

ICLEIA CATTANI



Poiética, matéria, campos nas pinturas de Karin Lambrecht

RESUMO

O presente texto tem como fio condutor a pintura de Karin Lambrecht. Artista de já longa trajetória, sua obra sempre girou em torno da pintura para a qual, além da tinta a óleo, utiliza acrílica com terra e outros pigmentos naturais. Sua produção contemporânea caracteriza-se também por pinturas realizadas com sangue. O foco da apresentação será a análise das relações em sua poiética e na poética de seus trabalhos, entre os materiais empregados e a matéria decorrente nas pinturas, as características dos diferentes suportes e como estas questões, juntas, definem as obras quanto ao seu campo. Serão utilizados os conceitos de imaginação material (Bachelard) e de campos específico, expandido e fora-do-campo da pintura. A estes, somam-se os conceitos de fronteiras e metamorfoses, para dar conta da realidade complexa das obras e das questões que emergem da própria pintura.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura Contemporânea. Poiética. Matéria. Material. Campos da pintura. Karin Lambrecht

POIÉTICA, MATÉRIA, CAMPOS NAS PINTURAS DE KARIN LAMBRECHT

“A matéria é o inconsciente da forma.”

Gaston Bachelard

As obras de Karin Lambrecht estendem os limites do campo pictórico, não só a um campo ampliado mas até certo ponto, a um fora-do-campo da pintura, mantendo no entanto uma relação profunda com a mesma. Trata-se de um movimento de vai e vem e não de uma trajetória linear de uma situação à outra; um movimento definido pela própria lógica de sua *poiética*¹ e das obras que dela resultam em suas poéticas próprias. A ampliação do campo da pintura ocorre na arte moderna e, sobretudo, contemporânea do mesmo modo que Rosalind Krauss analisou o campo ampliado na escultura (Krauss, 1984). Nessa ampliação, um dos aspectos a ressaltar é a presença recorrente de lugares mestiços que não se passam apenas no espaço circunscrito da tela, mas nos lugares da pintura, simultaneamente, de figuração e abstração, de volume e plano, de dentro e fora do quadro e de dentro e fora da própria pintura. Os elementos figurais, sígnicos e espaciais vão coexistir em sistemas múltiplos, gerando tensões.

Dentro das questões que a ampliação dos campos evocam atualmente, existe também, desde a modernidade do início do século XX, uma literalização dos elementos que constituem a pintura, iniciada com as colagens cubistas. Nos anos 1980, por exemplo, onde haveria um espelho, desdobra-se a imagem nele refletida no plano da tela, como se o reflexo adquirisse vida própria, o que ocorre em várias pinturas de Iberê Camargo. Na lógica da pintura de Karin esta literalização também existiu desde aqueles anos. Ela substituiu a representação de uma cruz por telas cortadas neste mesmo formato; um minúsculo ovo de lagartixa, encontrado no jardim de sua casa foi incorporado a uma de suas telas (*Forma deitada*, 1996) para exemplificar rapidamente. Assim, quando o sangue passou a servir como matéria para a pintura, não se tratou de uma ruptura mas da radicalização de uma lógica já existente, que expande o material da pintura à matéria do mundo.

Essa literalização dos elementos corresponde em geral à questão histórica da substituição do princípio de representação do mundo visível, que vem ocorrendo desde a modernidade pela apresentação do objeto-arte: um corpo a mais no mundo, uma realidade nova.

Pesquisa apoiada pelo CNPQ com bolsa de Produtividade e bolsas de Iniciação Científica

Englobamos, neste texto, os processos da artista dentro do conceito de *poiética*, compreendendo suas motivações prévias ou concomitantes à condução dos processos de trabalho, estes últimos em si mesmos e a instauração da obra em sua finalização. Segundo René Passeron, o objeto da *poiética* não é tanto o instaurador nem a obra instaurada, mas a conduta instauradora (1989, p. 130).

A passagem do princípio de representação para o de apresentação ocorreu por meio de rupturas, retomadas, interrupções. Não se tratou absolutamente de uma evolução, que não existe em arte, mas de mudanças que acompanharam e constituíram as visualidades moderna e contemporânea. Na questão do espaço houve a substituição de um espaço tridimensional que tenta recriar o visível, por lugares múltiplos, tensos, que criam novas condições para a troca de olhares entre a obra e o espectador.

