

2

No lugar-melancolia

2.1

Yves Klein

2.1.1

O movimento monocromo

Não há substância senão quando há movimento. Gaston Bachelard, *O ar e os sonhos*

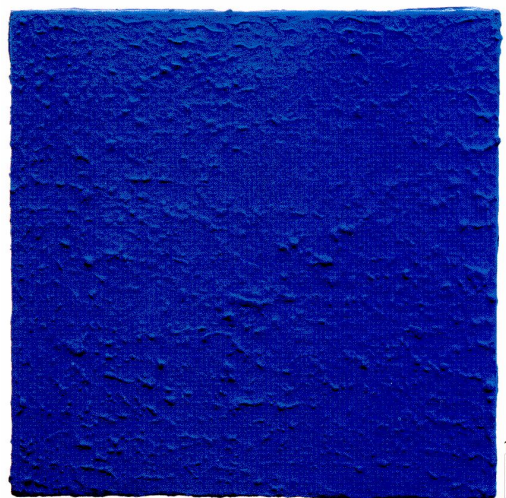


Figura 1 – Monocromo azul YKB 190

Uma lufada de azul enleva. Suave e ininterrupta, conquista-nos de vez e demonstra com precisão a experiência da verdadeira pintura. *Sem objetivo, sem tema, sem mensagem, e somente com uma atmosfera ou ambiência da mesma qualidade bem regular, profunda e unida* (LP, 398), o monocromo de Yves Klein conduz a sensibilidade primordial de modo a deixá-la acontecer no mundo. Umidade azul a preencher devagar o ambiente da exposição, envolvendo por completo o espectador. Uma climatização lenta e constante resulta da operação central kleiniana de registro azul da matéria vital que circula sem parar, unindo tudo num movimento imperceptível.

A radiação do azul ultramar eleito pelo artista segue a suspensão do nosso fôlego, lentamente substituído pelo longo suspiro de uma respiração renovada. Uma espécie de vaporização do pigmento sólido concentrado naquelas placas acompanha a

movimentação do ar, circunscrevendo no local da experiência do monocromo o tempo da propagação do azul ao ritmo da “continuidade profunda” (Gaston Bachelard) da nossa respiração. Daí a momentânea sensação de pertencimento mútuo entre homem e mundo, nossa plena habilitação para a grandiosidade da vida – autêntica vertigem estética. Tal qual lugar de passagem do sopro vital, o monocromo parece colorir o próprio ar em movimento, ativando revigorantes ambientes azuis que simulam o *face a face com o vazio absoluto que é naturalmente o verdadeiro espaço pictórico*. (LP, 98).

Na sala dos monocromos, o vagar da ambiência azul que modifica nossa disposição habitual corresponde ao empenho de Klein em superar a *problemática da arte*. De posse de um rolo impregnado de tinta, o artista marca com o azul IKB *qualquer coisa criada pelos verdadeiros quadros* ou a *substância fenomenal que se pode chamar da sensibilidade pictórica*. Artigo de primeira necessidade de toda pintura verdadeira - o “indefinível” do mestre Delacroix -, encontra-se em falta em tempos de crise da substância poética. Consciente da situação, o apaixonado Klein se “disfarça” de poeta do azul, o que naqueles tempos significa encarnar uma espécie de *gangster da sensibilidade*¹, de modo a obter acesso direto à própria fonte da produção - a sensibilidade. Somente assim, sem quaisquer percalços, poderia viver plenamente sua escolha da *vida feliz de pintor*. Afinal, o monocromo é “pintura” comprometida com a vida, adesão direta ao mundo num desenvolto movimento pela sensibilidade pictórica simultâneo à plena capacitação produtiva do artista. Ao menos acena para essa possibilidade. Dá no mesmo.

Aquele delicioso vapor azul que nos envolve é produto de um surto poético, pulverização efetuada pelo entusiasmo – *único meio de investigação verdadeira e direta* (LP, 21) - que sustenta o pensamento monocromo. O azul instaura uma atmosfera afetiva temperada que demonstra o sentimento instantâneo da nossa coerência com o mundo. Efetivamente sentido, tonaliza o lugar-melancolia de Klein como uma totalidade azul que, num átimo, pode revelar-se uma grande farsa.

¹ KLEIN, Yves. **Klein, Raysse, Arman: des nouveaux realistes**. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Yves Klein (cat. expo). Op. cit., p. 264.

A demonstração de uma autêntica experiência estética nos monocromos apresentados na galeria de Íris Clert é reafirmada e questionada pelos objetos expostos na Colette Allendy. E afinal é mesmo impossível considerar o monocromo à parte de seus desdobramentos, que, de acordo com a historiadora da arte Nan Rosenthal, o suplementam.² O pensamento monocromo dá-se num movimento que incorpora a estrutura paradoxal do suplemento, pois, ao mesmo tempo em que as pinturas têm certa independência como obras, exigem “explicações” suplementares que chegam como objetos. Objetos-explicações continuamente produzidos que perduram indefinidamente incompletos. Não se trata, porém, da incompletude própria à percepção, que implica uma recriação, e sim da lacuna característica da crise produtiva da segunda metade do século XX. A pergunta pelo lugar da capacidade produtiva do homem provoca uma ansiedade específica, evidenciada pela arte de Yves Klein na relação entre o monocromo e seus suplementos. Desse modo, sua obra caracteriza-se mais propriamente por uma produção latente, presença-ausência da *conversa muda* entre Klein e o *estado das coisas* (LP, 227), como se o monocromo renovasse nosso fôlego precisamente ao suspendê-lo.

Sua estratégia é a sedução, e a primeira manobra consiste na contração do maravilhoso azul em dispositivos monocromáticos que, ao se “vaporizarem” numa atmosfera azul, pretendem acionar a sensibilidade do homem, intoxicado pelo cotidiano, na sua própria natureza etérea. Dignamente devolvido ao mundo como obra da própria sensibilidade essencial – elemento de ligação entre o homem e a vida –, o monocromo aparece simultaneamente sob a forma de objetos dúbios, fazendo da própria base poética a ocasião para uma inevitável fraude. Afinal, a fonte da arte – sensibilidade – tornada azul fixa-se num objeto que circula pelas galerias, oferecendo por isso mesmo uma situação irresistível para o sono poeta do azul, que provoca ao deixar em suspensão (azul!) a possibilidade continuada de engendramento de

² Segundo a historiadora da arte americana Nan Rosenthal, a prática de Klein tende a evocar o tipo de relação paradoxal presente na noção de suplemento de Jacques Derrida, para quem o suplemento possui qualquer coisa de duplo, de paradoxal, de contraditório em sua natureza e sua estrutura essencial. “Le supplément est par définition une chose qui s’ajoute à un ensemble mais en dépend. Ce n’est ‘qu’un supplément’ à l’oeuvre achevée. Dans le même temps, le supplément fournit un élément qui manque à l’oeuvre originale et revele qu’elle est incomplète puisqu’elle nécessite un tel supplément et exige que l’on comble ses manques.” ROSENTHAL, Nan. **La Lévitacion Assistée**. CENTRE GEORGES POMPIDOU In Yves Klein (cat. expo.) Paris, 1983. p. 220/21.

realidade. E o ato poético permanece exemplar e indefinidamente reproduzível, por exemplo, na exposição de monocromos idênticos de Milão, em 1957. Como a sensibilidade sempre à espreita nessa suspensão produtiva, a determinar a ansiedade de uma vontade contemporânea de arte. Ininterrupto modo de preencher o lugar-melancolia, o pensamento monocromo possui certa “disponibilidade-para-o-vazio” ao realizar uma suspensão estética como “apelo crítico” à capacidade poética do homem contemporâneo. Cabe aqui compreender a extensão e o caráter de tal suspensão: pois como não nos emocionar com a emanção azul do monocromo? Ou nos contaminar com a beleza dos objetos de desejo de Klein? O aspecto eminentemente empírico de sua obra não pode ser negligenciado (e, aliás, este é o que efetivamente permanece nas atuais exposições de sua obra, fato que nunca deve ser esquecido neste estudo).

Resignado com o condicionamento da arte à dúvida, Klein aspira à simulação ambiciosa do pensamento monocromo. Propõe, eufórico, nada menos do que a adesão irrestrita e imediata à sensibilidade. Afinal, quando nada parece emocionar ou chocar, por que não ir logo direto (ou habitá-la, como declara) à terra da sensibilidade, fonte de toda produção/criação/vida? Deve então executar alguma coisa que *deve ser pintura aos olhos de todos e também cheio de humor* (LP 254), de modo a lhe garantir a plenitude da verdadeira *vida de pintor*. Para viver tal vida na cética ambiência pública da arte, ele pode enganar o público fazendo qualquer coisa parecida com pintura. Afinal, confundidos obras e produtos, experiência estética e consumo, o que seria capaz de legitimar uma obra de arte? Ou ainda, qual o papel do artista em meio à população crescente do mundo da arte que parece justamente reduzir cada vez mais seu espaço de ação e decisão? Diante dessas incertezas, um Klein que quer urgentemente ser feliz como pintor, constrói uma persona artística pública – bandido ou herói, não importa.

Como bem coloca Pierre Cabanne³, nessa fase pública da arte, Klein precisa cumular as etapas de sua “pesquisa obstinada da percepção das energias cósmicas” de um “cerimonial espetacular.” O usual movimento de isolamento do criador deve incluir essa exteriorização pública. No presente caso, isso significa a incorporação de ações aparentemente arriscadas ou comicamente agressivas, tais como a orquestração

³ CABANNE, Pierre. **Le Rappel à l'Ordre**. In Art et Création, Paris, janvier-février 1968, n° 1, p. 50.

de corpos da antropometria, as cosmogonias, a utilização de lança-chamas, a arquitetura do ar ou a venda de zonas de sensibilidade imaterial. Uma ação intelectual subjetiva já não basta para garantir a atividade artística como construção simultânea homem/mundo. Cabe ao artista que toma a arte como realização existencial empenhar-se na fabricação de uma conduta artística a partir da auto-proposição de tarefas que dêem conta da sua nova participação pública.

Klein empreende “ações” grandiosas, à altura de sua obsessão por uma realização artística digna da plena potência da sensibilidade [a começar por suas pesquisas apaixonadas de juventude – meditação e judô ou uma viagem a Japão à cavalo (!)]. Como um herói, faz as vezes de indivíduo ousado que se lança na mágica aventura do azul, para a qual deve recrutar todas as vítimas da cegueira à sensibilidade (a humanidade toda, praticamente). Ou como uma espécie de bandido, ou gangster, cuja ação só faria sentido num grupo, eliminando assim toda exclusividade subjetiva. Bandido ou herói? Dá no mesmo, importa somente o caráter positivo do risco e da transgressão. Vale menos a adoção de um papel específico do que a dimensão de um papel, integral e apaixonada, capaz de garantir a compatibilidade de sua conduta com o infinito da sensibilidade. A começar pela lucidez burlesca de sua condição de habitante do Vazio.

Um ato apaixonado - assim devemos entender o pensamento monocromo. As “ações” empreendidas por Klein e os eventuais papéis por ele desempenhados compõem sua ética do azul, ou a *responsabilidade de ser um homem frente a frente com o universo* (LP, 124). São elos de “paixão essencial”⁴ capaz de realizar com eficácia a circulação cósmica. Tal paixão não adjetiva, no entanto, aquelas ações grandiosas. Sem promover efetiva transformação da realidade, essas ações perduram tão somente em sua constituição apaixonada, capaz de garantir assim a coerência feliz da vida do pintor habitante do espaço.

Um inquieto Klein repete à exaustão essas ações sem quaisquer conteúdos, como se a repetição por si mesma bastasse para assegurar o equilíbrio com a potência

⁴ “If the essential passion [vaesentlige Lidenskab] is taken away, the one motivation, and everything becomes meaningless externality, devoid of character, the the spring of ideality stops flowing and life together becomes stagnant water.” KIERKEGAARD, Sören. Apud ROBERTS, Robert C. **Existence, emotion and virtue: Classical Themes in Kierkegaard**. In: HANNAY, Alistair; MARINO, Gordon (ed.). *The Cambridge Companion to Kierkegaard*. Cambridge University Press, 1999, p. 181.

da sensibilidade. Daí sua prática no lugar-melancolia, uma reincidência sem fim própria à latente poesia do azul. O artista perfaz um ritual artístico esvaziado, vale-se unicamente de seu ritmo para assegurar a sobrevivência de uma atividade social de caráter agora duvidoso. Como agir em meio a essa crise da substância poética? Frente ao estéril abstracionismo acadêmico da França dos anos 1950, Klein parece seguir passo a passo os preceitos esquecidos do artista moderno. Mas perde a compostura. E empreende a deliciosa aventura azul, algo ridícula, é verdade, fazendo explodir pelos ares uma subjetividade criativa. O poeta do azul é impulsivo. Sem quaisquer bases, levita sobre o lugar-melancolia (como um “Ícaro da modernidade”⁵, talvez), com a convicção íntima na *chama da poesia*. Faz um grande escândalo por nada, quase poderíamos dizer, pois se sabe cerceado pela asfixiante realidade institucional da arte.

Não seria, então, o realismo azul da sensibilidade uma grande farsa? Afinal, a situação atual parece reclamar uma reversão ampla, que incluísse todos os novos personagens do mundo da arte, a começar pelo próprio artista, agora sem a garantia de uma subjetividade criativa. Klein trata de fazer feliz sua vida de pintor com a farsa do habitante do espaço que coincide *in loco* com a indubitável capacidade poética do homem. Opta por um gênero cômico bem popular e adota atitudes facilmente reconhecidas, comuns entre artistas modernos, constituindo praticamente a sua caricatura.

Ao manter acesa a chama da poesia no lugar-melancolia, um incansável indivíduo cósmico deixa no mundo real da arte suas *cinzas* (LP, 230) inevitáveis restos da sensibilidade, objetos supérfluos que movimentam a engrenagem burocrática da arte. Marca do ato de apropriação do habitante do espaço, a tela monocromática aparece na terra como um leftover, objeto incômodo por seu impossível acontecimento pleno e pela simultânea vontade de arte inegável que aparece nada menos do que como a cintilação. Uma obsessão artística contemporânea marca o lugar da disponibilidade-para-o-vazio com um intermitente brilho azul em meio à sua luz crepuscular. Sem efetivamente concretizar-se em obra, a atividade poética persiste naqueles alentos azuis. Se “a obra de arte não é mais então a medida

⁵ GOLDBERG, Ithzak. **Un peintre hors limites**. In: Yves Klein. Paris, Beaux Arts Magazine, 2000 (realizada por ocasião da exposição “Yves Klein, l’homme, une oeuvre”, no Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Nice), p. 9.

essencial da habitação do homem sobre a terra”⁶ aqueles retângulos azuis refratam na realidade institucional da arte a euforia do pintor na condição de habitante do espaço/sensibilidade.

No átimo da experiência do monocromo, ligam-se os meios do real da arte e o da sensibilidade, com suas diferentes velocidades de propagação de matéria sensível. E ali na interface monocromática, no lugar da refração, se estabelece uma ambiência física intermediária, cujas específicas condições de pressão e de temperatura climatizam o espaço social da arte com a potência poética.

“O próprio da sensibilidade é que sua potência sempre excede seu ato, que a atualização em que consiste cada experiência restabelece a potência na medida exata em que a realiza, sendo precisamente por isso que a sensibilidade é produtora de efeitos com tendência infinita. Em suma, a obra de arte está contida em germe na sensibilidade na medida exata em que esta última é essencialmente desejo, e não coincidência ou posse.”⁷

Como se fosse feita matéria no azul IKB, a sensibilidade parece transbordar das telas e dos objetos do pintor. Klein borrija seu azul, “presença sem forma que possui uma estrutura interna infalível” (Restany), capaz de nos propulsar a uma realização tão irrestrita quanto contínua.

2.1.2

Proporção infalível

Um dia eu percebi a beleza do azul na esponja; num instante esse instrumento de trabalho se tornou matéria bruta para mim. É a extraordinária capacidade da esponja de se impregnar com qualquer coisa fluida que me atraiu. Yves Klein

O movimento monocromo pode ser comprovado em vários níveis, a começar por sua evidência empírica. *Como um banho*, compara Klein, *num espaço mais vasto que o infinito*, as telas monocromáticas nos envolvem por completo graças à

⁶ AGAMBEN, Giorgio. *L’individu sans contenu*. Op. Cit., p. 55.

