

**ABSTRACT:** *This text analyses the work of the German artist Joseph Beuys and that of Frans Krajcberg, Polish, naturalised Brazilian, contemporaneous artists and both profoundly marked by the Second World War. Beginning from a comparative analysis the author shows that the central axis in the work of both artists is Nature, the polarity of life and death and, as a consequence an artistic practice linked to ecological principles. The notion of ecology is defined as not merely limited to the defence of nature, but also the relationship between living things and the environment, including specific aspects of the social organisation of human communities.*

*For Beuys, ecology had a fundamental role in terms of the expectation of a restructuring of society. This artist committed himself to a didactic plan of great importance in the formation of other artists. For his part, Krajcberg takes on a militant ecological stance rooted in the predatory destruction of the Brazilian Rainforest. The text follows the individual journey of each of the artists in question, closely combining biographical facts with formal or conceptual elements of their respective works.*

**KEY WORDS:** Joseph Beuys, Frans Krajcberg, contemporary art, art and ecology, German art, Brazilian art.

**RESUMO:** *Este texto analisa a obra de Joseph Beuys, de origem alemã, e Frans Krajcberg, polonês naturalizado brasileiro, artistas contemporâneos marcados profundamente pela Segunda Guerra Mundial. A autora demonstra, a partir de análises comparativas, que a produção de ambos tem como eixo central a natureza, a polaridade vida-morte e, como consequência, uma prática artística vinculada aos princípios da ecologia. A noção de ecologia é definida como aquela que não submete-se apenas à defesa da natureza, tratando também das relações dos seres vivos com o meio ambiente, incluindo aspectos específicos da organização social das comunidades humanas.*

*A ecologia, para Beuys teve um papel fundamental em termos de uma expectativa de reestruturação da sociedade. Este artista engajou-se em um projeto didático de suma importância na formação de artistas. Krajcberg, por sua vez, assume uma militância ecológica que tem como origem a destruição predatória das matas brasileiras. O texto traça o percurso individual dos artistas em questão, associando intimamente os dados biográficos com elementos formais e/ou conceituais das respectivas obras.*

**PALAVRAS-CHAVE:** Joseph Beuys, Frans Krajcberg, arte contemporânea, arte e ecologia, arte alemã, arte brasileira.

SANDRA LANCMAN

# A ecologia como foco da arte - Beuys e Krajcberg



## VESTÍGIOS DO PASSADO

**F**rans Krajcberg e Joseph Beuys, ambos nascidos em 1921, porém, em campos opostos: um alemão, o outro judeu polonês. Poderiam ter-se encontrado, uns vinte anos mais tarde, num campo de batalha.

Estranha comparação entre dois indivíduos para quem o trauma da guerra motivou uma prática artística cada vez mais voltada para princípios éticos ou mesmo políticos.

Como e por que colocar lado a lado dois procedimentos artísticos que, no final das contas, divergem tanto em seus produtos finais?

Essa confrontação tem como referência a presença, enquanto pano-de-fundo, de suas experiências de vida respectivas em obras produzidas a partir dos anos 50, bem como o progressivo interesse da parte de ambos pela ecologia.

A Segunda Guerra Mundial marcou tão profundamente o destino de Beuys e de Krajcberg que podemos até nos indagar se em outras circunstâncias teriam consagrado suas vidas respectivas à arte. A vida e a morte habitam de maneira obsessiva estas duas obras e é talvez por essa razão que a natureza tornou-se o ponto central do trabalho de Krajcberg e um dos grandes temas do de Beuys.

No decorrer da existência eles avizinham efetivamente a morte. A vida, no entanto, lhes incitou a criar. Uma força e intuição tão surpreendentes quanto a crença que sempre tiveram no homem.

A criação é assim a consequência destas experiências, a sobrevivência des-

tes dois homens passa necessariamente pela prática artística. Esta atividade é então, em ambos os casos, regeneração, tentativa de cura, a melhor das terapias ou ainda a única possibilidade de ser num mundo imperfeito. A arte torna-se assim possibilidade de reação, de resistência. Para ambos, ela será o instrumento por excelência de uma transformação interior para se voltar em seguida ao mundo, à sociedade.

Quanto à história real vivida por eles por volta dos anos 40, conhecemos apenas fragmentos, alusões, breves evocações. Qual a margem de ação ou a possibilidade de escapar de uma história que se preparava desde seus nascimentos? Não saberemos jamais, já que sempre foram muito reservados a esse respeito.

É provável que tenham sido surpreendidos, em plena juventude, pelo avanço da guerra sem grandes possibilidades de escapar ao conflito. Suas concepções do mundo e da arte têm sem dúvida como referência de base esse episódio muitas vezes recalcado e que emerge, transborda de cada uma de suas ações. Apesar da diferença aparente de suas heranças culturais, acabaram por ter uma visão do mundo bastante próximas.

Krajcberg conta que o fato de ter vivido num contexto hostil marcou-o profundamente. Cresceu num universo de cultura judaica, mas a religião propriamente dita nunca o interessou. Após a guerra, não podendo mais identificar-se com qualquer grupo social, adotou a natureza como sua única família e religião.

Quanto a Beuys, as consequências de sua formação no contexto da Alemanha dos anos 30 ou de suas experiências durante a guerra, elas serão parcialmente reveladas ao longo de seus engajamentos artístico-políticos.

Não há dúvida que nascer alemão e formar-se na juventude hitlerista é uma experiência radicalmente oposta àquela vivida por um jovem judeu de um vilarejo polonês. No entanto, estes dois universos culturais que se entrecruzaram da maneira mais nefasta nos acontecimentos da história, podem ser considerados como bastante próximos um do outro. Não é difícil detectarmos no universo judeu *aschkenaz* referências precisas à cultura alemã. A língua Idisch, por exemplo, é derivada do alemão. Há também uma grande identificação entre essa cultura e o expressionismo alemão. A primeira fase da pintura do próprio Krajcberg, nos anos 40, foi profundamente influenciada pela escola alemã.

#### BEUYS, UM FENÔMENO ALEMÃO

Os engajamentos de Beuys no âmbito da arte, da cultura e da sociedade em geral são profundamente impregnados da história do seu povo. É a partir do peso desta história que Beuys é levado a pensar que cabe ao povo alemão a responsabilidade de dar ao mundo um novo ponto de partida: a ressurreição do homem e da sociedade através da arte.

No início do seu "Discurso sobre meu país: a Alemanha" de 1985; BEUYS (p.37) diz: "Uma vez mais, gostaria de começar pelo ferimento".

