



Neamp

ARTE DA VIDA NUA

Miguel Chaia⁶⁸

Resumo: O artigo analisa a obra da artista plástica Karin Lambrecht que vive e trabalha em Porto Alegre, sendo considerada uma significativa participante da “Geração 80”. Nas suas pinturas a artista se utiliza de elementos da natureza como recurso técnico e também expressa o debate entre vida animal e civilização.

Abstract: The text analyzes the work of the plastic artist Karin Lambrecht who has lived and worked in Porto Alegre and considered being a meaningful and reverent participant of the 80’s generation. In her paintings and portraits she has made use of nature aspects as a technical toll and also expresses the fight between animal life and civilization.

As novas pinturas de Karin Lambrecht apresentam formas isoladas em estado de suspensão e um tipo de composição que transmitem uma sensação de instabilidade. Retomar vinculações entre estas pinturas e as performances, fotos e desenhos realizados sobre a coleta de sangue no abate de carneiros abre uma possibilidade de análise que pode ser articulada em torno do encontro entre artista e animal. Cruzam-se o olhar da artista e o incógnito ver do animal. Confrontam-se a potência vital da arte e a interrupção da vida. O vermelho material orgânico expelido pelo animal ganha um sentido metafórico que explicita tanto o significado da arte quanto o sentido do coletivo, mostrando os fundamentos da linguagem utilizados por Karin, bem como sua visão de mundo. Questões estéticas e formais misturam-se com experiências existenciais, indicando preocupações que se tornam cada vez mais importantes, em face dos dilemas colocados pela contemporaneidade.

⁶⁸ **Miguel Chaia** – professor do Departamento de Política e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais e pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política da PUC/SP.



De imediato, estas pinturas realizadas entre 2003 e 2004, oferecem planos de cores que se desdobram em múltiplos tons próximos entre si, abrindo espaços para a presença de marcantes formas ou estranhas manchas pouco delineadas – como se fossem aparições apresentando-se no campo pictórico. Além disso, as pinturas trazem uma linha horizontal que demarca uma estreita faixa inferior, área de registro dos respingos e da força da gravidade que faz escorrer a tinta. Define-se um território deixado para ações do acaso, sem a intervenção consciente da artista. Assim como a materialização de formas radicais ou de manchas suspensas, a inclusão desta linha imprime um clima de ambigüidade à composição. Esta linha não se deixa confundir com a fixa linha de horizonte e nem as formas querem ganhar contornos reconhecíveis. Criam, assim, uma tensão permanente ao olhar, que fica à deriva na procura de referências.



A vida precária

A suspensão de formas densas e radicais, a divisão do plano da pintura, as contrastantes densidades de tintas e pigmentos e os desdobramentos contínuos de planos nas pinturas recentes podem ser vistos como um novo momento da linguagem de Karin



que coincide com um aguçamento crítico da sua visão de mundo. A arte emoldurada pela postura crítica abre, então, uma possibilidade para a análise da produção da artista: tentar entender a maneira como a arte pode ser uma forma de investigar a sociedade, indicando seus paradoxos, mazelas e os impedimentos colocados aos sujeitos no transcorrer da vida cotidiana. Quando se consideram tanto as pinturas quanto as obras resultantes dos abates de carneiros, percebe-se o quanto Karin Lambrecht afronta-se com a banalidade do mal, ressaltando o valor da vida. É possível apreender a obra da artista sob uma perspectiva que contemple dimensões ética e política, ao se perceber nela uma posição de recusa de certas relações sociais instauradas.

Em recente estudo crítico avaliando aspectos sociais na produção de Karin Lambrecht, Agnaldo Farias (2002:14) aponta que, nesta artista, entrecruzam-se tanto uma consciência política do mundo quanto um olhar voltado ao que há de oculto na realidade, ao afirmar que os trabalhos desta artista "Parecem localizados ora na política, ora na religião. E, freqüentemente, encontramos neles referências aos Sem-Terra, aos Sem-Teto urbanos, signos da cristandade, e até a rituais de sacrifício animal. Mas cedo percebe-se o quanto essa leitura é imediata. Lambrecht não está interessada neste ou naquele partido político, mas o que motiva os homens a se juntarem na busca de um objetivo, como por exemplo o imemorial desejo pela fixação de um pedaço de terra. Do mesmo modo não lhe interessa esta ou aquela religião, mas a permanência do sentimento do sagrado, (...) aquilo cuja causa se mantém invisível o sobrenatural".