⁷ BARBARAS, Renaud. *Sentir e fazer: a fenomenologia e a unidade da estética*. In Revista Novos Estudos CEBRAP, nº 54, julho 1999, p 93..

supressão do espaço virtual da tela de cavalete. Cheios de pigmento azul, os quadros de quinas arredondadas possuem em seu verso suportes que mantêm suas superfícies frontais a certa distância da parede. Assim aquelas áreas parecem flutuar, encharcando todo o ambiente e criando na sala uma realidade azul que tonaliza o encontro entre artista e espectador. Simultâneo ao real sensível, o monocromo faz as vezes de tela por seu formato retangular e sua fixação vertical, projetando-se efetivamente, no entanto, sobre o espaço “real” do espectador. Sem recorrer à mediação projetiva, ao desenho de “janelas” que estabelece um jogo entre real e virtual, Klein faz do monocromo uma espécie de objeto-janela, sólido de pigmento puro capaz de trazer diretamente para nosso espaço atual a potência da cor como um duto de sensibilidade pictórica.

Para Lucio Fontana, ao contrário dos pintores expressionistas como Rothko “que se ocupa da vibração luminosa do espaço”, ou Pollock, que “quer destruir o espaço, fazê-lo explodir, romper o quadro”, ou ainda dele mesmo, que “procura um espaço outro”, Klein seria “pelo infinito”⁸. Tomando parte da tradição pictórica ocidental a partir da potência da cor, sua pintura imediata se abre direta para o infinito. Por certo podemos aproximar o efeito do monocromo ao azul de Giotto (o precursor do monocromo, segundo Klein) que estrutura o espaço, à poderosa expansão das áreas de cor em Matisse, ao espaço pictórico de Pollock ou mesmo ao silencioso envolvimento colorido de Rothko. O que diferencia nosso pintor, no entanto, é que ele declara seu pertencimento à arte através da localização (Restany) da grande cor, ou seja, da sensibilidade – ato que se manifesta através da potência indubitável do azul (do rosa e do gold) e se complementa em objetos, textos e a própria conduta do artista enfim. Independente de relações determinadas, seu azul ganha *presença afetiva* através de uma *percepção-assimilação*, função nobre que não se esgota na percepção, na sensação e/ou na consciência, define-se exclusivamente a partir de um *valor de impregnação*.

A ser compreendido como o que Klein denominou *ética do azul*, tal valor de impregnação pode ser verificado nas atmosferas azuis criadas com os 1001 balões de gás lançados da galeria de Íris Clert em St. Germain-des-près. Ou na iluminação

⁸ FONTANA, Lucio. **Art et Création**. Op. cit., p. 78.

(irrealizada) do Obelisco da Place de la Concorde: como se o vaporizasse em azul, o pintor destitui o caráter linear fixo do monumento que então plana sobre Paris, *imóvel e estático, num monumental movimento da imaginação afetiva* (LP, 89). Sinalizador sem base, o vapor azul que emana do Obelisco⁹ atualiza publicamente o caráter dinâmico do imaginário monocromo, demonstra a natureza cósmica do compromisso do cidadão do espaço com a sensibilidade.

Ao insistir na sensibilidade a partir da intensidade do fenômeno, Klein recusa adicionar aglutinantes tradicionais ao pigmento azul, já que eles eliminariam a cintilação infinita da cor. A sensibilidade deve, tão simples quanto intensamente, se manifestar, e nos impregnar. Sobrepondo-se a qualquer valor compositivo ou relacional, o valor de impregnação estabelece o nexos do pensamento monocromo através da noção de proporção. Assim como nas telas azuis se mantêm a proporção de 5 X 4, o grão de pigmento livre se relaciona com o imenso e imediato sentimento de ganhar o mundo, despertado, segundo Klein, por certa visão do céu de sua cidade natal, Nice. Um pressentimento a partir do mesmo céu de sempre e o futuro artista entende a presença física daquela *massa enorme onde nada se move* como uma grandeza irreduzível, imprópria a qualquer espécie de síntese. Imediatamente, ele a torna sua, e faz dela seu primeiro monocromo. Não seria o acesso direto a essa grandeza a chave para a superação da *problemática da arte*? Somente tal ato de apropriação poderia garantir a proporção exata entre a verdadeira arte e a sensibilidade que determina a pictórica afetiva de Klein.

O delicioso clima temperado úmido que penetra com igual intensidade por todos os nossos poros equivale à atmosfera característica do autêntico ambiente de pintura - sensação física atualmente bastante em falta no mundo burocrático da arte. O pintor do espaço sai então a demarcar áreas azuis de sensibilidade pictórica, áreas de contração e expansão do azul, cujo potencial de impregnação fica patente nas esponjas – instrumento e matéria da pintura monocromática capaz de consubstanciar o acordo profundo e constante do pintor com a sensibilidade.

⁹ A iluminação é realizada por ocasião de sua retrospectiva no Centre Georges Pompidou, em 1983, assim como foi realizada neste ano de 2006, em exposição no mesmo local.

Uma volumetria afetiva, Klein sentenciaria, indica o desenvolvimento deslocamento estático do pensamento monocromo pelo infinito. Ao seguir os *rastros dos deslocamentos volumétricos* da sensibilidade num ininterrupto movimento executado no próprio lugar, o monocromo desloca porções de sensibilidade que, em seguida, reaparecem ali mesmo. Ao modo da dança, quando se “entra” no ritmo da música com o corpo, o monocromo iguala-se com precisão ao ritmo do ar. Inerente ao sentir¹⁰, tal movimento, nada passivo, condiciona o funcionamento do monocromo a uma espécie de inconseqüência produtiva, que mobiliza o artista a acompanhar a sensibilidade em sua condição de potência.

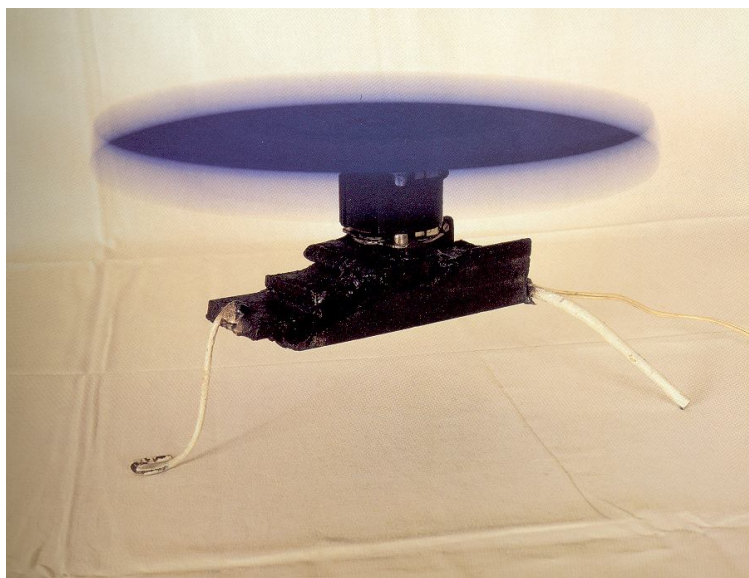


Figura 2 – Escavadora do espaço

É o que faz a escavadora do espaço, uma simpática geringonça produzida pelo humor sonso de Klein em cooperação com o “poeta da velocidade,” Jean Tinguely, a fim de demonstrar *in loco o assombroso movimento estático fundamental no universo* (LP, 126). Do mesmo modo que nosso pintor localiza nas telas a sensibilidade pictórica, juntamente com Tinguely, ele seria capaz de converter em uma máquina enferrujada, propositadamente precária, o movimento da sensibilidade como a

¹⁰ “O movimento inerente ao sentir não deve ser compreendido somente como um deslocamento espacial: ele inclui todo ato de plasmar, toda criação, na medida em que ela visa a suprir a ausência constitutiva do objeto reconduzindo-o ao seio daquilo que esse ato de plasmar produz.” BARBARAS, Renaud. **Sentir e fazer – a fenomenologia e a unidade da estética**. Op. cit, p. 94.

matéria mesma da rapidez estática vertiginosa (LP, 179) que *se materializa logo e aparece no mundo tangível* (LP, 125). A partir de uma aceleração mecânica realizada “laboratorialmente”, a substância sensível poderia ser revelada em seu característico movimento estático. E, do mesmo modo que a pesquisa química do pigmento IKB visa à máxima cintilação da cor, faz-se necessária, naquele cético mundo da arte, uma simulação - bem humorada! -, da sua presença em pleno dinamismo aéreo. Através da escavadora, dois artistas travessos fazem “arte” ao devolver ao mundo um singelo e patético ventinho azul, misto de encanto e sarcasmo.

Um dos expedientes para a comprovação “científica” *do real valor do quadro*¹¹, tal mecanismo permitiria a localização de campos magnéticos de sensibilidade em plena atividade. Operação de criação do habitante do vazio que se resume à identificação das flutuações¹² de energia do vácuo. Daí se conclui uma infalível proporcionalidade sensível, espécie de cálculo da radiação pictórica “aplicada” por Klein em sua pintura afetiva. Cabe ao pintor *fixar a cor na plenitude de sua energia vital*, ou seja, manter a integridade da partícula indivisível da substância/pigmento de modo a sustentar a proporção primordial entre sensibilidade e vida naqueles tempos de esgotamento artístico.

Quando infecundos gestos expressivos se reduzem a mercadorias que circulam sem fôlego no marasmo do mundo da arte, há que se identificar a verdadeira arte. Em meio à repetição de desgastadas fórmulas compositivas e à quantidade cada vez maior de obras legitimadas tão rápida quanto suspeitamente, cabe ao pintor *especializar esse valor real* (LP, 235). Condição exclusiva para o acesso de Klein à vida de pintor capaz de lhe fazer feliz, tal especialização significa garantir a atividade da pintura diretamente a partir de sua condição *sine qua non* – a sensibilidade – que, por sua vez, se manifesta na radiação pictórica, na vida da cor! A operação deve ser a mais rápida e precisa possível: intactos os grãos de pigmento, Klein “prepara” a tela

¹¹ “celle qui fait de deux peintures rigoureusement identiques em tous les effets visibles et lisibles, tels lignes, couleurs, dessin, formes, format, épaisseur de pâte et technique em general, mais peintes l’une par ‘um peintre’ et l’autre par um habile ‘technicien’, um ‘artisan’, bien qu’officiellement reconnus tous deux comme ‘peintres’ par la collectivité; cette valeur réelle invisible, fait que l’un des deux objets est um ‘tableau’ et l’autre pas (Vermeer, van Meegeren).” KLEIN, Yves. **L’Aventure Monochrome**. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Yves Klein (cat. expo.). Op. Cit., p. 173.

¹² “Em 1948 H. Casimir confirmou as flutuações do vácuo: ‘a energia do nada foi medida recentemente em laboratório. O vazio está cheio de energia.’”

para receber a cor; munido de pincel ou rolo, ele assenta imediatamente o terreno para o acontecimento da radiação pictórica. Afinal, a *cor no estado químico que todos os pintores empregam é o melhor medium capaz de ser impressionado pelo ‘acontecimento’* (LP, 230). Seu compromisso com a especialização do valor real do quadro visa à verdadeira proporção entre vida e obra, pois

“É só com a monocromia que eu vivo verdadeiramente a vida pictórica, a vida de pintor com a qual eu sonhava. É exatamente isso que eu esperava da pintura!’... A vida da cor! (...) Que água! Que cintilação infinita!” (DP 230).

O artista acerta na saturação da cor. Seja o azul IKB, seja o pink, seja o gold, ela consegue condensar o dinamismo de seu imaginário produtivo, extática capacidade produtiva que responde urgente ao enfraquecimento da conexão entre homem e mundo. Nomeada por Klein cola etérea, trata-se da substância poética ou matéria da vida do pintor afinal, que se perde por sua excessiva exposição no mundo real da arte. Ao circular esquivo pelo marasmo de fórmulas esvaziadas e de crescentes exposições e reproduções, ela perde sua potência – situação grave da qual o público e toda a *entourage* do mundo da arte nem se dá conta! É o que percebe Klein em sua exposição de monocromos coloridos na galeria de Colette Allendy em 1956, onde, presos a princípios composicionais estéreis, os espectadores acabam por estabelecer relações entre os monocromos de diferentes cores de modo a constituir uma equivocada *policromia decorativa*. E perdem de vista a cintilação da cor, passam por cima da substância poética que de fato importa.

Numa tentativa de reduzir a margem de erro na identificação de tal substância, Klein chega àquela maravilhosa concentração azul com a qual nos seduz – sem deixar de fazer dela ocasião para uma irônica verificação “científica” do valor real da pintura. Chega a fazer uma espécie de caricatura da substância poética ao reivindicar a liberdade dos grãos de pigmento, por exemplo. E, se uma caricatura é tanto mais verdadeira naquilo que exagera – e, afinal, essa liberdade é de fato vivenciada na potente expansão azul -, poderíamos considerar sua tática uma espécie de farsa hiper-realista.

A fim de garantir a sobrevivência da arte no real institucional, ele deve contorná-lo a partir de suas próprias condições. Com sua ética do azul, pautada sobre

o trabalho individual para retorno à vida real, aquela onde o homem não é mais o centro do universo, mas o universo o centro do homem, Klein se assume como indivíduo espiritual fundamental em contraposição a uma expressividade subjetiva criativa. Afinal, “imaginar é ausentar-se”, Klein concorda com Bachelard, o que permite que a grandeza sensibilidade seja vivenciada em seus próprios termos, igualando-se aos nossos, numa coincidência de imensidões¹³. Imaginar é abrir-se à vida em um desmaio iminente - *tonteira que encontra um eco no sol da manhã*¹⁴ - que permite a Klein coabitar o espaço, e verdadeiramente conquistá-lo, a partir do que é próprio ao homem.

Haveria outra “solução” para sua vida de pintor que não a porosidade vivaz da cor, cujo instrumental monocromático faz penetrar em nós a sensibilidade dispersa em obras e produtos, museus e galerias, livros e exposições e, principalmente, fora delas? É como se Klein concentrasse a poeira cósmica da sensibilidade em zonas azuis de pequena extensão, para que depois ela seguisse por si mesma, ou melhor, através de nós, para então propagar-se, ilimitada. Numa seqüência reiterada de suspensão, isolamento, concentração e diluição, ele executa o monocromo. Aqui a capacidade poética do homem iguala-se – literalmente – à sua marca nesse mundo, tendo como matéria a sensibilidade comum a ambos. O mesmo acontece com as cosmogonias e as antropometrias, registros azuis cuja “autoria” resume-se à presença afetiva de Klein, *como um rastro volumétrico de penetração por impregnação na sensibilidade, no espaço imaterial da vida ela mesma*.

Certificado de posse do Vazio, o azul IKB (International Klein Blue), é devidamente patenteado. Assim o poeta do azul assina sua criação. E, afinal, o que poderia legitimar a operação do poeta da grande cor? Não admira que, na iminência da inflação do mercado de arte, ele cobrasse royalties pela impregnação suscitada por seu “nada estimulante”¹⁵.

¹³ “Parece então que é por sua imensidão que os dois espaços - espaço da intimidade e o espaço do mundo tornam-se consoantes.” BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos**. São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 207.

¹⁴ Anotação de Yves Klein em seu diário, não publicado. RIBETTES, Jean-Michel. **Yves Klein and the war of the jealous gods**. In BERGGRUEN, Olivier; HOLLEIN, Max; PFEIFFER, Ingrid (ed.). Yves Klein. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2004, p. 154.

¹⁵ “Essa cor produz um efeito especial quase indescritível. Como cor, é uma energia, mas está do lado negativo e, na sua mais alta pureza, é por assim dizer um nada estimulante. Ela pode ser vista como

2.2

Andy Warhol. Fora de registro

*Momentos nulos, nulos, desde sempre, mas que são a conta,
fazem a conta e fecham a história.
Samuel Beckett, Endgame.*

Andy Warhol gosta de trabalhar rápido. Multiplica a mesma fotografia em silk-screen duas, quatro, dez, dezesseis vezes, numa única tela (*Death Disasters*), ou em inúmeras (*Marilyns*), produzindo uma pulsação serigráfica de pintura. Definida antes pela escolha do processo de reprodução do que por uma ação enérgica, essa espécie de pintura é formada pelas falhas de impressão resultantes de sua atividade compulsiva com tinta plástica adesiva. Variáveis gráficas, imprevisíveis em suas particularidades, previstas, contudo, na própria fase da impressão manual, promovem a ligeira sensação de mudança da imagem ao longo das seqüências. A imagem é a mesma, mas *parece* diferente. Ao eximir-se de uma maior responsabilidade sobre a imagem final, Warhol revela o evento irreversível. Insiste no choque inicial do acidente ao instaurar a repetição como modo de seu acontecimento serigráfico, o próprio assunto de suas séries - permanência (oscilante) de “pintura”.