No caso das obras de Karin, trata-se da pintura enquanto elemento real. Na medida em que o objeto-pintura não apresenta outra coisa senão a si mesmo, é possível que ele mude de forma, incorpore objetos e substâncias do mundo real, dispense o quadro, expanda-se pelo espaço tridimensional. Enquanto corpo no mundo, a pintura inscreve-se neste reagindo, como qualquer corpo, às mudanças que o afetam. O espaço não mais representado, mas como lugar da pintura enquanto corpo apresentado passa a ser o espaço do mundo real. Assim, nada impede, historicamente, que a pintura (não o quadro), se torne tridimensional, como veremos na obra de Karin, que com os trabalhos de sangue chegou à instalação, incorporando linguagens e materiais diversos mas de dentro de um pensamento da pintura.

Este texto propõe um breve estudo de obras pontuais dentro de uma ordem cronológica, desde os anos 1980 até as instalações com sangue de 1997 em diante. Obras que são exemplares de sua poiética, pois evidenciam a importância da matéria e dos materiais, a abordagem de fronteiras diversas, físicas e simbólicas, a extensão do campo da pintura até ao fora-do-campo.

É importante verificar, rapidamente, a trajetória inicial da artista. Karin formou-se em pintura nos anos 1970, como estudante no IA-UFRGS. De 1980 a 1983, estudou na Escola Superior de Arte (HDK) em Berlim, momento decisivo para a sua formação, quando se dedicou ao conhecimento dos pigmentos e sua manipulação, uma prática que mantém até hoje. Experimentou a pintura como exercício livre mas envolvendo o conhecimento do material e das formas de abordagem, além do questionamento constante sobre o ato de pintar e a reflexão sobre seu significado. Em 1984, participou da mostra “Como vai você, Geração 80?” no Parque Lage, RJ, da qual fizeram parte artistas que trabalhavam com diferentes linguagens. Nessa mostra, sobressaía-se a chamada “volta à pintura”, que constituiu um fenômeno internacional na década. Segundo a artista, a pintura teve um significado particular no Brasil naquele momento: “com o fim da ditadura, havia o desejo de uma arte muito direta, que envolvesse o corpo, e a pintura permite essa experiência física, liberatória”.² No seu caso, essa vivência de liberdade coincidiu com o aprendizado em Berlim, levando-a a experiências pictóricas diferenciadas que envolveram em poucos anos, uma grande quantidade de materiais e uma reflexão sobre a matéria da pintura. Esta matéria foi promotora de mudanças que definem as formas e acabam por atingir o campo no qual a mesma se insere.

2

Todas as citações da artista foram coletadas pela autora, dos anos 1980 até a atualidade.

Matéria / material

Este estudo foi relacionado em parte com as idéias de Gaston Bachelard, expostas no prefácio de *L'Eau et les Rêves*, sobre a matéria da arte. Na época do surgimento na França da Abstração Informal, ele diferenciou claramente *imaginação formal* (vinculada à figuração e à abstração geométrica) e *imaginação material* (vinculada à nova linguagem informal). Colocando-se ao lado desta última, definiu-a como possuindo uma profundidade íntima, levando a um recolhimento primordial, intemporal e substancial e caracterizando-se pela sensualidade, densidade e unidade. (*apud* Teyssèdre, 1992, p.176)

O conceito de imaginação material foi fundamental, num momento histórico no qual, na esteira do Expressionismo Abstrato norte-americano, os artistas franceses pareciam abandonar definitivamente a forma (mesmo que, com o tempo, se constatasse que novas modalidades de formas eram geradas). Imaginação formal e material, tais como foram definidas pelo autor, parecem aproximar-se em parte do *pensamento visual*, desenvolvido em diferentes momentos por Pierre Francastel e Rudolf Arheim, que relativizam a hegemonia absoluta do pensamento verbal. Annateresa Fabris retomou este conceito, definindo-o como “um sistema coerente, com um modo de expressão próprio e inteiramente suficiente” (1991, p.15-16). O conceito de imaginação material, no entanto, fica mais próximo da materialidade das obras e vincula mais estreitamente as formas aos materiais utilizados pelo artista, enquanto a imaginação formal parece mais vinculada ao pensamento visual.

Posteriormente, Florence de Mèredieu debruçou-se sobre a questão da materialidade das obras, estabelecendo uma diferença entre matéria e material. Segundo a autora, matéria seria um conceito mais amplo, genérico, em oposição a material, mais específico. A arte moderna teria usado todo e qualquer material e, por seu trabalho com estes, teria evidenciado a opacidade da pintura, em oposição à transparência da representação clássica (2004, p.28). Segundo a autora, a matéria real suplantou a antiga cortina cênica da pintura ilusionista (p.8), estando, pois, vinculada ao novo princípio de apresentação. Em relação às pinturas de Karin, pode-se avançar a hipótese que matéria e material unem-se muitas vezes para formar um conceito único e potente, no qual os materiais empregados fundem-se à matéria do mundo, desde as tintas industriais e os objetos agregados à tela nos anos 1980, até o uso de elementos naturais como terra, folhas, excrementos de pássaros e, mais tarde, sangue. Para Karin, a pintura é algo intuitivo, puro processo, que demanda o envolvimento total do corpo e do pensamento (visual e material, pode-se acrescentar). Cada pintura é um novo momento, em grande parte definido pelos materiais escolhidos ou deixados ao acaso e sua relação mental, emocional e física com eles. O rápido exame de algumas obras permite constatar como o uso destes foi se modificando em suas pinturas.

