

An anatomical model of a human head and neck, showing the respiratory system. The model is dark-colored and appears to be made of a textured material like plaster or wood. It shows the nasal cavity, oral cavity, and the trachea leading down the neck. The background is a blurred, light-colored structure, possibly a museum display case.

# RESPIRAÇÃO KRAJCBERG

CURADORIA MARCIO DOCTORS





FOTOS | PHOTOGRAPHS. LEEZ GARRIDO | FRANS KRAJCEBERG, MAID | MAY 1996

# RESPIRAÇÃO KRAJCBÉRG

CURADORIA MARCIO DOCTORS

CASA MUSEU EVA KLABIN

RIO DE JANEIRO, 15 DE SETEMBRO DE 2018 A 17 DE FEVEREIRO DE 2019







# TRÊS PERGUNTAS SOBRE KRAJCBERG

MARCIO DOCTORS

Para Rebeca e Betina, minhas filhas

## — POR QUE RESPIRAÇÃO KRAJCBERG?

Quando eu tinha 15 anos, soube de Noel Nutels e fiquei fascinado por sua personalidade. Dei um jeito de descobrir seu telefone e, adolescente intrépido que era, liguei para ele e disse que gostaria de conhecê-lo. E ele, sábio generoso e provavelmente curioso, convidou-me para visitá-lo. A razão de procurá-lo era a guerra do Vietnã. Lembro-me de que estava mobilizado pela guerra e não lembro e nem sei por que achei que ele teria algo a me dizer. A vida é feita de encontros: muitas vezes intuitivos, outras vezes impulsivos e, eventualmente, intempestivos, que podem nos marcar para sempre. E foi o que aconteceu.

Entreí na sua casa timidamente, na rua Pires de Almeida, em Laranjeiras. Lembro que tinha outras pessoas na sala. Sentei-me num sofá, entre assustado e constrangido. E ele, extremamente simples, direto, acolhedor e afetuoso, deixou os outros de lado e me deu atenção, fazendo com que me sentisse à vontade e buscando me ajudar no meu sem-jeito de adolescente sem graça.

Noel, à sua maneira bonachona, me disse:

– Então, você quer saber sobre a guerra do Vietnã? O que posso te dizer é que existem duas maneiras de acabar com um povo. Uma é a “solução final” nazista, como na Segunda Guerra Mundial, quando se quis exterminar as pessoas fisicamente nos campos de concentração, e a outra, como a realizada no Brasil, pelo colonizador português, acabando com a cultura dos povos indígenas, buscando catequizá-los e deixando-os entregues à aculturação. O que sustenta um povo, qualquer que seja ele, é a sua cultura. Ou você o elimina fisicamente ou você acaba com a sua cultura. O assassinato pode ser tanto físico, quanto cultural. Sem corpo não há cultura e sem cultura não há corpo.

Nunca me esqueci desse ensinamento precioso e preciso sobre o espírito humano. Hoje, muitos anos depois, é esse pensamento que me norteia na criação e reflexão sobre o RESPIRAÇÃO KRAJCBERG.

Krajcberg é um artista que passou pela Segunda Grande Guerra, teve sua família dispersa e assassinada nos campos de concentração e a casa de sua família confiscada pelos poloneses, lutou contra os nazistas no exército russo e na resistência polonesa. Depois de um périplo por Leningrado, Stuttgart – onde estudou belas-artes e engenharia – e Paris – onde conheceu Chagall –, chegou finalmente ao Brasil, sem saber a língua e sem saber nada sobre o país. Aqui, depois de passar por Rio e São Paulo, ter trabalhado no Museu de Arte Moderna de São Paulo e na Primeira Bienal, descobriu a força da natureza em Monte Alegre no Paraná, quando trabalhou para a empresa Klabin, e construiu sua primeira cabana no mato. Aí encontrou a alegria: “Nunca a natureza me perguntou de onde eu vinha, se era naturalizado, qual a minha religião. Isso me deu grande alegria”.<sup>1</sup>

No entanto, esse encontro com o “paraíso” foi corrompido por outra forma de destruição. O Estado do Paraná foi consumido por chamas. As florestas eram queimadas para serem transformadas em plantações de café. Ele não aguentava mais a fumaça. Retomou seu nomadismo: Rio, Paris, Ibiza, até chegar à mina de Cata Branca, em Itabirito (MG), de onde retirou os pigmentos com os quais passou a trabalhar, e finalmente à Nova Viçosa, sul da Bahia, por indicação de Zanine, onde foi imantado pelos manguezais e passou a perceber como era frágil a relação com a natureza no Brasil e o quanto ela estava e está sendo constantemente ameaçada. Nova Viçosa representou para ele o lugar do acolhimento; sua morada.

Krajcberg, ao longo de sua vida, entrou em contato com duas formas radicais de destruição: a provocada pela guerra e a que provocamos na natureza. O **RESPIRAÇÃO KRAJCBERG** trata de tornar visível esse percurso da destruição e de como a sua arte, em contato com a natureza, foi a potência que o ajudou a enfrentar a questão de sua própria vida.

A trajetória de Krajcberg trata da tonificação da consciência da destruição. É um resistente – assim como todo grande artista –, e sua resistência não é outra coisa senão a perseverança de que não lhe era possível abrir mão daquilo em que ele acreditava: é preciso resistir às forças de destruição física e cultural a que temos sido submetidos ao longo dos séculos e especialmente nos séculos XX e XXI. Sua obstinação: a consistência da consciência. Seu legado: a certeza de que devemos permanentemente enfrentar e nos revoltar contra as formas de destruição da natureza.

Essa é a primeira edição cujo título incorpora o próprio nome do programa de arte contemporânea da Casa Museu Eva Klabin: Projeto Respiração. Pensei que nada seria mais apropriado para um artista, que nem sempre se dizia artista, mas que foi um defensor incansável do meio ambiente e um combatente aguerrido contra a destruição da natureza, pontuar que o importante é respirar. Preservar a natureza não é outra coisa senão preservar o direito à respiração; o direito à vida. Preservar aquilo que nos permite respirar. Por isso: **RESPIRAÇÃO KRAJCBERG**.

“Detesto a palavra ‘feliz’. Gostaria de saber como me sentir feliz. Estou mais consciente das coisas que faço, mais consciente da minha revolta. Pelas cartas que recebo, sinto que a consciência da destruição vem aumentando. Não posso dizer mais que isso. Seria absurdo de minha parte dizer que estou mais feliz.”<sup>1</sup>

“Sinto que estou mais perto da força que me dá tranquilidade para viver: a natureza”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A consistência da revolta da destruição. Entrevista prestada a Mano Sérgio Conti. Folha de S. Paulo, caderno + mais I. 10 de fevereiro de 2002. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/masj/151002200211.htm>

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.





## — QUAL SERIA O TERRITÓRIO E A NACIONALIDADE DE KRAJCBERG?

“Nunca a natureza me perguntou de onde eu vinha, se era naturalizado, qual a minha religião. Isso me deu grande alegria”.<sup>4</sup>

Pensar os conceitos de território e nacionalidade na questão krajcbergiana é elucidativo. De um modo geral pensamos cultura com base no pensamento da história, como um acúmulo de experiências e ações do passado que, somadas, vão delineando um perfil, uma característica de um povo ou de uma nação, com a qual nos identificamos e nos reconhecemos. Nutels estava certo no sentido de que a cultura é fundamental para a sobrevivência de um povo; é aquilo que dá sentido à existência do grupo, mas também a cada um dos indivíduos que pertence a esse grupo. Mas devemos prestar atenção também quando ele fala da eliminação física. O corpo físico é fundamental. Sem ele nada existe porque é ele que garante a nossa vida. Portanto, são as pessoas vivas que garantem a

possibilidade dos novos acontecimentos culturais, ao estabelecerem outros valores, outros saberes culturais baseados em um constante rearranjo das linhas de forças do momento do acontecimento vivo do instante. Por isso, os indivíduos que sobrevivem ao passado são a condição necessária do devir.

Os corpos não são descolados da fisicalidade do mundo. É necessário um território que receba os corpos físicos. Assim, se o devir da cultura necessita dos corpos vivos e os corpos vivos necessitam de um território para existir, sem território não há devir. Mesmo nos processos de desterritorialização e territorialização, como se dá com o povo judeu ou com os ciganos, que carregam consigo sua cultura como uma bagagem, levando-a para onde forem, é necessário um território. Em outras palavras, ao levarem consigo uma cultura do espírito milenarmente solidificada, esses povos necessitam de um território para que a cada nova territorialização possam reinventar o corpo cultural, atualizando-o a partir do devir, que está indissociavelmente associado às variantes dos locais e dos momentos de cada acontecimento nos seus deslocamentos.

