



Fernanda Lopes Torres**Yves Klein, Ícaro do modernismo**

Yves Klein, Icarus of Modernism

palavras-chave:

Yves Klein; modernismo;
arte contemporânea;
suddenness;
ética do azul

Consideramos a obra de Yves Klein como uma (das últimas) poética(s) moderna(s) ao reconhecer a polaridade entre cor e vazio do monocromo junto ao tópos do instante. Apoiados no conceito de suddenness do crítico literário Karl-Heinz Bohrer, identificamos, entre a saturação máxima do azul e o vazio (emergência e potência da forma), experiência do presente absoluto equivalente à produção do novo. Nos anos 60, porém, esse coeficiente do novo começa a ser cada vez mais rapidamente apropriado pelo discurso cultural. Klein se apega então aos instantes que “insistem em nos abandonar” (Cioran) através de uma “farsa monocromo”.

keywords:

Yves Klein; modernism;
contemporary art;
suddenness;
ethics of the blue

We consider the work of Yves Klein as a (one of the last) modern work(s) when we recognize the polarity between color and void of the monochrome close to the theme of the instant. Based on the concept of suddenness of the literary critic Karl-Heinz Bohrer, we identify between the maximum saturation of the blue and the void (emergence and potency of form), experience of the absolute present equivalent to the production of the new. In the 60's, however, this “coefficient of the new” starts to be increasingly appropriated by the cultural discourse. So Klein attaches himself to the instants that “insisting on abandoning us” (Cioran) through a “monochrome farce”.

Artigo recebido em
30 de novembro de 2013
e aprovado em
16 de maio de 2013

Salto no Vazio
Fotomontagem de Harry
Shunk a partir de per-
formance de Yves Klein
à Rue Gentil-Bernard,
Fontenay-aux-Roses, em
outubro de 1960.

Há! Há!

Qu'est-ce que l'Histoire de l'Homme en Evolution???

Si c'est cela

Alors que de limites!!!

L'immatériel n'a pas de limites, pas de dimensions.

C'est partout, ailleurs, nulle part dans le présent, le passé, le futur!!

“Com essas duas palavras – Medo e Terror –, eu me encontro diante de vocês no ano de 1946, pronto para mergulhar no vazio”, declara Yves Klein em 1961. Como se da mesma posição dos satélites de Marte – *Phobos* (Medo) e *Deimos* (Terror) – exata noção da escala dos prejuízos até então causados à humanidade pelo projeto de racionalidade generalizada que se estende a todo o mundo supostamente civilizado. A fim de minar tal projeto, Klein nos oferece suas maravilhosas telas monocromáticas; propostas deliciosamente absurdas, como, por exemplo, a de tingir o mar ou pintar as bombas A e H de azul; ou ações singelas, de alto teor poético, como o lançamento de 1001 balões azuis ao céu de Paris, em vernissage de 1957.

Naqueles anos de corrida espacial, o “proprietário do céu” bem se apropria da visão do cosmonauta russo Yuri Gagarin da Terra – azul – para, de modo irreverente, reconhecê-la como comprovação científica da grande cor já há muito por ele dominada. Longe de uma recusa ingênuo do desenvolvimento científico, o anúncio de tal precedência da arte compreende alerta para um acelerado progresso tecnológico, que, confundido com progresso abrangente, acabou por se sobrepor às reais necessidades espirituais da humanidade. Afinal, a tecnologia, que deveria incrementar o bem-estar do homem, tinha levado à sua própria destruição potencial – o que fica patente na invenção/explosão da bomba atômica.

Assim Klein adverte: para se pintar o espaço, deve-se ir até lá *por conta própria*, sem o auxílio de Sputniks e foguetes. Afinal, somente a fidelidade à condição humana, tanto à sua susceptibilidade corpórea quanto à sua potencialidade espiritual, garante conhecimento e (cri)ação legítimos – realização do que “esteja além de nós, mas seja nós”. Desse modo, ao contrário dos astronautas que devem *ir* até o espaço para conquistá-lo, o pintor não precisa se deslocar até lá, pois, afinal, ele já *habita*. Dessa plena desenvoltura no espaço do mundo é feita a conhecida fotomontagem “O pintor do espaço se lança ao vazio!” – o que deve nos levar a compreender o salto menos como uma ação, capaz de criar ou modificar a realidade, do que como um ato, que envolve o estado do ser presente e durável com grau definido de realidade, consistindo no processo de criação ou de modificação desse ser.

Yves Klein e primeira
pintura de fogo de um
minuto, 1957.



