

**4**

**Do leftover ao vazio**

## 4.1

### Andy Warhol. Espaços vazios

... et j'eus quelques appréhensions quant à savoir si ma vie suffirait pour toute la durée de ma vie.  
 Franz Kafka, *Journal*

Juntamente com a Marilyn, a lata de sopa Campbell talvez seja a mais conhecida das imagens produzidas por Warhol, a ponto de identificarmos ambos os objetos antes na sua obra do que nas próprias prateleiras de supermercado ou nos registros da atriz. Em uma das primeiras exposições das latas, realizada na galeria Ferus, em Los Angeles, em 1962, o artista pendura as trinta e cinco telas idênticas (50,8 X 40,6 cm cada uma), pintadas em acrílico, uma após a outra, como em uma única prateleira. Passo a passo acompanhamos a seqüência de latas iguais, individualizadas, porém, pelos diferentes sabores disponíveis no mercado da época - de posse de uma lista de produtos Campbell's, o artista riscava, um a um, os sabores já pintados.

Repetição, serialidade e/ou o assunto condicionado externamente (aqui o número das pinturas é determinado pela quantidade de sabores existentes), os fatores constituintes da pintura de Warhol já estão todos ali. Ao contrário do artista solitário que faz da tela o seu mundo, nosso artista quer a realidade do mundo nas suas telas. O mundo com o qual tem contato diário, afinal; no caso, o alimento consumido, diariamente, ao longo de vinte anos. *Eu fiz todos os dias a mesma refeição ao meio-dia, eternamente a mesma coisa*<sup>1</sup>, e assim justifica o fundamental fator Pop - a escolha pelo mais *fácil*, a coisa mais rente ao cotidiano. Afinal, nós nos amarramos ao mundo através de tudo que há nele, sem distinções. E somente *nessa* ligação nos colocamos em contato conosco. Exigência Pop de *gostar* das coisas e das pessoas, ela é colocada em prática por Warhol através do seu *tipo de filme*. Ali ele nos fornece uma espécie de constante – objeto parado, ainda que com a vibração característica da película -, a partir da qual podemos *fazer mais coisas assistindo [seus] filmes do que com outros tipos de filme; [podemos] comer e beber e fumar e tossir e olhar para frente ou olhar para trás e eles ainda estarão lá.*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> WARHOL, Andy. Apud Benjamin H. D. BUCHLOH. *L'Art Unidimensionnel d'Andy Warhol, 1956-1966*. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. *Andy Warhol (Cat. Exp.)*. Op. cit., p. 55.

<sup>2</sup> WARHOL, Andy. Apud Gretchen BERG. *Andy Warhol: My True Story*. Op. cit., p. 85.

Daí o cuidado na reprodução de *todos* os sabores de sopa à venda. Afinal, *cada* lata de sopa “penetra em nosso mundo acompanhada por todas as condições do que constitui *para nós* sua aparência”. Warhol nos mostra como a mesma imagem, *exatamente a mesma*, se nos apresenta diferente. A sucessão dos 33 diferentes sabores demonstra como “cada ação que nós fazemos penetrar em nosso mundo deve satisfazer a todas as condições de seu acabamento ou de sua interrupção”<sup>3</sup>. Prosseguimos, sempre em sucessão.



Figura 42 – Latas de Sopa Campbell's (frango com arroz, feijão com bacon)

Ao fazer um close frontal nas latas de sopa, quase a sangrar os limites da tela, Warhol não dá margem à dúvida quanto a seu assunto: a lata de sopa, praticamente reduzida à marca do produto, já que seu “corpo” se separa do “fundo” somente por um contorno preto. O branco do rótulo é o mesmo do fundo. Vejamos os dois painéis *Latas de sopa Campbell's (frango com arroz, feijão com bacon)* (1962). No primeiro deles, ocupando praticamente todo o campo visual, a lata tem seus limites definidos pela área vermelha correspondente à parte superior do rótulo e pelo traço preto na parte inferior. No segundo painel, a lata, cerca de três vezes menor do que a primeira, “flutua” no centro do campo visual, ligeiramente deslocada para cima, no ponto ótimo, aliás, para a sua visualização, bem sabe nosso designer.

<sup>3</sup> CAVELL, Stanley. *Le Monde comme choses*. In *Les Cahiers du muse national d'art moderne*. No. 69/Automne 1999, p. 18.



Figura 43 – Lata de sopa Campbell's amassada

O contorno preto fica quase imperceptível, e o branco da parte inferior do rótulo se mistura ao do fundo. O objeto parece então começar a se esvaír. É como se Warhol simulasse na seqüência das latas a tomada de distância necessária para melhor enxergá-la: se de perto a vemos bem definida, quando dela nos afastamos (aliás, o artista o faz por nós, ao retratá-la pequena), enxergamos sua “real” dimensão, ou seja, sua indistinção com o fundo. O artista-publicitário se vale do rótulo que identifica o produto para reforçar a permeabilidade entre sujeito e objeto/mundo. Transfigura, por assim dizer, o rótulo vermelho e branco em zonas de cheio e vazio. O processo fica claro em *Lata de sopa Campbell's amassada (macarrão com feijão)* (1962), em que o esmagamento da lata é sugerido pelo vermelho do rótulo que vira um retângulo na diagonal. A imagem/marca constitui o corpo do objeto que, por sua vez, vira uma intermitência de cheio e vazio, sucessão de áreas vermelhas e brancas que forma a grade de *100 Latas*.



Figura 44 – 100 Latas

Ao mesmo tempo em que tal seqüência de latas iguais de sabores diferentes demonstra que uma coisa nunca é a mesma em diferentes circunstâncias, ela comprova um tanto melancolicamente o novo tipo de desejo correspondente ao individualismo contemporâneo. Na medida em que esse indivíduo não mais tem seus pares definidos por regras sociais, ele deve ser aprovado/desaprovado por aqueles pares em potencial através de outros critérios, a saber, pelo que se consome e torna visível (e o que ela consome e permanece “invisível” – a roupa de baixo - seria, como o próprio artista já nos informou, o mais próximo do que se poderia chegar da “subjetividade” de uma pessoa). Assim, o consumo passa a ser um dos fatores determinantes na escolha do estilo de vida, cada vez mais importante na constituição da auto-identidade<sup>4</sup> - o que Warhol chama *tipo* (PAW 153).

Capaz de transformar os modelos de desejo, o consumo, grosso modo, acaba, no entanto, por tolher, mais do que garantir, a liberdade desse indivíduo. Antes da era do consumo, o termo individualismo significava que o indivíduo podia seguir um caminho próprio sem que se colocasse em questão a aprovação pelos seus pares: ele era guiado por normas herdadas e por objetivos fornecidos anteriormente. Esse individualismo repousava sobre relações perfeitamente impessoais onde importava somente a etiqueta, que regravava “os encontros dos indivíduos não tanto como tais, mas como representantes de seus papéis sociais, hierarquizados”<sup>5</sup>. Os desejos eram, ao mesmo tempo, estáveis e individualizados.

Tal mudança no regime dos desejos não implica o amor irrestrito pelos objetos. A espécie de emoção que surge naqueles anos sessenta significa uma difícil relação com os objetos. Uma relação de amor e ódio, por assim dizer, relação na qual nosso artista insiste. Para continuar com a lata de sopa: uma série de trinta e três, outra de 100 latas, e mais outra de duplas de latas, etc., todas elas multiplicadas serigraficamente. Séries de séries de séries, enfim, para lidar com objetos cada vez “mais numerosos, mais sonoros e mais sutis” - e odiados: *Uhhhh ... Bem, ah... Eu não acredito em pintura porque eu odeio objetos e, uh ... ah ... Eu odeio ir a museus e ver pinturas na parede porque elas parecem tão*

<sup>4</sup> GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002, p. 13.

<sup>5</sup> RIESMAN, D. Apud EHRENBERG, Alain. **Le culte de la Performance**. Op. cit., p. 152.

*importantes e elas não significam realmente nada... eu acho.*<sup>6</sup> Se por certo sabemos que tal declaração dá voz ao espaço artístico contemporâneo, no qual o lugar do objeto de arte é cada vez mais ocupado pelo conceito de arte, também sabemos da ambígua relação do artista com os objetos, vide sua compulsão por compras e coleções. O que significa então esse “ódio” pelos objetos? A resposta, para nós, crucial: vai decidir o lugar-melancolia warholiano.

Se tudo no mundo “tinha um peso equivalente, era tudo igualmente interessante”<sup>7</sup>, também tudo poderia ser desinteressante. Não importa. Justo dessa espécie de indiferença resulta seu procedimento de reciclagem, como o artista confirma quando descreve sua reação dúbia ao receber um objeto: se, por um lado, ele contém a vontade de atirar pela janela as coisas que lhe são dadas ao jogá-las na “caixa-do-mês”, por outro, ele de fato quer guardá-las para que algum dia possam ser usadas novamente.

Essa complexa relação com os objetos, cada vez mais abundantes naqueles tempos, pode ser verificada tanto em sua arte, baseada na reciclagem, quanto em sua vida pessoal - basta lembrar o hábito de colecionar as mais variadas coisas, inclusive obras de arte<sup>8</sup>, e as cápsulas do tempo. E do mesmo modo que Warhol multiplica os objetos por zero nas serigrafias, naquelas cápsulas, por ele denominadas TCs, ele parece esvaziar diretamente seus bolsos<sup>9</sup>.

Afinal, como *acredita que todo mundo deve viver em um grande espaço vazio*, ele sugere que cada um de nós mantenha sua *caixa-do-mês*, de preferência a *uma boa distância de onde você mora* (PAW 144), de modo que você não sinta que está vivendo perto de seu próprio refugio. A função de tal recipiente – efetivada pelo artista nas cápsulas do tempo - seria justamente a de guardar aquelas coisas que, com prazo de validade vencido, ocupariam espaço sem necessidade. Trata-se de função semelhante à repetição executada nas suas obras,

<sup>6</sup> WARHOL, Andy. Apud Lane SLATE. **USA Artists: Andy Warhol and Roy Lichtenstein**. In *I'll be your mirror*. Op. cit., p. 80.

<sup>7</sup> Danto pensa que Warhol tinha uma atitude quase mística em relação ao mundo. DANTO, Arthur. **O filósofo como Andy Warhol**. Op. cit., p. 103.

<sup>8</sup> Em meados dos anos 70, o artista adquire dois monocromos de Yves Klein.

<sup>9</sup> São dois os tipos de cápsulas do tempo: as chamadas TCs, não planejadas, e aquelas oficiais. Nas primeiras podem ser encontrados os mais diversos objetos, desde um pé mumificado (ele freqüentava o mercado de pulgas de New York), até cheques não descontados, passando pela letra de música para Heroin de Lou Reed, artigos de jornal, etc. Já aquelas oficiais têm datas pré-determinadas de abertura e de expiração, e seus itens são escolhidos por sua significação histórica. Jim RICHARDSON. Apud Jordan WEEKS. **The Anthropologist and the time capsules**. *The Archives at The Andy Warhol Museum*.

em que a vontade do *exatamente o mesmo* visa a abrir espaço para permitir a ligação, *porque quanto mais você olha para exatamente a mesma coisa, mais o significado vai embora, e melhor e mais vazio você se sente*<sup>10</sup>.

Se essa espécie de exercício Pop de existência não pode ser mais distinta do modo de ser dos expressionistas abstratos, ambos os procedimentos incorporam repetição, serialidade e, principalmente, certa espacialidade pictórica. Sem pretender uma comparação exaustiva entre Pop e Expressionismo Abstrato, cabe atentar para essa relação menos como simples oposição do que como o confronto que decide a identidade da primeira como arte eminentemente cultural. Afinal, ao mesmo tempo em que proporciona as condições materiais da realidade da arte capaz de garantir a emergência da Pop como tal, o Expressionismo norte-americano lhe apresenta a arte sem a mediação representativa.

Ao chegar a Nova York, em 1949, Warhol se depara com a chamada “the Scene” que, com suas galerias, museus, nightclubs, movimento de Happenings, espaços para apresentações de jazz e rock, casas de café e poesia, o East Village, o West Village, o Upper Side, prepara a cena pública da arte Pop. Do fim dos anos 1950 para o início dos anos 1960, o tom da América muda de Eisenhower para Kennedy. O apoio oficial cria uma conjuntura fértil para a arte, que adquire inédita realidade pública em conformidade com o consumismo progressivo e uma crescente mobilidade social.

Tal modo público do estar-no-mundo se apresenta como uma ordem espacial pictórica em que espectador ou pintor não mais resvalam para dentro da pintura. O interior da pintura se desdobra no seu exterior, Pollock mostra exatamente isto ao caminhar por suas telas. Seu gesto repetitivo, no entanto, revela uma “estranha combinação de extremo individualismo e perda do eu”<sup>11</sup>. Assim o pintor faz da tela seu mundo onde, livre de qualquer correlato objetivo, flutua um sentimento, “uma referência psicológica mais ampla”, para falar com Kaprow.

E não seria justamente tal ampla referência psicológica que vem a desaparecer nos anos 60? Assim, ao se valer da espacialidade pictórica dos expressionistas abstratos, Warhol também os provoca em mais uma de suas

<sup>10</sup> WARHOL, Andy. **POPism**. Op. cit., p. 50.

<sup>11</sup> KAPROW, Allan. **O legado de Jackson Pollock**. In Gloria FERREIRA, Cecília COTRIM (org.) Escritos de artistas. Op. cit., pp. 37-45.

declarações de ódio pelos objetos: *Eu simplesmente odeio objetos, eles não têm nenhum interesse para mim, então quando eu pinto eu só faço mais e mais desses objetos, sem qualquer sentimento por eles ...*<sup>12</sup>. Se a repetição de Pollock “traz à tona” um processo inconsciente subjetivo, a de Warhol segue pela superfície de um inconsciente que não discrimina interior e exterior. E, do mesmo modo que na sua Filosofia, ele identifica a nova posição da subjetividade na sociedade de consumo, desqualifica com certa agressividade um suposto sentimento artístico nas *Oxidation paintings*. Nelas o sentimento do artista que continuaria pelo meio abstrato da tinta é “substituído” pelo fluxo de outra substância, também produzida no interior do corpo - a urina. As *Oxidation paintings* - segundo Rosalind Krauss, “interpretação escandalosa da linha respingada de Pollock” -, reiteram sim o all-over, a partir, no entanto, do ordinário excremento. Através de tal aproximação excessiva com o mundano, Warhol, com um espírito algo Dada, cancela qualquer nobreza da ação do artista e macula a excelência visual da *High Art*.

Ao re-interpretar Pollock, o artista “recusa a reorientar o trabalho do chão sobre o qual ele foi feito, e então não permite que ele assuma o eixo vertical da parede para o qual foi presumivelmente destinado, uma verticalidade que afirma a primazia do campo visual sobre as outras dimensões do *sensorium* humano, como tato, ou movimento, ou cheiro”<sup>13</sup>. Krauss insere Warhol em uma série de artistas dos anos 1960 e 1970, de Twombly a Oldenburg, de Morris a Hesse, que transgridem as implicações horizontais do “dripping” de Pollock.

Já David Bourdon, crítico de arte e amigo de Warhol, consegue enxergar uma ligação direta entre a obra do artista e a de Rothko. Sem tentar verificar tal hipótese (que, aliás, nos parece inválida) apresentada em entrevista com o artista (que, aliás, também discorda do seu amigo), vale atentar para a imagem que o crítico nos oferece das pinturas do pintor russo: os quadros de Rothko seriam

<sup>12</sup> Andy Warhol em entrevista a Gretchen BERG (1966). **Andy Warhol: My True Story**. In I'll be your mirror. Op. cit., p. 87.

<sup>13</sup> “And its not simply the scatological impurity of the material constituting the work – the fact that the Oxidation paintings were made by urinating onto canvases covered with still wet metallic paint – that challenges the purported sublimity of Pollock’s art. More profoundly, more structurally, the sublime reading of Pollock is canceled by an interpretation that refuses to reorient the work from the floor on which it was made, and thus to allow the primacy of the visual field over dimensions of the human sensorium, such as touch, or motion, or smell.” KRAUSS, Rosalind. **Carnal Knowledge**. In Andy Warhol. October Files 2. Op. cit., p. 112.

como “aspiradores de pó, engolindo o espaço na frente deles”<sup>14</sup>. Imediatamente, Warhol diferencia as suas pinturas: elas seriam *o vácuo*.

