

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

**KARIN LAMBRECHT:
AS VESTES E O CORPO NA SÉRIE *REGISTROS DE SANGUE***

VIVIANE GIL ARAÚJO

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre 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
2008

VIVIANE GIL ARAÚJO

**KARIN LAMBRECHT:
AS VESTES E O CORPO NA SÉRIE *REGISTROS DE SANGUE***

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre 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
2008

Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria Angélica Melendi Biasizzo

Profa. Dra. Blanca Brites

Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões

Agradecimentos

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

Agradeço à CAPES por ter me concedido meio período de bolsa de mestrado, o que possibilitou minha maior dedicação à pesquisa.

Agradeço em especial à Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani, minha incansável orientadora, por acolher o projeto de pesquisa por mim proposto e por sua dedicação, confiança e amizade ao longo desses dois anos. Agradeço-a ainda muito especialmente pelo respeito, incentivo e por oportunizar importantes momentos de reflexão ao apontar caminhos fundamentais para o desenvolvimento deste estudo.

Agradeço à Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia pelo carinho, amizade e considerações precisas no momento da qualificação e também pelos instigantes e deliciosos debates proporcionados em sala de aula; à Profa. Dra. Blanca Brites, que prestigiou muitas vezes com sua presença meu trabalho no atelier de costura e agora, principalmente, por aceitar o convite para participar desta banca; e à profa. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo por sua disponibilidade em participar desta banca nos enriquecendo com seus conhecimentos em arte contemporânea.

Agradeço a Karin Lambrecht por sua generosidade, incentivo, apoio e amizade, mas principalmente por sua obra, que tanto me emocionou durante o percurso desta pesquisa.

Agradeço ainda ao Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul por disponibilizar importantes imagens; ao Itaú Cultural, pelo envio de catálogos; aos fotógrafos Fábio Del Re e Sérgio Guerini pela generosidade ao ceder suas fotografias para parte desta pesquisa publicada no livro *Mestiçagens na arte contemporânea*, de Icleia Cattani; e a Maria Helena Bernardes por sua presença, apoio, sugestões, conversas e pelos diversos materiais relativos ao Projeto Areal que me cedeu no intuito de contribuir para este estudo.

Agradeço ao professor e curador Paulo Reis pelos materiais e imagens tão preciosas enviadas de Portugal e às artistas Dione Veiga Vieira e Vera Chaves por seus depoimentos.

Agradeço também a minha irmã, amigas, colegas e parceiras de pesquisa em artes Virgínia Gil, Juliana Angeli, Lorena Avelar, Elisa Malcon, Marilice Corona e Daniela Cidade e a todos os colegas da turma 14 do PPGAV-IA UFRGS.

De igual forma, agradeço muito especialmente à minha filha Amora por seu amor, sua compreensão e companhia.

Pode-se ao mesmo tempo dizer que a vida de um autor nada nos revela e que, se soubéssemos sondá-la, nela tudo encontraríamos, já que se abre em sua obra. É certo que a vida não explica a obra, porém é certo também que se comunicam. A verdade é que esta obra a ser feita exigia esta vida.

Maurice Merleau Ponty

RESUMO

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

Palavras-chave:

Karin Lambrecht; arte contemporânea; apropriações; deslocamentos; processos de análise da pintura; campo expandido; sacrifício, simbologia; sangue; vestes; corpo; anacronismo.

ABSTRACT

This study approaches the field of painting, as analyzed through the different procedures performed by Karin Lambrecht in the *Registros de sangre (Records of blood)* series.

Key words:

Karin Lambrecht; contemporary art; appropriation; displacements; painting analyses processes; expanded field; sacrifice; symbology; blood; clothes; body; anachronism.

SUMÁRIO

RESUMO	07
ABSTRACT	08
INTRODUÇÃO	10
CAP.1. PROCEDIMENTOS DE TRÂNSITO	20
1.1.Terra e sangue como pigmento: <i>apropriações e deslocamentos</i> na origem da série	21
1.2.Corpo e Sangue: <i>Campo expandido</i> e os elementos essenciais da pintura	31
1.3. Mitos e ritos expressos nas obras através do sangue	42
CAP.2. AS VESTES E O CORPO NA SÉRIE <i>REGISTROS DE SANGUE</i> ...	50
2.1. Processos atuais: as vestimentas nas obras de Karin Lambrecht	51
2.2. A simbologia expressa através das vestes	64
2.3. Anacronismos: imagens e vestes	79
2.4. As vestes como substitutos do corpo	85
2.5. Presença-ausência do corpo	94
CONCLUSÃO	104
BIBLIOGRAFIA	111
ANEXOS	129
ANEXO A: Imagens das obras citadas de Karin Lambrecht	130
ANEXO B: Imagens de obras citadas de outros artistas	169
REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS	187
ANEXO C: Entrevista com Karin Lambrecht	192
ANEXO D: Currículo de Karin Lambrecht	212
ANEXO E: Correspondências através de correio eletrônico	223

INTRODUÇÃO

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

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

Neste sentido, foram pesquisados alguns aspectos das teorias da *poética* que trata, segundo Cattani, dos “múltiplos sentidos e significados[da obra], os quais escapam, em parte, ao desejo, à intenção e até mesmo ao controle do seu criador” (2007, p. 13) e da *poiética* “[...] que 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). Tais teorias foram então cruzadas com depoimentos prestados pela artista e com as obras em si.

As vestes que se fazem presentes no conjunto de trabalhos realizados por Lambrecht nos últimos dez anos (de 1997 a 2007) e que comportam os *trabalhos*

de sangue, logo que analisadas apontaram para uma nova questão. Esta referia-se ao corpo humano que estava ausente nas obras, mas que se fazia presente, primeiramente, através das vestes e logo nas fotografias.

Desta maneira, a obra passou a sugerir que um olhar mais atento se voltasse aos diferentes pontos apresentados através do corpo presente-ausente nas obras. Quando a obra coloca o corpo como questão, conforme Cattani, qualquer corpo, uma série de questões deve ser considerada para que possa realmente ocorrer uma maior aproximação do trabalho,

[...] trata-se de jogos especulares, nos quais nos vemos no corpo figurado ou sugerido; corpos que se transformam, que se desdobram em nossos corpos. Trata-se, ainda, de ambigüidades de sentidos, no vai e vem entre o Eu e o outro, que estabelecem múltiplas e variáveis relações. Quando o corpo do animal entra em cena, substituindo o humano, levantam-se questionamentos sobre o sujeito: até que ponto nos assemelhamos a esses corpos, que queremos acreditar irracionais, até que ponto nos diferenciamos?

Outras são as questões provocadas pelo corpo materializado pelo sangue e pelas vestes, ou pelo sangue nas vestes em obras de arte: corpo conteúdo/continente, presente/ausente, vivo/morto. Faz-se presente uma tensão permanente: entre vida e morte, entre animal e humano. Essa tensão não é, no entanto, negação da possibilidade de convivência. (CATTANI, 2007, p. 30)

Além de presentificar o Eu e o outro, o corpo humano apresentado/representado nas obras por meio de vestimentas e imagens fotográficas passa a dialogar com a participação do corpo animal apresentado e presente de diferentes formas na obra.

Dada a singularidade das produções de Lambrecht, a trajetória da artista foi percorrida realizando-se um primeiro levantamento iconográfico de suas obras. Na observação das primeiras pinturas verificou-se os procedimentos mais correntes. A partir da compreensão deste repertório, foi iniciada a pesquisa, que buscava verificar como se processaram as escolhas das situações que geraram diferenciados materiais e a adoção do suportes não convencionais para a pintura.

Nas obras de Lambrecht realizadas a partir do início dos anos oitenta a meados da década de noventa, foi possível encontrar sucatas industriais e fotografias, cinzas, terra, carvão, fios de cobre e feltro, além de um grande uso de pigmentos vermelhos. Materiais naturais de grande peso metafórico, que já estabeleciam uma ligação com o corpo e os ciclos da vida. Nessa perspectiva,

identificou-se uma primeira hipótese: havia uma grande integração dos primeiros materiais e procedimentos com aqueles dos *trabalhos de sangue*¹, que podia ser identificada nesta abordagem como processos de análise da pintura, nos quais a artista investiga a mancha, o suporte, a cor e o gesto.

Uma nova problemática estabeleceu-se quando durante a análise das vestes com sangue percebeu-se que elas apresentavam características tipicamente anacrônicas, visto que historicamente não sofreram muitas alterações. Portanto, não seria possível datá-las, pois pertenciam tanto a um passado remoto quanto ao presente, embora não façam mais parte do uso comum.

O anacronismo foi considerado, segundo Georges Didi-Huberman² (2003, p. 40) como a possibilidade de o passado, interpretado e “lido” à luz do presente, mostrar algo novo, revelando a complexidade própria da imagem, através de uma espécie de choque entre temporalidades diversas, em que cada parte retém partículas do outro contendo informações por onde poderá ser possível penetrar no objeto.

Compreendidas como anacrônicas, as vestes geraram uma hipótese: através delas, transpareceriam processos sociais que constituem e transformam o corpo. O anacronismo das vestes expôs uma espécie de permanência temporal, que as oferecia à análise tanto no passado como no presente, o que determinou que alguns conceitos fossem relativizados.

Ao remeter tanto às batinas eclesiásticas, aventais hospitalares e domésticos como às antigas camisolas de dormir, as vestimentas nos trabalhos de Lambrecht não evidenciam características de gênero, tornando possível observá-las através de diferentes culturas e épocas. 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 Antigüidade 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

¹ A artista também se refere aos trabalhos produzidos de 1997 a 2007 desta forma.

² A partir das leituras de Walter Benjamin e sua noção de legibilidade e a versão da imagem dialética de Carl Einstein.

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, a segunda hipótese elaborada foi: como suporte conotado da pintura, as vestes de Lambrecht materializam uma série de indagações relativas ao ser humano e sua transitoriedade e se fazem um elemento necessário para a compreensão do corpo-sujeito elaborado na obra.

Paralelamente às vestes, o corpo também recebe uma outra conotação nos trabalhos de Lambrecht. Como compreende Cattani (2007, p. 13), “[...] a obra na sua integridade enquanto corpo no mundo, com sua autonomia relativa” que, segundo Passeron (PASSERON, 1989 In: CATTANI, 2007, p. 13) “[...] deve levar o artista a considerá-la e a respeitá-la, sob o ponto de vista ético, como uma pseudopessoa”. Deste modo, ao ser considerada em sua presença física, a obra cria um diálogo com o corpo da artista, com as figuras femininas, com o espaço tridimensional da pintura e seus materiais.

Nas fotografias presentes nas obras de Lambrecht, a figura feminina está relacionada aos afetos e sua própria família. A mãe, a filha, os alimentos e seus preparos na cozinha se ligam cada vez mais ao pensamento da artista voltado à origem do homem.

Assim, o tema central deste estudo se ampliou na medida em que os trabalhos produzidos no contexto dos *Registros de sangue*, por sua complexidade, apresentaram características de uma produção contemporânea, onde vários elementos se cruzam. A pesquisa exigiu, assim, metodologicamente, uma intersecção, realizada de forma instrumental com outras áreas do conhecimento, como a história de gênero, a história das vestes, a história das religiões cristãs e a história da arte, a arte contemporânea e alguns de seus elementos específicos, aspectos da psicanálise e da antropologia, além de várias outras fontes.

A hipótese da necessária inserção dos trabalhos de Lambrecht no campo da pintura demandou a análise de algumas produções e procedimentos artísticos considerados pontuais, desde as vanguardas modernas do início do século XX até os dias atuais.

Compreendidas como típicas operações decorrentes dos processos de

*apropriações*³, seguidas de *deslocamentos*⁴ em arte, as ações de Lambrecht determinaram outras estratégias de aproximação. Entre elas, a investigação de conceitos que objetivassem a compreensão de um pensamento pictórico que não está apenas relacionado à conduta artística perante os materiais, mas que também abarca a percepção do espaço social e das situações da vida fora do atelier como desencadeadoras de procedimentos “outros”, responsáveis pela ampliação do campo da pintura.

Os termos *apropriação* e *apropriacionismo*, conforme Tadeu Chiarelli (2002, p. 21), surgiram como indicativos de mais uma modalidade artística no fim dos anos setenta⁵. Eles buscavam sintetizar a produção de uma série de artistas, que tentavam – sobretudo através da fotografia – de alguma maneira dar conta do que a proliferação de imagens estava causando na sensibilidade contemporânea. No programa do artista Hélio Oiticica, Celso Favaretto (1999, p. 87) destaca que “a *apropriação*, é diferenciada e estendida, não se reduzindo à mera desfuncionalização ou estetização dos objetos; muito menos a uma plástica com objetos naturais, encontrados, incorporados, perturbados, interpretados”.

Ao observarmos as categorias e conceitos que permitem a Lambrecht submeter à pintura materiais que não são típicos da arte, percebe-se que a artista dialoga com diversas linguagens, técnicas e investigações que transgrediram procedimentos tradicionais. Tal estratégia possibilita a ampliação das categorias da arte e o amadurecimento do próprio autor e da sua obra. As operações realizadas por Lambrecht suscitaram a hipótese de que elas expressem uma tomada de posição da artista ao buscar integrar vida e arte, no sentido de romper com as distâncias e categorias estabelecidas pelo próprio sistema das artes, e assim revincular-se à natureza e à sua magia.

Através das operações de *apropriação* e *deslocamento* realizadas por Lambrecht, busca-se identificar como a artista desenvolve o processo de análise

³ *Apropriações*: prática construtiva que, surgida com a colagem cubista, o *readymade* duchampiano, o *objet trouvé* surrealista e o *merz* de Schwitters, constitui-se em procedimento fundamental da *assemblage* moderna, conceito segundo Celso Favaretto (1999, p. 87).

⁴ *Deslocamentos*: operação que em artes visuais pode ser ilustrada a partir dos *readymade* de Duchamp, objeto banal que deslocado para o universo da arte põe em xeque a estabilidade do sistema dos objetos, conceito segundo Maria Alice Milliet (1999, p. 35).

⁵ O autor comenta que nesse contexto também poderia ser inserida outra “modalidade” surgida mais ou menos no mesmo período, o “citacionismo”, da qual iriam derivar vertentes como as transvanguardas italianas e internacionais, o neo-expressionismo, a má pintura, etc. (CHIARELLI, 2002, p. 32).

da pintura (iniciado pelas vanguardas modernas) possível de ser percebido em sua obra, nas investigações de seus elementos mais essenciais.

Nos procedimentos de Lambrecht diferenciados suportes e o uso de sangue como pigmento, poderiam ser apontados como sendo apenas uma pesquisa de materiais realizada pela artista. Porém, as simbologias implícitas a eles e às vestes indicaram uma problemática: a presença de uma intersecção que seria analisada como “uma maneira de pensar a pintura” que a situaria no mais expressivo contingente da produção contemporânea.

Por que a opção pela obra de Karin Lambrecht? A escolha da artista provém da observação do cenário das artes visuais do Rio Grande Sul, durante os anos oitenta, quando sua pintura começa a se destacar, obtendo grande apoio da crítica e levando-a a expor em uma série de galerias, tanto na Capital como no centro do País e exterior.

Enquanto se tornava um dos expoentes da sua geração, conhecida como *Geração Oitenta*⁶, Lambrecht mantinha-se trabalhando com grande dedicação e profundidade. Porém, em 2001, quando a artista passa a projetar vestimentas e as apresenta como parte de suas obras, estas aliam-se a uma série de questionamentos sobre o papel reservado à pintura, no século XXI e o significado atribuído às vestimentas no contexto das artes visuais.

Karin Lambrecht destacou-se como artista, desde o final dos anos setenta, por questionar as formas tradicionais do bastidor de pintura, submetendo-o a uma série de investigações. Na primeira metade dos anos noventa, em um trabalho contínuo, preparou seus próprios materiais de pintura, aplicando-os sobre objetos diversos e possibilitando ainda situações que agregassem terra e descartes da natureza às suas obras.

Os primeiros pontos levantados para a realização deste estudo estavam relacionados à eleição das vestes como suporte e à identidade do corpo subtraído das obras. A seguir, foi determinante para os rumos da pesquisa constatar que as

⁶ Conforme Blanca Brites (2007, p. 137), nas artes visuais a década de oitenta, no Brasil, inicia-se com a emblemática 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 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 Schneiders da Silva, Rochelle Costi [...].

obras produzidas durante os *trabalhos de sangue* podem ser compreendidas hoje como pinturas.

Em termos metodológicos, os trabalhos para o desenvolvimento desta pesquisa iniciaram-se com a realização de um mapeamento das obras da série *Registros de sangue*, e seus respectivos registros em fichas através de listagem de materiais, procedências, procedimentos da artista e locais de realização dos trabalhos. Em decorrência dos inúmeros detalhes de cada obra, estas fichas foram consultadas e atualizadas constantemente, no intuito de dar início às sistematizações da iconografia de Lambrecht, de maneira que possam servir a futuras pesquisas.

Textos inéditos sobre a obra de Karin Lambrecht, escritos por professores, historiadores e críticos de arte⁷ foram estudados na tentativa de compreender o universo de trabalho da artista e sua inserção no sistema das artes.

A tensão gerada entre veste e corpo nos trabalhos de Lambrecht revelou imperativo o levantamento bibliográfico relacionado à arte produzida a partir do início do século XX⁸ tendo as roupas como matéria e o corpo como objeto de análise do artista. Assim sendo, inseriu a arte produzida entre os anos cinquenta e sessenta, especificamente aquela em que artistas de diferentes países passam a demonstrar interesse pelo tema corpo, bem como a produção artística contemporânea dos últimos trinta anos, onde alguns artistas elaboraram ficções de si, do sujeito ou reatualizaram mitos antigos, rituais de passagem ou religiosos. Esta última iconografia, pela atualidade do tema e da produção realizada, ainda encontra-se pouco disponível em livros, tornando necessário o esquadrinhamento de catálogos de exposições nacionais e internacionais, a exemplo da mostra *Doublures*, realizada no Canadá; *Mythologies personnelles: l'art contemporain et l'intime*, organizado em Paris; *O Corpo na arte contemporânea brasileira* e *Metacorpos*, realizadas no centro do País, no ano de 2003; e catálogos das exposições da própria artista, realizadas em Portugal, com obras ainda inéditas no Brasil.

⁷ In CATTANI, Iceia.(Org). Livro sobre Karin Lambrecht, em organização. Material cedido pela organizadora, para os fins desta pesquisa.

⁸ A presença das vestimentas nas artes visuais tem sido observada desde o final do século XIX, quando artistas como Henry Van de Velde, sob influência do movimento *Arts and Crafts* e de William Morris, pregavam o abandono da distinção entre artes maiores e artes menores. Apontando para o fato de que vários artistas passavam a se apropriar de peças do vestuário no intuito de explorar seu poder provocador, no início do século XX, segundo Müller (2000, p. 4), Theo Van Doesburg, líder do movimento De Stijl, desenvolvia projetos que representavam negativos das roupas que eram usadas correntemente.

Da mesma forma, inúmeros *sites* e *blogs* de artistas, galerias e museus foram consultados por apresentarem importantes materiais para a pesquisa, disponíveis apenas através da Internet.

Quatro obras de Lambrecht foram consideradas exemplares para análise, constituindo o fio condutor do trabalho: *Sem título*, 2001; *Con el alma en un hilo*, 2003; *Caixa do primeiro socorro*, 2005 e *Meu Corpo-Inês*, 2005. Nessas, em um primeiro momento, buscou-se encontrar vestígios do corpo que estava ausente e que deixava nas vestimentas indícios de sua presença; a seguir, verificar o papel que elas passaram a desempenhar como suporte conotado para a pintura. Paralelamente, procurou-se estabelecer um diálogo entre a produção realizada pela artista desde o início dos anos oitenta e nos anos noventa e a história da arte, definindo nosso objeto de pesquisa como oriundo da arte contemporânea produzida no Rio Grande do Sul. Desta maneira, intentou-se apontar para as obras de Karin Lambrecht como um possível palco de ressonâncias das inúmeras reflexões já realizadas sobre o corpo humano nas artes visuais, suas especificidades e seus possíveis desdobramentos.

A abrangência do corpo humano nas artes, segundo Cattani pode ser percebida desde a modernidade, quando ele passou a ser representado de maneiras novas e diferentes em relação à tradição clássica:

Não mais unificado dentro de um espaço único, mas múltiplo, mutável, interagindo com os espaços que o acolhem, modificando-os e sendo por eles modificado. Com as vanguardas históricas do início do século XX, essas novas abordagens do corpo humano assumem todo o seu significado, de ruptura com a tradição vigente e de abertura a novas questões, formais, conceituais e ideológicas. Com efeito, não apenas a produção artística reivindica sua autonomia, negando o compromisso com a representação fiel do mundo visível, como também ela abre-se às investigações da ciência moderna e da psicanálise e divide-se quanto à compreensão do maquinismo como fenômeno social positivo ou negativo. (CATTANI, 1991, p. 111)

Verificou-se a necessidade de recorrer a outras áreas do conhecimento, e utilizar vários conceitos de maneira instrumental, para que se abrisse a possibilidade de analisar melhor o corpo que constituiu o foco de nossa atenção. Partiu-se, desta forma, da compreensão do corpo como lugar de onde o sujeito fala e expressa suas fronteiras, seus continentes que, do passado ao presente, refletem sobre sua efemeridade, sobre seu estar no mundo, sobre a vida e a morte.

De igual forma foram abordadas a origem e as funções do sacrifício de animais e do sangue nas primeiras civilizações, em grupos atuais cujas estruturas sociais remetem ao primevo e a atualização dos mitos através dos trabalhos de alguns artistas contemporâneos, entre os quais situam-se os *trabalhos de sangue* de Karin Lambrecht. Deste modo, a investigação assumiu dois diferentes focos, mas centrando o foco na simbologia do sangue, tanto para os fins artísticos, como para os sacrifícios realizados em sociedades primitivas. A partir desses procedimentos, atingimos a produção em arte realizada nos anos cinqüenta, década em que o corpo ganha um novo destaque e o papel do sangue obtido através do sacrifício passa a ser encarado como um componente natural das sociedades primitivas.

Os *happenings*, a *body art* e as *performances* informaram sobremaneira como os artistas transformaram seus próprios corpos em material artístico, por meio da análise de cada uma das partes que o compunham, testando a resistência e a tolerância à dor através de cortes, furos, tombos, saltos e tiros em ações produzidas com caráter individual ou coletivamente.

O sangue obtido através dos sacrifícios de animais nas sociedades primitivas demonstrou desempenhar um papel de controle social, apaziguando a violência e impedindo a explosão de conflitos e rivalidades crescentes. Ele era oferecido à vítima e a quem por ela buscasse vingança, impedindo a deflagração de violência.

Ao perceber que o corpo representado pelas vestes, o que constitui e totaliza a obra através da ação do artista, e o sangue, além dos diferentes significados simbólicos que lhe são atribuídos, fornece cor e pigmento para a sua pintura, os trabalhos de Karin Lambrecht se revelaram como indagações da artista. Tais indagações dizem respeito às linhagens do homem, fronteiras, política e religião, vida e morte, abrindo novos espaços e temporalidades a serem percorridos pela pesquisa.

A bibliografia relativa à história dos trajes e à simbologia das cores pode muitas vezes gerar dúvidas sobre a fidedignidade das fontes, questão sempre essencial à pesquisa acadêmica. Essa contingência fez imperativa a escolha de autores como Mário Perniola, Diana Crane e James Laver, pela seriedade dedicada ao tema das vestimentas; e Michel Pastoureau, pela abordagem elucidativa da cor nas sociedades contemporâneas como fenômeno cultural.

No intuito de compreender o corpo ausente-presente e o próprio corpo da artista nos *trabalhos de sangue*, foi eleito o conceito de *corpo como sintoma da cultura*, da maneira como desenvolve Lucia Santaella (2004, p.137), acreditando-se que este poderá contribuir para a compreensão de como se dá a construção da imagem do corpo e como esta poderá se apresentar nas obras.

Enfrentou-se grande dificuldade na obtenção de imagens com boas definições, dados sobre as obras (como lugares de exposição, atual situação coleção ou acervo), catálogos de exposições. Partindo do pequeno, porém representativo material reunido, e considerado o tempo reduzido para a realização do trabalho, pretende-se futuramente dar continuidade ao mapeamento da obra da artista e iniciar a divulgação dos importantes textos já produzidos sobre esta.

A presente dissertação visa contribuir com a pesquisa realizada sobre o campo da pintura, a produção de arte contemporânea e, principalmente, aprofundar e difundir a análise sobre a instigante obra de Karin Lambrecht.

1. PROCEDIMENTOS DE TRÂNSITO



1.1. Terra e sangue como pigmento
apropriações e deslocamentos na origem da série

Em 1997, Karin Lambrecht realizou a obra *Morte eu sou teu*⁹ (AN. A, 1)¹⁰, a artista construiu um pequeno chassi quadrado de madeira, coberto com toalhas de tecido e posicionou este conjunto embaixo de um animal, prestes a ser abatido. O sangue que verteu sobre aquela estrutura era de um vermelho muito escuro e, ao secar, pelas bordas, transformou-se em um tom de marrom profundo, quase preto. Lambrecht retirou o excesso de sangue com três folhas de papel, iniciando assim os procedimentos de *impressões e desenhos com sangue*¹¹ que têm acompanhado, de maneira ininterrupta, todos os trabalhos da série.

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*¹² cumprido durante o sacrifício de um carneiro para o consumo doméstico da carne. O responsável pelo abate do animal foi o capataz de uma 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 sobre as toalhas. A artista as havia sobreposto de maneira que a que estava por cima recebeu o sangue em suas diferentes densidades e a que estava em baixo ficou apenas manchada de maneira irregular.

Mais tarde a artista separou as toalhas e as atou por uma das pontas formando um nó. Dois fios de cobre foram amarrados a uma das toalhas passando pelo furo de um objeto de argila crua, com a forma de uma agulha. A argila preservou a impressão das mãos e dos dedos da artista, guardando os sinais de sua presença na obra.

Em um primeiro momento, a agulha modelada em argila parece estar relacionada apenas aos objetos que fazem parte do universo feminino, mas segundo

⁹ A obra *Morte eu sou teu* foi exposta pela primeira vez em 1998, no XVI Salão Nacional Funarte – “Sala especial – Vista assim do alto mais parece um céu no chão” – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e atualmente pertence à coleção de Justo Werlang.

¹⁰ No intuito de dinamizar a leitura deste estudo convencionou-se que as referências das imagens das obras de Karin Lambrecht citadas no texto serão mencionadas ao lado do nome destas, a exemplo da primeira citação, *Morte eu sou teu*, 1997 (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, Jean Dubuffet, *Suelo Terroso*, 1957 (AN. B, 1).

¹¹ Os desenhos ou pinturas com sangue nasceram quando as folhas de papel foram colocadas sobre a pintura para protegê-la. Na obra *Morte eu sou teu*, de 1997, o sangue de carneiro nos papéis foi misturado a um pouco d’água, que tinha a função primeira de retirar o excesso de sangue que se acumulava no canto da tela. Infelizmente não dispomos de tempo suficiente para analisá-los individualmente nesta dissertação, porém manifestamos aqui nosso desejo de, posteriormente, continuar pesquisando este e outros aspectos da obra de Karin Lambrecht.

¹² Karin Lambrecht também costuma referir-se aos trabalhos da série *Registros de sangue* como *trabalhos de sangue*.

Lambrecht¹³, “a agulha nesta obra ocupa o lugar de uma faca” (que faz parte tanto dos utensílios da cozinha quanto é de propriedade dos homens), “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”.

Ainda que nos últimos dez anos, de 1997 a 2007, Karin Lambrecht tenha realizado suas obras nas regiões de fronteira do Rio Grande do Sul, sua moradia está fixada em Porto Alegre, onde ela mantém constantes projetos de trabalho. Conforme Blanca Brites (1991, p. 219), via-se nos anos oitenta abrir-se aos artistas gaúchos a possibilidade de optarem por permanecerem em seu estado de origem, sem prejuízo a sua atividade profissional. 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 do artista acompanhar constantemente seus trabalhos permitiu que ele continuasse afastado dos grandes centros decisórios sem prejudicar sua produção.

Lambrecht teve sua pintura consagrada junto à nova geração de artistas que surgia – A Geração 80 –, mas aquela década teria apenas conhecido o início de uma pintura que com o passar do tempo tornou-se ainda mais densa, de forte materialidade e voltada para uma série de questionamentos que envolvem as origens e o destino do homem.

A partir de investigações relacionadas ao bastidor tradicional da pintura e sob forte influência do Neo-Expressionismo alemão e da Arte Povera, que pôde conhecer e pesquisar por ocasião do seu período de estudos na Europa¹⁴, Lambrecht demonstra em seus trabalhos um grande interesse pela própria linguagem da pintura e seus materiais. Como parte de sua *poiética* ela, do mesmo modo, passa a incorporar em suas obra alguns vestígios da natureza, diferentes tonalidades de terra, fotografias e “guardados” que fazem parte da memória da própria família.

Esta concepção de trabalho de Karin Lambrecht demonstra uma tomada de posição frente ao universo da produção em artes visuais, resultando em uma obra

¹³ Informação concedida pela artista através de entrevista à autora em 22 de janeiro de 2008.

¹⁴ 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).

instigante, que nos convoca a perceber cada detalhe, questionar suas diversas origens e, fundamentalmente, procurar compreender como essa intersecção entre procedimentos e materiais pode ser analisada pelo que hoje compreendemos como pintura.

Observamos na trajetória de trabalhos da artista, do final dos anos oitenta a meados dos anos noventa, que pigmentos naturais e resinas eram constantemente usados como material de pintura, mas que principalmente o uso da terra como pigmento destacou-se com grande força em seus trabalhos. Identificada em diferentes lugares do estado do Rio Grande do Sul, a partir das diferentes cores determinadas pela composição do solo, a terra, para ser apanhada, já exigia que Lambrecht cumprisse vários deslocamentos geográficos.

Nos trabalhos, nuances de cor entre o ocre e os vermelhos eram somadas a azuis profundos para que fossem usadas sobre diferentes suportes. Muitas vezes as obras eram apresentadas como instalações¹⁵ ou como pinturas-objeto, a exemplo das obras *Cais*¹⁶, de 1989-1990 (AN. A, 2), *Sem título*, de 1994 (AN. A, 3) e *Sem título*, de 1999 (AN. A, 4)¹⁷, nas quais a artista também usou como terra e cinzas como material de pintura.

A terra não interessou à artista apenas como cor e pigmento para seus pincéis, mas principalmente pela simbologia que agregava aos trabalhos:

De acordo com os ancestrais, a terra é um poderoso corpo vivo, capaz de gerar vida, em um processo contínuo e muitas vezes associado à fêmea, porque é um corpo regido pelo tempo cíclico... A escolha deste material também está baseada em questões estéticas: a terra é nesse caso, o próprio objeto e a própria mancha da pintura...(LAMBRECHT apud MORAES, Caderno 2, 1997)

Assim, o caráter de corpo vivo da terra era estendido por Lambrecht ao corpo da pintura, corpo da obra. A terra as animava da maneira como compreendemos que o sangue do carneiro, pigmento conotado, também o faz

¹⁵ Ainda que a artista trabalhe com pintura-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 de esculturas, justo porque ela realiza suas obras para que sejam vistas de frente, afastando-as do conceito de escultura.

¹⁶ Esta obra, atualmente sob propriedade desconhecida, pertencia ao acervo da Galeria Subdistrito Comercial de Arte, em São Paulo, que após desenvolver um papel bastante representativo entre as galerias de arte dos anos 80 foi fechada em decorrência do falecimento dos três sócios.

¹⁷ As pinturas *Sem Título*, 1999 e *Sem Título*, 1999 - 2000 (a esquerda na imagem anexa) foram apresentados por Karin Lambrecht na III Bienal do Mercosul, no núcleo *Poéticas Pictóricas* (Santander Cultural), realizada de 15 de outubro a 16 de dezembro de 2001, em Porto Alegre.

transferindo vida para os suportes sejam eles toalhas, vestes ou panos.

Simultaneamente à realização dos trabalhos com terra, conforme Cattani (2002, p. 22) muitas telas foram realizadas “ao ar livre”, deixando ainda a artista “a tela no chão durante dias”. Assim, elementos variados “se agregavam à pintura: folhas de árvores e fragmentos de cascas, poeira, água da chuva, marcas de pés e patas de pássaros”. Ao redor das telas, os deslocamentos da artista também deixavam suas marcas até que finalmente os materiais tomavam forma, o que acontecia não só por força do acaso, mas também porque ela seguia suas intuições, somava gestos potentes e refletia muito em torno da realização de cada trabalho.

Esta maneira de proceder indica que a instauração das obras muitas vezes se deu lentamente, em uma relação muito estreita com o tempo real – na qual o acaso também integrava diferentes elementos que se tornavam igualmente importantes ao final.

Assim, ao analisarmos estes trabalhos percebemos uma grande coerência da artista, desde a eleição dos materiais até os procedimentos. Da terra ao sangue é possível identificar a existência de uma integração profunda entre as obras que representam uma maneira de Lambrecht perceber a vida e conectar seus trabalhos a ela.

Analisadas as características que este fazer artístico apresenta acreditamos ser possível relacioná-las, e até identificá-las, como típicas operações decorrentes dos processos de *apropriações*¹⁸ em arte, seguidas por procedimentos de *deslocamentos*¹⁹, conceitos que pretendemos investigar com o intuito de problematizar as obras em sentidos diversos.