No entanto, com os povos indígenas foi parecido e diferente, apesar de também serem errantes. Falta algo na equação de Nutels. O pensamento da cultura como território. Com isso quero dizer que o colonizador português privou os diferentes povos indígenas de sua cultura quando quis catequizá-los, mas também, quando provoca seus deslocamentos de seus territórios, assim como nós brasileiros fizemos no século XX com a criação do Parque Nacional do Xingu. Foi agindo nessa dupla via que a cultura indígena foi minada. A morte cultural ocasionada por essa ação de deslocamento se deveu ao fato de que os diferentes povos indígenas, mais do que todos os outros, construíram sua cultura ancorada no nomadismo, isto é, uma cultura que se desloca num território sem fronteiras físicas, mas cujas fronteiras culturais são estabelecidas, baseadas no reconhecimento do território da natureza, a partir do qual constroem conhecimentos fundamentais para a sua sobrevivência. Portanto, expulsá-los de seus territórios ou segregá-los em territórios desconhecidos e ainda não transitados e reconhecidos por impulso próprio ou necessidade natural significou extrair-lhes a cultura. Significou sua morte cultural. Tornou-os estrangeiros no seu próprio conhecimento; na sua própria cultura.

Desse modo, quando Krajcberg enuncia que a natureza nunca o havia perguntado de onde ele vinha, qual era a sua religião ou sua naturalidade e que isso lhe trouxe grande alegria, encontramos aí a chave para desvendá-lo e também para percebermos como se dá a construção da cultura brasileira. Ele era um estrangeiro e sentia-se um estrangeiro por tudo que tinha vivido e por constantemente ser lembrado de que era estrangeiro. Ele reclamava que não o consideravam um artista brasileiro. Ele era mais reconhecido como brasileiro fora do Brasil do que aqui. Há nele um desconforto. Daí sua revolta e sua maneira, muitas vezes,

ríspida e magoada de ser, que traduzia uma opção real por afirmar seus valores para que não fosse corrompido e ter uma arma (a revolta ríspida) que enfrentasse a inércia e preguiça alheias que, com frequência, juntam-se para mediocrizar os valores de um indivíduo. Mas também porque era genuíno o seu desconforto em relação às convenções nacionais, religiosas e culturais. Essa sua revolta era necessária. Ele precisava sentir-se estrangeiro para sentir-se mais próximo de si e mais brasileiro do que aqueles que não se questionavam sobre isso e que não o reconheciam como tal.

De certo modo, e guardando as devidas distâncias, ele me lembra os artistas viajantes que vieram para o Brasil, onde ajudaram a erigir uma identidade brasileira com base em um olhar estrangeiro. Como o Brasil é uma invenção, assim como todas as nações são invenções, nas Américas essa questão ficou ainda mais evidente e explícita porque algo precisaria ser construído com uma ideia de dominação territorial e um confronto sistemático com outras culturas já territorializadas, sem nenhuma preocupação nacional e, por isso, sentidas e percebidas como inferiores. Não era um confronto de iguais, mas uma aproximação por anulação. Mas o fato é que aquilo que se convencionou chamar hoje de cultura brasileira foi construído e constituído com um olhar estrangeiro, dos povos de origem africana, europeia e asiática, que determinou o que seria a cultura brasileira, já que a cultura dos povos indígenas eram culturas anacionais.

A singularidade no caso de Krajcberg, que evidentemente não estava preocupado com a ideia de dominação e cujos valores, ao contrário, o aproximava do conceito territorial dos diferentes povos indígenas, era que sua busca também não era nacional, mas territorial, e dessa maneira contribuiu para fortalecer a questão de uma cultura brasileira. Dito de outra maneira, sua emãncia fez dele um nômade nacional que, ao sentir-se deslocado ou incomodado em uma territorialidade nacional brasileira – e acredito que em qualquer outro território nacional também –, permitiu o reconhecimento do único lugar que se sentia acolhido: a natureza (na paisagem natural), e, ao mesmo tempo, ao lutar por sua preservação, esboçou verdadeira possibilidade de sentido para a cultura nacional brasileira, indicando sua potência como o local de expressão das linhas de força da natureza em confronto com a capacidade destrutiva dos homens. Ele repactua a relação entre homem e natureza, repactuando-se com ela e esvaziando o antropocentrismo; estabelecendo um novo devir: o devir natureza.

Procurar perceber a obra de Krajcberg por esse viés lhe dá outra dimensão. Liberta-o dos parâmetros da história tradicional e o insere na linha de pensamento de Braudel, Deleuze e Guattari, que a história é uma geo-história e a filosofia, uma geofilosofia. E eu diria que existe uma geoarte, que rompe com as amarras da história da arte tradicional, estabelecendo novos parâmetros.



A geografia não se contenta em fornecer uma matéria e lugares variáveis para a forma histórica. Ela não é somente física e humana, mas mental, como a paisagem. Ela arranca a história do culto da necessidade, para fazer valer a irreducibilidade da contingência. Ela a arranca do culto das origens, para afirmar a potência de um “meio”. [...] Enfim, ela arranca a história de si mesma, para descobrir os devires, que não são a história, mesmo quando nela recaem: a história da filosofia na Grécia, não deve esconder que *os gregos sempre tiveram primeiro que se tornar filósofos, do mesmo modo que os filósofos tiveram que se tornar gregos*. O “devir” não é história; hoje ainda a história designa somente o conjunto das condições, por mais recentes que sejam, que nos desviamos para um devir, isto é, para criarmos algo de novo.<sup>5</sup>

Foi a paisagem natural que imantou Krajcberg ao território físico “brasileiro”, foi o que propiciou que ele saísse dos cânones da história da arte e a ela retornasse, reinventando-se e realimentando a historiografia da arte brasileira. Mesmo que ele se ressentisse por não ser verdadeiramente considerado um artista brasileiro, ele hoje é parte dessa história e uma expressão importante.

Para que um artista possa ser verdadeiramente um criador, ele precisa romper com a história da arte. Romper com a necessidade, que naturaliza os processos depois do acontecido, para emergir da “geoarte”, que faz valer “a irreducibilidade da contingência”, liberando o indeterminado, o imprevisível, o imponderável e o intempestivo, que é onde se dá potência expressiva da arte e que só o ambiente – mais do que a origem (tão cara à história) – permite, porque não mistifica e libera o devir, como conceito descolado da ideia de futuro passado.

<sup>5</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia*. 3ª ed. Trad. Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: 34, 1997, p. 125-126. Para melhor elucidar essa questão, cito comentário de Deleuze e Guattari sobre Nietzsche, que foi quem conceituou a importância de se pensar o elemento “não-histórico”: *Sem a história, o devir permanece indeterminado, incondicionado, mas o devir não é histórico. Os tipos psicossociais são da história, mas os personagens conceituais são do devir. [...] O elemento não-histórico, da Nietzsche, “assemelha-se a uma atmosfera ambiente sem a qual a vida não pode engendrar-se, vida que desaparece de novo quando essa atmosfera se aniquila”. É como um momento de graça, e “onde há atos que o homem foi capaz sem se ter antes envolvido por essa nuvem não-histórica?” [NIETZSCHE, F. *Considerações intempestivas*, “De l’utilité et des inconvenients des études historiques”, §. 1. Sobre o filósofo-cómeto e o “meio” que ele encontra na Grécia, *La naissance de la philosophie*, Gallimard, p. 37]. *Se a filosofia aparece na Grécia, é em função de contingência mais do que de uma necessidade, de um ambiente ou de um meio mais do que de uma origem, de um devir mais do que de uma história, de uma geografia mais do que de uma historiografia, de uma graça mais do que uma natureza*.*

De certo modo Krajcberg se beneficiou de ser “estrangeiro” ou sentir-se estrangeiro, apesar de ter optado pela nacionalidade brasileira. Ele pôde fundar seu território artístico devido à “irredutibilidade das contingências” com que se deparou no território do Brasil, sem sentir-se tolhido pela história da arte local. Em outras palavras, é como se soubesse da história da arte brasileira e para ela retornasse. A história da arte brasileira não é feita por nenhuma origem fundacional, mas por uma pluralidade de linhas de força que resistem à história e se submetem à necessidade imposta pela radicalidade do real do seu ambiente/território (“a irredutibilidade das contingências”). Apesar ou graças ao fato de ser estrangeiro ou sentir-se ou ser visto como tal, sua obra contribui para constituir o que se convencionou chamar “arte brasileira”.