A língua alemã seria, segundo ele, a base de uma ressurreição que viria após a sua própria morte. A "cura física" e a compreensão da história alemã passariam assim necessariamente pela língua. Para ele, o povo alemão, graças ao solo e à língua, teria que desempenhar um "processo salvador", tal seria "a missão que os alemães teriam que cumprir no mundo."

*Utilizando a Língua alemã, conseguiríamos conversar uns com os outros e descobriríamos que falando assim a cura física é possível, mas é também possível experimentar um sentimento profundo elementar, do que se passa no solo no qual vivemos, do que está morto no campo, na floresta, na mata, na montanha. Nossa própria reanimação nos permitiria, pela linguagem, retomar nosso solo. O que significa que desempenharíamos, graças ao solo no qual nascemos, um processo salvador: (...)* (Ibid, p.37)

O potencial de uma nova vida encontra-se, segundo Beuys, em seu povo, pois "há algo que podemos esperar dos alemães, e portanto, da Alemanha, algo que emana unicamente da essência desta língua que falamos" (ibid., p.49). A língua alemã teria então o poder de dar ao homem a possibilidade de se autodeterminar. É através dela, e somente desta maneira, que uma consciência de si próprio pode ser formada.

Essa função salvadora que reivindica Beuys para o povo alemão, sua língua e seu solo pode ressoar de maneira desconcertante, ou até mesmo inquietante. Considerando-se a si mesmo, assim como o seu povo, o portador por excelência de uma mensagem libertadora para toda a humanidade, não superestimava ele o que chamava a alma (*le génie*) alemã? Ou tratava-se talvez de recompensar o mundo pelo mal causado por seu povo na primeira metade do século?

*Não podemos permanecer eternamente culpados por uma falta cometida num momento histórico determinado, sobretudo porque as condições mudaram completamente desde então.* (BEUYS, 1986, p.32)

*(...) na minha reflexão sobre a língua, encontrei relações que se apre-*



*sentam da seguinte maneira: no povo alemão encontramos, como já disse, a força da ressurreição. Encontramo-la, é claro, em outros povos, mas nossa força se desdobrará num tecido social radicalmente renovado. Assim deve ser; pois seria primeiramente o nosso dever e depois o dos outros povos.* (BEUYS, 1985, p.39)

Através da sua prática artística então, que tem por origem a língua alemã e não "dons artísticos", Beuys se auto-designa para o papel messiânico de uma nova era, a de uma reestruturação profunda da sociedade.

*Por mais estranho que possa parecer, meu caminho foi traçado pela língua, ele não teve como ponto de partida o que chamamos de "dons artísticos".* (Ibid., p.38)

Num texto intitulado "La fin de l'art selon Beuys" - "O fim da arte segundo Beuys" Eric Michaud expõe seu mal-estar em relação à primazia da linguagem articulada sobre a linguagem plástica na obra de Beuys, sobretudo quando esse discurso se volta de maneira persistente sobre seu país.

*A Gestaltung, diz MICHAUD (1987, p.99), é então uma ressurreição constante: ela morre apenas para renascer, incessantemente, criando-se no movimento circular do solo e da língua - expondo-se alternativamente como solo da língua alemã e língua do solo alemão, cada um encontrando no outro as forças necessárias a esta auto-gestação contínua, e purificando-se mais e mais.*

Como Michaud, sentimos um certo desconforto diante da posição de Beuys. Porque a língua alemã seria capaz, mais do que qualquer outra, de trazer ao mundo um novo ponto de partida? Porque o solo alemão seria o mais apto a fazer emergir uma nova lei social? Porque caberia a este povo o

primeiro impulso para um mundo melhor?

O sentido da primazia dada à língua alemã escapa ao nosso entendimento. A questão do solo levantada por Beuys nos faz rememorar um nacionalismo que soa de maneira bastante estranha sobretudo quando se trata de um país com o passado recente da Alemanha. Nos parece entretanto inevitável evocar este ponto nevrálgico, pois é ele que fundamenta estruturalmente a obra. Michaud escolhe o termo de "purificação" para explicar a *Gestaltung* de Beuys, termo que evidentemente a incomoda. No entanto, é claro que o tipo de higiene preconizada por Beuys é radicalmente diferente daquela propagada pela Alemanha nazista.

Talvez a noção de culpa possa explicar o engajamento de Beuys no contexto artístico da segunda metade do nosso século. Parece ter efetivamente existido uma necessidade pessoal de regeneração, necessidade que se refletia em toda sociedade alemã deste período. Beuys tomou parte ativa na guerra e por isso precisava redimir-se. Acreditava que isso só seria possível através da língua, *por mais estranho que possa parecer*. Vejamos então de que maneira a linguagem verbal funcionava em sua prática artística.

A supremacia da língua será de fato uma das constantes de sua atividade artística pontuada de declarações, discussões e engajamentos através da palavra.

Toda e qualquer escultura, desenho, objeto ou ação nunca deveria ser interpretada como uma obra tendo um fim em si mesma, cada uma delas refletia o seu pensamento. E o seu pensamento estava evidentemente impregnado da cultura alemã. Não é por acaso que a sua morte foi recebida em seu

país como o desaparecimento de um fenômeno alemão. Beuys foi de fato o exemplo mais extraordinário de um movimento de idéias em voga na Alemanha dos anos 60-70, um movimento que não poderia deixar de enraizar-se na história do III Reich.

Na obra de Beuys, um dos fundadores do Partido Verde, a noção de *Gestaltung* (fama ou famação) era uma necessidade lógica para mostrar a sua visão de mundo. Considerava a arte como sendo a única força capaz de provocar uma mudança radical na vida dos homens. A forma plástica ou o objeto artístico servia de intermediário entre ele e o público. Essa realização só tinha sentido se colocada em ação, ou melhor, em debate, em discussão. Convencido da necessidade de transmitir a sua mensagem, dedicou a sua vida ao ensino.

Vejamos como, a partir de uma mitologia pessoal, ele iria incorporar em seu trabalho artístico uma matéria orgânica a seu ver exemplar para sua concepção do mundo e da arte.