Com o objetivo de comprovar esta premissa, analisaremos a possibilidade destes conceitos realmente serem constituintes da poética de Lambrecht, iniciando nossa pesquisa pelo ano de 1997, quando a artista inaugura os *trabalhos de sangue*. Já no título da primeira obra, *Morte eu sou teu*, mencionada anteriormente,

¹⁸ *Apropriações*: prática construtiva que, surgida com a colagem cubista, o *readymade* duchampiano, o *objet trouvé* surrealista e o *merz* de Schwitters, se constitui em procedimento fundamental da *assemblage* moderna. No programa do artista Hélio Oiticica, por exemplo, a *apropriação* é diferenciada e estendida, não se reduzindo à mera desfuncionalização ou estetização dos objetos; muito menos a uma plástica com objetos naturais, encontrados, incorporados, perturbados, interpretados (FAVARETTO, 1999, p. 87).

¹⁹ *Deslocamentos*: operação que, em artes visuais, pode ser ilustrada a partir dos *readymade* de Duchamp, objeto banal que deslocado para o universo da arte põe em xeque a estabilidade do sistema dos objetos, conceito segundo Maria Alice Milliet (1999, p. 35).

é possível percebermos uma situação de entrega sem resistência, uma resignação ou simples aceitação frente ao ciclo da vida.

Já estão manifestos naquela obra os procedimentos que têm regido o repertório da artista desde o início da realização de suas pinturas, como as viagens realizadas para a região da campanha, que cruzaram as fronteiras do Brasil, Chile e Argentina, onde Lambrecht foi ao encontro de uma ação corrente, mas de origem primordial presente na rotina do campo: o sacrifício de ovelhas e carneiros para o consumo doméstico da carne.

Para a realização da obra, duas toalhas brancas de mesa foram colocadas uma sobre a outra e apoiadas em um pequeno bastidor de madeira. Essas toalhas antigas, de algodão adamascado, remendadas e cerzidas à mão, foram herdadas por Lambrecht de sua avó russa depois de enfeitarem as mesas e serviram como base para os alimentos nos inúmeros encontros da família.

Através deste procedimento, que tornou as toalhas de mesa suporte conotado para a pintura, entendemos que a artista dá início, nos trabalhos da série *Registros de sangue*, às operações de *apropriação*, pois tomou as toalhas (objeto trivial do cotidiano) e depois as *deslocou* de sua função e contexto original, para o universo da pintura.

O que autoriza Lambrecht a esta 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 que na arte brasileira, segundo Chiarelli tais procedimentos puderam ser percebidos exatamente no final da década de setenta,

[...] Os primeiros procedimentos de *apropriações*²⁰ surgiam como indicativo de que mais uma modalidade artística estava se estabelecendo. *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, como

²⁰ Neste texto, o autor enfatiza os procedimentos de *apropriações* relacionados às imagens fotográficas.

analisaremos oportunamente, ela também constitua uma importante parte do seu trabalho²¹.

É conveniente lembrar que diferentes objetivos poderão ser cumpridos por meio das mesmas operações artísticas, como é possível observar nos movimentos artísticos do início do século XX, a exemplo dos dadaístas e surrealistas ligados a Marcel Duchamp, através do conceito de *readymade*. Estes artistas não só se *apropriavam* de imagens e objetos banais, como também os *deslocavam* de seu contexto original para a cena artística, buscando estabelecer um rompimento com os códigos vigentes de representação. Desta forma tornavam claras suas posições políticas referentes ao sistema das artes, à obra de arte, ao espaço expositivo e ao *status* que o próprio artista gozava.

Já nos anos 1960, nos Estados Unidos, 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.

Decisiva é a contribuição de Cattani para este debate, considerando as diferentes modalidades de *apropriações* 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)

²¹ 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.

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.

Maria Angélica Melendi²² observa também que a arte latino-americana “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 lingüísticas”. Tal situação permite vislumbrar que conceitos iguais em locais diferentes terão sempre expressos na produção artística características relacionadas ao contexto em que foram gerados.

Observa-se que, recuperados das práticas dadaístas, surrealistas e dos *readymade* de Duchamp, depois de serem trabalhados como novas possibilidades em arte por Piero Manzoni, Robert Rauschenberg, entre outros artistas, o conceito de *apropriações* foi sendo adaptado de acordo com o foco dado às obras pelos teóricos da arte dos anos sessenta. Desta forma entende-se que os procedimentos de *apropriações* poderão incluir fotografias, porém sem ficar restritos a elas.

A artista Maria Helena Bernardes, que participou da ação “Eu e você” desenvolvida por Karin Lambrecht dentro do Projeto AREAL²³, ação que culminou na publicação do livro *Eu e você*²⁴, relata que a primeira impressão sobre o *trabalho de sangue*, realizado na estância próxima a Bagé, foi:

²² 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.

²³ AREAL é um projeto em arte contemporânea que Maria Helena Bernardes realiza em co-autoria com o artista André Severo. O projeto viabiliza a produção de artistas convidados e a publicação da série de livros *Documento Areal*.

²⁴ *Eu e você*: Karin Lambrecht. SEVERO André; BERNARDES, Maria Helena (org.). Documento Areal 1, EDUNISC, Santa Cruz do Sul, 2001. O livro contém relatos de participantes, textos críticos e imagens do trabalho de mesmo nome realizado em uma estância próxima de Bagé, no Rio Grande do Sul, em maio de 2001. O trabalho realizado por Lambrecht, em sua primeira etapa, constitui-se de duas pinturas, a cruz e a veste. Na etapa seguinte, cada pessoa que participou da ação deposita sobre papel *canson*, de formato aproximadamente A2, uma parte do animal desmembrado. Em cada uma das folhas de papel está impresso o nome EU e VOCÊ. Cada convidado da artista escreveu o nome do pedaço de carne que imprimiu e seu próprio nome. Desta forma, foram produzidos 10 desenhos.

[...] 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 In: SANTOS et alii, 2004, p. 198)

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, porque Lambrecht percebe que a pintura com sangue, talvez “mais do que uma metáfora seria um outro modo de existência do animal” (GULLAR, 2006, p. 7) e uma possibilidade de atingir a consciência dos homens no sentido de reencontrar suas origens.

Através dos procedimentos da artista é possível perceber que ela apropriase do acontecimento do 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*²⁵, 1987 (AN. A, 5 - 10). 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*²⁶, de 1996, (AN. A, 11 - 12).

²⁵ 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.

²⁶ A obra *Forma deitada*, realizada em 1996, pertence à coleção da artista.

Porém, foi sobre as toalhas de mesa, herdadas da avó russa (e atadas uma à outra por um nó-gesto), sobre matérias têxteis e vestes de linho e algodão que se 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 começa a destacar as manchas e o informe, impondo 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 de 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 frente à escolha dos materiais de suas obras permite que se perceba o quanto às questões relativas à efemeridade do corpo já estavam presentes desde suas primeiras pinturas e que, atualmente, elas apenas se materializam através do sangue.

Através 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 frente ao imponderável ciclo da vida.



1.2. Corpo e Sangue: *Campo expandido* e os elementos essenciais da pintura

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

Foi imediatamente após o abate do carneiro, que a artista *manchou*²⁷ com sangue uma veste e uma cruz, ambas de algodão branco, mais tarde incorporadas à instalação *Sem título*²⁸, sala especial na 25ª Bienal de São Paulo em 2002, (AN. A, 13). Esta ação²⁹, *Eu e você*, já mencionada anteriormente, contou com a participação de dez pessoas: a autora, quatro artistas, o capataz, a proprietária da fazenda e três convidados locais.

Os elementos essenciais da pintura, a exemplo da *mancha* que é perceptível no trabalho de Lambrecht, constituíram fases fundamentais no trabalho de importantes artistas do século XX. A mancha foi investigada, entre outros, pela "Arte Bruta" de Dubuffet (a exemplo da obra *Suelo terroso*, 1957 (AN. B, 1); o *gesto*, como resultado da interação entre o artista e os materiais na gênese da obra, tem como exemplo a *action painting* de Pollock (AN. B, 2); a *cor* foi levada por Malevitch aos extremos de suas possibilidades, a exemplo da obra *Quadrado branco sobre branco*, de 1918 (AN. B, 3) ou nos *Monocromos*, de Yves Klein (AN. B, 4), realizados desde o final dos anos 1950; por fim, o *suporte* está na base da obra de Lúcio Fontana (AN. B, 5). Todas essas experimentações também constituem o processo de reflexão que Lambrecht realiza através do seu trabalho, de maneira a contribuir com a história da arte que está sendo constituída no momento presente.

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*.

²⁷ Compreendendo que a mancha na obra é parte constituinte da pintura e não um processo aleatório solto no trabalho.

²⁸ 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.

²⁹ 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.

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 poderão estabelecer relações com outros suportes não convencionais, como as traves de madeira ou os manequins de pano.

A reunião de todos estes 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, sofreram mudanças profundas, da mesma forma que o contexto histórico e o próprio sistema das artes em que elas estão inseridas também se transformou.

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

Nos últimos dez anos, se tem utilizado o termo "escultura" para referir-se a coisas bastante surpreendentes: estreitos corredores com monitores de televisão em seus extremos; grandes fotografias que documentam excursões campestres; espelhos expostos em ângulos estranhos em moradias normais; efêmeras linhas traçadas no solo do deserto. Aparentemente, não há nada que possa proporcionar a tal variedade de experiências o direito de reclamar sua supremacia a algum tipo de categoria escultórica. A menos, é claro, que convertamos esta categoria em algo infinitamente maleável.

As operações críticas que acompanharam a arte americana do pós-guerra trabalharam muitas vezes a serviço desta manipulação. Nas mãos desta crítica, categorias como a escultura e a pintura foram amassadas, estiradas e retorcidas em uma extraordinária demonstração de elasticidade, revelando a forma em que um termo cultural pode expandir-se para fazer referência a qualquer coisa. (KRAUSS, 1985, p. 298)

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

Krauss (1985, p. 298) comenta que o que aconteceu naquele período foi uma “expansão lógica” das categorias da arte e que muitos artistas perceberam ao mesmo tempo – entre 1968 e 1970 – a possibilidade e a necessidade de conceber *o campo expandido*.

Na retomada deste processo que se desencadeou nas artes visuais se torna importante ressaltar que a ampliação do campo só ocorreu porque os artistas seguiram suas investigações, dedicando-se a resolver questões impostas pelo próprio trabalho, e não se restringiram a realizar apenas o que era possível classificar dentro das categorias da arte. Percebe-se, portanto, que Lambrecht, através de suas ações artísticas, atua no campo expandido da pintura. A artista investiga profundamente os elementos mais essenciais como a *cor*, a *mancha*, o *suporte* e o *gesto*, agregando ainda o cotidiano, através de operações de *apropriação* e *deslocamento*, sem limitar seu trabalho a condições pré-determinadas. Lambrecht também percebe as possibilidades que o espaço tridimensional oferece para que a análise da pintura se materialize.

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

Durante a ação realizada em Bagé³⁰, Karin Lambrecht produziu duas pinturas em sincronia com os últimos minutos de vida do carneiro. Enquanto o sangue escoava em direção ao chão, sobre a grama, uma veste (AN. A, 14) e uma cruz de tecido (AN. A, 15) aguardavam o momento final da realização da pintura, que se fez quase por ela mesma.

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

³⁰ Ação realizada em 2001, referente ao trabalho e à publicação do livro, ambos com o título *Eu e você*.

Até a chegada de Lambrecht na fazenda, tudo transcorreu dentro da rotina do campo, nada foi alterado: um dia o animal, escolhido entre tantos foi afastado dos outros pelo peão da fazenda que já preparava seu abate.

O sangue, antes contido no corpo do animal perde a forma, se derrama e se transforma no material que dará vida à obra.

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

De um modo semelhante, acontecem as impressões do desmembramento do animal sobre o papel: enquanto ele perdia seus órgãos e desaparecia dos olhos, surgiam os desenhos.

A veste e a cruz foram colocadas para secar ao ar livre, enquanto o animal era carneado, desmembrado e tinha seus órgãos impressos sobre papel. Após todo o transcorrido, a carne foi distribuída entre os donos do animal.

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

O enfoque artístico do *acionismo*, que seguia a corrente dos movimentos corporais mais conhecidos, como o *Fluxus*³¹, *happenings*³², *performances*³³, *body*

³¹ *Fluxus* (1962-1978), grupo de artistas de várias nacionalidades que colaboravam entre si na Europa, EUA e Japão. Estruturado ao redor da figura de George Maciunas, artista lituano radicado nos Estados Unidos, o *Fluxus* contou com a participação de Nam June Paik, Joseph Beuys, George Brecht, Ben Vautier e Wolf Vostel, entre outros. Desenvolveu uma ação social e política radical, que contestava a arte como instituição por meio de *performances*, filmes e publicações. Ver mais em FREIRE, 2006, p. 14.

³² O *happening* articula sonhos e atitudes coletivas. Não é abstrato nem figurativo. Não é trágico nem cômico. Renova-se em cada ocasião. Toda pessoa presente em um *happening* participa dele. É o fim da noção de atores e público. Ver mais sobre essa definição em GLUSBERG, 2005, p. 34.

³³ A *performance* se caracteriza pela realização de atos em situações definidas, não necessitando de palavras nem de argumentos, mesmo os mais simples. O *performer* não "atua", ele não faz algo que foi construído por outrem sem sua participação. Ele não substitui outra pessoa nem pretende criar algo que substitua a realidade. Ver mais em GLUSBERG, 2005, p. 73.

*art*³⁴ e as “cerimônias” de artistas como Yves Klein (AN. B, 6) e Piero Manzoni (AN. B, 7), fez do gesto uma marca que era infligida ao corpo, com a perspectiva de gerar uma espécie de caligrafia. Uma escrita que desconstruía e voltava ao corpo, compreendendo-o a partir e além de sua construção animal, social e cultural.

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

Na Áustria, o grupo conhecido por *acionistas vienenses* empregava sangue, mutilações, urina e fezes como parte dessa “ação analítica” do corpo. Eles compreendiam a expressão do gesto instintivo, não pensado, e aqueles decorrentes das funções orgânicas, como parte do processo de exame das seqüelas deixadas pela cultura.

Atuando desde Viena, aqueles artistas pretendiam atacar a imagem política do Estado usando os seus próprios corpos como metáfora, ressignificando seus resíduos e fluídos corporais como se fossem a própria degradação do poder político.

Ainda que houvesse diversidades de pensamento entre eles, certamente se apropriavam de uma dimensão terapêutica e psicanalítica que legitimava a destruição do indivíduo como fim último de liberdade. Suas ações e plataformas eram embasadas a partir de leituras de autores como Sigmund Freud, Carl G. Jung, Wilhelm Reich³⁵ e Herbert Marcuse³⁶.

Acionistas como Hermann Nitsch (AN. B, 8) e Rudolf Schwarzkogler,(AN. B, 9)

³⁴ Em essência a *body art* não trabalha com o corpo e sim com o discurso do corpo. Muitas imagens são oferecidas a um público que vive a ficção de seu próprio corpo, que se apresenta de uma forma imposta por rituais sociais estabelecidos. Frente a essa ficção, os artistas vão apresentar um corpo que dramatiza, enfatiza, caricatura ou transgride a realidade operativa. Ver mais em GLUSBERG, 2005, p. 72.

³⁵ Wilhelm Reich enfatizou a natureza essencialmente sexual das energias com as quais lidava e chegou a acreditar que a meta da terapia deveria ser a libertação dos bloqueios do corpo e a obtenção de plena capacidade para o orgasmo sexual. Disponível em: <http://www.psiqweb.med.br/persona/reich.html>)

³⁶ Apresentando um diferencial em relação aos outros autores citados, Herbert Marcuse foi um dos novos sociólogos norte-americanos da cultura, herdeiro da Escola de Frankfurt e responsável por grande parte do ideário libertário da revolução cultural de 1968. Em sua Teoria Crítica reivindicava a aproximação entre Eros e Logos, o que configurou um horizonte teórico capaz de proporcionar verossimilhança, tanto na política como na estética para as novas vanguardas. Disponível em http://www.abordo.com.br/sat/res01_gus.htm.

compreendiam o corpo como limite e envolviam liturgias do obsceno e do sagrado. Schwarzkogler, durante o ápice de uma de suas ações, realizou perante o público sua própria castração, no intuito de provocar e responder às hipocrisias da sociedade vienense. Já as ações de Günter Bruss (AN. B, 10), não apresentavam grande carga simbólica e os objetos não eram utilizados como símbolos. Bruss mostrava apenas gestos simples e signos pictóricos, ainda que envolvessem seus próprios excrementos, que se articulavam como uma construção lingüística, como ele mesmo afirmou no ano de 1965,

[...] abdicar de ser artista. A autopintura é uma realização além da pintura. A superfície pictórica perdeu sua função como suporte expressivo. Foi conduzida para trás das suas origens: o muro, o objeto, o ser vivo, o corpo humano. Incorporando meu corpo como suporte expressivo, os acontecimentos surgem como um resultado, cujo desenrolar da ação pode ser filmado ou assistido por espectadores (SOLÁNS, 2007, p. 19)³⁷.

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

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

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

³⁷ Todas as citações de SOLÁNS são livre tradução da autora.

Na pintura atual de Karin Lambrecht, ainda que esta prática utilize o sangue como pigmento, entendemos que o caráter de seu trabalho é bastante diverso dos grupos de Viena. Ela busca recuperar, entre outras questões, um elo perdido entre o homem e suas origens, enquanto os acionistas vienenses produziam ações bastante destrutivas, no intuito de atingir a sociedade vienense³⁸.

Mencionando seus procedimentos, Lambrecht revela³⁹ que, antes de colocar as vestes pintadas com sangue sobre as mulheres, põe sobre o corpo delas “um plástico fininho tipo um avental”. Deste modo, elas colocam as vestes, mas “não estão completamente encharcadas com aquele sangue”. Ela acredita que a “existência dessa película tem um significado” que diferencia seu trabalho, por exemplo, da *performance* de Hermann Nitsch. Nitsch realiza *performances* nas quais animais são sacrificados e desmembrados, porque “lá as pessoas conscientemente vão viver aquela catarse, se lambuzam de sangue propositalmente”, o que inclui “impulso, sexo, tudo”. Comparado ao de Nitsch, seu trabalho é muito mais recatado, mais tímido e silencioso.

Nos *trabalhos de sangue* de Lambrecht, como ela mesma afirma⁴⁰, seu trabalho é silencioso, “mas não tem drama, nesse sentido[...] e ela não deseja “que se rompam barreiras psicológicas”.

De certa forma, o que realmente diferencia os *trabalhos de sangue* de Lambrecht das ações realizadas por Hermann Nitsch é que, durante o projeto e desenvolvimento dos trabalhos, ela pensa em pintura e tudo que está envolvido nesta linguagem: pigmento, suporte, produção das manchas e relação com o espaço tridimensional.

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

³⁸ Os artistas do acionismo vienense dirigiam seus trabalhos como uma espécie de represália às posições tomadas pelo Estado Austríaco durante a segunda guerra mundial e o comportamento cínico adotado pela sociedade de Viena após o conflito.

³⁹ Informação concedida pela artista em comunicação particular feita à autora em 22 de janeiro de 2008.

⁴⁰ Conforme nota 39.

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

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

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

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

Para Almazán (2006, p. 22), os autênticos pioneiros do *happening* em Nova Iorque foram Allan Kaprow (AN. B, 11), Jim Dine, Claes Oldenburg (AN. B, 12) e Robert Whitman (AN. B, 13). Suas apresentações ocupavam espaços alternativos e todos souberam como manter a atenção da crítica e sua historiografia até a

atualidade, porém Jim Dine⁴¹ (AN. B, 14), porém, destacou-se especialmente por suas apresentações terem, de certa forma, revelado aspectos de psicodrama, expondo sua intensa identificação com o ofício de pintor.

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

Na Europa, artistas como Gina Pane (AN. B, 15), Stuart Brisley (AN. B, 16), Chris Burden (AN. B, 17) e Sterlac (AN. B, 18) desenvolviam trabalhos submetidos a um rigor e um controle conceitual muito grandes, buscando uma integração maior entre o corpo e a mente. Muito longe de serem atos improvisados, eles buscavam uma análise dos limites físicos e mentais através do corpo e das fronteiras reativas do espectador.

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

Em 1970, a artista iugoslava Marina Abramovic realizou uma ação denominada *Lábios de Tomás* (AN. B, 19), submetendo seu corpo a uma tortura imbricada em símbolos da alimentação, fogo, gelo e metal. Ela apareceu em sua apresentação primeiramente sentada a uma mesa, sem roupas. Depois comeu compulsivamente um quilo de mel, bebeu um litro de vinho, se flagelou até o esgotamento e, com uma lâmina, gravou uma estrela de cinco pontas em seu ventre, fazendo-o sangrar. Abramovic declarava seu interesse em abrir o poder do espírito através da experimentação dos limites físicos e morais do corpo e da mente.

⁴¹ Almazán (2006, p. 23) destaca que é necessário assinalar a importância que Dine dava para o vestuário. Em todos os seus trabalhos há uma presença constante de uma veste que pretende, sobretudo, converter, transformar o corpo do artista. O artista é o que seu traje diz. Tradicionalmente a roupa dá ao ser humano uma determinada identidade social, "o identifica", mas nas ações de Dine ela tinha um significado mais profundo: o de uma realidade "vestida", que pode ser vista em sua magnificência só por uns poucos iniciados, como uma arte capaz de revelar uma linguagem abaixo de sua superfície. Na *performance O operário sorridente*, de 1960, a veste é um instrumento para glorificar o gesto do artista que pinta a tela e se cobre a si mesmo, como um trabalhador com a cor.

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

Contemporaneamente no Brasil, Arthur Barrio (AN. B, 20) pintava com tinta vermelha trouxas de tecido, em uma metáfora relacionada aos corpos descartados pela ditadura militar de toda a América Latina; Hélio Oiticica (AN. B, 21) 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, 22); Lygia Clark (AN. B, 23) convidava o espectador a interagir com a obra, em seus *Objetos interrelacionais*; e Antônio Manoel (AN. B, 24) apresentava, em 1970, a polêmica *Corpobra*.

Após esta pequena menção é possível considerar que Karin Lambrecht – situada nessa história e nesse contexto, informada sobre esses processos, movimentos e especialmente interessada na obra de alguns artistas mencionados, como Joseph Beuys, Hermann Nitsch⁴² e Marina Abramovich⁴³ – desenvolve suas investigações e proposições artísticas percebendo no sangue um material potente e atual para a realização de sua pintura.

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

⁴² Ver referência que a artista faz a Hermann Nitsch em entrevista do ANEXO C, páginas 207-208.

⁴³ Durante o projeto Arte Amazonas realizado pelo Goethe-Institut de Brasília, em novembro de 1992, vinte e cinco artistas foram convidados para tratar o assunto da devastação da Floresta Amazônica. Entre eles Karin Lambrecht e Marina Abramovich, que viriam a trocar várias correspondências discutindo seus trabalhos.



**1.3. Mitos e ritos expressos
nas obras através do sangue**

A morte é ato com personagem único. Ela recorta na massa confusa do ser essa zona particular que é o nós. Põe em evidência, sem ser secundada por nenhuma outra, essa fonte inesgotável de opiniões, sonhos e paixões que animava secretamente o espetáculo do mundo e, assim, melhor do que qualquer outro espetáculo da vida nos ensina o acaso fundamental que nos fez aparecer e nos fará desaparecer.(CHAUI, 1999, p. 45)

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

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

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

Nas sociedades primitivas, o culpado deixava de despertar interesse e o perigo passava a ser representado pela vítima não vingada, pois era a 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.

Girard aponta também para a possibilidade da imolação de vítimas animais servir para desviar a violência de certos seres que se buscava proteger, canalizando-a para outros, cuja morte pouco ou nada importava.

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

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

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

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

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

Sociedades com organizações primitivas, porém contemporâneas a nós, foram observadas por Hugh-Jones, em estudo sobre as mulheres *tukano*⁴⁴ :

Para os tukano, a humanidade anterior à existência dos homens atuais vivia em estado pré-humano, onde não havia afinidade, nascimentos e casamentos. Esta humanidade continuou existindo após uma série de transformações e criações dos diferentes povos a partir da viagem da canoa/cobra [...].

[...] as pessoas podem entrar em contato com este estado pré-humano, quando sonham, quando estão doentes, ou quando as mulheres menstruam ou vão dar à luz, além dos rituais.

As mulheres estão relacionadas a este mundo através de seu sangue, os homens detêm o poder da reprodução da ordem social. Desta maneira o estado menstrual ou na hora do parto das mulheres, quando elas estão em contato com o estado pré-humano, se assemelha aos xamãs, que entram em contato com esse mundo de maneira voluntária, para realizar curas ou rituais.

⁴⁴ Povo horticultor que junto aos *Aruak* e *Maku* constitui uma das três famílias lingüísticas que habitam a região do Rio Negro do lado brasileiro, nas fronteiras com a Colômbia e a Venezuela.

[...] o sangue e os fluídos corporais são considerados extremamente importantes para as mulheres do Rio Negro. Através deles fluem para a geração seguinte algumas das características fundamentais dos povos. E esta importância não se limita apenas ao grupo, mas a toda região: a mulher porta a afinidade para as comunidades vizinhas ou distantes. Deste modo de entender a importância dos fluídos deriva um comportamento fundamental: a mobilidade feminina. Ela espalha a afinidade e articula as comunidades através das alianças políticas. As alianças de sangue aqui podem ser entendidas contrariamente às alianças de sangue ocidentais, que são em geral entendidas como alianças de consangüinidade. (HUGH-JONES, 1979 In: AZEVEDO, 2004, p. 9 a 11)⁴⁵

Diferentes povos primitivos ou de culturas primitivas podem atribuir significados diversos ao sangue menstrual. Perante um grupo ele pode ser considerado impuro, por sua efusão fora do sacrifício. Já para outro grupo, seu fluxo atribui poder semelhante ao dos grandes chefes religiosos. O sangue ainda é um contendor das características principais dos povos, permitindo alianças políticas entre as regiões.

As mulheres, seu sangue, os sacrifícios, a morte e a ritualística de procedimentos artísticos a partir de alguns mitos têm atravessado a obra de Lambrecht de maneira a resgatar a história do homem, sem negar o mal, a violência e a consciência da morte, assuntos caros ao homem de hoje e cada vez mais presentes na produção de arte contemporânea.

Através de sua obra, Lambrecht também tem estreitado laços com sua família essencialmente matriarcal, de várias gerações de mulheres filhas-únicas, como podemos observar na obra *Meu Corpo-Inês*⁴⁶, de 2005 (AN. A, 16), quando convida a sua própria mãe idosa e sua jovem filha a vestirem os paramentos ainda encharcados de sangue.

Segundo Karin Lambrecht⁴⁷, naquela obra as duas mulheres usam a mesma vestimenta e a colocam sobre o corpo quando o sangue ainda está quente sobre elas. A artista compreende que a vestimenta fica visivelmente diferente depois que o material seca, deixando a veste dura. Ela ainda completa: "O sangue tem isso, ele tem gordura, coagulantes, então ele fica assim espesso, nelas tudo isso está, como está o corpo delas, porque o sangue ainda está vivo, o bicho está morto, mas o sangue ainda está líquido".

⁴⁵ Disponível em http://www.abep.nepo.unicamp.br/site_eventos_abep/PDF/ABEP2004_644.pdf.

⁴⁶ Esta obra atualmente está aos cuidados do professor e curador Paulo Reis e da Galeria Graça Brandão, sob administração do *marchand* José Mario em Lisboa, Portugal.

⁴⁷ Informação concedida pela artista em comunicação particular feita à autora em 22 de janeiro de 2008.

Neste momento seria oportuno colocar duas questões:

– Esse trabalho seria uma forma de metáfora usada pela artista, na qual ela busca proteger a mãe e a filha da violência presente no mundo, através do uso do sangue e de um comportamento mítico que invoca uma memória primordial em sua poética?

– Ao reproduzir, de certa forma, a efusão do sangue menstrual e dos partos nas vestes Lambrecht teria intenção de restituir, de maneira simbólica, o poder de ordem social e de cura através da atualização de um mito primitivo feminino?

Segundo o autor Mircea Eliade é preciso esclarecer esta relação do mito com a ação, e assegurar-lhe sua consistência como elemento construtor de memórias e propiciador da atuação no tempo presente. O conceito 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)

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

O conceito *mitologia* ainda poderá compreender o entendimento que um determinado grupo ou coletivo tem sobre determinado tema, buscando sua

explicação. A produção de arte contemporânea, por sua polissemia, poderá possibilitar que alguns artistas desenvolvam, através de suas obras, suas *Mitologias Pessoais*⁴⁸ (MAISON ROUGE, 2004) e percebam o cotidiano à sua volta como uma potência latente de diferentes significados a serem interpretados e retransmitidos.

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

A expressão *Mitologias* aplicada às obras de arte contemporâneas se apresenta no contexto de curadorias realizadas entre os anos sessenta e setenta:

A expressão "mitologia" aplicada às obras de arte contemporânea foi usada pela primeira vez em 1964, por ocasião de uma exposição do Museu de Arte Contemporânea da Cidade de Paris, consagrada a 35 pinturas francesas reunidas pelo crítico Gérald Gassiot-Talabot, sob o título "Mitologias Cotidianas". Em Kassel, em 1972, um outro crítico, Harald Szeemann, criou uma seção da Documenta V, grande fórum internacional de arte contemporânea, com o nome "Mitologias Individuais" referindo-se ao vocábulo que ele havia empregado em 1963 para qualificar as esculturas de Étienne Martin (AN. B, 25): "As Mitologias Individuais tentaram dar à Documenta V a dimensão de um espaço metafísico, onde cada um expôs signos e sinais mostrando seu mundo pessoal", explicava o curador. (MAISON ROUGE, 2004, p. 17 - 21)⁴⁹

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

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

⁴⁸ No sentido a que Isabelle de Maison Rouge refere-se: histórias pessoais e expressões de si materializadas através da produção artística.

⁴⁹ Tradução da autora.

obras representativos diálogos com a obra de Beuys, a exemplo da reunião de materiais portadores de memórias diferentes, que se transformam e passam a ter uma intimidade comum quando reunidos na mesma obra.

As ações de Beuys (AN. B, 26) “pareciam dramas da Paixão, com seu rígido simbolismo e complexa e sistemática iconografia. Os objetos e os materiais – feltro, gordura, lebres mortas, trenós, escavadoras –, todos se converteram em protagonistas metafóricos de suas performances” (GOLDBERG, 1996, p. 149). Seus trabalhos também apresentavam um poder mítico, quase xamanístico, do qual também algumas obras de Lambrecht muitas vezes se aproximam. Segundo Canongia (2003, p. 22), dele a artista pode ter assimilado não o sentido antropológico de sua *Escultura Social*, que inclui a interferência política e a educação pública, mas a vontade de retomar a dignidade espiritual e simbólica da arte através de ações intuitivas, do retorno ao mundo natural, da religiosidade e da transcendência.

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

[...] ela se processa por meio de uma atualização simbólica, pois, na maioria dos casos, não há uma incorporação do pensamento mítico nos moldes clássicos, mas sim a incorporação de elementos míticos que podem dizer tanto das questões do cotidiano, como daquelas questões que se ocultam no âmago do espírito dos indivíduos[...] Anselm Kiefer (AN. B, 27), por seu turno, faz uso de mitos originais das culturas germânicas para tratar das reincidências nacionalistas permanentes na sociedade alemã, e do antigo mito de Lilith para expor os medos e incertezas da grande metrópole paulista⁵⁰ [...].

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

⁵⁰ Esta referência está relacionada à exposição que Anselm Kiefer realizou no Museu de Arte Moderna de São Paulo de 25 de março a 24 de maio de 1998. Profundamente marcado pelo impacto visual causado pela metrópole de São Paulo, Kiefer produziu uma série de obras tendo a imagem da cidade como elemento propulsor. É importante observar que muitas de suas pinturas presentes nessa mostra apresentavam vestes brancas de diferentes tamanhos coladas às telas. (Nota da autora).

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

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

Notemos que Lambrecht, por concepção familiar pertence à Igreja Luterana, uma religião que não apresenta, usa ou cultua imagens. Contudo, o imaginário religioso está profundamente inserido em suas obras através das idéias de sacrifício, da transitoriedade da vida e da própria mitologia cristã. Possivelmente a presença das cruzes, do sacrifício, do carneiro, das vestes com sangue e do próprio sangue nos trabalhos de Lambrecht busquem resgatar as efígies que constituíram o imaginário da humanidade.

2. AS VESTES E O CORPO NA SÉRIE *REGISTROS DE SANGUE*



2.1. Processos atuais: as vestimentas nas obras de Karin Lambrecht



Três pinturas da série *Registros de sangue* são consideradas fundamentais para que se possa iniciar uma análise das vestes: a obra *Con el alma en un hilo*⁵¹, 2003 (AN. A, 17 - 22), produzida em 2003; seguida da obra *Caixa do primeiro socorro*⁵², 2005 (AN. A, 23), produzida em 2005; finalmente, a obra *Meu Corpo-Inês, 2005* (AN. A, 24), produzida em 2005 e apresentada no Mosteiro de Alcobaça em Portugal.

Porém, para melhor compreender a lógica da trajetória dos trabalhos com vestes de Karin Lambrecht é necessário retomar brevemente o significado que o uso das toalhas de mesa da família assumiu em uma das obras.

No subcapítulo 1.1., analisamos os procedimentos realizados por Lambrecht percebidos a partir das operações artísticas de *apropriações e deslocamentos*. Isso nos levou a perceber que as toalhas de mesa herdadas da avó, usadas para a realização do primeiro *trabalho de sangue*, *Morte eu sou teu* (AN. A, 1), mesmo ocupando o papel de tela de pintura não perdiam sua conotação primeira, de objeto doméstico.

Neste subcapítulo que se inicia será observada a memória impregnada nessa “roupa de mesa” e como finalmente ela se desdobrará nas vestes anacrônicas projetadas pela artista, que até o momento de finalização deste estudo, foram incluídas em apenas quatro trabalhos.