A imagem do artista com seu habitual terno e gravata borboleta, sem quaisquer acessórios ou instrumentos específicos, solto no ar, numa ruazinha comum de Paris, manifesta uma intimidade com a própria existência a partir do mais cotidiano – o que é pontuado pelo singelo ciclista que segue na calçada oposta ao pintor. Depois de ver tal gesto absurdo/insensato naquele lugar ordinário, passamos a olhar nossa própria vida cotidiana de outro modo. Pensamos algo que não havíamos pensado antes – imaginamos, diria Bachelard –, e somente assim podemos nos transformar, seguir *adiante* em nossas vidas. É como se Klein chamasse a atenção para as contingências/possibilidades que estão ao nosso alcance, sobretudo, para o *modo* pelo qual essa(s) possibilidade(s) passa(m) para nosso alcance.

É o que sugere o tempo rápido do salto. Muito bem integrado ao repertório poético de Klein, todo ele fundamentado na propagação atmosférica – da expansão pictórica do monocromo à bonita projeção (não realizada) de luz azul no Obelisco, a espriar-se pela Place de La Concorde –, o salto consiste numa mudança de posição praticamente instantânea. E justo esse instante constitui a unidade temporal da experiência inerentemente parcial do homem, ser de carne e osso que por isso mesmo possui limites psicofisiológicos, sendo capaz de perceber o tempo como um fluxo de *momentos* fugazes e descontínuos – e não como uma linha contínua em que momentos se sucedem progressivamente, numa História supostamente independente de sua ação/pensamento. É somente de posse desses momentos, que se encontram ao alcance da sensibilidade humana, que o homem pode agir. Para falar com Klein, o instante significa a “sensibilidade que nos pertence”, a partir da qual conquistamos a vida “que não nos pertence”. Na era moderna, mundo já há muito sem lugar para a eternidade dos deuses com suas narrativas pré-definidas, o homem se reconhece cada vez mais editor de *sua* própria história. Ele sabe que esta é construída ao se lançar ao novo, ao inesperado, o que se dá somente quando se aposa do momento presente, fugaz e descontínuo, pois justo nele se encontra a potencialidade, o que pode vir a ser. Assim, aquele que se apropria do momento vive efetivamente, ou seja, faz, age, transforma-se a si mesmo e ao mundo. Esta a conduta do homem moderno, bem sintetizada pelo próprio artista como “um salto ‘no futuro de hoje’”. Saltar consiste afinal em assumir o *risco* – metáfora autoevidente para a condição humana que fica patente na era moderna e bem dimensiona a condição de habitante do espaço a partir do permanente confronto com o já estabelecido. Assim Klein bem traça seu autorretrato a partir da abertura à ininterrupta novidade *a*

cada momento de sua vida. Aquele que salta no futuro de hoje conecta-se com o evento fundamental de sua existência *perpetuamente em curso*. Enfrenta o que é e o que pode vir a ser.

Para Klein, isso implica confrontar o medo, a imensa incerteza que se instaura após um dos mais graves conflitos da humanidade. Lançar-se às possibilidades contidas no presente exige encarar o terror dos resultados produzidos pelo utópico projeto racionalista moderno. E *fazer* algo dele. Fazer algo, por exemplo, das mortes causadas pela explosão da bomba atômica. As antropometrias, as conhecidas impressões em azul de suas modelos, teriam se originado do fascínio de Klein pela fotografia da impressão de um corpo volatizado pela explosão de Hiroshima. Quando o artista fixa em papel/tela os corpos pintados de azul de suas modelos, ele reverte, por assim dizer, a impressão do corpo real (mortal) para a marca (sempre viva) da arte: da carne finita ao seu registro azul, cor capaz de simbolizar a imaginação sem dimensões do homem, temos o mecanismo fundamental da arte, qual seja, a transfiguração do real através da imaginação capaz de nos revigorar para enfrentar esse mesmo real.

O tempo desse registro: o instante, plenitude do tempo compatível com a experiência inerentemente parcial do homem. É o que também fica patente nas telas recobertas de tinta que recebem água, ar e terra, sendo nelas fixadas as impressões de chuva, vento e areia, as *Cosmogonias*. Elas evidenciam a coincidência entre manifestações cósmicas e a atividade do artista, que, assim, dá corpo, por assim dizer, a tais manifestações, a partir da qualidade aberta e descontínua do instante, unidade temporal daquele que *salta no futuro de hoje*. Assim, o artista bem as reconhece como *marca do imediato* – alusão à marca da própria vida, que, a cada instante renovada, é o que potencialmente será, a ser vivida, sempre para frente.