*A gordura foi por exemplo uma grande descoberta pois era o material que podia aparecer como completamente caótico e indeterminado. Eu podia influenciá-lo através da temperatura, quente ou fria, de modo a transformá-lo utilizando meios não tradicionais da escultura. Podia assim transformar o caráter dessa gordura, de sua condição caótica e informe a uma condição de forma bem dura. Assim a gordura deslocava-se de uma condição muito caótica para terminar num contexto geométrico. Tinha dessa maneira três campos potenciais e esta era a idéia da escultura. O potencial numa condição de movimento e numa condição de forma. E estes três elementos, forma, movimento e caos, eram energia não determinada de onde*

*tirei a minha teoria completa da escultura, da psicologia da humanidade como poder de vontade, poder de pensamento e poder de sensibilidade; e aí encontrei o esquema adequado para compreender todos os problemas da sociedade. Aí hesitava implícito, organicamente, o problema do corpo social, da humanidade individual, da escultura e da arte. Necessitava de meios de expressão. Já tinha a gordura. Precisava, além disso, de um elemento veloz, portador de velocidade; utilizei o cobre. Precisava também de outra coisa para isolar tal setor de tal outro, utilizei então o feltro. Assim, poderia-se dizer que foi o primeiro conceito no plano da energia ... mas era também um tipo de antropologia!* (BEUYS, 1980, p.16-17)

A maleabilidade da gordura, seu caráter informe tornava-se assim o melhor exemplo da possibilidade de transformação radical de um estado caótico para uma forma estabelecida. A manipulação desta matéria, sua transformação ou o movimento que lhe era imposto refletia assim a possibilidade de uma metamorfose na sociedade humana. Era possível transpor a idéia de uma energia transformável do âmbito artístico à sociedade. O poder de manipular a matéria ou de influenciá-la graças à sua vontade, deveria servir de modelo para uma mudança na vida dos homens.

A utilização da gordura tem como origem a história bem conhecida do acidente do seu avião de caça durante a guerra e seu encontro com os Tatars, povo nômade da Criméia. Encontrado inconsciente e cheio de ferimentos, Beuys foi curado segundo os hábitos locais. Seus ferimentos foram recobertos de gordura e seu corpo aquecido e protegido com feltro. É então o calor graças ao qual sobreviveu que iria tornar-se a base de sua obra, de sua con-



cepção da arte e do mundo. A maleabilidade da gordura e sua reação às mudanças de temperatura deveriam servir de base para a discussão sobre as potencialidades da escultura e da cultura. Um outro material essencial para Beuys era o mel, matéria energética que representa a passagem do vegetal ao animal e que evoca a sociedade bem estruturada das abelhas.

### O TRABALHO DO ARTISTA

É então a partir da língua, base, segundo ele mesmo, da noção de povo, que Beuys foi levado a uma ação no contexto artístico. Ele fez questão de salientar que um povo não é uma raça e que a língua seria o único meio de ultrapassar impulsos com conotações racistas. É assim que a sua arte enraiza-se no verbo e no pensamento, é através da palavra que as imagens cumprirão seu papel social. A imagem torna-se o instrumento de uma tomada de consciência coletiva da necessidade de uma mudança profunda na sociedade.

*Para mim, dizia BEUYS (1985, p.38-39), a condição necessária ao advir de uma escultura é que uma forma interior apareça primeiramente no pensamento e no conhecimento, e que ela possa em seguida expressar-se na modelagem da matéria (...) Isso significa que, ao meu ver, o dever do criador, o imperativo do escultor tornou-se cada vez mais criar um húmus feito de conceitos e idéias sobre os quais uma forma viva possa realmente crescer.*

Para Beuys, um dos sinais do final da modernidade é o surgimento de um conceito social da arte que emana de todas as tradições e disciplinas. Sua fórmula *todo homem é um artista* tantas vezes mal compreendida, referia-se ao

potencial de ação de todos os componentes da sociedade. O que chamou de *escultura social* evocava bem mais uma ação política do que propriamente artística. As noções de política e arte deveriam ser revistas e interpretadas de uma nova maneira por cada homem. O papel do artista deveria ser o de colocar questões, incitar ao debate. É assim que suas propostas artísticas distanciavam-se cada vez mais de uma atividade centrada no objeto para consagrar-se ao sujeito.

A criatividade, na sua concepção, estava intimamente ligada à consciência de si e à liberdade. Acreditava que o homem encontra a plena liberdade em seu pensamento e que este deveria ser o ponto de partida de qualquer escultura. Para mim, dizia, a informação do pensamento já é escultura.

*Desde o princípio foi uma pesquisa sobre a idéia do trabalho humano. Não apenas o trabalho dos artistas enquanto especialistas da sociedade mas uma reflexão sobre a idéia antropológica da criatividade humana. Dela surge o problema da liberdade, da autodeterminação pela criatividade, da auto-administração, autogestão... Todas essas questões políticas de grande importância estavam implícitas nesta questão de base. Desenvolvi assim uma espécie de teoria antropológica da criatividade. Para resumir numa frase o que foi essa iniciativa, poderíamos quase dizer que foi uma iniciação, uma compreensão ampliada da arte. (BEUYS, 1980, p.15)*

Apesar de termos tido poucos ecos dos resultados obtidos, algumas experiências concretas de sociedades de autogestão foram realizadas a partir da teoria de Beuys. Existe de fato na Alemanha uma grande sensibilidade para questões ligadas à ecologia. É importante termos em mente que a noção

de ecologia não subentende apenas a defesa da natureza, trata-se das relações dos seres vivos com o meio ambiente, o que inclui aspectos específicos da organização social das comunidades humanas.

No projeto de Beuys de provocar uma mudança radical na sociedade, as idéias ligadas à ecologia iriam efetivamente desempenhar um papel fundamental. Existia, segundo ele, uma correlação direta entre o interior do homem e o meio ambiente, como se um refletisse o outro. Nos princípios da F.I.U. - Freie Internationale Universität (Universidade Internacional Livre para a criatividade e a pesquisa interdisciplinar), fundada em 1974 em Dusseldorf, conjuntamente com o poeta Heinrich Böll, encontramos a idéia de que a "poluição do meio ambiente avança paralelamente à poluição do nosso mundo interior" (ADAMS, 1992, p.28). Era então preciso começar a purificar nossas próprias mentes antes de se voltar para o meio ambiente. A transformação da nossa própria maneira de pensar deveria então, anteceder qualquer outra.

Em seu conceito de escultura social, a noção de ecologia estava intimamente ligada à arte, única força capaz de transformar a terra, os homens e suas leis sociais. Uma arte sem barreiras, sem fronteiras, uma arte universal, eis a sua ambição. É justamente neste aspecto que as visões de Beuys e de Krajcberg começam a convergir.

*...a noção de ecologia não subentende apenas a defesa da natureza, trata-se das relações dos seres vivos com o meio ambiente, o que inclui aspectos específicos da organização social das comunidades humanas.*

Beuys é um herdeiro direto de Duchamp, a idéia, o conceito estão no centro de todas as suas ações. O aspecto visual adquire, no seu caso, uma aparência quase minimalista, poucos elementos serão utilizados para produzir os efeitos desejados. A presença de elementos provenientes dos reinos animal e vegetal em suas realizações plásticas pode ser interpretada de forma mais simbólica do que material. A presença de certos animais ou árvores em sua obra evocava bem mais as energias da natureza que a materialidade ou qualidade formal.