Aquelas toalhas usadas por Lambrecht de certa forma representam a linhagem de sangue à qual a artista pertence, pois ao vestirem as mesas em torno das quais os encontros familiares eram celebrados, tornaram-se objetos impregnados de memórias afetivas.

O uso das toalhas sobre as mesas próprias à alimentação aponta para um momento solene, onde um padrão de conduta pré-estabelecido deve ser respeitado. Elas indicam a presença da cultura determinando que o ato de comer em grupo imponha limites de ocupação do espaço e o uso de apetrechos específicos como facas, garfos e pratos individuais.

A artista percebe a relação do homem com seu alimento, desde sua obtenção para simples consumo, passando pelos sacrifícios animais das antigas civilizações

⁵¹ No ano de 2005, esta obra participou no da exposição *O corpo na arte contemporânea brasileira*, sob curadoria de Fernando Cocchiarale e Viviane Matesco – Centro Itaú Cultural de São Paulo – de 29 de março a 29 de maio de 2005 e pertence à coleção de Miguel Chaia.

⁵² Esta obra foi apresentada por ocasião da 5ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul realizada em Porto Alegre, de 30 de setembro a 4 de dezembro de 2005, e pertence ao acervo da artista.

até a presença da carne modificada e higienizada que tira de nossa visão toda e qualquer referência ao animal morto.

Esta perda de referência sobre a carne que é ingerida hoje poderia ser justificada devido às contínuas mudanças nos hábitos em sociedade e pelas constantes tentativas dos homens de buscar superar seus instintos através de um autocontrole, o que os leva a esquecer sua própria natureza, a ponto de idealizá-la. Norbert Elias (1990, p. 128) afirma que “será mostrado que as pessoas, no curso do processo civilizatório, procuram suprimir em si todas as características que julgam “animais” e de igual maneira, suprimem essas características em seus alimentos”.

Em diversas entrevistas Karin Lambrecht declarou seu interesse sobre a origem dos alimentos, o modo como esses são processados pelo organismo humano e de que forma o sangue perpassa a culinária ocidental.

Ao recuperar o sacrifício do carneiro, na forma como ele acontece atualmente, apenas para o consumo da carne, compreende-se que Lambrecht busca através de sua obra entre outras relações, uma ligação com os povos antigos, que também sacrificavam o animal apenas para provisão alimentar.

Lambrecht considera que este é um dado importante da cultura a ser mantido, e declara que acha muito “pior quando as pessoas vão ao supermercado comprar carne, mas nunca viram um bicho morrer, pois perderam até isso. Poder ver acontecer, se conscientizar, seria melhor”⁵³. A consciência referida pela artista, neste caso, poderá estar relacionada à morte que, transformada em alimento, manterá a vida.

No segundo *trabalho de sangue, Desmembramento*⁵⁴, de 2000 (AN. A, 25 - 27), que é de extrema importância para nós nesta análise, 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 indicam que a artista procurou utilizar um material muito similar aos linhos e algodões próprios para pintura, mas que não são encontrados no mercado nacional, necessitando, portanto, de importação⁵⁵.

⁵³ Informação concedida pela artista em comunicação particular feita à autora em 22 de janeiro de 2008.

⁵⁴ A obra *Desmembramento* pertencente à coleção Gilberto Chateaubriand do MAM/RJ e foi exposta em Porto Alegre, por ocasião da mostra itinerante *Violência e paixão*, sob curadoria de Ligia Canongia, no Santander Cultural, de 27 de outubro de 2002 a 5 de janeiro de 2003.

⁵⁵ Os tecidos usados por Karin Lambrecht como tela de pintura para a realização dos *trabalhos de sangue* são todos de procedência nacional.

Em um procedimento similar ao dos trabalhos anteriores, o extenso tecido foi colocado embaixo de um cordeiro para receber o sangue derradeiro, só que desta vez a artista o puxou lentamente, de modo que se formasse uma grande linha de sangue.

Ao ser montado no espaço expositivo, aquele material têxtil com a linha de sangue foi suspenso na parede como uma grande tela, e 12 *impressões de sangue* sobre papel, resultantes do desmembramento do animal, foram colocados no chão, lado a lado, imediatamente abaixo da pintura.

As 12 impressões de sangue em formato A4, com os nomes dos respectivos órgãos escritos serão aqui relacionados aos 12 apóstolos de Cristo representados ao redor de uma grande mesa, pois carregam em sua imagem a memória da *Última ceia*, de Leonardo Da Vinci (AN. B, 28). Na obra de Da Vinci é possível ver a mesa coberta por uma extensa toalha, tendo alimentos depositados sobre ela com o desígnio de celebrar a união de Cristo com seus apóstolos. A *Ultima ceia* representa uma reunião na qual vários corpos formaram um só corpo e que esteve repleta de sentimentos antagônicos como amor e traição, sendo seguida de sacrifício, morte, salvação e comunhão.

Na pintura de Lambrecht a imagem do sangue sobre o extenso tecido ainda remete à memória o Santo Sudário⁵⁶ (AN. B, 29 e AN. B, 30). O significado de "sudário" vem do latim *sudarium*, que 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. Tecido em puro linho, este foi, segundo a crença cristã, usado para envolver o corpo de Jesus Cristo após sua crucificação, antes de ser levado ao Santo Sepulcro. Jesus Cristo na religião católica é também denominado "Cordeiro de Deus", por ter sido sacrificado para salvar os homens: essa associação permite compreender melhor a extensão de simbolismos subjacentes às pinturas.

Das toalhas de mesa para as vestes, observou-se uma real transição,

⁵⁶ 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. Depois da Academia de Ciências Pontifícia permitir, foi removida uma ínfima quantidade de linho do Sudário de Turim, e analisado em três diferentes laboratórios independentes, sendo que os resultados foram iguais para os três: o linho do Sudário era do século XIII a XIV, curiosamente o mesmo período em que surgiram as primeiras referências históricas ao sudário. O argumento é que o Santo Sudário foi parcialmente queimado em 1532 e restaurado com tecidos dessa época. Isso poderia ter falseado o resultado da datação. Disponível em <http://www.jornaldaciencia.org.br/Detail.jsp?id=24335> e <http://www.cph.ipt.pt/angulo2006/img/01-02/datacaoarqueologia.pdf>

possivelmente 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, costurados ou não como uma veste, e também repletos de significados, passam a atuar como parte da matéria da pintura.

O algodão e o linho puro criam uma unidade entre as toalhas, as grandes metragens de pano e as vestes. Estes tecidos também fazem parte da tradição da pintura, e da história da indumentária, como veremos oportunamente, pela capacidade de interação com pigmentos, óleos e bases que mantêm até a atualidade.

A artista entende que abordar a vestimenta foi uma atitude bastante radical em seus trabalhos, mas as compreende como matéria, não uma imagem destituída de tempo. Assim como as pinturas, as vestes necessitam de muita observação enquanto são feitas e ela afirma: "Eu acho que as vestimentas nasceram da minha experiência de pintora, não vejo como uma coisa separada. Talvez um pouco separado, mas não totalmente"⁵⁷.

Uma nova veste é apresentada em uma obra formada por quatro desenhos de sangue derradeiro sobre papel (cada um com 57,5 x 71,5 cm) e uma fotografia em preto e branco de uma figura feminina⁵⁸ usando paramento claro, longo, amplo e de aspecto anacrônico⁵⁹. Intitulada *Con el alma en un hilo* (AN. A, 28) a referida obra mostra uma indumentária que tem em sua parte frontal uma grande mancha de sangue, localizada da metade do corpo para baixo, espalhando-se até o limite do comprimento.

Segundo Lambrecht⁶⁰ foram cumpridas 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

⁵⁷ Informação concedida pela artista em comunicação particular feita à autora em 22 de janeiro de 2008.

⁵⁸ A jovem fotografada portando a veste é filha única da artista.

⁵⁹ É importante sinalizarmos que neste momento do texto identificamos como vestes anacrônicas àquelas que os especialistas da história dos trajes James Laver e Diana Crane entendem como vestimentas rudimentares, relacionadas às atividades profissionais ou domésticas e que não levam em consideração as regras do vestir dos grandes centros urbanos. Estas peças não estão comprometidas com o sistema da moda (que só veio a ser identificado e sistematizado pelo francês Roland Barthes, na segunda metade do século XX), conservando modelagem e tecido original. Neste caso, é possível destacar os guarda-pós dos artesãos e camponeses, os aventais domésticos e hospitalares e até as togas ou batinas eclesiásticas, já que os paramentos litúrgicos, por motivos mais compreensíveis, nunca estiveram à mercê de mudanças orientadas por modismos.

⁶⁰ Conforme referência da nota 56.

– onde foi realizada a fotografia da figura feminina com a veste clara para a obra *Con el alma en un hilo*. A segunda, em abril de 2003, em viagem para o Uruguai, na qual foi realizada a fotografia da figura feminina com a vestimenta escura para a obra *Caixa do primeiro socorro*, 2005 (AN. A, 29).

A obra *Caixa do primeiro socorro* tem a dimensão aproximada de 1000 X 200,5 cm e é composta por quatro grandes chassis de madeira crua, em formato retangular, colocados lado a lado na parede, com um espaçamento de aproximadamente 100 cm entre um e outro.

O primeiro grande bastidor (da esquerda para a direita, em relação ao ponto de vista frontal do observador) apresenta quatro folhas de papel, de tamanho aproximadamente A3, encaixadas em divisões que formam quatro pequenos chassis. Essas folhas que foram impressas a partir de um desmembramento de animal também têm carimbado, em tinta preta e letra de forma, o título da obra. Nos espaços restantes 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, carimbados⁶¹ com o nome da obra, e apresentam no espaço restante um grande tecido branco, também colocado de maneira irregular, porém sem manchas de sangue.

O terceiro apresenta, de cima para baixo, na primeira pequena divisão retangular, uma impressão de sangue sobre feltro vermelho. Abaixo desta, 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 jovem⁶² 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

⁶¹ 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 freqüentemente usado para diferenciar, através da impressão do título do trabalho, as impressões de desmembramento animal sobre papel. 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.

⁶² A mulher jovem desta fotografia é a filha da artista.

obra: permitindo que o observador possa colocar-se se sobre ela e para que a jovem mulher possa penetrar no espaço tridimensional onde a obra foi realizada. É importante observar que, assim como na obra descrita anteriormente, as vestes na obra citada só podem ser observadas sobre o corpo da jovem e através da fotografia.

A quarta e última base do 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. Observa-se que nesta obra Lambrecht recorre mais uma vez à figura, feminina 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” (CANONGIA, 2003, p. 22) se manifestam.

A veste escura não permite a revelação da grande mancha de sangue que a atinge, mas atribui à jovem mulher o foco da obra. Cercada por rígidas estruturas de madeira, ela parece estar impassível frente a um destino que desconhece. As aguadas impressões de sangue sobre papel, colocadas com exatidão em cada um dos compartimentos da estrutura, suavizam os rígidos conjuntos que, entre papéis e o pequeno pedaço de feltro, confirmam o desmembramento do corpo animal. Resignado em sua existência ou frente à morte, o jovem corpo sugere a dúvida sobre como enfrentar a vida. Uma empatia se estabelece, ela não representa apenas mais um indivíduo com seus dilemas e sua dor, ela representa toda a humanidade.

Profundamente ligada ao universo familiar, Lambrecht evidencia seu afeto a partir da presença de sua mãe e sua filha juntas na obra, já citada, *Meu Corpo-Inês*⁶³, 2005 (AN. A, 24), realizada especialmente para participar da exposição *Lágrimas*, em 2007 (AN. A, 30). 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, como juventude e velhice.

Para Lambrecht, o tempo é um elemento importante a ser percebido através

⁶³ A obra *Meu Corpo-Inês*, 2005 é inédita no Brasil, pertence ao acervo da artista e atualmente está aos cuidados da Galeria Graça Brandão, na cidade do Porto, em Portugal.

das obras, por isso ela recria o universo feminino, no qual os ciclos de fertilidade se renovam, podendo transformar os vestidos em uma espécie de representação das memórias do corpo.

Ainda que o referido trabalho tenha características de uma instalação, ele foi concebido a ser visto de frente, posição que torna possível perceber sua totalidade. Para observá-lo parte-se de duas fotografias, através das quais as duas mulheres são apresentadas, e que ficam no fundo, colocadas na parede, 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 das fotografias, criam uma composição triangular em relação à paisagem que está ao fundo. Essa composição de imagem remonta à maneira de representação associada ao triângulo áureo, típica nas pinturas das madonas renascentistas (AN. B, 31).

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 (BULHÕES In: BULHÕES e KERN, 2002, p. 158), 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". 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 refere 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 In: BULHÕES e KERN, 2002, p. 153)

Nos trabalhos de Lambrecht, a paisagem apresenta terras fronteiriças como um indício das complexas relações entre as subjetividades contemporâneas e diferentes territórios. A artista fornece pistas sobre sua concepção de fronteira como sendo um lugar que possui a mesma terra, onde diferentes pessoas partilham de hábitos semelhantes, mas que, apesar disso, apresentam intransponíveis limites simbólicos e reais.

Ao responder⁶⁴ sobre a possibilidade de haver outras fronteiras, além das geográficas, em sua obra, Karin Lambrecht declara que nunca foi seu objetivo colocar os limites da pintura à prova, de forma que seu o trabalho não é um “teste para ver até onde a pintura agüenta”. Os “limites ou fronteiras entre o desenho e a pintura, a pintura e a escultura, a escultura e o desenho”, surgem como resultado dela 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”.

É interessante notar que a reflexão da artista está expressa claramente na obra, *Meu Corpo-Inês*, em que o conjunto composto por fotografias, tablado de madeira, impressões de sangue sobre papel e manequins com vestes apresenta um pensamento sobre a pintura: “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, com aproximadamente 190 X 125 cm, que foram colocadas lado a lado, encostadas na parede de pedra calcária, o trabalho avança sobre o espaço, e recebendo ainda, através de uma janela em ferro e vidro, de estilo gótico⁶⁵, 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

⁶⁴ Informações concedidas pela artista em comunicação particular feita à autora em 22 de janeiro de 2008 assim como todas as aspas desse parágrafo.

⁶⁵ O 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. É considerado patrimônio mundial pela UNESCO, e em 7 de julho de 2007 foi eleito como uma das sete maravilhas de Portugal.

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 Castro⁶⁶, e adquiriu aspectos de um trabalho *in situ*⁶⁷ pela forma como recebeu a luz externa através das janelas, por estar emoldurada por duas grandes colunas e ainda pelo diálogo que se estabeleceu entre o anacronismo das vestes e a arquitetura do espaço.

Karin Lambrecht informou⁶⁸ que foi convidada para participar desta exposição através de 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 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 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 da anciã, como uma representação dos ritos de passagem

⁶⁶ 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 Alcobça, para o túmulo onde ainda hoje se encontra.

⁶⁷ Os trabalhos de categoria *in situ* são 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).

⁶⁸ Informação concedida pela artista em comunicação particular feita à autora em 22 de janeiro de 2008.

femininos ou sobre o próprio tempo. Os vestidos colocados lado a lado, também estão unidos, amarrados por “caudas” frontais (AN. A, 31), que são como uma espécie de prolongamentos do corpo que se ligam e interditam os deslocamentos, trazendo ainda em sua imagem a memória da pintura *Duas Fridas*, de Frida Kahlo, 1939 (AN. B, 32).

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 corpo*⁶⁹ naquela pintura de Kahlo é explícito, como o próprio título indica, pois os dois auto-retratos 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 auto-retrata 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 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.

Comparados, os vestidos realizados para este trabalho apresentam projetos diferentes daqueles anteriormente analisados e, pela primeira vez, foram também carimbados em preto, com o título da obra. Confeccionados em algodão branco, eles apresentam drapejamentos nos ombros, abaixo dos seios e na altura da cintura. Nas costas, eles podem ser fechados por um duplo sistema de amarração. As mangas são longas e largas e deixam expostas as mãos das mulheres, permitindo que elas toquem as vestes. A quantidade de tecido utilizado para a

⁶⁹ 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”.

confeção de cada vestido foi de aproximadamente quatro metros, o que permitiu um farto volume à maneira dos panejamentos.

As mulheres, ao portarem estas vestes que têm forma, cor e volume somados a grandes dobras de pano evocam uma memória visual da *Pieta* (1498-1500), de Michelangelo (AN. B, 33), mas por outro lado, pela maneira que recebem luz 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, 34).

O projeto das vestes para as obras é fruto tanto do imaginário quanto da memória da artista, conforme ela revela:

[...] eu falei para ela (Berenice Roza): eu gostaria que as vestimentas não definissem, em primeiro lugar, sexo, que não fosse possível dizer pertence a um homem, pertence a uma mulher. E que ao mesmo tempo tivesse essa magia de uma roupa noturna, no sentido dos sonhos, onírica... Também um pouco essa idéia de roupa hospitalar [...]. Roupas que não são roupas do social, para sair, são roupas que tu usarias mais quando estás sozinho, doente ou quando tu ficas mais contigo, é mais subjetivo.⁷⁰

Há uma questão que deve ser ressaltada e que diz respeito à função das vestimentas nos *trabalhos de sangue*: 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, estas 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.

⁷⁰ Informação concedida pela artista em comunicação particular feita à autora em 22 de janeiro de 2008.

Através dos diferentes procedimentos incorporados para a realização desta série e, principalmente, porque eles acontecem sobre as vestes, pode-se perceber as reflexões da artista, que apontam para sua própria vida, em um diálogo constante com a presença da morte.

2.2. A simbologia expressa através das vestes



O vestuário serve para classificar, e é primeiro que tudo pela cor que isso se faz.(PASTOUREAU, 1997, p. 164)

Diferentemente das vestes projetadas pela artista para as obras *Con el alma en um hilo*, em linho cinza claro (AN. A, 28), e para a *Caixa do primeiro socorro*, em linho cinza escuro (AN. A, 29), as vestimentas realizadas para a obra do Mosteiro de Alcobaça (AN. A, 24) aproximam-se por cor e tecido aos vestidos efetuados em 2001, para a obra da 25ª Bienal de São Paulo (AN. A, 32 - 33). Por este motivo, as dividiremos para análise em dois diferentes grupos. No primeiro deles, as roupas apresentadas nas duas primeiras obras citadas, que foram planejadas seguindo certos critérios e intuições, conforme Lambrecht relata:

O linho cinza claro e cinza escuro,... eu escolhi as tonalidades, e nisso reside igualmente uma medida de (in) diferença (?), se possível, da sensação do impacto que percebemos na grande mancha de sangue derradeiro de carneiro e ovelha na vestimenta clara e na vestimenta escura. Para o modelo costurado, eu projetei uma vestimenta que lembrasse um avental doméstico e ao mesmo tempo hospitalar, aparando o sangue que escorre para suprir necessidades físicas e igualdade biológica animal, na vida e na morte. Busquei ajuda com uma amiga de infância que costura muito bem – Berenice Roza– e curiosamente ela havia cortado recentemente uma nova vestimenta, para o pastor da Igreja Martin Luther do meu bairro. Assim as vestimentas mesclaram em sua execução mais esta memória. Igualmente sempre busquei o sangue do carneiro por ser uma tipologia do Cristo.⁷¹

É possível perceber através deste depoimento que a escolha do tecido e da forma (modelagem) revela mais detalhes sobre a simbologia das vestes, a começar pela procedência do linho. “Quando as fibras de origem animal eram consideradas impuras” (Laver, 1990, p. 18), o linho, por ser vegetal, era conhecido por ser de uso exclusivo dos sacerdotes do antigo Egito, além de ser usado nas mumificações e como fibra do Santo Sudário. Mesmo hoje, quando é admitido no uso comum, ainda é o pano mais freqüentemente empregado para confecção de paramentos religiosos, assim como para toalhas de mesa, guardanapos, lenços, lençóis e camisolas, ou seja, roupas litúrgicas, de enxoval ou da casa.

Para estes dois trabalhos a artista projetou vestes muito similares às antigas camisolas de dormir. Porém, segundo Rudek (RUDEK In: ELIAS, 1990, p. 165),

⁷¹ Informação concedida pela artista através de mensagem enviada pelo correio eletrônico à autora em 13 de julho de 2006.

até o século XVI e não apenas na Alemanha, mas em toda a Europa, todos se despiam inteiramente à noite antes de ir dormir e da mesma maneira nenhuma roupa era usada nos banhos a vapor. Norbert Elias informa que naquele período as pessoas adotavam uma atitude menos inibida, pode-se dizer até mais infantil, em relação ao corpo e a muitas de suas funções, mas

[...] uma camisola especial começou a ser adotada lentamente, mais ou menos na ocasião em que acontecia o mesmo com o garfo (para que não se tocasse a comida com os dedos) e o lenço (que deveria conter espirros, tosses e escarros). Tal como outros "implementos da civilização" ela espalhou-se de uma forma bem gradual por toda a Europa. E, como eles, era símbolo de uma mudança decisiva que ocorria nessa época nos seres humanos. Aumentava a sensibilidade com tudo aquilo que entrava em contato com o corpo. A vergonha passou a acompanhar formas de comportamento que antes haviam estado livres desse sentimento. O processo psicológico já descrito pela Bíblia – "percebendo que estavam nus, ficaram envergonhados" – isso é, um avanço da fronteira da vergonha, um movimento em direção a mais comedimento.

Na sociedade de corte da França – onde se levantar e ir dormir, pelo menos nos casos dos grandes senhores e senhoras, estavam incorporados solidamente à vida social – a camisola, como todas as formas de vestuário que aparecem na vida comunitária do homem, assume funções representativas à medida que se desenvolve. Isso muda quando com a ascensão de classes mais numerosas, onde levantar-se e deitar-se se tornam coisas íntimas e são deslocadas da vida social para o interior da família nuclear.

[...] por um lado a camisola do século XIX assinala uma época em que a vergonha e o embaraço no tocante à exposição do corpo eram tão intensas e internalizadas que as formas corporais tinham que ser inteiramente cobertas, mesmo que o indivíduo estivesse sozinho ou no círculo social mais íntimo. (ELIAS, 1990, p.166 - 167)

Na execução das vestes nas obras de Lambrecht, além da memória da camisola informe, que impossibilita que se veja as formas do corpo estão presentes as referências ao talar⁷² do pastor de sua comunidade, os aventais de trabalho e os aventais hospitalares, esses últimos especificamente relacionados à obra *Sem título*, da 25ª Bienal Internacional de São Paulo.

As vestimentas próprias para as liturgias obedecem a normas de realização que a artista seguiu inconscientemente quando as projetou para as suas obras. Segundo Racinet (1995, p. 194) "o hábito eclesiástico foi sujeitado a regras oficiais

⁷² Segundo informação concedida pela artista através de mensagem enviada pelo correio eletrônico à autora em 3 de dezembro de 2006, *talar* é a vestimenta usada pelo pastor na tradição de Martin Luther, da igreja Protestante, e foi pesquisado por Berenice Roza, responsável pela confecção das vestes participantes das obras.

muito estritas no início do período merovíngio⁷³: a forma, o corte, as cores, que com maior ou menor precisão, são seguidas pelas congregações até os dias de hoje”.

Já os aventais e guarda-pós volumosos eram usados comumente pela classe operária francesa ainda na segunda metade do século XIX e não só durante o período de trabalho, mas também aos domingos, no que se percebe o fato de não haver diferenciação para os trabalhadores entre roupas de trabalho, de descanso e de passeio. Enquanto a burguesia ascendia, segundo Diana Crane (2006, p. 85), e a classe operária aumentava seu contato com a classe média, “certos tipos de roupas identificadas como próprias a prestadores de serviços e com as áreas rurais passaram a ser usadas com menor frequência”. Os trabalhadores que serviam aos novos detentores do poder foram os primeiros a mudar seus hábitos no vestir, pois não gostariam de ser vistos em roupas inadequadas principalmente nos passeios ao ar livre. Desta forma, trajes como guarda-pós e aventais ficaram cada vez mais restritos aos trabalhadores das províncias e aos afazeres domésticos destinados às mulheres.

Lambrecht revela⁷⁴ que costuma usar um avental para trabalhar no seu atelier porque acha necessário colocar alguma proteção sobre a roupa, pois acredita ser impossível uma pessoa pintar sem se sujar. Para ela, o uso do avental pelo artista não estaria em nada relacionado com a pintura na tradição das Belas Artes e, como exemplo, ela cita a exposição de fotografias *Artistas em seu atelier*⁷⁵, lamentando que esse procedimento para o trabalho hoje em dia pareça uma coisa esquecida e ultrapassada.

O outro tipo de veste que os *trabalhos de sangue* nos suscitam são os aventais hospitalares. Mas para compreendermos a finalidade do uso dos aventais hospitalares teremos que recuar e perceber como a dor é percebida na história do homem.

⁷³ Período histórico da Europa ocidental cristã, que compreende essa dinastia. O estilo artístico desenvolvido nesse período, e ao qual as vestes eclesiásticas podem estar relacionadas, é resultante das tradições germânicas e célticas, a que se somam influências paleocristãs e bizantinas.

⁷⁴ Informação concedida pela artista em comunicação particular feita à autora em 22 de janeiro de 2008.

⁷⁵ A exposição *Artistas em seu atelier* vem a ser uma exposição de fotografias elaborada por Erika Kiffli, fotógrafa nascida em Karsbad, na antiga Tchoslóvquia. Ela documenta artistas como Joseph Beuys, Ulrich Erben, Rupprencht Geiger, Raimund Girke, Gerhard Richter, entre outros, em seus respectivos ateliês e locais de trabalho. Érika fotografou aquilo que viu, não arranjou nada, não modificou nada, trabalhou sem luz artificial sempre entre as onze e as quatorze horas. A mostra contou com quatro fotos para cada estúdio, que se complementam mutuamente.

Na cultura ocidental, e assim consta desde os primeiros registros do Cristianismo, a dor e seus tormentos eram algo vindo de um Deus justo, portanto merecidos por aquele que deles padecesse. Já nas sociedades européias cristãs da Idade Média, tentar controlar a dor através de ervas poderia ser interpretado como magia ou bruxaria pela Santa Inquisição. De acordo com Maia e Fernandes (2002)⁷⁶:

A doença, a dor e o sofrimento eram vistos como castigos divinos para a purificação da alma. E no que diz respeito ao parto, a Igreja, que julgava a mulher como um ser impuro e amaldiçoado desde Eva, ostentava a citação Bíblica: "Darás a luz com dores aos teus filhos" (Gênesis 3, 16). As mulheres eram severamente punidas se usassem de qualquer ritual não religioso para alívio da sua dor durante o parto. Essa postura foi seguida, com menor rigor, no mundo ocidental, até o final do século XIX.

Conforme analisa Foucault (1978, p. 18)⁷⁷, naquele período a preocupação com a salvação da alma é substituída pela preocupação com a saúde dos corpos, que adquiriu importância enquanto instrumento essencial do processo de acumulação de capital, levando os antigos abrigos de excluídos por doenças a passarem por uma nova reformulação, até chegar o mais próximo do que se conhece hoje por hospitais.

Em meados do século XIX e apesar dos avanços da ciência, um cirurgião realizava várias operações consecutivas, de natureza variada, usando o mesmo traje e até o mesmo bisturi. As salas de operações tinham higiene muito precária e a falta de anestesia satisfatória⁷⁸ era uma realidade do mundo moderno. Apenas depois dos vapores de éter passarem a ser divulgados em 1846, por obter melhor resultado na sedação e, por conseqüência, no controle da dor, é que intervenções cirúrgicas mais agudas passaram a ser realizadas.

O próximo passo consistiria em controlar a mortalidade, os contágios e identificar e conter as bactérias e infecções através, e principalmente da higiene.

⁷⁶ Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-709470942002000600015&script=sci_arttext&lng=

⁷⁷ Disponível em <http://www.ee.usp.br/reeusp/upload/pdf/94.pdf>

⁷⁸ Utilizavam-se drogas como álcool (vinho ou whisky) e derivados do ópio, administrados por via oral, para se proporcionar algum conforto. Entretanto, o método mais efetivo para se obter um campo cirúrgico estático era a contenção do paciente pela força. Os gritos de dor ecoavam a grandes distâncias, motivo pelo qual os primeiros hospitais tinham seus anfiteatros de cirurgia localizados na sua parte mais alta e isolada, as famosas cúpulas. O bom cirurgião era aquele que operava rápido.

Em 1863, Florence Nightingale⁷⁹ estabelece as primeiras recomendações sistematizadas relacionadas ao cuidado do paciente, enfatizando a necessidade de limpeza do ambiente hospitalar. Desta forma, aventais hospitalares foram adotados como um sistema que pretendia a higienização dos hospitais e das casas de saúde. O uso de aventais por médicos e pacientes estava em consonância com os conhecimentos produzidos até aquele momento (quando se concebia que a transmissão de doenças dava-se por substâncias do corpo que poderiam se transferir para o ambiente) e o seu uso até hoje é considerado um dos principais instrumentos para a redução dos índices de infecções hospitalares.

Estas informações se tornam importantes para a compreensão do corpo que a artista busca evocar através de vestes que muito se assemelham aos aventais hospitalares. Um corpo fragilizado pela doença, que sugere cuidados e proteção.

Pelo contexto em que estão inseridos, os aventais deste tipo poderão ser mais freqüentemente associados à debilidade, tanto física quanto psíquica, e à morte, do que aos nascimentos e à vida.

Quanto às cores brancas, cinza claro e cinza escuro escolhidas pela artista para a confecção das vestes, elas poderiam estar relacionadas à sua formação religiosa de origem protestante:

Embora a iconoclastia da Reforma Protestante seja mais conhecida do que a sua "cromoclastia", no entanto, a guerra às cores – ou pelo menos, a certas cores – constituiu sempre uma dimensão importante da nova moral cristã instituída por Lutero, Calvino e seus epígonos. Nascido no início do século XVI, no momento em que triunfam o livro impresso e a imagem gravada – isto é, uma cultura e um imaginário a preto e branco – o Protestantismo apresenta-se, simultaneamente, como herdeiro das morais da cor da Idade Média e perfeitamente filho do seu tempo: recomenda e põe em prática, em muitos domínios da vida econômica e social (no culto, no vestuário, no meio onde se vive, na arte, nos "negócios", sistemas de cor inteiramente construídos à volta de um eixo preto-cinza-branco)...Passa a dar-se caça às outras cores (apenas o azul é, por vezes, poupado).[...] Com efeito, as repercussões dessa nova moral da cor para o vestuário inscrevem-se na longa duração. A partir do século XVIII, e ainda mais no XIX, os valores protestantes tornam-se os valores do capitalismo nascente, depois da sociedade industrial, e por fim aquilo a que, na sociedade ocidental, se chama os "valores burgueses". Estes valores condicionam ainda uma boa parte dos nossos hábitos no que respeita ao vestuário; e é muito provável

⁷⁹ Fundadora, em 1860, da Escola de Treinamento Nightingale e da Casa das Enfermeiras, baseadas no hospital St. Thomas em Londres, primeira escola de enfermeiras em Londres, reconhecida como marco da chamada "enfermagem moderna". <http://www.florence-nightingale.co.uk/education.htm>

que os nossos fatos escuros, as nossas camisas brancas sejam herdeiros, mais ou menos diretos, da moral protestante da cor (PASTOUREAU, 1997, p. 143)

Ainda que a imolação do carneiro seja reconhecida como um rito primevo e que faça parte da ritualística de diferentes povos, o sangue que verte e é exposto nas obras por meio dos materiais têxteis de diferentes cores, tem seu impacto mais atenuado nas vestes cinza claro e cinza escuro, nas quais pouco se distingue a mancha. Já, nas vestes brancas o sangue causa grande impacto, talvez pelo simbolismo que o aproxima mais da morte que da vida, o que causa diferentes reações em quem entra em contato com as obras.

O sangue sobre as vestes, segundo declaração de Lambrecht⁸⁰, pode causar diferentes reações nas pessoas. Enquanto algumas nem ao menos são capazes de reconhecê-lo, outras apresentam reações agressivas. A artista passou a observar este fato a partir da 25ª Bienal de São Paulo, onde aprendeu que as pessoas têm relações com o sangue completamente diferentes umas das outras.

Já no segundo grupo das obras, composto pelas vestes brancas *Sem título*, da 25ª Bienal de São Paulo (AN. A, 34), e *Meu Corpo-Inês* (AN. A, 35 - 37), os tecidos brancos fazem recordar dos antigos lençóis de cama e toda a roupa íntima que toca o corpo. Isto porque, todas essas peças já foram obrigatoriamente brancas por razões simultaneamente higiênicas e materiais (as roupas eram constantemente fervidas, o que lhes tirava a cor) e, sobretudo, por razões morais (as cores vivas eram consideradas impuras ou desonestas). Com as constantes mudanças das convenções, Pastoureau nos diz que não é fácil estudar estes sistemas de cor, pois como tudo que diz respeito à sensibilidade e às taxionomias sociais, eles diferem muitas vezes de uma década para outra, de um país para outro, de um meio para outro.

Ainda que a instabilidade das convenções cromáticas deva ser observada com atenção, e reconhecendo que Lambrecht não conduz aleatoriamente suas escolhas para a realização das obras, será verificado como Pastoureau apresenta o branco como cor:

⁸⁰ Informação concedida pela artista em comunicação particular feita à autora em 22 de janeiro de 2008.

