

KRAJCBERG — A NATUREZA COMO MATÉRIA E OBRA

Angela Ancora da Luz

O artista polonês Frans Krajcberg tem buscado a natureza integral para dar novos significados aos valores individuais com que opera o sensível e cria a obra de arte. Pretende restabelecer o pacto entre homem e natureza e assim reverter os caminhos já percorridos. Contudo, a direção não é o retorno a uma poética incapaz de se ajustar ao nosso tempo, em que as mudanças vertiginosas ocorridas a partir da revolução industrial e as conseqüentes transformações urbanas redundaram, segundo Krajcberg, no caos artístico. “Cabe a nós, tirar partido da natureza, onde existe um mundo de formas e vibrações em contínua transformação. Se Mondrian partiu da árvore para chegar ao quadrado, temos que implodi-lo para reencontrá-la”¹. A obra de Krajcberg testemunha a conversão de seu olhar, comprovando seu esforço pelo reencontro com a árvore.

Depois de combater no Exército Soviético durante a II Guerra Mundial, descobriu no silêncio e no isolamento, em meio à paisagem tropical do Brasil, uma nova luz, a cor viva do minério em contraste com o céu azul de Minas Gerais e a certeza de que era preciso romper com as formas de representação que havia experimentado até então e buscar novas práticas. Na verdade, desde que aqui chegou, em 1948, sua trajetória foi direcionada para a natureza. Na capital paulista, onde tudo começou, depois de ter trabalhado em pequenos empregos para sobreviver, tornou-se auxiliar de montagem da I Bienal de São Paulo em 1951. Coincidentemente, Krajcberg descobria o país no momento em que este encetava sua aceitação do advento da modernidade artística.

A I Bienal era um marco dessa modernidade e pretendia “colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que, para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico do mundo”². Krajcberg expôs duas obras de 1950. Utilizou têmpera e óleo, em composições nas quais são patentes as influências do expressionismo e do cubismo, veiculadas em cores baixas, numa pintura de extrema contenção. Em seguida, afastou-se dos centros de projeção, das mostras e das exposições, mas continuou seu trabalho artístico no Paraná. Foi ao encontro das florestas e particularmente das árvores, nas quais fez repercutir o ser universal e anular-se a obstinação do quadrado. Era ainda o expressionismo, herança européia exacerbada pela guerra, que respondia pela estética das suas obras. Naquele momento, ele rompia com a “mímesis”, pois já não imitava, mas interpretava. Tal como Hegel, sabia que o trabalho de reduplicar a aparência da natureza era uma tarefa sem frutos e, portanto,

1. Angela Abreu, “Ao encontro da natureza”, *Arte Hoje*, ano 3, n. 25, Rio de Janeiro, Rio Gráfica e Editora, julho 1979, pp. 30-33.

2. Lourival Gomes Machado, “Introdução”, *Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo, 1951, p. 14.



“indigna do espírito”, razão pela qual a arte deveria fazer, “com que, em todos os pontos de sua superfície, o fenomênico se transforme em olhar, sede da alma, e torne sensível o espírito”³.

Krajcberg sabia que os modelos naturais só poderiam ser buscados sob esse prisma: “idealizá-los, espiritualizá-los, isto é, considerá-los independentemente de suas limitações particulares e dos acidentes que os podem afetar”⁴. Não é possível encontrar modelos acabados no mundo natural e, pensando assim, Krajcberg procurou apropriar-se da natureza. A paisagem brasileira havia despertado nele o desejo de unificar-se com a natureza e instaurar uma nova realidade.

Descrente dos homens, ele partiu, como nômade, “de isolamento em isolamento”. Em 1957 estava no Rio de Janeiro e, no ano seguinte, dividia-se entre Paris e Ibiza, mas retornando constantemente ao Brasil. Numa dessas viagens, em 1964, descobriu Itabirito, em Minas Gerais, e estreitou sua intimidade com uma natureza mineralizada, capaz de revelar-se em cores e brilhos surpreendentes.