O breve diálogo apresenta nosso assunto: a (in)determinação de um lugar na experiência da obra. Se a pintura de Rothko nos envolve física e sinestesticamente com suas “paredes de sentido”, a de Barnett Newman produz um lugar indubitável através de certa hostilidade da sua cor ao ambiente. Funda o lugar próprio da dimensão espiritual, a partir do qual nos propõe um confronto. Aqueles sólidos campos de cor acabam asseverados pelos zips e justo ali produzem uma vibração profunda. Assim o artista espera que sua pintura tenha “o impacto de dar a alguém”, como teria dado a ele mesmo, “o sentimento de sua própria totalidade, de sua própria separação, de sua própria individualidade, e ao mesmo tempo de sua conexão com os outros, que também são separados.”<sup>15</sup> Combinatórias de sobreposições de pigmento em Rothko ou grandes áreas de cor “hand-made” de Newman, a repetição ativa um processo de produção para redimensionar esteticamente a pintura. Constantemente revigorada pelo trabalho do artista, a tinta/pigmento assenta, *a partir da tela*, um lugar de excelência pictórica.

Os expressionistas norte-americanos existem na tela – seu mundo –, Warhol só pode fazê-lo em uma série delas. Sem estabelecer-se a partir de uma relação entre dois Selves, como diria Newman, o encontro com nosso artista se dá no lugar das *pinturas intercambiáveis*:

“Eu gosto de pintar num quadrado porque você não tem que decidir se ele deve ser maior-maior ou menor-menor: é simplesmente um quadrado. Eu acho que toda pintura deveria ter o mesmo tamanho e a mesma cor, então elas são todas intercambiáveis e ninguém acha que eles têm uma pintura melhor ou uma pintura pior. E se a ‘pintura mestra’ é boa, elas são todas boas. Além disso, mesmo quando o tema é diferente, as pessoas sempre pintam a mesma pintura.” (PAW 149).

Em contraposição ao potente branco de Newman - *sua cor* -, o branco de Warhol é vazio, é não-cor, que, como tal, pode ser preto<sup>16</sup>, tanto faz. Espécie de monocromo, a mancha gráfica warholiana “retrata” a duração – o conceito-objeto

<sup>14</sup> BOURDON, David. **Warhol interviews Bourdon**. In *I'll be your mirror*. Op. cit., p. 10.

<sup>15</sup> **Barnett Newman: paintings, sculpture, works on paper**. Hatje Cantz, 1999.

<sup>16</sup> “What is your favorite color?/AW: Black./Is that the absence of color or all colors?/AW: No, it has all colors in it. White is my favorite color./ Which is your favorite color – black or white? Black is my favorite color and white is my favorite color. Andy Warhol em entrevista a Jordan CRANDALL (1986). **Andy Warhol**. In *I'll be your mirror*. Op. cit., p. 364

por excelência do artista. Visualizemos tal duração em um número de dança, em *Merce* (1963), coreografia montada no espaço da serigrafia a partir de três seqüências de movimento de Merce Cunningham. A tela, quase toda escura, é marcada por breves “clarões”, pequenas “manchas” muito claras correspondentes às áreas iluminadas dos pés, cabeça, braço e/ou corpo, discretas, e suficientes para nos garantir a dança do bailarino como pontos que estabelecem diagonais sobre a tela.

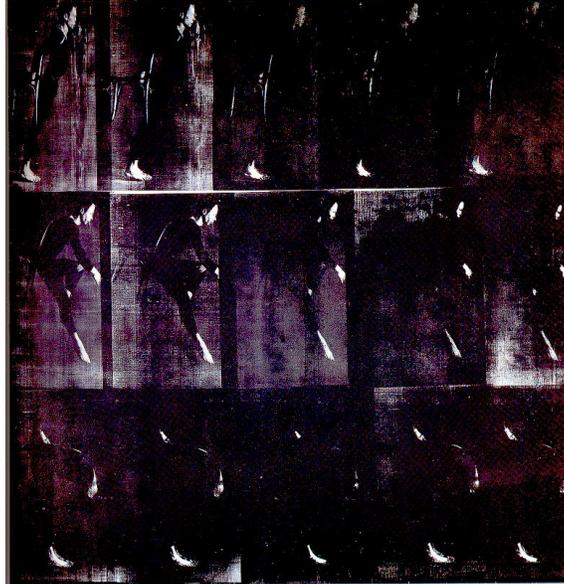


Figura 45 - Merce

Num segundo momento, podemos distinguir três seqüências de movimento, separadas por breve intervalo das impressões e diferenças da iluminação de cada cena. Com destaque para o pé do bailarino fortemente iluminado, o identificamos na parte superior esquerda da tela, vestido com malha escura e segurando uma cadeira às costas. Pés fixos no chão, ele parece inclinar o corpo para frente, e assim praticamente desaparece no escuro da tela, “deixando”, porém, seu pé no solo, e ligeiras marcas cinza, correspondentes à cabeça e à região das costas junto à qual estão seus braços. Sem discernir seu corpo, visualizamos com clareza o movimento nos mínimos e decisivos rastros brancos.

Na seqüência intermediária, com a perna esquerda dobrada, o bailarino parece dar um pequeno salto para trás. Quase imperceptível, a cadeira permanece com ele que, deslocado para o lado superior direito de cada um dos quadros, parece avançar ao invés de recuar com o salto. No penúltimo quadro, o bailarino

parece saltar mais longe e um tanto mais alto, já que a tela com sua imagem é impressa a uma distância maior da precedente, produzindo uma área escura mais extensa dando a ilusão de mais espaço. Já no último dos quadros da seqüência, essa distância é significativamente diminuída: o bailarino, impressado contra o limite da tela, parece saltar para fora da tela.

Sutis variações de tamanho e disposição das já sutis manchas brancas garantem uma dança “sofisticada”. Na última seqüência, por exemplo, mal distinguimos o corpo do bailarino que, no entanto, apresenta um movimento circular sugerido pelo conjunto formado pelos pés e pelo corpo. Um tanto borrado, cada pé é insinuado por uma pequena dobra circular que “continua” pela fina curva clara produzida pela luz do corpo inclinado para frente. Resultado: um arco, ao qual se contrapõe um breve traço (braço).

Se, para efeito de descrição, discriminamos as seqüências no sentido da leitura, o que nos aparece à primeira vista é o forte movimento diagonal estabelecido por toda a tela. Warhol monta uma coreografia na qual o bailarino praticamente some no “vazio” preto. Se efetivamente acompanhamos o bailarino (e não só identificamos sua figura nas seqüências) ele, por assim dizer, salta do quadro, o espaço da “pintura” então se revela. Através do rastro claro produzido pela diagramação indissociável da materialidade da tinta, Warhol retrata a (im)permanência do movimento. Permanece na tela a duração daquela dança, e somente quando com ela nos “encontramos”, é possível ao vazio (re)aparecer - quando fazemos com que aquela dança penetre em nosso mundo satisfazendo a todas as condições de seu acabamento.

“Então por um lado eu realmente acredito em espaços vazios, mas por outro lado, porque eu ainda estou fazendo alguma arte, eu ainda estou produzindo lixo para as pessoas colocarem em seus espaços que eu acredito deveriam estar vazios: i. e., eu estou ajudando as pessoas a gastarem seu espaço quando o que eu realmente quero fazer é ajudá-las a esvaziar seus espaços. Eu vou ainda mais além em não seguir a minha própria filosofia, porque eu não posso nem esvaziar meus próprios espaços.” (PAW 144)

Para o artista, o espaço é perdido quando há algo nele. Querendo que este espaço reapareça, mas impossibilitado de auferi-lo, ele o persegue na duplicação/repetição da imagem. Ou, sob a forma de painéis monocromáticos, ele efetivamente o “fabrica”: ele confecciona telas, “vazias” de imagem, cuja área equivale à das serigrafias ao lado das quais são dispostas. Se para Rosalind Krauss

esses monocromos parodiam a pintura moderna, Warhol nos dá uma outra explicação, compatível, aliás, com a lógica da *Business Art*: para cada uma de suas grandes pinturas ele pinta *uma tela vazia, com a mesma cor de fundo. As duas são feitas para serem colocadas juntas segundo a boa vontade do proprietário ... Assim, elas são maiores e, sobretudo, elas custam mais caro. Liz Taylor, por exemplo, 101,6 X 101,6 cm, na cor de sua escolha, custa 1600 dólares com o vazio. Assinado, naturalmente.*<sup>17</sup>

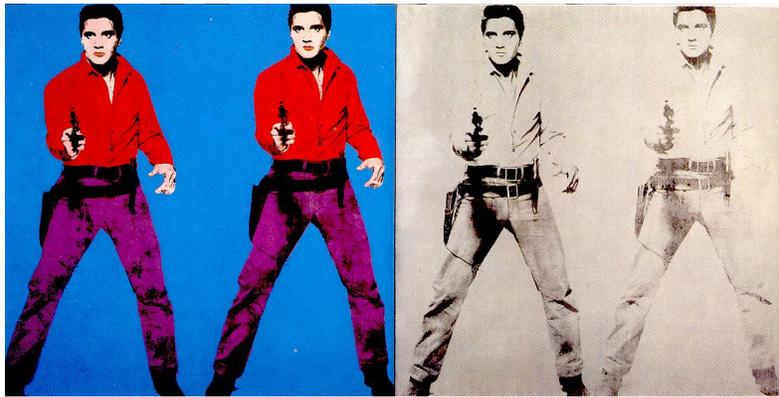


Figura 46 – Duplo Elvis I e II

Explicações plausíveis, a referência histórica e a motivação financeira se juntam ao principal argumento warholiano: o ininterrupto reaparecimento do espaço/vazio. São “dípticos” de cheio/vazio, como *Duplo Elvis I e II* (1964), que expõe essa passagem através da eliminação das camadas serigráficas. Colorida na tela da esquerda, a mesma imagem dos dois Elvis se repete na da direita, reduzida, porém, à impressão em preto, por sua vez, devidamente “falhada”. Vamos e voltamos sobre as quatro imagens contíguas, dispostas à mesma altura. O cheio vai se “esvaziando”, e volta a se “encher”. Esvazia-se por completo no painel monocromático de *Dupla Liz*, ou no belo *Acidente de carro prata* (1963). A serigrafia é oportuna para atentarmos à qualidade dos “vazios” desses “dípticos”, em particular os prateados, que não são uniformes, chapados. A tonalidade do cinza/prata varia, tal qual uma névoa, que nessa pintura se relaciona com a “névoa” produzida pelas falhas das impressões serigráficas.

<sup>17</sup> WARHOL, Andy. Apud. Benjamin BUCHLOH. *L’Art Unidimensionnel d’Andy Warhol, 1956-1966*. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. *Andy Warhol (cat. Exp.)*. Op. cit. 39-61.

O vazio produzido por Warhol reitera seu ódio pelos objetos que, aliás, é o outro modo de afirmar: Pop é gostar das coisas. Trata-se da condição para se ligar às coisas, justamente ao se desligar delas. À perda de emoção detectada pelo artista nos anos 60 seguem perguntas: como então nos relacionar com as coisas/pessoas, até onde podemos nos aproximar delas, o quanto delas podemos saber/conhecer? São as perguntas - ou antes, uma mesma pergunta que se desdobra - próprias à melancolia, afinal.

Thomas Crow e Hal Foster reconhecem uma melancolia em Warhol a partir das suas Marilyns. Para o primeiro, próximo a uma abordagem sociológica, aquelas imagens representariam um longo ato de luto; para o segundo, inclinado à interpretação psicanalítica, mais do que uma lenta liberação do objeto no luto, elas sugerem uma fixação obsessiva no objeto da melancolia. A pergunta de Crow se volta para o modo de alguém lidar com o fato da morte da celebridade, “Onde alguém coloca o conhecimento curiosamente íntimo que ele possui de uma figura desconhecida, e como alguém lida com o senso de perda?”<sup>18</sup> Já para Foster, o trabalho sobre aquela “imagem de amor” colocaria em cena a “psicose de desejo alucinatório de um melancólico.”<sup>19</sup>

O trabalho do luto, no entanto, abarca toda a sua relação com os objetos. O que está em jogo, porém, é menos a morte de alguém em particular do que uma forma de abandono. Em “Sobre a transitoriedade”, Freud enxerga o luto do objeto como a condição de possibilidade de aceitar a beleza do mundo, permitir sua independência de mim, sua objetividade. “O luto (...) chega a um fim espontâneo. Quando renunciou a tudo o que foi perdido (...) nossa libido fica mais uma vez livre(.) para substituir os objetos perdidos por novos igualmente, ou ainda mais preciosos.”<sup>20</sup>

A busca de tal independência significa para Warhol a liberação do espaço, através da diagramação, do tamanho e da cor. É a sua forma de pensar, como o artista deixa patente em todas as suas séries, e em particular a das Cadeiras Elétricas, parte dela realizada em 1963.

<sup>18</sup> CROW, Thomas. **Saturday Disasters**. Op. cit., p. 51.

<sup>19</sup> FOSTER, Hal. **Death in América**. In Andy Warhol. *October files 2*. Cambridge/London, The MIT Press, 2001, p. 72.

<sup>20</sup> FREUD, Sigmund **Sobre a transitoriedade**. Op. cit., p. 348.

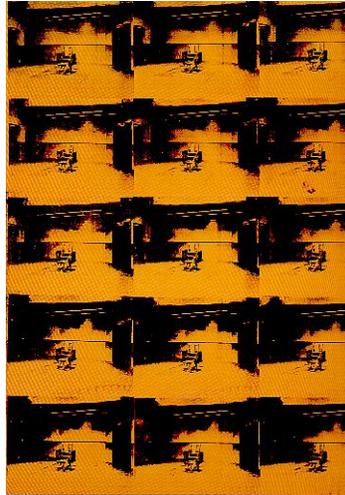


Figura 47 – Catástrofe Laranja

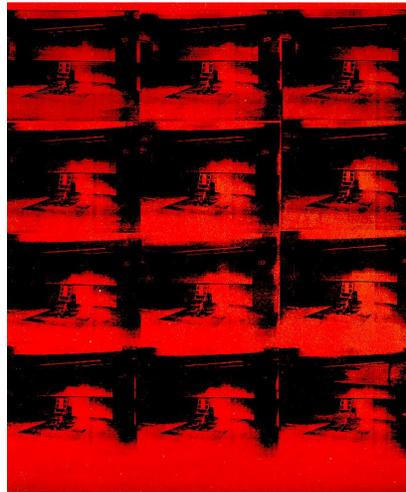


Figura 48 – Catástrofe Vermelha

Se na maioria das séries vemos um objeto que dura na tela através de uma ilusão de movimento, um “deslocamento” sugerido pela mancha gráfica, aqui a mancha gráfica possui uma unidade incomparável. A natureza monocromática, por assim dizer, do objeto-duração é exacerbada, e aquela “sucessão” aparece imediata. Warhol reforça o nosso encontro com a cadeira como um “tipo de suspense que não acontece”<sup>21</sup>. Como se estivesse na sala ao lado, o condenado

<sup>21</sup> A expressão é utilizada por Cavell para se referir à câmera fixa de Chantal Ackerman que toma diferentes posições, sempre frontais, e enquadra sempre uma grande parte do personagem com suficiente entorno para situar um e outro. O movimento da câmera revela o que compreende como

parece prestes a entrar, embora absolutamente nada pareça indicá-lo. O ritmo desse suspense, que acontece quando nós - os condenados - olhamos para a imagem de uma única cadeira, se altera conforme a cor, o número das imagens impressas, o “zoom” sobre o objeto e, conseqüentemente, a proporção entre a luz/cor e o sombra/preto. Seja com a frenética vibração de *Catástrofe Laranja*, seja ao ritmo lento de *Catástrofe Vermelha*, não escapamos do confronto com nossa vida/morte.

A crença de Warhol em espaços vazios se estende para a própria arte. Dentro da galeria de Leo Castelli, ele coloca em prática tal crença com suas “pinturas flutuantes” cor de prata: *Silver Pillows* cheias de hélio flutuam pela sala de exposição, e ali instauram o movimento do leftover – as coisas por elas refratadas conforme seu deslocamento pelo espaço da sala, à mínima oscilação da corrente de ar – ao vazio – abandono dessas mesmas coisas também conforme esse deslocamento. Warhol desiste da pintura como arte limitada a objetos de galeria e assim libera as almofadas prateadas pela janela da galeria, como *se as pinturas estivessem deixando a sala e flutuando para fora dela*<sup>22</sup>. Trata-se então, segundo o artista, de um objeto a mais a se movimentar pelo mundo.

Ao abandonar a pintura, Warhol celebra a nova existência no mundo público da Nova York de 1965, cidade refratada pelo gigantesco balão prateado que, lançado do topo de um edifício, plana sobre a cidade a anunciar uma outra possibilidade de arte.



Figura 49 – Silver Cloud

“o eu como coleção, sob a forma particular onde ele não é livre”, se encontrando ligado numa rede com as coisas. Stanley CAVELL. *Le monde comme choses*. Op. cit., p. 18.

<sup>22</sup> Andy WARHOL. *POPism*. Op. cit., p. 149.