Tenho certeza de que sem o fato de ter experimentado a alegria, quando tomou consciência de que a natureza não queria saber de sua origem, ele se encontrou com a experiência de sentir-se livre e parceiro do devir de uma arte, que jamais poderia ter imaginado em sua Kozienice natal, na Polônia. Sua força expressiva só pôde apresentar-se ao mundo quando ele viveu esse encontro que o potencializou. Portanto, sem essa geoarte, sem essa contingência vivida, a necessidade não teria sido estabelecida e a história da arte de Krajcberg teria sido outra.





Schelling formula um pensamento muito importante sobre a Natureza que nos ajuda a perceber melhor a obra de Krajcberg: “os gregos viviam e pensavam na Natureza, mas deixavam o Espírito nos ‘mistérios’, enquanto que nós, nós vivemos, sentimos e pensamos no Espírito, na reflexão, mas deixamos a Natureza num profundo mistério alquímico, que não cessamos de profanar”.<sup>6</sup>

Krajcberg é greco-brasileiro no sentido de que nos indicou que devemos cessar de profanar a natureza e deixar o Espírito nos “mistérios”. Ele precisou ser estrangeiro no Brasil para contribuir formatando a cultura brasileira a se constituir enquanto tal. É uma antropofagia às avessas. Portanto, esse é um dos sentidos possíveis da brasilidade e da história da arte brasileira, que ele ajudou a construir. Muitas vezes é um “estrangeiro” ou o sentimento de ser estrangeiro, que indica a realidade do devir porque não tem compromisso com o passado-presente, mas que, liberto das amarras da história, é capaz de perceber o devir, que é a energia expressiva comprometida com a radicalidade do momento e que despista o pensamento de uma origem necessária.

O pensamento da história de arte inventa a origem e a arte se faz com devir, desviando o pensamento da origem.

<sup>6</sup> *Ibid.*

## — POR QUE O MANIFESTO DO RIO NEGRO DO NATURALISMO INTEGRAL?

O Manifesto do Rio Negro é basicamente um manifesto contra a tradição do realismo nas artes plásticas e a exaltação da Amazônia como potência da “natureza original”, capaz de empreender “uma higiene de percepção e um oxigênio mental: um naturalismo integral, gigantesco, catalisador e acelerador das nossas faculdades de sentir, pensar e agir”.<sup>7</sup>

É contra o realismo porque rechaça a metáfora. Para mim essa é uma de suas chaves. Pierre Restany afirma no manifesto que “O realismo é a metáfora do poder. Poder religioso, poder do dinheiro na época do Renascimento, poder político em seguida, realismo burguês, realismo socialista, poder da sociedade de consumo com a *pop-art*”.

É muito contundente essa afirmação porque desmonta integralmente a ideia da história da arte representativa. Não lhe interessa nenhuma expressão artística que seja metáfora de poder e o realismo seria a instrumentalização dessa possibilidade. Portanto não se trata de naturalismo no sentido de representação realista ou tradição naturalista clássica.

O naturalismo integral seria um salto em relação ao novo realismo, que foi o movimento teorizado por ele e Yves Klein no início dos anos 60, que, ao contrário da *pop-art*, não está interessado nem em exaltar a sociedade de consumo nem em representá-la, mas apresentá-la de maneira direta, transferindo o acúmulo dos próprios objetos por ela produzidos e descartados para o registro da arte. Lembremos os trabalhos de Arman, Dufrene, Spoerri, Tinguely, Raymond Hains, entre outros, ou da obra de Yves Klein que fez o mesmo com a cor, ao apropriar-se dela como matéria cor (por isso obras monocromáticas), absolutamente descolada de qualquer representação ou rechaçando utilizá-la como matéria artifício para enganar a percepção do olhar, tal como foi realizado, por quatro séculos, a partir da invenção do Renascimento.

O novo realismo preconiza a radicalidade do real, limpando a intermediação da representação. Da mesma forma, Krajcberg, que era próximo do grupo dos Novos Realistas, em sua série de trabalhos produzidos em Ibiza, por exemplo, decalca diretamente no papel a natureza na sua expressão material. Transfere para o papel superfícies rochosas, plantas, areia da praia, enfim, é uma espécie de “realismo” sem a intermediação da representação

<sup>7</sup> Manifesto do Rio Negro do Naturalismo Integral de Pierre Restany. Alto do Rio Negro, quinta-feira, 3 de agosto de 1978. Na presença de Sepp Baenderock e Frans Krajcberg. In: FERNANDINO, Fabrício. (R)evolução Frans Krajcberg, o poeta dos vestígios. Rev. UFMG. Belo Horizonte, 21(18 2):260-277, jan/dar 2014. Disponível em: <https://seer.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/1737>



porque não metafórico. São obras que visam capturar direta e radicalmente a matéria real e não a realidade da aparência da matéria.

Nessas ações não há metáfora. A importância dessa atitude é que ela esvazia a ideia de uma metafísica transcendente da Natureza. O artista passa a se relacionar diretamente com a imanência da Natureza, sem perder sua espessura metafísica, que é garantida pela arte, como produção de objetos sensíveis e, por isso, metafísicos, por conectarem-se, sem intermediações ou metáforas, com os mistérios do mundo. Trazendo de novo o pensamento de Schelling, podemos reafirmar que Krajcberg, assim como os gregos, vivia e pensava na Natureza, mas deixava o Espírito nos mistérios.<sup>8</sup> O que lhe interessava era o envolvimento estreito com a potência da Natureza e trazê-la diretamente para o registro da arte e apresentá-la dessa maneira para o público.

A consequência dessa atitude plástica é que o esquema da mimese é desmontado. Não há imitação, não há representação, não há cópia. O que existe “é o espírito do puro constatado” e a “informação sensível sobre a natureza”. O que permanece é a afirmação da radicalidade real da matéria, que não é inquirida espiritualmente, mas apresentada na sua cintilação máxima como força da própria natureza. Em outras palavras, o artista recusa-se a competir com a Natureza. Está tudo lá. O que ele propõe é surpreender essa beleza contida na Natureza e mostrá-la, alertando que toda essa beleza, com a qual nos identificamos, está sendo destruída, correndo sério risco de ser perdida. Por isso que, em muitas entrevistas, ele se diz mais um defensor da natureza com o seu trabalho do que propriamente um artista.

O naturalismo integral, portanto, por não ser metafórico e não reproduzir ou agenciar nenhuma vontade de poder, objetiva agenciar, segundo as palavras de Restanny: “outro estado de sensibilidade, uma maior abertura de consciência”. E foi exatamente isso que Krajcberg realizou por meio de sua arte e da luta que travou a favor da natureza até o fim de sua vida.

Ou ainda, como nas palavras de Krajcberg:

A natureza amazonense coloca minha sensibilidade de homem moderno em questão. Ela coloca também em questão a escala de valores estéticos tradicionalmente reconhecidos. O caos artístico atual é a conclusão lógica da evolução urbana. Aqui (na Amazônia), somos confrontados a um mundo de formas e de vibrações, ao mistério de uma transformação contínua. Devemos saber como tirar o melhor partido.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é o Falso?*. Op. cit. p. 132-133.

<sup>9</sup> FERNANDINO, Fabrício. *(Re)volução Frans Krajcberg, o poeta dos vestígios*. Op. cit., p. 267.

A experiência radical desse momento foi vivida por Restany, Krajcberg e Baendereck, na travessia do Rio Negro e foi o momento que, envolvidos pela magnitude da Floresta Amazônica, Restany pôde tecer suas ideias sobre o naturalismo integral, que é a busca por despertar uma consciência planetária, que pretende lutar “muito mais contra a poluição subjetiva do que contra a poluição objetiva – a poluição dos sentidos e do cérebro contra aquela do ar e da água”.<sup>20</sup>

A “irreduzibilidade da contingência” a que se refere Deleuze e Guattari, assim como o que chamo de “radicalidade do real” são fronteiras limites com as quais cultura e arte lidam. A geografia amazônica não forneceu somente uma localização para esse acontecimento. Não foi apenas um marco de datação histórica na trajetória de Restany e Krajcberg, ela forneceu um meio (uma paisagem mental). Ela os arrancou “do culto das origens, para afirmar a potência de um ‘meio’”, que se sobrepõe à necessidade histórica, afirmando a relevância de um local-momento para a deflagração de um novo sentido; de uma nova história. A “irreduzibilidade da contingência” e a “radicalidade do real” dessa experiência os conectaram ao *devenir*.