Anita Oaba, 1985, faz parte de uma série de telas que se aproximam do conceito de *bad painting*: pintada com esmalte sintético, “mal pintada” segundo a artista, ela correspondeu a um momento em que sentia fortemente o desejo de desafiar os limites da pintura e de chocar pelas formas criadas. Segundo Miguel Chaia, de 1983 até cerca de 1987, primeira fase de sua pintura após o retorno da Alemanha, a artista preocupava-se com a “dimensão urbano-industrial que fornecia os resíduos da falência produtiva e da deterioração citadina para as suas instalações e construções” (2002, p. 33) Daí, o uso de tintas industriais, como em *Anita Oaba*, e uma proximidade formal com o neo-expressionismo, que marca a forma e a fatura exacerbadas. Como muitas pinturas dos anos 1980, esta possui grandes dimensões, acima das do corpo humano, exigindo da pintora um corpo-a-corpo com a tela; esta questão iria marcar a obra de Karin na sua seqüência. A pintura para Karin, segundo Marilice Corona, é permanência e insistência, como uma arena ou um campo de batalha, pois quando a pintura assume as dimensões do corpo, há um embate. Trata-se de uma vinculação direta com nossa existência e nossa efemeridade.³ A artista, no seguimento de sua obra, mencionou e escreveu nas telas a expressão *in Arena*, evidenciando os embates múltiplos com a figura, com o plano do suporte, com a matéria da pintura e, também, novos embates com o que surge destes primeiros, o inconsciente, o sagrado, as pulsões e desejos entre os quais, as pulsões de vida e de morte.

Em *Sem título*, 1986, a artista, sob a provocação de uma prática à qual é avessa (a releitura de uma obra do MARGS, dentro do Projeto Releitura do Museu), escolheu uma obra que mostra um universo ideal, com bebês rosados e uma mãe amorosa, e criou em contradição com essa temática: uma mãe obscura, apenas perceptível contra o fundo da tela, braços abertos, trágica e estilizada ao ponto de se assemelhar a uma cruz. Nesta pintura, também de grandes dimensões, como na maioria que realizou na época, também fica evidente a aproximação com o Neo-Expressionismo embora ocorra uma mudança visível nos pigmentos empregados em relação às obras anteriores.

Ester ou Ester Entra no Pátio Interior da Casa do Rei, 1987, evidencia as rupturas que a artista efetuava então com o universo tradicional da pintura, pela inclusão de elementos tridimensionais no interior da própria poética pictórica, constituindo-a juntamente com o suporte tradicional pintado. Assim, desde aquele momento Karin já operava rupturas com a planaridade do suporte real da pintura, a tela. Esse processo marcou sua obra desde então, tanto pela adição de elementos tridimensionais, quanto pelo deslocamento do suporte da parede para o chão, como ocorre em alguns trabalhos da época.

Nesse mesmo momento, a artista passou a realizar pinturas sem chassis, que pendiam soltas no espaço. Assim como se pode constatar, as experiências para além do campo específico, tradicional da pintura, ocorreram desde cedo em sua carreira.

3

Palestra de Marilice Corona sobre pintura contemporânea no PPGAV-IA/ UFRGS, 25-9-2008.

E qual seria este campo específico e tradicional da pintura? Segundo o pintor e desenhista Mário Röhnel, ele obedeceria a dois determinantes iniludíveis:

[...] a) a pintura é um retângulo no qual se insere uma imagem (quaisquer outros formatos são desvios experimentais); e b), a pintura pertence à parede (é o 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. (2011, p.7-8)

Vemos por essa definição que, embora Karin tenha-se assumido desde o início de sua carreira, como pintora, seu trabalho rapidamente assumiu o caminho dos *desvios experimentais*, mencionados por Röhnel, que constituem em parte o campo ampliado da pintura. Com o tempo, a artista continuou para além destes, mas sempre a partir de uma imaginação material da pintura. O uso do sangue de carneiro provocou mudanças em sua poética, levando-a à expansão e, finalmente, ao fora-do-campo.