## 4.2

### Joseph Beuys.

#### 4.2.1

#### Amplitude escultórica.

*L'air est organe de l'homme aussi bien que le sang. La séparation du corps et du monde est semblable à celle du corp et l'âme. Novalis, Fragments.*



Figura 50 – Barraque d'ull Odde – local de trabalho de um cientista artista

Em *Barraque d'ull Odde - local de trabalho de um cientista/artista* (1961-67), sabemos estar no lugar de trabalho de Beuys devido aos elementos marrons, amarelados e cinzentos, mais ou menos opacos, armazenados na grande estante de madeira. São latas e frascos de vidro de tamanhos e formatos variados, instrumentos e brinquedos, plugs elétricos, um motor enferrujado, caixas ou pedaços de madeira, pedra, metal, papel. Uma quantidade excessiva de recipientes e materiais toscos contrasta com o exíguo espaço da mesa de trabalho (tal qual uma escrivaninha) contígua à estante, e insinua a árdua atividade realizada naquele local. Ao mesmo tempo em que acentua o caráter custoso da tarefa, a solitária lâmpada sobre a escrivaninha sugere uma resistência, sublinhada, com certo humor, pelo fio elétrico que a mantém acesa. Sugerindo uma corrente de energia entre a pequena mesa do artista e as substâncias da estante, o fio se destaca visualmente contra a parede branca da sala de exposições a atravessar os móveis dispostos ao fundo da sala para então conectar-se à tomada. A discreta

linha sinuosa sustenta, por assim dizer, a energia daquele ambiente denso de trabalho, algo vulnerável – afinal, e se desconectássemos o fio da tomada?

Conforme nos aproximamos da estante podemos identificar cada um dos elementos ali armazenados. Quando dela nos afastamos, porém, os vemos todos integrados às prateleiras que, juntamente com as laterais da estante, determinam linhas de força sobre o plano da parede. Espécies de coordenadas ortogonais do lugar de trabalho de Beuys, essas linhas incorporam os elementos, retificados nos retângulos marrom e amarelado pendurados acima da escrivaninha. Leves, quase transparentes se comparados aos móveis opacos, esses planos sintetizam as substâncias-cor de *Barraque d’ull Odde* - recorrentes, aliás, em todo o repertório beuysiano, como o *beize* e o *Braunkreuz* dos desenhos. E acentuam o caráter frontal da obra, que ganha, com as diversas gradações das substâncias guardadas nos nichos da estante, um movimento de expansão/contração - espécie de pulsação contra a parede da sala de exposições.

Beuys “planifica” seu local de trabalho naquela parede, sobrepõe, por assim dizer, sua atividade individual no espaço institucional da arte, marcando com *Barraque d’ull Odde* o período da reorientação pública de sua obra. A elaboração do trabalho, entre 1961 e 1967, coincide com a crescente desenvoltura com a qual o artista ocupa “seu território” na realidade material do mundo da arte ao assumir suas experiências de guerra e/ou aquelas então vivenciadas. Tal como a indefinição entre ciência e arte sugerida no título: menos dúvida pessoal de um jovem em relação à sua futura atividade profissional do que ansiedade do homem-artista europeu quanto aos rumos da sua própria civilização. Lugar da expectativa quanto a um método de trabalho<sup>23</sup> capaz (re)elaborar devidamente o conteúdo vivido, o local de atividade - arte e/ou ciência – é *exatamente* proporcional à urgente revisão dos fundamentos do conhecimento humano exigida pelo gravíssimo estado das coisas. À ausência do artista-cientista segue a suspensão da atividade, e uma sensação de desamparo, justo pela franca e inequívoca exposição dos materiais que demarcam aquele território de trabalho ao voltar-se para nós. Guardadas nas prateleiras, aquelas substâncias recusam qualquer espécie de

<sup>23</sup> Em entrevista realizada em 1976, Beuys declara aquela transição entre ciência e arte, vivida com ansiedade, como a mais importante “experiência-chave” “em termos de método e trabalho”. Relata, com muito humor, suas primeiras experiências acadêmicas com a ciência (uma aula de biologia) e a arte, para então concluir por sua insatisfação com o caráter de especialização envolvido em ambas as atividades. JAPPE, Georg. **The “key experiences” interview**. In Joseph Beuys: mapping the legacy. Op. Cit., pp. 185-198.

acúmulo e tão somente pedem por resgate, alerta a lâmpada acesa que, sem iluminar o tampo de sua escrivaninha, aponta para frente.

Assim tomam conta do ambiente cotidiano de trabalho de Beuys os elementos da sua espécie estética de teoria de conhecimento expostos sem qualquer organização, a nos alertar para o nosso permanente embate com a realidade. O homem-artista situa seu substrato existencial *in natura*, sempre por definir-se, *como* lugar de trabalho, anunciando a pergunta de escala planetária pelo significado do conhecimento para a existência humana que distingue toda sua prática artística. E aqui, como em uma “loja deserta”<sup>24</sup>, ocupamos mais um lugar-melancolia beuysiano: espécie de confissão pública acerca da indigência do seu material, efetiva reconciliação do homem com ele mesmo – possível “auto-retrato espiritual” do artista contemporâneo.

Lembramos então da gravura *Melencolia I* de Dürer, “exposição objetiva de um sistema filosófico [Geometria] e a confissão subjetiva de um indivíduo [Melancolia]”<sup>25</sup> a configurar, de certo modo, seu auto-retrato espiritual. Ao dotar a Geometria, disciplina por ele tão amada, de uma alma e a Melancolia, sua própria condição emocional, de um espírito, Dürer concentra uma noção abstrata em figura humana. Reflexo da sua personalidade inteira, a gravura assim realiza simbolicamente a consciência do artista-geômetra acerca da necessidade de conciliação das suas “visões interiores” com as limitações técnicas da geometria<sup>26</sup>. Cercada pelos instrumentos, inutilizados, de medição do ateliê da Geometria, a figura alada interrompe sua atividade e permanece em um “estado, por assim dizer, de super-alerta (...) seu olhar fixo é aquele da busca intelectual, tão intensa quanto estéril. Ela suspendeu seu trabalho não por indolência, mas porque esse trabalho se tornou, a seus olhos, sem sentido. Não é o sono que paralisa sua

<sup>24</sup> SYLVESTER, David. *On Beuys*. Op. cit., p. 116.

<sup>25</sup> “En elle se confondent et se transmuent deux grandes traditions, iconographique et littéraire: celle de la *Mélancolie*, personnification d’une des quatre humeurs, et celle de la Géométrie, personnification d’un des sept arts libéraux. En elle s’incarne l’esprit de l’artiste de la Renaissance, respectueux de l’habileté technique, mais qui n’en aspire que plus ardemment à la théorie mathématique – qui se sent ‘inspiré’ par les influences celestes et les idées éternelles, mais qui souffre d’autant plus de sa fragilité humaine et des limitations de son intellect. En elle enfin se résume la doctrine neo-platonicienne du génie saturnien, repensée par Agrippa de Nettesheim. Mais, en plus de tout cela, *Mélancolie I*, en un certain sens, est un autoportrait spirituel de Dürer.” PANOFISKY, Erwin. *La vie et l’art d’Albrecht Dürer*. Paris, Hazan, 1987, p. 264.

<sup>26</sup> “Quanto à geometria, ela pode demonstrar a verdade de certas coisas; mas por outras coisas, deve-se resignar à opinião e ao julgamento dos homens.” DÜRER, Albrecht. Apud PANOFISKY, Erwin. Idem.

energia, é o pensamento.”<sup>27</sup> Abandonado por Deus, o artista agora deve buscar sua própria substância existencial, exercendo assim sua nova autoridade no espaço da obra.

Ainda que *Barraque* não adquira na obra de Beuys peso comparável àquele de *Melencolia I* - cuja influência se estende pela Europa por ao menos mais de três séculos - na obra de Dürer, parece viável pensá-la como um outro momento da condição moderna da busca da substância existencial pelo artista. Enquanto Dürer figura a iminente subjetividade criativa do artista solitário, envolvido por seus instrumentos de medição destituídos de uso, o artista-cientista ausente de seu local de trabalho a deixa em suspenso na forte carga afetiva daquelas substâncias. Beuys instaura publicamente seu local de trabalho a partir de um denso conteúdo de experiência/vida, se forma definida.

\*\*\*\*\*

*A questão primordial é saber se as estruturas nas quais vivemos estão de acordo com nosso ser profundo*<sup>28</sup>. Assim Beuys esclarece o nexo da sua amplitude escultórica que, da construção de si à de um mundo em comum, deve suprir o déficit espiritual contemporâneo. A escultura social seria capaz de cobrir o espaço da relação entre realidade interna e externa como uma totalidade orgânica, pois, a quem faltasse *uma noção orgânica de ser humano*, também faltaria a *noção de organismo da sociedade na qual os seres humanos vivem*. Fundamentado na idéia de Goethe sobre o movimento polar dos processos de concentração e expansão na natureza, seu procedimento plástico visa às possibilidades de uma criação individual livre e todas as realizações da vida social e política ao modo das metamorfoses das formas vivas. Desse modo, sua base, o pensamento, energia fundamental que corre no interior de um organismo singular humano, mantido em circulação no organismo social<sup>29</sup>, conduz à produção de formas conforme sua

<sup>27</sup> PANOFSKY, Erwin. *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*. Op. Cit., p. 252.

<sup>28</sup> Depoimento de Beuys ao jornal *Le Figaro* de 16 de janeiro de 1981. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Joseph Beuys (Cat. Expo.) Op. cit., p. 349.

<sup>29</sup> Segundo Max Reithmann, Beuys teria se apropriado da noção de organismo social desenvolvida pelos idealistas alemães. Já em “Mais Antigo Programa Sistemático do Idealismo Alemão”, por exemplo, há uma crítica ao Estado como uma estrutura mecânica que reduz os seres humanos ao estatuto de meras coisas ou meios, e não fins neles mesmos. Segue-se então a proposta de uma relação entre natureza e sociedade na forma de um organismo: a sociedade seria um organismo

natureza plena. Assim Beuys demonstra na espécie de sistema circulatório constituído por *Bomba de mel no lugar de trabalho* (1977), em que o mel, símbolo material do pensamento, corre dentro de tubos (órgãos intermediários) ligados a uma bomba (coração) no escritório da FIU (Universidade Internacional Livre para criatividade e pesquisas interdisciplinares). Instalada na Documenta 6 de Kassel, a geringonça simula a interação orgânica entre o homem criativo e a sociedade, fusão de capacidade humana e estruturas sociais.

Exclusivo capital da sociedade, essa criatividade é foco da ação realizada na instalação da *Bomba* através da insistência em uma auto-atividade livre do Ego. Beuys defende a existência de um *cerne do Ego* independente do ser social, radicalizando a idéia de liberdade na pessoa interna, feita sinônimo da arte mesma<sup>30</sup>. Proporcional ao extermínio de uma subjetividade humanista pelo regime fascista, sua crescente ênfase na capacidade interna do homem também responde à contemporânea perda de si. Entra em jogo a noção de pessoa em permanente tensão com o espaço público - a começar pela própria elaboração de sua mitologia -, as mutações da individualidade contemporânea que definem a qualidade de sua amplitude escultórica. Trata-se de um difícil equilíbrio ecológico, por assim dizer, somente alcançado se considerada a *pessoa* na “distância que faz a ligação” (lição democrática da escultura social).

Desde as vitrines até *Plight* fica explícita a tensão entre um (potencial) interior e seu (alcance) exterior, contínua transferência a situar a pessoa no mundo que pode virar patologia. Como a depressão de Beuys no início de sua vida profissional, consubstanciada na *Caixa Emborrachada* que guardaria seu caos interno para reativá-lo no mundo sob determinada forma. *O caos pode ter um caráter de cura, em sua ligação com a idéia de um movimento aberto que canaliza o calor da energia do caos para transformá-la em qualquer coisa ordenada*<sup>31</sup> – a própria teoria da escultura.

A noção de pessoa se liga ao próprio aglomerado plástico em contínuo processo de (trans)formação recorrente no repertório beuysiano. Concentrado nas

---

social no qual a poesia e a arte ocupariam uma posição central a fim de restaurar a liberdade individual.

<sup>30</sup> Beuys se afastaria assim das referências primeiras de Marx e Schiller, aos quais o artista teria recorrido no contexto do trabalho socialmente necessário. Marx, uma “mente espiritual” e um “gigante” como crítico do capitalismo, teria inevitavelmente “perdido de vista” a liberdade em seu último trabalho. Do mesmo modo Schiller, “mentor” de sua noção ampliada de arte, não teria tido se aproximado de modo suficientemente radical da capacidade individual.

<sup>31</sup> BEUYS, Joseph. Apud HOHLFELDT, Marion. *Chronologie*. Op. cit., p. 257.

substâncias orgânicas maleáveis e instáveis, ele é desmembrado, por assim dizer, na transferência de energia dos dispositivos elétricos. Fios, baterias, aparelhos de feltro e cobre representam iconográfica e materialmente produção, manutenção e condução de energia, transferência contínua de energia entre corpos que cobre o intervalo entre o um e o outro. Contrapondo-se à baixa energia contemporânea, o acúmulo de energia em tais dispositivos remete a uma espécie de dinamização espiritual que visa à ambiência depressiva contemporânea característica da falta de articulação do indivíduo com o mundo social-político<sup>32</sup>. Os grandes *Fonds*, que chegam a provocar a *sensação* de calor ao “aquecer” o ambiente e o nosso interior. A tal dinamização vira calor, princípio escultórico fundamental, capaz de “tratar” a doença da vontade do homem contemporâneo.

Em contraposição à forma cristalizada e fria, o formar líquido e quente, sobretudo, aliás, a sua conservação: o pensar em movimento é condição *sine qua non* para a dinamização espiritual beuysiana, a ser aplicado, por assim dizer, à derrotada Alemanha. Após diagnosticar o grave estado em que se encontra seu povo, com o orgulho abalado e uma profunda deficiência identitária e certa inércia, Beuys propõe ação a partir do re-assentamento de sua terra com matéria bruta e fluida. Da gordura tosca, do feltro quente e informe, dos pigmentos cor de terra e sangue prepara o solo real de uma reconstrução social a ser efetivada por cada um dos membros dessa sociedade.

Beuys decididamente fala como homem do seu povo. Com extrema fluência no novo idioma cultural da arte, porém, torna-se uma persona cultural pública. Sua dinamização espiritual implica assim uma manobra estética multi-mídia: sua ampla cobertura pela mídia consiste, de fato, em um desenvolvimento por aquela materialidade cultural, inerente à escultura social, e capaz de re-situar a Alemanha no circuito artístico-cultural. *Além da arte em si, da educação e do ensino superior, a imprensa, o rádio, a televisão, o conjunto de órgãos de*

---

<sup>32</sup> Ehrenberg refere-se à inversão da dívida do indivíduo para com a sociedade: enquanto o indivíduo objetivado coletivamente – classes sociais, categorias sócio-profissionais – possui dívida com a sociedade, aquele indefinido socialmente vê suas responsabilidades aumentarem na proporção do aumento da dívida da sociedade para com ele. A multiplicação de demandas de reconhecimento pessoal e a confusão de leis e das imagens que a acompanham exprimem na banalidade do cotidiano essa inversão da dívida. É por isso que o indivíduo parece perder de vista a dimensão energética da política. EHRENBURG, Alain. *L'individu incertain*. Op. Cit., p. 309.

informação que se tornaram hoje um empreendimento do Estado<sup>33</sup> acaba incorporado com lucidez à sua produção-atuação artística.

Para o crítico norte-americano Mark Rosenthal<sup>34</sup>, o artista, que chega a cantar em apoio às causas do partido Verde, estaria se estabelecendo como um tipo de superstar aos moldes de John Lennon na Inglaterra ou Bob Dylan nos EUA. Guardadas as devidas diferenças de visibilidade entre os universos da música Pop e o das artes plásticas, essas personalidades respondem à perda contemporânea de um vigor político. Assim, o inegável impacto da obra de Beuys naqueles anos setenta não pode ser dissociado daquele da sua figura pública – capaz de levantar dúvidas a respeito de sua conduta moral. “Xamã ou charlatão?”: a revista alemã *Die Spiegel* expõe em manchete de capa a ambigüidade inerente à estratégica atuação cultural do artista. Corpo/“Self” artístico e persona/imagem pública intencionalmente se confundem na glamourosa arena artística, ocupada por uma subjetividade artística inflacionada<sup>35</sup>.

É exatamente sobre tal inflação subjetiva que incide a severa crítica do norte-americano Benjamin Buchloh, em artigo publicado na revista *Artforum*, após a retrospectiva do artista no Guggenheim<sup>36</sup>. Um tanto ressentido diante da invasão por um artista alemão de um dos ícones do domínio cultural americano – “bonito edifício, normalmente brilhante com claridade, calor, luz”, que, por ocasião da exposição, em 1979, estaria “sombriamente iluminado em um crepúsculo cinza e melancólico” –, o crítico procura dismantelar com argumentos lógicos a mitologia privado-pública desenvolvida por Beuys. Buchloh praticamente desqualifica sua produção artística de “interesse visual insatisfatório”, desde seu ilegítimo fundamento no carisma à questionável ligação do artista com a estrutura de poder das instituições culturais.