A atual produção de Karin pode ser analisada perseguindo um indício permanentemente latente em seus trabalhos: observar como sua visão é percebida a partir do sangue, tido como um contundente sobejo da civilização contemporânea. Ela volta-se para restos desprezados para chamar atenção sobre um fenômeno estrutural dos dias atuais que é a aniquilação e o desaparecimento do corpo como fato econômico-político. A sociedade, nesta etapa de capitalismo tardio, está saturada de objetos descartáveis e tende a colocar a vida humana no interior deste circuito mercadológico de produção e consumo. Neste sentido, pode-se entender a morte do carneiro como metáfora que permite a manifestação da consciência da artista contra a lógica do desenvolvimento de uma sociedade que reduz o significado da vida.



Em uma pintura de 2003, na qual é traçada a genealogia de Jesus Cristo, com inscrições de dezenas de nomes, Karin desnuda esta referência pictórica com a simbologia do carneiro. Tanto a morte de Cristo como a do carneiro são símbolos bíblicos que devem ser resignificados na laica contemporaneidade. Carneiro e Cristo sofrem a morte como entrega, com passividade e com resignação. Visualidades e idéias propostas por Karin corroboram para o entendimento da vida precária do homem contemporâneo, num sentido próximo àquele pensado por Giorgio Agamben (2002), que analisa o significado das vidas nuas e das mortes banais na história das civilizações, para detectar a força do poder soberano e as ocorrências do mal enquanto banalidades. Para este autor, "vida nua" é aquela que pode ser matada, por ter sido descartada pelo poder/sociedade e o conceito de "Homo sacer", figura do direito romano, remete a uma vida matável ou vida nua que não merece ser vivida. Tal pessoa situa-se numa zona de indiferenciação, simultaneamente sob controle jurídico-político, mas também fora dele: "O conceito de 'vida sem valor' (ou 'indigna de ser vivida') aplica-se antes de tudo aos indivíduos que devem ser considerados 'incuravelmente perdidos' em seguida a uma doença ou ferimento e que, em plena consciência de sua condição, desejam absolutamente a 'liberação' (...) e tenham manifestado de algum modo este desejo" (Agamben, 2002:145).

A vida matável remete, portanto, à impossibilidade de o capitalismo funcionar sem se transformar em uma máquina de morte. A vida está constantemente exposta à morte, por ser jurídica e institucionalmente descartável por decisões do poder.

Ganha maior significado, ainda, o sentido que Karin imprime à sua ação artística, quando compreende que a utilização do sangue de carneiro supõe que este material deve ser recolhido e utilizado na arte como forma de recusa ao fato de o sangue animal ser descartado pela sociedade de consumo. Ao se apropriar deste líquido vital, a artista quer expressar visualmente a idéia de que nenhuma vida é descartável, bem como deixar transparecer o desgosto pela vida matável, retirando-a do espaço de indiferenciação. O ato de recolher o sangue do animal é, simultaneamente, estético e ético. Assim como o ritual do abate do carneiro, os trabalhos da artista permitem compreender que o homem contemporâneo vive o tempo fora do eixo ("The time is out of joint"), no dizer de Hamlet, ao se referir aos acontecimentos do reino da Dinamarca (Shakespeare 1995). Tais



sensações de incomodo que o sujeito sente no mundo podem ser percebidas na visualidade construída por Karin.

Nas superfícies das telas pigmentos naturais e cores criam formas que flutuam sem conseguirem ser nominadas. As composições das pinturas imprimem à obra uma instabilidade permanente. O universo pictórico flutua num arranjo precário de relações de cores, formas e de elementos gráficos. Pode-se ver nestas pinturas de Karin uma forma de argumentação estética, organicamente ligada às experiências performáticas nas fazendas de criação de carneiros, que inclui não só a crítica à realidade circundante, mas também um esforço para exprimir a subjetividade numa linguagem que assume a precariedade como fator nuclear para qualquer tipo de expressão poética. É uma pintura que pode ser incluída no interior de um momento pós-utópico e de desconfiança quanto ao andamento de projetos com excessos de racionalismos.

