

Fantástico, surreal e monstruoso em Zdzislaw Beksinski

Fantastic, surreal and monstrous in Zdzislaw Beksinski

Rodrigo Hipólito (LabArtes-UFES)

Resumo: Este texto trabalha com as possibilidades interpretativas, desenvolvimento no processo poético e motivações para a grande circulação das obras do artista polonês Zdzislaw Beksinski no cenário pós-internet. Especificamente, tratamos de obras do seu chamado “período fantástico”. Atrvés da descrição detalhada de algumas de suas pinturas e da comparação com análises já realizadas sobre seus trabalhos, apontamos características de sua figuração presentes em seus esboços e desenhos, o uso de elementos do imaginário da Guerra Fria e possíveis referências dentro do cenário polonês e do surrealismo.

Palavras-chave: Zdzislaw Beksinski; realismo fantástico; surrealismo polonês; pós-apocalipse.

Abstract: *This text works with the interpretative possibilities, development in the poetic process and motivations for the wide circulation of the works of the Polish artist Zdzislaw Beksinski in the post-internet scenario. Specifically, we deal with works from his so-called “fantastic period”. Through the detailed description of some of his paintings and the comparison with analyzes already carried out on his works, we point out characteristics of his figuration present in his sketches and drawings, the use of elements from the Cold War imaginary and possible references within the Polish and Surrealism.*

Keywords: Zdzislaw Beksinski; fantastic realism; Polish surrealism; post-apocalypse.

Podemos dizer que os pesadelos são só mais uma categoria de sonhos. Ainda assim, não deixam de ser sonhos.¹ Se fossemos mais rígidos, poderíamos considerar como pesadelos apenas aqueles sonhos que nos fazem acordar com um grito no meio da noite. Em outra perspectiva, poderíamos restringir os pesadelos aos sonhos com perseguições e brigas, como se sonhássemos que estamos em um filme de ação. Há, também, a possibilidade de incluirmos experiências irritantes, constrangedoras ou engraçadas. Uma discussão que nos dá nos nervos, uma cena revoltante, o retorno para os tempos de escola, para a casa da família, para a dependência infantil, o julgamento da nudez pública. De fato, o conteúdo dos pesadelos pode variar tanto, que não compensa defini-los por suas formas. Pesadelos são sonhos de horror, mas sem necessidade de raízes nas convenções do gênero no cinema e na literatura.²

Junto a isso, não devemos nos esquecer de que os nossos sonhos mais assustadores, repulsivos, enervantes e perturbadores dependem dos nossos repertório estético e condição emocional. Mas, há elementos que são mais comuns em pesadelos. Se procurássemos construir um catálogo, é provável que encontrássemos padrões temáticos e formas recorrentes. A razão para isso é que dividimos as mesmas, ou muito próximas, experiências culturais. Isso significa, por outro lado, que esse catálogo revelaria padrões distintos, na medida em que procurássemos em diversas tradições culturais. Mas, a despeito das diferenças entre tradições e povos, é inegável que vivemos em um mundo de aproximações geográficas, massificação da comunicações e homogeneização da indústria cultural.³ Se produzimos artefatos e obras de arte a milhares de anos, isso significa que sempre estivemos dispostos, pelas mãos de artistas ou artesãos, a pesquisar por formas para representar coisas difíceis de explicar. Mesmo quando acreditamos não fazer parte do meio da arte, essa longa tradição de representações chega até nós, entra em nossa cabeça e constrói cidades inteiras em nossa mente. Nosso arcabouço cultural está repleto de imagens

1 Parte do conteúdo presente nesse artigo apareceu, de modo simplificado, como podcast, disponível em: <<https://notamanuscrita.com/2022/10/16/hpt-s05e12-fantastico-surreal-e-monstruoso-em-zdzislaw-beksinski/>>

2 Literatura e cinema são os dois principais meios lembrados quando falamos de horror ou terror. É certo que, além da popularização de um imaginário de horror por parte do cinema comercial, a relação de mútua influência com a literatura enriqueceu o conjunto de elementos e convenções que nos permitem falar sobre obras que geram emoções negativas (Carroll, 1999, p. 13). Dentre esses elementos, consideraremos em alta conta a necessidade de manter bases ficcionais em uma realidade concreta crível para que o espectador/leitor possa reconhecer e ser afetado pelo fantástico, o absurdo e o estranho. Isso, aliás deve ser válido não apenas para a ficção de horror, mas para o efeito de literalidade de modo mais amplo (Schøllhammer, 2012, p. 142).

3 Como aponta Deise Mancebo (2002), para além da base frankfurtiana de crítica à indústria cultural, os processos de globalização também possibilitam a disseminação de diversidade, no entanto, esse variedade presente na comunicação global de fins do século XX e inícios do XXI, não deve ignorar que a cultura e a economia se fundem na produção de imagens para o consumo.

que compartilham a mesma teia coletiva de referências, o que chamaríamos de imaginária. Conversamos com pessoas, assistimos à televisão, a filmes, a aulas; ouvimos música, desenvolvemos gostos para músicas, para roupas, para comida; passamos a identificar o que nos agrada e nos desagradar por padrões estéticos, queiramos ou não. Isso é parte da comunicação necessária para sustentação das relações sociais e da necessidade de expressão na vida em comunidade. A nossa percepção da realidade é fortemente influenciada pelos padrões estéticos que nos atraem, irritam, amedrontam, encantam, etc. Tais padrões não surgiram com um estalar de dedos e tampouco podem desaparecer dessa maneira. Eles foram construídos através dos séculos. Embora haja diferenças culturais explícitas entre os povos, principalmente quando realizamos grandes saltos geográficos, a lógica permanece a mesma. As heranças estéticas acumulam-se como uma montanha de fantasmas. Às vezes, alguns se destacam, depois outros. Esse reviver de fantasmas é algo que dita o ritmo das histórias da arte.⁴ Certamente, é razoável a possibilidade de traçar genealogias entre obras de arte e perceber o caminho que esse ou aquele tipo de representação trilhou nessas décadas e séculos. Mas, não devemos fazer isso na tentativa de encontrar um “original”, uma representação primeira, a fonte arquetípica. Esse tipo de empreendimento apenas nos levaria para o caminho infantil de acreditar na pureza e na verdade únicas.

