

## DA PRECARIEDADE À SOFISTICAÇÃO: KRASIŃSKI NA 31ª BIENAL DE SÃO PAULO

*Alexandre Pedro de Medeiros<sup>1</sup>*

A visita a uma exposição é um dos itinerários fundamentais para a vivência do jogo da arte. Quando finalizamos o caminho de uma mostra em um museu, galeria ou outro espaço expositivo, não saímos dali com o mesmo sentimento com o qual iniciamos o percurso. Assim, faz parte da própria experiência estética ela se dar como revelação, desvelamento que torna o mundo mais claro e mais leve.

Adentrar a sala destinada ao artista polonês Edward Krasiński nesta 31ª Bienal de São Paulo é um convite a esse tipo de experiência. Na sala há vários trabalhos produzidos pelo artista de 1963 a 1965, os quais são alguns dos objetos mais antigos nessa Bienal. Há ainda em frente à sala, na área rampa, fotografias de Eustachy Kossakowski clicadas nos anos 1960 e 1970, amigo e colaborador de Krasiński, nas quais esse último aparece desenvolvendo suas ações.

Uma vez dentro da sala, de início, sentimo-nos em meio a uma comunidade (ver Figura 1). Cada uma das esculturas instaladas habita o espaço, um espaço de jogo, no qual uma comunicação do interior e do exterior superou essa dicotomia. Desse arrebatamento ao qual somos levados pelas obras no interior da sala, sentimo-las como seres que aparecem em um corpo próprio e não como mero objeto. Desse modo, as obras da série *Lança* (ver Figura 2) e os outros trabalhos do artista polonês se tornam presentes a nós como uma comunidade de formas.

### Da precariedade à sofisticação

Ao nos aventurarmos em cada um dos trabalhos e olhar sua materialidade, percebemos que há uma precariedade advinda dos fios metálicos e pedaços de madeira pintados de preto, branco e vermelho. Porém, essas esculturas que desafiam o espaço fundindo-se a ele, apresentam uma sofisticação que está relacionada à atmosfera da sala, “cujas paredes escuras e iluminação dramática transformam os materiais simples em talismãs contemporâneos”<sup>2</sup>.

Certa vez, disse o poeta polonês Julian Przyboś que “Krasiński reduziu a escultura a uma linha”<sup>3</sup>, com o qual concordamos, porque os trabalhos da série *Lança* são linhas que se corporificam, cruzam as

<sup>1</sup> Mestrando em História da Arte pelo IFCH-UNICAMP. Bolsista CAPES.

<sup>2</sup> ESCHE, Charles. *Lança e outros trabalhos. 31ª Bienal*. 11 set. 2014. Disponível em: <<http://www.31bienal.org.br/pt/post/1394>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

<sup>3</sup> GORZADEK, Ewa. Edward Krasiński – Biography. *Culture.pl*. Mai. 2006. Disponível em: <<http://culture.pl/en/artist/edward-krasinski>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

dimensões e se fundem à atmosfera da sala na Bienal. Nesse movimento, esses corpos que se lançam ao espaço nos lembram pinturas que se libertaram do plano, da bidimensionalidade, em direção à conquista da unidimensionalidade, de seu caráter volúmico. Entretanto, o momento aparente de cada uma dessas obras excede qualquer possibilidade de fala sobre elas, pois nos diz muito mais do que damos conta de entender. Ao mesmo tempo, é a partir desse caráter de excesso que podemos falar sobre as esculturas de Krasíński em suas relações com a questão do Aberto, entre a forma e o lugar, o fundo interior e o exterior.

Nessa via, forma e espaço estão em recíproca incidência interna, pois a primeira está integrada e é integrante do segundo, isto é, como o substantivo – em oposição ao adjetivo –, o qual é marcado por uma incidência interna que exige e antecipa o suporte. Da mesma maneira ocorre com a “Forma e [o] espaço [que] estão ligados indissolúvelmente porque o espaço é o lugar da forma. Instaura o espaço necessário à sua própria gênese”<sup>4</sup>.