Nas famosas *Marilyns*, de 1964, a alteração da cor na área dos olhos, da boca, do rosto e do cabelo - ligeiramente fora de registro -, insinua uma discreta transformação da face da atriz no decorrer da série, sem abalar, entretanto, seu insistente aspecto frontal. O mesmo ocorre nas séries de acidentes também daquele ano, onde as zonas de luz e sombra de uma fotografia variam ao longo da impressão sucessiva. A conjunção entre os cinza óticos resultantes dos acontecimentos técnicos inerentes ao processo (quantidade de tinta utilizada ou alteração da pressão empregada durante a impressão) e a disposição seqüencial das imagens dá a ilusão de movimento. A sensação é da lenta tomada de uma cena que, no entanto, não se desenvolve progressivamente no tempo. Movimento contraditório que não se confirma por nenhuma mudança no estado inicial da coisa retratada. Estranha sucessão sem causalidade que nos mobiliza num percurso ininterrupto pela seqüência de imagens na (vã) busca do início e/ou do fim do acontecimento. Fica somente a

uma contradição entre estímulo e repouso.” GOETHE, J. W.. **Doutrina das cores**. São Paulo, Nova Alexandria, 1993, p. 132.

persistência num único momento, ao qual forçosamente voltamos numa espécie de torpor alerta. Cruel Warhol, afinal, este que nos obriga a confrontar a mesma imagem e nos instiga a permanecer diante dela num perpétuo recomeço. O que nos é dado a saber, finalmente, sobre aquele acontecimento?

Realmente não sei, não lembro, Warhol começa a responder em entrevista sobre o motivo da repetição. Vacilante, diz logo em seguida que gosta do modo como a repetição muda as coisas, assim como percebe que as pessoas podiam olhar e absorver mais de uma imagem ao mesmo tempo. Indiferente à satisfação do desejo de resposta do entrevistador, em algumas entrevistas o artista chega a responder com outra pergunta, sempre na intenção de esvaziar seu suposto conteúdo. Warhol deixa vagar uma resposta que, suspensa, acaba por confundir o interlocutor, responsabilizando-o inteiramente por sua interpretação. Sem o peso de uma direção definida, a resposta “propriamente dita” pode ser tomada tanto em sentido literal quanto no oposto, ou, principalmente, em nenhum deles, sem esgotar-se em nenhuma das direções.

Essa suspensão confere sentido temporal à repetição das imagens. Sem fornecer maiores informações, o artista limita-se a repetir o instantâneo da pós-colisão, no caso dos carros, ou da queda, no caso dos suicídios, estendendo a nós a (in) conclusão do evento. Warhol toma determinado acontecimento na “materialidade” da imagem que circula pela mídia, através da qual supostamente entramos em contato com a realidade. E o repete “automaticamente” no espaço do quadro. Ali nosso olhar circula, vai e volta pelas imagens, sem jamais chegar a uma resposta final satisfatória, acabamos assim envolvidos pela história sem trama. Aparentemente aleatório, o processo da repetição das imagens é, na verdade, muito bem calculado. A começar pelo cuidado na seleção da imagem, feita entre fotografias de agências de imprensa, normalmente vistas somente por jornalistas profissionais. Warhol opta por fotos descartadas, consideradas bizarras ou por demais chocantes para serem veiculadas. Algumas delas acabam dispensadas precisamente por sua

capacidade de perturbar.¹⁶ Sem destacar seu aspecto chocante, porém, o artista acaba por reduzi-las à básica relação de luz e sombra, trabalhando a cor do “fundo”.

Consciente da diferença entre a percepção de uma única imagem e a percepção dessa mesma imagem impressa seqüencialmente, o artista-designer diagrama suas pinturas a partir do enquadramento da cena original. Ao decidir pela orientação vertical de *Bellevue*, ele acentua as fortes diagonais presentes na matriz fotográfica, assim como reforça o sentido seqüencial dos elementos na cena da colisão com a horizontalidade de *Green Car*. E o que é mais importante: tira proveito da tendência do espectador em ler o encadeamento de imagens “falhadas” numa coerência temporal linear evolutiva, para promover o movimento próprio da tela impressa, e conseqüentemente, outro entendimento da imagem. Warhol adota a serigrafia menos como mera técnica de reprodução do que como seu o método de trabalho por excelência - as variantes técnicas do processo são decisivas para a obtenção da mancha gráfica final. Combinação de registro fotográfico e abstração em um “processo serigráfico de pintura” (Peter Gidal), a mancha gráfica mantém a tensão entre imagem (constante) e repetição (movimento) capaz de produzir a dúbia vibração da pintura daquela efervescente Nova Iorque dos anos sessenta.

O processo de produção da imagem associa um tipo de estêncil a processos fotográficos, o que permite a maior variação da imagem final. Entram aí duas fases distintas: a preparação da tela matriz e a reprodução/impressão manual. A primeira é executada pelo serígrafo que não toma quaisquer decisões artísticas, limitando-se à sensibilização fotográfica sem intervenção manual. Já a segunda fase, realizada pelo artista e/ou seus assistentes, baseia-se amplamente nos aspectos técnicos do processo – pressão empregada no ato da impressão, quantidade de tinta utilizada e de impressões a serem feitas, assim como as cores utilizadas e a própria temperatura do dia, que influencia a secagem da tinta.

Escolhida a fotografia, preparada a tela serigráfica, a impressão manual da mesma imagem gera uma frequência (tal qual estampa de vestido, comparou certa vez Warhol) mais ou menos harmônica de acordo com a fotografia escolhida, sua

¹⁶ CROW, Thomas. **Saturday Disasters: trace and Reference in Early Warhol**. In Annette MICHELSON. *Andy Warhol. October Files 2*. Cambridge/London, The MIT Press, 2001, p. 57.

diagramação e todos os fatores envolvidos na impressão. É quando se estabelece a temporalidade específica da imagem do acidente, conforme o tempo do acontecimento serigráfico, independente daquele do acidente “real”. A imagem do acontecimento inicial permanece; mais ou menos nítida, de acordo com o esquema de justaposição/sobreposição das impressões. A frequência da repetição da imagem impressa sustenta a ambigüidade da presença de um momento passado ao instaurar certo sentimento físico de tempo que dura como mancha gráfica.

Assim como o ritmo da mancha serigráfica é marcado pela disposição espacial (quantidade e localização) das reproduções, a atmosfera tensa dos filmes de Warhol depende da alteração da frequência dos quadros na sua exibição. Gravados em 24 e exibidos em 16 quadros por segundo, os filmes suscitam um estranho vagar que se contrapõe à velocidade das coisas do dia-a-dia. Sem editar as imagens, o artista exhibe na íntegra o que a câmera “vê”: fixa, ela foca um objeto parado (o *Empire State Building* ou uma atriz/ator, instruído(a) a se mexer o mínimo possível, nos *Screen tests*) e revela sua não-ação como em câmera lenta. A mudança da velocidade de projeção dos quadros e a materialidade da película produzem uma lentidão nervosa, passagem latente de tempo da (não)ocorrência, tal qual o da série dos acidentes.

A insistência no choque inicial do acidente tem função semelhante à da pergunta na entrevista, agindo diretamente sobre o modo de conexão com o espectador. Muitas vezes Warhol responde aos entrevistadores com uma outra pergunta (às vezes a mesma), do mesmo modo, ao repetir a mesma matriz fotográfica, ele parece nos indagar continuamente sobre determinada celebridade ou acontecimento veiculado pela imprensa. Procedimento padrão: observar e absorver o cotidiano novaiorquino, mediatizado na própria espessura, levando de volta para o espectador fotos de desastres automobilísticos e suicídios, tudo que acaba em morte. Sem interferir na “media-image”, ele a repete duas, quatro ou vinte e cinco vezes ao longo do quadro, simplesmente deixa seguir o curso do próprio processo serigráfico. Limita-se a transferir “automaticamente” a imagem da tela serigráfica para o quadro, com isso devolve a pergunta acerca de determinado evento para o espectador.

Como escapar dos acidentes retratados? Estáticos e calados, somos deixados com o irreversível que parece diferente. O tempo persiste na imagem-sequência ou passa no seu “decorrer”? A disposição sequencial das imagens espacializa certo estado de passagem de tempo, e assim forma a mancha gráfica que caracteriza a vibração pictórica warholiana. Impossibilitados de avançar por esta mancha, permanecemos num fluxo contínuo com a imagem (a mesma, afinal) – espécie de refluxo que repercute sobre nós mesmos. Ficamos com o tempo daquela sequência e, como na dinâmica da pergunta, assumimos uma posição receptiva em relação ao objeto-imagem. Ausente a mediação de quaisquer tramas – fórmulas esvaziadas, em sua maioria - Warhol exagera *o exatamente o mesmo*¹⁷ através da repetida impressão da imagem na tentativa de liberar o fenômeno de toda e qualquer relação finita com o objeto. Tal o “esforço” do qual se vangloria: fazer nada acontecer, anotou em sua Filosofia.

O mesmo ocorre nos *Screen tests*. Ao olhar fixamente para a câmera, o (a) ator/atriz olha para nós que, sem enredo a seguir, apenas encaramos sua imagem. Estabelece-se uma conversa sem conteúdo, um estado de conversa, por assim dizer. Pois, ao aderir à baixa frequência daquela atuação parada, acabamos por nos igualar a um “silêncio em termos visuais” (Gidal). Não sendo propriamente um objeto com o qual travamos diálogo, a imagem espacializa-se na sala de exibição, vira a duração mesma da nossa experiência. Warhol exagera *exatamente a mesma* imagem, ou seja, estende a duração daquela não-ação através da alteração da velocidade de projeção dos quadros. O aumento da sensação física de tempo nos imobiliza diante da imagem a partir de nossa própria mobilização “interna”, e a possibilidade de conexão com aquele não-acontecimento é deixada inteiramente por nossa conta. Menos espectadores do que cúmplices daquele não-acontecimento, participamos de um

¹⁷ Warhol faz da referência irônica à mesmice dos programas de televisão a própria ocasião para afirmar a unidade a ser repetida. “I’ve been quoted a lot as saying, ‘I like boring things.’ Well, I said it and I meant it. But that doesn’t mean I’m not bored by them. Of course, what I think is boring must not be the same as what other people think is, since I could never stand to watch all the most popular action shows on TV, because they’re essentially the same basic thing, as long as details are different. But I’m just the opposite: if I’m going to sit and watch the same thing I saw the night before, I don’t want it to be essentially the same – I want it to be exactly the same. Because the more you look at the same exact thing, the more the meaning goes away, and the better and emptier you feel.” WARHOL, Andy. **POPism: The Warhol ‘60s**. New York/ London, 1980, p. 50.

“voyeurismo sem espetáculo”¹⁸. Concentrados no sono do homem em *Sleep*, acompanhamos sua respiração e sua mais insignificante mudança de posição e, eventualmente, dele nos desligamos para ligarmo-nos a nós mesmos. Afinal, Warhol explica, se quando as pessoas vão a um show elas não mais se envolvem, *um filme como Sleep faz com que elas se envolvam com elas mesmas e criem seu próprio entretenimento*.¹⁹ O artista *faz nada acontecer* ao nos levar a uma espécie de grau zero em nossa relação com as coisas do mundo cotidiano – condição de possibilidade para a conversa.

Seu procedimento básico: a repetição. O artista atua com precisão sobre o intervalo do *exatamente o mesmo* ao repetir a imagem de uma celebridade, devida e avidamente consumida pelo público, ou a de um acidente automobilístico, descartada pela agência de imprensa. E assim exaure a sintomática reprodução da imagem como “antídoto óbvio” à velocidade das mudanças vãs da obsolescência planejada que, de fato, mantém o estado das coisas. O efeito do antídoto warholiano consiste justamente em amplificar o nada do intervalo entre o que é repetido.

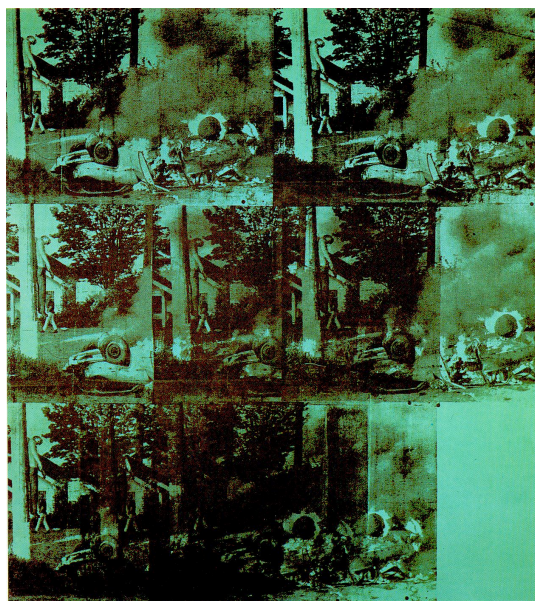


Figura 3 – Green Burning Car

¹⁸ GIDAL, Peter. **Once is Never**. In Series and Singles. Fondation Beyeler (cat. exp.), 2000, p. 20.

¹⁹ WARHOL, Andy. Entrevista a Joseph Gelms (1969) In **I'll be your mirror: the selected Andy Warhol Interviews**. Kenneth GOLDSMITH (ed.). New York, Carroll & Graf Publishers, 2004, p. 168.

A cena impressa duas vezes, lado a lado, na parte superior da tela em *Green Burning car* (1963)²⁰ é reduzida a uma camada serigráfica que desliza sobre a tela pintada com tinta acrílica verde nas duas faixas horizontais inferiores e sugere passagens de tempo distintas. Entramos aí no ritmo estabelecido pela mudança dos elementos da cena: o automóvel capotado em chamas, o corpo lançado para fora do carro, agora pendurado no poste, e o homem que caminha tranqüilo ao fundo saem de suas posições originais e estabelecem novas relações na imagem total. Encoberta pela imagem do corpo pendurado no poste da cena que deslizou para a esquerda, a roda traseira do carro não aparece na faixa intermediária. Já na faixa inferior, este corpo aparece somente uma vez, no canto esquerdo, enquanto o passante do fundo surge três vezes, como se avançasse no sentido contrário à leitura, cada vez mais rápido, para fora do quadro - o que é reforçado pela concentração de tinta sob a qual a pequena figura parece desaparecer aos poucos. Permanece nítido na terceira faixa, à esquerda, o chocante elemento do corpo pendurado no poste, enquanto o resto da cena parece ir-se extinguindo com as sobreposições que terminam por encobrir parcialmente a roda em chamas e a fumaça.

O vazio correspondente à área retangular no canto inferior direito decreta o fim da cena. Um sentimento físico de tempo resulta da interdependência entre disposição espacial da imagem e concentração de tinta da cena-camada, já que os elementos reproduzidos da cena adquirem valor equivalente àqueles da matéria serigráfica. Elementos híbridos, tinta acrílica e tinta serigráfica alternam-se como valores de cheio e de vazio, ausência e presença, afinal, as áreas sem impressão implicam presença de cor. Assim o vazio que bloqueia as imagens e determina uma pausa física na duração da cena sugere certa permanência, e marca a cadência do acontecimento da cena-camada.

Simultânea e inversamente, esse espaço sem impressão enfatiza a qualidade da “substância” da qual são feitas ele mesmo e todas as áreas de luz das imagens

²⁰ Fotografia de John Whitehead, publicada na revista Newsweek de 3 de junho de 1963 da capotagem do carro de J. Hubbard que atingiu um poste. O impacto lançou o corpo do motorista para fora do carro, cravando-o num poste.

reproduzidas. Tal intermitente reversão entre cheio e vazio corresponde à indefinição entre matéria e imagem, real e ilusão – a própria presença hesitante da mancha gráfica warholiana. A cena-camada consubstancia contradição entre imagem e espessura de cor, já que ambas contribuem, na mesma proporção, para o duplo efeito (imagem e abstração) da mancha gráfica.