Numa tela, sem título, concluída no final de 2003, uma forma de cor marrom ocupa o meio de um amplo espaço tingido por tênues tons de amarelo e ocre. Essa figura central, longilínea, com uma altura de 65cm por 10cm de largura, parece pequena na superfície da tela de 190cm por 155cm. Entretanto, ela adquire massa corpórea pelas densas pinceladas verticais de tinta óleo e pela cor escura contrastante com o fundo claro. Essa forma que flutua na tela alarga-se na parte superior, definindo o formato ou o perfil de uma cabeça, parecendo representar a silhueta elementar de um ser humano, que ganha contundência pela alta densidade da matéria e por estar circundada por uma estreita aura, formada pela expansão do óleo. Essa aura revela a continuidade do movimento desse material pictórico e, também, da vida no sentido geral. A figura encontra-se rodeada por sinais e símbolos, destacando-se um diagrama de linhas e marcas originado na altura da sua cabeça e que se projeta para o lado direito da tela, terminando numa coluna de palavras como: 'animal', 'plantas', 'vazio', 'nada' e outras não legíveis. No lado esquerdo da tela, do fundo das áreas amarelas e ocres, emerge uma frase escrita em alemão, que traduzida diz: 'A pedra cai'. Essa pintura permite associar a imagem do corpo humano à densidade do barro e à sua precária condição de estar na terra. A figura central parece expressar a idéia do anjo caído, ou seja, do homem caído ou, ainda, do ser largado. A pintura mostra que esse ser pulsa de vida, experimentando os confrontos que perpassam os



Neamp

reinos biológicos, a condição existencial e a contingência histórica. Karin realizou nessa tela uma representação do homem nas condições da difícil sociabilidade contemporânea. A forma de contorno humano mantém-se em pé com dificuldades, ao se considerar que ao seu lado pequenas formas se desmancham e mesmo porque está muito distante da linha horizontal. Não se trata mais do homem vitruviano, de Leonardo da Vinci, o homem como medida do universo, correspondendo a uma estrutura harmoniosa do mundo. Essa forma produzida por Karin lembra o homem pressionado por circunstâncias internas e externas, recolhido frente ao vasto e silencioso espaço circundante. Entretanto, essa figura mantém-se erguida contra as adversidades, expande-se na sua aura, expressa reflexões e constrói sistemas de comunicação sobre o significado da sua existência.





Neamp

A dor do mundo

A arte de Karin Lambrecht inscreve-se numa linhagem fortemente marcada por Goya, que produziu uma visualidade do horror com suas gravuras e pinturas – desde *O fuzilamento de maio* (1808) até a produção das gravuras e das pinturas da fase negra. Nesta tendência, na qual se inclui Karin, encontram-se artistas como David (*A morte de Marat*, 1793), Picasso (*Guernica*, 1937), Francis Bacon (em seus desfigurados e terríficos gritos subumanos) e, recentemente, no Brasil, Hélio Oiticica (a série *Homenagem a Cara de Cavalo*, 1965/1966), Artur Barrio (as *Trouxas ensangüentadas* de 1969 e o *Livro de carne*), Antonio Henrique Amaral (a série *Campo de batalha*, 1973 e *A morte no sábado – tributo a Wladimir Herzog*, de 1974), Iberê Camargo com as suas últimas pinturas e a instalação *III* de Nuno Ramos, apresentada em 1992 e referenciada pelo massacre dos presos do Carandiru. Todos estes artistas exprimem a visualidade da repressão política e policial e, também, transmitem a visão da dor da vida interrompida pela morte violenta. Não importa tratar-se do herói ou do bandido, do homem ou do animal, do golpe de Estado ou do controle da sociedade, da revolução ou da guerra, mas sim de constatar que a arte acontece no gesto que resiste ao universal drama humano.