O sangue enquanto matéria/material da arte e matéria do corpo e da vida, é da ordem do *informe* (Didi-Huberman, 1995; Krauss e Bois, 1996), é a obra que lhe dá forma, é o corpo que lhe dá um continente. O fluxo desta matéria/material, sua quantidade, fazem também parte do informe enquanto excesso, incerteza, acaso. O sangue define a obra, mais do que a própria artista e a define enquanto transgressão, “sujeira”, descontrole, opostos à tradição da pintura, e opostos até mesmo, em parte, à modernidade, pois se o acaso faz parte da arte desde esta última, a literalização dos elementos componentes da pintura (camadas, reflexos, transparências etc.) só vêm a ocorrer na contemporaneidade. Materializar o sangue, evidenciar sua densidade, quantidade e cheiro, é procedimento contemporâneo e transgressivo. É priorizar o informe no território das formas.

Com o sangue sobre as vestes que aparecem como suportes em obras da série *Registros de Sangue*, corpo humano e corpo animal se confundem; o sangue que nelas se espalha e cria manchas é interpretado como sendo sangue humano, daquele/daquela que utilizou aquela roupa específica. A informação de que se trata de sangue animal é fornecida aos espectadores nas especificações técnicas de cada trabalho. Todavia, a força da evocação do corpo humano pelo suporte conotado permanece, gerando questionamentos: até que ponto nos diferenciamos dos animais e da natureza, principalmente na morte? Nestes trabalhos de Karin, a matéria induz tantas ou mais reflexões do que o informe das formas.

Campos

O campo, ou os campos da pintura, são outra questão substantiva no trabalho da artista. Segundo Víctor Stoichita, todo quadro, mesmo que seja não-representativo, não-ilusionista, é uma negação da parede. (1993, p.38). Mas a pintura que escapa à parede, que invade o espaço tridimensional, deixa de ser pintura ou deixa apenas de ser quadro? Até que ponto os campos da pintura limitam-se a este último? Na modernidade, segundo de Mèredieu, a pintura criou toda sorte de inovações dentro do suporte, como a extraordinária invenção das colagens e das palavras escritas no espaço do quadro, mas não rompeu com este (2004). A linguagem expandiu-se nos materiais, mas dentro dos limites tradicionais do chassi. É na contemporaneidade, se a considerarmos a partir dos anos 1960,⁴ que a pintura começa a invadir o espaço tridimensional, rompendo suas fronteiras e ampliando seu campo.

Pode-se dizer a partir destas considerações, que campo do quadro e campo da pintura são duas questões complementares mas distintas. O que constitui o campo específico de uma obra de pintura é seu campo *interno* mas não os limites ou formas do seu suporte; o campo ampliado refere-se ao que o expande, mas *de dentro* de um pensamento pictórico; o fora-do-campo da pintura seria o que a projeta *para além* de seus próprios limites.

Na arte contemporânea, isto ocorre a partir de um cruzamento de questões da pintura com pensamentos, matérias, formas e práticas que vêm de outras áreas das artes visuais, desde outras linguagens tradicionais como desenho, gravura, escultura até fotografia, cinema, *performance*, instalação, novas tecnologias e também, de outras áreas do saber como antropologia, história, filosofia, literatura.

As obras de Karin avançam em algumas destas direções, criando descontinuidades. Estas podem ser pensadas a partir de mais de um conceito e de práticas interligados, como limiar, fronteira, migração, mutação, metamorfose, substantivos em seus trabalhos. Eles são permeáveis, móveis e afetam a totalidade da pintura, que existe enquanto lugar e enquanto corpo. Karin também explora a memória deste, nomeando muitas vezes suas partes como se dessa nomeação nascesse o sentido. Fluxo, sangue, circulação, além de nomes de partes do corpo como rins, pulmões, coração, estão presentes em suas pinturas desde antes de seus trabalhos com sangue. A artista não hesita em relação a estes corpos criados ou recriados em suas pinturas, em metamorfoseá-los em corpos pictóricos que assumem uma tridimensionalidade parcial ou total, através de elementos agregados à tela ou pelo fato desta assumir a forma de um volume, solto no chão. Ela muitas vezes substitui os suportes tradicionais por panos soltos e outros materiais; este procedimento, sistemático, é sem dúvida o mais significativo para o encaminhamento de sua obra, de um campo ampliado, a um fora-do-campo da pintura. Mas os suportes e sua posição no espaço são intimamente

4

Trata-se do mesmo momento em que Rosalind Krauss constata e analisa a ampliação do campo da escultura (1984).

vinculados aos materiais. Com os trabalhos de sangue, outras rupturas significativas com a tradição da pintura começaram a ocorrer na matéria, nos suportes e até mesmo, em outras modalidades de apresentação das obras. As fronteiras internas e externas dos corpos são retomadas, retrabalhadas, recriadas. Ela enfatiza a troca entre o exterior e o interior, devolvendo aos espectadores uma ideia mais real do que somos em nossa materialidade e em nossa relação com o mundo – membranas frágeis e porosas, com fronteiras intercambiáveis, mais ilusórias que reais.