<sup>33</sup> BEUYS, Joseph. Apud Julie HEINTZ. **La question des médias**. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Joseph Beuys. (Cat. Expo.). Op. cit., p. 284.

<sup>34</sup> Segundo Rosenthal, a persona criada por Beuys deve ser examinada no contexto da sociedade Ocidental na primeira metade dos anos 60, era das caminhadas para a paz, idealismo, e sociedades colaborativas lideradas por indivíduos carismáticos que raramente se associavam a partidos ou sistemas políticos. ROSENTHAL, Mark. **Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments**. Houston, The Menil Foundation, 2004, p. 13.

<sup>35</sup> A inflação da vida privada não deve então ser compreendida como uma escalada narcísica, ela é o que se torna a vida privada quando ela se modela sobre a vida pública: um espaço onde se comunica para negociar e chegar aos compromissos no lugar de comandar e obedecer. Trata-se de novas relações entre um privado e um público cujos conteúdos foram modificados. EHRENBERG, Alain. **L’individu incertain**. Op. Cit., p. 19.

<sup>36</sup> BUCHLOH, Benjamin H. D. **Beuys: the Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique**. In Joseph Beuys: mapping the legacy. Op. Cit., pp. 199-211

Sem pretender seguir passo a passo sua crítica, vale atentar para algumas de suas observações. A começar pela leitura literal do mito de origem beuysiano, a partir da inverossímil fotografia do artista de pé, em frente à aeronave JU 87 - “em bom estado de conservação” -, publicada na monografia de Adriani “Joseph Beuys: Life and Works” junto à legenda “Joseph Beuys depois de um pouso forçado na Crimeia em 1943”. “Quem teria, ou poderia, posar para fotografias depois do acidente aéreo, quando severamente ferido? Os tártaros com sua câmera de feltro e gordura?”, pergunta um Buchloh mal-humorado.

Evidência do mais conhecido e explorado dos eventos auto-biográficos de Beuys, a bem-humorada fotografia, assim como a publicação do livro, faz parte da estratégica inserção pública de sua obra de conteúdo existencial. Assim, então, ela incide sobre a incerta existência contemporânea, trazida a público, por assim dizer, a partir da noção de “experiência-chave”, mencionada pelo artista em entrevista de 1976<sup>37</sup>. Composta por elementos imaginados, intuídos ou subconscientes, tal experiência, externa, factual ou de caráter visionário, em sonhos, seria capaz de conferir às suas proposições artísticas um assertivo conteúdo vital. Sem se oferecer como objetos de cognição racional, as experiências-chave valem exclusivamente por uma verossimilhança de força de origem, a estabelecer no espaço da arte um lugar em completa interação com uma carga de vida.

Dentro da teoria do conhecimento beuysiana, a experiência-chave constitui a própria biografia configurada em instrumento de trabalho, precioso instrumento de busca e escavação do exato ponto de ligação com o mundo, através da qual ele poderia compreender *o desenvolvimento de tudo*<sup>38</sup>. Indispensável ferramenta para o empreendimento da arte como tarefa existencial, a biografia - *inter-relações de todos os processos e não a separação da vida em compartimentos separados do todo* – estabelece no espaço da arte um vínculo de conteúdo vital concreto entre a realidade sensível e a linguagem/pensamento supra-sensível. Assim, o feltro ou a gordura corresponde menos a um material a ser conformado do que à substância existencial em estado bruto, em re-elaboração contínua ao longo de sua prática artística.

<sup>37</sup> Ver JAPPE, Georg. **The “key experiences” interview**. In Joseph Beuys: mapping the legacy. Op. Cit., pp. 185-198.

<sup>38</sup> Beuys explica a Caroline Tisdall que sua história pessoal interessa somente na medida em que ele tentou usar sua vida e sua pessoa como um instrumento desde uma idade muito tenra.

Essa re-elaboração fala de um segundo nascimento, iconograficamente verificado, por exemplo, em *Banheira* (1960). Ao relacioná-la à *realidade de ter nascido em tal área e em tais circunstâncias*, Beuys alude ao início de todo seu processo individual de conhecimento, atingido através de uma *dor durável*<sup>39</sup>. Uma dor extensiva àquela de toda a Europa, profundamente ferida pelos métodos nazistas de extermínio também aludidos na banheira. Mais uma vez Beuys reitera o procedimento de identificação completa entre sua pessoa e a Alemanha/Europa. Aliás, entre ele, *uma pessoa*, e sua terra. Trata-se de um profundo envolvimento existencial menos no sentido de uma subjetividade forte do que da intensa qualidade de pessoa.

Beuys identifica a onipresente ferida com seu nascimento no currículo *Life Course/Work Course* ao registrar no ano de 1921 a “exposição de uma ferida remendada com fita”. Trata-se do seu nascimento espiritual, renovado ao longo do curso da vida, permanente conquista da liberdade.

Sincero envolvimento existencial, a grave insistência grave na ferida participa, no entanto, do currículo como uma bem-humorada referência aos tradicionais currículos de artista. Publicado pela primeira vez em 1964, *Life Course/Work Course* serviu como biografia oficial de Beuys na segunda metade da década de 1960 em catálogos de exposição, adquirindo sua forma definitiva em 1970 numa exposição de múltiplos realizada na Inglaterra (*Arts Council of Great Britain*). Com 4000 cópias, o currículo integra a exposição como um desses múltiplos: ali o artista situa uma seqüência de eventos biográficos pontuais verídicos, como o convite para ministrar aulas na academia de arte de Düsseldorf (1961) ou a amizade com Bob Morris e Yvonne Rainer, junto aos princípios fundamentais de sua plástica, ferida ou calor, “transformados” em exposições. Autêntico registro da obra-vida do homem-artista contemporâneo, a auto-biografia múltipla incorpora com humor uma inflacionada subjetividade artística mantendo uma dignidade dissimulada, própria à incerta existência artística no novo ambiente cultural. E não seria justamente a alternância entre público e privado a legitimar a conduta do empreendedor da arte como realização existencial?

---

<sup>39</sup> BEUYS, Joseph. In BEUYS, Joseph; KOUNELLIS, Jannis; KIEFER, Anselm; CUCCHI, Enzo. **Bâtissons une cathédrale** (entretien). Paris, L'Arche, 1988, p. 160.

Fiel aos pólos de sua amplitude escultórica, o artista se posiciona politicamente: em 1979 participa da fundação do partido verde alemão *Die Grünen* (Os Verdes), sendo designado como candidato oficial do partido para as eleições ao Parlamento Federal, no ano seguinte. O partido, no entanto, volta atrás em sua decisão, precisamente por conta dos “subtendidos autobiográficos em tudo o que ele diz”<sup>40</sup>. Enquanto aqueles envolvidos em política estudantil durante os anos 1960 na Alemanha trabalharam no desenvolvimento de uma nova e adequada teoria e prática política, Beuys leva adiante com a política seu trabalho artístico (afinal, não se pode obedecer a dois mestres, bem lembrava Kurt Schwitters).

Ao objetivar o equilíbrio entre o “mais profundo” do indivíduo livre e as estruturas nas quais ele vive, a escultura social volta-se para a perda de vigor político na Europa dos anos sessenta. Quando Buchloh se refere àqueles que debochavam da mobilização de Beuys para fundar o Grande Partido Estudantil (1967), ele esquece ou, talvez, ignora que o próprio artista também parecia rir ao fundar tal partido, concebido como *o maior partido do mundo, mas a maior parte de seus membros é constituída por animais*. Proporcional à lúcida compreensão do enfraquecimento dos partidos políticos europeus, o humor de Beuys dá o tom da mensagem central da Organização pela Democracia Direta por Referendum (1971): *nunca vote em partidos políticos novamente*.

Base das realizações sociais, a política integra a escultura social em uma de suas funções principais - dar corpo à dependência mútua que sustenta a autonomia de cada um. Daí a convocação de cada indivíduo para participar da criação de formas para a vida em comum, capaz de “superar” a séria crise de representação política europeia, foco de Beuys nos anos 1970, que demonstra didaticamente o avanço da crise política europeia ao longo da elaboração de *Forças diretrizes* (1974-77).

---

<sup>40</sup> “Le contenu révolutionnaire de son message est malheureusement inaccessible à beaucoup de gens. Il y a des sous-entendus auto-biographiques dans tout ce qu’il dit. Il essaie de mettre à nu la perception quotidienne et de révéler à travers la créativité de sa propre pensée ce qui cache derrière la réalité immédiatement perceptible.” Lukas BECKMANN. Apud HOHLFELDT, Marion. *Chronologie*. CENTRE GEORGES POMPIDOU. Joseph Beuys. Op. Cit., p. 348.

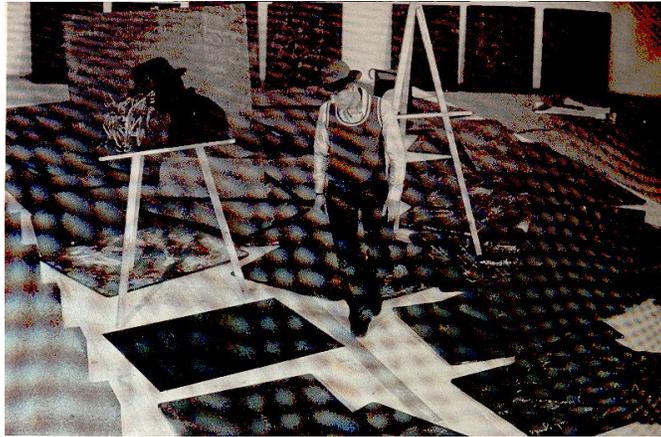


Figura 51 – Forças diretrizes

Parte da coleção permanente da *Nationalgalerie* de Berlim a partir de 1977, a instalação recebe o título após o fechamento da exposição “Art into Society, Society into Art”, realizada no Instituto de Artes contemporâneas, em Londres, no ano de 1974<sup>41</sup>. Por todos os dias das quatro semanas de exposição na galeria, de meio-dia até oito horas, Beuys discutia com os visitantes os princípios e os objetivos de sua arte, explicitando, através de esquemas, o avanço da crise política que se inicia com o mundo moderno. O artista escreve e desenha sobre quadros-negros - espécies de pinturas de sua arte em conceito ampliado - apoiados sobre três cavaletes. Ao fim de cada “lição”, ele remove o quadro do cavalete e o atira ao chão, que, por sua vez, depois de quatro semanas se transforma em uma base irregular formada por camadas escuras de aproximadamente 100 quadros-negros. Conceitos e idéias perdem sua “materialidade” nos traços de giz que aos poucos se dissolvem na superfície de cada quadro-negro atirado ao chão, onde formam, por sua vez, um irregular solo escuro, sugerindo o ininterrupto fluxo de pensamento.

Um quadro contém a inscrição programática do projeto escultórico beuysiano: “Forças diretrizes de uma nova sociedade” [*Richtkräfte einer neuen Gesellschaft*] sugerem os princípios de base de uma concepção da sociedade como organismo ternário. Os três cavaletes aludiriam, assim, ao sistema tripartite de

<sup>41</sup> De onde os quadros seguem, em 1975, para a galeria René Block, em Nova Iorque, e depois para a Bienal de Veneza (1976), onde são reagrupados.

Rudolf Steiner<sup>42</sup> utilizado como idéia *nesse momento onde toda noção de cultura está submetida ao primado da vida econômica*<sup>43</sup>. Steiner identifica o slogan da Revolução Francesa como a expressão inconsciente das necessidades distintas das três esferas sociais que compõem a sociedade: liberdade na vida cultural, igualdade na vida política e fraternidade na econômica.

A alternância entre fascínio<sup>44</sup> e repulsa pela Revolução Francesa na obra de Beuys testemunha o decisivo papel do evento no processo formativo da modernidade democrática - quando o indivíduo começa a se emancipar, organizações e modelos políticos são instituídos, e entre eles se estabelece um pacto com vistas a uma utópica sociedade reconciliada com ela mesma num futuro ideal. Tal projeto, no entanto, acaba por resultar em uma unidade política partida, observa Koselleck<sup>45</sup>, que detecta uma redução da política enquanto tarefa constante da existência humana ao longo do processo da filosofia da história do século XVIII. A concepção da unidade do mundo em nome de uma humanidade homogênea concebida pelo processo crítico do Iluminismo teria conjurado essa crise na medida em que encobriu seu sentido político, resumindo-o a construções utópicas do futuro. O Estado separa moral e política, e daí resulta um auto-interesse a exigir um *novo conceito de ciência e criatividade*, uma nova concepção de democracia. Consciente do descompasso entre uma idéia abstrata de democracia e a realidade da sociedade organizada hierarquicamente, Beuys pensa uma democracia construída *não pelos partidos, não pelo predomínio de uma minoria, mas pela contribuição e pela participação de todos os cidadãos*, e cria

<sup>42</sup> Os quadros-negros de Beuys compartilhariam uma estranha semelhança com os desenhos de quadro-negro de Steiner, realizados entre 1919 e 1924, também durante palestras. ROSENTHAL, Mark. Op. Cit., p. 129.

<sup>43</sup> BEUYS, Joseph. Apud HOHLFELDT, Marion. **Chronologie**. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Joseph Beuys (Cat. Expo.). Op.cit., p. 316.

<sup>44</sup> Segundo Caroline Tisdall, a Revolução Francesa teria se tornado alvo do fascínio de Beuys a partir da descoberta de suas ligações com Anarcharis Cloots. Revolucionário do século XVIII guilhotinado na Revolução, Cloots, que se auto-designava Anti-Cristo, também é originário de Clèves. Lucio Amélio relata uma ação realizada no escritório de uma galeria em Roma, quando Beuys, supostamente sem planejar, começa a ler um livro sobre a vida de Cloots. “Quando ele estava a caminho da guilhotina, Anarcharis Cloots disse para o executor, ‘Olhe essa cabeça, você raramente vê uma cabeça como esta.’ E então Cloots fez três cumprimentos, primeiro se inclinando para frente, então para um lado e depois para o outro. Foi o que Beuys fez também. Essa foi a ação.” KORT, Pamela. The Napolitan tetralogy: and interview with Lucio Amélio. In COOKE, Lynne, KELLY, Karen (ed.) **Joseph Beuys. Arena – where would I have got if I had been intelligent!** Op.cit., p. 43.

<sup>45</sup> Koselleck identifica no século XVIII a “antecâmara da época atual, cuja tensão se acentuou progressivamente desde a Revolução Francesa, que afetou o mundo inteiro, extensivamente, e todos os homens, intensivamente”. KOSELLECK, Reinhardt. **Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês**. Rio de Janeiro, Eduerj/Contraponto, 1999, p. 10.

em Düsseldorf, no ano de 1971, a *Organização para a democracia direta por referendun associação iniciativa popular livre*.

\*\*\*\*\*

Para Buchloh, a elaboração da mitologia privada e pública beuysiana somente poderia desenvolver-se e manter-se no ambiente de “a-historicidade da produção e do consumo estéticos na Europa do pós-guerra”. Uma vez compreendidos o Dada e o Construtivismo Russo segundo suas respectivas implicações políticas e epistemológicas, o suposto mistério e caráter metafísico de sua obra cairiam por terra. Sem traçar uma relação pontual com tais correntes artísticas, reconhecemos, com o crítico, sua conexão histórica com a prática de Beuys que, no entanto, a elas não se vincula a partir de suas lógicas lingüísticas. Longe de uma arte como expressão dela mesma, o artista cutuca, por assim dizer, os fundamentos conceituais dessas linguagens.

Uma arte de “potencial altamente dissociativo”, próprio do ordinário da vida que, assim como várias artistas/tendências dos anos sessenta, aproxima-se do Dada. É imbuído de seu espírito contestador que ele provoca Duchamp em *O silêncio de Duchamp está sendo superestimado* (1964). Desnecessário chamar a atenção para a escala pública da ação, transmitida ao vivo pela TV alemã, importa aqui a contra-proposta de Beuys: à estagnada posição “anti-arte” do artista, a extensão *anti-arte – movimento – arte*. Ao silêncio aristocrático de Duchamp, o artista alemão retruca insistente com um palavratório – “sonoridade da língua, quer dizer, quando a pregnância do pensamento ressoa nela”<sup>46</sup> – amplificado através da mídia. Assim Beuys opõe à transparência do Grande Vidro a pregnância opaca da folha de papel com a inscrição *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* fita com *Braunkreuz* e chocolate, a bengala de extremidades cobertas de gordura ou o ângulo de gordura disposto numa construção de madeira – potencial lingüístico dissociativo de ressonância plástica a confirmar a linguagem verbal como origem da sua plástica<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> KIERKEGAARD, Sören. **Journal**. Apud Nelly VIALLANEIX. Introduction à La Reprise. Op. Cit., p. 41.