Da mesma forma como para muitos outros artistas, para Karin Lambrecht a morte também é uma referência constante na construção da sua expressão poética. Entretanto, a artista não trabalha esse tema no sentido da paralisação existencial, nem como significado de um niilismo negativo, mas como vertigem inevitável a ser enfrentada pelo homem, reafirmando a importância da lembrança da temporalidade passageira da vida, da mesma maneira que Shakespeare, reconhecendo "nosso caminho para o pó da morte", escreveu "que a vida/É uma sombra ambulante: um pobre ator/Que gesticula em cena uma hora ou duas/(...) significando nada!", na tradução de Manuel Bandeira para *Macbeth* (Shakespeare, 1989:111). Para Karin, a morte como fato natural desdobra-se nos planos filosófico e ambiental. Quanto ao primeiro, vislumbra-se em suas obras a preocupação com o destino do sujeito e o gozo da liberdade na contemporaneidade e, no que se refere à questão ambiental, percebe-se nos trabalhos a apreensão com a Terra – precioso *locus* de geração e sobrevivência do ser humano e de engendramento de suas relações sociais.



Neamp

Neste sentido, Iceia Borsa Cattani ao analisar a obra *Morte eu sou teu* (1997), de Karin Lambrecht, realizada com sangue de carneiro sobre toalha e papel, afirmou que, para esta artista, a pintura "deve integrar-se à natureza, à vida – e à morte, uma vez que a morte faz parte da natureza dos seres vivos", reproduzindo a opinião de Karin. E continua a autora: "Para Lambrecht, a morte representa antes de tudo uma mudança na energia dos seres. Uma mudança, ou, sem dúvida, uma troca: a energia se transmuta, passa do corpo para o mundo no instante mesmo que o corpo morre. O sangue da tela, supostamente, contém uma parte da energia do cordeiro. Esta se faz presença, torna-se parte integrante do fluxo da vida" (Cattani, 2002:24).

A obra de Karin alcança um resultado poético devido a elementos dramáticos que se fazem presentes por influência do expressionismo e que permite observar aproximações com o expressionismo abstrato norte-americano. Do expressionismo, Karin guarda a sensibilidade para captar o espírito (ou o desespero) da época, evocando um grito contido, não aquele que dá ordens para engendrar uma ação política, mas sim o som revelador da subjetividade da artista. Por sua vez, para Mark Rothko, "a experiência trágica é a única fonte da arte", sendo que ele "tentou transformar as suas pinturas em experiências de tragédia e êxtase, como condições básicas de existência. O objetivo de trabalho de uma vida era expressar a essência do universal drama humano" (Baal-Teshuva, 2003:17). O expressionismo cria circunstâncias estéticas propícias para se expressar as (im)possibilidades da arte e da vida. Constatar a pertinência de tais aproximações permite levantar alguns indícios para aprofundar a busca do sentimento trágico na obra de Karin. A tragédia, como se quer atribuir aos trabalhos da artista, significa que suas obras possuem conexões com o destino coletivo. E a idéia de tragédia, requerida para análise da obra de Karin, está fundamentada no reconhecimento de que a sociedade vive relações de conflitos e que várias tensões atravessam constantemente a vida dos indivíduos. Se o acompanhamento e o registro da morte do carneiro explicitam uma visão trágica do mundo, esta dimensão desdobra-se também na pintura que, visualmente, não comporta dicotomias entre o bem e o mal, não julga a necessidade da presença de uma clareza lógica e reconhece que o mundo é insistentemente criado por zonas de sombras e luzes. Pode-se observar, na obra de Karin, a expressão de uma sociedade que se revela



Neamp

tragicamente, por não poder experimentar o gozo pleno da liberdade e por conter permanentes e irresolúveis conflitos.

A arte de Karin oferece um tempo lento que aperfeiçoa nossos sentidos para a percepção deste lado trágico, auxiliando a investigar a natureza do homem e as características do ritual e da sociedade. Esta arte possibilita compartilhar a experiência do irreparável, mostrando que a morte está presente, em diferentes significados, na natureza e na cultura contemporânea. Entretanto, referir-se à morte é valorizar a vida e a atenção com o animal é também um cuidado com o homem.