Quando nos desviamos desse risco, é interessante conhecer as influências, ou os fantasmas, revividos nos padrões estéticos que formam o nosso vocabulário. O presente é mais interessante quando conversa com o passado, de modo leve ou com tensão. Essa, aliás, é uma das características de artistas que desenvolvem estilos marcantes. Não se trata de criar um estilo único, mas de saber conversar com fantasmas. Artistas que conversam com fantasmas representam coisas sem nome e abrem portas da interpretação. É o caso de Zdzisław Beksiński. Embora não seja um nome muito estudado no cenário brasileiro, é certo que seu as imagens de seus trabalhos se integraram à cultura pós-internet e são amplamente conhecidas. É comum encontrar imagens de suas pinturas e desenhos acompanhadas apenas do nome do artista e utilizadas para ilustrar conteúdos ligados a temáticas do horror/terror. Nesse sentido, não seria exagero dizer que as obras de Zdzisław Beksiński, hoje, habitam o universo da “cultura pop”.

Zdzisław Beksiński nasceu em 24 de fevereiro de 1929, em Sanok, na Segunda

4 Ao pensarmos esse movimento de permanências e retornos de imagens na história da arte e na história cultural, de modo amplo, devemos sublinhar que não se trata da volta de formas mortas, mas da própria sobrevivência das construções imaginárias. Cultura e vida estão imbricadas em jogos de funções, de formas e de forças (Didi-Huberman, 2013, p. 85), de modo a manter a geração de sentido para as ações humanas, aparência para os significados de tais ações e relações entre significados e aparências (Hipólito; Pedroni, 2017, p. 245).

República Polonesa. Ele estudou arquitetura na Politécnica de Cracóvia e se formou em 1952. Mas, não se adaptou ao trabalho de arquiteto. No lugar de se preocupar em finalizar as edificações, em seus primeiros anos depois de formado, Beksiński usava os materiais de construção para fazer esculturas. Por suas experiências escultóricas primárias, o caminho como artista parecia inevitável. Já no final dos anos 1950, ele se entendia como artista plástico, realizava pinturas, esculturas e fotografias (Koptseva; Reznikov, 2015, p. 881). É por volta de 1964, quando ele realiza a sua primeira exposição individual bem-sucedida, que começa a transformar sua produção e direcioná-la para o estilo com o qual se tornará conhecido. O seu chamado “período fantástico” dura até metade dos anos 1980. São as suas pinturas desse período que, comumente, encontram-se reproduzidas em sites de estética sombria ou em listas de “obras mais perturbadoras”.⁵ Não apenas pelo resgate, ocorrido na era pós-internet, mas pela continuidade da pesquisa visual, não seria exagero dizer que o “período fantástico” é a fase mais interessante de sua obra.

Depois dos anos 1980, a vida do Beksiński passou por uma série de complicações e tragédias que pouca relação tiveram com o modo como ele pensava os seus trabalhos. Em 1998, sua esposa faleceu. Um ano depois, na véspera de Natal, seu filho, o radialista e jornalista Tomasz Beksiński, cometeu suicídio por overdose. Em fevereiro de 2005, Beksiński foi encontrado morto. Ele foi esfaqueado 17 vezes pelo filho adolescente do zelador do prédio, para quem tinha negado dinheiro emprestado (The Associated Press, 2005; Filipowicz, 2007). O fim trágico do artista recobriu sua obra de mais camadas sombrias e isso também tem relação com o sucesso dessas imagens na era pós-internet. Mas, antes disso, elas já eram bem conhecidas na Europa. Beksiński foi um dos principais pintores poloneses da segunda metade do século XX. Apesar de suas pinturas ecoarem temáticas soturnas, sua obra nunca foi obscura. Além de ser reconhecido no meio artístico, algumas dessas imagens eram escolhidas como capas de discos de bandas de metal e inspiraram produções audiovisuais de cineastas populares, como é o caso de Guillermo del Toro, além do trabalho de Hans Rudolf Giger para o *design* de produção de “Alien: o oitavo passageiro” (Koptseva; Reznikov, 2015, p. 880). Mas, afinal, que tipos de pinturas são essas que, até hoje, causam tanta comoção?

Essa (Figura 1) é uma pintura de meados de 1970. Ela não tem título, assim como a maioria das telas de Beksiński. Apesar da figuração e composições que nos remetem a certas pinturas surrealistas, nesse caso, o artista não considerava que suas obras apresentasse um significado específico, de modo que pudessem ser lidas como conjuntos de signos com referentes a serem

⁵ O estilo que Beksiński desenvolve em sua fase figurativa é também conhecido como “realismo fantástico” e, dado o contexto no qual ele começa a se firmar como artista, a passagem da abstração para a figuração representa uma mudança com relação ao cenário polonês de modo mais amplo, dado que a abstração marcava uma postura constestatória com relação ao realismo soviético dominante (Cattaino, 2011, p. 81-82).



Figura 1. Sem título. Zdzisław Beksiński, Painting, 1976, óleo sobre tela, 87 x 83 cm.
Fonte: Koptseva; Reznikova, 2015, p. 888.

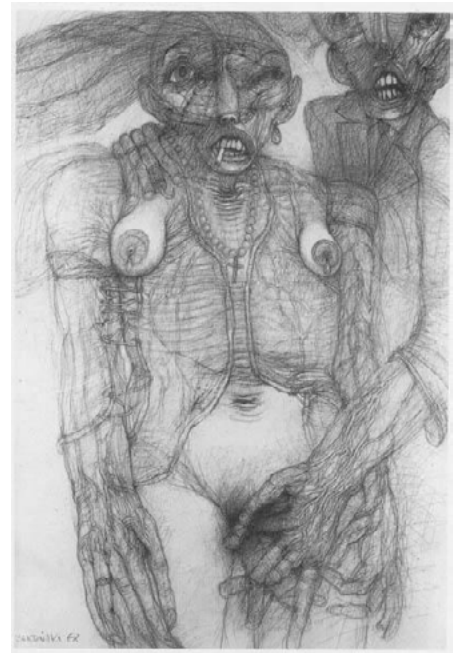
desvendados pelo público.⁶ O modo mais simples de nos aproximarmos dessas imagens, antes de considerarmos o encontro com um significado pontual, deve ser a atenção com a descrição dos elementos que nos são dados.

