*, que nos interessa imensamente para a análise pinturas de Karin Lambrecht. Porém, ao acompanhar a acepção do mesmo, de que todo o campo é um espaço de conflito, seria equivocado considerar fora do campo uma arte produzida pela ausência de conflito no espaço da obra, pois a tensão no espaço da dessa também poderá posicioná-la, entre outras questões, fora do seu campo artístico específico.

Nas citadas colagens de Lambrecht, o que poderá gerar conflito no espaço da obra é a tensão estabelecida pelos limites de seu campo. Ao submeter outras linguagens em um espaço pensado para a pintura, poderia dizer-se que essa operação perfaz um alargamento das categorias. Mas não é apenas isso que ocorre, pois o que se dá a ver são estudos em pintura realizados com materiais que não lhe são próprios.

Para o debate sobre a pintura e seu campo específico cabe recuperar que essa linguagem surge ambientada na tradição, porém já muito entremeada ao desenho. Entretanto, mesmo colocados em relação, enquanto a pintura empenhava-se na criação de superfícies, os desenhos, presentes por toda a parte, atuavam apenas como limites dessas superfícies. Não havia conflito entre as linguagens, como é possível observar em uma série de obras de Lambrecht.

Para a recente história da arte, na pintura advinda da produção contemporânea, conforme expõe Arthur Danto (2006, p.15) há uma falta de unidade estilística que revela uma produtiva diversidade de investigações formais e temáticas por parte dos artistas. Esse crítico e historiador de arte propõe que se pense sobre a produção de arte contemporânea e sobre o tipo de unidade que se pode usar como critério para abordá-la, colocando-se questões tais como: haverá prática artística após o fim da arte?

Definida como Pós-Histórica por Danto, a história da arte que começa nos anos 60 (e que produz referências fundamentais para o desenvolvimento artístico de Karin Lambrecht), o referido autor, partindo do pressuposto que, da Renascença à

arte moderna, a narrativa parecia dar conta da arte. Entretanto, na arte Pós-histórica, a arte pergunta-se: por que sou arte? Questão fundamental para compreender a produção pictórica de Karin Lambrecht, assim como a discussão sobre o campo da pintura que nela se faz implícita.

Contudo, de certa forma, Danto ignora as relações sociais da arte, as discussões sobre campo artístico assim como muitas vezes deixa-nos a impressão de que a arte é apenas um fenômeno de discussão sobre ela mesma. O historiador Hans Belting por sua vez, propondo fazer uma revisão sobre o *fim da história da arte*, dez anos depois, questionou a disciplina da História da Arte tendendo a contextualizar a arte socialmente. Sua tese refere-se ao esgotamento cultural e epistemológico da História da Arte, tratando suas principais características como eurocentrista, linear e evolucionista, junto à falência das narrativas e da incapacidade da história da arte europeia (em seu modelo pretensamente universal) em dar conta tanto de si mesma quanto dos países colonizados.

Os dois autores apresentam concepções filosóficas e científicas da arte buscando dar conta das problemáticas colocadas pela produção de arte contemporânea. Em Arthur Danto o sentido de “fim” diz respeito a uma tomada de consciência, já que a arte quando se pergunta: por que sou arte? Estabelece o fim das narrativas dando conta dos sentidos da arte.

Hans Belting adotou o conceito de *pós-histórico*, considerando que a História da Arte surge depois da arte, argumentando que críticos e historiadores estão sempre na esteira do artista. Essas ideias, que a princípio eram embrionárias, consolidaram-se dez anos depois de escritas e contribuíram para amadurecer não só os trabalhos dos historiadores de arte, mas também da própria crítica de arte, que se encontrava entre produções que não poderiam ser mais analisadas por critérios idênticos.

Em relação à linearidade e ao apagamento realizado pela História da Arte tradicional, esses são contributos capitais para refletir sobre as problemáticas da pintura contemporânea, já que a arte produzida desde os anos 60 vem perdendo matéria, tornando-se algo como um pensamento sobre si mesmo e toda história da arte é uma forma de enquadramento e, portanto, é passível de revisão.

Apretensa universalidade da História da Arte é um grande equívoco Ocidental, pois as práticas artísticas sempre foram diferentes. Para a análise de estilos, esses não servem nem mesmo para a própria Europa, quanto mais para compreender a arte produzida nos países colonizados, permanecendo a interdisciplinaridade como um componente fundamental para a leitura das obras de arte.

Partimos do intuito de identificar o campo da pintura através do *Caderno de desenhos*, 1979 (AN.A, 10) de Lambrecht e a possibilidade de ocorrer ampliação do referido através das já citadas pesquisas formais e técnicas, compreendendo esse trabalho como um prenúncio da liberdade artística de Karin, desde seus primeiros estudos em pintura.

Mas de que maneira a referida obra poderá ser compreendida como uma pintura fora de campo? Compreendendo campo como um espaço/lugar de realização da obra, pressupomos que a pintura deteve durante muito tempo, grandezas que incluíam uma maneira de 'se fazer'. Desde os modelos pré-determinados da tradição, esse modo foi propagado pelas primeiras academias de arte, no século XVII, passando pela modernidade europeia do século XIX, vanguardas modernas do início do século XX, pela modernidade Brasileira, pelo final dos anos cinquenta, até as rupturas realizadas pelos artistas contemporâneos.

Considerando que a história da teoria da pintura é também a história do ensino de artes, em uma perspectiva histórica veremos que,

[...] durante a Idade Média, os desenhistas aprendiam a técnica de seu ofício através dos exercícios de cópia. A aprendizagem se fazia de maneira oral (...). Mas é a partir da Renascença que o conhecimento formal de pintura é difundido por alguns artistas como Cennino Cennini e, sobretudo Leonardo Da Vinci, que criaram as bases conceituais. Mas é no século XVII que as academias impõem aos seus professores de disciplinas regulares de ensino prático, a obrigação de aplicar teoria. (POESTER, 2002, p. 46)

As referidas noções de teoria criariam uma prática de pintura regrada pelo aprendizado relacionado ao conhecimento de materiais, ao preparo desses e a aplicação de diferenciadas técnicas. A teoria por sua vez ainda introduzia o estudo regular da história da arte, do cânone, da escala e da perspectiva. Criou-se, assim, uma noção de campo artístico e esse foi dividido sob o princípio de que os

elementos estruturantes da pintura são particularidades dela e, partindo dessa norma ou questionando-a, os pintores de diferentes períodos desenvolveram suas pesquisas.

O conceito de campo, aqui aplicado de maneira instrumental, proveniente da sociologia de Pierre Bourdieu, pareceu-nos adequado para analisar de que forma a pintura de Karin institui-se fora do campo artístico que lhe é próprio. Nesse sentido, a aplicação do conceito referido é pertinente para a análise das obras, pois entendemos que Lambrecht dialoga com diferentes disciplinas até a consumação de suas pinturas.

Para compreender a atualidade da pintura de Lambrecht, retorna-se ao *caderno de desenhos e colagens*, 1980 (AN. A, 10) e a obra *Noite*, 2005 (AN.A, 46). A primeira realizada a partir de colagens de papel de seda sobre papel *Fabriano* e *Cansone* a segunda a partir de feltro sintético, papel, recorte e linho. Separadas por duas décadas, essas obras apresentam a diversidade de práticas que são dominantes na arte contemporânea, pois acolhem o *espírito do tempo* da contemporaneidade que é investigativo, especulador e propositor.

As obras citadas indagam sobre os materiais, do papel ao tecido, em sua planaridade e volume; especulam sobre novas camadas, fazem manchas, geometrias e delimitam espaços; inserem a palavra escrita, propõem que os materiais atuem tanto com as características que lhe são próprias como adquiram qualidades de acordo com a luz, no que apresentam transparências, sombras e encáusticas. Como alguns estudos em pintura ainda obedecem de tal forma aos preceitos da tradição, se torna imperativo resgatar seus fundamentos:

[...] a) a pintura é um retângulo no qual se insere uma imagem (quaisquer outros formatos são desvios experimentais); e b) a pintura pertence a parede (lugar por excelência da pintura, ortogonal ao olhar; outros lugares também são desvios experimentais). Esses determinantes – somados a tintas diversas, variações de pigmentos e suportes, adições de materiais alheios à tradição constituem o modelo ideal dessa prática. (RÖHNELT, 2011, p. 7)

O desenvolvimento do pensamento pictórico de Karin Lambrecht constituiu-se por meio de vivências e realidades diversas em escolas com diferentes

ensinamentos da teoria à prática da pintura. Entretanto, desde jovem ela optou pela experimentação, nem sempre com sucesso, conforme ela relata¹⁴⁹:

[...] Uma vez em Berlim, eu insinuei uma figura, mas quando o professor Girke veio na sala de aula e viu a figura, ele foi bem radical, dizendo que se eu quisesse desenhar figuras, primeiro eu teria que ir para a aula de observação. Ele aceitaria que eu desenhasse figuras, mas não daquele modo como, como eu pensava, sabe? Eu era estudante e quando ele começou a falar sobre o que era pintar uma figura eu compreendi o que quer dizer não pintar uma figura. Eu optei por isso, eu me sinto muito mais feliz trabalhando com as manchas, em não dizer nada específico. Agora quando eu vejo uma figura, uma pintura figurativa de alto nível como a do Lucian Freud, que eu tenho visto bastante [...] ele pinta a pele, a cor da pele, as veias, a solidão das pessoas naqueles espaços confinados, eu acho tão emocionante que às vezes eu penso, que deveria ser pintura de figura, mas sei lá...(risos). Tem também a pintura do Francis Bacon que eu sempre gostei, só que eu acho que o Francis Bacon trabalha mais com manchas e cores e a figura dele é quase uma caligrafia em movimento. A aula do professor Girke era bem diferenciada, eu caí realmente em uma aula de pintura diferente. O Girke não via a pintura como um quadro e todos os estudantes dele tinham um pouco desse pensamento, embora a gente estivesse pintando quadros[...].

Ainda que Karin declare ter escolhido tratar a mancha, e ter escolhido a pintura abstrata, alguns de seus trabalhos da década de oitenta, como as obras *Homem dormindo*, 1999 (AN.A, 47), *A fertilidade de Anita*, 1985 (AN.A, 31), *Resta pensar em seu vagar e seu encontro*, 1985 (AN.A, 32) e *O aba vê tudo que acontece que não tinha sido prometido*, 1895, (AN.A, 48) apresentam figuras e silhuetas que ocupam o primeiro plano do espaço pictórico - entre manchas aspergidas, cores sólidas e transparências em diferentes profundidades.

A afinidade de Lambrecht com o espaço da pintura ocorre por meio de procedimentos que buscam transcender limites, porém sem artifícios, ilusões ou perspectivas, como podemos observar na obra *Territórios d'areia II*, 2011 (AN.A, 49). Nessa pintura, as cores não apresentam hierarquias entre si; são campos, áreas de cor ou mesmo territórios que transbordam da tela. O ocre dourado é pálido como o deserto de Jerusalém, que tanto instigou o imaginário da artista. Geométricos, os retângulos formam-se pelas bordas de cor que antevêm as nuances irregulares. De um brilhante alaranjado no centro, aos pálidos tons de areia e azul profundo, as

¹⁴⁹Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014.

cores desses retângulos demarcam regiões. Ovelado transparente do branco e as manchas informes revelam parte da poética da artista.

Posta ao chão, no jardim da casa, a referida tela foi exposta diretamente à água da chuva: força da natureza que dá de beber aos povos ancestrais que vagam pelo deserto, assim como lava seus mantos rituais. No pano, as cores vão além de delimitar espaços, assemelham-se ao traçado da planta baixa de uma casa.

Colocando-se em frente à pintura *Territórios d'areia* II, 2011 e na verticalidade que lhe é própria, percebe-se que a cor laranja parece autônoma e transcendente ao suporte, atuando como cenário para que outras nuances cromáticas operem. À extensão das pinceladas largas, declara-se o interesse da artista pelas cores e pela composição.

O espaço da pintura que despertava o interesse da artista desde a experiência em Porto Alegre, em Berlim obteve maior liberdade para pesquisa em materiais, conforme Karin revela¹⁵⁰:

[...] nós fazíamos muitos experimentos como a caixa no rio, os trabalhos com fuligem. Ele (Girke) nunca era *snoobe*. Uma vez eu fiz um trabalho com gordura e fuligem e ele não disse “não, não faça isso”, ele apenas comentou: “quando eu era jovem, eu também fiz um trabalho que nunca secou” (risos). Tecnicamente aquele trabalho não tinha nenhum futuro, nem como conceito, nem como nada (risos).

Investigando o espaço da pintura, muitas vezes Karin Lambrecht desconstruiu o objeto-quadro, para logo e até simultaneamente montar telas de formato quadrado sobre chassis. A liberdade e o prazer em pintar ainda permitem que a artista, ao finalizar as obras, escreva sobre a superfície com carvão vegetal, a exemplo do díptico *A cela dela, a pele dele* (AN.A, 50), reescrevendo e atualizando a história da pintura, sem deixar de preservar a sua memória.

Escrever sobre a tela, desenhar, marcar e apagar. Riscar. Operações artísticas que Karin Lambrecht acolhe sobre a pintura, entre espaços e materiais.

¹⁵⁰Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014.

3.3 ENTRE PROCESSOS: RASURAS, PALIMPSESTOS E *PENTIMENTOS*

A obra de Karin Lambrecht constituiu-se de maneira singular em meio à produção de arte contemporânea. Através de sua poética, procedimentos alheios à pintura foram incorporados a exemplo da palavra, escrita caligráfica da artista, e também dos desenhos. Tal qual um bloco de notas, os desenhos fazem da pintura o diário da artista e as palavras, revestidas de anseios, encontram na obra *Pai*¹⁵¹, 2008 (AN.A, 2) sua maior expressão.

A obra *Pai*, 2008 foi realizada a partir de uma viagem da artista até a Terra Santa, Jerusalém, oportunizando que lá Karin Lambrecht amadurecesse seu plano de trabalho. Entretanto, foi inevitável que ela também atuasse como uma aprendiz da cultura, conforme relata¹⁵²:

[...]eu viajei pra isso, eu tinha um projeto para apresentar para a Fundação (Iberê Camargo). Eu sabia que eu queria fazer uma espécie de arquivo. Eu quis ir para Jerusalém pra confirmar o modo de matar o carneiro, que é o modo do rito judaico. Por que aqui eu acho impressionante que o gaúcho não tenha a mínima noção ancestral sobre o que ele está fazendo. [...] O que foi a grande surpresa (risos), que eu não imaginava por ingenuidade, falta de estudos, precariedade minha...[...] eu fui parar no meio da Festa *Succot*¹⁵³, a festa que comemora a saída (dos Judeus) do Egito. Em toda Jerusalém eles constroem tendas e famílias inteiras dormem nelas.

Configurando-se como uma etapa de complementação aos *trabalhos de sangue*, a concepção da pesquisa e a execução dessa obra visavam levar Karin a investigar como o sacrifício do carneiro era conduzido na contemporaneidade, desde seu lugar de origem.

A estrutura da obra, assim como os demais elementos do trabalho foram finalizados no Brasil, de maneira a organizar a sequência de aquarelas e desenhos com suas caligrafias e colagens. Esse conjunto de documentos foi disposto de

¹⁵¹ *Lugares desdobrados*, exposição coletiva com Karin Lambrecht, Elaine Tedesco e Lucia Koch realizada na Fundação Iberê Camargo, de dezembro de 2008 a fevereiro de 2009, com curadoria de Mônica Zielinsky.

¹⁵² Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014.

¹⁵³ Festa *Succot*, também conhecida como Festa dos Tabernáculos ou Festa das Cabanas ou, ainda, festa das colheitas visto que coincide com a estação das colheitas em Israel, no começo do Outono, é uma das três maiores festas, conhecidas como *Shalosh Regalim*, onde o povo de Israel peregrinava para o Templo de Jerusalém. Nos dias de hoje multidões entre 50 a 100 mil pessoas se reúnem aos pés do Muro das Lamentações participando da Bênção dos Sacerdotes.

maneira a ocupar setenta e sete suportes retangulares de acrílico transparente, que estiveram fixados na parede da galeria de maneira que pudessem ser folhados, como se fossem as páginas de um grandelivro.

Antes de partir para Jerusalém, a artista, sua mãe e uma prima cortaram pequenas cruces de tecido branco para serem lavadas na Terra Santa à maneira dos antigos rituais. Algumas dessas cruces foram coladas sobre os papéis, enquanto outras ficaram prensadas pelas lâminas claras de acrílico. Finalmente, a artista escreveu o nome de cada um dos 77 ancestrais de Jesus sobre cada um dos papéis, confirmando a presença da caligrafia que se impôs gradativamente à obra.

Muitas das anotações da viagem, fotografias em preto e branco e um caderno de desenhos foram apresentados na exposição como documentos de uma pesquisa, perfazendo o trajeto arqueológico da obra, que para se cumprir exigiu a colaboração de uma série de pessoas nos dois continentes.

A artista revela¹⁵⁴ que pensou na obra *Pai*, 2008 como um arquivo. Entretanto, compreende que o trabalho poderá funcionar ainda como uma linha do tempo mostrada de frente – com a função de aproximar os nomes. Quando da concepção do projeto da obra, seu interesse fundamental consistia em conhecer as origens da cultura através do sacrifício do carneiro, no entanto, compreende-se que o trabalho revelou uma pujança maior, transmitida pela escrita da genealogia de Jesus.

O registro da *Genealogia de Jesus*¹⁵⁵ foi realizado por Karin pela primeira vez no ano de 1994 (AN.A, 53), por meio da leitura e estudos do Evangelho de São Lucas. Esses estudos seguiram-se até a realização da *Genealogia de Jesus*, 2001 (AN.A, 51), e a *Genealogia de Jesus*¹⁵⁶, 2003 (AN.A, 52). Essas obras que exibem a frequência do tema não demonstram o interesse da artista pelas ascendências religiosas: elas apresentam a ascendência do homem, e de maneira simbólica a sua própria ascendência, por meio de um registro exemplar que é a linhagem de Jesus.

¹⁵⁴ Karin Lambrecht em comunicação particular à autora em novembro de 2010.

¹⁵⁵ Evangelho de Lucas 3: 23–38.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

A genealogia de Jesus escrita por São Lucas é reconhecida por recuar de contínuo até Adão, com o intuito de mostrar o lado humano de Jesus. Lucas¹⁵⁷ fornece um número maior de antepassados de Jesus:

[...] que ao começar o seu ministério, tinha cerca de trinta anos, sendo filho (como se julgava) de José, filho de Heli, filho de Matã, filho de Levi, filho de Melqui, filho de Janai, filho de José, filho de Matatias, filho de Amós, filho de Naum, filho de Esli, filho de Nagai, filho de Máate, filho de Matatias, filho de Semei, filho de José, filho de Jodá, filho de Joanã, filho de Resá, filho de Zorobabel, filho de Salatiel, filho de Neri, filho de Melqui, filho de Adi, filho de Cosã, filho de Elmadã, filho de Er, filho de Josué, filho de Eliézer, filho de Jorim, filho de Matã, filho de Levi, filho de Simeão, filho de Judá, filho de José, filho de Jonã, filho de Eliaquim, filho de Meleá, filho de Mená, filho de Matatá, filho de Natã, filho de Davi, filho de Jessé, filho de Obede, filho de Boaz, filho de Salá, filho de Naassom, filho de Aminadabe, filho de Admim, filho de Arni, filho de Esrom, filho de Farés, filho de Judá, filho de Jacó, filho de Isaque, filho de Abraão, filho de Terá, filho de Nacor, filho de Serugue, filho de Ragaú, filho de Faleque, filho de Éber, filho de Salá, filho de Cainã, filho de Arfaxade, filho de Sem, filho de Noé, filho de Lameque, filho de Matusalém, filho de Enoque, filho de Jarete, filho de Maleleel, filho de Cainã, filho de Enos, filho de Sete, filho de Adão, filho de Deus.» (Lucas 3:23-38)¹⁵⁸

Entre as várias explicações sugeridas para o Novo Testamento,¹⁵⁹ tornou-se comum a compreensão que a genealogia escrita por Lucas foi traçada através de Maria e que a de Mateus, por exemplo, é composta a partir de José. O Evangelho conforme São Lucas é parte da Bíblia, que consta da divisão de dois grandes grupos de livros: o Antigo e o Novo Testamento.

O Antigo Testamento exhibe a história do mundo desde sua criação, incluindo as passagens após a volta dos judeus do exílio babilônico, no século IV a.C. O

¹⁵⁷ Esta genealogia é considerada por alguns autores como sendo a genealogia da Virgem Maria, a genealogia materna de Jesus, o que explicaria parte das diferenças entre esta e a genealogia apresentada por Mateus. A genealogia contada a partir de uma mulher não era normal para a época. Além de trazer diferentes nomes em comparação a Mateus.

¹⁵⁸ Disponível em:

<http://pt.wikisource.org/wiki/Tradu%C3%A7%C3%A3o_Brasileira_da_B%C3%ADblia/Lucas/III#3:23.E2.80.9338>. Acesso em: 29/07/2013.

¹⁵⁹ Novo Testamento é o nome dado à coleção de livros que compõe a segunda parte da Bíblia cristã, cujo conteúdo foi escrito após a morte de Jesus Cristo e é dirigido explicitamente aos cristãos, embora dentro da religião cristã tanto o Antigo Testamento (a primeira parte) quanto o Novo Testamento são considerados, em conjunto, Escrituras Sagradas. Como outras literaturas da antiguidade, o texto do Novo Testamento era (antes do advento da imprensa) preservado e transmitido em manuscritos. Escritos em diversos lugares e por autores diferentes o Novo Testamento foi produzido em um curto espaço de tempo, durante menos de um século. Esses livros eram respeitados, colecionados e circulavam na igreja primitiva como Escrituras Sagradas. O fato de esses livros terem sido lidos, citados, colecionados, e passados de mão em mão dentro das igrejas do início do cristianismo, assegura que a Igreja Primitiva os tinha como proféticos ou divinamente inspirados desde o começo.

Novo Testamento expõe a história de Jesus Cristo e a pregação de seus ensinamentos, durante sua vida e após sua morte e ressurreição, no século I d.C.

Lucas, entretanto, não foi uma testemunha histórica, mas fez uma meticulosa investigação entre as pessoas que presenciaram os fatos registrados nesse evangelho (Lucas 1:1-4), que é dirigido para alguém chamado Teófilo. Esse evangelho, escrito provavelmente no ano 63 d.C., começa com histórias paralelas entre o nascimento e a infância de João Batista e Jesus, terminando com as aparições de Jesus e sua ascensão ao céu.

Através da obra *Pai*, 2008, (AN.A, 2)supracitada, Lambrecht não só recupera a temática bíblica, mas também dá continuidade aos procedimentos de leitura que antecedem a realização de suas obras, método que iniciou com o estudo dos quatro Evangelhos¹⁶⁰ do Novo Testamento¹⁶¹ e o Evangelho de São João. Esse procedimento acompanha todas as etapas de realização do trabalho, e é incluso a cada um dos trabalhos do conjunto que se perfaz de 77 folhas de papel que reúnem esboços, caligrafias sobrepostas às pinturas, carimbos, colagens, rasuras, palimpsestos e *pentimentos* de singularidade formal.

Como o intuito de analisar a obra já referida, acompanharemos as linhas, os traços, os vestígios e depoimentos da artista. Entretanto pergunta-se: É necessário dizer um nome? Por que a palavra escrita?

Quando em entrevista para divulgação de sua exposição *Cores, palavras e cruces*¹⁶², 2012 Karin¹⁶³ descreveu o brevemente o princípio da caligrafia em suas obras:

¹⁶⁰ Os quatro evangelhos do Novo Testamento descrevem a história da vida e da morte de Jesus de Nazaré. Esses evangelhos levam o nome dos seus autores no título. No século II esses livros eram denominados com o seguinte procedimento: "O Evangelho de..." ou "O Evangelho segundo..." e o nome do evangelista que foi o autor do evangelho, como o Evangelho segundo São Lucas, referido na obra de Lambrecht. Disponível em: <http://www.novo_testamento.com>. Acesso em: 25/07/2013.

¹⁶¹ Na ordem em que os livros do Novo Testamento se apresentam tratam diferentes versões: entre determinadas tradições eclesiais, a Bíblia, por exemplo, como a usada por Karin, segue a montagem de Martinho Lutero, que usa outra listagem de volumes, com um menor número de livros do que a católica. Martinho Lutero considerava que o amor de Cristo era alcançável por meio da Bíblia e foi um dos primeiros teólogos a sugerir que as pessoas deveriam ler e interpretar a Bíblia por si mesma. Entretanto, durante um longo período, a arte foi usada pela Igreja Católica como meio de alfabetizar os pagãos e dar continuidade aos ensinamentos cristãos. Esses princípios se davam através dos vitrais das igrejas, da pintura e da escultura da via sacra, assim como a construção de retábulos e a figuração dos santos (nota da autora).

¹⁶² *Cores, Palavras e Cruces*. De 16/06/2012 a 21/07/2012. Galeria Nara Roesler. São Paulo, SP.

Às vezes eu acho que a palavra, quando eu pinto... Eu tenho que escrever alguma coisa, porque aquilo (aquele sentimento) não deixa a pessoa, ela vai se envolvendo e daqui a pouquinho ela tem que recuar.

O recuo do qual Karin fala alude ao distanciar-se do trabalho antes que os sentimentos tomem conta, o que só torna-se possível quando ela o transforma em uma palavra que é transferida para a tela. A palavra permite que ela dê um passo atrás, recue, e ao recuar, retorne ao trabalho, recuperando os ímpetus de quando o iniciou.

As palavras, os desenhos, as colagens e as anotações da obra *Pai, 2008* (AN.A, 2) estão unidas pelo *pentimento*: os desenhos e as pinturas apontam para algo que não foi realizado em sua totalidade. E por que não se realizou?

Os *pentimentos* seriam como 'arrepentimentos' que atestam as mudanças realizadas pela artista durante a preparação ou mesmo o percurso tomado para a instauração da obra. Na pintura, esses vestígios dizem respeito às escolhas que foram responsáveis por alterar os rumos da obra e o resultado do trabalho de maneira a revelar duas obras possíveis: aquela que é e aquela que teria sido.

Assim, essas marcas tratam das decisões tomadas pelo artista no passado da obra e que a levaram a um presente diferente. Nesse sentido, algo ficou encoberto pela versão final. Muitas vezes, com o passar do tempo, algumas camadas de tinta deixam revelar uma composição em cima da qual o artista pintou uma variante. Outras vezes, revelam opções prévias, que permaneceram abaixo da obra derradeira. Esses esboços ou desenhos, que o artista abandonou e ocultou, estão lá como potencialidades que foram rejeitadas sem ser propriamente suprimidas.

Visíveis ou não, essas composições ocultas fazem parte dos procedimentos como certas concepções das quais o artista desiste, mas que mesmo assim compõem a obra. São restos de uma ação, de um gesto que, escondidos e não apagados, podem transparecer no presente como potenciais que integram a obra.

Para a realização do trabalho, à Karin foi premente fazer escolhas. Algumas vezes teria pretendido pintar com a terra de Jerusalém diluída na pouca água

¹⁶³ Karin Lambrecht. Entrevista gravada com Karin Lambrecht, por ocasião de sua exposição *Cores, palavras e cruces*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GcRicOCxpbA>>

disponível. A poética artística, como *pentimentos*, tornou imperativo desistir de algumas ideias para que outras se tornassem possíveis, mediação da artista que guardou em si a memória de outra obra. Seu desejo era registrar as imagens da Terra Santa e, de maneira abstrata ela o fez, indicando através de esboços, de maneira estilizada, a topografia e a planta baixa dos lugares por onde passou.

Para a apresentação desses materiais produzidos em viagem foi criado um suporte especial, uma estrutura em ferro para ser fixada na arquitetura e outra armação móvel, sobreposta, para apresentar os 77 trabalhos que compõem a obra. Apresentando características paradoxais, a obra impressiona pelo projeto engenhoso e sofisticado do suporte ao mesmo tempo em que causa estranhamento pelo aspecto precário e artesanal dos trabalhos, enquanto a ambiguidade temporal das imagens e dos nomes escritos, de pai a filho, sobrepõem *outrora* e *agora* fazendo o passado voltar como em um movimento próprio do anacronismo.

O primeiro dos 77 trabalhos apresenta em sua parte superior duas cruces de algodão branco sobrepostas. Elas foram lavadas em uma mistura de água e sangue, restos de um frigorífico do local, assim como todas as outras cruces que fazem parte dessa obra. Essas águas não eram santas. Elas lavaram o corpo dos animais abatidos em um procedimento que não guarda resquícios do ritual que o originou. No canto à direita do papel, a artista sinalizou 1/77 com caligrafia própria, determinando o início de sua tarefa. No centro, como uma marca impressa,¹⁶⁴ está a palavra 'CORPO', enquanto fragmentos de uma folha pautada com a inscrição: '1 e o mesmo Jesus começava se ser de quase trinta anos sendo filho de José', no qual a artista circulou o nome desse último em caneta preta, ligando-o através de uma linha à palavra 'PAI'. O restante da frase apresenta uma *rasura* e entre parênteses está escrito 'como se cuidava'.

Pai, miticamente – “e é o que quer dizer mítica-mente - só pode ser um animal”, conforme refere Jacques Lacan (2005, p. 73). “O pai primordial é o pai anterior ao interdito do incesto, anterior ao surgimento da Lei, da ordem das estruturas da aliança e do parentesco, em suma anterior ao surgimento da cultura”, e com o qual a obra de Karin dialoga de maneira simbólica. Entretanto, não é

¹⁶⁴ Fazendo uso do carimbo que trouxe de Berlim e que acompanha todas as suas séries de trabalhos da artista.

verdade que seja no nível da fobia que o animal surge como metáfora do pai, conforme ainda esclarece Lacan:

[...] A fobia nada mais é do que o retorno de algo anterior, o que dizia Freud¹⁶⁵ referindo-se ao totem. O totem quer dizer que o homem, não tendo muito do que se orgulhar por ter sido o último produto da criação, aquele que foi feito de barro, o que não é dito de nenhuma outra criatura, vai buscar para si ancestrais honrados. Nós ainda nesse ponto, como evolucionistas, precisamos de um ancestral animal[...] O cordeiro é tradicionalmente reconhecido como ancestral da raça de Sem, aquele que se junta a Abraão[...] nas origens.

[...] O animal precipita-se para o lugar do sacrifício[...] quando aquele cujo Nome é impronunciável o designa, ele, para ser sacrificado por Abraão no lugar do seu filho. Esse cordeiro é seu ancestral epônimo, o Deus de sua raça.

[...] Aquilo de que se trata de provocar a queda é a origem biológica.

O que Lacan esclarece, através do contributo da psicanálise, essencial para abertura da obra *Pai* de Karin Lambrecht, controverte as origens primordiais do sacrifício do cordeiro, tema que levou a artista até a Terra Santa. O sacrifício do cordeiro (que era Deus da raça de Sem) desestrutura a origem biológica na linhagem paterna e transforma o lugar do pai na cultura. Algo que a artista parece bem compreender ao recuperar a Genealogia de Jesus, escrita por Lucas, contada a partir da Virgem Maria. Esse desígnio de Lambrecht ascende mais uma vez a simbologia da obra aos domínios do matriarcado não apenas no estabelecimento da cultura assim, mas como na sua própria história pessoal.

A *rasura* também se faz presente no trabalho 1/77 da obra *Pai*, 2008. O que realmente está ali? O que foi ocultado? A *rasura* antecipa um buraco, um

¹⁶⁵ No original de Freud: El mito del parricidio original. Freud realiza así el salto teórico cuyo carácter abusivo hemos señalado en nuestra introducción: de la familia conyugal que observaba en sus sujetos a una hipotética familia primitiva concebida como una horda que un macho domina por su superioridad acaparando las mujeres núbiles. Freud se basa en el vínculo que se comprueba entre los tabúes y las observancias en relación con el totem, sucesivamente, objeto de inviolabilidad y de orgía sacrificial. Imagina un drama de asesinato del padre por parte de los hijos seguido por una consagración póstuma de su poderío sobre las mujeres por los asesinos cautivos de una rivalidad insoluble: acontecimiento primordial de los que habría surgido, con el tabu de la madre, toda tradición moral y cultural. Aún si esta construcción no se invalidase ya por las postulaciones que comporta – atribuir a un grupo biológico la posibilidad que, precisamente, se debe instaurar, del reconocimiento de una ley – sus premisas supuestamente biológicas, es decir, la tiranía permanente ejercida por el jefe de la horda, se reducirían a un fantasma cada vez más incierto a medida que progresa nuestro conocimiento de los *antropoides*. Pero, sobre todo, las huellas universalmente presentes y la extendida supervivencia de una estructura matriarcal de la familia, la existencia en su área de todas las formas fundamentales de la cultura y especialmente de una represión a menudo muy rigurosa de la sexualidad, demuestran que el orden de la familia humana tiene fundamentos que son ajenos a la fuerza del macho. (LACAN: 1977, p. 53-54).

recalque? A rasura na obra abre caminho para o inominável, faz algo de elementar sobre escrita, imagina eliminá-la, mas são inúteis as tentativas. Ela desperta algo que artista busca encobrir?

O encobrimento deixa seus rastros na obra. Com os palimpsestos¹⁶⁶, os 77 trabalhos buscam, um a um, a recuperação daquilo que veio por primeiro, que deixou sua marca inscrita como uma origem primordial. A artista desempenha assim uma missão busca recuperar as escrituras apagadas das páginas desse grande arquivo que conta sobre as origens do homem.

Os fragmentos e as representações dessas reescritas anunciam a impossibilidade de resgatar o texto original, revelando o caráter multifacetado da escrita poética. Trata-se de um fazer e refazer constante, que remete, ao mesmo tempo, para o fracasso da própria linguagem na representação do mundo.

Os 77 trabalhos apresentam-se como um registro revigorado dos 77 homens, todos países, sucessivamente. Entretanto, quando inseridos na produção contemporânea, dão à Genealogia de Jesus, nome após nome, um testemunho direto, o registro de um relato de alguém que ouviu o relato. Como seria possível chegar à origem daqueles que o antecederam?

Seguimos as linhas, os traços, os vestígios da mão que desenha, pinta e escreve movida pela incapacidade de determinar as fronteiras de seu campo artístico. Encontramos espaços (buracos?) entre os nomes do pai e do filho sucessivamente, de trabalho a trabalho ao longo dos 77 registros. Os buracos que são ocultamentos da história.

A genealogia de Jesus, narrativa linear, institui os desenhos que nela se inscrevem como corpo e objeto artístico. O desenho é um elemento, uma linguagem que atravessa outras linguagens artísticas, ao mesmo tempo em que as tem emancipado das convenções de artefatos de arte resolvidos e acabados, lançando principalmente a produção contemporânea que os congrega, num devir constante.

¹⁶⁶ Palimpsestos são conhecidos como parte de uma prática que foi adotada na Idade Média, sobretudo entre os séculos VII e XII, devido ao elevado custo do pergaminho. A eliminação do texto era feita através de lavagem ou, mais tarde, de raspagem com pedra-pomes. A reutilização do suporte de escrita conduziu à perda de inúmeros textos antigos, desde normas jurídicas em desuso a obras de pensadores gregos pré-cristãos.

Desenhos, caligrafias, aquarelas e colagens compartilham do mesmo suporte na obra *Pai*, 2008. Em cada uma das 77 imagens, observa-se que, entremeadas, as linguagens artísticas discutem entre si o espaço entre a tinta, a escrita e o papel.

Através da obra *Pai*, 2008, Karin sem o pretender, justifica o fato de ser herdeira das mais variadas investigações artísticas realizadas pelas vanguardas modernas e dos processos que terminaram por desmaterializar a obra de arte. Atuando no campo da pintura, ela investiga diferentes suportes, faz uso de materiais simbólicos assim como também apresenta esboços e anotações sobre papel, como parte de sua poética. Sua atuação constitui hoje um desafio teórico para o pesquisador, historiador e crítico de arte que pretenda abordar sua obra sob a perspectiva do campo artístico. Ainda que sob o ponto de vista do espectador, ela o convida naturalmente às obras por memórias pessoais ou identificações simbólicas.

O caráter multidisciplinar da prática artística de Karin Lambrecht que se fez manifesto na obra analisada ampliou o campo de suas atividades e permitiu que no contexto das 77 lâminas ocorressem outras operações artísticas que inseriram as rasuras, *pentimentos* e palimpsestos.

Karin Lambrecht nos informa sobre seus trabalhos, fala sobre suas intenções descreve os materiais, técnicas e procedimentos que empregou, embora não seja possível que ela exponha a obra em sua totalidade. Assim, acompanhamos as linhas que por vezes se entrelaçam e se articulam formando uma espécie de alfabeto entre alfabetos. Expressão caligráfica: letras, palavras, nomes. Por vezes mencionam um inventário, designam o artifício que estabelece a origem como apontamento da ascendência. Nomeiam o que até então não tinha nome, falam do interdito.

Linhas são transformadas em desenhos, que se transformam em um alfabeto particular da artista. A palavra escrita nomeia. O nome do Pai.

4 ATUALIZAÇÃO DA MEMÓRIA MÍTICO-RELIGIOSA

Poderá a artista, ao recuperar uma série de lembranças, restaurar sua identidade através de procedimentos que se configuram em arte? Sua obra seria, dessa forma, o lugar de encontro dessas memórias resgatadas, que agenciam sentimentos originados em um tempo vivido no passado? Ou por outro lado, ela estaria apenas confirmando o diálogo constante entre o passado e o presente ao qual tem submetido a pintura em três décadas de trabalho?

A produção de Karin Lambrecht, fundamentada em reminiscências adormecidas, não procura uma saída da realidade, assim como algo que se encerra em si mesmo. Pelo contrário, ela abriga a vida em seu curso natural como algo indissociável à sua poética, desenvolvendo uma temática que acolhe o passado e o presente simultaneamente. É nesse sentido que a memória¹⁶⁷ circunda a temática de suas obras e o anacronismo a costura, de maneira continuada e diversa.

O historiador de arte deve perceber a imagem no centro da sua prática histórica, adverte Georges Didi-Huberman (2000, p. 54) assim como o tempo deve ser movido pela noção operatória do anacronismo, conforme a obra de Lambrecht nos sugere, pois nela ele não é algo que se sobrepõe, e sim, dá-se a perceber justamente no cruzamento de temporalidades diversas.

¹⁶⁷ Conforme compreende Daniel Arasse (2006), a memória não se constitui a partir do momento do nascimento (p.69), ela é feita de algo mais universal, arcaico, completando: "ela vem de mais longe; ela possui origens e fundamentos acumulados durante milhares de anos". No original: "Elle ne se constitue pas au moment de l'naissance; elle vient de beaucoup plus loin; elle puise dans des origines et des fondements accumulés depuis des milliers d'années" (ARASSE, 2006, p.69).

Entretanto, é por meio das memórias da artista, coletivas ou eclipsadas, como sugere Arasse(2006, p.72) que a obra se constitui, apresentando em sua temática, ao mesmo tempo, o momento presente registrado em sua fugacidade e a luta constante de Karin contra o esquecimento.

As pinturas de Karin também registram a tragédia e a violência das histórias bíblicas, anunciando-as por meio de legendas e procedimentos tomados para a realização das obras. No entanto, essa mitologia, que ela aprecia e distingue desde muito jovem, visa a trazer à consciência uma memória encoberta.

As passagens bíblicas, como a do sacrifício de Isaac, são despertadas por Karin que as leva a um equivalente atual. O abate do cordeiro ao modo judaico, assim como o modo que prossegue na cultura sul-americana, pode ser analisado a partir da teoria de Lacan. Esse ritual representaria o desordenamento da origem patriarcal, permitindo que seja atribuída às mulheres a ascendência capital. Elementos presentes na obra atribuem o domínio materno ao clã familiar.

À maneira de Kiefer, “a amplitude de seus temas e a riqueza intelectual de que são investidas suas obras e a força das soluções artísticas que elas propõem” (ARASSE, 2006, p. 72) fazem com que sua obra desperte o interesse e seja tema de uma grande “produção textual ocupada em decifrar um trabalho em que a dimensão simbólica é tão manifesta quanto enigmática”.¹⁶⁸

Lambrecht atribui ao sangue usado em suas obras uma qualidade metafórica que remete ao sul do Brasil e à região platina, e a uma narrativa comum marcada pelas disputas por terras e fronteiras. O anacronismo a que remete o procedimento liga-o, de forma mais ampla, às subjetividades femininas, às vivências do corpo, à vida e à morte, e aos ritos religiosos que visam desde sempre atribuir-lhes sentido.

Ao participar do abate do animal como um personagem secundário, Karin determinou não coordenar a ação. Suas investigações estão relacionadas à construção da pintura e à relação que ela poderá vir a ter com o espaço, não se

¹⁶⁸ No original: L' ampleur de ces themes, la richesse intellectuelle dont sont investies ces oeuvres et la force des solutions artistiques qu'elles proposent (on n'a rien dit, ici, de la pensée alchimique de la transmutation qui a joué, dans la réflexion sur la pratique artistique, un rôle analogue à celui de la Cabale dans le domaine philosophique et spirituel), tout cela fait que la production d' Anselm Kiefer est maintenant relayée par une intense production textuelle, occupé `na déchiffrer un travail don't la dimension symbolique est aussi manifeste qu'est énigmatique (car très personnellement visualisé) leur contenu proper.

constituindo, portanto, como “uma ação de artista” ou uma *performance*, ainda que o trabalho esteja em um limite tênue, como é possível perceber através da obra *Con el alma en un hilo*, 2003 (AN.A, 24). Nessa proposição, a artista apresenta sua filha usando uma veste que tem na parte frontal uma grande mancha de sangue. Conforme informa Lambrecht, foram feitas duas viagens para coletar sangue derradeiro de carneiro sobre as vestimentas. A primeira em fevereiro de 2003, na fronteira do Brasil com o Uruguai e limites entre o município de Quaraí e Livramento – onde foi realizada a fotografia que Lambrecht integrou ao trabalho.

A artista elucida¹⁶⁹ sobre o que se passa com as mulheres ao vestirem os trajes com sangue, como na ocasião da obra citada,

Em relação à Yole, eu a deixei fazer 21 anos antes, para não parecer que eu sou uma mãe abusada. Ela estava acostumada com isso...E eu achei lindo, porque demonstra a confiança que ela tem em mim também como mãe... Ah! É uma coisa complicada, né? Como mãe tu pedires para a tua filha vestir uma roupa com sangue. Por um lado, eu fique feliz que ela aceitou, teve muita confiança, mas ao mesmo tempo eu também não queria atirar todo o meu universo encima dela. Mas acho que foi algo super forte, porque foi junto à dona da fazenda, que é a Suzana Albornoz. A Suzana é professora de filosofia na EDUNISC, também é formada na Sorbonne, com Doutorado e Pós-Doutorado em Ernest Bloch, que é o filósofo alemão da utopia. E ela disse que quando viu aquilo, e tinha uma chuva fininha, éramos só nós três e o carneador, a Yole, ela e eu, e quando ela viu aquilo, disse nunca ter presenciado aquilo na fazenda. Quando eu vi também mexeu muito comigo, parece que superou tudo, tempo, espaço, momento, cultura...

Os procedimentos de Karin resultam de uma reflexão sobre a vida e a morte como um momento que deve ser encarado como algo inserido no fluxo da vida. A participação de sua filha, registrada através da fotografia e somada aos desenhos de sangue, mais uma vez chama atenção para a genealogia da própria artista que, ao mesmo tempo em que constrói uma linha de sangue, percebe a vida por um fio.

Algumas ações de artistas igualmente trataram das memórias individuais ou coletivas e deixaram seus registros em países como Estados Unidos, Itália, França, Alemanha e Brasil sob o nome de *happenings* e *performances*. Em comum com as ações de Karin, há uma ocorrência: aqueles eram acontecimentos efêmeros, de duração sempre limitada, mas que ficaram escritas através da fotografia. Mais tarde

¹⁶⁹ Entrevista. LAMBRECHT, Karin. Entrevista concedida a **Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 22 de janeiro de 2008.

deixaram de ser apenas registros documentais para fazerem indagações de caráter conceitual às obras, frutos daquela produção.

Por meio de seus múltiplos processos, a fotografia poderá registrar situações criadas pelo artista e incorporar à obra uma existência temporária, deixando-a de certa forma acessível. Para Almazán (2006, p. 22), que cita os pioneiros do *happening* em Nova Iorque como Allan Kaprow, Jim Dine, Claes Oldenburg e Robert Whitman, aquelas mantiveram a atenção da crítica, podendo ser analisadas até a atualidade.

Em 1970, a artista iugoslava Marina Abramovic realizou uma ação denominada *Lábios de Tomás* (AN. B, 48), na qual submetia seu corpo a uma agonia imbricada em símbolos da alimentação, fogo, gelo e metal. Ela surgiu em sua apresentação sentada a uma mesa, sem roupas. Depois comeu compulsivamente um quilo de mel, bebeu um litro de vinho, flagelou-se até o esgotamento e, com uma lâmina, gravou uma estrela de cinco pontas em seu ventre.

No Brasil foi, sobretudo, na trama social e no contexto político da ditadura militar que artistas como Arthur Barrio (AN. B, 49) elaboraram suas memórias. Barrio pintou com tinta vermelha trouxas de tecido, em uma metáfora relacionada aos corpos descartados pelo regime da América Latina junto às reminiscências do salazarismo. Os registros daquele acontecimento informam-nos além da ação do artista. Hélio Oiticica desmembrava os elementos da pintura, transformando-os em objetos até colocá-los sobre o corpo, como em seu programa *de Anti-arte ambiental Parangolé* (AN. B, 50); Lygia Clark convidava o espectador a interagir com a obra, em seus *Objetos interrelacionais* (AN. B, 51); e Antônio Manoel, por seu próprio corpo não ter sido aceito como obra no Salão Nacional realizado no MAM do Rio de Janeiro, apresentou-se nu no dia da abertura da mostra. As fotografias realizadas se tornaram o eixo da polêmica *Corpobra, 1970* (AN. B, 52) e de todo o seu trabalho expondo seu corpo também como memória da cultura.

Karin Lambrecht, situada nessa história e contexto, informada sobre esses processos, movimentos e especialmente interessada na obra de artistas como Marina Abramovic¹⁷⁰, desenvolve suas proposições artísticas percebendo a fotografia

¹⁷⁰ Anos mais tarde, 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

como um componente que poderá estar associado às obras de maneira a completar seu sentido, assim como preservar as memórias que constituem o corpo que se faz presente na obra.

Entretanto, o estatuto que a imagem pode ocupar, quando associada ao trabalho do artista, poderá alternar-se com frequência. Quando Christian Boltanski utiliza fotografias da sala de aula de outros, brinquedos reconstruídos, armas de papel etc., para recriar para si mesmo memórias de uma infância fictícia, ele ainda assim, conforme afirma Honneth (2005, p.568) “experimenta-a como modelo sociológico, ou para usar a terminologia dos anos 70, como um estrutura sociológica”. Porém, se a busca do passado é uma forma de buscar a si mesmo, esse artista que se move sempre no limite do discurso sobre monumentos e memória, acrescenta um novo paradigma à arte ao apresentar a forma como as pessoas lidam com as lembranças, em vez de referir a sua própria história pessoal.

É nesse sentido que Karin apropria-se de uma série de elementos conceituais e simbólicos como a cruz, o sangue e o sacrifício, reatualizando suas memórias a partir de uma memória que é coletiva. Quando se perguntou à artista¹⁷¹ o que o sangue levava de fato para suas obras e se a sua maneira de percebê-lo havia se transformado, ela respondeu:

Não, eu acho que não, porque quando eu falo nisso do doméstico, todo mundo tem seus dramas na família, é óbvio. Talvez o que a gente tenha que resolver no mundo é sua própria relação com a família, pois é o que temos de mais importante. Eu sempre tenho essa imagem, da relação familiar que sempre tento transmitir o “ir para a frente com positividade”, resolver todos os problemas que precisam ser enfrentados. Então, eu sempre penso na coisa da cozinha, que reúne muito, faz vapor, fogo, calor, a tábua de carne, todo mundo cortando o bife, o fígado... Por mais que tu compres a carne limpinha no supermercado, mesmo assim, na cozinha, ela precisa ser manipulada. A cozinha é um espaço extremamente forte dentro da casa, um lugar do orgânico, a gente não se dá conta de que tudo aquilo entra e passa por dentro do nosso corpo. Produtos entram dentro da nossa boca, o gado que deve tomar hormônios, mil coisas, sofrimentos... Então, a gente está super misturado, eu penso muito nisso, que é uma coisa muito forte. Claro que tem o lado psicológico também, mas parece que dentro de uma casa, dentro de uma cozinha, dentro de uma família, ali dentro, na verdade, é um universo enorme.

Floresta Amazônica. Entre eles Karin Lambrecht e Marina Abramovich, que viriam a trocar várias correspondências discutindo seus trabalhos.

¹⁷¹ Entrevista. LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 22 de janeiro de 2008.

O espaço da cozinha da artista adquire, de certa forma, os códigos do atelier, quando ela manipula a carne e através dela reflete sobre condição dos alimentos, o corpo da família, dos animais e o sofrimento contido também nessa carne. As preocupações relativas ao cotidiano atravessam o espaço da casa da artista, que é ao mesmo tempo lugar de moradia e trabalho. A casa, para Lambrecht,¹⁷² é um espaço sagrado das memórias da família, é de onde partem suas reflexões, o desenvolvimento e a elaboração de sua poética:

Eu acho que esse é o universo do sangue. Porque às vezes um acidente, uma tragédia, a gente só vê na hora, meia hora depois a gente esquece. Até a guerra as pessoas esqueceram. Essas pessoas todas que participaram da segunda guerra estão velhas e já morrendo. O meu avô, por exemplo, que morou na Alemanha, morreu num asilo junto com a minha avó, na DDR, na Alemanha Oriental, em 1986. E a casa deles ficou em Berlim Oriental. O meu avô foi soldado nas duas guerras, na primeira e na segunda, foi ferido duas vezes. Mas mesmo assim, com a idade dele, aquilo ficou apaziguado, tu não vês mais aquele cotidiano da guerra na pessoa e sim os sofrimentos que ela viveu e passou por aquilo tudo. Então ele teve que elaborar também. Quando eu o conheci, ele me contou suas lembranças. Eu não o conhecia pessoalmente desde pequena, só fui conhecê-lo em 1980, aos meus 23 anos. Agora, tudo que é referente à gente mesmo, à casa, à família, isso a gente tem que elaborar todos os dias, né? É uma coisa da qual nunca se foge. Eu acho que esse universo do sanguíneo é muito poderoso, é mais forte que tudo.

Como material para a realização da pintura, o sangue adquire diversas conotações e simbologias conforme já demonstramos, mas certamente uma das mais sensíveis e que sempre retorna, confirmando como ele se estrutura no imaginário da artista, é aquela que o conduz ao universo familiar. Em seus depoimentos, muitas vezes, a artista fez referência às figuras femininas de sua família, às mulheres que organizaram as memórias de um passado afastado, que se reconstituiu no cotidiano através das narrativas da sua mãe. Entre imaginar países distantes e perceber a doença e a morte que pouco a pouco afastaram os homens do núcleo doméstico, a artista faz surgir figuras fortes como o avô paterno, exilado em seu próprio país e que se entregou à própria resignação.

¹⁷² *Ibidem.*

Atualizar a memória é atenuar a história, assim como seu avô paterno o fez, assim como Lambrecht o faz. Ao transformar suas lembranças por meio de cores, gestos e materiais, a artista não só reafirma que não está disposta a perdê-las, como as oferece em redenção.

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 como um exercício que a mantém discutindo sobre sua própria identidade, 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.

4.1 MULHERES BÍBLICAS

A obra de Karin Lambrecht aproxima-nos de uma dimensão subjetiva, que se interpõe entre os seus desígnios e a nossa percepção. Nela, algo nos aborda, paralisa-nos e movimenta-nos. Aquilo que nos punge, ao mesmo tempo, impele-nos ao desconhecido. O que nos liga às imagens de Karin é um sentimento distinto e particular, que permanece entre elementos que a artista nos dá a conhecer, até que as próprias pinturas permitam que se veja através delas.

Karin escreveu a primeira *Genealogia de Jesus* em 1994 (AN.A, 53) segundo os apontamentos de São Lucas, realizando o que seria um estudo para o desenvolvimento de algumas obras futuras, configurando no que pode ser compreendido como um documento de trabalho. De acordo com Gonçalves,¹⁷³ “os documentos de trabalho podem ser descritos como elementos periféricos ao olhar e à ação do artista, mas que contribuem para a análise de uma produção em artes visuais, na medida em que representam a forma como esse olha o mundo”. Documento do processo artístico de criação, a genealogia de Jesus, escrita a lápis em uma folha de caderno, poderá ainda estar investida de um “significado maior que sua presença material”, conforme o autor sugere, já que permite acessar o percurso que o artista seguiu até a configuração da obra em si.

¹⁷³ GONÇALVES, Flávio. Uma visão sobre os documentos de trabalho. Revista Panorama Crítico: Fragmentos Remanescentes da produção contemporânea, n.2, Ago/Set, 2009.

Elemento próprio à análise, aquela ascendência registrada sobre um material pobre, também apontava para a provável existência de ‘um fio condutor’ que poderia unir uma série de obras de Lambrecht produzidas em diferentes períodos ao longo de sua trajetória. Compreende-se que a linhagem de Jesus registra uma ascendência exemplar, que está armazenada no imaginário da civilização ocidental cristã, operando no núcleo de uma cultura altamente estruturada que muito pode informar-nos.

Para analisar as obras sob a perspectiva que a genealogia de Jesus permite e da qual a artista toma o imaginário cristão como exemplo para contar a história do homem (e, quem sabe, até mesmo a sua própria história), foram organizados grupos que se tornaram fundamentais para a verificação de nossa hipótese. Os conjuntos observam as memórias da artista como reatualizadas através de um léxico que reproduz o imaginário da civilização ocidental cristã.

Para realizar a análise que pretende comprovar a constituição de uma temática que permeia toda a carreira da artista, reunimos uma série de trabalhos e logo os dividimos em oito diferentes grupos, de acordo com seus títulos e legendas, nomeando-os de acordo com passagens tratadas no Novo e no Velho Testamento.

O primeiro grupo foi nomeado de *Mulheres Bíblicas* e está formado pelas obras *Ester ou Ester entra no interior do pátio da casa do Rei*, 1987 (AN.A, 22), *Marie*, 1989 (AN.A, 54) e a pintura *Maria Madalena*, 1991 (AN.A, 55). O segundo grupo chama-se *O Evangelho Segundo São Lucas* e recebeu um documento de trabalho e três obras: *Sem título*, 1992 (AN.A, 56), *Genealogia de Jesus*, 1994 (AN.A, 53), *Genealogia de Jesus*, 2001 (AN.A, 51) *Genealogia de Jesus*, 2003 (AN.A, 52) e *Pai*, 2008 (AN.A, 2);

O terceiro grupo, *Última Ceia*, abre para apenas uma obra, *Desmembramento*, 2000 (AN.A, 57), significativa por fazer parte de um dos *trabalhos de sangue* mais emblemáticos produzidos entre os anos de 1997 a 2008. O quarto grupo, sob o nome de *Sacrifício* reúne as obras *Morte eu sou teu*, 1997 (AN.A, 1), *Sem título*, 2001 (AN.A, 45), e *A Cruz e a torre*, 1994 (AN.A, 44).

O quinto grupo nomeado de *Pietás* está formado pelas obras *Con el Alma en un Hilo*, 2003 (AN.A, 24), *Meu corpo-Inês*, 2005 (AN.A , 38) e *Caixa do primeiro socorro*, 2005 (AN.A, 58). *Presságio* é o nome que representa o sexto grupo de trabalhos com as obras *Quo Vadis*, 1986/1987 (AN.A, 59) *Anunciação*, 2013 (AN. A, 60).

O sétimo grupo, *Sudários*, é composto pelas obras *A cruz e a torre*, 1994 (AN. A, 44) e *Alvo*, 1999 (AN. A, 61) e *Mandamentos* é nome do oitavo e último grupo de obras que formam o conjunto *Não Matarás*, 2009 (AN.A,62) e *Perdão*, 2012 (AN.A,63).

A instauração dos grupos e seus nomes justificam-se porque intencionamos ligar as obras à temática do cristianismo por meio de suas características materiais ou legendas dos trabalhos que perfazem os mais de trinta anos de carreira de Lambrecht.

A artista¹⁷⁴ esclarece a presença do referido tema em suas obras:

[...] Os temas bíblicos fazem parte das minhas reflexões, porque quando eu pinto, especificamente, quando eu penso em um trabalho, por exemplo, a *Maria Madalena* que eu pintei em 1991, eu vivi intensamente, em São João, todos os movimentos da Maria Madalena quando eu pintei ela (o quadro está no Museu de Arte de São Paulo, doado pelo Breitman) eu fiz estudos, desenhos pequenos, aquarelas (*Livro Maria Madalena*, 1991. AN. A, 64). É como se eu situasse ela dentro de todo o contexto da época de Jesus, a imaginei secando os pés de Jesus com os cabelos, a pintura no corpo dela com hena. Eu imaginava tudo isso. E para a pintura de certa forma eu tentei transferir, é difícil de explicar, é uma coisa que fica latente em mim, mas eu tenho esse sentimento quando eu pinto. Às vezes na minha pintura daquela época, como hoje, tem alguns sinais que são visíveis, como naquela época era uma cruz invertida, que era uma espada, eu acho que eu fiz pequenos quadrinhos dentro do trabalho, que eram como se fossem passagens, os encontros dela com Jesus. E naquela época eu pintava e recortava muitas gotas, as gotas seriam vários aspectos: a chuva, a gota de sangue, a lágrima, a gota de orvalho, esse mundo sensível. Naquele quadro, entre os azuis tem gotas. Essa pintura não está no meu livro.

Verificou-se, anteriormente, que as leituras de Lambrecht, desde a *Bíblia para crianças*, passando por Camus, entre outros, compuseram e estruturaram o seu processo de criação, entretanto é ao léxico do cristianismo que ela recorre mais

¹⁷⁴ Entrevista: LAMBRECHT. Karin. Entrevista concedida a **Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 29 de janeiro de 2014.

frequentemente, em detrimento de temas mais contemplativos. Assim o foi com os Evangelhos Segundo São João e São Lucas, mas não sem, algumas vezes, recriar os personagens conforme ela¹⁷⁵ conta:

No meu livro está *Marie*, 1989 (AN.A, 54) nome que eu inventei, para ficar no meio termo. É como se fosse a Maria mesmo, a Nossa Senhora, mas sendo Marie é como se ela fosse a mãe que ela poderia ser, de um ser humano, como qualquer uma de nós. Mas ao mesmo tempo o como eu escrevia sempre o nome dela mudou, eu tentei humanizar ela, todo esse universo idealizado, que parece impossível, para nós seres humanos, tentando fazer ele se tornar possível. Muitas vezes as pessoas ficam chocadas com isso, sabe? Porque elas não conseguem transferir a Maria para dentro do mundo humano, enquanto que se ela ficar sempre assim, isolada e perfeita, aí parece que nós mães, não temos tanta responsabilidade assim quanto ela tinha.

Observado esse fator, que liga as obras às passagens e aos personagens bíblicos, buscaremos compreender o papel que as mulheres desempenham nesse contexto analisando apenas o primeiro grupo de trabalhos por nós selecionado, por considerá-lo exemplar, nomeado de *Mulheres Bíblicas*. Esse conjunto está composto pelas obras *Ester ou Ester entra no interior do pátio da casa do Rei*¹⁷⁶, de 1987 (AN.A, 22), *Marie*, 1989 (AN.A, 54) e a pintura *Maria Madalena*, 1991 (AN.A,55).

É comum que se comece a conhecer a Bíblia por meio da história dos patriarcas, como Adão, Abraão e Jacó. Entretanto, para descobrirmos qual é a vocação e qual é o papel das mulheres nesses escritos, e principalmente na obra de Lambrecht, devemos observar as matriarcas. O primeiro dos cinco livros do Pentateuco, o Gênesis, “começa evidenciando a igualdade do homem e da mulher criados à imagem de Deus” (ARNS et al, 2004, p.11). Como exemplo, Rebeca, a mulher que foi apresentada como um novo Abraão, está pronta para deixar sua terra e sua família, é a ela que serão revelados os planos superiores para seu filho Jacó.

No livro do Êxodo surgirão as grandes heroínas, as quais, das mais pobres até a filha do faraó, mudaram o curso da história em benefício do povo. Ainda no

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Obra participante da 19ª Bienal Internacional de São Paulo, realizada em 1987. Trabalho composto originalmente por quatro totens que após a mostra foram separados pela artista. Atendendo ao pedido de Gaudêncio Fidelis, em nome do Museu de Arte Contemporânea do RGS, MAC/RS, e de Paulo Herkenhoff, em nome do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM/RJ, dois totens foram doados para as respectivas instituições citadas, enquanto os outros dois foram desmanchados pela artista.

Gênesis (4:1-2) conforme Arns (2004, p.15) a mulher também tem um papel importante na manutenção da vida, pois “ela está na origem da vida do pastor e do agricultor”.

O livro de Ester (que aqui nos interessa imensamente para a análise da obra *Ester ou Ester entra no interior do pátio da casa do Rei*, de 1987 (AN.A, 22), e Judite como afirma Arns(2004, p. 69) são muito diferentes dos livros que chamamos de históricos. Ester representa o povo judeu disperso pelo império Persa. No mundo antigo, um dos instrumentos principais da dominação política era o exílio em massa do povo dominado. “Ester, judia, órfã e exilada é a imagem concreta da mulher pobre”. O livro de Ester procura ensinar como sobreviver no exílio, apresentando dois grupos de oprimidos: as mulheres e os judeus. Através de seus atos, ela intervém para salvar seu povo.

O livro de Ester é exemplar para Karin que, movida por sua leitura, erigiu três totens de materiais diversos como tecidos, madeira, metais corroídos e pigmentos em emulsão acrílica, para que cada um deles apresentasse a força da mulher que muda os rumos da história através de suas ações. Como em uma tríade, a artista oferece a referência familiar e reverencia as mulheres da sua ascendência por terem assumido a dupla tarefa de prover e manter a família unida após a morte dos homens. Karin, que herdou destino semelhante, trilha caminhos difíceis para que sua descendência seja livre.

Nessa obra, complexa pela diversidade de elementos que a compõem, a artista completa o conjunto de estruturas com uma grande tela, formada por quatro partes, à maneira de um políptico, que complementam o sentido das pinturas-objetos. O gesto da artista que produz mancha também se evidencia na esfera que toma corpo e quase rompe seus limites impostos pela estrutura. Essa pintura faz fundo aos totens em que predominam pigmentos azuis, alaranjados e amarelos. Como um núcleo, fragmento ou sistema, a obra reúne a potência do feminino que transita em um mundo injusto, dos tempos bíblicos à contemporaneidade, onde muitas vezes é negligenciada.

Karin toma emprestado o protagonismo de Ester como quem elege uma representante-totem para, através dela, desenvolver a pintura que se dá *no e além do* espaço da tela, como se dá no conjunto de objetos-pictóricos que completam a

obra. Eles transpassam a escala humana, simulam monumentos à transgressão. As ações de mulheres bíblicas como Ester garantiram a liberdade da prole e do povo. Cabe destacar que, ainda que a artista desenvolva pinturas-objeto ou realize uma composição de objetos em um mesmo espaço, ela acredita que seus trabalhos aproximam-se mais do que é compreendido como instalação do que propriamente esculturas, já que ela realiza suas obras para que sejam vistas de frente, afastando-as do conceito de escultura.

Os materiais eleitos para a realização da obra são precários e, de certa forma, é possível dizer que perderam a memória de sua funcionalidade, tamanha a deterioração. Especula-se que já abrigaram as casas do frio, protegeram-nas das chuvas, ofereceram descanso ou guardaram alimentos. Expostos ao ar livre transformaram-se em parte da natureza, oxidaram, enferrujaram, quase apodreceram até encontrarem um conforto nas mãos da artista que os nobilitou e deu-lhes significado através da obra.

Karin apresenta, por meio da recuperação da figura bíblica de Ester, o papel dinâmico e indispensável das mulheres do Antigo Testamento, como o de devolver ao povo a liberdade e a solidariedade, pois sem o seu trabalho e participação não haveria mais livre-arbítrio. Da mesma forma, era na vida cotidiana, e através do amor feminino que os homens poderiam ter um futuro feliz e realizado. Mulheres, esposas e filhas não eram líderes políticas, mas entregaram-se totalmente à obra da restauração. Na família da artista, dedicaram-se a semelhantes funções de restauração a avó materna, a mãe e ela própria ao tornar-se a provedora da família, garantindo simultaneamente os proventos e liberdade para seus ascendentes e descendentes.

Para Karin, a presença da sua mãe muito idosa adverte-a constantemente que, diante da fugacidade da vida, é importante viver enquanto há tempo, antes que ela chegue ao fim. Assim como a velhice que é descrita através de muitas metáforas bíblicas, a artista compreende que aos jovens cabe o trabalho físico e árduo, pois os dons intelectuais e espirituais só aumentarão com a idade. O ancião é a corporificação da sabedoria da vida que não passa, é a vitalidade intensa e perene.

Os quatro evangelhos retratam o papel das mulheres em relação a Jesus, especialmente durante seu mistério. Acima de tudo, elas emolduram a sua vida e se

fazem presentes na hora de sua morte e no evento da ressurreição. Para Karin, o papel das mulheres é essencial para a manutenção das famílias, principalmente na ausência dos homens quando é a elas que cabe a proteção da comunidade.

Mateus salienta a justiça. Ele compreende as mulheres como veículo da integridade, quando preparam o caminho para José, que recebe Maria em sua casa e da mesma forma aceita o filho dela. Maria tem um papel decisivo na infância do menino em Belém, no Egito e em Nazaré, permitindo que se cumprisse o anunciado.

Na obra de Karin, Maria é transformada em *Marie*, 1989 (AN.A, 54) em uma tentativa pessoal da artista em transmitir traços de humanidade à protagonista, qualidade que permitiria que outras mães se identificassem com ela. A artista, por meio da pintura, recria sua responsabilidade de mãe como aquela que cuida para que as promessas de futuro se cumpram para seu filho, acreditando ter um papel tão importante como o da mãe da narrativa que toma como exemplo.

A obra *Marie*, 1989 (AN.A, 54) já citada, pode ser tomada em grande parte como uma pintura abstrata formada por duas telas. Entretanto, em cada uma delas é possível ler o nome *Marie*, escrito com pincel em tinta preta. As cores sugeridas pela artista para a reatualização da personagem de Maria na pintura são o vermelho¹⁷⁷, o laranja e o preto. Em ambas as telas, duas cruzes estão definidas ao centro, ainda que realizadas de maneira bastante gestual. Partindo do ponto de vista do observador que se encontra em frente da obra, a cruz da esquerda encontra-se invertida e estilizada, reforçando o significado de proteção. A cruz que está à direita do observante está em um ângulo de 90 graus com o chassi e a tela, e perfaz o humano de braços abertos. Essa é a cruz de *Marie*, que mantém seu nome e representa seu corpo em estado de entrega. Essa é a cruz que simula todas as mães, como em uma genealogia de mulheres que evocam a história da artista através da pintura.

A pintura *Marie*, 1989, apresenta na base da figuração da cruz invertida uma relativa concentração de matéria (terra, barro, argila). Esses materiais guardam o gesto da mão da artista que ali alicerçou uma presença, assim como o nome *Marie* remete aos diversos nomes das mulheres que deixaram sinais e marcas na história.

¹⁷⁷ Caput Mortuum (óxido de ferro) com cádmium vermelho, Pigment Kremer.

Sendo apenas duas cruzes, elas interrompem a formação de uma trindade. Seriam apenas a representação do pai e do filho, guardados pelo nome de *Marie*?

A estrutura geométrica de uma grade emerge por sobre a pintura principal, deixando verter até a superfície um azul quase celeste¹⁷⁸ na parte superior da pintura. Por trás do sangue, da cor do sangue, já houve luz.

Durante a realização da pintura *Marie*, a artista permitiu que a tinta escorresse, como parte do processo que naturalmente compõe a obra deixando que o acaso interfira e perdure. Entretanto, uma grande mancha escura destaca-se paralelamente às cruzes, investida pela força do gesto largo que a criou. Mancha ou sombra, ela retém o olhar, como um alerta para as narrativas de *Marie*.