Klein atesta a qualidade descontínua do instante, o que equivale a recusar todo tipo de continuidade antecipada, e, assim, ele se coloca em permanente confronto com o estabelecido no presente. Esta a postura daquele que cria, atitude do “homem de ação”, conforme expressão de Nietzsche, “discípulo de épocas mais antigas”, que, ao se reconhecer como “filho do presente”, pode “agir contra esta época, por conseguinte, sobre esta época e, esperamos nós, em benefício de uma época vindoura”. Tal resposta à realidade presente consiste na conduta característica do artista, que é radicalizada na era moderna: a busca ininterrupta de novas decisões, a perseguição da *verdade* dessas decisões, do que pode vir a ser. Ele experimenta a realidade como ninguém até então o fez, devolvendo a ela algo jamais formulado

até então. O artista, ou o homem de ação nietzschiano a nossa condição antropológica, pois situa-se no “limiar do instante”, e assim pode vivenciar plenamente o mundo que, a cada instante está realizado e alcançou seu fim. Esta experiência plena da parcialidade, inerente ao homem de carne e osso, que *vive* com o tempo, permite a própria ação. E é precisamente esta espécie, autenticamente humana, de experiência a desconsiderada pela ciência histórica oitocentista, que acredita no sentido da existência humana progressivamente revelado no curso de um suposto motor – a História. Radicalmente oposto a tal posição, Nietzsche entende que somente ao eliminar o horizonte infinito da perspectiva histórica universal tomamos efetiva posse do instante – condição indispensável para atuar, agir, criar as ficções e ilusões que nos fazem seguir em permanente movimento de (re)construção de nós mesmos e (trans)formação da realidade.

Nietzsche assim descobre o “momento” que escorça o “horizonte”, observa o crítico literário Karl-Heinz Bohrer, que identifica ali uma mudança histórica no conceito de aparência. Agora, a aparência, e não o ser, ocupa o lugar preeminente da experiência existencial. Reconsiderando as prioridades metafísicas, o filósofo reconhece a natureza da aparência como fenômeno, e então destaca o que é de fato visto, e não seu vínculo com uma essência verdadeira. O objeto assim visto substitui o que ele representa. Daí nosso prazer com o aspecto ilusório da poesia, condizente com a “lei de nossa estrutura psicológico-antropológica, nossa mente inconsciente, anterior e ao longo de nossa historicidade”.

O entendimento do conceito de aparência como fenômeno juntamente com a ideia de escorço do horizonte permite a Bohrer reconhecer em Nietzsche o teórico não declarado do que ele, Bohrer, concebe como “*repentinidade*” (suddenness) – categoria que vai contra um conceito de tempo distorcido pela filosofia da história, caracterizando estados vivenciados num presente absoluto e efêmero. Iniciada no período romântico, anunciada involuntariamente por Nietzsche e incorporada por escritores da primeira metade do século XX, tais como Virginia Woolf, Robert Musil, Marcel Proust e Walter Benjamin, a modalidade do momento envolve “atos cognitivos” como “eventos” que de repente se tornam conscientes de si, e assim não podem ser medidos por aquilo que já existe. Fundamentalmente temos a obra que não mais encobre um significado substancial; ela constitui, isto sim, meio de trazer ao mundo algo antes inexistente, “algo incompreensível”, algo que indica um signo recém-descoberto, prosa ainda no futuro.

A emergência da modalidade do momento condiz com a aceleração

Parede de fogo e coluna
de fogo, 1961.



temporal moderna promovida por uma maior difusão dos novos meios de locomoção e de comunicação que emergem desde as últimas décadas do século XIX. Transatlânticos, trens, automóveis, telefone, rádio, trazem toda uma série de modificações nos hábitos cotidianos, no comportamento social e na percepção espaçotemporal do mundo. Encurtando distâncias e poupando tempo, esses avanços tecnológicos promovem uma crescente sensação de transitoriedade: radicalizam mudança na sensibilidade espaçotemporal que acompanha a modernidade e ganha impulso importante com o Iluminismo, quando muda a própria estrutura do tempo histórico. Passado e futuro passam a ser colocados em uma nova relação: começa-se a vivenciar a tensão do moderno se libertando da continuidade com um modo de tempo anterior (bem exemplificada na conhecida colocação do historiador Alexis de Tocqueville: “Como o passado cessou de lançar sua luz sobre o futuro, a mente do homem vaga na obscuridade”). E a partir de tal tensão interessa a nós compreender a aceleração temporal de fim do século XIX e início do século XX compatível com a noção de *suddenness*. Nesse sentido, cabe abrir breve espaço para a reflexão do historiador Reinhart Koselleck.

A fim de pensar o tempo histórico, o historiador formula as categorias “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”, que remetem, respectivamente, ao passado presente – cujos eventos foram incorporados e podem ser lembrados –, e ao futuro tornado presente – que se dirige ao ainda não-experimentado, àquilo que está para ser revelado. Todo homem, em toda cultura, em todo período, vive a partir de experiências passadas sempre tendo em mente expectativas futuras. Nesse sentido, observa Koselleck, espaço de experiência e horizonte de expectativa coexistem como tensão antropológicamente preexistente. Essa tensão é, porém, na modernidade, concebida como separação consciente a ser constantemente preenchida pela ação humana. É quando nasce a moderna noção de história, não mais sujeita aos desígnios divinos, sendo concebida como um processo de contínuo e crescente aperfeiçoamento, a ser planejado e posto em funcionamento pelos homens aqui na Terra.