Por tudo isso, a idéia de tragédia em Karin Lambrecht não está ligada a uma concepção pessimista ou negativa da vida. Ao contrário, esta dimensão trágica é uma resposta ativa à vida, uma aposta contra a vida matável. Ao deixar vislumbrar nos seus trabalhos uma estética trágica, ela demonstra que a arte, ao alcançar um patamar de conhecimento e ação, transcende o desespero ou a resignação. Assim, a idéia de tragédia na obra de Karin está próxima da concepção de Nietzsche ao afirmar que a tragédia "(...) faz com que atinemos com o fato de que tudo o que é gerado deve estar preparado para se defrontar com a sua dolorosa dissolução. Ela nos força a olhar fixamente para o horror da existência individual, sem que sejamos transformados em pedra pela visão: um consolo metafísico momentâneo nos alça acima do turbilhão de fenômenos em constante mudança (...) Por um breve momento tornamo-nos, nós mesmos, o Ser primordial e experimentamos a sua insaciável fome de existência" (Williams, 2002:114). A dimensão trágica, portanto, é uma resposta ativa contra a dor do mundo. Uma estética do prazer trágico, ao reconhecer o sofrimento da vida nua, mostra o potencial existente para transcender este estágio de humanidade.

Defrontar-se com os trabalhos de Karin proporciona a experiência de suspensão do tempo, desnudando um precário equilíbrio obtido com as cores de tons próximos, os elementos e as formas, aparentemente buscando melhor definição de seus recortes, e com a utilização de palavras ou frases que parecem desaparecer ou submergir na movediça composição. Ela cria espaços visuais propícios ao mergulho do olhar, à constante procura de referências ou portos seguros e que transmitem sensações de estarem em transformação



Neamp

ou em construção. Formalmente esta estética que acolhe materiais pobres e passageiros está fundada na saturação de pigmentos e massas de cores que tendem sempre à condição original do primeiro gesto; na insistência do uso da cor quase monocromática, não apenas em uma obra mas, em séries que atravessam décadas (azuis dos anos 60/70, vermelhos dos anos 80/90); nos recortes da tela, que conta também com costuras, subtrações de matéria e inclusões de objetos como alfinetes, fios metálicos, etc.; e na utilização de sucatas, resíduos ou dejetos orgânicos. Assim, somos conduzidos a refletir sobre a transitoriedade da vida e das coisas.

Talvez como resposta a este tipo de compreensão do mundo, Karin vem desenvolvendo uma linguagem pictórica marcada pela seguinte especificidade: diferentemente de uma pintura sobre a tela, com pinceladas e matérias que cobrem a trama do suporte, a artista realiza uma pintura que se confunde com a tela. Seus trabalhos caracterizam-se pelo fato de os pigmentos e matérias agarrarem-se à superfície. A tela absorve as cores e os punhados de terra. Tudo se dissolve entre a trama do suporte, como se este alcançasse a situação de algo imantado permanentemente pelas matérias pictóricas. É interessante pensar que tais recursos agarram-se ao tecido, como os homens agarram-se à vida. Karin utiliza intensivamente os materiais, aproveitando ao máximo as potencialidades guardadas pelos recursos disponíveis para a artista, seja um pigmento que se dissolve criando campos de cores, seja um tecido que generosamente absorve cores e coisas.

O corpo: o meu e o teu

Nos atuais trabalhos de Karin, as formas fragmentadas teimam em se fazer presentes, levando a pensar na situação de sujeitos que emergem exigindo ocupar uma posição no sistema de signos montado na tela, transmitindo a instabilidade dada pela ausência de um resistente patamar de estabilização. A artista está produzindo formas que querem se fixar no mundo instável. Tais particularidades da obra de Karin, permite dizer que a artista se move no interior de uma estética da vida nua, fundamentada no precário, nas relações de frágil equilíbrio entre os elementos da composição, nos tipos de materiais utilizados e nas performances em torno da morte do carneiro. O universo estético criado



Neamp

por Karin é sempre soturno, mesmo sendo luminoso, algo próximo da escala de absorção da luz utilizada por Morandi, nas suas pinturas. Existe luz nas obras de Karin, mas esta se projeta parcimoniosamente, impossibilitada de se irradiar na plenitude do clarão solar.