A figura bíblica de Maria é igualmente atualizada por Lambrecht nos *trabalhos de sangue*, quando a artista vestiu as figuras femininas com paramentos manchados de sangue para contar uma história até então oculta, mas necessária para completar sua obra de artista, que nos desafiava a desvendar personagens míticos intrínsecos às mesmas.

Na arte cristã, a figura de Maria custou a impor-se, em razão de os judeus não terem por costume representar personagens religiosos. Assim, a primeira imagem de Maria remonta aos primeiros séculos do Cristianismo. Partindo dessas antigas figurações, Trevisan (2013, p.16) afirma que os artistas cristãos passaram a buscar uma representação mais “personalizada” da mãe de Cristo e “transformaram certa imagem, derivada da tradição pagã, a Orante (mulher com os braços abertos para simbolizar reverência aos deuses) numa imagem típica de Maria”. E, sucessivamente, outras representações da virgem foram apresentadas pela iconografia cristã, como a Virgem em Majestade e a Virgem com o Menino.

Faltava, porém, “uma dimensão ao imaginário cristão: o da Pietá”, como esclarece Trevisan (2013, p.16), isto é, “a representação da solidão da Mãe de Jesus na *Via Crucis* e de sua dor” quando puseram seu filho em seu colo. Assim, nos diferentes períodos da história da arte, Maria segue figurada pelos artistas.

Na obra de Karin Lambrecht, as figuras bíblicas construídas pelo imaginário edificado pelo cristianismo, assim como Maria, são apresentadas de maneira

¹⁷⁸ Azul cobalto.

abstrata, por meio de gestos e cores que pretendem dar conta do sentimento secular que envolve a mãe exemplar. A figura que busca dar conta de todo sentimento contido é cruz, nela está expresso o sentido de humanidade que permeia toda abstração.

Outra mulher bíblica que está presente no imaginário cristão e que Karin busca apresentar de maneira abstrata, mas delicada, é *Maria Madalena*, 1991 (AN.A, 55), a primeira testemunha da ausência do corpo do mestre é também o sinal de sua vida plena.

Nos tempos bíblicos, não era comum encontrar mulheres seguindo um mestre ou rabino na Galiléia. De maneira mais ampla, elas serviam à comunidade e como os missionários não tinham casa, dependiam da generosidade dos ouvintes. Nos momentos finais de sua vida, Jesus foi abandonado por seus discípulos mais próximos. As mulheres não o abandonaram e nessa fidelidade revelaram-se como eminentes seguidoras.

A pintura *Maria Madalena*, 1991, é da mesma forma exemplar na trajetória de Karin Lambrecht, que recorre ao imaginário do cristianismo para realizar uma obra em parte abstrata, mas que apresenta qualidades figurativas que se alinham às narrativas das mulheres bíblicas. Como as demais obras da artista, essa não é narrativa, apenas tem como pretexto uma reflexão sobre o mistério que será resolvido entre os gestos e as cores da pintura a óleo que se corporifica.

Em frente à pintura, o observador poderia compreender as lágrimas azuis que se fundem em diferentes e sutis tonalidades da mesma cor. Karin criou um fundo repleto de memórias e apagamentos tonais que se sobrepuseram ao ocre escuro, base tradicional da pintura para que todas as outras cores se revelem. Contudo, é no ocre dourado que desponta o nome da mulher bíblica, preparada que estava para viver uma revelação. Abaixo do nome, a cruz marca a presença do sujeito, do corpo, do humano; artista ou observador que se encontram através da obra. Entretanto, outras formas evidenciam-se em uma geometria imperfeita, quadrados iluminados na porção branca, pairam na parte superior da tela. Iluminariam a cena? Abaixo, uma pequena boca de cena à italiana apresenta uma figura gloriosa como em uma representação.

As dualidades que a tela parece trazer apresentam, ao mesmo tempo, referência ao céu e à terra, ao terreno e ao divino, à luz e à sombra. Como contributo da artista, o gestual da pintura ora diluído, ora marcado, apresenta a trajetória de quem viu o expressionismo em suas cores, e o neoexpressionismo em gestos e dimensões, questões pictóricas que se mantiveram como memórias do período em que esteve em formação.

4.2 A DIMENSÃO DO SACRIFÍCIO

Não se pretende aqui investigar como se constitui o ritual cristão do sacrifício, nem como ele se liga aos ritos anteriores. Espera-se apenas relacionar as cerimônias do sacrifício cristão àqueles trabalhos de sangue de Karin Lambrecht, justamente porque sob esse aspecto, o sacrifício cristão é um dos mais instrutivos que se pode encontrar na história.

Pelos mesmos procedimentos rituais, conforme esclarecem Marcel Mauss e Henri Hubert (2005, p.99), os nossos sacerdotes buscam quase que os mesmos efeitos procurados pelos nossos mais remotos antepassados. O mecanismo de consagração da missa católica é, em linhas gerais, o mesmo dos sacrifícios hindus. Esse sacrifício apresenta-nos, com clareza, o ritmo alternado da expiação e da comunhão, demonstrando que a imaginação cristã edificou-se sobre superfícies antigas.

O sacrifício do carneiro, na forma como acontece atualmente para o consumo da carne, é apenas parte da reflexão que Lambrecht propõe através de sua obra. A artista considera que este é um dado importante da cultura a ser mantido, pois a morte do animal está inserida no ciclo em que a vida se mantém.

Para melhor elucidar o sacrifício do animal como parte da obra da artista, retoma-se aqui o período entre 1997 e 2008, quando a artista incluiu o sangue de carneiros abatidos em suas pinturas e busca-se as apreciações do sacrifício de René Girard e da violência Bíblica por meio de perspectivas que envolvem as memórias de Karin.

Entretanto, para a apreciação da simbologia do sangue vertido no sacrifício animal, tal como proposta pela artista nos trabalhos de sangue, os conceitos estabelecidos por Girard e Mircea Eliade elucidam sobre o início da violência entre os homens, proporcionando uma importante condição de análise para as obras.

Girard¹⁷⁹ (1998, p. 7) descreve que os homens foram conduzidos a uma adaptação instintiva, responsável pelo desencadeamento de “comportamentos de apropriação mimética” e geradores de conflitos, para explorar as rivalidades que oportunizaram a violência, vista como um componente natural das sociedades humanas primitivas, a ser incessantemente exorcizado pelo sacrifício de vítimas expiatórias.

Nessas primeiras sociedades, a função do sacrifício seria particularmente a de apaziguar a violência e impedir a explosão de conflitos decorrentes da concorrência entre os homens. Girard aponta como boa vítima o animal que está mais próximo do homem, que o torna 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 elas 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 aqueles que fariam vingança por ela.

Nos grupos sociais sem classe e sem poder judiciário instituído, cabia ao conjunto de interdições, sacrifícios e rituais cumprir o papel de conter a violência entre os homens. A imolação de vítimas animais servia, desse modo, 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, do abate de animais apenas para provisão alimentar.

Os mecanismos sociais, nos quais o sangue e o sacrifício animal cumpriam o papel de manter a ordem entre os indivíduos, apontam para as narrativas bíblicas, fontes da imagética e dos procedimentos artísticos tomados por Lambrecht. A

¹⁷⁹ René Girard (1923) Historiador, filósofo e filólogo francês. Professor de Literatura Comparada na Universidade de Palo Alto, Califórnia, EUA.

presença de um rito primordial, ainda que nos dias atuais tenha outro sentido, evoca as origens mais remotas do homem às obras e permite que a artista também crie uma transversalidade temporal nas obras, própria ao anacronismo.

O sangue sacrificial associado à mitologia cristã é, invariavelmente, referido por Lambrecht em suas obras através das narrativas bíblicas como “A morte dos primogênitos” e o carneiro, como uma tipologia do Cristo.

A artista¹⁸⁰ revela aspectos que elucidam sobre suas obras:

Desde 1997 eu acompanhei o abate e o carneamento do carneiro no RGS e coletei esse sangue do carneiro. Foi a primeira vez na minha vida que eu vi isso sendo feito, abrir o corpo de um carneiro...Na verdade o peão da fazenda quando ele faz isso, e eu poderia usar um termo bem simples e direto, ele faz como no açougue, permitindo essa carne estar na mesa de todas as pessoas.[...] eu nunca modifico nada, eu coloco embaixo do carneiro esse material têxtil que coleta todo esse sangue. Eu penso nisso como uma aproximação, entre nós mesmos, entre o nosso corpo e o corpo do animal, a coisa do impulso assim. A morte também é como um tabu para nós e, é algo que une todas as pessoas, e os animais. Mas ao mesmo tempo parece que ela é empurrada cada vez mais para longe de nós.

Karin recorre ao sacrifício do carneiro por ser uma imagem do sacrifício ancestral, mas que nos dias de hoje não mantém outro objetivo que não seja o de prover alimentos. Na ausência de imagens que poderiam levar-lhe a inferir a ideia de sacrifício humano, ela recorre ao que está mais próximo na cultura contemporânea e local, e reflete sobre a pintura e, por meio da pintura, sobre esse imaginário, ainda que suas pinturas sejam sempre e em sua maior parte abstratas.

O carneiro, abrindo ele eu vi como ele era perfeito. Antigamente havia aulas de anatomia no curso de Artes e hoje isso foi abolido. Eu acho que não deveria ter sido abolido, eu acho importante ter esse conhecimento anatômico. Então, dentro do corpo do carneiro, que deve ser como o nosso corpo também [...] Eu acho que depois que eu comecei a fazer esse trabalho com o carneiro, que essas proporções também aparecem em minhas últimas pinturas. Porque a gente sente assim, como se a pintura não tivesse uma base dentro dela: como se existisse uma flutuação.

Às vezes eu penso que a própria flutuação que a gente tem dos planetas no espaço, eles não têm pé nem cabeça. Ao mesmo tempo eu penso um pouco no carneiro, no corpo. Por exemplo, quando aparecem esses panos de cetim, integrados com a pintura, eles têm essa proporção e a gravidade de um corpo. Não que necessariamente seja o carneiro morrendo, não penso nisso assim. Mas essa sensação de um corpo que fica livre, de todos

¹⁸⁰Entrevista: LAMBRECHT, Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 22 de janeiro de 2008.

os compromissos diurnos e que ele tenha mais compromissos com o próprio corpo, com o sonho, com o universo. Com isso que a gente não está mais assim, como dizer isso, transformando, como se isso estivesse à margem, quando isso é o mais importante, está no centro. (LAMBRECH In: BRAGA, 2008 através de entrevista gravada em vídeo).

No trabalho de sangue *Desmembramento*¹⁸¹, de 2000 (AN.A, 57), a artista escolheu usar um pano de algodão cru, livre de significados domésticos. A metragem de 180 x 1.170 cm e o tipo de tecido empregado para o trabalho indica que a artista utilizou um material muito similar aos linhos e algodões próprios para pintura. Em um procedimento similar ao dos trabalhos de sangue realizados anteriormente, o extenso tecido foi colocado embaixo de um cordeiro recém-abatido para receber o sangue derradeiro, porém, dessa vez a artista o puxou lentamente, de modo que se formasse uma grande linha. Ao ser montado no espaço expositivo, aquele material têxtil com a linha de sangue foi suspenso na parede como uma grande tela e doze impressões de sangue sobre papel, resultantes das impressões do desmembramento do animal, foram colocados no chão, lado a lado, imediatamente abaixo da pintura.

As doze impressões de sangue realizadas sobre papel em formato A3, que tiveram os nomes dos respectivos órgãos escritos pelos participantes, serão aqui relacionadas aos doze apóstolos de Cristo representados ao redor de uma grande mesa, pois carregam em sua imagem a memória da *Última ceia*, também representada por Leonardo Da Vinci (AN.B, 53). Na obra de Da Vinci, é possível ver a mesa coberta por uma extensa toalha, tendo alimentos colocados sobre ela com o desígnio de celebrar a união de Cristo com seus apóstolos. A obra apresenta uma reunião na qual os corpos dos apóstolos formaram um só corpo, o corpo de Cristo. Aquela celebração, assim como a citada obra *Desmembramento*, 2000 esteve repleta de sentimentos antagônicos, como amor e traição, para finalmente ser sucedida pelo sacrifício, morte, ressurreição e salvação.

¹⁸¹ A obra *Desmembramento* pertencente à coleção Gilberto Chateaubriand do MAM/RJ e foi exposta em Porto Alegre, por ocasião da mostra *Violência e paixão*, sob a curadoria de Ligia Canongia, no Santander Cultural, de 27 de outubro de 2002 a 5 de janeiro de 2003.

Na pintura de Lambrecht, a imagem do sangue sobre o extenso tecido também remonta à memória do *Santo Sudário*¹⁸²(AN.B, 54), tecido em puro fio de linho, segundo a crença cristã, foi usado para envolver o corpo de Jesus Cristo após sua crucificação, antes de ser levado ao Santo Sepulcro.

Os tecidos como registro de lendas e mitos estão presentes nas histórias do Velho e do Novo Testamento, através da túnica de José, prova da morte do filho mais novo de Jacó, assim como o Véu de Verônica.

Os panos tecidos em algodão e linho, nas obras de Lambrecht, apresentam uma unidade com as toalhas de mesa, as grandes metragens de pano e as vestes. Esses tecidos também fazem parte da tradição da pintura pela capacidade de interação com pigmentos, óleos e bases que mantêm até a atualidade.

Essa obra foi efetivada em abril de 2003 e enviada para o Uruguai, onde foi realizada a fotografia da figura feminina com a vestimenta escura e mancha de sangue para a obra *Caixa do primeiro socorro, 2005* (AN.A, 58).

A obra *Caixa do primeiro socorro, 2005* apresenta três grandes bastidores de madeira. O primeiro, situado da esquerda para a direita, em relação ao ponto de vista frontal do observador, contém quatro folhas de papel tamanho A3, encaixadas em divisões que formam quatro pequenos chassis. Essas folhas que receberam impressões do desmembramento do animal também têm carimbado¹⁸³ em tinta preta e letra de forma, o título da obra. No espaço restante do bastidor, um grande tecido branco, parecendo um lençol, está colocado de maneira irregular. Este pano apresenta em sua superfície três grandes manchas de sangue.

O segundo suporte, tal como o primeiro, mostra quatro impressões de sangue sobre papel, carimbados com o nome da obra, e no espaço restante um grande

¹⁸² Termo que deriva do latim *sudarium* e designa o lenço com que se enxugava o suor do rosto, pano com que se cobria o rosto dos mortos e também o lençol usado para envolver cadáveres. O Santo Sudário trata-se uma peça de linho com a qual José de Arimatéia teria coberto o cadáver de Jesus, cujos traços teriam sido gravados no pano para sempre. Ver mais em: <<http://www.jornaldaciencia.org.br/Detalhe.jsp?id=24335>>; <<http://www.cph.ipt.pt/angulo2006/img/01-02/datacaoarqueologia.pdf>>

¹⁸³ A artista adquiriu na Alemanha, em 1983, um pequeno conjunto tipográfico que permite que ela própria monte carimbos com os nomes das obras. Este recurso foi frequentemente usado para diferenciar, através da impressão do título da obra, as impressões de desmembramento animal sobre papel, realizadas para as diferentes obras. Na obra *Meu Corpo-Inês, 2005*, último trabalho com vestes e sangue realizado até o final desta pesquisa, além dos papéis com desenhos de sangue, a artista também carimbou as vestimentas.

tecido branco, também colocado de maneira irregular, porém sem manchas de sangue.

O terceiro chassi apresenta, de cima para baixo, na primeira pequena divisão retangular, uma impressão de sangue sobre feltro vermelho. Abaixo dessa divisão, três diferentes impressões de sangue sobre papéis carimbados com o título da obra. Ao lado, na divisão maior, está colocada verticalmente uma fotografia em preto e branco, em escala natural, de uma jovem portando uma veste longa e escura com uma grande mancha de sangue. Em frente à fotografia e avançando em direção ao observador há uma espécie de trapiche ou passarela, construído em madeira crua, que, à maneira de um portal, parece oferecer um duplo acesso à obra: permitindo que o observador se coloque sobre ela e para que a jovem mulher possa penetrar no espaço tridimensional onde a obra foi realizada.

A quarta e última estrutura que sustenta o trabalho apresenta apenas três impressões de sangue sobre papel, estes trazendo igualmente carimbados em preto o nome da obra, mas o primeiro espaço, de cima para baixo, encontra-se vazio. Ao lado das três impressões de sangue, na grande divisão do chassi, um amplo tecido branco, preso sobre ele mesmo de maneira irregular, cria diferentes volumes e dobras. Sobre este pano restam algumas manchas de sangue.

*Na obra Meu Corpo-Inês*¹⁸⁴ 2005 (AN.A, 38), último trabalho com vestes e manchas de sangue realizado até o final desta pesquisa, além dos papéis com desenhos de sangue, a artista também carimbou as vestimentas. Mais uma vez, a figura feminina é apresentada na tentativa de estabelecer uma conexão do corpo humano com os ciclos da natureza em que “fertilidade e putrefação, fluxo e inércia, vida e morte” se manifestam (CANONGIA, 2003, p. 22).

O universo familiar de Karin Lambrecht evidencia-se na presença de sua mãe e filha juntas na obra *Meu Corpo-Inês* 2005, realizada especialmente para participar da exposição *Lágrimas* em 2007. Nessa obra, através das vestes de algodão, com e sem sangue, mas sobre o corpo das duas mulheres, percebe-se a reflexão da artista sobre as distintas fases da vida, a juventude e a velhice.

¹⁸⁴A obra *Meu Corpo-Inês*, 2005 é inédita no Brasil e atualmente está em condições desconhecidas.

Para Lambrecht, o tempo é um elemento vital e pode ser percebido através das obras, entre outras formas, na recriação do universo feminino, no qual os ciclos de fertilidade renovam-se, podendo transformar as pinturas de sangue realizadas sobre os vestidos em uma espécie de representação das memórias do corpo e dos sacrifícios infligidos a ele.

Ainda que o referido trabalho possua características de uma instalação, foi concebido para ser visto de frente, posição que torna possível perceber sua totalidade. Para observá-lo, parte-se das duas fotografias(AN.A,65) através das quais as duas mulheres são apresentadas, posicionadas ao fundo, copiadas em preto e branco, com uma dimensão aproximada de 190 X 145 cm. A fotografia do lado esquerdo mostra a mãe da artista vestida com um paramento branco e sentada em meio a uma paisagem. Na imagem da direita, também sentada em meio a um campo com árvores, a filha da artista está usando a mesma vestimenta branca manchada de sangue que foi portada pela avó. As fotografias foram realizadas por Lambrecht em uma fazenda que fica a aproximadamente cinquenta quilômetros de Porto Alegre. Os corpos das mulheres, no enquadramento fotográfico, criam uma composição triangular em relação à paisagem que está ao fundo. Esse arranjo de imagem remonta o retângulo áureo, igualmente observável nas pinturas das madonas renascentistas.

Se no período relativo ao Renascimento, a representação das mulheres em frente à paisagem incluía a prática de ostentar através da pintura a extensão do território e, portanto, do poder, pertencente ao cônjuge ou pai da retratada, a abordagem da paisagem na arte contemporânea, segundo Maria Amélia Bulhões, diferencia-se, pois ao tomá-la “como uma forma de referência à territorialidade, possibilita a identificação de novas sensibilidades e de possíveis alternativas na construção pluralista de identidades”(BULHÕES; KERN, 2002, p. 158). Assim, as paisagens nas fotografias de Lambrecht poderão estar relacionadas tanto a um resgate de tema e composição que pertence à tradição da pintura, como a uma maneira de olhar o mundo e representá-lo, configurando um território de construção de identidade, como afirma a autora:

[...] em um sentido pessoal, o território como lugar constitui um fator de equilíbrio do indivíduo, configurando sua capacidade de reconhecer e de sentir-se ligado a um espaço físico determinado. Essa relação, muitas vezes

inconsciente, atua intensamente na sensibilidade e na forma de conceber as representações simbólicas. A posição no espaço geográfico onde o indivíduo se encontra interfere decisivamente em seu olhar, no que vê e em como vê.(BULHÕES; KERN, 2002, p. 153)

Nos trabalhos de Lambrecht, a paisagem apresenta terras fronteiriças como um indício das complexas relações entre as subjetividades contemporâneas e os diferentes territórios. A artista fornece pistas sobre sua concepção de fronteira como sendo um lugar que possui a mesma terra, onde diferentes pessoas partilham hábitos semelhantes, mas que, apesar disso, apresentam limites intransponíveis, tanto simbólicos quanto reais.

Ao responder¹⁸⁵ sobre a possibilidade de haver outras fronteiras, além das geográficas em sua obra, Karin declara que nunca foi seu objetivo colocar os limites da pintura à prova, de forma que seu trabalho não é um “teste para ver até onde a pintura aguenta”. Os “limites ou fronteiras entre o desenho e a pintura, a pintura e a escultura, a escultura e o desenho” surgem como resultado de pertencer a uma geração que foi formada na intersecção daquelas linguagens. A artista ainda completa: “às vezes, a questão do espaço se transforma não só no espaço das questões que estão ali na superfície da terra, são invasões verdadeiras, tridimensionais”, entendendo que “as obras não são esculturas [...] são mais ligadas com o plano ainda da pintura”.

A reflexão expressada pela artista mostra, a exemplo da obra *Meu Corpo-Inês*, de que forma o conjunto composto por fotografias, tablado de madeira, impressões de sangue sobre papel e manequins com vestes, elabora um pensamento sobre a pintura: quando “camadas” de objetos sobrepõem-se no espaço tridimensional, como as próprias camadas da pintura são colocadas, uma após a outra, sobre o suporte.

Partindo das fotografias das figuras femininas, realizadas em cópia preto e branco, que foram colocadas lado a lado, encostadas na parede de pedra calcária, o

¹⁸⁵ Entrevista: LAMBRECHT. Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 22 de janeiro de 2008, assim como todas as citações desse trecho.

trabalho avança sobre o espaço e recebe, ainda, através de uma janela em ferro e vidro, de estilo gótico¹⁸⁶, um fecho de luz que incide sobre a obra.

Em frente às fotografias, está posicionado um tablado oval de madeira natural, com dimensões aproximadas de 500 X 350 X 180 cm, e no seu centro estão colocadas, lado a lado, duas estruturas de madeira, sendo que a do lado esquerdo está com a veste de algodão branco e a que está do lado direito, tem sobreposta a veste de algodão branco manchada de sangue que foi usada pelas duas mulheres para a realização das duas fotografias.

A obra citada foi enviada especialmente para Portugal para a exposição *Lágrimas*, mostra realizada no ano de 2007 por ocasião da comemoração dos 650 anos da morte de Dona Inês de Castro¹⁸⁷, e adquiriu aspectos de um trabalho *in situ*¹⁸⁸ pela forma como recebeu a luz externa através das janelas e por estar emoldurada por duas grandes colunas.

Karin Lambrecht informou¹⁸⁹ que foi convidada a participar dessa exposição por um curador que já conhecia seus trabalhos e que lhe descreveu toda a circunstância da exposição e do local onde ela seria inaugurada. O fato de Dona Inês de Castro ter sido assassinada por degola não indica que Lambrecht perseguiu essas circunstâncias ou fatos históricos para construir mais um trabalho de sangue. A artista apenas seguiu sua intuição, percebendo que a morte de uma mulher em tais circunstâncias tende a mudar a proporção dos acontecimentos. Desta forma, a história de Pedro e Inês é invocada na obra através dos vestidos manchados de

¹⁸⁶O Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça (também conhecido como Mosteiro de Alcobaça) é a primeira construção plenamente gótica erguida em solo português. Foi fundado em 1178 pelos monges de Cister.

¹⁸⁷ Dona Inês de Castro é um dos mais produtivos mitos da literatura/cultura portuguesas, pois retoma a história dos amores funestos vividos entre o herdeiro da Coroa Portuguesa – D. Pedro de Portugal – e a aia galega da esposa legítima daquele – Dona Inês de Castro. O Infante, uma vez tornado rei, procura vingar a morte de sua amada tragicamente desaparecida, dando assim cumprimento às terríveis promessas que fizera após tomar conhecimento do inesperado fato de seu assassinato. D. Pedro, cruel e barbaramente, manda matar dois dos conselheiros de D. Afonso IV – Álvares Gonçalves e Pero Coelho, responsáveis morais pela execução de Inês, e logo fez exumar Inês do Mosteiro de Santa Clara, em Coimbra, transportando-a em seguida para Alcobaça, para o túmulo onde ainda hoje se encontra.

¹⁸⁸Considerando aqui os trabalhos de categoria *in situ* como aqueles que apresentam características de adaptação ao espaço expositivo ou que podem ser criados especificamente para ele (aproximando-se da categoria de *site specific*). “O termo é utilizado quando a obra é realizada sobre um determinado lugar e em função dele é concebida considerando que a interação do meio com a obra e da obra com o meio é geralmente efêmera” (Maison Rouge, 2004, p. 122).

¹⁸⁹Entrevista: LAMBRECHT. Karin. Entrevista concedida a **Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 22 de janeiro de 2008.

sangue, das mulheres, das regiões de fronteira e como uma herança cultural comum a brasileiros e portugueses.

O vestido com sangue exposto sobre o tablado de madeira fica quase em frente à foto da mulher jovem. Já o vestido branco, sem sangue, está colocado quase em frente à foto da anciã, como uma representação dos ritos de passagem femininos ou sobre o próprio tempo. Os vestidos colocados lado a lado, também estão unidos, amarrados porque são como uma espécie de prolongamentos do corpo que se ligam e interditam os deslocamentos, resgatando através da imagem produzida a pintura *Duas Fridas* de Frida Kahlo, 1939 (AN. B, 55).

Na pintura de Kahlo, observamos uma mesma mulher representada duas vezes. Elas se unem através das mãos e por uma veia que alimenta de sangue seus corações e seus corpos. Segundo Cattani (1999, p. 61) o desdobramento do corpo¹⁹⁰ naquela pintura de Kahlo é explícito, como o próprio título indica, pois os dois autorretratos estão lado a lado e o quadro apresenta com clareza a questão do duplo – *Duas Fridas*, dois corpos, mas também duas identidades – já que a artista se autorretrata com trajes tradicionais mexicanos e com um vestido à moda europeia. As vestes ali representadas apresentam as contradições culturais da artista.

Diferentemente de Frida Kahlo, que tratou das diferenças culturais através das diferenças dos trajes, e como essas questões poderão ser percebidas atingindo a mulher em sua identidade, Lambrecht usa outra estratégia. Ao eleger as vestes brancas, informes, sem distinção de gênero e anacrônicas, propõe uma reflexão sobre o estar no mundo em diferentes épocas, enfrentando questões relativas à consciência de sua efemeridade e ao esquecimento de suas origens. Distribuídas de maneira aleatória entre os vestidos entrelaçados, folhas brancas de papel (carimbadas em preto com o título da obra) sustentam a impressão das vísceras do carneiro.

As mulheres, ao portarem estas vestes que têm forma, cor e volume somados a grandes dobras de pano evocam uma memória visual da *Pietà* (1498 -1500), de Michelangelo (AN. B, 56), mas por outro lado, pela maneira como recebem luz

¹⁹⁰ A autora entende que “um corpo desdobrado é um corpo ambíguo, cujos limites são indefinidos e que se sobrepõe ou se justapõe a outro corpo que parece ser (é) o mesmo. Um corpo que se repete, num único espaço real de representação (um único suporte), criando um efeito de “inquietante estranheza”, segundo a expressão de Freud”.

natural irradiada através da janela, rememorando a representação da incidência de luz na pintura como característica de uma “revelação religiosa”, a obra de Lambrecht também traz em si uma reminiscência das anunciações pré-renascentistas (AN.B, 57).

Ressalta-se, ao que se refere à função das vestimentas nos trabalhos de sangue, que algumas vezes as vestes são mostradas como parte da obra, em outras estão vestindo um corpo feminino e somente poderão ser verificadas através de fotografias e, por último, quando apresentadas no espaço expositivo, poderão estar sobre uma estrutura com a proporção de um corpo ou sobre traves de madeira, o que lhes confere diferentes sentidos nas obras.

Quando as mulheres colocam as roupas, e as fotografias são realizadas, e isto acontece sempre de maneira muito rápida, enquanto o sangue ainda está quente sobre as vestes, essas mulheres reúnem sobre o corpo todos os procedimentos da obra até a morte do animal. Porém, quando as vestimentas são apresentadas fora dele, assumem mais claramente o papel de suporte da pintura, no qual o corpo é mostrado através do sangue. Através dos diferentes procedimentos incorporados para a realização desta série e, principalmente, porque eles acontecem sobre as vestes, é possível perceber as reflexões da artista, que apontam para sua própria vida, em um diálogo constante com a presença da morte.

As mulheres e 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 aos contemporâneos e cada vez mais presentes na produção de arte atual.

Jesus Cristo na religião católica é também denominado como “Cordeiro de Deus” por ter-se sacrificado para salvar os homens: comentários e associações que sugerem novos elementos para compreendermos a extensão de simbolismos subjacentes às pinturas de Karin Lambrecht.

Foi imediatamente após o abate do carneiro que a artista manchou¹⁹¹ com sangue uma veste e uma cruz, ambas de algodão branco, mais tarde incorporadas à instalação *Sem título*¹⁹², sala especial na 25ª Bienal de São Paulo em 2002, (AN. A, 45).

A ação *Eu e você*¹⁹³, mencionada anteriormente, contou com a participação de dez pessoas: a autora, quatro artistas, o capataz, a proprietária da fazenda e três convidados locais. A mancha, a cor, o suporte e o gesto como processos de análise da pintura também podem ser claramente percebidos na pintura de Lambrecht, pela ênfase que a artista lhes confere, principalmente naquelas da série Registros de sangue. Uma vez marcados com uma grande mancha obtida através de um gesto que recolheu o sangue, simultaneamente cor e pigmento, os materiais têxteis ou as vestimentas poderão ser apresentados como os próprios suportes da pintura. Construídos pela própria artista, esses suportes poderão estabelecer relações com outros não convencionais, como as traves de madeira ou os manequins de pano. A reunião de todos esses procedimentos realizados pela artista não cabe exatamente naquilo que é compreendido como próprio à linguagem da pintura, pelo 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, sofreu mudanças profundas, da mesma forma que o contexto histórico e o próprio sistema das artes em que elas estão inseridas também se transformaram. Na retomada deste processo que se desencadeou nas artes visuais, torna-se importante ressaltar que a ampliação do campo só ocorreu porque os artistas seguiram suas investigações, dedicando-se a resolver questões impostas pelo

¹⁹¹ Compreendendo que a mancha na obra é parte constituinte da pintura e não um processo aleatório solto no trabalho

¹⁹² A obra *Sem título* foi realizada em 2001 e exposta em 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.

¹⁹³ Compreendemos que esta realização está de acordo com o conceito de “escultura social” desenvolvido por Joseph Beuys e que consistia em promover encontros e discussões com numerosos grupos de pessoas de todas as tendências propensas a estender a definição da arte e da ciência. O artista insistia que havia chegado ao desenvolvimento destas várias ações através de uma visão ampla da arte. Segundo suas próprias palavras, “uma noção antropológica da arte, como fenômeno que tem a finalidade de preencher a brecha entre duas formas de solidão: a da própria arte, que habita em nichos e está isolada da sociedade, e a do próprio indivíduo, que está encerrado em seu próprio trabalho e em suas ocupações”. Ver mais em GLUSBERG, 2005.

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.

Neste capítulo, buscamos compreender como o sacrifício surge em tempos ancestrais. Partimos, dessa forma, de conceitos fundamentais propostos pelos estudos sociológicos Marcel Mauss e Gustav Hubert, para resgatar o papel que o mesmo cumpria na ordem social de grupos arcaicos, assim como a perspectiva do homem ou do grupo religioso que o executava. A violência e o sagrado serão abordados na perspectiva de René Girard, e na História das Religiões por Mircea Eliade com o objetivo de instrumentalizar nossa análise sobre o sacrifício do carneiro nos *trabalhos de sangue* de Karin Lambrecht.

Karin, em seu ofício de artista, tem buscado recuperar as dimensões existenciais do homem através da execução de uma série de obras, entre as quais destacamos aquelas que resguardam o sacrifício do carneiro e a realização de procedimentos que decorrem dele: os aspergidos de sangue sobre tecidos, papel ou mesmo impressões. Essas ações que são parte dos *trabalhos de sangue* foram elaboradas em obras que seguem conforme sua ordem cronológica: *Morte eu sou teu*, 1997 (AN.A, 1); *Alvo*, 1999(AN.A, 61); *Sem título*, 2001 (AN.A, 45); *Con el alma en un hilo*, 2003(AN.A,24); *Meu corpo-Inês*, 2005 (AN.A, 38) e *Pai*, 2008 (AN.A, 2), trabalhos já citados, mas que ainda merecerão nossa atenção ao longo de nossas anotações.

Ao introduzirmos o tema do sacrifício como um ato ancestral que se mantém na atualidade, ainda que com características diferentes e como parte dos procedimentos da pintura realizada por Lambrecht, intenciona-se definir o papel que a religiosidade desempenha nas obras. A religiosidade não é algo que pode ser simplificado ou resumido, já que parte de algo subjetivo, uma força que poderá manifestar-se continuamente e além de uma realidade considerada natural.

O homem, conforme compreendemos, estando impedido pela linguagem (que o limita na medida em que nem tudo pode ser traduzido em palavras) não é capaz de expressar tudo o que ultrapassa a experiência natural, assim uma primeira definição é dada por Mircea Eliade (2012, p.17), que afirma que o sagrado é tudo aquilo que se opõe ao profano, como veremos.

O homem das sociedades arcaicas tende a viver muito mais perto de objetos sagrados. Uma aptidão compreensível, considerando que o *sagrado* equivale ao *poder*, segundo Eliade (2010, p. 18) e o poder, em última instância, equivale à realidade por excelência. O homem religioso vive perto do que é sagrado porque que deseja profundamente ser, participar da realidade e saturar-se de poder.

O homem religioso também considera-se concebido pela História, tal qual o homem profano, mas a única História que o interessa é “a História sagrada revelada pelos mitos” através dos deuses (ELIADE, 2010, p.88). Ao passo que o homem profano “se pretende constituído apenas pela História humana”, pela soma de atos que não apresentam nenhum significado para o homem religioso, já que não apresentam modelos divinos.

As prováveis implicações da *imitatio dei*¹⁹⁴ são manifestadas declaradamente pelas mitologias e rituais de uma série de povos primitivos. Como podemos observar através do exemplo:

[...] segundo os mitos dos paleocultivadores, o homem tornou-se o que ele é hoje – mortal, sexualizado e condenado ao trabalho – após uma morte primordial: *in illo tempore*, um Ser divino, muito frequentemente uma mulher ou uma jovem, às vezes uma criança ou um homem, deixou-se imolar para que pudessem brotar do seu corpo tubérculos ou árvores frutíferas. Esse primeiro assassinio mudou radicalmente o modo de ser da existência humana. A imolação do Ser divino inaugurou tanto a necessidade de alimentação como a fatalidade da morte e, por consequência, a sexualidade é o único meio de assegurar a continuidade da vida. O corpo da divindade imolada transformou-se em alimentos; sua alma foi para baixo da Terra, onde fundou o País dos Mortos. (ELIADE, 2010, p.89).

Através dos mitos, compreende-se que o homem deve evitar seriamente esquecer o que se passou *in illo tempore*, pois o verdadeiro pecado é o esquecimento. Eliade (2010, p. 90) elucida acerca da jovem que, em sua primeira menstruação, permanece três dias numa cabana escura, “sem falar com ninguém, comporta-se assim porque a jovem mítica assassinada, tendo-se transformado em Lua, fica três dias nas trevas”. Se essa mesma jovem rompe com o silêncio e fala “torna-se culpada de esquecimento de um acontecimento primordial”. A memória do indivíduo não é aqui discutida, o que importa, sem exceção, é relembrar o evento

¹⁹⁴ Imitação divina.

mítico, “o único digno de interesse, porque é o único criador”. Cabe conservar a história do mito primordial, a história da condição humana: “é nele que é preciso reencontrar os princípios e os paradigmas de toda conduta”.

Ao resgatar o sacrifício do carneiro para a realização dos *trabalhos de sangue*, Lambrecht percorre uma jornada aos tempos primordiais; nela, busca lembrar a ação divina e suas manifestações através do cordeiro místico, reatualizando-a por meio de um procedimento banalizado na época presente. O sangue marca a criação primeira, a criação do cosmos, da natureza e do homem. Ao citá-la, a artista recusa-se ao esquecimento e faz ressurgir a marca ancestral do sangue que se transfigura através da pintura.

Compreende-se que o homem conhece dois modos de ser no mundo: o profano e o sagrado. As duas formas de ser no mundo terão tempos diversos, sendo a primeira de duração evanescente e a outra como uma “sequência de eternidades”, que poderá ser periodicamente restaurável durante as festas que compõem o calendário sagrado (ELIADE, 2010, p.92). A festa religiosa é a reatualização de um ato primordial, de uma “história sagrada” cujos intérpretes são “os deuses ou os seres semidivinos” que vivem no tempo primordial sagrado. O calendário sagrado “regenera periodicamente o Tempo, porque o faz coincidir com o *Tempo da origem*”, o Tempo “forte” e “puro”.

Para o homem religioso das sociedades primitivas, os mitos constituem sua “história sagrada”, e ele não deve esquecê-los: reatualizando os mitos, o homem religioso avizinha-se de seus deuses e compartilha da santidade. Em resumo, pela atualização dos mitos, o homem religioso se esforça por se aproximar dos deuses e participar do *Ser*; de forma que a repetição dos modelos clássicos divinos revela, ao mesmo tempo, seu anseio de santidade e sua lembrança ontológica. Assim será possível compreender porque para o homem religioso das coletividades primitivas e arcaicas, a eterna repetição dos gestos exemplares e o eterno embate com o mesmo tempo mítico da origem, santificado pelos deuses não implicam em uma visão pessimista da vida; ao contrário, é graças a este “eterno retorno” às fontes do sagrado e do real que a existência humana parece-lhe como uma salvação do nada e da morte.

Karin Lambrecht reatualiza os mitos enquanto elabora, realiza e apresenta suas obras. Propondo um diálogo entre as histórias sagradas, de tempos passados e materiais e procedimentos atuais, ela completa o sentido dos trabalhos quando também os oferece como uma salvação contra o nada que o esquecimento representa, e que por consequência acarretaria em morte.

Enquanto as religiões mais arcaicas se constituem sobre a duração cósmica e sobre as concepções mítico-filosóficas do Eterno Retorno, tais como foram elaboradas na Índia e na Grécia, o judaísmo apresenta uma inovação importante, pois nessa concepção o tempo tem um começo e terá um fim e o acontecimento histórico se torna uma teofania (ELIADE, 2010, p.97).

O cristianismo como tal, vai além de exaltar o tempo histórico, pois compreende que Deus nasceu, que assumiu uma existência humana historicamente condicionada, permitindo de tal forma ter sua história santificada. Exemplificando, o *illud tempus*¹⁹⁵ invocado pelos evangelhos é um tempo demarcado, corresponde ao tempo em que Pôncio Pilatos era governador da Judéia, tempo que foi santificado pela presença do *Cristo*. Quando um cristão de nossos dias participa de tempo litúrgico, volta a unir-se ao *illud tempus* em que Jesus vivera, agonizara e ressuscitara. Porém, não é o mesmo tempo mítico original.

Para o cristianizado, o calendário sagrado reproduz, ainda que de um modo indefinido, os mesmos episódios da existência do Cristo, mas esses acontecimentos desenvolvem-se na história: já não são fatos que se passaram na origem do tempo, “no começo”. Para ele ainda, particularmente, o tempo começa de novo com o nascimento do Cristo, porque a encarnação funda uma nova situação do homem no Cosmos, como observa Eliade (2010, p.98). Desta forma, “o cristianismo irá conduzir a uma *teologia* e não a uma *filosofia* da História, pois as intervenções de Deus na história, e, sobretudo a encarnação na pessoa histórica de Jesus Cristo, têm uma finalidade importante e ainda trans-histórica, que é a *salvação* do homem”.

Mas para fazer entender a totalidade das situações existenciais do *homo religiosus*¹⁹⁶, conforme nomeia Eliade (2010, p.135) cria-se um problema mais complexo. Para lá das fronteiras das culturas agrícolas, estende-se todo um mundo:

¹⁹⁵Tempo de agora e de sempre.

¹⁹⁶Humanidade religiosa vinculada ao sagrado e o profano.

um mundo verdadeiramente “primitivo”, dos pastores nômades, dos caçadores totemistas, das populações no estágio da caça miúda e da colheita. Para conhecer o universo mental do *homo religiosus* é preciso ter em conta, sobretudo, os homens dessas sociedades primitivas. Ora, o comportamento religioso deles parece-nos, hoje, excêntrico, muito difícil de compreender. Mas o único meio de compreender um universo mental alheio é situar-se dentro dele, conforme sugere Eliade (2010, p.135), ocupar o seu centro para, a partir daí, alcançar os valores que esse centro comanda.

O primeiro fato com que nos deparamos ao adotar a perspectiva do homem religioso das sociedades arcaicas é que o *Mundo existe porque foi criado pelos deuses*, e que sua experiência no mundo quer dizer alguma coisa, que o Mundo não é mudo nem opaco, não é uma coisa inerte e sem significado. Para o homem religioso, o Cosmos vive e fala através da imaginação do homem. Por isso sua existência é aberta para o mundo.

A abertura para o mundo permite ao homem conhecer-se aceitando o mundo, e essa ciência é preciosa para ele porque é uma noção religiosa, que se refere ao ser. É nessa perspectiva que identificamos a produção de Lambrecht, quando busca, por meio do resgate de tempos imemoriais, encontrar suas origens através das origens de um homem ancestral. Isso fortalece seu sentimento sobre estar no mundo e ilustra sua compreensão sobre os modos de percepção do sagrado expressos através de sua religiosidade.

Porém, o sagrado e o profano organizam dois modos de ser do homem no mundo, duas conjunturas existenciais assumidas ao longo de sua história, que preocupam não apenas à sociologia, mas a todas as ciências que anseiam abranger as diferentes posições ocupadas e conquistadas pelo homem perante o Cosmos e as dimensões imagináveis da existência humana, igualmente expressas na sua produção artística.

Cabe-nos agora esclarecer como o sacrifício (essa ação tal como a conhecemos atualmente, que compreende um ritual em que se mata um animal tendo como princípio uma religião) faz parte de um modo sagrado do homem ser no mundo. Entretanto, compreendê-lo não é uma tarefa fácil, visto que a sua teologia permanece um tema em aberto, não apenas para as religiões que ainda realizam

esses ritos, como para aquelas que, ainda que façam menção ao sacrifício de animais, não mantêm mais essa prática.

Como parte de uma cerimônia, o sacrifício primeiramente é um ritual para ser concluído pelos fiéis. Na Bíblia, Deus pede por eles como um sinal de sua aliança com povo de Israel, ainda que esses também fossem realizados para que Deus perdoasse os pecados, uma vez que o animal estaria sendo punido no lugar do pecador. Na história do Velho Testamento, a finalidade da realização do sacrifício por Abraão é a base da instrução do Novo Testamento sobre a Expição, como a oferta do sacrifício de Jesus na cruz pelos pecados da humanidade.

Por seguir uma série de instruções diferentes, o sacrifício se apresenta de complexidade tal que recorreremos a Mauss e Hubert na perspectiva de elucidar aspectos fundamentais sobre essa prática em seus distintos domínios até a produção de arte contemporânea. Observaremos notas e noções desses autores relacionados ao Antigo Testamento e, especialmente, ao sacrifício do carneiro em detrimento às particularidades de outras religiões.

Ao iniciarmos, cabe observar que, desde há muito tempo, quando o parentesco dos homens e dos animais deixou de ser inteligível aos semitas, foi o sacrifício humano que substituiu o sacrifício animal, tornando-se o único meio de estabelecer uma troca de sangue direta entre o clã e o deus. De outra parte, como afirmam Mauss e Hubert (2005, p.10) o caráter sagrado dos animais domésticos, profanados cotidianamente pela alimentação do homem, foi pouco a pouco se apagando. A divindade afastou-se de suas formas animais e, ao se afastar do deus, a vítima aproximou-se do homem, proprietário do rebanho.

Desse modo, para esclarecer sobre a doação da vítima, passou-se a representá-la como uma oferta do homem aos deuses, origem do sacrifício dádiva. Ao mesmo tempo, conforme prosseguem os autores, a semelhança “dos ritos da pena e do rito sacrificial e a efusão de sangue que se dava em ambos, conferiu um caráter penal às comunhões piaculares de origem”, decompondo-as em sacrifícios purificatórios.

Porém, resta compreender quais são atos passíveis de serem instituídos como sacrifício. A palavra primeiramente sugere uma ideia de consagração,

contudo, de igual forma seria possível dizer que as duas noções se confundem. Por certo, é apropriado dizer que “sempre implica uma consagração”, pois em “todo sacrifício um objeto passa do domínio comum ao domínio religioso”, conforme Mauss e Hubert (2005, p.15). Cabe observar aqui que a consagração não será toda da mesma natureza, podendo esgotar seus efeitos no objeto consagrado, seja ele qual for, homem ou coisa.

Contudo, já expusemos nossa posição ao analisar os *trabalhos de sangue* a partir dos conceitos de *apropriação em arte*¹⁹⁷, cabendo colocar, entretanto nosso reconhecimento às forças antropológicas e remotas que são recuperadas através dos procedimentos artísticos de Karin, forças que se mantêm através da memória ancestral dos homens, como analogias que não podem ser apagadas das obras.

Na ação realizada por Lambrecht em Bagé¹⁹⁸, que resultou na obra *Meu corpo-Inês*¹⁹⁹ (AN.A, 38), havia um grupo de pessoas que acompanhava os procedimentos do abate do carneiro para o consumo doméstico da carne. Na primeira, conforme já citamos, estavam presentes os membros do Projeto Areal, a artista e o capataz da fazenda que pendeu o animal. Para a realização da segunda obra, estavam presentes a mãe, a filha e uma amiga da artista, além do capataz da fazenda. Resgatamos o aspecto das questões figuradas no sacrifício conforme os autores citados para conferi-las de acordo com os depoimentos da artista:

[...] Na verdade, a minha observação é que quando degolam o carneiro é ao modo do rito judaico, cortando a veia. Isso para mim é uma coisa impressionante, porque leva para o lugar dos povos do deserto, uma coisa antiga. É isso que emociona. Dentro do todo, do presente, toda a nossa vida e a correria, aquele homem segue isso ao molde dos primórdios, ao pé da letra, sem fundo religioso. Ao mesmo tempo é vida e morte, e o cordeiro, assim, terá sempre um dado cósmico, mesmo sendo um serviço de açougue, porque é uma coisa direta. Eu acho pior quando a gente perde até isso de vista, vai ao supermercado comprar a carne sem nunca ter visto o bicho morrer. Eu não sei o que é pior: a gente poder ver isso acontecer e se conscientizar ou deixar ser desse jeito como tudo é hoje em dia, quando parece tudo perfeito, mas não é [...]

[...] Quando eu pensei no trabalho com sangue, originalmente, eu pensei na carne, no supermercado, tudo isso. Onde fica esse sangue da carne? Daí eu escolhi o carneiro, porque ele é uma tipologia de Cristo, e nem

¹⁹⁷ Conforme Capítulo 2.

¹⁹⁸ As regiões de abate do carneiro foram General Câmara, na fazenda de propriedade de Claudia Rosa, Bagé e Santo Ângelo.

¹⁹⁹ Trabalho de sangue realizado em uma fazenda que se localiza aproximadamente a 50 km de Porto Alegre, em uma propriedade rural de Beatriz Fleck Manganelli.

conseguiria imaginar ver o sangue de um boi, por exemplo. É demais, muito grande, o animal, seria quase insuportável, apesar de eu comer carne [...] ²⁰⁰.

A artista fala da prática ancestral do sacrifício do carneiro e revela que o busca em sua gravidade, através do resgate histórico. O capataz da fazenda apenas cumpre uma função, sem ter consciência do atravessamento que faz no tempo e na história da humanidade através do seu ofício. A mãe e a filha da artista não realizam qualquer procedimento ou função enquanto o rito se desenvolve, apenas recebem as vestes conforme Lambrecht lhes confere.

O ritual judaico, que aqui nos interessa imensamente para a análise dos *trabalhos de sangue*, fornece exemplos não menos impressionantes na complexidade dos ritos e na identidade de seus elementos.

O Levítico ²⁰¹ restringe todos os sacrifícios a quatro formas básicas, mas muito arbitrárias em suas definições para servir de base a um estudo geral do sacrifício. No Pentateuco ²⁰², de acordo com Mauss e Hubert (2005, p. 23) encontra-se ambiguidade não apenas nos sacrifícios considerados complexos, como também nos ditos elementares, mas ainda assim é possível observar que há afinidade entre as variadas práticas do mesmo ainda que a natureza de seu objeto e de seus resultados venha a ser oposta.

Distintas e ao mesmo tempo semelhantes, as práticas sacrificiais apresentam o mesmo núcleo e é isso que determina sua unidade, como parte de um mesmo mecanismo que pode ser desmontado e descrito. Para que possamos compreender o esquema do sacrifício, Mauss e Hubert (2005, p.25) apontam para aquele que apresenta uma melhor condição de pesquisa, o sacrifício do animal védico ²⁰³ e agrupam em torno dele outras religiões:

O sacrifício é um ato religioso que só pode se efetuar num meio religioso e por intermédio de agentes essencialmente religiosos. Ora, antes da

²⁰⁰ Entrevista: LAMBRECHT. Karin. **Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 22 de janeiro de 2008.

²⁰¹ Levítico é o terceiro livro da Bíblia, vem depois do livro de Êxodo e antes de Números. Faz parte do Pentateuco, os cinco primeiros livros bíblicos, cuja autoria é, tradicionalmente, atribuída a Moisés. Recebe essa denominação porque contém a Lei dos sacerdotes da Tribo de Levi, a tribo de Israel que foi escolhida para exercer a função sacerdotal no meio do seu povo.

²⁰² Do grego, "os cinco rolos", o Pentateuco é composto pelos cinco primeiros livros da Bíblia.

²⁰³ Relativo aos Vedas. A civilização védica é a cultura associada ao povo que compôs os textos religiosos conhecidos como Vedas, no subcontinente indiano.

cerimônia, em geral, nem o sacrificante, nem o sacrificador, nem o lugar, nem os instrumentos, nem a vítima têm esse caráter no grau que convém. Assim, a primeira fase do sacrifício tem por objeto conferir-lhes esse caráter. Eles são profanos, e é preciso que mudem de estado. Para tanto, são necessários ritos que os introduzam no mundo sagrado e ali os comprometam mais ou menos profundamente, conforme a importância do papel que desempenharão a seguir. É isso que constitui, segundo a expressão mesma dos textos sânscritos, *a entrada do sacrifício*. (MAUSS; HUBERT, 2005, p.26).

Para que abandonem seu estado inicialmente profano, resta definir os papéis dos atores do sacrifício: os sacrificantes, o sacrificador, o lugar e os instrumentos, bem como seus resultados ou a saída do sacrifício.

O sacrificante encontra seu exemplo em Javé, no momento em que ele vai aparecer no Sinai: o povo deve lavar suas roupas e permanecer casto, indicando que se requer pureza momentânea, pois a aproximação da divindade é perigosa para quem não é puro. Do mesmo modo, o sacrifício é precedido de uma purificação mais ou menos longa, que Mauss e Hubert (2005, p.28) dizem consistir principalmente “em aspersões de água lustral e em abluções”, ainda que às vezes o sacrificante deva jejuar, purgar-se, vestir roupas limpas ou mesmo roupas especiais que lhe confirmem um início de santidade.

As roupas receberam atenção especial de Lambrecht para a realização dos *trabalhos de sangue*, conforme a artista declara:

[...] Elas (sua mãe e filha) vestiram a roupa sobre a qual escorreu o sangue derradeiro do carneiro naquele próprio lugar e momento[...].

É a mesma veste que as duas usam e elas a usam quando o sangue ainda estava, podemos dizer assim, ainda quente. Porque tu vês a diferença: quando eu mostro a vestimenta ela quase fica dura, porque o material seca. O sangue tem isso, ele tem gordura, coagulantes. Então ele fica espesso. Tu podes ver que nelas tudo isso está como está o corpo delas, porque o sangue ainda está quente, está vivo, mas o bicho está morto e o sangue ainda está líquido [...]

[...] É o mesmo modelo. Essas roupas têm quatro metros, mais ou menos, por isso tem esse vasto tecido ali na frente, que é uma cauda frontal, e atrás é como um avental, e eu amarrei uma na outra. Isso foi desde a época da Bienal de São Paulo que eu comecei. Eu própria sinto isso. A parte de trás é sem botão, é amarrada. As vestes também estão com o carimbo que eu própria faço. Cada impressão tem geralmente um carimbado desses, porque daí fica uma sequência e assim elas não vão se confundir nunca. Porque todas vão ter um carimbo próprio, que tem a ver com aquele carneiro que morreu ou aquela ovelha.

A maior parte das vestimentas é de linho, mas algumas delas são de algodão puro, seria o linho primitivo, mais simples, pobrinho. As vestes da obra da 25ª Bienal de São Paulo, realizada em 2002, com curadoria do

Agnaldo Farias, eram de algodãozinho, tecido que tem a trama bem aparente, só que o fio é mais fino[...]

As vestes, Berenice Roza costurou, mas eu sempre fui lá antes, com aquilo certo na minha cabeça. Mas é claro que quando a Berenice costura, isso em geral, porque ela costura roupas também, ela propõe algumas modificações. Tem gente que faz tal qual o encomendado, mas não é o caso da Berenice. Ela é sensível, então vai compreender melhor a ideia, o tecido, o que pode, o que não dá. É claro que tem muitos detalhes que ela resolveu muito melhor do que eu havia imaginado. Mas eu falei para ela que eu gostaria de vestimentas que não definissem, em primeiro lugar, o sexo, que pudessem pertencer tanto a um homem quanto a uma mulher. E que ao mesmo tempo tivessem essa magia de uma roupa noturna, no sentido dos sonhos, onírica, que também transmitissem um pouco essa ideia de roupa hospitalar, vamos dizer assim. Roupas que a gente não usa no convívio social, para sair. São roupas que se usaria mais quando estamos sozinhos, doentes ou quando ficamos mais introspectivos. É mais subjetivo.

Eu queria também dizer que chegar a isso, a essa coisa da roupa, obviamente foi algo bem radical no meu trabalho, em relação à pintura. Mas se tu observares bem, e eu digo tu, não qualquer pessoa, existe mesmo nas vestimentas essa relação com a pintura, porque é uma coisa da matéria, não é uma imagem, alguma coisa destituída do tempo, da necessidade de observar também. Assim como na pintura, tu tens que observar muito tempo aquilo que tu fazes, é quase conversar com aquilo. As vestimentas nasceram desta minha experiência de pintora também. Não vejo como uma coisa separada. É um pouco separado, mas não totalmente separado.

As vestes criadas por Karin para serem usadas pelas mulheres, ou como parte dos procedimentos de seus trabalhos, guardam em si a porção ritual. Após a consumação das etapas próprias ao sacrifício do carneiro ou da ovelha, as vestes são carimbadas e guardadas retendo toda força dos acontecimentos de origem ancestral a que foram expostas. Essas ainda terão sua condição primeira de veste transformada, ao serem incluídas nos obras, como registro potencial do acontecido, resgatando o ato remoto do sacrifício e mobilizando os registros mais ancestrais e subjetivos da audiência.

Retomam-se as condições remotas para a realização do sacrifício: para o sacrificador é conservado um papel singular, já que há sacrifícios como os bíblicos, em que não participam outros atores senão o sacrificante e a vítima.

No que diz respeito aos instrumentos usados para a realização do sacrifício, esses estariam de acordo com a morte do animal, pois os ritos de morte eram muito variados, mas na maioria das vezes a vítima tinha o pescoço cortado, porque havia o desejo de que sua morte fosse imediata (Mauss, 2005, p.40) para não dar tempo para que as más influências corrompessem o ato sacrificial. Se os gritos do animal

eram tidos como maus presságios, esses eram abafados assim como, para evitar possíveis desvios da consagração, controlava-se a efusão do sangue consagrado, cuidando para que caísse apenas no lugar propício.

Era através do sacrifício que a vítima se separava do mundo profano, ficando consagrada. Uma vez sacrificada, no sentido etimológico da palavra (MAUSS;HUBERT, 2005, p. 41), ela estaria *santificada* através do ato que a eleva a esse estado. Porém a vítima sacrificada, ou melhor, o corpo do animal, permanecia visível e tangível, e, “em virtude da consagração ele também estava pleno de uma força sagrada que o excluía do mundo profano” e a morte “deixava atrás de si uma matéria sagrada, a qual servia para desdobrar os efeitos úteis do sacrifício”. Para isso, era submetida a duas séries de operações. O que sobrevivia do animal poderia ser atribuído por inteiro ao mundo sagrado, ou ao mundo profano ou ainda dividido entre esses dois.

Até aqui, foi apresentado um esquema do sacrifício conforme os autores supracitados, reforçando a análise de que o sacrifício nada tem de abstrato, desde que tomado por referência o sacrifício animal hindu, já que em torno dele foi possível incorporar um conjunto de ritos sacrificiais prescritos pelo ritual semítico e pelos rituais gregos e latinos. Esse esquema organiza o objeto comum de que são feitas as formas mais particulares do sacrifício, e ainda conforme Mauss e Hubert(2005, p.55) aponta que, quanto a sua constituição, algumas etapas podem adquirir mais importância em detrimento de outras, assim como algumas podem estar totalmente ausentes, criando uma diversidade de sacrifícios, sem necessariamente estabelecer diferenças específicas entre as diferentes combinações.

O sacrifício tem por finalidade afetar o estado religioso do sacrificante ou do objeto do sacrifício, mas praticado pelo gaúcho nas regiões sulinas da América Latina, o sacrifício do animal só está comprometido com a alimentação.

A regeneração pelo sacrifício pessoal deu origem a importantes crenças religiosas, devendo-se primeiro associar a ela a teoria de redenção pelo sacrifício, dada a importância das doutrinas do renascimento entre gregos, escandinavos, nas teologias hindus e no próprio dogma cristão, doutrinas que estão claramente ligadas a ritos sacrificiais. Conservando o sacrifício seus efeitos secundários, a criação da divindade é obra dos sacrifícios anteriores. Isso não é um fato acidental e sem importância, haja vista que “numa religião tão abstrata quanto o cristianismo”

(MAUSS; HUBERT, 2005, p.87) “a figura do cordeiro pascal, vítima habitual de um sacrifício agrário ou pastoril, persistiu e serve ainda hoje para designar Cristo, isto é, Deus. O sacrifício forneceu os elementos da simbólica divina.” E por produzir na mitologia uma infinidade de descendentes, de abstração em abstração o sacrifício se tornou um dos temas fundamentais das lendas divinas, mas ele não é apenas um tema de um conto mitológico, qualquer que seja a personalidade que o deus tenha assumido, é sempre o deus que sofre o sacrifício.

A teologia adotou suas cosmogonias dos mitos sacrificiais. Ela explica a criação, assim como a imaginação popular explicava a vida anual da natureza: através de um sacrifício. Com efeito, reporta o sacrifício do deus à origem do mundo. Assim, pode-se supor, como atestam Mauss e Hubert(2005, p.99) que a periodicidade “substituiu a heroicização de sacrifício” e os retornos do caos e do mal “requerem novos sacrifícios, criadores e redentores”. Transformado e sublimado, o sacrifício se conservou na teologia cristã e sua eficácia foi simplesmente transportada do mundo físico para o mundo moral.

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.

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 – uma reflexão para a análise dos comportamentos do homem contemporâneo.

CONCLUSÃO

Poderíamos afirmar que o fio que conduz parte significativa da obra de Karin Lambrecht é originário das memórias de sua infância, que se manifestam através da participação do seu corpo no corpo da obra ou por meio da investigação do corpo sagrado?

E que, na ausência de imagens emblemáticas ao longo de sua formação, a artista teria resgatado as narrativas Bíblicas, transformando-as em temática para a pintura que se dá de maneira abstrata?

Nosso estudo para essa tese iniciou-se²⁰⁴ a partir da observação da cronologia da artista e por nela encontrarmos uma série de pinturas que, apesar de efetivadas em períodos diversos, apresentavam títulos que eram provenientes de narrativas Bíblicas. Da mesma forma, encontramos uma série de cruces e elementos simbólicos da representação do sacrifício.

Investigadas as fontes, não encontramos as motivações de Lambrecht para o uso frequente de tais referências além daquelas já analisadas por nós e que se

²⁰⁴ Após a realização da nossa dissertação de mestrado que de igual forma pesquisou a obra de Karin Lambrecht, em um recorte de dez anos de produção que se deu de 1997 a 2007, conforme a abertura: ARAÚJO, Viviane Gil. Karin Lambrecht: as vestes e o corpo na série Registros de Sangue. Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Maio de 2008, 233p.

relacionam ao fato de ela pertencer, por origem familiar, à Igreja Evangélica Luterana, na tradição de Martin Luther. Esse contexto nos permitiu confirmar a primeira hipótese, a de que as referências bíblicas eram procedentes da infância da artista, assim como nos permitiu atingir o objetivo geral da tese, que se fundou em investigar a produção de Karin Lambrecht por meio de suas memórias, junto às diversas participações do corpo na obra e, para isso, constituiu-se um grande arquivo de imagens e textos gerados sobre sua obra. Por meio da pesquisa, coleta e organização e análise de informações da obra de Lambrecht cumprimos, dessa forma, nosso objetivo específico, porém não sem conhecer diferentes conceitos, investigar as diversas participações do corpo e “no” corpo da obra e apresentar reflexões da pesquisa em forma de tese acadêmica em meio físico e digital.

Por uma questão metodológica, duas entrevistas estavam previstas e, em seu conjunto, buscariam complementar informações da formação e trajetória de Karin. Entretanto, a segunda entrevista foi direcionada para obter informações sobre a infância de Lambrecht, no intuito de confirmar ou não nossa hipótese que indagou a procedência do conhecimento das narrativas bíblicas, proposição que se confirmou como algo que teria iniciado quando ela era ainda muito jovem.

Compreendemos dessa forma que Karin Lambrecht obteve ciência do Antigo e Novo Testamento por uma questão de memória familiar. A importância atribuída à Bíblia infantil, enviada pela avó residente na Alemanha Oriental, construiria uma ideia de “livro de histórias” que foi lido e relido inúmeras vezes até que ela tivesse contato com uma bibliografia contemporânea da sua infância e escrita em português. Dramáticas e muitas vezes violentas, aquelas histórias bíblicas desenvolveram um imaginário infantil que se ampliou ainda mais no longo período de estudos na Escola Luterana.

À ausência de imagens que ilustrassem aquelas histórias, conforme se observou, a menina e logo adolescente sensível ampliará sua reflexão, e logo por meio da sua formação em pintura, essas se darão a ver através de cores, manchas e diferenciados suportes.

Notou-se, entretanto, que o referido conhecimento seguiu aprimorando-se durante o longo período de estudos no Colégio Pastor Dohms, escola alemã, em que as leituras orientadas da Bíblia integram o programa de ensino. Na pequena nave da Comunidade Evangélica de Confissão Luterana Martin Luther, Karin ouviu

repetidas vezes a leitura das Sagradas Escrituras do Antigo e do Novo Testamento. Mais tarde, o aperfeiçoamento do mencionado repertório volta a ser retomado quando Karin herda da avó materna o volume da Bíblia que acompanhou os emigrantes da família na viagem para o novo mundo. Salienta-se, contudo, que os procedimentos de Lambrecht evidenciam como os aprendizados laicos do sagrado podem apresentar-se na produção de arte contemporânea, como um tipo de obra que discorre sobre a vida e a cultura dos artistas, sem tornar suas obras autobiográficas, mas que colocarão a cruz e a cor como elementos ativos em sua obra. A cruz, igualmente presente na igreja Luterana, sugere a presença de um corpo que se multiplica em diversos períodos da produção da artista.

Retomamos, por hora, o período que contempla os últimos quatro anos, em que muitas pesquisas foram feitas, reflexões foram recomendadas, para fins de estudo inúmeros trabalhos foram analisados e, notadamente, caminhos foram apontados para que fosse possível responder as questões que fundamentaram as hipóteses e auxiliaram a constituir o fio condutor dessa pesquisa.

As informações provenientes da infância da artista tornaram-se imensamente significativas, evidenciando que a complexidade das questões sugeridas não seria atingida em sua abrangência, necessitando de uma verificação mais atenta aos arquivos. Por meio deles, compreendemos que seria necessário também um maior amadurecimento sobre os períodos da recente história da arte no Rio Grande do Sul e no Brasil, bem como do contexto histórico da arte produzida pelo expressionismo alemão, neoexpressionismo e recentes teorias da arte.

Da infância, conforme se compreendeu, a artista traz consigo a admiração pelas cores e materiais para pintura. Os desenhos denotam valor afetivo, já que os materiais para a realização dos mesmos chegavam da Alemanha como presentes da avó paterna.

No que concerne à recente historiografia da arte do Rio Grande do Sul, encontramos a contribuição de Karin Lambrecht para a produção e circulação da *Arte Postal*. Também observamos sua proximidade com o grupo Nervo Óptico e a herança deixada pelo mesmo na sua formação, legado que pode ser observado por meio dos materiais que têm expressado grande parte dos conceitos de sua obra. A volta de Iberê Camargo à cidade, modificando o cenário que não apresentava modelos nem referências de pintura, representará para Karin não apenas a

oportunidade de refletir sobre a linguagem referida,mas também de compreender o sistema das artes e a necessidade de expandir seus contatos.

A produção relativa ao expressionismo e ao neoexpressionismo alemão foi investigada nessa pesquisa, assim como o contexto histórico da Alemanha e o papel que arte abstrata desempenhava ao fazer frente ao realismo socialista. Todos esses elementos conjunturais, somados à infância de poucas imagens e unidos a um ‘treinamento em arte’ abstrata, recebido do professor Raimund Girke, em Berlim, confirmam nossa hipótese de mais do que uma escolha artística, a pintura abstrata que até hoje perfaz o corpus de sua obra, representa a soma do aprendizado da pintura às diversas memórias de sua formação. Ainda que algumas obras mantenham fortes sugestões figurativas no início de sua carreira e retornem sob forma com as fotos e as vestes, fazendo ressurgir o corpo.

Em outro contexto, percebeu-se que os documentos arquivados pela artista eram tão valorizados por ela que estabeleciam ligações com a realização do seu trabalho de pintura, de maneira que compreendemos que Karin Lambrecht os preparou durante anos para não esquecer a sua própria história.

Esses conjuntos de materiais ordenados ainda permitiram à pesquisadora um reconhecimento e análise parcial dos textos relativos a experiências artísticas e docentes de Karin, material esse que se constitui como um arquivo que ainda poderá vir a gerar novos estudos com diferentes abordagens.

A metodologia por nós adotada para a análise dos arquivos da artista revelou-se adequada, gerando frequentemente a investigação de novos documentos e conceitos que, usados de maneira instrumental, possibilitaram uma maior aproximação dos mesmos.

Retomando a prática artística de Karin por meio da análise das cores, manchas e suportes, observou-se que ela recebeu o conhecimento formal relativo às cores, no Instituto de Artes da UFRGS, ao ter como mestre a professora Rosa Maria Lutzenberger que a introduziu no estudo, percepção e teoria concernente às mesmas. Anteriormente, no período que se refere à sua formação no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, o professor Clébio Sória, por meio do Muralismo Mexicano já a havia iniciado às grandes dimensões da pintura e desenho e a técnicas específicas para suas aplicações.

Essa formação, aliada à maneira de proceder para a realização dos trabalhos, capacitou a artista para mais tarde, não apenas para realizar projetos em que esses métodos e procedimentos eram necessários, mas também para transmiti-los. Por ocasião de seu retorno ao Brasil, a artista dá início a um período de comunicação do conhecimento apreendido na Alemanha, mas que igualmente buscava suprir as carências de conhecimentos específicos que ela mesma sentiu quando ainda era estudante.