Karin emprega o sangue de carneiro como material de suas obras, diferenciando-as das pinturas anteriores. A artista considera esses trabalhos separados da pintura, pelo tipo de exigência que eles fazem. Se as obras com tinta demandam um trabalho solitário e reflexivo, as feitas com sangue exigem uma interação com os peões que matam as ovelhas e que as sangram, em cada fazenda visitada, fornecendo a matéria-prima para as pinturas. Além destes, há sempre pessoas que acompanham a artista como observadoras partícipes, como os proprietários das fazendas e artistas ou amigos que ela convida. Karin não interfere inicialmente no processo, a não ser para colocar a tela, pano ou veste embaixo do lugar onde o sangue irá jorrar. A partir do momento em que este começa a cair a artista inicia sua ação.

Seu primeiro trabalho com sangue, em 1997, intitulou-se *Morte eu sou teu* e teve como suporte duas toalhas de mesa da família, usadas em muitas ocasiões. Estas são amarradas uma à outra com um nó. Fios de cobre e uma forma longilínea em barro (uma agulha, segundo a artista) a complementam. Neste primeiro contato com a matéria, questões simbólicas e materiais cruzaram-se, a escolha das toalhas como suporte conotado, pleno de significados subjetivos e o sangue, matéria do corpo, símbolo de vida e morte, saúde e doença, sacrifício. O sangue uniu-se às toalhas, herança passada de mulher para mulher, lembrando a passagem do tempo, os elos afetivos, a perda dos que morreram e os novos nascimentos. Karin era a detentora destas toalhas, que depois seriam passadas à sua filha.

A fisicalidade diferenciada deste material traduziu-se de vários modos neste trabalho e nos que o seguiram; a artista evocou em entrevista que a enorme quantidade de sangue a surpreendeu. Assim, teve que interferir no dia seguinte, retirando com a mão um excesso que não secava; misturando-o com água, realizou com o mesmo três desenhos sobre papel, espalhando o material diretamente com as mãos e imprimindo-as sobre o suporte.

Imprimir as marcas das próprias mãos seria um instrumento dialético, como escreve Didi-Huberman em relação às mãos estampadas nas cavernas pré-históricas, por indicar um contato e uma ausência simultaneamente (1997, p. 31). Karin resume lucidamente esta análise ao declarar que, suas mãos estampadas nas obras são a prova de que passou por lá. Talvez se possa afirmar o mesmo sobre a matéria da obra, o sangue de carneiro que prova a presença do animal no momento da realização da

mesma, e sua ausência (sua morte) no momento em que a contemplamos. Assim como o carneiro por meio do seu sangue, as marcas das mãos da artista indicarão sua presença mesmo após seu desaparecimento.

A prática de realizar desenhos juntamente com as pinturas em sangue prosseguiu em vários trabalhos. Nestes a artista solicitava aos acompanhantes que imprimissem órgãos do animal nas folhas de papel e ali escrevessem os nomes destes. Trata-se de um novo modo de evocar partes do corpo, o que já realizava em pinturas anteriores escrevendo sobre as mesmas. Os trabalhos com sangue ampliaram portanto o campo de suas pinturas, mas mantendo e expandindo uma lógica interna já existente na obra.

Em *Alvo*, 1999, o desenho prévio desta forma, feito com cera, revela-se sob o sangue derramado, representando o lugar da ação e substituindo as palavras *in Arena*. O lugar da pintura é o lugar da luta, do embate e, talvez, do sacrifício. O sangue presente nesta pintura evoca, não apenas as pulsões de vida e morte mas também a história violenta do Brasil e, neste, do Rio Grande do Sul (ela refere-se diretamente às degolas, como presentes simbolicamente, evocadas e exorcizadas nos trabalhos com sangue); e a história da América Latina, principalmente em seu Cone Sul. *Alvo* pode ser também, aquele corpo que foi morto nas lutas pela defesa dos territórios, ou o animal que se caçava para comer. Pois estes trabalhos trazem outra conotação que é ressignificar a relação das pessoas com os alimentos e, conseqüentemente, com a terra, com a vida, para além da abstração dos pacotes assépticos comprados nos supermercados. Para desaliená-las dos seus próprios corpos, enfim, e da relação destes com a morte. Seremos, nós também, alvos? A pintora instaura um diálogo tenso entre estas questões, seu próprio corpo e suas interrogações sobre suas origens e seu lugar no mundo.

