



Esculturas de Franz Krajcberg. Reprodução Rômulo Fialdini.

ÁRVORES-TOTENS: ESTELAS DA NATUREZA

ESCULTURAS DE FRANZ KRAJCBERG

Youssef Ishaghpour

Tradução do francês: Beatriz Perrone-Moisés

RESUMO

O autor analisa esculturas de Franz Krajcberg, nascido na Polônia e radicado no Brasil, elaboradas a partir de árvores queimadas. A abordagem recai sobre a tensão dialética entre arte e natureza na obra do escultor, sob o prisma do efeito devastador do processo de dominação da natureza pelo homem. Em Krajcberg essa tensão não se revela por meio da mímese, mas por força do artefato artístico que opera a metamorfose da natureza destruída, transformada assim em seu próprio "totem".

Palavras-chave: Franz Krajcberg; escultura; natureza; mímese.

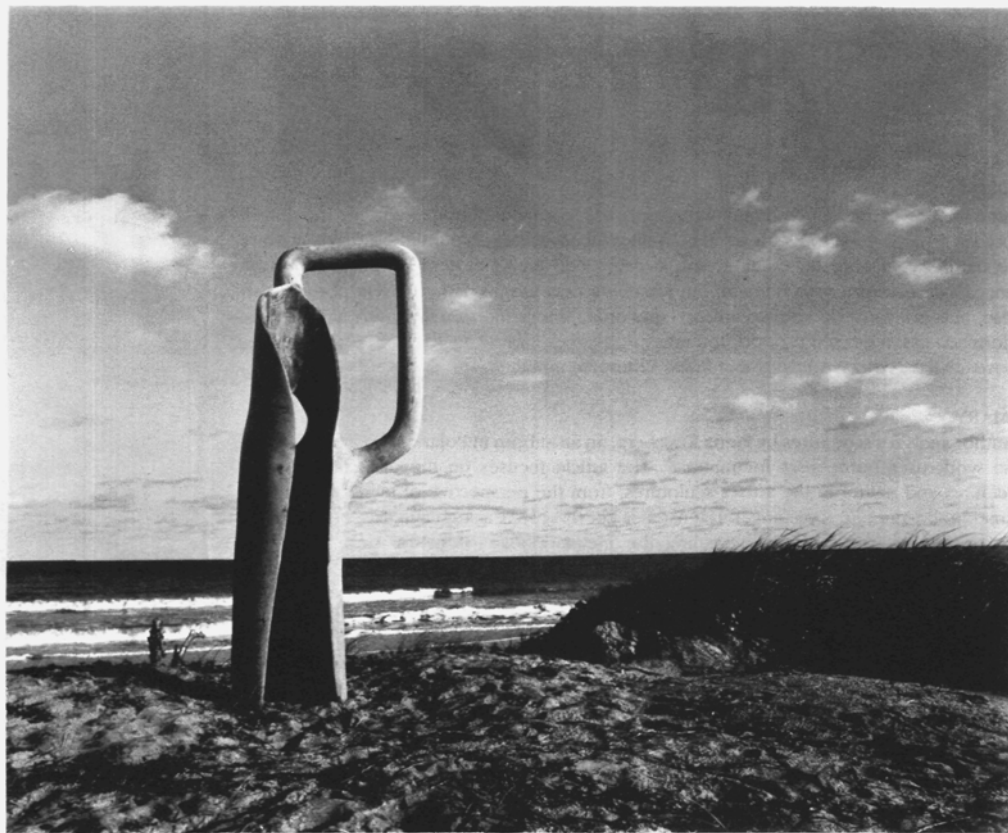
SUMMARY

The author analyzes sculptures by Franz Krajcberg, an artist born in Poland who lives in Brazil, whose work uses burnt trees for material. The article focuses on the dialectical tension between art and nature in the artist's sculptures, from the perspective of man's devastating domination of nature. In Krajcberg, this tension is not revealed through mimesis, but rather by the force of the artistic artifact revealing the metamorphosis of nature destroyed, thus transformed into its own "totem".