As pinturas de Lambrecht ficaram amplamente conhecidas pelo uso de materiais orgânicos e suas matizes escuras. Entretanto, observou-se que antes de partir para Berlim, em 1979 e por ocasião da morte de seu pai, Egon Lambrecht, Karin realizava colagens e pinturas em que as cores se destacam por seus tons vibrantes. Como estudante da H.D.K. e moradora de Berlim, ela desenvolveu apreço pelas cores intensas nas obras do Expressionismo Alemão. Mais recentemente, em 2009, por ocasião da partida da sua filha para fixar residência em Londres, as pinturas de Karin voltam a se destacar pelo uso dos pigmentos puros e das cores vibrantes, atribuindo aos trabalhos uma espécie de 'redenção' aos ciclos da vida por meio da cor.

O preparo e o manuseio diário das cores afetam a artista positivamente para que ela mantenha o otimismo necessário para "levar a vida em frente".

Em nossas análises, compreendemos que a artista obteve uma formação bastante erudita em artes, e que na Alemanha essa esteve fundamentalmente voltada aos estudos de história da arte e pintura abstrata, resultado do programa de ensino acadêmico que se encontrava inserido em um contexto que recém elaborava a figuração fora dos ditames políticos do comunismo. Entretanto, quando se dá o seu aceite na H.D.K. torna-se perceptível que ela levava muito pouco na bagagem para contrapor-se ao ensino da abstração, fato que denota aspectos positivos e negativos. Ao não seguir modelos, ela estava mais livre para encontrar uma linguagem própria, porém ao desconhecer a produção contemporânea, ela se encontrava mais permeável a todo o tipo de trabalho. Observa-se, entretanto, que esse fato não a prejudicará em definitivo, já que ao deixar o Brasil, Karin era uma artista jovem, porém uma das mais maduras de sua geração.

Na Alemanha, ao identificar-se à filosofia e conhecer as obras de Joseph Beuys, a afinidade que Karin sentiu foi imediata. Beuys de maneira precursora

conferia às suas acepções artísticas seu passado e o passado da Alemanha, algo que Karin também fazia em suas pinturas de maneira bastante intuitiva.

Em Beuys, a artista reencontrou o imaginário religioso que fazia parte de um conhecimento narrativo e iconográfico que ela detinha desde muito jovem. E esse conhecimento será reatualizado por meio de uma semântica que versa sobre a cruz, o sangue, o Cristo, o sacrifício, a transitoriedade da vida e o destino da humanidade. Entretanto, é na imagem da cruz e no sentido moral do sacrifício, dentre todas as outras apresentações, do passado ao presente, que a artista agregará diferentes cargas simbólicas às suas obras.

No que concerne à verificação das obras, uma pré-análise feita às pinturas de Karin nos indicou a ampla frequência da imagem da cruz. Observou-se igualmente que elas apontavam não apenas para o lugar do corpo na pintura, mas também de todo o sujeito, que tem como meio de expressão a arte, no mundo. Mas, inegavelmente, por meio da cruz a artista se aproximou do ideário de Beuys, de uma religiosidade heterodoxa, às suas memórias da capela da escola, onde durante anos Karin observou uma única imagem, a da cruz luterana, cruz que evoca o corpo, o humano.

Para a apresentação da cruz e do sacrifício, muitas vezes a artista recorreu a procedimentos que não são próprios às artes, procedimentos que já foram por nós analisados a partir dos conceitos de apropriação e deslocamentos em arte. Porém, esses materiais apropriados ou deslocados, à exemplo do sangue, inauguram uma discussão de campo da arte. Em uma nova hipótese, e sob a perspectiva que analisa o campo como um espaço que só se configura quando há a presença de conflito entre as partes que o compõem, o sangue como material faz ruído na pintura. E assim, o sangue, mais do que qualquer outro material, abriu uma perspectiva de análise bastante complexa para a obra de Lambrecht, já que o sangue evoca corpos, não só humanos como também de animais.

Nesse sentido, algumas pinturas paradigmáticas de Rembrandt Van Rijn, Francisco de Goya e Lucientes, Francis Bacon foram apresentadas, no intuito de confirmar a hipótese de que as obras da artista são um palco de ressonâncias de inúmeras representações de temas bíblicos, da representação da cruz, do corpo, que se constituem por meio de pinturas exemplares da história da arte do século XX.

Mas, o que poderá vir a deflagrar, por assim dizer, um conflito na pintura de Karin? Seria a tensão estabelecida pelos limites da pintura, que se dá inclusive por meio dos materiais?

Se há ampliação do campo, entende-se que ela não acontece apenas pela maneira com que a artista desenvolve seus procedimentos ou aplica materiais, ela se dá por meio das diversas operações, como escrever, apagar, rasgar, cortar, ações que criam uma tensão entre o ambiente da obra e a pintura e que desconstroem constantemente o espaço “quadro”.

A interação entre o corpo da obra e o corpo da artista que nos desafiou imensamente, apontou que a pintura poderia surgir como um substituto às memórias corporais de um sujeito, revelando uma identidade até então desconhecida. Nesse contexto de estudo, a memória compreendida segundo ARASSE (2006, p.69) nos elucidou a respeito de suas origens mais arcaicas e fundamentos que remontam a períodos ancestrais, apontando para um corpo que sofre uma série de atravessamentos temporais e que se constituem em escolhas e interação do artista diante dos materiais da obra.

A interação entre o corpo da artista e o corpo da obra foi investigada compreendendo-se que ambos carregam memórias remotas e que interagem no espaço da pintura. O corpo fez-se presente nas obras por estratégias de aparição e ocultamento, como pode ser observado através das próprias mãos da artista, das figuras femininas nas imagens fotográficas ou mesmo tendo nas vestes o seu substituto. Presente-ausente nas obras, o corpo foi investigado por Karin de maneira particular, dirigindo nossas atenções para sua presença na recente história da arte.

O corpo da artista e os materiais da obra são um só na medida em que expressam o pensamento e as atitudes de Lambrecht em relação à pintura: de que ainda que existam modelos, eles já não servem mais para serem seguidos, mas sim, atualizados. Por apresentar uma complexa intersecção de procedimentos, materiais e simbologias, e por abrir espaço para novos questionamentos, a produção de Lambrecht confirma a necessidade de novas posições teóricas relacionadas às suas obras.

As relações entre “arte e vida” – que tiveram sua origem na produção e na teoria da arte dos anos sessenta – como matéria propulsora da obra de Lambrecht, não eliminam qualquer distanciamento que a artista possa ter em relação ao seu

trabalho. As reflexões que Lambrecht realiza sobre a pintura, e que foram citadas ao longo deste estudo, indicam o tempo como um foco constante e parte deste processo. Consideradas as especificidades de cada trabalho, algumas obras de Lambrecht se aproximam das “ações de artista”, que foram observadas a partir da conotação dos materiais e do resgate de mitos e ritos pelos trabalhos.

A fotografia das mãos portando vísceras mostrou de maneira mais conclusiva o pensamento da artista sobre o corpo que se fazia presente nos trabalhos de sangue (o corpo animal, o corpo da obra e o seu próprio corpo).

Foi por meio da contraposição dos conceitos de civilização e cultura que se compreendeu o sentido de *kultur* que reflete a consciência de si mesmo, algo que a artista busca através do seu trabalho entre dois mundos, em uma linha muito tênue entre as identidades teuto-brasileiras de Lambrecht.

Quanto aos materiais e ao desenvolvimento das pinturas, compreendem-se os trabalhos de Lambrecht relacionados entre si, mantendo grande coerência conceitual, desde a terra, o uso das primeiras sucatas industriais, passando pelas pinturas-objetos até incorporar os descartes da natureza. Aliados às obras, esses materiais e procedimentos são fruto de uma reflexão única, que percebe a potência de seus significados intrínsecos, ressignificando-os e atualizando-os, em um diálogo constante com a tradição da pintura.

Até mesmo o sangue, como parte da obra, agrega uma simbologia que se expressa através dos mitos e dos ritos cristãos, tornando possível relacioná-lo a terra – também usada pela artista – observando que fazem parte do mesmo ciclo: sangue, vida, morte, terra, mãe. Compreendeu-se que o simbolismo do sangue está relacionado aos rituais de purificação e constitui parte da história dos mitos e ritos referentes ao enigma da morte, inserido em todas as culturas e religiões.

Entretanto, compreendidos como um grande desafio teórico, os trabalhos de sangue representam, de certa forma, além as mudanças profundas que a pintura e outras linguagens sofreram, principalmente depois de experiências artísticas realizadas na segunda metade do século XX, um continente de memórias individuais e coletivas que se dão a ver por meio da pintura.

Nas vestes que foram observadas nas obras, compreendeu-se que elas se apresentam como parte do processo de investigação do suporte, iniciado por Lambrecht já nos anos oitenta, e são abordadas pela artista como parte do material

da obra. Tal constatação admite que as vestes sejam compreendidas por Karin enquanto suporte da pintura, ainda que se façam necessárias para a compreensão do corpo-sujeito elaborado na obra.

Quanto às vestes com sangue apresentadas na obra de Lambrecht, entre outras simbologias, também apontaram para as questões essenciais do feminino e, como instrumentos da artista, revelaram uma busca pela recuperação do gesto, do íntimo, do universo subjetivo e da memória.

A colisão de diferentes tempos nas obras foi percebida desde o sacrifício do carneiro, do sangue, das toalhas de mesa, do linho e das exigências civilizatórias que pertencem tanto a um passado remoto quanto à atualidade, concluindo-se que o anacronismo inegavelmente costura a obra de Lambrecht. Isso ocorre por meio das histórias bíblicas, das vestes intemporais, dos diálogos com a história da arte ou pela utilização sistemática que a artista faz de materiais ancestrais e tradicionais da pintura e seus preparos artesanais.

O modo de Karin Lambrecht pensar e proceder para a realização da pintura (a partir do espaço tridimensional), incorporando situações do cotidiano e o uso de suportes e de materiais não convencionais, corrobora nossa hipótese de que a artista apresenta uma posição bastante definida: tenta romper distâncias instituídas e recuperar alguns aspectos da relação ancestral do homem com a prática artística.

A investigação da simbologia do sangue levou-nos a períodos anteriores às leis e, portanto à cultura. Assim, rituais e personagens míticos, a exemplo do carneiro sacrificial, figura dramática que uniu as obras Lambrecht às identidades antropológicas do homem foram percebidos por nós, assim como a possibilidade de confrontar as obras com temas como religião, vida, morte e a própria identidade do sujeito em uma genealogia patriarcal.

Na busca por aprofundar a compreensão do lugar que as Genealogias ocupam na obra de Lambrecht, tomamos a obra *Pai* 2008, como exemplar. Nela, nossas suposições se confirmaram. Palimpsestos, *Pentimentos* e rasuras agiam como potencialidades que não foram realizadas, ou melhor, dizem da obra além do que ela é, e o que ela poderia ter sido, entre apagamentos e ocultações, apontando para um tema que se relaciona com a vida da artista.

A insuficiência das categorias da arte em dar conta dos trabalhos que surgiram nos últimos cinquenta anos determinou que elas fossem questionadas, a

partir da observação da produção de artistas que se mantiveram trabalhando sem se restringir a práticas que poderiam ser classificadas de acordo com os modelos da tradição. Entretanto, as reconhecidas categorias da pintura, do desenho e da escultura, com seus respectivos campos específicos e junto aos conceitos de apropriações, deslocamentos, auxiliaram-nos a compreender o que teria “autorizado” Lambrecht a submeter à pintura, materiais e temas tão diversos. Percebemos também que, como herdeira natural das mais variadas investigações de linguagens e técnicas (além das que transgrediram os procedimentos tradicionais), a artista criou novas problemáticas que hoje se constituem um desafio para o estudo de sua obra.

Ao compreender o sintoma como algo que é reprimido, é importante apontar que ele se manifesta, como propõe Freud, através de todas as “produções do espírito”, podendo ser observado igualmente na produção em arte. Nisso, as obras de Lambrecht, por meio das imagens fotográficas desua mãe e filha, evidenciamos laços de sangue e sua preocupação com a efemeridade da vida.

Entendemos que a temática do sacrifício, os temas e personagens bíblicos que compunham as obras foram resgatados pela artista com o intuito de empregar um modelo exemplar e amplamente reconhecido para, através desse imaginário, refletir sobre as origens do homem e o destino da humanidade. Dessa forma ainda compreendeu-se que Karin Lambrecht não só reatualiza a pintura por sua diferenciada forma de realizá-la, como também o faz com as passagens bíblicas, quando elabora sua temática por meio da pintura abstrata.

As reatualizações são produzidas na obra de Lambrecht através do cruzamento de diferentes tempos históricos que se dão no espaço das obras, responsáveis por criar um anacronismo no ambiente da pintura por meio da justaposição do passado e do presente fora do tempo religioso.

As mulheres da bíblia, inseridas por meio de um imaginário que recupera as memórias da artista para a realização de sua obra formaram um grupo entre oito que foram compostos reunindo obras que mantinham uma afinidade temática destacada. Por uma questão de metodologia recorreu-se à análise de apenas um grupo, por ser considerado exemplar e porque de certa forma pode ser ligado às memórias afetivas e familiares da artista.

Os demais grupos mantêm afinidades entre si, muitas vezes apontadas pelas legendas ou títulos das obras. São eles respectivamente *Mulheres Bíblicas*, conforme já citado, *O evangelho segundo São Lucas*, *Última Ceia*, *Sacrifício*, *Pietás*, *Presságio*, *Sudários* e *Mandamentos*.

O grupo por nós avaliado e intitulado mulheres bíblicas foi composto pelas obras *Ester ou Ester entra no interior do pátio da casa do Rei*, 1987, *Marie*, 1989 e a pintura *Maria Madalena*, 1991. Buscou-se compreender o papel dessas mulheres em um contexto masculino. Considerou-se que o conhecimento que se traz da Bíblia dá conta apenas dos patriarcas como Adão, Abraão e Jacó. Às mulheres sempre restou papéis secundários, haja vista as narrativas que dão conta do pecado original e que colocam Eva como a responsável pelo fim das prerrogativas do homem.

Ester foi percebida como a mulher que representa o povo judeu disperso pelo império Persa. Judia, órfã e exilada²⁰⁵ ela é a imagem da mulher pobre. O mito criado em torno dela ensina a sobreviver no deserto. Para Karin ela é o imaginário que dá forma a uma mulher corajosa que enfrenta o poder masculino. Muitas afinidades poderão ser percebidas, mas aquela da mulher que luta e salva seu povo nos pareceu a mais modelar.

O fato de as leituras realizadas pela artista, desde a Bíblia para crianças comporem e estruturarem o seu processo de criação foi por nós observado, e concluímos que é ao léxico do cristianismo que ela recorre mais frequentemente para a realização de seus trabalhos.

Por concepção particular, Karin Lambrecht incorpora especialmente figuras femininas que salvaram ou, de alguma forma, garantiram a liberdade do povo e da prole. Por elas exercerem uma função dinâmica, entendeu-se que esse desempenho de certa forma dialoga com sua formação familiar que, em uma genealogia composta por três gerações de matriarcas mantém os proventos e a liberdade das mulheres mais jovens. Assim, Karin toma emprestado o protagonismo de Ester como quem aponta uma emissária, não só para si mesma, como para uma série de mulheres que com ela se identificam.

As obras *Marie*, 1989 e *Maria Madalena*, 1991 que igualmente compõem o grupo *Mulheres Bíblicas*, não só constituem uma identidade temática como são atualizadas de diversas maneiras pela artista. *Marie* é trazida ao mundo real por

²⁰⁵Imigração como um exílio auto-imposto.

meio de uma troca de nomes que artista propõe e que lhe destaca da função de mãe idealizada, como que coloca todas as outras mães em igualdade de responsabilidade. Marie de certa forma também é a figura amadurecida da Pietá que guarda as marcas de sangue do filho em sua veste.

Maria Madalena foi a primeira testemunha do desaparecimento do corpo de seu mestre como um sinal de vida plena. Uma mulher missionária, em um tempo em que elas não eram comuns. Consta que nos minutos finais, Jesus foi abandonado por seus discípulos mais próximos e as mulheres, em sua fidelidade se tornaram eminentes seguidoras. A pintura *Maria Madalena*, 1991 se torna exemplar na trajetória de Lambrecht, porque de maneira abstrata apresenta o imaginário do cristianismo assim como faz dialogar com aspectos elementares da vida de muitas mulheres, entre elas, aquelas da família da artista.

O sacrifício que se buscou investigar em suas pinturas, não parte da compreensão do ritual do sacrifício cristão, nem se liga aos ritos anteriores. Ele foi apontado como uma referência por ser o mais formativo encontrado na história. O sacrifício do carneiro, na forma como é realizado atualmente foi tomado por Karin por suas características anacrônicas. Ele é parte da reflexão de Lambrecht e cumpre a função de criar possíveis relações junto ao imaginário sugerido pelas obras.

Compreendeu-se que Lambrecht recorre ao sacrifício do carneiro por ser a imagem do sacrifício primordial. Na ausência de imagens referentes que poderiam perfazer o sacrifício moral, a artista recorreu ao procedimento mais próximo, aquele da cultura regional, mas que de igual forma está ligado às aflições do homem e suas narrativas cristãs. O surgimento do sacrifício em tempos ancestrais mostrou-nos que o imaginário da artista também procura compreender e representa as dimensões existenciais do homem por meio da arte.

Se nas pinturas de Lambrecht, procedimentos e narrativas apontam para a fundação de mitos é porque a artista busca afastar o esquecimento dos atos primordiais construtores da memória social. Entretanto ao buscar modelos exemplares ela não só os reatualiza, oferecendo-os à contemplação do homem contemporâneo, como também o faz com a pintura quando encontra na contemporaneidade práticas ancestrais que permitem contar a história do homem.

REFERÊNCIAS

- ACRI, Edson. **O Gaúcho: usos e costumes**. Porto Alegre: Grafosul, 1991.
- ADES, Dawn. **Arte na América Latina: A era Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- _____. **O Dada e o Surrealismo**. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: ARGOS, 2013.
- _____. **O aberto: O homem e o animal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- _____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALMAZÁN, Sagrario Aznar. **El Arte de Acción**. Donástia-San Sebastián: Nerea, 2006.
- AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo: 1951-1987**. São Paulo: Projeto, 1989.
- ARASSE, Daniel. **Anachroniques**. Paris: Éditions Gallimard, 2006.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **L'ArtModerne, du siècle des lumières au monde contemporain**. Paris: Bordes S.A., 1992.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ASTRADA, Carlos. **El Mito Gaúcho**. Buenos Aires: Ediciones Cruz Del Sur, 1964.
- AUÑÓN, Maria José de Los Santos. **Neoexpressionismo Alemán**. San Sebastián: NEREA, 2004.
- BAQUÉ, Dominique. **La photographie plasticienne: un art paradoxal**. Paris: Éditions du Regard, 1998.
- BARCELLOS, Vera Chaves. **Le revers Du Reveurs**. Capela de Sant Roc, Museu de Valls, Barcelona. 2003.
- BARR JR, Alfred H. **Que é a pintura moderna?** New York: The Museum of Modern Art, 1953.
- BARTHES, Roland. **A Câmera Clara**. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BAXANDALL, Michel. **Padrões de intenção**: explicando a história dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BECKER, Udo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Paulus, 1999.

BELTING, Hans. **O fim da História da Arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERGER, John. Drawn to that moment. In: _____. **The sense of sight: writings**. New York: Vintage Books, 1993.

BERGSON, Henri. A consciência e a vida. In: Pensadores/William James/Bergson. Nova Cultural, São Paulo. 1989.

BERNARDES, Maria Helena. Retrato da Utopia: Registros de Sangue de Karin Lambrecht. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone. (Orgs.). **A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Ed. UFRGS, 2004.

BOIS, Yve - Alain. **A Pintura como modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BORER, Alan. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BOYER, Marie France. **Culto e imagem da virgem**: oferendas, ornamentos e festivais. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BOURGEOIS, Louise. **Destruição do Pai, Reconstrução do Pai**. BERNADAC, Marie-Laure; OBRISTE, Hans-Ulrich (Orgs.). São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BRIGIÈRE, Bernard. **Les Figures du Corps**. Paris: Publications de la Sorbonne, 1991.

BRITES, Blancaet *al.* **100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS**: três ensaios. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2012.

BRITES, Blanca; CATTANI, Icleia Borsa; KERN, Maria Lúcia (Orgs). **Modernidade: Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte.** Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS; FAPERGS; CNPq (Coleção Estudos de Arte; 2), 1991.

_____. Breve olhar sobre os Anos Oitenta. In: GOMES, Paulo (Org). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica.** Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.

BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos. (Org.). **América Latina: Territorialidade e Práticas Artísticas.** Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

_____. Artes Plásticas no Rio Grande do Sul nas décadas de 60 e 80: uma análise através de periódicos. In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Pesquisas recentes.** Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1995. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Coleção Visualidade, v.1, p.129 a 139.

CABANOT, Jean. **Petit Glossaire des thèmes d' iconographie chrétienne.**Dax: A. E. A. L., 1996.

CAMUS, Albert. **Diário de viagem: A visita de Camus ao Brasil.** Rio de Janeiro: Record, 1978.

CANCLINI, Néstor Gracia. **Culturas Híbridas: estratégias para sair e entrar na modernidade.** São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2011.

CANDIOTTO, Cesar; SOUZA, Pedro de. (Orgs.) **Foucault e o cristianismo.** Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. (Org) **Eduardo Sued.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARVALHO, Ana Albani de. (Org.) **Espaço N.O., Nervó Óptico.** Rio de Janeiro: FUNDARTE, 2004.

CARTAXO, Zelinda. **Pintura em distensão.** Rio de Janeiro: Z Cartaxo, 2006.

CATTANI, Icleia Borsa. (Org.). **Mestiçagens na Arte Contemporânea.** Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007.

CATTANI, Icleia Borsa. O corpo, a mão, o vestígio. In: FARIAS, Agnaldo (org.). **Icleia Cattani.** Rio de Janeiro: Funarte, 2004 (Coleção Pensamento Crítico).

_____. **Arte Moderna no Brasil.** Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2011.

_____. Alfredo Nicolaiewsky: Apropriações de imagens, migrações de sentidos. In: CHIARELLI, Tadeu. **Apropriações, Coleções.** Porto Alegre: Santander Cultural, 2002. (de 30 de junho a 29 de setembro de 2002)

_____. Imagem e Semelhança. In: KERN, Maria Lúcia *et al.* **Espaços do Corpo**. Porto Alegre: Ed.UFRGS, PPGAV, 1995, p.159-203.

_____. Artes visuais no Surrealismo. In: PONGE, Robert Charles. **O Surrealismo**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1991.

_____. Identidade cultural e relações de poder: A arte Contemporânea no Rio Grande do Sul (1980-1990). In: BULHÕES, Maria Amélia (Org). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**: Pesquisas recentes. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1995. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Coleção Visualidade, v.1, p. 165-191.

_____. **La main en Procès dans les Arts Plastiques**- Le corps, le main, la trace. Paris, Direction de Éliane Chiron, Publications de la Sorbonne, 2000.

_____. (Org).Karin Lambrecht. Livro em fase de organização. Porto Alegre. CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAVALCANTI, Lauro. (Org.). **Quando o Brasil era Moderno**: Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1905 – 1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CHALUMEAU, Jean-Luc. **As teorias da arte**: Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

CHAUÍ, Marilena. **Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo**: Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty. São Paulo: Brasiliense, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. Problematizando a natureza da pintura. In: _____. **Leda Catunda**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna**: Paris na arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COELHO, Teixeira. **Coleção Itaú Contemporâneo**: Arte no Brasil, 1981-2006. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). **Histoire du cors**. Les Mutations du regard. Le XXe siècle. Dirigé par Jean-Jacques Courtine. Paris: Éditions du Seuil, Vol. 3, 2006.

CRANE, Diana. **A Moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: SENAC, 2006.

CRIMP, Douglas. La actividad fotográfica de la posmodernidad. In: RIBALTA, Jorge (Org.). **Efecto Real**: Debates posmodernos sobre fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DAMISCH, Hubert. **Théorie du nuage**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

DANTO, Arthur C. **A Transfiguração do Lugar-Comum**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. **Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História**. São Paulo: Odysseus, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e Subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume**. São Paulo: Editora 34, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el Tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

_____. **Ante el Tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. _____. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad**. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005.

_____. **Quand Les Images Prennent Position**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

_____. **La pintura Encarnada**. Valencia: Pretextos, 2007.

_____. **L'Étoilement: Conversation Avec Hantaï**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

_____. **Devant L'Image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art**. Paris: Les éditions de Minuit, 1990.

_____. **La Peinture Incarnée: suivi le chef d'oeuvre inconnu par Honoré de Balzac**. Paris: Éditions de Minuit, 1985.

_____. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica (Org.). **Fronteiras: Arte, Crítica e Outros Ensaio**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

DUARTE, Luísa (Org.) **Paulo Sérgio Duarte: A trilha da trama e outros textos sobre arte**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Brazilian Contemporary art: a prelude**. São Paulo: Silvia Roesler Edições de Arte, 2011.

DUBOIS, Philippe. **O Ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papyrus, 1993.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Tratado de História das Religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. _____. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **Dicionário das Religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIAS, Norbet. **O processo Civilizador**: Uma história dos Costumes. Vol I. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FAGUNDES, Antônio Augusto. **Indumentária Gaúcha**. Porto Alegre: Martins Livreiro8.ed., 2001.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2002.

FERREIRA, Glória. (org.) **Karin Lambrecht**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

FERREIRA, Glória; IOVINO, Maria. **Daniel Senise**. Vai que nós levamos as partes que te faltam. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Orgs.) **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Jorge Zahar, 2006.

FIDELIS, Gaudêncio. **Dilemas da matéria**: Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRANCASTEL, Pierre. **Arte e Técnica en los siglos XIX y XX**. Valencia: Ediciones Fomento de Cultura, s/d.

_____. **A Realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Pintura e Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **Sociología del arte**. Madrid: Alianza, 1975.

FRANCKLIN, Catherine. Joseph Beuys et les idées reçues. Art Press, n.42, novembro de 1980, p.6. In: BORER, Alan. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

FRASCINA, Francis *et al.* **Modernidade e Modernismo**: A pintura no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREUD, Sigmund. **O Futuro de uma Ilusão**. O Mal Estar na Civilização e outros trabalhos (1927-1931) Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Sobre os Sonhos**. Livro 3. Rio de Janeiro: Imago, 1973.

_____. **Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. **Totem e Tabu e outros trabalhos** (1913 - 1914). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRY, Roger. **Visão e Forma**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

FUKS, Lucía Barbero; FERRAZ, Flávio Carvalho. **O Sintoma e suas faces**. São Paulo: Escuta, 2006.

GAGE, John. **Color e Cultura**. Madrid: Ediciones Siruela, 1993.

_____. **A cor na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GAIARÇA, José A. **O que é corpo**. São Paulo: Brasiliense, 2002.

GENET, Jean. **O ateliê de Giacometti**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**: La littérature au second degré. Paris: Ed. du Seuil, 1982.

GIRARD, René. **A Violência e o Sagrado**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo, Perspectiva, 2005.

GOLDBERG, Roselee. **Performance Arte**: Desde el futurismo hasta el presente. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.

GOMBRICH, E. H. **Norma e Forma**: estudos sobre a arte da Renascença. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **A história da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMES, Paulo (Org.) **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**: Uma Panorâmica. Porto Alegre: Lathu Sensus, 2007.

GUINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais**. Morfologia e História. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

GUINSBURG, J. ; BARBOSA, Ana Mae. **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HARRISON, Charles *et al.* **Primitivismo, Cubismo, Abstração**: Começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

HEINICH, Nathalie. **Pour finir avec la querelle de l'Art Contemporain**. Paris: L'Echope, 1999.

HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos Símbolos**: Imagens e sinais da arte cristã. São Paulo: Paulus, 1994.

HERKENHOFF, Paulo; BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. **Manobras Radicais**. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

HERNANDEZ, Andrés I. Martin. (coord.) **Obras Comentadas da Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2007.

HESS, Bárbara. **Expressionismo Abstrato**. Colonia: Taschen, 2005.

HISGAIL, Fani. (Org.) **14 conferências sobre Jacques Lacan**. São Paulo: Escuta Ltda., 1989.

HOLANDA, Francisco de. **Da ciência do desenho**. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

HONNEF, Klaus. **Arte Contemporânea**. Colonia: Taschen, 1992.

JEAN, Georges. **A escrita - memória dos homens**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

JEUDY, Henry-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre o plano**: contribuição à análise dos elementos da pintura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia. **Diálogos sobre o corpo**. Porto Alegre: Escritos, 2004.

_____. (orgs). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos, 2004.

KERN, Maria Lúcia B; ZIELINSKY, Mônica; CATTANI, Iceia Borsa. **Espaços do corpo**: Aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985). Porto Alegre: Ed. UFRGS, PPGAV/IA, 1995.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KRAUSS, Rosalind E. **La Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos.** Madrid: Alianza, 1996.

LACAN, Jacques. **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **La Família.** Buenos Aires: Homo Sapiens, 1977.

_____. **Nomes-do-pai.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **O triunfo da Religião precedido de discurso aos católicos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LAMBRECHT, Karin. Iberê Camargo, lembranças. In: SALZSTEIN, Sônia. (Org.) **Diálogos com Iberê Camargo.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LARRAÑAGA, Josu. **Instalaciones.** Donostia-San Sebastián: Nerea, 2006.

LEENHARDT, Jacques *et al.* **Érico Veríssimo: o romance da história.** São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

LE ROBERT MICRO: **Dictionnaire d'apprentissage de la langue française.** Rédaction dirigée par Alain Rey. Paris: 1998.

LESSING, Gottold Ephrain. **Laoconte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia.** São Paulo: Iluminuras, 1998.

LIPOVESTSKY, Gilles, SERROY, Jean. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LIPOVESTSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos.** São Paulo: Barcarolla, 2004.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. Du Disegno au Dessin. In: STREKER, Marc. (Direction) **Du Dessein au Dessin.** Bruxelles: La lettre volée, 2007.

_____. **O mito da pintura.** A pintura. Vol. I. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **A Teologia da imagem e o estatuto da pintura.** A pintura. Vol. II. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. **A ideia e as partes da pintura.** A pintura. Vol. III. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **Descrição e Interpretação.** A pintura. Vol. VIII. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **O desenho e a cor.** A pintura. Vol. IX. São Paulo: Editora34, 2006.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges.** A fotografia como expressão do Conceito. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001.

MAISON ROUGE, Isabelle de. **Mythologies personnelles: l'art contemporain et l'intime.** Paris: Éditions Scala, 2004.

MARHSALL, Francisco. Mito antigo e corpo contemporâneo. In: CABEDA, Sônia; STREY, Marlene Neves (Org.) **Corpos e Subjetividades.** Porto Alegre, Edipucrs, 2004.(Coleção Gênero e contemporaneidade)

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MAYAYO, Patrícia. **Louise Bourgeois.** San Sabastián: Nerea, 2002.

MEDIAVILLA, Claude. **L'ABCdaire de la Calligraphie.** Paris: Flammarion, 2000.

MENNEKES, Friedhelm. **Joseph Beuys: Christus DENKEN – THINKING Christ.** Übers der Interviews Beuys/Pfister ins Engl.:Lea Mason und Fionna Elliott. Pass Für Eintraitt in die Zukunft, 1974. Stuttgart: Verl.Kath.Bibelwerk, 1996.

MENNEKES, Friedhelm. **Joseph Beuys - Thinking Christ.** Verlag Katholishes Bibelwerk: Alemanha, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MESQUITA, Ivo. Território dos sentidos. In: ADES, Dawn;MESQUITA, Ivo;PEREZ-BARREIRO, Gabriel. **Daniel SeniseEla que não está.** São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

MICHAUD, Yves. Visualisations: le corps et les arts visuels. In: **Histoire du corps. 3.** Les Mutations du regard. Le XX siècle.Paris: Éditions du Seuil, 2006.

MICHAUX, H. **Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions.** Paris: Gallimard, 1981.

MORAES, Eliane Robert de. **O Corpo Impossível.** São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2002.

MOREIRA LEITE, Miriam. **Retratos de Família: leitura da fotografia histórica.** São Paulo: EDUSP, 2001.

NAVES, Rodrigo. **NELSON FELIX.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Genealogia da Moral.** Petrópolis: Vozes, 2009.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande Labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

PASTA, Paulo. **A Educação pela pintura.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

PASTOUREAU, Michel. **O Pano do Diabo**. Uma história das listras e dos tecidos listrados. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. **Dicionário das cores do nosso tempo**: Simbólica e Sociedade. Lisboa: Estampa, 1997.

PEDROSA, Mário. Otilia Arantes (Org.) **Modernidade cá e lá**: textos escolhidos. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2000.

PELIKAN, Jaroslav. **A imagem de Jesus ao longo dos séculos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

PERNIOLA, Mário. **Pensando o Ritual**: sexualidade, morte, mundo. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

QUINET, Antonio.(Org.). **Jacques Lacan**: psicanálise e suas conexões. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ROELS, Reynaldo Jr;MATTAR, Denise. **O desenho moderno no Brasil**. São Paulo, SESI; Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1993.

RUIDO, Maria. **Ana Mendieta**. Hondarribia: Nerea, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: Processo de Criação Artística. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1998.

SALZSTEIN, Sônia. **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da Linguagem e do pensamento**: sonora, visual e verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. (Org.). **Políticas do Corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

_____. **Corpos de Passagem**: Ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Manual de pintura e Caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. **Alberto Giacometti**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **Adieu à l'esthétique**. France: Press Universitaires de France, 2000.

SENISE, Daniel. **Ela que não está**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

SHAPIRO, Meyer. **La peinture abstraite aujourd'hui(1957) dans la art abstraite, artesthétique**. France: Carré, 1996.

SEVERO, André, BERNARDES, Maria Helena (orgs.). **Eu e Você**: Karin Lambrecht. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001.

SOLANS. Piedad. **Accionismo Vienés**. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2007.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O Espírito das Roupas**: A Moda no Século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SUED, Eduardo. **Eduardo Sued: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

TOUSSAINT- SAMAT, Manguelone. **Historia Técnica y Moral Del Vestido**, 2 Las Telas. Madrid: Alianza, 1994.

TREVISAN, Armindo. **O rosto de Cristo**: A formação do imaginário e da Arte Cristã. Porto Alegre: AGE, 2003.

UPJOHN, M. Everard *et al.* **História Mundial da Arte**: dos etruscos à Idade Média. São Paulo: DIFEL, 1965.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

VERÍSSIMO, Érico. **Ana Terra**. Porto Alegre: Globo, 1977.

VERNANT, Jean Pierre. **Entre Mito & Política**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2002.

VICENS, Frances. **Arte abstrata e arte figurativa**. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. **Em Nome do Corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

VILAÇA, Maria do Carmo; VINICIOS, Marcos; HERKENHOFF, Paulo *et al.* **Marco Antônio Vilaça**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VINCI, Leonardo da. **Traité de la peinture: essai sur la représentation au Quattrocento**. Florença/Paris: Usher, 1989.

WAHL, François. **Estruturalismo e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1968.

WEIMER, Günter. **Arquitetura erudita da imigração alemã no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Edições EST, 2004.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Estética, psicologia e religião**. São Paulo: Cultrix, 1966.

WOLF, Norbet. **Expressionismo**. Colônia: TASCHEN, 2004.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WOLLHEIM, Richard. **A pintura como arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
WOOD, Paul *et al.* **Modernismo em Disputa: A arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ZATTERA, Vera Stedile. **Gaúcho: Vestuário Tradicional e Costumes**. Porto Alegre: Palloti, 1995.

ZIELINSKY, Mônica.(Org.) **Heloisa Schneiders da Silva: obra e escritos**. Porto Alegre: Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2010.

DVD

NERVO ÓPTICO: procura-se um novo olho. Direção: Karine Emerich; Hopi Chapman. Produção executiva: Nonô Joris e Karine Emerich. Documentário, 26 min. HD, 2013, RS, Brasil.

VERSO: Nelson Felix e Rodrigo Naves. São Paulo: Galeria Millan e Instituto TomieOhtake, 2013.

MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES

ANGELI, Juliana. **Percursos urbanos: Novos olhares na cidade contemporânea**. Porto Alegre, 2007. Dissertação de Mestrado PPGAV/IA. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ARAÚJO, Viviane Gil. **Karin Lambrecht: As vestes e o corpo na série Registros de Sangue**. Porto Alegre, maio de 2008. 233 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

GODOY, Vinícius Oliveira. **Iberê Camargo. Influência é desenho**. Porto Alegre, outubro de 2009. Tese (Doutorado em Artes Visuais com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

GONÇALVES, Flavio Roberto. **Ou se trouve le dessin? Une idee de dessin dans l'art contemporain.**(These pour obtenir le grade de Docteur de L' Université de Paris I, Pantheon - Sorbone. Directeur de thèse: M le Professeur Eliane Chiron). Paris, 2000.

LAMAS, Nadja de Carvalho. **Revisitamento “Na” e “Da” obra de Schwanke**. Porto Alegre. Tese (Doutorado em Artes Visuais com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2005.

MALCON, Elisa Lutz. **Adriana Varejão: O corpo como avesso da história.** Porto Alegre, 2005. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, PPGAV-IA, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MARSILLAC, Ana Lúcia Mandelli de. **Fronteiras do Corpo: Paradoxos na Construção da Singularidade.** Porto Alegre, 2005. Dissertação (Mestrado). PPG/PSI, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

NUNES, Andrea Paiva. **Todo Lugar é possível: A Rede de Arte Postal, anos 70 e 80.** Porto Alegre, 2004. Dissertação (Mestrado), Instituto de Artes, PPGAV-IA, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

POESTER, Teresa Souza. **Les frontières du paysage: fenêtres e grilles.** These pour obtenir le grade de Docteur de L' Université de Paris I, Pantheon - Sorbone. Directeur de thèse: M le Professeur Pierre BAQUE. Paris, juillet, 2002.

REVISTAS

AMORMINO, Luciana. **Identidade e Memória: um olhar a partir dos estudos culturais.** Lumina. Revista do programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF, vol.1,n.2, Dezembro. 2007.

ARAÚJO, Viviane Gil. **Terra e sangue como pigmento: apropriações e deslocamentos na origem da série Registros de Sangue, de Karin Lambrecht e A Simbologia das vestes na Série Registros de Sangue, de Karin Lambrecht.** In: Revista Estúdio, Artistas sobre Outras Obras. Ano 1, número 1. CIEBA Centro de Investigação & Estudos em Belas-Artes e FBAUL Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Inverno de 2010.

_____. **Corpo e Curadoria: duas propostas Brasileiras.** In: Revista Estúdio, Artistas sobre Outras Obras, vol.2, n.4, Corpo. CIEBA Centro de Investigação & Estudos em Belas-Artes e FBAUL Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Inverno de 2011.

BURILLO, Pablo Giménez. **Desenhos espanhóis do século XX: Coleções Fundación Mapfre.** Cadern^o [31], Fundación Mapfre, Madrid. De 12 de junho a 27 de julho de 2008, MASP - São Paulo.

CATTANI, Iceia Borsa. **As representações do Lugar na Pintura Moderna Brasileira: as obras de Tarsila do Amaral e Ismael Nery.** In: Gávea: revista de História da Arte e Arquitetura, vol.1, n.1. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, departamento de História, 1984.

_____. **A Radicalidade e o reconhecimento na arte contemporânea.** Aplauso: Cultura em Revista. Porto Alegre, vol.5 n. 38, p.14, 2002.

_____. **As Representações do Lugar na Pintura Moderna Brasileira: as obras de Tarsila do Amaral e Ismael Nery.** In: Gávea: Revista de Arte e Arquitetura. Rio de Janeiro, vol.11, n.11, abril de 1994.

LACET, Cristine. **Considerações sobre a letra e a escrita na clínica psicanalítica.** In: Estilos da Clínica v.8 n.14 São Paulo, jan/jun. 2003.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura: textos essenciais.** Vol. 1, 2, 3, 8, 9. São Paulo: Editora 34, 2004.

MESAGÃO, Andréa Menezes. **A rasura da letra e a explosão do semblante.** In: *Ágora*, vol.11,n.2. Rio de Janeiro, July/Dec. 2008.

SALLES, Cecília de Almeida. **Anotações de Daniel Senise:** um canteiro de obras In: ARS, publicação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, vol.1, n.2, 2º semestre. 2003.

SOUSA, Edson Luiz André de; de LIMA, Manoel Ricardo. **O nome que falta.** In: *Psicologia & Sociedade.* Associação Brasileira de Psicologia Social, São Paulo, vol.1, n.1,V. Quadrimestral, 1986.

SOUSA, Edson Luiz Andre de; CATTANI, Icleia Borsa. **Modernité et répétition:** um dialogue entre les images d' Ismael Nery et l'écriture de Thomas Stearns Eliot. In: X, l'oeuvre en procès. Croiaements des Arts Vol.2 Paris: Publications de la Sorbonne, 1997.

CATÁLOGOS

ABADIE, Daniel. (Commissaire).**Les annés SUPORTS/SURFACES dans les collections du Centre Georges Pompidou.**Paris: 1998. Edições Jeu de Paume/ Edições do Centro Georges Pompidou, 18 de maio a 30 de agosto.

AGUILAR, Nelson.(Org.). **Carta Pero Vaz de Caminha.** São Paulo: 2000. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, de 23 de abril a 7 de setembro de 2000.

AGUILAR, Nelson. (Org.). **Bienal Brasil século XX.** São Paulo: 1994. Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

AMARAL, Aracy. **Uma Jovem Pintura em São Paulo:** Pintura Como Meio. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1983, p. 1.

AMARAL, Aracy. **Brasil: una nueva generation.** Caracas: Fundación Museo de Bellas Artes, 1991.

BARROS, Stella Teixeira. **Perfil da Coleção Itaú.** São Paulo: Itaú Cultural, 1998.

BARROS, Stella Teixeira; MESQUITA, Ivo. **Expressionismo no Brasil, Heranças e Afinidades.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

BEUYS, Joseph. **A revolução somos nós.** Direção e Curadoria Geral: Solange Oliveira Farkas. Curador convidado: Antônio d'Avossa. São Paulo: SESC Pompéia, de 15 de setembro a 28 de novembro de 2010.

BOUSSO, Vitória. **Metacorpos**. São Paulo: Passo das Artes, de 3 de novembro a 14 de dezembro de 2003.

CANONGIA, Ligia. **Violência e paixão**. Porto Alegre: Santander Cultural, de 27 out. de 2002 a 5 de jan. de 2003.

CATTANI, Icleia Borsa. Notas sobre Ismael Nery. In: **Ismael Nery**. Porto Alegre: Kraft Escritório de Arte, 1984.

CANTON, Kátia. **Pele, Alma**. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2003.

CATTANI, Icleia Borsa. **Messagers de la Terre**. França, Rur'Art – Espace d'Art Contemporain Lycée Agricole Xavier Bernard, Comissaire d' exposition Monique Stupar, 2000.

_____. **A pintura como recriação do corpo**. Rio de Janeiro, Funarte Projeto Eventos Especiais, 1996.

CATTANI, Icleia; FARIAS, Agnaldo; MIGUEL, Chaia; BAZZO, Ana (Coord.) **Karin Lambrecht**. Apresentação de Fábio Luiz Borgatti Coutinho. Porto Alegre: MARGS, 2002.48p., il.p&b color.

CHAVES, Vera; FIDELIS, Gaudêncio. **O pensamento e a obra**: Uma ante sala para Joseph Beuys. Porto Alegre: Casa de Cultura Mário Quintana, 1993.

CHAVES, Vera. **Per – versus**. Porto Alegre: Obra Aberta, 2000.

COCCHIARALE, Fernando; MATESCO, Viviane, JEUDY, Henri-Pierre et alii. **O Corpo na Arte Contemporânea brasileira**: Obras dos anos sessenta à atualidade que têm o corpo como tema e objeto. São Paulo: Itaú Cultural, de 30 de março a 29 de maio de 2005.

COSTA, Marcus de Lontra. (coord.). **Brazil images of the 80's and 90's**. Washington e Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1994 e Twelve Painters from San Francisco and Rio de Janeiro. Society for Art Publications of the Américas, San Francisco, 1994.

CHIARELLI, Tadeu. **Apropriações, Coleções**. Santander Cultural de 30 de junho a 29 de setembro de 2002. Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

CHIARELLI, Tadeu et alii. **Panorama de arte atual brasileira 97**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997.

CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era Moderno**: Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1905 – 1960. Paço Imperial, MinC, IPHAN Patrimônio Contemporâneo, 2000.

CHIARELLI, Tadeu. **Paulo Pasta**: a pintura é que é isso. De 7 de junho a 18 de agosto de 2013. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo.

COELHO, Teixeira. ARRUDA, Teresa de. **Se não neste tempo**. Pintura Alemã Contemporânea: 1989-2010. De 20 de setembro de 2010 a 9 de janeiro de 2011: São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

COELHO, Teixeira; VERSLYPE, Ige; WEBER, J.M. GREGOR. VERMEER: **Mulher de azul lendo uma carta**. São Paulo: MASP RUKS Museum. De 11 de dezembro de 2012 a 10 de fevereiro de 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L' Empreinte**. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997.

FARIAS, Agnaldo. **Geração da Virada 10 + 1**: Os anos recentes da arte brasileira. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake. Exposição de 7 de outubro à 26 de novembro de 2007.

FERREIRA, Glória. **Arte como questão**: anos 70. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake. Exposição de 5 de setembro à 28 de outubro de 2007.

FILHO, Paulo Venâncio. **Carlos Zilio**: trabalhos sobre papel. Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2004. Estação Pinacoteca, São Paulo, 2005.

FARIAS, Agnaldo. **Bienal Brasil Anos 1951/2001**. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo: 2001.

_____. **Iconografias Metropolitanas**. XXV Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo: de 23 de março a junho de 2002.

FAVARETTO, Celso. Por que Oiticica. In: MILLIET, Maria Alice; RIBENBOIM, Ricardo; LAGNADO, Lisette et alii. **Por que Duchamp?** Leituras Duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999.

FIDELIS, Gaudêncio. **Paradoxos Artificiais**. Porto Alegre: Casa de Cultura Mário Quintana, 1993.

_____. **Pura Pintura**. Porto Alegre: Câmara Municipal de Porto Alegre, 1995.
FIDELLIS, Gaudêncio *etal.* **A Persistência da Pintura**. 5ª Bienal do Mercosul. Org. Paulo Sérgio Duarte. Porto Alegre, Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

BASELITZ, George. **Pinturas Recentes**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 07 de dezembro de 2010 a 30 de janeiro de 2011.

ZWEITE, Armin. **Markus Lüpertz**. XVII Bienal de São Paulo. De 14 de outubro a 18 de dezembro de 1983. República Federal da Alemanha. München: Offsetdruck Bierl, 1983.

GOMES, Paulo. **Desenhos**: Acervo MARGS. Projeto Curadorias. Porto Alegre de 31 de maio a 30 de julho de 2000.

GIANNETE, Cláudia. **Sechs Künstler aus Brasilien**. Bonn: Galerie Raue, 1989.

GULLAR, Ferreira; DE FRANCESCHI, Antônio Fernando. **Bez Batti, Esculturas**. Instituto Moreira Salles. Outubro 2006.

HAGLUND, Elisabet. **Viva Brasil Viva**. Stockholm, Kulturhuset e Liljevalchs, 1991.
HERKENHOFF, Paulo. **Karin Lambrecht: A reconstrução da selva**. Museu de Arte Contemporânea de Curitiba, 1985.

HUG, Alfons; NESSLER, Nikolaus. **Arte Amazonas**. Rio de Janeiro: Goethe-Institut Brasília, 1992.

JIMÉNEZ, Ariel. **Desenhar no Espaço: Artistas Abstratos do Brasil e da Venezuela na Coleção Patrícia Phelps de Cisneros**. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil. De 29 de julho a 31 de outubro de 2010.

JOACHIMIDES, Christos M; ROSENTHAL, Norman Rosenthal: **ZEITGEIST** Internationale Kunstausstellung: Neuer Berliner Kunstverein. Berlin: Frolich & Kaufmann, Martin-Gropius-Bau, 1982.

JULIEN, Alvard. **A arte francesa depois de 1950**. Lisboa, Porto. Fundação Calouste Gulbenkian, maio/junho de 1971.

KEHL, Maria RITA. O eu é o corpo. In: COCCHIARALE, Fernando; MATESCO, Viviane, JEUDY, Henri-Pierre et alii. **O Corpo na Arte Contemporânea brasileira: Obras dos anos sessenta à atualidade que têm o corpo como tema e objeto**. São Paulo: Itaú Cultural, de 30 de março a 29 de maio de 2005.

KLABIN, Vanda Mangia. **Frank Stella e Nuno Ramos: Afinidades e Diversidades**. Encontro com Artes. São Paulo, 2004.

LAMBRECHT, Karin. **Vera Chaves Barcellos: Le revers Du Reveurs**. Capela de Sant Roc, Museu de Valls, Barcelona. 2003.

LAMOUREUX, Johanne. **Doublures: Vêtements de l'art contemporain**. Organisée par le Musée National des Beaux-Arts de Québec et présentée du 19 juin au 12 octobre 2003.

LANNES, Lílian. **Cuarta Bienal de Havana**. Cuba: Centro Wifredo Lam e Editorial Letras Cubanas, 1991.

LATTES, Jean-Claude Lattes; MEYER, Jackie-Ruth; PORTIQUE, Cimaïse et ;BENNETEU, Brigitte. **Vénus. Musée d'Art et d'Histoire Saint-Denis Seine Saint-Denis**. 26 octobre-31 décembre 1990. France.

LE BOT, Marc. **Images du Corps**. Présentée à Aix-em-Provence du 11 juillet au 27 août 1986.

LEIRNER, Sheila. **18ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado. De 4 de outubro a 15 de dezembro de 1985.

_____. **Expressionismo no Brasil:** Heranças e Afinidades na 18ª Bienal. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1985.

_____. **19ª Bienal de São Paulo.** São Paulo: A Fundação. De 02 de outubro a 13 de dezembro de 1987.

LITTMAN, Robert; TASSINARI, Alberto. **Anselm Kiefer.** São Paulo: Museu De Arte Moderna de São Paulo. De 25 de março a 24 de maio de 1998.

MARINI, João. **Tradição e Ruptura:** Síntese da Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, novembro de 1984 a janeiro de 1985.

MAGALHÃES, Fábio. **Arte por toda parte.** 3ª Bienal do MERCOSUL. Fundação Bienal do MERCOSUL. Porto Alegre: de 15 de outubro a 16 de dezembro de 2001.

MILLIET, Maria Alice. O que resta da noiva? In: RIBENBOIM, Ricardo; LAGNADO, Lisette, FAVARETTO, Celso et alii. **Por que Duchamp?** Leituras Duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999.

MORAES, Angélica de. **A Pintura Reencarnada.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Paço das Artes, 2005.

MORAIS, Frederico. **BR 80.** São Paulo: Instituto Cultural Itaú. 1991.

NEMIROFF, Diana. Jana Sterbak: **Corps à Corps.** Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa. Du 8 mars au 20 mai 1991.

OITICICA, Hélio. **Cor, imagem, poética.** Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2003.

PÉRES-ORAMAS, Luís. **O Alfabeto Enfurecido:** Leon Ferrari e Mira Schendel. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil. De 9 de abril de 2010 a 11 de julho de 2010.

REITSMA, ELLA. **REMBRANDT...**bouquet final. Dessins Du Kupferstichkabinett de Berlin. Institut Néelandsais. L' année Rembrandt à L' Institut Neerlandês 2006 – 2007 Du 11 Javier au 11du mas 2007. Paris, France.

RÖHNELT, Mário Alberto Birnfeld. **Pintura:** da Matéria à representação. Fundação Vera Chaves Barcellos, Sala dos Pomares,Viamão, Brasil. De 20 de novembro de 2010 a 18 de junho de 2011.

REIS, Paulo. **Musas.** Fórum Cultural de Ermesinde: de 21 de setembro a 9 de dezembro de 2007. Ermesinde, Portugal.

STEMPEL, Karin. **Quase nada.** Wiesbaden, Alemanha, Nassauischer Kuntstverain, 1998.

SONNBERGER, Gerwald. **Arnulf Rainer.** 23ª Bienal Internacional de São Paulo. Viena: Federal Ministry for Science, Traffic and Art, 1996.

STUPAR, Monique. **Messagers de la terre.**Rur' Art.Du 4 février 2000 au 10 février 2001.

TREVISAN, Armindo. **Desenhos:** Teresa Poester. Museu do trabalho, Porto Alegre, Brasil. De 1º a 30 de maio de 2004.

VERAS, Eduardo. **A linha Incontornável.** Desenhos de Iberê Camargo. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil. De 30 de abril a 30 de outubro de 2011.

VISCONTI, Crivelli Jacopo. **Arte Pela Amazônia:** Arte e Atitude. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008.

REVISTAS E JORNAIS

AGUIAR, Josélia. Londres expõe a carne como espetáculo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 dez. 2000, Folha Ciência, pág. A 31.

ANDERSON, Laurie. Aventuras pelo Invisível: debate com Marina Abramovic. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 ago. 2003, Caderno MAIS!

ANDRADE, Rodrigo. Ingenuidade e ambição. **Bravo**, ano 6, n. 64, jan. 2002.

AS PARTES. **Revista do Atelier Livre de Porto Alegre**, n. 2, publicação semestral, primeiro semestre de 2007.

COSTA, Jurandir Freire; KHEL, Maria Rita; SENRA, Stella *et al.* Corpo Dilacerado, Corpo Reconstruído. **Folha de São Paulo**, São Paulo, domingo, 25 mar. 2001, Caderno MAIS!

FARIAS, Agnaldo; NESTROVSKI, Arthur. **Arte Brasileira Hoje.** Publifolha. Divisão de Publicações da Empresa Folha da Manhã Ltda. São Paulo: 2002.

KATO, Gisele. A releitura dos anos 80. **Bravo**, ano 6, n. 64, jan. 2002.

MORAES, Angélica. Karin Lambrecht exhibe seu universo poético. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, terça-feira, 22 abril.1997, Caderno 2, Visuais.

PIZZA, Daniel. Depois da Festa: Os (poucos) sobreviventes da geração oitenta. **Bravo**, ano 6, n. 64, jan. 2002.

RAMOS, Paula. A voz isolada de Karin Lambrecht. **Aplauso:** Cultura em Revista. Porto Alegre, vol. 5, n. 38, p. 12-13, 15, 2002.

REMETENTE: Revista Remetente, n. único. De 3 de setembro a 4 de outubro de 1998.

SEVERO, André. Karin Lambrecht: Poesia de Terra e Sangue. **MARGS.** Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Secretaria do Estado da Cultura. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Publicação mensal. n.81, Jul. 2002.

VERAS, Eduardo. A pintura necessária. **Zero Hora**, Porto Alegre, sábado, 2 mar. 2002, Caderno de Cultura.

TREVISAN, Armindo. Imagens da Virgem Maria. **Zero Hora**, Porto Alegre, domingo, 22 dez. 2013, Caderno *Donna*.

PERIÓDICOS

BULHÕES, Maria Amélia. 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, p.57-65, 2003.

CATTANI, Icleia Borsa. Poiética, matéria, campos nas pinturas de Karin Lambrecht. Porto Alegre: **Porto Arte** v.19, n. 30, p. 17-30, novembro de 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O Rosto e a Terra. Porto Alegre: **Porto Arte** v.9, n. 16, p. 61-82, maio de 1998.

GONÇALVES, Flávio; POESTER, Tereza et alii. Um percurso para o olhar: O desenho e a terra. **Porto Arte**, Porto Alegre, Instituto de Artes, UFRGS v.I, n.23, novembro de 2005.

Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27917/16526>>.

PASSERON, René. Da estética à poiética. **Porto Arte**, Porto Alegre, Instituto de Artes, UFRGS, v.8, n. 15, 1997.

ENTREVISTAS

LAMBRECHT, Karin. Entrevista concedida a **Viviane Gil Araújo**. Porto Alegre. 22 de janeiro de 2008.

_____. _____. 02 de novembro de 2011.

_____. _____. 08 de novembro de 2014.

_____. _____. 29 de janeiro de 2014.

LAMBRECHT. **Entrevista concedida a Andrea Paiva Nunes**. 15 de junho de 1999.

URLS

ABSTRACIONISMO. Disponível

em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=347>. Acesso em 10/01/2014, às 18h05min.

A NEW SPIRIT IN PAINTING. Disponível em:

<<http://www.nytimes.com/1981/02/05/arts/spirit-show-highlights-contemporary-painting.html> e <http://www.royalacademy.org.uk/ra-magazine/summer-2013/review-and-comment-show-and-tell,507,RAMA.html>> . Acesso em: 30/01/2014, às 15h49min.

ALBERT CAMUS. Disponível em:

<http://www.ihgrgs.org.br/artigos/albert_camus.htm>. Acesso em: 24/01/2014, às 17h34min.

ANTONELLA MONTINARO. Disponível em:

<http://www.valladolidwebmusical.org/expos/joseph_beuys/>. Acesso em: 15/05/2011, às 13h32min.

ARTNEWS. Disponível em: <<http://artnews.org/documenta/?exi=18081>>

BILL VIOLA. Disponível em: <<http://www.billviola.com>>e

<<https://www.youtube.com/watch?v=ELa76D0hTnE>>. Acesso em: 22/04/2014, às 19h59min.

XVIII BIENAL DE São Paulo. Disponível

em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1985/10/04/2/4292624>>. Acesso em: 09/01/2014, às 18h42min

COMO VAI VOCÊ, GERAÇÃO OITENTA? Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3755>. Acesso em: 10/01/2014, às 18h26min.

COMUNIDADE EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA MARTIN LUTHER

PORTO ALEGRE. Disponível em: <<http://www.mluther.org.br/>>. Acesso em: 25/01/2014, às 16hs48min.

DOCUMENTA DE KASSEL 5. Disponível em:

<http://www.academia.edu/3080065/_Jeder_Mensch_ein_Terrorist_Joseph_Beuys_a_t_Documenta_V_and_the_Creative_Politics_of_the_RAF>. Acesso em: 12/01/2014, às 16hs34min.

DOCUMENTA 14. Disponível em: <<http://d14.documenta.de/en/>>

DOCUMENTA Archiv. Disponível em: <http://documentaarchiv.stadt-kassel.de/miniwebs/documentaarchiv_e/07895/index.html>

EMIL NOLDE. Disponível em:

<http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4327%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=53&template_id=1&sort_order=1&view_all=1>. Acesso em: 20/12/2014.

ESCOLA DE BERLIM. Disponível em

<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/escoladeberlim.pdf> Acesso em 10/01/2014, às 17h26min.

ÊXODO. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%8Axodo>>. Acesso em: 18/01/2014, às 13h22min.

FRANK STELA. Disponível em: <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/809>>. Acesso em: 04/06/2012 e

<http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/sketchbook-507>

FUGA FÚNEBRE. ARAÚJO. Karin Bakke de Araújo. Fuga fúnebre, de Paul Celan. Cadernos de Literatura em Tradução, n. 11, p. 281-288. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/clt/article/viewFile/49500/53585>>. Acesso em: 02/06/2014, às 11hs e 14 min.

GIRKE, Raimund. Disponível em: <http://obviousmag.org/archives/2005/07/raimund_girke_1.htm>. Acesso em: 20/02/2014 às 16h34min.

GUERRA DAS MALVINAS COMPLETA TRINTA ANOS. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/noticias/infograficos/guerra-das-malvinas/>>. Acesso em: 24/01/2014, às 15h30min.

HELMUT MIDDENDORF. Disponível em: <<http://en.museuberardo.pt/collection/artists/366>>. Acesso em: 20/02/2014, às 16h15 min.

HENRIMICHAUX. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IFKmeG_ivRI>. Acesso em: 30/01/2014, às 11h19m

HENRI MATISSE. Henri Matisse, les voies de l'Art Abstrait. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZrC2syYS16c>>. Acesso em: 30/01/2014, às 15h25 min.

HERMANN NITSCH. Disponível em www.vce.com/pt_br/read/hermann-nitsch-v2n10. Acesso em 10/01/2014, às 17h50min.

INDEPENDENT Curators International Exhibitions. Disponível em: <http://curatorsintl.org/exhibitions/harald_szeemann_documenta_5>

JOSEPH BEUYS. Disponível em: <http://documents.univ-lille3.fr/files/espaces/pers/19/P2119/public/Formation/Etudes_cas%20_4.pdf>. Acesso em: 25/01/2014, às 10h15min.

_____. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000200008>. Acesso em: 25/01/2014.

KARL HOFER-Symposions. Disponível em: <<http://www.kunstforum.de/kunstbetrieb.asp?ukat=&s=8&m=606>>. Acesso em: 25/01/2014, às 16h01min.

KARIN LAMBRECHT. Entrevista gravada com Karin Lambrecht por ocasião de sua exposição Cores, palavras e cruces. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GcRiOCxpbA>>

MARIA ANGÉLICA MELENDI. Desvios e aproximações em 20/04/2005. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/000395.html>>. Acesso em: 22/03/2008.

MAX BECKMANN. Disponível em:

<https://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A429%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=53&template_id=1&sort_order=1&view_all=1>. Acesso em: 20/02/2014, às 15h39min.

MICHAEL CHAPMAN. Disponível em: <http://iau.usp.br/revista_risco/Risco16-pdf/04_trans01_risco16.pdf>. Acesso em: 15/09/2013, às 9h12.

MICHAEL CHAPMAN. Disponível em: <http://iau.usp.br/revista_risco/Risco16-pdf/04_trans01_risco16.pdf>. Acesso em: 19/01/2014, às 15h19min.

NORMAN ROSENTHAL. Disponível em:

<<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/norman-roenthal/>>. Acesso em: 30/01/2014, às 17hs.

NOEL NUTELS. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Noel_Nutels>. Acesso em: 30/01/2014 às 12h47min.

NOVOS SELVAGENS. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0807200306.htm>> .Acesso em: 10/02/2014.

PAUL CELAN. Tradução: "Mohn und Gedächtnis", mit einem Nachw. Von Joachim Seng. - DVA, 1. Auflage März 2000. Disponível em:

<<http://www.arquivors.com/fuga.htm>>. Acesso em: 10/01/2014, às 12h31min.

PAULO REIS. Morre em Lisboa o curador de arte Paulo Reis. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/morre-em-lisboa-curador-de-arte-paulo-reis-2792186>>. Acesso em 12/01/2014, às 15h38min.

PAULO REIS. Karin Lambrecht. Disponível em:

<<http://www.nararoesler.com.br/textos/karin-lambrecht>>. Acesso em: 12/01/2014, às 15h05.

RUSSELL, John (1929-89). Jornalista e crítico de arte americano. Disponível em:

<http://www.nytimes.com/1982/12/05/arts/art-view-a-big-berlin-show-that-misses-the-mark.html>

SALOMÉ (Wolfgang Ludwig Cihlarz). Disponível em:

<<http://www.artnet.com/artwork/426175920/115029/salome-wolfgang-ludwig-cihlarz-peter-the-model.html>>. Acesso em: 20/01/2014 às 17h23min.

TOMIE OHTAKE. Disponível em:

<<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2013/11/21/tomie-ohtake-aos-cem-anos-a-gente-trabalha-e-nem-percebe-que-esta-velho.htm>>. Acesso em: 12/01/2013.

TRADUÇÕES Inglês/Alemão. Disponível em:

<<http://www.vocabulix.com/translation/german>>. Acesso em: 09/01/2014, às 19h02min.

TRADUÇÕES Inglês/Alemão. Disponível em: <<http://pt.bab.la/>>.
Acesso em: 09/01/2014, às 19h22min.

VAN GOGH. Disponível em:
<<http://www.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp?page=451&lang=en>>.
Acesso em: 02/01/2014, às 19h23min.

ZEITGEIST. Disponível em:
<<http://www.jstor.org/discover/10.2307/881191?uid=3737664&uid=2134&uid=2477767467&uid=2&uid=70&uid=3&uid=60&uid=2477767457&sid=21103248140017>>.
Acesso em 09/01/2014, às 17h10min.

ZEITGEIST. Disponível em [http://de.wikipedia.org/wiki/Zeitgeist_\(Ausstellung\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Zeitgeist_(Ausstellung))
Acesso em 10/01/2014, às 19h46min.

VÍDEOS

FRANK STELLA E NUNO RAMOS. Disponível em:<<http://mirafilmes.net/o-que-ja-fizemos/fico/frank-stella-nuno-ramos/>>. Acesso em: 13/02/2013.

KARIN LAMBRECHT. Disponível em: Pintura, desenho e anotação. In: BRAGA, Paula. Entrevista, Galeria Nara Roesler, Junho de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=_0DxgrQRDw>. Acesso em: 21/01/2014.

KARIN LAMBRECHT DE CORPO E ALMA. Disponível em: <http://tal.tv/video/karin-lambrecht-de-corpo-e-alma/>. Acesso em: 08/05/2012.

KARIN LAMBRECHT. Lançamento do Livro Karin Lambrecht. (Org.) Glória Ferreira. Disponível em:<<http://www.youtube.com/watch?v=2iPSlrQr4-o&feature=youtu.be>>. Acesso em: 21/01/2014.

O CORPO NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA. Disponível em: <<http://novo.itaucultural.org.br/canal-video/o-corpo-o-corpo-na-arte-contemporanea-brasileira/>>. Acesso em 29/12/2013.