A obra *Linha de Sangue* merece ser vista mais detalhadamente.

Um pano colocado sob um carneiro, morto à maneira tradicional do Rio Grande do Sul, ou seja, perfurado no pescoço e pendurado de cabeça para baixo para que o sangue escorra e, com ele, se vá a vida.

A artista puxa lentamente esse pano, recolhendo o sangue em forma de linha, linha de tempo e linha de vida.

Ela cuida para que esta fique relativamente centrada; cuida, também, para que ela termine mais ou menos à mesma distância em que começou, ou seja, a 50 cm da borda do pano – para isso, ela acelera ou diminui o ritmo de puxá-lo, conforme a força do jorro: mais rápido no início, mais lento no final.

Quando concluída, a obra apresenta-se como uma linha, com respingos, que escurece com o tempo, centrada na altura e atingindo os 12 metros de comprimento da lona branca, não-preparada, com uma palavra escrita de cada lado, no espaço vazio.

Para além desta aparente simplicidade, inúmeras questões aparecem e dizem respeito à poiética da artista e à instauração da obra, à relação tempo-espço e à importância da matéria na constituição do lugar dessa pintura.

A lona foi deixada três meses ao ar livre, para retirar a goma. Durante esse tempo, a chuva, os ventos, as plantas e pássaros passaram sobre ela, deixando marcas que aparecem como palimpsestos, no final. Esse procedimento não é novo na obra da artista; no entanto, ele é ressignificado pela presença do sangue, matéria viva, sensível, sobre um suporte já sensibilizado pela natureza, pelo tempo, pela espera. A tela sendo puxada durante a perda do sangue pelo carneiro, também relaciona-se ao tempo. A obra se instaura nesse decorrer, da primeira à última gota, da passagem do ser vivo à carcaça morta. Com a última gota de sangue, a obra está pronta. A artista recolhe e acolhe esse material, fazendo de seu gesto um ato de pintura.

O olhar do espectador também necessitará de um tempo para cumprir a trajetória dessa linha sobre os 12 metros de tela, um percurso que, conforme a proximidade da pintura, terá que ser acompanhado pelo deslocamento real do corpo.

O lugar da matéria é o plano, a lona que desempenha simbolicamente um papel de sudário, depositária da substância sagrada recolhida da morte. Esse lugar é opaco, sem profundidade – desenrola-se no tempo e na superfície, trazendo para esta as questões mais profundas do ser humano, a vida e a morte, confirmando o dito de Paul Valéry, que *o mais profundo, é a pele*.

Karin envolve profundamente o próprio corpo na sua poética, o que corresponde ao que denomina a pintura como puro processo que é, na verdade, uma relação fenomenológica com o ato de pintar. Emerge em seu trabalho um pensamento com e sobre a matéria, o que a leva a declarar que a pintura é sempre uma experiência abstrata, mesmo quando figurativa, pois é a matéria que a conduz. Do mesmo modo, numa apropriação irreligiosa de figuras do cristianismo, utiliza-as em suas obras presentes, mais como alusões do que como formas. Percebe o sangue como sombra da vítima, seja esta o carneiro sacrificado ou o peão que o sangra dentro de uma prática ritual, laica, tradicional e imutável e, como a percebe a artista, de empatia e respeito, quase mística.

O pensamento do limiar que orienta sua obra levou-a também a trabalhar concretamente com o conceito de fronteiras. Num primeiro projeto planejou viajar à Argentina, Uruguai e Chile, recolhendo terras das diversas regiões de fronteiras e utilizando-as como material da pintura. Mais tarde, acompanhou a morte de carneiros, realizadas de modos diferenciados em fazendas destas mesmas regiões, para novos trabalhos de sangue como nas obras que serão vistas a seguir.

Para Karin, a transgressão de limites dá-se no interior dessa linguagem e ao mesmo tempo alarga-a a novas significações, como quando, em obras dos anos 2000, começou a inserir os trabalhos com sangue em instalações com outros elementos, como fotografias. No entanto, mesmo esses trabalhos tridimensionais são norteados pela pintura. Sua obra possui grande radicalidade, na dualidade respeito/transgressão aos limites da própria linguagem pictórica, que constitui sempre o seu eixo. Veja-se a instalação *Sem título*, 2001.