A travessia do Rio Negro e a presença avassaladora da Floresta Amazônica impuseram-se de tal forma que transformaram e ampliaram suas consciências: Restany redigiu o Manifesto do Rio Negro, e Krajcberg fortaleceu ainda mais sua convicção e militância pela causa ambiental.

O naturalismo integral é a constatação de que o homem não é mais o centro do planeta nem o centro dos animais, e recoloca a Natureza no centro das nossas preocupações. Atribui a nós, nossa verdadeira dimensão de uma, entre as múltiplas variedades de seres vivos, relativizando nossa posição. Desencadeia, no lugar de uma consciência individual, a expressão de uma consciência e de uma sensibilidade planetárias, afirmando que “no fim das contas, a natureza é, e ela nos ultrapassa dentro da percepção da própria duração. Todavia, no espaço-tempo da vida de um homem, a natureza são as medidas de sua consciência e de sua sensibilidade.”<sup>21</sup>

Acredito que isso tenha sido o que Krajcberg ativou ao longo de sua vida e que suas obras são a tentativa de tradução desse sentimento de que diante do tempo cósmico, somos nada, e no curto espaço de tempo que nos é reservado, a natureza nos fornece a consciência e a medida de nossa sensibilidade. Acredito que foi isso que Krajcberg buscou empreender

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 275

ao longo de sua vida, lutando contra a destruição imposta pela guerra e a destruição que, nós, impomos a nós mesmos e ao planeta, ao constantemente desnaturalizarmos as relações pessoais e ambientais através da lógica perversa do trabalho, da urbanização desenfreada e da lógica do poder (Nutels e Restany) em detrimento das outras potências possíveis de nos conectar com o sentido da vida, como a arte.

Para mim Krajcberg é um inventor de objetos sensíveis que nos emocionam porque, sem querer imitar a Natureza, sua obra nos coloca frente a frente com a potência de sua beleza porque não a interpreta ou a representa; ele simples e humildemente aceita que, sendo impossível competir com a beleza natural – o que inclusive não faria mais sentido depois que a arte moderna separou a beleza estética da beleza natural –, ele poderia dedicar-se, como um arqueólogo do futuro, a inventar obras que retenham recuperando, através dos escombros da destruição, a memória de um planeta que um dia destruiu o meio ambiente e que restaram essas relíquias preciosas de beleza natural, que são as suas obras.





# THREE QUESTIONS ABOUT KRAJCBERG

MARCIO DOCTORS

*For Rebeca and Betina, my daughters*

## — WHY BREATHING KRAJCBERG?

At the age of 15, I heard of Noel Nutels<sup>1</sup> and became fascinated by his personality. I managed to get hold of his phone number and, intrepid adolescent that I was, I called him and said I wanted to meet him. And he, generous and probably curious in his wisdom, invited me to visit him. The reason I wanted to speak to him was the Vietnam War. I remember being agitated by the war, but I cannot remember and do not know why I thought he would have something to say about it. Life is made of encounters: intuitive, occasionally impulsive, or even untimely, with the power to mark us forever. And that is what happened.

I set foot timidly in his house on Rua Pires de Almeida in Laranjeiras [Rio de Janeiro]. As I recall, there were other people in the room. I sat on a sofa, stranded somewhere between fear and embarrassment. And he, so very simple, direct, hospitable, and kindhearted, left everybody else for a moment to pay me attention, making me feel comfortable and trying to help me in my awkward adolescent anxiety.

In his affable way, Noel said, "So, you want to know about the Vietnam War? All I can tell you is that there are two ways of putting an end to a people. One is the Nazi's "final solution," like in the Second World War, when the idea was to exterminate people physically in the concentration camps, and the other is what was done in Brazil by the Portuguese colonizers, putting an end to the culture of the indigenous peoples, making them convert and leaving them at the mercy of acculturation. What sustains a people, whoever they are, is their culture. Either you wipe them out physically or you put an end to their culture. Murder can be physical or cultural. Without a body there is no culture, and without culture there is no body."

I have never forgotten that precise, precious lesson in the human spirit. Today, many years later, this is the thinking that has guided me in my reflections about and creation of BREATHING KRAJCBERG.

Krajcberg is an artist who lived through the Second World War. His family were scattered and killed in the concentration camps and the family home was confiscated by the Poles. He fought against the Nazis in the Russian army and with the Polish resistance. After perambulating through Leningrad, Stuttgart (where he studied engineering and fine art), and Paris (where he met Chagall), he found himself in Brazil, knowing nothing about the country or its language. Here, after spending time in Rio and São Paulo, where he worked at the Modern Art Museum and in the first São Paulo Biennale, he discovered the compelling landscape of Monte Alegre, in the state of Paraná, where he worked for the Klabin industries and built his first hut in the woods. There, he found joy: "Nature never asked me where I came from, whether I was naturalized, what religion I was. It was a source of great joy."<sup>2</sup>

However, this encounter with "paradise" was soon tainted by a different form of destruction. The state of Paraná was consumed in flames. The forests were burned down to make way for coffee plantations. He was literally smoked out. And so he returned to his nomadic ways: Rio, Paris, Ibiza, until he found the mine of Cata Branca, in Itabirito, Minas Gerais, where he encountered the pigments

<sup>1</sup> Born in Ukraine in 1913, Noel Nutels was a Brazilian physician and indigenist, who was devoted to the indigenous cause.

<sup>2</sup> A consciência da revolta da destruição. Interview with Mario Sergio Corti. *Folha de S. Paulo*, caderno + mais 1, February 10, 2003. Available at <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mata/fs/0003200311.htm>.

with which he started to work, and finally Nova Viçosa, southern Bahia, on the recommendation of Zanina,<sup>3</sup> where he was attracted by the mangroves and first realized just how fragile the relationship with the natural world was in Brazil and just how much it was and still is constantly under threat. For him, Nova Viçosa was a place of shelter; his home.

Throughout his life, Krajcberg faced two radical forms of destruction: the destruction caused by war and the destruction we inflict on nature. BREATHING KRAJCBERG is about shining a light on this course of destruction and how his art, in contact with nature, provided the potency that helped him tackle the question of his own life.

Krajcberg's trajectory speaks of the honing of a consciousness of destruction. He was a force of resistance—like all great artists—and his resistance was, quite simply, his insistence on not giving up on what he believed in: that the forces of physical and cultural destruction we have endured for centuries, especially the twentieth and twenty-first centuries, must be resisted. His insistence: the constancy of consciousness. His legacy: the certainty that we must always confront and rise up against the destruction of nature.

This is the first time the name of the Eva Klabin House Museum's contemporary art program—the Breathing Project—has been incorporated into the title of a solo exhibition. As I see it, there could be nothing more fitting for an artist who did not always call himself an artist, but was a tireless champion of the environment and a vehement opponent of the destruction of nature, than to indicate that the most important thing is to breathe. Preserving the natural world essentially means preserving the right to breathe, the right to life. Preserving what allows us to breathe. And so: BREATHING KRAJCBERG.

"I hate the word 'happy.' I'd like to know how to feel happy. I'm more aware of the things I do, more aware of my outrage. From the letters I receive, it feels like awareness of destruction is growing. I cannot say more than that. It would be ridiculous of me to say that I am happier."<sup>4</sup>

"It feels like I'm closer to the force that gives me the peace of mind to live: nature."<sup>5</sup>

## WHAT IS KRAJCBERG'S TERRITORY AND NATIONALITY?

"Nature never asked me where I came from, whether I was naturalized, what religion I was. It was a source of great joy."

It is elucidative to consider the concepts of territory and nationality in Krajcberg's case. We normally think of culture from a historical perspective, as an accumulation of experiences and actions from the past which, taken together, delineate a contour, a profile of a people or nation, which we recognize and identify with. Nutels was right in the sense that culture is fundamental for the survival of a people; it is what gives meaning to the existence of a group and each of the individuals from that group. But we should also pay attention when he speaks of physical

<sup>3</sup> José Zaneta Caldas was a self-taught architect, cabinet maker, sculptor, model maker, and landscape designer, who also worked as a teacher in Brazil and abroad.