[...] na cultura ocidental o branco é invocado como: 1) cor da pureza, da castidade, da virgindade e da inocência: vestes eclesiásticas brancas, cor litúrgica. Vestes de batismo, vestido de casamento (branco somente a partir do século XIX). Em Roma traje branco dos "candidatus" (candidus). Brancura do cordeiro, das virgens, das vestais. 2) Cor da higiene, da limpeza, do frio, do que é estéril. Os sabões e as lixívias são brancos. Lençóis, roupa interior, tecidos que tocam o corpo, foram, durante séculos, de cor branca. 3) Cor da simplicidade, da discricção, da paz e da renúncia. Modéstia da aparência: de branco. 4) Cor da sabedoria e da velhice: Cabelos brancos, pessoas idosas (o branco consegue ser ao mesmo tempo cor da infância e da velhice). (PASTOUREAU, 1997, p. 12 - 13)

Através da reflexão sobre a possível simbologia do branco nas vestes de Alcobaça e naquelas da obra sem título exposta na 25ª Bienal de São Paulo, observa-se que esta cor é preferencialmente usada para vestimentas de rituais de iniciação vinculados ao catolicismo, como o batismo e o casamento. Desta maneira é possível supor que as roupas brancas na obra de Lambrecht anunciam "algo que ainda está por vir", como os rituais de passagem femininos da infância à idade adulta. As vestes manchadas de sangue comportam um "já acontecido", como uma participação efetiva nos ciclos femininos de fertilidade, nascimento e morte.

Algumas artistas contemporâneas, como é o caso de Vera Chaves e Dione Veiga Vieira, apresentam em suas instalações vestidos brancos e também os investem de simbologia.

Vera Chaves, na instalação *Le revers du rêveur*, (O despertar (reverso) do sonhador), 1998-2003 (AN. B, 35) apresenta cinco fotogramas de imagens de televisão de uma velha película inglesa, que mostram algumas cenas da história de uma rainha e de seu amante. As imagens são reproduzidas em cinco caixas em *backlight*, montadas verticalmente uma sobre a outra e complementadas pela reconstrução imaginária de pertences dessa rainha, tais como seu vestido, cartas de amor, jóias e seu diário, mostrados em três vitrines. O vestido exposto é branco, longo, feito de tecido brilhante, tem o decote adornado, mangas bufantes (de comprimento *três quartos*) e punho franzido finalizado em renda clara. Ele está colocado dentro de uma vitrine de ferro com tampa de vidro, baixa, tendo quase a altura de uma cama.

A artista Vera Chaves informa⁸¹ como o vestido foi concebido para sua obra:

⁸¹ Informação concedida pela artista através de mensagem enviada pelo correio eletrônico à autora em 16 de janeiro de 2008.

A idéia de utilizar a veste eu acho que vem de minha obra *O que restou da passagem do anjo*, onde usei um vestido meu de crepe de algodão cheio de babados que vesti, e preparei a máquina fotográfica ainda analógica para as fotos feitas por Patrício Farias. Havia o outro pano que estava emoldurado nessa mesma instalação que era como um manto sobreposto ao anjo que foi tingido por mim, um cetim. Quanto à obra *Le revers...*, o vestido foi confeccionado numa máquina de costura por uma costureira que copiou o mais fielmente possível dos fotogramas do filme. O tecido era seda e foi comprado especialmente para isso, assim como as rendas, tudo novo.

Na instalação de Dione Veiga Vieira, *Fragments primordiais*, de 2004 (AN. B, 36) há três diferentes vestidos. Dois estão pendurados junto à parede, um infantil branco coberto por véu de tule e um adulto, também branco, pendurado pelo lado avesso. O terceiro vestido, em cor verde malva, estava colocado em uma vitrine de metal em formato de mesa. Imagina-se a criança a quem pertenceu a pequena vestimenta e em que condição ela teria sido usada. Da mesma forma o vestido branco adulto nos faz refletir sobre seu estado de exposição. Por que ele estaria virado deixando o forro aparente? Qual o significado desses vestidos no contexto das obras? Seria um vestido de casamento? E o terceiro vestido fechado dentro de uma vitrine com tampa de vidro, por que estaria protegido?

No trabalho de Vera Chaves, o vestido protegido dentro de uma vitrine atribuiu uma presença real a um personagem fílmico. Do cinema aos monitores de vídeo, o vestido é a memória, mesmo que efêmera, da existência de uma mulher. Tocando a ficção e a realidade, o projeto de uma réplica de figurino de época entre os procedimentos da artista mescla o passado e o presente através de seus materiais. O modelo antigo e o tecido e rendas novas causam um estranhamento, típico dos cruzamentos de temporalidades diversas, no qual se compreende o anacronismo.

Os vestidos nas obras de Dione Veiga Vieira partem das lembranças da família da artista, das peças herdadas de sua mãe, e se desdobram na apropriação de roupas usadas para abordar o tema da memória. Interessada nos rituais de passagem femininos, os vestidos brancos aludem a batismo e casamento, mas não sem a sombra da efemeridade da vida. Usados, eles ainda retêm as marcas dos seus antigos donos, evocando a ausência da vida.

Em trabalhos que contêm esta especificidade de apresentar roupas como matéria é significativo que se investigue todos os detalhes relacionados à sua confecção, mesmo aqueles que pouco se destaquem – observar as costuras, para saber se foi feito à mão ou costurado à máquina, qual o desenho da renda, se o tecido é transparente, se tem manchas de guardado, mofo ou ferrugem. Imprescindível destacar a procedência: se a roupa pertenceu à família da artista, se foi adquirida ou recebida em doação. De posse dessas informações, somadas às intenções do artista, será possível atingir uma maior aproximação do sentido atribuído às vestes nas obras.

A artista Dione Veiga Vieira relatou⁸² como foram os procedimentos para a inclusão dos vestidos em sua instalação:

Era um vestido de noiva, que foi colocado pelo lado avesso com aquela capa de proteção, como era usado antigamente quando se guardavam os vestidos em uma capa de tule. As luvas acompanhavam o vestido. Eu comprei tanto esse vestido como aquele de batizado no mesmo local eles estavam praticamente juntos, o que me fez imaginar que eram da mesma família. Era um lugar de espólio, quando morre alguém todas as roupas, móveis vão para lá. Eu até imaginei que o vestido de noiva pertencia à mãe das crianças. Eu vou nesses locais para arrecadar móveis e objetos para as minhas instalações e foi a primeira vez que roupas me chamaram a atenção. Porque para essa exposição eu estava trabalhando a idéia da ausência...

Eu pensei: essa mãe guardou o vestido das filhas assim como a minha mãe guardou coisas minhas, como eu vi, depois da morte dela, que estavam todas guardadas no guarda-roupa dela.

O vestido de noiva é todo bordado com pedrarias...

Na instalação estão objetos de uma casa, mas ao mesmo tempo de uma casa impossível, por exemplo, uma cadeira sem o assento, uma mesa sem o tampo... Como o vestido está vazio, a pessoa não está mais, o vestido pendurado para mim já passa ausência do corpo...

Havia um outro vestido nessa instalação que era um vestido da minha mãe...

Diferentemente de Vera Chaves e Dione Veiga Vieira, 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, como atuar como suporte, que também é corpo na obra. As duas artistas articulam metáforas da memória, evocando o corpo-personagem. Lambrecht, ao contrário, faz das vestes, e do sangue sobre elas, além dos resgates

⁸² Informação concedida pela artista em comunicação particular feita à autora em 18 de janeiro de 2008.

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 considerar como as vestes foram projetadas, buscando referências também na história dos trajes, para assim identificá-las e iniciar uma investigação que revele simbologias possíveis que nelas possam se manifestar.

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, no quais houve um trabalho físico, manual e de grande carga afetiva – que já se apresentavam procedimentos ritualísticos na poética da artista, que seguiram se desenvolvendo durante a confecção das vestimentas.

Historicamente, na civilização ocidental cristã, sempre foi atribuído às mulheres 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 estejam sendo vividos muito mais abertamente, e sejam compartilhados não só pelas mulheres. Ela nos conta⁸³ 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 idéias nas diferentes obras, e apresentam em cada uma, diferentes redes de significados.

As cores dos tecidos escolhidos pela artista, além de apresentarem uma simbologia cromática, podem completar uma questão pictórica, pois estão mais diretamente ligadas aos materiais que a artista normalmente transforma em pigmento, como as cinzas e o carvão, o que acaba por estabelecer uma relação matérica entre suporte e pigmentos. O sangue, quando sobre as vestes, além de

⁸³ Informação concedida pela artista através de mensagem enviada pelo correio eletrônico à autora em 15 de dezembro de 2007.

investigar a mancha e dar continuidade ao uso de pigmentos vermelhos e naturais (muito presentes nas obras da artista), traz as memórias de um corpo, de maneira a ligar forma, material e simbologia ao orgânico da pintura.

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 do modernismo, que abandonaram a tradição da representação do corpo, onde ele apenas era pretexto para investigações das questões formais da pintura, 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 (PERNIOLA, 2000, p. 84), a roupa é o que confere ao homem suas identidades antropológicas, sociais, religiosas – em uma palavra, o seu ser. O autor comenta também que, 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 pólo 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.

Uma vestimenta está repleta de informação, função e significado. Uma simples peça de roupa permite muitas experiências para quem a escolhe, para quem a veste e para quem a observa: uma peça de roupa pode ser íntima, de dormir, para passear, ir a uma festa ou nadar. Mas o que é certo é que contêm informações e significados diversos, que comunicam idéias variadas para diferentes pessoas, culturas e classes sociais.

No vestuário das épocas antigas, todas as coisas têm significado: os tecidos (matéria, textura, proveniência, decoração), as peças e as formas, o trabalho de corte e de montagem, os acessórios, a maneira de usar e, evidentemente, as cores. Conforme afirma Pastoureau (1997, p. 164): “Trata-se de exprimir, por meio de sinais convencionais, mais ou menos regulamentados, segundo as épocas, as regiões e os meios sociais, um certo número de valores, e de assegurar os correspondentes controles.”

A cultura ocidental convencionou o uso de roupas para ocultação do corpo, proteção e distinção dos diferentes grupos sociais. O cristianismo estabeleceu que o corpo nu significava convite ao prazer e ter prazer através do corpo era pecado e, portanto, proibido.

A roupa ativa diferentes percepções, memória afetiva, indica a ausência ou a presença de um corpo e ainda pode causar estranheza, ser impossível de vestir, ter rigor técnico, ser artesanal ou industrial, demonstrar sexualidade reprimida ou exacerbada, ser velha ou nova. As roupas podem fazer imaginar seus donos, se são adultos ou crianças, homens ou mulheres, jovens ou velhos, ricos ou pobres.

As vestimentas, segundo James Laver (1990, p. 7), na maior parte de sua história, seguiram duas linhas distintas de desenvolvimento, resultando em dois tipos contrastantes de roupa. Aos olhos modernos a linha mais óbvia está entre a vestimenta masculina e a feminina: calças e saias. Mas não é verdadeiro afirmar que os homens sempre usaram calças e as mulheres, saias. Os gregos e os romanos usavam túnicas, portanto, saias. Mulheres do Extremo Oriente usavam calças e muitas ainda o fazem. A diferença para as duas linhas de desenvolvimento das roupas, portanto, não pode ser explicada pelo gênero.

O autor propõe opor roupas "ajustadas" a "drapejadas", as mais modernas na primeira categoria, e as mais soltas, na outra. Na história da roupa, alinhando as duas formas distintas de desenvolvimento, a preocupação deste está concentrada nas questões relativas à forma e ao material.

As primeiras civilizações do Egito e da Mesopotâmia deixaram de representar o início da história da vestimenta, graças a uma documentação mais primitiva e ao estudo de pinturas em cavernas. Mesmo nas últimas culturas paleolíticas, vivia-se junto às grandes geleiras que cobriam a maior parte do continente europeu. O motivo principal para o uso de roupas, apesar das possíveis implicações sociais, religiosas e psicológicas, era se proteger do frio.

Dar forma à pele dos animais foi um grande desafio para o homem primitivo, e Laver (LAVÉR, 1990, p. 10) considera a invenção da agulha de mão um dos maiores avanços tecnológicos da história do homem, comparando-a à invenção da roda e à descoberta do fogo. Grandes quantidades destas agulhas foram depositadas em cavernas há mais de quarenta mil anos. A invenção da agulha de mão tornou possível costurar pedaços de pele para a moldá-los ao corpo, criando uma roupa como a usada ainda hoje pelos esquimós.

Dos tempos primitivos aos dias de hoje, grandes transformações culturais implicaram na evolução da criação e da produção das vestimentas, sem deixar de citar as implicações sociais que acompanharam tais processos, criando novas necessidades de consumo e de exibição.

A história conta que os trajes – e seu universo cheio de convenções, mistérios e meandros – demoraram a atrair a atenção dos pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, por estarem diretamente ligados ao desejo de consumo pelo novo, sentimento insaciável nos indivíduos da sociedade que começava a se consolidar no século XIX. No entanto, os novos hábitos de vestir impostos pela modernidade e responsáveis pela imagem do novo homem que surgia eram capazes, através do jogo das aparências, de auxiliar no processo de mobilidade social que a Europa pós-Revolução Industrial oferecia.

A tirania dos costumes, modos e maneiras, aliada à variedade de modelos e tecidos que surgiam, era capaz de apontar a posição que cada indivíduo ocupava dentro dos novos grupos sociais que se formavam. Assim, o gosto pelo novo se expandiu em todos os setores da vida moderna e, de fato, só não atingiu os totalmente desfavorecidos, como os *trapeiros*⁸⁴, e aqueles que não estavam expostos aos novos equipamentos urbanos, como parques, *boulevards*, teatros e cafés das novas cidades.

Diana Crane (2006, p. 67) revela que na passagem do século XIX para o XX, fora de grandes cidades como Londres e Paris, e mesmo entre as famílias de camponeses mais abastados, os trajes eram rudimentares e relacionados às atividades profissionais ou domésticas desenvolvidas, desconsiderando as regras do vestir dos grandes centros.

Considerados anacrônicos, ainda que sobrevivam na atualidade, esses modelos coexistem com novas versões, tendo sido incorporados pelo sistema através do estilo *vintage*⁸⁵. Essa teoria pode ser comprovada na medida em que

⁸⁴ Ver *Le Chiffonier* (FRASCINA, 1998, p. 91)

⁸⁵ *Vintage* – da expressão “franco-inglesa” desviada do dicionário de enologia, onde ela significa safras que indicam a data de um vinho - os especialistas de moda fizeram sua abertura. Algumas letras que ilustram o novo nome do código de toda criação datada ou que por sua interpretação evocam uma época passada. Inventada por pessoas cansadas da moda, essa idéia de fazer o novo com o velho, de se apropriar de outras décadas para atualizá-las, ao fazer a releitura de modelos *basques* ou vestimentas profissionais, não seria a história de um eterno recomeço? O filósofo e sociólogo Gilles Lipovetsky, que acaba de publicar *Os tempos hiper modernos* (2004), analisa a corrente *vintage* como a reabilitação global do passado na sociedade. “As pessoas a celebram como um fenômeno cultural. Ela ganhou legitimidade. Hoje, ao inverso do que dizia Coco Chanel, a moda não se torna mais obsoleta. Ela não é despótica nem tirânica. As pessoas se vestem como querem. O leque de escolhas é grande. O *vintage* encontra seu lugar e crava seu emblema”. (*L’Officiel* 885, p. 42). Tradução da autora.

torna-se perceptível que as vestimentas usadas para o exercício de uma função ou atividade profissional no passado – próximo do que conhecemos hoje como uniformes – mantêm-se, ao longo dos dois últimos séculos, refratárias às alterações constantes de modelo, comprimento, largura e cor.

Justamente as roupas construídas nos trabalhos de Karin, justamente denunciam muitas vezes a ausência dos corpos e “ausentes os corpos se revelam na condição de fantasmas devolvendo o desejo à sua origem para realçar sua potência imaginária” (MORAES, 2002, p. 66). Portanto, o maior indicativo para que se compreenda o corpo ausente ou presente nas obras poderá ser um vestígio da cultura, que neste caso é representado pelas vestimentas.

Lambrecht, ao eleger o uso de roupas para atuarem como parte de suas obras, busca substituir o corpo, mas para contar sua história lhe atribui diferentes simbologias, que travam um embate entre as verdadeiras origens do homem e a efemeridade da vida.

2.3. Anacronismos: imagens e vestes



Só inventam-se novos objetos históricos, criando-se a colisão – o anacronismo de um Agora com um Outrora. (Didi-Huberman a partir de Carl Einstein, 2003, p. 40).

Ao Resgatar as primeiras inquietações geradas pela presença das vestes na série *Registros de sangue*, indagava constantemente se a artista fazia uso na obra de camisolas antigas, aventais ou vestidos já existentes, para depois manchá-los com sangue. Ao mesmo tempo, percebia-se que os tecidos das mesmas estavam em perfeitas condições, indicando que aquelas peças, apesar de parecerem antigas, deveriam ser novas. Enfrentado o paradoxo visual que identificaria as vestes como sendo anacrônicas, o campo de interesse relacionando às imagens e o tempo ainda se estenderia a outros elementos das obras através do conceito de anacronismo.

Buscando-se as teorias de três historiadores alemães contemporâneos⁸⁶ a Freud, que propunham através de uma reflexão filosófica, repensar a *episteme* da história da arte, Georges Didi-Huberman (2000, p. 54) aponta para os pontos essenciais à nossa análise: a *imagem* percebida do centro da prática histórica e de sua teoria da historicidade e um conceito de *tempo* movido pela noção operatória de anacronismo. Desta forma, o autor compreende que a história da arte poderia ser repensada em outra direção, que não mais a da história das representações e sim a favor da história das imagens.

Didi-Huberman sugere que o saber histórico deve aprender a tornar mais complexos seus próprios modelos e propõe uma reflexão a partir da história dos *sintomas*:

[...] O que é um sintoma senão a estranha conjunção de duas durações heterogêneas: a abertura repentina e a aparição (aceleração) de uma latência ou de uma sobrevivência [...]? O que é um sintoma senão precisamente a estranha conjunção da diferença e da repetição? A “atenção ao repetitivo” e aos tempos sempre imprevisíveis de suas manifestações – o sintoma como jogo não cronológico de latências e de crises –, e ali a mais simples justificativa de uma necessária inserção do anacronismo nos modelos usados pelo historiador. (DIDI-HUBERMAN, p. 46-47)

⁸⁶ Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein.

Diante do estranhamento produzido pela colisão de tempos que se impõem ao observador, poderíamos compreender as vestes das obras de Lambrecht como *imagens sintoma*?

Aspectos referentes às vestimentas, implicados nos materiais de confecção e nos procedimentos da artista, desestabilizam nossas certezas diante das obras. Advindas de um passado-presente, elas produzem um ruído pouco audível, um quase silêncio que poderia torná-las imperceptíveis. No entanto, ao se repetirem de uma obra a outra, convocam nossa atenção, como o que pode ser considerado um *sintoma*. Enquanto na medicina este conceito está ligado a um fenômeno subjetivo, referido por um paciente acerca de sua doença, no pensamento de Freud, o sintoma enquanto conceito através do tratamento da histeria exhibirá seus paradoxos:

Para entender o conceito de sintoma é preciso considerá-lo em suas duas dimensões. Por um lado, o sintoma é um símbolo, e como tal, um substituto ligado à linguagem. Por outro, é um mecanismo que torna possível uma satisfação pulsional, implicando uma dimensão de gozo. O sintoma é parte de uma trama de representações às quais está ligado e a partir das quais adquire sentido. É uma forma de memória, substituto de um processo que, para o paciente e para o analista, é preciso encontrar.

Fazer análise, levando tudo isso em consideração, seria refazer uma história. (FUKS, 2005, p. 1 - 2)

Compreende-se, desta forma, que é na memória intrínseca às vestimentas que a artista torna permeável as camadas de sentido que compõem as obras. Sobreposições e intersecções de diferentes tempos em um mesmo objeto criam uma descontinuidade nas imagens, tornando-as uma passagem, ou mesmo uma fenda, para que se possa penetrar nas obras. O anacronismo das vestes, aquilo que não se encaixa, seria a brecha para a leitura dos *trabalhos de sangue* de Lambrecht?

Foi através da observação de um afresco realizado por Fra Angélico⁸⁷ que Didi-Huberman passou a questionar sobre a possibilidade de perceber todos os tempos que a imagem⁸⁸ da arte traz em si, tornando-a compatível com outras

⁸⁷ Esta experiência é narrada por Didi-Huberman no livro *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 2000, p. 13 - 26.

⁸⁸ Imagem no sentido compreendido por Benjamin, como cristal de tempo, ou seja, como concreção de tempo em que ele é refratado, dividido e suspenso e não como mera ilustração. Ver mais em Didi-Huberman *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 2000, p. 241.

obras da história da arte sobre vários planos. O desafio colocado para o historiador estaria em dar conta do presente da experiência, além da memória que a obra convoca (através dos diferentes tempos) e do futuro que ela anuncia (através da colisão dos diferentes tempos).

Diante das três obras que já tiveram seus paramentos analisados nos capítulos anteriores, talvez fosse possível pensarmos que através de uma nova e minuciosa descrição dos materiais ou através de uma análise dos procedimentos da artista, atingiríamos o ponto da experiência que nos desestabilizou quando as vimos pela primeira vez. Retomar a experiência não é uma tarefa fácil, ainda que nossa atenção esteja redobrada em relação aos detalhes.

Uma vez questionados sobre “o que das vestes no tempo presente nos faz ver as vestes no tempo passado”, compreendemos que, de certa forma, seria a própria pintura e “a mais louca exigência já dada à pintura” (Didi-Huberman, 1985, p. 12) – a própria representação e apresentação do sangue, pois percebemos um diálogo entre aquele “material por excelência” (1985, p. 69) colocado sobre as vestes e algumas imagens presentes na história da arte. Entende-se através desse autor que a imagem carrega memórias de outras imagens, ainda que o artista não tenha consciência deste fato, mas as mesmas imagens podem ser percebidas em tempos e culturas diferentes.

Propomos então a criação uma linha transversal até as pinturas do período Barroco, onde os animais mortos no ambiente doméstico são uma representação constante. A representatividade da obra *Boi abatido*, de 1655, de Rembrandt, (AN. B, 37), que Lambrecht cita entre suas referências, bem como os diálogos que Francis Bacon realizou com a referida obra (AN. B, 38) apontam para um duplo desafio lançado ao ofício do artista em suas diferentes épocas: dar a ver através de sua pintura o banal da vida e conversar⁸⁹ com os desafios de uma possível representação.

Em sua obra, Bacon buscava transmitir a idéia de que o ser humano, ao conquistar e fazer uso da sua própria liberdade, também poderia libertar a fera que existe dentro de si, mantendo uma pequena distância em relação ao comportamento dos animais. Levando a termo as funções essenciais da existência

⁸⁹ Expressão usada por Lambrecht em entrevista a autora em 22/01/2008 para designar sua relação com as etapas da pintura.

como o sexo e a morte, o artista muitas vezes representou o homem como um pedaço de carne. Segundo Yves Michaud (2006, p. 425), o pintor também atuava na grande tradição das *Paixões* e *crucificações* incluindo em suas obras a mensagem, “à maneira de Goya” (AN. B, 39), de que este mundo é um grande matadouro.

Em 1946, Bacon pintou uma figura humana torturada, torcida sobre si mesma, sobre o fundo de uma carcaça de boi pendurada em um gancho de açougue (AN. B, 40). Michaud (2006, p. 425) acrescenta 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 auto-infligidas no âmbito de rituais religiosos ou a título de afirmações da existência”.

O fato é que Didi-Huberman (2006, p. 16) alerta para o fato de poder tornar-se uma armadilha o historiador de arte buscar uma concordância entre o tempo em que a obra foi realizada, a técnica e a estética. O próprio autor, a partir da observação da obra⁹⁰ 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 encontra 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 e 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.

Esse anacronismo que interpela teria sido o mesmo que percebemos na obra de Lambrecht através das vestes? E quanto às cruzes feitas de panos com sangue? Expressariam um choque de temporalidades, ao criar um cruzamento entre a cruz do cristianismo e o Santo Sudário?

Sabe-se que, embora não pratique, Lambrecht é de formação protestante, um credo que não cultua imagens. Mas ao destacar a presença de imagens do ideário cristão, a artista estaria propondo recuperar as imagens que guiaram os homens em sua fé primordial? É possível supor que aquelas imagens relacionadas

⁹⁰ Comentários do autor acerca da obra de Fra Angélico, *Virgem das sombras*, 1440 -1450.

à fé cristã, que também acompanharam a instauração do processo civilizador, se reatualizam como repertório de Lambrecht e aproximam o homem de sua memória ancestral através dos caminhos da arte?

No tempo presente, as vestes são a fenda que possibilita um “ver também”, perceber a obra através de imagens que têm memória, imagens anacrônicas que permitem construir conexões a partir do que é dado a ver, pois as imagens costumam ter mais memória do que aquele que as olha.

2.4. As vestes como substitutos do corpo



Onde falta o ser proliferam os discursos. (Kehl, 2001,6)

Poucos objetos possuem a força de ativar a memória da presença de um corpo e ainda criar uma intersecção entre o *eu* e o universo social como as vestimentas são capazes de o fazer. Deste modo, passa-se a objetivar nesta reflexão a compreensão das faculdades inerentes às vestimentas, de conceber um indivíduo, um grupo ou toda uma sociedade.

Parte-se do pressuposto, como aponta Mesquita (2004, p. 13) de que cada roupa, um determinado traje e o próprio guarda-roupa de cada um de nós faz parte (assim como todos os objetos que estão relacionados ao nosso cotidiano) do universo que nos constitui. Esta ideia pode ser confirmada porque, no território das vestimentas e do corpo, as possíveis relações ocorrem no campo das subjetividades⁹¹, e como as roupas são materiais que nos permitem balizar o percurso de nossas vidas (por que contam a história de cada um de nós), quando somadas às experiências culturais, políticas, econômicas, afetivas, familiares, etc. adquirem significado próprio e privado.

Mesquita (2004, p. 15) afirma que a subjetividade individual, mais comumente chamada de “sujeito”, não deve ser vista como um recipiente no qual todos esses componentes seriam interiorizados, mas sim como um entrecruzamento dos vários determinantes.

A artista Renée Baert (LAMOUREUX, 2003, p. 89) nos dirá que as vestes “funcionam muitas vezes como manifestação social e substituto corporal, fazendo uma conexão entre o domínio privado da expressão do corpo e dos sentimentos, com o domínio público dos códigos e dos símbolos”.

Nesse sentido, capacidade de compreender o que as vestes informam, se torna da mesma forma subjetiva, pois parte da experiência do sujeito com seu ambiente e de uma capacidade de análise e observação que deverá ser interdisciplinar.

Quanto à capacidade inerente às vestes de representarem um corpo, Maffesoli (1996 apud MESQUITA, 2004, p. 19) nos propõe refletir sobre o conceito de identidade dentro da sociedade contemporânea, levando em consideração a multiplicidade das formas de ligação social a que estamos expostos: “Nós forjamos

⁹¹ Compreenderemos *subjetividade* nesta análise como realidades psíquica, emocional e cognitiva do ser humano, passível de manifestar-se simultaneamente nos âmbitos individual e coletivo, ou ainda como o perfil de um modo de ser em determinada época.

uma identidade para nós mesmos. A ficção é uma necessidade cotidiana. Cada um para existir, conta-se uma história”.

Desta forma, compreende-se que, por ter a capacidade de apresentar várias identidades através de suas ficções, o sujeito ao recriar suas roupas se recria. Transportando a mesma premissa para a análise das vestes na obra de Lambrecht, poderemos considerar que elas seriam como a expressão de uma ficção do sujeito-artista, que também criou um determinado corpo que, por esse motivo, poderá ser entendido como personagem na obra.

As roupas, esses objetos do cotidiano ressignificados pela ação do artista, estão presentes na produção de artes visuais desde as vanguardas modernas, através do traje produtivista de Alexander Rodchenko, adquirindo grande relevância nos Estados Unidos, no fim dos anos sessenta e nos primeiros anos da década seguinte, em trabalhos de artistas como Miriam Shapiro (AN. B, 41).

Entre outras, essa artista ao perceber que a arte ocidental representava de maneira abusiva os corpos femininos, participou de forma determinante no uso de peças do vestuário para a composição das obras de arte. Dizia refutar o menosprezo pelo prazer visual imposto pela arte conceitual e, em uma atitude feminista e quase iconoclasta, também recusou toda figuração humana e toda fabricação de objetos que não fossem roupas para vestir, feitas de tecido, costurado a mão, bordado e concebido no princípio do *objet-trouvé*.

Artistas produtoras do que veio a ser chamado de *arte feminista* acreditavam que tais trabalhos permitiam traduzir todos os tipos de experiências e todas as subjetividades relacionadas à socialização do corpo, sem ter que representá-lo. Era uma arte que se pretendia política e que refletia sobre ser mulher e artista em uma sociedade patriarcal.

Uma grande seleção de obras, reunida mais recentemente na exposição *Doublures*⁹², no Canadá, contou somente com artistas que fazem uso de vestimentas em suas obras. No texto curatorial foi declarado que a roupa não era um acessório supérfluo, mas um artigo necessário para a elaboração de uma posição do sujeito, e que as obras apresentadas se inscreviam em um gênero⁹³

⁹² 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.

⁹³ Compreendendo como gênero o que Denys Riout (LAMOUREUX, 2003, p. 11) reconhece como “um quadro disponível e acolhedor que compreende regras e limites imprecisos que permitem o desenvolvimento de múltiplas variações e fonte aparentemente inesgotável de diferenciações”.

novo no contexto das artes visuais.

A proliferação de exposições explorando a proximidade entre arte e moda e arte e design, e as versões *high and low* da cultura produzindo ressonância nas artes, têm favorecido o campo das práticas artísticas, explorando as ligações entre a construção da subjetividade e a exaltação da mercadoria-fetiche no núcleo da sociedade de consumo.

É exemplar para a reflexão do papel das roupas inseridas no contexto das artes, o trabalho de dois artistas que estiveram presentes na exposição *Doublures*, de 2003 – Jana Sterbak e Christian Boltanski – , principalmente por apresentarem as vestimentas, fazendo referências ao corpo, ainda que sob perspectivas bastante diversas.

Jana Sterbak é conhecida por sua prática de fragmentação do corpo e através da obra *Vanitas. Vestido de carne para um albino anorético*, 1987 (AN. B, 42), e por discutir com ironia o envelhecimento do corpo diante da predominância da juventude na indústria da moda e da beleza. Convidada a participar da exposição canadense, ela apresentou a obra *Quero que experimentes o que sinto (o vestido)*, 1984 -1985 (AN. B, 43). Naquela obra um vestido modelado em tela de metal apresenta fios condutores de calor incandescentes, como resistências elétricas ligadas. Deslocado de sua função de proteção e aquecimento do corpo, o vestido apresentado poderia queimar aquele que o quisesse vestir ou se aproximar dele. Sterbak tem mostrado como temas recorrentes em sua obra o poder-sedução e a atração-repulsão, atrelados às condições alienantes que cada indivíduo encontra na busca de sua construção enquanto sujeito.

O segundo artista, Christian Boltanski, conhecido por criar ficções de si mesmo e de outros, apresentou na referida exposição a obra *Dispersão*, realizada em 1995 (AN. B, 44). Nesse trabalho percebemos uma fronteira precária entre a verdade e a ficção, com pilhas de roupas usadas, amassadas e rasgadas espalhando-se sobre o chão. Sentimentos relativos à ausência, tragédia e perdas podem ser provocados, pois as roupas atuam como portadoras de memória e representam corpos que não estão presentes, podendo levar o espectador à tentativa de reconstituí-los. Como escreveu a própria curadora, Johanne Lamoureux:

Freqüentemente, 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. Num espírito muito lúdico, a obra *Dispersão* (1995) transforma, para começar, o museu em um bazar de caridade onde cada um que visita pode escavar nas pilhas, ou mesmo levar se assim desejar. Longe da experiência da loja, onde o "novo" da mercadoria é incessantemente valorizado e onde as pessoas vêm adquirir vestuários que não têm nada de memória além daquela inscrita sobre a etiqueta, a instalação obriga além disso a instituição museal a deixar de ser o lugar onde o vestuário está, em suspensão rica de conotações, porque destinado a nunca ser usado. (LAMOUREUX, 2003, p. 9)

Pela propriedade que vestimentas têm de simular um corpo (tanto nas obras de Karin Lambrecht como nas obras de Jana Sterbak e Christian Boltanski), mesmo quando estão vazias, abandonadas ou são capazes de ferir, elas acabam por representar também a ficção de um corpo-personagem ou a ficção do próprio artista.

Esta forma de refletir sobre as vestes na obra de Lambrecht nos fez compreender que mesmo que elas apresentem características de uma determinada época, hoje elas fazem parte da cultura contemporânea em sua ampla expressão e representação e poderão levar o observador a repensar suas origens e sua condição no mundo, arquitetando também a construção de sua própria subjetividade.

Diferentemente das vestes, o corpo tem sido 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, talvez tenha motivado os primeiros homens a querer fixar as imagens de seus familiares. Georges Didi-Huberman (1998, p. 62), ao refletir sobre o retrato, aponta 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”.

Há, no entanto, um fato curioso ocorrido nas últimas três décadas do século XVIII, segundo relata Eliane Moraes (2002, p. 55). Houve uma grande tendência dos gravuristas franceses a um gênero particular de representação da figura humana: o retrato do guilhotinado. Suas cabeças sangrando suspensas pelas mãos de um carrasco anônimo, evocando o gesto de Perseu ao segurar a cabeça da monstruosa Medusa, eram os retratos que representavam uma espécie de duplicatas da cena original da decapitação, quando as cabeças eram separadas do corpo para a visão pública.

Da representação das cabeças aos belos rostos expostos nas telas dos museus, dos álbuns de família aos retratos de casamento, uma verdadeira obsessão em “fixar” a face do homem invadiu a sensibilidade européia do final do século XVIII. Segundo Bataille (In: MORAES, 2002, p. 19), este era “um esforço obstinado do indivíduo no sentido de reencontrar a figura humana e este esforço parece ter durado mais de um século”, desenvolvendo-se de tal forma e com tal capacidade de ressonância que, “para além de suas ações manifestas, acabou por gerar não só 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 organizadamente, 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 transformada em projeto de vanguarda, quando ganhará maior evidência na produção surrealista, ocupada em lançar indagações sobre o princípio de identidade:

[...] 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)

Quanto ao desaparecimento do corpo na obra, assunto de nosso interesse em alguns trabalhos da série *Registros de sangue*, sabemos que é herança do programa surrealista que a qualidade de visível seja apenas uma das possibilidades do objeto. Não é de estranhar, portanto, que o imenso inventário surrealista tenha dado especial destaque aos objetos ocultos, perdidos, desaparecidos ou mesmo ausentes, evidência que se estendeu à figura humana.