Desse modo, as categorias espaço de experiência e horizonte de expectativa são constitutivas da história e de seu conhecimento, mostrando e produzindo coordenação entre passado e futuro. Com o transcurso dos tempos, tal coordenação se modifica, evidenciando o tempo histórico menos como uma entidade estanque do que como uma grandeza que se modifica com a história. Assim, se, *grosso modo*, até duzentos anos atrás, as expectativas de certo grupo eram inteiramente sustentadas pelas expe-

riências de seus antepassados, que passavam a ser também a de seus descendentes, a partir do Iluminismo, as expectativas passam a distanciar-se cada vez mais das experiências feitas até então. No mundo camponês, as inovações técnicas se impunham com tamanha lentidão que eram incapazes de promover ruptura significativa com modo de vida anterior. As pessoas se adaptavam a elas sem que o arsenal da experiência anterior se modificasse, e assim, tradições e habilidades continuavam a ser transmitidas de uma geração a outra, quando o curso e o cálculo dos eventos históricos do mundo camponês eram dados pelo ciclo natural das estrelas e planetas e a sucessão natural dos governantes e dinastias. No mundo ocidental, urbano e laico, importantes inovações tecnológicas transformam definitivamente as formas de produção humana: e a disciplina do trabalho na indústria, além de suscitar uma procura maciça de relógios, inscreve o tempo quantitativo no próprio corpo dos indivíduos.

Emerge então um novo tempo histórico, bem sintetizado por Koselleck na fórmula “quanto menor a experiência tanto maior a expectativa”; tempo que orchestra um mundo cujo horizonte de expectativa não mais está contido no espaço de experiência. O futuro é cada vez mais difícil de ser previsto a partir das experiências passadas. Nesse mundo, o significado não é dado previamente, mas é, sim, ininterruptamente construído, a partir de um coeficiente de novo que emerge súbita e continuamente. Palavras há muito empregadas parecem, então, desgastadas para dizer algo que, afinal, ainda não tinha sido dito. Assim compreendemos a personagem de Virginia Woolf – para falar com autora considerada por Bohrer –, em *Rumo ao farol*, Sra. Ramsay, que “queria dizer tudo” mas sabia que as

pequenas palavras que dispersavam o pensamento e o desmembravam não diziam nada (...) *a urgência do momento sempre perdia seu alvo* (...) Pois como alguém podia expressar em palavras aquelas emoções do corpo? Expressar aquele vazio ali?(...) De repente, a sala de desenho vazia dá um passo, a prega da cadeira ali dentro, o cachorrinho se revirando no terraço, toda a onda e o sussurro do jardim se tornaram como curvas e arabescos florescendo em torno de um centro de completo vazio. [grifo meu]

O momento em Woolf não recebe o “peso” de nada além de si mesmo. Essa, a sua modernidade. Momento “vazio”, ele reflete a perda do universal; revela transitoriedade que só pode ser redimida ao ser elevada para fora do curso do tempo histórico. Como “brilho abstrato insignificante que não pode durar, permanece nada, e volta para o vazio

que ele ilumina”, bem observa Maurice Blanchot, esse momento “estabelece aquela qualidade pontual que nos permite conceituar o novo, o inteiramente outro da alternativa cultural” assim como “desconsiderar o *curso do tempo* que é uma parte necessária de nossa consciência.” Neste presente absoluto e efêmero encontramos a obra – de repente, fora do encadeamento histórico dos eventos reais.

Concebida para o campo da literatura, a noção de *suddenness* pode ser deslocada para as artes plásticas. A começar pelos impressionistas, comprometidos com a realidade da percepção, que buscam apreender os instantes fugidios do cotidiano crescentemente acelerado de Paris. Conforme o crítico Robert Kudielka, os impressionistas tomam para si a urgente tarefa de alocar na superfície do quadro a multiplicidade e a turbulência do que se observa e apresentam na pintura “uma temporalização radical da apreensão espacial” – muito evidente nos trabalhos de Cézanne. Longe de mostrar a clássica divisão do espaço em primeiro plano, plano médio e plano de fundo, essa pintura apresenta facetas coloridas que “projetam-se a partir de uma profundidade incomensurável (...) e as relações de distância e proximidade, do que está diante e atrás, transformam-se (...) *pelo movimento do olhar que os articula*”. Desse modo, o campo espacial da imagem se desenvolve “sobre e através do tempo na observação”, prossegue Kudielka, que bem reconhece: se o tempo utilizado na observação de quadros sempre tivera papel importante, somente quando se retira elementos que estabilizam a experiência pictórica – como o reconhecimento de certa iconografia ordenada espacialmente na tradição da perspectiva – a temporalidade da própria pintura pôde ser evidenciada. Ela equivale ao tempo de nossa própria experiência ali, diante da tela, um tempo indissociável do próprio significado da pintura.