Desde o final da década de 50, Krajcberg vem fotografando a natureza, não como um paisagista, mas como um pesquisador, ou melhor, como alguém da família que registra as imagens de seus entes queridos. São rochas, areias e terras de puro pigmento. Era a matéria constitutiva do mundo natural que interessava ao artista. Seus quadros eram feitos de terras e pedras; suas gravuras, iluminadas pelas cores de uma química primária, recolhida diretamente no lugar de origem. Naquele momento, Krajcberg começava a gerar objetos no quadro. Já não era apenas a textura dos pigmentos e das colagens que se podia sentir em sua obra. Seus relevos atestavam que a bidimensionalidade se anulava. Se o quadro é o espaço imaginário, sua criação, que é matéria, precisa rompê-lo e se fazer natureza. O quadrado de Mondrian tinha que ser implodido. Surgiram suas primeiras esculturas que, logo adiante, resultariam em magníficas instalações.

Interessado no projeto de uma comunidade pluridisciplinar com outros artistas e intelectuais, Krajcberg conheceu, em 1966, Nova Viçosa, na Bahia, e deslumbrou-se com a floresta que crescia à beira-mar: “Quando vi os manguezais fiquei impressionado. Venho do tachismo, venho do abstracionismo de Paris, como captar o movimento desse mangue? Como captar a vida dessas formas, suas variedades, suas alterações e suas vibrações?”⁵

O mundo vegetal – árvores, raízes e folhas – concorreu para a concretização de uma obra que não pretendia representar a natureza, mas tê-la como matéria, por meio de seus fragmentos, para construir uma outra natureza, de linguagem expressiva, de caráter escultórico, consumando a obra na tridimensionalidade. Assim, a natureza em Krajcberg é matéria e obra. Esta, por sua vez, testemunha a cumplicida-

3. *Esth.*, I, p.166. In: Gérard Bras, *Hegel e a Arte. Uma Apresentação à Estética*, Rio de Janeiro, Zahar, 1990, p. 62.

4. Gérard Bras, *op. cit.*, p. 63.

5. Gérard Bras, “Frans Krajcberg. Imagens do Fogo”. In: *Catálogo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, junho 1992; Museu de Arte Moderna da Bahia, set., 1992, p. 50.



de existente entre eles. Nessa reciprocidade, surgiram algumas tipologias que documentaram a natureza e que são referenciais da produção artística do escultor. Procuramos identificá-las pela aproximação com modelos conhecidos.

Lâminas – são escamas, compostas a partir de cascas de árvores, nas quais o artista utiliza pigmentos naturais para enfatizar elementos abstratizantes que se corporificam em relevos escultóricos. Ele se vale da semelhança para criar texturas que não reproduzem o objeto, mas que guardam estreita relação com o mundo natural de onde foram extraídos. São pequenos pedaços de cascas que se agrupam de acordo com suas formas: mais arredondadas, como pequenas pedras, caneladas como telhas, alongadas como penas de aves ou calcinadas, criando uma espécie de couraça. Nesse processo de desconstrução e reconstrução da forma, raras vezes a figura é refeita. Há duas forças em jogo – o ímpeto gestual e o controle racional –, cuja presença se manifesta num expressionismo abstrato em que o lirismo contém a agressividade.

Cestaria – a escultura se faz pelo entrelace de cipós. Como um tecido pintado com pigmentos naturais, posta ao ar livre, devolvida à natureza, ela é a expressão típica do artista. Tomemos dois exemplos. No primeiro, o diálogo se estabelece com a paisagem local, plantada junto ao mar, revelando docilidade e rebeldia, como uma grande coluna cujo fuste tenha sido pacientemente trabalhado pela mão do escultor. Seu capitel se lança aos céus como uma cabeleira que, solta ao vento, desejasse sentir a brisa do mar. No segundo, toda a forma foi tecida pela mão do artista. Os cipós se tramaram como se obedecessem a regras de um tear monumental. O pigmento verde com que foi pintada reintegra-a ao verde do campo, que se torna suporte para recebê-la. Como símbolo abstrato de uma linguagem que só Krajcberg e a natureza conhecem, ela parece unir a terra e o céu ou, quem sabe, clamar a Deus por piedade.