Sendo assim, sobre as esculturas de Krasíński podemos dizer que há duas questões a serem levadas em conta na relação da forma com seu suporte e esse suporte. Toda escultura guarda relação com seu material, que aqui é a madeira e o arame, e também com toda a ambiência. Ou seja, como diz Henri Maldiney, existem dois tipos de fundo, o interior e o exterior, sendo o primeiro ligado à materialidade (a madeira e o arame) e o segundo ao espaço. Logo, as esculturas de Krasíński aparecem como uma concepção do espaço como um todo. Elas fazem com que percebamos o espaço total no percurso de apenas um olhar, pois tomam e promovem o fundo.

Portanto, a geratriz dessa aparecência é o ritmo da superfície, o qual é indispensável à formação da forma (*Gestaltung*) que, em incidência interna ao espaço, origina o interior da escultura. Então, a chave da profundidade pode ser compreendida pela necessidade da existência dos fragmentos não vistos para a completude do ritmo dos fragmentos vistos. Finalmente, para o fenomenólogo Maldiney, toda escultura “possui um quociente de profundidade e essa mesma modulação rítmica da superfície se desdobra num gradiente de abertura, não parece incrustada no espaço, habita-o, ultrapassa-se nele”<sup>5</sup>.

Dito de outro modo, se “o signo significa, a forma se significa”<sup>6</sup>, sendo que podemos comparar retrospectivamente o signo ao adjetivo e a forma ao substantivo, então temos que essa última não pode ser transposta a outro suporte, a outro espaço. A forma admite o fundo (interior e exterior) que nada é sem ela e sem o qual ela não se daria. A vivência possível a um visitante da 31ª Bienal de São Paulo hoje só ocorre por causa desse *événement* que ocorre na sala com paredes escuras e iluminação dramática na qual habitam as

---

<sup>4</sup> MALDINEY, Henri. *Espaço – Ritmo – Aberto*. Campinas. 2014a, p. 5. Tradução por Nelson Alfredo Aguilar. Texto não publicado.

<sup>5</sup> MALDINEY, Henri. *Conferência de Henri Maldiney no Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo. 2014b, p. 4. Conferência realizada no MASP em 25 out. 1989. Tradução por Nelson Alfredo Aguilar.

<sup>6</sup> FOCILLON, Henri. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983, p. 13.

esculturas de Krasíński. Tirando-as da sala e as colocando em qualquer outro lugar, a vivência seria totalmente outra.

Das obras do artista polonês produzidas em arame podemos dizer que esse tipo de escultura se faz linha e a linha, por sua vez, se faz escultura, na qual pelo nascimento de suas formas, essas operam como condutas espaço-temporais, pois ao dirigirmos nosso olhar a elas somos convidados a fazer um caminho como vivência. Essas formas nos exigem um olhar para fora ou um olhar através delas, a partir do qual percebemos o lugar na qual habitam que é também onde habitamos naquele momento.

Essas obras, assim como as da série *Lança*, acusam-nos que os caminhos até elas são aqueles que elas mesmas são, o que nos remete à emblemática frase de Paul Klee: “*Werk ist Weg*” (“A obra é caminho”), isto é, sua *Gestaltung*, “A formação de sua forma, da forma que é, é seu próprio caminho”<sup>7</sup>. Esse caminho opera como um motivo, do latim *motivus*, o que põe em movimento. Decorre daí que o ritmo dessas obras se constitui enquanto um automovimento geratriz do espaço-tempo. Gadamer ao formular seu pensamento de arte como jogo, diz que o automovimento é uma das características do jogar, pois não aspira a alguma finalidade, mas sim o mover-se como mover-se, como fenômeno de autorepresentação do estar-vivo de qualquer organismo. Ou seja, o filósofo alemão parte de Aristóteles para dizer que “O auto-movimento é a característica básica do que está vivo. [...] O que é vivo tem o impulso do movimento em si mesmo, é auto-movimento”<sup>8</sup>. Diante disso, concluímos que a obra de arte é um organismo vivo.