Por exemplo, a fina faixa “vazia” na parte superior de *Orange Car Crash* (1963) acentua sutilmente a sensação de movimento promovida pela diagonal da imagem total, formada pelas impressões em faixas horizontais que acabam em pontos distintos. A imagem impressa do carro ligeiramente inclinado reforça esse movimento e sugere, com os feixes p/b das falhas de impressão do canto superior direito, um aumento de velocidade para fora do quadro. O movimento é enfatizado pelo vazio da parte inferior que, ao mesmo tempo, “atua” como a própria imagem serigráfica, pois feito da mesma “matéria” das áreas iluminadas do carro e do chão sobre o qual se desenrola a cena. O vazio “afirma sua presença” ao adquirir peso/espessura de cor em contraste com o caráter volátil da imagem serigráfica.

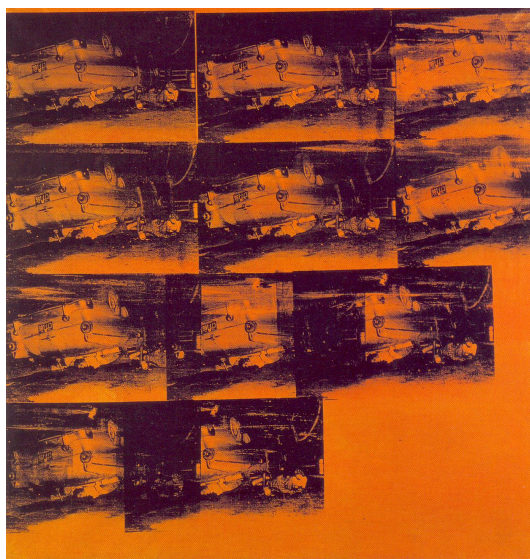


Figura 4 – Orange Car Crash

Referência irônica a *color-field paintings*, essa presença colorida é colocada em questão pelo próprio princípio do processo serigráfico que começa pela produção do negativo da imagem na tela serigráfica. Ali a área “vazia” corresponde justamente

à região sensibilizada pela luz que, ao permitir a passagem de tinta, resulta numa zona “cheia” de cor. Própria à natureza do processo fotográfico que integra a serigrafia, tal reversão cheio/vazio fica explícita em *Jacque prateada*, que aparece em negativo ou em positivo, conforme varia o ângulo de incidência da luz.

Suicide (Fallen body) (1963) é praticamente um quadro abstrato e se destaca pelo movimento ondulante das áreas pretas e brancas que induz uma sensação de tempo circular. Sem comprometer a alta qualidade de estampa, as unidades correspondentes às impressões individuais agrupam-se num “L” invertido, de cabeça para baixo. Espécie de banda de passagem de tonalidades, a seqüência de impressões reitera uma irreconciliável indistinção sujeito-objeto. Com dificuldade, distinguimos o corpo caído que, reduzido a manchas/áreas de luz e sombra, mistura-se completamente ao ambiente, também visualizado através de sinuosas áreas claras e escuras. A sensação do campo visual de *Suicide* é da migração contínua daquelas zonas ondulantes, como se a soma das áreas de luz e de sombra fosse constante, e variasse somente a proporção entre elas.

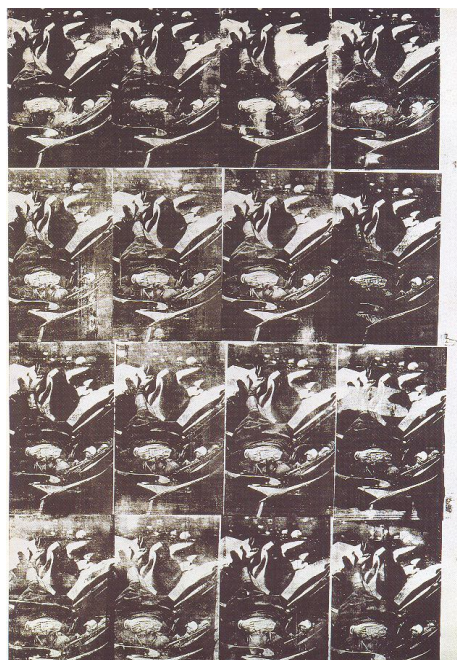


Figura 5 – Suicide (Fallen Body)

Áreas p/b intercambiáveis compõem a intermitente plasticidade p/b de *Eat* (1963, 45 min). Tal qual a maioria dos filmes de Warhol, *Eat* é formado por poucos

elementos que, altamente contrastados, aparecem como áreas p/b que se invertem lenta ou subitamente. A câmera se fixa sobre Robert Indiana, de chapéu, sentado numa cadeira de balanço, a mastigar e deglutir lentamente um cogumelo. Ao fundo, define-se o perfil de uma planta. Conforme Indiana se balança na cadeira, produz-se uma alteração radical nas zonas de sombra e luz que formam a cena, revelando áreas anteriormente “encobertas”, como a trama do tecido do seu paletó ou os entalhes na madeira da cadeira - elementos ou formas escuras e claras que se tocam sem respeitar os limites entre o retratado e seu entorno. Ao menor movimento de cabeça do ator, por exemplo, a zona circular preta correspondente ao seu chapéu junta-se ao contorno sinuoso da planta, formando uma só área escura.

Onde está a ação propriamente dita? Em seu movimento pendular na cadeira de balanço? Ou nos bruscos deslocamentos de cabeça que contrastam com a interminável refeição de Indiana? Seja o lento balançar da cadeira, sejam os rápidos deslocamentos de cabeça, os ritmos se desenrolam numa alternância de áreas p/b, como se aqueles movimentos abrissem espaço físico para a “ação”, executada pelos elementos da cena compostos por intersecções e junções de chapéu, cabeça, olhos, boca, cadeira, madeira, tecido, cogumelo. O ator não pára de balançar, termina lentamente de mastigar, olha para um lado e para o outro, num movimento que aparece como deslocamento de áreas de luz e sombra altamente cambiáveis às quais se reduzem os elementos. Ritmo marcado pelos intervalos de ausência de imagem²¹, ausência e presença que, feitas as contas, sobram zero. Ou, conforme Warhol instrui seus assistentes: “simples e plástico e branco”.

²¹ Tais vazios eram produzidos pela edição praticamente nula de Warhol que, segundo Bourdon, recusava fazer quaisquer cortes internos dentro de um rolo de filme. Ele simplesmente emendava os rolos inteiros, juntava fim com início, incluindo o *leader* (as seções vazias no início de cada rolo), de modo que a imagem é periodicamente interrompida a cada três minutos ou tanto, por uma tira de filme claro, perfurado. Esses intervalos regulares da imagem que se esvai, seguidos por flashes de luz branca, davam tanto a estrutura quanto o ritmo de filmes como “Sleep”, “Empire”, “Blow up” ou ainda para os Screen tests. BOURDON, David. **Warhol**. Op. Cit., p. 171.

Tal procedimento se complexifica no filme *Kitchen*²². Simula-se aí o drama da equalização contemporânea através da reunião de um grupo de atores numa cozinha. Como sempre, *Kitchen* desconhece roteiro, limita-se a registrar atores que repetem ações esvaziadas e falam sem se fazer compreender pelo espectador. Edie Sedgwick – atriz predileta de Warhol na ocasião – fica assoando o nariz e um homem abre e fecha a geladeira sem parar: sem direção nem roteiro, o filme, conseqüentemente, não define papéis. Retratados em suas frequências modificadas sem jamais atingir uma equalização harmônica, pessoas e eletrodomésticos – típicos objetos de consumo que, submetidos às “leis” da obsolescência planejada, encontram-se em franca ascensão no cotidiano da classe média – se confundem na cozinha de Warhol.

Não gosto de tocar as coisas, repete nosso artista em várias ocasiões. O que em um primeiro momento parece opinião ou aversão *pessoal* às coisas, consiste na “voz”²³ em uníssono do lugar fronteiro do dentro e do fora do indivíduo. Menos comentário sobre a nova situação do que uma simulação do que seria sua voz, trata-se de procedimento irônico a camuflar um sentimento do nosso conhecimento do mundo, agora orientado por imagens mediadas pelos veículos de comunicação e pela publicidade:

Antes de ser baleado, eu sempre pensava que estava mais meio ali do que todo ali – eu sempre suspeitei estar assistindo TV em vez de vivendo a vida. As pessoas às vezes dizem que o modo como as coisas acontecem nos filmes é irreal, mas de fato é o modo como as coisas acontecem a você na vida que é irreal. Os filmes fazem as emoções parecerem tão fortes e reais, e quando as coisas realmente acontecem a você, é como assistir televisão – você não sente nada. (PAW 91)

²² “Warhol’s *Kitchen* may really be the best film made about the twentieth century and is almost unendurable to watch. The camera is locked into position at an irritating middle distance, Edie Sedgwick and some other people are sitting around the table; Edie has the sniffles and keeps blowing her nose and this other guy keeps opening and closing the door of the refrigerator. They talk and you can’t understand a word. You almost can’t bear it, but ... when in the future they want to know about the riots in our cities, this may be the movie that tells them.” MAILER, Norman. Apud KENT, Letitia. Andy Warhol, *Moviemaker*: ‘It’s Hard to be your own script.’” In **I’ll be your mirror: the selected Andy Warhol Interviews**. Op. cit., p. 185.

²³ “Interviews are like sitting in those Ford Machines at the World’s Fair that toured you around while someone spoke a commentary; I always feel that my words are coming from behind me, not from me. The interviewer should just tell me the words he wants me to say and I’ll repeat them after him. I think that would be so great because I’m so empty I just can’t think of anything to say.” WARHOL, Andy. GOLDSMITH, Kenneth (org.) **I’ll be your Mirror – the Selected Andy Warhol Interviews**. Op. cit., p. 96.

No show “The Exploding Plastic Inevitable”, criado para introduzir “The Velvet Underground and Nico,” em março de 1966, Warhol reproduz essa qualidade artificial, agora intrínseca ao nosso real cotidiano. De diferentes áreas do hall, três projetores lançavam imagens sobre as paredes, o teto e o chão do lugar, e sobre os músicos no palco, com destaque para Nico, a vocalista do grupo, que cantava impassível²⁴. A incidência rápida e intermitente dos focos de luz coloridos sobre os músicos em movimento produz uma série de camadas incorpóreas próprias ao “espaço de ação” contemporâneo.

Como, então, se ligar ao outro? Não há resposta, tampouco resgate de um estado de reflexividade corpórea, o artista apenas simula nos filmes uma sensação palpável de tempo capaz de trazer para o seu lugar-melancolia um sentimento físico de existir - o efeito produzido pela experiência de uma sessão de seis horas de filme conduz a restauração do tempo à consciência²⁵. Enquanto, em *Empire*, nós adquirimos a consciência do tempo a partir da coincidência dos tempos real e narrativo, nos *Screen tests* nós acabamos com a incômoda sensação de um descompasso entre a duração do acontecimento original e a daquele diante de nós. Ao estender a “falta de conteúdo” do objeto parado, o efeito de câmera lenta instaura uma temporalidade pesada, comunicação que dispensa enredo.

²⁴ BOURDON, David. **Warhol**. Op. cit., 22.

²⁵ “Sentar para assistir uma sessão inteira de *Empire*, por todas as suas oito ou mais horas, em que nada além de nada acontece, produz o efeito colateral de tornar a experiência do tempo palpável, através de um experimento sensorial de privação. Nós não temos consciência do tempo nas imagens em movimento dos filmes comuns, porque muita coisa acontece sem que haja tempo para que o tempo mesmo venha a ser um objeto da consciência. O tempo normalmente fica à parte das nossas experiências, de modo que, como dizemos, nós ‘matamos o tempo’, procurando por distrações. Em *Empire* o tempo não é morto, mas restaurado à consciência ...” DANTO, Arthur. **O filósofo como Andy Warhol**. In *Ars: Revista do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo*. Vol. 1, n. 4, 2004, p.103.



Figura 6 - Bellevue I

O conteúdo da obra reduz-se ao modo de sua transmissão, como *Bellevue I* (1963), cuja imagem matriz retrata uma cena vista do alto: dois policiais (identificados pelo uniforme escuro e pelo chapéu) e um enfermeiro/médico vestido de branco (*Bellevue* é o nome de um hospital psiquiátrico) se agrupam ao redor de um corpo caído no chão. O grupo ocupa uma área triangular bem definida por um vértice esquerdo, constituído pela calçada na diagonal e as costas inclinadas dos dois guardas, e por um direito, sugerido pela sombra escura do enfermeiro e acentuado pelo branco de sua roupa. Tangente ao vértice esquerdo do triângulo, destaca-se a imagem de um outro policial que, de pé, observa o grupo. Toda de preto, a figura se destaca como um vetor vertical em contraposição àquele do grupo e, juntos na repetição, determinam uma “composição” aguda, acentuada pelo contraste entre as áreas claras e escuras.

As figuras formam feixes diagonais poderosos, aos quais fazem eco as diagonais menos intensas dos limites dos paralelepípedos ou da pequena área triangular que surge da iluminação da extremidade esquerda da calçada. É nessa pequena área clara que se encaixa a cabeça do guarda, conforme as imagens vão sendo inclinadas na parte inferior. Inclinação ligeira, e suficiente, no entanto, para sugerir a rotação do conjunto que, junto com o aumento de contraste entre luz e sombra, acentua o movimento diagonal do conjunto. As linhas dos paralelepípedos

viram rastros das fortes diagonais determinadas pelo grupo e pelo policial de pé, tangenciando o grupo principal e fazendo toda a imagem girar sutilmente. Pela inclinação, o guarda parece se deslocar discretamente, sem abandonar, porém, o grupo que, por sua vez, também parece se movimentar. Esse discreto movimento rotatório, somado à tomada feita do alto (talvez do mesmo lugar de onde o doente se atirou), imprime outra diagonal, e insinua certa profundidade contraditória.

Warhol não anula o choque do acidente, tampouco intensifica seu efeito, limita-se a fazer experimentar a evolução da intensidade do sentimento do choque inicial para uma desconexão, um descompasso²⁶. É como se experimentássemos aquela queda sob um discreto efeito estroboscópico²⁷, como se a cena estivesse iluminada por uma luz, cuja frequência dos flashes regulares de luz em associação à velocidade do que é iluminado produz uma estranha sensação de movimento. Quem está em movimento permanece parado, quem está parado parece estar em movimento – próxima à sensação do off-register a partir da qual Warhol nos desestabiliza e, simultaneamente, se comunica. Resultado: o eco insistente de uma imagem a emitir sinais contínuos, indistinguíveis quando examinados isoladamente.

Em *Bellevue II* as mesmas personagens encontram-se “borradas” e, na parte inferior, praticamente indistinguíveis dada a sobreposição das camadas fotográficas. Predominam aqui os tons cinza: o contraste acentuado em *Bellevue I* dá lugar a uma granulação intensa, e a triangularidade é amenizada pelas verticais produzidas pela sobreposição das imagens. Lusco-fusco que “esclarece”, a multiplicação warholiana – distinta do somatório dessas imagens efetuado pela mídia, que reduz determinado evento a um rápido esgotamento - sugere uma possibilidade. No caso, a “eliminação” do policial na imagem “final”. Ao contrário do tempo progressivo sugerido por uma sequência de imagens distintas, Warhol revela um continuum temporal que se rompe “sem deixar passagem para além de si mesmo”. No curso da impressão repetida, com seus inevitáveis acidentes técnicos, a mesma imagem é renovada na temporalidade da repetição da qual as coisas são realmente feitas. Como no túnel kafkaniano em que

²⁶ GIDAL, Peter. **Andy Warhol, Film and Paintings**. New York, Da Capo Press, 1991.

²⁷ Por certo o efeito causado pela emissão efetiva da luz estroboscópica é muito mais intenso: chegamos a perder a noção dos nossos limites corporais, da nossa distância em relação ao outro.

ocorre um acidente de trem²⁸ - dentro do qual os *screens tests* parecem ter sido ambientados (projetados em 16 quadros por segundo - velocidade do filme mudo, em contraposição aos 24 quadros do filme sonoro -, naqueles filmes, o mais insignificante movimento, revelado em câmera lenta, parece aterrorizante).