<sup>47</sup> “Meu caminho passou pela linguagem, por mais curioso que isso seja, ele não partiu de um pretensão dom plástico.” Joseph BEUYS. Apud REITHMANN, Max. **Le Language: lieu du vivant**. In Par la presente, je n’appartiens plus à l’art. Op. Cit., p. 138.

A amplitude escultórica beuysiana fundamenta-se no entendimento do conceito de *Plastik* como linguagem. Modelo para o que os gregos compreendiam como a forma humana e a forma da sua criação deve ser, o ideal plástico derivaria dos começos da linguagem, parcialmente preservados pelos mitos gregos, segundo o filósofo alemão Johann Gottfried Herder<sup>48</sup>. A mitologia constituiria linguagem figurativa de uma alma poética capaz de gerar um rico manancial de imagens que, como a escultura grega antiga, incorporava uma energia humana fundamental. Desde os alongados corpos em *Beize*, que “brilham” sobre o papel, todo o processo escultórico visa a uma materialização dessa energia no seu próprio caráter fluido. Assim é que o exímio desenhista entrega sua habilidade ao próprio curso dos materiais para aí “encontrar” figurações cujas vozes “falam o que os discursos de nossas disciplinas silenciaram para sempre” a proporcionar “uma pequena mágica de conhecer algo em ‘outra língua’”.<sup>49</sup> O desenvolvimento da própria mitologia beuysiana alude aos começos da linguagem no homem, carga vital antes de adquirir qualquer sentido, ou de tomar qualquer forma de cultura ou história – o próprio “ser” na galeria de Düsseldorf.



Figura 52 – Como explicar arte para uma lebre morta

<sup>48</sup>“Immediately after his 1986 Lehmbrock Award Speech, Beuys told a journalist that Herder’s conception of the ‘human being as a sculpted column’ lay behind the theory of *Plastik* articulated in his talk.” Pamela KORT. **Beuys: the profile of a successor**. In Joseph Beuys; mapping the legacy. Op. Cit., p. 28.

<sup>49</sup> Heiner BASTIAN; Jeannot Simmen. **Joseph Beuys. Zeichnungen. Tekeningen. Drawings**. Prestel-Verlag, München, 1979.

#### 4.2.2

#### Silêncio

*C'est ainsi que l'ouïe me devint peu à peu le sens favori; car s'il est vrai que l'intériorité, incommensurable avec l'extérieur, se manifeste par la voix, l'oreille est, de la même façon, l'instrument par lequel cette intériorité est saisie, et l'ouïe le sens à l'aide duquel on se l'approprie.* Sören Kierkegaard, *Ou bien Ou bien*

Em 26 de novembro de 1965 Beuys inaugura sua primeira mostra em uma galeria de arte<sup>50</sup> com a ação *Como explicar arte para uma lebre morta*. Fotografada por Ute Klophaus, a ação aparece com frequência em publicações de arte na imagem p/b do artista com a lebre no colo e a cabeça untada de mel, a sugerir o silêncio e certo mistério anunciados no título da ação. Beuys, em rara aparição pública sem seu chapéu, está sentado em um banco de três apoios, um deles envolvido por um rolo de feltro. Com a cabeça coberta de ouro e mel, o artista tem o pé direito amarrado a um solado de ferro (como na ação *Eurasia*), enquanto o esquerdo repousa sobre uma placa de feltro. Com o braço esquerdo, ele segura a lebre, à qual se dirige através de um leve movimento de mão, registrado na fotografia como borrão discreto. Klophaus fixa o “sentido de explicação” da ação ao captar o instante em que a mão do artista se curva para cima e o dedo indicador se levanta no típico gesto de quem ensina.

Antes de se sentar, Beuys teria caminhado pela galeria com a lebre no colo, lhe explicando os quadros pendurados nas paredes. Explicações mudas, que ecoariam no silêncio produzido pelos dispositivos empregados na ação: o banco envolvido com feltro, a sola de ferro e um rádio – *numa frequência quase inaudível*<sup>51</sup> –, sob o banco, feito com ossos e componentes eletrônicos. *Níveis necessários* para explicar arte à lebre, esclarece o artista que, ao andar pela sala com a sola de ferro, produziria um estampido capaz de quebrar o silêncio reinante. Silêncio “amplificado” para o público que, sem acesso direto à galeria, podia acompanhar a performance, em suas três horas de duração, através da porta envidraçada da entrada e da janela virada para a rua, ou ainda pela transmissão ao vivo em um aparelho de TV.

<sup>50</sup> Na Galerie Schmela, em Düsseldorf, inaugurada em 1957 com uma exposição de monocromos de Yves Klein.

<sup>51</sup> BEUYS, Joseph. Apud Caroline TISDALL. **Joseph Beuys**. New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1979.

As explicações que o artista, hermeticamente fechado na galeria de Düsseldorf, como se numa vitrine, murmura para a lebre nos são incompreensíveis. O “rádio” montado mal funciona e a televisão só retransmite o silêncio. Recorrente em sua obra, a (im)possibilidade da comunicação vira aqui silêncio produzido por ele mesmo, com auxílio de materiais e instrumentos familiares. Um silêncio pesado, por assim dizer, tal como aquele “emitido” pelo telefone que não comunica (*Telefone de terra*, 1968) ou pelo piano que não toca. Silêncios densos de vida, na terra espalhada sobre a base do telefone, no feltro quente que envolve o piano, na própria presença do artista enfim. Enquanto em ações como *Hauptstrom* >> *Fluxus* aparelhos traduzem em som a ressonância plástica da sua movimentação, aqui o silêncio condensa tal plástica na sua condição de formação interna.

Ao falar, compenetrado, com a lebre morta na galeria, Beuys nega ao público qualquer explicação a respeito de suas tramas complicadas. Tão cara à nossa cultura, a explicação aqui de nada vale, prova o artista, que prefere *não dar a significação imediata da sola de ferro*, mas sim *falar do pensamento que se encontra por caminhos paralelos*. Ele bem sabe da impossibilidade de uma interpretação objetiva, da fiel transmissão de um pensamento tal como foi concebido. A comunicação com o animal contém algo de inexpressável aos outros homens, conversa muda que guarda um segredo da existência - exato centro do mundo, atingido pela lebre conforme ela se encarna na terra e penetra nas suas leis. Quanto ao homem, cabe realizar tal tarefa através do seu pensamento<sup>52</sup>.

*O que nós apreendemos da realidade exterior*, declara o artista, *é como um grande enigma (...) que se reproduz sempre de novo. Mas, para resolver esse enigma, só existe o homem, o homem é a solução desse enigma.*<sup>53</sup> Através da linguagem, plástica que já nasce nele mesmo, o homem soluciona o enigma da realidade exterior, demonstra Beuys quando re-propõe, por assim dizer, o enigma que lhe é ininterruptamente proposto em seu embate com a realidade. Através do

<sup>52</sup> “É isso que faz a lebre: encarnar-se fortemente dentro da terra, coisa que o homem só pode realizar radicalmente por meio de seu pensamento: esfregar, bater, cavar na Materia (terra); por fim penetra (a lebre) nas leis da terra. Nesse trabalho seu pensamento é aguçado e então transformado, tornando-se revolucionário.” BEUYS, Joseph. Apud Caroline TISDALL. **Joseph Beuys**. New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1979.

<sup>53</sup> Lembramos da admiração de Kierkegaard por Sócrates e pelos pré-socráticos que, sob a forma do poema e do enigma, tentam expressar sua relação com o real. Sócrates tinha a preocupação de transmitir enigmas sempre reconhecendo sua ignorância, e assim levar seu discípulo a entrar em contato pessoal com aquilo que diz.

“potencial altamente dissociativo” dos leftovers ou de sua movimentação por entre toda uma parafernália material, o artista ativa os componentes de suas experiências-chave para devolvê-los ao espectador como substâncias na *maior liquescência e mobilidade* possíveis.

Importa somente esse estado, aqui literalmente incorporado pelo artista ao cobrir sua cabeça com mel. Beuys atualiza seu pensamento vivo no mundo; exterioriza a energia humana primordial que, por sua existência supra-sensível, não se liga naturalmente à vida terrestre. E sob o peso dessa plástica, ele caminha com os solados de feltro e ferro pelo espaço da arte onde funda seu lugar-melancolia - território da solução continuamente renovada do enigma que dá forma ao mundo humano.

Todo aquele silêncio fala da capacidade interna do homem, pólo da amplitude escultórica beuysiana ouvida em *Plight* como *o som interior da alma* ou *a imaginação da música*. Sem a interferência de qualquer som externo, a obra reverbera o desenvolvimento do potencial humano – o do artista, no feltro, e o nosso, ao experimentá-lo. Na galeria de Düsseldorf, Beuys como que o corporifica simbolicamente no mel, com o qual reveste a sede física da produção do pensamento, e o transfere a todos os dispositivos capazes de ressoar aquele potencial ao se deslocar pela sala. Instaura assim essa potencialidade externamente, naquele pequeno ambiente da arte, onde se ouve a conversa silenciosa de Beuys com aquele animal que *naturalmente* encarna na terra: como então o homem *pode levar ele mesmo qualquer coisa ao mundo, qualquer coisa que vem do domínio das idéias, que se encontra no exterior do mundo terrestre, matéria*<sup>54</sup>, parece perguntar à lebre.

A transferência do pensamento/plástica, forma de existência supra-sensível, para o mundo sensível, materialmente ressonante em suas grandes esculturas, é conformada nessa conversa com a lebre. Um solilóquio sobre pensamento, linguagem e consciência, intrínseco a toda sua obra, aliás, concentrado na sua impressionante presença na sala de exposições. Menos *sua* capacidade do que a capacidade humana, no entanto, Beuys coloca em pauta um potencial interno a desenvolver-se temporalmente na realidade.

---

<sup>54</sup> BEUYS, Joseph. Entrevista a Achille Bonito Oliva. La mort me tiens em éveil. In **Par la presente je n'appartiens à l'art**. Op. Cit., p. 92/3

A densidade material da sua obra apresenta-se aqui como o próprio presente “extenso” do potencial de transformação do homem no mundo situado por sua presença pesada. Beuys reforça nele mesmo a síntese entre eterno e temporal - sucessão infinita onde se encontra a vida - própria da existência humana. Corpo e alma unidos no espírito, o homem se conecta com a realidade temporal, sem abandonar, no entanto, o presente sem sucessão, próprio do espírito. Assim Beuys demonstra, pela indubitável materialidade dos elementos de intensa carga interna, espacializada ao longo da ação naquela sala, e ali institui a temporalidade densa do presente. É uma progressão que não avança, porque “para a imaginação o eterno é o presente de uma plenitude infinita”.



Figura 53 – Eu mesmo em pedras

Em que medida o homem pode levar ao mundo material essa potência espiritual? Beuys parece esboçar sua pergunta-chave nos dois desenhos *Eu mesmo em pedras* (1955). Em um deles, vemos uma cabeça humana, cuja parte superior se conecta com blocos de pedra feitos de nervosos traços concentrados que seguem até a borda direita do papel onde se espalham em linhas esparsas. Um outro bloco, “solto”, encontra-se à frente da cabeça e, entre eles, concentram-se enérgicos riscos circulares, aglomerado tectônico a demarcar com vigor o espaço

da conexão entre produção interna e o exterior. “Lugar” da conquista da liberdade - da revolução, diria Beuys -, o instante constantemente renovado no curso da vida daquele em permanente movimento. Em contraste com essa sugestão de movimento, no desenho superior vemos cabeça e corpo integrados em um bloco comprido – como as pesadas pedras de basalto de *O Fim do século XX* – sinônimo do pensamento petrificado.

Breve anotação/reflexão, *Eu em pedras* anuncia o princípio artístico fundamental beuysiano: a possibilidade da superação da matéria inerte (realidade) pelo pensamento em movimento/linguagem. Consubstanciada na conversa com a lebre morta, imprescindível experiência da morte para regenerar forças e se tornar criativo, tal superação permanece latente no espaço das galerias de arte em *O Fim do Século XX* para se realizar no espaço externo da Documenta com os **7000 Carvalhos**. Ali o pensamento do homem tão vasto como o mundo ... mais vasto mesmo ganha sua devida dimensão planetária. Em contraste com a inércia do *status quo*, materializada nas pedras de basalto, o movimento da renovação criativa brota da própria terra. É seiva natural que corre por aquela floresta, manifesta a extensão cósmica dos mundos material (raízes) e espiritual (galhos).

A amplitude escultórica beuysiana, campo da arte sinônimo do humano *em* formação, “conclui-se” de modo espetacular na visão total da área coberta pela seqüência de carvalhos e pedras como o tempo de regeneração da vida na terra.

Espécie de floresta de possibilidade, a seqüência das árvores concentra o movimento beuysiano do leftover para o vazio como ininterrupta re-proposição. A cada árvore que brota ao lado do bloco de basalto é sugerido o presente colocado em movimento pelo futuro que nunca se torna passado, porque vem sempre confrontado pelo homem como possibilidade sem limite. Possibilidades discretas, os leftovers, “acionam” nosso pensamento a indicar a falta de limite própria à plástica/linguagem humana. Aqui, ela é praticamente atualizada no horizonte sem limite da floresta de 7000 Carvalhos.

Reconciliação do homem consigo mesmo, síntese entre presente temporal e eterno no instante: aí está o sentido maior da arte em conceito ampliado ao futuro, “éter sem limite e indeterminado da possibilidade que só se torna determinado em seu ingresso no presente, sem ser ele mesmo esgotado ou

reduzido nesse ingresso. Ele toca o real somente na vida de um ser espiritual”<sup>55</sup> – o homem-artista, para quem

“A humanidade pode estabelecer novas causas na história na base da criatividade humana, na base do pensamento humano – novas causas que podem determinar o progresso histórico do futuro (...) O passado e o futuro só existem porque a humanidade continua a estabelecer novas causas. Nós devemos compreender que sempre foi dessa maneira.”<sup>56</sup>

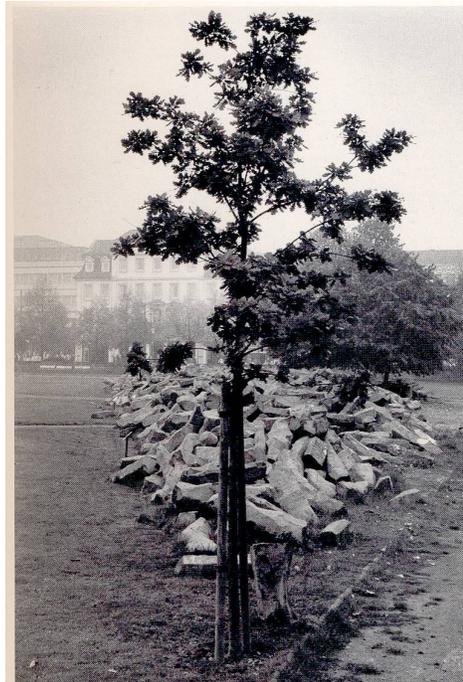


Figura 54 – 7000 Carvalhos

---

<sup>55</sup> CRITES, Stephen. **‘The Blissful Security of the Moment’ Recollection, repetition, and Eternal Recurrence.** In Robert L. PERKINS (ed.) *International Kierkegaard Commentary: Fear and Trembling and Repetition.* Vol. 6. Macon, Mercer University Press, 1993, p. 246.

<sup>56</sup> BEUYS, Joseph. Apud BECKMANN, Lukas. **The causes lie in the future.** In Joseph Beuys: *mapping the legacy.* Op. cit., p. 111.

### 4.3

#### Yves Klein. “Ao vazio, o pleno poder”<sup>57</sup>

*Si je devais émettre un vœu, je ne voudrais ni richesse, ni puissance, mais la passion du possible, l'oeil qui, toujours jeune, toujours brûlant, découvre partout le possible. La jouissance déçoit, non le possible. Et quel vin trouve-t-on plus pétillant, plus suave, et plus enivrant!*

Sören Kierkegaard, *Ou bien Ou bien*

Medidas exatas do acordo total do pintor com a cor, as antropometrias comprovam a presença do corpo no ato pictórico rumo à *existência de uma possibilidade real de liberdade total*. Klein restitui ao corpo sua condição de proprietário do espaço nas antropometrias: com aquelas marcas imediatas, ele assevera a qualidade da ação e do conhecimento do homem. Com todas as inseguranças que dele provêm, o corpo concentra, afinal, a única certeza que é a do *clima afetivo puro da carne*. A fim de nos convencer, o pintor deve desestruturar nossa tão distante, tão mediada percepção da realidade. Começa por manipular e gradualmente abolir a suposta profundidade do espaço. O monocromo invade nosso espaço, o azul ocupa nosso entorno, e os grãos de pigmento como que penetram por nossos poros. Se todo quadro contém uma lacuna constituinte, o monocromo é um só com a ausência que ele revela e que o compõe. *O monocromo sou eu*: Klein reafirma sua plena coincidência com a sensibilidade que “faz corpo” com o nosso naquele objeto azul, estabelecendo a *grande afetividade pictórica*.