Trata-se de um universo estético forte que, paradoxalmente, quer expor o frágil, as relações frouxas entre as partes e a transitoriedade das coisas. Entretanto, ao se considerar a amarração segura da composição total, Karin entra com cisões ou cortes na tela ou no papel, indicando que na harmonia encontram-se chagas que devem ser vistas como metáforas da dor dos outros. Na mesma direção apontada por Susan Sontag (2003), ao analisar gravuras e fotografias que registram as crueldades e os infortúnios, o amor e a morte, propiciados por algumas sociedades, principalmente nos seus momentos de guerra, Karin oferece-nos imagens que nascem da tensão entre o frágil e o forte, o indefinido e o construído e entre a delicada superfície e a grossa matéria. Cada obra traz sempre a possibilidade de um novo equilíbrio entre os elementos visuais, como se fosse possível superar o estado de guerra por novas relações harmoniosas. Estas tensões e possibilidades futuras estão sintetizadas no sangue: uma coisa frágil quando deixa escapar a vida, mas forte quando seu fluxo ininterrupto faz vibrar a vida. Assim também ocorre com as cores utilizadas nas suas pinturas, sempre próximas dos tons da terra ou do sangue. Nestes últimos anos, Karin vem utilizando um curto espectro de cores, que vai da cor umbra avermelhada, expressão do marrom a que chega o sangue seco, fora do corpo quente, até a cor siena, expressão da luminosidade que se resguarda o sangue vivo pulsante.

Em um texto no qual retoma contatos que manteve com Iberê Camargo, Karin destaca que uma das principais questões colocadas durante a convivência entre eles "foi a da unidade do corpo e da pintura (...). Refiro-me à unidade que possibilita ao homem sentir seu corpo em sua profissão, e nisso existe uma temporalidade também, um tempo que é real. Na pintura, vive-se um tempo que passa, não só o tempo do relógio mas o tempo biológico" (Lambrecht, 2003:189).

Performances, pinturas e desenhos explicitam a preocupação da artista com o corpo, principalmente ao se considerar a necessidade da permanência da unidade entre corpo e obra. Tal inquietação de Karin torna-se uma forma de resistência ao se verificar



que o corpo se tornou o foco prioritário do poder. Na sociedade de controle que nos circunda, investe-se nele para criar pessoas dóceis, criaturas adestradas e que interiorizam a coerção. No momento em que a política transforma-se em biopolítica, Karin Lambrecht expõe a necessidade do cuidado com o corpo. Refere-se diretamente à entrega dócil do corpo no processo do abate do carneiro ou então insinua a presença corpórea nas formas que flutuam no espaço visual, em alguns momentos radicalmente definidas, pesadas e sofridas pelo excesso de massa de tinta, em outros representadas por manchas ou espectros que pretendem ganhar definição. As obras parecem querer traduzir a ambígua e difícil condição do corpo na sociedade, pois ele estaria perigosamente disponível ao poder, mas também marcando sua presença radical e ativa.

Karin trata o corpo com ampla liberdade. Em algumas obras, trabalha este tema apresentando-o diretamente, como nos desenhos criados com os órgãos do carneiro – que logo são também órgãos humanos. O coração, o fígado, o pulmão, os rins... deixam seus vestígios reconhecíveis no papel, indicando a fragmentação do corpo e a sua fragilidade diante de qualquer poder externo. Em outros trabalhos, Karin dá apenas indicações deste tema, quando, por meio de palavras ou códigos dispostos como elementos gráficos na composição da obra, a artista reafirma o significado do corpo. Neste caso aparecem – ora explicitamente, ora veladamente – frases nas pinturas e desenhos, como os seguintes textos: "Subterra. Meu corpo, meu + corpo. Corpo x terra"; "Circulação sangüínea. Energia"; "Caixa. Universo. Aqua-aer: circulatio"; e ainda "... Putrefatio. Forma deitada".

A interpretação da obra de Karin Lambrecht quando focada pelo ritual da morte do cordeiro e o seu impacto nas outras formas de suportes utilizados pela artista, deve buscar como recurso analítico o conceito de biopoder, desenvolvido por Michel Foucault. Retomando esta idéia, Agamben (2002:125) indica "a crescente implicação da vida natural do homem nos mecanismos e no cálculo do poder". Nesta situação ocorre a politização da vida fundamentada na vida colhida na morte extrema e no corpo ganhando nova centralidade. Na concepção de Michel Foucault, na sociedade capitalista o controle não se realiza apenas pela consciência ou ideologia, mas também pela dimensão biológica. É, assim, que a obra de Karin Lambrecht deve ser vista como uma resposta da arte à



Neamp

biopolítica – a artista nos mostra o potencial da instrumentalização que afeta o corpo, permitindo o desdobramento deste problema para o domínio genético do corpo humano.