Figura 7 – Bellevue II

Warhol distende o intervalo da frequência dos quadros na película cinematográfica e na serigrafia, intervalo que, associado aos respectivos aspectos técnicos, produz uma vibração. O processo começa quando ele observa e absorve a superfície das coisas numa *espécie de Braille mental*²⁹. Warhol é receptivo como um filme sensível: ele deixa imprimir sobre si mesmo registros instantâneos do real culturalizado para posteriormente devolvê-los, multiplicados, à realidade. *Não importa o que você grava. Simplesmente grave tudo.*³⁰ Somente uma máquina daria conta de sua irrestrita identificação com aquele real repleto, principalmente nos

²⁸ “Vus de nos yeux terrestrement obscurcis, nous sommes dans la situation des voyageurs, d’un train accidenté au milieu d’un long tunnel et cela à un endroit d’où l’on ne voit plus la lumière de l’entrée tandis que la lumière de la sortie est encore si faible que le regard sans cesse la cherche et sans cesse la perd de vue, alors que ni l’entrée ni la sortie ne sont pas mêmes certaines.” KAFKA, Franz. **Journal Intime**. Paris, Grasset, 1945, p. 292.

²⁹ WARHOL, Andy. Apud Gretchen BERG. **Andy Warhol: My True Story**. In GOLDSMITH, Kenneth (org.) I’ll be your Mirror – the Selected Andy Warhol interviews. Op.cit., p. 87.

³⁰ WARHOL, Andy. Apud PALTRIDGE, Jim. **Andy Out West**. In GOLDSMITH, Kenneth (org.) I’ll be your Mirror – the Selected Andy Warhol interviews. Op. cit., p. 132.

últimos meses dos anos 60, período mais confuso de toda a década, para um Warhol que gravava e polaroidiava tudo à vista. Extensão natural do artista-observador contemporâneo, a máquina fotográfica é logo substituída por uma Polaroid, mais rápida e fácil de usar, além de mostrar na hora o resultado: uma imagem mais *flat*, capaz de eliminar as rugas das pessoas fotografadas.

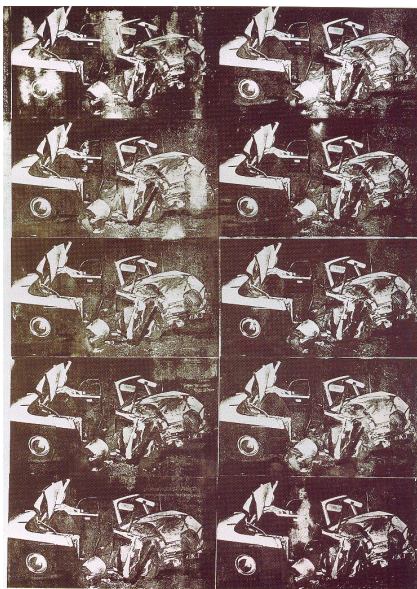


Figura 8 – Silver Car Crash

O automático da máquina de braille mental warholiana pode revelar certa beleza, como na imagem do carro literalmente partido ao meio em *Silver Car Crash* (1963). Prestando atenção, reconhecemos um corpo humano caído exatamente no meio do carro, identificado basicamente por sua parte traseira, já que a dianteira está completamente desfigurada. Intacta após o choque, a roda traseira do automóvel conserva-se na mesma posição ao longo das duas fileiras de cinco imagens dispostas na vertical. É ela que fornece a base rítmica da sequência vertical, cujo contraponto se encontra na parte dianteira, ligeiramente variável ao longo das dez repetições. As mudanças de gradação cinza da dianteira do automóvel são sutis, mas ganham destaque precisamente pela repetição de seu contraste com a área fixa da roda traseira. A leve modificação de luminosidade de toda a área ocupada pela parte dianteira do carro transforma a lataria destruída em delicada massa, algo transparente,

revelando a propensão do artista em encontrar “não tanto a beleza no banal, mas o banal como beleza”³¹.

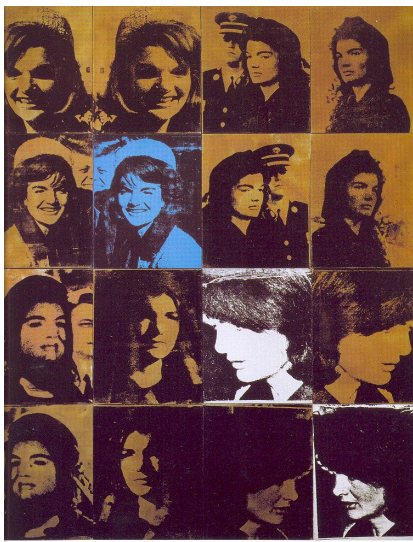


Figura 9 – The Week Was I

Em *The week was I* (64) Warhol retrata o luto de Jackie ao re-programar sua face consternada, onipresente na mídia após a morte de John Kennedy. Diagrama dezesseis, aliás, oito pares de “jacquies”, oito diferentes matrizes fotográficas espelhadas e contíguas, na horizontal ou na vertical, espécies de alternativas à manipulação da nossa emoção pela mídia³². Sobre um fundo ocre são impressas as imagens, à exceção de três: uma “jacquie” é impressa sobre azul enquanto duas outras o são sobre branco. A variação de cor segue uma diagonal e estabelece um jogo de aproximação e distanciamento que é levado a estabelecer relações distintas entre elas.

Através da diagramação e das cores das telas impressas, o artista nos propõe “fazer” o luto da Jackie, bem como o das celebridades e acidentados anônimos por ele retratados. Mais do que crônicas de típicas modalidades de morte da sociedade americana, aquelas séries implicam a experiência “real”, vivida por nós ali, junto às telas, da perda de certo tipo de *emoção* naqueles anos sessenta. Como nos conectar a imagens impalpáveis, cada vez mais abundantes? Warhol pergunta ao desdobrar sua Jackie. Em “*****” (de Quatro Estrelas) Warhol projeta simultaneamente sobre a

³¹ DANTO, Arthur. *O filósofo como Andy Warhol*. Op. cit., p. 108.

³² “I’d been thrilled having Kennedy as president; he was handsome, young, smart – but it didn’t bother me that much he was dead. What bothered me was the way the television and radio were programming everybody to feel so sad.” WARHOL, Andy. *POPism*. Op. cit., p. 60.

mesma tela diferentes rolos de filme, cada um deles acompanhado de sua própria trilha sonora. Com 25 h de duração, o filme, compreensivelmente exibido somente uma vez em sua versão completa, resume o principal assunto das séries de morte da década de sessenta: a vida, e/ou seu déficit em relação à duração da nossa existência.

Eu sabia que nunca mais o projetaria novamente com essa duração, então, ele foi como a vida, nossas vidas, passando como um flash diante de nós – passaria somente uma vez e nós nunca mais a veríamos novamente.³³

2.3

Joseph Beuys

2.3.1

Ressonância plástica

Est-ce que toute formation plastique, de celle du cristal à celle de l'homme, ne pourrait pas s'expliquer acoustiquement par des mouvements arrêtés ou contrariés?
Novalis, *Fragments*

Joseph Beuys é capaz de transformar um emaranhado heterogêneo de matérias e símbolos em verdadeiros campos de força. São ambientes, vitrines, e mesmo desenhos, com tal potência de convicção somente possível a uma aguda sensibilidade de escultor: notável senso de proporção e profundo sentimento da matéria produzem assim a pregnância material de toda uma trama iconográfica em determinada extensão espacial. Na superfície de uma folha de papel ou no espaço de uma sala, o artista combina matérias e coisas das mais diversas naturezas, formando substâncias com peso, densidade, volume e temperatura específicos – fatores que determinam a receptividade da obra e chegam a alterar nossas próprias condições físicas. Beuys manipula substâncias que, sem estancar numa forma, acabam por escoar, deixando um rastro que conflui diretamente para nossas terminações nervosas. Rastro quase visível, a ser integralmente acompanhado “de perto,” em sua silenciosa ressonância volumétrica.

³³ WARHOL, Andy. Apud David Bourdon. **Warhol**. Op. Cit., p. 265.

É que o trabalho baseia-se numa espécie de volumetria química, capaz de quantificar o “soluto” em movimento na obra que acaba por reverberar no espectador. Obra a ser sentida, interpretada, cheirada, ouvida – com todos os nossos 25 sentidos, diria o artista. Como o amálgama de figura e papéis sobrepostos de *Mulher sentada no chão* (1952?), por exemplo, que supera a integração espacial da figura à área da folha de papel. Sangrando a borda superior esquerda do papel rasgado, a imagem da mulher de cabeça inclinada e com os membros dobrados apresenta acentuada mobilidade pela irregularidade da ligeira elevação da margem da folha. As margens soltas do papel sobre a qual está pintada a figura, aliás, sugerem uma discreta animação de toda sua superfície, amenizando seus limites físicos. O movimento só é completado, no entanto, – e principalmente –, pela distensão corpórea da figura, determinada menos por uma coerência morfológica do que pela vitalidade orgânica da matéria utilizada – o *beize*³⁴. O desenvolvimento do movimento do pincel sobre o papel importa sim, mas não decide o vigor do desenho, finalmente conseguido com as características físicas da solução ocre transparente. Cor substantiva, o *beize* traz para a superfície do papel a própria natureza feminina interna, fluida, consubstanciando a ligação da mulher com o espiritual, sua própria capacidade de gerar vida, acentuada pela desproporcional região pélvica. Substância inerente ao corpo da mulher figurada, o verniz inscreve delicadamente a imagem no papel, onde produz um sutil volume capaz de alterar visualmente sua gramatura³⁵.

Vale notar a frequência com que o corpo humano aparece nos primeiros desenhos de Beuys. É um corpo visivelmente alongado, mas sempre contraído, muitas vezes com as articulações em evidência, ainda que nunca representado nas suas partes componentes. Geralmente executado numa mancha única – pigmento condensado ou vários traços de grafite –, esse corpo aparece como concentração energética de uma substância. Como o *beize*, que avança ligeiramente pelos limites da área do corpo de *Mulher sentada* numa espécie de vazamento microscópico: o ferro se deposita na própria granulação do papel depois que o solvente escorre, e acaba por

³⁴ Palavra alemã para um tipo de verniz composto de ferro.

³⁵ Segundo Ann Temkin, o *beize* cria um volume de superfície nuançado e um contorno claro extraordinariamente bonito no que ele afunda no papel. TEMKIN, Ann; BERNICE, Rose. **Thinking is Form: the Drawings of Joseph Beuys**. New York, Thames and Hudson, 1993, p 86.

formar uma espécie de halo (sutilíssimo) da figura. A imagem em *beize* reage com o papel, quimicamente, por assim dizer, produzindo ali um contorno luminoso, espécie de marca da transubstanciação da solução de ferro na matéria circulatória do corpo da mulher.

A energia contida nesses pequenos corpos já participa da operação de armazenamento e transporte de energia que fundamenta a teoria da escultura de Beuys. Pequenas manchas de aquarela e *beize* ou verdadeiros emaranhados de linhas, delicadas ou agressivas - sempre vigorosas, contudo -, mostram a mesma substância interna, concentrada e vibrante, reativada em diferentes proporções e ordens materiais. Seu vasto repertório simbólico-material - feltro, cobre, fios, cruz, piano, ou mesmo as massas de cera e gordura - obedece ao mesmo princípio da força substantiva, capaz não só de dar liga às várias referências históricas/culturais mas também de sustentá-la como permanência material ressoante. Seja na dimensão mais íntima, dos desenhos, seja na explícita dimensão pública de *Tallow* (1977), entra sempre em jogo a ressonância essencial de uma substância interna vital.

Para Beuys, essa ressonância caracteriza a própria arte, surgindo em toda sua obra no estado mesmo de potência. No caso do piano, uma potência sonora correspondente a uma arte da escuta. Ainda que outros instrumentos musicais tenham sido utilizados pelo artista, o piano aparece com mais frequência em sua obra. Com sua grande caixa de ressonância, o instrumento parece incorporar proporcionalmente melhor a exigência de “escutar” uma escultura. Condição de possibilidade da escultura, a escuta significa a receptividade essencial capaz de nos sintonizar com determinada substância, em uma mesma frequência de ondas, por assim dizer.

A sensibilidade escultórica de Beuys vai ao encontro da força da presença daquele objeto pesado, idolatrado na cultura ocidental por sua capacidade sonora, de modo a instaurar com ele um potente lugar de ressonância para o qual somos convocados. O artista escuta o piano, não só na sua fundamental qualidade de ressonância, como também na sua capacidade de delimitar seu próprio espaço/lugar. Pois, assim como esse instrumento musical exige que o intérprete caminhe em sua direção, Beuys nos leva até o piano e nos envolve naquela atmosfera de “contra-música”. Assim somos mobilizados numa escuta essencial, fenômeno acústico que

nos permite relacionar de maneira receptiva com o piano - poderoso instrumento de ação que *estimula a discussão*³⁶ conforme acentua o poder de convicção formal daquele ambiente.

Sobra na sala um piano silencioso, capaz de potencializar uma ressonância precisamente pela impossibilidade da propagação das ondas sonoras. A capacidade que o piano tem de produzi-las não é, no entanto, eliminada. O som latente é reforçado pelo impacto da massa cinza do feltro que, ao revestir o piano, menos o esconde do que o cala. Facilmente reconhecível, o instrumento musical impele ao incômodo e inevitável acompanhamento de seu “movimento” interno, à escuta de uma possibilidade de produção sonora.

A impossibilidade de música nesse piano de feltro acaba por afirmar a presença indubitável da reserva sonora que instaura o lugar-melancolia beuysiano. Lugar de aflição diante de um piano mudo, ali reina a temporalidade específica da possibilidade de arte. Uma arte que ainda está por vir, dependendo de nossa permanente escuta, naquele momento, e sempre naquele momento³⁷, como um presente mobilizado pelo futuro eterno. Está em jogo uma possibilidade de arte, a ser diferenciada de um impulso de arte (para ficar com o mesmo instrumento musical, o que Raoul Haussman chama de “a arte antes de tocar o piano”). Ao invés de atentar para o período que antecede a produção da obra, Beuys lida com a própria capacidade de produção, sem antes nem depois, fazendo arte da possibilidade de tocar um piano, digamos. O artista consegue situar tal possibilidade, e ali, naquele ambiente, nos incitar ao contínuo desenvolvimento de nossas próprias capacidades.

Essa espécie de condensação da possibilidade da arte num lugar funciona devido a uma alta capacidade de aproveitamento das propriedades físicas das matérias. Maleabilidade da gordura, transparência do *beize*, armazenamento de calor do feltro, etc., são potencializadas na combinação com elementos de distintas naturezas. O feltro, por exemplo, parece aquecer os arranjos formais dos *Fonds*,

³⁶ Joseph Beuys declara sobre “Infiltration homogène pour piano à queue, le plus grand compositeur contemporain est l’enfant thalidomide.” In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Joseph Beuys. (Cat. Expo.). Paris, 1994, p. 281.

³⁷ “L’instant est cette équivoque ou le temps et l’éternité se touchent, et c’est ce contact qui pose du temporel où le temps ne cessent de rejeter l’éternité et où l’éternité ne cesse de pénétrer le temps. Seulement alors prend son sens notre division susdite: le temps présent, le temps passé, le temps à venir.” KIERKEGAARD, Sören. **Le concept de l’angoisse**. Op. cit., p. 256.

enquanto que, ao envolver o piano, o isola, intensifica sua vibração energética e, conseqüentemente, acentua a nossa própria vibração. Esse forte sentimento da matéria é revelado de modo bruto e direto em *Tallow*, descomunal massa de gordura animal cortada em cinco blocos, esculpida para uma exposição de esculturas ao ar livre na cidade de Münster, em 1977. *Tallow* contraria qualquer proposta de “embelezar” o ambiente. Ao invés de optar por um lugar favorável, Beuys escolhe, segundo Caroline Tisdall, o pior lugar possível – um canto “morto” sob a rampa de acesso ao auditório da universidade, onde só acumula poeira. Faz deste canto o molde do que viria a ser sua poderosa obra, preenchendo com gordura animal o vazio correspondente àquele lugar. Afirmo assim o autêntico potencial artístico da escultura, em contraposição ao que o artista certa vez definiu como “pequeno gueto pseudo-cultural” do mundo da arte.