No centro da tela há a cabeça de uma antropomórfica. Chamamos a forma de cabeça, porque, aos poucos, pressupomos que algo com esse formato deva ser uma cabeça. Nesse caminho, também deveríamos pressupor que a criatura tenha um corpo organizado para reproduzir as mesmas funções de animais com formas similares. Mais, temos apenas a cabeça e ela ocupa a maior parte do espaço. O fundo é escuro, com um gradiente de preto para vermelho, de cima para baixo. É um vermelho de sangue coagulado. Acima, o céu estrelado e a lua em quarto minguante. O que dificulta a identificação da cabeça, de imediato, apesar da sua silhueta, são os elementos que a compõem. Não há um rosto com olhos, nariz ou pele. A parte superior da cabeça ocupa metade da altura total; é cinza-escura e está iluminada pela lua. Se nos forçarmos a fazer analogias figurativas com formas orgânicas naturais, poderíamos relacionar essa parte com um cérebro triturado e meio apodrecido, conservado de um modo que se esforça para fazer a vez da forma original, mas falha.

No centro da parte superior da cabeça, há um buraco avermelhado observa o vazio; dentro desse buraco, um círculo branco proporcional a lua. Toda a superfície ao redor é coberta por um padrão de linhas finas vermelhas, pretas e brancas entrelaçadas, como um conjunto amplo de vasos sanguíneos. As partes média e inferior dessa cabeça são repletas de fissuras e cavidades escuras, sendo a maior à direita, na parte inferior do topo da cabeça. O centro da pintura é tomado por círculos esbranquiçados, que são as pontas de fios vermelhos grossos, como se dezenas de vasos sanguíneos do tamanho de cobras saíssem do meio da cabeça e apontassem em nossa direção. O losango inferior mostra o queixo e os lábios. O lábio superior é quase preto. Vemos os dentes inferiores na boca meio aberta. Fios vermelhos descem do queixo, onde há a inscrição “SLOWA” (que significa “palavras”), como se as letras fossem cicatrizadas na pele.

Parte dessa descrição inspira-se no que é apresentado em “Three paintings by Zdzisław Beksiński: making art possible “After Auschwitz””, de Natalia P. Koptseva e Ksenia V. Reznikova (2015). Apesar das autoras tentarem analisar e interpretar os significados dessa pintura através de analogias, isso não é necessário para que a imagem seja impactante. Procurar esses significados

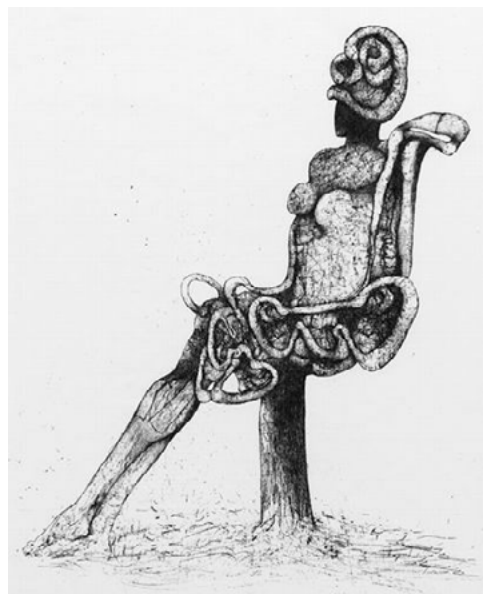
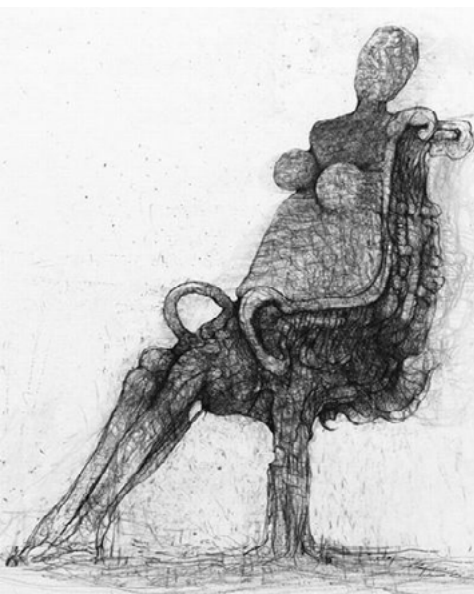
⁶ “The “content”, as Beksiński suggested, was contributed into his works by the audience, not by himself. Maybe, that is the reason why he never gave any titles to his works. Zdzisław Beksiński believed that titles may mislead the spectator’s thinking: title suggests a certain interpretation. The title of any piece of art is given in the artist’s native language. Translated, the title may get even more confusing for the spectator, leading him farther and farther away from the art pieces themselves, of which Beksiński himself used to say: ‘Because I don’t know what I painted’”. (Koptseva; Reznikov, 2015, p. 883-884).



