



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES

ANA CAROLINA SANTOLIN NICOLI

**DO AZUL AO VAZIO:
EM DEFESA DA COR EMANCIPADA**

VITÓRIA - ES
2023

ANA CAROLINA SANTOLIN NICOLI

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na linha de pesquisa “Teoria e processos artísticos-culturais”.

Orientadora: Profa. Dra. Angela Maria Grandó

VITÓRIA - ES
2023

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas
- SIBI/UFES e elaborada pelo autor

N644a	<p data-bbox="526 1503 874 1532">NICOLI, Ana Carolina Santolin</p> <p data-bbox="438 1534 1264 1592">Do azul ao vazio: em defesa da cor emancipada / Ana Carolina Santolin Nicoli. – Vitória, 2022.</p> <p data-bbox="566 1594 826 1624">XII, 83 f.: il. 23; 29 cm.</p> <p data-bbox="542 1657 1264 1715">Dissertação de mestrado (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.</p> <p data-bbox="574 1749 1125 1778">Orientador (a): Prof.(a) Dra. Angela Maria Grandó</p> <p data-bbox="438 1812 1264 1870">1. Yves Klein. 2. Cor. 3. Novo Realismo. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.</p>
CDU:7	

ANA CAROLINA SANTOLIN NICOLI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na linha de pesquisa Teorias e Processos Artístico-Culturais

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Angela Maria Grando Bezerra
Universidade Federal do Espírito Santo - PPGA UFES
Orientadora



Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza
Universidade Federal do Pará – UFPA
Examinador Externo



Prof. Dr. Ricardo Mauricio Gonzaga
Universidade Federal do Espírito Santo – PPGA UFES
Examinador Interno

A mente é capaz de muitas coisas, senhor.

Eugène Delacroix

Enfim, ele se embrenhou tanto na literatura que passava as noites lendo até clarear e os dias até escurecer; e assim, por dormir pouco e ler muito, secou-lhe o cérebro de maneira que veio a perder o juízo. Sua imaginação se encheu de tudo aquilo que lia nos livros[...]

Miguel de Cervantes

O ser humano é o único ser vivo desse planeta capaz de viver o real e o imaginário ao mesmo tempo.

Ikari Gendo

Dedico essa pesquisa aos que em 1958 “ficam horas dentro da galeria sem dizer uma palavra [...]”

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha orientadora, Profa. Dra. Angela Maria Grando, por ter sido tão compreensiva durante todo o tempo que essa pesquisa levou para ser concluída.

Agradeço aos integrantes da banca, Prof. Dr. Ricardo Mauricio Gonzaga e Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza, por lerem esta pesquisa, e sobretudo, por todas as considerações que me farão.

Agradeço ao meu pai, Miguel Nicoli, que nunca teve muita simpatia pela vida acadêmica, mas que, ao mesmo tempo, e, ao seu modo, foi meu principal incentivador.

Por fim, agradeço pela espera, ora paciente, ora impaciente, de todos os amigos e amigas que aguardaram a conclusão dessa dissertação.

RESUMO

DO AZUL AO VAZIO: EM DEFESA DA COR EMANCIPADA

Em seu texto *Overcoming the Problematics of Art* (1959), Yves Klein escreveu que havia superado a “problemática da arte”. Para Klein, o cerne dessa problemática estava na forma como o espectador e o pintor se relacionavam com a pintura até o fim da década de 1950: “pintar era uma função do olho” (1959). Klein acreditava que o olhar do espectador ocidental estaria demasiadamente ocioso, preguiçoso, assim como o pintor, que também teria ficado em uma espécie de estagnação sensível. Seguindo a linha de raciocínio de Klein, a consequência dessa relação mútua de ócio é que a própria pintura estaria presa em um ciclo sem fim, sendo essa a problemática da arte e o problema combatido por Klein. É nesse contexto que Klein se interessa pela cor pura e sua capacidade de impregnação espacial, qualidade que teria a capacidade de ultrapassar qualquer vício da visão. Somente através dessa emancipação da cor, a pintura alcançaria outro tipo de relação com o espectador e com o próprio pintor. Interessada em como Klein defendeu que havia superado a problemática da arte e, conseqüentemente, emancipado a cor, esta dissertação de mestrado partiu de uma abordagem analítico-bibliográfica, considerando um recorte temporal específico na cronologia da carreira do artista: 1954 a 1959, a fim de defender o argumento da emancipação da cor elaborado por Klein. O referencial teórico foi apoiado na fenomenologia da imaginação de Gaston Bachelard, principalmente nos textos do livro *O ar e os sonhos* (2001) / [1943]. Bachelard descreve essa ociosidade como uma supervalorização do sentido da visão (perspectiva ocularista), contrapondo tal perspectiva à afirmação de que o poeta/artista teria de convidar o espectador a imaginar. Bachelard compreende a imaginação como uma faculdade capaz de gerar um afastamento da pura contemplação, no sentido de que somente na imaginação seríamos capazes de decompor as imagens captadas pela visão e, assim, reciclar o que foi visto *a priori*. Essa pesquisa também aborda, como objetivo específico, a dificuldade do público e da crítica em compreender como um artista com as características de Yves Klein seria um integrante do movimento dos Novos Realistas.

Palavras-chave: Yves Klein; imaterial; arte conceitual; Gaston Bachelard; imaginação.

ABSTRACT
**FROM BLUE TO EMPTINESS: IN DEFENSE OF EMANCIPATED
COLOR**

In his text *Overcoming the Problematics of Art* (1959) Yves Klein wrote that he had overcome the “problematics of art”. For Klein, the core of this problem lays in the way in which the spectator and the painter related to painting until the end of the 1950’s: “painting was a function of the eye”. Klein believed that the Western spectator's gaze would be too idle, lazy, just as the painter’s would be influenced by such context, he would also have been in a kind of sensitive stagnation. Following Klein's line of reasoning, the consequence of this idle mutual relationship is that painting itself would be trapped in an endless cycle. This would be the problematic of art and this would also be the problem that Klein would have fought. It is in this context that Klein is interested in pure color and its capacity for spatial impregnation. A quality that would have the ability to overcome any vision addiction. Only through the emancipation of color would painting reach another type of relationship with the spectator and with the painter himself. Interested in how Klein defended that he had overcome the problem of art and, consequently, emancipated color, this master's thesis started from an analytical-bibliographical approach considering a specific time frame in the chronology of the artist's career: 1954 to 1959, in order to defend the Klein's color emancipation argument. The theoretical framework was based on Gaston Bachelard's phenomenology of imagination, mainly in the texts of the book *Air and Dreams* (2001) / [1943]. Bachelard clearly described this idleness as an overvaluation of the sense of sight (ocularist perspective). The philosopher opposes this ocularist perspective by stating that the poet/artist would have to invite the spectator to imagine. Bachelard understands imagination as a faculty capable of generating a departure from pure contemplation. Only in imagination would we be able to decompose the images captured by vision and thus recycle what was seen *a priori*. In this research I also address the difficulty of perceiving an artist like Yves Klein as a member of the New Realists.

Keywords: Yves Klein; immaterial; conceptual art; Gaston Bachelard; imagination

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Charles Wilp. Retrato de Yves Klein feito por ocasião da filmagem de Peter Morley " <i>The Heartbeat of France</i> ", 1961	12
Figura 2. Yves Klein. Capa do livro <i>Yves Peintures</i> com dedicatória para Rose Raymond. Yves Klein, 1954	29
Figura 3. Yves Klein. Prefácio de <i>Yves Peintures</i> . Yves Klein, 1954.....	30
Figura 4. Yves Klein. Interior de <i>Yves Peintures</i> . Yves Klein, 1954.....	31
Figura 5. Henri Matisse. <i>Blue Nude II</i> , 1952.....	40
Figura 6. Marcel Duchamp. Capa para <i>Le Surréalisme</i> , 1947	44
Figura 7. Yves Klein. <i>Expression de l'univers de la couleur mine orange</i> , 1955.....	45
Figura 8. Jean Dubuffet. <i>Soul of the Underground</i> ,1959	48
Figura 9. Barnett Newman. <i>Vir Heroicus Sublimus</i> , 1951.....	49
Figura 10. Kazimir Malevich. <i>Quadrado negro</i> . 1915.....	50
Figura 11. Yves Klein na abertura da exposição Yves Peintures, Éditions Lacoste - Club des Solitaires, 1955.....	54
Figura 12. Pierre Restany e Yves Klein na abertura da exposição "Yves Klein le monochrome. 1961	56
Figura 13. Yves Klein. Placa azul sem título, 1957	65
Figura 14. Yves Klein. <i>La Vague</i> , 1957	66
Figura 15. Yves Klein. <i>La Vague</i> , 1957	66
Figura 16. Yves Klein criando <i>La Vague</i> , 1957	67
Figura 17. Declaração Constitutiva do Novo Realismo.1960	68
Figura 18. Vista da exposição "Yves Klein: Proposte monochrome, L'Époque Bleue", Galeria Apollinaire, Milão, 1957.....	71
Figura 19. Convite da exposição com o texto de Pierre Restany: <i>Secondo minute della verità</i> . Paris, 1957.....	73
Figura 20. Arman. <i>Long-term parking</i> . França,1982.	74
Figura 21. Nota escrita por Albert Camus após a abertura da exposição conhecida como " Le Vide". 1958.....	77
Figura 22. Iluminação do Obelisco na Place de la Concorde, Paris, 1983.....	79
Figura 23. Entrada da Galerie Iris Clert durante a abertura da exposição "Le Vide". Paris, França, 1958.	80
Figura 24. Cartão de convite da exposição "Le Vide", Galeria Iris Clert, Paris, 1958. 81	

Figura 25. Foto do interior da sala esvaziada de Klein. Exposição “Le Vide”, 1958 ...	82
Figura 26. Charles Wilp. Yves Klein na sala dedicada à “Sensibilidade Pictórica Imaterial”, Berlim, 1961	87
Figura 27. Charles Wilp. Yves Klein na sala dedicada à “Sensibilidade Pictórica Imaterial”, Berlim, 1961	87

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. APRESENTAÇÃO	18
2. INTERLÚDIO	29
3. CONFLITO	45
4. CLÍMAX	57
5. DESFECHO	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	93

INTRODUÇÃO

Em maio de 1940, em seu último texto, *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin usa a evocação de um desenho de Paul Klee datado de 1920, *Angelus Novus*, para dar a suas reflexões sobre a história uma visualização final: a de um anjo, com asas abertas, visto de frente, e que contempla, com medo, os escombros do passado, enquanto uma tempestade, vinda do céu, o arrasta para o paraíso. “Damos”, concluiu Benjamin, “o nome de Progresso a esta tempestade¹.”

As duas grandes guerras haviam deixado a Europa imersa em um cenário de crise. A relação da arte com a história, no século XX, não teve escapatória. Expressão de liberdade, respondendo ao discurso emancipatório desse período, a arte moderna foi confrontada com as potências que levantaram a questão do direito à existência. Fazendo da “autonomia” seu princípio-diretriz, as obras modernistas se confrontaram entre essas problemáticas. Do Tachismo à Arte Informal, até o Expressionismo Abstrato, todos se mantinham reativos à realidade que afirmavam não desejar representar. Outrossim, críticos como Pierre Restany (1930-2003) ou Michel Ragon (1924-2020) compreendiam que o mundo havia mudado radicalmente, mesmo antes de um movimento como o dos Novos Realistas ser de fato fundado. Criou-se uma tensão em volta da crise da arte como “ciência europeia”², do “esgotamento da arte”, chamado também de “problemática da arte”. Principalmente Restany compreendia que, com mudanças tão radicais na sociedade, em breve, também surgiriam novas propostas de arte que as vertentes “abstracionistas” da Segunda Escola de Paris não seriam capazes de abarcar.

Tanto Ragon quanto Restany haviam notado um tipo de tendência “realista³” no cenário artístico. Era uma situação completamente nova, se comparada ao que os abstracionistas costumavam apresentar – melhor, não representar. Falava-se de uma sensação de “confusão”, ou mesmo de uma “problemática” na pintura: a arte abstrata

¹ Walter Benjamin, “Sur le concept d’histoire”, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 343.

² Refiro-me diretamente à síntese feita por Argan durante seu último capítulo do livro *Arte Moderna* (2006), ao escrever sobre o cenário de crise na arte pós-Segunda Guerra Mundial.

³ O “realismo” citado nessa frase corresponde à vontade de apropriação direta do real a partir de seus elementos (como fizeram os integrantes do Novo Realismo ao utilizar, por exemplo, sucata, cartaz lacerado, pigmento industrial puro).

coexistia com essa tendência “realista” identificada por Restany (RESTANY, p. 23, 1979).

Um dos personagens mais icônicos do eixo Europeu, imerso nesse efervescente período de mudanças, foi Yves Klein (1928-1962). Klein se tornou icônico para a história da arte ocidental por vários motivos: é citado em inúmeras publicações como um dos precursores da performance, do *happening*, da arte conceitual, em um momento em que nenhum destes gêneros estava plenamente conceituado. No entanto, para esta pesquisa de mestrado, o trabalho de Klein se tornou ainda mais chamativo a partir do momento em que me deparei com a curiosa alegação do artista que, tal como disse, teria afirmado superar a problemática da arte. Qual seja, em seu texto *Overcoming the Problematics of Art* (1959), escreveu que seus esforços haviam libertado a pintura de ser uma “função do olho” (KLEIN, posição 1037 de 3773, 2016). Partindo desta afirmação, esta pesquisa se propôs a estudar o seguinte problema: de que forma um artista que pintava monocromias no fim da década de 1950 teria superado “a problemática da arte”?

Além de ter escolhido a abordagem analítico-bibliográfica para realizar essa pesquisa, também estabeleci um recorte temporal que começa com a primeira aparição pública de Klein, como artista, em 1954, quando produziu *Yves Peintures*, até 1958, com *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* (1958). Embora sua carreira tenha se estendido até 1962, estabeleci esse recorte especificamente porque aquilo que ele chamou de “aventura monocromática” teve um começo (1954) e uma espécie de ápice (1958), que também é uma inferência desta pesquisa. Compreendo esse ápice como o momento em que o artista começa suas experimentações com o *imaterial*.

Klein mostrou-se capaz de idealizar na sua radicalidade, o advento das novas formas de arte, e essencialmente, tentou demonstrar como se relacionar com as cores estaria para além de preencher formas ou figuras, estabelecer contornos, ou realçar perspectivas. Acreditava que o espectador defronte a uma pintura que tivesse muitas formas ou manchas estaria assistindo a um tipo de drama mórbido, em que as cores estariam se digladiando pela atenção de quem as olha. Imbuído dessa tomada de consciência, Klein deu início a sua “aventura monocromática”. Para ele, a cor era um acontecimento que deveria ser emancipado do que chamou de “espetáculo da pintura de cavalete”. Pintar deveria ser um ato de criar liberdade. A cor deveria ser emancipada de

todos os limites que a humanidade lhe impôs: molduras, linhas feitas pelo carvão, paredes de galeria e até mesmo de sua representação visual neste mundo.

Avesso à oposição entre a abstração e a figuração, Klein identificou na monocromia uma forma de dizer que a cor pura já representaria algo acabado. A cor está em tudo, influenciando em tudo, dentro e fora de nós. Modelando acidentalmente – ou por intermédio humano – a nossa percepção de tudo que for material e imaterial. Com base nos desdobramentos das ações-espetáculo realizadas por Klein no período de 1954 a 1958, esta dissertação se concretizou como uma defesa do argumento de Klein. Uma defesa da cor emancipada.

E, para construir tal defesa, comecei pelo levantamento dos documentos que Klein teria deixado por escrito. Encontrei – traduzidos do francês para o inglês pelo escritor, curador de arte, editor e atual vice-diretor de assuntos acadêmicos e projetos especiais da *The Phillips Collection* em Washington, D.C, Klaus Ottmann (1954-) – o principal compêndio de textos escritos por Klein, *Overcoming the Problematics of Art: The Writing of Yves Klein* (2016)⁴. Nesse compêndio, é possível acompanhar a maneira didática com a qual Klein organizou os textos que descrevem sua proposta pictórica. O texto *Overcoming the Problematics of Art* (1959) expõe a construção de sua estética, enquanto *The Monochrome Adventure* desvela a ética necessária para fundar sua teoria estética. Ler estes documentos se fez necessário, uma vez que a aventura monocromática de Klein se consolidou em seu desfecho imaterial; portanto, não só para o seu público da época, como também para esta pesquisa, se fez necessário ir além do que se pode ver por fotografias ou imaginar como teria sido sua ação-espetáculo. Foi preciso ler Klein.

Para complementar à leitura de tal compêndio, também busquei pelo livro da pesquisadora de arte Noit Banai (1973-): *Yves Klein* (2014), a fim de procurar mais informações sobre os eventos narrados por Klein em seu livro. Como principal banco de imagens e informações adicionais, escolhi pesquisar no site de busca oficial do artista: *Foundation - Yves Klein*⁵.

O fichamento dos textos de Klein se prolongou durante toda a duração da pesquisa; paralelamente a esses fichamentos, realizei um levantamento sobre quais seriam as principais referências teóricas das quais o próprio Klein teria se aproximado, o

⁴ Essa pesquisa utilizou a versão e-book do livro.

⁵ <https://www.yvesklein.com/en/fondation>

que, de início, já parecia ser uma tarefa problemática, em vista do molho simbólico no qual o artista se envolveu, que inclui desde os textos de Max Heindel (1865-1919) sobre o conceito Rosa-Cruz do cosmo a ensinamentos que absorveu da filosofia Zen durante o seu tempo de prática no judô. No entanto, por mais que tivesse grande afinidade tanto com os conceitos Rosa-Cruz quanto com a doutrina Zen, percebo o quão afetado Klein parece ter sido ao encontrar os textos do filósofo Gaston Bachelard (1884-1962), sobretudo a obra *O ar e os sonhos* (2001) [1943]. A filosofia de Bachelard o influenciou de tal forma que Klein parecia mais explícito no que dizia respeito a suas intenções como artista, não só em seus textos, mas principalmente nas pretensões de suas ações-espetáculo. Bachelard parecia ser a peça que faltava para que Klein aprimorasse sua competência para permitir/alcançar a emancipação da cor.

Portanto, dada a importância e o espaço que a filosofia de Bachelard ocuparam na vida de Klein, decidi que o filósofo deveria ser meu principal referencial teórico. Confesso que, a princípio, o pensamento não-sistêmico de Bachelard gerou muita dúvida. Mesmo sendo um filósofo que fez parte da Academia, escreveu de modo bastante “não acadêmico”. Em grande parte, este teria sido meu maior motivador para tentar eleger outros autores para ocupar a posição de referencial teórico. Porém, à medida que avancei nessas tentativas, naturalmente os estudos de caso acerca das ações-espetáculo apontavam para Bachelard como uma retórica necessária. Não assumir Bachelard como referencial teórico estava sendo tão problemático quanto listar as referências esotéricas de Klein.

O primeiro capítulo foi feito tanto para o leitor que ainda não conhece o artista quanto para o leitor que já tem algum conhecimento acerca de suas obras. Digo isso porque o primeiro capítulo se propõe a contextualizar biograficamente o artista: sua relação com a tia; seu primeiro contato com as referências que o acompanhariam pelo resto da vida etc. Igualmente, introduzo o interesse de Klein pelas cores, assim como sua aversão pela arte figurativa. Ademais, utilizei a bibliografia mais “introdutória” a respeito do trabalho do artista, ou seja, publicações que podem ser encontradas em português com certa facilidade, como o livro da pesquisadora e historiadora de arte Hannah Weitemeier (1942-2013): *Yves Klein* (2005); também no compêndio de textos reunidos pelas organizadoras Glória Ferreira (1947-) e Cecília Cotrim (s/d): *Escritos de Artistas* (2009); ou mesmo no livro escrito pelo crítico que se dedicou a defender e apresentar Klein para o público da época, Pierre Restany (1930-2003): *Os Novos*

Realistas (1979). Fora a leitura secundária, que se voltou a localizar Klein dentro do contexto geral da arte ocidental, como as rápidas passagens do livro *Arte Moderna* (2006) do historiador e teórico italiano Giulio Carlo Argan (1909-1992) e no livro *Estilo, Escolas e Movimentos* (2010), da historiadora da arte Amy Dempsey (1963-). E, exceto pelo livro de Weitemeier, que se dedicou a tecer uma análise exclusiva sobre a cronologia de trabalhos de Klein, alguns dos outros livros acima citados tão somente o mencionam, limitando-se a contextualizá-lo sob uma ótica panorâmica dos eventos emergentes na arte de 1960.

Após concluir o primeiro capítulo desta dissertação, percebi uma necessidade de buscar pelos críticos do artista e averiguar a natureza de tanta rejeição às suas propostas. Foi então que encontrei o texto *A relevância de Klein hoje* (2007) do crítico Yve-Alain Bois (1952-) que me foi extremamente útil ao fornecer uma lista detalhada do que, para o autor, foram as supostas gafes cometidas por Klein ao longo de sua carreira. Foi graças aos textos de seus críticos que pude pensar na dificuldade de se estar diante de uma ação-espetáculo de Klein. Digo, os textos de seus críticos me apontaram para diversas interpretações, especulações, argumentos, frutos de um excelente trabalho. É também no segundo capítulo que dou início ao recorte temporal que havia estabelecido para analisar as aparições públicas de Klein. Ou seja, começo por analisar *Yves Peintures* (1954) e como essa publicação foi recepcionada pelos pintores abstratos da época. Ao longo do capítulo, passo por um dos objetivos específicos dessa pesquisa: estudar como o meio artístico, de certa forma, havia sido resistente às monocromias, e a forma pela qual Klein teria apresentado uma outra possibilidade que não fosse o “fim da pintura” quando as propôs. Ao fim do capítulo, revejo uma discussão consideravelmente clássica, incitada sutilmente por Pierre Cabanne (1921-2007): o referencial direto à lógica duchampiana e a forma como parecia chocar seu público.

No terceiro capítulo, descrevi a tentativa feita por Klein de expor *Expression de l'Univers de la Couleur Mine Orange* (1955), o que me possibilitou discutir a maneira como ele apresentava suas pinturas.