ANEXOS

ANEXO A

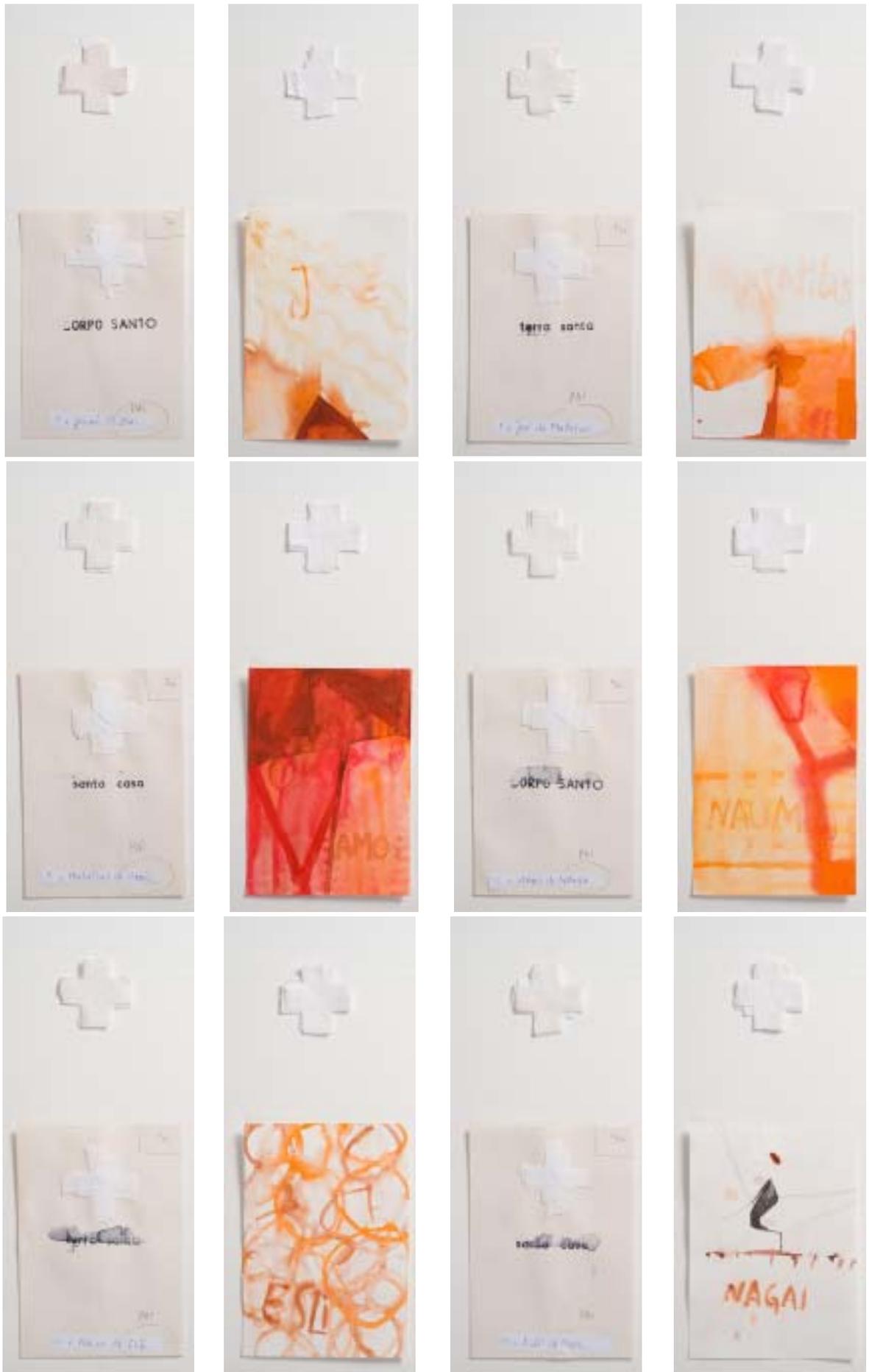


AN.A,1
Karin Lambrecht
Morte eu sou teu, 1997
Sangue de carneiro sobre toalhas e desenhos
170 cm x 171 X 15 cm
Fotografia de Fernando Zago



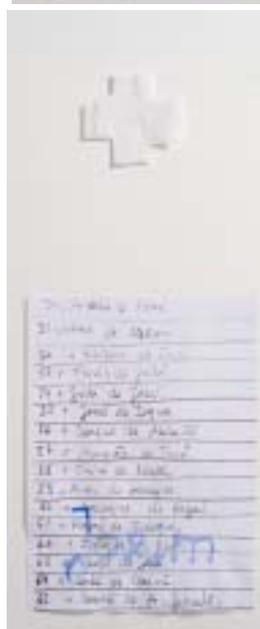
AN.A,2
Karin Lambrecht
Pai, 2008
Técnica mista
77 peças de 52,2 X 15 cm (cada)
Coleção particular
Fotografias de Fabio Del Re



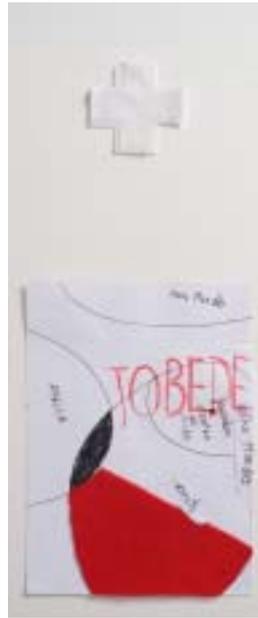
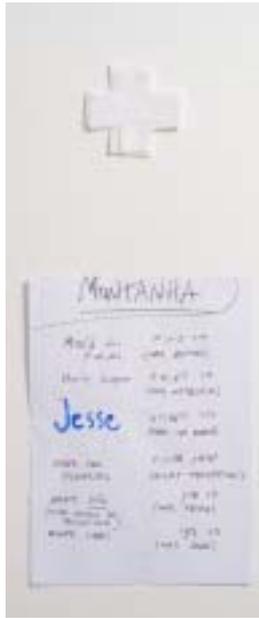




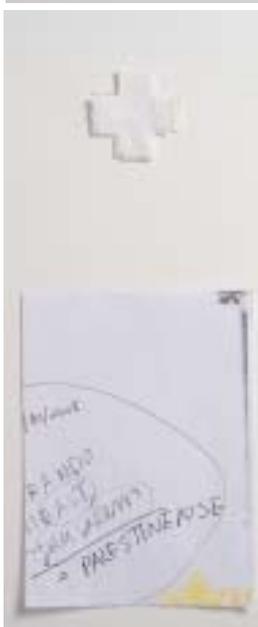


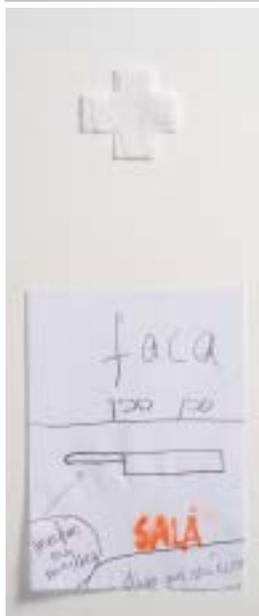


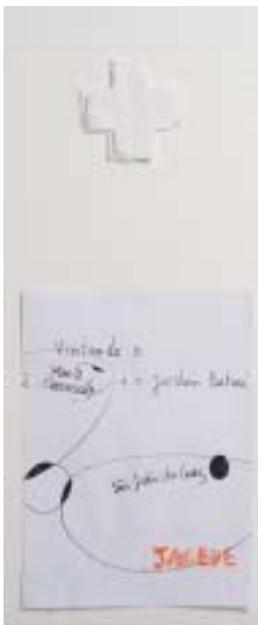


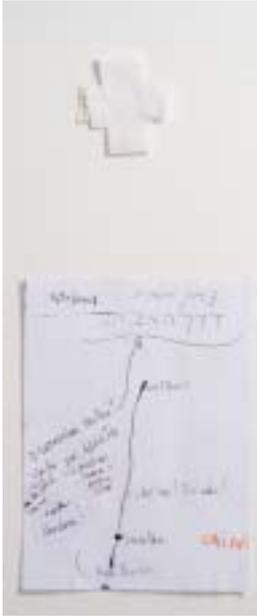














AN.A,3
Karin Lambrecht
Estudos em serigrafia, 1978
21 cm X 15 cm

**ANA,4**

Relinguagem, 1978

No sentido horário: Simone Michelin, Renato Heuser e Helena Quintana preparam o lançamento do álbum *Relinguagem*. Diretório Acadêmico Tarso Corrêa, IA/UFRGS, Porto Alegre, 1978.

Arquivo KL

ANA,5

Relinguagem, 1978

Karin Lambrecht e Renato Heuser em frente ao IA/UFRGS durante a apresentação da primeira edição do álbum *Relinguagem*.

Arquivo KL

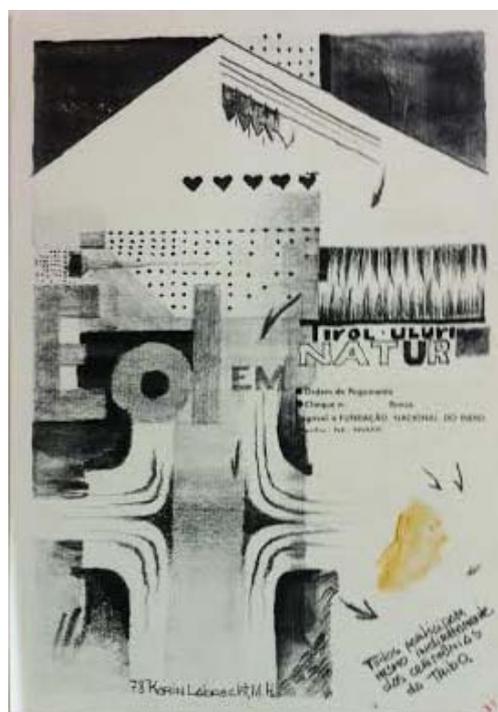
ANA,6

Relinguagem, 1978

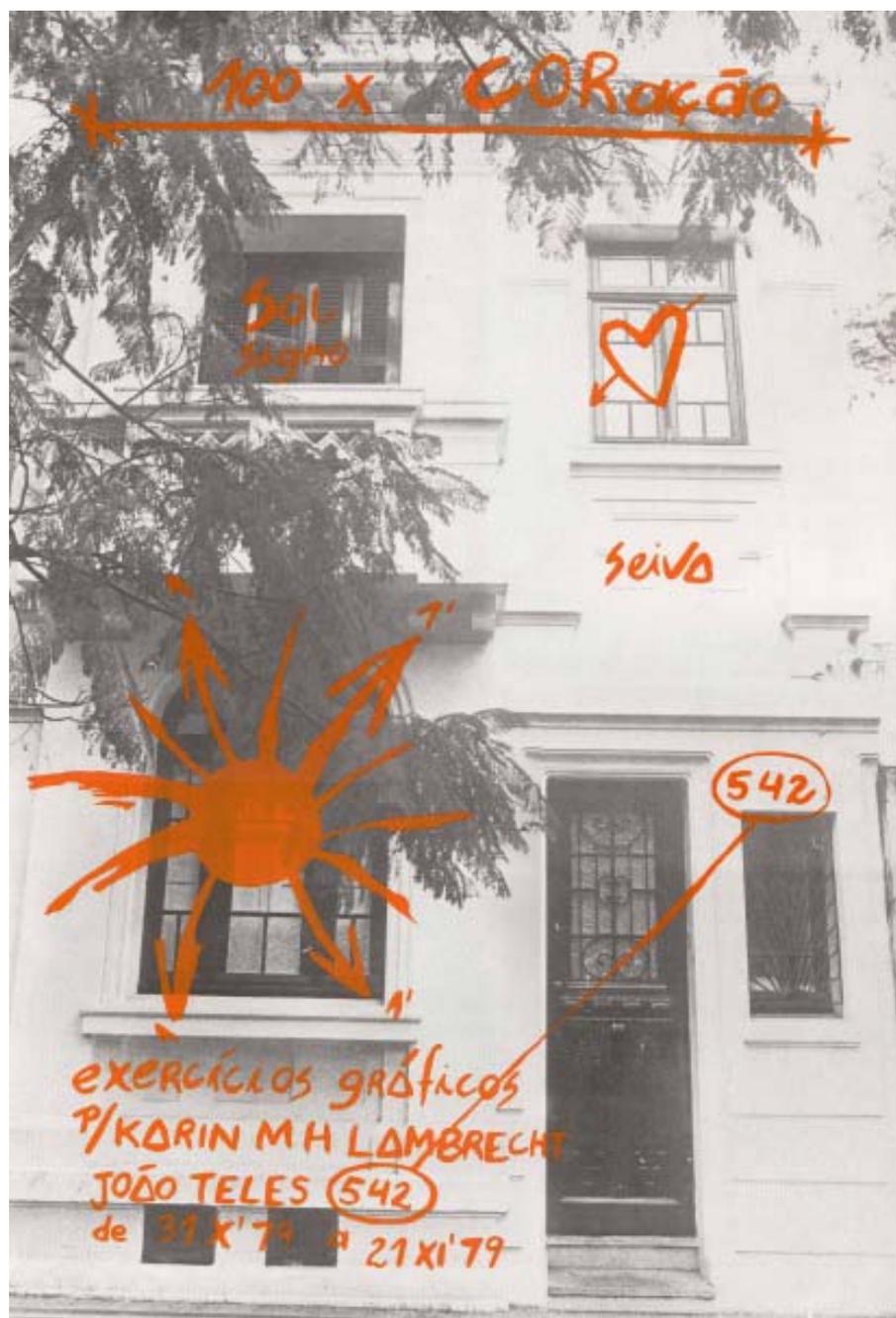
Lançamento da primeira edição do álbum *Relinguagem*, na esquina da Av. Borges de Medeiros e Rua da Praia, Centro de Porto Alegre, 1978.

Arquivo KL





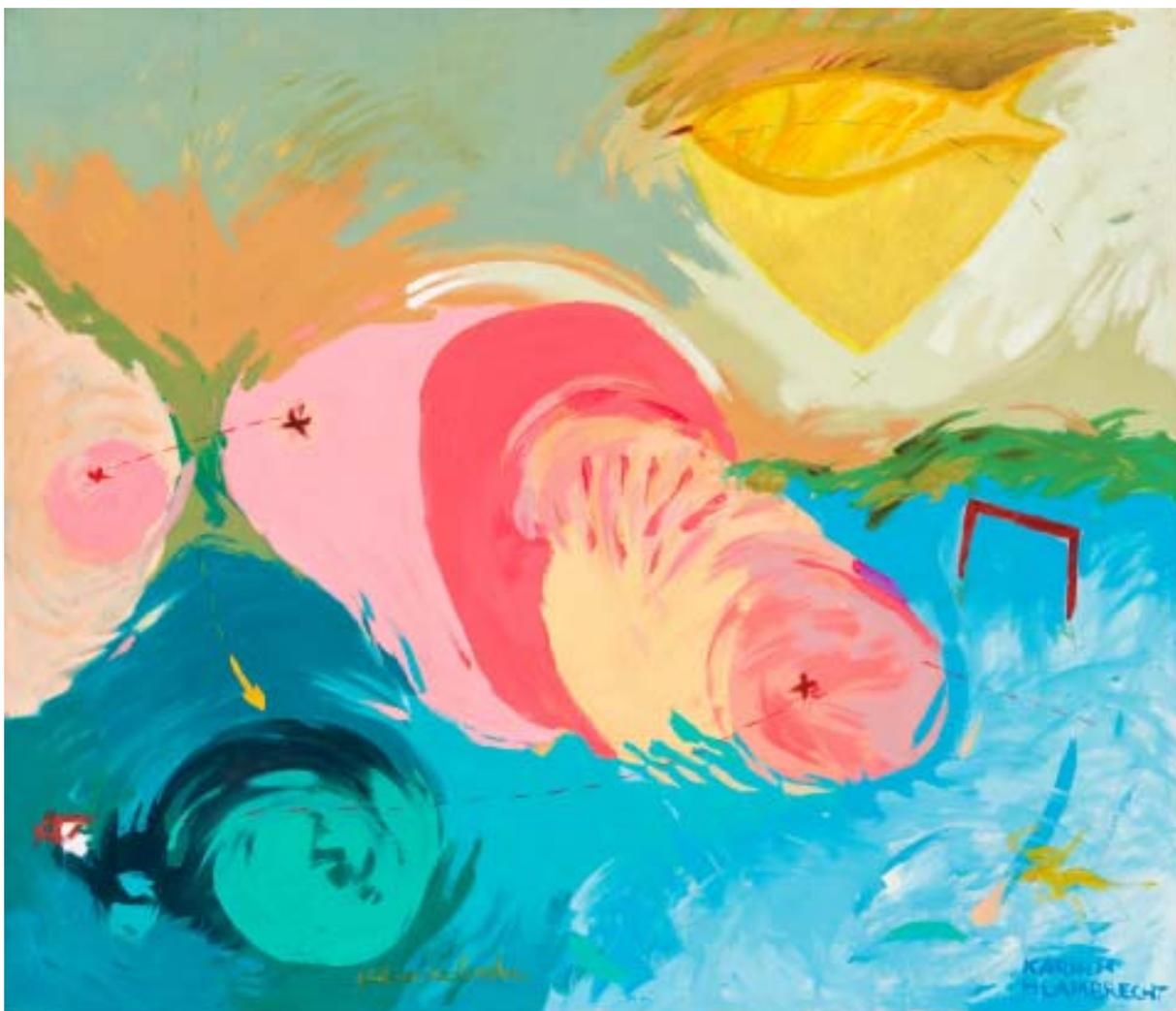
AN.A,7
 Karin Lambrecht
 Página do álbum *Relinguagem*, 1978
 Gravura, desenho e caligrafia sobre papel
 Acervo Karin Lambrecht



AN.A,8

100 X Coração

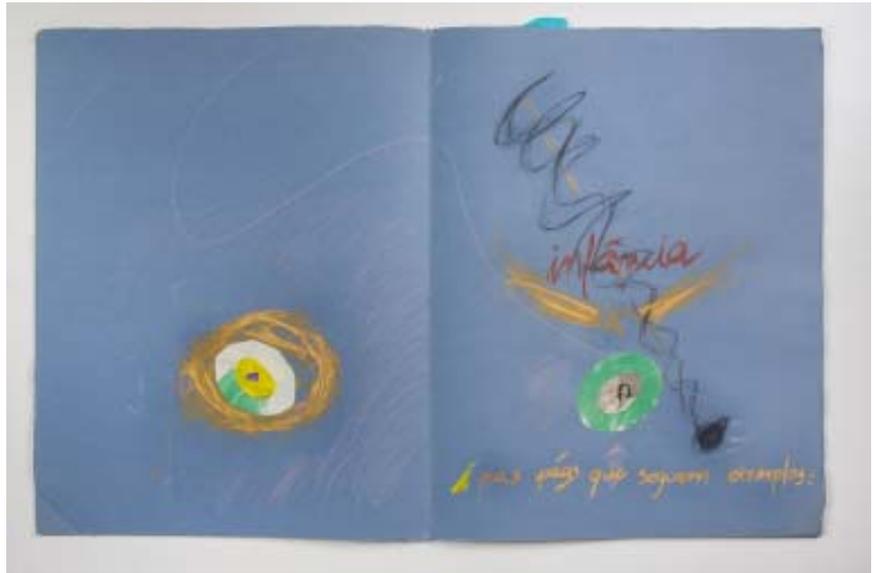
Cartaz da primeira exposição individual de Karin Lambrecht,
Espaço Cultural 542 [Na fotografia a fachada do sobrado pertencente à
Ceres Storchi e amigos] Porto Alegre, Bairro Bom Fim, 1979



AN.A,9
Karin Lambrecht
Pedra Redonda, 1979
Tinta a óleo, tela de algodão sobre chassis
150 x 120 cm
Exposição *100 X Coração*, 1979
Fotografia Fabio Del Re



ANA,10
Karin Lambrecht
Caderno de desenhos
59 X 46 cm
1979
Fotografias Fabio Del Re

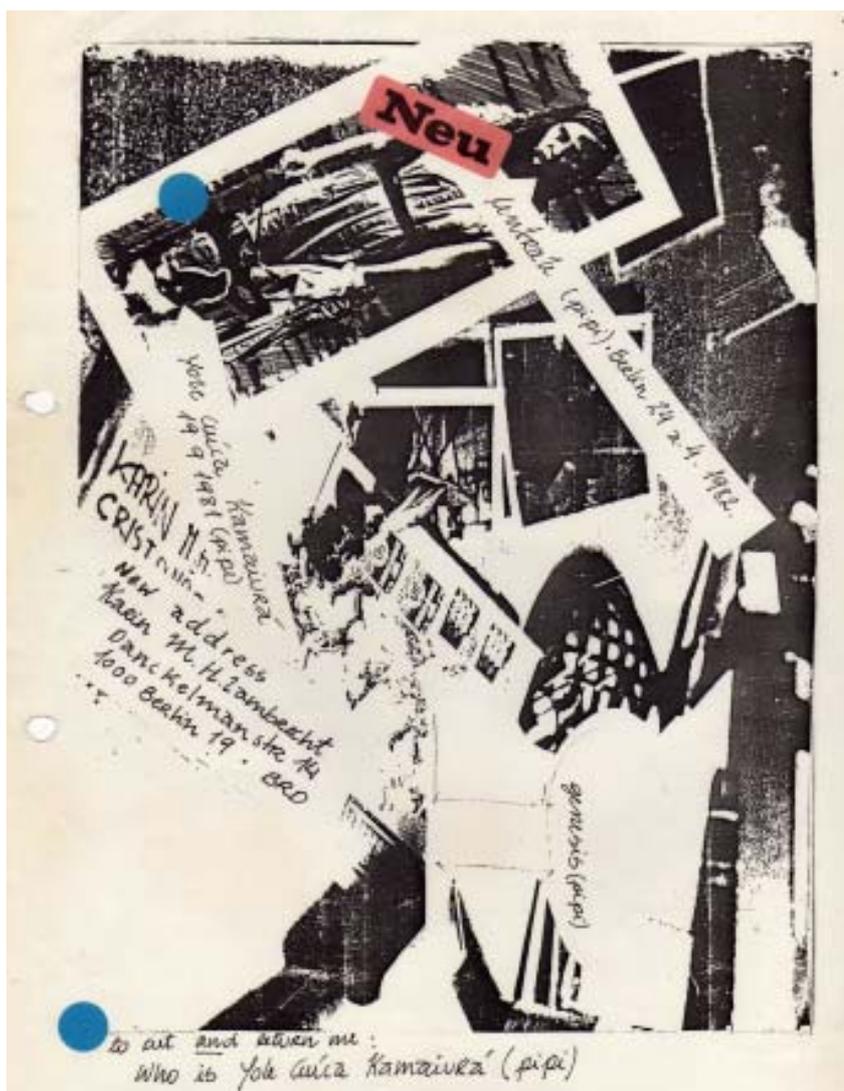




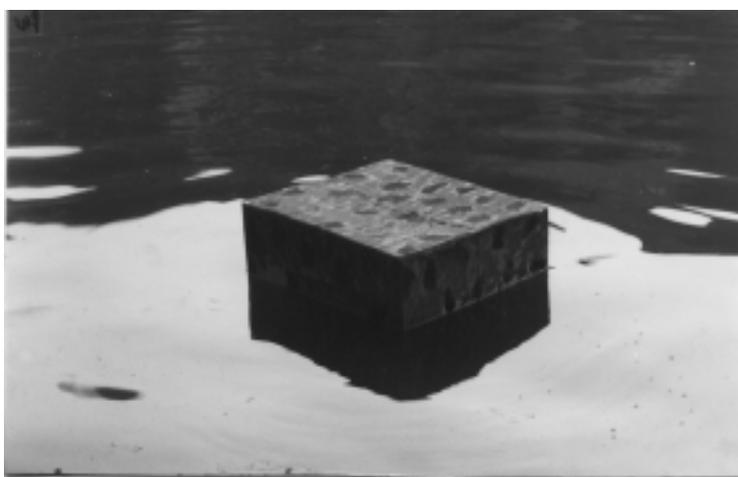








ANA,11
 Karin Lambrecht
 Participação do nascimento de Yole Cuíca Kamaiura Lambrecht Chapman
 em formato Arte Postal, 1982
 Arquivo KL



ANA,12
Karin Lambrecht
Caminho do Rio - Objeto Pintura, 1982
Estudo de cores, pigmentos em têmpera ovo sobre caixa de papelão
e goma-laca - impermeabilizante para flutuar no rio Spree, Berlim.
Arquivo KL

**ANA,13**

Karin Lambrecht

O Signo (O jardim da casa da minha mãe e meu pai em Porto Alegre), 1981

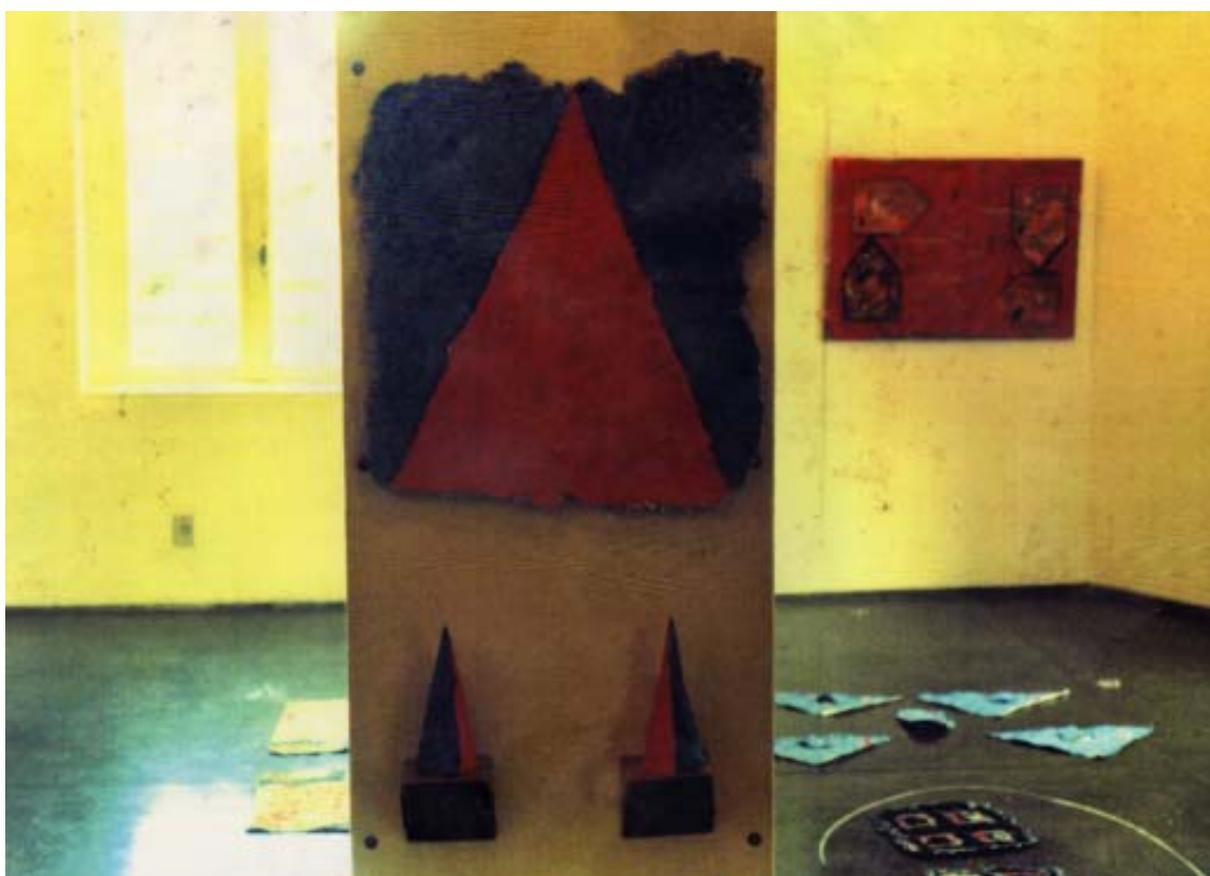
Exposição A Casa

Caderno de imagens com fotos das

pinturas em têmpera ovo, terra, carvão e caligrafias

Espaço N.O., Porto Alegre/RS

Arquivo KL



ANA,14
Karin Lambrecht
A Casa, 1981
Vista geral da exposição
Espaço N.O., Porto Alegre/RS
Arquivo KL

**ANA,15**

Karin Lambrecht

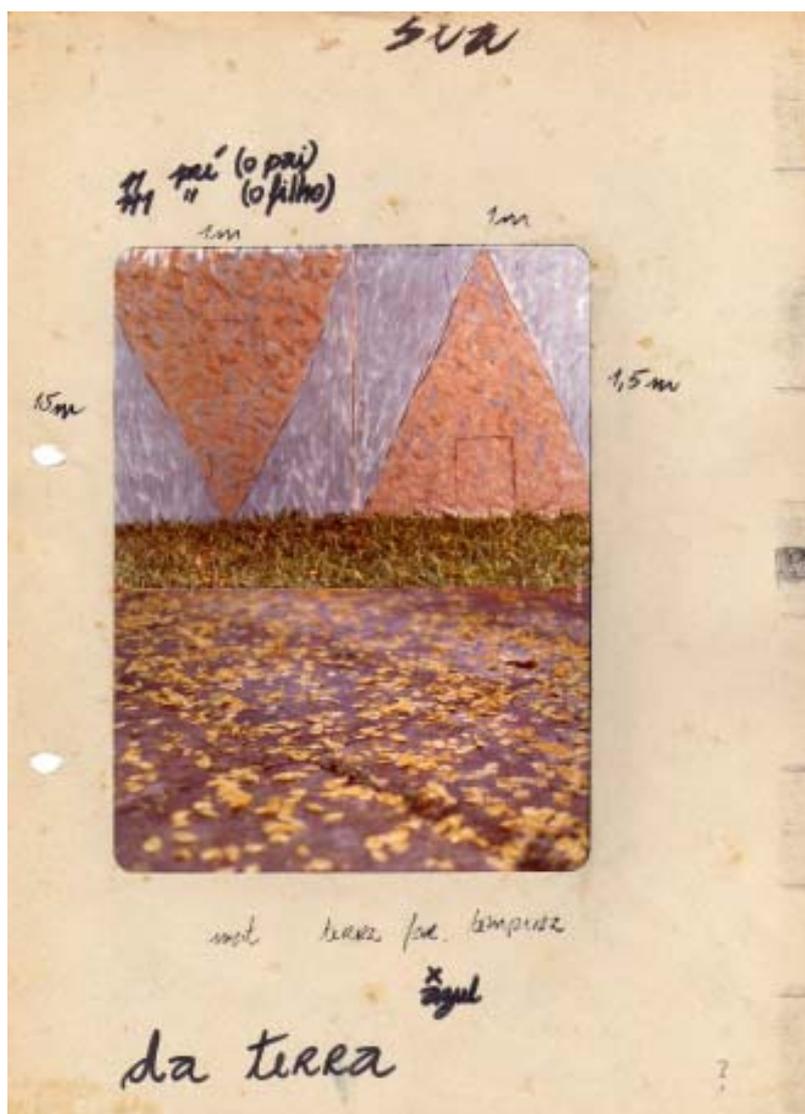
O Conflito, 1981

Exposição A Casa

Caderno de imagens com fotos de pinturas sobre papel
artesanal, pó xadrez, têmpera ovo azul, pastel seco vermelho

Espaço N.O., Porto Alegre/RS

Arquivo KL

**ANA,16**

Karin Lambrecht

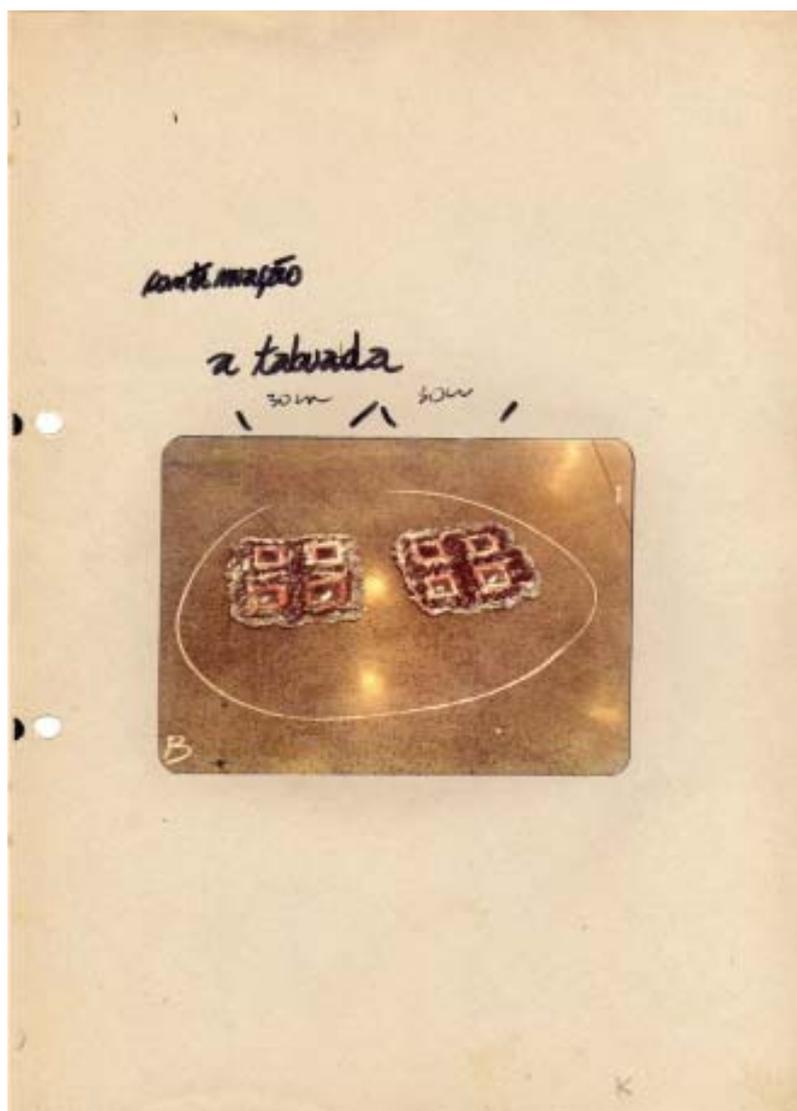
O pai e o filho, 1981

Exposição A Casa

Caderno de imagens com fotos das pinturas em têmpera ovo
com pigmento azul, carvão e terra do jardim da casa da avó

Espaço N.O., Porto Alegre/RS

Arquivo KL



ANA,17

Karin Lambrecht

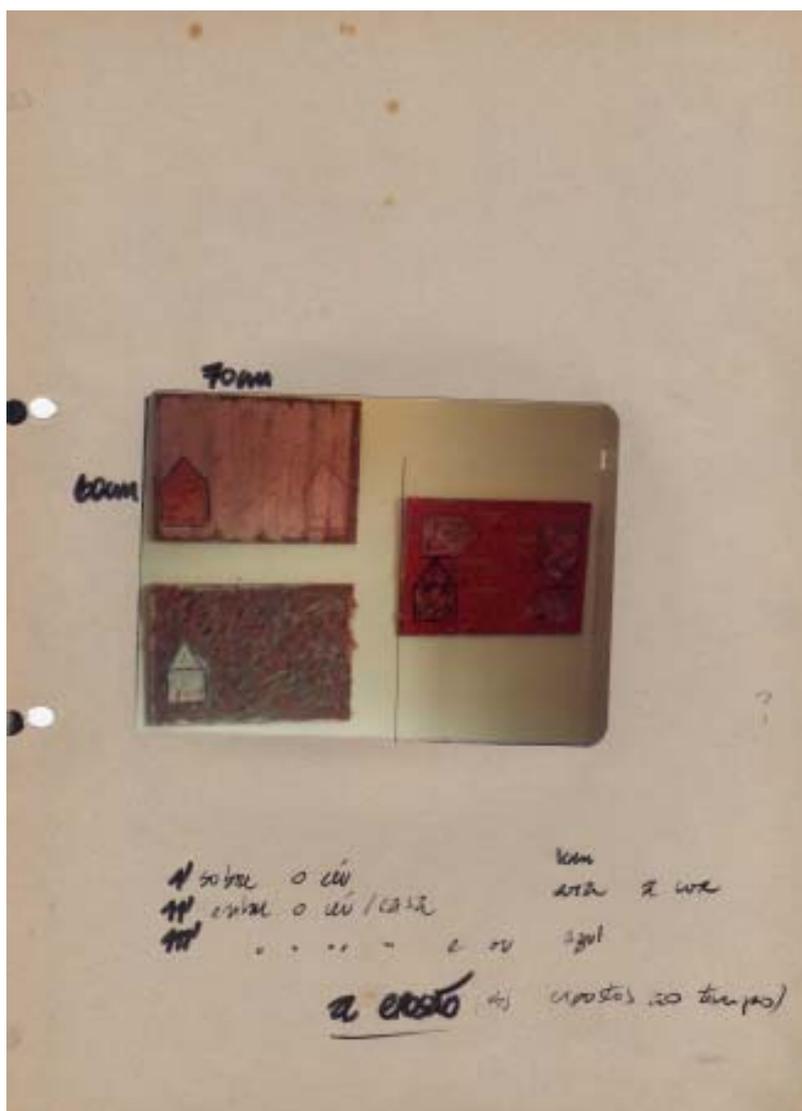
A tabuada, 1981

Exposição A Casa

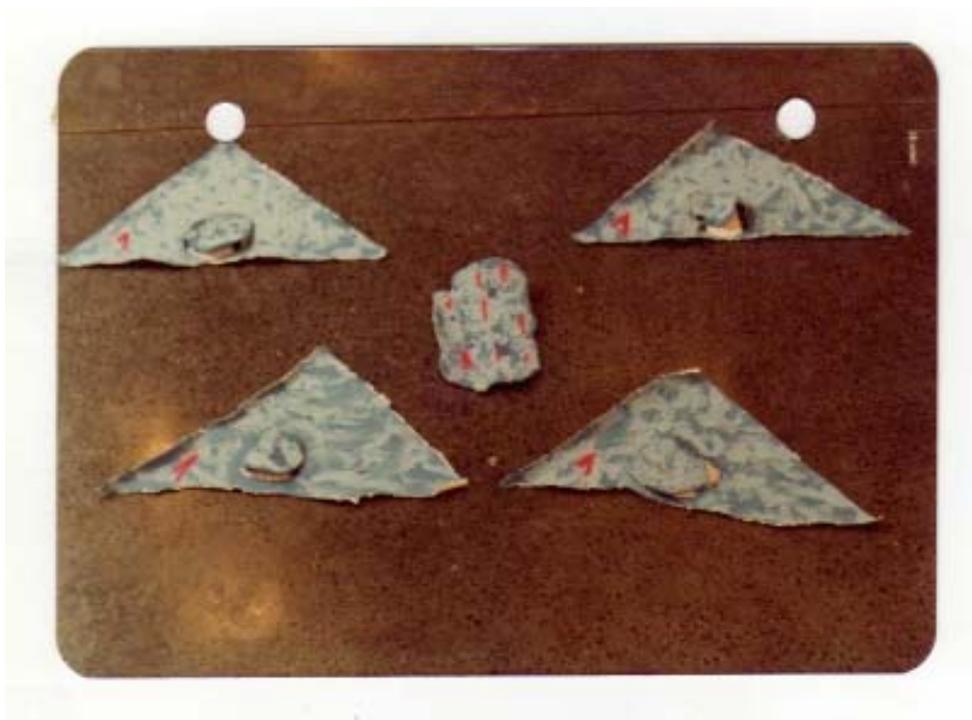
Caderno de imagens com fotos das pinturas em têmpera ovo com pigmento azul, patesi seco vermelho, pó xadrez sobre papel artesanal

Espaço N.O., Porto Alegre/RS

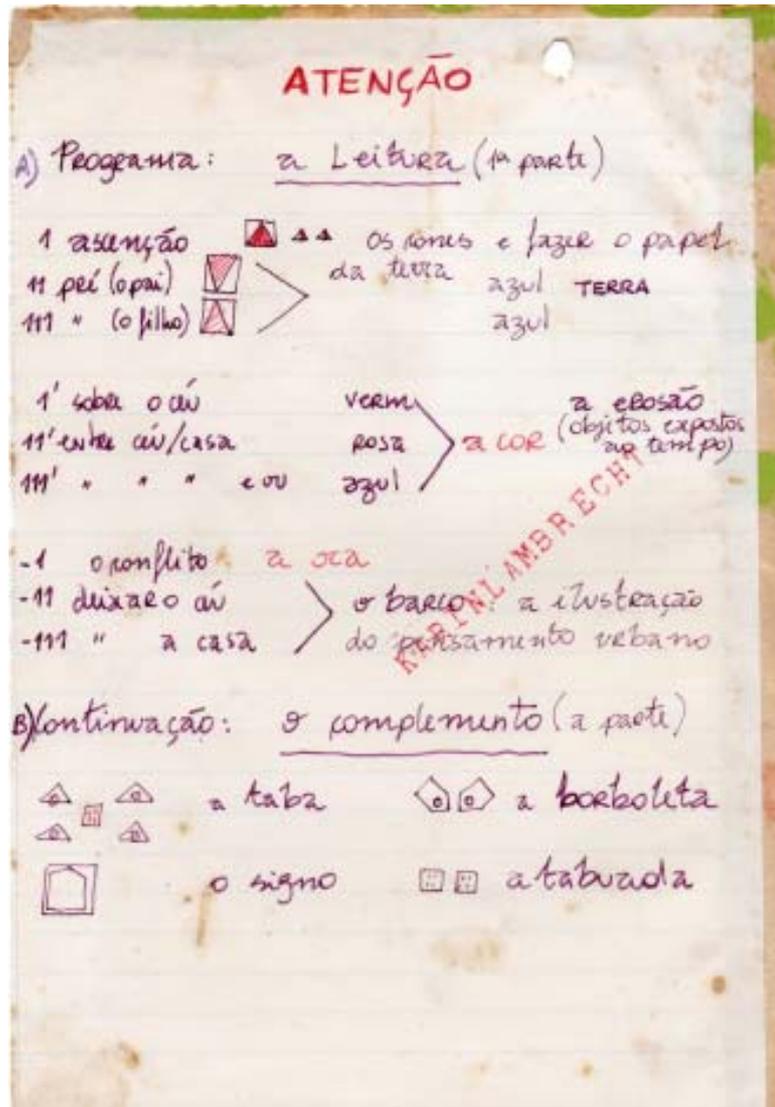
Arquivo KL



ANA,18
 Karin Lambrecht
Entre o céu e a terra, 1981
 Exposição A Casa
 Caderno de imagens com fotos das
 pinturas em têmpera ovo e caligrafias
 Espaço N.O., Porto Alegre/RS
 Arquivo KL



ANA,19
Karin Lambrecht
A taba, 1981
Exposição A Casa
Caderno de imagens com fotos das pinturas sobre tela
recortada em têmpera ovo com pigmento azul e carvão
Espaço N.O., Porto Alegre/RS
Arquivo KL



ANA,20

Karin Lambrecht

Desenho projeto para exposição, 1981

Exposição A Casa

Caderno de imagens

Espaço N.O., Porto Alegre/RS

Arquivo KL



ANA,21
Karin Lambrecht
Terra, Sol e Lua, 1997
Intervenção-objeto escavada e erguida
no Jardim do Instituto-Goethe, São Paulo
Abril de 1997
Arquivo KL



ANA,22
 Karin Lambrecht
Ester ou Ester entra no interior do pátio da casa do Rei (detalhes), 1987
 Pintura-objeto
 Acrílico, sucata e fotografia
 290 X 285 cm e 218 X 85 X 70 cm
 19ª Bienal Internacional de São Paulo



ANA,23

Karin Lambrecht

Forma deitada, 1996

Terra, óxidos, carvão e pastel sobre tela, com quatro recortes, furos, cruz de tela, rosas secas, ovo de lagartixa, trigo e vidro sobre suporte de madeira.

190 cm x 770 cm

Fotografia de Flavio Kiefer

Imagem cedida por Karin Lambrecht



AN.A,24
Karin Lambrecht
Con el Alma en un Hilo, 2003
Desenho e fotografia, sangue derradeiro de carneiro sobre papel
57,5 cm x 71,5 cm (cada)
Fotografia de Sérgio Guerini



AN.A,25

Karin Lambrecht

O quarto de Camus, 2008

Cruz em MDF sobre o solo, com três recortes centrais em baixo-relevo na dimensão de uma cama de solteiro, mesa de cabeceira e escrivaninha.

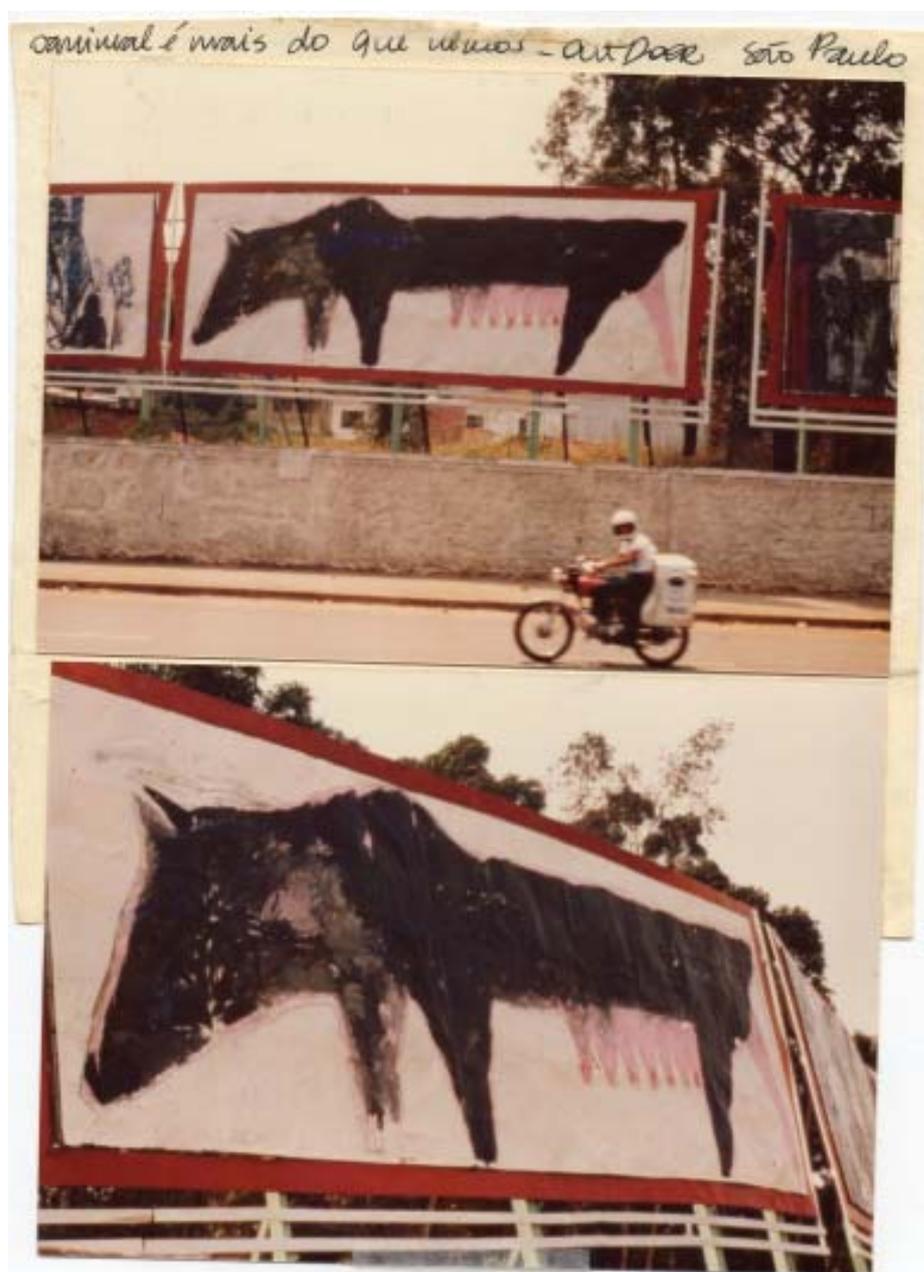
Arquivo Galeria Nara Roesler



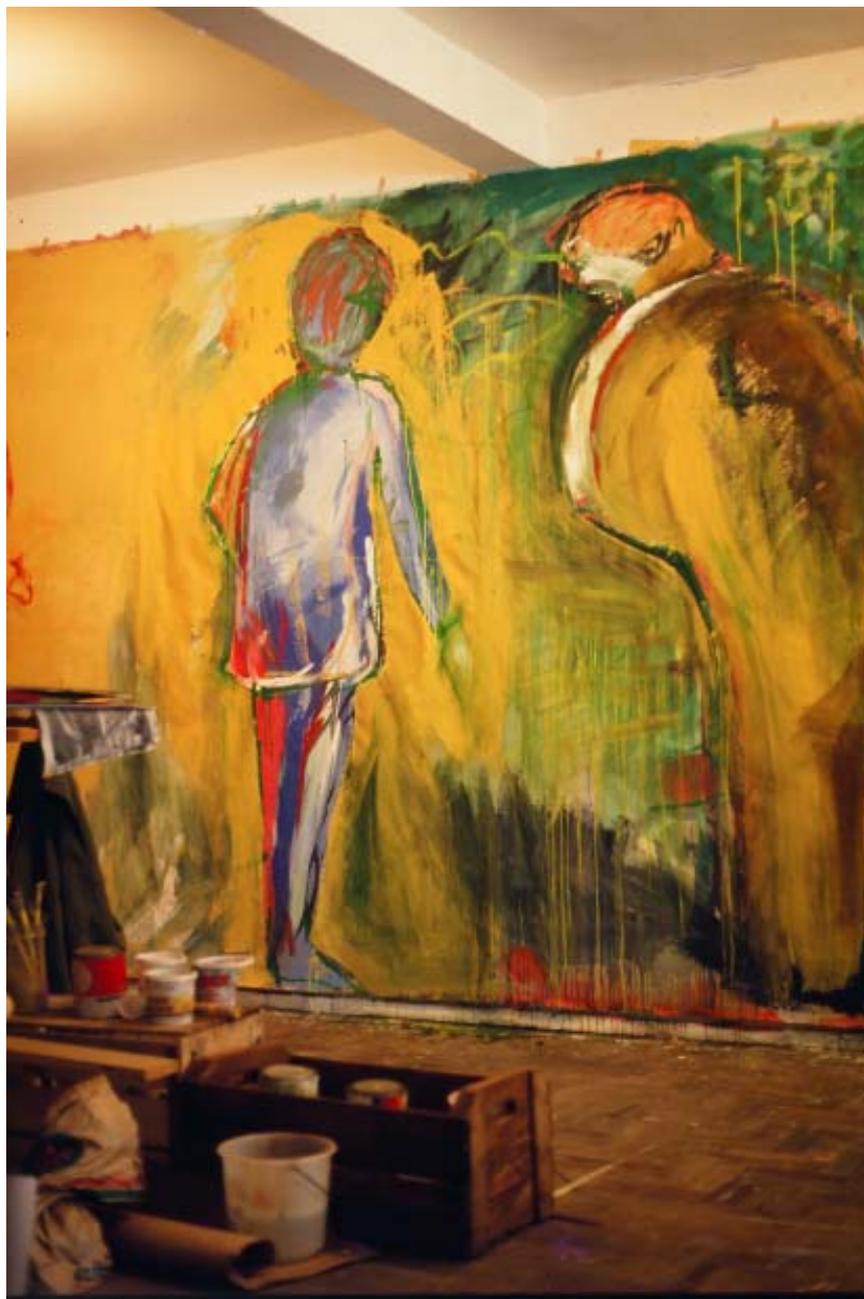
ANA,26
Oficina de Pintura – Museu Joaquim José Felizardo , 1983
Arquivo KL



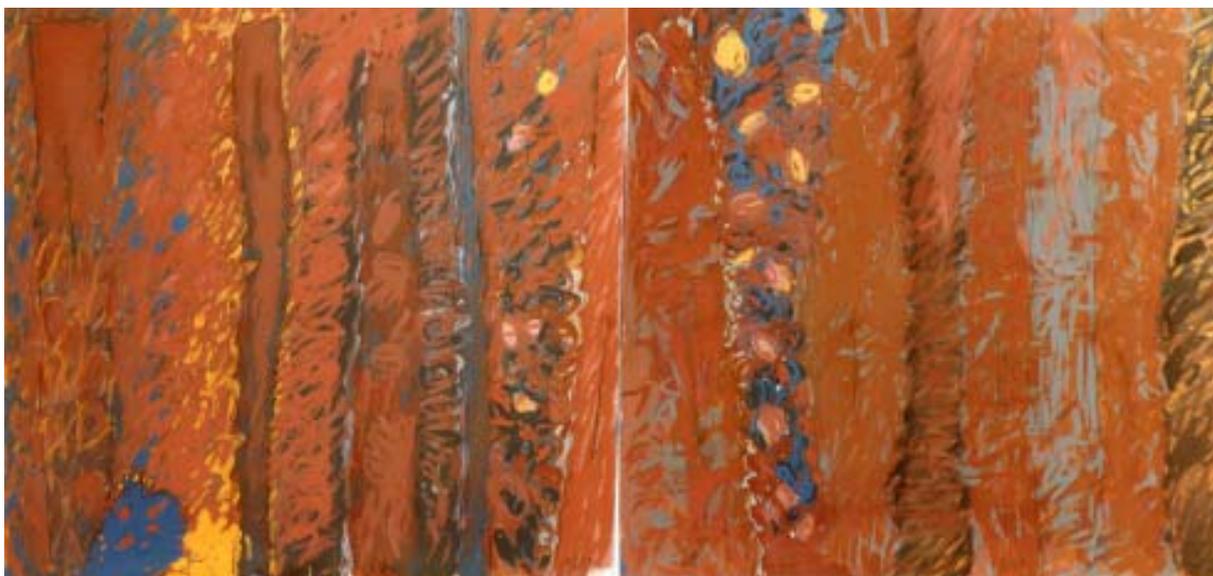
AN.A,27
Exercício/Cor/Fazer, 1983
Arquivo KL



AN.A,28
Karin Lambrecht
O animal é mais do que vemos, 1983
São Paulo
280 x 870 cm
Arquivo KL



ANA,29
Karin Lambrecht
A Sala, 1984
Exercício coletivo de pintura dos alunos orientados
por Karin Lambrecht e Heloísa S. da Silva.
Fotografia Heloísa S. da Silva
Arquivo KL



ANA,30
Karin Lambrecht
Pequenos seres, 1984
Pigmento e emulsão acrílica sobre tela
Mostra "Como vai você Geração Oitenta?", 1984
Obra destruída
Arquivo KL



ANA,31
Karin Lambrecht
Cartaz da Exposição "A fertilidade de Anita"
Entre julho e agosto de 1985
Foto de Martin Streibel
Arquivo KL



ANA,32
Karin Lambrecht
Resta pensar em seu vagar e seu encontro, 1985
Esmalte sintético e guache sobre tela
170 x 315 cm
XVIII Bienal Internacional de São Paulo



ANA,33

Domingos Críticos

Da esquerda para a direita,
Karin Lambrecht, Regina Coeli de Freitas Costa Rodrigues,
Iberê Camargo, Ronaldo Brito, D. Maria e Cristina Soliane
Arquivo KL



AN.A,34

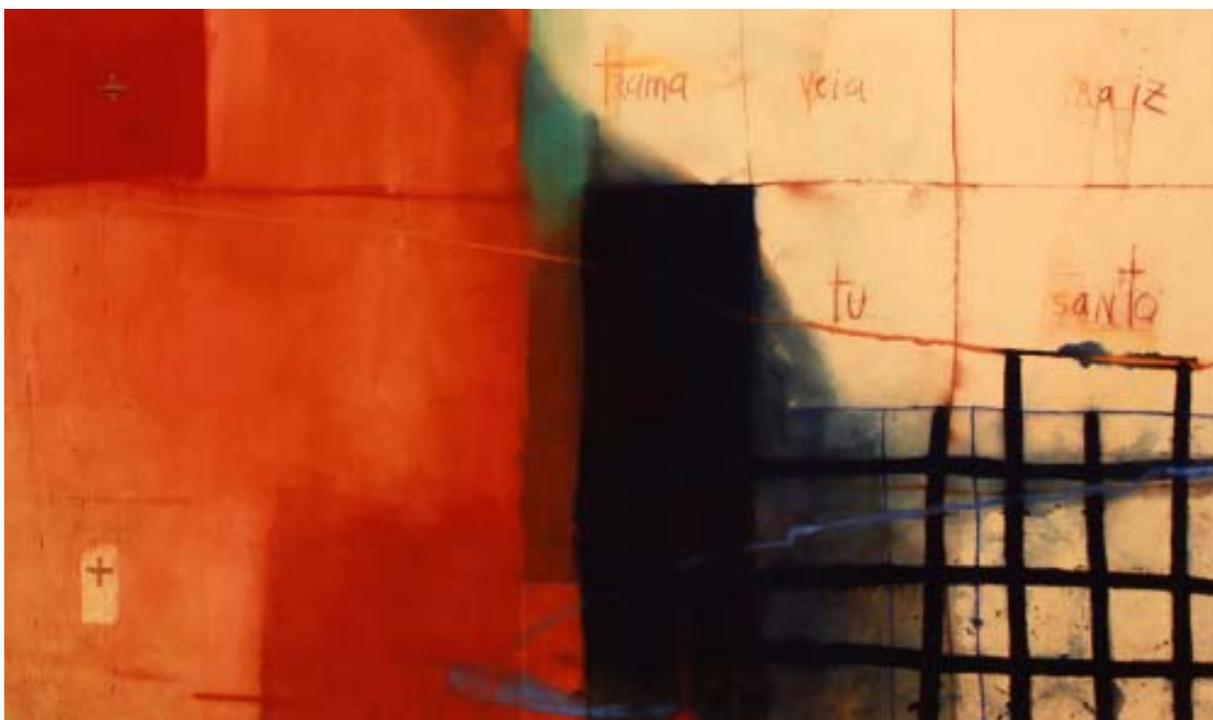
Karin Lambrecht

O destino: MuB es sein - Es muB sein, 1986

Emulsão acrílica e pigmento sobre tela, carvão, madeira e objeto

280 x 200 cm

Encontro com a pintura Brasileira, Kassel



ANA,35
Karin Lambrecht
Mundu, 2011-12
Pigmentos em emulsão acrílica, chuva, marcas de pedras e caligrafias sobre lona
200 340 cm acervo Galeria Nara Roesler
Arquivo Vivi Gil



AN.A,36

Karin Lambrecht

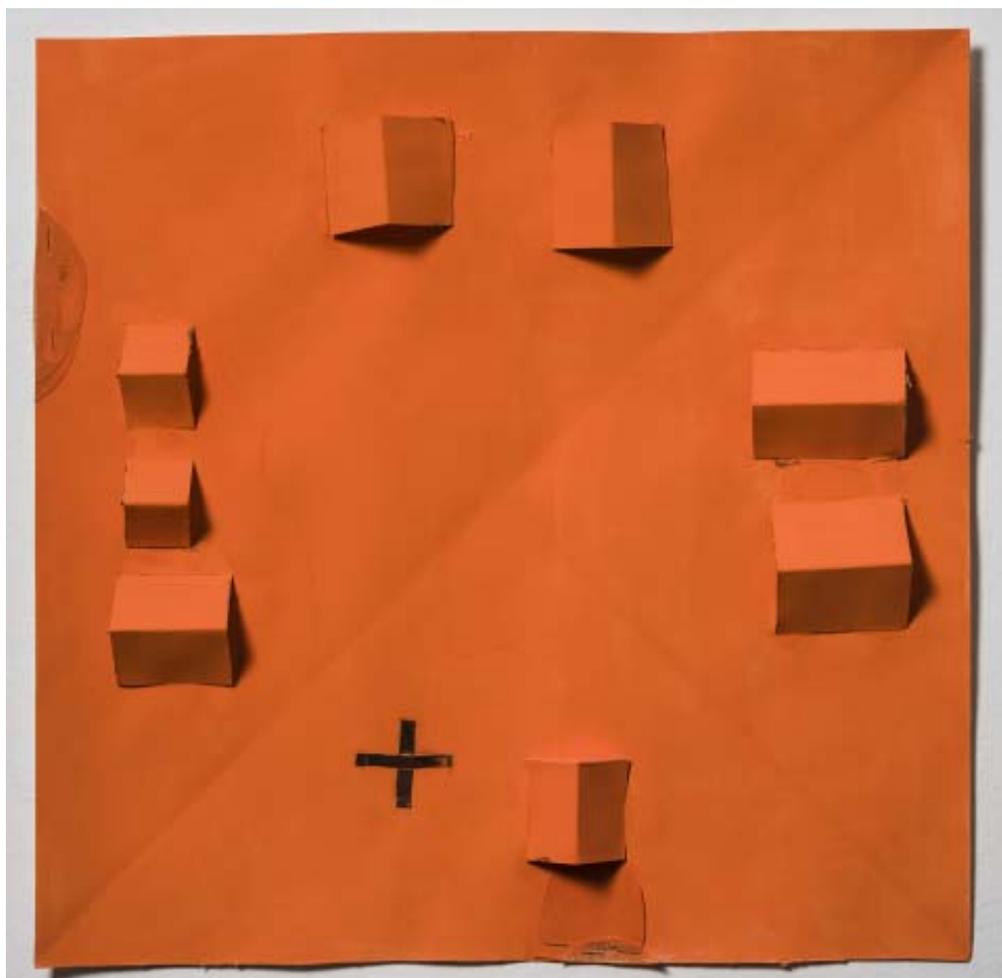
A cruz elementar, 2009-12

Dobradura triangular em papel, lápis, grafite, recortes com bloco de madeira, folhas de prata e feltro em tenda de voal

30 x 30 x 15 cm

Coleção Miguel Chaia

Arquivo Vivi Gil



ANA,37

Karin Lambrecht

A casa de São Matheus e Marie, 2009
Cobre, dobraduras e recortes em papel

50 x 50 cm

Acervo Galeria Nara Roesler

Arquivo Galeria Nara Roesler

Fotografia de Fabio Del Re



AN.A,38

Karin Lambrecht

Meu corpo Inês, 2005

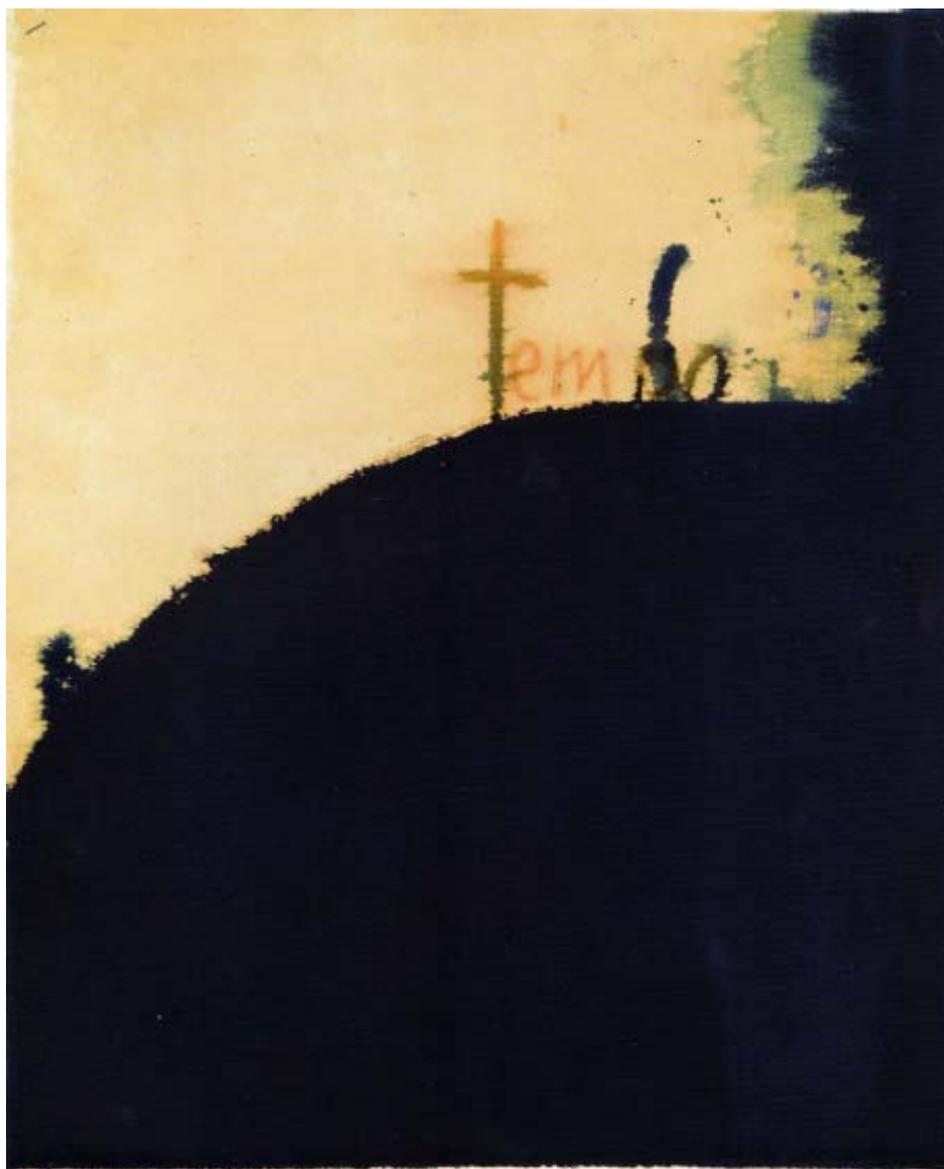
Mãe e filha com vestimenta e sangue derradeiro de carneiro

Mosteiro de Alcobaça, Portugal

Dimensões variadas

Paradeiro desconhecido

Fotografia Yole Lambrecht Chapman



ANA,40

Karin Lambrecht

Pai Gólgota, 2011-12

Pastel seco e pigmento em meio acrílico sobre lona

61 x 50 cm

Acervo Galeria Nara Roesler

Arquivo Galeria Nara Roesler



ANA,41

Karin Lambrecht

Noite, inverno, 2010

Pigmento em meio acrílico e carvão vegetal sobre lona com recorte

67 x 48 cm

Acervo Galeria Nara Roesler
Arquivo Galeria Nara Roesler



ANA,42

Karin Lambrecht

Setembroutubro, 2010

Pigmento em meio acrílico e recorte de cobre sobre lona

75 x 73 cm

Acervo Galeria Nara Roesler

Arquivo Galeria Nara Roesler



AN.A,43

Karin Lambrecht

Nascimento do tempo, 1986

Tinta acrílica industrial e pigmentos em meio
acrílico com recorte, objeto de ferro e madeira

Realizado em Millay Colony

Coleção da Artista

Imagem KL



AN.A,44
Karin Lambrecht
A cruz e a torre, 1994
Lona costurada sobre estrutura de madeira
Trabalho realizado para o Torreão
Arquivo KL



ANA,45

Karin Lambrecht

Sem título, 2001 (detalhe)

Instalação com vestidos brancos, sangue de carneiro, impressões de vísceras de carneiro sobre papel e fotografia *Mãos com Vísceras*

Fotografia de Fabio Del Re



AN.A,46

Karin Lambrecht

Noite, 2005

Feltro sintético, papel, grafite, recortes, linho e cera de abelha 98 x 74 cm

Coleção Miguel Chaia

Fotografia Rômulo Fialdini



AN.A, 47
Karin Lambrecht
Homem dormindo, 1989
Terra, carvão vegetal e argila sobre lona e recorte 200 x 300 cm
Coleção Marcoantônio Vilaça
Fotografia Eduardo Ortega



ANA,48

Karin Lambrecht

O aba vê tudo que acontece que não tinha sido prometido, 1985

Acrílico sobre tela, [tríptico]

335 x 185 cm

Coleção Oaulo Fonseca

Fotografia Marinho Neto



AN.A,49

Karin Lambrecht

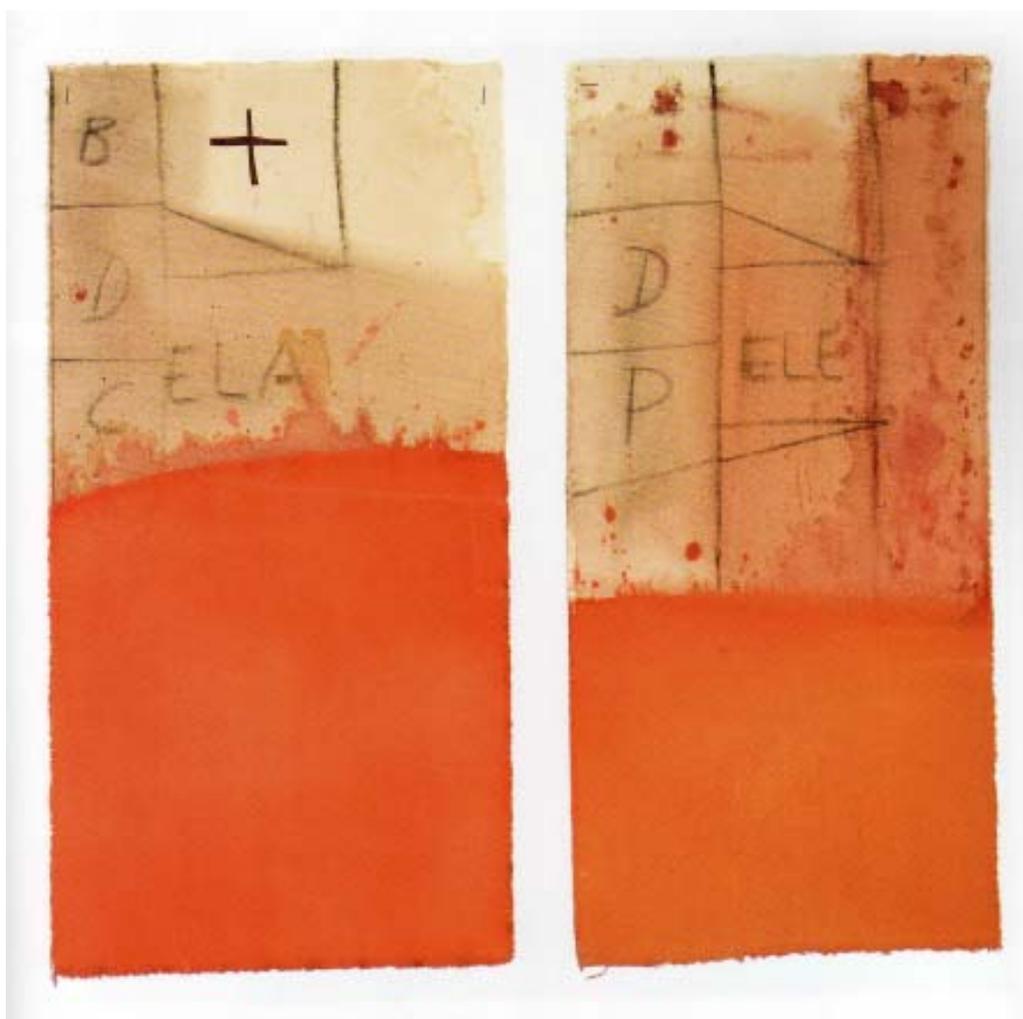
Territórios d'areia II, 2011

Pigmentos e cinzas vegetais em meio acrílico, marcas
de pedras, pastel seco e água da chuva sobre lona

190 x 365 cm

Acervo Galeria Nara Roesler

Fotografia acervo Vivi Gil



AN.A, 50

Karin Lambrecht

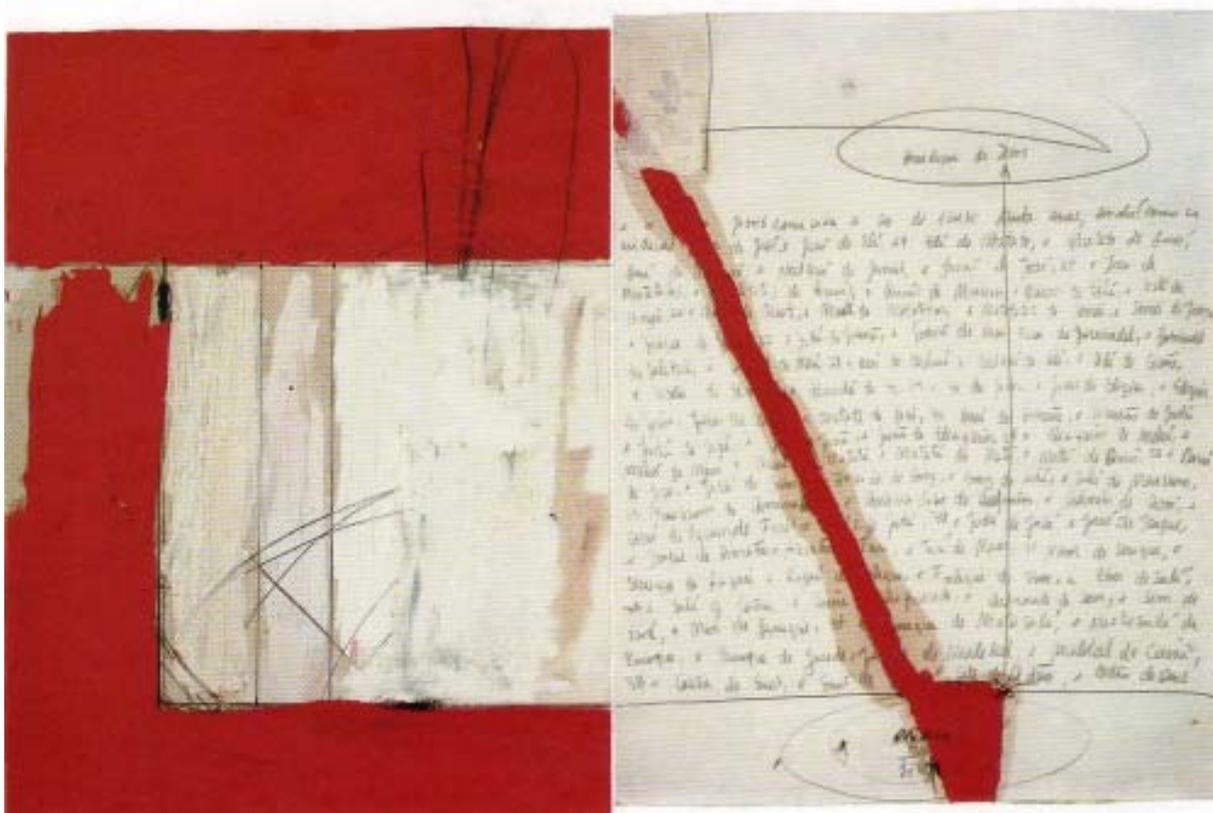
A cela dela, a pele dele, 2012

Cobre, carvão vegetal e pigmentos em emulsão acrílica sobre lona

60 x 60 [díptico]

Acervo Galeria Nara Roesler

Arquivo Galeria Nara Roesler



ANA, 51
 Karin Lambrecht
A genealogia de Jesus, 2001
 Caligrafia da genealogia conforme São Lucas e tinta vermelho cadmium sobre papel
 65 x 100 cm
 Coleção particular



AN.A, 52
Karin Lambrecht
A genealogia de Jesus, 2003
(evangelho de Lucas 3. 23 -38)
Pigmentos em meio acrílico, óleo e pastel sobre lona
282 x 322 cm
Coleção Justo Werlang /Fotografia Fabio Del Re

João Lucas 3, 23
 genealogia de Jesus

Este o mesmo Jesus começava a ser de quasi trinta annos, sen-
 do (como se uida uia) filho de José e Maria de Eli, e Eli de Ma-
 tã, e Matã de Seru, e Seru de Melqui, e Melqui de Janai, e Ja-
 nai de José, 25 e José de Matatias, e Matatias de Amós, e
 Amós de Naum, e Naum de Esli, e Esli de Nagai, 26 e Nagai
 de Maati, e Maati de Matatias, e Matatias de Somi, e Somi de Jose-
 que, e Joseque de Joda, 27 e Joda de Joana, e Joana de Resa,
 Resa de Zorobabel, e Zorobabel de Salatiel, e Salatiel de Ner, 28 e
 Ner de Melqui, e Melqui de Adi, e Adi de Cosai, e Cosai de Elmada, e
 Elmada de En, 29 e En de Jesus, e Jesus de Elizur, e Elizur de Jorim,
 Jorim de Matati, e Matati de Seru, 30 e Seru de Simeão, e Simeão
 de Juda, e Juda de José, e José de Jona, e Jona de Eliaquim, 31 e
 Eliaquim de Mellea, e Mellea de Moná, e Moná de Matatã, e Matatã
 de Mata, e Mata de Davi, 32 e Davi de ~~João~~ Jessé, e Jessé de Jobe-
 da, e Jobeda de Booz, e Booz de Salá, e Salá de Naassom, 33
 e Naassom de Aminadabe, e Aminadabe de Admim, e Admim
 de Arni, e Arni de Esrom, e Esrom de Faris, e Faris de
 Juda, 34 e Juda de Jacó, e Jacó de Isaque, e Isaque de Abraão,
 e Abraão de Tara, e Tara de Naor, 35 e Naor de Seruque, e Se-
 ruque de Rogai, e Rogai de Faleque, e Faleque de Eber, e
 Eber de Salá, 36 e Salá de Caimã, e Caimã de Enfoceade, e
 Enfoceade de Som, e Som de Noé, e Noé de Sem, e Sem de
 Jarede, e Jarede de Maleleel, e Maleleel de Caimã, e Caimã de Enos, e Enos
 de Sete, e Sete de Adão, e Adão de Deus.