Figuras 2, 3 e 4. . Sem título. Zdzisław Beksiński. Sem data. Fonte: Wiki Art: visual art enciclopedia.

também não seria um problema, apesar de o próprio artista já tinha afirmado que não fazia suas pinturas pensando em uma narrativa ou sentido específico, mas inspirado por longas seções de música erudita,⁷ o que não deixa de indicar sua percepção abstrada das figurações. Mas, quando consideramos o conjunto amplo de suas obras, é possível perceber não apenas a repetição de alguns elementos, como a transfiguração de outros. Esses elementos abstratos e monstruosidades surgem de estudos profundos do corpo humano. Seus estudos para pintura e desenhos apresentam um nítido esforço para torcer, decompor, esticar e reorganizar músculos, tendões, pele, dentes, unhas, cabelos e ossos, de modo a expor situações expressivas. Tais situações expressivas não parecem caminhar para que percamos a referência do corpo humano, mas, pelo contrário, que essa referência se torne mais potente na medida em que gera incômodo. Nesse sentido, não devem ser desconsideradas as diferenças entre esses estudos e desenhos no que concerne a representações de apelo e temática sexuais (Figuras 2, 3 e 4). Enquanto, nos estudos e desenhos, a figuração de cenas de sexo é explícita, nas pinturas, parece existir uma

⁷ Além de pintar enquanto escutava música erudita (Koptseva; Reznikov, 2015, p. 885), Beksiński compreendia suas pinturas como composições nas quais eram mais relevantes as relações entre as partes do que o sentido tradicionalmente atrelado aos objetos e figuras, embora estivesse sempre consciente de que tal figuração despertava o interesse nesses significados (Cattaino, 2011, p. 88).



Figuras 5, 6 e 7. Sem título. Zdzisław Beksiński. Sem data. Fonte: Wiki Art: visual art enciclopedia.

decantação de linhas, formas e texturas que, embora mantenham algumas relações entre corpos e membros, afasta-se cada vez mais do reconhecimento imediato das funções figurativas e ressaltam o efeito da presença da forma, das cores e texturas relacionadas aos corpos (Figuras 5, 6 e 7).

Certamente, a Figura 1 é uma imagem que trabalha para causar incômodo: a inevitável relação entre os detalhes da pintura e a composição dos tecidos humanos, a ausência de elementos que consideraríamos fundamentais para uma forma ser considerada antropomórfica, a percepção de que essa cabeça está solta em um espaço escuro e é menos humana do que a relação com os tecidos dava a entender de início. Poderíamos pensar em planetas e entidades intergalácticas ou sobrenaturais, mas, a boca ensanguentada e a inscrição na parte inferior nos arrastam, novamente, para a escala humana. Quanto mais dedicamos atenção à ela, mais simples e mais desagradável a pintura se torna.

O que temos, nessa primeira imagem, é uma espécie de monstro surrealista. Falar sobre monstruosidade e surrealismo talvez seja um dos caminhos mais seguros para encontrar e compreender as referências de Beksiński. Se decidirmos encontrar artistas que apresentavam propostas visualmente similares ao que observamos nessas pinturas da fase fantástica de Beksiński, não seria necessário nos afastarmos muito no tempo e no espaço. Bronislaw Linke, que também era polonês, realizava pinturas com o emprego dos mesmos tons opacos, ocre e escuros, em contraste com partes esbranquiçadas, para construir figuras



Figura 8. Max Ernst. Europe After the Rain, óleo sobre tela, 1940-42, 54 x 146 cm. Fonte: archive.com.

antropomórficas, absurdas e soturnas. De modo similar, se decidirmos explorar a história da arte polonesa e formos um pouco mais longe no tempo, encontraremos os trabalhos de Artur Grottger, que se destacou como gravurista, na primeira metade do século XIX. As peças do Artur Grottger eram feitas para impressão e, logo, circulavam em larga escala para época.⁸

Já na virada para o século XX, podemos apontar o requinte e a estranheza no simbolismo *art nouveau* de Edward Okuń e nas paisagens sublimes e aterradoras de Ferdynand Ruszczyk. Esses são, certamente, nomes que não fugiam ao conhecimento de Beksiński. Mas, se nos interessa a apontar um conjunto de pinturas bem mais conhecidas e que, provavelmente, inspiraram não apenas o Beksiński, mas uma infinidade de representações de paisagens e personagens assustadoras, é inevitável ressaltar a força do surrealismo sombrio de Max Ernst.

Max Ernst foi uma das grandes figuras do movimento surrealista e do dadaísmo. Ele explorou um sem-número de possibilidades e formas durante a sua carreira. No caso dessas pinturas, há paisagens que lembram formas arquitetônicas, torres e árvores. Mas, todas elas parecem ter sido cobertas por mofo, limo, trepadeiras apodrecidas, ou serem compostas por metal enferrujado e corroído por décadas de chuvas ácidas.

⁸ Grottger é uma das referências que o próprio artista aponta como de impacto já na sua infância (Koptseva; Reznikov, 2015, p. 882). Algumas de suas entrevistas, nas quais comenta sobre sua infância, influências e sobre o modo como compreendia seu trabalho através das décadas, podem ser encontradas em: <<http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php>>

No meio dessas cidades, derretidas e reformuladas como fungos metálicos, tudo parece deserto de humanidade. Ainda assim, a própria existência da imagem nos leva a crer que há sobreviventes naquela realidade. Deve haver um ser humano suportando uma solidão que só é possível em sonhos ou pesadelos. Tal consideração imaginativa, de que alguém sobrevive em um lugar deserto, assustador e impróprio para seres humanos viverem, em quase total solidão, faz pensar em outro elemento que, talvez, seja fundamental para entendermos o sucesso das pinturas de Beksiński nas últimas décadas: o pós-apocalipse.

Há elementos de muitas das pinturas da fase fantástica de Beksiński que nos levam a pensar em pós-apocalipse. Primeiro, é interessante considerarmos que o artista produziu essas imagens em uma época em que imaginar o pós-apocalipse era algo comum e, em certos contextos, quase inevitável. A Guerra Fria já passara por crises que deixavam evidentes a possibilidade de um conflito atômico final. E ao dizermos “passara”, não significa que essas crises tenham sido superadas. A ameaça nunca deixou de rondar o debate político e a percepção popular. O conflito nuclear e o que seria da humanidade depois disso eram temas frequentes no cinema, na literatura, na televisão, e as artes visuais não estariam apartadas dessas preocupações.