Klein, sabemos, não apenas propôs monocromias, como também as apresentou ao público de uma forma inesperada e chocante. A monocromia já era uma forma de pintar considerada, por muitos, ameaçadora, pois carregava a promessa de ser o grau zero da arte pictórica. À primeira vista, poderia fazer surgir a interpretação problemática de que o artista não precisaria ser dotado de grandes talentos manuais – ou qualquer

outro conhecimento específico que fosse exaltado pelo meio artístico – para realizá-la. Como seria possível diante de uma monocromia diferenciar um artista de um pintor de paredes? Para pensarmos o incômodo que Klein pode ter causado, basta imaginar os críticos franceses em pleno final da década de 1950, interagindo ainda com os valores e significações das vertentes abstracionistas, diante de uma monocromia que era uma tela toda pintada por igual. Ora, monocromias, por si só, já despertam muitas perguntas a serem feitas. Já são um desafio à nossa percepção e entendimento do que vem a ser arte, somar a elas um Klein – que, embora não fosse seu “inventor” –, tornou-as muito mais radicais, levando-as a ultrapassar as discussões sobre um “fim da pintura”. E isto o catapultaria para longe de seus predecessores históricos como Kazimir Malevich (1879-1935), Wladyslaw Strzeminski (1893-1952) e Alexander Rodchenko (1891-1956). Houve, inclusive, um esforço de Restany para explicitar as diferenças da monocromia de Klein em relação ao quadrado monocromático de Malevich.

No quarto capítulo, escrevi a respeito do que é considerado por essa pesquisa o clímax da aventura monocromática de Klein, à qual ele deu o nome posteriormente de *Époque Bleue*, fase do artista que lhe possibilitou real fama e notoriedade, principalmente por conta de sua exposição em Milão na *Galleria Apollinaire: Proposte monochrome, epoca blu*. Essa exposição constituiu um enorme triunfo na carreira de Klein, muito porque o público pareceu estar mais permeável ao discurso do artista. É neste contexto que ele chega ainda mais perto daquilo que Bachelard chamou de “fenomenologia da imaginação”. De forma a transmutar a materialidade do suporte pictórico, o IKB se torna quase uma entidade. Seu caráter incorpóreo conferiu ainda mais força ao discurso de impregnação do artista. Considerada por Denys Riout a verdadeira essência da pintura monocromática do século XX, as monocromias azuis de Yves Klein são o prenúncio do que ele viria a fazer em 1958. Essa exposição foi visitada pelo artistas Piero Manzoni (1933-1963) e Lucio Fontana (1899-1968). Fontana inclusive comprou um dos quadros.

Finalmente, no quinto e último capítulo, analisei o que chamei de “desfecho” dentro de sua aventura monocromática. Embora a crítica não tenha demonstrado tanta adesão às propostas de Klein em *Le Vide*, o público parisiense, estimulado por três anos de monocromia, visitou a exposição com tanta frequência que Iris Clert teve de prolongar o tempo em que ela ficaria na galeria. Com a consciência de estar em um ponto histórico limítrofe, Klein demonstrara que sua intenção não se confundia de

forma alguma com uma problemática que fosse apenas estética, pictórica. Também descrevo as etapas pelas quais essa exposição passou, bem como suas dificuldades. Por último, foi neste capítulo que pretendi encontrar nexos entre a fenomenologia da imaginação de Bachelard e o método de Klein ao conceber *Le Vide*.



"Heartbeat of France", 1961. Disponível em: <https://www.yvesklein.com/en/bio/>

1. APRESENTAÇÃO

É inadequado escrever ou dizer: “Eu superei a problemática da arte”. É necessário tê-lo feito. Eu fiz isso. Pintar hoje não é mais uma função do olho; é a função da única coisa que podemos não possuir dentro de nós: nossa VIDA (KLEIN, 2016, posição 1037 de 3772. Tradução nossa).

Nascido na *Rue Verdi*, em Nice, em 28 de abril de 1928, Yves Klein foi filho de pais artistas: Marie Joséphine Raymond (1908-1988), que conseguiu se consagrar como um grande nome da vanguarda parisiense, mais especificamente da chamada *Art Informel*, e Friedrich Franz Albert Klein (1898-1990), um conhecido paisagista da escola de Midi. Inserido neste contexto familiar, Klein já se depara, desde a mais tenra idade, com o conflito entre a arte figurativa e a arte abstrata, conflito que seria abandonado quando ele saltou na infinitude da cor pura.

Eu quero “ser”, puro e simples. Eu serei um “pintor”. As pessoas dirão de mim: esse é o “pintor”. E me sentirei um “pintor”, um verdadeiro, justamente porque não pinto, ou pelo menos não na aparência. O fato de eu “existir” como pintor será a obra pictórica mais “formidável” da época atual [...] (Klein, 2016, posição 2766 de 3772. Tradução nossa).

Toda obra de Klein foi produzida entre 1954 e 1962, ou de seus vinte e seis aos trinta e quatro anos. No entanto, como boa parte de sua biografia descreve, a maioria dos conceitos-chave que dotaram essas obras de significado surgiram mais cedo, no decorrer dos anos de sua formação. Ter pais artistas, por um lado, ajudou a despertar seu interesse pela arte, mas, por outro, dificultou sua relação com outros parentes. Entre 1928 e 1948, Klein vivenciou um conflito entre o estilo itinerante e boêmio de seus pais e os da casa aristocrática de sua tia Rose Raymond (1902-1993), segundo a historiadora da arte Noit Banai (1973-):

Os dois primeiros anos da vida do jovem Yves foram passados em Nice, aos cuidados dos avós e da tia Rose, que carinhosamente o apelidava de *Raton* (rato) e a quem ele carinhosamente se referia como *Tantine* (tia). Rose Gasperine (nascida Raymond) era uma católica devota que nunca teve filhos e era financeiramente mais solvente do que sua irmã não convencional. Divorciada na época do nascimento de Klein, sua afeição materna pelo sobrinho era palpável e ela estava feliz por se tornar uma segunda mãe amorosa que poderia ao mesmo tempo oferecer-lhe estabilidade e atender todos os seus caprichos. A vida sob seus cuidados incluía orações noturnas, missa aos domingos, devoção ao culto de Santa Rita (a padroeira das causas perdidas que tinha um forte séquito no sul da França) e indução aos rígidos

princípios burgueses que pareciam lamentavelmente ausentes do meio de seus pais (BANAI, 2014, p. 21. Tradução nossa).

Klein aprendeu a estar tanto em um ambiente burguês quanto em um ambiente aristocrático. Do primeiro, muito provavelmente, adveio o seu “vanguardismo”: as práticas experimentalistas, *mise-en-scène* sardônica e provocativa, o seu desprendimento do convencional, a pretensão ao novo. Do segundo, muito provavelmente, adveio o seu “tradicionalismo”: as práticas ritualísticas, *mise-en-place* austera e reverente, o cerimonialismo hierático, evocação de arquétipos, respeito pelo extraordinário etc. No segundo ambiente, o de sua protetora tia Rose, ele se produziria um artista moderno, típico do romantismo do final do século XIX, como um simbolista ou secessionista ao modo de um Franz von Stuck (1863-1928). O primeiro, dos pais, provavelmente produziria, sozinho, um artista modernista, típico da era heroica da vanguarda histórica, como um dadaísta ou surrealista ao modo de um Francis Picabia (1879-1953). A mescla e a combinação entre ambos os lares tendeu a produzir um artista eclético, ora moderno, ora anacrônico. Vivendo neste contexto, teve contato com as discussões que perpassavam ambos os ambientes. Aprendeu a se adaptar a diferentes expectativas e identificar o que era esperado dele.

E, embora o mundo da arte estivesse de certa forma “a seu alcance”, em 1946, aos dezoito anos, Klein ainda não demonstrava qualquer interesse em contemplar uma carreira como pintor. Aliás, não existem registros que comprovem o interesse de Klein por qualquer carreira ou trabalho antes dos dezoito anos. Visto que a vida boêmia do jovem começava a preocupar a família, Rose Klein conseguiu para ele um emprego de vendedor na loja de eletrodomésticos do marido. Nessa mesma loja, existia uma sessão de livros, e Klein ficou responsável por ela. Segundo Noit Banai:

Como um de seus amigos íntimos na época, lembra Claude Pascal “Klein fazia o que queria. Ele encomendou livros mais para si mesmo do que para o negócio”. Nas lembranças de outro amigo próximo, Armand Pierre Fernandez, que em 1948 encurtou seu nome para Armand e, após um erro tipográfico em um catálogo de arte de 1958, ficou conhecido simplesmente como “Arman”, Klein trabalhava apenas cerca de duas horas por dia e poucas pessoas paravam na loja de eletrodomésticos para comprar livros (BANAI, 2014, p. 27. Tradução nossa).

O curto expediente que fazia na livraria, proporcionou a ele a possibilidade de ter tempo para outros afazeres. Foi em 1947 que Klein decidiu se inscrever em um programa de judô oferecido pela polícia de Nice. Essa escolha foi um marco na vida de Klein. Primeiro, porque foi a partir de seu contato com esta arte marcial que Klein conheceu Claude Pascal (1927-1992) e Armand Pierre Fernandez (1928-2005) – tão aficionados por judô quanto Klein – e, segundo, porque o judô, como uma arte marcial japonesa, não se restringia a repetir movimentos físicos, pelo contrário. Antes de subir em um tatame, um judoca tem contato com a doutrina da arte marcial como exercício que visa tanto potencializar a capacidade de concentração do praticante mediante a longas exigências meditativas, como reforçar estímulos que incentivam o autocontrole. O contato íntimo com o judô foi o que levou os três amigos a estudar seriamente algumas doutrinas budistas, entre elas o Zen. Klein, Arman e Pascal passaram a maior parte de sua juventude buscando experiências de um mundo que não lhes foi dado ou, sequer, apresentado: a busca pelo desconhecido Oriente, o esoterismo – enfim, a construção de suas primeiras referências, que ecoariam pelo resto de suas vidas e obras. Sem contar que o interesse pelo esoterismo não caracterizava apenas uma curiosidade juvenil, pois a mesma tendência para experimentar o “desconhecido” demonstrava uma ansiedade por compreender o mundo que estava a sua volta e como ele se comportava. Como poderiam manuseá-lo? Como poderiam intervir? Como poderiam se comunicar com ele? Havia um interesse precoce por comunicabilidade.

O envolvimento que Arman, Klein e Pascal tiveram com o judô os levou a estudar teorias que envolviam astrologia, como, por exemplo, um livro da Cosmogonia Rosa-Cruz, *Conceito Rosa-Cruz do Cosmo* (1973), escrito por Max Heindel (1865-1919), um ocultista, astrólogo e místico cristão dinamarquês de origem alemã, radicado nos Estados Unidos, que foi reconhecido como um dos principais místicos do século XX no ocidente. Heindel acreditava que não existiam contradições na natureza e que, por sua vez, o coração (sensibilidade) e a mente (conceitos) poderiam se unir:

O nosso objetivo é indicar o meio de uni-los; ensinar como e onde a mente pode penetrar, ajudada pela intuição do coração, nos mistérios do ser, muito mais profundamente do que poderia fazê-lo por seus próprios meios, mostrar como o coração, unido à mente, pode ser defendido do erro, e como cada um desses poderes é capaz de plena liberdade de ação, sem violência de um sobre o outro, ambos satisfazendo as suas aspirações. Só quando se alcança e aperfeiçoa esta cooperação, podemos chegar ao conhecimento mais elevado e verdadeiro de nós próprios e do mundo de que somos parte. Só a mente

ampla e um grande coração podem proporcionar-nos este conhecimento (HEINDEL, 1973, p. 18).

Este livro se tornou um guia espiritual para o trio, que se autodenominava “Grupo Triângulo” (BANAI, 2014, p. 28. “Tradução nossa”), a tríade, que, mais tarde, seria a pedra fundadora da Escola de Nice e, pouco depois, do Novo Realismo. Os jovens marcavam encontros secretos na casa dos pais de Arman, especificamente no comodo que seria a adega da casa (pintada de azul) (WEITEMEIER, 2005, p. 8), com o propósito de ler textos de alquimia e discutir sobre suas conclusões a respeito. No livro *Klein*, da historiadora da arte Hannah Weitemeier (1942-2013), existe a interpretação de que a intenção de Arman, Klein e Pascal era a de “auto-iniciarem” no que a autora chamou de “sonho mirífico”. Os três meditavam e até jejuavam juntos. Criaram hábitos para alcançar níveis de consciência e mediação específicos, que só seriam possíveis se passassem pelos dogmáticos hábitos que assumiram, como os jejuns semanais. A esse respeito Banai relatou que:

Em um processo fértil de autodescoberta, Klein passou longas horas no telhado da residência de Arman meditando na tentativa de alcançar um estado de atenção plena. Ele também tentou superar seus limites físicos, passando longas noites olhando para a lua, jejuando e se abstendo de fumar, beber e comer carne. Junto com alucinações ocasionais, Arman lembrou que, às vezes, esses exercícios faziam o trio sentir como se estivessem abandonando seus corpos físicos, levitando ou entrando no vazio (BANAI, 2014, p. 31. Tradução nossa).

Heindel considera, além do equilíbrio entre o corpo e a mente, a possibilidade da existência de mundos invisíveis, imateriais, como a cor e a luz, dois conteúdos que são fundamentais e que se desdobrariam nos famosos monocromos de Klein. A respeito deste estudo de mundos invisíveis, Heindel escreveu:

No ocultismo, o primeiro passo consiste no estudo dos mundos invisíveis. Estes mundos são invisíveis para a maioria das pessoas, porque estão adormecidos os sentidos subtis e elevados que poderiam servir-lhes de meios de percepção. Esses sentidos subtis permitirão observar aqueles mundos, tal como percebemos o mundo físico por meio dos sentidos físicos. Em relação aos mundos suprafísicos a maioria das pessoas encontra-se em circunstâncias análogas às de um cego de nascença neste mundo dos sentidos: embora esteja envolvido pela luz e pela cor, não é capaz de as perceber. Para ele não existem e são incompreensíveis, porque lhe falta o sentido da vista. Os objetos que pode tocar parecem-lhe reais, mas a luz e a cor estão fora do seu alcance (HEINDEL, 1973, p. 23).

A união proposta por Heindel não era uma novidade na vida de Klein, que já havia iniciado seus estudos acerca de temas imateriais advindos de seu contato com o judô. Os textos de Heindel garantiram a Klein, a continuação de seus estudos acerca do equilíbrio entre o corpo físico e os conceitos metafísicos propostos pela razão. Evidentemente, a cosmoconcepção Rosa-Cruz seria uma das teorias fundamentais que compõem o tripé das referências filosóficas e literárias do artista. E, embora Pascal e Arman fossem abandonar os estudos que envolviam o ocultismo, Klein não cessou sua busca. Foi além, se envolveu profundamente com o movimento filosófico Rosa-Cruz, tornando-se membro da ordem de São Sebastião. A respeito desse envolvimento com a teoria de Heindel, Banai escreveu que:

Klein lia este livro por horas, todos os dias. Ele o lia por noites inteiras. Da rua era possível ver a luz na janela dele. Às duas ou três da manhã ele ainda estava lendo. Ele foi profundamente penetrado pelo Rosacruzianismo (BANAI, 2014, p.31.Tradução nossa).

Klein, Arman e Pascal “dividiram” o mundo entre si de acordo com as três categorias de Heindel: animal, vegetal e mineral. Pascal, o escritor e poeta ficou com o mundo vegetal e o domínio das palavras. Arman apropriou-se do reino animal e da terra. E Klein, em um episódio quase cinematográfico, “assina” o céu azul de Nice como parte de seu império mineral: “Quando adolescente, escrevi meu nome no fundo do céu em uma fantástica jornada realista-imaginária, estendida em uma praia, um dia, em Nice...!” (KLEIN, 2016, posição 3377 de 3377. Tradução nossa). Essa divisão de categorias poderia ter sido levada como mero capricho adolescente, principalmente para Arman e Pascal. Mas, para Klein, teria sido um ato significativo, pois ele passou a relacionar o azul com a imensidão imaterial do céu, capaz de desmaterializar todas as limitações e criar uma sensação de presença e impregnação:

Azul não tem dimensões. “É” além das dimensões, enquanto as outras cores têm algumas. Esses são os espaços psicológicos. O vermelho, por exemplo, pressupõe uma lareira emitindo calor. Todas as cores trazem associações de ideias concretas, materiais e tangíveis, enquanto o azul evoca ainda mais o mar e o céu, que são o que há de mais abstrato na natureza tangível e visível (KLEIN, 2016, posição 964 de 3772. Tradução nossa).

Enquadrar o céu de Nice com as mãos, e “assiná-lo” é se apropriar não somente do azul, mas da própria realidade que detém o céu. O céu azul era a materialização da

plena liberdade. Embora o próprio artista considere esse enquadramento como sua “mais bela obra de arte”, nesse período de sua adolescência, Klein ainda não tinha produzido nenhum objeto de arte. Em seu texto “Superando a problemática da arte” escreveu:

Em 1946 eu estava pintando ou desenhando por influência de meu pai, um pintor figurativo de cavalos em paisagens ou de paisagem de praia, ou por influência de minha mãe, uma pintora abstrata de composições, formas e cores. Ao mesmo tempo, a “COR”, o espaço sensual puro, piscou um olho para mim de forma irregular, mas com teimosia e persistência. Essa sensação de total liberdade do puro espaço exerceu sobre mim uma tração tão poderosa que pintei superfícies monocromáticas para VER com meus próprios olhos o que era visível no absoluto (KLEIN, 2016, posição 1037 de 3377. Tradução nossa).

Desde o dia em que enquadrou um ângulo com as mãos em direção ao céu, Klein se manteve distante de qualquer possibilidade de produzir obras que fossem miméticas, formais, figurativas de qualquer natureza. Havia enxergado a linha como um símbolo da limitada natureza humana:

Elas são nossa hereditariedade, nossa educação, nosso esqueleto, nossos vícios, nossas aspirações, nossas qualidades, nossos artifícios... Em suma, elas são nosso mundo psicológico em sua totalidade, até seus recantos mais sutis. A cor, ao contrário, em escala humana e natural, é a que está mais imersa na sensibilidade cósmica. A sensibilidade não tem fendas; é como a umidade do ar. A cor, para mim, é a “materialização” da sensibilidade (KLEIN, 2016, posição 2650 de 3772. Tradução nossa).

Klein afirmava existir uma correlação entre a sensibilidade e a cor. Isso porque a cor teria a capacidade de permear tudo e todos, assim como a sensibilidade teria a capacidade de transpor qualquer limite e existir em todos os seres humanos, mesmo sem ter uma “forma” física.

O que é sensibilidade? É o que existe além do nosso ser, mas é para sempre uma parte de nós. Mesmo a própria Vida não nos pertence; é com a nossa sensibilidade que podemos comprar a Vida. A sensibilidade é a moeda do universo, do espaço, da Natureza. Permite-nos a compra de VIDA no primeiro estado material! A imaginação é o veículo da sensibilidade! Transportados pela imaginação, alcançamos a “Vida” – a própria vida, que é arte absoluta. Na esteira de tal movimento volumétrico no lugar, através de uma velocidade estática vertiginosa, a Arte Absoluta (que os mortais chamam vertiginosamente de GRANDE ARTE!) logo se materializa e aparece ao mundo tangível (KLEIN, 2016, posição 1300 de 3772. Tradução nossa).

Cabe ressaltar que a definição de Klein para sensibilidade é de grande importância para que se possa tentar compreender o que foi a proposta de sua aventura monocromática. Decerto, os anos que antecederam suas apresentações públicas como artista teriam o influenciado imensamente a criar esse tipo de convicção. Haja vista os textos de Heindel e os ensinamentos vindos do judô, sem contar os textos de Delacroix, a quem Klein chamou de “mestre” (KLEIN, 2016, posição 2732 de 3772. Tradução nossa). No entanto, principalmente após ter contato com a fenomenologia da imaginação, criada pelo filósofo Gaston Bachelard (1884-1962), Klein teria criado um termo específico a fim de explicar o tipo de sensibilidade que um pintor como ele teria: “sensibilidade pictórica”. Klein acreditava que uma pintura feita com essa sensibilidade deveria ter o poder de impregnar quem se dispusesse a observá-la. Na introdução do livro *O ar e os sonhos* (2001) [1943], Bachelard escreve sobre o “dever” do poeta, da seguinte forma:

Cada poeta nos deve, pois, seu *convite à viagem*. Por esse convite recebemos, em nosso ser íntimo, um doce impulso, o impulso que nos abala, que põe em marcha o devaneio salutar, o devaneio verdadeiramente dinâmico (BACHELARD, 2001, p. 4).

Cada poeta, cada artista, possui uma sensibilidade diferente para um mesmo tema ou temas distintos. Klein, assim como Bachelard, via um tipo de responsabilidade em proporcionar essa impregnação única para o público.

Bachelard foi professor de química e física na faculdade de *Bar-sur-Aube*. Após estudos tardios em filosofia, se tornou professor na Faculdade de letras de Dijon (1930-1940). Finalmente, encerrou sua carreira na prestigiada faculdade da Sorbonne em Paris (1940-1955). A partir de 1935 Bachelard começa sua pesquisa a respeito dos processos da imaginação criativa. O que gera quatro livros: *A psicanálise do fogo* (1938); *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento* (1943); *A Terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças* (1948); e *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (1942). A imagética poética dos elementos nos faz reviver com o autor o êxtase de versos de poetas admiráveis, tais como, Edgar Allan Poe (1809-1849), P. B. Shelley (1792-1822) e outros. A filosofia de Bachelard exalta a atitude de confronto entre o ser humano e o mundo, reduzindo a atividade da razão e da imaginação a um embate corpo a corpo, através do qual a resistência se impõe como aspecto primordial.