<sup>4</sup> A consciência da revolta da destruição. Op. cit.

<sup>5</sup> *Ibid.*

elimination. The physical body is fundamental. Nothing exists without it because it is what keeps us alive. So it is living people who assure the possibility of new cultural events by establishing other values, other cultural knowledge based on a constant rearrangement of the lines of force at the time of the living event of the instant. And this is why individuals who survive the past are a necessary precondition for becoming.

Bodies cannot be separated from the physicality of the world; there must be a territory to receive these physical bodies. Thus, if the becoming of culture needs living bodies and living bodies need a territory to exist, there can be no becoming without territory. Even in deterritorialization and territorialization, as in the case of the Jewish people or the Romani, who carry their culture with them like baggage, taking it wherever they go, territory is necessary. In other words, by carrying around a culture of a spirit ingrained over millennia, these peoples need a territory so that with each new territorialization the cultural body can be reinvented, updated by becoming, which is indissociably associated with the variants of the places and times of each event in their movements.

The situation for indigenous peoples bears similarities and differences, even though they are also errant. There is something missing in Nuts's equation. Thinking of culture as territory. What I mean is that the Portuguese colonizers deprived the different indigenous peoples of their culture not only when they set about converting them, but also when they forced them from their lands, just as we Brazilians did in the twentieth century with the creation of the Xingu National Park. It was through both these means that indigenous culture was impoverished. The cultural death brought about by this displacement was due to the fact that the different indigenous peoples, more than any other, built their culture around nomadism. There is a culture that moves about a territory without physical frontiers, but which has cultural frontiers that are established by their recognition of the territory of nature, from which they construct the knowledge that is fundamental for their survival. Therefore, expelling them from their lands or segregating them in unfamiliar territory they had never before passed through or reconnoitered of their own volition or on the impulse of some natural necessity meant stripping them of their culture. It meant their cultural death. It made them strangers to their own knowledge, their own culture.

So when Krajcberg tells us that nature never asked him where he was from, what his religion was, or whether he had naturalized, and that this brought him joy, it gives us a key to understanding him and also to perceiving how Brazilian culture has evolved. He was a foreigner and he felt foreign because of everything he had gone through and because he was always being reminded he was foreign. He complained that he was not regarded as a Brazilian artist. Indeed, he was better known as a Brazilian outside Brazil than in it. There is a sense of discomfort in him. And that is where his outrage comes from and his oftentimes harsh and defensive manners, which expressed his real decision to affirm his values, protected him from corruption, and armed him against the inertia and idleness of others, which often conspire to mediocrize the values of an individual. But also because his discomfort in regard to national, religious, and cultural conventions was genuine. This outrage of his was necessary. He needed to feel foreign to get closer to himself and feel more Brazilian than those who took it for granted and did not recognize him as such.

In a way, albeit on a different scale, he reminds me of the traveling artists who came to Brazil, where they helped build a Brazilian identity based on a foreign gaze. Although Brazil is, like all nations, an invention, this question became even more evident and explicit in the Americas because something had to be built with an idea of territorial domination and systematic confrontation with

other cultures that had been territorialized much earlier without any national concerns, for which reason they were felt and deemed to be inferior. It was not a clash of equals, but approximation through annulation. But the fact is that what is now known as Brazilian culture was built and constituted with the foreign gaze of peoples from Africa, Europe, and Asia, which determined its fate, since the cultures of the indigenous peoples were anational.

What stands out in the case of Krajcberg, who was obviously not concerned with the idea of domination and whose values actually had more to do with the territorial concept of different indigenous peoples, is that his quest was also not national, but territorial, and as such it helped strengthen the question of a Brazilian culture. To put it differently, his *Ritinerary* made him a national nomad, so when he felt displaced or ill at ease in Brazilian national territory (and, I would imagine, in any other national territory), he was able to recognize the only place where he felt at home: in nature (the natural landscape). Likewise, in fighting for the preservation of nature, he sketched out a true potential meaning for Brazilian national culture, indicating its power to express the clash between the lines of force of nature and the destructive capacity of men. He restated the compact between man and nature, reinstating his pact with nature and purging all anthropocentrism to establish a new becoming: becoming-nature.

Looking at Krajcberg's work from this perspective gives it a different dimension. It frees it from the parameters of traditional history and puts it in Braudel, Deleuze, and Guattari's line of thinking that history is geohistory and philosophy is geophilosophy. To which I would hazard to add geoart, which breaks away from the shackles of traditional art history, setting new parameters.

Geography is not confined to providing historical form with a substance and variable places. It is not merely physical and human but mental, like the landscape. Geography wrests history from the cult of necessity in order to stress the irreducibility of contingency. It wrests it from the cult of origins in order to affirm the power of a "milieu". [...] Finally, it wrests history from itself in order to discover becomings that do not belong to history even if they fall back into it: the history of philosophy in Greece must not hide the fact that in every case the Greeks had to become philosophers in the first place, just as philosophers had to become Greek. "Becoming" does not belong to history. History today still designates only the set of conditions, however recent they may be, from which one turns away in order to become, that is to say, in order to create something new.<sup>4</sup>

It was the natural landscape that lured Krajcberg to the physical "Brazilian" territory; it was this that prompted him to leave behind the canons of art history and come back, reinventing himself and

<sup>4</sup> DELEUZE, Gilles and GUATTARI, Félix. *What is Philosophy?* Trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell. New York: Columbia University Press, 1994, p. 96. In order to better elucidate this question, I cite a comment by Deleuze and Guattari about Nietzsche, who was responsible for establishing the importance of thinking about the "unhistorical": "Without history, becoming would remain indeterminate and unconditioned, but becoming is not historical. Psycho-social types belong to history, but conceptual personae belong to becoming. [...] The unhistorical, Nietzsche says, 'is like an atmosphere within which alone life can germinate and with the destruction of which it must vanish.' It is like a moment of grace; and we hat 'dead would man be capable of if he had not first entered into that vaporous region of the unhistorical?' Philosophy appears in Greece as a result of contingency rather than necessity, as a result of an ambience or milieu rather than an origin, of a becoming rather than a history, of a geography rather than a historiography, of a grace rather than a nature." (*ibid.*, p. 96-97).



feeding back into the historiography of Brazilian art. Even if he was upset at not really being regarded as a Brazilian artist, he is today part of this history and an important part at that.

For an artist to truly be a creator, he or she must break away from art history. Break away from the need, which naturalizes processes after the event, to emerge from “geart,” which justifies the “irreducibility of contingency,” releasing the indeterminate, the unpredictable, the imponderable, and the untimely, which is where the expressive potency of art comes about and which only the environment—more than the origin (so dear to history)—allows because it does not mystify or liberate becoming as a concept distinct from the idea of past future.

In a way, Krajcberg benefitted from being “foreign” or feeling foreign, even though he chose to take Brazilian nationality. He was able to forge his own artistic territory due to the “irreducibility of contingency” he came up against in the territory of Brazil, without feeling burdened by the local history of art. It is as if he had come out of the history of Brazilian art and had returned to it. The history of Brazilian art does not derive from any founding origin, but from multiple lines of force that resist history and bend to the needs imposed by the radicality of the real of its environment/territory (the “irreducibility of contingency”). Despite (or thanks to) being foreign or feeling foreign or being seen as foreign, his body of work helped constitute what is now conventionally referred to as “Brazilian art.”

I am sure that if he had not experienced that joy at nature’s indifference to his origins, he would not have come into contact with the experience of freedom that was germinal for the becoming of an art—something he could never have imagined in his native town of Kozienice in Poland. His expressive power could only reveal itself to the world when he experienced this encounter that aroused it. As such, without this geart, without this lived contingency, the need would not have presented itself and the history of Krajcberg’s art would have been different.

Schelling formulates some very important thinking about nature that helps us better grasp Krajcberg’s work: “The Greeks lived and thought in Nature but left Mind in the ‘mysteries,’ whereas we live, think, and feel in the Mind, in reflection, but leave Nature in a profound alchemical mystery that we constantly profane.”<sup>7</sup>

Krajcberg is Greek-Brazilian in that he called on us to stop profaning nature and leaving Mind in the “mysteries.” He needed to be foreign in Brazil to help Brazilian culture constitute itself as such. It is anthropophagy<sup>8</sup> turned inside-out. This is therefore one of the possible meanings of Brazilianness and history of Brazilian art that he helped to construct. It is often the “foreigner,” or the sense of being foreign, that indicates the reality of becoming, because it has no debt to the present past and, untrammelled by history, is able to perceive becoming, that expressive energy intimately tied to the radicality of the moment, and can deflect any thinking about a necessary origin.