Keywords: Franz Krajcberg; sculpture; nature; mimesis.

"Nascido na Polônia em 1921, Franz Krajcberg abandonou Varsóvia em chamas durante a guerra. Sua família foi dizimada no holocausto. Depois de estudar engenharia, formou-se como artista, viveu algum tempo em Paris, para onde volta frequentemente, e finalmente se radicou no Brasil. Longe das cidades, instalou seu ateliê na floresta. Foi lá que os incêndios deliberados que aniquilam a Amazônia por razões agrícolas e especulativas o alcançaram. Definitivamente marcado pela violência do fogo, dedicou-se a partir de então a denunciar, por meio de sua arte, a destruição da natureza"¹. Krajcberg concordou em expor suas obras na Grande Halle de La Villette (Paris), porque não se trata de um local consagrado às artes, e fez questão de que suas esculturas fossem cercadas de fotografias da floresta amazônica incendiada: árvores em chamas, seus corpos despedaçados ou calcinados, caídos... — árvores que ele reergueu para transformar em obras de arte.

(1) Acerca do itinerário e da obra do escultor, veja-se, de Jacques Leenhardt, "Franz Krajcberg ou la beauté véhémente". In: Laville, B. e Leenhardt, J. *Villette-Amazônia, manifeste pour l'environnement au XXI^e siècle*. Babel: Actes-Sud, 1996, pp. 149-174.



Escultura de Franz Krajcberg. Reprodução Rômulo Fialdini.

Essa metamorfose da natureza em totem de si mesma, efígie, resulta de um longo percurso, é o produto do remate da civilização que fez do controle da natureza a sua destruição. A força silenciosa, bem como a "beleza veemente" dessa obra, provêm desse longo percurso nela sedimentado, de um efeito da civilização que, ao completar-se, se aproximou da mais antiga magia: explosiva e inerte, na floresta de Krajcberg, toda a tensão dialética entre a arte e a natureza adquiriu corpo e forma.

Antes de qualquer mímese ou cópia, em sua raiz mais profunda, se encontra a magia fundada no quinhão de irredutível, algo amendrontador, essa coisa "a mais" que pressentimos na natureza — pedra, árvore, paragem, animal —, aquilo que faz de sua própria materialidade e existência a presença do outro absoluto, no momento em que, sem nenhuma elaboração, uma árvore ou uma pedra se tornam sagradas.

A dominação da natureza afasta isso e liberta o homem de sua existência na natureza. A mímese deixa de ser diretamente a coisa natural e vem a ser, na verdade, sua cópia, seu duplo, um duplo que se torna cada vez mais um artefato. Ao mesmo tempo que salva a natureza em efígie, o artefato da mímese a nega, e quanto mais o artefato é elaborado, mais se afasta da natureza. Na mímese perfeita, a magia, bem como o medo da natureza, desaparecem; nesse afastamento e aperfeiçoamento, a existência natural se transfigura. O processo se completa pela dominação da natureza, que a arte acompanha, remata e nega ao mesmo tempo, do mesmo modo que salva a natureza elevando-a, em efígie, à esfera da liberdade e da imortalidade.

Quando dominar a natureza e "assenhorear-se dela" torna-se o projeto explícito do pensamento e o objetivo central de uma prática que passa a vê-la meramente como "coisa ampliada", reduzida à matéria em si, que pode ser talhada e trabalhada à vontade, a natureza aparece, na pintura, como paisagem: um ao-longe, o outro perdido da civilização, objeto de desejo e de nostalgia.