Krajcberg e Beuys promoveram a volta à natureza, o primeiro de um modo real e físico, o segundo de um modo bem mais metafórico. Para Beuys, a natureza era um caminho entre outros para a remição do homem, para Krajcberg ela foi uma fonte vital de energia.

Enquanto Beuys intervém através da idéia e da língua, Krajcberg opera de maneira concreta na matéria do universo. O objetivo de ambos é o mesmo: suscitar uma nova consciência no homem.

Entre as ações de Beuys no âmbito da política propriamente dita, ele foi um dos fundadores do Partido Estudantil Alemão em 1967, da Democracia Direta em 1971, da F.I.U. - Universidade Internacional Livre em 1974, do Partido Verde, em 1979. Apresentou-se igualmente, sem sucesso, como candidato deste partido ao Parlamento Europeu, em 1979. Quanto às suas intervenções



no contexto artístico, elas nunca estiveram dissociadas de seus engajamentos políticos, eram, na verdade, ilustrações de suas idéias. Cada peça produzida era interpretada bem mais como um documento ou um resto de sua ação do que um objeto artístico em si. Os universos da arte e da política funcionavam em total correlação.

Após esta introdução ao universo extremamente complexo de Beuys, vejamos como a noção de ecologia pode ser aplicada no caso de Krajcberg.

### A ECOLOGIA DE KRAJCBERG

A história de Krajcberg é um dos exemplos mais radicais de uma real fusão entre vida e obra da arte contemporânea. O trabalho por ele realizado ao longo dos últimos quarenta anos está intimamente ligado à natureza.

Para ele, a natureza não é somente um arquétipo, origem da vida e de toda criação, é uma fonte inesgotável de inspiração, mas também um modelo ético e moral. Através de sua obra ele nos revela uma enorme gama de formas e cores, sinais visíveis do movimento contínuo existente na natureza.

O engajamento atual de Krajcberg, sua militância ecológica, muito mais do que um modismo, é a consequência lógica de todo o seu percurso.

Muitos tornaram-se ecologistas por força das circunstâncias ou por efeito de moda. Existe hoje a conscientização de que o "capital-natureza" de que dispomos não é inesgotável e que, apesar de todo progresso tecnológico do homem moderno, não somos capazes de produzir tal riqueza. A Terra se desgasta e certos fenômenos parecem efetivamente irreversíveis. Temos hoje a consciência de que a vida das gerações

futuras depende em parte dos nossos atos. Este é um saber recente da humanidade, e poucos são os que levam estes fatos realmente a sério.

Krajcberg é um deles. As razões que o levaram a isso foram pessoais, sua intimidade com a natureza mostrou-lhe bem mais do que os conhecimentos científicos atuais. Certamente, não foram as posições alarmistas da imprensa internacional, nem mesmo qualquer engajamento num partido político que motivaram seu posicionamento em relação à defesa da natureza.

É difícil imaginarmos o papel que a floresta desempenhou na primeira fase de sua vida. Este espaço fora da cidade - habitat do homem -, é e sempre foi considerado como *outro*, lugar secreto, foco da clandestinidade. Durante a guerra, a floresta foi sem dúvida um espaço privilegiado para assassinatos em massa, fugas, reuniões clandestinas. Sabemos que a mãe de Krajcberg foi militante comunista. Foi um modelo de grande influência para o artista. Por ser judia e líder comunista, não sobreviveu à guerra. Krajcberg, único sobrevivente da família, foi soldado do exército polonês e russo. Foi obrigado a interromper seus estudos de engenharia e de pintura durante a guerra para construir pontes para a passagem dos soldados. Época terrível da qual nunca gostou de lembrar. Após a guerra, decidido a tornar-se pintor, consegue inscrever-se na Academia de Stuttgart sob a direção de Willi Baumeister. Passa dois anos na Alemanha antes de desembarcar em Paris, onde foi acolhido por alguns meses por Chagall. A miséria do pós-guerra era insuportável, não hesita então a aproveitar a primeira oportunidade que se apresenta: a possibilidade de emigrar ao Brasil - 1948. Desembarca no Rio de Janeiro, dirige-se em seguida

a São Paulo. O Brasil numa época fértil que via surgir as suas primeiras instituições artísticas: Masp - 1947, Mam de São Paulo - 1948, Mam do Rio de Janeiro - 1949, Primeira Bienal de São Paulo - 1951.

Krajcberg participa desta primeira Bienal de duas maneiras: é empregado pela instituição para a montagem da mostra e, ao mesmo tempo, envia obras que serão aceitas. Faz a sua primeira individual no mesmo ano na cidade, integra-se na vida artística local mas não consegue sobreviver graças aos escassos trabalhos que encontra. Surge então em 1952, graças a Lasar Segall, a oportunidade de ir para Monte Alegre, Paraná, trabalhar na usina de papel da família Klabin. Passa três anos empregado enquanto engenheiro-deseenhista, este é o seu primeiro contato com a floresta tropical. Krajcberg conta que desde a Alemanha, era um homem perdido, detestava os homens, fugia deles.

*Isolava-me completamente. (...) Mas então, para que viver? A natureza me deu a força, me devolveu o prazer de sentir, de pensar, de trabalhar. De sobreviver. Andava na floresta e descobria um mundo desconhecido. Descobria a vida. A vida pura: ser, mudar, continuar, captar a luz, o calor, a umidade. A verdadeira vida: quando estou na natureza, penso de verdade, falo de verdade, me pergunto de verdade (...)* (BRIOT, 1992, p.42)

Essa noção de verdade com a qual confronta-se neste momento de sua vida será fundamental para toda a sua obra. A verdade está na natureza e não nos artificios do homem, nem na guerra, nem na arte. A arte será no entanto o único meio capaz de reproduzir de algum modo a experiência integral que vive no contexto natural. O impor-

tante era então redescobrir a vida, as sensações táteis, olfativas, visuais de um espaço não habitado pelo homem. Mas um dia, é convidado ao norte do Estado, o céu estava vermelho, as florestas em chamas.

*As árvores se pareciam com os homens calcinados pela guerra, não suportei. (Ibid, p.43)*

Abandona sua coleção de orquídeas, troca sua casa por uma passagem de avião para o Rio de Janeiro onde dividirá um ateliê com o escultor Franz Weissmann. É no contexto urbano que percebe a grande influência que a floresta teve sobre o seu olhar. Conseqüência desta experiência é a série de "Samambaias" que envia à 4ª Bienal de São Paulo, graças a qual recebe o prêmio de melhor pintor nacional, apesar da corrente concretista que dominava as artes plásticas locais. Consegue vender todos os seus quadros e volta a Paris, desta vez com condições de permanecer na capital francesa. Tenta integrar-se na vida artística parisiense, porém, uma vez mais, dirige-se à natureza, descobre Ibiza, na Espanha. É lá que começa as primeiras experiências de estampa direta sobre rochedos que iriam desempenhar um papel fundamental em toda a sua obra futura.