Nas antropometrias o pintor encontra a solução para o que nomeia *os problemas da distância na pintura*. A modelo se cobre de tinta, impregna-se do pigmento azul e o registra na superfície da grande folha de papel ao por ela rolar com seu corpo. Assim os corpos nus das modelos dão a exata medida humana que participa da grande afetividade pictórica. *Conduzindo todos os movimentos e deslocamentos das modelos*, o pintor, de pé, dirige o processo, conscientemente.

Assim como prepara a tela para receber o monocromo, ele trabalha com seus *pincéis vivos e teleguiados*. O ato poético então se efetiva no controle manual dos rolos e pistolas e no pleno domínio da movimentação das modelos. A clareza

<sup>57</sup> Albert Camus, no livro de registros da exposição conhecida como “Exposição do Vazio”, realizada em 1958, na galeria Íris Clert.

e a segurança na execução dos monocromos são proporcionais à precisa orquestração dos corpos nas antropometrias. Sem guardar traço de identidade pessoal, tais atos compartilham certo caráter mecânico, máquinas de pintura movidas pela intensiva qualidade do azul a garantir autênticos produtos espontâneos. O corpo sensível do espectador recebe, por assim dizer, o corpo do pintor. De smoking e luvas brancas, o artista, atento mas distante, assiste à obra de arte se completar diante de seus olhos, sob seu comando. Tão logo o trabalho é realizado, ele fica ali, presente na cerimônia, calmo, relaxado, merecedor dele, pronto para recebê-lo assim que ele nasce no mundo tangível<sup>58</sup>.

Ao fim da época azul, Klein retira todas as obras de seu ateliê. Resultado: um ateliê vazio, onde o artista permanece sozinho com sua *atividade criadora de estados pictóricos imateriais que transcorria maravilhosamente* (DP 297). Aos poucos, porém, conforme relata no Manifesto do Hotel Chelsea, o pintor desconfia dele próprio - mas jamais do imaterial! Afinal, suas mãos e ferramentas não mais bastam para trabalhar com a cor. O pintor precisava então da modelo para realizar a pintura monocromo, ou seja, para estabilizar aquela matéria pictórica, o *vazio azul maravilhoso que estava eclodindo*. Pintor no estado civil, Klein “visualiza” a sensibilidade que desperta quando o artista se fecha nas esferas da criação da arte. Mantém, no entanto, o bom senso do *centro de gravidade dos valores carnavais*. Recorre então à modelo. Carrega, por assim dizer, no pincel (vivo!), e a modelo pintada deixa de representar uma ausência para imprimir na tela sua realidade sensível.

Em alusão irônica à tradicional prática dos modelos-vivos na arte acadêmica, Klein passa a contratar modelos somente para lhe fazer companhia. Capaz de estabilizar a sensibilidade pictórica que domina no ateliê, a presença das jovens como que norteia aquela atmosfera de desejo a ser transfigurada e retransmitida para nós. Como lugar de desejo em estado bruto, o ateliê precisa do clima afetivo da carne, e só então Klein pode nos convocar: *Venham comigo para o vazio!*<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Ver Manifesto do Hotel Chelsea.

<sup>59</sup> Título de canção citada por Klein em um dos artigos de seu jornal Dimanche.



Figura 55 – A grande antropometria azul (ANT 76)

Peso ou vitalidade da carne, e não articulação de suas partes, o corpo aglutina num traço a afetividade pictórica. Facilmente identificado pelo busto, pelas coxas e por parte dos braços em *Marlene [ANT 60]* (1960), ou sugerido pelo rastro do seu movimento em *A grande antropometria azul* (c. 1960), o corpo da modelo se transfere em azul para a superfície do papel de modo proporcional ao *clima sensual* instaurado por sua presença no interior do ateliê de Klein. Não seria esta a única espécie possível de “figuração” a ser produzida no local de trabalho do pintor do Vazio? Afinal, agora corpo e pintura pertencem à mesma ordem espacial, à do infinito da sensibilidade que invade o ateliê e se expande para fora dele.

Nesse Novo Realismo, a medida do (novo) homem faz corpo com a realidade num espaço pictórico onde a antropometria não é figuração nem abstração. Sugere, aliás, a caducidade dessas categorias ao promover a *permanência intangível* da sede da vida que é a carne. A presença dessa carne no ateliê de Klein configura, para Pierre Restany, uma chamada constante à ordem, quer dizer à saúde. Como se trouxesse para seu espaço de trabalho os movimentos voluntários e as atividades involuntárias que nos mantém vivos - o coração bate sem que nele se pense, a digestão se faz sem nossa intervenção, nós respiramos sem nos dar conta -, o artista reincorpora à arte a sensibilidade comum e irrestrita.



Figura 56 – Antropometria sem título (ANT 155)

Assim Klein nos confronta com a *saúde que nos faz viver, inconscientes e responsáveis ao mesmo tempo de nossa participação essencial no universo. Fortes, sólidos* como o bloco compacto, tal qual um naco de carne, da antropometria sem título *ANT 155* (c. 1961), *poderosos e frágeis*, como a antropometria sem título *ANT 149* (c. 1960) “É finalmente essa saúde que Klein tentará se apropriar através da impregnação dos corpos de suas modelos”, verifica Restany, “é a vida a qual ele tentará fixar o traço com a vida ela mesma. Presença da eterna ausência!”<sup>60</sup>. A saúde que nos faz existir constitui a pintura de Yves Klein. E como então viver sem ela?

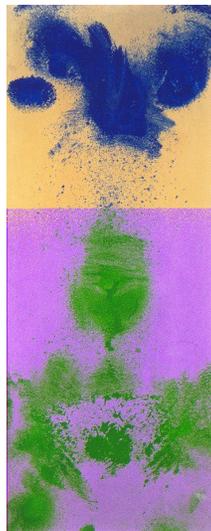


Figura 57 – Antropometria sem título (ANT 149)

<sup>60</sup> RESTANY, Pierre. **Yves Klein, le monochrome**. Paris, Hachette, 1974, p. 99.

“Comigo elas [as modelos] compreendem, elas fazem qualquer coisa, elas agem. Antes, com os figurativos que as desenhavam, elas se reconheciam em suas pinturas. Em seguida, viriam os abstratos e então era inquietante, psicológico, doentio. Elas não compreendiam mais para quê serviam de fato. Comigo, no início, elas me julgavam louco; depois, elas não podiam mais passar sem vir posar para mim ou vir trabalhar comigo!”

Embebido de azul, o corpo imprime na superfície do papel a *substância pictórica viva [que] traz vida eterna*. Aquela pintura consegue captar a vida numa abrupta suspensão temporal, quando a carne intercepta a eternidade no instante. Tal urgência em se apropriar da condição intrínseca à vida ela mesma já move o Klein adolescente que, em 1947, imprime pés e mãos em camiseta onde anota “a época de meu encontro com o nada da personalidade”. O corpo é instrumento, matéria, gesto, atividade, criação, deslocamento, – um sem ‘eu’ que fazia corpo com a vida original. Interessa a Klein o homem, *não a sua personalidade, seus cinco ou seis sentidos, mas a qualidade, a intensidade, a concentração de vida na vida universal*. Ao declarar o vazio seu território, ele elabora sua teoria pictórica da ação que aspira ao que não lhe pertence, ao que pretende *orgulhosamente ser um dia tudo e tudo, tudo poderoso (...)* completamente sujeito às *necessidades da vida eterna*. De posse de seus pincéis vivos, assume seu irredutível compromisso com o monocromo, autêntica ética do azul a cumprir as “condições de possibilidade (...) da fundamental experiência do preenchimento de nosso desejo e luta por existência”<sup>61</sup>.



Figura 58 – Performance na Galerie Internationale d'Art Contemporain

<sup>61</sup> RICOEUR, Paul. **Philosophy after Kierkegaard**. In Jonathan RÉE; Jane CHAMBERLAIN (ed.). *Kierkegaard: a critical reader*. Oxford/Malden, Blackwell publishers, 1998, p. 16/17.

Breves e intensos suspiros sensuais, aqueles corpos femininos exibem instantâneos da atmosfera de seu ateliê, simulada publicamente na mais famosa performance das antropometrias, realizada na Galerie Internationale d'Art Contemporain, em fevereiro de 1960. Naquele evento de uma noite, do qual a elite da arte parisiense participou, em black-tie, Klein torna pública sua condição de pintor *em estado civil*, capaz de criar sem agir, e assim envolver todos os presentes, modelos, público e músicos. Três violinistas, três violoncelistas e três cantores ocupam seus lugares em volta do “palco” – uma área composta por grandes folhas de papel branco, arranjadas no chão e afixadas na parede. Logo depois, Klein entra vestido de smoking e uma gravata branca, cumprimenta a orquestra, que começa a tocar sua “Sinfonia monótona silêncio”, composição de uma única nota que dura vinte minutos, seguidos por vinte minutos de silêncio. Carregando baldes de tinta, as modelos chegam nuas e, dirigidas pelo mestre-de-cerimônias, se cobrem com tinta e pressionam seus corpos contra o papel conforme orientação do artista: *mais um pouco à direita, ali, venha rolando sobre aquele lado ali, esse espaço ainda não está coberto nesse outro lado ali, venha aplicar ali seu seio direito, etc.*

Sabemos que a mesma precisão no preparo da tela para receber a grande cor nos monocromos é exigida na manipulação de seus pincéis vivos. Por isso as modelos não mais deixavam de posar/ trabalhar com ele. É como se, ao orquestrar seus corpos, o artista as dirigisse na *obscuridade se tornando visível*<sup>62</sup>, na sensibilidade se tornando vida, enfim. É o mesmo que ele faz conosco, determinante encontro da sua pintura que possibilita sua existência – e quiçá a nossa – capaz de levá-lo – e talvez nos levar – à felicidade. Proporcional à necessidade de pintar para Klein, nossa mobilização pelos objetos azuis consiste no movimento do desejo, feito *pelo corpo afetivo para uma liberação no espaço*. Assim os jovens corpos femininos instauram no ateliê do pintor a atmosfera de sedução, condição *sine qua non* daquela pintura existencial, orquestrada em público com toda sua carga erótica na performance das antropometrias.

Com um tanto de raiva, Klein certa vez escreve que *não gostava do Nada*. Ao recusar com entusiasmo a posição niilista de muitos de seus contemporâneos, ele descobre o vazio. A forma é o vazio, o vazio é a forma, parece salmodiar o

<sup>62</sup> Assim Klein modifica a frase de Claudel: “O azul é a obscuridade tornada visível”, pois, justifica o artista, *no reino da imaginação, não há participação passado*.

pintor que apresenta em público seu processo de criação. Nem representação nem ‘espetáculo’, a apresentação na Galerie Internationale d’Art Contemporain coincide com sua crença na “encarnação da Palavra e na ressurreição do corpo”. Bom católico, ele precisa encarnar a palavra e assim tornar a carne eterna e não transitória. Isso significa que o corpo, mesmo ausente, está sempre presente, sempre ressuscitado. Em “Teatro do Vazio”, artigo de Dimanche, Klein esclarece o amplo alcance do seu catolicismo: *de minha parte eu só sei de uma coisa, que é ‘no começo era o Verbo, e o Verbo é Deus ... não é ‘palavra’ articulada nem mesmo desarticulada.*

Ao mesmo tempo em que se refere a si mesmo como um Ocidental, cristão convencional que acredita na ressurreição da carne (DP 151), Klein se envolve com as artes marciais. *Mezzo* ocidental/*mezzo* oriental, o artista leva adiante sua “arte da saúde” com a arte do judô. Decisivo para sua formação de pintor e *nessa disciplina da arte que é o teatro, de uma maneira imprevisível, mas também produtiva e realista* (DP 177), o judô é exercício físico e espiritual: o seu aspecto devocional coloca em jogo menos uma doutrina religiosa particular do que a conformidade com uma prática<sup>63</sup>. Em mais um de seus momentos de redefinição de identidade em sua trajetória moderna, o Ocidente se volta para o Oriente. Artistas como John Cage ou Robert Morris se envolvem com a filosofia zenbudista, baseada em instantâneas respostas aos impulsos, por seu turno, Klein se volta para a prática do judô.

Em 1952, ele vai viver no Japão sua aventura das artes marciais, à qual dá continuidade, sem qualquer interrupção, em sua volta à França, quando segue sua “vocação de pintor”. Trata-se da aventura da sua existência, aliás, vivenciada com o mesmo *entusiasmo*. Cara ao artista, e fundamental para entender a natureza imediata de sua ação, a noção é elaborada em mais de um de seus vários escritos, como “Utopie de l’enthousiasme” e “Des bases (fausses), principes, etc. et condamnation de l’évolution”, claramente influenciado pelas teorias de Isou, ainda que Klein se mostre reticente quanto ao movimento letrista francês<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> Breggruen reforça a ligação de Klein com práticas orientais, explicitamente seu comprometimento com o judô, que, assim como tradições do hinduísmo e budismo, procura efetivar uma completa transformação da realidade através de uma canalização disciplinada das energias humanas na direção do êxtase. BREGGRUEN, Olivier. **The Dissolution of the Ritual into the Void**. In Yves Klein (cat. Expo). Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2004, p. 110/11.

<sup>64</sup> Ver Le Dépassement de la problematique de l’art, p. 324.

Por meio da prática do judô, Klein domina a disciplina necessária para lidar com tal entusiasmo, e assim empregá-lo em sua prática de arte-vida. Mais precisamente através dos katas, os *molhos de chaves do judô*, como o futuro pintor sentencia em texto publicado em 1954, “Fundamentos do judô”. Os katas designam uma seqüência de movimentos técnicos que se desenvolve de acordo com um plano de luta executado contra um ou vários adversários. Sempre envolvendo a relação com o outro, os golpes compreendem contenções, arremessos e imobilizações. Espécie de coreografia à qual o lutador segue em aparente rigidez e que, no entanto, se lhe revela como possibilidade de, uma vez executada à perfeição, libertar-se de si mesmo e recriar-se<sup>65</sup>. Acreditando em sua eficácia, o disciplinado lutador repete os gestos, tal qual o pintor na execução dos monocromos.

Sobre a crença na eficácia da repetição, vale atentar para um manuscrito de Klein intitulado “Reflexões sobre o judô, o kiai, a vitória constante”. O artista começa por confirmar a coincidência, no nível do corpo, de sua prática de judô com aquela da arte – *um com o outro viveram comigo como eu vivo com meu corpo físico!* –, para expor o grande princípio da arte marcial: *ter o espírito da vitória. É preciso considerar as falhas como etapas importantes na direção da vitória final*. Klein prossegue com uma explicação fisiológica acerca da luta *rumo à vitória*, de fato, seu procedimento em arte e ação constante na vida.

O Kiai:

1º Nosso corpo físico é constituído por um esqueleto e por carne. Nos ossos circula a medula espinal, substância quase idêntica àquela do cérebro. Os ossos são as linhas do corpo, a linha é o intelecto, a razão, o academicismo, a carne, a paixão, o que foi criado pelo intelecto no homem depois da queda, o pecado original e é o que lhe sustenta. O espírito, a sensibilidade pura, a vida ela mesma no homem está fora de tudo isso, ainda que ligado ao físico e ao emocional (sic)!

O judoca ordinário não pratica em espírito mas no físico e no emocional. O verdadeiro judoca pratica em espírito e sensibilidade pura e então como a vida é a vitória constante, ele ganha, ele ganha sempre. É o intelecto, a razão que cria o momento físico, através dos ossos e partindo do cérebro.

2º Durante uma competição de judô, se um dos dois adversários é um judoca ordinário, ele tem um sentimento de angústia que o toma na presença do adversário. O outro adversário é um verdadeiro judoca, ele pode também ter esse sentimento de angústia.

A consequência disso é que, nos dois adversários, o sangue se concentra e se encerra contra os ossos, a paixão se refugia contra a razão, e então paralisa as articulações e impede todo o movimento do esqueleto. É o medo. Um homem que tem medo é branco, pois o sangue não está mais impregnado por toda a parte nos tecidos à flor da pele e por causa disso a pele aparece branca. (DP 370/1).

<sup>65</sup> BREGGRUEN, Olivier. **The Dissolution of the Ritual into the Void**. Op.cit, p. 110.