Ao prosseguir, o processo de dominação da natureza caminha para a destruição desta. Assim, transformado em seu contrário, por seu desenvolvimento cego, o percurso parece retornar ao início, a um outro nível, invertido, contudo, que encerra todo o sentido catastrófico do caminho. Aí se situam as obras de Krajcberg. Não se trata de mímese, ou de cópia; trata-se novamente, e de modo direto, de objetos da natureza, árvores da floresta resgatadas, selecionadas, após terem sido destruídas pelo artefato. Aqui, o artefato, a arte, não nega mais a natureza para salvá-la, nega o próprio efeito do artefato. Salva, imortaliza a natureza por meio da arte que metamorfoseia a natureza em sua própria esteia, depois de a civilização tê-la feito passar pelo fogo.

A escultura, visto que em sua presença e materialidade irradia e projeta um mundo e um espaço, está enraizada no objeto mágico, no fetiche e no ídolo, de que algo persiste em sua função de monumento. Um dos primeiros objetos da escultura, na Grécia, foi a efígie de madeira que substituíra o corpo dos desaparecidos, mortos sem sepultura. Neste caso,

porém, a arte transforma a natureza em monumento de seu próprio desaparecimento. O elemento mágico de temor é sensível já nessa presença direta da natureza, dessas árvores que passaram pela morte, transformadas em efígies de si mesmas, de seu espírito espectral. Contudo, se o elemento mágico vem da natureza, o terror não vem dela: o terror e a morte são efeitos da civilização.

Essas obras não levam a uma reconciliação, por meio da arte, com a natureza, mas, de certo modo, à exibição e ao exorcismo — quem sabe expiação —, por intermédio da arte, do próprio efeito do artefato e da civilização. As árvores queimadas, os galhos e cascas carbonizados não foram escolhidos na natureza tais como se encontravam, para serem expostos num espaço artístico: o espaço da Grande Halle de La Villette, cabe lembrar, já foi um abatedouro. As esculturas de Krajcberg são obras de arte, marcadas pelo artefato, que querem reconciliar a natureza, destruída pelo homem, devolvendo-a a si mesma, mas como resultado de um trabalho que aceita e gostaria de abrandar tal destruição, ao fazer dela efígies em que o homem pode ver — se não sua imagem — o resultado de sua ação.

Tal metamorfose tornou-se possível, sem dúvida, graças à transformação, desde o início do século, do objeto achado em objeto de arte. Mas neste caso não se trata de objetos da indústria desviados pelo gesto artístico, em oposição à arte, e expostos num museu (Duchamp), nem de objetos industriais ou naturais completamente apropriados pelo artista e transfigurados em esculturas (Picasso), nem tampouco de objetos da natureza escolhidos e expostos por sua estranheza humoristicamente próxima do corpo grotesco do homem (Dubuffet). A escolha de Krajcberg não nega o objeto natural para fazer dele um atributo do gesto artístico, capaz de lhe impor sua marca ou sua mão, mas consiste em dar a ele o que lhe pertence, guardando nele o resultado da falsa apropriação que o destruiu; consiste em transformar, pelo trabalho, a natureza mortificada em monumento de si mesma.

As mais antigas entre as obras expostas são as menos naturais, as mais abstratas: troncos de árvore talhados, abertos pelo calor do fogo, marcados por linhas paralelas, que encontraremos mais adiante em outras árvores, são como estranhas ânforas abandonadas por deuses antigos, ou tubos de um órgão gigantesco pelos quais a natureza como que canta seu próprio hino e seu lamento. Porém, desde a entrada, somos apanhados por cipós carbonizados e torcidos, marcados pelo vermelho do fogo e pelo negro da fumaça; por cascas planas ornadas de galhos ou frutos calcinados, ou por outras cascas, nuas, como peles arrancadas de corpos, que ainda trazem as marcas das dores e da palpitação das carnes; por árvores despojadas de sua vida, caída como carvão a seus pés, e outras árvores que sobem se retorcendo, rubras como chamas.