Art history thinking invents origins, while art is done with becoming, shifting thinking away from origins.

<sup>7</sup>Ibid., p. 102.

<sup>8</sup>Translator’s note: This is a reference to the Anthropophagy Movement during Brazilian Modernism, which proposed acting like the indigenous cannibalistic tribes, who would feed off outsiders to strengthen themselves. The idea was for Brazilian culture to feed off European colonial culture and thereby strengthen and constitute itself as Brazilian national culture.

## WHY THE RIO NEGRO MANIFESTO OF INTEGRAL NATURALISM?

The Rio Negro Manifesto is basically a manifesto against the tradition of realism in the visual arts and the exaltation of the Amazon as the potency of “original nature,” capable of bringing about a “cleansing of perception and mental oxygenation: an integral, gigantic catalyst and accelerator of our faculties of feeling, thought, and action.”<sup>19</sup>

It is against realism because it rejects the metaphor. To my mind this is one of its key points. Pierre Restany states in the manifesto that “realism is the metaphor of power. Religious power, the power of money at the time of the Renaissance, then political power, bourgeois realism, socialist realism, the power of the consumer society with pop-art.”

This statement is very striking, because it completely disarticulates the idea of the history of representative art. It completely shuns any artistic expression that is a metaphor of power, which the author saw as being instrumentalized by realism. As such, it does not speak of naturalism in the sense of realistic representation or the classic naturalistic tradition.

Integral Naturalism takes one step beyond New Realism, the movement Restany and Yves Klein had theorized in the early 1960s. Unlike pop art, it was not about exalting consumer society or representing it, but presenting it directly, transposing the accumulation of objects it produces and disposes of into the language of art. The works of Arman, Dufrenoy, Spoerri, Tinguely, Raymond Hains, and others come to mind, as do Yves Klein’s himself, who did the same thing with color, appropriating it as color matter (creating monochrome works) and absolutely divorcing it from representation and eschewing its use as a material artifice to deceive the gaze, as had been done for four centuries as of the invention of the Renaissance.

New Realism prized the radicality of the real, stripping it of the mediation of representation. Similarly, Krajcberg—now close to members of the New Realists—produced works, including his output in Ibiza, in which he directly reproduced the material expression of nature. In them, he transferred the surfaces of rocks, plants, and sand from the beach onto paper, forming a kind of “realism” that evaded the mediation of representation because it was not metaphorical. These are works designed to capture real matter directly and radically, not the reality of the appearance of matter.

There is nothing metaphorical in these actions. The importance of this attitude is that it thwarts any idea of a transcendental metaphysics of Nature. Krajcberg related directly with the immanence of nature without losing its metaphysical consistency, which was assured by art itself, the production of sensitive and therefore metaphysical objects, by connecting directly, freely of metaphors, with the mysteries of the world. Again, calling on Schelling’s thinking, we could restate that Krajcberg, like the Greeks, lived and thought in Nature, but left Mind in the mysteries.<sup>20</sup> What mattered to him was being intimately involved with the potency of nature, bringing it directly into the register of art and presenting it as such to the public.

<sup>19</sup> Manifesto do Rio Negro do Naturalismo Integral de Pierre Restany. Alto do Rio Negro, quinta-feira, 3 de agosto de 1978. Na presença de Sepp Baumbrock e Franz Krajcberg. In: FERNANDINO, Fabrice. (R)evolução Franz Krajcberg, o poeta dos vestígios. Rev. UFMG. Belo Horizonte, 21(1a 2):260-277, Jan/des 2014, available at: <https://www.ufmg.br/indico.php/revista/ufmg/article/view/1737>.

<sup>20</sup> DELEUZE, Gilles and GUATTARI, Félix. *What is Philosophy?* Op. cit., p. 102.

One consequence of this expressive attitude is that the artifice of mimesis is broken down. There is no imitation, no representation, no copy. What exists “is the spirit of pure beholding” and “sensitive information about nature.” What remains is the affirmation of the real radicality of matter, which is not probed spiritually, but presented in its ultimate splendor as a force of nature itself. In other words, the artist refuses to compete with nature. It is all there. What he proposes is to surprise this beauty contained in nature and show it to us, warning us that all this beauty we identify with is being destroyed, is endangered. That is why in many interviews he called himself more an advocate of nature than an artist per se.

As it is not metaphorical and does not reproduce or mediate any will to power, Integral Naturalism aims to mediate, in the words of Restany, “a different state of sensibility, a greater opening of consciousness.” And that is precisely what Krajcberg did with his art and championing of nature until the end of his days.

To borrow Krajcberg’s own words:

The Amazonian nature calls my modern man’s sensibilities into question. It also calls into question the scale of traditionally recognized esthetic values. Today’s artistic chaos is the logical corollary of urban evolution. Here (in the Amazon) we are confronted by a world of forms and vibrations, the mystery of continuous transformation. We should know how to make the most of it.<sup>11</sup>

The radical experience of this moment was lived by Restany, Krajcberg, and Baendereck when they crossed the Rio Negro. It was then, surrounded by the immensity of the Amazon forest, that Restany was able to piece together his ideas about Integral Naturalism: a quest to awaken a planetary consciousness that aims to fight “far more against subjective pollution than against objective pollution—the pollution of the senses and the brain, much more than that of the air or the water.”<sup>12</sup>

The “irreducibility of contingency” to which Deleuze and Guattari refer and what I call the “radicality of the real” are boundary states with which culture and art deal. The geography of the Amazon does not just supply a location for this to happen. It was not just a historical landmark in Restany’s and Krajcberg’s trajectories; it supplied a milieu (a mental landscape). It wrested them from the “cult of origins in order to affirm the power of a ‘milieu,’” which is superimposed on the historical need, affirming the relevance of a time-place to give rise to a new meaning, a new history. The “irreducibility of contingency” and the “radicality of the real” in this experience connected them to becoming.

The crossing of the Rio Negro and the overwhelming presence of the Amazon forest were so extraordinary that they transformed and expanded their consciousness: Restany wrote the Rio Negro Manifesto and Krajcberg reinforced his commitment to and advocacy of the environmental cause.

Integral Naturalism is the realization that man is no longer the center of the planet or the center of the animal kingdom, and puts nature back at the heart of our concerns. It attributes us with our true dimension as one of a whole host of living beings, relativizing our position. In the place of an individual consciousness, it gives rise to a planetary consciousness and sensibility, for “ultimately

<sup>11</sup> FERNANDINO, Fabricio. (R)evolução Frans Krajcberg. Op. cit., p. 267.

nature is, and it exceeds us in the perception of its own duration. Yet in the space-time of a man's life, nature is the measure of his consciousness and his sensibility."<sup>27</sup>

I believe that this is what Krajcberg brought into play during his lifetime and that his works are an attempt to translate this sentiment that, in the face of cosmic time, we are nothing, and in the short space of time reserved for us, nature supplies us with consciousness and a measure of our sensibility. I believe that this is what Krajcberg tried to do with his life, fighting against the destruction wrought by war and the destruction we inflict on ourselves and on the planet by constantly denaturalizing our personal and environmental relationships through the perverse logic of work, rampant urban development, and the logic of power (Nutzels and Restany) to the detriment of the other powerful ways of galvanizing our connection with the meaning of life, like art.

For me, Krajcberg is an inventor of sensitive objects that affect us because, without wishing to imitate Nature, they put us face-to-face with the potency of its beauty, because they do not interpret or represent it, they just simply and humbly accept that, faced with the impossibility of competing with natural beauty—which, indeed, would not make any sense after modern art's separation of aesthetic beauty from natural beauty—he could devote himself, like an archaeologist of the future, to inventing works that retain, by retrieving from the rubble of destruction, the memory of a planet that one day destroyed the environment and of which these precious relics of natural beauty remain, which are his works.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 275.