Valemo-nos da longa citação do “judoca espiritual” porque ela esclarece o método empregado pelo artista a fim de seguir direto ao “segredo das grandes melancolias” (Balzac). Ao esboçar uma relação entre a queda do homem e a queda no judô, Klein expõe o mecanismo de formação da angústia/melancolia e propõe o seu combate. Justifica assim o caráter físico e espiritual de sua prática artística como uma espécie de combate à melancolia, sentimento desconhecido pelo artista-judoca espiritual justamente porque derrotado ao longo de sua luta artístico-espiritual.

Klein coloca em prática esse procedimento nos seus monocromos azuis que podem multiplicar-se infinitamente, conservando sempre a mesma proporção. Proporcional à excelência de sua regência e ao grau do nosso envolvimento, seu sucesso se deve principal e essencialmente à estreita disciplina. Afinal, o Vazio é frágil, precisa ser conservado através do esforço repetido. Mera cinza física dessa prática que deve ser presença constante em nossas vidas<sup>66</sup>, a obra funciona como traço de um processo a ser ininterruptamente repetido para lograr sua eficácia. *Venha comigo para o Vazio*: extensivo a nós todos, o convite implica a condução à nossa própria transformação.

Assim Klein desenvolve seus vários cerimoniais, sejam aqueles efetivamente executados nas vernissages, como o minuto de silêncio ou o brinde azul, sejam aqueles criados para os artigos do jornal *Dimanche*, como a experiência das *Cinco salas* ou a da *Sensibilidade pura*. São encenações que envolvem uma seqüência de movimentos técnicos, ao modo dos katas, e importam pela constante re-encenação do impulso artístico originário a fim de atingir os limites de nossa experiência. Visam, por certo, ao nosso envolvimento, mas, essencialmente, visam a ele mesmo, constituem sua arte da saúde. As encenações mantêm sua saúde espiritual, buscam um equilíbrio sempre precário – como já nos adverte Aristóteles em relação à quantidade tolerável de bile negra em circulação no organismo. Klein se vangloria, por assim dizer, de atingir tal equilíbrio, espécie de serenidade, ou sono; levitação à qual se refere em breve artigo de *Dimanche* – “Da vertigem ao prestígio” -, concluída com sua apresentação *num teatro alongado no espaço a alguns metros do solo sem nenhum truque durante cinco a dez minutos* (DP 191).

<sup>66</sup> BERGGRUEN, Olivier. *The Dissolution of the Ritual into the Void*. Op. cit., p. 112.

Após abordar seus conhecimentos de judô sob um viés fisiológico, Klein abre espaço para nossa referência a um termo grego, a *eutimia*, para pensar a levitação. Ligada a um estado fisiológico, a noção tem origem em Demócrito e designa o estado de sentir-se apaziguado, reconciliado consigo mesmo. O termo é encontrável na tradição aristotélica, não em Aristóteles, sendo definida por Andronicus como “a alegria no tempo que passa, e a ausência de preocupações a respeito do que quer que seja”<sup>67</sup>. Não seria próximo a este o nosso estado quando no encontro com a obra de Klein? Matisse queria que seu quadro fosse uma espécie de poltrona para o espectador; já nosso pintor habitante do espaço quer nos leva a levitar em seu continuum espacial aéreo.

O azul enleva, de pronto nos impregna. Tal sensibilidade nos toma por completo, implica, contudo, da nossa parte uma tomada de responsabilidade pelo mundo possível. Para falar com Bachelard, “imaginar-se um mundo é tornar-se responsável, moralmente responsável, por esse mundo. Toda a doutrina da causalidade imaginária é uma doutrina da responsabilidade.”<sup>68</sup>

Daí a *sua* própria ética do azul, e sua atitude autoritária quando simula em alguns artigos de Dimanche rituais de passagem “da vertigem ao prestígio”, de um modo de expectativa para a plena comunhão com a vida ela mesma. Enérgico, Klein obriga o público a circular por entre as *Cinco salas*, por exemplo, com bolas de ferro amarradas nos pés. As pessoas entrariam pela sala dos nove quadros monocromos azuis, para, em seguida, passar por uma sala vazia, inteiramente branca; depois, entrariam na sala dos nove monogolds, sempre do mesmo formato dos precedentes azuis da primeira sala, para então passar por uma sala escura e, posteriormente, pela sala dos nove monopink, sempre do mesmo formato dos anteriores. Klein prossegue com a experiência<sup>69</sup> e conclui com uma convocação a entonar um Te Deum durante os trinta minutos da manifestação.

<sup>67</sup> Andronicus citado em nota por Jackie Pigeaud. **Aristóteles: o homem de gênio e a melancolia, o Problema XXX, 1**. Op. cit., p. 120.

<sup>68</sup> BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos**. Op. cit., p. 93.

<sup>69</sup> “Une grande salle carrée: sur l’un des murs, un immense tableau monochrome IKB, sur le mur en face un immense tableau blanc monochrome de même format qui tourne au bleu en ‘lespace de trente minutes exactement. Sur les deux autres murs, deux tableaux, toujours du même format, l’un rouge et l’autre vert, qui devaient se dissoudre dans le même temps de trente minutes à peine, exposés à l’air ambiant de la salle. Le thème de la manifestation: ‘Le Mal et la Guerre disparaissant devant Jean XXIII.’” KLEIN, Yves. **Dimanche**. In *Le Dépassement de la Problématique de l’Art*. Op. cit., p. 196/7.

Assim como nas *Cinco salas*, por onde os espectadores caminham penosamente, na pequena sala da *Sensibilidade pura* eles seriam acorrentados às suas poltronas - *medida de segurança necessária a fim de protegê-los contra eles mesmos, na presença desse espetáculo particularmente perigoso, de um ponto de vista afetivo puro!* (DP 183). Klein reforça o ritual dos espetáculos pela repetição do formato das telas e sugere uma série de procedimentos que devem ser cumpridos de modo a se chegar, simples e maravilhosamente, à vida ela mesma. Vida que não nos pertence, mas nos cabe, sempre, como a surpresa que caracteriza o mundo, na temporalidade da repetição kierkegaardiana que jamais *acontece*, mas irrompe ou apresenta-se, uma vez que “é lembrada pra frente”, como a Criação por Deus do universo

“Se o próprio Deus não houvesse querido a repetição, o mundo jamais teria vindo a existir. Ele ou haveria seguido os leves planos da esperança, ou o teria lembrado todo e mantido na lembrança. Não fez isso, portanto o mundo permanece, e permanece pelo fato de ser uma repetição.”<sup>70</sup>

\*\*\*\*\*

Concebida para a noite da inauguração da mostra, em 28 de abril de 1958 na galeria Íris Clert, a iluminação do Obelisco participa do ritual do Vazio de Klein, e anuncia sua dupla cidadania. Na condição de habitante do espaço, o artista sinaliza, através da expansão luminosa azul, nosso contato com o espaço, ou seja, o que nos permite viver de e em nós mesmos e, ao mesmo tempo, no universo. Como cidadão francês, ele alerta para o novo estado de coisas daquela democracia. Assim, a luz que se estende sobre Paris remete a uma (re)conquista da sensibilidade simultânea ao vácuo literal que tomava conta do Estado francês, entre a renúncia do presidente Félix Gaillard, em 15 de abril de 1958, e o estabelecimento da Quinta República do general Charles de Gaulle, em 1º de junho de 1958. A vaporização do pedestal do símbolo do nascimento da República Francesa coincide, literalmente, com a perda da base da democracia francesa, ao mesmo tempo em que libera, por assim dizer, o monumento de sua condição temporal original. O Obelisco parece levitar sobre Paris. Por alguns

<sup>70</sup> KIERKEGAARD, Sören. Apud BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro, Imago, 2002, p. 130.

instantes, a cidade fica suspensa no azul que confunde tempo e espaço, embaçando aquele monumento como meio pelo qual o passado permanece no presente e se projeta no futuro.

Tropo recorrente na retórica de De Gaulle, o renascimento do Estado francês se funde com o capitalismo, e faz da grandeza nacionalista sinônimo de crescimento econômico<sup>71</sup>. A reconstrução da nação-estado francesa como potência mundial, através do contínuo estímulo à produção e ao consumo, acaba por conduzir a democratização da sociedade, baseada no modelo republicano, contra ela mesma. O aumento das chances dadas à iniciativa individual teve como preço político colocar em crise o duplo movimento entre cidadão e Estado que estrutura a sociedade democrática francesa - por um lado, uma emancipação coletiva que arrancava o indivíduo de sua dependência privada e o transformava em cidadão pela participação política e, por outro, a melhoria de suas condições de existência privada pela ação dos serviços públicos e de equipamentos coletivos permitia ao Estado dominar os consumos<sup>72</sup>.

Sem corresponder mais à expressão da cidadania - autêntica individualidade na França - o espaço público político apresenta uma lacuna. A figura de De Gaulle não garante uma efetiva representatividade; a posição do indivíduo francês é incerta. Sem dissimular sua angústia frente a tal incerteza, Klein, no entanto, reage imediatamente com a excelência de um mestre de judô, e só assim pode afirmar *o azul de seu reino ... de nosso reino*, característico do que o sociólogo francês Alain Ehrenberg denomina a “primeira onda de emancipação”<sup>73</sup> do indivíduo contemporâneo. Já explícito no monocromo com a expansão de seus grãos azuis, tal modo de ser público ganha sua devida escala no teatro de Gelsenkirchen. Numa Alemanha mais receptiva à produção artística contemporânea, Klein estabelece vários e intensos contatos com artistas e instituições, sendo convidado pelo arquiteto alemão Werner Ruhnau para juntar-se ao seu grupo na execução do trabalho no teatro. É naquele edifício público, como

<sup>71</sup> BANAI, Nait. **From the myth of objecthood to the order of space: Yves Klein's adventures in the void.** Op. cit., p. 25.

<sup>72</sup> EHRENBURG, Alain. **L'individu incertain.** Op. cit., p. 20.

<sup>73</sup> EHRENBURG, Alain. **La fatigue d'être soi.** Op.cit., p. 245.

dois grandes relevos no hall de entrada, que nosso pintor tem a oportunidade de realizar o monocromo em sua dimensão fundamental<sup>74</sup>.

Congenitamente público, o monocromo convive com um meio de arte paroquial, refratário às linguagens contemporâneas, na Paris da passagem dos anos cinquenta para os anos sessenta. Ali Klein atua por uma espécie de conspiração do monocromo, com os selos azuis (2,5 X 2 cm), por exemplo, que estendem o pensamento monocromo para o domínio social/público ao manter a mesma proporção (5 X 4) das telas. Depois de pagar a postagem normal do correio, o artista teria dado dinheiro extra para um funcionário carimbar os cartões postais ou envelopes perto ou sobre seus selos. Como se cada marca postal validasse oficialmente seu azul, Klein obtinha o certificado oficial do governo para seu monocromo. Além de encontrar em cada carteiro que levava um desses postais um mensageiro do seu azul, e em cada destinatário um receptor – mesmo que involuntariamente<sup>75</sup>. Do mesmo modo, o artista traz bombeiros para seu espaço de trabalho na execução das pinturas de fogo, assim como requisita a presença de guardas republicanos para a exposição do vazio. À falta de um circuito de arte proporcional à escala congenitamente pública do monocromo, Klein incorpora aos seus procedimentos componentes extra-artísticos, representativos, porém, de outros domínios do mundo público.

Klein insere o azul IKB no tecido urbano parisiense desde seu caráter potencialmente público. A exposição do Vazio é um bom exemplo de como o artista pontua o monocromo nas várias instâncias públicas. No interior da galeria de Íris Clert, para quem foi convidado ou pagou para entrar<sup>76</sup>, ele especializa a

<sup>74</sup> Klein, no entanto, teve de convencer os membros do comitê do museu quanto ao emprego do azul, já que eles julgavam a cor branca mais apropriada para a construção moderna, executada em eixos simétricos e com uma fachada em vidro, aberta para a cidade. A fim de ter seu projeto aprovado - o que acabou por acontecer no fim de 1958 - Klein executou desenhos e modelos assim como apresentou em discurso seu conceito e suas teorias fundamentais sobre os efeitos de cor e espaço. “Alors qu’en présence d’une grande unité bleue d’une part l’architecture sera augmentée d’une suggestion de grandeur inoue et mes oeuvres d’autre part produiront le choc violente et doux à la fois qu’est, je pense, l’esprit orgueilleux, sûr de soi et de l’avenir dans le bon sens dans lequel vous avez décidé, un jour, à Gelsenkirchen la construction d’un tel édifice culturel à la pointe du progrès et de l’avant-garde dans le monde!” KLEIN, Yves. **Discours à la Commission du théâtre de Gelsenkirchen**. In *Le Dépassement de la Problématique de l’art*. Op. cit., p. 75.

<sup>75</sup> Ver ROSENTHAL, Nan. **La lévitation assistée**. In *CENTRE GEORGES POMPIDOU*. Yves Klein (Cat. Expo.). Op. cit., p. 214.

<sup>76</sup> “Cette manœuvre est nécessaire car bien que toute la sensibilité picturale que j’expose soit à vendre par lambeaux ou d’un seul bloc, les visiteurs dotés d’un corps ou véhicule propre de la sensibilité, pourront, malgré moi, bien que je retiendrai de toutes mès forces l’ensemble de l’Exposition em place, m’em dérober par imprégnation, consciemment ou non, quelque degré d’intensité. Et ça, ça surtout, ça doit se payer. Ce n’est vraiment pás cher, après tout, 1500 francs.”

*sensibilidade no estado material primeiro em sensibilidade pictórica estabilizada:* na sala de exposições - espaço público da arte -, o espectador é deixado em sua própria presença, e ali se vê obrigado a refletir sobre seu modo de estar no mundo. Já na parte externa da galeria, a presença da matéria pictórica em estado primário é marcada por uma cortina azul disposta sobre a porta. Como se permitisse a todos os passantes receber um “sinal” do que se passava ali dentro, o artista acaba por ampliar o campo de visibilidade do monocromo – nem que sob a discreta forma de um tecido azul, de certo modo proporcional ao tímido ambiente artístico francês. O gangster da sensibilidade inventa modos de demarcar a presença do monocromo para, finalmente, alçar sua dimensão própria na luz azul sobre a Place de la Concorde.

Gaston Bachelard provavelmente listaria Klein junto aos poetas aéreos (Novalis, Shelley, Blake, etc.). Pois, afinal, não poderíamos pensar a Revolução Azul como um devaneio de poeta aéreo? É como um devaneio que ele expõe no Manifesto do Hotel Chelsea sua “escultura social”, invenção da arquitetura e do urbanismo do ar: *projeto dirigido para a superfície habitável da Terra pela climatização das grandes extensões geográficas através de um controle absoluto sobre as situações térmicas em sua relação com nossas condições morfológicas e psíquicas.*

A Revolução Azul viria a ocupar o vazio deixado pelo projeto de racionalidade generalizada do segundo pós-guerra que “destrói mentalmente antes de destruir através de sua eficiência”<sup>77</sup>. Revolução baseada no mais alto grau da imaginação da cor, ela é mapeada nos relevos planetários que destacam a natureza topológica do monocromo. Sólidos como as telas azuis, eles imprimem alta saturação IKB à dimensão imediata da realidade terrestre. Seja uma pequena parte da região francesa de Grenoble, seja a Europa, seja a África, tais seções da superfície do planeta possuem a mesma saturação cromática. Para Klein, a *Terra Azul* (1957) não comporta divisões entre terra e água ou entre países: Argélia e França, então em guerra, são coloridos como uma massa contínua, sem resquício de divisão. De sua visada espacial, o proprietário da cor a emprega, segundo Nan

---

KLEIN, Yves. **Le dépassement de la problématique de l’art.** In *Le dépassement de la problématique de l’art.* Op. cit., p. 86.

<sup>77</sup> LEFEBVRE, Henri. Apud Nuit BANAI. **From the Myth of Objethood to the Order of Space: Yves Klein’s Adventures in the Void.** In Yves Klein (cat exp). Op. cit., p. 16.

Rosenthal, “como se pudesse ser um instrumento explícito e abertamente político para acabar com as guerras.” Textualmente declarada em um artigo de Dimanche, a guerra de Klein contra a linha aparece aqui como uma vitória contra os limites nacionais.



59 – Yves Klein e Globo terrestre azul

O “campo de batalha” do habitante do espaço, como sabemos, desconhece fronteiras políticas oficiais. A cintilância azul IKB dá o exato tom político do devaneio poético de Klein, o mesmo daquele das cartas dirigidas a representantes do poder público em diversas esferas. Mitômano, segundo seu amigo Claude Pascal ou um “Peter Pan” para o escritor italiano Dino Buzzati, que vislumbra em Klein um “espírito de criança que ignora todo limite”, “maravilhosamente insensível ao racionalismo do mundo”, está em jogo uma espécie de delírio, a única saúde possível naqueles tempos de destruição mental... Num élan, Klein eleva em um (ou mais!) tom o azul natural do nosso planeta. A guerra entre a linha e a cor começa com a história da Terra, do homem, da civilização e fundamenta a historiografia da arte do habitante do espaço.