ANA,53

Karin Lambrecht
 Genealogia de Jesus, 1994
 (Evangelho de Lucas 3.23-38)
 Anotações sobre papel
 31,5 x 21,5 cm
 Coleção da artista
 Fotografia Fabio Del Re



AN.A,54
Karin Lambrecht
Marie, 1989
Pigmentos em emulsão acrílica sobre lona
200 x 300 cm
Coleção particular
Fotografia Fabio Del Re



AN.A,55
Karin Lambrecht
Maria Madalena, 1991
Pigmentos argila e terra em emulsão acrílica sobre lona com 4 recortes
200 x 200cm
Col MAM SP
Doação Rubem Breitman



AN.A,56
Karin Lambrecht
Sem título, 1992
(projeto para *Ainozama*)
Aquarela
6,5 x 10 cm
Coleção da artista,
Fotografia de Miguel Rio Branco



ANA,57
Karin Lambrecht
Desmembramento, 2000
Linha de sangue derradeiro de carneiro sobre lona
180 x 1170 cm
MAM-RJ
Coleção Gilberto Chateaubriand



AN.A,58

Karin Lambrecht

Caixa do primeiro socorro, 2005

Sangue derradeiro de carneiro (Region Metropolitana/Chile) e uma ovelha (Brasil/ Rio Grande do Sul)
sobre material têxtil e impressões do desmembramento animal sobre papel – 5ª Bienal do Mercosul

Fotografia Fábio Del Re

Imagem cedida pelo Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul



AN.A,59
Karin Lambrecht
Quo Vadis, 1986-1987
Pigmento emulsão acrílica sobre lona
Obra realizada em Millay Colony (EUA)
imagem de sua apresentação em Berlim,
Igreja Petrus Kirche, 1987
(detalhe) Obra destruída



AN.A,60
Karin Lambrecht
Anunciação, 1999
Pigmentos em meio acrílico e chapa enferrujada sobre tela
275 X 130 cm
Coleção da Artista
Fotografia Fabio Del Re



AN.A,61
Karin Lambrecht
Alvo, 1999
Sangue derradeiro de carneiro sobre material têxtil
300 X 150 cm
Fotografia Fabio Del Re



AN.A,62
Karin Lambrecht
Não Matarás, 2009
Desenhos prensados entre placas de acrílico
56 x 79 cm



AN.A,63

Karin Lambrecht

Perdão, 2012

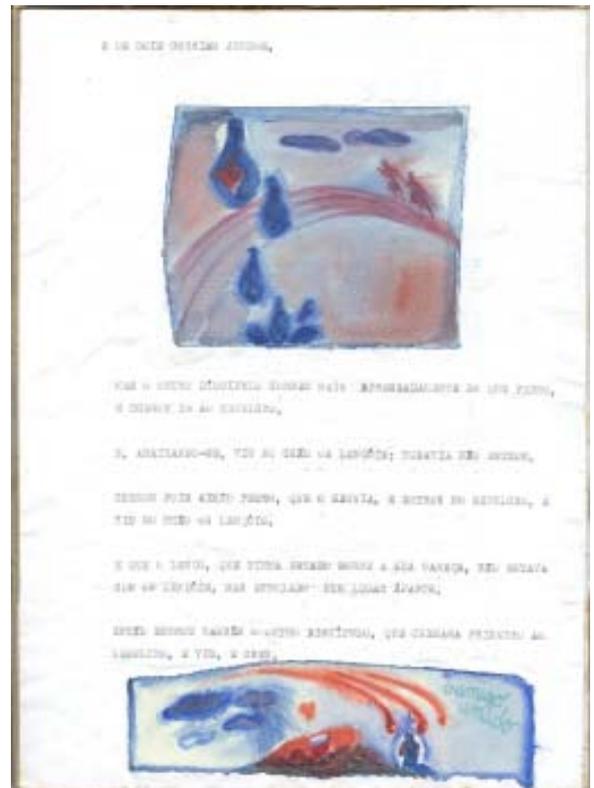
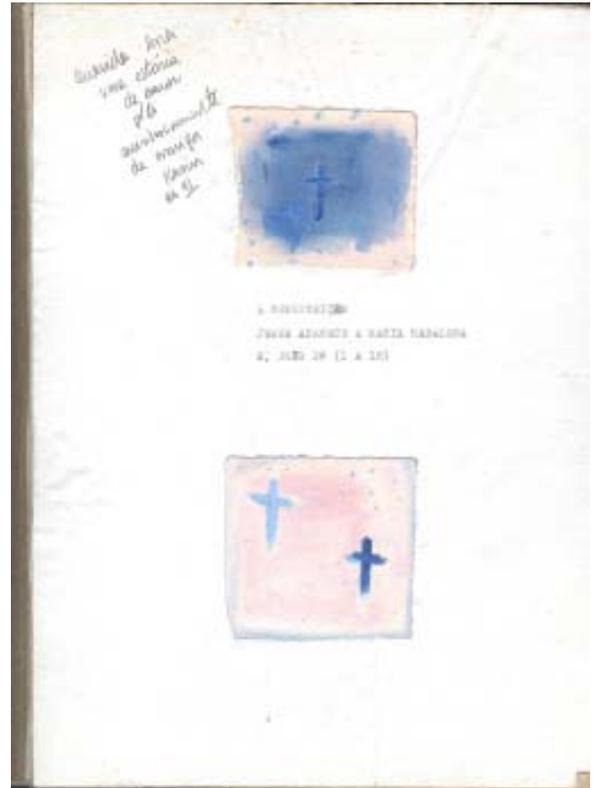
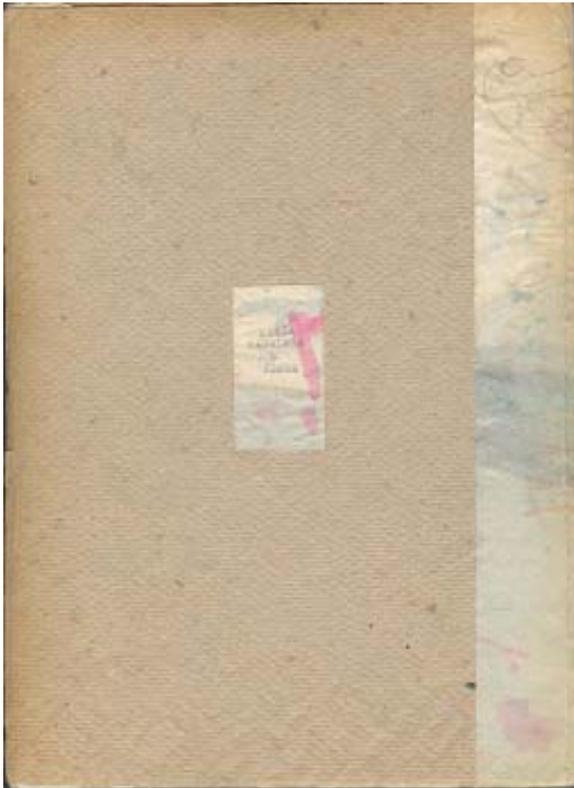
Cobre, pastel seco e pigmentos em emulsão acrílica sobre lona

50 x 59 cm

Acervo Galeria Nara Roesler

Arquivo Galeria Nara Roesler

Fotografia Fábio Del Re



E FOI A SAÍDO PEDRO, E AO QUARTO DISCÍPULO, A QUEM
AMAVA, E DISSE-LES: LEVARAM O SENHOR DO SEPULCRO,
SABEMOS ONDE O FIZERAM.

AN.A,64

Karin Lambrecht

Desenhos pequenos aquarelas (Maria Madalena, 1991)
Datilografia e Ilustrações em aquarela sobre papel



ANA,65

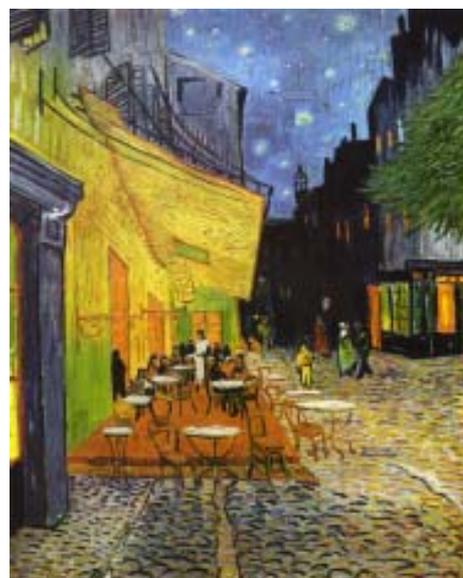
Karin Lambrecht

Meu corpo Inês (detalhe), 2005

Mulheres com vestimentas e sangue derradeiro de cordeiro, 16 de março de 2005, Lua Nova, RS
Tamanhos variados. Paradeiro desconhecido

Arquivo KL

ANEXO B



De cima para baixo

AN.B,1

Anne de Vries
Bíblia para crianças
Viena, 1961
Arquivo KL

AN.B,2

*O Terraço do Café, na Place du
Forum, Arles, à Noite, 1888*
Óleo sobre tela

AN.B,3

Clébio Sória
Murais Estação do Mercado
Público, Porto Alegre, RS
450 m², dividido em 17 painéis,
retratando a História e o Folclore
do Rio Grande do Sul



De cima para baixo

AN.B,4

Georg Baselitz

Homem nu, abril-junho 1975

Coleção Hartmut e Silvia Acker Meier, Berlim

Arquivo KL

AN.B,5

Francis Bacon

Pintura, 1946

Óleo e pastel sobre linho

197,8 X 132,1 cm

AN.B,6

Jarbas Juarez Antunes

Painel para Escola Municipal Agenor Alves
de Carvalho, 1976

Prefeitura de Belo Horizonte - PBH,

Belo Horizonte, MG





De cima para baixo
AN.B,7
Cartazete nº7
 Grupo Nervo Óptico, nº7, outubro, 1977
AN.B,8
 Raimund Girke (1930-2002)
AN.B,9
 Giotto di Bondone
The visitation, 1315
 Basílica de São Francisco, Itália
 Afresco



De cima para baixo

AN.B,10

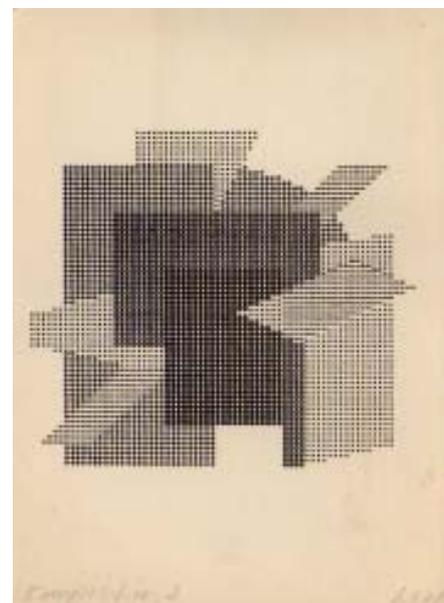
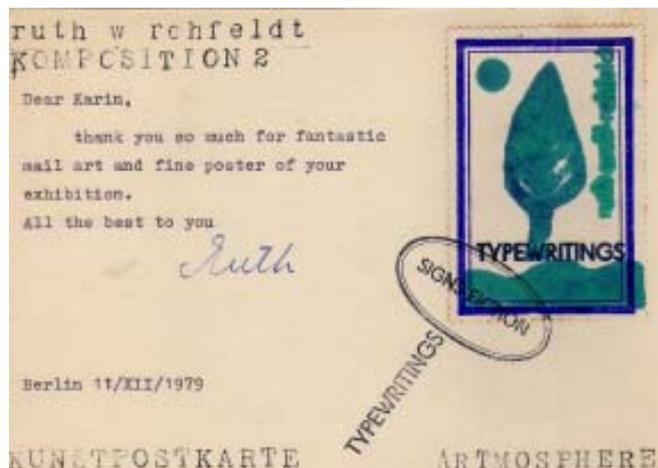
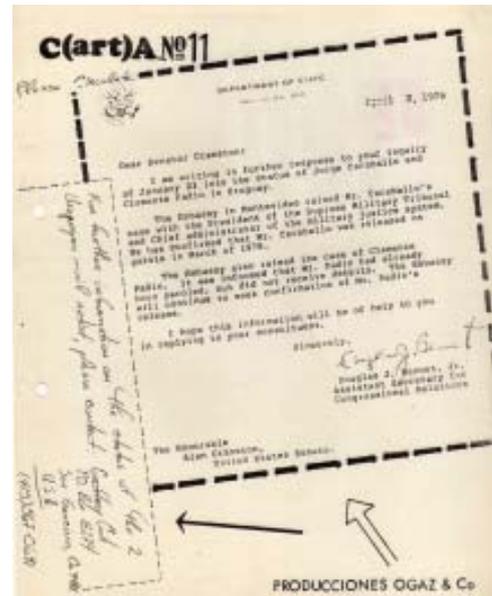
Robin Crozier
 Fotocópia e caligrafia sobre papel ofício
 Londres
 Arte Postal
 Londres, 29 de agosto de 1980
 Arquivo Karin Lambrecht

AN.B,11

Geoffrey Cook
C(art)A, Nº 11
 Arte Postal (For further information on the status
 of the 2 Uruguayan mail artist, please contact)
 San Francisco, April 3, 1979
 Arquivo Karin Lambrecht

AN.B,12

Ruth W. Rehfeldt
Komposition 2
 Datilografia, caneta hidrocor, carimbo
 e infoarte sobre papel cartão
 Arte Postal
 Berlim, 11/12/1979
 Arquivo Karin Lambrecht





De cima para baixo

AN.B,13

Max Bechmann

The Descent from the Cross, 1917

Óleo sobre tela

59 1/2 X 50 3/4 in

AN.B,14

Emil Nolde

Blue and Violet Flowers, 1916

Oil on burlap

66,6 X 84,5 cm

AN.B,15

Helmut Middendorf

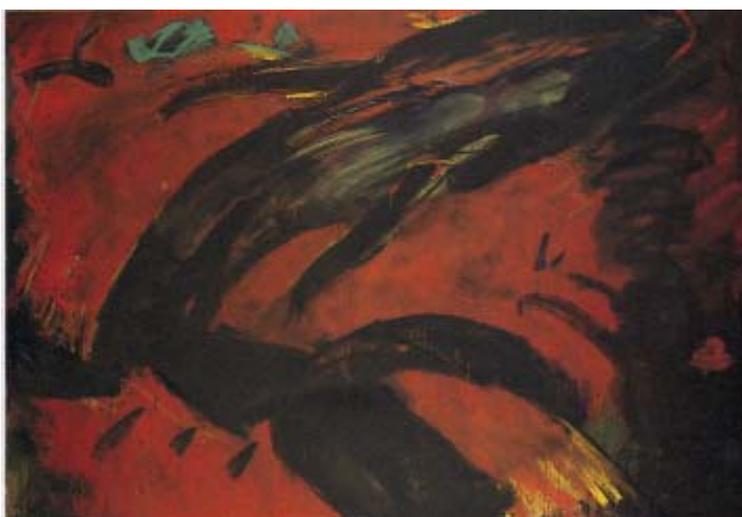
Flugzeugtraum, 1982

Kunstharz und öl auf Leinwand

400 X 300 cm

Imagem escaneada do catálogo da
Exposição Zeithgeist, Berlim, 1982





De cima para baixo

AN.B,16

Georg Baselitz

(da Exposição Zeitgeist)

Adler im Fenster 26.7.1982

250 X 250 cm

AN.B,17

Bernd Koberling

Wale, 1982

Kunsthraz und Öl auf jute

210 x 300 cm

Besitz des Künstlers

Imagem escaneada do catálogo da Exposição

Zeitgeist, Berlim, 1982

AN.B,18

Salomé

Zeitgeist: Morgenstimmung, 1982

Mistchtechnik auf leinwand

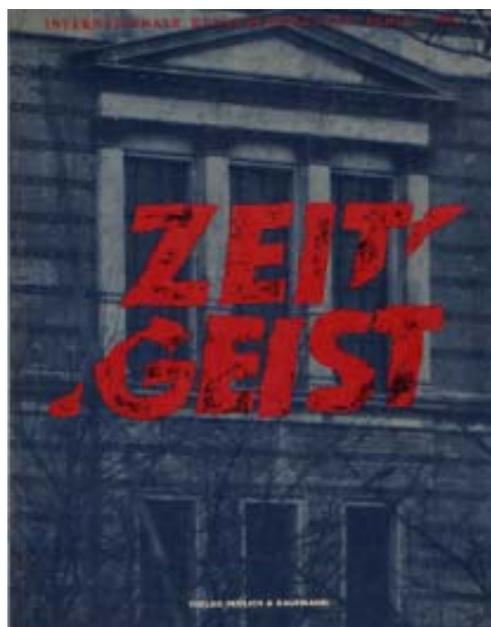
40 X 300 cm

Galeria Bruno Bischofberger, Zürich

Imagem escaneada do catálogo da Exposição

Zeitgeist, Berlim, 1982





De cima para baixo

AN.B,19

Henri Michaux

Éclatements, 1954

Nanquim,

Exercícios em escrita automática
e gestual

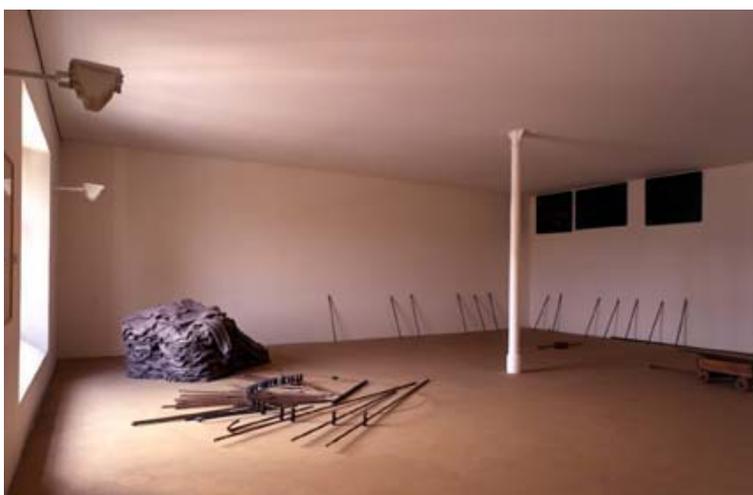
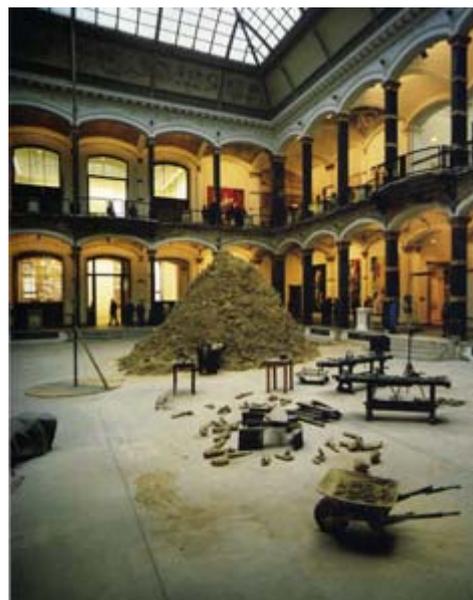
AN.B, 20

Jackson Pollock

Pollock trabalhando em seu ateliê, 1950

AN.B,21

Catálogo da Exposição Zeitgeist, 1982

**AN.B,22**

Joseph Beuys

Monumento ao Veado, 1948-1982

Ambiente na Exposição Zeitgeist (Espírito da Época)

Martin-Gropius-Bau, Berlim, 1982

(não conservado como conjunto)

Fotografia de Jochen Litkemann do

Livro "Joseph Beuys", de Alain Borer

AN.B,23

Joseph Beuys

The Hearth, 1968-1974

Metade direita da imagem

The Hearth II, 1978

Metade esquerda da imagem

Museu de Arte da Basiléia

AN.B,24

Joseph Beuys

Cena de Caça ao Veado, 1961

Armário com objetos diversos, jornais dobrados e pintados

Block Beuys, Hessisches Landesmuseum

Darmstadt, sala 2

Fotografia de Claudio Abade





De cima para baixo

AN.B,25

Anselm Kiefer

Filha de Lilith, 1998

107 X 164,5 cm

Coleção Edmundo e Cibele Ribeiro,
SP, Brasil

AN.B,26

Etienne Martin

O Casaco, 1962

Tecidos, passamanarias, cordas,
couro e metal

250 X 230 X 75 cm

AN.B,27

Anselm Kiefer

Margareth, 1981

Oil and bundles of straw on canvas

280 X 380 cm





Karin Lambrecht tem
um inenso talento.
Conceder-lhe uma bolsa
de estudo para um
estágio nos Estados Unidos,
é possibilitar o aprimora-
mento de sua arte e
colaborar no desenvol-
vimento artístico do Brasil.
Perto Slego, de novembro de 1985

IBERÊ CAMARGO

Bilder der Brasilianerin Karin Albrecht

Stumme Anklage

Kassel. Mit Bildern der brasilianischen Künstlerin Karin Albrecht schließt sich in der Galerie M der Reigen der Ausstellungen zum Kulturprojekt „Begegnung mit Brasilien“.

Die Arbeiten dieser jungen Frau teilen nicht nur äußerlich und ein zufällig das Ende einer Veranstaltungsserie dar, sondern markieren auch innerhalb des brasilianischen Kunstschaffens einen zumindest vorläufigen Endpunkt. Mit der Abkehr vom Gegenstand, von der Nachahmung des Figürlichen über-

haupt vollzieht die deutschstämmige Brasilianerin einen radikalen Bruch mit der Tradition. Es gibt in diesem Werk, das fragmentarisch in der Galerie M zu sehen ist, keine spektakulären Sinnenreise. Nichts erschließt sich über die visuelle Wahrnehmung, alles Verstehen erfolgt über die Sinne, über den Weg der stillen Reflexion. Karin Albrecht verweigert dem Betrachter die bildhafte Umsetzung ihrer Gedanken, die im Mythos der Erde und im Mysticism der weiblichen Leidens-

Kräfte finden. Alles ist Idee, ein konzeptioneller Prozeß, der im Material seinen Ausdruck findet.

Es begegnet ihr auf Schritt und Tritt: Abfälle, Scherben, zerbrochenes Blech, Werkzeuge, die die Natur verwunden, und die sie zu monumentalen Plastiken montiert wie zu Zeugen ihrer stummen Anklage. Die Installationen würden den Raum der kleinen Galerie sprengen; Fotos müssen hier – leider – als Ersatz dienen.

Aber da ist ein Bild, das eine ganze Wand einnimmt, zusammengesetzt aus vier quadratischen Tafeln, auf denen die warmen Farben der Erde Brasiliens ineinanderfließen: stumpfes Rotbraun, mattes Ocker, mildes Sonnengelb, gedämpftes Blau, sich in Grau auflösend wie der Himmel über dem Amazonas nach einem Tropengewitter. Im Bildzentrum ein zornig zerknülltes Papier, Fotokopie eines Kinderbildes, mit Lehmgebräckel auf der Fläche befestigt. „Baby Terra“ heißt die Arbeit. Sie bedarf keiner weiteren Erläuterungen. **Hans Lohse**

De cima para baixo

AN.B,28

Bill Viola

Room for St. John of the Cross, 1983

4,3 x 7,3 x 9,1 m

Instalação de som e vídeo

AN.B,29

Carta escrita por Iberê Camargo recomendando Karin Lambrecht para Projeto Artista em Residência para The Millay Colony For The Arts, Austerlitz, NY, 1985

AN.B,30

Ilona Lehnart,

“Stadt und Kreis Kassel”, 24 de outubro de 1988



De cima para baixo

AN.B,31

Joseph Beuys

Crucificação, 1962-1963

Madeira, pregos, fio elétrico, agulha, barbante, duas garrafas plásticas, papel de jornal, tinta a óleo (marrom-cruz) e gesso

42,5 x 19 x 15 cm

Ataatsgalerie Stuttgart

Fotografia de Heinz Vogelmann

AN.B,32

Joseph Beuys

Infiltração homogênea para piano de cauda, 1966

Piano de cauda, feltro e duas cruzes vermelhas de pano

100 x 152 x 240 cm

Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

AN.B,33

Joseph Beuys

Morphe, 1961

Duas taças de champanhe, altura aproximada 17 cm, uma delas coberta de concreto, tinta óleo, fio de cobre, papel e madeira.

22 X 19 X 2,5 cm

Fotografia de Eva Beuys- Wurmbach





De cima para baixo

AN.B,34

Rembrandt van Rijn

O Boi Abatido, 1655

Óleo sobre madeira

94 cm x 69 cm

AN.B,35

Francis Bacon

Figura com carne, 1954

Óleo sobre linho

129,9 X 121,9 cm

Art Institute of Chicago

AN.B,36

Lúcio Fontana

Conceito espacial, 1960

Tela natural

100x 80 cm



De cima para baixo

AN.B,37

Arnulf Rainer

Weinkruzifix, 1957-1978 (cruz de vinho)

Pintura a óleo sobre tela

168,5 X 103,5 X 40 cm

AN.B,38

Francis Bacon

Crucifixion, 1933

Óleo sobre linho

62 x 48.5 cm

AN.B,39

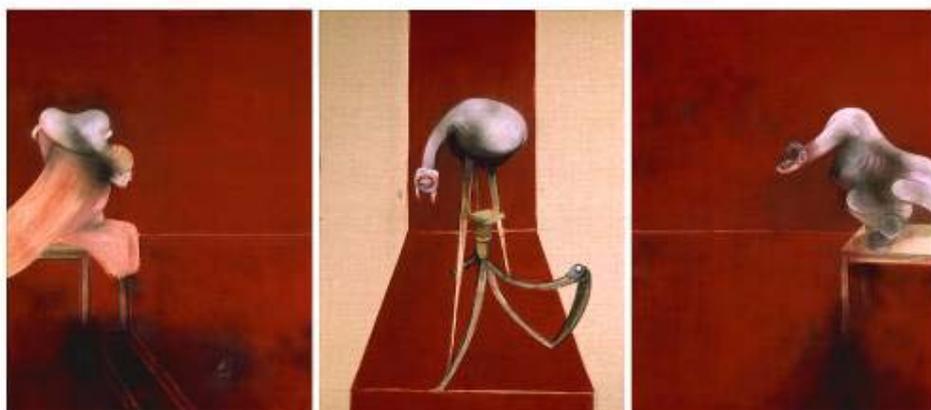
Francis Bacon

Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944

Óleo sobre linho

Tate Britain





De cima para baixo

AN.B,40

Francis Bacon

Second Version of Triptych

Crucifixion, 1944

Óleo sobre linho

198 X 148 cm

AN.B,41

Francisco de Goya e Lucientes,

Nature mort à la tête de

mouton, 1808-12

Óleo sobre madeira

45 x 62 cm

AN.B,42

Francis Bacon

Three Studies for a Crucifixion,

March 1962

Tinta à óleo e areia sobre tela

[tríptico]

198,1 x 144,8 cm

Solomon R. Guggenheim Museum





De cima para baixo

AN.B,43

Cristian Boltanski

Dispersão, 1995

Montes de roupas usadas

AN.B,44

Louise Bourgeois

Cell VII, 1998

Instalação (detalhe)

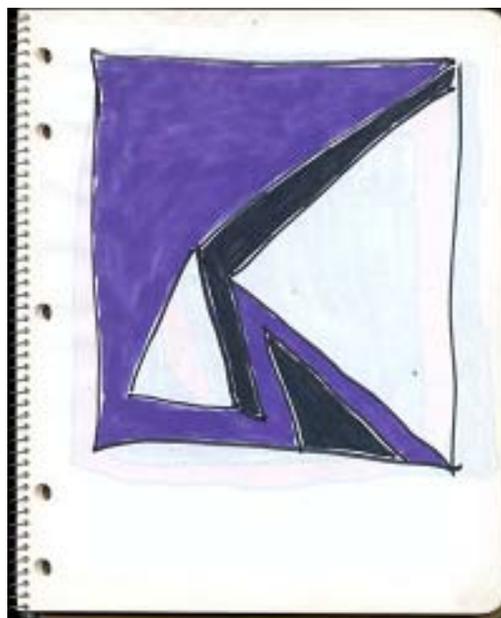
AN.B,45

Ana Mendieta

Vidro sobre o corpo (detalhe),

1972





De cima para baixo

AN.B,46

Gina Pane

Corpo Presente (detalhe), 1974

Fotografia da performance

AN.B,47

Frank Stella

Sketchbook, ca. 1966

22 x 19 cm

Sketches in felt tip pen.

Frank Stella papers, 1941-1993,
bulk, 1978-1989

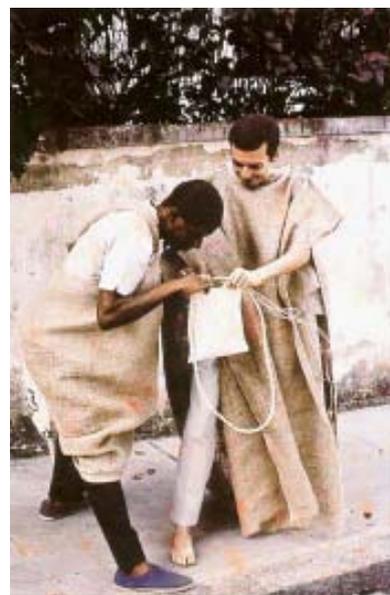
AN.B,48

Marina Abramovich

Lábios de Tomás, 1970

Performance





De cima para baixo

AN.B,49

Arthur Barrio

Trouxa, 1969

AN.B,50

Hélio Oiticica

Anti-arte ambiental Parangolé

Hélio Oiticica e Nildo da Mangueira

vestem *Parangolé*

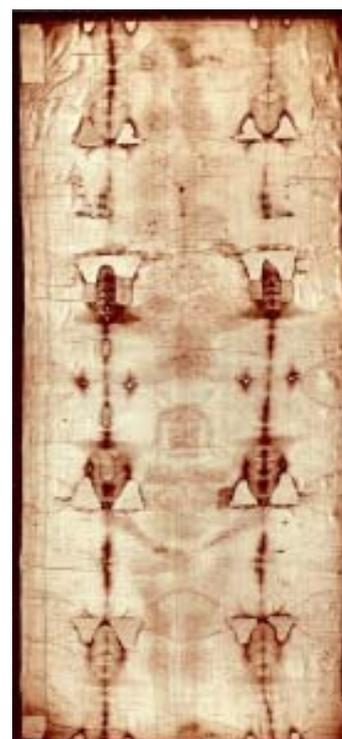
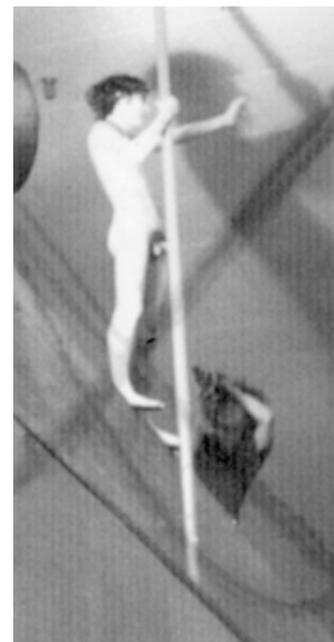
AN.B,51

Lygia Clark

Nostalgia do Corpo Coletivo, 1965

Objetos Relacionais

Fotografia Hubert Josse



De cima para baixo

AN.B,52

Antonio Manoel

Corpobra, 1970

AN.B,53

Leonardo Da Vinci

Última Ceia, 1494-1498.

460 x 880 cm

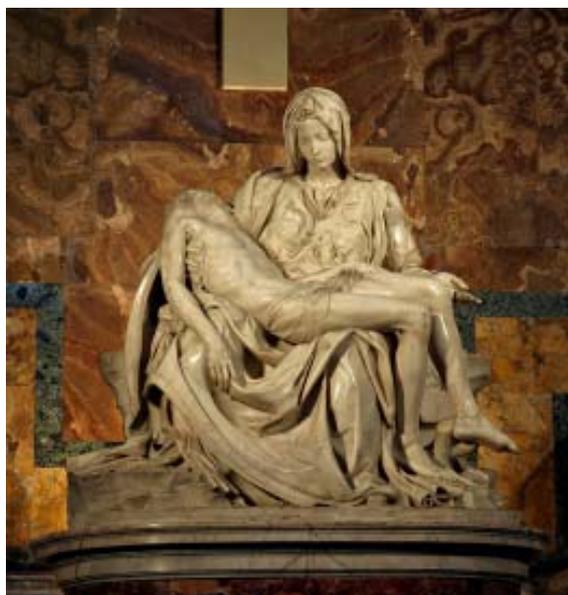
Técnica mista com predominância de têmpera e óleo sobre duas camadas de preparação de gesso aplicadas sobre reboco

AN.B,54

Santo Sudário

436 X 110 cm

Linho e sangue humano



De cima para baixo

AN.B,55

Frida Kahlo

As Duas Fridas, 1939

Óleo sobre tela

173 cm x 173 cm

AN.B,56

Michelangelo

Pietà

1498-1500

Mármore

174 x 195 x 69 cm

Basílica de São Pedro-Roma

AN.B,57

Fra Angélico

Anunciação, 1440-1441

Afresco

Florença Convento de São Marcos, claustro 3



ANEXO C
CRONOLOGIA ILUSTRADA
DE KARIN LAMBRECHT

Em janeiro de 1957 nasce em Porto Alegre,
Karin Marilyn Haessler Lambrecht

A avó materna de Karin, Ida Haessler (1899 - 1989) era de ascendência austríaca, seus pais imigraram de Viena para a Letônia em 1893, mais especificamente para Kurland, onde viveram e trabalharam na quinta do Barão Von Mantteufel. Ida foi registrada em Wolhynien, na Igreja Luterana Evangélica de Lutz e lá freqüentou a escola até os 14 anos. Sua família imigrou para o Brasil poucos meses antes da 1ª Guerra Mundial, chegando ao Rio de Janeiro, em 4 de junho de 1914. O avô materno de Karin, Max Leopoldo Alfredo Haessler (1886 - 1941) era natural de Berlim.

Os avós paternos de Karin eram berlinenses e vieram trabalhar no Brasil, em 1926, mais especificamente na região de Goiás, onde nasceu o pai de Karin, Egon Lambrecht (1927 -1979). Passados dois anos a família voltou para a Alemanha onde assistiu o prenúncio da Segunda Guerra Mundial. A avó de Karin contava que eles se arrependeram profundamente por ter voltado para Europa, o que talvez tenha influenciado Egon, o pai de Karin que, ao completar 19 anos, fugiu para o Brasil. Ainda criança, Karin aprendeu a falar alemão com o pai, Egon, com a avó Ida e com a mãe Hilda Haessler Lambrecht (1918). Eles articulavam o alemão erudito.

Quando a Segunda Guerra Mundial terminou e a Alemanha foi dividida em quatro setores, inglês, francês, americano e russo os avós paternos de Karin passaram a viver no lado russo, na DDR (Deutsche Demokratische Republik) ou Berlim Oriental. Na velhice eles foram recebidos em um asilo, em Eberswalde, aonde vieram a falecer em meados da década de oitenta.

Avô materno de Karin, Max Leopoldo Alfredo Haessler, era formado em engenharia civil e veio para Porto Alegre convidado pelo arquiteto Theo Wiederspahn para ser professor na escola de aperfeiçoamento, a Gewerbeschule, que tinha como mantenedora a Sociedade de Utilidade Pública, criada pela Sociedade teuto-brasileira.

Em 19 de abril de 1914, quando foram aprovados os estatutos da escola e da sociedade mantenedora, presididas respectivamente por Wiederspahn e Alberto Bins, iniciaram as atividades nas dependências da Escola Alemã, que mais tarde seria conhecida como Colégio Farrroupilha.

“Documentos originais e reproduções de trabalhos escolares estão a nos atestar a alta qualidade do ensino. O esmero dos trabalhos de desenho e alguns cadernos de estudantes mostram o cuidadoso e acurado estudo da construção. A conclusão do curso consistia na elaboração de um projeto de arquitetura (...). De tudo isso fica evidente os grandes paralelos



1. Avô paterno de Karin trabalhando em um canteiro de rosas do asilo, em Eberswalde, Berlim Oriental, em 1973. Arquivo KL.



2. Correspondência enviada pelos avós ao pai de Karin. No selo a imagem de Karl Marx. Arquivo KL.
Imagem cedida pela artista

3. O Muro de Berlim e seus Distritos determinados na placa branca, à direita.



Arquivo KL



4. O avô de Karin, engenheiro Alfredo Haessler, construiu entre outros prédios a Igreja no Instituto Pedro Chaves Barcellos, na Rua Cabral, em Porto Alegre. Na imagem uma cerimônia de casamento no início dos anos 1960, na Capela da Pia Instituição Chaves Barcellos. Anônimo.

entre essa escola e a Bauhaus, de Walter Gropius" (WEIMER, 1983).

Em 1944 falece Arthur Haessler, tio de Karin, aos 24 anos.

Quando Karin nasce, em 1957, seu avô Alfredo Haessler também já era falecido, mas ela viverá com seus pais na casa construída pela avó viúva, onde ainda hoje mora com a senhora Hilda Haessler Lambrecht.

1963

Karin ingressa na Escola Alemã, Ginásio Evangélico Pastor Dohms, vinculado a comunidade Evangélica de confissão Luterana Martin Luther, no bairro Higienópolis, em Porto Alegre.

1973

Dá início aos estudos em arte, no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Karin teve aulas de Desenho, com o professor Clébio Guillon Sória (1934 - 1987) que tinha grande interesse pela questão da escala, pelo Muralismo Mexicano e suas distintas características de arte pública. O grupo que estudava com o professor Sória, entre eles Heloísa Schneiders da Silva (1955-2005) apresentou uma exposição, no *hall* da Agência dos Correios e Telégrafos de Porto Alegre, em 26 de maio de 1975. Os alunos estavam iniciados na pintura mural e na arte muralista, conforme atesta o texto do convite:

Proposição – Sintonia – Objetivo – Alcance

Arte Mural (Muro Paredes)

O caráter do mural é grandioso

O sentido do mural é monumental

A função do mural deriva da arquitetura

A linguagem do mural é a exaltação da forma, é a exaltação do tema, é um hino de júbilo, é o heroico, é a tragédia, é por fim, a humanidade em marcha.

O tamanho do mural não se mede por qualquer dimensão que se apresente, mas pelo seu sentido "de dentro para fora".

Esta exposição não seleciona valores.

(Texto do convite, 1976. Documento cedido pela artista)

1975

Karin Marilyn Haessler Lambrecht presta vestibular para Agronomia na UFRGS, mas ingressa na 2ª opção de curso, no bacharelado de Ciências Sociais. Cursado apenas um semestre (durante a ditadura militar) pede transferência para Artes Plásticas, onde reencontra Heloísa S. da Silva. No Departamento de Artes Dramáticas (DAD) foi aluna de Carlos Pasquetti, titular da disciplina de Cenografia. Desse encontro nasce um interesse especial pelas Artes Cênicas e pelos colegas do teatro, artistas muito politizados.

1976

Karin, então aluna do Instituto de Artes da UFRGS, participa do festival de Artes de Inverno Ouro Preto onde

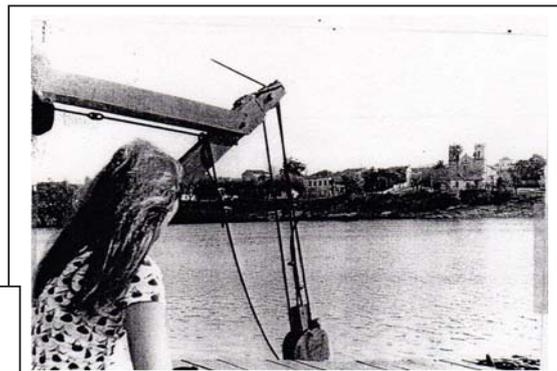
7. Karin Lambrecht participa como aluna da UFRGS, do Festival de Primavera de Triunfo, em setembro de 1976. Arquivo KL.



5. Glaura M. Pereira, Rosângela de Carvalho Ferreira, Karin Lambrecht e Izabel Cristina de A. Passo, em Ouro Preto, 1976. Arquivo KL.



6. Karin viaja com Heloísa S. da Silva e Maria Helena Salle para Argentina, 1977. Arquivo KL.



toma parte das oficinas de desenho com as professoras Glaura M. Pereira, Rosângela de Carvalho Ferreira, Isabel Cristina de A. Passos.

1977

Nas férias de julho viaja com Heloísa S. da Silva e Maria Helena Salle, mais um grupo de amigos para visitar o irmão de Heloísa, Alexandre S. da Silva (1948 - 1990), na Argentina. Ele havia militado no Diretório Acadêmico da Faculdade de Medicina da UFRGS, e depois de ter sido preso e torturado em Porto Alegre, vivia exilado em Buenos Aires. Da capital Argentina, as três amigas viajam até a Cordilheira dos Andes, na região de Mendonça até o Chile/Puente Del Inca, em busca de uma nova paisagem que Karin descreve “como um desejo de conhecer a identidade da América do Sul e vivenciar um sonho da Heloísa, que era o encontro do homem com a natureza (...) além de sentir a vida rude na Cordilheira dos Andes (...)” KL Em depoimento particular à autora em 02/11/2011.

1978

Karin viaja novamente para Ouro Preto e participa das oficinas de desenho com o professor Jarbas Juarez Antunes (1936) conhecido por ser um grande pintor e muralista mineiro.

Em setembro desse mesmo ano, no Instituto de Artes da UFRGS, participa do lançamento do projeto *Relinguagem* - Acontecimento artístico “contemporâneo a Arte Postal, com a participação de 40 artistas que deram origem a 40 álbuns com 40 imagens reproduzidas em xerox”. KL Em depoimento particular à autora em 02/11/2011.

O *Relinguagem I* foi mostrado na rua no com o espírito da Arte Postal de ‘ir e vir’. Essa forma comunicação com a sociedade era uma forma de oposição ao ensino acadêmico. Essa primeira edição do projeto foi organizada no Centro Acadêmico Tasso Corrêa, do Instituto de Artes, UFRGS, que funcionava como um “QG” dos estudantes.

Ainda em 1978, Karin viaja pela primeira vez para Amazônia, Belém, Manaus, Rondônia e a divisa do Brasil com a Bolívia. Até seu ingresso na universidade, Lambrecht vivia exclusivamente no bairro de Higienópolis, reduto da colônia alemã na capital gaúcha. Na UFRGS ela passa a conviver com Heloísa S. da Silva, Jovita Peña Sommer e Regina Coeli de Freitas Costa Rodrigues (1954-1993), que já havia visitado a região norte do país acompanhando seu pai. Nessa viagem, entre as amigas, Karin conhece Irene Santos(1), que acompanhou o grupo até Belém do Pará. Segundo Karin, essa viagem foi feita “para um reconhecimento da paisagem brasileira (...) de ônibus, de barco, de carona de caminhão” (...).KL Em depoimento particular à autora em 02/11/2011.



8. Lançamento da primeira edição do álbum *Relinguagem*, na esquina da Av. Borges de Medeiros com Rua da Praia, Centro de Porto Alegre, 1978. Arquivo KL.



9. Egon Lambrecht 1927 -1979. Arquivo KL.

1979

Conclui o Bacharelado em Artes Plásticas, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e, ainda em meados de 1979, é convidada, por Vera Chaves a fazer parte do espaço N.O. :

"É importante lembrar que naquela época estávamos sob o regime militar, onde tudo era censurado – a censura se sentia não só claramente nas intervenções repressoras da política e do poder aplicadas de cima para baixo – porém o cotidiano era opaco e triste, desinformado (sem informação e sem forma inteligente, traumatizado pela ditadura, fantasmagórico, não esclarecido, não havia discussões abertas e livres relativas à Arte Contemporânea. Nas Artes Plásticas predominavam questões acadêmicas e mercadológicas, às quais, conforme depoimento de Vera: (naquela época integrante do Nervo Óptico) _ não éramos contra o mercado, mas contra a dominação do mercado... as minhas lembranças do Nervo Óptico, hoje em dia eu "classifico", como memórias sensoriais, marcantes, vivas e formadoras...porque são mais que registros lineares de fatos históricos e época. (LAMBRECHT, Karin In: Vera Chaves Barcellos: *Le revers Du Reveurs*. Capela de Sant Roc, Museu de Valls, Barcelona. 2003)

Em novembro de 1979 morre aos 52 anos, o pai de Karin, Egon Lambrecht.

Ainda no ano de 1979, Karin Lambrecht faz sua primeira exposição individual, *100 X Coração*, apresentando desenhos e pinturas no Escritório de Arquitetura de Ceres Storchi e amigos, na Rua João Telles, 542, bairro Bom Fim, Porto Alegre.

1980

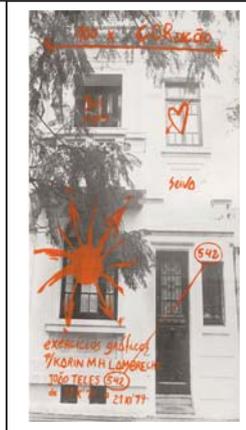
Já formada e com o título de Bacharel em Artes Plásticas, com ênfase em Desenho e Gravura, Karin resolve viajar para a Alemanha. Essa viagem não foi aleatória, foi após a morte do pai, que Karin resolveu ir ao encontro dos avós paternos que moravam na então Berlim Oriental.

Com seu caderno de desenhos e colagens, Lambrecht vai a Hochschule der Künste Berlin – Fachbereich 1, em Berlim Ocidental (atualmente a Universidade tem o nome U.D.K., Universität der Künste Berlin) e procura o artista e professor Raimund Girke (1930-2002), que aceita lhe orientar em pintura, recomendando seu ingresso na turma de quarto semestre.

Mais tarde, Karin se reportará a Girke para comentar a pintura de Iberê Camargo (1914 - 1994):

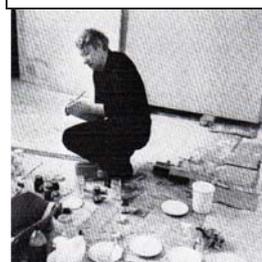
"Encontrei no catálogo de uma exposição individual de meu professor de pintura em Berlim, Raimund Girke um depoimento sobre seu trabalho que me fez lembrar o sentido essencial que Iberê atribuía à pintura: "o que garante que eu sinta a pintura sempre como verdadeira ou correta é eu ter em mim, seguro, o sentimento de encontrar-me no interior dela, de estar, simultaneamente, enquadrado nela". "Em última instância, isso apenas significa que viver e pintar são inseparáveis" (LAMBRECHT IN: SALZSTEIN, 2003, p.190).

10. Cartaz da exposição mostra o local da primeira exposição individual de Lambrecht em Porto Alegre, em 1979. Arquivo KL

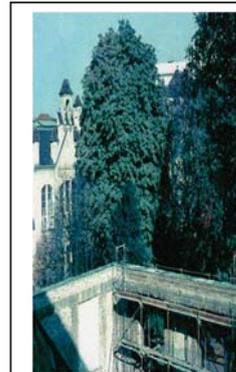


11. H.D.K. com ruína da 2ª Guerra, inverno, 1980. Arquivo e foto Michael Chapman

12. Raimund Girke. Retirado do Cartaz do Goethe. Arquivo KL



14. JILL DROWER Escritora e membro do Exploding Galaxy"... Nós fomos comparados ao grupo Living Theatre, mas tendo visto o Exploding Galaxy cara a cara com o Living Theatre uma noite no Roundhouse, é claro que nós não compartilhamos a mesma visão [do mundo]. O Living Theatre teve uma mensagem política clara e forte. Aquela noite eles conversaram sobre Che Guevara nos morros da Bolívia e então cantaram, "Nós não podemos tirar as roupas em público." Isto era repetido novamente: "Nós não podemos tirar as roupas em público." Sem parar, até Michael Chapman do Exploding Galaxy (descrito por Lygia Clark como "La force de la nature") levantou-se do público e cantou, "Sim podemos. Nós podemos tirar as roupas em público." Houve um impasse de alguns minutos. Então Mike tirou suas roupas e virou para o público ao redor. "Veja," ele disse. "Nós podemos tirar nossas roupas em público." Eu assisti com derisão quando o Living Theatre continuou seu canto original - eles nem sequer foram capazes de improvisar uma resposta. ..." (Trad.) Jill Drower, In Oiticica in London – The Whitechapel Experiment – Recollection p.81. BRETT; FIGUEIREDO. Tate Publishing, 2007.



13. H.D.K. com ruína da 2ª guerra, verão, 1980.



Na H.D.K. Karin estuda História da Arte e Arte Abstrata, com Robert Kudielka (1945), e logo conhece e namora Michael John Chapman, um aluno inglês, orientando do professor Shinkichi Tajiri (1923-2009), responsável pela cátedra de escultura.

Chapman tinha 32 anos e vinha de uma experiência artística muito intensa com o grupo *Exploding Galaxy*. (...) “Ele também falava muito de Hélio Oiticica e Lygia Clark”, Hélio Oiticica escreveu:

Paul Keeler e David Medalla (um grande artista filipino que dirigia a Signals também) organizaram o grupo “Exploding Galaxy”, que em 67, 68 e ainda 69 viria a ser o que de realmente importante havia em Londres; os anos “swinging” estavam no seu auge; o grupo, nos seus anos áureos, foi esnobado e ignorado pelo “establishment” artístico inglês; combatido mesmo; as relações, portanto, entre nós e o “Galaxy” eram mais do acidentais: sempre houve uma ligação de espírito e uma afinidade mútua; quando cheguei lá, pude ver como adoravam as experiências de Lygia Clark, e pela primeira vez pude sentir que me adoravam, e como havia desenvolvido coisas bem paralelas às nossas, tais como experiências na rua, sensoriais, participação do espectador, etc.; tenho um plano para um grande artigo sobre eles; aqui já foram divulgados pelo nosso Nelson Motta numa série maravilhosa de artigos (Nelson conheceu muitos deles e possui o livro de Keeler, *Planted*, que considero um dos maiores documentos sobre problemas internos e sobre o comportamento dentro dessas experiências de vanguarda, num grupo-comunidade); crises internas, viagens, repressão geral, causaram a dispersão do grupo, principalmente depois do fechamento da casa-comunidade deles (99, Balls Pond Rd.), notória e famosa depois de sucessivas batidas policiais; muitos de seus poetas e artistas evoluíram e cresceram depois disso; Fitzgerald, Mike Chapman, Edward Pope, etc.; quando cheguei morei lá e minha experiência londrina foi também uma experiência “galáctica”: a construção dessa experiência Whitechapel (os planos já haviam sido feitos aqui) foi um trabalho comunitário, de outro modo não teria saído:... (OITICICA, Hélio. *Jovem* (O Jornal), Rio de Janeiro, 6. Mar, 1970)

Ainda em 1980, Karin e Michael, então namorados, assistem Beuys ser vaiado na H.D.K. durante o simpósio da Fundação Karl Hofer, o “KARL-HOFER-SYMPOSIONS”, sob o tema *Überleben Durch Kunst* (Sobreviver com arte, a partir do livro 1984, de George Orwell). Michael Chapman durante a palestra de Beuys o desafia a assinar uma escultura sua autoria. Beuys assina. (Kunstforum 01/1981. Band. 43)

1981

Durante as férias da H.D.K. nasce, em Porto Alegre, Yole Cuíca Kamaiura Lambrecht Chapman. Entre dezembro de 1981 e janeiro de 1982, Karin e Chapman participam da exposição *A Casa e a cozinha*, onde ela mostra pinturas com terra e têmpera ovo, no Espaço N.O., em Porto Alegre.

16. Michael Chapman, Londres, 1960. Arquivo MC



17. KARL-HOFER-SYMPOSIONS”, HDK1983, Arquivo KL.



Das Karl-Hofer-Symposion in der Hochschule der Künste Berlin. Von links nach rechts: Ulrich Dibeltz, Hans-Jürgen Syberberg, Alfred Hrdticka, Ulrich Roloff, Hans-Jürgen Diehl (verdeckt), Joseph Beuys, Heinz Kitz

18. Ensaio fotográfico de Karin na HDK, 1983. Arquivo KL..



19. Pinturas de têmpera ovo e caligrafias de Karin, no Espaço N.O., 1981. Arquivo KL



20. Participação de nascimento de Yole Cuica Kamaiura Lambrecht Chapman em formato de Arte Postal, 1982. Arquivo KL.

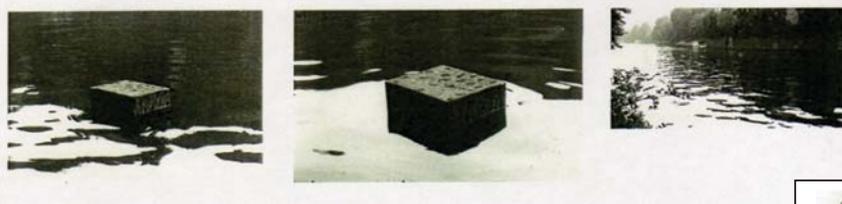


1982

De volta às aulas em Berlim, Karin anuncia o nascimento do bebê através do Projeto Arte Postal e recebe, em resposta, desenhos do italiano Vittore Barone e do inglês Robin Crozier.

Realiza o trabalho *O caminho do rio*, “objeto de estudo de cor com a luz da atmosfera matinal e 2 objetos”, Karin ainda comenta que no verão tratou-os com pigmento preto/negro, cinzas e fuligem e, no inverno, coloriu na neve de Charlottenburg. Com esse trabalho ela pretendia aprofundar-se na cor do ambiente natural e investigar como o objeto pictórico se mescla com o ambiente natural.

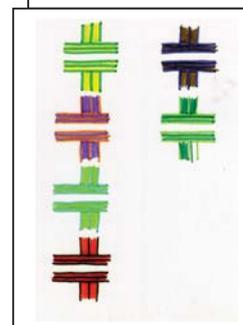
21. Karin Lambrecht, 1982. *Caminho do Rio* - Objeto Pintura



A importância da luz e da cor foi tema de interesse e pesquisa da artista até sua volta para o Brasil, persistindo até a atualidade como foco de grande importância em seu trabalho.



22. Objetos Pictóricos, 1982. Ao fundo a colega Monica Bartsch na sala de pintura para cinco alunos, na HDK. Arquivo KL



23. Cruzinhas de hidrocor caderno de desenho para estudos do trabalho *Caminho do Rio*. Arquivo KL.

Notas:

1. Irene Santos é gaúcha, fotógrafa, coordenadora editorial e organizadora dos livros *Colonos e Quilombolas: Memória fotográfica das colônias africanas de Porto Alegre* e *Negro em Preto e Branco: História fotográfica da população negra em Porto Alegre*.

1983

Em julho de 83, no antigo Museu de Porto Alegre, atual Museu Joaquim José Felizardo, ocorreu a primeira oficina de pintura sob orientação de Karin Lambrecht. "Exercícios de pintura" foi o nome escolhido para um *workshop* ministrado ao ar livre, nos jardins do solar situado a Rua João Alfredo, 582, Cidade Baixa. A proposta de trabalho incluía o uso pedras, terra e a confecção de diferenciados bastidores e suportes pelos próprios alunos.

Compartilha do projeto "3 Processos de Trabalho", uma concepção de oficinas de reflexão artística e discussões sobre pintura idealizado, igualmente, por Michael Chapman e Heloísa S. da Silva visando o desenvolvimento de *workshops*.

Os encontros aconteceram entre os meses de novembro e dezembro, no Goethe-Institut de Porto Alegre. Os três artistas se dividiram entre os trabalhos práticos da seguinte forma:

Karin propôs uma Oficina *Exercício/Cor/Fazer*, Heloísa, uma Oficina de *Exercícios Gráficos* e Michael Chapman uma Oficina chamada *Receitas de Arte*, conforme ele relatou:

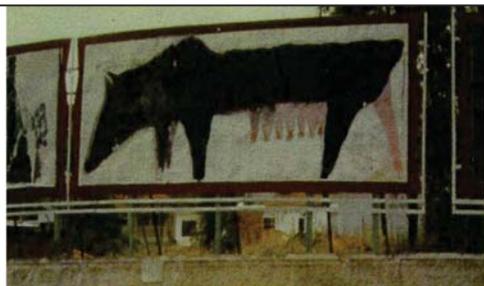
[...] Conduzimos oficinas nas quais discutíamos a importância de pensar o processo criativo. Construíamos e ensinamos a construir quadros grandes, o negócio era trabalhar o espaço físico e psicológico dos materiais [...]

(Depoimento de Michael Chapman a Mônica Zielinsky por e-mail em 26/06/1010 In: DA SILVA, Heloísa Schneiders: obra e escritos, p.229. ZIELINSKI, Mônica (Org.). Porto Alegre: AAMARGS, 2010)

Como evento paralelo, no Goethe-Institut ainda houve a exposição "ARTISTAS EM SEU ATELIER", com os registros da fotógrafa tcheca, Erika Kiffil, realizados no ateliê de artistas internacionais.

Lambrecht é convidada a participar por Mônica Nador e Luciana Brito do projeto 'Arte na Rua 2', supervisionado pelo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Nesse formato ainda estava inserido o projeto *Out-door* no qual participaram aproximadamente 75 artistas brasileiros.

27. Karin Lambrecht, 1983. *O animal é mais do que vemos - out-door* - São Paulo. Dimensões 280 x 870 cm. Arquivo KL.

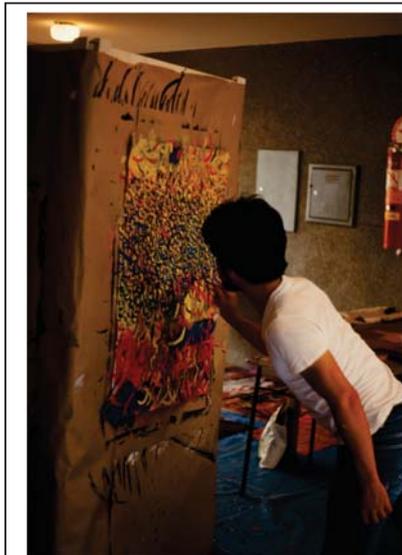


24. Dione Veiga Vieira, no jardim do solar, experimenta a diferenciada proposta do *workshop* "Exercícios em Pintura", 1983. Arquivo KL.



25. Detalhe do cartaz do *workshop*:

"3 Processos de Trabalho" apresentando o programa das oficinas de Karin, Michael e Heloísa S. da Silva, Porto Alegre, 1983. Arquivo KL.



26. "Três processos de trabalho"

Artistas trabalhando durante a oficina de pintura de Karin (na foto Carlos Krauz, 1983). Arquivo KL.

1984

Em maio apresenta Karin Lambrecht apresenta uma Exposição Individual na Galeria Galeria Tina Presser, em Porto Alegre.

Karin e Heloisa S. da Silva criam "A Sala" um lugar de trabalho onde elas orientavam reflexões e práticas de pintura. O espaço ficava localizado na Av. Protásio Alves, 3177 subsolo, em Porto Alegre:

[...] Esse lugar enriquecido por discussões e práticas artísticas, traz como modelo aquele vivido pela primeira artista (Karin) de 1980 a 1983 na H.D.K. (Hochschule der Künste) em Berlin. Karin Propõe a Heloísa a abertura desse espaço, apoiado naqueles moldes, como um lugar de estudo e de desenvolvimento livre para a produção de arte e das novas conformações da arte, em especial da pintura na atualidade. Participaram assiduamente, durante dois anos, os artistas Gisela Waetge, Elida Tessler, Moacir Chotguis, Herbert Bender, Sálvio Darré e Ricardo Trigo [...]. ZIELINSKY, Mônica (Org.) IN: DA SILVA, Heloísa Schneiders: obra e escritos, p.43 e 44. (Porto Alegre: AAMARGS, 2010).

Segundo Karin "o mais bonito dessa experiência, é que cada um tinha a chave do espaço e usava como atelier..." (Lambrecht, Karin, em depoimento à autora em outubro de 2002). KL Em depoimento particular à autora em 02/11/2011.

Nesse período Karin presta concurso para lecionar *Desenho e Percepção* no Instituto de Artes da UFRGS. Aprovada em terceiro lugar, a artista não chega a ser nomeada.

Em maio apresenta Exposição Individual na Galeria Tina Presser, em Porto Alegre.

Entre os meses de julho e agosto participa da exposição "Como vai Você Geração 80", mostra Coletiva realizada na Escola de Artes do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Daniel Senise em entrevista relata seu processo de formação artística que, de certa forma, caracteriza a entrada de uma geração de jovens artistas no sistema das artes que se estabelecia:

" Entrei na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 81/82. Fiz um curso de três meses e depois um curso prático, no ano seguinte com o Luiz Áquila. A partir daí, comecei a experimentar diferentes maneiras de pintar, num período entre seis meses e um ano, até que, na Bienal de 83 vi o trabalho do Markus Lüpertz - um pintor alemão contemporâneo , que foi como um guia pra mim [...]. Comecei então a organizar meu trabalho em torno de imagens, objetos comuns, objetos meus, de uma maneira expressiva - o objeto quase sumia. Por causa desse trabalho, fui à Bienal de São Paulo , ganhei alguns prêmios...(...) Foi tudo muito rápido. SENISE, Daniel. Entrevista com Cláudia O' Reeley, em 21 de junho de 1999,

30. Karin Lambrecht, *Pequenos seres*. Díptico, 300 x 150 cm. Mostra "Como vai você Geração 80", 1984. Obra destruída. Arquivo KL.



28. Da direita para esq. Élide Tessler, Karin Lambrecht, Salvio Daré (1963 -1993), Moacir Chotguis. No alto: Herbert Bender, Gisela Waetge e Ricardo Trigo. Ao fundo exercício coletivo de pintura. Fotografia de Heloísa S. da Silva. Arquivo KL.



29. Imagem do corredor onde estava exposto o trabalho de Karin, no contexto da mostra "Como vai você geração 80?", no prédio da Escola de Artes do Parque Lage, Rio de Janeiro, 1984. Arquivo KL.



no estúdio do artista . Lapa, Rio de Janeiro IN: Vai que nós levamos as partes que te faltam DANIEL SENISE.
São Paulo Pinacoteca do Estado São Paulo: IOESP, 2011.