Essa relação entre significado e temporalidade pode ser identificada no “absoluto presente” continuamente efêmero da colagem cubista, em que um fragmento de jornal ganha determinado sentido em certo arranjo, para, num outro arranjo, mudar. O reconhecimento do campo visual não se dá então por uma continuidade morfológica, mas por uma descontinuidade sígnica, já que os signos possuem realidade material e não devem ser concebidos como imagens transparentes que se referem a uma realidade dada. Inexiste, afinal, uma realidade já constituída, supostamente velada por aparências que poderiam ser decodificadas por meio de imagens que dariam um acesso indireto a seu significado transcendental. A única realidade é aquela da linguagem em si. A crítica norte-americana Rosalind

Krauss descreve essa descontinuidade do signo a partir da “movimentação” dos fragmentos de jornal dos *papiers-collés*, que

parecem orbitar pelo espaço cristalino como inúmeras facetas radiantes de uma joia ausente. Cada fragmento de jornal forma o signo de um significado visual; então, quando junta sua extremidade à de outro, ele se re-forma e o significado muda. Do bulício de letras minúsculas, partículas negras sobre branco que ao imitar a aparência de pintura esbatida produzem o efeito de ar, à extremidade enrugada de uma folha de jornal próxima (ou então da mesma), que agora se enrijece em direção ao sólido de uma bandeja de porcelana, cada pedacinho de papel se submete ao significado, mas nunca por muito tempo. Pois o mesmo pedaço, em outro local, agrupa-se formando outro signo ...

Voltando ao monocromo... A bela descrição da colagem por Krauss faz lembrar a definição do momento em Woolf por Blanchot, como o brilho insignificante e efêmero que volta “para o vazio que ele ilumina”. A essa mesma linhagem de ‘brilho insignificante’ pertence o monocromo, cuja máxima saturação azul nos encanta, tão intensa quanto efemeramente, para logo então voltar à sua condição de vazio. Sim, afinal, o monocromo, consiste em cinza da atividade kleiniana, signo que vem a “ser” somente ali, naquele instante – e que por isso deve ser repetido, como veremos adiante. Essa condição efêmera é literalmente demonstrada na “duração visível” de “um minuto” da chama de *Feu de bengale: quadro de Fogo de um minuto* – painel de 112 cm X 75 cm, pintado de azul, sobre o qual são afixados 16 fogos de artifício cilíndricos, dispostos em fileiras de quatro, regularmente espaçados e inclinados em direção ao alto num ângulo de aproximadamente 30°. Klein expõe o painel na galeria de Colette Allendy em 1957, colocando-o sobre um tradicional cavalete de pintura para destacar sua condição de tela “em andamento”. No dia da inauguração, depois de ser fotografado ao lado da obra, ele acende os fogos a fim de demonstrar a radiância da tela, ou seja, a experiência de sua realização – bem mais intensa do que a contemplação do que dela resta hoje, um painel ligeiramente calcinado, “cinzas” literais de sua arte.

Tão intensa quanto efêmera, a chama arde. “Chama da poesia”, para falar com Klein, potência infinita (do que ainda não existe mas pode vir a ser) que se evidencia em tempo ínfimo – do instante a nosso alcance. Para o artista, a “duração de um minuto mais a sensação de *rapidez imóvel* do fogo suprime a fenomenologia do tempo”. (Segundo a historiadora

da arte Nan Rosenthal, Klein retoma a expressão “a fenomenologia da duração” encontrada em “Dialética da duração”, obra do filósofo Gaston Bachelard). Tal sensação tira-nos de nosso presente histórico, de determinada situação espaço-temporal, a partir do confronto com esse novo. Coloca-nos num presente absoluto, que, bem distinto de qualquer a-temporalidade, encontra-se no meio do tempo. E, de repente, aquele novo (chama), revela-se a mim, de modo a permitir “que eu agarre meu próprio tempo repentino e me ensinar que há uma conexão especial entre meu tempo, tempo passado, e tempo futuro”. Irredutível ao momento histórico presente, tal experiência é capaz de renovar nosso fôlego para seguirmos adiante: algo na obra se conecta com nosso caos interior, que, de certo modo organizado por tal conexão no presente absoluto da experiência, nos mobiliza em nossas vidas. E, assim, a partir de novo envolvimento positivo com a realidade, somos reconciliados com o curso de nossa existência: sentimo-nos revigorados para enfrentar nossas condições de possibilidade.