Como se capaz de escutar aquele canto abandonado ao atingir a mesma frequência sonora, Beuys reitera ao seu modo aquela ressonância na imensa massa gordurosa. Faz escultura. Estabelece a liga entre o deserto de concreto produzido pelo planejamento urbano contemporâneo, materializando, por assim dizer, o pensamento acerca dos motivos subjacentes à tal planejamento numa dose cavalgar de matéria viva. O resultado, uma impressionante peça de gordura animal, cortada a frio (delicadíssima operação) em cinco blocos que continuam uma pulsação única. Aqueles sólidos extraordinários só se deixam acompanhar ao ritmo da energia circulante em seu interior, ainda quente³⁸. Feitos de uma matéria bruta, que demorou três meses para solidificar-se, são como seres esquisitos, e silenciosos, que continuam sua vida fazendo zumbir nosso ouvido.

³⁸ Segundo Beuys, “essa é a primeira escultura que nunca esfriará, e se ela esfriar ela nunca ficará quente novamente.”

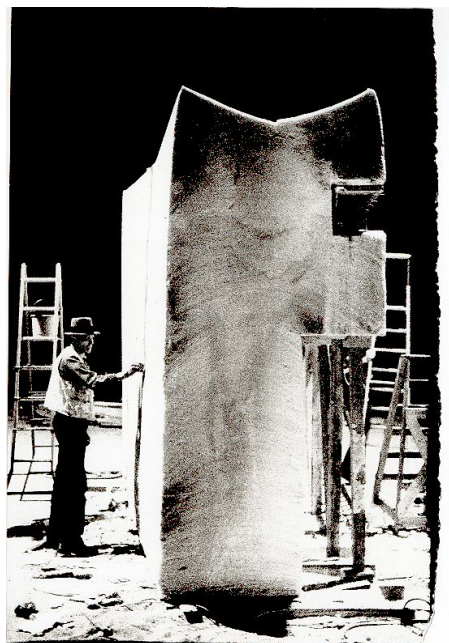


Figura 10 – Beuys trabalha em Tallow

É impressionante a fotografia de Beuys junto a um dos cinco blocos cortados. Diminuto em relação àquela peça enorme, o artista deixa clara a consciência acerca da sua responsabilidade pela permanência material de alguma coisa no mundo. Tal permanência não se traduz numa forma fixa e tangível, e sim em uma atividade orgânica concomitante à constância de um trabalho de mundo que é devolvido a nós. Assim o artista concebe sua plástica, demonstrada em todo seu vigor com *Tallow*, no qual se trabalha a matéria menos para vencer sua resistência do que para delimitar a cristalização do movimento orgânico da gordura. Seu ofício de escultor não é moldar ou entalhar, é acompanhar o movimento interno das coisas. Trata-se de um processo de transporte de energia, como Beuys declara e evidencia, por vezes, literalmente, nas obras. Uma permanente reativação de substâncias no sentido de assegurar a possibilidade de algo com o que a arte esteja em relação – a própria possibilidade de substância poética.

Atento às propriedades físicas dos elementos, faz liga material forte o bastante para causar um impacto no espectador, o qual acaba por sentir modificadas suas próprias “propriedades”. Como o eco no peito provocado por *Tallow*, grito abafado de advertência acerca de nossa própria capacidade de pensamento, produção, criação. Tal é o sentido do esculpir beuysiano: exercício de realização da obra enquanto

reativação constante da possibilidade produtiva. A tensão³⁹ é permanente, quase material, toma não só o olhar do espectador, mas todo o seu corpo/mente. É que a arte ainda (e sempre) está por vir, e é urgente que todos se dêem conta disso, parece ensinar Beuys. Convicto do potencial criativo do homem, o artista reitera, a cada trabalho, a substância poética que lhe é inerente (todo homem é um artista, Beuys repete), como um verdadeiro ato de fé, segundo Caroline Tisdall.

“A questão é a capacidade de cada um sobre seu lugar de trabalho, o que conta é a capacidade de uma enfermeira ou de um agricultor de se tornar uma potência criativa, e a reconhecê-la como uma parte de um dever artístico a executar. Eis a questão.”⁴⁰

Em *Site* (1967) Beuys nos incita à compreensão da plástica - que já nasce no homem e abrange todas as suas faculdades e os seus sentidos - através dos pés. Executa uma espécie esquisita de tapete geométrico com placas de cobre, feltro e gordura, por sobre o qual devemos caminhar. Eventual referência irônica ao Minimalismo⁴¹, *Site* indica menos um deslocamento espacial do que a passagem de um estágio para outro, mudança de estado explícita na fusão do feltro e da gordura. Ignora o local específico, constituindo o lugar de um evento humano total, segundo Beuys, “um lugar designado, onde alguma coisa aconteceu ou pode acontecer no futuro”. A começar pelas diferentes reações que ocorrem entre os pés do passante e os materiais: a maleável combinação de feltro e gordura cede, gastando-se conforme vai sendo pisada, já as placas de cobre resistem. E assim o artista demonstra na prática o movimento inerente a sua plástica: ao caminhar sobre esse lugar, “ele deveria dar um novo entendimento acerca da Plasticidade-Elasticidade recebida através dos pés (...)”.⁴²

³⁹ A força dos objetos advém de um “sens aigu des proportions et des emplacements. Il se s’agit jamais d’une idée qui se trouve réalisée mais d’une réalisation qui, par une certaine disposition physique, se voit chargée de sens (...) l’essence de l’oeuvre n’est plus um point fixe et distant, em dehors de celui qui les regarde, mais elle est dans la forme qui se situe entre l’oeuvre et le spectateur, dans la tension de son regard”. HERGOTT, Fabrice. **L’Art Comme un Couteau Aiguisé**. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Joseph Beuys (Cat. Expo.). Op. cit., p. 73.

⁴⁰ BEUYS, Joseph. **Par la présente, je n’appartiens plus à l’art**. Paris, L’Arche, 1998, p. 30.

⁴¹ Segundo Rosenthal, a palavra “site” é um leitmotif entre os Minimalistas e artistas afins, e é também o título do trabalho de dança de Robert Morris e Yvonne Rainer executado durante uma visita e Düsseldorf em 1964, quando Beuys encontra Morris. No entanto, o trabalho de Beuys de mesmo título não evocaria nenhuma das preocupações dos americanos. **Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments**. ROSENTHAL, Mark. Houston, Menil Foundation, 2004.

⁴² BEUYS, Joseph. Apud Caroline TISDALL. **Joseph Beuys**. Cat. Expo. Guggenheim, 1989, p. 160.

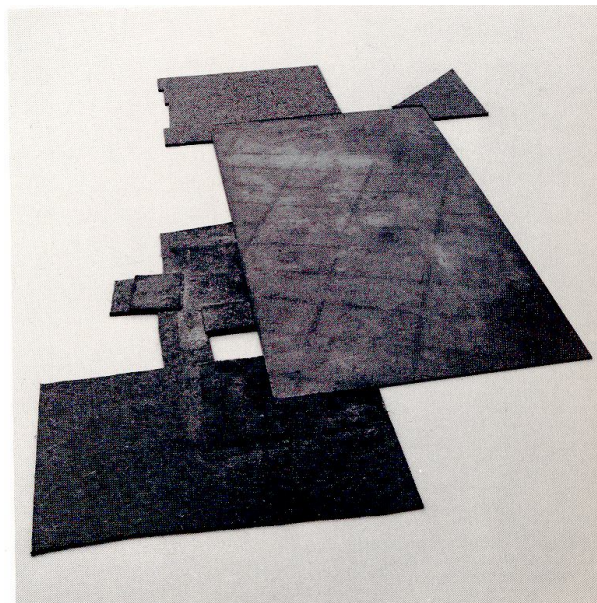


Figura 11 - Site

Essa sensação, recebida pelos pés, percorre todo o nosso corpo seguindo até a mente numa corrente única. O modo da receptividade de *Site* exemplifica tosca e radicalmente o processo de contra-imagem⁴³ que distingue toda a poética beuysiana. Nesse processo é equacionado o que o crítico norte-americano Harold Rosenberg⁴⁴ chama de “ato criativo pessoal” do espectador, que participa da “corrente contínua de criações” à qual a arte deve sua sobrevivência. O que Beuys propõe é uma espécie de corrente alternada, que pode e deve ser invertida pelo espectador. Ao repetir determinada frequência de ondas, ela é alterada justo por nosso movimento interior, numa contínua reativação de substâncias. Trata-se, afinal, do mesmo processo de armazenamento e transmissão de energia, comunicado pelo artista sob a forma da permanente indagação que visa à sobrevivência da arte (com frequência, quando do aparecimento de Beuys, perguntou-se acerca da pertinência de sua arte).

⁴³ “You really do get into a zone of death when you become conscious of our contemporary civilization, of the concept behind it. But this dark mood can provoke the opposite mood in people, you know. I’ve always thought that it would be better to use colorless materials, for instance, especially in actions and happenings, and for tools and sculptures. Initially, I mean, the material is colorless – you might think of grey as being the neutralization or an image of neutralization in the area of color. I use this grey to provoke something in people, something like a counter-image – you might even say, to create a rainbow in people’s minds ...” BEUYS, Joseph. **If nothing says nothing**. In BASTIAN, Heiner; SIMMEN Jeannot. Joseph Beuys. Zeichnungen. Tekeningen. Drawings. Prestel-Verlag, München, 1979.

⁴⁴ ROSENBERG, Harold. **Objeto Ansioso**. São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p. 279.

O desafio inerente a toda arte aparece na obra como provocação. Nossa adesão é rápida. A obra “fere” logo, e fica, incômoda, às vezes dolorida, como um leve formigamento ou um profundo eco no peito. Ou um arrepio leve, como no desenho *Ninfa-floral* (1956), cuja contração da alongada figura feminina em aquarela no papel de seda parece se repetir bem na superfície da nossa própria pele. É que ao delimitar o corpo de cabeça pendente e pernas dobradas no espaço de uma folha de papel extremamente fino, a aquarela provoca a sua contração, e ali forma veios que irradiam da figura para diferentes direções da folha. Beuys figura ao conformar o estado da imagem na superfície do papel, “à flor da pele”, tal como deixa nossos nervos. A película transparente de papel de seda e aquarela, tal qual pele fina enrugada, continua por nossa epiderme, eriçando sutilmente os pêlos de nossos braços.



Figura 12 – Ninfa Floral

Já as *Abelhas-Rainha*⁴⁵ (1952) incomodam mais no fundo, causando uma sensação dolorida na região superior da coxa pela continuidade intestinal com as massas de cera e de madeira. Aqueles amálgamas parecem seres vivos, menos por uma morfologia do que por uma organicidade, que remete tanto à atividade de órgãos, veias e artérias (*Abelha-rainha* 3) quanto a uma espécie de fossilização desta

⁴⁵ O tema das abelhas em Beuys, junto a seus produtos, como cera e mel, deve ser compreendido a partir da sua leitura de “Sobre Abelhas” (1923), obra de Rudolf Steiner que propõe o modo de organização dos insetos como um modelo para os homens.

atividade orgânica (*Abelhas-rainha* 1 e 2). Freqüente em seus desenhos iniciais, o motivo da abelha certamente se relaciona com a formação e o espírito científicos do artista, assim como às suas leituras compulsivas.



Figura 13 – Abelha-rainha 3

Utilizado na famosa ação *Como se explicam quadros a uma lebre morta* (1965), o mel remete à capacidade de produção a partir do processamento interno (no interior do organismo das abelhas) de um elemento externo (o pólen). Transparente, dourado e viscoso – e doce! –, escorre firme e lentamente, num interessante estado intermediário. Da mesma forma variável do líquido e mesmo volume fixo do sólido, oscila entre a baixa vibração das moléculas característica do estado sólido e sua alta vibração quando no estado líquido, caracterizando bem a disposição produtiva do próprio homem, qualificada por Beuys como *estado-mel*.⁴⁶ O mel, aliás, parece

⁴⁶ “Si l’on procède par alchimie: quelque part dans la fleur, là processus calorifique est le plus intense, là ou naissent les matières odoriférantes qui se diffusent dans l’espace environant, là ou se forme le nectar, l’authentique miel des plantes, au niveau qu’on pourrait déjà appeler stade-miel et déjà atteint par la *plante*. C’est ce miel que l’abeille prend et auquel elle fait encore une fois traverser son corps pour en faire une chose *supérieure*, lui donner l’efficacité supérieure de cet effet-miel généralement présent dans la nature. L’abeille ne fait rien d’autre que collecter et transposer à um niveau supérieur... Il faut bien comprendre que tout ceci est en quelque sorte um produit de la civilisation. La ruche toute entière, telle que nous la connaissons aujourd’hui, est une forme que les hommes ont créée par dressage, car les abeilles sauvages agissent um peu comme les guêpes, de manière assez anarchique, et façonnent de petits rayons de miel irréguliers ... Ceci est effectivement le fruit d’une culture et représente une compréhension thérapeutique ... Autrefois et maintenant encore, on utilise le miel à des fins thérapeutiques ... Le lait et le miel ...” BEUYS, Joseph. Apud Bernhard BLUME. **Beuys Alchimiste**. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Joseph Beuys (cat. expo.). Op.cit., p. 254.

conjugar as três etapas de sua Teoria da Escultura: forma/idéia, potência e movimento. Etapas verificadas na cera solidificada que guarda as diferentes fases do derreter, do escorrer e do cristalizar, e, conseqüentemente, do calor e do resfriamento.

Por transferência, digamos, Beuys demonstra com a cera a capacidade que o homem tem de *criar substâncias nele mesmo*. Espécie humana de cera, o pensamento constitui a nossa substância por excelência, princípio criativo demonstrado por Beuys nas suas extensas redes de associações e/ou nas massas gordurosas que obedecem ao mesmo princípio de movimento. Assim, ainda que seja possível interpretar logicamente suas tramas intrincadas, estas não se sujeitam a um encadeamento linear do pensamento, têm a densidade de sua própria articulação, de natureza múltipla, a ser experimentada com nossos 25 sentidos.

É pelo movimento do pensamento do espectador que o impacto da obra de arte prossegue, de outro modo, em outra freqüência, digamos, exigindo uma capacidade de visão que une intuição e raciocínio. *As pessoas antes de tudo devem ser capazes de ver. Em arte*, reconhece Beuys, *não há nada para entender, absolutamente nada*. Somente a conjugação entre intuição e raciocínio basta para a extrema curiosidade de mundo de Beuys, que na infância toma a forma de um laboratório multidisciplinar⁴⁷, até chegar a seu conceito alargado de arte. Intuição e raciocínio estão em definitivo incorporados à dimensão existencial da apaixonada poética beuysiana. É sobre uma paixão pelo pensamento definidora da própria vida que escreve Climacus, o estudante de filosofia de Kierkegaard:

“Estava apaixonado, ardorosamente apaixonado – pelo pensamento, ou, antes, pelo pensar. Nenhum jovem apaixonado, diante da passagem incompreensível, na qual o amor desperta no seu peito, diante do relâmpago que acende na amada um amor recíproco, poderia experimentar uma emoção mais profunda do que ele diante da passagem compreensível em que um pensamento se encadeia em outro, uma passagem que representava para ele o instante feliz da realização do que pressentira e esperara no silêncio de sua alma prestava atenção ao murmúrio secreto dos pensamentos; seu olhar tornava-se sonhador, não porque adivinhasse a imagem da amada, mas porque via o movimento do pensamento aparecer diante de si.”⁴⁸

⁴⁷ Segundo Beuys, aos cinco anos de idade ele já tinha desenvolvido um laboratório envolvendo física, química, meditação e pesquisa em todos os tipos de sistemas, o que teria muito a ver com seu desenvolvimento posterior. BEUYS, Joseph. Apud Caroline TISDALL. **Joseph Beuys: we go this way**. London, Violette Editions, 1998, p 6.

⁴⁸ KIERKEGAARD, Sören. **É preciso duvidar de tudo**. São Paulo, Martins Fontes, 2003, p. 7.

A intenção ao reproduzir a longa citação não é transpor as palavras de Climacus para Beuys, é sugerir uma aproximação de procedimentos. Assim como Kierkegaard lida com a incompatibilidade entre a filosofia e a existência, entre uma compreensão atemporal do mundo pelo pensamento e uma existência temporal, Beuys insiste na insuficiência do “pseudo-gueto cultural” da arte para um pleno desenvolvimento das capacidades do homem. Ambos continuam, porém, a trabalhar arduamente, com uma fé inabalável na possibilidade de *uma* arte e *uma* filosofia.