Durante a introdução do livro *O ar e os sonhos*, Bachelard descreve claramente como a racionalidade e o verdadeiro onirismo devem recusar a atitude ociosa de um mundo dominado pelas imagens. Para Bachelard, os processos da razão e da imaginação não devem ter como sustentáculo a contemplação puramente visual que faz do mundo simples espetáculo. Mesmo tendo Bachelard construído uma carreira científica sólida na França, muitas vezes, ainda hoje, é colocado como poeta. Em muito, porque era possível perceber os ecos da cosmologia dos pré-socráticos ao se estender pelos seus estudos acerca do imaginário. Isso porque, ao tratar da imaginação, Bachelard citou diretamente elementos do neoplatonismo e da alquimia ao mesmo tempo em que combinava materialismo e espiritualismo em seus escritos. Em outras palavras, é como se Bachelard tivesse conseguido realizar o “profano” cruzamento entre vertentes das teorias do idealismo alemão de Fichte (1762-1814), Hegel (1770-1831) e Schelling (1775-1854) às teorias de Schopenhauer (1788-1860), Nietzsche (1844-1900) e Freud (1856-1939).

Em 1949, Klein foi para Londres, onde passou a trabalhar na loja de molduras do senhor Robert Savage (s/d), amigo de seu pai, lugar onde aprendeu algumas técnicas da pintura, como a base prática da preparação de tintas: cola, vernizes e pigmentação. De maneira que, dali por diante, ele se tornaria o único criador de suas tintas. Também foi com Savage que Klein aprendeu a aplicar folhas de ouro. Em Londres, teve ainda a oportunidade de aprender inglês com o seu amigo Pascal. Três anos depois de trabalhar na loja de molduras, em 1952, Klein viajou ao Japão a fim de aprofundar os seus estudos sobre judô, pois desejava ser um mestre da arte marcial, e até mesmo poder dar aulas. No entanto, para isso, precisaria adquirir credibilidade. Em Tóquio, procurou o famoso instituto Kodokan, onde teve aulas e praticou durante quinze meses, até obter os títulos sucessivos de 1º Dan⁶, um cinturão branco, 2º Dan e o 3º Dan, juntamente com o cinturão preto. Klein desejou aumentar ainda mais o seu título. Em vista do desejo de maior credibilidade, tentou convencer os seus examinadores de que poderiam lhe conceder o título de 4º Dan, o que, em primeiro momento, foi veementemente negado. Acerca disso, Bois escreveu:

⁶ *Dan* é a denominação de cada um dos graus de maestria atribuídos a alguém dentro do sistema de avaliação Dan-i, criado por *Honinbo Dosaku* (1645-1702), para o jogo Go, e que depois foi adaptado para as artes marciais japonesas, por Jigoro Kano. Oficialmente, as faixas pretas foram usadas pela primeira vez em 1883, no Kodokan, por Jigoro Kano, criador do judô, que dividiu seus alunos em graduados e não graduados. URL: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Dan_\(artes_marciais\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Dan_(artes_marciais)).

Mas o nacionalismo japonês foi um obstáculo poderoso (seus examinadores “decidiram não promover com o título um estrangeiro sem que ele tivesse vencido pelo menos dez vezes ou sem que eles fossem adulados com dinheiro”) (BOIS, 2010, p. 63).

Klein se recusou a dar qualquer dinheiro para conseguir o título. No entanto, para ele, não era uma opção desistir de seu objetivo, não depois de longo treinamento e expectativa. Foi então que começou a pensar como convenceria os seus examinadores. Pediu ajuda a sua tia, com a qual se correspondia com frequência. Pediu que ela escrevesse uma carta endereçada aos examinadores, explicando quão vantajosa seria a relação que poderiam construir com o Ocidente.

Mas há um jeito de impressioná-los, de fazê-los entender que quando eu retornar serei uma figura muito poderosa na França, e será vantajoso para eles terem-me do seu lado, fazendo a mim esse favor especial de me dar o 4º Dan antes de minha partida (BOIS, 2010, p. 64).

A carta é enviada a Kodokan e alcança seu objetivo. O grau de 4º Dan é dado a Klein, que agora voltaria à França com o intuito de começar a dar aulas práticas de judô. No entanto, a Federação Francesa de Judô se recusaria a ratificar o título obtido no Kodokan.

Para o menino *niçois*, que lia textos sobre a “pedra filosofal” e alquimia, as práticas do judô foram experimentadas de forma congruente com o interesse pelo esoterismo, de maneira que, não apenas fisicamente, mas também espiritualmente foram fundamentais. O que foi aprendido e absorvido por Klein durante a sua duradoura relação com o judô passou a ser instrumentalizado em seus discursos tão preocupados com a compreensão do espectador acerca dos aspectos metafísicos daquilo que pretendia comunicar. Essa preocupação foi anunciada em vários momentos. Um deles aconteceu no ano de 1961, durante o seu manifesto no Hotel Chelsea⁷, quando chega a escrever:

O homem só chegará a habitar o espaço por meio da terrível, mas pacífica, força da sensibilidade. A verdadeira conquista do espaço, tão desejada por ele, só resultará da impregnação da sensibilidade humana no espaço. A

⁷ Prestigioso e histórico hotel da boemia nova-iorquina, no qual habitaram importantes nomes das diferentes áreas das artes, como Robert Mapplethorpe e Patti Smith, Iggy Pop, Allen Ginsberg, Arthur C. Clarke e Charles Bukowski.

sensibilidade do homem é onipotente na realidade imaterial. (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 65)

Desde muito jovem, Klein manteve uma relação íntima e extremamente perceptual com as cores, assim como sua precoce procura por estudos ocultistas até as experiências meditativas. Klein burilou suas bases teóricas e imaginativas de tal modo que se manteriam ligadas à maneira como desenvolveria a sua aventura monocromática. O seu envolvimento com o judô e a Ordem Rosa-Cruz são duas partes do importante tripé que conforma os pressupostos de Klein. O terceiro pé surge mais tarde na vida do artista: a fenomenologia da imaginação, escrita por Bachelard.

A imaginação, da perspectiva bachelardiana é a base da produção conceitual, bem como a matriz geradora de imagens que brotam do ser humano. A imaginação é capaz de elaborar as construções racionais e as expressões poéticas que dão sentidos à sua existência. Trata-se de uma construção que tem origem em nossos sonhos, devaneios e desejos, algo que ainda não estava dado pela razão. Critica-se Bachelard como filósofo, principalmente porque ele teria ajudado categoricamente na desconstrução do conceito de que a razão humana seria como um espelho da natureza. Na filosofia de Bachelard, o ser humano é frágil, não tem nenhum controle, tudo é provisório e finito. Por isso, o ser daria sentido à vida lançando mão da razão e da imaginação: criando caminhos e abordagens sobre o que se apresenta. Inventava tudo, construindo teias simbólicas, sejam religiosas, científicas ou filosóficas, que lhe dão respaldo para enfrentar situações de penúria tanto material quando existencial.

2. INTERLÚDIO

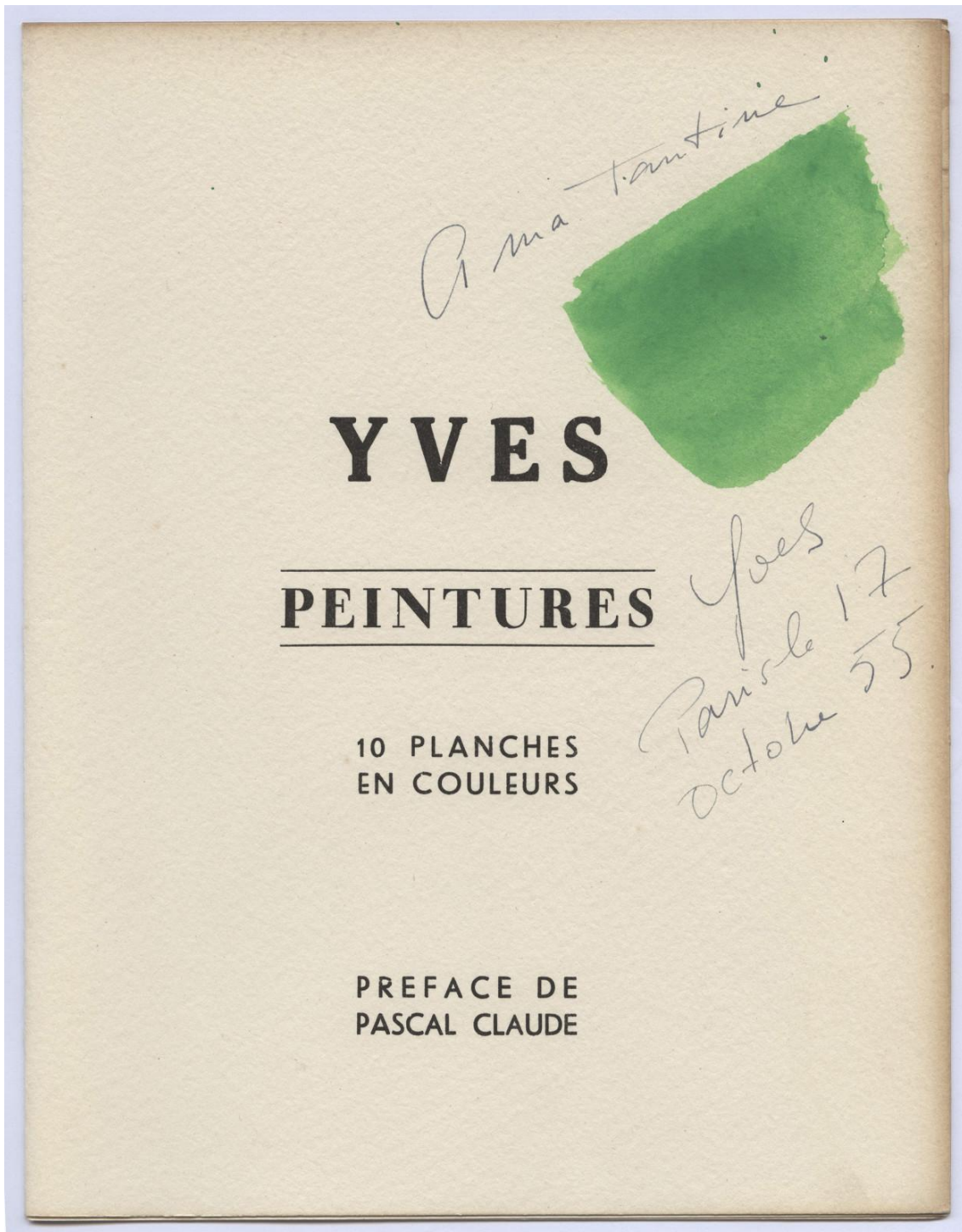


Figura 2. Yves Klein. Capa do livro Yves Peintures com dedicatória para Rose Raymond. Yves Klein, 1954. Disponível em:
https://www.yvesklein.com/en/ressources?sh=yves+peintures#/en/ressources/view/artwork/16716/yves-peintures-yves-paintings?sh=yves%20peintures&sb=_created&sd=desc



Figura 3. Yves Klein. Prefácio de Yves Peintures. Yves Klein, 1954. Disponível em: <https://www.yvesklein.com/en/bio/>

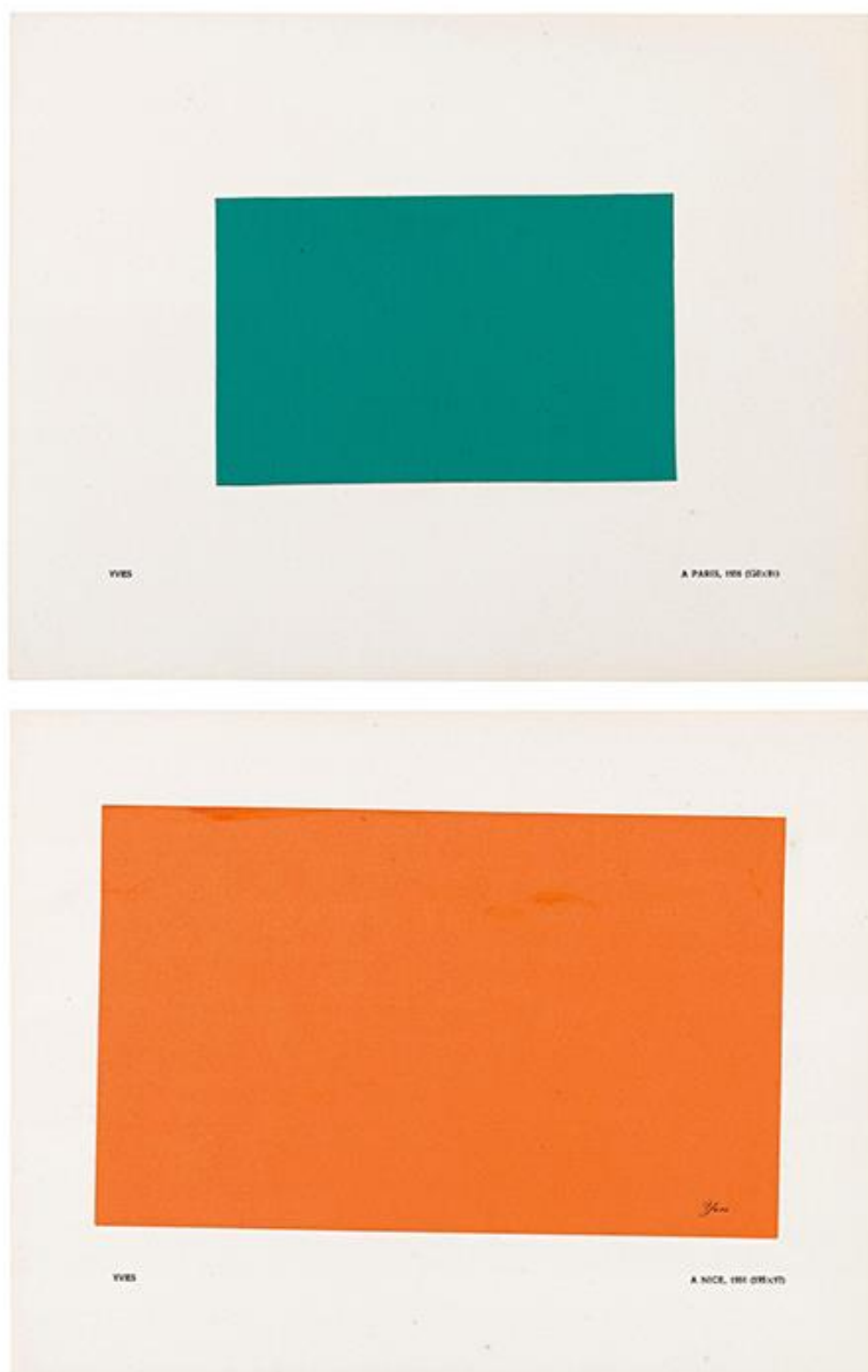


Figura 4. Yves Klein. Interior de Yves Peintures. Yves Klein, 1954. Disponível em: <https://www.yvesklein.com/en/bio/>

Em 1953, Klein foi convidado a ser Assessor Técnico da equipe espanhola de judô em Madri, por Fernando Franco de Sarabia, no *Bushido Kwai club*; convite imediatamente aceito, mudou-se para a Espanha. Teve, então, a oportunidade de visitar Barcelona, San Sebastián e Valência. É neste período que Klein passa a considerar produzir arte “de forma profissional”, a fim de exibi-la publicamente. Embora a data de seus primeiros objetos de arte ainda seja contestada, seria seguro dizer que *Yves Peintures* e *Hagenault*⁸ *Peintures* inaugura a série de aparições públicas de Klein no meio artístico. Cento e cinquenta cópias de “(...) ilustrações coloridas, papéis encorpados, um prefácio: tudo conota luxo.” (BOIS, 2018, p. 60). Esse luxo da publicação fazia menção à respeitada editora *Skira*⁹. Lançados no dia 18 de novembro de 1954, com a mesma medida de 24,4 cm x 19,7 cm. Estas publicações que anunciam suas monocromias, são consideradas seu primeiro gesto público como artista.

Em *Yves Peintures*, o título da publicação sugere que, no interior do catálogo, poderíamos encontrar informações a respeito das pinturas de Klein, porém, após aberto, o leitor encontra dez placas monocromáticas de várias cores feitas de recorte de papel pintado com tinta comercial. Na legenda das placas, o crédito é dado a “Yves” junto às informações de data e local. Há um prefácio de três páginas escrito pelo compositor, professor, artista novo realista e amigo de Klein, Claude Pascal (1921-2002). No entanto, ao tentar ler o prefácio, o leitor se depara com linhas não tipografadas, organizadas horizontalmente, como um pentagrama de partitura. As linhas horizontais perfeitamente distribuídas podem sugerir a simulação de escrita e o leitor pode ser convidado a “ler” o “texto”. No entanto, não existe nenhuma possibilidade narrativa nas linhas. São linhas mudas.

Nas páginas que exibem os seus monocromos, abaixo de cada um deles existe uma assinatura reproduzida mecanicamente, que atribui as placas a “Yves”, juntamente com uma legenda indicando o local onde a obra teria sido feita (Paris, Madrid, Londres, Tóquio, Nice). Algumas legendas também fornecem as dimensões da obra (sem dizer qual sistema de medição é usado). Acompanhando as medidas, estão as datas, variáveis, que vão de 1950 a 1954. Acontece que as legendas em seu catálogo não especificam

⁸ Hagenault é um pseudônimo criado especificamente para este catálogo.

⁹ *Skira Editore e Editions d'Art Albert Skira*, também conhecida como Skira, é uma editora fundada por Albert Skira (1904-1973) na Suíça em 1928 e atualmente com sede na Itália. A empresa é conhecida principalmente por seus livros de arte de "qualidade de reprodução de cores muito melhorada". <https://www.skira.net/en/>

com acuidade qual é a real dimensão das placas coloridas. Cada exemplar foi impresso como gravura, recebendo retângulos de papel colorido recortado, colados um a um, como uma espécie de *collages enluminures*, numerados à mão, constituindo um dos primeiros “livros-de-artista” da história. Ou seja, ao invés de representações em menor escala, os recortes ali aplicados são a própria obra. O mesmo acontece em *Hagenault Peintures*, porém com todo o trabalho creditado a esse pseudônimo.

Dessa forma, elementos como o nome invertido de Pascal e as linhas mudas começam a se costurar encorpendo a trama de Klein. Se um catálogo é tradicionalmente publicado para documentar obras que o artista já fabricou e exibiu, Klein ofereceu reproduções de pinturas que ainda não existiam. No geral, Klein era um jovem artista desconhecido, expondo um catálogo de pinturas inexistentes. Dessa forma, ele abria espaço para minar uma suposta autoridade de “pintor”. Segundo Sidra Stich:

O livreto afirma seu caráter imediatamente no prefácio: um texto sem palavras de linhas horizontais ininterruptas com os mesmos recuos de dois parágrafos em cada página... um continuum homogêneo sem começo, meio ou fim real, e nenhum conteúdo – pelo menos desde que não haja descrições, análises ou declarações personalizadas (STICH, 1994, p. 43. Tradução nossa).

Decerto, o catálogo que Sidra Stich chamou de “livreto” afirma seu caráter enigmático de imediato, uma vez que foge dos padrões esperados para uma publicação de artista em 1954. Infelizmente, Klein não nos deixou muitas explicações sobre a publicação. Porém, graças a uma entrevista cedida ao *Jornal Parisien*, no dia 13 de janeiro de 1955, temos uma das poucas manifestações do artista a esse respeito. Nessa entrevista, Klein se refere ao local que visitou como “café de abstratos”, provavelmente porque, neste local, pintores abstratos se reuniam:

Ontem à noite, quarta-feira, fomos a um café de abstratos [...], os abstratos estavam lá. Eles são fáceis de reconhecer porque exalam a atmosfera da pintura abstrata e vemos suas pinturas em seus olhos. Talvez eu tenha algumas ilusões, mas sinto que posso ver tudo isso. Em todo caso, estávamos sentados com eles [...]. Passamos a falar sobre o livro Yves Peintures. Mais tarde, fui pegá-lo no carro e joguei sobre a mesa. Nas primeiras páginas, os olhos dos abstratos já haviam mudado. Seus olhos se iluminaram e em suas profundezas apareceram belas e puras cores unificadas. (KLEIN, *Jornal Parisien*, em 13 de janeiro de 1955. Disponível em: <https://editions-dilecta.com/en/books/261-yves-peintures.html>. Tradução nossa)

Infelizmente, Klein não cita o nome desses pintores abstratos que estariam à mesa. Mas, de fato, ter acesso a esses nomes não alteraria o contexto geral no qual estes pintores estavam inseridos: a França de 1954 ainda vivia um período em que a abstração ocupava salões, especificamente o abstracionismo lírico. A obra dos artistas líricos ou informais assinalava a proposta “anti-figura” como uma forma de ruptura que já era de natureza reativa-radical em relação às práticas artísticas canônicas do século XX, onde a representação mimética da realidade e a beleza funcionavam como indicadores de que um objeto pode ser considerado de fato um objeto de arte, ou não. Com o advento do modernismo¹⁰, sobretudo com o advento da fotografia, os cânones que direcionavam as práticas artísticas foram revistos, com a intenção de redefinir os conceitos de arte e o próprio conceito de “artista”, de forma a se separar de um mercado que, cada vez mais, se mostrava fascinado pela verossimilhança. Conceitos como “criação”, “aura”, “autoria”, e “originalidade” foram massivamente revistos, assim como todo e qualquer tópico que tivesse alguma relação com o “eu-romântico”. Essa dificuldade inicial causada pelo surgimento da fotografia colocava em xeque alguns pressupostos da concepção humanista de arte. É por conta disso que os pintores como Edgar Degas (1834-1917), sobretudo a partir do impressionismo, se voltaram mais e mais para a busca de uma poética autorreferencial, alheia a toda possibilidade de associação com significados de natureza literal, sendo, não raro, auxiliados nessa trajetória por recursos fotográficos.