Contudo, é diferente a maneira como as esculturas da série *Lança* e os trabalhos em arame operam o movimento. Sobre os últimos já discorremos sobre a continuidade da linha que se faz caminho como um motivo. Quanto às primeiras, podemos falar que o movimento parece ter sido congelado – e aqui há um diálogo profícuo com algumas das fotografias de Kossakowski, nas quais Krasíński realiza suas ações –, os pedaços cilíndricos, cúbicos e cônicos de madeira de alguns dos trabalhos de 1965 flutuam no ar. Acreditamos que é a própria fragmentação e o congelamento que operam como mistério e *motivus* dessas obras, como se a partir desse jogo de não-movimento, o qual, saliento, contém o movimento, colocássemos em ressonância com o ritmo da obra que se/nos põe em movimento.

Assim sendo, podemos falar que Edward Krasíński é um mestre da proposição de vivências, principalmente no que se refere à relação entre forma e espaço. E o é. Perante isso, torna-se importante analisar o papel de dois artistas da vanguarda construtivista polonesa dos anos 1920 e 1930 como referências na produção de Krasíński nos anos 1960. As obras e especialmente os textos de Władisław Strzemiński e Katarzyna Kobro em torno do Unismo – o próprio Strzemiński chamou assim sua teoria que apareceu

---

<sup>7</sup> MALDINEY, Henri. O lugar da obra de arte: a pintura de Tal-Coat. In: *22ª Bienal Internacional de São Paulo: catálogo Salas Especiais*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 383.

<sup>8</sup> GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p. 38.

sistematizada pela primeira vez em “Unismo na Pintura”, publicado em 1928 – foram seminais para o desenvolvimento da neovanguarda polonesa.

Desta maneira, uma interpretação empreendida por Hal Foster pode nos abrir um caminho para iniciarmos nossa análise sobre as referências do Unismo na obra de Krasíński. Bem, Foster estuda a retomada de procedimentos da vanguarda histórica pela neovanguarda e distingue as prioridades adotadas por uma e outra: enquanto a primeira testa e revela os limites convencionais da arte em um espaço-tempo específicos, a segunda expande a crítica à convencionalidade realizada pelo construtivismo, pelo dadá, entre outros, a fim de investigar a instituição da arte, principalmente seu aspecto estrutural e discursivo.<sup>9</sup>

Isto é, quando, em 1921, Rodchenko apresentou seu tríptico monocromático *Vermelho, Amarelo, e Azul*, a pintura como meio tradicional moderno fora preservado. Diferentemente disso, quando Krasíński apresentou pela primeira vez, em meados dos anos 1960, suas peças em madeira e em arame, a própria convencionalidade do meio da escultura era questionado, pois diante daqueles objetos absurdos, produzidos com materiais precários, a instituição da arte era explorada no sentido de testar sua capacidade discursiva em enquadrar as convenções estéticas.

Nesse sentido, voltando ao Unismo, sabemos que essa teoria mantinha sua fidelidade à concepção modernista de especificidade de cada meio, decorrendo daí uma bem marcada diferença entre a pintura e a escultura. A primeira é “limitada naturalmente” pela dimensão da tela, já a segunda, a qual não compartilha dessa limitação, deve ser unida com a “totalidade do espaço”, com o espaço infinito. Assim, diferentemente de um monumento – que era visto como uma figura que se sobressaía em um fundo vazio –, a escultura precisa criar um prolongamento do espaço e não ser um corpo estranho no espaço.<sup>10</sup>

Assim, Strzemiński e Kopro se aproximaram de questões típicas da arquitetura e, nesta, especificamente do funcionalismo. Contudo, para os dois artistas, o funcionalismo deveria ser pensado de modo radical a partir de uma fenomenologia do espaço, no qual “a planta baixa e as divisões do edifício não têm nenhum valor em si mesmas, mas somente enquanto estruturas que orientam o movimento do homem, enquanto ritmo espaço-temporal da vida do homem em sua atividade do dia a dia”<sup>11</sup>.