O programa surrealista ecoou nas produções de artistas modernos como René Magritte, que dedicou especial atenção ao corpo nas obras *In memoriam de Mack Sennett*, 1937 e *La philosophie dans le boudoir*, 1966 (AN. B, 45 - 46), como é possível observar através do corpo ausente nas camisolas brancas, que mesmo vazias são os lugares eleitos pelo artista para apontar questões de gênero através da pintura estilizada dos seios e do sexo. Já a artista contemporânea Louise Bourgeois, na obra *Cell VII*, de 1998 (AN. B, 47), suspende, na parte central da instalação, cabides e ossos com roupas íntimas brancas, que lhe pertenceram em diferentes momentos de sua vida. As roupas são apresentadas sem o corpo que lhes deu vida e lhes atribuiu sentido, porém estão preenchidas de memórias. 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.

Poderemos observar nas obras citadas acima que, representadas ou reais, as camisolas brancas ou as roupas íntimas têm a capacidade de substituir alguém ou o próprio corpo que ali não está mais.

Na pintura de Magritte, a camisola desvenda o sexo, o desejo e o tabu. Na transparência há a deflagração que rompe a intimidade de um corpo. Expõe, e representa. Sabemos ser um corpo mesmo que ali não seja possível ver um rosto. Sabemos ser um corpo de mulher pela camisola branca, pelos seios e pêlos. Ainda que não tenha membros, é um corpo. E este esvaziamento da roupa, porque nos faz reconstituir uma presença, poderá ou não estar ligado a uma morte, ausência definitiva.

Na instalação de Bourgeois, as 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. A exemplo de uma das primeiras obras da artista Ana Mendieta, intitulada *Vidro sobre o corpo*, realizada em 1972 (AN. B, 48), 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, 49), 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 *body art*, 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 participação do corpo na produção de arte contemporânea poderá ser compreendida na medida que se dê reconhecimento do corpo do qual estamos falando e como ele se apresenta. Se recorrermos à ciência, “dentro e fora do âmbito científico, toda a ação destinada a conhecer, a fortalecer e a embelezar o corpo contém também sua parte de impotência e risco. Dos espartilhos ao *body building*, passando pela voga dos regimes e das cirurgias plásticas, os instrumentos e serviços criados para aumentar a saúde e embelezar as aparências desencadeiam o surgimento de preocupações em relação ao funcionamento corporal outrora inexistentes”. (SANT’ANNA, 2001, p. 12).

Ao recorrer à sociologia, o corpo se torna uma espécie de memória mutante das leis e dos códigos de cada cultura: “Cada sociedade tem seu corpo, assim como tem sua língua” (CERTEAU In: SANT’ANNA, 2002, p. 12). Porém, seu conhecimento é interminável, tanto quanto são diversificadas as bases culturais

que, da medicina à religião, passando pela filosofia, antropologia e a arte, o constituem e o transformam.

Pode-se também observar a *ausência do corpo*, esta herança surrealista, nas obras da série *Registros de sangue* de Lambrecht, responsável por tornar as vestimentas parte integrante ou peça principal de suas obras. As vestes não só remetem ao corpo, suas vivências, suas alegrias e suas mazelas, mas também têm capacidade de substituí-lo. 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.⁹⁴

Se as vestes na obra de Lambrecht são a própria substituição do corpo, a artista estaria propondo ao espectador que identifique e reconstitua o corpo ausente, para que finalmente o trabalho se complete? Mas o que as vestes nos dizem? Sem distinção de gênero, as vestimentas substituem metaforicamente corpos que estão à morte, que trabalham, que rezam e que dormem?

Como parte das diferentes camadas de sentido que constituem as obras, observa-se a sobreposição do corpo metafórico, representado pelas vestes, ao corpo real das mulheres fotografadas, indicando uma relação dialética entre a veste e o corpo, que seguirá sendo nosso objeto de análise, durante o percurso desta pesquisa.

⁹⁴ Até a finalização desta pesquisa, Karin Lambrecht não havia realizado outro *trabalho de sangue*, permanecendo a obra *Meu Corpo-Inês* como a última da série que também inclui as figuras femininas.

2.5. Presença-ausência do corpo



A fotografia de mãos portando vísceras situa-se no último plano da instalação *Sem título*, apresentada na 25ª Bienal Internacional de São Paulo, no ano 2002 (AN. A, 38). Esta foi concebida em quatro diferentes planos e introduziu as vestes na série *Registros de sangue*, gerando uma série de problemáticas às obras, 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 sangue⁹⁵ (AN. A, 39), esta obra apresenta ainda uma estrutura quadrada, colocada na vertical ao centro do tablado, similar a um grande bastidor. Nela quatro vestidos brancos estão pendurados, sendo que, 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, simplicidade das formas e sistema de amarração nas costas.

Diferentes localidades na região do estado do Rio Grande do Sul foram escolhidas por Lambrecht para comportarem a realização da pintura das vestes, a primeira delas uma fazenda, da também artista Claudia Rosa, em General Câmara. Observa-se que a vestimenta lá utilizada ainda guarda uma característica que a difere especialmente das outras, que é a formação de duas manchas circulares de sangue, uma na altura do peito e outra abaixo da linha da cintura. A segunda veste foi manchada de sangue durante a ação de Bagé, enquanto se realizava o encontro que viria a se transformar no já citado livro *Eu e você*. A terceira, que recebeu o sangue de uma ovelha, foi realizada em uma fazenda localizada em Santo Ângelo.

Ainda na obra, 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 artista⁹⁶, postas em concha, portando vísceras do animal que foi desmembrado em Bagé. Esta fotografia possui uma escala que a aproxima do tamanho de cada um dos vestidos, de maneira que, dependendo da

⁹⁵ Cada vestido manchado de sangue significa a morte de um animal e as cruces, que são feitas a partir de dois retângulos de tecido unidas por uma costura feita à mão, são manchadas na seqüência da pintura dos vestidos.

⁹⁶ Esta fotografia também é fruto da ação em Bagé que veio a se transformar no livro *Eu e você*.

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, 40).

A utilização da fotografia, que a princípio foi realizada apenas como registro de uma das etapas da obra, mas logo seria incorporada à instalação, é justamente o que se pretende analisar, pois se compreende que Lambrecht lança mão da fotografia das mãos como um pensamento sobre o corpo cultural, animal, o corpo da obra, e a relação do seu próprio corpo com o trabalho artístico, 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 In: FARIAS, 2004, p. 120)

A imagem das mãos tem sido tão importante nas obras que de "uma possível realidade fotográfica" passou a ser mencionada pelas palavras, apresentada como parte da obra, a ponto de colocar a artista na obra. É importante salientar dois aspectos da fotografia que permitirão que se compreenda o papel que ela ocupa nas obras de Lambrecht: um que está interessado em reafirmar sua *passagem pela obra*⁹⁷, e o outro que permite, através do espelhamento dos fragmentos do real, que um novo processo de trabalho inicie, e gere desdobramentos que poderão ser informados pelos campos históricos, sociais, políticos e antropológicos em diálogo com o campo das artes.

Na instalação, constituída pelos quatro planos consecutivos, apresentam-se camadas de uma construção que compreende a representação da perspectiva pictórica a partir do espaço tridimensional, mostrando que Lambrecht constituiu um sítio de pintura onde a fotografia também é considerada um dos materiais da obra.

De acordo com análises já realizadas neste estudo, a fotografia somada a

⁹⁷ No sentido que entende Didi-Huberman em relação às marcas pré-históricas, como um instrumento dialético, como o contato de uma ausência. In: CATTANI. *Karin Lambrecht*. Catálogo de Exposição. Porto Alegre, MARGS, 2002.

outros materiais já foi integrada às pinturas de Lambrecht, em uma espécie de *assemblage*. Compreende-se, no entanto, que a fotografia das mãos portando vísceras pode adquirir outro caráter que não aquele de vestígio incorporado à obra (o que dá continuidade ao ideário da artista, mostrando uma coerência com seus procedimentos anteriores). A fotografia pode representar uma maneira de Lambrecht se presentificar na obra, no sentido que reconhece Vernant (2002, 297) como “evocando a presença na ausência, o além do que se encontra sob os nossos olhos”, resgatando o momento da realização do trabalho, que se atualiza sempre através da imagem fotográfica.

As fotografias na obra de Lambrecht tornaram-se parte das obras desde sua concepção. Nisso diferem de algumas ações da *Land Art*, que nas décadas de 1960-1970 não podiam ser transpostas para os espaços das galerias e tiveram os registros fotográficos transformados em obras (por uma contingência do sistema das artes vigente). Ao longo da série *Registros de sangue*, elas são apresentadas em uma função que, de alguma forma, visa restituir a presença do corpo no espaço da obra, destituindo-as de todo e qualquer aspecto documental.

No entanto, ao usar a linguagem fotográfica também de um modo conceitual⁹⁸, não só cumprindo o que ela é tecnicamente capaz de fazer – espelhar a realidade –, mas simultaneamente permitindo refletir sobre o que se está a fazer, a artista tornou visíveis diversas etapas da realização da obra. Entre elas, o desmembramento do animal e o momento em que as mulheres portam os vestidos molhados de sangue, deixando ao espectador a tarefa de desvendar uma série de idéias e conceitos ainda ocultos nos trabalhos.

Pode-se afirmar também que Karin Lambrecht nos permitiu ver “não só uma imagem produzida por um ato, mas também, antes de qualquer outra coisa, um verdadeiro ato icônico “em si”, e consubstancialmente uma imagem-ato (DUBOIS, 1993, p. 59), revelando a sua compreensão sobre o que não irá jamais se repetir. Uma ação que ficou guardada no tempo, mas que poderá ser ativada, e despertar novos sentidos através da imagem fotográfica.

A entrada da fotografia no campo das artes plásticas, como afirma Dominique Baqué (1998, p. 51)⁹⁹, “abriu a possibilidade, que se estenderá *ad infinitum* ao

⁹⁸ A fotografia a favor das idéias, extrapolando os limites da técnica.

⁹⁹ Livre tradução realizada pelo professor Eduardo Vieira da Cunha.

pós-modernismo – da hibridação, da mestiçagem, da mistura e da contaminação das mídias umas pelas outras –, o que constitui sem nenhuma dúvida uma das principais características da arte contemporânea”. Por ocupar um lugar intermediário entre a obra e sua documentação, ela também passou a indicar um desafio teórico que cabe aos artistas e críticos de arte, em um esforço conjunto, tentar elucidar. 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 (In: COCCHIARALE, MATESCO et alii, 2005, p. 110), em seu texto *O eu é o corpo*¹⁰⁰, afirma que corpo natural não é para humanos, pra 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, foi eleito o conceito de *corpo como sintoma da cultura*¹⁰¹, da maneira como o compreende Lucia Santaella (2004) a partir da leitura dos

¹⁰⁰ Este texto está relacionado à exposição *O corpo na arte contemporânea brasileira*, ao seminário *Corpo representado* e ao evento multidisciplinar *Corpo*, realizados no Itaú Cultural de 30 de março a 29 de maio de 2005.

¹⁰¹ Conforme a autora, “o corpo como uma ancoragem entre o gozo e os imperativos da vida em sociedade” p.141.

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 análise deste na obra da artista Karin Lambrecht.

O corpo tem sido uma verdadeira obsessão desde o início do século XX, e tema de debate nas grandes áreas do conhecimento, mas principalmente nas artes visuais. Esse interesse talvez possa ser justificado, entre outros motivos, por ele ter se tornado um dos principais sintomas da cultura do nosso tempo, diferente 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” (Santaella, 2004, p. 134).

Inevitavelmente, falar de sintoma irá nos inserir no discurso psicanalítico, que visitaremos brevemente, primeiro na forma como compreende Santaella, e logo após, em sua leitura do conceito a partir dos registros de Freud:

Na psicanálise o sintoma é um mal-estar que se impõe a nós, além de nós, e nos interpela. Antes de remeter a um estado doentio, ele é um sinal do inconsciente, ou melhor, trata-se de uma dentre as outras formas do inconsciente, a saber, os atos falhos, os sonhos, os chistes e as recordações encobridoras. São formações do inconsciente porque, através delas, o inconsciente irrompe, bate à porta, faz-se ouvir... Sem deixar de ser um indício de algo que o mantém em ação, sem deixar, portanto, de ser uma revelação, paradoxalmente, o sintoma é, ao mesmo tempo, uma forma de ocultamento. (SANTAELLA, 2004,134)

Em Freud, “o sintoma é o retorno do recalcado. É uma formação de compromisso, fruto de uma negociação quase impossível dos impasses entre as volúpias e as interdições que se impõem ao sujeito” (SANTAELLA, 2004, p. 134). Deste modo, através do sintoma, o sujeito recupera em forma de mensagem cifrada, a verdade acerca de seu desejo. No entanto, as noções de sintoma em Freud se tornaram mais complexas por volta de 1920, com a introdução dos conceitos de *masoquismo* e *pulsão de morte*.

Em Lacan os conceitos foram se tornando mais intrincados e avançaram do registro do *Imaginário* para o *Simbólico* e, por fim, para o *Real*, até o sintoma se tornar, de maneira bastante resumida, como um signo, no sentido que Lacan deu ao conceito de C.S. Pierce: “aquilo que representa algo para alguém” (SANTAELLA, 2004, p. 35).

Compreendido o conceito de sintoma, no que diz respeito à clínica, se buscará

a compreensão de como ele se amplia para o campo da cultura, procedimento indicado por propondo que vejamos na obra de Freud, o que ele designará por mal-estar:

[...] é o desconforto produzido pelas renúncias pulsionais que o indivíduo é levado a realizar em prol do sistema de interdições que constitui a civilização, isto é normas, valores sociais que são impostos e internamente absorvidos pelo supereu, (este uma extensão da autoridade paterna). O mal-estar redundando em frustração, culpa e ressentimento contra a civilização, consistindo em se obter uma satisfação da própria renúncia pulsional. A condição humana leva o sujeito a obter gozo pela renúncia do gozo. (SANTAELLA, 2004, p. 137)

O gozo de que Freud fala, na leitura de Leite (LEITE In: SANTAELLA, 2004, p. 138), é o sofrimento do sujeito, também chamado de "infelicidade interna". Sendo o sofrimento um dos nomes do gozo, da ordem do corpo pulsional, Santaella (2004, p. 138) nos explicará que o sintoma, então, é 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, também com a 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, 138)¹⁰², e portanto, o corpo aprisionado pelo processo civilizador tentará sempre se reconhecer e até se rebelar.

Porém, Freud tratou de universalizar o sintoma propondo todas as produções do espírito como sintomas, assim, quando se fala de sintoma da cultura, será possível compreender, que são as ficções coletivas que conduzem a eficácia de cada inconsciente, fazendo que os sintomas variarem condicionados às ficções de cada época e cultura.

¹⁰² Todas as aspas deste parágrafo são relativas a SANTAELLA, 2004, p. 138.

Na arte, parece-nos que a busca pelo auto-reconhecimento 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, talvez possa 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 que “a arte para mim sempre foi uma obsessão. Nunca toquei a vida com a ponta dos dedos. Tudo que fiz, fiz sempre com paixão”¹⁰³. É possível perceber, pela qualidade de sua obra, que Iberê viveu a pintura de maneira intensa como um impulso que não poderia ser negado. É importante lembrar que Karin Lambrecht sempre admirou e se identificou com essa postura do pintor. Seria a busca por esse “se reconhecer” o que levaria Lambrecht a travar um diálogo intenso com os materiais de sua pintura? E reconhecer-se neles seria uma experiência fundamental e inevitável? Em seu texto “A pintura como corpo – e como lugar onde nossos corpos se reconhecem”, Cattani poderá nos apontar um caminho para refletirmos sobre a pintura de Lambrecht e como a artista se percebe 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 freqüentemente 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 intencional¹⁰⁴. (CATTANI, 2004, p. 119)

A artista aqui deixa suas marcas na obra, se faz presente pelo que pode ser visto (e possibilita através delas que todos se reconheçam também), mas seu corpo estará sempre presente nos seus trabalhos, através de todos os embates que ela realiza com os materiais, e que constituem a 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,

¹⁰³ Disponível em : <http://www.iberecamargo.org.br/>.

¹⁰⁴ Esta referência trata das impressões de sangue sobre papel que são parte da obra *Morte eu sou teu*, de 1997.

sobrevive, sente dor, adocece, envelhece e morre. É o corpo que os médicos e os veterinários cuidam”. Mas por não sermos todo animal e 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 (In: COCCHIARALE, MATESCO et alii, 2005, p. 110) afirma que não existe nenhum *eu* em nenhum outro lugar que não seja próprio corpo, o que quer dizer que o *eu* é o corpo, e só existe enquanto entidade corpórea. Ao considerarmos esta tese, pensar o corpo da artista na obra como estivemos propondo aqui seria uma redundância, já que ele não existe fora do *eu* que a constitui.

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 (In: COCCHIARALE, MATESCO et alii 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 modelo, modelos cruéis que propõem a lógica da inclusão/exclusão. Por outro lado, entendemos que, cientes das imagens contemporâneas de 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 poderão também alterá-las. Tal operação já é perceptível na produção de arte contemporânea, e nos textos gerados por ela, onde corpos modificados e sacrificados buscam a reconstituição de suas origens.

Deste modo é possível entender como Lambrecht poderá se identificar 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, pode-se considerar que, se Karin Lambrecht afirma que seu corpo pode ser compreendido como os próprios materiais da obra – pela materialidade e a memória que se fazem presentes e que juntos formam um só –, ainda assim o corpo por ela apresentado é o corpo de uma

determinada cultura. Considerando esta hipótese, se percebe que o corpo de Lambrecht e o corpo da obra devem ser observados como *sintomas da cultura*, por onde é possível acessar o olhar particular da artista sobre uma determinada realidade.

Segundo Pommier (POMMIER apud SANTAELLA, 2004, p. 150), a humanidade busca diferentes receitas para cozinhar sua angústia e no passado essas receitas sempre se integraram aos ideais de cada época. Santaella (2004, p. 151), dirá que o corpo atualmente aponta para uma perda social das balizas do gozo, porque os flagelos da carne não representam mais em nossa cultura iniciações sexuais, nem a entronização numa ordem geracional. Contrariamente, eles seriam apenas imersões no gozo, sem o entrave de nenhum limite.

Na procura pela compreensão de como se manifesta o corpo da artista nas obras e através de qual perspectiva ele deve ser observado, mais significativo seria refletir sobre de que maneira a artista se faz presente nas obras, e se esta presença se dá sempre da mesma forma. Ao declarar que seu corpo são os materiais da obra, Lambrecht oferece, através de uma metáfora, um recorte particular sobre o mundo que a cerca a partir da construção do seu *eu*. Ela questiona modelos de identificação, assim como tem questionado, através de seus trabalhos, os procedimentos tradicionais da pintura por afastarem cada vez mais a possibilidade da vida atuar como matéria propulsora da arte.

CONCLUSÃO

Qual papel pode ser atribuído às vestimentas, quando depois de deslocadas de seu lugar de origem passam a fazer parte do universo das artes?

Até que ponto pode ser afirmado que os desdobramentos artísticos produzidos por Karin Lambrecht, a partir das operações de *apropriações* e *deslocamentos*, se configuram enquanto pintura e estão implicados na ampliação do campo artístico?

É possível assegurar que Lambrecht pertence ao grupo de artistas que, nos últimos cinquenta anos, buscou aproximar arte e vida reatualizando mitos fundadores da história da humanidade, como forma de recuperar sua identidade fragmentada pela cultura contemporânea?

No período que contempla os últimos dois anos, muitas perguntas foram feitas, reflexões foram sugeridas, trabalhos foram analisados e, principalmente, caminhos foram apontados para que fosse possível responder a tais questões, que fundamentaram as hipóteses e auxiliaram a constituir o fio condutor desta pesquisa.

Diante dos *trabalhos de sangue*, pequenos elementos tornaram-se cada vez mais significativos, evidenciando que a complexidade das questões sugeridas não seria atingida em um primeiro momento, necessitando de um amadurecimento dos conceitos relativos a procedimentos artísticos e teorias da arte.

A metodologia adotada para a análise das obras revelou-se adequada, gerando freqüentemente a investigação de novos conceitos que, usados de maneira instrumental, possibilitaram uma maior aproximação das mesmas. À exemplo das vestimentas que, quando passaram a ser apresentadas através das fotografias, cobrindo as mulheres, deixaram de ser compreendidas apenas como substitutos

do corpo, indicando a necessidade de uma nova investigação sobre os diferentes sentidos que tomavam nas obras. Da mesma forma foi mostrado que o corpo então assumiria novos papéis nos trabalhos.

Observadas entre os procedimentos de Lambrecht, as operações de *apropriações e deslocamentos* sofreram desdobramentos que foram além das suas origens, datada dos anos setenta, ao serem identificadas como parte de uma metodologia que permite incorporar materiais incomuns e situações do cotidiano à produção artística. Desdobrados em novos procedimentos, aqueles conceitos se expandiram nas obras, de forma que nos permitiram perceber que Lambrecht, independentemente dos materiais, seguia atuando no campo da pintura, permitindo aprofundar esta questão.

A capacidade de integrar materiais e procedimentos às obras, que Lambrecht manteve inalterada até a realização dos últimos *trabalhos de sangue*, confirmam nossa primeira hipótese, de que os métodos da artista fazem parte de um processo de análise da pintura, no qual são investigados os diferentes elementos que a compõem. Nesta perspectiva, em suas obras o sangue pode ser percebido como cor e pigmento (ainda que compreendendo forte carga simbólica) e as vestes como parte da investigação do suporte, entre outras possíveis relações.

Outro importante aspecto observado nesta primeira verificação, e que está diretamente relacionado ao processo criativo de Lambrecht, é que esta conexão entre os materiais e procedimentos rompe com qualquer especulação que possa compreender os *trabalhos de sangue* como uma “fase” na pintura da artista. Nem mesmo o fato de configurar uma série de trabalhos afasta os *Registros de sangue* das obras anteriormente criadas pela artista.

Entendemos que os trabalhos estão relacionados, desde as primeiras sucatas industriais, às pinturas-objetos e aos descartes da natureza. Incorporados às obras, esses materiais e procedimentos são fruto de uma reflexão única, que percebe a potência de seus significados intrínsecos e que também os ressignifica e atualiza, em um diálogo constante com a tradição da pintura.

O sangue, enquanto material da obra, agrega uma simbologia que se expressa através dos mitos e dos ritos cristãos, tornando possível relacioná-lo à terra – também usada pela artista –, observando que fazem parte do mesmo ciclo: sangue, vida, morte, terra. Entendemos também 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.

Os procedimentos de Lambrecht demonstram como os exercícios laicos do sagrado podem se apresentar na produção de arte contemporânea. Este tipo de produção dialoga com a vida e a cultura dos artistas, sem tornar suas obras autobiográficas.

Compreendidos como um grande desafio teórico, os *trabalhos de sangue* representam, de certa forma, as mudanças profundas que a pintura e outras linguagens sofreram, principalmente depois de experiências artísticas realizadas na segunda metade do século XX. Este estudo procurou mapeá-las de maneira sintética, nos aspectos referentes às problemáticas do corpo e do sangue, observando os trabalhos realizados na Europa, Estados Unidos e Brasil e considerando, sobretudo, aqueles referidos pela própria 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 e campo expandido*, auxiliaram-nos a compreender o que teria "autorizado" Lambrecht a submeter à pintura, materiais 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.

As vestes que foram observadas nas obras apresentam-se como parte do processo de investigação do suporte, iniciado por Lambrecht já nos anos oitenta, e são compreendidas pela artista como parte do material da obra. Tal constatação admite nossa segunda hipótese, a de que as vestes são compreendidas pela artista enquanto suporte da pintura, ainda que se façam necessárias para a compreensão do corpo-sujeito elaborado na obra.

As 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 principal função das roupas, desde seu invento, dizia respeito à proteção do corpo. No entanto, distinguir a posição do sujeito em relação a determinado grupo social tem sido seu principal papel, o que as tornou um objeto de pesquisa privilegiado para diversas áreas do conhecimento, que também têm fornecido importantes informações para a análise da arte contemporânea.

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 permitiu que fossem introduzidos neste estudo conceitos que conduziram aos primórdios das relações entre os homens, por períodos anteriores às leis e, portanto à cultura. Desta forma foram percebidos rituais e personagens míticos, a exemplo do carneiro sacrificial, figura dramática que uniu as obras Lambrecht às identidades antropológicas do homem, confrontando-a com suas origens, religião, vida, morte e sua própria identidade.

O corpo fazia-se presente nas obras por estratégias em que era mostrado e ocultado, como pode ser observado através das próprias mãos da artista, das duas figuras femininas nas imagens fotográficas ou mesmo tendo nos vestidos o seu substituto. Presente-ausente nas obras, o corpo se delineou como tema central, investigado de maneira bastante particular pela artista. Isso dirigiu nossas atenções para sua presença na recente história da arte.

De Duchamp aos *happenings*, *Fluxus* e Acionismo dos anos cinquenta, as experiências dos artistas relacionadas ao corpo atingiram uma espécie de ápice nas intervenções da *body art* nos anos setenta. Esse período foi marcado pela irreverência de mulheres artistas e a força dos discursos feministas, acompanhados de fortes questionamentos sobre a apropriação indevida que a arte instituída e o sistema que a regia faziam do corpo feminino.

Consideradas as especificidades de cada trabalho, o estudo de *ações*, *happenings* e *performances* evidenciou semelhanças entre as obras de Karin Lambrecht e de outros artistas, que foram observadas a partir da conotação dos materiais e do resgate de mitos e ritos pelos trabalhos.

Na análise do corpo como procedimento artístico, o trabalho de Lambrecht se apresenta de maneira bastante diferenciada. A inexistência de um programa, grupo ou plataforma política como justificativa o distancia profundamente dos movimentos citados. Ele aponta para o corpo antropológico, as linhagens de sangue, os laços afetivos e a efemeridade que o constitui.

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, que deverá ser oportunamente analisado.

Como vimos ao longo deste estudo, no trabalho de Karin Lambrecht as vestes surgem a partir de uma transição iniciada no uso das toalhas de mesa da família, e o fato de serem projetadas em linho ou algodão busca complementar uma questão pictórica, em diálogo com a tradição da pintura. Porém, a simbologia inerente a suas formas, cores e aos próprios materiais têxteis, apontam, sem dúvida, para a presença de um indivíduo em determinada cultura, foi considerado fundamental para a investigação das obras, em diálogo com o anacronismo inerente às vestimentas.

É importante destacar que a hipótese de que, através das vestes, seria possível analisar o corpo presente-ausente nas obras, não se confirmou em nossa pesquisa. Anacrônicas, elas o lançaram tanto no presente como no passado e nos devolveram 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 produto de uma construção imaginária, mas iludiu o sujeito quanto à possibilidade de uma forma unificada e coerente do humano.

Desta forma, as vestes anacrônicas nos trabalhos de Lambrecht podem estar indicando a presença de um indivíduo que foi alterado pelas constantes imposições culturais, o que coloca em questão, conforme Santaella, “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” (2004, p. 17).

A colisão de diferentes tempos também foi observada através do 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. Essa sincronia de elementos fez com que o conceito de anacronismo, compreendido conforme Didi-Huberman, criasse uma intersecção entre as simultâneas informações presentes nas obras, demonstrando seu papel essencial como fio que relacionou vários aspectos dos trabalhos.

O anacronismo costura a obra de Lambrecht sob dois aspectos. Em primeiro lugar, através dos diferentes modelos de vestimentas intemporais, mas identificáveis em vários momentos na arte ocidental por meio da história da arte e da memória que as imagens carregam. Em segundo, com a utilização sistemática de materiais tradicionais da pintura e seus preparos artesanais. Enquanto conceito, o anacronismo propõe uma perspectiva de abordagem original sobre as obras de Lambrecht, que compreende a atualização que a artista realiza da tradição, abrindo fendas que permitem descobrir sua obra.

A busca pela identificação da simbologia das cores das vestimentas dos *trabalhos de sangue* encontrou embasamento teórico em Michel Pastoureau. Ao escrever sobre as relações privilegiadas que os vestuários detêm com os têxteis, ele 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). O referido autor legitimou nossa hipótese de que as cores das vestes informam sobre a poética da artista, tornando-se fundamental para a análise das obras.

Entendemos também que, as impressões de sangue, junto aos carimbos sobre papel e parte da produção de Lambrecht que remonta a aspectos dos desenhos¹⁰⁵ e das monotípias nas obras, devam ser oportunamente analisados, pois evidenciam o grande interesse da artista pela apreciação e investigação dos materiais tradicionais da arte, deixando-se aqui registrada a intenção de dar continuidade à pesquisa, discutindo a ampliação do campo do desenho e criando cruzamentos deste com a pintura.

¹⁰⁵ Observamos que a artista, de certa forma, classificou, o “papel” como suporte tradicional para o desenho e o “tecido” como suporte tradicional para a pintura, criando um anacronismo que atualiza as tradições da pintura e do desenho dentro da produção contemporânea.

A fotografia das *mãos portando vísceras* introduziu 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). Desta forma, ele passou a ser compreendido, a partir da leitura de Santaella, como um *sintoma da cultura*, ou seja, uma manifestação daquilo que se insurgiu contra a exigência civilizatória e que, neste caso, se expressa através da produção artística.

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”, tal como ele poderá ser observado na arte. As obras de Lambrecht, através das imagens fotográficas da mãe e da filha da artista, evidenciam seu apego aos laços de sangue e sua preocupação com a efemeridade a que as afinidades familiares estão expostas, os mistérios da vida e a inegável presença da morte.

O corpo da artista e os materiais da obra são um só, na medida 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.

A pesquisa realizada investigou os trabalhos de Lambrecht como parte da produção contemporânea de pintura e compreendeu as vestes como suporte conotado para diferentes ações da artista. Ela abriu-nos novas possibilidades de reflexão para o trabalho, apresentando as roupas de outras formas, além de suas origens e funções primeiras.

Através deste estudo, as roupas atingiram a abrangência de algo além de um objeto impregnado de memórias afetivas, o que nos permitiu redimensioná-las como matéria, como suporte e material e enquanto forma física conotada por significados múltiplos. Possibilitou-nos também observá-las a partir das primeiras formações e radicais transformações da cultura, lugares onde perdem toda e qualquer possibilidade de interpretação generalizante.

BIBLIOGRAFIA

Livros

ACRI, Edson. ***O Gaúcho: usos e costumes***. Porto Alegre: Grafosul, 1991.

ADES, Dawn. *O Dada e o Surrealismo*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

ALMAZÁN, Sagrario Aznar. *El Arte de Acción*. NEREA: Donástia-San Sebastián, 2006.

AMARANTE, Leonor. ***As Bienais de São Paulo: 1951-1987***. São Paulo: Projeto, 1989.

ARCHER, Michel. ***Arte Contemporânea: Uma história concisa***. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, G.C. ***Arte Moderna***. São Paulo: Companhia das Letras, 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.

BAQUÉ, Dominique. ***La photographie plasticienne: un art paradoxal***. Paris: Éditions du Regard, 1998.

BENJAMIN, Walter. ***Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política***. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BERNARDES, Maria Helena. ***Retrato da Utopia: Registros de Sangue de Karin Lambrecht*** In SANTOS, Alexandre, SANTOS, Maria Ivone. (Org.). ***A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos***. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004.

BORER, Alan. ***Joseph Beuys***. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

BOURGEOIS, Louise. ***Destruição do Pai. Reconstrução do Pai***. Organização:

BERNADAC, Marie-Laure, OBRISTE, Hans-Ulrich. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

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: **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. GOMES, Paulo (org). Armindo Trvisan e Outros. Porto Alegre: Lathu Sensus: 2007.

BRIGIÈRE, Bernard. **Les Figures du Corps**. Paris:Publications de la Sorbonne, 1991.

BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos. (Org.) **América Latina: Territorialidade e Práticas Artísticas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

_____, **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul nas décadas de 60 e 80: uma análise através de periódicos**. In: **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Pesquisas recentes**. Maria Amélia Bulhões. (Org). Porto Alegre: Editora da UFRGS: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Coleção Visualidade, v.1, 1995, p.129 a 139.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CARBONOT, Jean. **Petit Glossaire des thèmes d'íconographie chrétienne 2**. Paris: A.E.A.L.,1996.

CATTANI, Icleia Borsa. **O corpo, a mão, o vestígio**. In: _____. *Icleia Cattani*. Organizado por Agnaldo Farias. Rio de Janeiro: Funarte, 2004 (Coleção Pensamento Crítico).

_____. **Alfredo Nicolaiewsky: Apropriações de imagens, migrações de sentidos**. In: CHIARELLI, Tadeu. **Apropriações/ Coleções**. Santander Cultural de 30 de junho a 29 de setembro de 2002. Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

_____. **Imagem e Semelhança**. In: KERN, Maria Lúcia...[et alii]. **Espaços do Corpo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, PPGAV, 1995, p.159-203.

_____. **Artes visuais no Surrealismo**. In: PONGE, Robert Charles. **O Surrealismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1991.

_____. **Identidade cultural e relações de poder: A arte Contemporânea no Rio Grande do Sul (1980-1990)**. In: **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Pesquisas recentes**. Maria Amélia Bulhões. (Org). Porto Alegre: Editora da UFRGS: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Coleção Visualidade, v.1, 1995, p. 165-191.