Da Europa, volta inúmeras vezes ao Brasil, visita a Amazônia e começa a recolher material na natureza para incorporá-lo em seu trabalho. Trabalhar com elementos naturais e viver na cidade torna-se rapidamente incongruente, decide então voltar definitivamente ao Brasil.

A partir de 1964, Krajcberg começa seu grande périplo através do país que inclui regiões como o sul da Bahia, Minas Gerais, Mato Grosso, Amazônia. Nômade, habita provisoriamente em diversos lugares, conhece



o Brasil e sua natureza como poucos brasileiros natos.

Passa assim a maior parte do tempo em busca de novas paisagens, de novos elementos que se escondem nas matas, florestas ou montanhas. Trabalha com pigmentos, terras, pedras, diversos tipos de madeira, parasitas dos mais variados. Sua familiaridade com o mundo natural é enorme, sua paixão pela natureza é crescente. Descobre nela a vitalidade que tanto diverge da primeira parte de sua vida caracterizada pela dor, pela morte. Longe dos homens, descobre o ciclo normal de toda existência, a vida que coabita com a morte, a relação de força que se estabelece entre cada ser vivo. Descobre como a morte natural pode ser bela, mas logo depara-se, uma vez mais, com a violência humana.

A natureza brasileira começou a ser destruída bem antes da chegada de Krajcberg no país. O depoimento de Lévi-Strauss em "Tristes Tropiques" (1955, p.119-121) é testemunha disso. O antropólogo francês relata como imensas porções do território brasileiro eram devastadas nos anos 30. Antes disso, em 1910, outro viajante francês, Georges Clemenceau (1991, p.224, 230-231), também descreve em detalhes as queimadas do sul do país.

Por onde passou, Krajcberg assistiu a escalada alarmante da destruição da natureza. Confrontava-se com cenas muito próximas da guerra e sua atitude só poderia ser a indignação, a revolta. O engajamento em favor da defesa da natureza é assim a continuação lógica de todo o seu percurso. Tendo perdido toda a sua família durante a guerra, ele reaprendeu a viver e a amar graças à natureza. Adotou-a como única fonte de inspiração e energia, ela tornou-se a sua razão de viver. Uma vez que a viu amea-

çada, era natural que colocasse o seu trabalho à serviço dela. Krajcberg inspira-se assim do próprio modelo natural quando reproduz em sua obra o movimento circular: o seu trabalho sai da natureza e à ela se dirige. Esse seu posicionamento, por ter talvez um caráter radical, nem sempre tem sido compreendido. De qualquer modo, as posições de Krajcberg ao longo de toda a sua carreira sempre foram objeto de controvérsia.

#### ENTRE BEUYS E KRAJCBERG

*E deixem os Portugais morrerem à minha. Minha pátria é minha língua. (...)*

*A língua é minha pátria e eu não tenho pátria, tenho matéria e quero fátia.*

CAETANO VELOSO

Eis em grandes linhas o caminho percorrido por Krajcberg até a sua militância ecológica. O que motivou o seu engajamento não se compara em nada ao percurso intelectual de Beuys. A questão da língua ou de uma filiação em relação a uma pátria, tão importante para o artista alemão, nada significa para Krajcberg. De fato, este último, com seu forte sotaque em qualquer idioma que se expresse, fala uma língua única, pessoal. Utiliza os idiomas, o português ou o francês por exemplo, para falar uma língua de parte alguma, língua nômade como ele mesmo. Krajcberg é decerto um grande solitário, cidadão do mundo, sem raízes que o prendam num solo qualquer. Pelas condições de vida que teve, por seu desprendimento em relação a tudo e a

todos, mas também graças à sua visão de mundo, ele pode ser considerado como um ser universal.

Enquanto a ecologia de Beuys está totalmente enraizada na história do povo alemão, a de Krajcberg é uma ecologia sem pátria e sem língua. O amor de Krajcberg pelo Brasil e seu respeito por sua natureza fazem dele um brasileiro bem mais digno do que muitos outros. Adotou essa pátria que o acolheu calorosamente, mas sabemos que foi parar no Brasil por acaso. É portanto brasileiro como poderia ter qualquer outra nacionalidade. Sua visão da ecologia pouco tem a ver com espaços geográficos, com a noção de povo, de língua ou de solo. Sua preocupação é a possibilidade de existência sobre a Terra, a vida do homem, dos animais, vegetais, pedras ou qualquer forma de manifestação natural. Seu discurso é direto, um pouco brutal, característica que também se reflete em sua obra. Provoca as mais variadas reações da parte do público, ele choca talvez no mundo da arte contemporânea hoje tão habituado com discursos rebuscados e conceituais. Krajcberg não brilha pela sutileza, não usa de subterfúgios, quer mais do que tudo provocar a revolta do público através de esculturas de paus tortos e queimados.