1985

Participa da seleção para The Millay Colony For The Arts, Austerlitz, N.Y. Duas cartas de apresentação foram necessárias para trabalhar como artista residente Millay Colony. Karin Lambrecht recebeu-as de Iberê Camargo (ao lado) e de Paulo Herkenhoff.

Cinco artistas foram selecionados para trabalhar em morada como: Ahmed Monamed Ismail Nawar, 40, do Egito; Yong Seon Seo, 34, da Coréia do Sul, Ignatius Sserulyo, 48, de Uganda; e Simeon Shemov, 44, da Iugoslávia (sendo Karin, com 29 anos, a mais jovem entre eles),

Inaugura em julho de 85 uma Exposição Individual, intitulada "A Fertilidade de Anita", na Sala Bandeirante, do Museu de Arte Contemporânea, Curitiba.

É convidada a participar da 18ª Bienal Internacional de São Paulo, com o tema "Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades", onde ocupou a sala "Expressionismo, uma herança Brasileira". A mostra teve a curadoria de Stella Teixeira de Barros e Ivo Mesquita:

[...] Esta exposição de caráter histórico pretende apresentar uma visão do Expressionismo como movimento internacional, uma das vertentes da modernidade e que no Brasil marcou decisivamente a formação e desenvolvimento das artes plásticas no século XX. A exposição inicia-se com a Semana de Arte Moderna, em 1922 e mostra as inúmeras alternativas que o projeto expressionista levantou na constituição da visualidade brasileira [...] (em carta destinada a Karin pelos curadores em nome da Fundação Bienal de São Paulo)

Entre outros artistas, participaram da sala "Expressionismo no Brasil: Heranças e afinidades" a Iberê Camargo, Maria Lídia Magliani, Rubens Oestrom e Xico Stokinger.

Inaugura junto a Eloísa S. da Silva a exposição "Os olhos dos gatos que ouvem". Essa mostra chama a atenção conforme Frederico Moraes escreve:

Karin e Heloisa:
Gaúchas premiadas estão na Macunaíma:

A Galeria Macunaíma, da FUNARTE, continua sendo um território gaúcho, no Rio de Janeiro. Agora são duas artistas gaúchas, Karin Lambrecht e Heloísa Schneiders, que ali se apresentam. Karin esteve na mostra 'Como vai você, geração 80?', na Escola de Artes Visuais e no último Salão Nacional recebeu menção honrosa. Entre 1980 e 82 residiu e estudou na Alemanha. Os trabalhos que vai apresentar a partir dessa terça-feira integram as séries "Os comedores de almas", "Tentáculos das espirais" e "Fantasmas". Heloisa é colega de ateliê de Karin e, como ela, formou-se pelo Instituto de

Karin Lambrecht tem um imenso talento. Conceder-lhe uma bolsa de estudo para um estágio nos Estados Unidos é possibilitar o aprimoramento de sua arte e colaborar no desenvolvimento artístico do Brasil. Porto Alegre... de novembro de 1985

IBERÊ CAMARGO

31. Carta escrita por Iberê Camargo recomendando o aceite de Karin à Millay Colony. Imagem cedida pela artista. Arquivo KL.



32. Cartaz da exposição "a fertilidade de anita", entre julho e agosto de 1985. Foto

Martin Streibel.

Arquivo KL



33. Karin Lambrecht, *Resta pensar em seu vagar e seu encontro*, 1985. Esmalte sintético industrial e guache sobre tela. 170 x 315. Trabalho apresentado na 18ª Bienal. Arquivo KL.



34. Karin Lambrecht, Galeria Macunaíma, 1984. Arquivo KL.

Artes da UFRGS, viajando, em 1981, pelos Estados Unidos e Europa. Ambas realizaram mostras individuais, na Galeria Tina Presser, de Porto Alegre. (MORAES, Frederico. Rio em festa com a arte em cada canto, Artes Plásticas, Segundo Caderno, O Globo 24/02/85 Pág. 08.)

Karin lembra que "Na época, a Funarte requisitava um texto crítico, e na ausência de alguém com que nos identificássemos como próximo, em Porto Alegre, inventamos Laura Ida Rambrosso. Mais tarde, Paulo Herkenhoff sabendo disso, menciona Laura Ida em um texto que escreveu sobre o meu trabalho". KL Em depoimento particular à autora em 02/11/2011.

Abaixo o texto original do convite da exposição:

OLHOS DO GATO QUE OUVEM

1947 Quando deixei o navio no Cais do Porto do Rio de Janeiro tinha uns 29 anos.

1958 Porto Alegre, o inverno, a chuva. Tanta água, a alma molhada pela umidade penetrante, e neste embargo sufocante vi, pela primeira vez, o futuro. Pensei que estava louca, mas era real e foi assim: uma visão de duas mulheres (e rapidamente as imagens se materializavam diante de mim), o tempo presente. Se encontravam e desencontravam elas, lobos, olhos e almas e outros até que tudo ficou muito claro e exposto em uma sala perto do mar.

Laura Ida Rambrosso
antecedente visionária

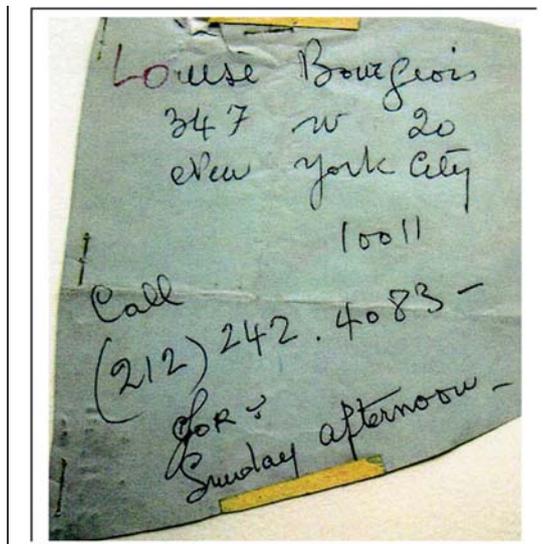
1986

Entre os meses de junho e julho Karin realiza duas Exposições Individuais - "Nascimento do Tempo" - no Espaço Capital, em Brasília e na Galeria Tina Presser, em Porto Alegre.

Selecionada para o programa Artist in Residence do International Visitor Program do United States Information Agency (USIA), vinculada a The Millay Colony For The Arts, Austerlitz, N.Y, Karin viaja para os Estados Unidos. No programa estão previstas visitas a Universidades, Museus e Instituições Americanas, na área de Artes Visuais, nas cidades de Washington, New York, Santa Fé e Estado do Novo México, Los Angeles, San Francisco e Chicago.

Estava presente na comissão de seleção a artista Louise Bourgeois, que entrega para Karin um bilhete combinando um segundo encontro, onde Karin deveria apresentar em *slides* os trabalhos que realizou em Millay Colony¹.

Permanece de setembro a outubro em Millay Colony for the Arts, Austerlitz, New York.



35. Bilhete que Louise Bourgeois entregou a Karin Lambrecht, em The Millay Colony For The Arts, 1985. Arquivo KL.



36. Karin Lambrecht. *Nascimento do Tempo*, 1986. 300 x 180 cm. Tinta acrílica industrial e pigmentos em meio acrílico com recorte e objeto de ferro e madeira. Realizado em Millay Colony pertence a coleção da artista. Fotografia desconhecido. Arquivo KL.

¹ Millay Colony é um espaço para *artist in residence* criado na casa que pertenceu a poetisa americana Edna St. Vicent Millay (1892-1950) em sua homenagem.

1986/87

Viaja para Alemanha e nessa ocasião realiza a exposição individual *Quo Vadis*, na Igreja Petrus Kirche, com o trabalho produzido na Millay Colony.

1987

O ano começa com o evento Connections Project/Conexus, organizado por Josely Carvalho e Sabra Moore, realizado no Museum of Contemporary Hispanic Art (MOCHA), New York. Karin está entre as artistas mulheres selecionadas para apresentar seus trabalhos e, assim convida Heloísa S. da Silva, Regina Coeli de Freitas Costa Rodrigues e Lígia D'Andrea.

Lucy R. Lippard apresenta a exposição:

Unindo os pontos

[...] Artistas não estão acostumadas a responder a questões globais. Mulheres tampouco. Porém, há uma orientação definida no *Projeto Conexus*, para que a voz da mulher sobre os temas de vida-e-morte seja ouvida, sendo cultura, um dos principais veículos de transmissão. [...]

[...] Certas imagens "femininas" se repetem, porém hoje isto já não é um ponto de controvérsia. Sabemos, depois de olharmos por 17 anos à arte da mulher artista, que ela trabalha realmente a partir de suas próprias experiências sociais, biológicas e políticas.

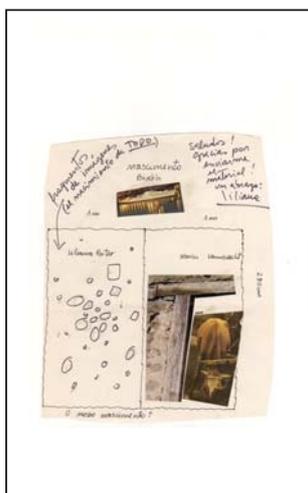
[...] Quando a antropóloga Shirley Ardener se prontificou a estudar a visão do mundo das mulheres em diferentes grupos, ela conclui que apesar de ninguém ser igual ao outro, cada padrão de comportamento parece mostrar parte de um modelo possuído em comum.[...]

(CARVALHO, Josely; Moore, Sabra In: Documentation. Connections Project/Conexus, organized by Josely Carvalho and Sabra Moore, was held at The Museum Contemporary Hispanic Art (MOCHA), 584 Broadway; New York 10012, from January - 8 - February 8, 1987)

Os trabalhos das artistas foram divididos pelas questões abaixo apontadas:

NASCIMENTO, ALIMENTAÇÃO, CORPO,
HABITAÇÃO, MEIO-AMBIENTE, RACISMO, RELIGIÃO,
GUERRA/MORTE.

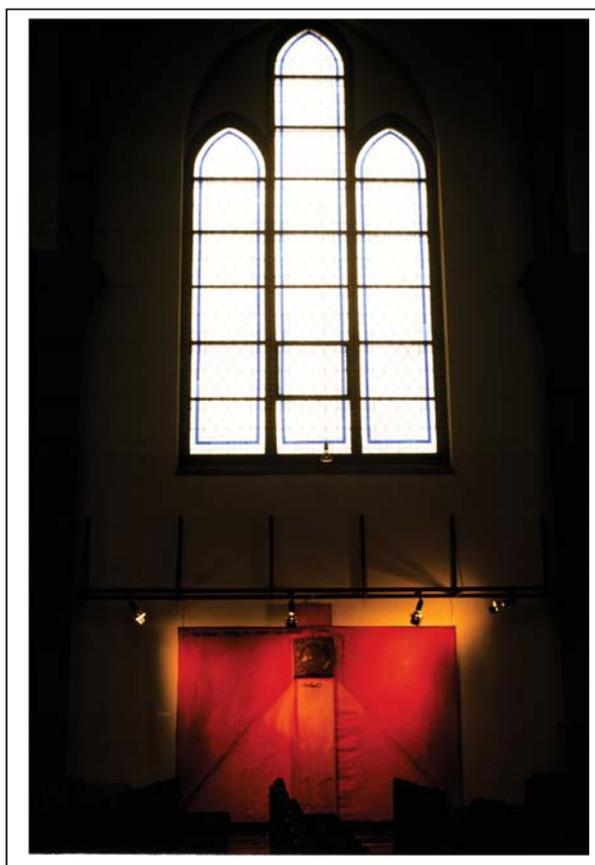
Karin Lambrecht e a artista Liliana Porter apresentaram suas obras na temática NASCIMENTO,



39. Karin Lambrecht e Liliana Porter. Projeto para obra apresentada no Project/Conexus, 1987. Arquivo KL.



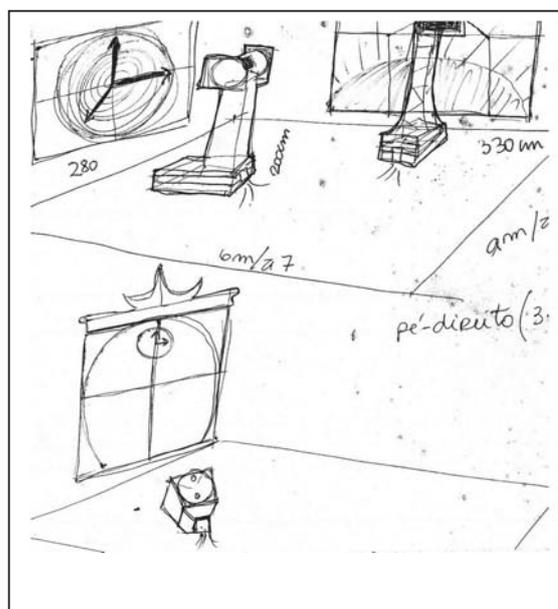
37. Karin e Yole em frente a pintura da *figura que corre*, de Jonathan Borovksy realizada sobre o muro de Berlim, 1986. Arquivo KL.



38. Detalhe da obra *Quo Vadis*, referente ao período que Karin esteve em Millay Colony. Registro da obra exposta em Berlim, na Igreja Petrus Kirche. Obra destruída. Arquivo KL.

De volta ao Brasil, em novembro de 87, Karin Lambrecht recebe no Rio de Janeiro o Prêmio (Bolsa) Ivan Serpa, conferido pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas, órgão da FUNARTE. O INAP nesse momento estava sob a direção da artista Iole de Freitas, responsável por idealizar o programa "Artista Visitante".

Nesse mesmo período participa dos 'Domingos Críticos' - encontros de caráter informal, no Atelier de Iberê Camargo lugar onde os assuntos do cotidiano e das artes eram comentados pelo artista. Muitas vezes Karin esteve lá na companhia de Regina Coeli de Freitas Costa Rodrigues (1954- 1993), amiga muito próxima que nesse ano dava início a sua pesquisa sobre a obra de Iberê Camargo vinculada a Universidad de Madrid, onde estava em processo de doutoramento. Em 1985 Regina já havia recebido o título de "licenciada em belas artes" pela Universidade Complutense de Madrid, por aprovação de tese de licenciatura executada: *Desarrollo de una nova forma expresiva e o nacimiento de una nueva figuración en un trabajo artístico*. No Brasil ela costumava tratar questões do seu projeto de pesquisa com Ronaldo Brito e Rodrigo Naves.



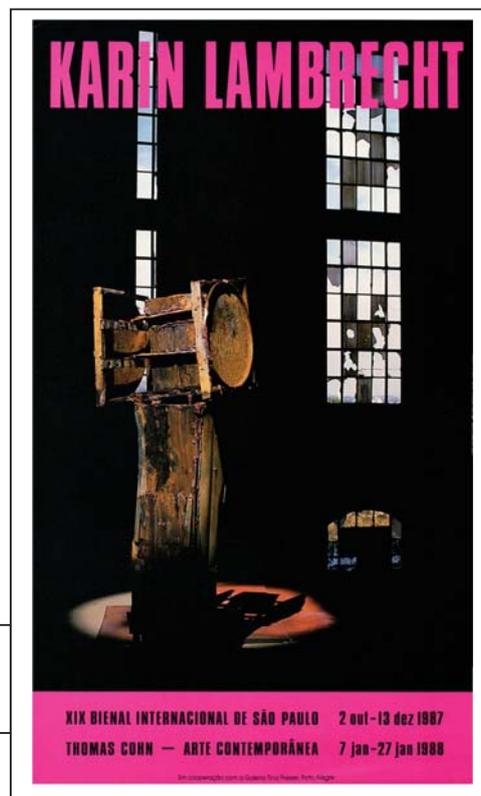
40. No desenho de Karin, o projeto do trabalho para a 19ª Bienal Internacional de São Paulo, sob o tema Utopia versus Realidade. Arquivo KL

De setembro a outubro Lambrecht integra a 19ª Bienal Internacional de São Paulo a convite da curadora geral, Sheila Leirner.

Junto à confirmação de participação, Karin enviou um desenho do trabalho em desenvolvimento (Fig. 40) e um texto complementar à obra:

[...] Em relação à UTOPIA E REALIDADE, o meu tema será ESTER, figura bíblica que colocou a vida em perigo...[...] Ester ou Ester entra no pátio interior da casa do rei. Todos os servos do rei, e o povo das províncias do rei bem sabem que todo homem ou mulher que entrar ao rei, no pátio interior, sem ser chamado, não há senão uma sentença, a de morte, salvo se o rei estender para ele o cetro de ouro, para que viva. Então disse Ester, antes ainda na casa das mulheres: - que tornassem a dizer, jejuai por mim, e eu e as minhas moças também jejuaremos. E assim foi ter com o rei, ainda que não era segundo a lei. - perecendo pereço. E Ester entrou no pátio interior da casa do rei. E saiu. [...] (Ela fez isso porque tinha um requerimento, que fosse salvo seu planeta, ela entendeu isso olhando os relógios) [...]

41. A obra *Ester ou ester entra no pátio interior da casa do rei*, detalhe, 1987. Cartaz. Fotografia de Marinho Neto. Arquivo KL.



[...] De acordo com a explicação de Sheila Leirner, a escolha do tema *Utopia versus Realidade*, propiciaria a inclusão da pluralidade de posições estéticas existentes. Essa pluralidade seria obtida não só por meio das salas especialmente organizadas como pelo lento trabalho junto aos responsáveis pelos envios de artistas dos diversos países participantes. Essa estratégia funcionou bem com 24 dos 52 países atendendo às sugestões feitas pela curadoria da Bienal [...] FARIAS, Agnaldo. *Bienal 50 anos*, Cidade: Editora, ano, pg.217.

1988

Em janeiro, Lambrecht apresenta Exposição Individual na Galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea RJ.

Vive com sua a filha Yole alguns meses na casa e ateliê de Simone Michelin, no Bairro Rio Comprido, Rio de Janeiro.

Igualmente no início de 1988, ao receber o convite da Diretoria de Intercâmbio Cultural da Escola de Belas Artes da UFRJ, Karin Lambrecht prepara um *workshop* de pintura. De acordo com a carta recebida:

[...] "sabemos que sua produção é de relevante importância no panorama cultural brasileiro, portanto gostaríamos que enriquecesse o 1º CRETTEA, com sua significativa contribuição [...]"

No plano de trabalho enviado para a comissão organizadora Karin esclarece:

[...] Eu não quero impor uma proposta, mas pelo contrário, abrir um espaço onde cada integrante pode expor suas idéias, suas dúvidas [...]fazer perceber a questão básica da vida, do ponto ao universo e do universo ao ponto.

[...] Eu cito Ernest Bloch no livro " O princípio da esperança", onde ele em algum momento diz que o ser humano devia olhar ou projetar seus desejos para um lugar, que não é consciente nem inconsciente, porque ambos já são conhecidos, a utopia.

[...] A tela é um espaço livre, aberto, onde o pintor deposita as marcas, e depende de cada um se este espaço continua aberto ou fechado, vazio (no sentido da mentira e do engano [...]"

44. Na imagem ao lado, montagem desenvolvida por alunos da oficina de pintura em Vitória, ES. Arquivo KL.

Em maio, convidada pela Secretaria da Cultura do Estado do Paraná, Lambrecht participa do Projeto *Agora - Palestras e Oficinas de Artes Plásticas*.

No programa a artista expõe suas propostas de trabalho:

[...] Plano e Espaço. Pintura e Objeto do ponto de vista pictórico. [...]"

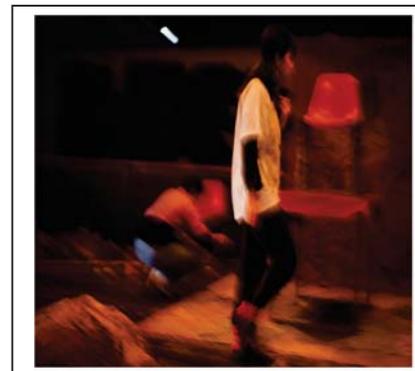
Dinâmica: Ocupação de um espaço grande plano ou tridimensional onde possa haver movimento do corpo. Perceber-se dentro desse espaço em interação.

45. Karin Lambrecht. *O destino: MuB es sein - Es muB sein*, 1986.

280 x 200. Encontro com a Pintura Brasileira. Kassel. 1988



42. Detalhe da obra *Ester ou ester entra no pátio interior da casa do rei*, 1987, detalhe. apresentado na Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro, 1988. Arquivo KL



43. *Projeto Agora*, Paraná, 1988. Arquivo KL.



Os trabalhos podem ser realizados individual ou coletivamente no próprio local da oficina ou como ação na rua.

É importante a análise do que se desenvolverá dentro do interesse individual e, principalmente na dinâmica de todo o grupo. [...]

De maio a outubro participa de uma exposição coletiva nomeada de "Encontro com a Pintura Brasileira", na Galerie M., em Kassel, Alemanha. Entre outros artistas estiveram presentes na mostra Enéas Valle, Newton Cavalcanti e Maria Tomaselli Cirne Lima. Na imprensa local o trabalho de Karin Gerou polêmica:

[...] os trabalhos dessa jovem marcam um ponto final dentro da criação artística brasileira. Abandonando o objeto, a imitação do figurativo enfim, esta brasileira de origem germânica rompe definitivamente com a tradição [...] [LEHNART, Ilona. Stad und Kreis Kassel, Montag, 24. Oktober, 1988. Tradução de B.M. Kunz)

Realiza em dezembro uma Oficina de Pintura e uma Exposição Individual como parte do projeto 'Artista Visitante' em Vitória - ES.

Um texto complementar foi enviado pela artista como parte do projeto:

'O que move e motiva meu trabalho (inteira-o) é a minha experiência particular com a natureza; é às vezes quase uma obsessão de conseguir expressar o que sinto quando olho para a força da natureza [...].

[...] "Deus primeiro plantou um jardim"...

Eu ligo o ato de pintar com origem. [...]

(LAMBRECHT, Karin. Texto complementar ao trabalho sob forma de depoimento, 1988)

1989

Em julho realiza Exposição Individual na galeria Espaço Capital, em Brasília.

Morre em Porto Alegre a avó materna de Karin, Ida Haessler.

Lambrecht participa da exposição "6 x Brasil" , na Galerie Raue, sob a curadoria de Cláudia Gianetti, na cidade de Bonn, Alemanha.

[...] A artista joga com polos opostos. Morte e vida, destruição e salvação, fantasia e realidade, crueldade e sensibilidade fazem parte de toda uma reflexão profunda sobre o destino da civilização, sobre o seu passado e presente, sobre a enigmática cultura que é a nossa - humana [...]. GIANETTI, Claudia. 6 x Brasil Neue Brasilianische Malerei. 12 oktober, 1989.

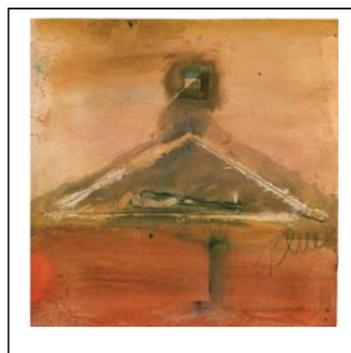
1990

De março a abril Lambrecht realiza sua primeira Exposição Individual em São Paulo. *Pinturas e Objeto* foi acolhida pelo Subdistrito Comercial de Arte, sob gerência de João Sattamini e Rubens Breitman.

Entre agosto e outubro apresenta mais uma Exposição Individual, agora na Galeria Tina Zapollí, em Porto Alegre.



46. Karin Lambrecht, *Marco Polo*, 1991. Esse mesmo trabalho participou da Bienal de Havana, em 1991. Fotografia de Rômulo Fialdini.



47. Karin Lambrecht, *Homem e mulher dormindo*, data? 6 X Brasil, Bonn, Alemanha, Arquivo KL.



49. Ida Haessler e Hilda Haessler em frente ao antigo Chafariz do Mercado Público de Porto Alegre. Arquivo KL



48. Imagem da obra *Cais* para o convite da exposição *Karin Lambrecht - Pinturas e Objeto*, realizada no Subdistrito Comercial de Arte, SP, 1990. Foto Leopoldo Plentz. Arquivo KL

1991

Participa da mostra "Viva Brasil Viva", em Kulturhuset, Stockolm, com curadoria de Elizabet Haglund. Na ocasião Karin dividiu a sala de exposição com Tunga, porém outros artistas igualmente reconhecidos participavam da mostra, entre eles Maurício Bentes, Jac Leirner e Frida Baranek.

De abril a maio apresenta seu trabalho em Caracas, com curadoria de Aracy Amaral. A exposição coletiva "Brasil La Nueva Generación", acontece na Fundación Museo de Belas Artes. Lambrecht representa a nova geração brasileira com o trabalho *Os sem terra*.



51. Karin Lambrecht. *Os sem terra*. 1990. Arquivo KL

De maio a julho participa da exposição "Galáxias", no Instituto Brasileiro Alemão de Santa Maria, Santa Maria, RS.

Em novembro de 1991, a artista participa da exposição "BR 80", no Instituto Cultural Itaú São Paulo, com a curadoria geral de Frederico Moraes. Lambrecht apresenta 3 obras, entre elas a garganta.

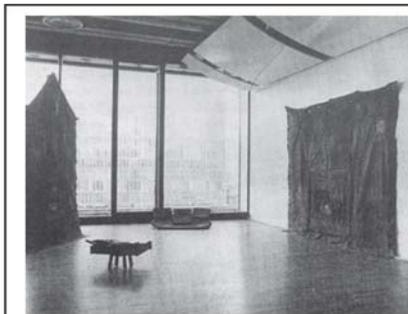
[...] Na virada da década, o crescimento da circulação de obras e artistas, a qualificação gradativa do Instituto de Artes e um volume maior de informações operam mudanças no panorama da pintura do Rio Grande do Sul, que encontra em Karin Lambrecht a expressão - síntese mais completa da chamada **Geração 80** - a geração que recupera para as artes o prazer do gesto de pintar. (BERG, Evelin. BR 80: Pintura no Brasil década de 80, Porto Alegre de 16/05 a 16/06)

Como artista convidada Lambrecht também participará da "Cuarta Bienal de Havana", dessa vez quem assina a curadoria é Lilian Lanes.

50. Karin Lambrecht. *Brunnen*, 1991.

280 x 260 cm.

Fotografia de Olof Thiel. Arquivo KL.



52. Karin Lambrecht. *A Garganta*, 1987.

240 x 250 cm.

Coleção Ruth Milmann. Fotografia de Leopoldo Plentz.

Coleção Particular

1992

Em maio morre em São Paulo, João Sattamini um dos sócios do Subdistrito Comercial de Arte.

Karin guarda carinho especial por Sattamini e Rubem Breitman (seu sócio na época) lembrando que, em 1989 eles foram os primeiros a lhe propor uma exposição individual em São Paulo. Segundo Karin:

"O Subdistrito de arte foi o espaço mais importante para as questões de pintura apresentadas por artistas como Dudi Maia Rosa Daniel Senise, Siron Franco, o grupo Casa 7, Nuno Ramos" (Karin Lambrecht em depoimento a autora em 12/12/2011)

Em junho, a artista participa do "Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo", Curadoria de Sônia Salzstein, São Paulo.

Em apoio ao lançamento do Calendário Anistia Internacional uma mostra é organizada com as obras dos artistas participantes entre as quais, Karin Lambrecht Daniel Senise, Vitor Arruda e Leonilson. A curadoria de foi realizada por Marcus Lontra e o evento aconteceu Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro.

É selecionada para participar do projeto "Arte Amazonas" (uma contribuição do Instituto Goethe de Brasília – para a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente, a "Rio-92").

Os artistas deveriam desenvolver um trabalho prático em ateliê aberto na cidade de Belém do Pará com saídas de campo à reserva de Caxuanã, na Floresta Amazônica,

O projeto envolveu 27 artistas, de 15 países para tratarem o assunto da devastação da Floresta Amazônica. Entre eles Tunga (Rio de Janeiro), Marina Abramovic (Iugoslávia), Bill Woodrow (Inglaterra).

Esta Exposição de cunho internacional foi apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no Museu de Arte de Brasília, na Bienal de São Paulo, em Staatliche Kunsthalle, Berlin no Technische Sammlungen der Stadt Dresden, em Dresden e no Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen.

Günter Metken, no texto "Ateliê dos trópicos", escrito para o catálogo dessa exposição retoma o sentimento de opressão causado pela selva em Lévi- Strauss, quando em 1930 foi levado de Mato Grosso até a Amazônia. Metken retoma o relato de viagem do etnólogo francês para narrar que semelhante sensação fora experimentada por Karin Lambrecht:

" Essa sensação de opressão experimentou-a também a pintora Karin Lambrecht de Porto Alegre. Conheceu a selva através da reserva florestal e, desde então a toma por uma ilusão[...] A paisagem azul de Lambrecht intitulada ' Amazônia - Ainozama ', lida nos dois sentidos, pretende retratar ambos os lados dessa região - sua poesia e sua tristeza, sendo esta representada por imensas gotas de orvalho ou lágrimas, feitas de latão enferrujado. Para ela, a mata não é nada convidativa,



53. Na foto acima, da esq. para dir. Pedro Romero, Kozuo Katasse, Karin Lambrecht, Pere Nogueira, Julião Sarmiento, Miguel Rio Branco, Marina Abramovic e Morgalho na Ilha de Marajó. Arquivo KL



54. Karin Trabalhando na garagem náutica do Clube do Remo, no centro de Belém. Foto de Miguel Rio Branco.



55. Karin Lambrecht fotografada na floresta, por Miguel Rio Branco, 1992. Arquivo KL

56. Livro criado por Karin Lambrecht durante o projeto "Arte Amazonas". Foto de Miguel Rio Branco. Arquivo KL.



57. *SPLASH*. Pintura (detalhe), 1992. 290 x220cm. Pigmento, terra, roseira, metal e chuva sobre tela. Goethe Institut, 1992. Arquivo KL.

pelo contrário, ela oprime os seres humanos. As aberturas na tela permitem vislumbrar o imaginário: de um lado, a selva real e de outro a imagem que dela temos. Na verdade esse quadro constitui um díptico, um livro aberto com páginas e margens; é a Amazônia como um "libernaturae" um livro de História Natural, há muito distanciado do seu objeto, como uma criação de segunda mão " (METKEN, Gunter In: HUG, Alfons; NESSLER, Nicolaus A. *Arte Amazonas*, 1992. Goethe Institut Brasília. ISBN: 3-921606-20-9)

Em setembro realiza uma Exposição Individual no Goethe-Institut, de Porto Alegre.

Em outubro expõe no Subdistrito Comercial de Arte, em São Paulo, em caráter de Exposição Coletiva

É convidada a participar do 11º Salão de Arte do Pará, realizado pela Fundação Maiorana. Paulo Herkenhoff assina a curadoria geral. Artistas como Benedito Mello e Burle Marx então entre os participantes

1993

Regina Coeli de Freitas Costa Rodrigues, artista, pesquisadora e grande amiga de Karin, morre em Porto Alegre, por decorrência de complicações geradas por um doença auto-imune.

Karin Lambrecht participa, entre os meses de abril e junho, do programa Panoramas da Arte Brasileira 93, que teve como tema a PINTURA. Essa exposição coletiva foi realizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Entre abril é integrada no "Projeto Aquisição", do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Entre abril e julho, Lambrecht participa da exposição coletiva "Brasil Contemporâneo", na Casa da Imagem, em Curitiba.

Entre maio e junho ocupa o Espaço Namour, em São Paulo para uma mostra coletiva de artes.

Entre agosto e setembro integra com o trabalho *Diamonds in the sky*, 1992, a exposição "Uma Ante Sala para Joseph Beuys", no Goethe-Institut de Porto Alegre. Esse projeto recebe a mostra itinerante de desenhos do artista alemão tendo como curadora Vera Chaves Barcelos.

Entre os meses setembro e outubro Karin realiza exposição individual na Universidade Federal Fluminense, em Niterói, Rio de Janeiro.

Entre setembro e outubro participa da exposição "Encontros e Tendências", projeto de Agnaldo Farias e Maria Izabel Branco Ribeiro promovido pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP.

Entre setembro e outubro Lambrecht prossegue na mostra "Um olhar sobre Joseph Beuys", agora na



58. Imagem do trabalho *Al Mare, s/d ata*, de Regina Coeli Rodrigues apresentada no evento *Órbitas dos Anos 80*. Fotografia de Mauro Fuke.



59. Karin Lambrecht, *Diamonds in the sky*, 1992. (Usar essa foto de Luiz Carlos Felizardo tratada do Arquivo KL)

Fundação Athos Bulcão, em Brasília. Essa exposição foi idealizada para receber a mesma mostra itinerante do artista alemão que já estivera em Porto Alegre.

Realiza um trabalho usando aproximadamente meia tonelada de terra no Museu Universitário e Videoteca da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

Em Florianópolis, no mês de dezembro, apresenta sua última Exposição Individual do ano, na Fundação Cultural Prometheus Libertus.

De dezembro de 1993 a fevereiro de 1994 Lambrecht participa da "Brazil Images of the 80's and 90's", Exposição Coletiva no Art Museum of the Americas, Washington DC, Estados Unidos.

60. Karin Lambrecht, *O Lago*, obra apresentada em Washington por ocasião da exposição "Brazil Images of the 80's and 90's"

Arquivo KL.



1994

Por ocasião da morte de Iberê Camargo:

"O quadro *Solidão*, segundo Maria Camargo foi o último realizado por Iberê, antes que ele fosse para o hospital. Naquele dia, quando saiu de casa para internar-se, sabia que não voltaria; deixou esse quadro assinado. Nisso também reside o caráter de vanguarda e atualidade de sua obra, porque o pintor sabia que era seu derradeiro quadro e o deixou pronto e aberto. Considero *Solidão* tão realizado quanto os outros, porque define, do meu ponto de vista, que o corpo e a obra têm uma unidade permanente. Nessa situação, não caberia ao pintor agir de outra maneira; ele se percebia como um corpo mais fraco de energia, de vida,

mas ainda assim reconhecemos em sua pintura as fisionomias, linhas, traços e gestos característicos de toda a obra, reconhecemos o máximo de envolvimento de que ele era capaz naquele momento. Sabemos de suas atitudes energéticas em face de seus trabalhos: ele chegava a sacudir, a afundar as telas, usava força física. *Solidão* revela a força física do artista naquele momento final. Iberê nunca buscou uma fórmula. Isso não lhe interessava o que contava era entrar cada vez mais na essência da pintura, que se confundia com a essência dele, do homem que era do pintor que era. Em minha opinião, *Solidão* mostra essas questões de modo evidente. (LAMBRECHT, Karin. In: SALZSTEIN, Sônia [Org.] *diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003).

Em depoimento à Folha Ilustrada Karin Lambrecht também afirmou que Iberê Camargo:

"foi o maior pintor brasileiro de sua geração. Foi, também, um dos últimos românticos - um artista na acepção clássica da palavra: trabalhava solitário em seu ateliê, nunca fazia duas telas ao mesmo tempo, às vezes levava meses para solucionar um quadro. Tudo o que produzia tinha um quê de sofrimento, de angústia." (Folha de São Paulo, Ilustrada, p.5, 11/08/1994)



58. Iberê Camargo. *Solidão*, 1994. Óleo sobre tela.

200 x 400 cm

Coleção Maria Coussirat Camargo

Fundação Iberê Camargo

Foto: Luiz Eduardo Robinson Achutti (Site Fundação Iberê Camargo)

De março a setembro Karin Lambrecht participa da mostra coletiva *The exchanges show twelve painters from San Francisco and Rio de Janeiro*, com o trabalho *Wund*, 1993. A mostra internacional foi apresentada no Center of the Arts Yerba Buena Gardens, em San Francisco e, de setembro a novembro foi levada ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.

Em meados de abril de 94 a artista promove a mostra *Der Brunnen*, composta por instalação com pintura e objeto, no Espaço de arte da UNISINOS, em São Leopoldo, RS, Brasil.

Participa do Projeto Experiências Plásticas no Campus juntamente com Heloísa S. da Silva, Lia Menna Barreto, Mauro Fuke e Michael Chapman. Essa iniciativa foi registrada pela cineasta Marta Biavaschi.

Nos meses de abril a maio a Galeria de Arte da Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre, recebe as obras de Karin Lambrecht, para o ciclo "Arte Brasileira e Contemporânea" idealizado por Gaudêncio Fidelis. Participaram igualmente da exposição artistas como Jac Leirner, Iole de Freitas, Dudi Maia Rosa, Nuno Ramos entre outros.

De abril a maio de 94 Lambrecht esteve entre os artistas selecionados para a "Bienal Brasil Século XX", participando do "Núcleo Atualidade: de 1980 aos nossos dias", sob a curadoria de Agnaldo Farias. A curadoria geral do evento ficou a cargo de Nelson Aguilar. Esse evento artístico foi sediado na Fundação Bienal São Paulo, em São Paulo, Brasil.

Em maio de 94 com a artista passa a integrar a "Coleção Gilberto Chateaubriand", sob responsabilidade do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

No mês de junho Karin Lambrecht e Heloisa S. da Silva realizam uma



59. *A Cruz e o Crucifixo*, 1994, durante a montagem no projeto Experiências Plásticas no Campus. Arquivo KL



60. Karin Lambrecht, *WUND*, 1993 San Francisco/MAM RJ



61. Obra apresentada por ocasião da "Bienal Brasil Século XX", 1994, São Paulo. Aqui no contexto Galeria de Arte da Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre, recebe as obras de Karin Lambrecht, para o ciclo "Arte Brasileira e Contemporânea" Arquivo KL.

exposição de pinturas na Igreja Martin Luther para chamar a atenção da comunidade:

"Igreja abandonada é cenário de exposição: Karin Lambrecht e Heloisa Schneiders apostam em outro tipo de relação entre o espectador e a obra"

[...] "Um museu, em geral, é um local de excessos", justifica a artista plástica gaúcha Heloisa Schneiders. "Uma igreja é um espaço de meditação e silêncio, em que a obra de arte pode respirar mais". [...] ela e Karin Lambrecht expõem duas telas de grandes dimensões [...] junto ao Colégio Pastor Dohms, no bairro Higienópolis, em Porto Alegre. Exponentes da chamada *Geração 80*, grupo informal que surgiu na década passada, num movimento de redescoberta da pintura, as duas artistas acalentavam há vários anos o projeto de montar uma instalação em um templo. [...]

Karin trabalha com tinta e materiais orgânicos sobre tela, como terra e fuligem. Heloisa também emprega cores terrosas e ocres, que se confundem com as paredes da capela. (VERAS, Eduardo. Zero Hora: Segundo Caderno 3 de junho de 1994).

Realiza a idealização, curadoria e texto de apresentação da exposição "Material e Imaterial", convidando as Artistas Plásticas Iole de Freitas, (Rio de Janeiro) e Lígia D'Andrea, (La Paz). A exposição acontece entre os meses de julho e agosto, na Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense, em Niterói, RJ.

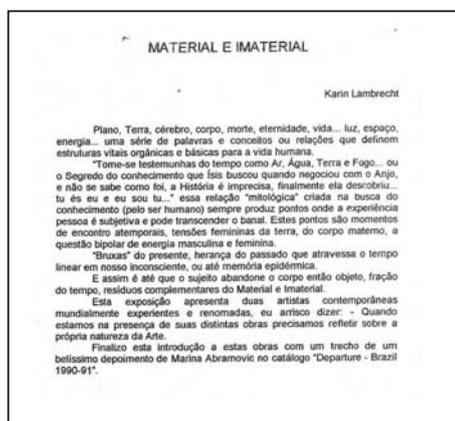
A Galeria Camargo Vilaça recebe, em agosto de 94, Karin Lambrecht para uma Exposição Individual em São Paulo, SP.

"A Cruz e a Torre" era instalação idealizada por Lambrecht para ocupar o espaço do Torreão, em Porto Alegre. O nome da obra está relacionado a experiência da artista que, ao abrir a janela do Torreão avistava a torre e o sino da Igreja Santa Teresinha, no Bairro Bom Fim.

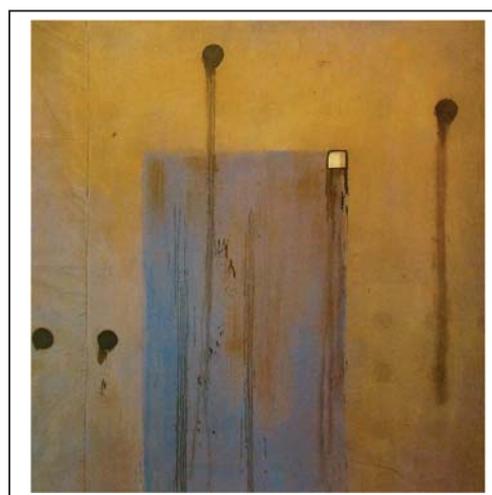
Em dezembro realiza exposição individual na Fundação Cultural Prometeus Libertus, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.



62. Karin Lambrecht e Heloisa Schneiders fazem exposição para chamar atenção da comunidade para o projeto de restauração da igreja, construída em 1934, pelo arquiteto alemão Siegfried B. Costa, seguindo o estilo conhecido como Novo Racionalismo. O prédio está tombado pelo patrimônio histórico desde 1988. Arquivo KL



63. Texto de Karin Lambrecht apresenta a exposição *Material Imaterial*, 1994. Arquivo KL



64. Karin Lambrecht, *Sem Título*, 1994. Uma das obras apresentadas na Galeria Camargo Vilaça, em São Paulo.
Fotografia de Luiz Carlos Felizardo

1995

O Diário Oficial n. 136 de terça-feira, 18 de julho de 1995, torna pública a nomeação efetiva de Karin Haessler Lambrecht, na função de Professor Auxiliar, nível 1, habilitada em concurso público, na vaga decorrente do[...] na Universidade Federal de Pelotas/UFPEL. Em setembro do mesmo ano a artista solicita ao reitor da Universidade exoneração do cargo por motivos pessoais.

No mês de julho participa da "Gesamtkunstwerk", uma exposição apresentada por Lambrecht, no Goethe-Institut de Porto Alegre, RS. A realização desse trabalho foi registrada pela cineasta Marta Biavaschi e recebeu o título de *Actio*.

1996

"Diálogos, Experiências Alemãs", apresentada de agosto a setembro no Museu de Arte Moderna de São Paulo, através da doação da Coleção de Rubem Breitman, por ocasião do fechamento do Subdistrito de Arte. Entre os trabalhos doados pinturas de Paulo Monteiro, Daniel Senise, Beatriz Milhazes, Rodrigo Andrade entre outros.

Logo, as novas obras foram reunidas dando origem a exposição "Arte Brasileira Contemporânea, doações recentes, 96" Inaugurada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, teve como Diretor Técnico Tadeu Chiarelli.

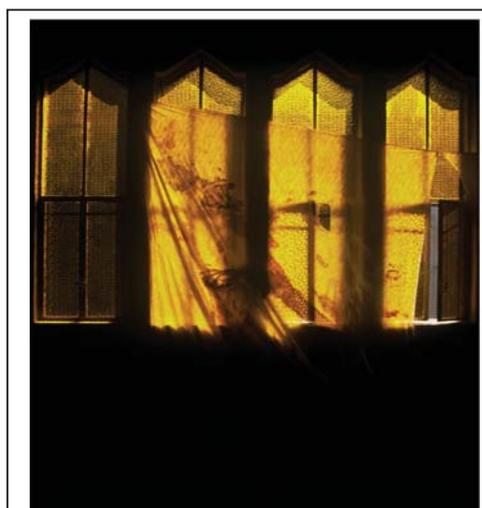
De dezembro de 1996 a janeiro de 97, Lambrecht participa do Projeto Eventos



65. Karin Lambrecht, *A cruz e a torre* Lona costurada sobre estrutura de madeira. Trabalho realizado para o Torreão, imagem escaneada de foto de Jailton de Souza.

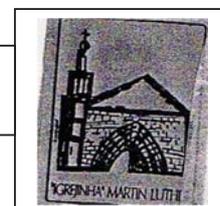


66. Karin Lambrecht *Forma deitada*, 1996. Exposição *Pintura e Desenho* Projetos especiais FUNARTE, Rio de Janeiro, RJ, 1996. Foto de Flávio Kiefer



67. Karin Lambrecht, *Pintura transparente* 1997, Igreja Martin Luther.

68. Selo criado por Karin Lambrecht pró-preservação da Igreja Martin Luther.



Especiais nas Galerias Sérgio Milliet e Lygia Clark, Funarte, Rio de Janeiro.

1997

De 11 a 23 de abril, Lambrecht participa da segunda exposição na Igreja Martin Luther com a amiga e artista Heloísa S. da Silva.

Naquele momento Karin integrava o 'grupo de amigos pró-preservação da Igreja Martin Luther', reunido frente à iminência da destruição do prédio para as obras da 3ª Perimetral. A exposição foi fotografada por Jochen Dietrich (fundador do *Clube da Lata*, e fotógrafo que em sua passagem por Porto Alegre ministrou oficinas populares de *pinhole* durante a programação da 1ª Bienal do Mercosul, 1997).



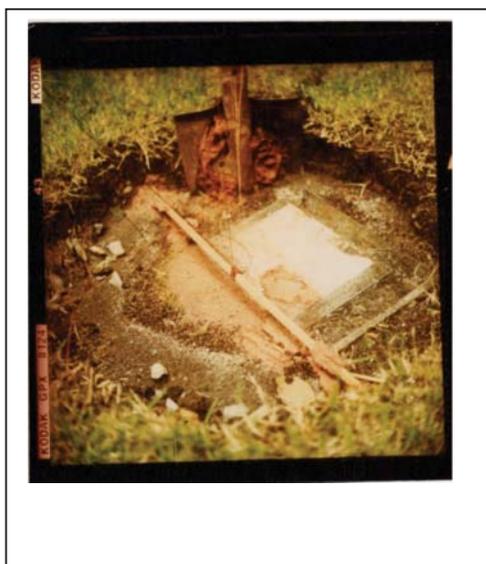
69. Karin Lambrecht, *Maria Madalena*, 1991.

Apresenta Exposição Individual de abril a maio de 97, sob o título de "Terra", no Instituto Goethe (Goethe-Institut) ICBA, São Paulo, SP. Agnaldo Farias retoma o catálogo da exposição "Bielal Brasil Século XX", 1994 e pontua ver ref. com Karin.

[...] Sua formação não ocorreu aqui [...] Berlin, e de lá trouxe sua opção por pintura/objeto, na qual o raciocínio construtivo faz-se a partir da reunião de coisas precárias, recolhidas em meio a detritos. Sua poética transita pela narrativa de *assemblages*, que por sua vez funcionam como campo de temas que em geral exaltam o sentimento religioso e o retorno do contato entre o homem e a natureza,

Outras duas Exposições Individuais marcam o mês de junho, a primeira no Espaço Cultural 508 Sul, Brasília e a segunda na Galeria Modernidade, em Novo Hamburgo, RS, sendo a mesma ainda relacionada a um projeto desenvolvido pela 1ª Bienal do Mercosul.

Em julho a artista participa da exposição coletiva "Experiências e Perspectivas", Museu Casa dos Contos, sob a curatela de Cláudia Renault, em Ouro Preto, MG, Brasil, estando ainda esta mostra relacionada ao 29ª Festival da UFMG que



70. Karin Lambrecht, para "Terra", no Instituto Goethe (Goethe-Institut) ICBA, São Paulo, SP.

apresentava 12 visões contemporâneas através dos trabalhos de Ângelo Venosa, Daniel Senise, Hilal Sami Hilal e Paulo Pasta entre outros.

A artista integre Exposição na Bolsa de Arte de Porto Alegre, por ocasião da 1ª Bienal do Mercosul, com destaque para o trabalho apresentado por Lambrecht, *Morte eu sou teu*, 1997:

[...] Realizada ao ar livre, sobre a terra e a grama de uma propriedade particular no interior do Rio Grande do Sul, *Morte eu sou teu* foi o primeiro *trabalho de sangue* cumprido durante o sacrifício de um carneiro para o consumo doméstico da carne. O responsável pelo abate do animal foi o capataz da fazenda que, com um golpe certo, furou-lhe o pescoço (à maneira do rito judaico), para depois pendurá-lo pela pata fazendo o sangue jorrar [...] ARAÚJO, Viviane Gil. *Karin Lambrecht: As vestes e o corpo na série Registros de Sangue*. Dissertação de mestrado do PPGAV-IA UFRGS. Porto Alegre: 2008.

Essa exposição também contou com a participação de artistas como Elaine Tedesco, Patrício Farias, Gisela Waetge e Vera Chaves.

De novembro de 97 a janeiro de 98 a artista participa da "6ª Bienal Internacional de Pintura", em Cuenca, Equador onde apresentou a obra *Morte eu sou teu*, 1997.

1998

De janeiro à fevereiro a artista ocupa a "Sala Especial – Vista assim do alto, mais parece um céu no chão", no XVI Salão Nacional de Artes Plásticas, realizado no Museu de Arte Moderna, A curadoria foi assinada por Agnaldo Farias.

Projeto "Arte em la Calle", iniciativa conjunta entre as Prefeituras de Porto Alegre e de Buenos Aires organiza a mostra coletiva de artistas dos dois países.



71. Karin Lambrecht. *Morte eu sou teu*, 1997.

Sangue de carneiro sobre toalhas e desenhos 170 x 171x 15cm

Fotografia de Elaine Tedesco



72. Karin Lambrecht. *Interferência em equipamento urbano* proporcionada pelo projeto "Arte en la calle", Buenos Aires, 1998. Arquivo KL

Promove "Oficina de (des) Orientação Integrada em Pintura", com ênfase em Arte Contemporânea. Essa tinha como objetivo a atualização, Experimentação/laboratório, Reflexão e Produção por parte dos alunos e se estendeu entre os anos de 1998 à 2002.

De setembro a outubro participa do projeto "Remetente". Karin lembra:

"O projeto remetente foi organizado por artistas, entre eles a Maria Helena Bernardes... depois da exposição, o trabalho *Organismo*, (1998) que eu fiz, foi levado por Karin Stempel para Wiesbaden, Alemanha, para a exposição "Quase Nada".

Na revista Remetente " O motivo :

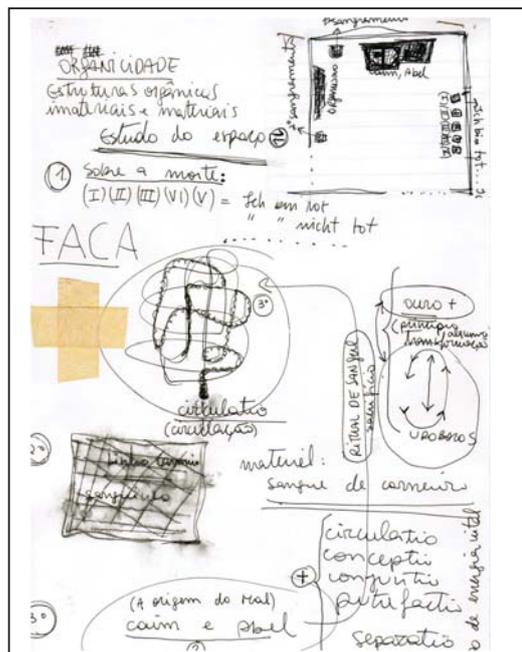
O mal e a morte não pertencem à mesma categoria Caim matou Abel inaugurando o primeiro homicídio(o mal), e Abel sacrificou o primogênito de suas ovelhas ritualisticamente em um "altar" com fogo, em ambos os casos o sangue foi derramado. O corpo animal e humano não representam o existir, porém são a existência, porque este - O Corpo - a realiza é o seu estar aqui. "[...] (LAMBRECHT, Karin. Revista REMETENTE, nº único, de 3 de set. a 4 de out. Porto Alegre, 1998).

Novembro de 98 inaugura a mostra "Quase Nada", no Nassauischer Kunstverein Wiesbaden, Alemanha, o trabalho *Organismo*, de Lambrecht é apresentado no catálogo da exposição:

Quase Nada

[...] Um cerimonial ainda hoje celebrado no interior do Rio Grande do Sul foi o motivo inspirador do trabalho *Organismo*, de Karin Lambrecht. Esse trabalho consiste na imolação de uma ovelha segunda a concepção que ali ainda se tem por profissional[...] à luz do anônimo extermínio em massa que se verifica nos matadouros de nosso mundo, chega a adquirir aspectos quase sacros e rituais[...]

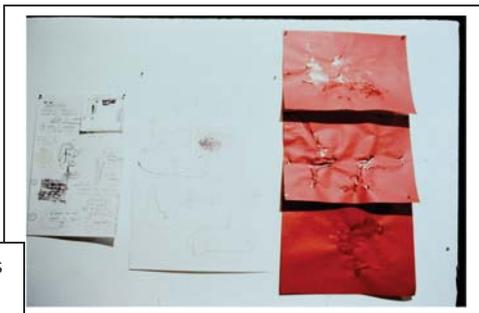
75. Karin Lambrecht, *Organismo*, 1988. Conjunto de obras apresentadas na exposição *Remetente* em Porto Alegre, RS. Fotografia de Elaine Tedesco. Detalhe.



73. Karin Lambrecht, desenho para desenvolvimento do trabalho *Organismo*, 1988



74. Karin Lambrecht, *Organismo*, 1988. Conjunto de obras apresentadas na exposição *Remetente* em Porto Alegre, RS. Fotografia de Elaine Tedesco.



75. Karin Lambrecht, *Organismo*, 1988. Conjunto de obras apresentadas na exposição *Remetente* em Porto Alegre, RS. Fotografia de Elaine Tedesco. Detalhe.

O ambivalente relacionamento estabelecido entre a vítima e seu executor foi por ela expressado através de pequenos esboços feitos à lapis[...] Kurator: Dr. Karin Stempel in Zusammenarbeit mit Gottfried Hafemann, Wiesbaden

2000

Em 1º de janeiro de 2000, morre em Recife, Marcantônio Vilaça, galerista que desenvolveu um trabalho respeitável e de visibilidade internacional, apoiador incontestável do desenvolvimento da arte brasileira, *marchand* e amigo de Karin Lambrecht.

Em fevereiro Lambrecht é convidada pelo curador Jacques Leenhardt a participar da exposição "Messagers de la Terre", na Rur'Art – Espace d'Art Contemporain, Lycée Agricole Xavier Bernard, em Rouillé, na França:

[...] *De février 2000 à février 2005, 25 artistes des cinq continents, réunis dans le cadre des Messagers de la Terre ont exposé des œuvres inspirées de la représentation humaine, dans la diversité des formes plastiques et esthétiques.*

Cette manifestation a fait l'objet d'une scénographie originale. Les œuvres contemporaines des artistes présentes côtoyaient d'autres œuvres anthropologiques, mises à disposition par des musées de la région Poitou-Charentes. Les Messagers de la Terre sont une représentation puissante de l'ouverture au partage des cultures du monde à travers des approches diverses, entre exposition et enseignement, culture et pédagogie.[...].

(www.rurart.org/espaceart/exos/messagers/index.html. Acesso em 9/03/2008)

Entre os meses de maio e julho acontece a "XII Mostra da Gravura de Curitiba". Curadores Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa chamam Karin a participar. A exposição é apresentada na Fundação Cultural de Curitiba do Paraná.

O Segmento "Carta Pero Vaz de Caminha" da mostra "Brasil: 500 anos" promovido pela Fundação Bienal de São Paulo convoca Lambrecht, através do curador Emmanoel Araújo, a realizar



76. Karin Lambrecht, *Alvo*, 1999.

Aproximadamente 300 cm de altura com base de 150 x 300 cm. Sangue derradeiro de carneiro sobre material têxtil. Obra realizada para exposição "Messagers de la Terre", na Rur'Art – Espace d'Art Contemporain, Lycée Agricole Xavier Bernard, em Rouillé, na França



77. Igrejinha Martin Luther, 2011. Na foto acima da esq. para a dir., Nuno, Berenice Roza e Ramos Karin Lambrecht.

uma obra. Os materiais eleitos são terra da região de Caraíva e Monte Pascoal, Bahia, Brasil, sangue derradeiro de carneiro, papel, óleo e ouro.

2001.

De março a abril a exposição "Messagers de la Terre" é transferida para a Galerie Ephéméré, Montigni-le-Tilleul, Bélgica.

O artista Nuno Ramos realiza um projeto para Igreja Martin Luther, em Porto Alegre, RS, feito que descreve em seu livro "Ensaio Geral":

"As vezes" é um projeto de Arte Pública (sem crase) é um trabalho proposto para a prefeitura de Porto Alegre, em 2001, com instalação provisória na Capela Martin Luther, no Bairro de Higienópolis. A idéia seria duplicar minuciosamente o espaço da capela, criando uma maquete um pouco menor do que o edifício original. Assim, ao entrar, o espectador encontraria novamente, quase do mesmo tamanho o espaço e os materiais que acabou de deixar para trás. Depois de muita negociação, e do consentimento da direção da capela, o trabalho não saiu por falta de verbas"[...] RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Globo, 2007.

Em maio Lambrecht participa do "Projeto Areal", que dá origem ao livro *Eu e você* - Karin Lambrecht :

"[...] Não é pela primeira vez na obra de Karin Lambrecht que o abate de uma ovelha à semelhança do rito judaico, por sangramento, é o ponto de partida e ponto arqui-médico de um trabalho artístico que não pode ser compreendido equivocadamente nem como documentário, nem como ação, nem como performance ou ainda como *happening*. [...] No seu trabalho mais recente , *Eu e Você*, Karin Lambrecht dá um passo além. Um acontecimento que num determinado lugar, em Bagé, no interior do Rio Grande do Sul, integra o cotidiano, torna-se para um determinado círculo de pessoas uma experiência que se inscreve na sua memória como os vestígios sangrentos dos órgãos e das partes do corpo do animal abatido, postos por eles em folhas de papel



78. Eu e você: Karin Lambrecht. Fotografias de Paula Krause e Yole Lambrecht Chapman



79. Karin Lambrecht, *Eu e Você*, 2001. Material branco, ovelha e capataz. Chile. Arquivo KL

branco . De decisiva importância é a apropriação individual e a dedicatória da experiência, a participação testemunhada que transcorre sem autor e sem intervenção, mas segue seu curso como a vida ou a morte.[...]

STEMPEL, Karin In: SEVERO, André; BERNARDES, Maria Helena.(Org.). Textos de Karin Stempel et al. - Eu e você: Karin Lambrecht; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001

De abril a junho faz parte da exposição "O Espírito da Nossa Época" – coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz, Museu de Arte Moderna de São Paulo, curadoria Stella Teixeira de Barros, São Paulo.

No mês de Julho integra o "Projeto Inserções". Caderno T / Revista Bravo Curadoria Angélica de Moraes e Paulo Herkenhoff, no Instituto Takano de Projetos, São Paulo.

Participa, de outubro a dezembro de 2001 da "III Bienal de Artes Visuais do Mercosul", apresentando duas pinturas. A mostra se deu sob organização da Fundação de Artes Visuais do Mercosul e curadoria geral Fábio Magalhães, em Porto Alegre, RS.

Participa de maio a junho da exposição "Espelho Cego: Seleções de uma Coleção Contemporânea" mostra que traz a Coleção de Marcantônio Vilaça (1962-2000) Com curadoria Márcia Fontes, no Paço Imperial das Artes, Rio de Janeiro.

Participa, de agosto a setembro, da mostra "O Espírito da Nossa Época" – coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob curadoria Stella Teixeira de Barros, Rio de Janeiro, RJ.



80. Karin Lambrecht, *Sem título*. Por Ocasão da III Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

2002

Ocupa de março a julho "Sala Especial, na 25ª Bienal de São Paulo", Fundação Bienal de São Paulo, sob curadoria da Representação Brasileira de Agnaldo Farias. A revista inglesa *Frieze* coloca a obra de Lambrecht em destaque:

San Paulo Biennial

[...] *the Brazilian artists, curated by Agnaldo Farias, had their work installed in the pavilion with ten online projects. This was a young. This was a young geographically diverse prouping that ranged from the visceral and devout work of Karin Lambrecht through to Daniel Acosta's laminated formica cabins end pools, intense architectural parodiesof events such as São Paulo's unwieldy Arte Cidade. [...].* (GELLATLY, Andrew. *Frieze*.p. 197, 2002

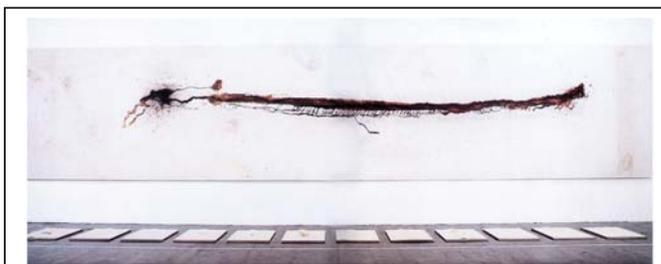
Em abril participa da exposição "Violência e Paixão: Um viés romântico-expressionista na arte contemporânea brasileira no RIOARTE, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Santander Cultural, Porto Alegre. Sob curadoria de Ligia Canongia, Lambrecht apresenta a obra *Desmembramento*, 2000 - linha derradeira de sangue de carneiro e 12 desenhos, (conjunto que pertence a Coleção Chateaubriand MAM/RJ).

No catálogo da mostra a curadora elucida sobre o valor da artista nessa mostra:

" A carga dramática do trabalho de Karin Lambrecht é das mais densas que encontramos hoje no Brasil . O contato constante com Iberê Camargo e os estudos prolongados na Alemanha, podem ter, senão contribuído, ao menos incentivado seu pendor por um obra de tons obscuros e forte materialidade. Contudo, o acesso a pinturas dos chamados 'novos selvagens alemães', como Salomé e Middendorf, contemporâneos do período em que freqüentou a Hochschule der Kunste Berlin, não a tocou tanto quanto a obra de de outro alemão, mais proeminente como Beuys. Dele, Lambrecht 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 na arte a sua dignidade espiritual e simbólica, através de ações intuitivas, do



81. Karin Lambrecht, *Sem Título*, 2001. Sala especial da 25ª Bienal de São Paulo, 2002.



82. Karin Lambrecht, *Desmembramento*, 2000.

retorno ao mundo natural, da religiosidade e da transcendência.[...]

também há algum tempo Karin Lambrecht vem recorrendo a matérias naturais em seu trabalho (terra, carvão, flores, sangue),[...]. Usa-os como canal de aproximação de nosso próprio corpo com os processos da natureza: fertilidade e putrefação, fluxo e inércia, vida e morte.(CANONGIA, Lígia. Violência e Paixão.2002/2003)

Participa como "Artista Convidado do Atelier de Gravura de Iberê Camargo" – Projeto da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Em agosto apresenta ano Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre Exposição Individual com o trabalho que ocupou Sala Especial na 25ª Bienal Internacional de São Paulo sob coordenação de Fábio Coutinho.

Em junho expõe na Valu Oria Galeria de Arte, São Paulo.

Em junho esteve presente na mostra "Os Caminhos do Contemporâneo 1952 – 2002", no Paço Imperial do Rio de Janeiro com o trabalho.

2003

No período de janeiro a março de 2003, integra a exposição "Pele, Alma", no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, SP. Kátia Canton assinou a curadoria dessa exposição.

Participa do seminário que dá origem ao livro "Diálogos com Iberê Camargo", organizado por Sônia Salzstein e publicado pela editora Cosac & Naify.

2004

Participa da exposição "Onde esta você, GERAÇÃO 80?" que ocupou de abril a julho o Centro Cultural Banco do Brasil. do Rio de Janeiro. A curadoria ficou sob a assinatura de Marcus de Lontra Costa.



83. Karin Lambrecht, *Sem Título*, 2002. Detalhe.



84.Karin Lambrecht, *Morte eu sou teu*, 1997. No contexto da exposição "Pele, Alma", no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, SP



85. Karin Lambrecht, *Sem título*, 1985. 102 x 100 X 2. Fotografia de Rômulo Fialdini.

2005

Participa de março a maio exposição "O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira", no Centro Cultural Itaú, São Paulo. A Curadoria foi assinada por Fernando Cocchiarale e Viviane Matesco. Porém, mais que uma exposição, o evento multidisciplinar **Corpo**, apresentou atividades das áreas de artes visuais, teatro, dança, cinema, vídeo, jornalismo e educação. Dentro do segmento *Corpos Subterrâneos*, Lambrecht apresenta a obra *Con el alma en un hilo*, de 2003.

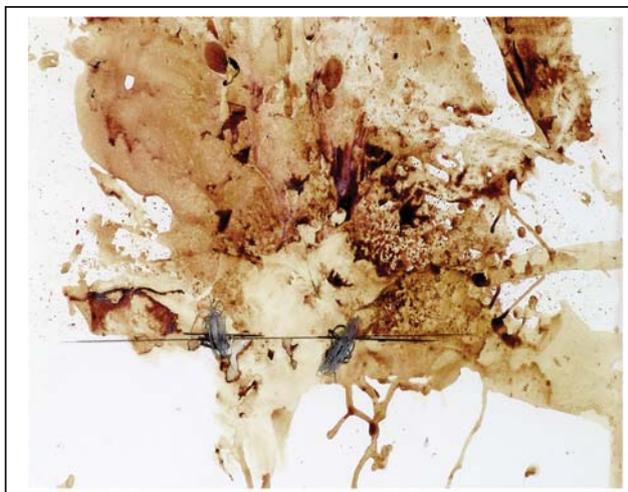
Em junho, falece Heloísa Schneiders da Silva, amiga e companheira de Karin Lambrecht em diversos projetos e exposições de arte.

De setembro à outubro Lambrecht inaugura exposição individual na Galeria Nara Roesler, São Paulo.

Participa, do projeto "Rede de Artes Visuais", da Funarte onde orienta três oficinas de pintura, a primeira em Salvador, no Museu de Arte Moderna, a segunda em Belém, no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. A terceira oficina, já em 2006, em Recife, no Museu Murillo La Greca e teve como título "Prática e discussão em Pintura". A direção desse projeto ficou sob tutela de Xico Chaves.

Lambrecht é convidada pelo curador Paulo Reis (1960 - 2011) e Albuquerque Mendes a participar da exposição *Lágrimas*, no Mosteiro de Alcobaça, Portugal. A obra exposta, *Meu corpo Inês*, 2005, ainda é inédita no Brasil, pertence ao acervo da artista e atualmente está aos cuidados da Galeria Graça Brandão, na Cidade do Porto, Portugal.

[...] Karin Lambrecht apresenta uma instalação onde conjuga ação, pintura fotografia e desenho, apresentada num



86. Karin Lambrecht, *Con el alma en un hilo*, 2003 (detalhe). Fotografia de Sérgio Guerini

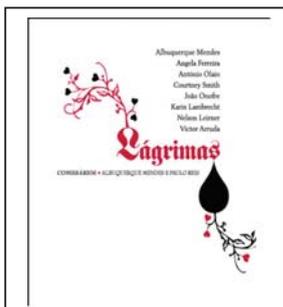


87. Vista Parcial da Exposição Individual na Nara Roesler, 2005



88. Registro de imagem da oficina de pintura ministrada por Lambrecht. AKL.

palco de imemoráveis emoções. Nesta obra a artista aborda o sentido trágico do corpo, do estar no mundo, de ter coração, fígado, rins, pulmões- órgãos essenciais que habitam o espaço vital e que fornecem sangue, bílis, filtram e purificam o corpo, morada definitiva da alma neste mundo[...]REIS, Paulo, MENDES, Albuquerque. *Lágrimas*. Mosteiro de Alcobaça: de 14 de maio a 11 de junho de 2005. Alcobaça, Portugal.



Na obra *Meu corpo Inês*, 2005 a constância do sangue e das vestes se mantém de maneira inegável:

[...]Na execução das vestes[...] além da memória da camisola informe(muito usada pelas mulheres da região da campanha na hora do parto), estão presentes as referências do *talar* do pastor da comunidade (na tradição de Martin Luther), dos aventais de trabalho, e dos aventais hospitalares[...] Ao fazer uso das vestimentas para atuarem como parte de suas obras, Lambrecht busca substituir o corpo[...] E revelado o corpo através das vestes e de diferenciados procedimentos os trabalhos da artista dizem respeito aos novos espaços da pintura[...].ARAÚJO, Gil Viviane. *Série Registros de Sangue*, de Karin Lambrecht.:ESTÚDIO I: Artistas sobre outras obras. Ano I, N. 1, 2010.

Karin participa do projeto "Gravura em Metal: Matéria e Conceito no Ateliê de Iberê Camargo", realizando no próprio Atelier de Gravura de Iberê Camargo um trabalho para o Clube de Colecionadores de Gravura – MAM São Paulo.