Ao imaginar quais seriam as condições desse futuro pós-apocalíptico, as criações de diversas áreas variavam muito. Mas, alguns elementos se repetiam. Os cenários desérticos, as construções em ruínas, as pessoas vivendo em bunkers, o inferno nuclear, o céu tempestuoso, a escuridão constante, a solidão dos últimos sobreviventes, a selvageria de um mundo sem normas, o tipo de criaturas que nós nos tornaríamos nesse novo mundo, tudo isso e muitos outros elementos compunham as perspectivas de mundos pós-apocalípticos.⁹

Ao pensarmos na destruição da civilização como nós a conhecemos, não seria estranho considerar algum tipo de “retorno” histórico para condições pré-modernas, pré-capitalistas ou estágios civilizacionais tidos como primitivos pela ótica do progresso industrial. Não seria exagero dizer que tal postura é típica do imaginário colonizador, que acredita haver uma evolução, um progresso, nos adventos tecnológicos, na extensa industrialização e no crescimento populacional constante. Se esse era o caminho do progresso, então, o contrário dessa via se torna um mundo com poucas pessoas, sem as tecnologias que consideramos avançadas, com construções assemelhadas às

⁹ Há uma profusão de obras literárias com cenários pós-apocalípticos que foram adaptadas para o cinema e passaram a fazer parte da cultura popular. Boa parte dessas obras mostram jornadas solitárias e perigosas de alguns poucos sobreviventes, doenças que dizimam em larga escala, mudam o comportamento humano na direção de algo tido como violento e primitivo, ou resultam na infertilidade, surgimento de novas espécies e conflitos resultantes de avanços tecnológicos. O cenário e as causas dos apocalipses variam de acordo com as ameaças mais evidentes, como a guerra atômica, as pandemias e, mais recentemente, o caos climático (cf. Hipólito, 2015; NPT S05E01, 2022).

de séculos passados, no caso europeu, ou paisagens tomadas pela natureza, em uma indicação do que seria o primitivo.

Em outra linha imaginativa, poderíamos pensar esse mundo futuro, que sobreviveu ao apocalipse nuclear, como um mundo que aprendeu a lição e passou a valorizar as pequenas comunidades, o contato com a terra, o respeito à natureza, a ordem baseada no cuidado coletivo e o repúdio a todo o tipo de tecnologia baseada na extensa exploração dos recursos naturais para suprir desejos criados pela ganância. Mas, nesse caso, não trataríamos de frutos do receio e dos medos mais extensos decorrentes dos conflitos e crises da Guerra Fria. Ainda que desconsiderássemos tais receios e medos, quaisquer ideias de perda do mundo como o conhecemos tende a soar funesta e é atacada como retrocesso. Em alguma medida, parece ser mais simples imaginar que o ser humano que abdique do nosso modo de vida tenderá à degeneração. Ou seja, aqueles que fossem capazes de sobreviver ao apocalipse teriam que perder parte da sua humanidade, se tornariam bestiais, corromperiam o próprio corpo e assumiriam uma natureza pendular entre a proteção da companhia e a ameaça do estranho.

Uma representação pós-apocalíptica baseada nesses princípios não apenas nos atiraria em um cenário desértico e tóxico. Ela nos levaria a encarar nossa monstruosidade. Para isso, seria necessário, simultaneamente, reconhecer que há algo de humano naquele monstro (Figura 1), e ter certeza de que a parte não-humana é algo de que nós desejaríamos manter distância. Essa cena realiza a presença da proteção e da ameaça em uma mesma figura, ainda que não seja uma figura plenamente solitária. A solidão, nesse mundo destruído, é aceitável apenas temporariamente. Não há chances de que o ser humano sobreviva sem ter ajuda de quem já domina tal paisagem, de quem já conhece os perigos e os caminhos seguros. O problema, ao imaginar a sobrevivência do que restou de humanidade, nesse cenário, é que, para conhecer tais perigos e caminhos seguros, seria necessário transformar-se em monstro (primitivo ou degenerado). Quando nos encontramos com esse monstro, não teríamos parâmetros para decidir se ele nos alimentaria ou nos devoraria.

Ao elencarmos os elementos dos cenários pós-apocalípticos imaginados em decorrência dos medos globais da Guerra Fria, em certa medida, apresentamos descrições razoáveis de algumas pinturas do Beksiński. Em uma tela vertical (Figura 9), quase quadrada, de 1972, esse encontro com a monstruosidade parece prestes a acontecer. Estamos entre dois despenhadeiros de dezenas de metros de altura. De ambos os lados, erguem-se gigantescas esculturas de esqueletos encapuzados que trajam mantos escuros. Não são figuras idênticas. À direita, em primeiro plano, um esqueleto junta as mãos em oração, os demais não. Alguns estão virados de lado, outros olham para baixo. Em todos, a caveira fica à mostra, sob uma luz amarelada, meio alaranjada,