1

Sem título | Untitled  
década de 90 | 1990s  
pigmento natural sobre madeira calcinada  
natural pigment on calcined wood  
280 x 170 x 50 cm  
Coleção Leonel Kaz | LeonelKaz Collection

2

Sem título | Untitled  
década de 90 | 1990s  
pigmento natural sobre madeira calcinada  
natural pigment on calcined wood  
260 x 21 x 40 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, São Paulo

3

Sem título | Untitled  
década de 90 | 1990s  
pigmento natural sobre madeira calcinada  
natural pigment on calcined wood  
305 x 87 x 68 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, São Paulo

4

Sem título | Untitled  
década de 90 | 1990s  
pigmento natural sobre madeira calcinada  
natural pigment on calcined wood  
323 x 130 x 80 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, São Paulo

5

**Edino Krieger**  
*Conívium Naturno*, 1972  
orquestra | performed by Philharmonisches  
Orchester Südwestfalen  
regente | conducted by Edino Krieger  
soprano: Bvi Zeller  
gravado ao vivo em Colônia, Alemanha,  
em 10 de outubro de 1998  
recorded live in Cologne, Germany,  
on October 10, 1998  
Cedido por | Loaned by Edino Krieger

6

**Frans Krajcberg**  
Fotografias de queimadas | Photographs of fires  
Cedido por | Loaned by Marcia Barroso do Amaral

7

**Pepona** | Silk Cotton Tree  
década de 70 | 1970s  
pigmento natural branco sobre galhos de árvores e  
compensado | natural white pigment on tree  
branches and plywood  
200 x 125 x 30 cm  
Coleção particular, RJ | Private collection, Rio de Janeiro

8

Sem título | Untitled  
década de 70 | 1970s  
pigmento natural branco sobre galhos de árvores e  
compensado | natural white pigment on tree  
branches and plywood  
142 x 330 x 66 cm  
Coleção particular, RJ | Private collection, Rio de Janeiro

9

Sem título | Untitled  
década de 70 | 1970s  
pigmento natural branco sobre galhos de árvores e  
compensado | natural white pigment on tree  
branches and plywood  
170 x 295 x 40 cm  
Coleção particular, RJ | Private collection, Rio de Janeiro

10

**Luiz Guedes**  
Retratos de Frans Krajcberg | Portraits of Frans  
Krajcberg, 1996

11

Manifesto do Rio Negro do Naturalismo Integral  
de Pierre Restany. Alto Rio Negro, quinta-feira,  
3 de agosto de 1978. Na presença de Sepp Baenderock  
e Frans Krajcberg.  
*The Rio Negro Manifesto of Integral Naturalism*, by  
Pierre Restany. Upper Rio Negro, Thursday, August 3,  
1978. In the presence of Sepp Baenderock and Frans  
Krajcberg, 2018.  
Lido por | Read by Israel Klabin

12

Diversos fotógrafos | Diverse photographers  
Imagens da Segunda Guerra Mundial | Pictures from  
the Second World War, 1937-1945  
origem | source Wikimedia Commons

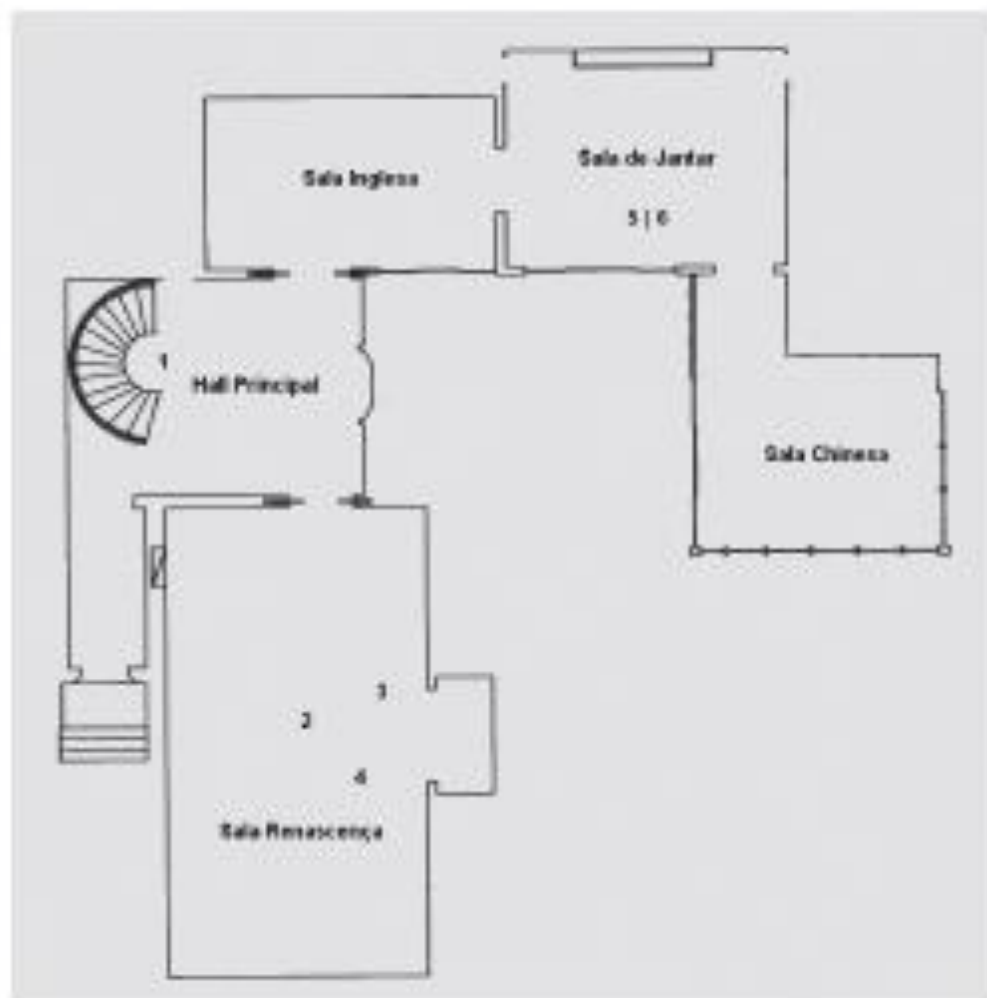
13

Fragmentos do filme "Crônica de uma viagem ao  
naturalismo integral" | Footage from "Chronicle of a  
Journey to Integral Naturalism"  
Cedido por | Loaned by Otávio Tavares de Araújo e | and  
Ingrid Baenderock