_____. (Org.). **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

_____. (Org.). **Karin Lambrecht**. Livro em fase de organização. Porto Alegre.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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 corps. Les Mutations du regard. Le XX^e siècle.** Dirigé par Jean-Jacques Courtine. Paris: Éditions du Seuil, Vol. 3, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo: Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty.** São Paulo : Brasiliense, 1999.

CRANE, Diana. **A Moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 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: Editora Nova Fronteira, 1986.

DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História.** São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

_____. **A Transfiguração do Lugar-Comum.** São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Ante el Tiempo.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

_____. **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 Rosto e a Terra.** Porto Alegre: Porto Arte v.9, n. 16, p. 61-82, maio de 1998.

_____. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica (Org. e Introd.) et al. **Fronteiras: Arte, Crítica e Outros Ensaio.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DUBOIS, Philippe. **O Ato fotográfico e outros ensaios.** São Paulo: Papirus, 1993.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **Mito e Realidade.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ELIAS, Norbet. **O processo Civilizador: Uma história dos Costumes.** Vol I. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

FAGUNDES, Antônio Augusto. **Indumentária Gaúcha.** Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 8^a edição, 2001.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A Invenção de Hélio Oiticica.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília. (Org.) **Escritos de artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FIDELIS, Gaudêncio [et al] Org. Paulo Sérgio Duarte. **A persistência da pintura: Histórias da Arte e do espaço**. Porto Alegre, Fundação Bial do Mercosul, 2005.

_____. **Dilemas da matéria: Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea, 2001.

FRASCINA, Francis [et alii]. **Modernidade e Modernismo: A pintura no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

_____. **Modernismo em Disputa: A arte desde os anos 40**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FREUD, Sigmund. **O mal estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1964.

_____. **Sobre os sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1973.

_____. **O Futuro de uma ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos(1927-1931)**. Volume XXI. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2006.

GAGE, John. **Color e Cultura**. Madrid: Ediciones Siruela, 1993.

GAIARÇA, José A. **O que é corpo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2002.

GIRARD, René. **A Violência e o Sagrado**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

GOLDBERG, Roselee. **Performance Arte: Desde el futurismo hasta el presente**. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo, Perspectiva, 2005.

GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GUINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais. Morfologia e História**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos Símbolos: Imagens e sinais da arte cristã**. São Paulo: Paulus, 1994.

HERNANDEZ, Andrés I. Martin (Coord. Editorial). **Obras Comentadas da Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2007.

HERKENHOFF, Paulo; BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. **Manobras Radicais**. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

JEUDY, Henry-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia. **Diálogos sobre o corpo**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

_____.(org). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004. KERN, Maria Lúcia B; ZIELINSKY, Mônica; CATTANI, Icleia Borsa. **Espaços do corpo: Aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985)**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, PPGAV/IA, 1995.

KÖHLER, Carl. **História do Vestuário**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KRAUSS, Rosalind E. **La Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid, Alianza Editorial S A, 1996.

LAVIER, James. **A Roupas e a Moda**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

LE ROBERT MICRO: **dictionnaire d'apprentissage de la langue française**. Rédaction dirigée par Alain Rey. Paris: 1998.

LIPOVETSKY. Gilles. **O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges. A fotografia como expressão do Conceito**. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora, 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 (Coleção Gênero e contemporaneidade)**. Porto Alegre, Edipucrs, 2004.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

MAYAYO, Patrícia. **Louise Bourgeois**. San Sabastián: Nerea, 2002.

MICHAUD, Yves. **Visualisations: le corps et les arts visuels**. In: **Histoire du corps. 3. Les Mutations du regard. Le XX^e siècle**. . Paris: Éditions du Seuil, 2006.

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.

MÜLLER, Florence. **Arte & Moda**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PANOFFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

PASTOUREAU, Michel. **O Pano do Diabo. Uma história das listras e dos tecidos listrados.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

_____. **Dicionário das cores do nosso tempo: Simbólica e Sociedade.** Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

PERNIOLA, Mário. **Pensando o Ritual: sexualidade, morte, mundo.** São Paulo: Studio Nobel, 2000.

RACINET, Albert. **Histoire du Costume.** Paris: Bookking International Paris, 1995.

SALZSTEIN, Sônia. **Diálogos com Iberê Camargo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura.** São Paulo: Editora 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.

SEVERO, André, BERNARDES, Maria Helena (org.). **Eu e Você: Karin Lambrecht.** Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001.

SOLANS. Piedad. **Accionismo Vienés.** Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea: 2007.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O Espírito das Roupas: A Moda no Século XIX.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TOUSSAINT- SAMAT, Manguelone. **Historia Técnica y Moral Del Vestido, 2 Las Telas.** Madrid: Alianza Editorial, 1994.

UPJOHN, M. Everard [et alii]. **História Mundial da Arte: dos etruscos a Idade Média.** São Paulo: DIFEL, 1965.

VERÍSSIMO, Érico. **Ana Terra.** Porto Alegre: Editora Globo, 1977.

VERNANT, Jean Pierre. **Entre mito e Política.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

VILLAÇA, Nízia e GÓES, Fred. **Em Nome do Corpo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

VILAÇA, Maria do Carmo, VINÍCIOS, Marcos; HERKENHOFF, Paulo et alii. **Marco Antônio Vilaça.** Cosac & Naify Edições. São Paulo: 2003.

ZATTERA, Vera Stedile. **Gaúcho: Vestuário Tradicional e Costumes.** Porto Alegre: Palloti, 1995.

Monografias, dissertações e teses

ANGELI, Juliana. **Percursos urbanos: Novos olhares na cidade contemporânea.** Porto Alegre: 2007. Dissertação de Mestrado PPGAV/IA –UFRGS.

BRESSAN, Félix. **O corpo Ausente: Ausência/ Presença do Corpo a Partir de um Enfoque Escultórico Contemporâneo - Análise de uma Produção Particular.** Porto Alegre: 1996. Dissertação de Mestrado PPGAV/IA –UFRGS.

HOFSTAETTER, Andréa. **O Objeto Transfigurado: A Escultura de Félix Bressan.** Porto Alegre, 2000. Dissertação de Mestrado PPGAV/IA – UFRGS.

MALCON, Elisa Lutz. **Adriana Varejão: O corpo como avesso da história.** Porto Alegre, 2005. Dissertação de Mestrado PPGAV/IA – UFRGS.

MARSILLAC, Ana Lúcia Mandelli de. **Fronteiras do Corpo: Paradoxos na Construção da Singularidade.** Porto Alegre, 2005. Dissertação de Mestrado PPG/PSI – UFRGS.

Revistas

ANDRADE, Rodrigo. *Ingenuidade e ambição.* Bravo, ano 6, n.º 64, janeiro 2002.

AS PARTES. Revista do Atelier Livre de Porto Alegre. nº 2, publicação semestral. Primeiro semestre de 2007.

BEURDELEY, Laurence. *Culte Vintage.* Paris: L'Officiel 884, Mode Vintage, maio 2004.

BULHÕES Maria Amélia. O Imaginário da arte: mitos e ritos na contemporaneidade. In: Cultura Visual: revista do curso de Pós-graduação da Escola de Belas Artes. Salvador Vol. 1, n.5 (2003); p.57-65.

CATTANI, Icleia Borsa. *A Radicalidade e o reconhecimento na arte contemporânea.* Aplauso: Cultura em Revista. Porto Alegre: vol.5 n. 38, p.14, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto.* In: Porto Arte: Instituto de Artes/UFRGS, 1999, v.9, nº 16.

GAGNEBIN, Muriele. *Le corps à l'épreuve.* In: Sociétés & Représentations, avril 1996, pp.45-58. CREDHESS.

KATO, Gisele. *A releitura dos anos 80.* Bravo, ano 6, nº 64, janeiro 2002.

MENTGES, Gabriele. *Cold, coldness, coolness: Observações sobre a Relação entre Traje, Corpo e Tecnologia.* In: *Fashion Theory - Revista da Moda, Corpo e Cultura.* Edição Brasileira. Vol. 1 Número 1. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, março de 2002.

MESQUITA, Cristiane. *Roupa-Território da Existência*. In: Fashion Teory - Revista de Moda, Corpo e Cultura. Edição Brasileira. Volume 1, número 2. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, junho de 2002.

PASSERON, René. *Da estética à poiética*. In: Porto Arte: Instituto de Artes/UFRGS, 1997, v.8 ,nº 15.

PIZZA, Daniel. Depois da Festa: Os (poucos) sobreviventes da geração oitenta. Bravo, ano 6, n.0 64, janeiro 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.

Periódicos

AGUIAR, Josélia. **Londres expõe a carne como espetáculo**. Folha de São Paulo, Folha Ciência, pág. A 31, 3 dezembro de 2000.

ANDERSON, Laurie. Folha de São Paulo, Caderno MAIS! **Aventuras pelo Invisível: debate com Marina Abramovic**. São Paulo: 17 de agosto de 2003.

COSTA, Jurandir Freire; KHEL, Maria Rita; SENRA, Stella et alii. **Corpo Dilacerado, Corpo Reconstruído**. Folha de São Paulo: Caderno MAIS! São Paulo, domingo, 25 de março de 2001.

MORAES, Angélica. O Estado de São Paulo, Caderno 2, Visuais. **Karin Lambrecht exhibe seu universo poético**. São Paulo, terça-feira 22 de abril de 1997.

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. Julho 2002/ nº 81.

REPORTAGEM LOCAL. **Deficientes conquistam espaço na moda**. Folha de São Paulo: Ilustrada, 15 de dezembro de 1998, p. 7.

VERAS, Eduardo. **A pintura necessária**. Zero Hora: Caderno de Cultura, sábado, 2 de março de 2002.

Catálogos

AGUILAR, Nelson.(Org.). **Carta Pero Vaz de Caminha**. 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. Fundação Bienal de

São Paulo, 1994.

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.

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.

CANTON, Kátia. **Pele, Alma**. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2003.

CATTANI, Icleia Borsa. **La main en Procès dans les Arts Plastiques- Le corps, le main, la trace**. Paris, Direction de Recherche Éliane Chiron, Publications de la Sorbonne, 2000.

_____. **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.

CHIARELLI, Tadeu. **Apropriações/Coleções**. Santander Cultural de 30 de junho a 29 de setembro de 2002. Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

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.

FARIAS, Agnaldo. **Bienal Brasil Anos 1951/2001**. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo: 2001.

_____. **Iconografias Metropolitanas/ 25ª Bienal de São Paulo**. Fundação Bienal de São Paulo: de 23 de março a junho de 2002.

FARIAS, Agnaldo; NESTROVSKI, Arthur. **Arte Brasileira Hoje**. Publifolha. Divisão de Publicações da Empresa Folha da Manhã Ltda. São Paulo: 2002.

FAVARETTO, Celso. **Por que Oitocica**. 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.

FIDELIS, Gaudêncio.[et. alii] **A Persistência da Pintura**. 5ª Bienal do Mercosul. Paulo Sérgio Duarte(Org.) Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

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.

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.

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; MEYER, Jackie-Ruth; PORTIQUE, Cimaïse [et alii]; 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.

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.

REIS, Paulo. **Musas**. Fórum Cultural de Ermesinde: de 21 de setembro a 9 de dezembro de 2007. Ermesinde, Portugal.

REIS, Paulo; MENDES, Albuquerque. **Lágrimas**. Mosteiro de Alcobaça: de 14 de maio a 11 de junho de 2007. Alcobaça, Portugal.

RIBEIRO, Maria Izabel Branco. **Karin Lambrecht**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1994.

_____. **Encontros e Tendências**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1993.

STEMPEL, Karin. **Quase nada**. Wiesbaden, Alemanha, Nassauischer Kunstverein, 1998.

Internet

ABRAMOVICH, Marina. Disponível em: <http://www.guggenheim.org/exhibitions/>

abramovic/. Acesso em 13/01/08.

ANGELICO, Fra. Disponível em: <http://www.manuelgago.org/blog/index.php/2007/08/>. Acesso em: 30/03/2008.

APROPRIAÇÃO. Disponível em < http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3182&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8. Acesso em 12/12/2007.

AZEVEDO, Marta Maria. Disponível em: < http://www.abep.nepo.unicamp.br/site_eventos_abep/PDF/ABEP2004_644.pdf. Povos indígenas no alto do rio Negro: padrões de nupcialidade e concepções sobre reprodução. Trabalho apresentado no XIV Encontro Nacional de Estudos Populacionais, ABEP, realizado em Caxambu – MG – Brasil de 20 - 24 de setembro de 2004. Acesso em 28/07/07.

AZEVEDO, Marta Maria do Amaral. Disponível em <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000331632>. *Demografia dos povos indígenas do alto rio Negro/AM: um estudo de caso de nupcialidade e reprodução*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Demografia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob orientação da Profa. Dra. Maria Coleta Ferreira Albino de Oliveira. Acesso em 28/12/2007.

AZEVEDO, Marta Maria do Amaral Disponível em: <http://www.abep.nepo.unicamp.br/site_eventos_abep/PDF/ABEP2004_644.pdf. *Demografia dos povos indígenas do alto rio Negro/AM: um estudo de caso de nupcialidade e reprodução*. Trabalho apresentado no XIV Encontro Nacional de Estudos Populacionais, ABEP, realizado em Caxambu – MG – Brasil, de 20 – 24 de setembro de 2004. (acesso em 28/12/2007).

BACON, Francis. Disponível em: < <http://www.francis-bacon.cx/>-. Acesso em 05/03/2008.

BACON, Francis. Disponível em <<http://moma.org/collection> . Acesso em 20/01/08.

BARRIO, Arthur. Disponível em: <<http://www.aestufa.com.br/canibalia/html/barrio.html>. Acesso em 07/01/2008.

BELIN, Valerie. Disponível em <http://www.xippas.com/fr/artiste/valerie_belin/biographie. Acesso em 07/08/2006.

BEUYS, Joseph. Disponível em: <<http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,11710,1401044,00.html>. Acesso em 20/01/2008.

BIENAL Internacional de São Paulo. Disponível em <http://www1.uol.com.br/bienal/23bienal/pinfo.htm>. Acesso em 22/10/2006.

BIENAL DE VENEZA 1997. Disponível em: < <http://www.impres.com/video/last/index.htm>. Acesso em 13/02/2007.

BOURGEOIS, Louise. Disponível em: < <http://www.woodstreetgalleries.org/past/gaurantee.html>. Acesso em 05/10/2007.

BOURGEOIS, Louise. Disponível em: <<http://www.deutsche-bank-art.com/art/2004/9/e/1/293-3.php>. Acesso em 10/10/2007.

BOURGEOIS, Louise. Disponível em < <http://www.pbs.org/art21/artists/bourgeois/card1.html> e <http://www.woodstreetgalleries.org/past/gaurantee.html> em 21/11/2007.

BRUGUERA, Tânia. Disponível em< <http://www.theharte.com/brugueras.htm>. Acesso em 22/02/2007.

BRUGUERA, Tânia. Disponível em <<http://www.arteamerica.cu/2/debates.htm> . Acesso em 22/02/2007.

BRUGUERA.Tânia. Disponível em:<<http://www.galeriacubana.net/performance/Tania%20Bruguera/index.html>. Acesso em 22/02/2007.

BRUS, GÜNTER. Disponível em <http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html> e <http://www.essl.at/works/nature-morte.html>. Acesso em 22/01/08.

BUONARROTI, Michelangelo. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_de_Michelangelo. Acesso em 16/07/07.

BURDEN, Cris. Disponível em: < http://scan.net.au/scan/magazine/print.php?journal_id=28. Acesso 15/12/2007.

CAMARGO, Iberê. Disponível em: < <http://www.iberecamargo.org.br/>. Acesso em 14/14/2007.

CAMPOS, Jorge Lúcio. Disponível em: < <http://scholar.google.com/scholar?q=o+sangue+na+arte+contempor%C3%A2nea&hl=pt-BR&um=1&oi=scholart> . Acesso em 13/02/2007.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Disponível em <http://www.nuti.scire.coppe.ufrj.br/arquivos/2005.pdf>. Para bibliografia: etnologia dos índios brasileiros UFRJ. Acesso em 30/12/2007.

CHAVES, Vera. Disponível em < <http://www.fvcb.com>. Acesso em 18/06/08.

CLARK, Lygia. Disponível em: <<http://www.lygiac Clark.org.br/portmenu.htm>. e http://lookatroba.blogspot.com/2007_06_01_archive.html. Acesso em 14/01/08.

CENTERS FOR DIESE CONTROL. Disponível em: <<http://www.cih.com.br/isolamento.htm> Atlanta. Acesso em 16/02/2008.

DA VINCI, Leonardo. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Madonna_of_the_Yarnwinder.jpg e < <http://leonardo-davinci.org/>. Acesso em

22/03/08.

DDR-ALEMANHA ORIENTAL. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Alemanha_Oriental. Acesso em 26/02/2008.

DINE, Jin. Disponível em < http://www.comm.unt.edu/histofperf/BeckyWalker/Becky_history.htm. Acesso em 12/12/2007.

DOCUMENTA DE KASSEL. Disponível em: < http://www.canalcontemporaneo.art.br/documenta12magazines/archives/cat_tema_1.php. Acesso em 30/12/2007.

DOUBLURES. Vêtements de l'art contemporain.LAMOUREUX, Johanne. Disponível em <[http:// www.mnba.qc.ca](http://www.mnba.qc.ca). Acesso em 18/06/2006.

DUBUFFET, Jean. Disponível em< <http://www.museoreinasofia.es>. Acesso em 10/01/2007.

EXPOSIÇÃO LÁGRIMAS. Disponível em: < <http://enxoval.weblog.com.pt/arquivo/exposicoes/>. Acesso em 31/12/2007.

FONTANA, Lucio. Disponível em: < <http://digilander.libero.it/fondazionefontana/> . Acesso em 12/12/2007.

FOUCAULT, Michel. Disponível em: < <http://www.ee.usp.br/reeusp/upload/pdf/94.pdf> Revista da escola de Enfermagem da USP, 2004. Acesso em 16/02/08.

EXPOSIÇÃO MUSAS. Disponível em: <<http://www.cmvalongo.net/site/conteudos/cultura/musas.asp>. Acesso em 20/01/08.

FUKS, Lucía Barbero. *Sintoma e Final de Análise*. Disponível em: < http://www.estadosgerais.org/encontro/IV/PT/trabalhos/Lucia_Barbero_Fuks_2.pdf. Acesso em 21/03/2008.

HUGH, JONES. Disponível em: < <http://www.socanth.cam.ac.uk/staff/publications/hughJones.html#top>. Acesso em 30/12/2007.

KAHLO, Frida. Disponível em: < <http://www.fridakahlo.com/art2.shtml>. Acesso em: 12/12/08.

KASSEL, Documenta 5. Disponível em <<http://www.the-artists.org/tours/documenta5.cfm> . Acesso em 15/07/06.

KIEFER, Anselm. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/080498/p_129b.html . Acesso em 08/03/2008.

KLEIN, Yves. Disponível em: < <http://www.yveskleinarchives.org/>, <http://ikb2002.altervista.org/opere1.htm>, <http://hoodmuseum.dartmouth.edu/collections/overview/contemporary/mixedmedia/P961288.html> e <http://members.aol.com/mindwebart3/page30.htm> . Acesso em: 12/12/2007.

KIEFER, Anselm. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=18999> . Acesso em 08/03/2008.

KRAPOW, Alan. Disponível em: < http://www.artasauthority.com/2006/04/allan_kaprow_gives_last_happen.html. Acesso em 12/12/2007.

LAMBRECHT, Karin. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em 12/06/2006.

_____. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2390&cd_item=18&cd_idioma=28555. Acesso em 06/03/2008.

_____. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/livraria/archives/cat_revistas.html. Acesso em 06/03/2008.

_____. Disponível em: http://www.canalcontemporaneo.art.br/documenta12magazines/archives/cat_tema_1.php. Acesso em 06/03/2008.

_____. Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2002/jusp591/pag08.htm>. Acesso em: 28/05/2006.

_____. Disponível em: <www.arcoweb.com.br/.../27/Karin_Lambrecht.jpg. Acesso em 28/05/2006.

_____. Disponível em : <<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/49026> em 15/02/2008.

LAVAL, UNIVERSIDADE. Disponível em <<http://www.arc.ulaval.ca/PlandDeCoursH07/DomesticationEspace.pdf>. Acesso em 15/07/2006.

LUCIENTES, Francisco de Goya e. Disponível em: <<http://www.muzeocollection.com/fr/reproduction-tableau/recherche-par-style/art-classique/classement-par-artiste/goya.html>. Acesso em 12/06/07

MAGRITTE, René. Disponível em <<http://sol.sapo.pt/blogs/martaalexandraduarte/archive/2007/02/23/Boudoir-Bizarre.aspx> e < http://www.allposters.fr/-sp/La-Philosophie-dans-le-Boudoir-c-1947-Affiches_i2646878_.htm. Acesso em 16/03/2008.

MAIA, Ricardo Jackson de Freitas; FERNANDES, Cláudia Regina. Revista Brasileira de Anestesiologia. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S003470942002000600015&script=sci_arttext&tlng=. Acesso em 16/02/2008.

MALEVICH, Kasimir. Disponível em <http://www.geocities.com/Paris/Parc/2331/russia/art_images/malevich1918.html. Acesso em 12/12/2007.

MANUEL, Antônio. Disponível em< <http://alerib.wordpress.com/2007/12/02/>. Acesso em 22/03/2008.

Manuel, Antônio. Disponível em < http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=560&cd_item=2&cd_idioma=28555. Acesso em 22/03/2008.

MANUEL, Antônio. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/noticia/>

noticia_detalhe.asp?id=702. Acesso em 30/03/2008.

MANZONI, Piero. Disponível em < http://www.pieromanzoni.org/mostre_eventi_passati.htm e <http://www.pieromanzoni.org/opere.htm> . Acesso em 12/12/2007.

MARTIN, Etienne. Disponível em: <<http://art-maniac.over-blog.com/10-categorie-541618.html>. Acesso em 30/12/2007.

MARCUSE, Herbert. Disponível em: < http://www.abordo.com.br/sat/res01_gus.htm. Acesso em 21/12/2007.

MARSHALL , Samanta; TAUBE, Andrine; ZAGONEL, Ivete Palmira Sanson et alii. Disponível em: <<http://calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/cogitare/article/viewFile/5013/3789>. Acesso em 16/02/08.

MEDICINA INTENSIVA. Disponível em <<http://www.medicinaintensiva.com.br/>. Acesso em 16/02/2008.

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

MENDIETA, Ana. Disponível em< http://www.guggenheim.org/artscurriculum/lessons/movpics_mendieta.php. Acesso em 22/10/2006 e <http://av.celarg.org.ve/Recomendaciones/anamendieta.htm> Acesso em 04/04/08.

MESSAGERS DE LA TERRE. Disponível em <<http://www.rurat.org>. Acesso em 27/12/2007.

MESSAGERS DE LA TERRE. Disponível em: <<http://www.rurart.org/espaceart/expos/messagers/index.html>. Acesso em 05/03/200.

MUTAZZIONE, TRANSFIGURAZIONE E SANGUE NELL'ARTE CONTEMPORÂNEA. Disponível em< <http://www.impresse.com/video/rosso/index.htm>. Acesso em 18/02/2007.

NITSCH, Hermann In: DEATH OF THE BODY. Disponível em: < <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue5/deathofthebody.htm>. Acesso em 13/01/08.

OITICICA, Hélio. Disponível em: < http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/coletanea_ho/ho_sperling/?searchterm=sperling. Acesso em 22/03/2008.

OLDENBURG, Claes. Disponível em <<http://www.oldenburgvanbruggen.com/>, <http://artnetweb.com/oldenburg/happen.html> e <http://www.fashionprojects.org/?cat=5>. Acesso em 12/12/2007.

ORLAN. Disponível em < <http://www.english.ucsb.edu/faculty/ecook/courses/eng114em/whoisorlan.hm> . Acesso em 10/01/2007.

ORLAN. Disponível em < http://www.arkepix.com/kinok/ORLAN/orlan_interview.html. Acesso em 10/01/2007.

ORLAN. Disponível em: <<http://athan.over-blog.com/article-2392420.html>. Acesso em 10/01/2007.

PACHECO, Nazaré. Disponível em < http://www.artenauniversidade.ufpr.br/muvi/artistas/n/nazareth_pacheco/nazareth_pacheco.htm . Acesso em 05/07/2007.

PANE, Gina. Disponível me <<http://www.tierslivre.net/art/ginapane.html>, <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue5/deathofthebody.htm> e <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/action.htm>. Acesso em 05/12/2006.

PESAVENTO, Sandra Jathay. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/1314/1019> . Acesso 25/01/2008.

POLLOCK. Disponível em < <http://morel.weblog.com.pt/2005/12/dripping.html>. Acesso em 12/12/2007.

RAINER, Arnulph. Disponível em: <<http://www.artnet.com/artist/13936/arnulf-rainer.html> . Acesso em 06/03/2008.

RAINER, Arnulf. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/exposicoes/00/palmeiras/index.html>. Acesso em 25/01/08.

RAMON, Micaela. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/Volum e III / O % 20 C I N E M A % 20 N A % 20 L I T E R A T U R A % 20 O U % 20 A % 20 L I T E R A T U R A % 20 D E P O I S % 20 D O % 20 C I N E M A . p d f . A c e s s o e m 2 8 / 0 7 / 2 0 0 7 .>

REIS, Paulo. Disponível em <http://www.regiaodanazare.com/rn/index.php?option=com_content&task=view&id=252&Itemid=54. Acesso em 31/12/2007.

RICHTER, Gerhard. Disponível em: <<http://www.gerhard-richter.com/art/paintings.php>. Acesso em 25/01/08.

SANTO SUDÁRIO. Disponível em: < <http://www.cph.ipt.pt/angulo2006/img/01-02/datacaoarqueologia.pdf>. e <<http://www.jornaldaciencia.org.br/Detail.jsp?id=24335> e http://capelansapiedade.vilabol.uol.com.br/santo_sudario.htm. Acesso em 14/04/08.

SHAPIRO, Mirian. Disponível em: <http://wadsworth.com/art_d/templates/student_resources/0495004782_kleiner/studyguide/ch23w/ch23_7.html. Acesso em 13/01/08.

SHWARZKOGLER, Rudolf. Disponível em: <http://www.artnet.com/Galleries/Artists_detail.asp?gid=105146&aid=15194. Acesso em 15/01/08.

STERBAK, Jana. Disponível em: <<http://www.janasterbak.com/images.html> e <http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/2f6d2a49fa88f902c1256da5005ef33f/3aed8919ac6cb178c12570c1004a85ed!OpenDocument>. Acesso em 13/01/08.

STERLAC. Disponível em <<http://www.stelarc.va.com.au/photos/index.html> Acesso em 05/03/2008.

STUPAR, Monique. Disponível em <<http://www.artnet.com/magazineus/news/ntm/ntm3-1-07.asp>. Acesso em 26/12/07 .

STUPAR, Monique. Disponível em: < <http://www.enfa.fr/agri-culture/Ressources/articles/cc14/stupar.html>. Acesso em 27/12/2007.

TEIXEIRA, Sérgio Alves. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010471832004000200012&script=sci_arttext&tlng . Acesso em 25/01/2008.

TROCKEL, Rosemarie. Disponível em <<http://www.artinteractive.org/shows/patternlanguage/files/artists/trockel>. Acesso em 18/06/06.

UDESC, Artigos Acadêmicos. Disponível em <<http://www.ceart.udesc.br/Pos-Graduacao/revistas/artigos/rosane.doc> Acesso em 05/05/2007.

VEIGA VIEIRA, Dione. Disponível em <<http://www.dioneveigavieira.art.br> Acesso em 12/05/2006.

WHITMAN, Robert. Disponível em <http://www.babettemangolte.com/performance.html>. Acesso em 12/12/2007.

ANEXOS

ANEXO A



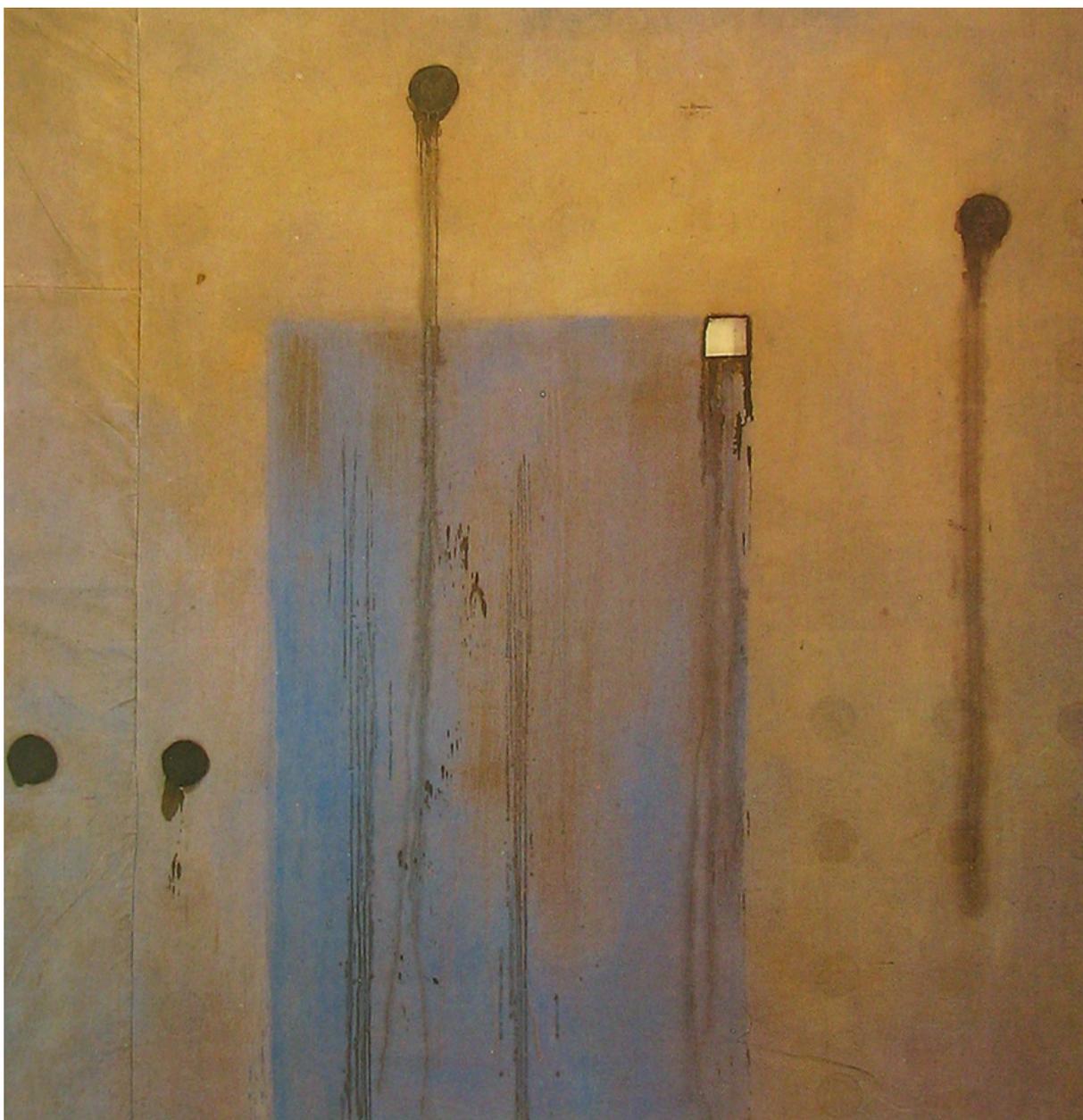
AN.A,1
Karin Lambrecht
Morte eu sou teu (detalhe), 1997
Sangue de carneiro sobre toalhas e desenhos
170 X 171 X 15 cm
Fotografia de Fernando Zago

**AN.A,2**

Karin Lambrecht
Cais, 1989-1990

Pigmentos em base acrílica, goma laca, massa plástica automotiva sobre madeira,
papel, algodão cru (tela) e metal com trecho do poema de Fernando Pessoa
280 x 155 cm

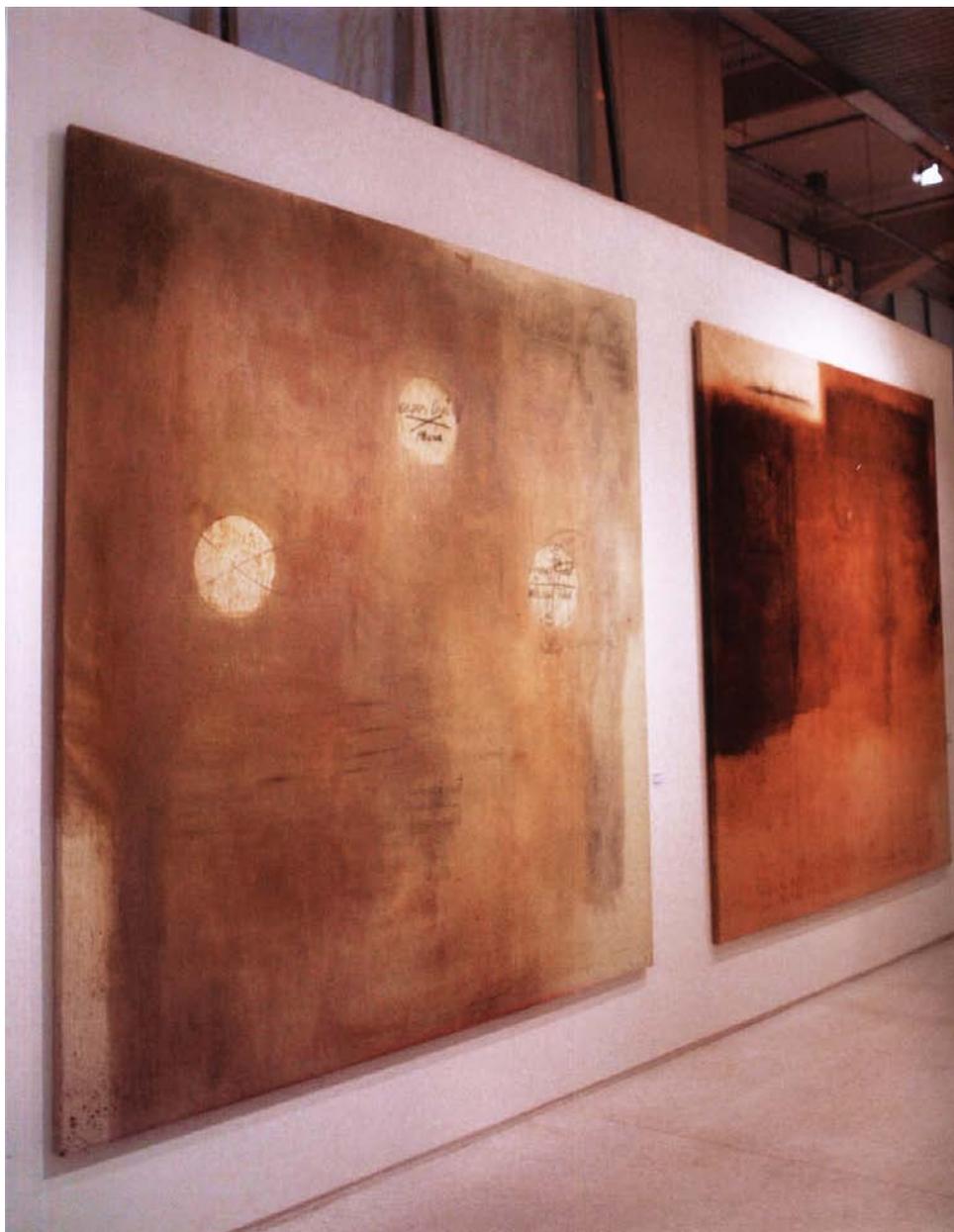
Fotografia de Leopoldo Plentz
Imagem cedida pela artista

**AN.A,3**

Karin Lambrecht
Sem título, 1994

Pigmento, terra e cinzas em emulsão acrílica sobre tela com quadrado recortado e costura
230 X 220 cm

Fotografia de Luiz Carlos Felizardo
Imagem cedida pela artista

**AN.A,4**

Karin Lambrecht
Poéticas Pictóricas
Sem título, 1999 (à esquerda)
Terra e pigmentos sobre lona
277 X 277 cm

Sem título, 1999-2000
Terra sobre lona
277 X 277 cm
Fotografia de Edison Vara

**AN.A,5**

Karin Lambrecht

Ester ou Ester entra no pátio da casa do Rei (detalhe), 1987

Pintura-objeto

Acrílico, sucata e fotografia

290 X 285 cm e 218 X 85 X 70 cm

19ª Bienal Internacional de São Paulo

Documentação e Fotografia Karin Lambrecht e Michel Chapman

Imagem cedida pela artista

**AN.A,6**

Karin Lambrecht

Ester ou Ester entra no pátio da casa do Rei (detalhe), 1987

Pintura-objeto

Acrílico, sucata e fotografia

290 X 285 cm e 218 X 85 X 70 cm

19ª Bienal Internacional de São Paulo

Documentação e Fotografia Karin Lambrecht e Michel Chapman

Imagem cedida pela artista

**AN.A,7**

Karin Lambrecht

Ester ou Ester entra no pátio da casa do Rei (detalhe), 1987

Pintura-objeto

Acrílica, sucata e fotografia

290 X 285 cm e 218 X 85 X 70 cm

19ª Bienal Internacional de São Paulo

Documentação e Fotografia Karin Lambrecht e Michel Chapman

Imagem cedida pela artista



De cima para baixo
AN.A,8; AN.A,9 e AN.A,10
Karin Lambrecht
Ester ou Ester entra no pátio da casa do Rei
(detalhe), 1987
Pintura-objeto
Acrílica e sucata
290 X 285 cm e 218 X 85 X 70 cm
19ª Bienal Internacional de São Paulo
Documentação e Fotografia Karin Lambrecht e
Michel Chapman
Imagem cedida pela artista

**AN.A,11**

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 x 770 cm

Fotografia de Flavio Kiefer

Para exposição Karin Lambrecht: Pintura e Desenho. Sala Lygia Clark e Sergio Milliet: Rio de
Janeiro, 1996

Imagem cedida pela artista

**AN.A,12**

Karin Lambrecht

Forma deitada, 1996 (detalhe)

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 x 770 cm

Fotografia de Karin Lambrecht

Exposição Karin Lambrecht: Pintura e Desenho. Sala Lygia Clark e Sergio Milliet: Rio de
Janeiro, 1996

Imagem cedida pela artista



AN.A,13
Karin Lambrecht
Sem título, 2001
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,14

Karin Lambrecht

Trabalho em Bagé: Seqüência Fotográfica

Bagé, 16 de maio de 2001, quarta feira. Onze horas da manhã. Lua minguante.