Um território é delimitado no chão, formado por um estrado de madeira clara e crua, que cria um pequeno degrau em relação àquele. No interior deste território há depressões formando cruces, nas quais se encaixam telas sem chassis com o mesmo formato, parcialmente embebidas de sangue. Sobre o estrado há uma estrutura, feita de toras de madeira de cor mais escura, formando um retângulo vazado cujo limite superior estende-se horizontalmente, à esquerda e à direita. Sobre este limiar superior da forma diferente dos outros lados, estão pendurados quatro aventais dos quais três deles são manchados de sangue, o quarto permanece impoluto; dois estão nos braços que ultrapassam os limites do retângulo, e os outros dois dentro deste. Todo este conjunto encontra-se no meio do espaço, afastado da parede; nesta última, por trás de um dos vestidos, pende uma enorme fotografia em preto e branco composta por duas mãos das quais se vê os punhos vestidos de preto, segurando uma das vísceras do mesmo animal abatido. Impressões de vísceras do animal sobre papel completam a instalação.

Na obra de Karin, neste momento, a pintura abandona definitivamente seu campo específico, matéria, suporte, parede, unicidade para jogar-se no mundo, agregando junto a si, elementos de fora do campo como fotografia, escultura (da qual o chão de madeira pode funcionar como o suporte) e desenho. Os receptáculos da pintura propriamente dita são também não convencionais como cruces e vestimentas; estas últimas, objetos tridimensionais que podem ser observadas por todos os lados. O que se tem, então, é uma instalação, um fora-do-campo da pintura. No entanto, pela própria lógica da trajetória da artista, pode-se constatar que ele é guiado por um pensamento oriundo de e sobre a pintura. Um fora-do-campo no qual a pintura é presença, guia e potência.

As vestes passaram, a partir desta obra, a fazer parte dos suportes de suas pinturas de sangue somando-se às fotografias, que representam muitas vezes pessoas vestindo-as; algumas seriam elementos de instalação. Outras obras seguiram-se como *Con el alma en un hilo* (2003) e *Caixa de Primeiro Socorro* (2005), que serão vistas a seguir.

Uma análise do papel específico das vestes neste conjunto de obras foi realizada por Viviane Gil que afirma que a artista investiu sobre a figura feminina paramentos manchados de sangue como quem conta uma história até então oculta, mas necessária para completar sua fala de artista, desafiando a desvendar personagens míticos intrínsecos à própria poiética da obra (2007, p. 190).

Para esta autora, as vestes, que denomina paramentos, são anacrônicas, pois evocam multiplicidade de tempos e são conotadas de modos diversos, podendo ser interpretadas de modos diversos, como vestes tradicionais femininas (aventais, camisolas), como uniformes eclesiásticos (de onde vem o termo paramentos), como vestimentas hospitalares, utilizadas por doentes. Todas elas, roupas desvinculadas das modas, do tempo histórico, das subjetividades.

Com as vestes, vazias ou vestidas por alguém e, quando vestidas, presentes nas obras como fotografias, a artista pontua um fora-do-campo da pintura, mas conduzido de dentro de um pensamento pictórico, pois estas vestes são elas também, “pintadas” com sangue de carneiro ou de ovelha.

Con el alma en un hilo, 2003, é constituída por uma fotografia e quatro desenhos. A fotografia, em preto e branco, mostra uma mulher jovem sentada de perfil para o espectador, braços caídos ao lado do corpo, cabeça inclinada como olhando para o próprio colo. Ela está com uma das vestes anacrônicas mencionadas, de tom claro; no lugar para onde olha, uma grande mancha escura espalha-se. Interpreta-se esta mancha como sangue, com base nos desenhos que a acompanham.

Esta jovem mulher está sentada no primeiro plano, em uma paisagem que se estende, plana, quase até o alto da imagem. Uma colina suave, ao fundo, identifica o lugar: o pampa. A linha do horizonte é extremamente alta, e apenas uma pequena nesga de céu aparece. Trata-se simultaneamente de uma fotografia e de uma pintura. Uma imagem quase renascentista. Não só a veste é anacrônica mas a imagem como um todo insere-se na tradição da pintura ocidental. Não só o sangue é conotado, mas a paisagem é um lugar de fronteira.



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

Segundo Karin, a fotografia foi realizada na fazenda Santa Maria Angélica no Paipasso, denunciando origens múltiplas, católica e indígena (*apud* Gil, 2007, p. 185). Ela situa-se em duplas fronteiras, de dois municípios gaúchos e do Brasil com o Uruguai. Múltiplos limiaries, pois, da veste com o corpo, deste com a paisagem, dos espaços geopolíticos entre si, da fotografia como evocação da pintura.

Do lado direito da foto, para onde o corpo se volta como que os indicando, estão quatro desenhos do mesmo formato daquela, realizados com o mesmo sangue. A matéria, o informe das manchas remetem à veste e opõem-se à definição da figura. Políptico com sentidos múltiplos, que em tudo evoca a pintura embora esta esteja ausente.