Se pudéssemos separar a metodologia de trabalho dos pintores informais desse período, veríamos que sua ética se ligava vigorosamente aos acontecimentos do pós-guerra, uma vez que julgavam não ter o que representar do mundo empírico, além de decadência, pobreza, sofrimento e raiva. Para muitos pintores abstratos, esse quinhão de angústia não poderia ser retratado de forma descritiva, como por exemplo, acontece com a pintura de Gustave Courbet (1819-1877) pintou *Os Quebradores de Pedras* (1849). Decerto, Courbet foi direto. Detalhou, com precisão narrativa, cenas e personagens da realidade material que o cercava. A intenção de retratar o mundo de forma verossímil também era uma tentativa de pensar o ser humano com objetividade. Essa não era uma questão para os pintores abstracionistas. A estética adotada pelos abstratos deixava de

¹⁰ Cabe ressaltar que o termo: “modernismo” da respectiva frase faz referência ao processo de dissolução dos modos de organização das sociedades tradicionais face à emergência da sociedade industrial, e não às práticas da arte modernista, que enfatiza a “arte pela arte”.

lado qualquer representação verossímil da realidade. Os informais tentavam pintar o próprio *self*, portanto, o único caminho seria a abstração das formas. E, para produzir essas abstrações, a exploração dos materiais seria um dos focos principais. Vale ressaltar que esse aspecto do puro manuseio da tinta, a fim de encontrar uma “pintura-pura”, fazia referência direta a culturas orientais, em que essa técnica era fundamental para a criação das obras.

Dessa forma, influenciados não só pela arte oriental, mas, de modo geral, pelo próprio misticismo do Oriente, sob o nome de Zen Budismo (estudado com afinco por Klein, quando ele ainda era um adolescente), os abstracionistas continuaram a tradição anterior da arte do século XX, pois, Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1887-1940) e Piet Mondrian (1872-1944) eram todos “místicos” que queriam rasgar o véu das aparências para chegar a uma verdade mais elevada. Essa disposição de querer encontrar um Uno primordial¹¹, “loucura divina”, uma pintura pura, converge diretamente para as referências orientais já destacadas aqui por essa geração de pintores abstratos, cujo olhar Klein teve tanto gosto em perturbar. De acordo com a filosofia Zen, só pode tornar-se iluminado aquele que se liberta dos seus hábitos de pensamentos racionais. Segundo a historiadora da arte Amy Dempsey:

Influenciados pelo existencialismo da época, os artistas informais foram festejados por seu individualismo, autenticidade, espontaneidade e engajamento físico e emocional no processo de criar imagens que retratavam o “ser interior” do artista (DEMPSEY, 2010, p. 184).

Talvez fosse demasiado difícil para os pintores que estavam ali presentes no café contornar a reação de estranheza diante de uma proposta como a de Klein. Por mais que os abstracionistas tivessem uma proposta de fuga para o *in-self* e, muitas vezes, de forma existencialista, o que Klein estava em vias de apresentar era uma forma completamente distinta de lidar com a abstração. Klein jamais esteve interessado em fazer com que o público percebesse figuras ou formas, pois isso seria manter uma relação direta com a arte mimética, o que aproximaria Klein da pintura de cavalete (canônica). Klein esteve interessado em uma outra faculdade tão fundamental quanto é a própria percepção: a imaginação.

¹¹ Klein chega a citar o “Uno primordial” diversas vezes durante seus escritos. Termo encontrado nos escritos do filósofo grego Plotino (c. 205 – 270).

E, uma vez que os abstratos da época estavam legitimamente preocupados com valores, matizes, e formas, o que se poderia interpretar de uma monocromia colorida por igual naquele momento? Sobretudo, Klein ainda nem exibia pinturas. Eram recortes em papel. A forma como Klein trazia a problemática da monocromia para o eixo da arte francesa do fim da década de 1950 impressionava tanto quanto fazia abundar uma série de questões. Era tão complexa quanto a própria monocromia, que, por si só, já endossava uma problemática na história da arte ocidental. Para Bachelard, quando a imagem tem essa propriedade capaz de nos fazer questionar algo, ficamos diante de perguntas que de fato devem ser feitas:

A propósito de qualquer imagem que nos impressiona, devemos indagar-nos: qual o arroubo linguístico que essa imagem libera em nós? Como a separamos do fundo por demais estável das recordações familiares? Para bem sentir o papel imaginante da linguagem, é preciso procurar pacientemente, a propósito de todas as palavras, os desejos de alteridade, os desejos de duplo sentido, os desejos de metáfora. De um modo mais geral, é preciso recensar todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina (BACHELARD, 2001, p. 3).

Evidente que abandonar o que se vê, quando se está diante de uma monocromática talvez fosse exigir demais do público e da crítica de Klein, principalmente neste início de carreira, no qual praticamente era apenas o filho de Marie Raymond. Para muitos, *Yves Peintures* se tratou de uma piada.

Felizmente, Klein foi um desses artistas que manteve uma extensa produção literária, montou diversos discursos bem como manteve vários diários. Parte destes textos foi transcrito em inglês para o livro *Overcoming the problematics of art* pelo pesquisador Klaus Ottmann (1954-). Durante a leitura do capítulo “A aventura monocromática”, pude compreender que Klein tinha um objetivo, e não era para menos que ele mesmo havia nomeado esse objetivo de “Aventura”:

Mesmo a representação mais civilizada se baseia na ideia de uma “luta” entre diferentes forças, e o “leitor” assiste em uma pintura a um drama mórbido, seja uma questão de amor ou ódio. A tela é como um indivíduo; desejo considerá-la como ela é e não julgá-la, sobretudo, não julgá-la! Quando há duas cores em uma pintura, inicia-se uma luta; o espectador pode extrair um prazer refinado do espetáculo permanente “... sentir a alma sem explicação, sem vocabulário, e representar esse sentimento... Esta é, creio eu, a principal das razões que me levaram ao monocromático!” Para mim, a arte da pintura é produzir, criar liberdade no primeiro estado material. As linhas, são as grades de uma prisão psicológica, a meu ver, estão certamente em nós mesmos e na natureza, são nossas correntes; são a concretização de nosso estado mortal,

nosso sentimentalismo, nosso intelecto, limitando nosso reino espiritual... (KLEIN, 2016, posição 2641 de 3772. Tradução nossa).

Em sentido adverso ao que Stich escreveu sobre o catálogo, “[...] um texto sem palavras [...]”, o prefácio de Pascal não é um texto: são apenas linhas. Klein queria que a cor estivesse em si mesma, liberta das questões que rondavam a pintura de cavalete. Se pensarmos por este ângulo, o prefácio funciona como o mais radical dos contrastes entre cor e linha. Um prefácio – como habitualmente é compreendido – é um texto preliminar de apresentação, geralmente breve, que pode ser escrito pelo autor ou por outra pessoa que tenha um conhecimento acerca do texto que vem a seguir, explicando seu conteúdo.

Dessa forma, Klein nos introduz o seu jogo, que como todo bom jogo, ofereceu inúmeras possibilidades interpretativas. Caso as linhas de Pascal fossem analisadas simplesmente como uma espécie de “texto”, uma vez que estas linhas estivessem no local em que se espera encontrar palavras, o leitor poderia se sentir provocado, talvez entendesse como chacota, ou até entendesse que era justamente essa a sensação que Klein estaria tentando evocar logo nas primeiras páginas da sua publicação. Mas, caso tentassem interpretar o prefácio através da figura de Pascal, logo descobririam que além de poeta, ele também era músico, além do que, era uma marca desse início da arte contemporânea a constante alusão à música dadaísta, a John Cage (1912-1992). Então um prefácio mudo seria algo dentro dos parâmetros convergentes ao processo poético de Klein.

Independente da interpretação que se possa fazer, diminuir a importância da complexa operação (que durou toda a extensão da vida do artista) em prol de emancipar a cor do desenho, das linhas, portanto das limitações que as cercam, é não se dar ao prazer de experimentar o trabalho de Klein para além do que se vê.

Embora seu catálogo tenha sido exibido apenas em 1954, a variação das datas embaixo dos retângulos em papel pode estar sugerindo que algumas “pinturas” haviam sido feitas antes da data de publicação. Ou seja, antes mesmo de Klein ter se declarado como artista.

[...] não consideraria, na época, essas tentativas como tendo potencial pictórico, até o dia, cerca de um ano depois, em que disse a mim mesmo, “Por que não?”. O “POR QUE NÃO” na vida de um homem é o que decide tudo, é o destino. É o sinal que transmite ao artista inexperiente que o arquétipo de um novo estado de coisas está pronto, que amadureceu, que

pode ser trazido ao mundo (KLEIN, 2016, posição 1047 de 3772. Tradução nossa).

Para existir como artista Klein se planejou. Fugindo da tradição de pintores que trabalharam desde muito jovens dentro dos ateliês de seus mestres. Encontram-se poucas imagens de suas primeiras pinturas e desenhos. É como se tivesse dado um grande salto, que o levou diretamente até as monocromias. Evidente que a condição de ser filho de pintores o leva a compreender o contexto artístico quase que por osmose, o que pode ter facilitado a criação de sua persona como pintor. Segundo ele mesmo:

Durante este período (1946-47) também pintei e esbocei, mas só um pouco; o fato de meu pai e minha mãe serem pintores me irritava e me distanciava da pintura. No entanto, graças a eles eu me mantinha atualizado com as ideias de vanguarda mais extremas da pintura e, além disso, de certa forma, isso fazia, inconscientemente, querer ir sempre mais longe (KLEIN, 2016, posição 2839 de 3772. Tradução nossa).

Klein não queria ser um pintor de cavalete, e para tanto, precisaria de fato estudar e entender sobre as tendências artísticas de seu tempo, entre outros. Portanto, *Yves Peintures* não foi uma aposta, uma sorte, uma “eureca incerta” (BOIS, 2007, p. 62). Klein chega a escrever sobre sua “aventura” dentro da arte, como se houvesse uma espécie de “inimigo” a ser combatido. Este inimigo era tudo aquilo que limitava a cor. Não seria vencido caso Klein repetisse os aspectos da pintura tradicional. A arte canônica não poderia apontar uma direção para o sucesso de sua empreitada.

Com um objetivo prévio em mente, antes mesmo de se lançar como artista, Klein “apareceu” como queria de fato “ser” visto. Pretendia ser reconhecido como um tipo específico de pintor, uma vez que tinha decidido evoluir em seus estudos acerca da monocromia. Klein não parece se abalar com o desprezo e a chacota:

É por isso que tantas vezes repito, apesar do desprezo e dos sorrisos zombeteiros dos meus colegas, que todo pintor tem a obrigação de tirar o melhor de si exclusivamente no refinamento do espaço que define a pintura! Assim, as pinturas servem de exemplo para os pintores que as produzem, pois não pintam pinturas; já não têm necessidade de assegurar-se desta forma da sua existência e que, por sua vez, são capazes de criar. Livres do mundo psicológico, eles simplesmente entendem surpreendentemente, que eles próprios são pinturas (KLEIN, 2016, posição 2782 de 3772. Tradução nossa).

Uma vez que, para Klein, não se nascia pintor, descobria-se que sempre havia sido um, o objetivo comum a qualquer artista seria descobrir como era a estética única

de sua arte. Um estudo mais aprofundado da cronologia de trabalho de Klein como artista poderia revelar – para além de todo molho simbólico que ele deixou no caminho – o quanto ele havia fabricado sua própria identidade como projeto estético. Um dos indícios dessa hipótese se baseia na quantidade de registros que o próprio artista fazia de suas apresentações. Denys Riout escreveu em seu artigo *KLEIN YVES - (1928-1962)*, publicado on-line no site *Encyclopædia Universalis*, que:

Essa enxurrada de atividades foi documentada pelo próprio artista. Klein, também inovador nisso, não só escreveu extensivamente e teve suas ações mais marcantes fotografadas, como também encomendou filmes de várias de suas exposições ou intervenções artísticas (RIOUT, disponível em: <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/yves-klein/>>. Acesso em 05 de junho de 2022. Tradução nossa).

Ainda sobre seu catálogo que sugeriu tanto sarcasmo com padrões pré-estabelecidos, é válido lembrar que embora Klein tenha passado quase “despercebido” nesse primeiro ato público, posteriormente esse catálogo foi mencionado como uma das evidências para chamar Klein de radical, não só pelo seu prefácio, mas principalmente por anunciar as propostas monocromáticas do artista. Em outubro de 1955, Klein produziu um texto para *Lacoste Publish House: Text for exhibition* falando que:

Depois de passar por vários períodos, minhas buscas me levaram à criação de pinturas uniformemente monocromáticas. Utilizando múltiplas técnicas, após a preparação adequada do terreno, cada uma das minhas telas é assim recoberta por uma ou mais camadas de uma cor única e uniforme. Nenhum desenho e nenhuma variação de matiz aparecem: há apenas uma cor UNIFORME. Dessa forma, a força dominante se impõe sobre toda a pintura (KLEIN, 1955, posição 527 de 3772. Tradução nossa).

Não seria demais lembrar que, durante os últimos anos de vida de Henri Matisse (1869-1954), o fauvista produziu recortes de papel, incluindo a série *Blue Nude* (1950-54) [Figura 5], uma dupla homenagem à cor azul e à forma feminina que afetou profundamente o trabalho de Klein, de forma que, anos depois, veríamos pincéis vivos pintados de azul.



Figura 5. Henri Matisse. *Blue Nude II*, 1952. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/6/316>

Bois foi muito sábio quando escreveu “[...] Matisse, que devia estar no radar de Klein [...]” (BOIS, p. 60). De fato, seria uma referência incontornável. Klein manteve o costume de citar Bachelard e Delacroix em seus textos, diários etc., porém em relação a Matisse, até onde pude pesquisar, nem uma única vez foi mencionado. E talvez isso aconteça porque um artista não tem que demonstrar todas as suas referências. Ou, como disse Klaus Ottmann sobre o costume de Klein:

Ele tinha o hábito de citar livremente, em seus escritos, livros – notadamente o diário de Delacroix, os escritos filosóficos de Gaston Bachelard e os escritos fenomenológicos do historiador de arte e curador René Huyghe – sem dar o devido crédito às suas fontes, não porque ele desrespeitava a propriedade intelectual ou queria passar as ideias de outra pessoa como suas, mas porque sentia inequivocamente que as ideias devem ser possuídas e compartilhadas por todos. (OTTMANN, 2016, posição 202 de 3772. Tradução nossa)

Além de ter pintado com recortes de papel (*paper cut*), estratégia usada por Klein em seu catálogo para anunciar as monocromias, Matisse o mais velho dos *Fauves* e o mais bem sucedido, tornou-se o “rei das feras” e, por conta disso, uma figura emblemática dentro da história da arte francesa. Em 1959, expõe *A mulher com chapéu*,

sendo a modelo dessa pintura sua própria esposa. Matisse, de forma genial, pintou o jeito que sua esposa parecia ser, não como em uma fotografia, mas como entendia que sua personalidade se comportava neste mundo. Segundo o filósofo Arthur Danto (1924-2013), em seu livro *O que é a arte* (2013), “Matisse pintou-a com certos traços de personalidade, em vez de traços visuais”. (DANTO,2013, p. 54)

A possibilidade de compreender que uma pintura poderia expressar uma sensação para além do desenho não chega a Klein como epifania, é fruto de um estudo consciente que começa desde Delacroix. Os *Fauves*, de maneira geral, compartilhavam a tendência de acreditar que a arte deveria “evocar” sensações emocionais por meio da cor, ainda que fossem totalmente ligados à forma. A respeito da cor, escreveu Matisse:

O que busco, acima de tudo, é a expressão [...]. Sou incapaz de distinguir entre o sentimento que tenho pela vida e meu modo de expressá-lo[...] O principal objetivo da cor deveria ser o de servir a expressão tão bem quanto possível [...] (DEMPSEY,2010, p. 66)

E, assim como Klein despertou certa incompreensão, escárnio de críticos, piadas e risadas, Danto comenta que “Como fazia a qualquer arte que se diferenciava dos padrões albertinos, o público francês morria de rir da maneira como Matisse representou a esposa” (DANTO, 2013, p. 54). Em certo sentido, esse estranhamento que induzia zombarias ou risadas também ratificava um objeto de arte como revolucionário. Klein, desde a sua estreia no campo artístico, afirmou uma conexão efetiva com a categoria do estranhamento, que, embora não seja um estilo propriamente dito, é identificável por conta do “choque” no gosto de seu público. Essa característica pode ser percebida ao longo de toda sua trajetória como artista, uma vez que, a cada nova aparição, Klein encontrava uma nova forma de “chocar”. Porém não pretendo afirmar, de forma alguma, que o choque era sua única intenção. Klein promoveu tanto estranhamento porque abria espaço para uma nova forma de construir e fruir arte. Sobretudo quando se tem em mente o contexto histórico do fim da década de 1950, pós-guerra, no qual Klein esteve inserido, seria improvável não criar esse clima de estranhamento e choque. Ele não via problema em arriscar até o ponto de poder tornar-se uma chacota. Sobre este suposto risco Bois comenta que:

É a consciência de que o risco da fraudulência, o risco de ser motivo de chacota e de se ver denunciado como um rei que está nu tornou-se um risco necessário, mas é, também, a consciência de que cada obra de arte deve

confrontar esse risco – deve mesmo solicitá-lo, desafiá-lo – caso se trate de ser totalmente autêntica. (BOIS, 2018, p. 63)

Klein abre um precedente quando compreende que o campo discursivo em torno da pintura poderia se tornar um campo de possibilidades utilizáveis, mesmo sabendo que o objeto de arte poderia confrontar galeristas, cânones e até movimentos artísticos. Este é o fator decisivo para que sua figura seja ligada por diversas vezes à postura vanguardista.

Com um objeto real (tomado ou achado) em lugar do objeto virtual (imaginado ou representado), o referencial dadaísta, especificamente Marcel Duchamp (1887-1968), é mais uma daquelas referências que Klein não cita, inclusive, faz absoluto silêncio quando mencionam o nome de Duchamp, como foi o caso da famosa entrevista¹² conduzida por Sacha Sosnowsky a Klein, Raysse e Arman em 1960. (FERREIRA; COTRIM, 2006. p. 53)

Duchamp ainda estava vivo quando Klein já era conhecido no meio artístico, bem como a escola de Nice. Durante uma entrevista que concede à Pierre Cabanne, o nome de Klein chega a ser citado, porém Duchamp não chega a comentar nada a seu respeito:

– E o vazio de Klein?
 – Sim. A introdução de novas ideias só tem valor dentro dos happenings. Na pintura, não se pode causar este aborrecimento. Obviamente, isto já aconteceu, mas é mais fácil num contexto semiteatral. Há também a rapidez, que é impressionante; o verdadeiro happening não dura mais de vinte minutos, no máximo, porque as pessoas ficam de pé. Em certos casos, não são oferecidos nem mesmo lugares para se sentar. Isto, aliás, já começa a mudar. (CABANNE, 2012, p. 168)

Bem como *Yves Peintures*, os *ready-mades* foram considerados uma piada, por um tempo. Uma das interpretações que se pode ter a respeito do *ready-made* é que o observador seria tentado a pensar sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os objetos. Ao colocar um urinol como peça de arte, Duchamp atacou o “gosto”. Ele abriu espaço para uma espécie de questionamento inédito dentro do campo artístico. Afinal, teria feito uma obra de arte sem a ajuda da “estética retiniana”, que vinha sendo feita até aquele momento.

¹² Encontrei a entrevista mencionada, traduzida para o português, no livro *Escritos de Artistas* (2006), organizado pelas pesquisadoras Glória Ferreira e Cecília Cotrim.

Danto escreveu que “Marcel Duchamp encontrou uma maneira de erradicar a beleza [...]” (DANTO, 2020, p. 40). As obras de Duchamp equivaleram à atitude de viver; isto é, equiparou a arte à realidade, numa atitude típica de um dadaísta. Desde o século XVIII até o século XX, o público estaria previamente preparado para encontrar o “bem”, o “correto”, as *beaux-arts*¹³. Enquanto:

O *ready-made*, como poucos, exprime as modificações das condições da vida moderna, o afluxo das massas, os processos industriais, a experiência anônima. Não é por acaso que o ready-made surge com o cinema. O cinema se funda na reprodução, que, segundo Walter Benjamin, é aquilo que destrói a “aura” da obra de arte, a garantia da sua unicidade. Com a reprodução a obra de arte é abalada em seu caráter único. Pois o que é o ready-made senão uma obra de arte previamente esvaziada de qualquer “aura”? Uma obra destituída de original, um objeto que é resultado de um processo industrial de produção. (TOMKINS, 2013, p. 9)

Duchamp havia experimentado um tipo inédito de liberdade, fruto do que foi pensar para além das concepções retinianas da criação do objeto de arte: a ideia (que subjaz o objeto de arte) precede sua manifestação visual. Essa estrutura inaugurada por Duchamp provoca no público uma reação – intencionalmente programada – que beira a cólera, uma vez que não havia parâmetros preestabelecidos para pensar no tipo de experiência proposta por um objeto comum assinado por um artista. Pior, este objeto ocupava o espaço de uma galeria. Para Duchamp, a arte seria intelectual. O pintor norte-americano Jasper Johns (1930-), em seu texto *Thoughts on Duchamp* (1969), escreveu que: “Mas Marcel nunca nos deixava seguro a respeito de qualquer afirmação que fizesse sobre ele. Nunca reivindicou aquilo que deveríamos reivindicar para ele” (FERREIRA, 2009, p. 209). Não fosse pelo fato de que Klein, ao contrário de Duchamp, requisitava uma espécie de fé de seu público, a frase de Johns poderia facilmente ter sido escrita para o Monocromo¹⁴. Tanto Klein quanto Duchamp tomaram certa distância de velhos cânones estéticos e, dessa forma, conseguiram explorar a linguagem particular de suas produções.

O *ready-made* se tornou uma espécie de chamariz para Klein, a partir do momento em que ele compreendeu a lógica de inversão proposta por Duchamp. Ora, o *ready-made* era capaz de deslocar o foco, que supostamente seria dado ao objeto, para a

¹³ Estilo arquitetônico ensinado nas Escolas de Belas Artes de Paris, especialmente a partir da década de 1830 até o fim do século XIX. Inspirou-se nos princípios do neoclassicismo francês, mas também incorporou elementos góticos e renascentistas.