À medida que aprofundamos na teoria unista sobre a escultura desenvolvida principalmente por Kopro, percebemos cada vez mais um diálogo profícuo entre suas formulações e os trabalhos de Krasíński nesta 31ª Bienal. Aliás, uma das questões que apresentei anteriormente, a partir de Maldiney, sobre a relação forma e espaço e fundo interior e exterior, foi destacada, em 1931, pelos artistas como o problema mais importante da história da escultura em sua totalidade, porque para Strzemiński e Kopro uma escultura unista

<sup>9</sup> FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 37-39.

<sup>10</sup> FOSTER, Hal et al. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2011, p. 242-243.

<sup>11</sup> Strzemiński & Kopro, 1931, p. 112 apud BOIS, Yve-Alain. Strzemiński e Kopro: em busca de motivação. In: \_\_\_\_\_. *A pintura como modelo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. p. 161.

precisa separar e conformar o espaço interior e o exterior. Ou seja, resumindo, a grande questão é “a relação entre o espaço contido dentro da escultura e o espaço situado fora dela”<sup>12</sup>.

Esta conexão entre Krasíński e a teoria unista é tão profunda que aceitamos também para esse artista polonês a máxima de que a escultura (unista) deve esculpir o espaço, no sentido de acusar que a obra escultórica habita o mesmo espaço daquele que a vivencia, por exemplo, em uma mostra. Ao propor suas peças de madeira e arame, Krasíński priorizou o espaço da experiência, a vivência do lugar e a percepção deste advinda daí, porque o espaço não é conhecido *a priori*, mas por meio de nossas ações que são fruto da nossa união com o espaço. Assim, essa referência atualiza o que destacamos na aparência das esculturas do polonês como uma conhecença do espaço como um todo, pois ao tomar e promover o fundo fazem com que percebamos o espaço total no percurso de apenas um olhar.

### Considerações finais

Por fim, é possível retomarmos a questão sempre saliente da profundidade como desvelamento/ocultação das partes vistas e não vistas. Para Strzemiński e Kobro, sendo a profundidade um objeto invisível a se tornar visível através da metamorfose dessa em largura, então o movimento do participante seria indispensável. E lembramo-nos mais uma vez de Klee, desta vez acompanhado por Maldiney: “A arte não reproduz o visível: ela torna visível’. O quê? O invisível” (MALDINEY, 1994, p. 388). Deste modo, mobilizando a duração da experiência estética, na qual se efetua um caminho como vivência da obra de arte, as esculturas de Krasíński convocam o tempo:

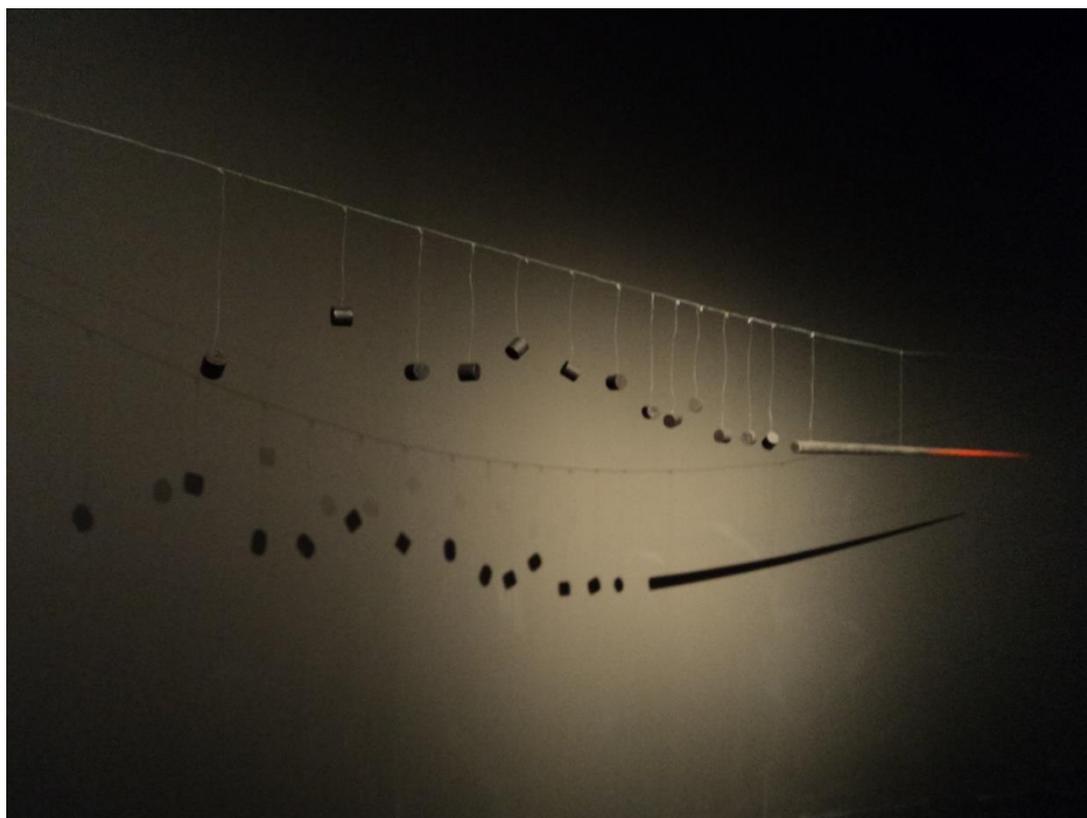
A espaço-temporalidade da obra de arte está relacionada a sua variabilidade. Chamamos espaciotemporais as mudanças espaciais produzidas no tempo. Essas variações são funções da terceira dimensão e da profundidade, a qual, embora momentaneamente oculta, revela, não obstante, sua existência ao mesmo tempo em que transforma a aparência da obra de arte e a aparência de cada forma, com a criação da variabilidade, quando o espectador se move, algumas formas se apresentam e outras se escondem; a percepção dessas formas muda constantemente.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Strzemiński & Kobro, 1931, p. 85 apud *ibid.*, p. 174.

<sup>13</sup> Strzemiński & Kobro, 1931, p. 115 apud *ibid.*, p. 181.



**Figura 01** – Vista geral da sala na 31ª Bienal. Foto: João Viana. Disponível em: <<http://circuitomt.com.br/circuitomt01/2014/bienal-sp9.jpg>>. Acesso em: 17 jan. 2016.



**Figura 02** – Edward Krasiński. *Lança*. 1963-1964. Madeira pintada e arame. 3 × 320 cm. Foto: Maria Alice Carvalho. Disponível em: <<https://cotazero.files.wordpress.com/2014/10/dsc00071.jpg>>. Acesso em: 17 jan. 2016.

### Referências Bibliográficas

BOIS, Yve-Alain. Strzemiński e Kopro: em busca de motivação. In: \_\_\_\_\_. *A pintura como modelo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. p. 147-183.

ESCHE, Charles. Lança e outros trabalhos. *31ª Bienal*. 11 set. 2014. Disponível em: <<http://www.31bienal.org.br/pt/post/1394>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

FOCILLON, Henri. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

FOSTER, Hal *et al.* *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2011.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GORZADEK, Ewa. Edward Krasinski – Biography. *Culture.pl*. Mai. 2006. Disponível em: <<http://culture.pl/en/artist/edward-krasinski>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

MALDINEY, Henri. O lugar da obra de arte: a pintura de Tal-Coat. In: *22ª Bienal Internacional de São Paulo*: catálogo Salas Especiais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 383-408.

\_\_\_\_\_. *Espaço – Ritmo – Aberto*. Campinas. 2014a. Tradução por Nelson Alfredo Aguilar. Texto não publicado.

\_\_\_\_\_. *Conferência de Henri Maldiney no Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo. 2014b. Conferência realizada no MASP em 25 out. 1989. Tradução por Nelson Alfredo Aguilar.