2.3.2

Formas pensantes⁴⁹

Nous jetons ici un regard profondément instructif dans la nature acoustique de l'âme, et nous trouvons une ressemblance nouvelle entre la lumière et la pensée, puisque toutes deux s'allient à des oscillations ou à des vibrations.
Novalis, *Fragments*

A atividade plástica começa no desenho, primeira e constante reação poética que, desde a prática da aquarela nos anos 1940 até os esquemas cursivos dos quadros-negros do final dos anos 1970, incorpora a noção de movimento. São de dez a vinte mil desenhos, algo encantatórios, cuja força reside em nos coadunar com o ritmo instaurado pelas matérias utilizadas. Tão óbvia na aquarela, também nítida nos múltiplos traços a grafite ou na opacidade luminosa dos óleos sobre papel, uma fluência substantiva conforma a plástica beuysiana sempre em processo. Matérias-figurações circulam simultâneas a um pensar inconclusivo, verificado tanto nas intrincadas redes de associações quanto em despretenhosas notas como, por exemplo, as três figuras humanas produzidas em aquarela entre 1956/58.

⁴⁹ Assim Joseph Beuys refere-se aos seus desenhos.



Figura 14 - Mädchen

Traços de pigmento seco sugerem a cabeça, o braço, o vestido e as pernas da apagada **Mädchen** (1958), tais como porções remanescentes de uma imagem anterior bem definida. Sangrando a borda direita da folha de papel, a figura feminina parece sofrer mais a ação do tempo do que a do artista - e resiste. A vibração tênue do pigmento define a força de uma imagem fugidia que imprime uma passagem de tempo indefinida, mas efetivamente sentida como realidade.

Já na aquarela **sem título** do mesmo ano, vemos na metade superior de uma folha de papel bem comprida (40,9 X 9,5 cm) um corpo humano feito de pequenas áreas retangulares em suaves tons de carne, ligeiramente sobrepostas. Articulado somente o pulso, Beuys interfere em diferentes tempos de secagem da água e obtém concentrações variáveis de pigmento. É quando a figura ganha “corpo”, e tronco, braços, região pubiana e pernas – precários - surgem no exato instante da conjugação entre o movimento do pincel e a imprecisão característica da aquarela. Esse estado intermediário úmido, digamos, apresenta uma superfície intranquã que, reforçada por sua orientação desproporcionalmente vertical, garante o aspecto inacabável (e não inacabado) do desenho.



Figura 15 – sem título

É o caso da nítida silhueta humana ***sem título (Akt)*** de 1956 (18,2 X 13,1 cm), uma massa compacta formada pela sobreposição de camadas cinza esverdeado que sugerem zonas de luz e sombra de uma escultura de corpo “nu”, em perfil. O movimento do pincel acompanha, repetidas vezes, o contorno curvilíneo da figura e produz sucessivas veladuras com diferentes concentrações de pigmento que, tais como correntes alternadas de energia, fazem a figura brilhar. Brilho de uma plástica inerente ao pigmento, indicia a energia circulante que corresponde ao trabalho interno humano.



Figura 16 – sem título (Akt)

Esse trabalho é o próprio pensar, exclusiva atividade do homem, constantemente reativado por Beuys no desenho. Por meio dessa atividade, o artista traz à tona do papel (rasgado, de embrulho ou bloco, o que estiver à mão, enfim) o invisível produto humano e o deixa vazar bruto no mundo, em seu aspecto caótico mesmo, tal como se dá internamente. Conserva seu volume e sua vibração, permitindo o próprio “movimento do pensamento aparecer diante de (...) [nós]” (Climacus). Afinal, e de acordo com o próprio artista, o desenho já está no pensamento, e então ele é o pensamento⁵⁰. Guarda por inteiro a energia do seu movimento revelando-a num outro estado. Conserva sobre o papel o intervalo entre a pura potência do pensamento e sua realidade, o que torna o desenho capaz de influenciar a linguagem/plástica de Beuys e, simultaneamente, de reverter para seu próprio pensamento.

Daí o caráter de “pesquisa pura” desses desenhos, como bem definiu Hans van der Grinten (um dos primeiros colecionadores das obras de Beuys, juntamente com seu irmão, cujo celeiro abrigou a primeira exposição do artista, “Beuys Fluxus”). Sem pretender qualquer conhecimento específico, o artista acompanha com o desenho o rastro da energia do pensamento na materialidade do mundo. Pois justo em oposição à especificidade que esclerosa as capacidades do homem, o artista procura as próprias bases da criatividade humana, prévia à bipolarização entre arte e ciência no pensamento ocidental. De acordo com o próprio artista, ele começa a desenhar para desenvolver uma *metodologia para pensar sobre arte e ciência*⁵¹.

O “resultado”: desenhos dificilmente datados e classificáveis que acompanham, esquematicamente ou por meio de substâncias fluidas, o fluxo de pensamento. Na ação *Hauptstrom >> Fluxus*⁵² (1967), por exemplo, o desenho

⁵⁰ A referência de Beuys acerca da presença do desenho no pensamento pode ser relacionada com o antigo conceito de *Idea*, que existe tanto interna quanto externamente. Sobre a discussão da transformação sofrida pelo conceito de idéia de Platão ao longo da Antigüidade, ver PANOFISKY, Erwin. **Idea: A evolução do conceito de belo**. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

⁵¹ Ainda que na década de 1970 Beuys reconheça na ciência o ‘limite da imprescindível exigência do pensamento lógico’, o que justifica sua opção pela arte, pois ‘somente a arte pode ser revolucionária.’ BEUYS, Joseph. **A Revolução somos nós**. In Gloria FERREIRA; Cecília COTRIM (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006, p. 300-324.

⁵² A ação foi realizada em 20 de março de 1967, juntamente com Henning Christiansen, por ocasião da abertura de sua exposição *Fettraum* (espaço de gordura), numa residência particular em Darmstadt. Segundo Fabrice Hergott, a movimentação se dá através de “linhas próximas ao trajeto da lebre, animal que Beuys não pára de imitar ao dar pulos, saltos em círculos, ou permanecer imóvel agachado,

formado por séries de linhas irregulares, em zigue-zagues, num caderno de páginas quadriculadas, seria capaz de registrar as variações de uma energia instintiva encarnada pela lebre e sua relação com o pensamento humano representado pelas palavras. Ou em **Vulcão** (1949), onde é possível refazer a velocidade e a força do traçar executado pelo artista e a lenta secagem da água, que carrega o pigmento e o concentra nos cantos inferiores e na parte superior central da folha de papel (o que nos permite supor que Beuys a tenha virado). E quase sentir o aveludado das manchas do canto inferior direito e do próprio núcleo do “vulcão” - bruma avermelhada de pigmento seco que entranha nos sulcos de crayon, mais ou menos definidos de acordo com a variação da força empregada na extensão do emaranhado. Tal qual a imagem de uma explosão vulcânica, a efervescência do pensamento transparece na própria presença bruta de uma substância plástica, indefinida e ilimitada.



Figura 17 – Vulcão

Utilizados principalmente na década de 1950, aquarela e outros materiais aquosos, como chá ou sangue de lebre, constituem excelentes meios de conversão do caráter fluido dessa substância para a superfície do papel. Para além das possíveis implicações simbólicas do sangue, por exemplo, esses líquidos deixam visíveis as etapas do seu percurso em diferentes camadas, fixando no espaço de uma folha de papel o intervalo de tempo do transporte do pigmento. São essas “etapas-camadas”

adotando um gestual ou expressões indo do puro mimetismo da lebre à imagem do pensador”. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. **Joseph Beuys**. (Cat. Expo) Op. Cit., p. 293.

movediças de cor que determinam o continuum espaço-temporal de matéria e figuração característico das “formas pensantes” - formas do processo do pensamento que contém já o “primeiro começo de mudança da condição material do mundo”⁵³. Registro de um “pensar que já é moldar”, o desenho é a extensão do pensamento na superfície do papel assim como a língua o é nas palavras, e a escultura social no mundo onde vivemos.

O raio da ação do escultor incide no *intervalo* da turbulência entre o pensamento e uma forma, no *modo* pelo qual moldamos desenho, fala ou sociedade. Válida para os “materiais invisíveis usados por todo mundo”, a plástica beuysiana compreende os “processos primários de base em ação na escultura”, a passagem da potência à realidade da forma literalmente consubstanciada no caráter reversível de matérias como cera e gordura. É que ao reagir ao calor, essas matérias derretem e, mesmo depois de solidificadas, guardam a forma do seu processo de transformação. Independentemente de seus estados atuais, vivem na iminência da modificação, de uma mudança de *estado* físico, movimento constitutivo que, efetuado pela transferência de energia (calor), não resulta em deslocamento espacial. Esse tipo de movimento é decisivo para a noção de escultura do artista que, “do caos para a ordem, do indeterminado para o determinado, do orgânico para o abstrato, do quente para o frio, da expansão para a contração”, implica a ativação de algo sob forma de potência.

Na base da plástica beuysiana, o princípio da mudança de estado físico faz lembrar a imagem da tábua recoberta de cera que Aristóteles utiliza em “De anima” para tentar descrever a pura potência do pensamento e sua transição ao ato⁵⁴. Pois se não é justamente a passagem do pensamento à ação que Beuys manifesta nas *Aktions* e nos desenhos? Uma mudança de *estado* da disponibilidade mental ou ativação da consciência, que seria o primeiro começo de mudança na condição material do

⁵³“Drawing for me is already in the thought, and so therefore it is the thought ... [If] the complete invisible means of thinking powers are not in a forma, then it will never result in a good drawing. So it is the first beginning of changing the material condition in the world ... throughout sculpture, throughout machinery or engineering ... where universals through drawing end not with the concept of drawing of the traditional artist.” BEUYS, Joseph. **Joseph Beuys and the language of drawing**, p. 103.

⁵⁴ Na Grécia do século IV A.C. com maior frequência, especialmente para uso privado, se escrevia gravando com um instrumento uma tábua coberta de uma fina camada de cera.

mundo. E não seria então possível pensar toda sua atividade como demonstração da possibilidade (e urgência!) do revolver dessa camada de cera ao mínimo “escorrer” do pensamento? Beuys mostra ao espectador o impulso essencial do fazer o mundo, presente em cada homem ao modo de uma potencialidade como um eco da sua intuição de escultura⁵⁵.

E a partir de uma ligação física, num processo de “sentir substâncias”, o escultor visa à restituição do sentido original do termo “moldar” – aplicado, em tempos e culturas anteriores, tanto à consciência quanto ao material no sentido escultórico. O que fica evidente na substância oleosa marrom avermelhada *Braunkreuz* (cruz marrom) que, muito usada em desenhos, principalmente a partir da década de 1960, torna-se uma espécie de marca registrada do artista. É possível ouvir nela o eco do nome de Christian Rosenkreuz⁵⁶ ou todas as implicações simbólicas da cruz, relacionada ao cristianismo ou ao nazismo (cruz dupla). Apesar de variar consideravelmente em tonalidade e textura, a substância possui tal solidez que remete à sensação de sujeira, a evocar em nós “o conjunto do mundo de cores ... provocar de algum modo um mundo claro e luminoso, um mundo tão supra-sensível e espiritual quanto possível, e isso por sua imagem contrária.”.

Antes do *Braunkreuz*, Beuys teria utilizado substâncias oleosas cinza, como aquela da espessa mancha que constitui o desenho *Teoria da escultura* (1958). Mais “frio” do que aquele marrom, esse cinza opaco segue, porém, o mesmo princípio da contra-imagem: gruda displicente e firme na superfície do papel, oferecendo atrito suficiente para colocar em movimento o pensamento do espectador, que “existe como potência de pensar e não pensar, como uma tábua encerada na qual não há nada escrito.”⁵⁷ Ao concentrar potência (matéria cinza) e forma (teoria da escultura) na

⁵⁵ “(...) j’ai ouvert le livre, j’ai vu une sculpture de Lehmbruck et tout à coup j’ai eu l’intuition qu’avec la sculpture on pouvait faire quelque chose de formidable. ‘Tout est sculpture’, semblait me crier cette image.” BEUYS, Joseph. Apud Marion HOHLFELDT. **Chronologie**. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Joseph Beuys (cat. expo) Op. Cit., 248.

⁵⁶ Christian Rosenkreuz é o místico a partir do qual foi nomeada a seita Rosa-cruz, uma das bases das teorias de Rudolf Steiner - provavelmente através das quais Beuys se tornou familiar com o Rosacruz.

⁵⁷ AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby o de la contingência**. In Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville. Valencia, Pre-textos, 2001, p. 99.

substância única do desenho segundo o mecanismo da contra-imagem, Beuys revigora uma herança cultural alemã de produção de imagem.⁵⁸

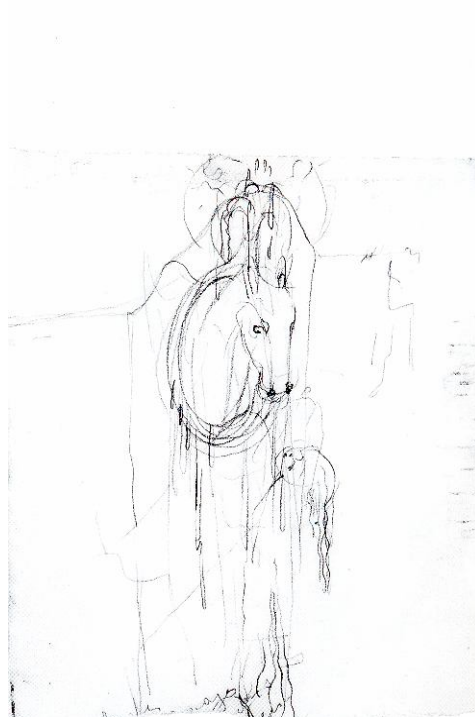


Figura 18 – Oh, Falada ali pendias

O tempo do fluxo do pensamento beuysiano fica marcado na superfície do papel através do escoamento de substâncias úmidas, ou “secas” como *Oh, Falada, ali pendias* (1950), quando a nítida figuração de um busto de cavalo parece “escorrer” pela folha de papel numa série de linhas de diferentes gradações. Figuração e “abstração” totalizam uma única massa de desenho cuja densidade é proporcional ao volume do pensamento. Por isso há incrivelmente muito no desenho. Espécie de liga do tempo do pensar, o desenho trabalha o volume do pensamento humano.

Seguindo o fluxo essencialmente pré-verbal do pensamento, o desenho acompanha todas as atividades cotidianas do artista⁵⁹. E, subtraindo-se à fuga dos

⁵⁸ Alain Borer observa que no termo *Bildbauerkunst* o ato de bater (*bauen*) é associado a *Bild*, ‘imagem’, que, por sua vez, associa-se à ‘idéia’, como na palavra grega *eiden*. BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo, Cosac & Naify, 2001, p. 14. Lembramos então da produção de imagens em xilogravura, cuja origem remonta ao trabalho do ourives. Segundo Panofsky, os maiores gravadores do século XV não são, originalmente, nem pintores nem iluminadores, mas ourives que aplicam sua tecnologia antiga a uma nova finalidade: produzir desenhos sobre papel no lugar de decorações sobre metal. PANOFSKY, Erwin. *L’art et la vie de Albrecht Dürer*. Op. Cit., p. 12.

instantes, estabelece a presença espacial do tempo em ritmos variáveis: agudo e convulsivo em *Vulcão*, sutil e lírico em *Cabeça de Veado* (1954), vivo e delicado nos vários corpos femininos alongados e/ou contorcidos, algo coagulado em *Oh, falada, pendias*. Estes são alguns dos 456 desenhos selecionados pelo próprio artista em *The Secret Block for a secret person in Ireland*⁶⁰, realizados entre 1936 e 1976 e apresentados pela primeira vez em 1974, na cidade inglesa de Oxford. Sobriamente emoldurados em madeira clara, estes desenhos cobrem extenso repertório de observação científica, ficção, mito e história, que deve ser lido nas suas tramas particulares, mas também, e principalmente, sentido como um bloco escultórico indivisível.