Yves Klein seria um herdeiro direto da arte de Giotto, “clássica, efetivamente, e não por imitação das formas antigas”, esclarece Argan, “pela concepção total da realidade (...) que se dá no equilíbrio das massas fechadas, pela idéia universal da história que se exprime em cada fato representado, pela

plenitude com que a forma visível tudo realiza, sem sugestões ou alusões”<sup>78</sup>. Em Assis, na Itália, Klein se encanta com os afrescos de Giotto, aos quais se refere como “monocromos azuis”<sup>79</sup>. Juntamente com os homens pré-históricos, que pintam inteiramente o interior de sua caverna, o pintor italiano seria um dos principais precursores da monocromia pela decisiva liberação do pigmento. Segundo Hegel, Giotto teria modificado o modo de preparação das cores: “Ele renunciou àquele modo de ligação viscoso das pinturas gregas – a cera – e inaugurou um procedimento que consistia em friccionar as cores com um suco clarificado de brotos novos, de figos não maduros e outras substâncias menos oleosas (...) Esses meios de ligação, longe de escurecer as cores, as tornava ao contrário, mais claras e mais vivas.”<sup>80</sup>

Sem prosseguir com os predecessores do monocromo apontados por Klein, vale, no entanto, atentar para sua negação das vanguardas modernas: *Minha visão não tem nada a ver com aquela dos Malevich ou mesmo de Mondrian*. Tal recusa enfática resulta de sua aversão à arte abstrata em voga em Paris que, no mesmo processo de institucionalização das vanguardas construtivas modernas, acaba por solapar a fundamental função da arte, que é a de potencializar a existência. E esta é precisamente a única função do azul de Klein, referida anteriormente como seu compromisso total e absoluto com o azul. A fim de distinguir a cor como o único elemento de sua arte, o pintor francês discrimina em Malevich uma *exasperação da forma*, através da qual o artista russo, com seu quadrado branco sobre fundo branco, *quase* teria chegado à monocromia quarenta anos antes dele mesmo (DP 258).

Como, entretanto, não enxergar em seus empreendimentos algo do que Tristan Tzara bem definiu como a confusão dos gêneros comandada pelo Dada? Distante da balbúrdia das apresentações do Cabaret Voltaire ou do silêncio de Duchamp, Klein teria provado com sua agressividade burlesca que o único

<sup>78</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Italiana**, vol.2. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 23/4.

<sup>79</sup> Num cartão postal datado de 7/4/1958, Klein escreve a Íris Clert: “Chère Iris, Il y a dans la Basilique de St-François d’Assise des tableaux monochromes intégralement Bleus! C’est tout de même incroyable de s’apercevoir ainsi de l’imbecilité des historiens d’art qui n’ont jamais remarqué cela encore. Ils sont tous signé ‘Giotto’. Quel précurseur!! Ça, c’est un Précurseur! Vive Giotto, Vive Íris, à bientôt, Yves.” (DP 358).

<sup>80</sup> HEGEL, G. W. F.. Apud Jean LACOSTE. **Une cause désespérée: Yves Klein et Wittgenstein**. In *Le Beau Aujourd’hui*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1993.

escândalo que compete à lógica e à necessidade reside na chamada à ordem - “todos os outros são escandalosos”<sup>81</sup>.

Ainda que um toque de subversão espreite, por exemplo, a elegante retirada dos quadros das paredes do Musée d’art moderne de la Ville de Paris, realizada em conjunto com Niki de Saint-Phalle, François Dufrêne e Villeglé, trata-se de um gesto preciso, por meio do qual Klein efetiva a limpeza do terreno para a emergência de seu azul. Podemos então enxergar nessa retirada dos quadros mais um dos cerimoniais do artista conceitual-empírico que, desde o livro-catálogo *Yves Peintures*, trafega entre cor e vazio, ausência e presença. A liberação de espaço para o azul se confunde com aquele da sua emergência. E é nesse sentido que compreendemos a consideração de Nan Rosenthal sobre Klein como “um dos principais instigadores do revigoramento do interesse, ou da nova inflexão de interesse, por Malevitch e Marcel Duchamp”<sup>82</sup>. Afinal, não é exatamente essa polaridade entre ausência e presença o próprio da arte? Klein sempre volta ao assunto:

“Trata-se para mim não mais de pintar telas, mas antes estabelecer *de uma maneira permanente e bem durável entre eu e essa natureza*, que de fato fazem somente um, *a tela NEO-FIGURATIVA ao mesmo tempo a mais real e a mais imaterial que existe* e que dá aos leitores, ou melhor, aos ‘VIVENTES’ de tais acontecimentos ou climas pictóricos por comportamentos puros, um espetáculo, mais exatamente *um ‘ESTADO’ da qualidade, da permanência e da transparência do que deram na sua época os VERMEER, os REMBRANDT, os GIOTTO, os MICHELANGELO!*” (DP 154) (grifo da autora).

Além de confirmar a questão da ausência/presença, interessa-nos em tal exclamação o reconhecimento da pintura como modo durável de estabelecer uma relação com o mundo. Nesse sentido preciso Klein se considera um clássico, afastando-se das vanguardas modernas.

A classicidade e/ou a imortalidade da obra é dada por uma união tão absoluta/íntima das duas matérias – natureza e artista - forças que uma época posterior não poderia desunir. As palavras são pronunciadas pelo esteta A de Kierkegaard ao examinar a ópera Don Juan de Mozart, quando define a obra de arte clássica a partir de uma “feliz chance”. Distinta do fortuito, pois nela “o

<sup>81</sup> CABANNE, Pierre. **Le Rappel à l’ordre**. In Art et Création. Paris, jan/fév, 1968, n° 1, p. 48.

<sup>82</sup> ROSENTHAL, Nan. **La lévitation assistée**. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Yves Klein (Cat. Expo.). Op. cit., p. 199.

interesse se dirige tanto ao poeta quanto à matéria. É lá que se encontra a profunda harmonia que vibra em toda a criação dita clássica”.

“Diz-se, por exemplo, que a *feliz chance* de Homero é a de ter recebido a matéria épica mais notável, tem-se a tendência de esquecer que nós só possuímos essa matéria épica graças a Homero e que ela só nos aparece como a mais notável através e com a ajuda da transubstanciação de Homero. Em contrapartida, sublinha-se a atividade poética de Homero através da matéria, arrisca-se a esquecer que o poema jamais teria sido o que ele é se o pensamento o qual Homero animou não tivesse sido o *pensamento mesmo do poeta, e a forma aquela da matéria mesma*. O poeta deseja seu tema; mas é muito raro que desejar não seja maligno. E isso se aplica, com uma profunda verdade, a um número de desejos impotentes de poeta. Mas *desejar justo*, eis uma grande arte, ou antes - um dom. Está ali o elemento inexplicável e misterioso do gênio, como aquele da varinha mágica que *não tenta jamais adivinhar em outro lugar que não aquele mesmo onde se encontra o que ela deseja*. O desejo tem então, nesse caso, uma significação mais profunda que de hábito; sim – e isso faz sobressair o *ridículo da inteligência abstrata: é que ela coloca o pensamento do desejo em relação com o que não existe, mais do que com o que existe*”.<sup>83</sup> (grifo da autora).

Com o esteta A, Kierkegaard insiste na interpenetração recíproca entre matéria e forma na obra de arte clássica, o que iria contra a insistência exclusiva sobre a atividade de criação formal. Desse modo, o que o filósofo chama de desejo justo supõe uma crítica ao idealismo hegeliano, que reduziria a humanidade a “um ponto desencarnado cuja interioridade era constituída por uma atividade lógica atemporal”<sup>84</sup>. Baseada na linguagem e na consciência histórica, a criação artística entra naquela eternidade que não se encontra fora do tempo, mas no meio<sup>85</sup> - tal como Mozart faria em Don Juan.

Grosso modo, o monocromo é o lugar do desejo, centro da criação artística e da recepção estética. Como se levasse o desejo justo ao grau zero no monocromo, Klein assevera no azul IKB – presença e expansão do pigmento - a “rica eternidade situada no centro das vicissitudes do tempo.” E como que acentua diferentes estados desse desejo nas telas monocromáticas, nas antropometrias, nos objetos, nas cerimônias, no Vazio. Sem nunca deixar de exercitar a radiação - literalmente o que define a pintura - ele a analisa e nos expõe à sua análise. Nesse sentido, compreendemos que a suspensão estética no lugar-melancolia não significa o cancelamento da experiência sensível, e sim a experiência de sua possibilidade/potência.

<sup>83</sup> KIERKEGAARD, Sören. **Ou bien ... Ou bien**. Op. cit., p. 43.

<sup>84</sup> LEVINAS, Emmanuel. **Existence and Ethics**. In Kierkegaard: a critical reader. Op. cit., p. 26.

<sup>85</sup> KIERKEGAARD, Sören. **Ou bien ... Ou bien**. Op. cit., p. 44.

Destacaremos certas características predominantes do desejo na experiência do monocromo, nos objetos azuis e nas “exacerbações monocromo”<sup>86</sup> - título inicial da exposição realizada na galeria Íris Clert, em 1958, conhecida como a exposição do Vazio – a partir do exame realizado pelo esteta A das “etapas eróticas espontâneas” no Don Juan de Mozart. Conscientes, porém, de uma inevitável esquematização - afinal, o próprio autor nos adverte que essas etapas não têm existência particular – a tentativa nos parece válida na medida em que vemos em Klein o pintor em estado civil.

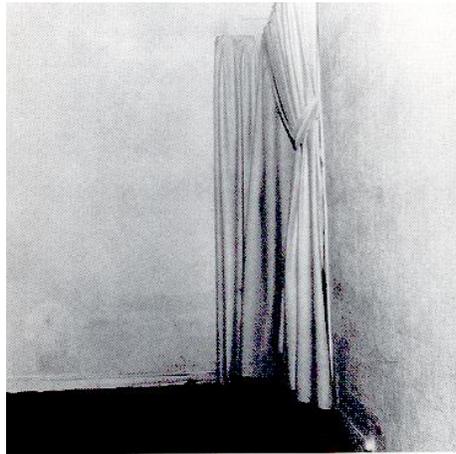


Figura 60 – Exposição do Vazio

Presente em todas as etapas da experiência estética, o desejo encontra-se na primeira delas em seu “repouso substancial nele mesmo”, estado que parece melhor representado pela exposição do Vazio, onde *com o melhor de si e toda boa vontade possível*, o pintor trabalha duro para garantir a atmosfera de quietude. Ele passa nas paredes da galeria várias mãos de um branco específico puro que, junto a uma mistura de verniz, álcool e resina, não “mata” o pigmento ao fixá-lo. Semelhante ao cuidado tomado com os monocromos, Klein visa à demonstração seca, por assim dizer, da *ambiência radiante pictórica que reina habitualmente em todo ateliê*, por isso mesmo invisível. Trata-se do “desejo silencioso”, próprio do “momento em que a sensualidade desperta – não até o movimento, mas até a quietude tranqüila”, esclarece o esteta A kierkegaardiano. O desejo ainda não foi despertado, prossegue o esteta, ele “possui o que se tornará seu objeto, mas sem

<sup>86</sup> RIBETTES, Jean-Michel. **Yves Klein and the War of the Jealous Gods**. In Yves Klein (cat. Expo). Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2004, p. 156.

tê-lo desejado, e assim ele não o possui. É essa contradição dolorosa, mas sedutora e encantadora, que repercute com sua doce melancolia.”<sup>87</sup> Pois essa dor não vem da insuficiência, e sim do excesso.

A reação do público varia na exposição do Vazio. *Algumas [pessoas] não podiam entrar como se uma parede invisível as impedisse [de fazê-lo]*, relata Klein, que responde ao visitante disposto a entrar quando o vazio estivesse cheio: *quando estiver cheio, você não mais poderá entrar* (DP 94). Afinal, ali o artista nos expõe à possibilidade do desejo, da liberdade (“a aparência da liberdade diante de si mesma como possibilidade”, a angústia segundo Kierkegaard). E já aquele simples estado de ser capaz significa nossa responsabilidade moral frente ao mundo desejado/imaginado, sobre aquela ausência/expectativa na qual consiste, enfim, nossa existência/vida.

Quando o desejo começa a despertar, passa-se para o que o esteta A identifica como a segunda etapa, melhor verificada nos objetos azuis, nossos objetos de desejo. É a etapa do movimento da sensualidade, um tremor, quando o desejo e seus objetos se separam.

“Essa separação tem por conseqüência arrancar o desejo de seu repouso substancial nele mesmo; o que chega não somente a subtrair o objeto da determinação de substancialidade, mas ainda a dispersá-lo em uma multiplicidade de objetos (...) O desejo se volta para o objeto, mas ele também se agita sobre ele mesmo, o coração bate, são e jovem e, prontamente os objetos aparecem e desaparecem, mas antes de cada desaparecimento há um momento de prazer, um instante de florescimento, breve, mas feliz, brilhante como o vidro... caprichoso e fugidio como o roçar da borboleta (...) o desejo não encontra seu verdadeiro objeto, mas ele descobre a multiplicidade ao procurar ali o que ele quer descobrir.”<sup>88</sup>

Como exemplo dessa etapa, o esteta A toma Papageno, “alegre e feliz porque tudo aquilo é a substância de sua vida”. No caso de Klein, a passagem da primeira para a segunda etapa se daria no intervalo em que ele requisita as modelos para o seu ateliê. Já mais propriamente na segunda etapa, podemos pensar nos objetos e nas cosmogonias, marcas do imediato a refletir o pasmo essencial daquele que deve descobrir uma coisa nova, inata a cada momento vivenciado. Areia, fogo, vento, objetos diversos, todos eles ficam azuis. O “conteúdo” banal que passa desapercibido se distingue pela operação poética -

<sup>87</sup> KIERKEGAARD, Sören. **Ou Bien Ou Bien**. Op. cit., p. 62.

<sup>88</sup> Idem, p. 65.

verdadeiros cerimoniais de impregnação que tudo absorvem, ligando-se à impressão daquilo que constitui a aventura da vida.

A experiência do monocromo, por sua vez, corresponderia melhor à terceira etapa, de fato, toda a etapa estética, em que o desejo encontra-se absolutamente determinado como tal. Materializado no azul, o monocromo cumpre a trajetória do leftover ao vazio. Segundo o esteta A, nessa etapa o desejo constitui a unidade espontânea da primeira etapa, em que o desejo desejava idealmente o singular, e a segunda, em que ele desejava o singular sob a determinação do múltiplo. “A terceira faz a unidade: no singular o desejo encontra seu objeto absoluto e o desejo de maneira absoluta.”<sup>89</sup>

\*\*\*\*\*

Gradualmente, pela saturação de todas as coisas no azul, deixamos de fazer distinções, tudo nos surpreende igualmente, numa radiância monocromática. Na sua máxima atualização, a cor eleva “de um tom o real”<sup>90</sup>, e assim é que o pintor solicita a receptividade do espectador a seus trabalhos. Exige a atenção ao mundo, tudo o que efetivamente envolve a pintura monocromo afinal, e só então podemos nos impregnar com a cor e a cor em nós se impregnar. O homem agora se encontraria no mundo da cor, *estado de paraíso terrestre*, o que não implica qualquer espécie de nostalgia. Ao contrário, é insistência na *luta pela criação eterna para chegar a transmutar no objeto, na forma, essa alma universal que é a vida mesma*. No artigo “A Guerra”, publicado em Dimanche, Klein remete ao Éden, pois, o primeiro passo é aquele dado pela humanidade antes da Queda: abrir os olhos e descobrir as formas de todas as coisas do mundo.

É essa consciência do espanto que impulsiona Klein ao salto, sua queda, morte temporária ao mundo de todo dia seguida por um renascimento. Publicada no jornal Dimanche - apresentação teatral com duração de 24h -, a fotografia revela sua consciência da conexão absoluta entre vida e pintura: *O que eu realmente quero fazer é nada, o mais rápido possível. Eu estou tentando ser e é só ... O fato de que ‘eu existo’ como pintor será o trabalho pictórico mais*

<sup>89</sup> KIERKEGAARD, Sören. **Ou Bien Ou Bien**. Op. cit., p. 68.

<sup>90</sup> “Imaginar é, pois, elevar de um tom o real.” BACHELARD, Gaston. **O Ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Op. cit., p. 82.

*'formidável' do nosso tempo (DP 236). E, nesse sentido, Klein é autêntico pintor em estado civil. Habitante do vazio que nos mostra na exata medida de uma revolução terrestre sua posição horizontal na arte contemporânea, ele está procurando aquela sono primordial ... aquela fonte de criação carnal que [o] deixa redescobrir a alegria de viver.*



Figura 61 – O pintor do espaço se lança ao vazio!