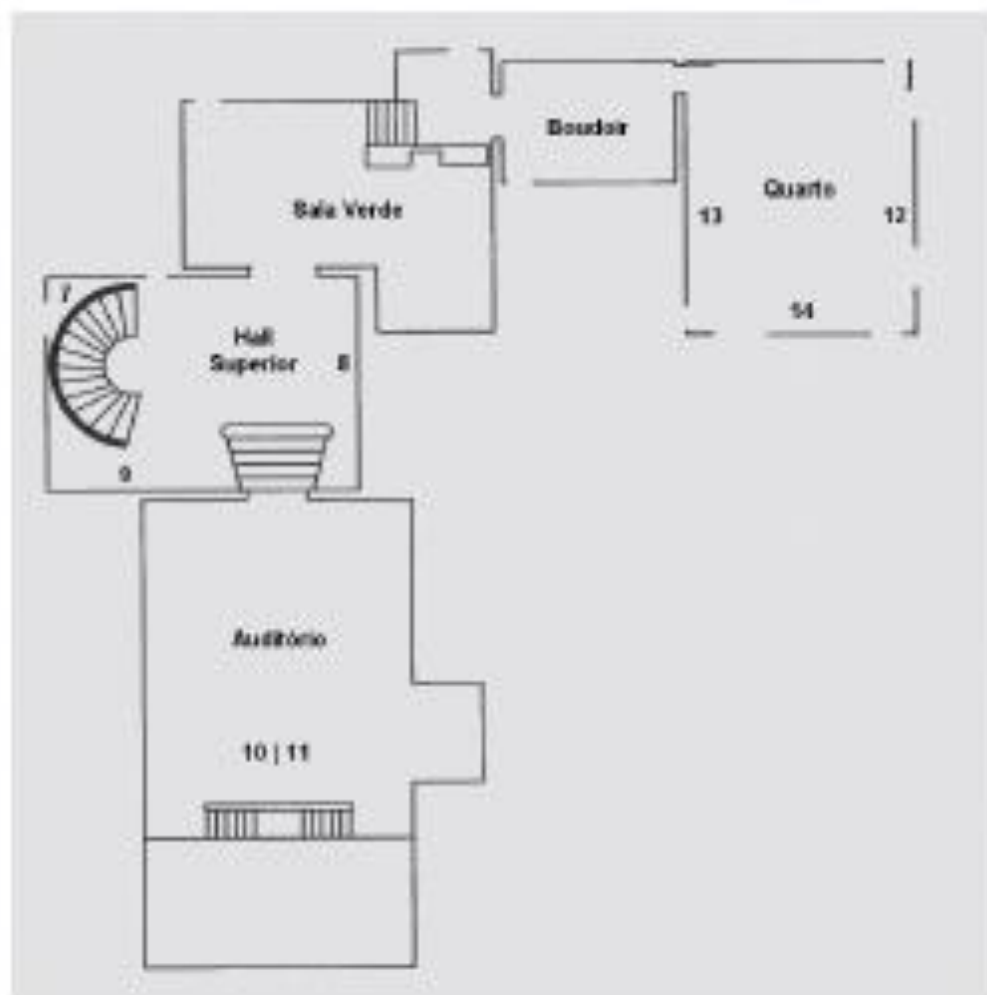
14

**Heitor Villa-Lobos**  
*Choros nº 10 "Respe Carapão"*, 1925  
orquestra | performed by: Coro e Orquestra Sinfônica  
da UFRJ | The Choir and Symphony Orchestra of the  
Federal University of Rio de Janeiro  
regente | conducted by Roberto Duarte  
Gravado ao vivo no Teatro Municipal do Rio de  
Janeiro, 11 de julho de 2016 | Recorded live at the  
Municipal Theater of Rio de Janeiro, July 11, 2016  
cedido por | Loaned by ABM/Éditores Max Eschig

1<sup>o</sup> andar  
1st floor



2<sup>o</sup> andar  
second floor









## CASA MUSEU EVA KLABIN

*The Eva Klabin House Museum*

**Presidente | Chairman**

Israel Klabin

**Diretores | Directors**

João Alfredo Dias Lins

Sérgio Brilhante de Albuquerque

**Conselho de Curadores | Board of Curators**

José Pio Borges

[presidente | chairman]

Celso Lafer

Fernando Henrique Cardoso

Genny Nissenbaum

Hugo Barreto

João Afonso Assis

Katia Mindlin Leite Barbosa

**Curador | Curator**

Marcio Doctors

**Administradora | Administrator**

Vanderléa Regina de Paiva

**Museólogos | Museologists**

Ruth Levy

Diogo Corrêa Maia

Danielle Brandão [estagiária | intern]

**Programa de Educação | Education Program**

Carlos Miguez

[coordenador de educação | education coordinator]

Thiago Herdy

[assistente de coordenação | education assistant]

Juliana Cunha

[assistente de coordenação | education assistant]

Emmanuele Russel

[estagiária | intern]

Carolina Pereira

[estagiária | intern]

**Assessora da Curadoria | Curatorial Advisor**

Katharina Kossak

**Administração | Administration**

Amanda Sinflório da Silva

Miguel Carvalho de Souza Junior

**Mídias Sociais | Social Media**

Beatriz Kucuruza

[estagiária | intern]

**Manutenção | Maintenance**

Maurício Costa e Silva

[supervisor | supervisor]

João Batista de Oliveira Sousa

Rafael Queiroz

Magno da Silva

---

**Fotos | Photographs**

Frans Krajcberg

p 2, 3, 10, 12, 13, 17

Mario Grisolli

p 26, 27, 30,

verso contracapa | book cover

MINISTÉRIO DA CULTURA E KLABIN S.A. APRESENTAM

*The Ministry of Culture and Klabin S.A. present*

# RESPIRAÇÃO KRAJCBERG

## BREATHING KRAJCBERG

23ª edição | 23rd edition

Curadoria | Curator  
Marcio Doctors

Conselho Curador do Projeto Respiração  
*Breathing Project Board of Curators*  
Gilberto Chateaubriand  
Marcio Doctors  
Maria Klabin

Texto | Text by  
Marcio Doctors

Interlocução | Expografia | *Interlocutor | Exhibition*  
Gerardo Vilaseca

Curador Assistente | *Assistant Curator*  
Diogo Maia

Produção | *Producer*  
Rodrigo Andrade – AREA 27

Montagem | *Exhibition Assembly*  
Diogo Maia  
João Batista de Oliveira Sousa

Fotografia | *Photographer*  
Mário Grisólli

Design Visual | *Visual Designer*  
Sônia Barreto

Edição de Vídeos | *Video Editor*  
Katharina Kossak

Pesquisa de Imagens | *Image Researcher*  
Diogo Maia

Iluminação | *Lighting*  
Rogério Emerson

Divulgação | *Publicity*  
Vibra

Revisão de Texto | *Proofreader*  
Rosalina Gouveia

Tradução | *Translator*  
Rebecca Atkinson

Seguro | *Insurance*  
JMS Seguros

Transporte e Embalagens | *Transportation and Packing*  
Atlântis

A Casa Museu Eva Klabin agradece  
*The Eva Klabin House Museum thanks*

Carlos Roberto Magalhães Monteiro,  
Débora Wainstock, Edino Krieger, Éditions Max Eschig,  
Ernani Griffo, Ingrid Baendereck, Israel Klabin,  
João Guilherme Ripper (ABM), Leonel Kaz,  
Lucia Hollanda, Luiz Garrido, Marcia Barrozo do Amaral,  
Margareth Dalcomo, Marisa Gandelman,  
Marlene Figueredo Gonçalves, Martha Castilho,  
Max Perlingeiro, Nenem Krieger, Olívio Tavares de Araújo,  
Oraldo Nascimento Costa, Paulo Kuczynski,  
Ricardo Duarte, Ricardo Ribenboim, Sérgio Caribé,  
Synval Moraes, Viviane Aguiar, Walter Salles

Ficha catalográfica  
Catalogação na fonte

0637 Respiração Krajcberg / curador Marcio Doctors ; autor Marcio Doctors – Rio de Janeiro: Area 27: Casa Museu Eva Klabin, 2018.  
32 p.: il.

Revisora: Rosalina Gouveia; tradutora: Rebecca Atkinson; produção e coordenação editorial: Lucas Lima e Rodrigo Andrade; fotografia: Mário Grisólli e Luiz Garrido; projeto gráfico: Sônia Barreto.

Exposição Respiração Krajcberg realizada na Casa Museu Eva Klabin, Rio de Janeiro, de 15 de setembro de 2018 a 17 de fevereiro de 2019.

ISBN 978-85-67067-21-6

I. Artes. II. Doctors, Marcio. III. Arte Brasileira. IV. Arte contemporânea. V. Século XXI. VI. Krajcberg, Franz. VII. Projeto Respiração. VI. Título.

CDU - 7 (81)  
CDD - 709.81

LEI DE  
INCENTIVO  
À CULTURA



APOIO  
SUPPORTED BY



PARCERIA  
PARTNER

ARTRIO

PATROCÍNIO  
SPONSORED BY



PRODUÇÃO  
PRODUCED BY



REALIZAÇÃO  
EXECUTIVE PRODUCTION

MINISTÉRIO DA  
CULTURA GOVERNO  
FEDERAL

D | H | B | C  
a design lab



# RESPIRAÇÃO KRAJCBERG

BREATHING KRAJCBERG

**EXPOSIÇÃO | EXHIBITION**

15 DE SETEMBRO DE 2018 A 17 DE FEVEREIRO DE 2019

September 15, 2018 to February 17, 2019

TERÇA A DOMINGO, DAS 14 ÀS 18H

Tuesday to Sunday, from 2:00 pm to 6:00 pm

**CASA MUSEU EVA KLABIN**

AV. EPITÁCIO PESSOA, 2480 | LAGOA | RJ | TEL (21) 3202-8550

CULTURABEVAKLABIN.ORG.BR | WWW.EVAKLABIN.ORG.BR

PROJETORESPIRACAO.BLOGSPOT.COM



APOIO  
SUPPORTED BY



PARCERIA  
PARTNER

ART 310

INTRODUÇÃO  
SPONSORED BY



PRODUÇÃO  
PRODUCED BY



REALIZAÇÃO  
ORGANIZING PRODUCTION

MINISTÉRIO DA CULTURA  
GOVERNO FEDERAL

© H. S. C.  
2018