“Estão aqui desenhos que eu coloquei de lado durante anos, um pouco aqui e lá a cada ano. Há milhares desses desenhos em coleções privadas, mas a natureza desse bloco secreto é diferente ... em seu conjunto, ele representa minha seleção de formas pensantes (thinking forms) em evolução durante um período dado (...)Era muito importante para mim fazer esses desenhos – para mim, eles estão mais próximos da realidade do que de outros gêneros da pretensa realidade.”⁶¹

Um engenhoso simbolismo compõe o segredo impossível de ser decifrado apenas pelo encadeamento lógico das “pistas” fornecidas por Beuys. Como sugere Caroline Tisdall, o desenho seria uma espécie de linguagem secreta, uma forma codificada cuja aparência clara, objetiva e científica conservaria o segredo. À primeira vista uma ilustração científica, o segundo desenho do bloco, *Tulipidendron lyriofohium* (1948), por exemplo, revela-se a investigação lírica da folha de uma planta. Dois retângulos sobrepostos, levemente traçados em grafite, definem pontos

⁵⁹ “Beuys has been described by those who knew him as constantly drawing; he drew while traveling, while watching TV, while in private discussion, while in performance.” TEMKIN, Ann. Joseph Beuys: life drawing. In Ann TEMKIN; Bernice ROSE. **Thinking is form: the drawings of Joseph Beuys**. New York, Thames and Hudson, 1993.

⁶⁰ Patente no título, a relação com a Irlanda passa pela fascinação de Beuys com o universo celta assim como por sua afinidade com James Joyce, leitura de juventude importante para o desenvolvimento de sua poética, o que é confirmado nos *Sketchbooks* de Ulysses de 1958-61. A aproximação com Joyce parece se dar por sua experimentação de linguagem indissociada da atenção à tradição irlandesa. O envolvimento com os mitos, cultura e paisagem Celtas coincide com a descoberta de uma interconexão entre essa civilização e a cidade natal do artista, Clêves, situada ao longo do percurso feito pelos celtas para atingir o norte da Índia. De acordo com Caroline Tisdall, “como os celtas, ele fazia parte desses seres que jamais se revelam totalmente. Ele era um tipo de ‘receptáculo aos segredos’.” TISDALL, Caroline (entrevista) In CENTRE GEORGES POMPIDOU. **Joseph Beuys**. Op. cit, p. 342.

⁶¹ BEUYS, Joseph. Entrevista a Caroline Tisdall. Apud HERGOTT, Fabrice In CENTRE GEORGES POMPIDOU. **Joseph Beuys**. (cat. Expo), p. 93.

que dividem a figura em zonas simétricas e assim evidenciam os vazios do branco do papel e os cheios pela aquarela. Verde, marrom e amarelo se interpenetram e preenchem o corpo da folha, como que submetida a uma estranha e delicada análise química de sua geometria, capaz de revelar com precisão a efemeridade ou mistério da sua vida.

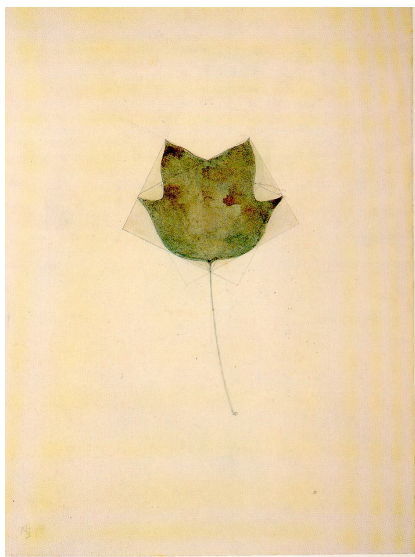


Figura 19 - Tulipidendron lyriofoium

Os títulos de muitos dos desenhos – um longo travessão seguido pelo sinal de interrogação e pelo ano em que a obra foi realizada - deixam clara a natureza investigativa da linguagem. Uma investigação espiritual e intelectual, a seguir cada oscilação do pensamento, nos mínimos movimentos, com o peso próprio dos seus atritos com o assoalho do mundo, acumula-se sob a forma de energia em *The Secret Block*. Pois, sabendo da irredutibilidade da carga concreta vital no pensamento, Beuys faz “uma distinção entre a dificuldade do raciocínio e o peso do pensamento”⁶² – o que caracteriza a densidade específica dos seus trabalhos.

⁶² KIERKEGAARD, Sören. **É preciso duvidar de tudo**. Op. Cit., 54. Nesse pequeno texto inacabado, publicado em seus *Papéis*, o estudante de filosofia apaixonado pelo pensamento, Climacus, localiza o pensamento na dimensão concreta da existência, identificando uma radical heterogeneidade entre eles através de imagens concretas, como aquela do seu desmaio provocado pelo peso do seu pensamento. Segue então, também através de imagens corriqueiras, como os passeios e conversas de Climacus e seu pai por Copenhaga, a constatação de uma realidade que não pode ser concebida de modo abstrato pela linguagem: “Na idealidade tudo é tão pleno quanto na realidade tudo é verdadeiro. Por isso, como posso dizer que imediatamente, tudo é verdadeiro, posso também dizer que imediatamente tudo é real; pois a possibilidade surge só no instante em que a idealidade é colocada em relação com a realidade”. Idem, p. 109.

Só então o mundo passa a existir. Um mundo muito espiritual e muito material, parafraseando o poeta Novalis, cuja noção de romantização⁶³ cabe à perfeição no cuidado de Beuys com a vitalidade concreta das coisas, proporcional a sua vontade de espiritualizar a sociedade. Assim toda sua atividade compreende um processo de comunicação, operação sonora que começa na cabeça, sempre protegida e aquecida pelo chapéu de feltro. Lugar das transferências do peso da matéria pensamento, a cabeça é uma constante do repertório beuysiano. Em *Como explicar pinturas para uma lebre morta*, ela é nutrida pelo mel, que escorre manifestando o caráter eminentemente plástico da linguagem. Assim como ocorre na ação *Titus/Iphigénie* quando, ao cuspir gordura Beuys “demonstra ‘o aspecto físico’ da língua, sua capacidade plástica e nutritiva”⁶⁴.

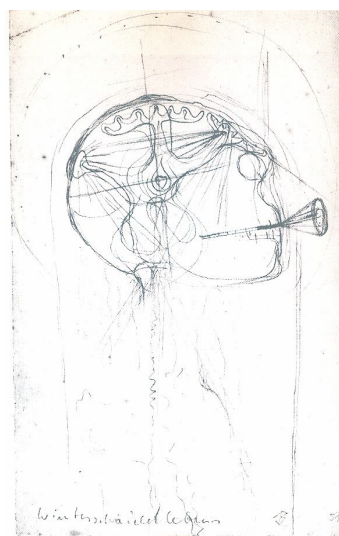


Figura 20 – Experiência de uma caveira hibernal

⁶³ “Le monde doit être romantisé. C’est ainsi qu’on retrouvera le sens originel. La romantisation n’est autre chose qu’une élévation aux puissances qualitatives. Le *moi* inférieur est identifié dans cette opération, avec un *moi* meilleur. Nous sommes nous-mêmes une telle série de puissances qualitatives. Cette opération est encore entièrement inconnue. Si je donne à l’ordinaire un sens supérieur, à l’habituel un aspect mystérieux, au connu la dignité de l’inconnu, au fini l’aspect de l’infini, je le romantise. (...)” NOVALIS. **Fragments - précédé de les disciples à Saïs**. Paris, José Corti, 1992, p. 297.

⁶⁴ “Certains dessins préparatoires de l’action, les ‘partitions’, et des diagrammes tracés à la craie sur le sol montrent, à travers des coupes schématisées de cavités bucco-laryngées, différents stades d’émission d’un son et, par conséquent, le mouvement interne que nécessite un travail d’articulation, l’aspect plastique de l’activité langagière.” **Titus/Iphigénie**. MALET, Florence. In CENTRE GEORGES POMPIDOU (Cat. Expo). Op. cit., p. 311.

Antes de elaborar a teoria da escultura, Beuys esboça *Experiência de uma caveira hiberna* (1949-51), esquema básico da circulação de energia no processo de formação da linguagem/plástica. Traços leves e precisos localizam naquela cabeça/caveira uma carga de linguagem em estado bruto – a própria *pregnância*⁶⁵ do pensamento que alimenta todo o processo plástico. Sem expandir-se, o pensamento corre pelos finíssimos canais das vias do cérebro, a determinar o percurso da formação da autoconsciência. Até a produção da fala, sugerida pela concentração de linhas na altura da fronte, um dos vértices do triângulo composto pelas várias nervuras de grafite que ligam à garganta e à parte posterior do crânio.

Ao “exibir” sua identidade secreta em *The Secret Block for a Secret Person in Ireland*, Beuys estimula no espectador a produção do seu próprio “segredo”. É que, ao deixar naquelas tramas intrincadas marcas irredutíveis a uma interpretação ou comunicação direta, o artista ativaria a capacidade do espectador de produzir – contra-imagens que modificam as condições originais.



Figura 21 – Caixa Emborrachada

Do mesmo modo, o ar denso que se concentra na escura e vazia *Caixa emborrachada* (1957) abre um verdadeiro contra-espço. Objeto feito para guardar

⁶⁵ “J’ai pu rester des heures, amoureux de la sonorité de la langue, c’est-à-dire quand la prégnance de la pensée résonne en elle; j’ai pu rester ainsi, des heures entières ... comme un joueur de flûte musarde avec sa flûte.” KIERKEGAARD, Sören. Apud VIALLANEIX, Nelly. *La Reprise* (introduction). Paris, Flammarion, 1990, p., 41.

coisas, a caixa de Beuys está vazia. O amálgama de madeira, borracha e alcatrão forma uma caixa tão pesada e escura quanto o sentimento que mobiliza o artista para sua produção – uma depressão grave, que o teria levado a clínicas psicológicas em Düsseldorf e Essen. Certamente podem ser encontrados motivos para essa depressão – seu esforço para se afirmar como artista, as dores físicas oriundas da guerra, o luto em relação à catástrofe do Nazismo na Alemanha –, os quais, por si só, não explicam, porém, a produção da caixa. O artista trabalha naquele objeto a concentração do material produzido na fronteira entre o íntimo e o social, o interno e o externo, a própria dimensão espiritual – de fato, o que caracteriza a humanidade do homem. Quanto menos há espírito, menos há angústia, sentimento irreduzível e desconhecido que explica o fato pelo qual “nenhum homem pode se tornar transparente para ele mesmo.” E que o mobiliza.

A relação entre angústia e capacidade é mencionada por Virgilius Haufniensis⁶⁶ como uma espécie de sentimento de auto-capacitação contraposto a uma proibição ou ameaça externa, ainda que não definida. Uma incerteza existencial que, se em Beuys tem relação com o segundo pós-guerra e sua indefinição profissional num país arruinado, é essencialmente um sofrimento inerente a um sentimento do mundo. Uma adesão tão intensa que capaz de “levar a novos estados de consciência”, e proporcionar o “começo de uma nova vida”, declara o artista, que enxerga na Caixa Emborrachada uma espécie de origem da sua Teoria da Escultura: “Eu quero dizer com isso que eu vi a relação que existia entre o caos que eu havia experimentado e uma analogia escultural. O caos pode ter um caráter de cura, numa ligação que canaliza o calor da energia do caos para transformá-la em qualquer coisa ordenada ou colocada em forma.”⁶⁷

Talvez seja lícito pensar a *Caixa Emborrachada* como marca de sua maturidade artística, fronteira simbólica entre um período de isolamento e uma etapa artística pública, quando Beuys começa a manipular produtivamente uma conturbada

⁶⁶ Virgilius Haufniensis se refere à ansiedade de Adão como a vaga e ambivalente experiência de ser capaz e proibido: “L’épouvante ici ne peut devenir que de l’angoisse; car ce qui a été prononcé, Adam ne l’a pas compris, et ici encore nous n’avons que l’équivoque de l’angoisse. La possibilité infinie de pouvoir, qu’éveillait la défense a grandi du fait que cette possibilité en évoque une autre comme sa conséquence.”. KIERKEGAARD, Sören. **Miettes philosophiques/ Le concept de l’angoisse/ Traité du désespoir**. Paris, Éditions Gallimard, 1990., p. 205.

⁶⁷ Joseph BEUYS. CENTRE GEORGES POMPIDOU. **Joseph Beuys**. Op. cit., p. 257.

individualidade no segundo pós-guerra. Como se transformasse a experiência da angústia em matéria plástica essencial, o artista dela extrai a base teórica de seu conceito de arte - o “caráter primário mais importante da escultura em geral” -, o princípio da contração, através do qual a dor íntima do artista guardada na caixa revela a própria dor do mundo. A caixa está sim vazia, mas toda aberta à infinita imensidão indiferenciada do mundo. Guarda o vazio da própria incerteza fundamental da experiência da angústia na qual se fundamenta toda existência numa relação com o futuro, pois, inversamente proporcional às suas reduzidas dimensões físicas (43 X 91 X 77 cm), se abre todo o espaço da possibilidade. Misterioso leftover beuysiano – em oposição ao “pacote estético auto-explicativo” característico de parte da obra de arte contemporânea, segundo o crítico norte-americano Harold Rosenberg .

Seguindo o mesmo princípio de contração da teoria escultórica de Beuys, a gordura vira material bruto capaz de dominar um lugar com seu odor forte quando empregada em grande quantidade, como na sala de gordura *Fettraum*. A irreduzibilidade do seu aspecto orgânico importa, porém, no que assume fundamentalmente uma “flexibilidade psicologicamente afetiva”, como reconhece o artista, para quem “as pessoas instintivamente a sentem relacionada com processos e sentimentos internos”. Sem o intermediário de um suposto conteúdo comunicado, estabelece-se uma espécie de afinidade imediata, quando a matéria indistinta atinge a receptividade do espectador com a intensidade de seu próprio processo interno. O caráter de reversibilidade física da gordura acaba então por converter para a própria comunicação entre obra/artista e espectador, numa poderosa contra-imagem que faz da gordura a matéria preferencial do escultor.

O forte caráter de realidade da gordura não é eliminado com a formatação triangular dos cantos. Ao contrário, como que o potencializa, acentuando a contradição entre potência/matéria e ação/forma. Ali Beuys parece moldar a própria forma viva definida por Schiller como “objeto do impulso lúdico”, no qual vida constitui o objeto do impulso sensível, conceito que significa “todo ser material e toda a presença imediata nos sentidos”, e forma, o objeto do impulso formal,

“conceito que compreende todas as disposições formais dos objetos e todas as suas relações com as faculdades do pensamento”⁶⁸.

Marca substantiva da estratégia estética beuysiana, os cantos, com sua presença indubitável, convocam o espectador para resolver a contradição entre a matéria bruta e a forma geometrizada. Utilizados em ações a partir de 1963, os cantos de gordura solidificada balizam o espaço da arte com uma índole lúdica⁶⁹, definindo o território ocupado pelo artista como a “passagem do estado passivo da sensibilidade para o ativo do pensamento e do querer (...) [que se dá] somente pelo estado intermediário de liberdade estética, e embora este estado, em si mesmo, nada decida quanto a nossos conhecimentos e intenções, deixando inteiramente problemático nosso valor intelectual e moral, ele é, ainda assim, a condição necessária sem a qual não chegaremos nem a um conhecimento nem a uma intenção moral.”⁷⁰

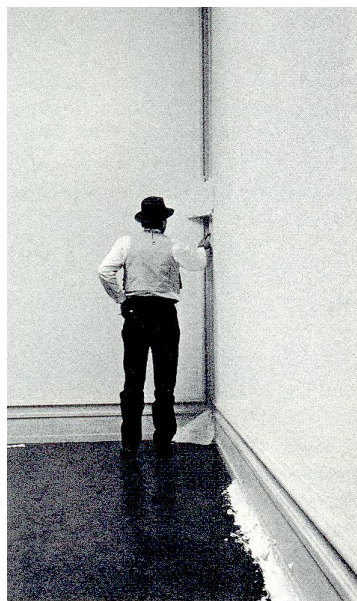


Figura 22 – Canto de gordura

⁶⁸ SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem**. São Paulo, Iluminuras, 2002, p. 77.

⁶⁹ “Pois para isso exigir-se-ia compreender a própria unificação, a qual permanece imperscrutável para nós como toda ação recíproca entre finito e infinito. A razão, por motivos transcendentais, faz a exigência: deve haver uma comunidade entre impulso formal e material, isto é, deve haver um impulso lúdico, pois que apenas a unidade de realidade e forma, de contingência e necessidade, de passividade e liberdade, completa o conceito de humanidade.” Friedrich SCHILLER. Idem, p. 78.

⁷⁰ SCHILLER, Friedrich. Idem, p. 113.