Participa de agosto a setembro da exposição – *Dor, Forma, Beleza: A representação criadora da Experiência Traumática*, na Estação Pinacoteca sob



89. Karin Lambrecht, *Meu corpo Inês*, 2005. Conjunto de trabalhos no contexto da exposição que teve o intuito de comemorar os 650 anos da morte de D. Inês de Castro, um dos mais produtivos mitos da literatura/cultura portuguesa, pois retoma a história dos amores funestos vividos entre o herdeiro da Coroa Portuguesa - D. Pedro de Portugal - e a aia galega da esposa legítima daquele - D. Inês de Castro. AKL.



90. Karin Lambrecht e Eduardo Haesbert em processo de trabalho de gravura. AKL.

curadoria de Olívio Tavares de Araújo que reflete sobre o trabalho da artista:

[...] Numa série iniciada em 1998, Karin transformou o ato de pintar numa cerimônia algo bárbara[...]. Surgem aqui e ali [...] certas palavras encantatórias como " *solutio perfecta* ", "dissolução do corpo", " *putrefactio*", "enigma animal" , " *vita*", "universo", "circulação", " *circulatio*". A superfície pode ser rasurada, cortada, perfurada, ostentando a prova física de sua fragilidade e da violência do ato criador. Fazer e ver arte tornam partes complementares de uma liturgia em que a vida e a morte implicam a presença plena uma da outra. Talvez sejam o positivo e o negativo de uma realidade só. ARAÚJO, Olívio Tavares. *Dor, Forma e Beleza: A representação da experiência traumática*. Estação Pinacoteca: de 23 de julho a 24 de setembro de 2005. São Paulo,

Participa de agosto a setembro da Exposição 9 Artistas, na Galeria, Nara Roesler, em São Paulo.

Integra a V Bienal do Mercosul: Histórias da Arte e do Espaço como parte do segmento *A Persistência da Pintura: Núcleo Contemporâneo*. A obra apresentada nesse contexto foi *Caixa do primeiro socorro*, 2005:

[...] Esse trabalho de Karin Lambrecht exige um distanciamento programático. Pontualmente, lugares em que se repete o evento de abate de ovelhas, rotina ancestral do homem do campo, hábil e perito no seu ofício, inconsciente das pulsões de um rito originário que protagoniza.[...] A obra instaura-se invocando o mistério que atravessa aquele ato, casual naquela região, mas que se torna um espasmo lúgubre sob os olhos perplexos do homem urbano. Como a narrativa mítica, suspende a positividade do real. AITA, Virgínia. *Pintura/Acontecimento*. In: FIDELIS, Gaudêncio...[et.al...] *A Persistência da Pintura*. DUARTE, Paulo Sérgio (Org.). Porto Alegre, Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

2006

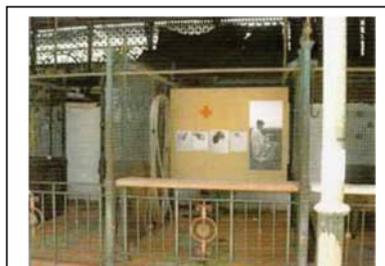
Participa da exposição "Manobras Radicais", curadoria de Paulo Herkenhoff, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo.



92. Karin Lambrecht, *Marie*, 1989. técnica mista sobre tela , 200 x 300 cm (díptico) Coleção Justo Werlang, Porto Alegre.



88. Karin Lambrecht, *Caixa do primeiro socorro*, 2005. Obra participante da V Bienal do Mercosul. Fotografia Fábio del Re.



89. *Con el alma en un hilo*, 2003. AKL.

Participa da exposição do Mercado de Carnes de Belém/Pará, sob curadoria de Paulo Herkenhoff.

28/08 a 10/09 – 9 Artistas. Galeria Nara Roesler. São Paulo.

Participa do Evento Encontro com Arte. Mesa redonda: Razão e Sensibilidade – As Fronteiras, os limites, os opostos no mundo contemporâneo.

Curadoria de Paulo Reis. Espaço Fumoir da Casa Cor. Belo Horizonte.



90. Imagem do catálogo do Evento Razão e Sensibilidade. AKL

2007

Participa do Forum Cultural de Ermenseside
Exposição MUSAS
Curadoria Paulo Reis Portugal.

Integra a exposição “Anos 70: Arte como Questão” Sob curadoria Glória Ferreira, no Instituto Tomie Ohtake. São Paulo O Instituto realizou quatro exposições conjugadas....

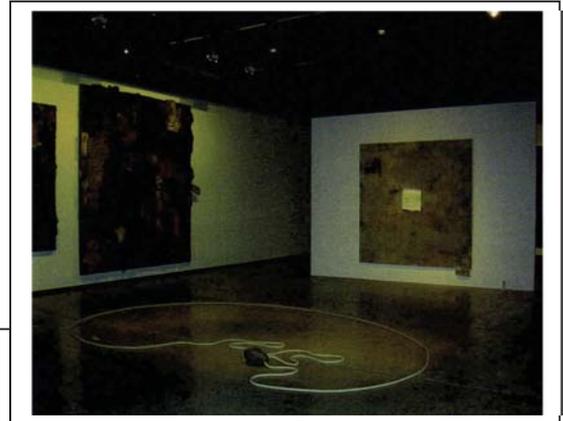
De maio junho participa da Exposição “80/ 90 Modernos Pós-Modernos ETC” Instituto Tomie Ohtake. São Paulo

Ainda em maio participa da exposição "Mulheres artistas - Olhares contemporâneos sob curatela de Agnaldo Farias, no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo.

Participa igualmente da Exposição Coletiva "Coleção Itaú Contemporâneo: Arte no Brasil, 1981 - 2006" Sob organização geral de Lisbeth Rebollo Gonçalves. MAC Ibirapuera, São Paulo.



91. Apresentação e vista parcial da exposição 80/90 .Da esquerda para direita Nuno Ramos, Ernesto Neto (chão) e Karin Lambrecht.



2008

Realiza Exposição Individual na Galeria Nara Roesler, São Paulo.

No quarto com Camus:
“faz quase cinquenta anos desta visita de Albert Camus a Porto Alegre, e esta visita



XX. Vista parcial da Exposição “ No quarto com Camus”, junho de 2008.

agora é revisitada” [...] “numa exposição que revive o pouco tempo que o ensaísta passou naquela cidade (Porto Alegre)”. A artista produz uma instalação onde o tempo – matéria essencial que dá corpo ao Existencialismo – também dá corpo à obra de arte. O ambiente é um pequeno quarto de dormir – talvez o lugar onde o escritor tenha escrito algumas linhas-, num formato

de cruz rebatida no chão, onde o núcleo é ocupado por uma cama e uma mesa[...] Mas também refaz aquele intenso e metafísico azul que está nos céus de Giotto, nas marinhas de Cézanne e de Matisse, no infinito de Yves Klein, todos estes mediterrâneos, como Camus. A artista mistura a existência real do escritor com o sentido existencial de sua obra evocando o céu cúmplice do ato de Meursault(O estrangeiro) ou ainda o da infância do artista na distante Argélia numa projeção.(REIS, Paulo. *Karin Lambrecht: Pintura, desenho e anotação*. Galeria Nara Roesler, junho de 2008

Participa da Exposição Lugares Desdobrados, junto com Elaine Tedesco e Lucia Koch, de dezembro de 2008 a março de 2009 – Fundação Iberê Camargo. Luiz Camnitzer apresenta:

[...] Karin Lambrecht combina uma herança formalista com a simbologia dos materiais, afetando as formas e efeitos na pintura. Esta preocupação, frequentemente relacionada com imagens, e informações que se referem ao martírio, ainda que muitas vezes tenham associações religiosas, transcendem os credos para aplicar-senão somente à humanidade, mas também ao mundo animal, onde a artista vê semelhança com o homem tanto na morfologia das vísceras, quanto na angústia e no sofrimento expressos diante da dor e da morte. A obra de Karin Lambrecht pode ser entendida como uma declaração humanista de fraternidade, dirigida ao equilíbrio ecológico e à denúncia da violência e da insensibilidade diante dela.

Para alcançar isto Karin Recorre a alusões e apropriações de traços, cores e símbolos que utilizam o conhecimento do espectador, ainda que não literalmente. O santo sudário, a mancha menstrual a impressão do sangue de carneiro, a caligrafia, todas



92 e 93. A Faca e a Via Sacra
Jerusalém, 2008.



94. Karin Lambrecht trabalhando na montagem da obra *Pai*, reserva técnica da Fundação Iberê Camargo, 2008.

essas coisas se entremeiam para formar uma unidade ritual, violência e uma aspiração de liberação. Karin apresenta um quebra-cabeça que o espectador arma conforme suas sugestões que, se bem fortes são vagas, se bem dirigidas não são explícitas. CAMNITZER, Luis. Material didático. Programa Educativo Fundação Iberê Camargo. POA,RS, 2008.

Karin Lambrecht recebe Prêmio Açorianos de Artes Plásticas, destaque em Pintura relativo a Exposição *Lugares Desdobrados*, Fundação Iberê Camargo, 2008.

Recebe igualmente Prêmio Açoriano de Melhor Exposição Coletiva para *Lugares Desdobrados*, realizada na Fundação Iberê Camargo no verão de 2008.

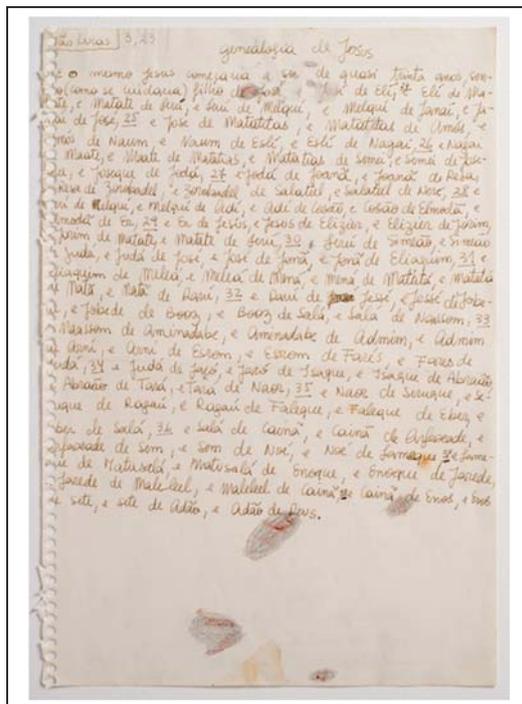
2009

Expõe na Mostra Metafísica do Belo – Nara Roesler.

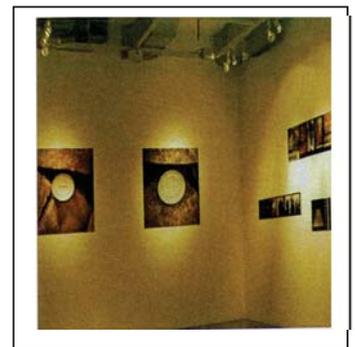
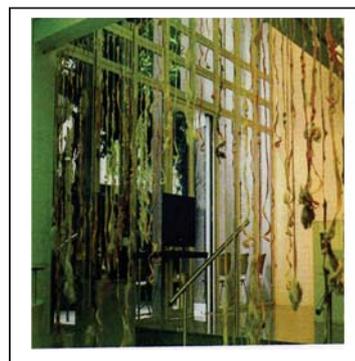
Em novembro idealiza o evento *Órbitas dos Anos 80: Exposição e Seminário – Memória e Atualidade*. Ela tomou como referência para a realização desse projeto outras três exposições realizadas no Goethe Institut de Porto Alegre: *Gesamtkunstwerk* (de 17/08 a 16/09 de 1995) *Processos de Trabalho e Quartado* (de 13/9 a 05/10 1990).

Expõe no conjunto da Coleção do Programa Artista Convidado do Ateliê de Gravura

“Desde 2000, a Fundação Iberê Camargo mantém vivo o Programa Artista convidado do Ateliê de Gravura, iniciativa que traz grandes nomes da arte do país e do exterior para produzir gravuras na mesma prensa utilizada por Iberê Camargo, até sua morte em 1994. Em nove anos de atividade, o programa coordenado pelo artista Eduardo Haesbaert, reúne uma preciosa coleção de 158 obras produzidas por 64 artistas das mais diferentes procedências e linguagens. A coletiva é a primeira oportunidade de



95. Genealogia de Jesus na caligrafia de Lambrecht, 1997.



96. Quatro momentos do projeto *Órbitas*, da esq. para dir. Mauro Fuke, Lia Menna Barreto, Karin Lambrecht e Michael Chapman.

mostrar ao público a coleção em quase sua totalidade”.

Participa Projeto da Associação Cultural de Amigos do Museu Lasar Segall. Evento: Leilão de Pratos para Arte XII.

2010

(21/09 a 14/11) Instituto Tomie Ohtake – Ponto de Equilíbrio

De outubro a novembro Governo do Estado de São Paulo, séc. de Estado da Cultura e SISEM – Sistema Estadual de Museus e Pinacoteca do Estado apresentam no MARP- Museu de Arte de Ribeirão Preto – Arte e Política: outros olhares. Curadoria de Regina Teixeira de Barros.

Exposição que estabelece um diálogo com a 29ª Bienal Internacional de São Paulo (21/09 a 12/12).

Participa da Exposição Pintura: da Matéria a Representação, na Fundação Vera Chaves Barcelos. Na ocasião apresenta a Pintura *Rumo ao Sol*, 1983 exibida pela primeira vez no Instituto Goethe, de Porto Alegre, por ocasião da exposição *Três processos de trabalho*. (A obra foi adquirida pela FVCB, sob re-venda, em 2010).

Mônica Zielinsky apresenta pesquisa sobre obra de Karin Lambrecht no Comitê Brasileiro de História da Arte e em dezembro organiza e lança o livro *Heloísa Schneiders da Silva: Obra e Escritos*.

2011

Integra a coleção de Justo Werlang com sala especialmente preparada para as obras.

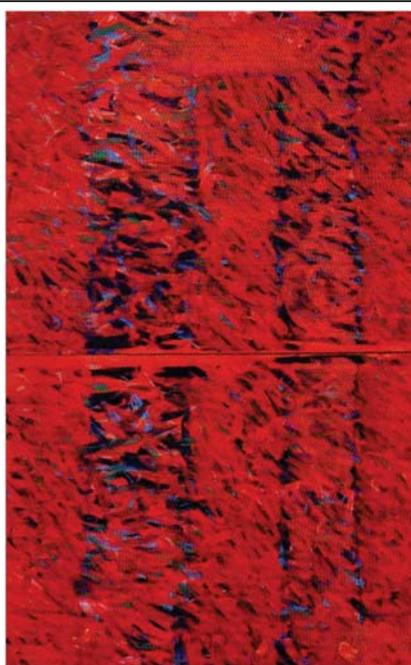
2012

Comemora 10 anos do grupo de estudos sem orientação com as amigas Jane Tucci, Virgínia Aita e Sandra Ling.

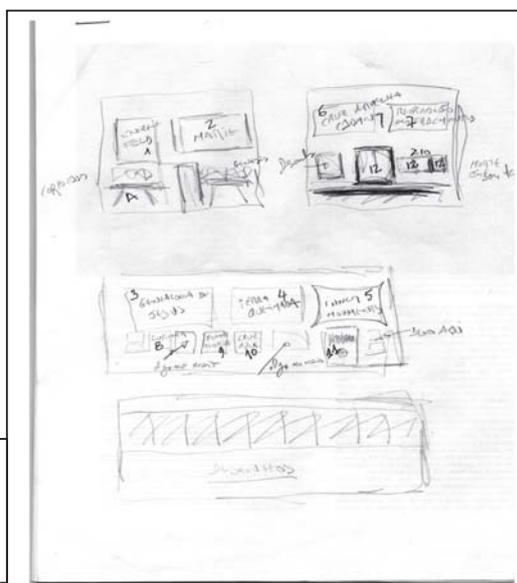
99. Desenho de Justo Werlang para sala com a coleção dos trabalhos de Karin.



97. Out -door de Michael Chapman para o projeto *Órbitas*.



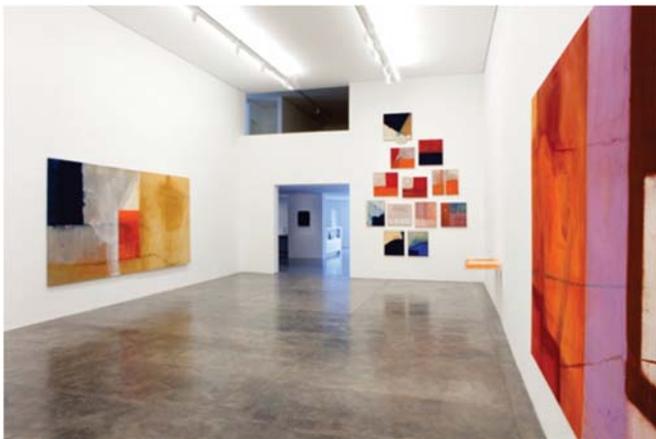
98. Karin Lambrecht, *Rumo ao Sol*, 1983. Obra exposta na fundação VCB





100. A sala de Justo Werlang depois dos trabalhos montados, em primeiro plano a obra *Pai*, de Karin Lambrecht, 2008.

Ainda em 2012 o grupo de estudos de Lambrecht comemora 10 anos de encontros sem orientação, o grupo já realizou estudos sobre Mira Schendel, Clarice Lispector, Merleau-Ponty, Proust, Lygia Clark, José Resende entre outros. Fazem parte do grupo as amigas Virgínia Aita, Sandra Ling e Jane Tucci.



Vista parcial da Galeria Nara Roesler durante a exposição *Cores, Palavras e Cruzes São Paulo* de 16/06/2012 a 21/07. Arquivo Galeria Nara Roesler. Foto Everton Ballardin.



2013 Vista parcial da Exposição Eclipse de 26/10 a 20/13 Pinacoteca
Feevale

São Leopoldo, RS

ANEXO D
EXPOSIÇÕES DA ARTISTA

KARIN LAMBRECHT

Porto Alegre, 1957.



1975 a 1979

Bacharelados em Artes Plásticas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

1980 a 1983

Estudo de Pintura com Raimund Girke. H.D.K. - Hochschule der Künste
Berlin – Fachbereich 1. Berlim, Alemanha.

História da Arte ministrada pelo Prof. Dr. Robert Kudielka

Atualmente com novo nome U.D.K. Universität der Künste Berlin

1986

Recebe bolsa para o programa Artist in Residence. International Visitor Program do United States Information Agency (USIA) com viagem nos Estados Unidos de 3 de agosto a 2 de setembro para visitar Universidades, Museus e

Instituições Americanas na área de Artes Visuais nas cidades de Washington, New York, Santa Fé, Novo México, Los Angeles, San Francisco e Chicago.

Permanência de setembro a outubro em Millay Colony for the Arts

Austerlitz, New York

Estava presente na comissão de seleção a artista plástica **Louise Borgeois**

1987 – (novembro)

Prêmio Ivan Serpa, conferido pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte – INAP

Sob a direção de Iole de Freitas, Rio de Janeiro.

2009 – (maio)

Prêmio Açoriano de Artes Plásticas

Prêmio Especial do Ano

Destaque em Pintura

Exposição Lugares Desdobrados 2008

Fundação Iberê Camargo

Prêmio Açoriano de Artes Plásticas – (maio)

Exposição Coletiva: Lugares Desdobrados

Elaine Tedesco, Lucia Koch e Karin Lambrecht, Fundação Iberê Camargo, 2008

Exposições Individuais

2013

Eclipse

26/10 a 20/11

Pinacoteca Feevale

São Leopoldo, RS

2012

Cores, palavras e cruces

16/06/2012 a 21/07

Galeria Nara Roesler, São Paulo.

2008

Pintura, Desenho e anotação

24/06 a 19/07

Galeria Nara Roesler, São Paulo.

2005

20/09 a 22/10

Galeria Nara Roesler, São Paulo.

2002

(agosto) Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

(junho) Valu Oria Galeria de Arte, São Paulo.

1997

(22/04 a 28/05) **Terra** Instituto Goethe (Goethe-Institut) ICBA, São Paulo.

(05/06 a 29/06) Espaço Cultural 508 Sul, Brasília.

(08/10 a 30/10) Modernidade – 1ª Bienal do Mercosul, Novo Hamburgo.

1996

(03/12/96 a 09/01/97) **Projeto Eventos Especiais**

Galerias Sérgio Milliet e Lygia Clark, Funarte, Rio de Janeiro.

(20/02 a 14/04) Pequena Galeria, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

1994

(03/08 a 27/08) Galeria Camargo Vilaça. São Paulo.

(19/04 a 08/05) Galeria de Arte da Casa de Cultura Mário Quintana. Porto Alegre.

(10/09 a 30/09) **A cruz e a Torre** instalação, Torreão, Porto alegre.

(abril) **Der Brunnen**, instalação de pintura e objeto, UNISINOS, São Leopoldo.

1993

(06/09 a 07/10) Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro.

(02/12 a 23/12) Fundação Cultural Prometheus Libertus, Florianópolis.

(22/10 a 29/10) Instalação com uma grande quantidade de Terra (aproximadamente meia tonelada), Museu Universitário e Videoteca da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

1992

(11/09 a 29/09) Goethe-Institut, Porto Alegre.

1990

(13/03 a 04/04) Subdistrito Comercial de Arte, São Paulo.

1988

(07/01 a 27/01) Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.

(08/12 a 29/12) Usina, Vitória.

(13/10 a 26/10) Galerie M., Kassel, Alemanha.

1987

(20/01 a 16/02) Petrus Kirche, Berlin, Alemanha.

1986

(17/06 a 12/07) e 1989 – (04/07 a 22/07) Espaço Capital, Brasília

1985

(22/07 a 25/08) Sala Bandeirante, Museu de Arte Contemporânea, Curitiba.

1984

(maio), 1986 – (07/06 a 30/06) e 1990 – (01/08 a 10/10) Galeria Tina Zapolli, Porto Alegre.

1979

(31/10 a 21/11) **Cor Ação**, Espaço 542, Porto Alegre.

Exposições Coletivas

2014

Prática portátil

18/01 a 08/02 de 2014

Galeria Nara Roesler, São Paulo Brasil

2013

As tramas do tempo na arte contemporânea: estética ou poética?

Curadoria de Daniela Bousso

15/04 à 21/12 de 2013

Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto, Brasil

2012/2013

Além da forma: plano, matéria, espaço e tempo

Curadoria de Cauê Alves

24/04/2012 à 09/03/2013

Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto, Brasil

2011/2012

O colecionador de sonhos

Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto, Brasil

Curadoria de Agnaldo Farias

01/10/2011 à 30/03/2012

2008

Lugares Desdobrados

9/12 a 8/3 de 2009

Elaine Tedesco, Lucia Koch e Karin Lambrecht

Curadoria Mônica Zielinsky. Fundação Iberê Camargo

2007

MUSAS

FORUM CULTURAL DE ERMESINDE

21/09/08 a 9/12/08.

Curadoria Paulo Reis. Portugal.

Associações Livres – Ler é Acreditar

Curadoria Gaudêncio Fidelis.

Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

05/09 a 28/10 **Anos 70, Arte como Questão**

Curadoria Glória Ferreira

Instituto Tomie Ohtake. São Paulo

06/06 a 05/08 **Iberê Camargo Gravuras e as Projeções de um Atelier no Tempo – Programa Artista Convidado**

Curadores: Mônica Zielinsky e Eduardo Haesbert

Organização Geral: Fundação Iberê Camargo e Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

25/05 a 15/07 **80/ 90 Modernos Pós Modernos ETC**

Curador: Agnaldo Farias.

Instituto Tomie Ohtake. São Paulo

08/03 a 06/05 **Mulheres Artistas - Olhares Contemporâneos**

Organização Geral: Lisbeth Rebollo Gonçalves

Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, Ibirapuera

Pavilhão Ciccilio Matarazzo. São Paulo.

2006

Coleção Itaú Contemporâneo: Arte no Brasil, 1981

Itaú Cultural, São Paulo.

Manobras Radicais

Curador Paulo Herkenhoff

Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo.

Gravura em Metal, Matéria e Conceito no Atelier de Iberê Camargo,

Organização Geral Fundação Iberê Camargo

entro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho, Caxias do Sul.

2005

30/03 a 29/05 **O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira**

Curadoria de Fernando Cocchiaralle e Viviane Matesco

Itaú Cultural. São Paulo.

14/05 a 11/06 **Lágrimas.**

Alcobaça, Mosteiro de Alcobaça.

Comissários Albuquerque Mendes e Paulo Reis

Portugal.

23/07 a 04/09 **Dor, Forma, Beleza.** Estação Pinacoteca.

Curadoria de Olívio Tavares de Araújo

São Paulo.

28/08 a 10/09 **9 Artistas**

Galeria Nara Roesler

São Paulo.

31/09 **Encontro com Arte**, mesa redonda:

Razão e Sensibilidade – as fronteiras, os limites, os opostos no mundo contemporâneo.

Curadoria de Paulo Reis

Espaço Fumoir da Casa Cor. Belo Horizonte.

30/09 a 04/12 **5ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul**

Vetor: **A persistência da pintura.**

Curador Geral Paulo Sergio Duarte

Armazéns do Cais do Porto de Porto Alegre. Porto Alegre.

2004

29/04 a 13/06 **Arte Contemporânea no atelier de Iberê Camargo**

Centro Cultural Maria Antônia

USP, São Paulo.

12/07 a 26/09 **Onde esta você, GERAÇÃO 80?**

Centro Cultural Banco do Brasil.

Curadoria: Marcus de Lontra Costa

Rio de Janeiro.

2003

25/01 a 16/03 **Pele, Alma**

Centro Cultural Banco do Brasil,

Curadoria de Kátia Canton

São Paulo.

2002

23/03 a 02/07 **Sala Especial - 25ª Bienal de São Paulo**

Fundação Bienal de São Paulo

Curador da Representação Brasileira: Agnaldo Farias, São Paulo.

(Abril) **Violência e Paixão,**

RIOARTE e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Curadora: Ligia Canongia, Rio de Janeiro.

(julho) **Os Caminhos do Contemporâneo 1952 – 2002**

Paço Imperial, Rio de Janeiro.

2001

10/10 a 16/12 **III Bienal de Artes Visuais do Mercosul**

Fundação de Artes Visuais do Mercosul.

Curadoria geral Fábio Magalhães, Porto Alegre.

10/03 a 1º/04 **Messagers de la Terre**

Galerie Ephéméré, Montigni-le-Tilleul, Bélgica.

17/03 a 28/04 **Per - Versus**

Obra Aberta

Projeto e curadoria Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre.

19/04 a 17/06 **O Espírito da Nossa Época**

Coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz, Museu de Arte Moderna de São Paulo

Curadoria Stella Teixeira de Barros, São Paulo.

03/05 a 10/06 **Espelho Cego Seleções de uma Coleção Contemporânea**

Coleção Marcantônio Vilaça

Curadoria Márcia Fontes

Paço Imperial das Artes, Rio de Janeiro.

08/08 a 30/09 **O Espírito da Nossa Época**

Coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Curadoria Stella Teixeira de Barros, Rio de Janeiro.

2000

04/02/2000 a 10/02/2001 **Messagers de la Terre,**

Rur'Art – Espace d'Art Contemporain, Lycée Agricole Xavier Bernard

Rouillé. França.

set. a 17 nov.) **Macunaíma Reflexões**

Curadores: Alex Gama e Luíza Interlengui

Funarte, Rio de Janeiro.

24/04 a 20/08 **A Leitura Contemporânea da Carta de Pero Vaz de Caminha,**

Pavilhão Manoel da Nóbrega, curadoria geral Nelson Aguilar, curador Emanuel Araújo

Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais

Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo.

09/05 a 16/07 **XII Mostra da Gravura de Curitiba**

Curadores Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa

Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba.

1999

16/09 a 03/10 **Devoção**

Museu de Arte Moderna, curadoria de Helouise Costa

Grupo de estudos de curadoria desta instituição, São Paulo.

13/05 a 04/06 **Acervo**

Museu de Arte Contemporânea

Galeria Sotero Cosme
Curadoria Richard John, Porto Alegre.

1998

27/11/98 a 29/01/99 **6ª Bienal Internacional de Pintura**
Cuenca, Equador.

01/11 a 13/98 **QUASE NADA**

Nassauischer Kunstverein Wiesbaden,
Curadora: Karin Stempel, Alemanha.

03/09 a 04/10 **Remetente**

Ulbra, Fumproarte – Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre.

03/09 a 26/09 **Os Anos 80**

Marina Potrich Galeria de Arte, Goiânia.

13/01 a 15/02 **Sala Especial – Vista assim do alto, mais parece um céu no chão - XVI Salão Nacional de Artes Plásticas**

Museu de Arte Moderna

Curadoria de Agnaldo Farias, Funarte e Ministério da Cultura, Rio de Janeiro.

1997

06/07 a 26/07 **Experiências e Perspectivas**

Museu Casa dos Contos

Curadoria Cláudia Renault, Ouro Preto.

(janeiro) **Fe2O3 - Poética da Transformação**

Coleção Gilberto Chateaubriand

Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

25/09 a 11/10 Bolsa de Arte de Porto Alegre.

1996

12/12/96 a fev.97 **Arte Sul**

Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre.

01/08 a 01/09 **Dialogos, Experiências Alemãs**

Museu de Arte Moderna e Goethe-Institut, Rio de Janeiro.

(abril) **Coleção Rubem Breitman**

Museu de Arte Moderna, São Paulo.

1995

07/11 a 04/12 **Pura Pintura**

Câmara Municipal de Porto Alegre

Curadoria de Gaudêncio Fidelis, Porto Alegre.

1994

24/04 a 29/05 **Bienal Brasil Século XX**

Participa no núcleo **Atualidade, de 1980 aos nossos dias.**

Curadoria de Agnaldo Farias, Curadoria geral de Nelson Aguilar

Fundação Bienal São Paulo, São Paulo.

The exchange show twelve painters from San Francisco and Rio de Janeiro 23/03 a 28/09 Center of the Arts Yerba Buena Gardens, San Francisco
e

06/10 a 19/11 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

(maio) **Coleção Gilberto Chateaubriand**, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

1993

(dezembro de 1993 a fevereiro de 1994) **Brazil Images of the 80's and 90's**

Art Museum of the Americas, Washington DC, EUA.

27/04 a 27/06 **Panorama da Arte Brasileira 93 PINTURA**

Museu de Arte Moderna de São Paulo.

25/05 a 15/07 Espaço Namour, São Paulo.

15/04 a 15/07 **Brasil Contemporâneo**

Casa da Imagem, Curitiba.

04/05 a 16/05 **Paradoxos Artificiais**

Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre.

1992

16/03 a 16/04 Subdistrito Comercial de Arte, São Paulo.

(outubro) Artista convidada a participar do **11º Salão de Arte do Pará**

da Fundação Maiorana

Curadoria geral de Paulo Herkenhoff.

1991

(abril) **Viva Brasil Viva**

Kulturhuset, Stockholm,

Curadoria de Elisabet Haglund.

11/04 a 19/05 **Brasil La Nueva Generación**

Fundación Museo de Bellas Artes, Caracas curadoria de Aracy do Amaral.

(novembro) **BR 80**

Instituto Cultural Itaú

curadoria geral de Frederico de Moraes.

Cuarta Bienal de Habana

artista convidada

Curadoria geral de Lillian Llanes, Cuba.

1990

19/06 a 06/07 **Quartado**

Instituto Cultural Brasileiro Alemão de Santa Maria

13/09 a 05/10 Galeria do Vestíbulo da Prefeitura de Pelotas - Fundapel e

25/07 a 30/08 Goethe-Institut de Porto Alegre

Curadoria de Michael von Engelhardt, Santa Maria.

15/11 a 21/11 **Art Cologne**

Feira Comercial de Arte

Artista convidada pela galeria Subdistrito Comercial de Arte, Köln.

1989

Panorama Atual da Arte Brasileira / 89 PINTURA

Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo.

1988

21/09 a 28/10 **Dimensão Planar**

Curadoria de Iole de Freitas e Hilton Berredo

Funarte galeria Rodrigo de Mello Franco, Rio de Janeiro.

1987

02/10 a 13/12 **XIX Bienal Internacional de São Paulo**

Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo.

Curadoria geral de Sheila Leirner.

1985

04/10 a 15/12 **XVIII Expressionismo no Brasil, Heranças e Afinidades**

Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo.

Curadoria de Stella Teixeira de Barros e Ivo Mesquita.

1984

(julho e agosto) **Como vai Você Geração 80**

Parque Lage, Rio de Janeiro.

Outros:

2007

Programa Rede de Artes Visuais da Funarte – Artista Visitante – SPA. Recife.

2005

25/10 a 29/10 **Artista Visitante / 5ª etapa Belém – Espaço Cultural Casa das Onze Janelas (Pará) / Rede Nacional de Artes Visuais**

Direção Xico Chaves. Funarte. Rio de Janeiro.

2004

(outubro) **Rede Nacional de Artes Visuais**, Funarte, Artes Visuais
Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador.

2003

Artista Convidado do Atelier de Gravura de Iberê Camargo

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

2001

(julho) **Projeto Inserções**

Caderno T / Revista Bravo

Curadoria Angélica de Moraes e Paulo Herkenhoff

Instituto Takano de Projetos, São Paulo.

(16/05) **Projeto Areal**

Organizadores Maria Helena Bernardes e André Severo, Bagé.

1997

(11/04 a 23/04) **Igrejinha Martin Luther**, com Heloísa S. da Silva.

(25/09) **Reinvenção da Paisagem** expedição – debate – exposição.

Galeria Rubem Valentim, 508 Sul, Brasília.

1996

25/01 a 04/02 **Livro, Conforto e Narcisismo**

Curadoria Gaudêncio Fidelis

Fundação Universidade do Rio Grande. Rio Grande.RS.

Arte Brasileira Contemporânea, doações recentes, 96.

Diretor técnico Tadeu Chiarelli

Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo.

1995

17/08 a 16/09 **Gesamtkunstwerk**

Goethe-Institut, documentação em vídeo de Marta Biavaschi. Porto Alegre.

(julho) **Exposição Documental do Espaço NO – 1979 a 1982**

Casa de Cultura Mario Quintana e Museu de Arte Contemporânea, Porto Alegre.

11/09 a 15/09 **O verso e o perverso**

Hospital de Clínicas de Porto Alegre, Porto Alegre.

1994

Experiências Plásticas no Campus

(Coletiva de Instalações) Instalação na Biblioteca do Campus, UNISINOS, São Leopoldo.

(julho) **Igrejinha Martin Luther**

Com Heloísa S. da Silva

Igrejinha Martin Luther (desativada) Porto Alegre.

20/07 a 11/ 08 Realiza a curadoria, idealização e texto publicado de apresentação da exposição **Material e Imaterial** convidando as Artistas Plásticas: Iole de Freitas, (Rio de Janeiro) e Lígia D'Andrea, (La Paz).

Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense, Niterói.

1993

16/08 a 15/09 Uma Ante Sala para Joseph Beuys

Projeto para receber a exposição itinerante de desenhos do artista alemão.

Curadoria de Vera Chaves. Goethe-Institut. Porto Alegre.

Apoio Edel Trade Center e Casa de Cultura Mário Quintana.

06/04 a 09/05 Projeto Aquisição

Museu de Arte do Rio grande do Sul, Porto Alegre.

23/09 a 01/10 Um olhar sobre Joseph Beuys

Exposição idealizada para receber a exposição itinerante de desenhos de Joseph Beuys

Fundação Athos Bulcão, Brasília

10/09 a 31/10 Encontros e Tendências

Projeto de Agnaldo Farias e Maria Izabel Branco Ribeiro

promovido pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

1992

(junho) Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo

Curadora de Sônia Salzstein, São Paulo.

(novembro) Lançamento do Calendário Anistia Internacional e Exposição de Obras Selecionadas

Curador Marcus Lontra, Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro.

Arte Amazonas

Trabalho prático em atelier aberto na cidade de Belém do Pará com saída de campo a reserva de Caxuanã na Floresta Amazônica.

Esta Exposição Internacional foi apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (05/06 a 26/07/1992); Staatliche Kunsthalle, Berlin (10/03 a 25/04/1993); Technische Sammlungen der Stadt Dresden, Dresden (outubro 1993); Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen (14/07 a 28/08/1994); entre outros espaços. O projeto foi idealizado pelo Goethe-Institut de Brasília,

convidando 25 artistas para tratarem o assunto da devastação da Floresta Amazônica, entre eles Tunga (Rio de Janeiro), Marina Abramovic (Iugoslávia), Bill Woodrow (Inglaterra).

1991

27/05 a 12/07 **Galáxias**

Instituto Brasileiro Alemão de Santa Maria, Santa Maria.

1989

(outubro) **6 X Brasil**

Galerie Raue

Curadoria de Cláudia Gianetti, Bonn.

1987

08/01 a 08/02 **Connections Project / Conexus**

Organizado por Josely Carvalho e Sabra Moore.

Museum of Contemporary Hispanic Art (MOCHA), New York. New York.

1984

Arte na Rua 2

Curadoria Luciana Brito e Monica Nador,

supervisão geral Museu de Arte Contemporânea, São Paulo.

1983

21/11 a 02/12 **3 Processos de Trabalho**

Workshops e discussões sobre pintura.

Com Michael Chapman e Heloísa S. da Silva.

Goethe-Institut, Porto Alegre.

1981

24/12/1981 a 08/01/1982 **A Casa e a Cozinha**

Exposição e Instalação de Pintura e Objeto

Espaço N.O., com Michael Chapman. Porto Alegre.

ANEXO E: ENTREVISTAS COM KARIN LAMBRECHT

ENTREVISTA CONCEDIDA POR KARIN LAMBRECHT À AUTORA EM 22/01/2008

V.G.: Como foram realizadas as fotografias para a obra *Meu Corpo-Inês*?

K.L.: As fotografias da minha mãe e da minha filha Yole foram realizadas em uma fazenda que fica talvez a apenas cinqüenta quilômetros de distância, bem pertinho de Porto Alegre e que pertence à família de Beatriz Fleck Manganelli. Na verdade, a minha observação é que quando degolam o carneiro é ao modo do rito judaico, cortando a veia. Isso para mim é uma coisa impressionante, porque leva para o lugar dos povos do deserto uma coisa antiga. É isso que emociona. Dentro do todo, do presente, toda a nossa vida e a correria, aquele homem segue isso ao molde dos primórdios, ao pé da letra, sem fundo religioso. Ao mesmo tempo é vida e morte, e o cordeiro, assim, terá sempre um dado cósmico, mesmo sendo um serviço de açougue, porque é uma coisa direta. Eu acho pior quando a gente perde até isso de vista, vai ao supermercado comprar a carne sem nunca ter visto o bicho morrer. Eu não sei o que é pior: a gente poder ver isso acontecer e se conscientizar ou deixar ser desse jeito como tudo é hoje em dia, quando parece tudo perfeito, mas não é. Elas vestiram a roupa sobre a qual escorreu o sangue derradeiro do carneiro naquele próprio lugar e momento.

V.G.: Sobre os lugares onde foram realizadas as fotos, são regiões de fronteira?

K.L.: Nas outras fazendas estive nas fronteiras, Uruguai com o Brasil. Não lembro se fiz fronteira com a Argentina, acho que não. Foi só com o Uruguai, na fronteira com a Argentina que eu não cheguei a ir. Fui até São Borja e Santiago, só que eu não fui até o limite da fronteira. Agora, em Santana do Livramento e no próprio Uruguai, onde estive, ali era fronteira de um país com o outro, daí a paisagem é fronteira, sem um limite. Nas fotos para obra *Meu Corpo-Inês*, como é perto de Porto Alegre, é uma paisagem também, porque as fazendas são paisagem igualmente.

V.G.: Sobre as vestes da obra *Meu Corpo-Inês*:

K.L.: É a mesma veste que as duas usam e elas a usam quando o sangue ainda estava, podemos dizer assim, ainda quente. Porque tu vê a diferença: quando eu mostro a vestimenta ela quase fica dura, porque o material seca. O sangue tem isso,

ele tem gordura, coagulantes. Então ele fica espesso. Tu podes ver que nelas tudo isso está como está o corpo delas, porque o sangue ainda está quente, está vivo, mas o bicho está morto e o sangue ainda está líquido.

V.G.: Sobre a veste sem sangue da obra *Meu Corpo-Inês*:

K.L.: É o mesmo modelo. Essas roupas têm quatro metros, mais ou menos, por isso tem esse vasto tecido ali na frente, que é uma cauda frontal, e atrás é como um avental, e eu amarrei uma na outra. Isso foi desde a época da Bienal de São Paulo que eu comecei. Eu própria sinto isso. A parte de trás é sem botão, é amarrada. As vestes também estão com o carimbo que eu própria faço. Cada impressão tem geralmente um carimbado desses, porque daí fica uma seqüência e assim elas não vão se confundir nunca. Porque todas vão ter um carimbo próprio, que tem a ver com aquele carneiro que morreu ou aquela ovelha.

A maior parte das vestimentas é de linho, mas algumas delas são de algodão puro, seria o linho primitivo, mais simples, pobrinho. As vestes da obra da 25ª Bienal de São Paulo, realizada em 2002, com curadoria do Agnaldo Farias, eram de algodãozinho, tecido que tem a trama bem aparente, só que o fio é mais fino.

V.G.: Como aconteceu o convite para participar da exposição *Lágrimas*?

K. L.: Tem certos convites que eu recebo que são maravilhosos. Depende muito da sensibilidade da pessoa que está me convidando e, nesse caso, o Paulo Reis, que é do Rio de Janeiro, mas mora em Portugal – não confundir com o Paulo Reis de Curitiba, que é mais ligado à semiótica – conhecia esse meu trabalho e soube do projeto. Foi ele que viu tudo, viu o mosteiro. Eu não vi nada antes. Ele me convidou, descreveu toda a circunstância e eu aceitei. A Dona Inês de Castro é um personagem verdadeiro, Camões também escreveu sobre ela. Ela foi assassinada com degola, e eu não persegui esses fatos históricos, eu vou intuindo. É claro que uma parte minha também fantasia um pouco essas origens, como eu estou vendo isso acontecer. Eu acho que tudo isso, talvez pela pobreza da nossa época e tudo mais, mudou as proporções da degola. Aqui no sul, aquelas revoluções que tiveram, também matavam todos por degola, mas na verdade havia muitos portugueses de origem judaica entre eles, sabe? E também se lê na Bíblia, Deus pede o sacrifício.

Então ali há uma relação com a religião, as guerras religiosas de hoje. A religião tem esse lado horrível também, que exige o sacrifício e daí, conforme o ser humano interpreta isso, ele vai fundo e faz essas coisas horríveis. É estranho que essa degola, que viria inicialmente como um agradecimento a Deus, dos povos do deserto, que de certo comiam aquela carne do carneiro, tenha se transformado numa arma de guerra. Porque Dona Inês de Castro morreu degolada, foi assassinada. Mas a maneira de matar foi com a espada cortando a veia jugular, no pescoço. Eu comecei os *trabalhos de sangue* em 1997, com a obra *Morte Eu Sou Teu*.

V.G.: Fale-me um pouco sobre as fotos da obra *Meu Corpo-Inês*:

K.L.: Elas têm um metro e noventa na altura por um metro e quarenta e cinco ou um metro e meio de largura (190x 145 cm aproximadamente). Eu procurei manter nas fotos uma proporção humana. Minha mãe, que é mais velha, tem só 1,47 cm de altura, por isso a foto tem mais espaço acima e embaixo. Minha filha tem 1,80 cm de altura. Então quando a gente fica parada ao lado das fotos, elas estão quase no tamanho original. Eu procurei nas fotos essa proporção humana. As vestes, Berenice Roza costurou, mas eu sempre fui lá antes, com aquilo certo na minha cabeça. Mas é claro que quando a Berenice costura, isso em geral, porque ela costura roupas também, ela propõe algumas modificações. Tem gente que faz tal qual o encomendado, mas não é o caso da Berenice. Ela é sensível, então vai compreender melhor a idéia, o tecido, o que pode, o que não dá. É claro que tem muitos detalhes que ela resolveu muito melhor do que eu havia imaginado. Mas eu falei para ela que eu gostaria de vestimentas que não definissem, em primeiro lugar, o sexo, que pudessem pertencer tanto a um homem quanto a uma mulher. E que ao mesmo tempo tivessem essa magia de uma roupa noturna, no sentido dos sonhos, onírica, que também transmitissem um pouco essa idéia de roupa hospitalar, vamos dizer assim. Roupas que a gente não usa no convívio social, para sair. São roupas que se usaria mais quando estamos sozinhos, doentes ou quando ficamos mais introspectivos. É mais subjetivo.

Eu queria também dizer que chegar a isso, a essa coisa da roupa, obviamente foi algo bem radical no meu trabalho, em relação à pintura. Mas se tu observares bem, e eu digo tu, não qualquer pessoa, existe mesmo nas vestimentas essa relação com

a pintura, porque é uma coisa da matéria, não é uma imagem, alguma coisa destituída do tempo, da necessidade de observar também. Assim como na pintura, tu tens que observar muito tempo aquilo que tu fazes, é quase conversar com aquilo. As vestimentas nasceram desta minha experiência de pintora também. Não vejo como uma coisa separada. É um pouco separado, mas não totalmente separado.

V.G.: Pensando na transição das toalhas de mesa para as grandes metragens de tecido, até chegar as vestimentas, tu tens alguma relação especial com as roupas da família?

K.L.: Diretamente acho que não. Meu pai, por exemplo, ficou anos e anos doente, ele morreu super jovem. Então, durante a minha adolescência, e até os meus 22 anos, quando ele morreu, eu freqüentei muito hospital. Talvez tenha alguma coisa que ficou no inconsciente, principalmente o Hospital de Clínicas. Eu via que os médicos, ou mesmo o meu pai, usavam aqueles aventais amarrados atrás, então aquilo ficou gravado bem forte na minha cabeça. Mas geralmente eles são verde claro, não são brancos.

V.G.: Fotografias antigas mostram as alunas do Instituto de Artes usando aventais tipo batas para a pintura...

Eu também uso até hoje avental de pintura, porque eu me sujo toda. Só que tem uma diferença que é importante e eu gostaria de comentar. Eu já dei muita aula de pintura, através da FUNARTE fui para Belém, Bahia, Salvador, Recife. Nos anos 80 fui muito para o Espírito Santo, até no Rio de Janeiro também eu já dei aula de pintura. E percebo que existe uma visão, que talvez seja uma coisa brasileira, de reserva em relação à pintura. Eu acho que, institucionalmente, até hoje existe uma reserva à pintura. Reserva não no sentido de uma reserva de recursos naturais a serem explorados, não nesse sentido, mas como se as pessoas não confiassem totalmente nas possibilidades da pintura, sabe? Uma reserva no sentido de um distanciamento das possibilidades de tudo o que a pintura conquistou durante todos os seus trajetos. Essa pintura que chegou à arte moderna, esse acontecimento pictórico, o fato de que o pintor tem capacidade de fazer alguma coisa, isso parece que por algum motivo não é absolutamente detectado no Brasil. Muitos pintores

ficaram em perigo por causa do que fizeram, como na Alemanha, de onde eles foram expulsos, banidos, foram presos. A pintura tem essas possibilidades todas e no Brasil ela não é explorada. Então voltamos às fotos antigas do Instituto de Artes. Agora faz alguns anos que eu não vou lá, mas vamos dizer que há uns cinco anos atrás a sala de pintura era a mesma da minha época. E ela já não servia para mim na minha época. Não se investiu em nada durante esse tempo. Então essa idéia do avental na pintura, todas aquelas mulheres, tudo aquilo, aquilo era o Instituto, e muitas vezes ficou apenas naquilo, nessa questão do Belas Artes. A pintura muitas vezes é associada a essa idéia do Belas Artes, até hoje.

Nos anos oitenta, em 1983, eu, juntamente com o Michael Chapman e a Heloísa S. da Silva, atuamos no Goethe-Institut daqui de Porto Alegre, em uma exposição que nós mesmos organizamos, que se chamava *Três processos de trabalho*. No verso do cartaz da exposição estão fotografados alguns pintores em seus ateliês. A gente se envolve tanto, tem que colocar um macacão, é um ofício, ou alguma roupa de trabalho. É impossível uma pessoa pintar sem se sujar. O cartaz mostra o Gerhard Richter com um tipo de jaleco de pintura. Aqui o cartaz mostra meu professor Raimund Girke no atelier (em Berlim estudei pintura com Raimund Girke e história da arte com o professor Robert Kudielka). E hoje em dia o atelier de pintura é como se fosse uma coisa esquecida, ultrapassada. Isso eu acho uma pena. Porque é como se a arte estivesse indo para algum lugar descolado dessa origem. E como a gente já não teve essa tradição pictórica muito forte no Brasil, onde ela sempre esteve associada a essa coisa do Belas Artes, então cada vez menos a pintura é vista como uma coisa emancipada na sua origem. Eu acho isso uma pena, porque não se cria espaço para a pintura existir, acontecer no sentido de melhorias nas salas de aula de pintura. Tem que ter oficinas para esse manuseio de materiais, os espaços na Universidade são pequenos, depois tem sempre que guardar os materiais, um monte de besteiras assim. Na Alemanha cada um que saía da sala de pintura deixava tudo ali, ninguém iria pegar o teu lugar, a próxima turma ou coisa assim. Era tipo um atelier mesmo e o estudante tinha acesso livre à chave da sala de aula.

V.G.: Sobre esse processo da pintura que tu achas que a gente não viveu aqui no Brasil, eu queria que tu falasses um pouquinho mais.

K. L.: Aqui no Brasil tem sempre alguns nomes maravilhosos, como Iberê Camargo, “grande Iberê”. Então, alguns pintores e pintoras, durante toda nossa história, carregaram isso quase como uma missão, paralelo ao fato de serem pintores. Tem que defender uma série de coisas para conseguir ter aquele teu spacinho. Até em relação aos materiais. Até hoje as cores das tintas no Brasil são umas porcarias, sabe? A gente não tem materiais de pintura, até os materiais brasileiros estão ruins, por exemplo, a têmpera é uma coisa horrível hoje em dia. Outro exemplo, as cores que as casas são pintadas, com tintas acrílicas e cores igualmente horríveis. Onde ficou a sensibilidade? Acho que a gente está definhando nesse universo antiestético, das cores, está cada vez pior. Além disso tudo que não funciona, e desse sentido subjetivo da própria história da arte brasileira, a pintura ainda tem esse “carma trágico” do Belas Artes. Essa “coisa” não é anos 60, 70, não é ruptura, então a pintura ficou em um lugar imprensada, soterrada. Estranhamente no Brasil eu acho que quem pinta tem mais dificuldade do que os artistas de ruptura e que seriam os mais agressivos. É quase que um processo inverso. É uma coisa louca isso. Eu acho que a pintura sofre, de uma certa maneira ela fica desambientada aqui. Eu noto isso, e quanto mais velha eu fico eu noto como as dificuldades aumentam, como é complicado. Então, essas coisas óbvias da pintura aqui não funcionam. Como é que um estudante vai começar a pintar em um ambiente desses? Sem os pigmentos, sem espaço. Não é que eu seja contra o Instituto de Artes, e fico apenas criticando. Eu acho maravilhoso, o Instituto de Artes cresceu muito com o mestrado e o doutorado, mas no caso da pintura não tem nexos um mestrado escrito. Se o aluno ficasse pintando durante esses dois anos de mestrado, mais quatro anos de doutorado, seriam seis anos de imersão e clausura trabalhando na pintura, onde na verdade deveria ser oferecida a mesma bolsa que se oferece para escrever. O jovem poderia estar ali desenvolvendo seu trabalho, ele teria seis anos maravilhosos, ele estaria um pouco isolado, como se fica isolado quando se faz doutorado e mestrado, mas ele estaria produzindo na pintura. Eu nem denomino isso de pesquisa, não sei, essa palavra pesquisa atualmente confunde, sabe? A pintura não é uma pesquisa. Eu acho que o termo pesquisa faz parecer que o pesquisador se distancia do seu objeto e do seu próprio eu. Porque na pintura sujeito e objeto são uma coisa única. Eu acho maravilhoso esses homens, quando a gente vê essas fotos (referindo-se às fotos do cartaz da exposição *Três processos de trabalho*), lindo, imersos, e obviamente nenhum desses pintores tem doutorado,

Iberê não tinha. Então o que leva um homem, ao invés de ser um empresário ou alguma coisa assim, a se atirar nesse universo da pintura? Anos e anos e anos pintando, mexendo com as cores. Eu acho isso realmente maravilhoso. E a pessoa, o jovem, tem que ter essa oportunidade, sem criar tantos distanciamentos do seu trabalho através da titulação.

V.G.: Sobre a exposição *Messagers de la Terre* o que tu terias pra nos falar?

K.L.:Primeiro, essa curadora, Monique Stupar, me convidou a partir do professor Jacques Lenhardt. Foi ele quem me convidou e falou com ela. Segundo, eu então pedi para a Icléia Cattani escrever um texto. Não me lembro se é um texto que já existia ou se eu pedi um novo texto, teria que verificar com ela. Como gosta da França e vai sempre para lá, foi ela quem fez contato com a curadora. Eles lá na França exigiam um pequeno texto de apresentação.

Aquele espaço *Rurart* é uma escola agrícola e a curadora é diretora desse espaço. Isso é típico na Europa, lá eles vão fundo, sabe? Assim que se cria o espaço, a partir da dedicação. O trabalho que participou dessa exposição foi *Alvo*, de 1999. Essa foto (referindo-se à foto do trabalho *Alvo*, exposto no espaço *Rurart*) é uma foto improvisada, porque eu não tenho lugar para montar e fotografar meu trabalho. Realizo meu trabalho assim, e algumas etapas precisam ser seguidas e estruturadas em locais à parte. Eu tenho sempre que pensar um pouco nisso tudo, tanto na minha mente quanto no projeto geral, se o tamanho do trabalho está certo. Improvisado, eu digo, no sentido de como a estrutura precisa ficar, preso encima e embaixo, é complicado, porque às vezes é preciso dialogar com o espaço. É sempre difícil de montar, lá precisa de um montador. Olha a foto da obra *Morte eu sou teu*, na íntegra, da exposição em São Paulo. A agulha aí tem o lugar da faca, é do tamanho de uma faca. Uma agulha não só une, sabe? Se a gente imaginar assim, ela fura. É o que a faca também faz. Assim, é como se fosse essa agulha aí ou, por exemplo, Peter Pan (risos), que é bonitinho, e Wendy, que costura a sombra do Peter Pan, que costura a sombra no sapato. Então, é uma agulha que transita entre dois mundos, sabe? Porque rompe, como a faca, ela rompe tudo que está certo, perfeito. Com a morte acontece alguma coisa também, ela rompe. Mas acontece mais que isso, coisas que a gente não enxerga. Não é que eu diga que tem um outro mundo pós-vida, assim como a sombra do Peter Pan. A gente vive com a nossa sombra para lá e para cá,

tu sonhas de noite, mas tudo isso não faz parte, a gente vive um mundo muito objetivo. Temos que revelar o mundo das sombras.

V.G.: Em que acervo está atualmente a obra *Morte eu sou teu*?

K.L.: Ela está na coleção do Justo Werlang, aqui em Porto Alegre. No MARGS as impressões de sangue foram expostas diretamente na parede, mas com o tempo, eu pedi para o colecionador e ele fez essas duas caixas maravilhosas, onde as impressões estão hoje, porque precisa. A agulha já sofreu muito impacto, ela é uma agulha rachada, já restaurei, é de argila crua.

V.G.: E a obra *sem título*, da 25ª Bienal, é resultado da ação realizada em Bagé para o livro *Eu e você*?

K.L.: Sim. São impressões de sangue de Bagé. Com “convidados” para segurarem e imprimirem os órgãos – víscera e carne. Fiz esse projeto a convite do AREAL, de André Severo e Maria Helena Bernardes. Na 25ª Bienal de São Paulo teve três vestimentas com sangue – então são três animais. O primeiro não foi em Bagé, foi em General Câmara, na fazenda de Claudia Rosa, e é uma vestimenta que tem uma espécie de círculo embaixo e outro círculo encima. Está no catálogo da Bienal, esta aí fotografada. Essa foi a primeira dessa seqüência, depois eu fiz a de Bagé e essa última em Santo Ângelo. As duas cruzeiros pertencem, se eu não me engano, ao momento em Bagé.

Em Bagé aconteceu a maior parte do trabalho, mas eu acho importante quando a coisa é mais fragmentada. Para a obra exposta em Portugal foi um carneiro só, ali é uma coisa bem reunida. Mas às vezes o trabalho é fragmentado, no sentido de ter duas localidades diferentes. Eu acho que nisso há uma memória também, que no meu caso não é simultânea, porque eu vou uma vez, aí passa um tempo, aí eu vou de novo. Mas nesse gesto há uma simultaneidade, porque se eu estou em um lugar, naquele mesmo momento está ocorrendo a mesma coisa em vários outros lugares, um carneiro está morrendo para alimentar os peões de outra fazenda, ad infinitum... Eu tenho uma vestimenta aqui. A de linho cinza escuro é de linho Braspérola. O linho na Europa é usado até hoje na pintura. Tu podes comprar até pela Internet, se tu vais numa loja de materiais de pintura, há os rolos de linho, assim como há os

rolos de algodão cru. As lonas se compram em rolo lá. Eles têm uma metragem enorme, que vem dobradinha, então tu podes comprar quantos metros tu quiseres. A lona ou o linho vêm dobradas na largura até 4,5 metros e comprando, por exemplo, 4 metros, você tem uma tela de 400 x 400 cm. Aqui isso é apenas um sonho. O máximo que eu consegui foi um rolo de 50 metros de comprimento com 3 metros de largura, na tecelagem Manaus, em São Paulo. Essa fábrica fechou, assim como a fábrica Braspérولا está fechada. Lá tu podes fazer telas enormes, e tudo isso a gente não tem aqui, não há essa opção. E as telas de linho vendidas lá também são vendidas em rolos, algumas são preparadas e outras vêm com o linho puro. É um linho grosso, já esse linho Braspérولا é bem fino. O linho de pintura é mais grosso, quase como uma lona. Ele é amarelinho, creme, bege ou esverdeado. Parece linho cru.

Até hoje é pura tradição e não é “Belas Artes”. Foi isso que eu quis dizer. O pintor de hoje não vai ser “Belas Artes” porque usa linho! É isso que eu sinto que a gente está perdendo aqui, sabe? Totalmente, sabe? O jovem quer começar rompendo, só que ele nem sabe o que tem de maravilhoso, que ele não precisa se preocupar com os rompimentos sem parar, se ele tivesse todos aqueles materiais que poderia ser tão maravilhoso ir acrescentando.

Veja essa veste cinza escuro, que é a que a Yole está vestindo no campo, tu sentes como ele fica diferente. Na foto tu vês que aquilo fica direitinho, anatômico. Agora, tu estás vendo, ela está dura. E a última, uma veste de linho cinza escuro também, está limpa. Ela vai ficar assim, vazia. Atrás ela é de amarrar, como um avental.

V.G.: Tu achas que as cores dessas vestes seriam uma cor de base, de onde parte a pintura?

K.L.: Eu escolhi as cores que eu uso. Geralmente eu uso também o vermelho, como tu podes ver. Mas eu acho que as cores que eu uso no meu trabalho, em geral, são intuitivas. A escolha é intuitiva. É difícil definir isso. Eu não sei como definir. Eu não uso materiais sintéticos, não sei se existe isso: cores sintéticas. Eu uso pigmentos. Eu faço todos os meus materiais de pintura e uso uma base acrílica, sabe? Eu vario essa base, não uso sempre a mesma. Ela é da família do acrílico, não é óleo. Às vezes eu uso tinta a óleo ou têmpera ovo. Quando eu uso têmpera eu preparo, porque a têmpera nacional é ruim. Têmpera é algo vivo que nem aquarela. Eu uso

muito aquarela, e quando tu pintas com aquarela, se depois tu vais repintar, num outro dia, ao ir lá de novo, depois de jogar água, dar uma pincelada, a cor de baixo se dissolve, agrega com a de cima. E a têmpera é mesma coisa. Quando eu era pequena, ainda era assim a têmpera brasileira. Não sei se tu te lembras que a têmpera às vezes seca e racha. Aí a gente põe água no vidro, e pode usar. Já hoje a têmpera nacional, quando ela acaba, nunca mais dissolve, porque eles colocaram alguma coisa acrílica dentro da têmpera. E a característica da tinta acrílica é essa, ela seca e está seco. Pode mexer, mas não tem aquele negócio, não agrega.

Agora, no meu próprio trabalho de pintura, isso tudo é com acrílico, mas eu que preparo meus materiais. Então eu trabalho no limite, assim, no mínimo do aglutinante. Quando eu vou trabalhar de novo em cima das minhas telas, às vezes fica quase como têmpera, fica poroso. Eu não trabalho com esse “negócio” fechado da tinta acrílica. Tinta acrílica, que a gente usa de tubo, que nem a pintura de parede, tu fazes aquilo e são películas plásticas, eu não gosto.

(Pausa.)

O que eu queria dizer... Eu ia falar do Bacon, mas ele nem é um bom exemplo nesse caso. Vamos pegar Gerhard Richter, pintor alemão. Ele tem aquela linha totalmente borrada e abstrata e daí ele realiza ao mesmo tempo uma pintura totalmente realista. É paralelo, não é uma fase, depois a outra fase. O processo é algo contínuo dentro da minha cabeça. Não é que um dia termina uma fase, começa outra, abre escaninho, fecha escaninho, tudo na prateleira e no arquivo (risos). É tudo junto ao mesmo tempo. O que muda é definido pelo tempo e pelo corpo.

V.G.: Que outras fronteiras tu percebes no trabalho além das geográficas?

K. L.: Quando eu falei anteriormente que Francis Bacon não era um exemplo, eu quis dizer um exemplo neste caso, porque eu acho que ele na pintura foi fundo, quase como uma seqüência ininterrupta. Extraordinário. Mas voltando ao assunto dessas fronteiras da pintura, no meu caso, não é que eu queira transformar a pintura num campo de possibilidades. Não é isso, essa nunca foi minha intenção. Eu admiro esse caminho do Francis Bacon, eu acho ele um dos maiores pintores que existe. Mas a gente (risos) não escolhe seu próprio caminho. E não é que eu queira testar limites da pintura, mas acho que é partir da minha experiência de pintora. Então a gente sempre acaba testando esses limites, mas não no mero sentido de teste, para

ver até onde a pintura agüenta. Não é isso, não é nesse sentido. Mas esses limites ou fronteiras, não sei como se diria isso, entre desenho e pintura, pintura e escultura, eu acho que eu ainda sou dessa geração, que foi formada na escultura, na pintura e no desenho. E eu escolhi a pintura. Mas no meu trabalho eu acho que existe uma intersecção, talvez. Então, muitas vezes, a questão do espaço se transforma não só no espaço das questões ali na superfície da tela, mas às vezes são invasões verdadeiras, tridimensionais, sabe? Mas elas também não são esculturas, porque para escultura falta muito, elas são muito mais ligadas ainda ao plano da pintura. Eu acho que a minha resposta iria nessa direção. Já as fronteiras geográficas são mais uma curiosidade, acho que não é uma coisa fundamental do trabalho. Porém, aquilo foi algo maravilhoso que eu pude ver, ao vivo (risos), porque tudo na fronteira, as pessoas que trabalham com o sangue... Aí tu olhas e de repente tu estás no Brasil, mas o Uruguai já está logo ali, e aí passa uma nuvem, sabe? (risos) Ela vai, é o mesmo céu, é tudo assim, sabe? Seria maravilhoso se fosse assim o mundo, né? Sem ter essas fronteiras... Como a liberdade de uma nuvem, ir e vir.

V.G.: Como tu achas que se deu essa passagem das toalhas para as grandes metragens de tecido até chegar às vestes?

Pausa

Quero dizer que as questões da dimensão acontecem por uma “tensão” interna – dos motivos – que levam àquilo que realizei no trabalho *Desmembramento*, onde o escorrimento do sangue derradeiro daquele carneiro sobre a lona de 12 metros faz a marca de uma linha de sangue de 9 metros, e nesta linha vemos em algum momento como esse fluxo diminui.

K.L.: Quando eu pensei no trabalho com sangue, originalmente, eu pensei na carne, no supermercado, tudo isso. Onde fica esse sangue da carne? Daí eu escolhi o carneiro, porque ele é uma tipologia de Cristo, e nem conseguiria imaginar ver o sangue de um boi, por exemplo. É demais, muito grande, o animal, seria quase insuportável, apesar de eu comer carne.

Quando eu fui para a primeira fazenda, em 1997, só anos depois é que eu achei que tinha que ter a figura feminina junto, no final, porque parece que a figura feminina reúne tudo aquilo, sabe? Daí eu trabalhei com a minha intuição também. Nesse momento que se fez necessária a vestimenta. Primeiramente apenas a vestimenta, sem a figura feminina, e no segundo momento a vestimenta no corpo.

Eu pensei inicialmente em ir para Santiago e para o Chile. Entre o Getúlio Vargas e golpe militar no Brasil e no Chile, que são duas regiões que condensariam toda essa tragédia política sul-americana. Mas aí, quando eu estava trabalhando nisso, durante o trajeto, eu comecei a perceber que a Yole, a minha filha, é a figura feminina, que fica assim nesse lugar do “ser humano”. Da própria Olga Benário, por toda a força que as pessoas têm que ter para viver, para enfrentarem essas circunstâncias trágicas, porque é isso, a nossa história não está bem contada. Assim como eu reclamei no início da coisa da arte – a história da pintura que não é só uma história que vai estar em um livro, tem que dar espaço para a prática – a mesma coisa acontece com a história do Brasil, falta muito esclarecimento. A história está pulverizada, alguns intelectuais têm um quadro da história, mas parece que a gente não tem isso no dia a dia, essas histórias não estão reunidas em uma história brasileira.

V.G.: Por que a fotografia?

K.L.: Já na faculdade, no Instituto de Artes, eu fotografava, mas eu nunca me considerei fotógrafa. Eu até tinha laboratório P&B. Eu sei fotografar. Agora eu já me esqueci como é que funciona no laboratório, mas muitas fotos em preto e branco eu revelei. O álbum da Yole pequenina eu que fiz todo, no meu laboratório, porque era cara a fotografia nos anos oitenta. Não é que nem hoje, que a máquina digital faz tudo e não se gasta nada, gasta só uma vez, na máquina (risos). Ah, claro! Se quiser ampliar aí sim tem que pagar. Era caro, o filme de slide era muito caro, equivalente a uma porcentagem grande do que a gente recebia na época em dinheiro. O filme de slide custava em torno de cinco a dez por cento do que tu ganhavas por mês.

V.G.: As fotografias agora estão nos trabalhos de sangue. Tu achas que podemos dizer que eles fazem parte de uma série, a série *Registros de Sangue*, já que foram realizados ao longo dos últimos dez anos?

K.L.: Eu não chamo de série, às vezes eu até posso usar esse nome, mas eu não classifiquei assim como uma coisa à parte, uma série à parte. Mas é uma seqüência, e não adianta, acaba se usando esse termo.

Nos anos oitenta, por exemplo, eu usei fotos nas pinturas da Bienal de São Paulo, em 1987. Naquele período eu inseri muitas fotos, quando eu trabalhava aquele monte de materiais nas telas, muitas vezes eu também colava uma fotografia junto. Tinha um pouco disso no meu trabalho. Só que agora ela está mais liberta e mais constante, mais afirmativa. E antes ficava integrada no universo pictórico.

V.G.: Tu achas que elas são imprescindíveis?

K.L.: Sim. Nesse trabalho elas são necessárias, porque... Talvez pela minha experiência, quando eu estou ali no campo, tem muitas coisas que eu sei que não virão à tona com o trabalho. Quer dizer, o que vai passar, eu não posso controlar, mas eu vejo ali o acontecimento e parece que se eu trago uma fotografia, parece que eu trago um dado, um fato.

V.G.: Depois do trabalho *Meu Corpo-Inês* algum outro trabalho foi realizado com a presença das mulheres?

K.L.: Realmente acho que foi o último. Depois, em 2006, eu trabalhei muito recolhendo, organizando um pouco as fotografias. Ocupei-me mais com o arquivo desses trabalhos. De lá para cá, em 2007, porque esses trabalhos também demoram um pouco, eu comecei a questionar o novo alvo e o novo nexos do próximo passo. E um deles seria viajar para Israel, eu vi que é uma coisa importante na origem. Mas eu não sei se isso vai se realizar verdadeiramente em uma viagem para lá. Mas eu acho que tem alguma coisa que eu vou resolver por esse caminho. Não sei se é com uma viagem para lá, e sim uma reconstituição, desse início, em Abraão.