A parede e a fonte de fogo na exposição *Monochrome und Feuer*, no Museu Haus Lange, em Krefeld, demonstram *in loco* a intensidade da chama equivalente à potencialidade do instante em que se dá o encontro com a obra de arte. Ali, naquele instante, a obra ganha significado para o espectador. Tal ápice característico da experiência estética equivale ao futuro específico da arte, ao qual remete Picasso em sua conhecida resposta àqueles que criticam a pintura que ele faz de Gertrude Stein por sua falta de semelhança com a modelo. “Um dia ela se parecerá com a pintura”, responde assertivo o artista, que bem sabe da qualidade de futuro intrínseca à arte – futuro bem distinto daquele histórico que se encadeia sequencialmente a presente e passado, e que diz respeito ao que pode vir a ser para os que experimentam a obra. Afinal, sua pintura antecipa o conhecido estabelecido, é linguagem que ainda está no futuro. Eis a tarefa da arte: “liberar o *potencialmente* utópico em nossas formas de vida atuais – afastá-las de seu presente congelamento e desrealização de suas potencialidades”.

A imagem fotográfica do pintor que se lança ao vazio remete à tal tarefa da arte, qual seja, a de suscitar um “sentimento de futuridade” – o vazio kleiniano, condição mesma da significação, que é ininterruptamente preenchido pela atividade humana, por excelência impermanente em sua característica instalação no limiar do instante. Assim o monocromo segue da presença para a ausência. Não à toa o título inicialmente escolhido para a mostra realizada na galeria Íris Clert, em 1958, conhecida como Exposição do Vazio: “exacerbações monocromo”.

Ética do azul a partir da qualidade contemporânea do instante.

Vivre en constant spectacle, une constante manifestation, être là, partout, ailleurs et dedans comme dehors, jouir de la vie à l'état matière première, une sorte de sublime du désir, uma matéria imbibée et impregnée dans 'partout' et le spectacle continue, monospectacle et hors du monde psychologique enfin. Le spectacle de l'avenir, c'est une salle vide.

Klein pinta de branco a sala da galeria a fim de eliminar qualquer vestígio de pinturas anteriores; ele passa nas paredes várias mãos de tinta branca que, com uma mistura de verniz, álcool e resina, fixa o pigmento sem alterá-lo. Do mesmo modo que a máxima concentração do azul no monocromo garante a plena vida da cor, a total “radiância” do branco equivale à liberação do espaço da galeria para a emergência dessa cor (demonstração da dinâmica característica da obra de arte moderna, que, destituída de qualquer significado prévio, ganha sentido pela atividade do artista). A abertura de espaço para o azul é proporcional à emergência *em nosso presente* do vazio, pronto para ser preenchido, pela atividade do artista e/ou do espectador. Daí a resposta de Klein ao visitante da chamada “Exposição do vazio”, que se dispõe a entrar somente quando ela estivesse “cheia”: “quando estiver cheia, você não mais poderá entrar”.

O vazio, aliás, é frágil, precisa ser conservado através de esforço continuado. Ao longo de sua trajetória artística, entre 1955 e 1962, Klein pinta cerca de 194 monocromos. A *repetição* conforma prática que perfaz *presença* sempre direcionada ao vazio, *imediatamente* preenchido, e, do mesmo modo, esvaziado. Fazer monocromos é colorir repetidamente o vazio, produzir ininterruptamente significado. Nesse sentido compreendemos a anotação feita por Albert Camus no livro de registros da exposição de Klein: “Ao vazio, o pleno poder!”. Afinal, deixados em nossa exclusiva presença na sala de exposições, encontramos ali imersos numa atmosfera de ausência na qual consiste, enfim, um estado de ser capaz – própria responsabilidade moral frente ao mundo por nós desejado, imaginado, a ser produzido.

Pintar monocromos é elevar o tom do real de modo a nos fazer ver o que antes não tínhamos visto. O impacto do azul alerta para a eterna novidade do mundo, para o impulso ininterrupto de abrir os olhos e descobrir as coisas à nossa volta. Entregues incondicionalmente ao desconhecido, identificamo-nos com um mundo sempre na iminência de ser descoberto, de ser significado. Trata-se do que Klein denomina ética do azul, “ética da

estética” para a qual é decisiva a caracterização do relacionamento entre fenômeno e significado como a representação de instantes com representância decrescente. Denominada “entusiasmo”, essa ética é coerentemente qualificada a partir do compromisso com o instante – “tipo de facção livre no tempo”, distinto do domesticado culturalmente na “civilização” do tempo. Trata-se de conduta diante de cada instante que “espera de nós uma atitude digna, aberta a tudo, e especialmente a ele e a sua mensagem. Diante de um instante, a atitude é ser espírito, fechado a toda cristalização, ‘desespero, orgulho, procura de solidez, método’ (...)”.