¹⁴ O apelido de Klein no meio artístico passou a ser: *Yves – Le Monochrome*.

reação produzida por ele. Essa inversão acontecia simultaneamente ao fato de que ele se apresentava simbolicamente como um aglomerado de conceitos modernos que circundavam a vida. Não havia uma fuga para espaços imaginários, o *ready-made* estava se relacionando diretamente com o real. “Duchamp aparece, com o necessário recuo do tempo, como o mestre dadá por excelência.” (RESTANY, 1979, p. 81). *Yves Peintures* apresenta “Yves”, o artista até então desconhecido, que ainda não tinha criado uma obra coesa. Klein inverteu os passos do que era uma progressão da carreira artística, típica da época, mostrando as “cópias” antes dos originais. Sem aludir a Marcel Duchamp de forma explícita, ele abraçou a lógica do *ready-made* como a própria condição de possibilidade para a prática artística no pós-guerra.

Sem essas antecedências do gesto apropriativo vanguardista — *collage*, *ready-made*, *objet-trouvé* ou *assemblage* —, a maior parte das obras de Klein provavelmente não teriam existido tal como se constituíram. Embora Klein não tenha se pronunciado a respeito da influência de Duchamp, Noit Banai, escreve um trecho importante a respeito do interesse de Klein nos movimentos artísticos dos quais Duchamp esteve envolvido:

Klein trabalhava apenas cerca de duas horas por dia e poucas pessoas paravam na loja de eletrodomésticos para comprar livros. Ele podia, portanto, ler nas horas vagas, seus gostos variando da poesia de Jacques Prévet à ficção científica; mas também acompanhava os desenvolvimentos artísticos, como sugerido pelo presente que ofereceu a Arman em seu aniversário em 1948: o catálogo *Le Surréalisme* (1947), que acompanhou a exposição seminal na *Galérie Maeght* e teve o famoso colo de espuma de borracha de Marcel Duchamp (*Prière de Toucher*) na capa (BANAI, 2014, p. 28. Tradução nossa).



Figura 6. Marcel Duchamp. Capa para *Le Surréalisme*, 1947. Espuma de borracha e veludo (24 x 45 x 5,1 cm). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/16038>

3. CONFLITO

Klein estava convencido de que havia encontrado nas monocromias a melhor maneira de trabalhar com a cor, pois trabalharia exclusivamente com a ela, sem que houvesse qualquer distração. Mas, para alcançar visibilidade no meio artístico, ele precisava traçar o caminho usual para ser reconhecido como um pintor sério (além de apresentar um catálogo): submeter uma obra a um salão de arte. Klein teria enviado um único painel de madeira, uniformemente pintado de laranja fosco, interrompido apenas por sua assinatura e a data. Este painel levou o nome de *Expression de l'Univers de la Couleur Mine Orange* (1955) [Figura 7] e foi enviado ao *Salon des Réalités Nouvelles*. Ocorreu que o salão, fundado em 1946, tinha como principal objetivo dar visibilidade a obras comumente categorizadas como arte concreta, não figurativa ou abstrata. Aparentemente, nem um pouco intimidado com esse contexto ou com o fato de ainda ser um pintor incipiente, enviou a sua monocromia.

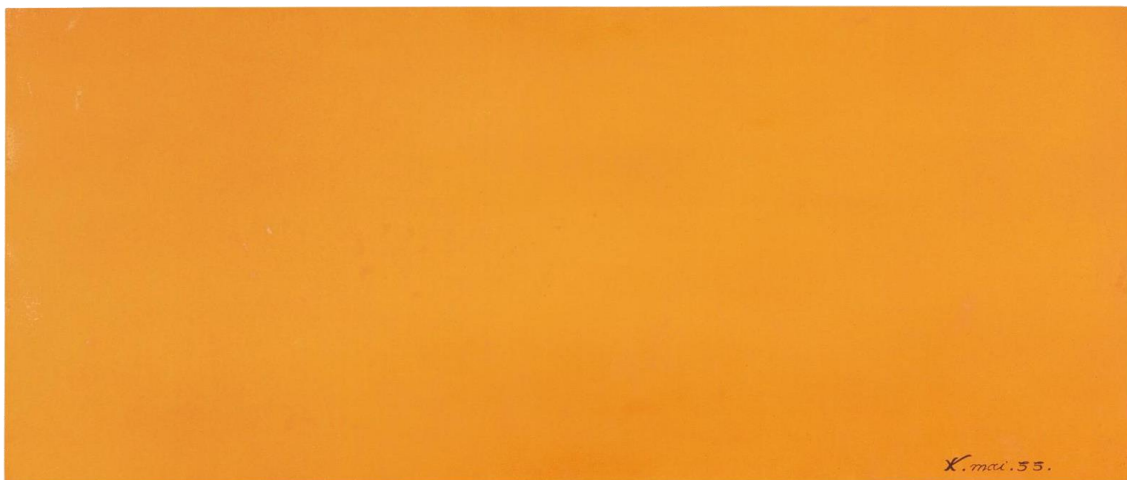


Figura 7. Yves Klein. *Expression de l'univers de la couleur mine orange*, 1955. Pigmento seco e resina sintética em papelão montado em painel de madeira de 95x226cm. Disponível em: <https://www.yvesklein.com/en/bio/>

Em seu texto *Overcoming the Problematics of Art*, é revelada ao leitor a exploração astuta do episódio conflituoso que envolveu os avaliadores do Salão. Durante o início do relato, Klein demonstrou algum empenho em justificar que teria cumprido todos os critérios necessários para expor naquele espaço:

Em 1955, registrei-me de acordo com os prazos estabelecidos após ter indicado com precisão ao Secretariado que não era de forma alguma um artista figurativo (visto que o regulamento do Salão proibia a exibição de quaisquer obras figurativas) e mostrei algumas “fotos” (de que foi observado que eles podem não se reproduzir bem no catálogo). Minha taxa de inscrição foi aceita e eu fui registrado. Vários meses depois, recebi a notificação para entregar minha inscrição na instalação no *Palais des Beaux-Arts de la Ville* de Paris. Lá, na presença de minha tela, os vários membros do Comitê concordaram rapidamente, após um momento de hesitação, que minha apresentação era aceitável, com várias declarações de "Sim, evidentemente". Recebi então um recibo em troca e minha pintura, que eu intitulara *Expression de l'Univers de la Couleur Mine Orange*, foi guardada no depósito (KLEIN, 2016, posição 2613 de 3772. Tradução nossa).

Considerando o cenário artístico de Paris na década de 1950 ou, melhor dizendo, considerando os critérios artísticos e os gostos dominantes da época, obviamente, os avaliadores não demorariam muito para perceber a imensidão de questões irritantes que a proposta monocromática de Klein faria surgir. A notícia da rejeição chegou um dia depois de sua inscrição ter sido feita.

Voltei para casa, animado com a ideia de que meu trabalho seria pendurado pela primeira vez em um Grande Salão parisiense, mas essa ilusão, infelizmente, não durou muito! Na tarde do dia seguinte, recebi uma carta curta informando-me que meu trabalho havia sido rejeitado e exigindo que me apresentasse o mais rápido possível para pegar minha tela: “Não há instalações para armazenamento de trabalhos rejeitados”. Esse foi o tom brutal da carta. (KLEIN, 2016, posição 2621 de 3772. Tradução nossa).

Todos os detalhes que envolveram a rejeição de Klein no salão eram problemáticos. Os avaliadores estiveram em um dilema, não só intelectual como também social; afinal, a mãe de Klein, Marie Raymond, não só era uma expositora assídua no salão, sendo ela mesma uma tachista que havia atingido certa fama no cenário artístico, como também íntima dos organizadores. Dessa forma, recusar a obra do filho de uma expositora era algo a se pensar. No entanto, no que diz respeito à história da arte, aquela não seria a primeira nem a última vez que um artista veria alguma de suas obras ser rejeitada. Klein conhecia o episódio de rejeição da *Fonte*¹⁵

¹⁵ Rejeitada na exposição da *Society of Independent Artists* de Nova York, em 1917, a *Fonte* de Duchamp possuía um valor capaz de contestar o objeto de arte. Calvin Tomkins escreveu a esse respeito: “Não resta dúvida de que Duchamp, Arensberg e Stella planejaram a coisa toda como provocação. Eles deviam saber que um mictório, que nem sequer podia ser mencionado num jornal, jamais seria aceito pelos diretores da sociedade.” (TOMKINS, 2013, p. 207).

(1917), do também francês Marcel Duchamp¹⁶ e o que essa rejeição significou. Reagiu à rejeição de sua pintura da seguinte maneira:

Estupefato, respondi por correio pneumático (faltavam apenas dois dias para a recepção de abertura para apresentar um protesto que estava em total conformidade com seus regulamentos), que eles não podem recusar pintores não figurativos e que eu não entendi sua atitude. Em suma, assegurei-lhes a sinceridade e seriedade de minhas intenções ao apresentar minha submissão a seu Salão, temendo talvez que considerassem minha submissão uma piada provocativa de mau gosto de minha parte contra o espírito do Salão, que sempre foi muito vanguardista e, muitas vezes, duramente criticado pela imprensa por isso mesmo (KLEIN, 2016, posição 2621 de 3772. Tradução nossa).

Além de novamente reforçar o fato de que não era um pintor figurativo, nesta segunda parte de seu relato, ele diz “não ter entendido”, logo antes de ter escrito que apresentaria um protesto. Estava nítido que o que Klein desejava dos organizadores, mais do que pendurar a sua pintura, era uma resposta. E a resposta veio em uma ligação feita à Marie Raymond:

Minha mãe, bem conhecida por todos os membros do comitê do Salão, que eram seus colegas, recebeu então um telefonema extraordinário de um de seus membros, cujo nome não posso revelar aqui, é claro, e a conversa que se seguiu pode ser resumida da seguinte forma: “Você entende Marie, realmente não é suficiente; se Yves pelo menos aceitasse acrescentar um traço, ou uma ponta, ou mesmo simplesmente uma mancha de outra cor, poderíamos pendurá-la, mas uma única cor uniforme, não, não, realmente isso não basta, é impossível!” (KLEIN, 2016, posição 2627 de 3772. Tradução nossa)

Pela forma como Klein resume a conversa da mãe, é evidente que ele queria nos fazer pensar quais foram os critérios usados pelos avaliadores para não aceitar sua proposta monocromática, sendo ela uma pintura abstrata. Ao mesmo tempo, também parecia um tanto problemático admiti-la como mais uma, pois o esperado para uma exposição de arte abstrata, em 1954, era uma pintura de natureza informal, portanto, arte sem forma, bem como observado na abstração lírica, pintura matérica e tachismo, em que o puro manuseio da tinta, independentemente de qualquer motivo ou desígnio postremo, enfatizava as características evocativas dos materiais, por exemplo, como é possível ser observado nas obras de Jean Dubuffet (1901-1985) [Figura 8].

¹⁶ “Em entrevista para a rádio BBC, em 1966, Duchamp afirmou que não imaginava que a *Fonte* seria rejeitada. Entre outras declarações nessa entrevista, essa é uma questão que permanece em aberto.” (TOMKINS, 2013, p. 535).



Figura 8. Jean Dubuffet. *Soul of the Underground*, 1959. Óleo sobre tela. 1,5 m x 1,95 m.
Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/jean-dubuffet/soul-of-the-underground-1959>

Ocorre que, enquanto os informais celebravam o abstrato não figurativo, a monocromia de Klein, embora também fosse de natureza abstrata, não tinha sequer um relevo ou mera sensação de mancha – e este era o cerne do problema: Klein estava propondo um atravessar de limites que ultrapassava as questões da arte informal, com sua proposta “antiforma”, excluindo qualquer tipo de figura e forma, uma espécie de abstração da abstração, levando a um paroxismo a nomenclatura de Michel Tapié para a abstração: *Art Informel* (1951). A proposta monocromática de Klein contrariava quaisquer tendências figurativas. A esse respeito, Arthur Danto em seu livro *O que é arte* (2020), escreveu que:

Até o advento da abstração, as pinturas também eram figurativas. Durante muito tempo, os dois termos foram intercambiáveis. O crítico Clement Greenberg, por exemplo, falou das obras expressionistas abstratas como “figuras” [pictures], como se uma pintura tivesse de ser uma figura [picture], ainda que abstrata, levantando a questão de qual poderia ser seu tema, uma vez que realmente não se parecia com nenhum objeto reconhecível. (DANTO, 2020, p. 55)

Diferente de qualquer outra pintura abstrata, onde se pode observar alguma mancha, linha, alguma forma, ou “presença”, como foi o caso do *Zip*, de Barnett Newman (1905-1970) [Figura 9]. A monocromia de Klein, certamente, levantava preocupações a respeito de a arte ter chegado ao grau zero, e assim, decretado o fim da escola de Paris. Afinal, em um primeiro momento, não existem pré-requisitos necessários para cobrir um painel de tinta. A simplicidade da monocromia estava repleta de questões irritantes. O que pode ser interpretado de uma tela totalmente coberta por igual? A resposta dos organizadores foi sintomática neste sentido: “não é o bastante”.

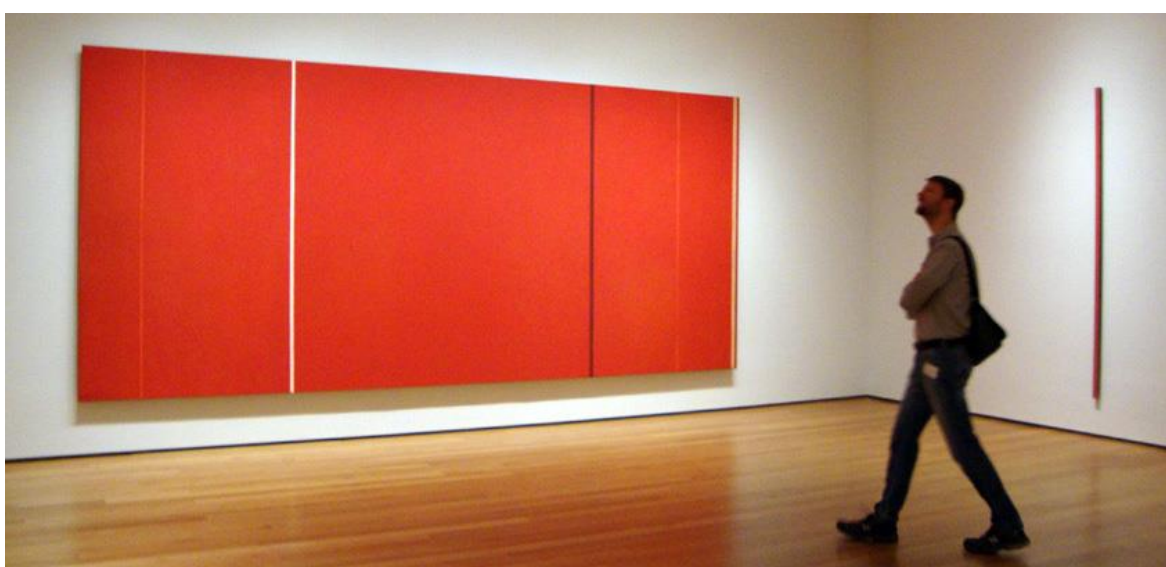


Figura 9. Barnett Newman. *Vir Heroicus Sublimus*, 1951. Óleo sobre tela. 2,42 m x 5,42 m.
Disponível em: <https://www.thecityreview.com/abstractxmoma.html>

Embora Klein tenha sido chamado de “coveiro” (FERREIRA, 2009, p. 61), a crise da arte pictórica, bem como a intenção de emancipar a cor, era algo que pairava no imaginário de pintores, críticos e interessados há décadas: em 1923, o russo Kazimir Malevich (1879-1935) teria realizado em papel a obra *Quadrado negro*¹⁷ (1915), uma simplificação radical das formas. Segundo Malevich, “Em 1913, tentando desesperadamente libertar a arte do peso do universo da representação, procurei refúgio na forma do quadrado” (*apud* DEMPSY, 2010, p. 103). Malevich, assim como Klein, foi um homem de fé cristã.

¹⁷ A obra feita em 1915 foi alvo de muitos debates. Malevich chega a mencionar que *Quadrado negro* é “o zero da forma” (DEMPSY, 2010, p. 104).

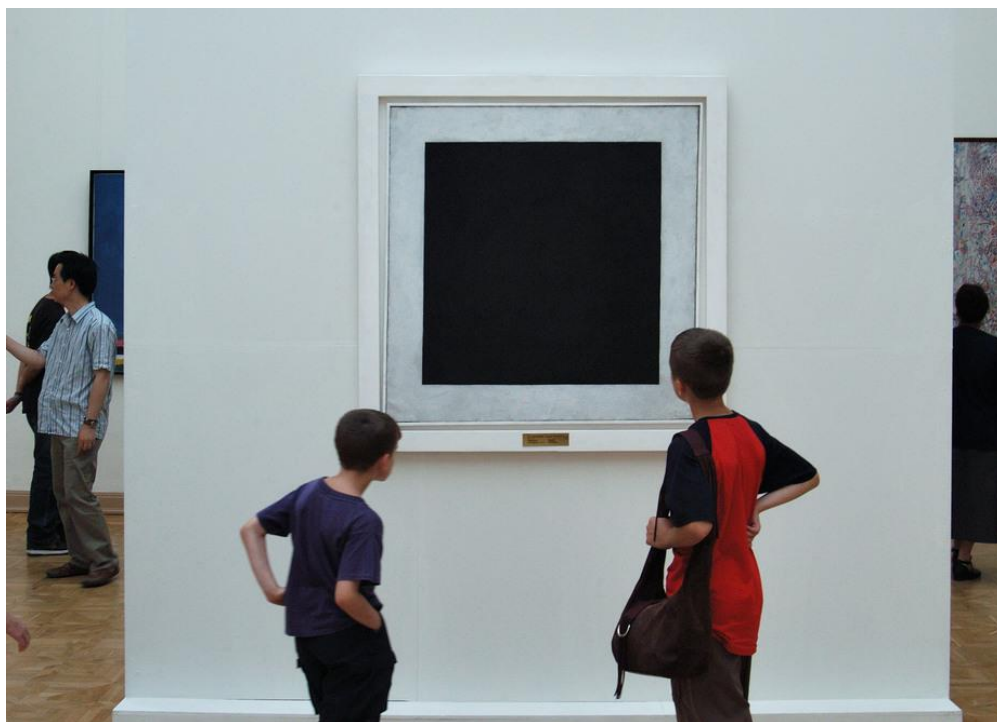


Figura 10. Kazimir Malevich. *Quadrado negro*, 1915. Óleo sobre tela. 80 cm x 80 cm. Disponível em: <http://www.picta.art.br/blog/2013/11/3/a-pura-abstrao-do-quadro-negro-de-malevich>

Acreditava que a criação e a recepção da arte eram atividades espirituais independentes, divorciadas de quaisquer conceitos relativos a objetos políticos, utilitários ou sociais. Achava que esse “sentimento místico” ou “sensação” (em oposição às emoções humanas) poderia ser transmitido com maior propriedade pelos componentes essenciais da pintura, isto é, forma e cor purificadas (DEMPSEY, 2010, p. 103).

Malevich acreditava ser possível expressar através de suas abstrações geométricas aquilo que chamava de “a sensação do infinito” (DEMPSEY, 2010, p. 104). E a forma que julgou ideal para expressar essa sensação foi a do quadrado, uma vez que não era encontrada na natureza e raramente estava ligada ao tema das pinturas, embora muitas telas fossem quadradas.

Por essas razões, a forma do quadrado simbolizava a supremacia de um mundo excedente ao das aparências.

MALEVICH, por um caminho diferente do meu, que é o da “exasperação da forma”, chegou ao monocromático quase quarenta anos antes de mim, embora essa talvez nunca tenha sido sua intenção (seu quadrado branco sobre fundo branco pende em um Museu de York). [97]. Um pintor polonês, [98], discípulo de MALEVICH, pintou monocromos com composições de formas em relevo no estilo conhecido como “unista”. Tudo isso não é importante. É a ideia fundamental que conta, através dos séculos. Considero GIOTTO como o verdadeiro precursor da pintura monocromática que pratico, por seus

monocromos azuis em Assis[99] (chamados *decoupages* do céu pelos historiadores da arte, mas são afrescos monocromáticos claramente unificados) e os homens pré-históricos que pintaram inteiramente os interiores de suas cavernas em azul cobalto. E depois há os escritos de pensamentos monocromáticos de pintores como VAN GOGH e DELACROIX. Considero-me parte do lado lírico da pintura (KLEIN, 2016, posição 3034 de 3772. Tradução nossa).

Malevich via o “pintor” como uma figura do passado, que seria aniquilado junto a uma arte que também havia chegado a seu fim. Segundo Danto, a respeito de seu quadro *Black Square*, “A certa altura, ele o compara ao dilúvio bíblico.” (DANTO, p,171). Pois bem, se a pintura chega ao seu grau zero com o quadro branco de Malevich, existe uma pergunta a ser feita: por que Klein insistiu em pintar monocromias, uma vez que uma já havia sido feita? Quem responde brilhantemente a esta pergunta é Pierre Restany, em 1956, durante o prefácio que faz para Klein: *O minuto de verdade*:

Acima do público-público, chama de espelho tão cômoda, os velhos frequentadores do informal se porão de comum acordo quanto à definição de um “nada”, tentativa insensata de querer elevar à potência $+\infty$ a dramática (e daí em diante clássica) aventura do quadrado de Malevitch. Mas não existe aí precisamente nem quadrado negro nem fundo branco, e estamos no cerne do problema. A agressividade dessas diversas proposições de cor projetadas fora das molduras é apenas aparente. O autor requer aqui do espectador esse intenso e fundamental minuto de verdade, sem o qual toda poesia seria incomunicável; suas apresentações são estritamente objetivas, ele fugiu até o mínimo pretexto de integração arquitetônica dos espaços (RESTANY, 1979, p. 157).