Em *A floresta queimada* nada há de abstrato: troncos de árvores mais ou menos esvaziados, como o interior de um corpo animal, lembrando às vezes ossaturas, troncos e cascas consumidos, oxidados, enferrujados, ulcerados, corroídos, dilacerados, esburacados, gangrenados, devorados, como que pela lepra roedora do fogo e das intempéries que erode e mutila

as estátuas de madeira. Nesses troncos esvaziados, corroídos e petrificados revela-se o parentesco original entre a árvore, a pedra, o homem e o animal, em seu destino comum de matéria viva entregue à destruição. Essa "floresta queimada" envolve o monumento a Chico Mendes — assassinado por tê-la defendido —, que se torna, igualmente, uma verdadeira esteia. Graças às cores e aos materiais mesclados com as cascas de árvores carbonizadas que às vezes têm um brilho de diamante, esse mundo destruído não tem nada de macabro, ainda que a floresta em torno do monumento a Chico Mendes assuma o aspecto de um totem e pareça assombrada pelo espírito dos mortos, como a "figuração" do desconhecido e da estranheza que sempre foi o objetivo da arte. Recusa da morte, e o próprio enigma do ser e do vivente.

Embora não haja aqui nenhuma intenção alegórica, a não ser a da natureza transformada, enquanto fragmento e ruína, em alegoria de si mesma pela História; embora, como em toda obra de arte, as esculturas de Krajcberg mostrem a capacidade da civilização de se corrigir, de salvar algo em vez de destruir — "de despertar os mortos e salvar os vencidos" (Benjamin) —, mas justamente por causa disso, por causa das origens de Krajcberg e de sua história pessoal, tornada história de todos, não se pode deixar de pensar n' "o holocausto". Não se trata, de modo algum, de pretender fazer dessas árvores símbolos, nem de identificar sua destruição ao acontecimento incomensurável e irrepresentável. Contudo, mesmo se "o holocausto" não é meramente um efeito aberrante da civilização, não se pode esquecer o caráter sistemático, programado, científico, civilizado da destruição dos judeus da Europa pelo gás e pelo fogo. E qualquer um que saiba que milhões de árvores foram plantadas em sua memória lembra-se delas, ainda que involuntariamente, diante dessa floresta queimada.

Mas essas árvores são, antes de tudo, efígies de si mesmas, não se deve utilizá-las ainda para forçá-las a significar outra coisa; sobre seus pedestais, cada um trabalhado de um modo diferente, são monumentos da natureza destruída pela civilização. Foi dito que a natureza reconciliada consigo mesma, cessando seu lamento mudo e o terror que exerce sobre o homem, pelo fato de ele tentar dominá-la, seria o objetivo da arte e seu conteúdo de verdade. Aqui, a arte se pôs a serviço da natureza para fazer ressoar seu mutismo, seu lamento decorrente do terror que o homem exerce sobre ela. Se existe, de algum modo, uma proximidade entre as esculturas de Krajcberg e a arte mais primitiva, é porque a natureza foi diretamente metamorfoseada em arte. Porém, nesse final de percurso, diferentemente da origem, não é para que ela se torne o espírito dos ancestrais, mas sim a esteia de seu próprio espírito. A natureza torturada e morta se transformou em seu próprio totem. O além, a transcendência que aí se manifestam, graças à arte que resgata o efeito do artefato, é a parte irredutível que a humanidade tentou destruir, não podendo reconciliar-se com ela e apropriar-se dela abandonando sua vontade de dominar. E pelo efeito da arte é a natureza mortificada que é o espírito dessas árvores, sua imanência perdida, tornada transcendência do que não é mais, do que jamais foi, e que espera sempre e exige a sua parte.

Recebido para publicação em
16 de junho de 1997.

Youssef Ishaghpour é crítico
de cinema e artes plásticas. Já
publicou nesta revista "Seurat,
a pureza do elemento espec-
tral" (nº 34).

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 48, julho 1997
pp. 176-181