O biopoder age sobre a espécie humana, sendo exercido de forma física, material e corporal. Daí a ênfase na relação que se estabelece entre poder e corpo – "O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as idéias o dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização". O corpo – "e tudo o que diz respeito ao corpo, a alimentação, o clima, o solo, (...) os acontecimentos passados (...) os desejos, os desfalecimentos e os erros" (Foucault, 1986:22) – torna-se a questão central da análise da genealogia proposta por Foucault. Uma abordagem da obra de Karin Lambrecht, também pode eleger o corpo como um elemento articulador da produção da artista, na forma como vem ocorrendo a partir de 1990. Karin, desde então, incorpora como recursos de linguagem e utiliza como matéria de trabalho os elementos que estão dentro do corpo (sangue, órgãos) e fora dele (terra, alimentos, peles de animais e diferentes vegetais), voltando-se, ainda, aos acontecimentos, desejos e conflitos que atravessam o corpo (símbolos cristãos, sinalizações alquímicas, costuras de partes, incisões e cortes e referências da própria história da arte).

Uma estética do *bios*

Desde o início dos anos 90, Karin Lambrecht vem produzindo no interior de uma estética da vida nua que se desdobra numa estética do biológico, a ser compreendida num amplo conceito que vai da vida à morte, do homem ao animal e vegetal e do orgânico ao inorgânico.

Esta arte da vida nua atravessa o conjunto da produção de Karin, articulando arte e existência, e não se restringindo a alguns trabalhos ou poucos momentos da trajetória da artista. A estética do *bios* torna-se explícita com o trabalho "Coelhos mortos não choram", de 1990-1991, na qual é utilizada uma pele de coelho, material orgânico transfigurado em suporte que acolhe manchas de terra e uma moeda pintada de dourada. Recolher a pele animal é continuidade do aproveitamento de sucatas descartadas pela sociedade industrial,



Neamp

que eram incorporadas nos trabalhos realizados até então. E as sucatas que entravam no processo artístico de Karin eram materiais que sofriam um processo de decantação orgânica.

Em 1995, aproveitando-se do acaso, Karin incorpora o seu próprio sangue a um trabalho exposto na biblioteca do Instituto Goethe, de Porto Alegre. Esta obra, que tratava da genealogia de Jesus, contendo inclusive referências a Maria, foi composto por uma série de desenhos, fotografias, manchas e caligrafias. Uma destas unidades era uma fotografia da escultura de um anjo num túmulo do Cemitério Recoleta, em Buenos Aires. No manuseio desta foto a artista se feriu e manchas do seu sangue marcaram a imagem. Sob um denso céu, um anjo eleva-se sobre escuros mármores dos túmulos e, entre ele e as nuvens, manchas caligráficas do sangue da artista o envolvem.

Intencionalmente, Karin utilizou o sangue de carneiro, pela primeira vez, para realizar a já referida obra "Morte eu sou teu", em 1997, com desdobramentos que até hoje causam impactos na produção da artista (ver análise aprofundada desta obra em Cattani, 2002).

A partir de então, Karin passou a incorporar aos seus trabalhos não apenas o sangue do animal abatido, mas juntamente com ele outros pigmentos minerais, permitindo assim ampliar o repertório visual, obter outros recursos para chegar à relação brilho/opacidade e tingir o mundo de cores vitais. Ela também transformou o movimento dos seres vivos em signos plásticos – imagens da pressão de mãos ou pegadas de pés de cães e aves em telas ou papéis são registradas quando o trabalho é deixado ao relento e entregue à natureza para que ela traga a sua contribuição para o resultado final da obra. Também é recorrente o uso de materiais orgânicos, como o mel de abelha, a cera, as folhas e gravetos que ampliam a expressividade das pinturas, desenhos ou objetos.

Este tratamento estético do *bios* torna-se tão estruturante em Karin Lambrecht que funde preocupações sociais com o desenvolvimento da linguagem, sendo pertinente entretanto, observar que nos seus trabalhos a dimensão biológica só se configura a partir do fazer artístico. São os recursos e a linguagem da sua arte que constituem pistas a



Neamp

desvelar uma postura filosófica-existencial que privilegia a relação com a natureza, ou mais especificamente, com o homem e o animal.