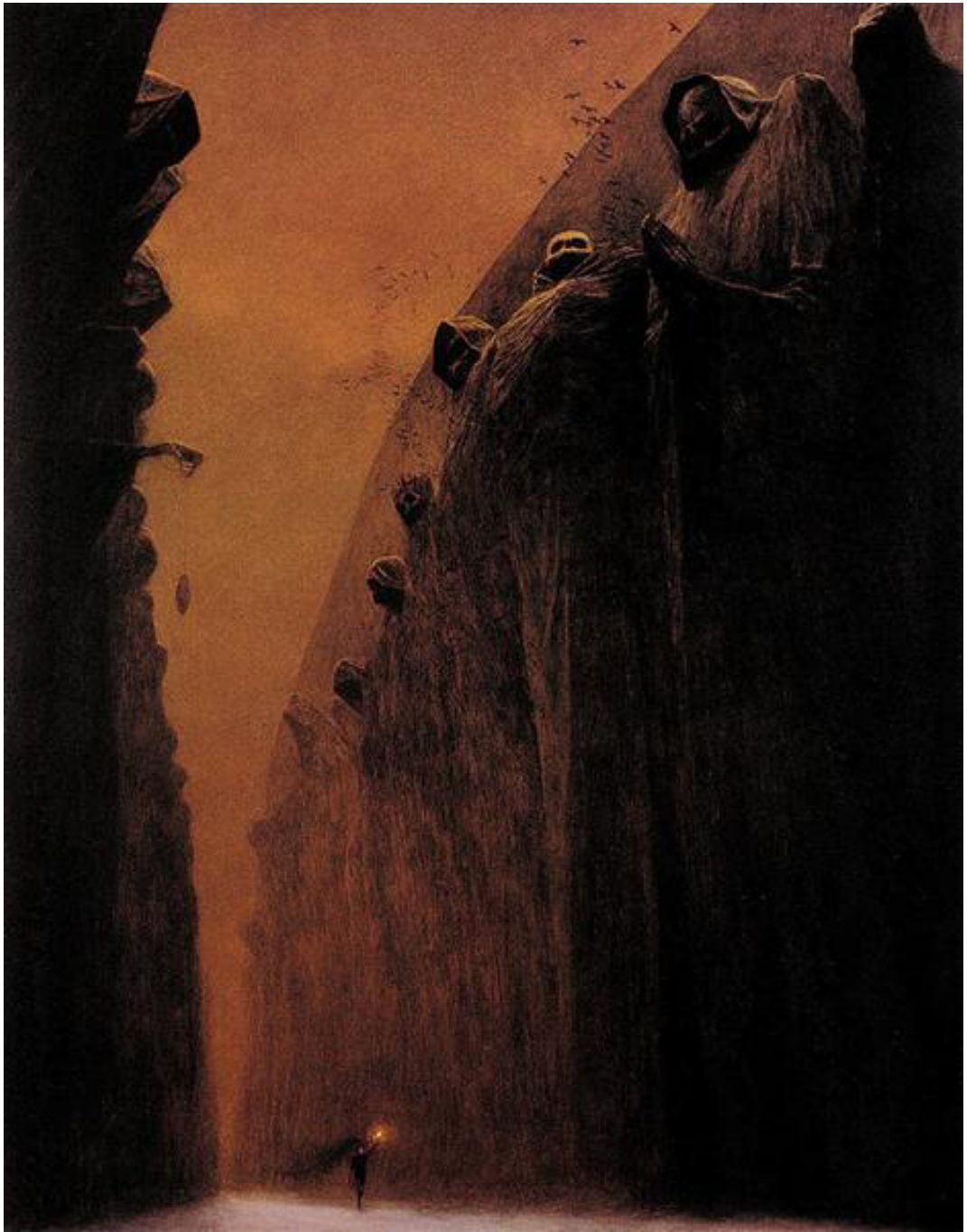


Figura 9. Sem título. Zdzisław Beksiński, óleo sobre tela, 1972, 122 x 98 cm.
 Fonte: Wiki Art: visual art enciclopedia.



Figura 10. Zdzisław Beksiński, óleo sobre tela, 1972, 100 x 122 cm. Fonte: Wiki Art: visual art enciclopedia.

difusa e enevoadada. O céu tem essa cor ocre, terrosa, como nuvens que refletem as chamas de um incêndio. À esquerda, as esculturas são apenas silhuetas apertadas umas sobre as outras, por conta da perspectiva. Do meio delas, bem no alto, surge um longo braço. A mão desse braço segura um objeto elíptico sustentado por um fio. Não há muita variação de cor. As laterais da imagem são escuras, o céu é mais claro e, ao centro, o fim desse corredor perde-se na névoa. Tudo é marcado por pinceladas verticais finas, que parecem descer como chuva, até a minúscula figura aos pés das esculturas encapuzadas. É uma figura humana, ou nos lembra a silhueta de uma figura humana. Ela segura uma luz na mão esquerda erguida. Se não fosse por essa luz, talvez essa figura passasse despercebida. Não é possível ter certeza de que ela está virada na sua direção, mas parece caminhar. Seu corpo é apenas uma fina mancha preta, com uma exceção: a cabeça. A cabeça é um ponto estranhamente branco. A estranheza da brancura está no contraste com as demais cores do entorno e com a própria negrura da silhueta.

Noutra imagem (Figura 10), é possível que estejamos diante dessa mesma figura que observamos a distância na imagem anterior. Agora, podemos ter certeza de que o estranhamento com relação a brancura da cabeça tinha sua razão. A coisa retratada na imagem tem enormes mãos esqueléticas, com pele

esticada e unhas grossas e quebradas. Essas mãos estão diante do peito e envolvem um embrulho de tecido vermelho, com a mão esquerda segurando a coisa e a direita servindo de suporte para que a pequena criatura se sente. Há alguém envolto naquele tecido vermelho. Um feto, uma criança desnutrida, um cadáver. Na parte de cima do tecido, ressalta-se a cabeça, na parte de baixo, pendem os dois pés magros. As mãos que protegem o minúsculo cadáver saem das mangas de um paletó marrom puído, largo demais para quem o veste. Para baixo, a imagem é interrompida no meio das pernas.

Não é possível determinar a altura dessa criatura que está de pé, a poucos metros. Ela é esguia. Podemos supor que os ombros sejam ossudos como as mãos. Sobre esses ombros, não há uma face humana. Sem pele, surge um crânio avantajado, que lembra a carapaça de um caranguejo. Podemos perceber a separação dos ossos do crânio, na parte de cima, amarelada. Na parte inferior dessa cabeça, não há maxilar, boca ou nariz visíveis. Duas cavidades oculares muito afastadas misturam-se com a escuridão, que é encerrada por um lenço cinza que envolve um possível pescoço. O amarelo dessa cabeça quase brilha em um cenário cinza. Como se aquele mundo tivesse sido queimado e só restasse fuligem. Na parte de cima da pintura, a linha do horizonte indica uma pequena elevação. À direita, há uma construção quadrada, com dois, três ou quatro andares. É apenas uma sombra, no meio da qual se destacam duas janelas acesas, como olhos. Para além desse horizonte, apenas o céu escuro, por trás de um véu de névoa, sem estrelas, sem nada.