Caixa do primeiro socorro (2005), mostra a mesma jovem mulher, de pé, frente a uma paisagem similar à foto anterior mas, desta vez, trata-se de uma foto realizada em outra fazenda, no Uruguai. Novamente, o pensamento sobre as fronteiras faz-se presente na obra, materializado na poiética da artista, *no lugar da ação*.

O corpo da jovem mulher também sofreu metamorfoses, ao mudar de espaço. A fragilidade aparente da figura anterior desapareceu, dando lugar a uma imagem arquetípica, imponente, aparentemente monumental, vestida com uma roupa escura (esta sim, similar a um paramento). Seu corpo está em posição frontal: a cabeça pende levemente para o lado e para baixo, como que indicando, novamente, o sangue nas vestes mas, sobre a roupa escura, a mancha fica menos evidente. Trata-se de uma obra composta de quatro conjuntos, separados entre si. O que compreende a foto, de grandes dimensões, traz ao lado quatro desenhos com sangue, apresentados verticalmente, sendo que o da extremidade superior é sobre fundo escuro como a veste, diferenciando-se dos demais. À frente da foto, estende-se uma longa tábua, leito ou cadafalso. Nos três outros conjuntos, no lugar da foto pendem soltos grandes panos manchados de sangue e, ao lado, os desenhos. Trabalho único/múltiplo, junto à parede mas invadindo o espaço tridimensional, misturando suportes, linguagens, tipos de pensamento: trabalho mestiço, dentro-fora do campo da pintura, nos seus limiaries.

A declaração de Karin já mencionada, que a pintura, em seu caso, é puro processo, põe à frente e evidencia a importância da poiética. Sua pintura, efetivamente, é guiada por suas condutas criadoras, que vão além do corpo-a-corpo com a mesma. Suas motivações e escolhas prévias (materiais, suportes, modos de trabalhar, temáticas das obras quando estas existem, como por exemplo, o grande número de trabalhos com personagens bíblicos), definem o processo, o corpo-a-corpo que ocorre posteriormente. Ele também é fundamental, não só na obra criada, mas na pintura em-se-fazendo, em sua instauração. Esta evidencia como poucas, na arte brasileira, o embate entre desmedida e equilíbrio, entre espessura e diafaneidade, entre matéria e material, entre suporte e corpo da pintura e finalmente, entre o campo específico desta e sua expansão e inserção num fora-do-campo, mas de dentro de

um pensamento visual e de uma imaginação material da pintura. Karin enfrenta e respeita simultaneamente, a dialética interna à pintura contemporânea face à sua fisicalidade própria. Ou seja, as formas, mesmo informes, engendradas, as tensões constitutivas ao próprio corpo interno da obra e o campo no qual este se insere, por suas metamorfoses e pelas fronteiras/limiaries que carrega em si, membranas porosas e frágeis mas que definem seu lugar nos campos da pintura e no mundo dos homens.

REFERÊNCIAS

- CHAIÁ, Miguel. Karin Lambrecht: arte, natureza e sociedade. In: *Karin Lambrecht*. Porto Alegre: MARGS, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou Le gai savoir selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.
- FABRIS, Annateresa. Pesquisa em Artes Visuais. *Porto Arte*: revista do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 2, n. 4, nov. 1991.
- GIL, Viviane. As vestes na série Registros de Sangue de Karin Lambrecht. In: CATTANI, Icleia. *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS e Editora da UFRGS, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. A Escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, n. 1, 1984.
- KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. *L'Informe*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.
- MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*. Paris: Larousse, 2004.
- PASSERON, René. *Pour une philosophie de la création*. Paris: Klincksieck, 1989.
- RÖHNELT, Mário. *Pintura: da matéria à representação*. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2011. (Catálogo de exposição.)
- SOICHITA, Victor. *L'instauration du tableau: métapeinture à l'aube des temps modernes*. Paris, Klincksieck, 1993.
- TEYSSEDER, Bernard. Bachelard et "l'Imagination matérielle" en peinture. In: REVAULT D'ALLONES, Olivier. *L'Oeuvre et le concept*. Paris: Klincksieck, 1992.



ICLEIA BORSA CATTANI

Crítica de arte e curadora. Professora Titular do Instituto de Artes da UFRGS, orientadora do PPGAV. Pesquisadora CNPq - UFRGS. Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Livros: *Arte moderna no Brasil*, Belo Horizonte, C/Arte, 2011; *Mestiçagens na arte contemporânea*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2007 (organizadora); *Icleia Cattani*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004 (organização de Agnaldo Farias); *Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977/1985)*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1995 (coautora); *Modernidade*, Porto Alegre, Instituto de Artes da UFRGS, 1991 (coorganizadora). Publica regularmente em livros, revistas especializadas e catálogos de exposição no Brasil e no exterior.