Diferente de Malevich, que, através de uma discussão amplamente conceitual a respeito da forma, pretendia “libertar a arte do fardo da representação”, e de Matisse, que afirmou que “O principal objetivo da cor deveria ser o de servir à expressão tão bem quanto possível”, o discurso de Klein não era sobre libertar a arte da representação (por mais que o resultado último fosse este), ou mesmo pôr a cor a serviço de sua expressão. Pelo contrário, nos próximos capítulos, descreverei como Klein trabalhou incessantemente para que o expectador diante da cor pura – imagem não mimética – pudesse fruir um momento fenomenológico de pura contemplação (através da impregnação) e, a partir dessa impregnação sensível, ser levado a imaginar. Klein acreditava na existência das cores como seres vivos, reais, que precisavam de emancipação:

Para mim, as cores são seres vivos, indivíduos altamente evoluídos que se integram conosco, com tudo. As cores são os verdadeiros habitantes do espaço. A linha apenas atravessa o espaço... Cada nuance se origina da cor base, mas possui claramente uma existência própria e autônoma, o que sinaliza imediatamente que o fato de pintar uma cor única não é limitado; há uma miríade de nuances para todas as cores, cada uma com seu valor individual e particular. Uma pintura é apenas uma testemunha, a superfície sensorial que registra o que ocorre. A cor, em seu estado químico, que todos os artistas empregam, é o meio mais capaz de se impressionar com esse “acontecimento” (KLEIN, 2016, posição 2677 de 3772. Tradução nossa).

Nesse trecho, Klein declara que é preciso não só estar presente na realidade para enfim sentir à individualidade das cores, mas também ter um olhar atento à cor como “acontecimento”. Klein levaria esta questão da individualidade das cores aos seus monocromos e aos seus discursos. Negar a cor ou rebaixá-la à mera aparência dos objetos, também significaria dar as costas à percepção do próprio real, visto que tudo é cor e essas cores estão diariamente interagindo com a paisagem, e sendo interpretadas pelo ser humano. A forma como Klein se relacionava com a cor era totalmente condizente com o postulado do Novo Realismo, que, durante toda a sua duração, sustentou o discurso de apropriação do real (da vida). No entanto, escolher trabalhar com monocromias também significava retomar uma antiga discussão no meio artístico: o suposto fim da pintura.

Uma vez que as monocromias não exigiam nenhum conhecimento prévio ou mesmo específico, afinal se tratavam de obras criadas a partir de uma única cor, pintada por igual, que significados podemos tirar delas? Como diferenciar um pintor que produziu uma obra de arte de um pintor de paredes? Essas são algumas das perguntas incômodas que uma monocromia pode causar.

Só muito recentemente me tornei uma espécie de coveiro (de um modo bastante extravagante, estou usando os próprios termos dos meus inimigos). Alguns de meus últimos trabalhos foram túmulos e caixões. (FERREIRA, 2006, p. 61)

Embora houvesse essa tensão a respeito do fim da arte pictórica, as propostas monocromáticas de Klein emergem de um cenário conceitual a fim de provocar uma experiência sensível, de forma a se afastar das velhas questões narrativas que circundavam a pintura de cavalete. A pintura monocromática de Klein aproxima-se de novos começos dentro da história da arte. Em seu artigo *MONOCROMÁTICO, pintura*

(2022), Riout defende que o monocromático era visto como uma outra possibilidade que não o fim:

Enquanto o monocromático era considerado sob os auspícios de uma analítica reducionista que procedeu por eliminação, os artistas introduziram outras questões durante a década de 1950. Longe de ser um termo, a monocromia, uma tábula rasa, pode aparecer como um começo (RIOUT, Denys, "MONOCHROME, Painting", *Encyclopædia Universalis* [online], consultado em 13 de agosto de 2022. URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedia/monochrome-peinture/>).

Alinhada com o posicionamento de Denys Riout, parto do princípio de que as primeiras aparições públicas de Klein com *Expression de l'Univers de la Couleur Mine Orange* e *Yves Peintures* anunciam sua estratégia lúdica, que daria início a toda sua aventura monocromática. Sua monocromia não era um fim, e sim um dos caminhos a serem descobertos, explorados, entregues a percepções atentas. A monocromia de Klein carrega a hipótese central daquilo que foi o núcleo duro de todo o seu pensamento plástico-cosmovisual – demonstrado nos oito anos restantes de sua vida –, a natureza de uma experiência imaterial trazida ao campo da experiência por meio do que ele chamava de a “sensibilidade pictórica”, que seria fundamental para que a aventura monocromática chegasse ao objetivo do artista: a emancipação da cor.

Apesar do engodo que a monocromia carregava, a rejeição no *Salon des Réalités Nouvelles* não gerou apenas escândalos. Antes de mais nada, fez com que o nome de Klein corresse em círculos artísticos de Paris, o que teria estimulado Klein a organizar sua próxima aparição pública, que aconteceu no dia 15 de outubro no *Club des Solitaires*, onde expôs cerca de vinte monocromos de grande formato em várias cores. A exposição foi intitulada *Yves Peintures* (o mesmo nome de um de seus catálogos). Nesta ocasião, por intermédio de Arman, Klein teria sido apresentado a Pierre Restany, que já havia se estabelecido como crítico de arte. Inclusive, tendo escrito para importantes revistas parisienses, como *Libres Propos* e *Argelina Symphonie*. Restany trabalhou em um momento de efervescência histórica, onde, segundo Noit Banai, críticos parisienses tentavam reivindicar grupos, estilos e artistas:

Em meados da década de 1950 havia um punhado de críticos parisienses e cada um reivindicava um grupo específico de artistas ou estilo de pintura. O aristocrático Michel Tapié de Céléryan (1907-1987) representou artistas associados à linha conhecida como *Lyrical Abstraction*, entre eles Georges Mathieu, Camille Bryen, Hans Hartung e Wols. Enquanto isso, Charles

Estienne (1908-1966), colaborador do jornal de esquerda *Combat* e partidário do surrealismo, apoiava artistas que exibiram um surrealismo abstrato” como Jean Messagier e René Duvillier (BANAI, 2014, p. 72. Tradução nossa).



Figura 11. Yves Klein na abertura da exposição *Yves Peintures*, Éditions Lacoste - Club des Solitaires, 1955. Disponível em:

https://www.yvesklein.com/en/ressources?sh=club+de+Solitaires#/en/ressources/view/photo/401/yves-klein-at-the-opening-of-the-exhibition-yves-peintures-editions-lacoste-club-dessolitaires?sh=club%20de%20Solitaires&sb=_created&sd=desc

Em 1955, ao encontrar Yves Klein, Restany tinha absolutamente tudo de que precisava para acabar de concluir que o mundo havia mudado. E, como tal, a arte teria de refletir esta nova fase. Klein é o indício de tal mudança. A chegada do trabalho de Restany na vida de Klein provocou uma intensa transformação na compreensão que as pessoas tinham dos monocromos, sobretudo, após a exposição de 1956, realizada na galeria Colette Allendy, no dia 21 de fevereiro de 1956, ocasião em que Restany, a pedido de Klein, teria escrito um texto para a exposição que aconteceria nessa galeria.

Desde sua abertura em 1946, a galeria Colette Allendy havia construído uma sólida reputação, representando não só a geração mais antiga de artistas como Sonia Delaunay (1885-1979) e Frances Picabia (1879-1953), como também deu espaço para artistas que seguiam tendências mais atuais como o abstracionismo lírico e a arte informal. Segundo Noit Banai:

Klein se aproximou de Allendy com alguns monocromos na mão, na tentativa de conquistá-la. Não totalmente convencida pelos talentos do jovem, mas com medo de mandar embora o filho de Marie Raymond, ela encontrou uma solução diplomática. Ela só mostraria as pinturas de Klein se ele conseguisse persuadir um crítico reconhecido a apresentar seu trabalho. Diante desse enigma e com a sensação incômoda de que esta era sua última chance de lançar sua carreira artística, Klein foi até Restany na esperança de que este se tornasse seu “patrono”. (BANAI, 2014, p. 71. Tradução nossa)

Impressionado com o carismático discurso de Klein, a respeito da impregnação da cor, Restany não demorou nem mesmo um dia para decidir escrever o texto, que levaria o nome de *O minuto de verdade* (1956). Como prometido, Allendy deu a Klein uma exposição individual em sua galeria. A relação entre Klein e Restany funcionou beneficentemente para ambos. Sobre esse encontro, o historiador Michel Ragon (1924-2020) escreveu:

Em 1955, Restany tinha com efeito encontrado Yves Klein. Como ninguém, dentre os ilustres amigos da mãe de Yves, Marie Raymond, quisera prefaciá-lo, Restany incumbiu-se do prefácio. Os nomes de Yves Klein e de Pierre Restany deveriam ficar inseparáveis. (RAGON apud RESTANY, 1979, p. 15)



Figura 12. Pierre Restany e Yves Klein na abertura da exposição "Yves Klein le monochrome: il nuovo realismo del colore", Galerie Apollinaire, Milão, 1961. Disponível em: <https://www.yvesklein.com/es/expositions/view/1173/yves-klein-le-monochrome-il-nuovo-realismo-del-colore/>

4. CLÍMAX

Restany escreveu *O minuto de verdade* como um convite ao imaginário crítico da época:

A todos os intoxicados pela máquina e pela grande cidade, os frenéticos do ritmo e os masturbadores do real, Yves propõe uma cura de silêncio astênico muito enriquecedora. Bem além das dobagens de mundos diferentes, já tão pouco perceptíveis a nosso senso comum do razoável, ao lado possivelmente do que se convencionou chamar de “a arte de pintar”, ao nível em todo caso das mais puras e mais essenciais ressonâncias afetivas, se situam essas proposições rigorosamente monocromáticas, cada uma delas delimita um campo visual, um espaço colorido, desembaraçado de qualquer transcrição gráfica e que, por isso, escapa à duração, voltada à expressão uniforme de uma certa tonalidade (RESTANY, 1979, p. 157).

O texto do crítico fez algum esforço para enfatizar a proposta de Klein como sendo referente à percepção. Felizmente, desde os primeiros contatos com Klein, Restany compreende que as monocromias funcionavam como “espaços coloridos”. Empolgado com as propostas do monocromo, Restany foi muito além de escrever *O minuto de verdade*: concedeu uma entrevista a Louis-Paul Favre¹⁸ (1892-1956), publicada no *Combat*¹⁹, abordando a problemática das monocromias, o que fez com que a proposta de Klein ficasse inserida na cultura artística parisiense de modo sistemático, não mais episódico. Havia um crítico falando do trabalho de Klein em uma entrevista para um renomado jornalista, logo, com certeza, a chegada de Restany, mudou a imagem que se tinha de um Klein mais jovem, boêmio. Restany tinha as ferramentas semânticas necessárias para introduzir o trabalho de Klein na sociedade como o trabalho de um artista sério. Mas, para além de uma relação de trabalho, Restany não poupou esforços para militar a favor das propostas de Klein. Como era um crítico atento às novas configurações da realidade, compreendia que um fenômeno como Klein era fruto de uma virada cultural histórica, de uma nova maneira de lidar com o real, e o principal: ele apresentava uma forma completamente distinta de propor o que seria um objeto de arte. Por enxergar essas constatações no trabalho do artista, é que Restany se tornou

¹⁸ Pintor, impressor, escritor e inventor francês, que passou a maior parte de sua vida na França e na Holanda. Suas obras alcançaram grande popularidade, particularmente na Holanda.

¹⁹ Mais tarde seria conhecido como *Le Journal de Paris*. Foi um jornal diário francês clandestino, nascido durante a Segunda Guerra Mundial como órgão de imprensa do movimento de resistência ao combate.

uma figura que foi além de crítico: um crítico militante, tendo a difícil tarefa de apresentar ao público essa nova proposta. Decerto, não só o próprio Klein conhecia as dificuldades de suas propostas monocromáticas, como Restany também estava ciente delas. O próprio texto do crítico começa como uma espécie de prognóstico aos “intoxicados pela máquina”. Restany assinala ao leitor que existe um tipo de “mal” espalhado pela cidade grande, um mal que Klein estaria propondo curar, através de uma experiência de silêncio astênico. Como já dito nesta pesquisa, é exatamente isto que uma monocromia pode causar, um momento de silêncio absoluto. Em um tempo no qual somos bombardeados por imagens, as cores, a monocromia poderiam proporcionar uma experiência de plenitude. A esse momento de plenitude, Restany chamou de “minuto de verdade”:

O autor requer aqui do espectador esse intenso e fundamental minuto de verdade, sem o qual toda poesia seria incomunicável; suas apresentações são estritamente objetivas, ele fugiu até do mínimo pretexto de integração arquitetônica dos espaços coloridos. Não se pode suspeitá-lo de nenhuma tentativa de pintura mural. O olho do leitor, tão terrivelmente contaminado pelo objeto exterior, que escapou há pouco da tirania da representação, procurará em vão a instável e elementar vibração, cujo sinal ele se habituou a reconhecer a vida, essência e fim de toda criação... como se a vida fosse apenas movimento (RESTANY, 1979, p. 157).

Apesar de toda desconfiança que uma monocromia pode causar – principalmente em críticos de arte – Restany sabia que Klein era um tipo de “mal necessário” para a compreensão e a admissão de um novo mundo. Em vias de expor na Colette Allendy, Klein continuou trabalhando arduamente nas monocromias. Neste momento ele havia engendrado um vasto estudo sobre pigmentos, pois estava decidido a produzir a própria tinta. O que fazia todo sentido, afinal, o fenômeno da percepção das cores era algo complexo. Utilizar as tintas disponíveis no comércio poderia significar um afastamento dessa complexidade da qual Klein queria ficar cada vez mais íntimo. Em relação à percepção das cores, distinguem-se três características principais que, segundo o livro do professor Israel Pedrosa²⁰ (1926-2016) *Da cor à cor inexistente* (1999) [1977]:

Na percepção distinguem-se três características principais que correspondem aos parâmetros básicos da cor: matiz (comprimento de onda), valor

²⁰ Israel Pedrosa foi o fundador da cadeira de história da arte na Universidade Federal Fluminense (UFF), em 1963. Também foi Sócio Honorário da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Aluno de Candido Portinari, cursou a *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, em Paris (1948-50).

(luminosidade ou brilho) e croma (saturação ou pureza da cor). (PEDROSA, 1999, p. 18)

Klein desejava estabilizar o efeito da saturação que se podia encontrar no pigmento em seu estado puro, de forma que, quando se misturasse com o óleo da base, não alterasse seu valor (luminosidade). Vale ressaltar que estes estudos acerca da produção de pigmentos não aconteceram para superar uma dificuldade técnica. Pelo contrário, trabalhar com a produção de suas próprias tintas significava se aproximar ao máximo da representação da cor na materialidade. Para Klein, estabilizar o pigmento puro sobre tela era antes de tudo uma questão conceptual. Segundo Banai:

Ele estava em busca do tom perfeito com um “brilho e uma vida [própria] extraordinária e autônoma”, o que significou várias horas na loja de suprimentos de Edouard Adams, extensas conversas sobre percepção e cor com Bernadette Allain e experimentos intermináveis com diferentes proporções de tinta, diluente e aglutinante. Ele recorreu à experiência dos engenheiros da corporação industrial Rhône-Poulenc. A empresa produziu um fixador especial vendido sob o nome de Rhodopas M ou M60A. Era composto de álcool etílico, acetato de etila e resina de policloreto de vinila e, embora fosse extremamente tóxico, permitia a Klein fabricar pinturas com uma superfície cintilante e pulverulenta (BANAI, 2014, p. 72. Tradução nossa).

A autora não utiliza o termo “autônoma” por acaso. Criar um pigmento que fosse capaz de manifestar materialmente o discurso cosmo-visual de Klein fazia parte da busca pela autonomia que ele havia proposto desde o início de sua carreira como pintor. Pôr as mãos na composição química de um pigmento era trabalhar diretamente com o cerne de seu objeto de estudo. Quanto mais próximo ele ficava de encontrar soluções práticas para as cores que usava, mais perto ficava do clímax de sua aventura monocromática.

Propositions Monochromes (21 de fevereiro a 7 de março de 1956) contou com vinte monocromias de cores variadas e diferentes formatos, todas feitas com *rhodopas*, que, em primeiro momento, funcionava como um fixador. Mesmo quando aplicado, não prejudicava o matiz das cores; ao contrário, ele era capaz de produzir uma superfície mate, opaca, à qual a pureza da cor forneceria outra percepção visual do próprio espaço. Mais uma característica das pinturas de Klein é a ausência de moldura. Ele teria idealizado seus monocromos como espaços visuais, portanto, nenhuma moldura seria capaz de limitá-los. Eles estariam flutuando no espaço do cotidiano, no real. Então, para solucionar as questões de acabamento, Klein abaulava as bordas das telas e as pintava

na mesma cor da superfície. Por mais que houvesse o impulso de ligar suas pinturas às de seus precedentes históricos (como Malevich) e exemplos contemporâneos da abstração (abstração lírica e arte informal), as monocromias de Klein ofereciam uma experiência completamente nova. Também foi durante o período em que esteve para expor na Colette Allendy que o artista começou a assinar muitas de suas pinturas com o apelido de *Yves le monochrome* (Yves o monocromático).

Yves Peintures e o escândalo que envolveu o *Salon des Réalités Nouvelles* possuem características suficientes para nos fazer pensar que Klein foi um artista de natureza radical e provocadora. A cada aparição pública, sugeria ao público que observasse para além daquilo que podia ver: *Yves Peintures* foi apresentado como um catálogo, e a monocromia laranja teria sido enviada ao salão como uma pintura abstrata. E, de fato, não se pode dizer que Klein mentiu – no máximo, os provocou em um jogo semântico que existe entre o “ver” e o “olhar”. Esta provocação é no todo elegante e sutil, facilmente ignorável, se não estivermos atentos aos detalhes. Assim como Marcel Duchamp, Klein foi um apreciador de jogos minuciosos. Se “ver” está relacionado diretamente ao sentido físico da visão, “olhar” afirma outra complexidade do ver. *Yves Peintures*, quando visto, era identificado como objeto de leitura, afinal se parecia com um livro ou algo do tipo, porém, quando olhado, ou seja, quando a observação estética era curiosa e contemplativa, *Yves Peintures* apresentava diversas interrupções no pensamento definitivo de: “isto é um catálogo”. No geral, manter o olhar atento e somente exercitar o sentido da visão era a forma mais eficaz de se lidar com qualquer objeto ou ação-espetáculo de Klein, pois ele repetiria essa dinâmica até o fim de sua vida, de formas diferentes.

Na introdução do livro *O ar e os sonhos*, Bachelard – assim como escreveria Restany em seu primeiro texto para Klein – defendia a hipótese de haver uma espécie de vício do ver, marca preponderante da tradição científico-filosófica ocidental e que estaria ocasionando a hegemonia da visão, em detrimento dos demais sentidos. Bachelard acreditava em um tipo de mobilidade da imaginação, que só seria alcançada caso o observador conseguisse ultrapassar o que se vê para gerar o que o autor chamou de “ação imaginante”:

Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma

prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas (BACHELARD, 2001, p. 1).

Para Bachelard, a cultura ocidental cedeu por completo à soberania do ver, o que teria reduzido o alcance da imaginação e a apreensão do mundo. Portanto, é claro que não foi uma tarefa fácil para Restany apresentar as propostas monocromáticas de Klein, sobretudo quando o artista falava a respeito da “impregnação da cor”. A comunicação de Klein, seu discurso, sua linguagem, tudo era demasiado excepcional, de modo que frequentemente era mal interpretado ou não compreendido. Não obstante, Klein acreditava que, ao se tornar um pintor de monocromias, ele mesmo estaria impregnado dessa matéria cósmica a qual queria fazer impregnar:

Um pintor deve pintar uma única obra-prima, constantemente: ele mesmo, e assim tornar-se uma espécie de bateria atômica, uma espécie de gerador de irradiação constante que impregna a atmosfera com sua presença pictórica fixada no espaço após sua passagem. Isso é pintura, a verdadeira pintura do século XX; o resto são exercícios do passado, justificados pela poda e pela introspecção. A pintura serve apenas para prolongar para outros o “momento” pictórico abstrato de maneira tangível e visível (KLEIN, 2016, posição 558 de 3772. Tradução nossa).

Embora o alcance dessa exposição não tenha sido grandioso, *Propositions monochromes* teve uma importância ímpar na carreira de Klein, porque foi neste momento que ele teve a comprovação de que esse jogo semântico entre o “ver” e o “olhar” seria uma das grandes dificuldades do seu público, e conseqüentemente, um impedimento à continuação de sua aventura monocromática. De acordo com Klein:

Por ocasião da minha segunda exposição em Paris, na galeria Colette ALLENDY em 1956, apresentei uma seleção dessas propostas em várias cores e formatos. O que eu procurei inspirar no público foi aquele “momento da verdade”, de que Pierre RESTANY falou na introdução à minha exposição, permitindo uma lousa em branco desprovida de qualquer contaminação exterior e atingindo um grau de contemplação que transforma a cor em plena e pura sensibilidade. Infelizmente, ficou claro pelas respostas a essa ocasião, e especialmente durante um debate organizado na galeria Colette ALLENDY, que muitos dos espectadores eram prisioneiros de um modo de ver condicionado e permaneciam sensíveis às relações entre as diferentes proposições (relações de cores, de intensidades, de dimensões e integração arquitetônica), recombinau-os em policromia decorativa (KLEIN, 2016, posição 2696 de 3772. Tradução nossa).