De poucos anos depois, 1975, há outra possibilidade para a figura de cabeça branca que perdida na distância do desfileiro de esqueletos (Figura 11). Mas, o cenário já não é o mesmo tipo de deserto. Agora, estamos em uma cidade devastada pelas chamas. Ao fundo, a fumaça dos incêndios embaça as formas dos prédios sobrepostos, marcados apenas pelo brilho das chamas que escapam de cada janela. Quanto mais para cima, mais avermelhado se torna o cenário. Quanto mais para baixo, mais escuros os prédios. Não há como identificar ruas. O vento sopra da direita para a esquerda, inclina as chamas, leva brasas e arrasta poeira e detritos. O chão está coberto de cinzas que se acumulam em um amontoado contra a parede de um prédio escuro, que fecha a imagem do lado esquerdo. Um quadrado preto, talvez um pedaço de madeira, destaca-se no canto superior esquerdo, suspenso pelo vento, como uma demonstração de sua força. Logo abaixo desse quadrado preto, um fino poste dobra-se, mas continua de pé, marcando o limite do chão. O fogo ilumina essa linha horizontal da rua, coberta por restos da destruição. Não é possível identificar nada além de um móvel, talvez uma escrivaninha, sobre a superfície da qual brotam chamas. Ela está mais para a direita, à distância. Antes dela, o limite direito da pintura é um amontoado de fios escuros que tomba de um prédio prestes a desabar. Não parece possível entrar nessa cidade e é pouco provável que alguém pudesse sobreviver ali. Mas, há um ser que parece ter saído



Figura 11. Sem título, Zdzisław Beksiński. 1975, óleo sobre tela, 87 x 73 cm.
Fonte: Wiki Art: visual art enciclopedia.

daquela área urbana em chamas e está bem diante de nós.

Sobre o chão amarelado e repleto de restos, pequenos ossos ensanguentados ou insetos queimados, o monstro caminha sobre as quatro patas esqueléticas. Seriam mesmo patas? Talvez, seja uma pessoa caminhando com as mãos no chão. A mão direita está adiantada e toca o chão apenas com os dedos. A mão esquerda está recuada de um passo que já foi dado e o braço dobra-se em paralelo à coxa esquerda. Os membros traseiros não são humanos, ou, não poderiam ser. Assemelham-se mais às pernas traseiras de um cavalo? São como as pernas de uma ave? Difícil dizer. Esses quatro membros unem-se a um tronco que parece feito de fuligem. Não há fronteiras nítidas nessa silhueta. Trata-se apenas de uma mancha preta ovoide. Grudada nesse tronco indefinido, entre o que seriam os ombros, aparece a cabeça envolvida por algo branco. Podem ser bandagens, pode ser um só fio de lã branca e enrolada, como um novelo. Parece um casulo de teia de aranha. Na parte da frente, onde deveria haver o rosto, apenas uma faixa vermelha que, diante desse cenário aterrador, supomos ser sangue.

Há muitas possibilidades de interpretação para essas imagens, assim como as demais centenas de pinturas e desenhos de Beksiński. Há quem advogue que boa parte de suas obras, em especial de sua fase fantástica, fale sobre suas memórias de infância.¹⁰ Há quem defenda que elas são sobre seus pesadelos e sonhos, sobre sua experiência na guerra, sobre seu gosto pela ficção científica e pela a música erudita.¹¹ Apesar de restar evidente que sua fase fantástica

10 Esse é o caso de Beata Sokolowska-Smyl, ao estabelecer, como ponto de partida para a interpretação dos trabalhos do artista, concepções freudianas sob a perspectiva de Alice Miller. Nessa linha, Beata Sokolowska-Smyl afirma que “It is probable that Beksiński’s emotional alienation from his family might have been the driving force behind his work, which is perceived as enigmatic and is often misunderstood.” (Sokolowska-Smyl, 2014, p. 159) Ao analisar a Figura 3, a autora considera que a desproporção do corredor de esqueletos com relação a diminuta figura detentora da luz, representaria a condição de fragilidade da criança e sua visão diante dos adultos.

11 Muitas das interpretações genéticas dos trabalhos de Beksiński fundamentam-se em um livro reportagem escrito por Magdalena Grzebatkowska, chamado “Beksińscy: dual portrait”. Nesse livro, que mescla a biografia com a investigação, a autora fala sobre a família do artista, sua infância, formação e possíveis resquícios dos traumas familiares em suas obras. O livro apresenta, em grande medida, a relação entre pai e filho e como a criação rígida e o desrespeito de seus desejos e disposições influenciou em escolhas do artista até a vida adulta. A figura da mãe não parece ter sido facilmente acessada pela autora. Apesar de tecer interpretações sobre as consequências dos traumas de infância nas pinturas do período fantástico do artista, a repórter-biografa fazia questão de afastar-se dessa leitura de seu livro: “Mais tarde, na entrevista realizada por Daniel Lis, editor dos livros de Grzebatkowska publicados em Znak, o autor se pergunta sobre as consequências que uma tentativa de descrever a vida interior de Beksiński teria no texto: “O que eu teria que provar desta forma? Isso seria uma violação dos poderes da pessoa que escreve sobre o herói. É difícil dizer o que realmente havia dentro dele, que demônios ele tinha. Simplesmente juntei alguns factos e espero que tudo seja verdade.” (Łukaszewska, 2018, p. 14, tradução nossa).

possui uma linha estilística e certa repetição de motivos, é pouco provável que encontremos uma mensagem correta, uma interpretação certa ou uma amarração firme entre seus temas, de modo a cimentá-los em motivações. Certamente, as motivações devem existir. Mas, como comentado, o próprio artista já dizia que não se tratava de representar significados que pudessem ser escavados com o conhecimento detalhado de sua vida e suas intenções.

Beksiński teve sua fase como pintor abstrato e não dava títulos para as suas obras para que a forma gerasse possibilidades abertas com o público. No máximo, ele explicava como preferia pintar enquanto ouvia música erudita, sem letra, sem canções, apenas com os instrumentos. Ou seja, sua pintura nunca se desgarrou da abstração, ainda que a figuração ganhasse corpos com presenças marcantes. Mas, interpretar, colocar em palavras, inventar narrativas, conferir significados, estabelecer relações, paralelos e oposições, nomear, buscar intimidade com as imagens, tudo isso, faz parte de nossa relação com os trabalhos. As experiências do público jamais devem ser descartadas nas análises. De alguma maneira, interpretar é um modo de criar.