Neste sentido, não há como fugir de uma análise comparativa entre a produção de Karin Lambrecht e o livro *O animal que logo sou*, de Jacques Derrida (2002), para melhor delinear esta estética do biológico. Ambos se detêm no olhar do animal indagando sobre a perda da unidade entre natureza, animal e homem e reconhecendo que os abatedouros dos animais são metáforas das terrificantes experiências geradas por intolerantes sociedades. Se a referência para Derrida é o olhar de um gato, em Karin trata-se do carneiro. Eles produzem sob o impacto do reconhecimento do animal que vê, do animal que observa. A base desta metodologia compreensiva está na unidade (perdida?) entre animal e homem, uma vez que a diferença é apenas de nomenclatura e de um equívoco de relato: "Quem nasceu primeiro, antes dos nomes? Quem viu chegar o outro em seu território, há muito tempo? Quem terá sido o primeiro ocupante, e portanto o senhor? O sujeito? Quem continua, há muito tempo, sendo o déspota" (Derrida, 2002:39). Há muito tempo que o animal nos olha e este animal é o outro e este animal permite indagar quem sou eu. Por isso que o olhar do animal dissolve nossa vergonha de estarmos nus. "O animal, portanto, não está nu porque ele é nu. Ele não tem o sentimento de sua nudez. Não há nudez na natureza" (Derrida, 2002:17). A arte de Karin procura desnudar o mal-estar da civilização. Quem é o carneiro? Para Karin o carneiro é ela, o carneiro somos nós. O carneiro é o animal que logo sou. Carneiro morto não chora. Carneiro eu sou teu. Esta percepção estética do mundo esparrama-se por todos os fazeres de Karin, alcançando um momento de síntese na Sala Especial da 25^a Bienal de São Paulo.





Neamp

O olhar da artista detendo-se no carneiro que vê "no animal antes de mim, aí perto de mim, aí diante de mim – que estou atrás dele", facilita a Karin Lambrecht apanhar a violência, a tristeza, o luto e a melancolia que nascem de nós, da passividade ou da notícia da morte. "Ser chamado, escutar-se nomear, receber um nome pela primeira vez, é talvez saber-se mortal e mesmo sentir-se morrer" (Derrida, 2002:43). Karin produz seus trabalhos utilizando permanentes deslocamentos: vida/morte, animal/humano, eu/outro e artista/sujeito. Assim como o olhar do carneiro, o olhar da artista desvela a nudez dos seres, a fragilidade do mundo e a potência da arte.

Mesmo quando considera as dores do mundo, a visualidade poética de Karin ganha ênfase sobre qualquer idéia ou conteúdo, levando o usufruidor a um processo de retorno à subjetividade, mergulhado num tempo lento de reflexão, sem que perca sua atenção com o mundo circundante. Os trabalhos que Karin vem criando têm como referência o mundo e também a história da arte, caracterizando-se essencialmente como discussão da pintura, recuperando a arte como forma de resistência. Em suas obras percebe-se o esforço para reafirmar as características da pintura, pesquisando insistentemente a sua natureza para recuperar o potencial desta linguagem. Por isso Karin cria superfícies e planos dos quais arranca o máximo de expressividade e agrega ao suporte tintas orgânicas ou acrílicas, matérias e diversos elementos insistindo em novas experiências. Para Lambrecht importa, fundamentalmente, não a busca da representação nem a narração, mas o esforço para alcançar a lógica autônoma da pintura.

Bibliografia

- AGAMBEN, G. *Homo Sacer – o poder soberano e a vida nua I*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalem – um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BAAL-TESHUVA, J. *Rothko*. Köln: Taschen, 2003.
- BATAILLE, G. *A literatura e o mal*. Lisboa: Passagens, 1998.
- BEHR, S. *Expressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- DERRIDA, J. *O animal que logo sou*. São Paulo: UNESP, 2002.



Neamp

FARIAS, A., CATTANI, I. e CHAIA, M. *Karin Lambrecht*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 2002.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

LAMBRECHT, K. Iberê Camargo, lembranças, in SALZSTEIN, S. (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

PAZ, O. *Transfigurações*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.