A atitude é saltar no futuro de hoje. Esta a qualidade da beleza do monocromo, que encarna a presença de algo incomensuravelmente belo, não no sentido da estética tradicional, do efeito, desinteressada. Na experiência dessa beleza existe um afeto efetivamente interessado, “um afeto entre o sentir a beleza e o sentir uma valoratividade que a tudo transcende”. Tal vivência estética corresponde a um produtivo estado intelectual provocado por uma revelação súbita, encontro repentino com um alvo inesperado, para o qual não se concebeu o caminho. Está em jogo uma espécie de emoção extrema, “um estado mental ou intelectual que definitivamente transcende o comum-cotidiano” a partir de uma insistência na “intensidade do fenômeno”, “no expressamente intra-mundano” caracteristicamente moderno.

Este o procedimento dos artistas modernos do início do século XX. Qual seria então a peculiaridade de Klein no início da segunda metade desse século? O crescente incremento dos avanços tecnológicos, informações instantaneamente processadas e imagens exponencialmente multiplicadas em telas de naturezas distintas encurtam cada vez mais as distâncias e hiper-aceleram o tempo cotidiano, radicalizando a fórmula de Koselleck – “quanto menor a experiência tanto maior a expectativa”. Aumenta assim, de modo significativo, a sensação de transitoriedade tipicamente moderna. Passa-se a experimentar o fenômeno da não-contemporaneidade, quando para falar com o filósofo Cioran, parece que os instantes nos “abandonam”, e, então, “nós sentimos falta de fontes indispensáveis para a produção de um ato, crucial ou cotidiano”. Instaure-se uma lacuna de referência prospectiva, o que é acentuado pelo crescimento dos poderes do capital, capaz de domesticar o “novo” praticamente de imediato. Klein sente esse novo momento cultural, e coloca em cena o Ícaro do modernismo.

Parece então possível compreender o monocromo como um dos últimos representantes da poética da efemeridade tipicamente moderna. O

vocabulário de Klein é preciso: *queima* do “Quadro-fogo azul de um *minuto*”, acionamento do lança-*chamas* ou “marca do imediato”. Essa precisão de linguagem, porém, e justamente, é sintomática do novo estado dessa poética. Quando o coeficiente do novo – aquele momento fora da história, o outro da alternativa cultural –, espontaneamente processado/formalizado pelo artista moderno, e então reenviado ao curso cultural, pode ser somente anunciado pelo artista contemporâneo. No pleno confronto com o mundo real cotidiano, o artista moderno descobre o signo ainda não domado pelo sistema cultural. Tal capacidade consiste na experimentação formal, que, levada de volta à sociedade, à cultura, ao curso do mundo real, influiria, acreditava o artista, decisivamente na transformação desse mundo. Transformação esta, afinal, que não se efetivou, pode verificar o artista contemporâneo, que reconhece com clareza o processo de recuperação da experiência moderna pelo mercado de arte. Ele bem sabe que a arte participa de um sistema, engrenagem burocrática do capital crescentemente poderosa, capaz de absorver cada vez mais rapidamente o novo que emerge no mundo cultural. Klein então circunscreve seu campo de ação a esse sistema, a manipular seus elementos como adereços do cenário de uma espécie de farsa monocromo.

A começar por *Yves Peintures* (1954), espécie de catálogo de obras de arte, tal qual o de artistas consagrados por instituições artísticas e crítica especializada, com que Klein ingressa no mundo público da arte. Por meio de alusão irônica a elemento (catálogo) da burocracia do meio de arte contemporâneo, o artista apresenta sua característica dualidade entre cor e vazio através de reproduções coloridas de obras que, afinal, inexistem. Supostas reproduções das obras consistem em retângulos coloridos, sob os quais se encontram, à esquerda, o nome do artista e, à direita, o título da “obra” (cidades com as quais ele tem alguma relação, como Paris, onde vive, Nice, onde nasceu, Tokyo, onde estuda judô, Londres, para onde viaja, Madri, onde o catálogo foi impresso etc.), seguido por suas medidas. Supostamente referentes às pinturas originais, essas medidas correspondem à altura e à largura dos próprios papéis ali colados. Condição pela leitura de catálogos de obras de artistas, familiares a nós, imediatamente remetemo-nos a obras originais, ali *ausentes*. Ao fazer a leitura literal de *Yves Peintures*, porém, nós nos damos conta de que aquelas medidas correspondem às dos pedaços de papel coloridos ali *presentes*. Ou seja, nós mesmos pressupomos a existência de originais. Descartada a fraude, estaria então garantida a legitimidade da obra devido à honestida-

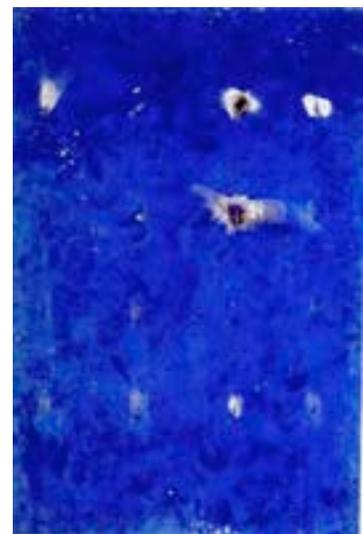
de de seu autor? Seria *Yves Peintures* autêntica obra de arte formada por reproduções de obras? Mas que obras, afinal? Pois, se as pinturas originais não existem, a que se refeririam aqueles retângulos de papéis coloridos? Seria *Yves Peintures*, enfim, uma obra de arte? Sem conclusão satisfatória quanto a tal definição, o pintor mantém, no entanto, o foco sobre seu questionamento.