De forma geral, o público dava sinais de não ser capaz de experimentar suas monocromias como ele desejava que o fizessem. A impregnação pela sensibilidade pictórica não estava acontecendo. O público estava tentando perceber uma espécie de pintura arquitetônica com a cor, o que aponta para uma imediatividade do ver. Por fim, a experiência com a monocromia se tornava um evento objetivo. Via-se a monocromia, mas não se olhava para o que ela suscitava. Somente o olhar analítico seria capaz de se sobrepor ao que se via de pronto e recuperar a síntese que possibilitaria “reconstruir” a pintura de Klein. É como se, depois de ver, fosse necessário olhar, para então novamente ver. Através da percepção, o público pode ver, e através da sensibilidade, pode imaginar. E, ainda assim, perceber e imaginar são faculdades diametralmente antitéticas. A proposta de suas monocromias convidava a esse atravessar dos limites perceptivos, até que o espectador pudesse, de fato, alcançar o estado de impregnação, viabilizado pela sensibilidade e experimentado na imaginação. Segundo Bachelard:

Pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. Perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova. (BACHELARD, 2001, p.3)

Para Bachelard, a verdadeira imaginação não deve ter origem na contemplação passiva e ociosa do mundo. Na poética bachelardiana, o ato de imaginar é resultado direto de uma apropriação do mundo, de estar presente no mundo, onde o ser humano apreende a materialidade da realidade, fazendo uso de todos os sentidos e não apenas da visão. É sob essa perspectiva que afirma que o ato de imaginar não deve ter como sustentáculo o vício da “ocularidade”, a contemplação puramente visual e passiva que faz do mundo um espetáculo observável. O onirismo das propostas de Klein recusa esta atitude ociosa. O convite a imaginar incomoda o espectador ocioso, ferindo o embrutecimento gerado pela fascinação da aparência. No livro *O espectador emancipado* (2012), o filósofo Jacques Rancière (1940-) utiliza os escritos de Guy Debord (1931-1994) para conduzir uma discussão a respeito da ociosidade que a cultura ocidental do século XX estava por aderir:

Qual é a essência do espetáculo segundo Guy Debord? É a exterioridade. O espetáculo é o reino da visão, e a visão é exterioridade, ou seja, desapossamento de si. A doença do espectador pode resumir-se numa fórmula breve: “Quanto mais ele contempla, menos ele é” (RANCIÈRE, 2012, p. 12).

Klein precisava de uma plateia disposta a se permitir chocar, incomodar e não somente a observar. Tomado pela constatação que havia feito de seu público, Klein decide tentar a impregnação de uma outra maneira, muito mais radical: trabalharia com uma única cor: o azul, que, para Klein, não era uma cor propriamente do mundo; este azul, impregnado de uma onipresença que, tradicionalmente, vai para além do mar e do céu, a cor mais universal do espectro das cores. No quinto capítulo de *O ar e os sonhos*, Bachelard escreveu que o azul encarnaria a própria “imaginação aérea”:

A palavra *azul* designa, mas não mostra. O problema da imagem do céu azul é totalmente diferente para o pintor e para o poeta. Se o céu azul não é para o escritor um simples *fundo*, se é um objeto poético, então ele só pode animar-se numa metáfora. O poeta não tem que traduzir-nos uma cor, mas fazer-nos sonhar a cor. O céu azul é tão simples que acreditamos não poder *onirizá-lo* sem materializá-lo (BACHELARD, 2001, p. 164).

Segundo Bachelard, muitos poetas cometiam o deslize de representar o céu “materializado demais” (BACHELARD, 2001, p. 164). O céu azul era por vezes demasiado compacto, “cru”, sendo que a imaginação substancial do ar só seria verdadeiramente ativa numa dinâmica de desmaterialização. Em 1957, Klein estaria em vias de começar seu famoso “período azul”. Em outras palavras, ele estaria em vias de se tornar o poeta que nos faria sonhar a cor.

Ainda a respeito de Bachelard, penso que seja importante mencionar que houve uma divergência a respeito da data em que os escritos do filósofo passaram a integrar as leituras de Klein. Restany aponta para o ano de 1957 e Klein aponta para 1958. No início dessa pesquisa, presumi que Klein teria tido contato com os escritos de Bachelard desde 1954, quando aparece na cena artística com *Yves Peintures*. No entanto, durante seu discurso na Sorbonne, Klein escreveu que: “Lamentavelmente, tive o prazer de descobrir os escritos de Gaston Bachelard apenas muito tarde, no ano passado, em abril de 1958.” (KLEIN, 2016, posição 1670 de 3772, tradução nossa), enquanto, no livro *Yves Klein: fire at the heart of the void* (2005), Restany conta que a fala de Klein foi um “erro voluntário”, pois o artista tinha a intenção de mascarar uma mudança que havia feito em seu código interpretativo:

Yves Klein mudou seu código interpretativo e referencial. Adotou a terminologia de Bachelard onde, exaltadamente, descobriu a sensualidade, a abordagem antropológica da simbologia universal, o conhecimento oculto e o sistema de decodificação que pretende fazer da psicanálise junguiana, e a exploração serena e luminosa de Bachelard do “subconsciente da mente

científica”. Trata-se, evidentemente, de mudar o sistema linguístico, um sistema que está em princípio tão superficial quanto o precedente, mas que se enriquece pela sua imediata enxertia no vocabulário já emprestado do diário de Delacroix. A verdadeira mudança ocorre entre abril de 1957 e abril de 1958, o que atestam dois diferentes relatos do evento, ambos anteriores à primavera de 1958. A afirmação de que ele só conheceu a obra de Bachelard a partir de abril de 1958 corresponde a observações que ele fez em uma conferência na Sorbonne em junho de 1959. Deve-se ver nisso um erro voluntário na datação destinada a mascarar a mudança como uma tática existencial em vez de um *lapsus linguae*. Num momento tão significativo como este, Yves procurou embaralhar as cartas e manter, depois dos fatos, um segredo que não é secreto. Este caso de ofuscação, que está longe de ser o único, mostra bem como e com que cinismo oportunista na liberdade interpretativa Yves soube manipular, no momento certo, os códigos de referências espirituais emprestados de fontes fora do dogma católico (RESTANY, 2005, p. 17. Tradução nossa).

Até 1957, Klein ainda evocava os códigos referenciais Rosa-Cruz e a terminologia usada por Delacroix em seu diário *Journal de Eugène Delacroix* (1893). Um ano depois de ter percebido que o público não se relacionaria com a monocromia da forma como idealizou, Klein teria tido contato com a literatura de Bachelard. Restany, no trecho citado acima, tenta ressaltar ao leitor como a influência de Bachelard alcançou, inclusive, a forma como Klein produzia seus discursos. Encontrar um filósofo que fosse capaz de escrever “O poeta não tem que traduzir-nos uma cor, mas fazer-nos sonhar a cor.” (BACHELARD, 2001, p.164) seria como encontrar o equivalente teórico para o que pretendia fazer nas artes plásticas.

A relação de Klein com o céu azul de Nice revelou-se tão importante quanto suas referências teóricas. O azul que, desde a adolescência foi sua fonte de inspiração, seria transformado em monocromia. Klein pensava no azul como uma cor que estaria ligada a eternidade e a toda beleza sobrenatural que viabilizaria a ascensão do corpo em direção ao imaterial. É então, a partir de uma mistura composta de azul-ultramarino (comercializado como número 1311), éter, e *rhodopas*, que Klein chega até “a mais perfeita presença de azul” (WEITEMEIER, 2005, p.15), o pigmento que batizou como “IKB” (*International Klein Blue*). Segundo o artista, ele é capaz de emanar uma “energia pura”. Evidentemente, as proporções exatas de cada componente permanecem em segredo até hoje.

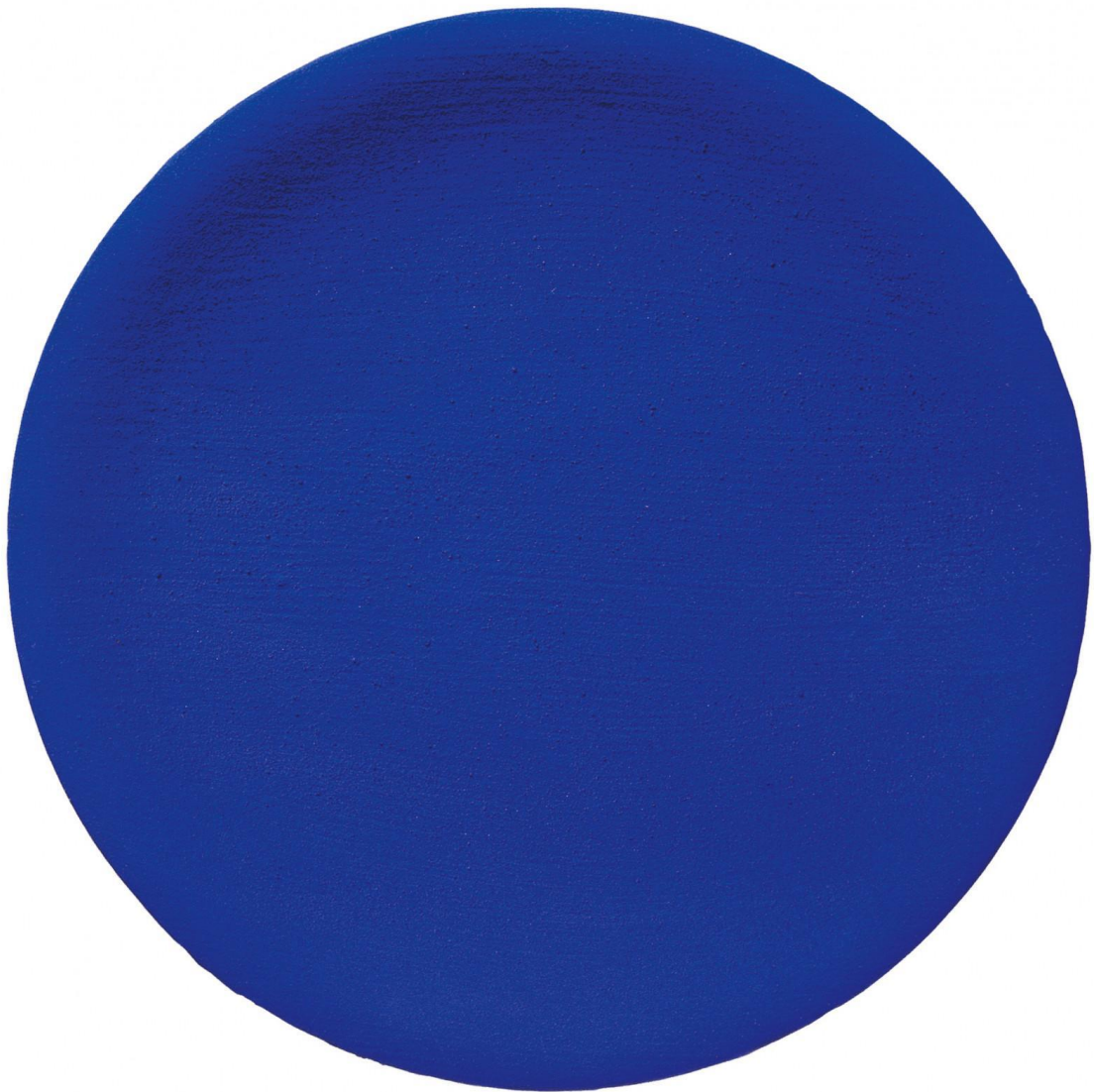


Figura 13. Yves Klein. Placa azul sem título, 1957. Pigmento seco e resina sintética sobre cerâmica. 24 x 4,5 cm. Disponível em: <https://www.yvesklein.com/en/ressources?sh=IKB#/en/ressources/view/artwork/16769/untitled-blue->

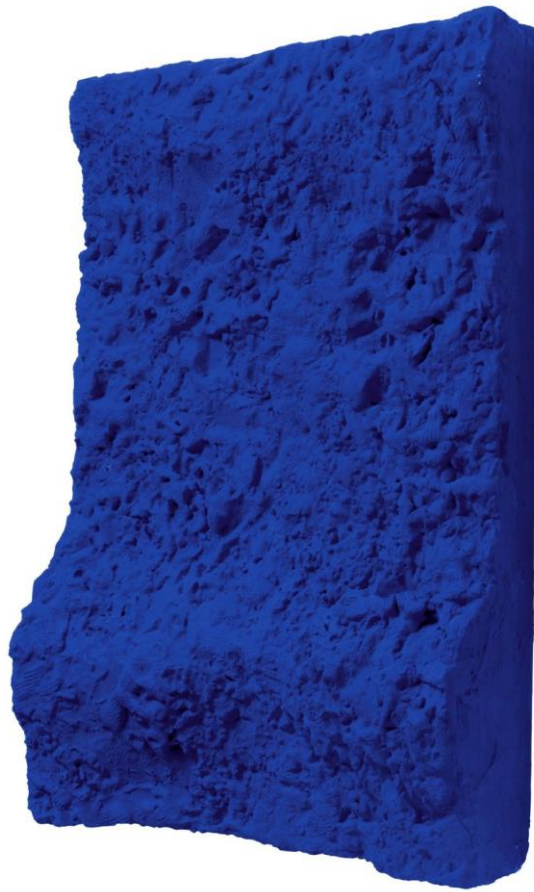


Figura 14. Yves Klein. *La Vague*, 1957. Pigmento seco e resina sintética sobre gesso. 78 x 56 x 17 cm. Disponível em: <https://www.yvesklein.com/en/ressources?sh=IKB#/en/ressources/view/artwork/1080/la->

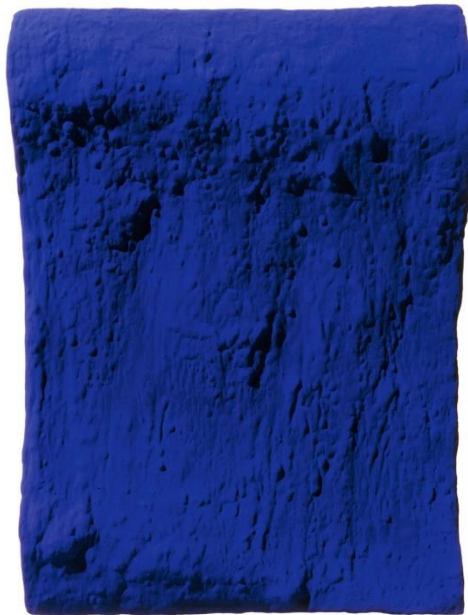


Figura 15. *La Vague*, Yves Klein. 1957. Pigmento seco e resina sintética sobre gesso. 78 x 56 x 17 cm. Disponível em: https://www.yvesklein.com/en/ressources?sh=IKB#/en/ressources/view/artwork/732/la-vague-the-wave?sh=IKB&sb=_created&sd=desc

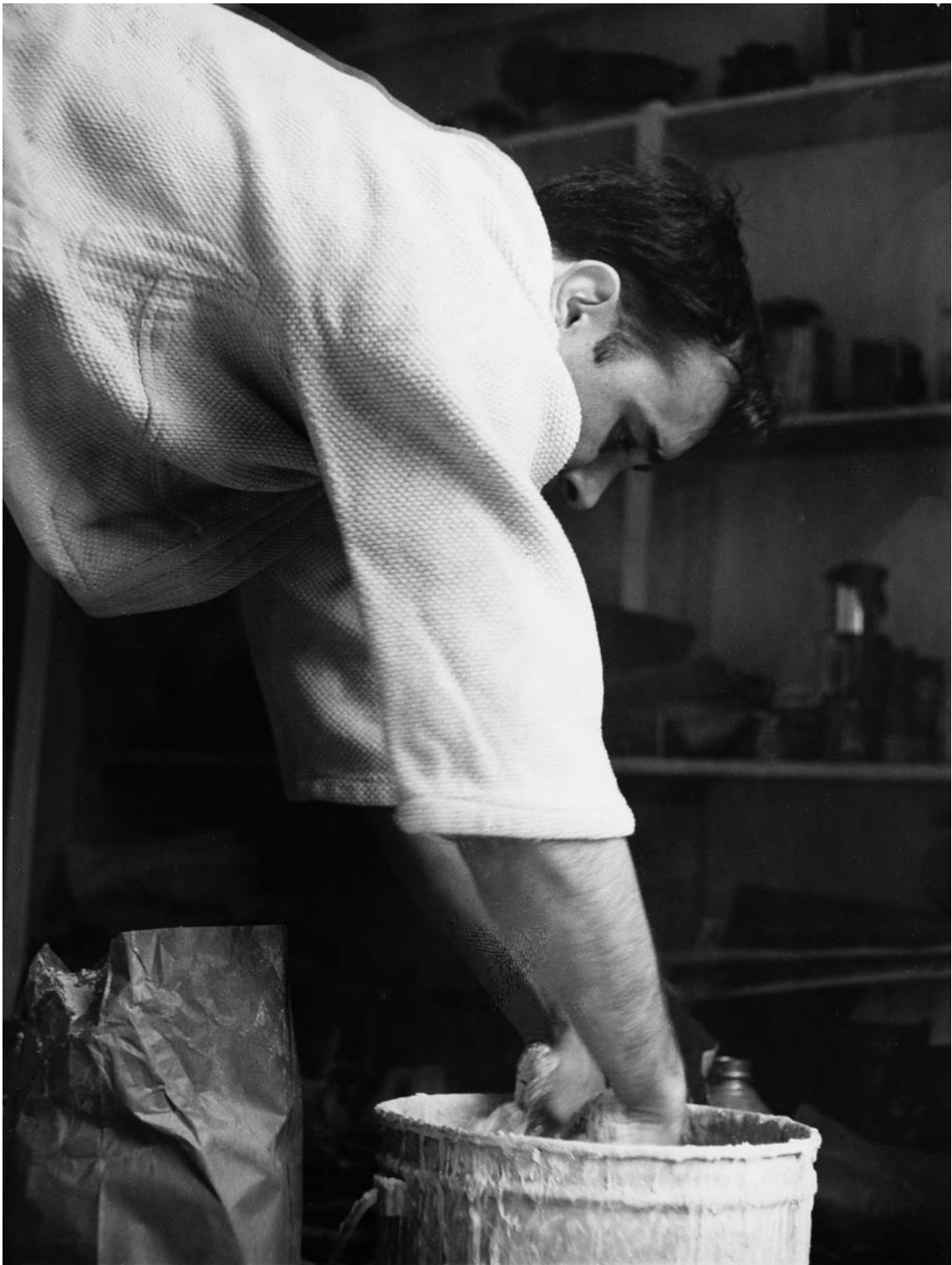


Figura 16. Yves Klein criando *La Vague* 1957. 14, Rue Campagne - Première, Paris, França.
Disponível em:

https://www.yvesklein.com/en/ressources?sh=IKB#/en/ressources/view/photo/3537/yves-klein-creating-la-vague-ikb-160?sh=IKB&sb=_created&sd=desc

Le Jeudi 27 octobre 1960
 les nouveaux réalistes ont
 pris conscience de leur
 singularité collective.
 Nouveau Réalisme = nouvelles
 approches perceptives du réel
 MAMAN Gilbert RESTANY
 pour le monochrome in anely
 f. dufour
 Sporn-Tan Stein MARC W. RUFFO DE
 Hans

Figura 17. Declaração Constitutiva do Novo Realismo. Redigida por Pierre Restany, é assinada em 27 de outubro de 1960. Giz sob papel tingido de IKB. 100 x 66 cm. Disponível em: https://www.yvesklein.com/en/ressources?sh=IKB#/en/ressources/view/artwork/16614/constitutive-declaration-of-new-realism?sh=IKB&sb=_created&sd=desc

Permito-me aqui lembrar que, em minhas pinturas, sempre procurei preservar cada grão de pigmento em pó que me deslumbrou em seu estado natural, misturando-o com um fixador. O óleo mata o brilho do pigmento puro; meu fixador não mata ou nada do gênero (KLEIN, 2016, posição 3072 de 3772. Tradução nossa).

Passado sob a tela com auxílio de um rolo de pintar, sem deixar vestígios de pinceladas, eliminando qualquer vestígio do gesto da mão do artista, o *IKB* se tornou a quintessência: “Esse foi um dos pontos que desde o início me inspirou, pois eu cheguei a pegar um rolo para me distanciar do pincel; um rolo muito mais anônimo, a cor estava em si mesma.” (FERREIRA, 2006, p. 56). A frase de Klein reafirma a intenção de afastamento de toda e qualquer ligação com o abstrato, seja expressionista, seja lírico. Pintar suas telas com o rolo significava tirar do objeto a sua característica aurática. Não era um procedimento inédito. Barnett Newman (1905-1970) procedia assim desde os primeiros anos da década de 1950, trabalhando, inclusive, no epicentro do Expressionismo Abstrato de Nova York. A diferença fundamental é que, enquanto Newman buscava um sentido transcendente para o real, Klein buscava um real imanente para a transcendência.

Empolgado com o *IKB*, em novembro daquele mesmo ano, Restany consegue trazer até a França um famoso galerista italiano, Guido Le Noci (1901-1968), para que visitasse o estúdio de Klein na *Campagne-Première*, e conseqüentemente, ouvisse as propostas de Klein. O encontro dos três lhe proporcionou a oportunidade de expor em Milão. Para esta exposição, Restany teria escrito um segundo texto [Figura 19]: *A época azul, o segundo minuto da verdade*. Neste texto, Restany parece ser muito mais descritivo a respeito do que o espectador não irá encontrar na monocromia de Klein:

Depois de Paris, é em Milão que busco um instante de verdade, instante de verdade sem o qual nem eu nem outros poderemos ter, nem amor, nem arte, nem poesia, nem emoção pura. Atenção: essas enunciações monocromáticas exigem de você, leitor, todo o patrimônio de disponibilidade que ocorre para fazer as revoluções e debelar tiranos. Homens modernos, oprimidos por uma herança intelectual intoxicada de objetividade, de forma e de ritmo, que espécie de reação terão vocês diante desse fenômeno de pura contemplação? Sem o mínimo discurso preestabelecido, sem o sustentáculo de nenhuma figuração objetiva, sem firmar o traço assinado pelo gesto, Yves Klein os convida para adentrar um clima que ele pretende de comunicação totalmente imediata, a escala de todos os tesouros afetivos da cor: de uma cor, um azul, um azul autônomo, desprovido de qualquer justificativa funcional. E não se trata evidentemente de uma exasperação de Mondrian e de Malevich: o azul domina, comanda, vive. Estamos diante do Azul-Senhor, patrão absoluto da mais definitiva entre as fronteiras liberadas, o Azul dos afrescos de Assis: este vazio cheio, este nada que afirma o todo possível, este silêncio astênico

sobrenatural da cor, este X enfim que, além de anedótico e do pretexto formal, determina a imortal grandeza de um Giotto (RESTANY, 1979, p. 158).