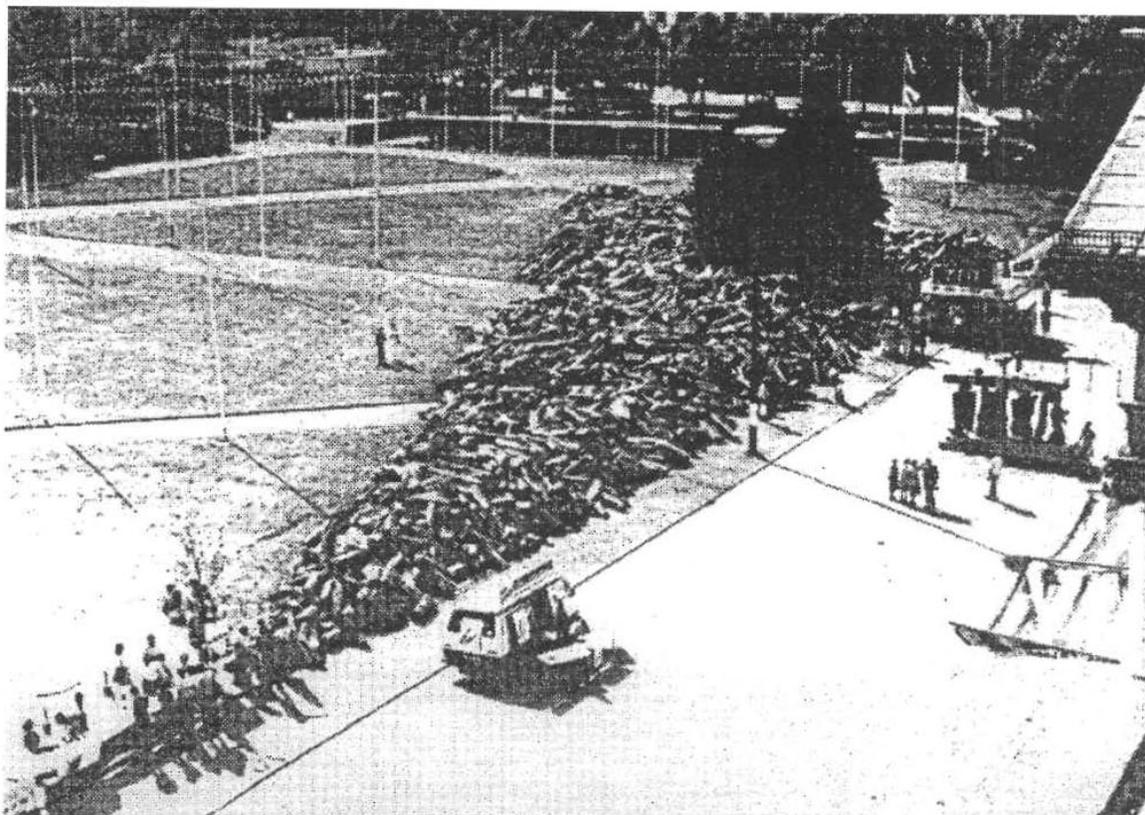
O único discurso teórico que podemos associar ao engajamento de Krajcberg é o "Manifesto do Rio Negro" ou "Manifesto do Naturalismo Integral", redigido por Pierre Restany em companhia de Krajcberg e Sepp Baendereck durante uma viagem que realizaram juntos no Alto Rio Negro, em agosto de 1978. Este texto constitui uma boa chave de leitura para o trabalho artístico e para as convicções profundas de Krajcberg. Nele, encontramos idéias bastante próximas das de Beuys.

O que Restany chamou de *naturalismo integral* é uma espécie de disciplina da percepção, uma ampliação da consciência perceptiva. Segundo ele, o contexto excepcional da Amazônia, *último reservatório ou refúgio da natureza integral*, suscita um tipo de arte que opõe-se radicalmente à tradição realista vista como metáfora do poder. O único poder que o *naturalismo integral* reconhece, diz Restany, é aquele purificador e catártico da imaginação a serviço da sensibilidade. A opção naturalista *traduz o advento de um estágio global da percepção, a passagem individual para a consciência planetária*. O naturalismo integral apresenta-se como uma resposta à crise da arte, como *uma reestruturação perceptiva que corresponde a uma verdadeira mutação e à desmaterialização do objeto de arte*. Para o autor, esse fenômeno corresponde ao nosso Segundo Renascimento, um preâmbulo à mutação antropológica final.

No final do "Manifesto do Rio Negro", Restany (1978) diz:

(...) *O naturalismo como disciplina do pensamento e da consciência perceptiva é um programa ambicioso e exigente, que ultrapassa muito as perspectivas ecológicas atualmente incipientes. Trata-se de lutar muito mais contra a poluição subjetiva que contra a poluição objetiva, a poluição dos sentidos e do cérebro, muito mais que a do ar e da água.* (...)

Vemos, através deste texto, o quanto as visões de Beuys e Restany em relação à ecologia são próximas. Para eles, a poluição ou o desmatamento são sintomas de uma sociedade doente. Seria necessário então limpar nossa visão, reciclar a nossa imaginação. Em seu manifesto, Restany também falava de uma higiene da visão.



*Joseph Beuys – 7.000 carvalhos.*

São muitos os pontos em comum entre o discurso de Beuys e o de Restany: a noção de verdade que substituiu-se àquela de beleza no mundo das artes plásticas, a crise econômica e social em escala mundial que refletia-se na arte, a relação explícita entre a antropologia e a arte. Nos parece natural que suas idéias fossem bastante próximas, pois este tipo de questionamento emergia na Europa dos anos 70. Tempo de crise da arte e das estruturas sociais, é também nesta época que surgia uma preocupação propriamente ecológica.

É na medida em que Krajcberg fez de Restany o seu porta-voz, que podemos finalmente fazer um paralelo entre seu engajamento e o de Beuys. Quanto a escolha de Krajcberg de viver

realmente perto da natureza, esta dava-lhe uma outra dimensão do problema, muito mais material do que metafórico. De fato, sua sabedoria toda intuitiva e prática distancia-se da complexidade do artista alemão. Krajcberg não é um teórico e a teoria não lhe interessa. Foi através dele no entanto que o cosmopolita por excelência Pierre Restany penetrou pela primeira vez na floresta virgem. Foi igualmente através de sua visão, da sua percepção dos detalhes que o crítico de arte francês pôde desvendar um mundo até então totalmente desconhecido. Foi provavelmente o grande entusiasmo de Krajcberg diante do espetáculo natural que incitou a criação desse texto que percorreu o mundo e que deu origem a uma revista - *Natura*

*Integrale*, editada em Milão, Itália, entre 1979 e 1982.

### AS ÁRVORES COMO MONUMENTO

Em relação ao trabalho prático dos dois artistas, delimitamos apenas duas realizações de Beuys para colocá-las em paralelo com a obra atual de Krajcberg.

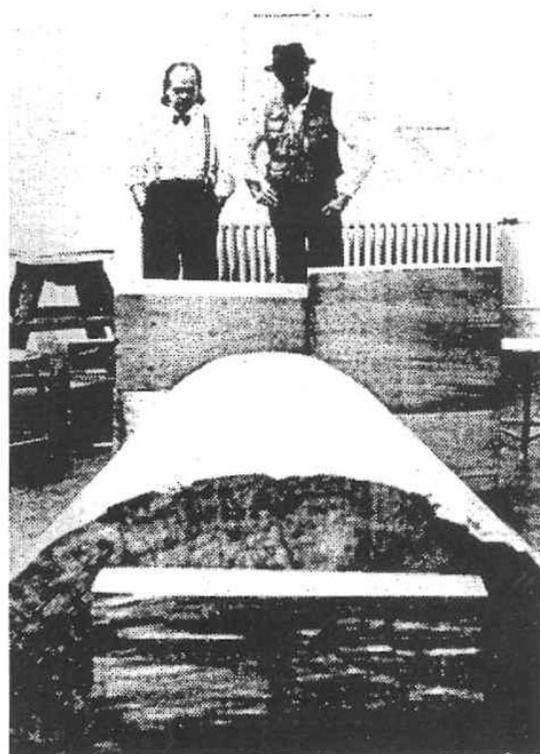
A primeira concerne um episódio ocorrido no princípio dos anos 80, entre Beuys e um estudante de belas-arts, Heinz Baumüller.