V.G.: Tu achas que esse trabalho vai trazer um pouco mais do sangue?

K.L.: Eu acho que sim. Eu tenho pensado nisso. O próximo trabalho começa um pouco nisso: escolha de lugar, o nexo também. E depois tudo meio que culmina nisso. Na verdade é algo bem primordial. E lá é o início da cultura. Terei que pensar bastante sobre isso. É uma coleta de sinais, sabe? O trabalho nasce um pouco assim. São sinais que eu vou recolhendo dentro de mim, e aí eu vou apagando um monte de coisas, parece que tudo é uma bobagem, e depois algumas coisas se salvam. Até que um dia dá para ir adiante.

V.G.: E nesse trabalho do *Meu Corpo-Inês*, o que tu achas que acontece quando as mulheres vestem as roupas com sangue ainda molhado?

K.L.: O que elas pensaram mesmo? Em relação à Yole, eu a deixei fazer 21 anos antes, para não parecer que eu sou uma mãe abusada. Ela estava acostumada com isso, sabe? E eu achei lindo, porque demonstra a confiança que ela tem em mim também como mãe, sabe? Ah! É uma coisa complicada, né? Como mãe tu pedires para a tua filha vestir uma roupa com sangue, sabe? Por um lado, eu fiquei feliz que ela aceitou, teve muita confiança, mas ao mesmo tempo eu também não queria atirar todo o meu universo encima dela. Mas acho que foi algo super forte, porque foi junto à dona da fazenda, que é a Suzana Albornoz. A Suzana é professora de filosofia na EDUNISC, também é formada na Sorbonne, com Doutorado e Pós-Doutorado em Ernest Bloch, que é o filósofo alemão da utopia. E ela disse que quando viu aquilo, e tinha uma chuva fininha, éramos só nós três e o carneador, a Yole, ela e eu, e quando ela viu aquilo, disse nunca ter presenciado aquilo na fazenda. Quando eu vi também mexeu muito comigo, parece que superou tudo, tempo, espaço, momento, cultura... E ao mesmo tempo não era tragédia. Era algo atemporal, sem história. A Suzana escreveu um depoimento, que eu guardei, para publicar se um dia eu tiver um livro sobre o meu trabalho. Ela viu aquilo quase como algo de uma cultura primitiva, dos povos do norte, aqueles cultos da natureza, mas antigamente, não hoje. Quando o ser humano, realmente, ficava pasmado, não sabia como tudo funcionava, olhava para o cosmos. Uma coisa dessa natureza. Em algum relance de minuto parecia uma coisa cósmica. Mas tudo isso é super rápido, ninguém tem tempo de fazer pose, de fingir, porque o carneador mata o carneiro, daí

eu vou correndo pegar a roupa, dou a roupa para a Yole vestir, porque o sangue vai coagulando, então tudo é rápido. A Yole vestiu a roupa e aí começou uma chuva fininha, eu tive que fazer bem rápido as fotografias. Não é o tipo de rapidez para matar tempo, não é isso. Tem que ser com precisão, uma rapidez que não tem tempo para errar ou para vacilar. Então não dá tempo para fazer uma pose, alguma coisa fingida. O banquinho onde a Yole sentou é o que tinha, por isso que ele foi assim baixo, sabe? (risos). Então, toda a composição, tudo aquilo, é em função de tudo que está ali perto.

V.G.: A foto do banquinho é a que a Yole usa a veste cinza claro, da obra *Con el alma en un hilo*?

K.L.: A foto com a veste escura foi com um ano de preparação. A Yole já tinha acostumado com a primeira, aí vestiu a segunda e daí, em 2005, eu pedi para a minha mãe também, porque não é um trabalho que eu quero ficar repetindo. Cada vez aparece uma nova necessidade. Daí eu pensei assim, agora é a vez da minha mãe! E quando a mãe vestiu aquilo foi forte e daí a Yole também teve que vestir de novo, e ela também aceitou. E isso é estranho, parece que agora que a mãe e a Yole vestiram, e eu tenho essas fotos e esse trabalho, a impressão que eu tenho é que a gente ficou unida de verdade, no meu mundo.

V.G.: Essas fotos foram feitas por aqui, não teve muito esse distanciamento para as regiões de fronteira?

K.L.: Ah, não, porque a minha mãe vai fazer 90 anos nesse ano de 2008, ela é bem velha, nasceu em 1918. Em 2005 ela tinha 87 anos. E ela já tem muitos problemas de saúde, ela não pode mais ir de carro até a fronteira, ela não agüentaria.

V.G.: E ela também aceitou vestir, mas saiu de Porto Alegre sabendo que teria que vestir a roupa com sangue?

K.L.: Sim. Naquele primeiro momento eu ponho por baixo delas uma roupa branca e uma roupa de plástico, porque o sangue penetraria em tudo, ele iria até a pele, e eu também não quero pedir isso para minha mãe nem para a Yole. Eu não quero

sobrecarregar elas com o meu mundo. Então, colocando esse plástico que eu mesma fiz, bem precário, um plástico fininho, tipo um avental, é como se eu criasse uma película de separação entre o meu mundo e o universo delas. Elas vestem, mas elas não estão completamente encharcadas com aquele sangue. Existe uma película, é há um significado nisso também. Não é como na performance, por exemplo, de Hermann Nitsch, em que as pessoas conscientemente vão viver aquela catarse, se lambuzam com o sangue propositalmente, entra tudo, uma catarse, impulso, sexo, tudo. Nesse caso não, é muito mais acanhado, no sentido mais tímido. É silencioso e também não tem drama, diferente do caso do Hermann Nitsch. Ele busca aquilo tudo assim, no cerne de tudo. Eu não faço isso, eu não quero isso, eu não quero que se rompam barreiras psicológicas, nada disso. Mas é como se tudo isso estivesse ali dentro do carneiro e de repente fosse colocado para fora. E daí sobreposto no corpo das duas, aquilo tudo que está errado, que está fora, e no corpo delas, graças a Deus, está tudo dentro e direito. Mas ao mesmo tempo é todo esse fluxo vital que passa por dentro, que é nosso próprio corpo, que é a necessidade de comer essa carne, tudo isso também passa por dentro de nós. Como sendo uma série de lembranças... As duas ficaram passivas, neutras.

V.G.: Teu trabalho não busca algo relacionado a uma reação do público?

K.L.:É, não existe. Já Hermann Nitsch até foi preso, sabe? E é estranho que aqueles vienenses, uma sociedade tão perfeita hoje em dia, façam isso. E também na Alemanha no pós-guerra. Por isso o terrorismo alemão é um dos motivos da pintura de Gerhard Richter. Depois que julgaram todos os carrascos nazistas, a Áustria também, quando eles conseguiram se limpar, vamos dizer, judicialmente, no que eles puderam, como indenizar as vítimas, e fizeram isso corretamente, eles tentaram trazer à luz. Daí surgem esses grupos super radicais, é óbvio. Imagina que peso deve ser ter na tua família essas pessoas horríveis do fascismo. Então surgem esses grupos hiper radicais e na arte vienense surgem esses acionistas. Já aqui no Brasil, onde a nossa vida está muito mais em perigo na verdade, a gente não consegue elaborar isso. Veja as vítimas na estrada durante o Natal, por exemplo. É um número enorme de vítimas de morte violenta, de acidente nas estradas, o automóvel como arma, e isso apenas em três dias. Mas parece que a gente não tem condições de elaborar isso, é um processo político. E lá, onde o processo político de

uma certa forma foi saneado, abriu-se espaço para esse mundo estranho do Hermann Nitsch, que é um trabalho muito catártico. Eu li a respeito, e ele é muito inteligente, estudou filosofia. Eu tenho uma entrevista dele, que eu tirei da Internet, na qual ele coloca tudo isso num nível de querer chegar num outro lugar. Os acionistas não aceitam a palavra, a explicação através da arte pela palavra. Eles não usam a palavra. Ele diz que, entre os acionistas, ele é o único que aceita ainda um pouco a questão da palavra verbalizada, verbalizar determinadas questões. Mas tudo isso está baseado em algo que, podemos dizer, está nos níveis da zona dos impulsos do ser humano. Há o Günter Brus, por exemplo, de quem o Hermann fala na entrevista, que é um desses bem radicais. Imagina! O Hermann Nitsch não se considera o mais radical (risos). Hoje ele tem uns 70 anos. Ele quase não tem livros sobre o seu trabalho, eu sempre quis comprar um. Quando eu viajo para a Europa sempre vou às livrarias. Beuys tem muitos livros editados nas prateleiras. Hermann Nitsch tem um, mal e mal. Eu fui ver na Internet, onde tem o site, tem foto, tem tudo. Agora aconteceu uma grande retrospectiva dele em Berlim. Eu adoraria ter visto. Ele tem também as pinturas, que são extremamente diretas. Ele trabalha com tinta também. E o Günter Brus tem também telas figurativas, que eu também vi em livros. Nunca vi ao vivo trabalhos de nenhum dos dois. Já vi trabalhos de Arnulf Rainer, que é possível ver mais, a gente vê mais, mas o Günter Brus tem pinturas que são super caricaturais, como Egon Schiele, caos e sexo, só assim com contorno, nas quais é bem forte a coisa do sexo, bem forte mesmo, e bem radical.

V.G.: O que o sangue traz para as obras? O teu pensamento sobre ele mudou ao longo da realização dos trabalhos?

K.L: Não, eu acho que não, porque quando eu falo nisso do doméstico, todo mundo tem seus dramas na família, é óbvio. Talvez o que a gente tenha que resolver no mundo é sua própria relação com a família, pois é o que temos de mais importante. Eu sempre tenho essa imagem, da relação familiar que sempre tenta transmitir o ir para a frente com positividade, resolver todos os problemas que precisam ser enfrentados. Então, eu sempre penso na coisa da cozinha, que reúne muito, faz vapor, fogo, calor, a tábua de carne, todo mundo cortando o bife, o fígado... Por mais que tu compres a carne limpinha no supermercado, mesmo assim, na cozinha, ela precisa ser manipulada. A cozinha é um espaço extremamente forte dentro da casa,

um lugar do orgânico, a gente não se dá conta de que tudo aquilo entra e passa por dentro do nosso corpo. Produtos entram dentro da nossa boca, o gado que deve tomar hormônios, mil coisas, sofrimentos... Então, a gente está super misturado, eu penso muito nisso, que é uma coisa muito forte. Claro que tem o lado psicológico também, mas parece que dentro de uma casa, dentro de uma cozinha, dentro de uma família, ali dentro, na verdade, é um universo enorme. Eu acho que esse é o universo do sangue. Porque às vezes um acidente, uma tragédia, a gente só vê na hora, meia hora depois a gente esquece. Até a guerra as pessoas esqueceram. Essas pessoas todas que participaram da segunda guerra estão velhas e já morrendo. O meu avô, por exemplo, que morou na Alemanha, morreu num asilo junto com a minha avó, na DDR, na Alemanha Oriental, em 1986. E a casa deles ficou em Berlim Oriental. O meu avô foi soldado nas duas guerras, na primeira e na segunda, foi ferido duas vezes. Mas mesmo assim, com a idade dele, aquilo ficou apaziguado, tu não vês mais aquele cotidiano da guerra na pessoa e sim os sofrimentos que ela viveu e passou por aquilo tudo. Então ele teve que elaborar também. Quando eu o conheci, ele me contou suas lembranças. Eu não o conhecia pessoalmente desde pequena, só fui conhecê-lo em 1980, aos meus 23 anos. Agora, tudo que é referente à gente mesmo, à casa, à família, isso a gente tem que elaborar todos os dias, né? É uma coisa da qual nunca se foge. Eu acho que esse universo do sanguíneo é muito poderoso, é mais forte que tudo.

V.G.: Na tua relação com os trabalhos de sangue o que mudou depois desses dez anos?

K.L.: Dentro de mim ou tu dizes no trabalho?

V.G.: Tu e o trabalho quase como a mesma coisa...

K.L.: Eu acho que essas experiências, como eu vou dizer?, têm algo mais direto que foi surgindo. Mas isso também tem a ver com a idade, a gente consegue ficar mais sintético, sintetiza mais. O trabalho de sangue sintetiza mais. E automaticamente, quando eu vou agora para as minhas pinturas e trabalhar no desenho, uma coisa leva à outra. Vejo que eu tenho trabalhado superfícies mais diretas na pintura também. A pintura é sempre direta, mas assim, aparecem contrastes, por exemplo.

Isso é uma coisa nova, começou junto com os trabalhos de sangue, de novo, a buscar mais contrastes na pintura. Áreas de cores diferentes lado a lado... Está mais sintético, porque o trabalho de sangue tem isso, eu te falei, essa coisa da rapidez. Não a rapidez desse tipo que tu pegas um atalho, mas de um trabalho que exige uma precisão mais direta. Ele exige isso, sabe? Essa participação a pintura também exige, só que com o sangue não tem conserto, não dá para corrigir nadinha, sabe? É uma única chance para tudo. Assim, se o meu filme preto e branco tivesse erros, eu nunca mais iria recuperar aquele momento, ou se o sangue do carneiro não tivesse esparramado totalmente encima da roupa. Tudo isso é daquele momento, então tem que ter essa precisão, eu tenho que estar apta a capturar aquilo tudo, não dá para voltar atrás. Eu trabalhei com uma Pentax K1000, então eu pensava preocupada: “Será que não está entrando muita luz?” Então, quando eu penso nas condições daquele momento, eu acho um milagre que tudo deu certo.

V.G.: E a relação das pessoas com o sangue?

K.L.: Na 25ª Bienal de São Paulo havia uma menina linda, ela estava trabalhando na montagem e era do teatro. Não lembro se foi no primeiro ou no segundo dia que ela perguntou: “Que material é esse?” (risos) Eu fiquei de cara ao perceber que ela não via que aquilo era sangue. Aí eu disse: “É sangue”. E ela respondeu: “É sangue?” (risos). Então ela contou algoreferindo-se às próprias memórias da infância na fazenda. Eu vi que ela não tinha trauma. Então eu percebi que de repente esse universo do sangue, talvez, também pode causar isso. Como naquela Bienal (25ª Bienal de São Paulo), quando me contaram que um senhor lá começou a gritar, ficou chocado e tudo. Uma outra pessoa me contou. Eu comecei a notar isso e foi na Bienal de São Paulo. O universo do sangue atinge pessoalmente e subjetivamente as pessoas, porque extrapola. Até então eu achava que todo mundo reconhecia ali o sangue, que todo mundo teria uma relação parecida com o sangue. Eu aprendi que cada pessoa tem uma relação completamente diferente com o sangue.

VG.: Eu tenho pensado nas referências que constituem o teu trabalho e gostaria de saber se tens uma Bíblia e se ela é ilustrada...

KL.: Sim, tenho, vou te mostrar... Aqui é quando mataram os primogênitos do Egito. Mostra as pragas. Olha só que impressionante! Esse desenho para crianças era impressionante. A criança. A criança, aqui o primogênito que vai ser morto. O sangue na espada do anjo. E ao mesmo tempo a serenidade do anjo, cumprindo uma missão tão triste (“Die BibelunsererKinder” Anne de Vries, 1961 Veritas Linz. Wien).

VG.: E o teu olhar de criança veio muitas aqui vezes olhar?

KL.: Eu me lembro muito bem, eu achava horrível essa parte. Eu tinha arrepios. Embora eu soubesse que eles eram escravos e que deveriam sair do Egito (Êxodo 11,12 “Deus anuncia a Moisés a morte de todos os primogênitos”).

VG.: E a outra Bíblia?

KL.: Essa aqui eu comprei quando eu estudei no Ginásio Pastor Dohms, eu tinha aula de religião. Essa é uma Bíblia na tradição de Martin Luther. Mas enquanto tu pode olhar um pouquinho, eu já volto, vou te mostrar a Bíblia de 1800 que eu tenho que é do Martin Luther mesmo (“Die Bibeloder die ganze Heilige Schrift”, tradução Dr. Martin Luther 1807).

E a minha, eu vou te mostrar, aqui, quando eu era moça, eu trabalhei muito com João, que era o meu preferido. E eu pinteí toda a área de São João. Mas agora eu trabalho com São Lucas. Olha só a diferença, é que São Lucas tem um prefácio. Acho supermoderno isso! Ele veio mais tarde, ele não foi discípulo.

VG.: Ele escreve a partir de outras narrações?

KL.: É.

VG.: E tu vais sublinhando como um caderno de estudos?

KL.: Sim. Essa Bíblia está toda marcada, são anos e anos de estudo. São João está todo marcado, ainda dos anos 80, pois entre 85 e 95 eu acho que eu trabalhei só com São João. Para mim, aí estão os episódios mais marcantes.

VG.: É tão particular... obrigada por me mostrar! E essa outra, tu adquiriu quando era moça?

KL.: Sim, e depois até a minha filha Yole a estudou, porque ela também estudou no Pastor Dohms, era obrigatório.

VG.: Tu fez um uso bem livre dela...e essa outra?

KL.: Essa é a que veio com a família, só que a encadernação é horrível, eles fizeram e cortaram fora um pedaço da Bíblia.

VG.: Essa veio da Alemanha?

KL.: Sim, essa veio com os imigrantes, com a minha família. Ela é a tradução de Martin Luther, que foi dada, que tem esse carimbo que diz “para os emigrantes” em alemão. Foi dada pela editora como uma ajuda para os emigrantes. Emigrantes no Brasil e imigrantes na Alemanha, para aqueles que estavam indo embora. A editora deu para as famílias que vinham para o novo mundo. Para uma nova vida.

VG.: Era um livro encadernado?

KL.: Não. Era um livro normal, só que no Brasil, mais adiante, a minha avó mandou encadernar de novo, por isso que ela está assim, eles cortaram um pedaço! Não perdeu a numeração nem conteúdo, isso eles cuidaram. Mas acho que cortaram fora um pedaço da margem lateral.

VG.: E essa fonte?

KL.: Essa fonte é gótica. Eu consigo ler gótico bem devagarinho. Mas eu traduzi para o alemão normal com a minha mãe a Genealogia de Jesus conforme São Lucas e conforme essa Bíblia também. Alguns nomes são diferentes, talvez por causa do alemão. Na verdade, a tradução dos nomes eu deveria, talvez, um dia ver como são na língua original. Mas isso eu nem sei por onde eu poderia começar!

VG.: Essas Bíblias não são ilustradas?

KL.: Não.

VG.: Essa encadernada é a Bíblia que a tua avó lia?

KL.: É a que veio junto. A minha avó não lia a Bíblia. Ninguém na minha família lia a Bíblia (risos) só eu! E essa Bíblia ilustrada para crianças que veio da minha vó da Alemanha. A minha avó paterna que mandou pra mim.

Minha avó, e talvez o meu avó, não liam. Mas a minha avó materna me ensinou a rezar. Eu rezava todas as noites, mas ela não rezava (risos). Quando eu me lembro, se ela rezava era em silêncio. Mas eu rezava de verdade, na beira da cama, ajoelhada, direitinho (risos).

VG.:Essa Bíblia faz parte da história da família?

KL.: Faz, mas na verdade de um modo assim que... como se eu tivesse realmente... meus pais não iam pra igreja, eu também não. A gente ia às segundas-feiras com o colégio. Mas o mundo da Bíblia, ela faz parte, desde que eu era criança, essa Bíblia aqui.

VG.: Eu estava curiosa para saber se a tua Bíblia era ilustrada e se as imagens fazem parte das tuas reflexões...

KL.:*Marie* [Pintura 1994] nome que eu inventei, para ficar no meio termo (entre o humano e o divino). É como se fosse a Maria mesmo, a Nossa Senhora, mas sendo Marie é como se ela fosse a mãe que ela poderia ser, de um ser humano, como qualquer uma de nós. Mas ao mesmo tempo, o como eu escrevia sempre o nome dela mudou, eu tentei humanizar ela, todo esse universo idealizado, que parece impossível, para nós seres humanos, tentando fazer ele se tornar possível. Muitas vezes as pessoas ficam chocadas com isso, sabe? Porque elas não conseguem transferir a Maria para dentro do mundo humano, enquanto que se ela ficar sempre assim, isolada e perfeita, aí parece que nós mães, não temos tanta responsabilidade assim quanto ela tinha.

VG.: Podemos dizer que há uma certa religiosidade em teus trabalhos. Podes nos explicar um pouco sobre esse aspecto nas pinturas?

KL.: Os temas bíblicos fazem parte das minhas reflexões, porque quando eu pinto, especificamente, quando eu penso em um trabalho, por exemplo, a Maria Madalena que eu pintei em 1991, eu vivi intensamente, em São João, todos os movimentos da Maria Madalena, quando eu a pintei (o quadro está no Museu de Arte de São Paulo,

doado pelo Rubem Breitman) eu fiz estudos, desenhos pequenos, aquarelas. É como se eu situasse ela dentro de todo o contexto da época de Jesus. Eu a imaginei secando os pés de Jesus com os cabelos (São João 12, “Maria unge com unguentos os pés de Jesus”), e também a pintura no corpo dela com hena. Eu imaginava tudo isso. Para a pintura, de certa forma, eu tentei transferir tudo isso, que é uma coisa que fica latente em mim, mas eu tenho esse sentimento quando eu pinto.

Às vezes, na minha pintura daquela época, como hoje, tem alguns sinais que são visíveis, como naquela época era uma cruz invertida, que era uma espada, eu acho que eu fiz pequenos quadrinhos dentro do trabalho, que eram como se fossem passagens, os encontros da Maria Madalena com Jesus. Naquele período, eu também pintava e recortava muitas gotas, as gotas seriam vários aspectos: a chuva, a gota de sangue, a lágrima, a gota de orvalho, esse mundo sensível. Naquele quadro, entre os azuis se insinuam gotas. É como se fosse a Maria mesmo, a Nossa Senhora, mas sendo Marie é como se ela fosse a mãe que ela poderia ser, de um ser humano, como qualquer uma de nós. Mas ao mesmo tempo o como eu escrevia sempre o nome dela mudou, eu tentei humanizar ela, todo esse universo idealizado, que parece impossível, para nós seres humanos, tentando fazer ele se tornar possível.

Muitas vezes as pessoas ficam chocadas com isso, sabe? Porque elas não conseguem transferir a Maria para dentro do mundo humano, enquanto que se ela ficar sempre assim, isolada e perfeita, aí parece que nós mães, não temos tanta responsabilidade assim quanto ela tinha. Ela tinha uma grande responsabilidade. (“Clássicos 18 – Cursos de estética” G.W.F. Hegel – Edusp São Paulo, 2000, p. 251-285).

Às vezes eu imaginava isso, de poder transferir, isso a gente também lê em Hegel. Nos cadernos da USP, Hegel escreve sobre o Romantismo. É lindo! E ele fala, deixa muito claro, que Deus não assiste o sofrimento dos homens, de nós seres humanos, ele sofre junto conosco. Mas isso é muito difícil de tentar transmitir, porque a Igreja transformou tudo isso num universo tão rígido e, pior, nos dias de hoje quase em uma Disney, porque tem que entreter as pessoas para não desistirem. E eu tentei sempre fazer ficar meio inverso. Tanto que quando eu fui para Jerusalém, e eu vi o Shalon (Klieneman)... eu disse pra ele: Vamos logo para o

Gólgota . Porque eu queria um pouco de terra para pintar (risos) eu imaginei que ainda estaria lá... aquela montanha, o morro (risos) e ele não respondeu, deixou para o último dia.

O gólgota fica dentro do Santo Sepulcro, que é um labirinto enorme, que entra dentro da terra, com tudo que é tipo de incenso, todas as religiões têm como cabines ali dentro, como grutas, é um coisa impressionante!

O gólgota fica em um ambiente que é a sepultura de Adão e ali tem um vidro blindado, e ali atrás seria o gólgota. É uma coisa muito surreal e fantástica. A gente perde a noção da luz do dia, era uma gruta. O Shalon, o guia, era fantástico, eu sinto muita saudade dele, ele nos levou, não sei como, em um lugar muito estreito, no alto, e ali moravam os monges etíopes, são os filhos da Rainha de Sabah com Salomão... são os judeus negros, eles são lindos, eles têm dois metros de altura, e eles têm uma casinha bem pequenininha, começou por ali. Meus olhos começaram a brilhar (risos), eu me perdi do Shalon, ele explicava tudo, mas eu não queria prestar mais atenção, eu queria desenhar. Eu desenhei tudo aquilo, aí nós descemos uma escada de madeira bem estreitinha e fomos para no meio deles. Tudo era estreito e pequeno, e não sei como a gente foi parar na sala dos franciscanos, caminhamos mais um pouco e entramos em uma sala de riqueza absoluta, ouro e dourados, caminhando mais um pouco aí eu lembro que era um lugarzinho do anjo Gabriel, seguindo esse caminho, lembro que era a entrada principal do Santo Sepulcro que foi trazida pelos ingleses durante as cruzadas.

Uma porta enorme, eles davam oficinas de arte em Jerusalém naquela época e uma grande parte dos enfeites e decorações e até uma imagem um tipo de uma flor, ela foi instaurada por essas oficinas de arte trazidas pelos ingleses, isso aprendi antes de viajar, na biblioteca de British Museum. Então, chegando lá o Shalon me mostrou a porta e eu consegui compreender aquela porta enorme, europeia, na entrada do Santo Sepulcro. Lá as mulheres deitam no chão, de bruços e braços abertos, no local em que untaram o corpo de Jesus com óleo.

É uma coisa assim tão comovente! E é bem escuro, tem incenso queimando, velas, tem tudo! Quando deveríamos sair, o guia nos fez descer, então entramos em grutas subterrâneas, vimos a sala de Barrabás sem nenhum enfeite, nenhum brilho, lá rezam todas as mulheres que têm filhos maus. Isso é muito triste ver as mães

rezando, foi o Shalon que me explicou, eu imaginei um filho assassino, ou um filho perdido do olhar da mãe.

E assim a gente foi entrando e os espaços eram definidos por certas religiões, pelos acontecimentos. Lá eu perdi a noção do dia e, com o incenso eu me senti muito mal, ficou muito difícil de respirar, eu saí, a minha amiga Cristina também, nós sentimos a mesma coisa. A fotógrafa Yael (Engelhart), foi a primeira vez que ela entrou, e ela mora em Jerusalém. Ela foi como fotógrafa em nossa minicaravana. A gente realmente fez tudo como se realmente fosse a primeira vez. Só o Shalon, que já conhecia. Ele era forte, jovem e muito bonito. Estudou história antiga e era cineasta também. Ele amou nosso grupo e disse que foi a primeira vez que levou pessoas que se interessavam por tudo que ele falava. Eu queria ficar o tempo todo anotando e desenhando. Ele dizia: Agora vamos almoçar! E nós respondíamos: Só mais um pouquinho! (risos). Ele disse que os outros turistas que vão, quando ele começa a falar, que eles logo querem tomar café. Vamos comer! Almoçar!

Ele mostrou isso para nós. Eles estavam fazendo escavações arqueológicas, eles cavam muito para procurar, o que eles buscam na Bíblia eles sempre encontram quando cavam. Além disso, tem o Museu Americano, esqueci o nome [O Museu Rockefeller, formalmente conhecido como Museu Palestino Arqueológico], tem o Museu de Israel, onde fica o Anjo [AngelusNovus”, 1920] de Paul Klee, que foi comprado pelo Walter Benjamin, deixado aos cuidados de Bataille [Georges] em Paris quando ele fugiu e se suicidou, e o anjo foi parar nesse Museu através da ajuda do grande amigo de Benjamim, Gershom Scholem.

Eu não me lembro muito bem da história, eu comprei o cartão. Eu queria ter visto a pintura, mas era tanta coisa que às vezes a gente fica meio desfocado.

VG.: Essa viagem estava relacionada ao trabalho, à obra *Pai* [2008]? Tu sabias como esse trabalho seria, ou ele se definiu lá em Jerusalém?

KL.: Eu viajei pra isso, eu tinha um projeto para apresentar para a Fundação Iberê Camargo. Eu sabia que eu queria fazer uma espécie de arquivo. Eu quis ir para Jerusalém pra confirmar o modo de matar o carneiro, que é o modo do rito judaico. Por que aqui eu acho impressionante que o gaúcho não tenha a mínima noção ancestral sobre o que ele está fazendo. Um dia, eu acho que eu vou fazer um

livrinho para crianças, bem ingênuo, só mostrando um pouco da ancestralidade, que nós sofremos dessa memória aqui.

O que foi a grande surpresa, essa eu não imaginava por ingenuidade, falta de estudos, precariedade minha... que eu fiz esse trabalho, que foram os pais da Yael , eu fui parar no meio da Festa Succot . É a festa que comemora a saída do Egito. Em toda Jerusalém constroem tendas e as famílias dormem nas tendas. Até no nosso hotel tinham tendas. Nesses dias, os judeus não trabalham, é um grande feriado. Os árabes fazem igual, e eles prepararam isso para os judeus. Parece um mundo tão fragmentado, mas alguns árabes nasceram em Jerusalém, todos ajudam eu não senti nada de hostil. Nós entramos em uma aldeia árabe de carro e todos que estavam lá nos ajudaram a encontrar o matadouro que procurávamos, não foi nada fácil, a mãe da Yael o tempo todo ajudando e guiando pelo telefone celular. Eram ruas circulares, sem nome, sem número, lembrando um pouco alguns lugares do Rio de Janeiro. Nós fomos à parte seca do deserto, tinha um tipo de uma montanha, isso na aldeia árabe.

VG.: Lá tu conseguisses confirmar?

KL.: A morte do carneiro lá é idêntica. Um dos veterinários do lado israelense ele disse que o. O rabino fica presente, um dos veterinários disse que o rabino sabe isso, que ele consegue identificar se a carne é boa ou não, hoje em dia eles têm que comprovar isso cientificamente, mas o rabino fica por motivos da própria cultura.

Na verdade, isso o gaúcho também sabe, e ele tem um pouco o papel de rabino, só que sem nenhuma instrução religiosa, o gaúcho que faz isso é um coitadinho, são muito pobres e geralmente nem sabem escrever direito. Quando eu peço para escreverem o nome dos órgãos, sempre tem erro de português. O rabino tem um assistente que tem uma faca especial, muito bem afiada. É um ritual. Mas o gaúcho para dar esse lance ele é perfeito, não titubeia.

VG.: O trabalho tu já sabias como seria feito, mas os desenhos começaste a fazer lá?

KL.: Para fazer a obra *Pai*, [2008], eu levei junto as cruzinhas recortadas, eu não podia levar nada grande até pela dificuldade das fronteiras. Eu também vi que não tinha mais nexos para fazer um trabalho grande, isso eu já tinha feito, a linha de sangue.

Então, eu recortei as cruzinhas lembrando a Genealogia de Jesus conformede São Lucas, 77 pais, e levei esse material preparado. Levei também um caderno de estudos de desenho, desenhei tudinho que eu via (risos), o Shalon ficava explicando enquanto eu desenhava. Às vezes, ele escrevia para mim palavras em israelense. Às vezes, os árabes escreviam para mim em árabe. Quando eu descobri isso, da carne allah, essa dos árabes e kosher para os judeus. Jerusalém tem isso, tu saís de uma rua e estás no lado palestino, logo tem um bazar árabe, e eu com meu caderno de desenhos tinha que fazer tudo isso.

VG.: E as folhas do caderno são as folhas da obra?

KL.: Tu nunca viu meu caderno de Israel?

VG.: Aquele que estava na exposição Lugares Desdobrados?

KL.: Aquele era uma cópia.

VG.: E as aquarelas?

KL.: Em Israel, eu fiz só o caderno. Foi apresentado através de uma cópia, na exposição Lugares Desdobrados, em 2008. Em Israel, eu comecei esse caderno, quando eu voltei é que eu fiz cópias do caderno mesmo e fiz um sistema, coloquei todas as folhas lado a lado e comecei a fazer as aquarelas, como se formasse um padrão, que eu às vezes penso como um padrão quase que genético, em função da memória, que é a própria vida e a sexualidade, principalmente. A geração de vida, física. E do outro lado, o lado das aquarelas, seria o lado onde eu me senti mais livre, tu entendes? É como se criasse um ambiente para aquele homem. Para aquele pai, aquele filho. Assim, cada vez que eu olho para o trabalho tenho a impressão assim que, quando chega a Jesus, houve uma grande virada, ocasionada por algo que nos observa. Isso fica bem claro na Bíblia, porque tudo muda, sabe? O amor e a compaixão são sentimentos que aparecem com toda veemência no Novo Testamento, humanizados em Jesus.

ENTREVISTA CONCEDIDA POR KARIN LAMBRECHT À AUTORA EM 29/01/2014

V.G.:Quando estudante do IA [Instituto de Artes da UFRGS] quais os professores que consideras que foram mais importantes para tua formação e por quê?

K.L.:Meu treinamento em arte está ligado principalmente a três professores: Clébio Sória que foi professor no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, ele admirava a pintura dos muralistas mexicanos e era muito rígido no preparo e na limpeza dos materiais. Ele sempre dizia que a gente não podia pintar conversando. A professora Rosa Maria Lutzenberger (nós estudantes a chamávamos de Rose) e Raimund Girke. No Instituto de Artes, se a gente se encostasse à Rose a gente se sentia até envergonhada, pois ela tinha uma postura asséptica e a manicure perfeita. A sua sala de aula, no sexto andar, era a mais limpa da Universidade, era bom entrar na sala de aula dela, era quase museológica. Ela é uma pessoa que esteticamente também é asséptica.

Mas quando a prof. Rose nos iniciou no uso da cor, aconteceu em mim um processo totalmente contrário ao travamento que eu sentia ao fazer os exercícios típicos da Bauhaus, e aqueles propostos todos os semestres e dedicados à perfeição da composição. A cor, nos primeiros exercícios que ela propôs, quando eu cheguei em casa, eu me lembro que eu pinte/ tingindo, não lembro se foi pincel, mas eu fiz assim uma variante de sessenta tonalidades em papéis e eu recortei eles, não naqueles quadrados perfeitos que ela queria. Saiu de dentro de mim, eu fiz aquilo com linhas curvas. Eu fiz um *dégradée*. Quando eu entreguei para ela [Rosa Lutzenberger], aquilo que saiu naturalmente de dentro de mim, eu lembro bem ela ficou pasma, eu me lembro. Todos os meus colegas, todos, acho que ninguém imaginava que aquilo ia acontecer comigo. Nem eu. E até uma amiga minha, a Anna [Kipfmüller], que era casada com o diretor [Günter Kipfmüller] do Goethe, ela me conta que foi procurar a Rose quando chegou a Porto Alegre. A Rose mostrou para ela esse meu trabalho, falou bem dos meus trabalhos de cor, e aí ela quis me conhecer... isso foi uma coisa marcante...mas eu não tenho mais nenhum desses trabalhos.

V.G.:E o professor Pasquetti?

K.L.:O professor Carlos Pasquetti talvez por ele ter um espírito mais jovem, acredito que ele foi mais importante, não para mim, mas para as artistas da geração 80/90, como a Lia Menna Barreto (1959) e Lúcia Koch (1966). Porque eu fiz cenografia com

ele, eu gostava dele como pessoa. Mas vamos dizer que o conteúdo que ele transmitia não era exatamente compatível com minhas expectativas de estudante, mas eu gostava muito dele. Eu sempre tive dentro de mim o espírito da pintura, do plano, mesmo que ele não estivesse desenvolvido naquela época. Acho que o professor Clébio me influenciou muito, ele era super-rigoroso também. Em relação a evitar muitas “misturas”, manter limpeza (rigor) dos materiais puros. Então a Heloísa [Schneiders da Silva] e eu, a gente, gostávamos muito do professor Cabral (risos). O prof. Cabral era muito estranho, pois ele não falava (quase nada durante o semestre nas suas aulas). Todos os outros professores tinham exercícios prontos. Eu não gostava de fazer exercícios, era uma coisa crítica, deixava a cabeça do estudante fragmentada... numa disciplina fazia o exercício dos quadradinhos, aí tu vais pra aula do próximo professor que pedia recortes...eles tinham tudo preparado, era bastante infantil. O professor Cabral não dizia nada, na sala de aula dele tinha um cartaz com uma pintura do Baselitz, 1975. Eu e a Heloísa adorávamos a aula dele. Eventualmente ele passava, dava uma volta na sala. Ele sempre parecia totalmente entediado, quieto. De vez em quando, ele passava entre nós e era como se ele se ligasse, e a gente notava: fizemos alguma coisa que acordou ele, uma coisa assim (risos). Eu achava maravilhoso assim, a Helô também, a gente gostava dele.

V.G.:Esses foram os professores mais significativos?

K.L.:Foram, e eu também gostava do professor Armando Almeida, de gravura em metal que morreu há pouco. Não te lembras? Não é o professor Paulo Peres que também faleceu. Ele era professor de gravura, muito sério, sabe? Estudar gravura com ele era bom. Ele também não fazia exercícios, deixava livre.

V.G.:O teu Bacharelado foi realizado em gravura e desenho, estou certa?

K.L.:Sim, mas eu fiz praticamente todas as cadeiras de pintura, mas aí eu queria me formar. O meu pai tinha falecido, sabe? E eu não queria mais ir para o Instituto de Artes. Eu me formei porque eu podia, tinha os créditos suficientes.

V.G.:E na sequência, viajaste para Berlim. Fale-me sobre o Baselitz.

K.L.:Aquele cartaz com uma pintura de George Baselitz na sala de aula de pintura do professor Cabral... nele, eu e a Heloísa achávamos “um bom sinal”. Nós gostávamos da massa pictórica que aparecia ali. Quando eu fui para São Paulo, e

eu havia ido outras vezes com o meu pai, mas quando eu fui pela primeira vez sozinha, foi com a faculdade, em 1977, para ver a XIV Bienal Internacional de São Paulo. A Heloísa também foi. Nós saímos sozinhas pela cidade, procurando livrarias e eu comprei um livro do Francis Bacon [F.B. interviewed by David Sylvester, Thames and Hudson, 1975, London]. Eu não o conhecia. Nunca ninguém tinha falado dele na faculdade. O David Sylvester, eu acho, era o crítico dele. Eu tenho esse livro guardado até hoje. Também é referência para mim de pintura, desde o tempo da faculdade. As cores, as figuras.

V.G.: Os professores também tinham trabalho como artistas?

K.L.: Tinham, mas eu nunca vi uma pintura do professor Cabral, até hoje. Não tenho a mínima ideia de como é a pintura dele, por incrível que pareça.

V.G.: Mas o Pasquetti fazia exposições naquela época?

K.L.: Ele fez só uma, o que é uma coisa muito estranha. Ele realizou uma exposição no Museu de Arte Moderna, se eu não me engano, na época não existia curador, mas foi o Paulo Herkenhoff que convidou ele. Foi realmente bonito, grandioso, honroso pra ele, sabe? Estranhamente depois daquela exposição, isso foi na época da faculdade, depois eu fui a Berlim, voltei. Mas ele sumiu. Às vezes, ele conversava com o Michael [Chapman], ele gostava dele, pai da Yole. Não sei até hoje eu me pergunto, se alguém for estudar o trabalho do Pasquetti, é como se fosse um trauma, talvez pela sensibilidade dele. Mas todo mundo concordava, aquele foi um trabalho fantástico. Mas aconteceu alguma coisa.

V.G.: Ele pode estar esperando por um pesquisador... não sei se tem alguém pesquisando a obra do Carlos Pasquetti...

K.L.: Certas coisas na história da arte, eu não sei bem porque, mas são assim como traumas.

V.G.: Houve algum outro professor que tenha acompanhado à exposição?

K.L.: Não, aqui em Porto Alegre eles não faziam exposições. A professora Rose, ela fazia serigrafia, eu tenho uma serigrafia dela que ela botou no lixo da sala de aula. Eu guardei. Eu tenho guardada, não em condições especiais, deve estar no meio das coisas antigas.

V.G.:O Telmo Lanes fala, no DVD realizado recentemente sobre o Nervo Óptico, que a gravura tinha muita tradição. Como percebias a gravura nos anos 70?

K.L.:Tinha o professor Barth. Ele nunca me impressionou, foi mostrado na XIV Bienal Internacional de São Paulo em 1977. Realmente, a gravura no Rio Grande do Sul era totalmente importante. A pintura era bem desconsiderada e o Iberê [Camargo] não morava aqui.

V.G.:O Iberê não morava em Porto Alegre...

K.L.:Eu não tinha modelos de pintura naquela época de estudante. Eu não me identificava com essas pinturas mostradas em Porto Alegre.

V.G.:Tu vês nos teus trabalhos uma influência da primeira viagem que fizeste para a Amazônia?

K.L.:Eu não sei responder bem até que ponto influenciou o trabalho. Eu fiz muitas fotografias na época. Eu acho que a influência foi indireta, no sentido de um aprendizado e de reconhecer o Brasil, e fugir, vamos dizer assim, desse núcleo que eu cresci aqui no meu bairro. Eu acho que essa viagem, até pelas amigas que foram junto, como a Irene Santos e Jovita Peña, que eram mais velhas, 10 anos mais velhas do que eu e elas também eram muito politizadas e a Irene sendo negra, uma fotógrafa, ela era realmente uma pessoa especial. Ela era delicada. Elas eram politizadas, mas delicadas. Elas mostraram o olhar delas e ele me tocou. Sofri a influência delas. Vendo o que elas viam. Em Belém, por exemplo, Irene, ela também não conhecia Belém do Pará, mas ela reconheceu muitas coisas que ela já havia estudado.

A Jovita lia muito sobre a condição precária da política brasileira, então ela me mostrou, por exemplo, livros sobre índios, sobre estudiosos, por exemplo, pessoas que queriam que o Brasil fosse diferente. Eu nasci em 57 e elas nasceram no final dos anos 40, elas eram quase dez anos mais velhas do que eu. Durante a viagem, Jovita Peña Sommer mostrou vários livros para mim, uma literatura produzida por estudiosos e pesquisadores da causa indígena. Mas se houve alguma influência dessa viagem nos meus trabalhos futuros foi uma influência dessas amigas, do que eu vi através do olhar delas.

V.G.:As imagens que faziam parte da tua vida eram...

K.L.:As imagens dos livros

V.G.:As imagens da Bíblia para crianças, do Francis Bacon, o Baselitz da sala de aula?

K.L.:(risos) É, era assim (risos) e Van Gogh, que eu amava desde a adolescência. Entre as primeiras vezes que eu pintei, eu imitei uma pintura de Van Gogh, e eu nem sabia quem era. Um namorado meu da época disse: “- Nossa! Tu pintaste Van Gogh?” E eu disse: “- Quem é Van Gogh?”. Eu copiei de um calendário da minha avó uma cena daquele café bem iluminado de noite, com um toldo amarelo e um céu estrelado [“Cafèa noite”, em Arles 1888].

V.G.:E quando viajaste para Berlim, tinhas algum conhecimento da pintura alemã?

K.L.:Nadinha. Eu cheguei em Berlim assim e imaginei que os alemães lá seriam como os alemães do Brasil. A minha madrinha, por exemplo. A pior coisa era visitar ela no dia do Natal. Dia 25 sempre íamos para a casa dos meus padrinhos [Klara e Eugen Wüster] e eles eram alemães da Alemanha. Empresários poderosos da Zivi Hércules. Assim, todo dia 25 eu tinha que visitá-los e eles bebiam muito, sabe? Todos eles, alemães, bebiam muito, fumavam charutos e eu não podia fazer nada. Porque eles não tinham filhos e não gostavam de muito de crianças, era um apartamento bem rígido. A parte boa, que ela me dava livros que eram bem fantásticos, sabe? Eles eram histórias de Júlio Verne. Eles eram escritos em uma página, e em outra era um quadrinho desenhado. Eu amava aqueles livrinhos que ela me dava. Eu imaginei que os alemães eram assim como a minha madrinha. Eu ainda tenho, queres ver? Era um do Júlio Verne e outro dos Sapatinhos Vermelhos (Editorial Bruguera 1968, Rio de Janeiro).

V.G.:Obrigada!

K.L.:Eles tinham a história escrita e sempre uma página, um resumo em um quadrinho preto e branco. Aquilo era importante. Eu observava muito os desenhos. Acho que esses desenhos me influenciaram muito, como os dessa Bíblia Ilustrada [“Die Bibel unserer Kinder” Anne de Vries, 1961 Veritas Linz, Wien]. São desenhos bonitos, né? Muito bem desenhados. Também tinham livros de infância que vinham

da Alemanha (de meus avós paternos) e eram muito bem desenhados. Então eu me ocupava muito com esses desenhos dos livros ilustrados. A melhor coisa que a minha madrinha pode ter feito foi ter me introduzido nesses livros. E ela me dava em português. Até então, tudo que eu ganhava era em alemão, para me manter alinhada com o alemão.

V.G.: E quando chegaste à Alemanha imaginavas que todos alemães eram como eles?

K.L.: Sim, e imaginava que na Alemanha pudesse haver esse tipo de vida cultural. Eu não conhecia artistas alemães que me impressionavam. A primeira coisa que eu fiz quando cheguei a Berlim foi conhecer meus avós. A próxima etapa, eu comprei uma passagem para visitar o Museu Van Gogh em Amsterdã. A próxima etapa, isso foi nos três primeiros meses. Foi tudo bem intenso. Depois eu logo busquei conhecer a Universidade de Artes de Berlim Ocidental. O prédio parecia enorme, corredores longos, muitas escadarias, labiríntico. As portas sempre fechadas, num ambiente bem silencioso; antes de procurar a secretaria de cursos, fui dar uma volta e bati na porta do meu futuro professor, eu observei que na porta tinha uma placa: Klasse Prof. Girke, ele seria o meu orientador em pintura, o pintor Raimund Girke. Na sala dele estava estudando a artista brasileira, natural de Caxias do Sul, Lígia D'Andrea. O professor perguntou o que eu estava fazendo ali, respondi sem nenhuma dúvida que estava ali recém-chegada da América do Sul para estudar pintura com ele. Então logo me inscrevi na faculdade, logo eu escrevi para a Heloísa para contar como era fantástico Berlim...comecei a descobrir a cidade.

Mas também era muito triste, ela tinha os dois lados. Era uma cidade em que tu ainda via principalmente o lado russo, dos meus avós, era muito pobre! As casas tinham todos os traços de marcas de metralhadoras da Segunda Guerra Mundial, tinham muitas casas fechadas que nem foram utilizadas depois da guerra. Ela era uma cidade marcada pela guerra... Mas ela tinha muita liberdade do lado americano, inglês e francês, este que ficava dentro do muro, com muita ajuda de custo do governo. Augusto Boal, isso foi na época da faculdade que eu me interessei por Augusto Boal e ele estava lá dando aula no teatro, Piazzolla ia tocar e foi assim. David Bowie morou lá um tempo...Era uma gama cultural muito grande, sabes? Uma variante grande...

O professor Girke (foi o meu orientador) me fez estudar, entre outros artistas, Henri Michaux, seus escritos e o tema do automatismo que, como ele costumava dizer, “atingia o pintor diretamente nas questões do inconsciente”. O meu professor, quando eu conheci ele, entre outros artistas falava muito de Henri Michaux. Eu comprei um livro de Henri Michaux [H.M. Centre Georges Pompidou, Musee National d’Art Moderne, 1978, Paris]. Comecei a me impressionar com o automatismo que é bem diferente de Pollock. Porque Henri Michaux é, assim, intimista... ele escreve, vê o mundo, as experiências com mescalina. E o meu professor falava muito dele. O professor Girke era um artista bastante sensível, que mantinha um vocabulário próprio sobre a pintura... ele realizava a pintura em grandes telas, com passagens das pinceladas traduzidas às vezes em uma gestualidade caligráfica nas tonalidades que variavam do cinza quente ao branco e brancos que variavam aos cinzas azuis. O trabalho mais conhecido dele são as telas brancas com vestígios da demão de tinta e gesto.

V.G.: E o professor Robert Kudielka?

K.L.: As aulas do professor Kudielka eram sobre o Abstracionismo. Ele dava muita ênfase para Giotto. Eu nunca me esqueci dessa aula dele de Giotto. Ele deu muitas aulas (para eu não ter esquecido...). Porque a gente não precisava escrever, entregar trabalhos escritos. Lembro que ele ensinava abstracionismo e de certo modo iniciava em Giotto. Que ainda era uma pintura primitiva e que os planos da pintura a exemplo de um trabalho que ele mostrava, tinham pessoas embaixo e tinham morrinhos e logo acima casarios e que tudo isso não tem proporção nenhuma real. Na verdade, são puras cores e formas. Isso ele gostava muito.

V.G.: Ele ministrava essas aulas a partir de imagens projetadas?

K.L.: Eram aulas com imagens em slides, no auditório escuro. Ele era muito querido na universidade. Ele era jovem, bonito (todas as meninas achavam ele lindo) e ele era bem rigoroso. No período de férias do professor Girke, os alunos precisavam que outro professor assinasse o caderno, foi então que um colega teve a ideia de pedir para o professor Robert Kudielka assinar. Ao assinar, ele nos desafiou dizendo que duvidava muito que a gente estivesse pintando na ausência de Girke, já que ninguém verificava a presença dos alunos na sala de pintura. Aquilo era uma questão de comprometimento e responsabilidade de cada estudante.

V.G.:Karin, vocês visitavam os museus com os professores?

K.L.:Não, nós não íamos com os professores. No fim de semana nós íamos, o Michael (Chapman), eu e uns amigos ingleses que ele tinha. Os ingleses são muito estranhos. Porque o Mike, a gente pode dizer, é um inglês totalmente livre, e os amigos ingleses dele também. Mas eles iam jogar críquete no parque, um jogo bem tradicional, sabe? E eu ia junto, eu olhava. Não era algo que eu fazia. Eles tinham uma disciplina de certo ritual inglês, da cultura deles que eles não abdicaram mesmo.

V.G.:E os museus?

K.L.:A gente ia junto aos museus. No fim de semana a gente fazia isso: ia a um parque e visitava um ou outro museu. Eu me lembro mais dos museus antigos. Eu gostava de ir ao Dahlem Museum. Hoje mudou tudo, porque a ilha dos museus mudou. O Dahlem Museum ficava bem longe. Eu adorava...era tipo uma pequena viagem de metrô e depois um trem que ia por cima da terra. Sempre me interessei mais em ver as pinturas mais antigas. Aqui no Brasil não existe.

V.G.:Antiga como? Renascimento?

K.L.:Era tudo, Renascimento, Idade Média. Tinha muita coisa assim antropológica que eu gostava de ver, das Américas, joias dos Incas, Astecas...Tinha um barco inteiro, eu me lembro, dos mares do sul que eu gostava também de entrar. Era um museu antropológico, mas que também tinha um setor de arte.

O mais bonito de todos para mim era o *Neue Nationalgalerie Berlin*, arquitetura de *Mis van der Rohe*. Lá havia exposições de arte contemporânea, mas tinha um acervo também de arte moderna. São os dois museus que eu visitava muito. Eu também gostava de ir para o castelo Sanssouci, que era do outro lado (comunista), um castelo construído e tinha um setor orientalista. Um lugar maravilhoso. Se tu olhares na internet, totalmente surreal e onírico, sabe? Uma parte são camadas de jardins, em andares. E eu continuei a ir lá, mesmo depois que o muro caiu. Perto da minha casa, ficava o castelo *Charlottenburg* e dentro dele a galeria do romantismo alemão. Que agora foi pro museu *Alte Nationalgalerie*. Eu passava muito tempo com a Yole (minha filha ainda bebezinho) nos jardins deste e

às vezes, eu entrava para ver as obras, principalmente de Carl Blechner e Kaspar David Friedrich.

V.G.: E os artistas do Expressionismo alemão?

K.L.: Estranhamente, eu não me identifiquei muito com o Expressionismo alemão. Os pintores que eu mais gosto são Max Beckmann e Emil Nolde. Acho lindo Nolde...observava aquele contraste da paisagem com cenas bem brancas no meio da paisagem. Eu li as cartas de Nolde também. E Max Beckmaneu...tenho uma gravura, de um arco-íris nele, gosto quando há esse lirismo, mais do que quando são aquelas figuras caricaturais. Eu sempre procurei no expressionismo alemão a cor, o totalmente colorido, mais do que as gravuras. E procurei mais os momentos que são líricos, não aqueles bem agressivos como Otto Dix, sabe? Eu não gostava muito...

V.G.: E quando tu chegas a Berlim uma geração inteira estava voltando a pintar...

K.L.: Sim, a Universidade era ocupada por pintores (como professor), vimos aqui Bernd Koberling e K.H. Hödicke ambos fizeram parte da exposição que a Sheila Leirner organizou em 1985 na Bienal Internacional de São Paulo. Os alunos foram Middendorf, Salomé. Entre eles, o que eu mais gostava era Middendorf. Se eu fosse escolher. Mas o meu professor ele era outra linha. E como eu namorei o Mike, eu não me mantive puramente nessa linhagem dele. O professor Girke era um dos mais sensíveis e mais inteligentes para falar sobre pintura. Porque, eventualmente, os professores falavam sobre pintura para todos os estudantes poderem ouvir no auditório, para a gente saber o que se passava na sala de aula dos "outros", para as salas de aula não serem ilhas fechadas. E realmente, a linguagem que ele usava, era da experiência de um pintor maravilhoso...dizia que quando a gente volta da rua, que a gente nunca deve pintar na sua tela ao chegar esbaforido. Não, primeiro você vai lá e desenha, fique calmo, trate com calma a sua pintura...e ele dizia que quando a pintura está quase pronta, você tem que retomar de novo essa pintura. A pintura tem que ser solta. Em alemão "Flott" (locker), mas que muitas vezes a gente confunde. Solto não quer dizer gestual e borrado, solto quer dizer alguma coisa muito maior. Algo que beira um tipo de perfeição, despojamento. Algo que era para ele super-importante. Tinham pintores que eram professores (na H.D.K) como o Bernd Koberling...ele foi professor dos selvagens. Às vezes, eu ia até a sala dele, a

gente podia fazer isso quando os professores não estavam em sala, se tinha pouca gente e eu me sentia à vontade para entrar. Então havia aqueles grandes quadros figurativos, com linhas e manchas. Parecia-me não haver um distanciamento da ideia de quadro. Era como se a pintura e o quadro estivessem fundidos em si próprios. O professor Girke separava essa ideia da pintura de quadro, como se a pintura em si fosse um ofício maior, que englobasse toda a história da pintura. Nós fazíamos muitos experimentos eu realizei a caixa que flutuava no rio (Spree), os trabalhos com fuligem. Ele nunca era esnobe. Uma vez, eu fiz um trabalho com gordura e fuligem, e ele não disse “não, não faça isso”, ele apenas comentou: “quando eu era jovem, eu também fiz um trabalho que nunca secou”. Tecnicamente, aquele trabalho não tinha nenhum futuro, nem como conceito, nem como nada (risos). Ele nunca dizia uma coisa negativa, ele sempre via algo positivo no experimento que a gente estava fazendo.

V.G.: E ele falava sobre o que pensa um pintor enquanto pinta?

K.L.: Eu acho que é isso que ele diz, que a gente não tem que trazer para dentro do atelier problemas externos. E quando eu pinto, na verdade, acho que eu mantenho a minha saúde espiritual pintando.

V.G.: E a abstração no teu trabalho, que por vezes deixa aparecer uma geometria, ou mesmo outra imagem. Tu achas que ela vem do Girke, vem da mancha, da cor? Essa pintura sobre a qual nunca tiveste dúvidas?

K.L.: Eu acho que, para mim o professor Girke foi fundamental, mas eu acho que a gente já nasce com muitas coisas inscritas dentro de nós e agente tem que desenvolver elas. Acho que, às vezes, a sociedade não permite que a gente se desenvolva. A gente que é mãe, e tu sabes... Eu sempre tentei fazer tudo para a Yole ser feliz. Ajudar ela a se encontrar, mas a gente não tem condições de fazer isso. Mas eu acho que dentro de nós tá inscrito nosso dom, nosso talento para a vida, só que a sociedade não ajuda, sabe? A desenvolver isso, porque a gente fica numa saia justa a vida toda. O professor Girke, ele foi fundamental, porque ele me escolheu para estar na sala dele. Eu me apresentei e ele me aceitou. Isso significa que ele viu em mim alguma coisa, um potencial. Porque na Alemanha eles são emancipados na escolha dos alunos e os professores todos, as vozes disseram sim para eu poder estudar lá. Eles têm um sistema de vozes, eles não fazem uma

análise, nada disso. Eles olham uma pasta dizem sim ou não e acabou, não tem choro nem vela. Tem o portfólio, só isso. Depois as provas, são apenas duas ou três, durante toda a faculdade e se as vozes forem desfavoráveis, os alunos têm que sair da universidade. Não é como aqui que é cheio de notas. É uma coisa assim: é olhar para o trabalho.

Uma vez eu assisti uma defesa de mestrado em pintura no Instituto de Artes, Icleia [Cattani] me convidou. Percebi que todos estavam sentados de costas para a pintura exposta na sala da própria mestranda e ela começou a ler a tese dela e eu fiquei chocada em silêncio. Era um mundo tão diferente do que eu estava acostumado, porque o mundo deles, na Alemanha, naquela época, era frontal. De frente para a pintura, tinha que fazer aquilo dar certo, senão a própria pessoa desistiria. Mas ninguém desistia porque os próprios alunos já eram escolhidos, os professores tinham essa capacidade de ver. Eu era bem ingênua ao chegar em Berlim. E acho que eu já te mostrei as colagens em papel de seda colorido. O professor Girke ficou deslumbrado, ele disse assim: Aqui temos algo de Frank Stella (risos) eu nunca tinha ouvido falar em Frank Stella.

V.G.: Beuys ou Kiefer te influenciavam?

K.L.: O Kiefer constrói um desenho é tudo super-planejado, ele trabalha com perspectivas. Eu não faço isso, sabe? E quando eu trabalhava com as matérias, elas eram sempre planas, eu acho que o meu trabalho nunca teve uma perspectiva. Eu nunca insinuei um lugar real no meu trabalho. Às vezes, eu acho que o meu trabalho em alguns momentos, ele toca um pouco o surrealismo, só que o surrealismo a gente sempre olha pelo ângulo daquela escola/ movimento daquela época. Que tem aquela imagem, onírica, real assim na pintura. Mas o automatismo como o professor Girke falava, ele toca um setor dentro da gente que é um pouco do inconsciente. Claro que é uma pretensão eu dizer isso! (risos) Eu quero dizer que eu aprendi isso com o meu professor: a buscar um lugar na pintura, ele sempre dizia: você acha que está pronto, mas não está, você tem que continuar. A pintura tem que ser solta! Isso ficou muito gravado para mim. E o solto para ele é uma coisa muito especial, que pode ser em Mondrian, por exemplo. Agora o Beuys é, como se ele tivesse unificado um pouco a escultura, retirado ela daquele ambiente puramente escultórico, retirou alguns elementos da arte conceitual, o distanciamento crítico, de repente, da

escultura, e o pensamento da construção da Soziale Plastik, que seria recriar a própria sociedade, o modo como a gente vive. Pensar no futuro e salvar o mundo para as futuras gerações através da formação do ser humano. Na época, eu achava que isso era tudo. Em primeiro lugar o professor Girke, logo eu achei que as mensagens de Beuys eram superimportantes. Mas há dez anos esse mundo começou a se esvanecer dentro de mim. Hoje em dia, eu acho que o futuro do mundo, desse mundo que a gente conhece, ele não está bem em nossas mãos. Se têm seres humanos tão destrutivos, deve ter outro significado.

Acho que a gente não tem tempo de salvar o mundo, porque nossa passagem por essa vida é muito rápida. Logo eu farei 60 anos, e é muito difícil de entender o tempo e a vida da gente. Mas eu acho que o que a gente faz no mundo é superimportante. Há pessoas que dão a sua vida pelos outros, eu acho que isso tudo está conectado de outra maneira, não sei explicar ainda, não cheguei a uma conclusão. Eu acho que o tempo é importante na vida de qualquer pessoa, a gente transforma essa ideia de tempo em muitas coisas, sabe? Por exemplo, tem esses chavões horríveis 'não se pode perder tempo' ou 'tempo é dinheiro', coisas horríveis da sociedade capitalista. Mas tem outras coisas que são o tempo em um mundo muito mais amplo, do próprio universo, da nossa passagem pela terra, acho que esse tempo aparece no trabalho de qualquer pessoa, não só no meu, no teu, da pessoa que vem aqui em casa trabalhar uma vez por semana. Porque esse é o tempo que a gente está vivo, tempo de nós nos autodesenvolvermos e também de desenvolver o próprio trabalho, e assim a gente cresce, sabe? E têm umas pessoas que realmente crescem com o que elas fazem...

V.G.:Sobre a exposição *Zeitgeist*, fale-me um pouco sobre aquela ocasião.

K.L.:Eu tive mais contatos com a obra do Beuys porque ele se destacava bastante na Alemanha. Eu não me lembro agora exatamente de todos os contatos, mas o meu professor falava no Beuys, mas ele não gostava tanto assim do Beuys. Ele [o professor Girke] achava que o Beuys acrescentou aspectos novos à arte, aspectos diferentes. Mas ele não era entusiasmado, mas também não era fechado. Então o nome do Beuys era bastante divulgado, vamos dizer assim. E eu não me lembro exatamente quais trabalhos que eu vi dele. Mas certamente eu vi outros, porque Berlim tinha muitas exposições coletivas grandes e importantes. Mas na exposição

Zeitgeist, ele foi realmente mais importante porque eu acho que começou a se valer da mídia, da mediação. Tudo isso que se faz hoje nas exposições internacionais, talvez *Zeitgeist* foi uma das primeiras que usou esse aparato mais imediatista da mídia. Como o curador Christos M. Joachimides também tinha feito a exposição em Londres, ambas foram internacionalmente importantes. Mas muitos dos pintores que estavam ali sendo mostrados, eu vi em outras exposições. Por exemplo, a Neue Nationalgalerie de Berlim tinha exposições maravilhosas. Tem uma escultura permanente na entrada de George Rickey, um escultor que trabalha com o movimento, a escultura é movida (gira em torno de um eixo como as pás do moinho) pelo vento, é de aço, pesada é uma escultura linda uma mistura de minimalismo cinético e poético, sabes?

Por parte de Beuys, havia sempre uma preocupação com a cor que se revelava através de nuances que eram produzidas pelos diferentes materiais. Na obra apresentada na *Martin-Gropius-Bau* predominavam as cores cinza do cimento e dos ferros e os ocre da madeira e da areia. Essa preocupação de Beuys também pode ser observada a partir do tom cinzento do conjunto de trajes em feltro junto aos canos de metal das obras *The Hearth*, e *The Hearth II*. Então eu tenho muitas lembranças de muitos trabalhos lindos que eu vi. Fortes. Também no cinema. Berlim era realmente efervescente.

A exposição foi um prédio bem antigo, tem uma história bem triste. Toda aquela região foi uma região ocupada durante na guerra pelo nazismo. Quando eu morei lá, era uma zona bem desolada. Esse prédio foi reformado para fazer o Museu. Era todo pedras e tijolos vermelhos. Havia uma grande melancolia em torno do prédio, quando a gente entrava, porque para chegar lá era bem agreste, tudo destruído. É o bairro onde hoje fica o Parlamento Alemão, hoje é um núcleo de arquitetura pura, mas naquela época era uma zona abandonada, perto do muro. Então quando a gente entrava no prédio, ele tinha dentro dele, em cima era vidro, e em volta as galerias e as salas pra dentro. Esse núcleo com o pé-direito altíssimo ali que Beuys montou o trabalho dele, *Oficina com relâmpago e veado* (1948-1982), que depois também foi mostrado na Bienal de São Paulo. Ele reformou o trabalho para mostrar, ou ele já estava morto. Acho que foi em 1989 que mostraram em São Paulo

V.G.:A questão do corpo na pintura, o corpo envelhecendo, tu falaste no Ibero Camargo e nós vimos agora a Tomie Ohtake completando 100 anos. Tu achas que tem alguma diferença?

K.L.:Eu vi, até fui para São Paulo para ver a exposição dela [Tomie Ohtake] em março 2014, e eu notei as pinturas como portaise a cor que ela usou um azul muito mais escuro mais denso (misterioso) e o tipo de pincelada menor, algo assim como se fosse um portal mesmo. Eu acho que a pessoa quando chega nessa idade, assim como a minha mãe (96 anos), acho que ela tem uma intuição dentro dela de que alguma coisa está por vir mesmo. Mas eu quis dizer que, antes, quando eu era moça, eu entendi isso que eu via no Ibero, que quando ele voltou para Porto Alegre, já era um homem mais velho, traumatizado. Eu acho que o corpo dele na pintura, aqueles gestos mais fortes, assim, a força bruta do pintor, em segurar o pincel, em colocar a tinta. Eu percebi que aquilo já estava diminuindo. O Ibero sempre segurava a gente no braço, até para caminhar, eu achava isso bonito da parte dele. Essa fragilidade que ele sentia. Só que agora, eu daqui um pouco já vou fazer 60 anos, ainda tem três anos pela frente e eu acho que eu já vivi 80% da minha vida, talvez até 90%, não sei, mas eu acho que eu já vivi a maior parte. Daí, eu também noto isso, que eu não tenho mais esse vigor físico da juventude, que o meu corpo mudou. Eu caminho bastante, eu acho isso muito importante. O corpo de um pintor é como de um bailarino, tem que estar apto, não pode estar cheio de dores, aí seria horrível. Mas eu queria dizer que quando eu pinto grandes superfícies, quando eu era moça eu não ficava cansada, eu ficava quatro horas pintando grandes superfícies sem sentar. Ficar simplesmente uma manhã pintando. Mas isso eu não posso mais fazer, eu pinto umas camadas, daí eu tenho que sentar um pouco, já é assim. Aquilo que eu chamo de “solto” é um tipo de frescor, mesmo o Ibero manteve isso até o fim, o professor Girke manteve isso no trabalho. Eu acho que o pintor mesmo velho, pode manter esse frescor, e deve manter.

V.G.:Como acontece com a Tomie?

K.L.:Sim, como em Tomie Ohtake.

ANEXO F: TEXTO INÉDITO DE KARIN LAMBRECHT

Enviada do meu iPhone
Início da mensagem encaminhada

De: kamlambrecht

Data: 27 de outubro de 2014 19:26:22 BRST

Para: kamlambrecht

Assunto: Sonho

Sonho

Na noite 25 de fevereiro de 2014

Sonhei com uma casa antiga que era minha (minha casa?) e que era habitada por um fantasma muito triste que foi o dono da casa num tempo muito distante e de repente (coisa de sonho onde o tempo não existe) entraram muitas pessoas mais velhas amigas daquele homem / fantasma / entraram nesta casa e vieram dançar num tipo de salão como era costume de todos eles.

E lhes contei que o homem morrera e cada pessoa quis pegar uma lembrança - então pedi o nome de cada pessoa e o seu desejo e lhes chamaria para lhes dar a lembrança - mais adiante enquanto isto o fantasma triste começou a falar comigo e na casa os objetos dele começavam a flutuar quando eu colocava a palma da minha mão sobre eles.

E compreendi q o fantasma triste queria que um amigo dele fosse encontrado e eu o encontrei o amigo do fantasma que era velho e este amigo era jovem.

Nisto o sonho mudou de repente e depois de dois anos ainda no sonho parecia que eu estava em Londres com a minha filha a Yole e eu estava feliz.

Mais tempo passou e um dia eu voltei para esta casa que estava totalmente bonita, limpa, iluminada e renovada. E havia um quarto habitado pelo fantasma que estava feliz com seus pertences todos arrumados como num gabinete dos anos entre 1800 e 1900 com muitos móveis escuros de madeira sendo que o ambiente transmitia a paz de um lugar calmo e sossegado.

E a casa era freqüentada livremente pelas pessoas que continuavam indo lá dançar no salão. O salão tinha muitas luminárias de cristal.

E tudo estava mesmo iluminado e bonito a casa foi transformada num lugar receptivo aberto para todos.

E eu estava feliz também no sonho e me senti sonhando ter conseguido superar o ciclo que estou vivendo com minha mãe e a idade dela tão avançada e inevitavelmente uma intuição do morrer da minha mãe.

***(no mundo real a casa onde vivo foi construída pela minha vó materna e apenas a nossa família viveu nela).

Enviada do meu iPhone