Ikebanas (nome dado por Pierre Restany) – são esculturas em que os elementos se agrupam como num grande arranjo floral. Galhos, raízes e cipós criam uma “Ikebana rústica e transcendental”, como afirmou o crítico. Os pigmentos naturais acentuam o colorido que o artista deseja dar à sua obra. Ela é colocada no chão, ao ar livre, comungando com a natureza de onde foi recolhida.

As raízes têm um significado imenso para Krajcberg. Representam vida, canalizam a seiva que alimenta toda a árvore. Suas formas tortuosas se deixam dominar pelo escultor; talvez se possa afirmar que também o alimentam. Diferentemente das flores, que Krajcberg identifica com a morte, elas são capazes de resistir e, mesmo calcinadas pela eterna ambição do homem, geram energia.

Algas – trançando os cipós em linhas dinâmicas, ele cria algas fantásticas. Vista do topo, a escultura de quatro metros de comprimento por um metro de largura revela a expressividade da linha *art nouveau*. De frente, ela parece não ter solidez, como algas que se emaranharam pela força da arrebentação. Krajcberg é um observador atento do movimento das águas, que sempre o fascinou e que ele documentou em várias imagens fotográficas. É com o ritmo e o dinamismo das ondas que ele trança o emaranhado de cipós e os lança à beira mar. A natureza vem completar a



obra, oferecendo o movimento natural da ondulação. O artista transita entre água e terra.

Dançarinos – retornando ao chão, deparamos com um estranho corpo de baile. Semelhantes a grandes dançarinos africanos, troncos e raízes queimados proclamam sua ressurreição (fig. 1). Uma dança tribal documenta a reintegração da árvore à natureza. Na verdade, trata-se já de uma instalação, em que os cinco elementos – com três metros e meio de altura – se recortam contra o mar (fig. 2). Ali, sete grandes troncos vestidos de raízes descansam na areia, à espera de sua apresentação.

A forma totêmica também é recorrente na obra de Krajcberg, que sempre busca os indícios das civilizações que apresentam o homem na sua origem. É importante acentuar que ele declara sua “sensibilidade expressionista” e, considerando-se dessa forma, procura a reconciliação do homem com a natureza, o encontro ancestral com tribos e povos pela eterna necessidade de estar em contato com as suas origens.

Totens – nessas esculturas, há aproximações com a estética dos índios brasileiros, o que acentua a busca pela vida emocional primária e confirma a aproximação expressionista confessada pelo escultor. Ainda nesses totens, encontram-se desde simples documentos da natureza – árvores recriadas – até manifestos de repúdio à opressão e documentos a favor dos direitos humanos, como o grande totem que homenageia Chico Mendes, no qual a seringueira sangra pigmentos naturais pelos cortes no tronco. É quase um menir de madeira e parece haver uma alma sob o peso do grande tronco.

Dentre todos os estudos que procuraram compreender as diferentes tipologias de Krajcberg, a verdadeira essência de sua obra parece residir no desabafo do próprio artista: “Minha obra é uma longa luta amorosa com a natureza, eu podia mostrar um fragmento dessa beleza. E assim fiz. Mas não posso repetir esse gesto até o infinito. Como fazer meu este pedaço de areia? Como exprimir minha emoção? Onde fica minha participação nesta vida que me inclui e me excede? Até hoje eu não dominei a natureza, aprendi a trabalhar com ela”⁶.

Se em Hegel a arte “torna durável o que é, em estado natural, apenas fugidivo e passageiro”⁷, em Krajcberg ela é a possibilidade de tornar durável o próprio estado natural, eternizando o fugidivo. É assim que ele recupera a árvore e nela se torna parte da natureza: “Esta casca queimada sou eu. Sinto-me na madeira e na pedra. Animista? Sim! Visionário? Não! Sou um participante do momento. Minha única vontade é exprimir tudo o que sinto”⁸. Enfim, o quadrado de Mondrian foi implodido.

6. *Idem*, p. 49.

7. Michel Ribon, *op. cit.*, p. 148.

8. *Idem*, p. 54.