Fotografia de Karin Lambrecht



AN.A,15
Karin Lambrecht
Eu e Você, 2001 (detalhe)
Fotografia de Karin Lambrecht

**AN.A,16**

Karin Lambrecht

Meu Corpo-Inês, 2005

Sangue derradeiro de carneiro abatido para o consumo da carne ovina sobre vestimentas com figuras femininas. Conjunto de material têxtil, fotografia e impressão sobre papéis, do sangue e resíduos das partes desmembradas do animal.

Exposição Lágrimas, Portugal
Fotografia de Karin Lambrecht
Imagem cedida pela artista



AN.A,17
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,18

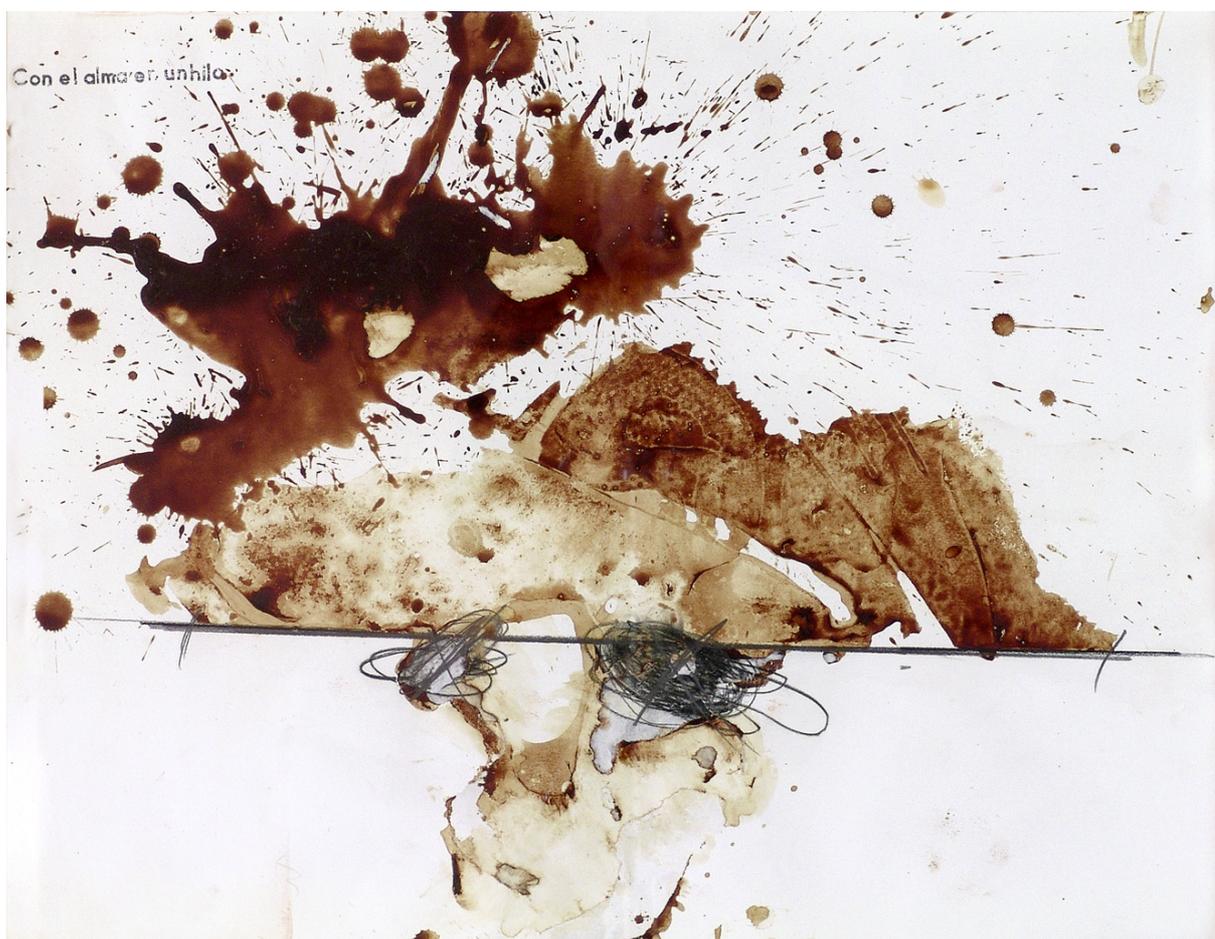
Karin Lambrecht

Con el Alma en un Hilo, 2003

Desenho e fotografia, sangue derradeiro de carneiro sobre papel

57,5 cm x 71,5 cm

Fotografia de Sérgio Guerini



AN.A,19

Karin Lambrecht

Con el Alma en un Hilo, 2003 (detalle)

Desenho e fotografia, sangue derradeiro de carneiro sobre papel

57,5 cm x 71,5 cm

Fotografia de Sérgio Guerini



AN.A,20

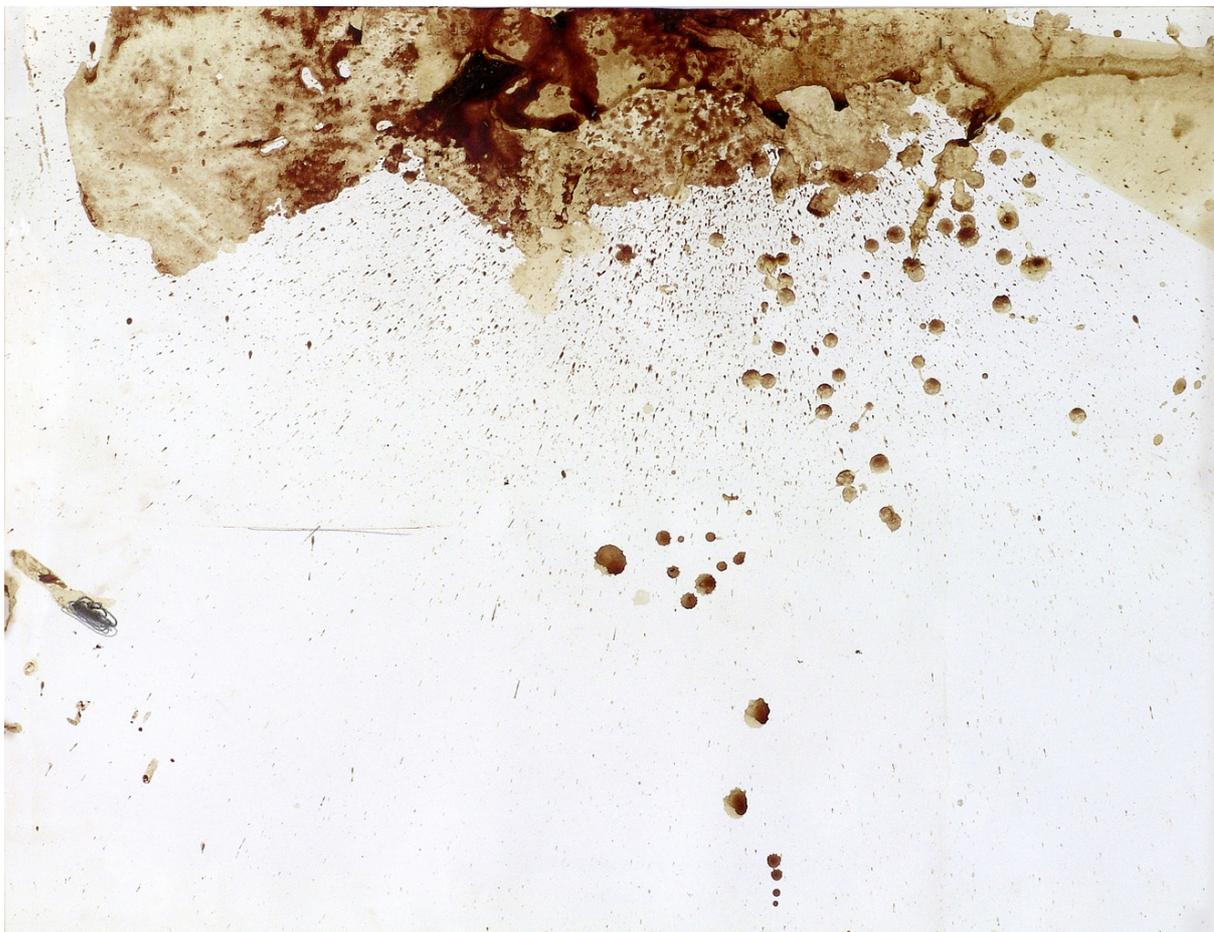
Karin Lambrecht

Con el Alma en un Hilo, 2003 (detalhe)

Desenho e fotografia, sangue derradeiro de carneiro sobre papel

57,5 cm x 71,5 cm

Fotografia de Sérgio Guerini

**AN.A,21**

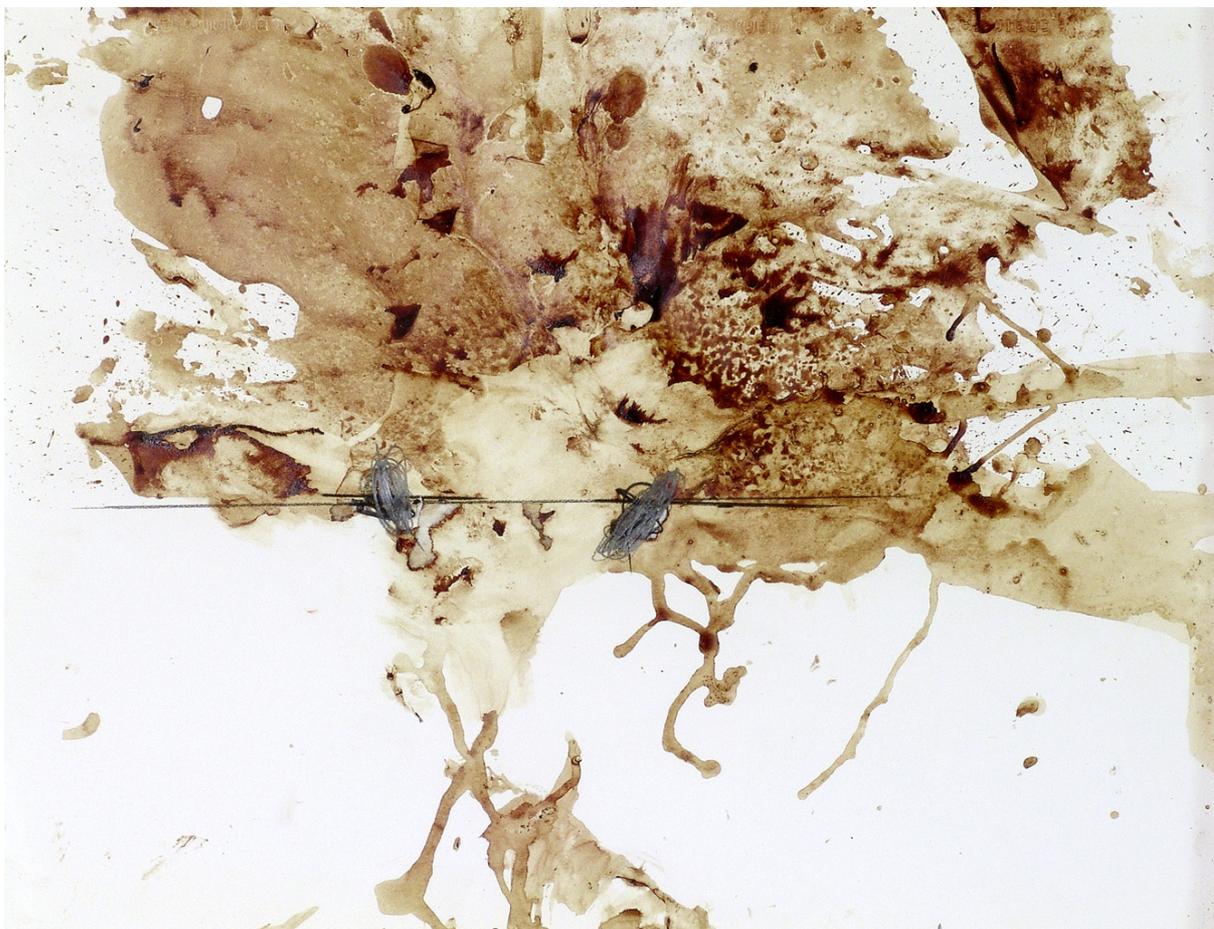
Karin Lambrecht

Con el Alma en un Hilo, 2003 (detalle)

Desenho e fotografia, sangue derradeiro de carneiro sobre papel

57,5 cm x 71,5 cm

Fotografia de Sérgio Guerini



AN.A,22

Karin Lambrecht

Con el Alma en un Hilo, 2003 (detalhe)

Desenho e fotografia, sangue derradeiro de carneiro sobre papel

57,5 cm x 71,5 cm

Fotografia de Sérgio Guerini

**AN.A,23**

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,24**

Karin Lambrecht

Meu Corpo-Inês, 2005

Sangue derradeiro de carneiro abatido para o consumo da carne ovina sobre vestimentas com figuras femininas. Conjunto de material têxtil, fotografia e impressão sobre papéis, do sangue e resíduos das partes desmembradas do animal

Exposição Lágrimas, Portugal
Fotografia de Karin Lambrecht
Imagem cedida pela artista



AN.A,25

Karin Lambrecht

Desmembramento, 2000

Linha derradeira de sangue de carneiro

Técnica mista (sangue, grafite, hidrográfica e metal sobre tela e papel)

180 x 1.170 cm

Instalação

Fotografia de Beto Felício



AN.A,26
Karin Lambrecht
Desmembramento, 2000 (detalhe)
Linha derradeira de sangue de carneiro
Técnica mista (sangue, grafite, hidrográfica e metal sobre tela e papel)
180 x 1.170 cm
Instalação
Fotografia de Beto Felício



AN.A,27
Karin Lambrecht
Desmembramento, 2000 (detalhe)
Linha derradeira de sangue de carneiro
Técnica mista (sangue, grafite, hidrográfica e metal sobre tela e papel)
180 x 1.170 cm
Instalação
Fotografia de Beto Felício



AN.A,28

Karin Lambrecht

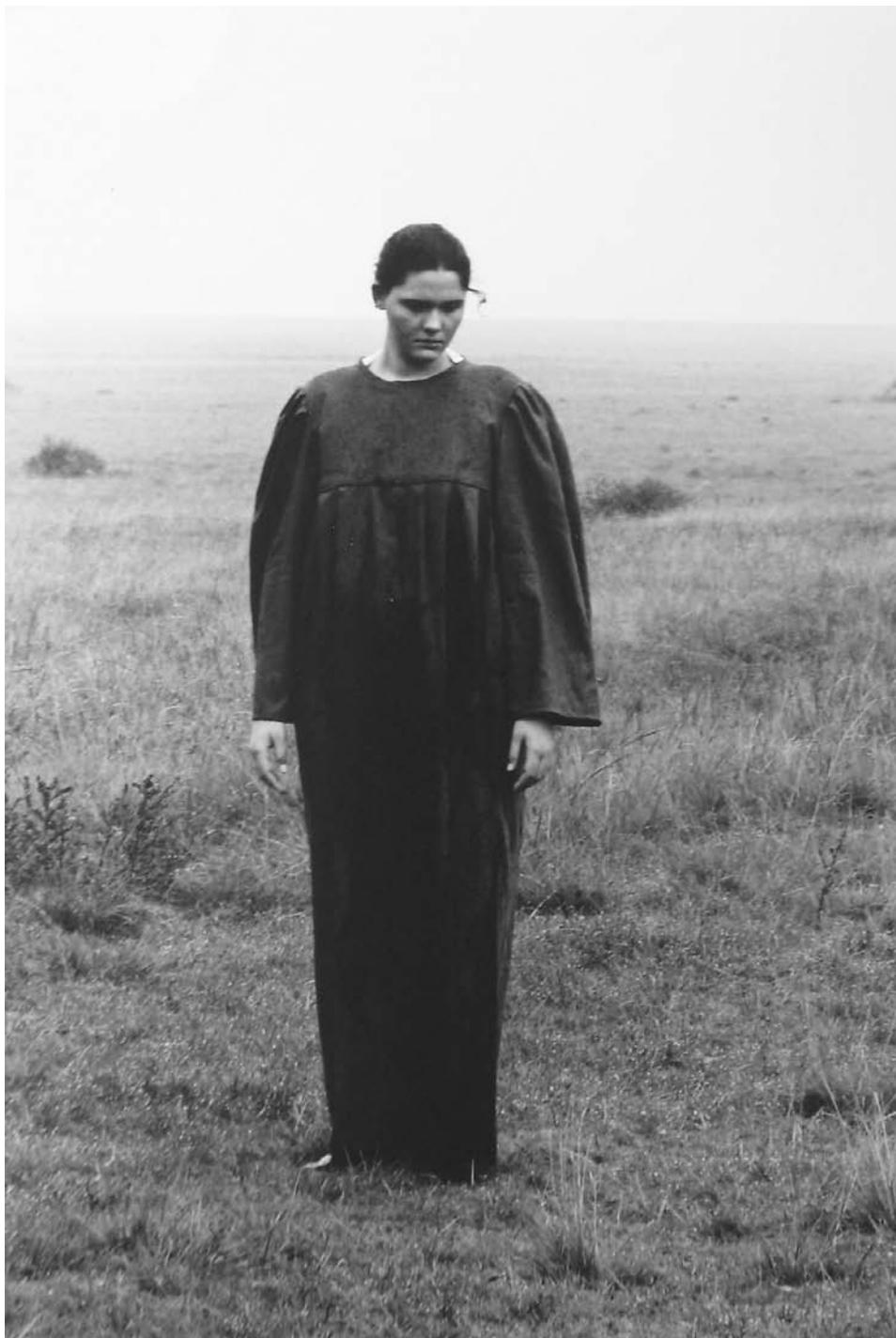
Con el Alma en un Hilo, 2003

Desenho e fotografia, sangue derradeiro de carneiro sobre papel

57,5 cm x 71,5 cm

Fotografia de Karin Lambrecht

Imagem cedida pela artista

**AN.A,29**

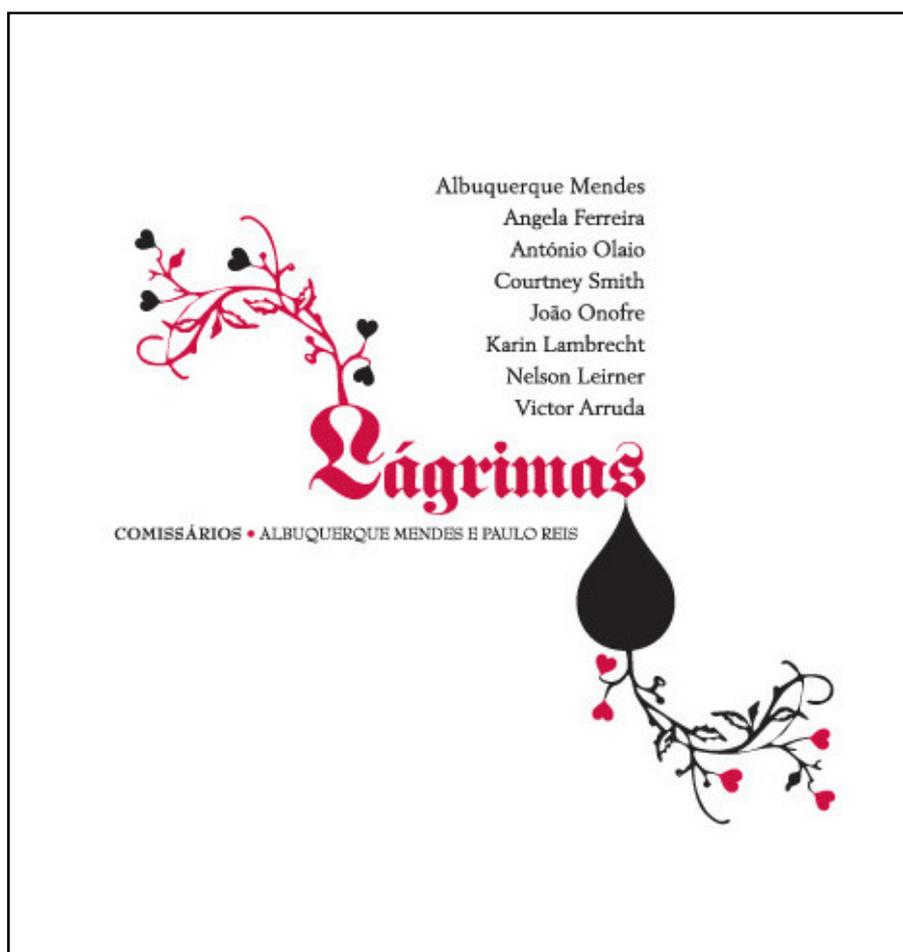
Karin Lambrecht

Caixa do primeiro socorro, 2005(detalhe)

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,30**

Cartaz da Exposição *Lágrimas*
Exposição Coletiva sob curadoria de Paulo Reis e Albuquerque Mendes
Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, em Coimbra, Portugal
De 14 de maio a 11 de junho de 2005

**AN.A,31**

Karin Lambrecht

Meu Corpo-Inês, 2005 (detalhe)

Sangue derradeiro de carneiro abatido para o consumo da carne ovina sobre vestimentas com figuras femininas. Conjunto de material têxtil, fotografia e impressão sobre papéis, do sangue e resíduos das partes desmembradas do animal.

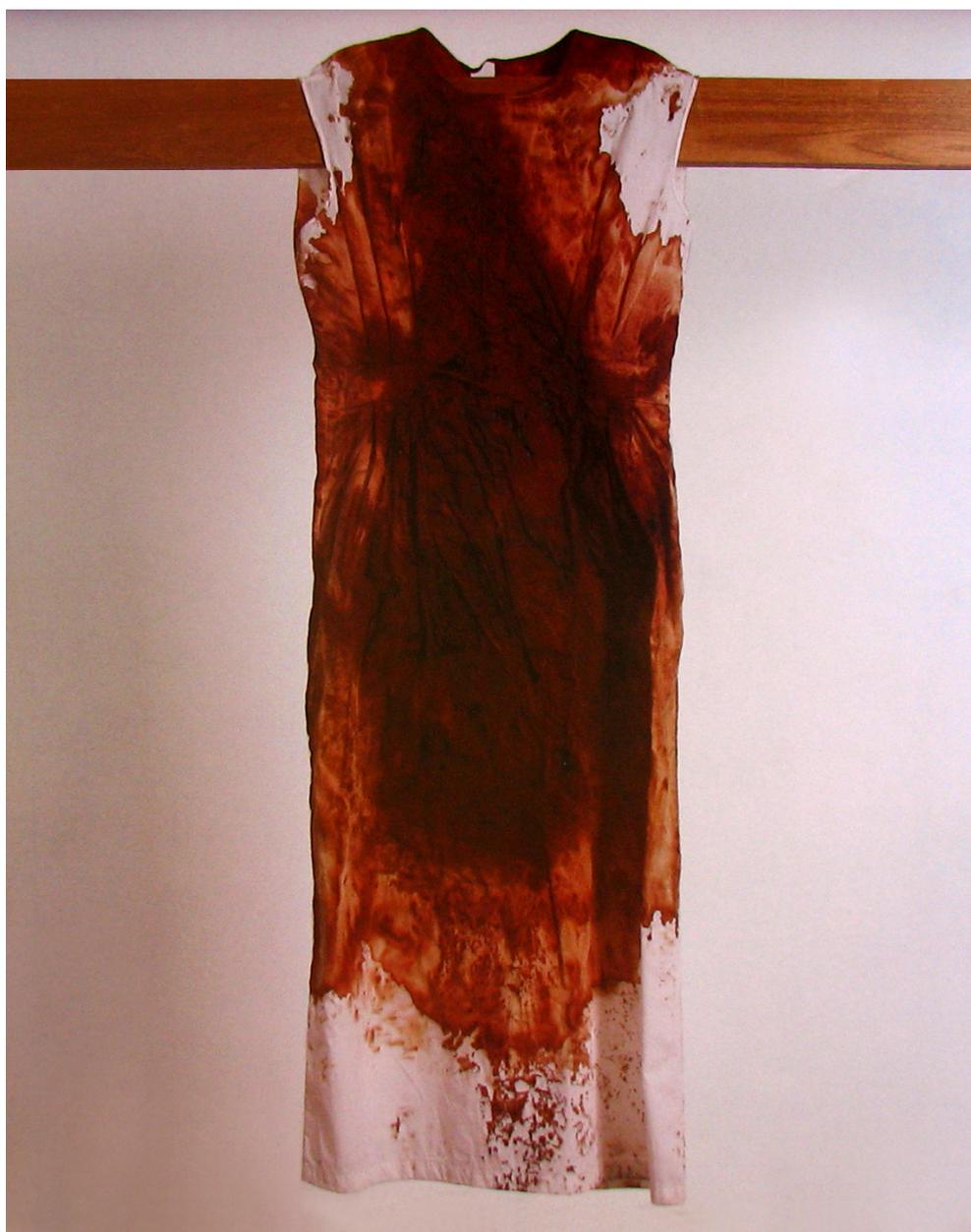
Exposição Lágrimas, Portugal

Fotografia de Karin Lambrecht

Imagem cedida pela artista



AN.A,32
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,33

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

Extraído do catálogo 25ª Bienal Internacional de São Paulo

**AN.A,34**

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,35**

Karin Lambrecht

Meu Corpo-Inês, 2005

Sangue derradeiro de carneiro abatido para o consumo da carne ovina sobre vestimentas com figuras femininas. Conjunto de material têxtil, fotografia e impressão sobre papéis, do sangue e resíduos das partes desmembradas do animal.

Exposição Lágrimas, Portugal
Fotografia de Karin Lambrecht
Imagem cedida pela artista

**AN.A,36**

Karin Lambrecht

Meu Corpo-Inês, 2005

Sangue derradeiro de carneiro abatido para o consumo da carne ovina sobre vestimentas com figuras femininas. Conjunto de material têxtil, fotografia e impressão sobre papéis, do sangue e resíduos das partes desmembradas do animal.

Exposição Lágrimas, Portugal
Fotografia de Karin Lambrecht
Imagem cedida pela artista

**AN.A,37**

Karin Lambrecht

Meu Corpo-Inês, 2005

Sangue derradeiro de carneiro abatido para o consumo da carne ovina sobre vestimentas com figuras femininas. Conjunto de material têxtil, fotografia e impressão sobre papéis, do sangue e resíduos das partes desmembradas do animal.