Convidado em 1983 para o Congresso de Escultura de Burgdorf, na Suíça, o estudante encontra na região um tronco de árvore enorme, um tronco de *limba*. Corta-o em duas partes no sentido longitudinal afim de criar um efeito de perspectiva exagerada. O seu objetivo era que a árvore parecesse maior do que era na realidade. Realiza assim uma "árvore-túnel" em forma cônica, com uma perspectiva invertida, a árvore parecia assim gigantesca.

*Fui o primeiro a surpreender-me com a eficácia da ilusão de ótica produzida*, diz Baumüller. (...) *Todos me felicitaram pela obra. Eu mesmo estava muito contente com o resultado.* (BAUMÜLLER, p.124)

Sua obra é premiada e admirada por todos, um célebre colecionador tem intenções de adquiri-la. Quando Beuys toma conhecimento do trabalho, sua reação foi de imediato negativa. Para ele, a escultura estava errada pois a árvore não era cônica em sua origem, essa forma havia sido imposta pela manipulação do artista. *"Você jamais deveria ter feito isso, disse, é preciso fecharmos tudo isso, (...) pobre árvore."* (*Ibid*, p.125)

Beuys tentava explicar à Baumüller que a aplicação das leis da perspectiva na terceira dimensão era um erro e que era preciso salvar a árvore; propunha que corrigissem juntos a escultura. Após muito hesitar, Baumüller aceita a proposta. Finalmente, Beuys transformou a escultura em duas que levariam apenas a sua assinatura: *Nasse Wäsche, Jungfrau II*, obra que hoje pertence ao Centre Georges Pompidou de Paris, e *Nasse Wäsche Jungfrau III*.



*Joseph Beuys e Heinz Baumüller, Nasse Wäsche, Jungfrau Espace 13, Académie des beaux-arts, Düsseldorf, 1985.*

O objetivo de Beuys era reparar um erro cometido pelo artista, mas também fazer cessar o sofrimento da árvore. Era essencial evitar a propagação de uma mentira, restabelecer um objeto



na verdade do seu aparecimento. Um efeito de ilusão ótica, por mais interessante que fosse, não poderia, a seu ver, cumprir a função da arte.

Não era mais possível conceber uma escultura em termos de beleza, o papel da arte era o de restituir uma verdade. Numa entrevista concedida a Bernard Lamarche-Vadel, Beuys (1984-1985, p.8) disse:

*(...) a escultura começa no pensamento e se o pensamento não é correto, as idéias são ruins e a escultura também. Idéia de escultura e forma são idênticas.*

Essa história, polêmica sob diversos pontos de vista, poderia suscitar longas considerações a respeito da renúncia de uma obra por parte de uma artista e a sua apropriação por outro. Mas o ponto que nos parece mais importante é a idéia que uma obra deve antes de mais nada ser verdadeira. Na sua compreensão da escultura, Beuys nos envia a seguinte mensagem: a noção de verdade é indispensável, assim como um respeito incondicional do material utilizado. Tratava-se, neste caso, de um tronco de árvore, isto é, um organismo vivo.

A segunda obra de Beuys que abordaremos é "7000 Eichen", 7000 carvalhos, realizada para a Documenta 7, em 1982.

O trabalho proposto por Beuys era a plantação de sete mil árvores na cidade de Cassel, Alemanha. Ao lado de cada árvore, uma estrela de basalto deveria ser erigida, 7000 monólitos em forma de triângulo cuneiforme. Com o passar do tempo, as árvores cresceriam e proporcionalmente, as esculturas em pedra se pareceriam cada vez menores.

*Meu objetivo, com estas 7000 árvores, era de obter um caráter de monumento: cada monumento é constituído*

*do por uma parte de vida - a árvore que modifica-se constantemente com o passar do tempo - e uma parte cristalina que conserva a sua forma, sua massa, seu tamanho e peso (...) Como estas duas coisas estão em correlação, obtemos uma proporcionalidade em constante movimento entre as duas partes do monumento. (BEUYS, 1991, p.61)*

A F.I.U. (Universidade Internacional Livre) encarregou-se de organizar o projeto, estudar as proposições do posicionamento das árvores, discutir com as autoridades locais. Tratava-se de um empreendimento com fins não lucrativos, que recolheu dons fixados a 500 DM por árvore e por estrela. A ação recebeu o apoio de diversas instituições, empresas, museus, estudantes e personalidades do mundo todo. No dia 16 de março de 1982, Beuys plantou a primeira árvore e finalmente morreu um ano e meio antes da plantação da última, dia 12 de junho de 1987. Podemos constatar assim o quanto essa ação era coletiva e dependia efetivamente de um grande número de pessoas. É Beuys quem nos precisa as suas intenções:

*É claro que minha intenção não era que um ser humano, eu mesmo ou um outro, plantasse 7000 carvalhos. É necessário reunir as intenções desta ação, desta pedra simbólica, deste ser vivo, a árvore. Sim falemos destas intenções: somente as leis econômicas necessárias, da maneira que elas devem existir e do modo que reivindicamos nesta entrevista seriam capazes de transformar a situação dramática que atinge a sociedade, numa situação melhor. Falei então desse movimento ascendente e descendente: organização para uma democracia direta - universidade internacional livre - a necessidade de uma (r)evolução e de uma transformação da sociedade até que os homens*

*criem novas leis econômicas. (...) O law-giver era o druida,<sup>1</sup> ele exercia uma função judiciária e ficava outrora sob o carvalho - aqui o carvalho é a arquitetura itinerante, que se desloca e propaga as suas idéias entre os homens. Idéias novas portadoras de vida, sem intenção de criar quaisquer monumentos, no sentido estético unicamente, mas afirm de incitar a consciência da necessidade de novos dados econômicos que se encontrem no centro da reflexão.* (BEUYS, 190, p.61).

O carvalho não é então uma árvore como qualquer outra já que está ligada à mitologia celta ou gaulesa, o que lhe confere conotações simbólicas. Estes carvalhos, crescendo, abrigarão druidas futuros, portadores de idéias renovadoras. A árvore cresce e propaga novas idéias entre os homens. Em seu crescimento constante, opõe-se à inércia da pedra, simboliza a evolução, a elevação em direção a um outro mundo regido por novas leis. A noção básica que Beuys coloca no centro desta relação entre o movimento da árvore e a estabilidade da pedra é a economia. A idéia de uma escultura em evolução permanente torna-se assim a metáfora de uma transformação da estrutura econômica do mundo. O número "7" pode também ser interpretado como o símbolo de um ciclo que se renova continuamente.