Klein também manipula elementos abstratos do meio da arte, como o autêntico valor da obra de arte – negociado como “Zonas de Sensibilidade Pictórica Imaterial” –, ou a própria emoção estética – simulada nos “gritos azuis”, supostamente emitidos por Antonin Artaud, François Dufrêne e Charles Estienne (crítico de arte que atuava junto aos abstracionistas franceses) diante dos monocromos. As “gravações” desses risos, reproduzidas em conferência na Sorbonne, provocam risos na plateia, já que todos ali logo se dão conta da blague.

O riso, aliás, é reação constante do público ao que o artista define como “estratégias de sensibilidade”. Nesse sentido, podemos compreender o conjunto dessas estratégias como uma espécie de farsa, à qual Klein recorre para fazer frente à nova escala pública da arte – farsa à qual devemos aderir para que sua arte aconteça. O pintor se vale de um gênero teatral de comicidade exagerada e ação irreverente, com elementos de comédia de costumes. Sem a intenção de enganar a audiência, Klein se apresenta de modo simpático a fim de encorajá-la a identificar-se com ele e esperar por seu sucesso. O riso indica quando ele é bem sucedido. É o que ocorre, por exemplo, na menção à mostra dos 11 monocromos idênticos em Milão, quando o espectador passaria de um para outro dos monocromos como lhe convém e penetra num estado de contemplação instantânea no mundo do azul”. Vista como engodo pelo crítico Thierry de Duve, a mostra italiana bem pode ser considerada como farsa da representação de instantes com representância decrescente, típica do Ícaro do modernismo.

Klein elabora assim conduta artística a fim de garantir sua sobrevivência no que se anuncia como regime hiper-institucionalizado da arte. Pois enquanto o artista moderno tinha sua existência assegurada exclusivamente por sua atividade, o contemporâneo deve afirmar sua atividade ao longo das mediações da realidade institucional da arte. A atividade de nosso artista resiste então como uma espécie de mímica do ritual de pintura, representada de modo literal na performance das antropometrias, e devidamente registrada em todas suas circunstâncias públicas. Nesse sentido, vale destacar os vários registros fotográficos em que ele aparece

Pintura de Fogo de um
Minuto Azul (M 41), 1957



executando as pinturas de fogo. Nelas fica evidente o risco característico da atividade do artista moderno que não dispõe de nenhum dado prévio ou parâmetro confortável para atuar. Vemos retratos de Klein, muito concentrado, em plena ação com seu traje habitual ou com mangas arregaçadas, e maçarico nas mãos, algumas vezes acompanhado por um bombeiro, o que enfatizaria o risco da ação. Tais situações simuladas (os bombeiros seriam seus amigos ou conhecidos), evidenciam o alcance da “operação monocromo” que, frente ao novo estado das coisas da arte, exagera tudo o que diz respeito a uma autêntica conduta artística.

Ícaro do modernismo a queimar suas asas num presente artístico cada vez mais imediatamente codificado pelas instituições de arte, Klein bem retrata a conduta do artista que leva ao extremo a modernidade e seus modos na imagem do salto no vazio. O que fazer quando quebrar as normas culturais vira a própria norma? “Esvaziar o espetáculo da indústria cultural por uma fanfarrice ainda maior”, bem resume o crítico Yve-Alain Bois, de início resistente à obra de Klein, e que acaba por se render ao encanto do azul absoluto. Diante da imagem do salto no vazio, mais uma vez reagimos com um riso. Ou antes, com um sorriso, um tanto melancólico talvez, pois diante de autêntica simulação da entrega incondicional ao instante. A fotomontagem sugere outro tempo que não o instantâneo da fotografia. E à tarefa da arte de suscitar o “sentimento de futuridade” começa a se sobrepor a “entropia em nossa percepção das possibilidades futuras”. Como a anunciar um futuro que praticamente se foi. Permanece, porém, um suspiro – fundamental tomada de fôlego característica da experiência estética, bem apresentada como radiação do azul IKB, que segue a suspensão do nosso fôlego, lentamente substituído pelo longo suspiro de uma respiração renovada. Pois, afinal, acreditamos na farsa monocromo. E não é dessa espécie de crença que trata a arte?