Exposição Lágrimas, Portugal
Fotografia de Karin Lambrecht
Imagem cedida pela artista



AN.A,38

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,39**

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

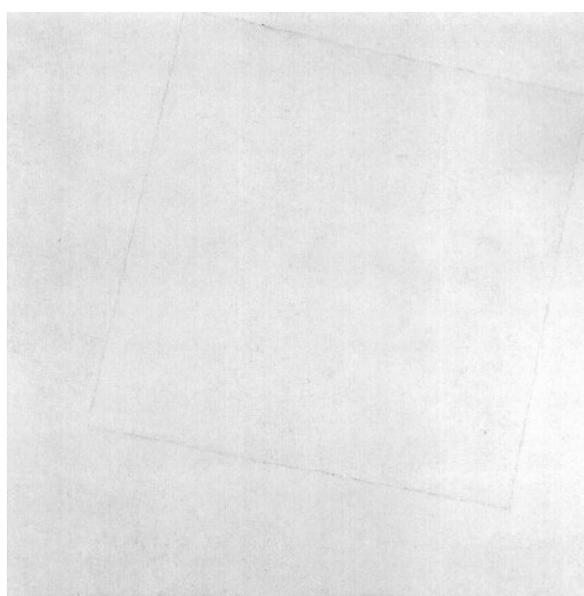
**AN.A,40**

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

ANEXO B



De cima para baixo

AN.B,1

Jean Dubuffet

Suelo Terroso

1957

Óleo sobre tela

73 X 92 cm

AN.B,2

Pollock trabalhando em seu ateliê, 1950

AN.B,3

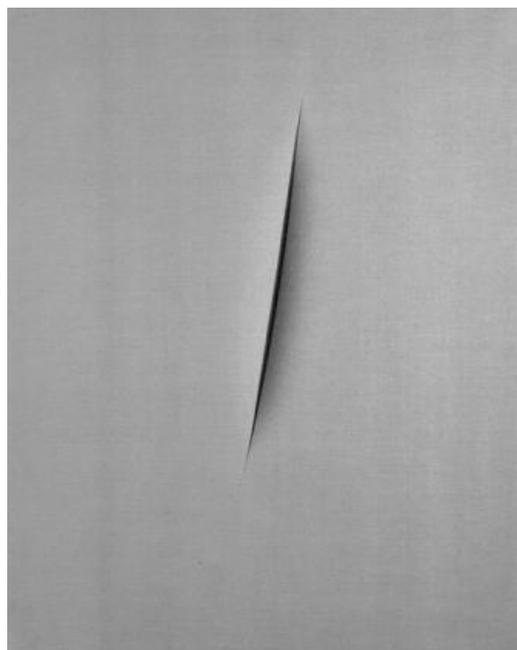
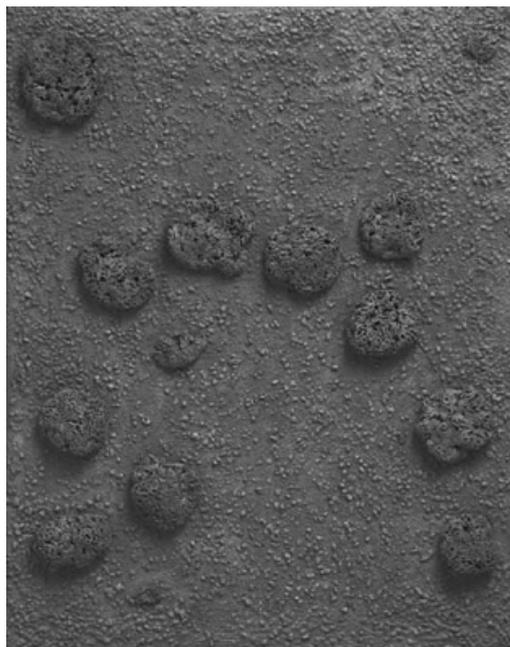
Kasimir Malevich

Quadrado Branco Sobre Branco

1913

Óleo sobre tela

78,7 x 78,7 cm



De cima para baixo

AN.B,4

Yves Klein

Fa (RE 31)

1960

Relevo de esponjas, esponjas,
pigmento dissolvido em resina
sintética sobre suporte de madeira
92 X 73 cm

AN.B,5

Lucio Fontana

Conceito espacial

1960

Tela natural
100x 80 cm

AN.B,6

Yves Klein

Antropometria do período azul (detalhe)

Galeria Internacional de Arte

Contemporânea, Paris

Paris, 9 de março de 1960





De cima para baixo

AN.B,7

Piero Manzoni

Piero Manzoni assina Escultura viva

1961

AN.B,8

Hermann Nitsch

Action

1968

© Photo: Prellinger. © Schloss Prinzendorf,
Austria

Documentation of performance

AN.B,9

Rudolf Schwarzkogler

Ação 6

1965

Sammlung Hummel, Viena





De cima para baixo

AN.B,10

Günter Brus

Caminho vienense (Wiener Spaziergang)

1965

AN.B,11

Allan Kaprow

Palavras

1961

AN.B,12

Claes Oldenburg

*Snapshots from the City
(Instantâneos da Cidade)*

1960

Performance realizada na Judson Gallery,
Judson Memorial Church

Nova Iorque

De 29 de fevereiro, 1 e 2 de março de 1960





De cima para baixo

AN.B,13

Robert Whitman

Flower

1963

Fotografia Babette Mangolte

AN.B,14

Jim Dine, 1959

The Smiling Workman

1959

Performance

AN.B,15

Gina Pane

Sentimental Action

1973

Galeria Diagramma, Milan © Anne Marchand,
Paris

Fotografia: F. Masson



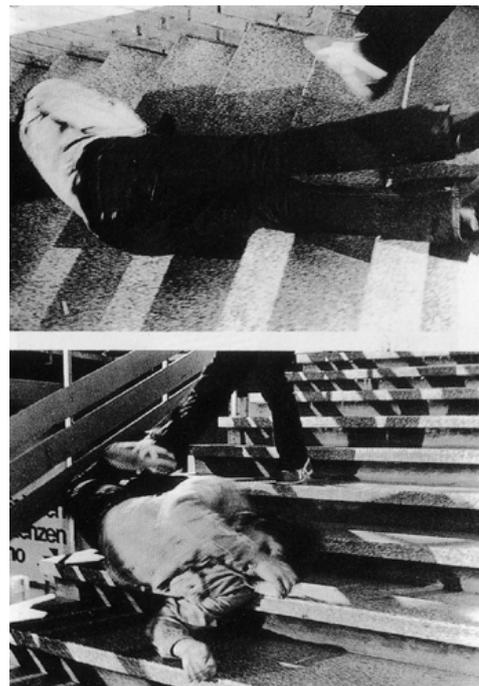
**AN.B,16**

Stuart Brisley

And for Today Nothing

1972

performance

Documentation of performance at Gallery
House Goethe Institute, London**AN.B,17**

Chris Burden

Kunst Kick

1974

Performance

Fotografia de uma performance na Basel Art
Fair, Switzerland**AN.B,18**

Sterlac,

Suspensão

1976-1988

Ação

AN.B,19
 Marina Abramovich
Lábios de Tomás
 (detalhe)
 1970
 Performance



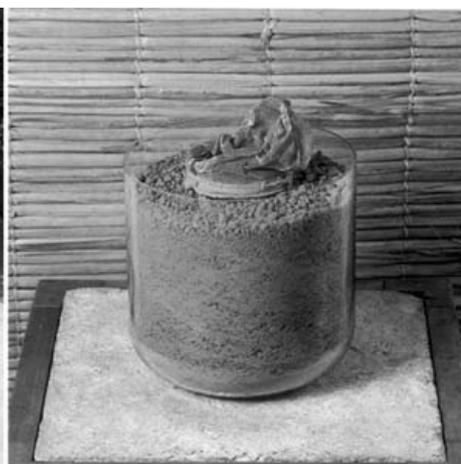
AN.B,20
 Arthur Barrio
Trouxa
 1969
 Tecido, barbante e tinta industrial
 60 x 33 x 24 cm



AN.B,21
 À esquerda
 Hélio Oiticica
Bólide Vidro 4 - Terra
 1964



À direita
 Hélio Oiticica
Bólide caixa 11
 1964





De cima para baixo

AN.B,22

Helio Oiticica

Parangolé

1964

AN.B,23

Lygia Clark

Nostalgia do corpo coletivo

1965

Objetos relacionais

fotografia Hubert Josse

AN.B,24

Antônio Manuel

Corpobra

1970

Madeira, palha, fotografia, acrílico e corda

200 X 49 X 47 cm

Fotografia: Lula Rodrigues





De cima para baixo

AN.B,25

Etienne Martin

O Casaco

1962

Tecidos, passanamarias, cordas, couro e metal

250 x 230 x 75 cm

AN.B,26

Joseph Beuys

Jungfrau Basisraum Nasse Wäsche

1979

Exhibited during "Expansion. Vierte Internationale

Graphikbiennale der Wiener Secession"

Photo: Hans Nevidal, © VBK, Wien

AN.B,27

Anselm Kiefer

Filha de Lilith

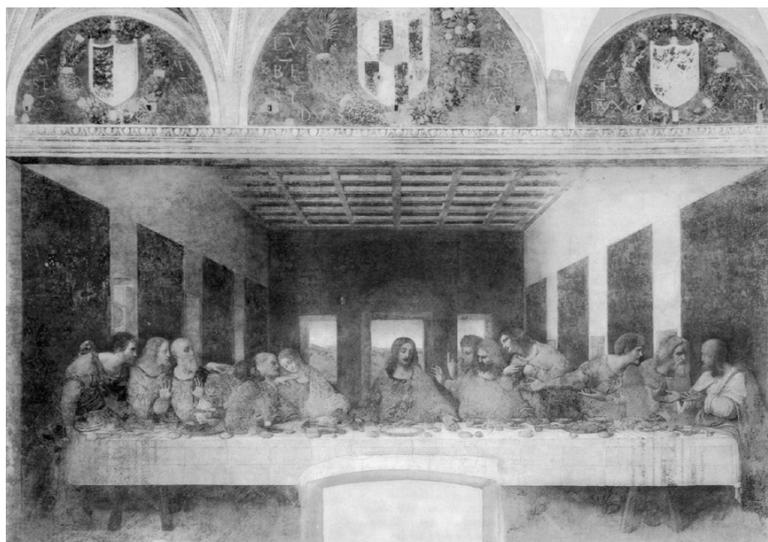
1998

Pintura com cinzas e colagens

308 X 224 cm

Fotografia de Margrit Olsen e Tore H. Royneland



**AN.B,28**

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,29*Santo Sudário*

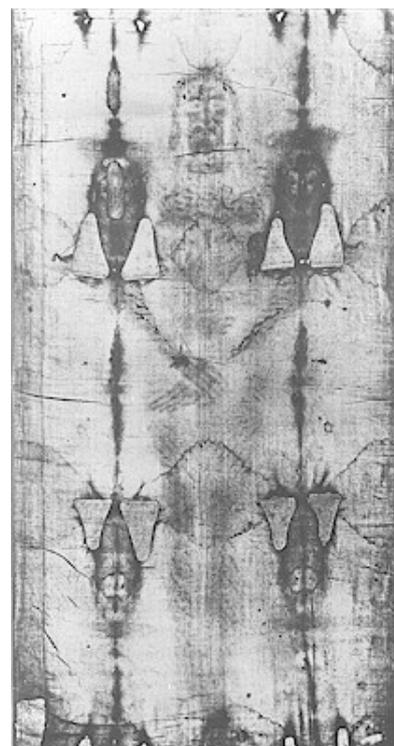
436 X 110 cm

linho e sangue humano

AN.B,30*Santo Sudário*

436 X 110 cm

linho e sangue humano





De cima para baixo

AN.B,31

Leonardo da Vinci
Madonna do Fuso
1501

Óleo sobre tela
50,2 X 36,4 cm
Coleção Particular

AN.B,32

Frida Kahlo
As Duas Fridas
1939

Óleo sobre tela
173 cm x 173 cm

AN.B,33

Michelangelo
Pieta

1498-1500

Mármore

174 x 195 x 69 cm

Basílica de São Pedro-Roma



AN.B,34
 Fra Angélico
Anunciação
 1440 - 1441
 Afresco
 Florença Convento de São Marco, claustro 3



No centro e à direita
AN.B,35
 Vera Chaves
Le Revers du Rêveur
 1998-2003
 Instalação de dimensões variadas
 Imagem cedida pela Fundação Vera Chaves



Acima e no centro

AN.B,36

Dione Veiga Vieira

Fragmentos Primordiais

2004

Vestido infantil de batismo sob véu de tule

Fotografia Fabio Del Re

Imagem cedida pela artista

À direita

AN.B,37

Rembrandt van Rijn

O Boi Abatido

1655

Óleo sobre madeira

94cm x 69 cm





De cima para baixo

AN.B,38

Francis Bacon,

Pintura

1946

Óleo e pastel sobre linho

197,8 cm x 132,1 cm

AN.B,39

Francisco de Goya e Lucientes

Nature morte à la tête de mouton

1808-1812

Óleo sobre madeira

0,45 cm x 0,62 cm

AN.B,40

Francis Bacon,

Pintura com carne

1954

Óleo sobre lona

129,9 cm x 121,9 cm





De cima para baixo

AN.B,41

Miriam Shapiro

Paris Vesture Series # 2

1979

AN.B,42

Jana Sterbak

Da série *Vanitas: Vestido de carne para um albino anoréxico*

1987

Manequim, carne de boi

Instalação de dimensões variadas

AN.B,43

Jana Sterbak

Quero que experimentes o que sinto (o vestido)

1984 -1985

Tela de metal cromado, fio elétrico e projeção de *slide* com texto

Instalação de dimensões variadas





De cima para baixo

AN.B,44

Christian Boltanski

Dispersão

1995

Montes de roupas usadas

AN.B,45

René Magritte

In Memoriam de Mack Sennett

1937

Óleo sobre tela

73 X 54 cm

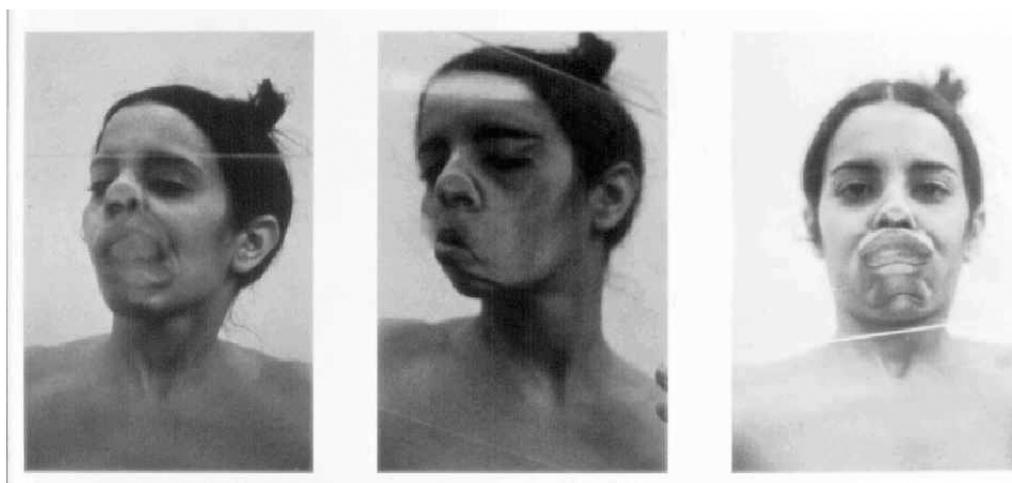
AN.B,46

René Magritte

La philosophie dans le boudoir

1947

Guache 74 x 65 cm



De cima para baixo

AN.B,47

Louise Bourgeois

Cell VII

1998

Instalação (detalhe)

AN.B,48

Ana Mendieta

1972

Vidro sobre o corpo (detalhe)

AN.B,49

Gina Pane

1974

Corpo Presente (detalhe)

Fotografia da performance



REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

ANEXO A

AN.A,1

CATTANI; FARIAS; MIGUEL; BAZZO; 2002, p.20.

AN.A,2; AN.A,3

Imagem cedida por Karin Lambrecht.

AN.A,4

CATTANI; FARIAS; MIGUEL; BAZZO; 2002, p.20.

AN.A,5 a AN.A,12

Imagem cedida por Karin Lambrecht.

AN.A,13

FARIAS, 2002, p. 144 e 145.

AN.A,14

SEVERO; BERNARDES, 2001, p. 28.

AN.A,15

SEVERO; BERNARDES, 2001, p. 17.

AN.A,16

Imagem cedida por Karin Lambrecht.

AN.A,17 a AN.A,22

Imagem cedida por Sérgio Guerini.

AN.A,23

Imagem cedida pelo Núcleo e Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul.

AN.A,24

Imagem cedida por Karin Lambrecht.

AN.A,25

CANONGIA, 2003, p.44 e 45.

AN.A,26

CANONGIA, 2003, p.46 e 47.

AN.A,27

CANONGIA, 2003, p.47.

AN.A,28

Imagem cedida por Karin Lambrecht

AN.A,29

Imagem cedida pelo Núcleo e Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul.

AN.A,30

<http://enxoval.weblog.com.pt/arquivo/exposicoes/>

AN.A,31

Imagem cedida por Karin Lambrecht

AN.A,32

FARIAS, 2002, p. 146.

AN.A,33

FARIAS, 2002, p. 143.

AN.A,34

FARIAS, 2002, p. 147.

AN.A,35 a AN.A,37

Imagem cedida por Karin Lambrecht

AN.A,38

FARIAS, 2002, p. 147.

AN.A,39

FARIAS, 2002, p. 151.

AN.A,40

FARIAS, 2002, p. 143.

ANEXO B**AN.B,1**

<http://www.museoreinasofia.es>

AN.B,2

<http://morel.weblog.com.pt/2005/12/dripping.html>

AN.B,3

<http://www.geocities.com>

AN.B,4

<http://hoodmuseum.dartmouth.edu/collections/overview/contemporary/mixedmedia/P961288.html>

AN.B,5

<http://digilander.libero.it/fondazionefontana/>

AN.B,6

<http://members.aol.com/mindwebart3/page30.htm>

AN.B,7

URL:<http://www.pieromanzoni.org/opere.htm>

AN.B,8

<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue5/deathofthebody.htm>

AN.B,9

<http://www.kunstaspekte.de>

AN.B,10

<http://www.essl.at/works/nature-morte.html>

AN.B,11

http://www.artasauthority.com/2006/04/allan_kaprow_gives_last_happen.html

AN.B,12

<http://artnetweb.com/oldenburg/happen.html>

AN.B,13

<http://www.babettemangolte.com/performance.html>

AN.B,14

http://www.comm.unt.edu/histofperf/BeckyWalker/Becky_history.htm

AN.B,15

<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue5/deathofthebody.htm>

AN.B,16

<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue5/deathofthebody.htm>

AN.B,17

http://scan.net.au/scan/magazine/print.php?journal_id=28

AN.B,18

<http://www.stelarc.va.com.au/photos/06.html>

AN.B,19

<http://www.guggenheim.org/exhibitions/abramovic/>

AN.B,20

<http://www.aestufa.com.br/canibalia/html/barrio.html>

AN.B,21

http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/coletanea_ho/ho_sperling/?searchterm=sperling

AN.B,22

http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/coletanea_ho/ho_sperling/?searchterm=sperling

AN.B,23

http://lookatroba.blogspot.com/2007_06_01_archive.html

AN.B,24

<http://alerib.wordpress.com/2007/12/02/>

AN.B,25

<http://art-maniac.over-blog.com/10-categorie-541618.html>

AN.B,26

http://www.secession.at/art/1998_100jahre_e.html

AN.B,27

LITTMAN; TASSINARI, 1998, p.27

AN.B,28

<http://inforum.insite.com.br/24197/msgs/130/>

AN.B,29

http://capelansapiedade.vilabol.uol.com.br/santo_sudario.htm

AN.B,30

http://capelansapiedade.vilabol.uol.com.br/santo_sudario.htm

AN.B,31

http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Madonna_of_the_Yarnwinder.jpg

AN.B,32

<http://www.fridakahlo.com/art2.shtml>

AN.B,33

http://pt.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_de_Michelangelo

AN.B,34

<http://www.manuelgago.org/blog/index.php/2007/08/>

AN.B,35

<http://www.fvcb.com>

AN.B,36

<http://www.dioneveigavieira.art.br>

AN.B,37

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=25565

AN.B,38

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=79204

AN.B,39

<http://www.muzeocollection.com/fr/reproduction-tableau/recherche-par-style/art-classique/classement-par-artiste/goya.html>

AN.B,40

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=79204

AN.B,41

LAMOUREUX, 2003, p. 12.

AN.B,42

<http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/2f6d2a49fa88f902c1256da5005ef33f3aed8919ac6cb178c12570c1004a85ed!OpenDocument>

AN.B,43

LAMOUREUX, 2003, p. 80.

AN.B,44

LAMOUREUX, 2003, p. 42.

AN.B,45

<http://sol.sapo.pt/blogs/martaalexandraruarte/archive/2007/02/23/Boudoir-Bizarre.aspx>

AN.B,46

http://www.allposters.fr/-sp/La-Philosophie-dans-le-Boudoir-c-1947-Affiches_i2646878_.htm

AN.B,47

<http://www.woodstreetgalleries.org/past/gaurantee.html>

AN.B,48

<http://av.celarg.org.ve/Recomendaciones/anamendieta.htm>

AN.B,49

URL:<http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/action.htm>

ANEXO C

LAMBRECHT, Karin. **Entrevista com o artista.** Porto Alegre, 22 jan.2008. Entrevista concedida a Viviane Gil Araújo.

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 (190 x 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 espacinho. 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 acima. 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 cruces 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 Braspérola 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 Braspérola 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 vêes 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)

K.L.: 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.

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 obvio. 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 algo referindo-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.

ANEXO D

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. Berlin, Alemanha. Obs: Atualmente com novo nome U.D.K. Universität der Künste Berlin e assiste a classe de História da Arte ministrada pelo Prof. Dr. Robert Kudielka.

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 p/ visitar 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. 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.

Exposições Individuais / Solo Exhibitions:**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 (seleção)/Group Exhibitions (selection):**2007****FORUM CULTURAL DE ERMESINDE/ MUSAS.**

21/09/08 a 9/12/08.

Curadoria Paulo Reis. Portugal.

"Associações Livres – Ler é Acreditar"

Curadoria Gaudêncio Fidelis. Museu de Arte Contemporânea – Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

"Anos 70 Arte como Questão"

Curadoria Glória Ferreira. Instituto Tomie Ohtake. São Paulo

"Iberê camargo Gravuras e as Projeções de um Atelier no Tempo – Programa Artista Convidado".

06/06 a 05/08

Curadores: Mônica Zielinsky e Eduardo Haesbert. Organização Geral: Fundação Iberê Camargo. Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

"80/ 90 Modernos Pós Modernos ETC"

25/05 a 15/07

Curador: Agnaldo Farias. Instituto Tomie Ohtake. São Paulo.

"Mulheres Artistas - Olhares Contemporâneos"

08/03 a 06/05

Organização Geral: Lisbeth Rebollo Gonçalves, Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, Ibirapuera, Pavilhão Ciccilio Matarazzo. São Paulo.

"Coleção Itaú Contemporâneo: Arte no Brasil, 1981 – 2006", Itaú Cultural, São Paulo.**2006****"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. Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho, Caxias do Sul.

200530/03 a 29/05 - **O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira.** Itaú Cultural. Curadoria de Fernando Cocchiaralle e Viviane Matesco. São Paulo.14/05 a 11/06 – **Lágrimas.** Alcobaca, Mosteiro de Alcobaca. 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 Antonia – 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, Goiania.

(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) "**Fe203-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) "**Dialog, 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, Estados Unidos.

(27/04 a 27/06) **Panorama da Arte Brasileira 93 PINTURA**. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 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 Décimo Primeiro 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 Lilian Llanes, Cuba.

1990

"Quartado", (19/06 a 06/07) 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, pôr ocasião leitor do D.A.A.D. em 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) Bienal Internacional de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo. Curadoria geral de Sheila Leirner.

1985

(04/10 a 15/12) "**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, juntamente 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**" Fundação Universidade do Rio Grande, curadoria Gaudêncio Fidelis, Rio Grande.

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** juntamente com Heloísa S. da Silva na Igrejinha (desativada) Martin Luther. 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"**, Fundação Athos Bulcão, Brasília. Exposição idealizada para receber a mesma itinerante do artista alemão.

(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"**, Curadoria de Sônia Solzstein, 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 discussão s/ pintura: juntamente 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 NO, juntamente com Michael Chapman. Porto Alegre.

ANEXO E

De: Viviane Gil
Data: terça-feira, 11 de julho de 2006 18:58
Para: Karin Lambrecht
Assunto: Segundo contato

Karin,

obrigada pela atenção ao responder meu e-mail.

Agradeço também por estares disposta à este primeiro contato.

Aproveito para te contar que hoje tive oportunidade de ver o catálogo da exposição O Corpo na Arte Brasileira, do Itaú Cultural (2005).

Parece que ele será lançado oficialmente amanhã em SP.

Eu gosto muito do seu trabalho nesta exposição e não pude deixar de notar a fotografia presente mais uma vez.

E aqui, te peço licença para fazer algumas perguntas:

- Para este trabalho(Con el Alma en un Hilo,2003), já havia intenção de usar a fotografia, ou ela foi incorporada depois?

- A maneira como a Yole está na fotografia foi casual?

E por último(como os vestidos no teu trabalho me interessam muitíssimo):

- O vestido usado pela Yole nesta foto(Itaú) é claro(branco?), diferente do usado no trabalho da última Bienal do Mercosul. Existe uma razão especial na escolha das cores, tecidos e modelos dos vestidos?

Obrigada mais uma vez,

Grande abraço,

Vivi

De: Karin Lambrecht
Data: quinta-feira, 13 de julho de 2006 00:20
Para: Viviane Gil
Assunto: Re: segundo contato

Cara Viviane,

estou te escrevendo respostas sucintas mais adiante quando seguires com contato pessoal, podemos rever as mesmas questões?

(obs. eu visitei algumas vezes a tua loja e igualmente apreciei a tua linha de roupas).

"Con el alma en un hilo" fotografias - documentação da realização de duas viagens p/ coletar o sangue derradeiro de carneiro. Fevereiro de 2003 fronteira com uruguai e limites entre município de Livramento e Quaraí - fotografia exposição corpo/ itaucultural , este lugar, uma fazenda com o nome lindo que chamou muito a minha atenção "Santa Maria Angélica no Paipasso" dá para ver neste a origem católica e indígena uma mescla antropológica da região.

Já mais adiante na viagem para Uruguai em abril 2003 vide a fotografia da figura feminina e vestimenta escura na 5ª Bienal Mercosul.

Como Icleia é sua orientadora certamente ela vai te indicar que a utilização da fotografia tem uma certa constância "discreta " em meu trabalho. Porém com essa ênfase na grande dimensão é recente. Primeiramente a fotografia estava menor e inserida mesclada entre o acúmulo de matérias e gesto de minha pintura. Nos anos 80 eu mesma ampliava minhas fotografias pb. Eu tinha equipamento para isso.

A cor das duas vestimentas é: cinza claro e cinza escuro, linho. Sim eu escolhi as tonalidades e nisso reside igualmente uma medida de (in) diferença (?) se possível da sensação do impacto de percebermos na grande mancha de sangue derradeiro do carneiro e ovelha na vestimenta clara e na vestimenta escura. Para o modelo costurado / detalhes: eu projetei uma vestimenta que lembrasse um avental doméstico e ao mesmo tempo hospitalar aparando o sangue que escorre p/ suprir necessidades físicas e igualdade biológica animal na vida e na morte. Busquei ajuda com amiga de infância que costura muito bem - Berenice Roza - e curiosamente ela havia recentemente cortado uma nova vestimenta para o pastor da igreja Martin Luther do meu bairro. Assim as vestimentas mesclaram em sua execução mais essa memória. Igualmente sempre busquei o sangue do carneiro por ser uma tipologia do Cristo.

Quanto à posição da Yole, que foi muito paciente e dedicada, eu pedi que ela ficasse sentada em um banquinho rudimentar e depois ficasse em pé, e bati uma fotografia atrás da outra com muita rapidez.

abs Karin

De: Karin Lambrecht
Data: sábado, 2 de dezembro de 2006 23:17
Para: Viviane Gil
Assunto: Re: Fotos Karin na ARENA

Querida Viviane, obrigada pelas fotos.

Obs. quando me expressei com a palavra/ conceito p/ vestimenta: "batina" estava errado, por favor, corrige pelo termo TALAR. A Icleia me falou da publicação em livro do teu texto por isso estou aqui escrevendo sobre isso. Também comentei com ela. Talar é a vestimenta usada pelo pastor na tradição de Martin Luther... e que foi pesquisado pela Berenice Roza.

abs K. Lambrecht

De: Karin Lambrecht

Data: sexta-feira, 7 de dezembro de 2007 07:43

Para: Viviane Gil

Assunto: parabéns e obrigada

Querida Viviane,

ontem estive no Margs e comprei o livro *Mestiçagens*, de Icleia Cattani. Fiquei bastante emocionada, seu texto é muito delicado e sensível. A escolha das imagens do trabalho na página igualmente sensível. A sua ênfase aos significados de uma vestimenta igualmente trazem p/ mim uma chance de eu própria re-olhar meu próprio trabalho.

Também considerei todo livro muito maduro. Bonito ver a pesquisa da Icleia assim tão concisa.

A única observação que faria é sobre a descrição daqueles que eventualmente trouxeram a degola ao modo do rito judaico p/ o Rio Grande do Sul, na minha vista disso poderiam ser os portugueses de origem judaica... Isso advindo dos povos do deserto dos tempos bíblicos e guerras santas... Você mencionou os turcos - otomanos, creio que isso foi mencionado na arena por alguém do publico. Enfim é são fatores históricos do quais eu ainda não pude concluir qual teria sido o fato original...e talvez sempre ficará assim: indecifrável.

abs Karin

De: Karin Lambrecht
Data: sábado, 15 de dezembro de 2007 13:53
Para: Viviane Gil
Assunto: parabéns e obrigada

Querida Viviane,

lendo sua resposta ao meu e-mail, queria acrescentar que se vc. tivesse me enviado o seu texto antes de editar eu teria lido e discutido alguns pontos a mais, principalmente quando se refere e descreve meus materiais. Ali creio que podia ser mais extenso. Acredito que material é o próprio trabalho. Tudo está ali, o material e o pensamento ficam unidos ao próprio corpo. Nisso vivo com minha experiência de pintora...

A minha posição sempre será a mesma... Acredito que certas questões serão sempre no meu trabalho referidas a pintura e nisso a sua observação creio que esta mais conectada as suas próprias preocupações que será a "roupa". Creio a convergência nisso poderia estar mais embasada. E sobre a descrição das tarefas das mulheres..., enxoval, luto e etc...

Acredito que isso hoje já esta sendo vivido muito mais abertamente, de maneira compartilhada e principalmente no caso da minha família, as mulheres sempre foram profissionais, até minha avó trabalhava... Mas claro que, mesmo assim, considero seu texto delicado e sensível e entendo que é a sua interpretação. Como eu já escrevi antes fiquei feliz em ver.

Sobre a questão principal o conceito da pesquisa "mestiçagem" é a visão do pesquisador. Não quer dizer que eu própria compartilhe desta visão. Considero muito importante trabalhar na corrente e fluxo da herança do moderno...e tudo que isso implica... Algo entre a velha Europa e o novo mundo (?). Acredito que o projeto da modernidade ainda tem muitos recursos não explorados.

Se você quer continuar como me escreveu, ok. Vamos lá! aguardo seu contato por e-mail.
bjinho Karin

De: Dione Veiga Vieira

Data: segunda-feira, 31 de dezembro de 2007 13:23

Para: Viviane Gil

Assunto: honrada!

Obrigada também!

Sabes que parte dessa mesma exposição: algumas fotos que fiz de um vestido de minha mãe farão parte do acervo da Pinacoteca da Cidade... Estou feliz por isso. Prefiro que conversemos aqui, na minha casa-atelier, onde poderei te mostrar inclusive, o pp. vestido com os nomes (vestido de batismo)...E também posso te dar um xerox do recorte do Caderno de Cultura – ZH com o texto da Paula Ramos a respeito...

Fico honrada em fazer parte de tua pesquisa.

Podemos marcar algo para depois do dia 08?

Bom trabalho!

Bjs,
Dione

De: Dione Veiga Vieira
Data: sábado, 19 de janeiro de 2008 21:12
Para: Viviane Gil
Assunto: Textos

Vivi,

aqui segue os textos da Paula Ramos e de Angélica de Moraes, sobre FRAGMENTOS PRIMORDIAIS (nos anexos). Pode abrir tranqüilamente esses arquivos, meu computador está livre de vírus.

Aproveito para enviar trechos de um depoimento sobre o meu trabalho nos últimos anos (abaixo)... para localizares a minha proposta de trabalho.

Adorei conversar contigo! Hoje já comprei as folhas de papel de seda para enrolar os vestidos...

Esses não poderão manchar com a cor azul do papel, sobre o efeito de uma eventual umidade?

Beijos,

Dione.

P.S.: é engraçado que depois que saíste daqui, fiquei também com uma impressão de que já te conhecia de muito tempo atrás... será que não nos conhecemos mesmo, em alguma ocasião remota?

Depoimento sobre trabalhos anteriores...

"O corpo é, para cada um, uma metáfora do universo ..." *

Durante os últimos doze anos, trabalho com imagens metafóricas do corpo.

Venho buscando diversas conotações poéticas com esse trabalho,

criando diferentes instalações e objetos de uma certa pungência.

Objetos de parede entre 1996 e 2000 (Galeria Bolsa de Arte), possuíam fortes conotações ao orgânico.

Obs.: uma dessas obras está catalogada no site da *Enciclopédia do Itaú Cultural*:
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=obra&cd_verbete=5545&cd_obra=6367

As intervenções *O Corpo Invisível*, no Centro Cultural Martin Luther, em Porto Alegre (dezembro de 2002) e *Primal*, na Pinacoteca da Feevale, em Novo Hamburgo (junho de 2001) e também na Fundação Cultural de Criciúma, em Santa Catarina

(junho de 2002), eram estranhos simulacros de corpos, obtidos por meio do uso de materiais diversos.

Em *Primal*, grandes volumes constituídos de estopas e pendentos do teto remetiam à idéia de corpos que aguardavam a dilaceração.

Em *O Corpo Invisível*, o próprio espaço da Igreja, antiga e desativada para os cultos, tornava-se um corpo: mangueiras plásticas com água, óleo e pigmentos se projetavam das paredes para dentro do espaço como se fossem artérias expostas.

Dentro de uma igreja, e ocupando especialmente as paredes e o chão do altar, essa intervenção dialogava também com uma importante simbologia cristã, notadamente a questão do Corpo de Cristo.

A exposição no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, em Pelotas, consistiu basicamente na apresentação de três instalações que refletiram sobre a efemeridade.

Fragmentos Primordiais, no MAC - RS, em 2004, tratou da ausência do corpo através de objetos do cotidiano (tratados como *fragmentos*) que, agrupados de forma insólita, suscitam o sentimento de vazio.

De: Vera Chaves Barcellos

Data: quarta-feira, 16 de janeiro de 2008 06:57

Para: Viviane Gil

Assunto: Re: O vestido na obra "Le revers du rêveur"

A idéia de utilizar a veste acho que vem de minha obra *O que restou da passagem do anjo*, onde usei um vestido meu de crepe de algodão cheio de babados que vesti, e preparei a máquina fotográfica ainda analógica para as fotos feitas por Patrício Farias. Havia o outro pano que estava emoldurado nessa mesma instalação que era como um manto sobreposto ao anjo que foi tingido por mim, um cetim.

Quanto à obra *Le revers...* O vestido foi confeccionado por uma costureira numa máquina de costura que copiou o mais fielmente possível dos fotogramas do filme. O tecido era seda e foi comprado especialmente para isso, assim como as rendas, tudo novo.

Também cogitei de utilizar um fragmento da veste dos presos, no trabalho sobre *Visitant Genet*. Cheguei a pintar um pano em largas listras rosadas sobre um algodão branco, mas acabei não utilizando na instalação definitiva.

Espero que isto te aclare um pouco sobre o tema.