Realizada antes da reunificação da Alemanha, esta obra foi prevista para dar frutos no futuro. A cidade de Cassel ocupa de fato uma posição central no país. A presença das árvores em cada recanto da cidade impedirá certamente um desenvolvimento desenfreado que não leve em conta a qualidade de vida do homem.

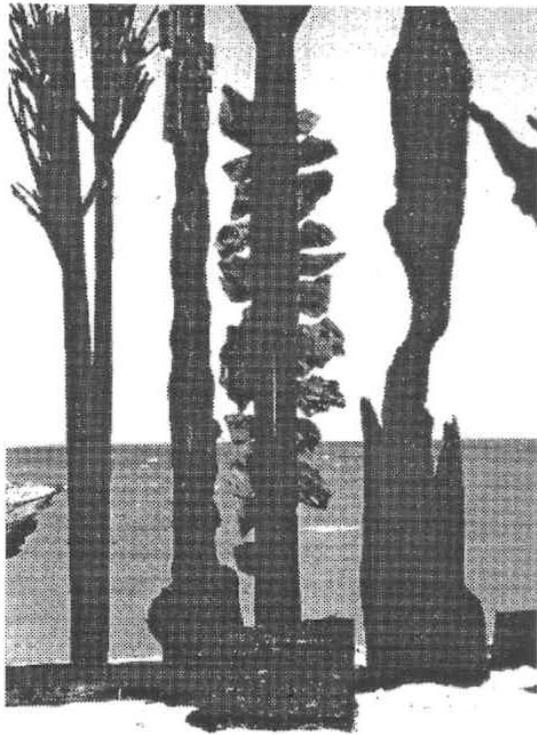
Concebida como um grito de alarme contra todas as forças que des-

tróem a natureza, esta "instalação" (na acepção mais literal da palavra), ultrapassa a existência do artista. O papel de Beuys nessa ação é o de tê-la concebido, mas sobretudo de tê-la projetado no futuro de seu país, que ocupa ainda hoje um ponto central e estratégico na Europa reunida.



*Krajcberg. Sem título, 1972. Madeira lavada, 200x78x62cm. Foto: Catálogo Arte Moderna Brasileira, Museu Metropolitano de Arte de Curitiba, 1995.*

Quanto às árvores antropomorfas de Krajcberg, elas também evocam, à sua maneira, a participação do artista na luta contra a destruição da natureza o que implica numa possível transformação do homem e da sociedade.



*Conjunto de esculturas de Kracberg  
– anos 80.*

As esculturas de Krajcberg, antes de serem belas, devem ser consideradas verdadeiras. Seus troncos saem efetivamente das queimadas, são testemunhas concretas da natureza destruída, ainda que retocados pelo artista. Uma árvore morta e recuperada por Krajcberg, mesmo quando torna-se escultura, nunca deixa de ser uma árvore morta. A forma é tomada pelo que realmente é, não vem traduzir uma idéia ou conceito como no caso de Beuys. E no entanto, Krajcberg também restaura ou busca a cura do ferimento imposto à ár-

vore. Seus conjuntos de troncos queimados, contrariamente aos carvalhos de Beuys que evoluem no tempo e no espaço, estão decerto mortos. Apesar de serem mostrados em sua impossibilidade irreversível de desenvolver-se, testemunham também da vida. Erigidas como sinais de alarme contra o perigo de que o homem se desengaje do futuro do universo, essas esculturas acabam por desempenhar um papel social.

Finalmente, a intenção de Krajcberg não é nos mostrar belas obras em si, mas incitar a nossa revolta contra a destruição provocada pelo homem. Suas esculturas têm certamente um caráter precioso devido à sua enorme minúcia e preocupação com os detalhes. Mas para Krajcberg, o seu verdadeiro trabalho consiste na participação efetiva que exerce na realidade em que vive. Se conseguir mobilizar o maior número de pessoas para a causa que defende, se dará por satisfeito. Sua ação no contexto artístico acaba por ter, ainda que indiretamente, fortes conotações políticas.

Se tentarmos encontrar um denominador comum entre Beuys e Krajcberg, este terá sua origem, como dissemos anteriormente, na guerra. A guerra como uma experiência única e marcante de destruição. Experiência absurda por excelência, onde a razão se confronta com seus limites. É assim que a arte destes dois criadores não poderia deixar de levar em conta o homem e seu habitat, nem de elogiar a natureza e suas leis. Podemos dizer que a ecologia de Beuys e de Krajcberg, e por consequência as suas práticas artísticas respectivas, se apresentam como uma opção de vida que se fundamenta em princípios éticos.

## NOTAS

<sup>1</sup> Nome dado aos antigos sacerdotes gauleses ou celtas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, David. Joseph Beuys: pioneer of a radical ecology. *Art Journal*. New York. v.51, n.2. summer 1992.
- BAUMÜLLER, Heinz. D'une sculpture à l'autre: histoire d'un tronc de limba. *Artstudio 4*.
- BEUYS, Joseph. Entrevista para Bernard Lamarche-Vadel. *Artistes*, n.3, p.15, fev./mar. 1980.
- \_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Bernard Lamarche-Vadel. *Canal* n..58-59, inverno 1984-1985.
- \_\_\_\_\_. Discours sur mon pays: l'Allemagne. In: *Reden uber das elgene land: Deutschland*. Bonn: Inter Naciones, 1985.
- \_\_\_\_\_. Conversa com Demosthenes Davvetas. *Libération*. 27 jan. 1986.
- \_\_\_\_\_. Le moment du monument. In: *Catalogo Memento Monumenti*. Biel: Centre Pasquart. mai./set. 1991.
- BRIOT, Marie-Odile. *L'homme du vert*, cronologia de F. Krajcberg. Paris: Galerie Charles Sablon. 1992-3. Catálogo de Exposição.
- CLEMENCEAU, Georges. *Notes de voyage dan l'Amérique du Dud*. Utz, 1991.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Librairie Plon, 1955.
- MICHAUD, Eric. La fin de l'art selon Beuys. *Artstudio 4*, primavera, 1987. Spécial Joseph Beuys.
- RESTANY, Pierre. *Manifesto do Rio Negro*. 1978.

---

Texto recebido em junho de 95 e aceito em dezembro de 95.

SANDRA LANCMAN (Brasil): Doutora em Artes Plásticas pela Universidade de Paris I - Panthéon - Sorbonne. Artista plástica. Integrante do Comitê de Redação da Revista *Info Brésil*, Paris, França. Reside em Paris, França.