As obras aqui descritas foram escolhidas na medida em que o texto as requisitou. Não há nada que as faça mais especiais que as outras obras de Beksiński. Certamente, seria possível apontar para outras, que poderiam ser consideradas mais impactantes, com maior quantidade de elementos recorrentes ou que sejam mais reproduzidas. Apesar de ser fácil reconhecer as obras de Beksiński, ele variou bastante durante os anos 1970, 80 e 90. Há pinturas que chamam mais a atenção por conta da quantidade de detalhes. Outras, fazem composições de cores e texturas que nos prendem antes mesmo de pensarmos em reconhecer a figura que está na tela. Das mais simples até as mais rebuscadas, observar com atenção as pinturas do período fantástico de Beksiński nos mostra que até os pesadelos e monstros podem ser instigantes e cativantes.

Referências

ALVARENGA, Valéria Metroski. A cidade dos mortos: o mundo imaginário do artista polonês Zdzislaw Beksinski. *R. Inter. Interdisc. Art&Sensorium*, Curitiba, v.4, n.2, jul.-dez. 2017, pp. 31-45. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/1817>>. Acesso em: 14 Nov. 2023.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas/SP: Papyrus, 1999.

CATTAINO, Javier. *Metamorfosis*. Figuraciones fantásticas y estética de la Nueva Carne. Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes, 2011. Disponível em: <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/14458/>

CATAINO-JAVIER.pdf>. Acesso em: 14 Nov. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DMOCHOWSKI GALLERY. Disponível em: <<http://beksinski.dmochowskigallery.net/library>>. Acesso em: 16 Nov. 2023.

FILIPOWICZ, Danuta. Murderer of Zdzislaw Beksinski convicted. *Krakow Post*, 22 de jul 2007. Disponível em: <<https://www.krakowpost.com/107/2007/07>>. Acesso em: 14 Nov. 2023.

HIPÓLITO, Rodrigo. Literatura, Ficção Científica, Pós-Apocalipse e Jornadas Solitárias. *Nota Manuscrita*, jul. 2015. Disponível em: <<https://notamanuscrita.com/2015/07/25/literatura-ficcao-cientifica-pos-apocalipse-e-jornadas-solitarias/>>. Acesso em: 14 Nov. 2023.

___; PEDRONI, Fabiana. A visão de Didi-Huberman sobre Warburg e a contribuição do retorno à “ciência sem nome” para o tratamento com a arte contemporânea. *Art&Sensorium*, [S.l.], v. 4, n. 2, p. 242-254, dez. 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.33871/23580437.2017.4.2.242-254>>. Acesso em: 16 Nov. 2023.

KOPTSEVA, Natalia P.; REZNIKOVA, Ksenia V. Three paintings by Zdzisław Beksiński: making art possible “After Auschwitz”. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences* 5 (2015 8) 879-900. Disponível em: <<http://journal.sfu-kras.ru/en/number/16812>>. Acesso em: 14 de nov. 2023.

MANCEBO, Deyse. Globalização, cultura e subjetividade: discussão a partir dos meio de comunicação de massa. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, v. 18, n. 3, p. 289–295, set. 2002. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-37722002000300008>>. Acesso em: 16 Nov. 2023.

ŁUKASZEWSKA, Renata. Kobieta przylepiona. Zofia Beksińska w książce Magdaleny Grzebałkowskiej "Beksińscy. Portret podwójny". *Tom 10: Wizerunki kobiet*, 2018, p. 9-24. Disponível em: <<https://wuwr.pl/dzm/article/view/1949>>. Acesso em 14 Nov. 2023.

NPT S05E01: Arte em tempos de catástrofe. [locução] Rodrigo Hipólito; Alana de Oliveira [S.l.]: Não Pod Tocar, 06 mar. 2022. Podcast. Disponível em: <<https://wp.me/p27PBE-1IS>>. Acesso em: 14 Nov. 2023.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 39, jan. 2012, pp. 129–150. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/elbc/a/dSzWFLKdDkmP3qmScLPJbHD/>>. Acesso em: 16 Nov. 2023.

SOKOLOWSKA-SMYL, Beata. Zdzislaw Beksinski's Paintings of the “Fantastic Period” as an Expression of Early Childhood Experience. *Creativity. Theories – Research – Applications*, 2014, Vol. 1, Issue 1. Disponível em: <https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/1112/6/B._Sokolowska-Smyl%2C_Zdzislaw_

Beksinski%E2%80%99s_Paintings.pdf>. Acesso em: 14 Nov. 2023.

THE ASSOCIATED PRESS. Arrest In Artist's Death. *The New York Times*, 26 de fev. 2005. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2005/02/26/world/world-briefing-europe-poland-arrest-in-artists-death.html>>. Acesso em: 14 Nov. 2023.

WIKIART. *Zdzisław Beksiński*. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/zdzislaw-beksinski>>. Acesso em: 14 Nov. 2023.

Rodrigo Hipólito

Mestre em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA-UFES) e Bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição; Professor do Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM-UFES, 2015-2020), do Departamento de Comunicação Social (DEPCOM-UFES, 2023-) dos cursos de Pedagogia e Psicologia da Faculdade Europeia de Vitória (FAEV, 2015-2023); Desenvolve pesquisas sobre historiografia da arte e história da arte na América Latina, sobre o uso e os sentidos da imagem e das estratégias de apropriação nas produções mais recentes de arte e novas mídias; É apresentador do podcast Não Pod Tocar, debatedor do MIDcast Política e do podcast Pindorama e integrante do Laboratório de Pesquisa em Teorias da Arte e Processos (LabArtes-UFES).

<http://lattes.cnpq.br/3612827135478814>

<http://orcid.org/0000-0001-6812-5713>

E-mail: objetoquadrado@gmail.com