Evidente que, neste texto, Restany deu uma atenção especial ao azul, já que este também foi o foco de Klein para a exposição. Sobretudo, é neste momento que o artista parece levar a público essa determinação de emancipar a cor de toda limitação a ela imposta. Restany escreveu que o azul “vive”, completamente alinhado ao que Klein escreveu na primeira parte de seu texto *The Monochrome Adventure*:

Pela cor sinto completa identificação com o espaço; estou verdadeiramente livre. Quando a cor não é mais pura, o drama pode assumir proporções assustadoras. A liberdade total representa um grande perigo para quem não sabe o que é. Os novatos ficam me perguntando: “Mas o que isso representa?” Eu poderia responder, e o fiz no início, que simplesmente representa o azul, por si só, ou o vermelho, por si só, ou que é a paisagem do mundo da cor amarela, por exemplo. Isso não é impreciso; é, na minha opinião, da maior importância. Ao pintar uma única cor sozinha, deixo para trás o “espetáculo” fenomenológico da pintura de cavalete comum, convencional e clássica (KLEIN, 2016, posição 2608 de 3772. Tradução nossa).

O texto de Restany é um sintoma desse desejo de emancipar a cor. Antes existia um Klein que provocava seu público a fim de tirar-lhes uma resposta, haja vista a forma como ele se portou no “café dos abstratos”, ou como narrou as trocas de cartas com a administração do salão que o rejeitou. Foi a partir de sua época azul, que Klein adotou uma postura mais sutil. Ele percebeu que, para ser entendido, precisaria não só provocar, sobretudo, porque sua proposta necessitava da capacidade sensível e imaginativa do seu público. A exposição realizada na Colette Allendy proporcionou a Klein muito mais do que a compreensão de como o público estava lidando com as monocromias de tons variados; ela apontou uma possibilidade extremamente conceitual, que foi burilada até se tornar seu famoso “período azul”, formalmente iniciado em 1957 em Milão, com a exposição *Proposte monochrome/ epoca blu*. Marcaram-na para uma data mais tranquila do ano, em janeiro de 1957, do dia 2 ao dia 12. Nela, Klein expôs dez monocromias azuis, exatamente do mesmo tamanho, aproximadamente 78 cm x 56 cm, os cantos arredondados, sem moldura, fixadas em um poste de madeira e penduradas em suportes que as projetavam a 20 cm de distância das paredes. Algumas monocromias foram penduradas ao nível dos olhos, enquanto as outras estavam ao nível dos joelhos ou do topo da cabeça de alguns. Pelos registros fotográficos [Figura 18], é

possível perceber que seus quadros foram posicionados de forma a sugerir objetos que poderiam “flutuar” no espaço. Essa disposição acabava por chamar a atenção dos visitantes para a irrelevância das próprias paredes dentro da exposição, uma vez que as pinturas se projetavam no espaço físico do observador e se tornavam “objetos que permeiam a vida” – não se pode negar esse detalhe. Klein estava tentando comunicar, a cada exposição que fazia, seu interesse por sensibilizar quem se dispunha a olhar para suas proposições. É na experiência em Milão que Klein se percebe pesquisando “um problema atual” dentro da historicidade da arte:

Foi isso que me levou a ir ainda mais longe na minha tentativa, desta vez na Itália, na Galeria Apollinaire, em Milão, em uma exposição dedicada ao que ousei chamar de meu Período Azul. (Na verdade, já me dedicava há mais de um ano à busca da expressão mais perfeita de “Azul”.) Esta exposição foi composta por dez pinturas em azul ultramarino escuro, todas rigorosamente semelhantes em tom, intensidade, proporções e dimensões. A polêmica bastante apaixonada que surgiu dessa manifestação provou-me o valor do fenômeno e a real profundidade da reviravolta que vem em seu rastro para aqueles que não querem se submeter passivamente à esclerose das ideias aceitas e das regras estabelecidas. Estou feliz, apesar de todos os meus erros e de toda a minha ingenuidade, e apesar das utopias em que vivo, de me encontrar pesquisando um problema tão atual (KLEIN, 2016, posição 2711 de 3772. Tradução nossa).

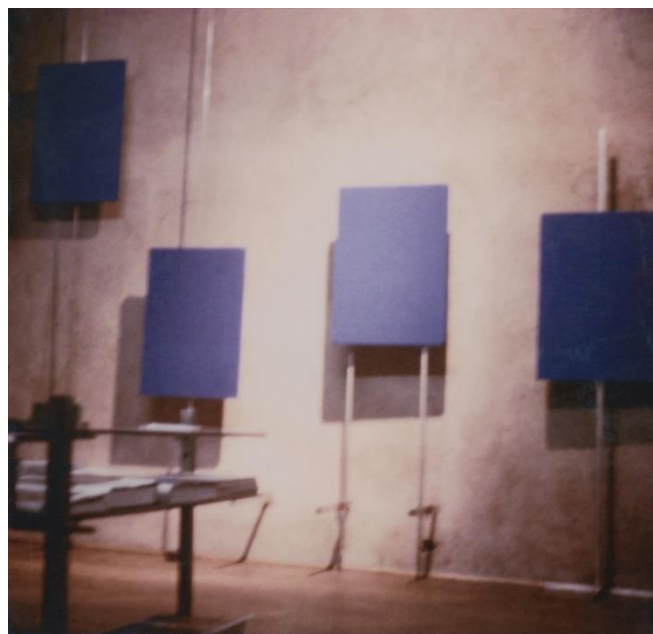


Figura 18. Vista da exposição “Yves Klein: Proposte monocrome, L’Époque Bleue”, Galeria Apollinaire, Milão, 1957.

Cabe ressaltar que, principalmente para a época, essa era uma proposta que necessitava de fato de um crítico que fosse militante, capaz de guiar o olhar e o pensamento de quem se colocava à frente da monocromia de Klein, que, embora não fosse a primeira da história, carregava uma proposta completamente inédita. Nas palavras de Bois:

Ele está longe de ter inventado o monocromo, mas ninguém antes havia conseguido – dessa maneira tão encantadoramente simples, com apenas uma única cor saturada – “resolver as profundezas sensuais nos homens.” (BOIS, 2007, p. 69).

Além de ter apresentado monocromias visualmente idênticas, Klein teria pedido preços diferentes por elas. Três telas foram vendidas. Seus compradores: Lúcio Fontana (1899-1968), o empresário Peppino Palazzoli (1903-1980) e Italo Magliano (s/d). No mesmo período da exposição, conheceu também Piero Manzoni (1933-1963), e, desde então, visitou a exposição do italiano várias vezes. Acabaram desenvolvendo uma mútua admiração. Embora não tenha vendido todos os monocromos, as vendas que conseguiu fazer atestam o sucesso de suas proposições, uma vez que, segundo o teórico, Arthur Danto:

Vendas em exposições de arte nunca são meramente uma troca de arte por dinheiro. Especialmente no início do período modernista, o dinheiro simbolizava a vitória da arte sobre o riso que pretendia derrotar a arte comprada (DANTO, 2020, p. 54).

Se cada uma de suas proposições azuis foram percebidas pelo público como pinturas distintas umas das outras ou não, considero ser uma questão secundária. Claro, seria uma das intenções de Klein. No entanto, se não esquecermos seu objetivo de emancipação, bastaria que o espectador ao exercer o olhar atento, sensível, pudesse experimentar um estado de contemplação por via do azul, viver em azul por um instante. Na perspectiva contemporânea, as palavras e ações de Klein são importantes porque ampliaram a possibilidade do que pode ser chamado de pintura.

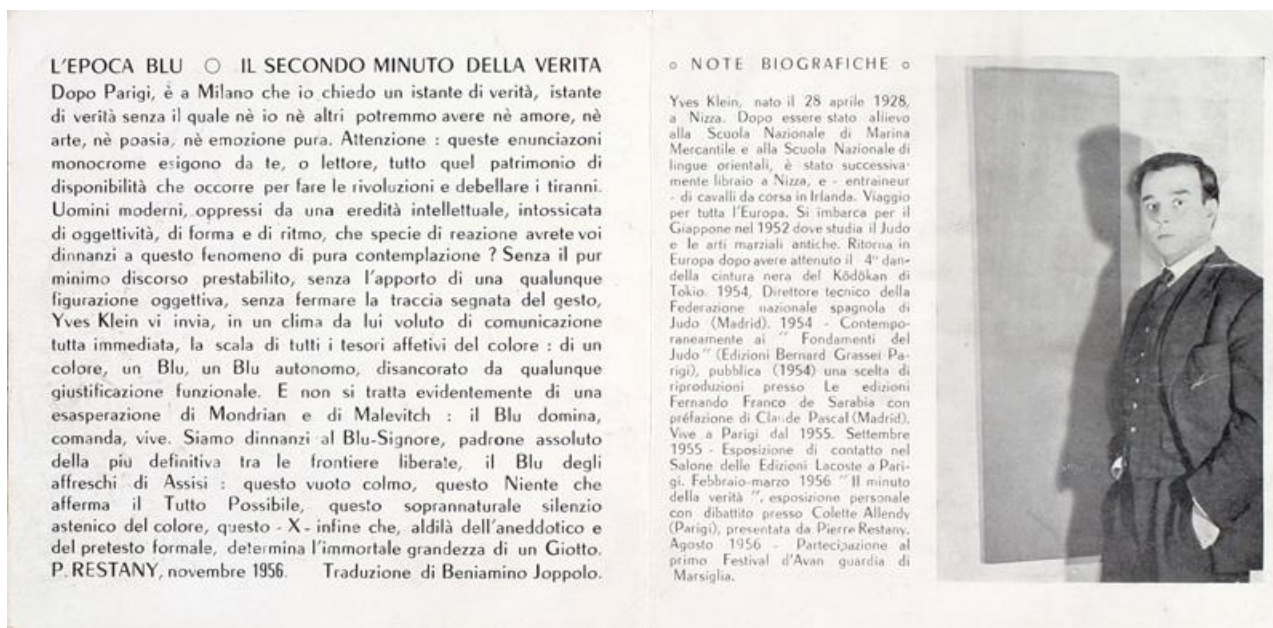


Figura 19. Convite da exposição com o texto de Pierre Restany: segundo minute della verità. Paris, 1957. Disponível em: <http://www.yvesklein.com/en/reperes-chronologiques/>

Com a exposição de Milão, Klein abre mais um precedente em relação à problemática entre verdadeiro/falso dentro da arte, o que, para Bois, era uma postura essencial a ser mantida pelo artista (BOIS, 2007, p. 65), pois, dessa forma, ele encontrava maneiras de lamentar o desencanto pelo mundo industrial em que vivia, ao mesmo tempo em que retirava substância dele. Ora, é necessário considerar que a maioria dos artistas que compuseram o movimento dos Novos Realistas, de alguma forma, dialogavam com objetos desse mundo industrial, dessa mítica industrial, como o próprio Arman, que, muitas vezes, se apropriou de objetos do cotidiano, repetidos diversas vezes, como na obra *Long-term parking* (1982) [Figura 20]. Essa estratégia de repetição está atrelada a uma referência retirada do próprio cotidiano, veementemente ignorado pelos abstratos da época: linha de produção em massa, com a qual passamos a conviver. Portanto, este tipo de posicionamento como o de Bois é totalmente legítimo, uma vez que Klein parecia se recusar a admitir a sociedade, principalmente seu público, como apenas uma organização que se acostumou a consumir, sobretudo, consumir arte como se consome uma barra de cereal. Não, Klein dava sinais de que considerava o envolvimento direto de seu público como uma parte de extrema importância para que sua obra pudesse encaixar, de fato, o objetivo pelo qual ela foi idealizada.

Um dos sinais dados por Klein foi a insatisfação durante a exposição na Colette Allendy. Ele não queria que as monocromias fossem apenas observadas, apenas consumidas. Ele pretendia instigar a capacidade imaginativa para além de questões de consumo, política e afins. A “substância” que Klein tiraria do mundo estaria contida no próprio real, em um acontecimento, um momento tão fugidioso que acontecia em segundos: no instante em que o público fosse sensibilizado pelas propostas de sua arte. Por esse motivo é que o envolvimento do público se torna algo tão essencial. Klein o convidava a “viver” uma cor e não somente consumi-la. A esse respeito, Argan escreveu que:

Quando Klein enche a superfície da tela com uma única cor, sem a menor variação, certamente está propondo modificar a relação entre o fruidor e o ambiente, mas não agindo sobre o ambiente (“combinando-o com certa cor, como Rothko e, em outros sentidos, Fontana), e sim sobre o fruidor, levando-o a “sentir” o ambiente segundo uma determinada cor, isto é, a “viver” em azul, rosa e dourado (ARGAN, 1992, p. 555).



Figura 20. Arman, Long-term parking. França, 1982. Disponível em: <https://vintagenewsdaily.com/long-term-parking-by-arman-accumulation-of-60-automobiles-in-concrete-1982/>

Embora o produto final de sua monocromia estivesse completamente atrelado a um caráter estético, Klein estava interessado naquilo que existia de mais fenomenológico na construção e concepção de uma obra de arte:

Porque toda obra de criação, independentemente de sua ordem cósmica, é a representação de uma pura fenomenologia – Tudo o que é fenômeno manifesta a si mesmo. Essa manifestação é sempre distinta da forma e é a essência do imediato, o traço do Imediato (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 62).

Ao contrário de outros artistas que também trabalharam obras que se apresentavam performaticamente – como o italiano Piero Manzoni ou Marcel Broodthaers (1924-1976), ambos também associados à temática geral de desmitificação do fetichismo artístico –, as obras de Klein não se preocupavam necessária e diretamente com uma resposta a esse contexto “fetichista” e *espetaculoísta* do mercado. De fato, ele passaria por esta discussão, já que a sua obra enfatiza a ausência do gesto genial do artista, mas ela não é o eixo principal e tampouco a finalidade de sua produção. Suas monocromias partiam de um impulso fundamental da nova abordagem de comunicação, da qual Klein estava se apropriando, porque apenas a realidade poderia lhe conferir a possibilidade de interagir com a cor, que, por sua vez, estaria inserida no tempo e o espaço.

A partir desta exposição, tanto Klein quanto Restany conseguiram obter ainda mais atenção de críticos como Marco Valsecchi (1913-1980), que se manteve avesso à postura da dupla em relação aos posicionamentos a respeito da vanguarda histórica. De acordo com Noit Banai: “Claro, Restany ajudou Klein nessa empreitada ao escrever um texto empolgante que posicionou Klein como um agitador social igual a Piet Mondrian e Kasimir Malevich” (BANAI, 2014, p. 82. Tradução nossa).

Em meio à chuva de críticas sobre sua exposição em Milão, certamente no posto de colocação mais dura, está o comentário do crítico e historiador de arte, Thierry de Duve (1944-). Segundo o pesquisador, ao contrário dos monocromos da vanguarda histórica, que tinham a intenção de confrontar o capitalismo, Klein fetichizava a cor como uma mercadoria única. A julgar por algumas características como a supressão de quase todos os vestígios do traço da mão do artista pelo uso de um rolo, as monocromias de Klein, de certo modo, poderiam ser julgadas como mercadoria produzida em massa, a ser vendida em série, fora o agravante de Klein ter tomado a

postura de ser o proprietário do IKB. Alguns críticos mais cétricos poderiam afirmar que essa evocação do imaterial era apenas uma referência a uma aura fetichizada, emitida pelo objeto-mercadoria, que satisfaz o anseio do público burguês por uma autêntica experiência de vida. No entanto, do ponto de vista desta dissertação, não há dúvidas de que sua estratégia paradoxal de apresentar a pintura como objeto mercantil e envolvê-la em um discurso de espiritualidade foi um ato deveras chamativo. Goste ou não, Klein criou um campo expandido para o que significava ser um artista de vanguarda.

5. DESFECHO

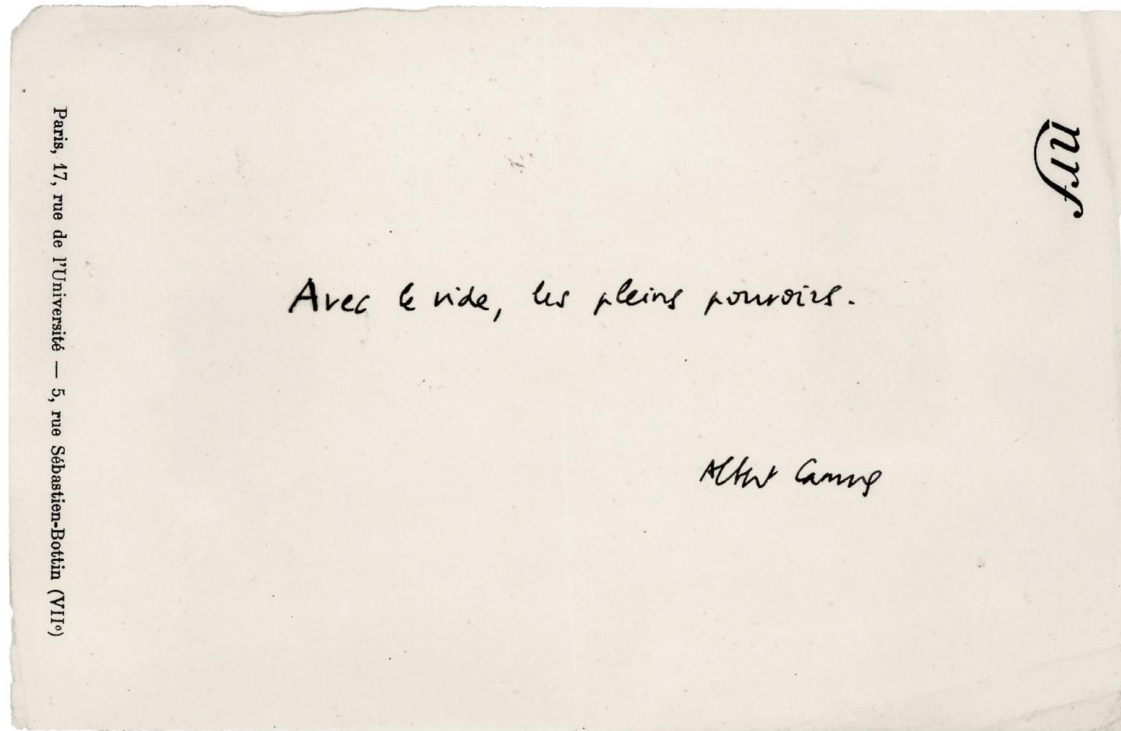


Figura 21. Nota escrita por Albert Camus após a abertura da exposição conhecida como "Le Vide", 1958. Disponível em: <https://www.yvesklein.com/en/ressources?sh=Void#/en/ressources/view/document/86/albert-camus-note-written-following-the-opening-of-the-exhibit>

Aos que continuam me dizendo depois de tudo isso que eu não poderia ir mais longe, vou continuar nesse espírito, tendo assim detectado a existência da sensibilidade pictórica. Repito aqui mais uma vez, meu mestre DELACROIX havia, bem antes de mim, anunciado com o nome de "INDÉFINISSABLE", mas foi-me imperativo que eu mesmo o redescobrisse para fazer do Período Azul uma iniciação tanto para o público quanto para mim. É nesse período que decidi penetrar ainda mais nessa nova paisagem conquistada; em suma, a pintura física deve o seu direito de existir a um único fato, que se acredita apenas no visível enquanto se sente muito obscuramente a presença essencial de outra coisa, claramente de outra forma mais importante, às vezes quase invisível! (KLEIN, 2016, posição 2727. Tradução nossa)

Após a exposição de Milão, Klein foi catapultado para diversas exposições: entre maio e julho de 1957, levou suas obras para Londres, Paris, Düsseldorf. Ao alcançar o meio artístico, como de fato havia almejado, em 1958, ele se mostrou determinado a provar que a ideia (o imaterial) que subjaz à obra de arte era tão importante quanto a própria obra materializada, uma vez que tal "realidade" – à qual, aliás, se refeririam os Novos Realistas –, para Klein, estaria mais numa espécie de

substrato essencial dos objetos do mundo (como o lixo de Arman) do que propriamente na concretude superficial das coisas. *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, – apelada pela crítica e pelo público de *Exposition du vide*, ou *Le Vide* – é considerada, a partir da perspectiva desta pesquisa, não só o desfecho da aventura monocromática de Klein, iniciada em 1954, como também sua triunfante tentativa de trabalhar o *indéfinissable*. Tal exposição contou com a presença do dramaturgo Albert Camus (1913-1960), que inclusive chega a prestar seus respeitos, dando a Klein um pedaço de papel [Figura 21] (gravado com a insígnia da *Nouvelle Revue Française*) com a frase *Avec le vide, les pleins pouvoirs* (Com o vazio, os plenos poderes).

Aberta ao público no dia 28 de abril de 1958, no mesmo dia do trigésimo aniversário de Klein, essa exposição aconteceu em episódios que excederam não só os limites das telas, como também as paredes da galeria. A galeria *Iris Clert* (que, na época, tinha cerca de vinte e cinco metros quadrados) foi um dos lugares que Klein escolheu para essa exibição.

O enredo complexo da exposição do vazio foi fruto de um longo planejamento, pensado até o mais ínfimo detalhe, de forma proporcional à quantidade de lendas e especulações que surgiram a seu respeito. Nesse sentido, Klein elaborou uma série de etapas complementares que antecederam a própria exposição, dentre as quais, a iluminação em azul do Obelisco da *Place de la Concorde* [Figura 22] – um dos monumentos da cidade de Paris –, de forma que a base ficasse menos iluminada do que a ponta do obelisco. O artista justifica tal ato afirmando que:

Isso devolverá ao monumento todo o brilho místico da antiguidade e contribuirá, ao mesmo tempo, para a solução do problema perene que Plinth sempre colocou como escultura. Com efeito, assim iluminado, o obelisco subirá no espaço, imutável e estático, em um movimento monumental da imaginação afetiva, sobre toda a extensão da *Place de la Concorde*, acima dos postes pré-históricos a gás na noite, como um enorme ponto de exclamação sem pontuação! Desta forma, o azul tangível e visível estará fora, ao ar livre, na rua [...] (KLEIN, 2016, posição 1142 de 3772, tradução nossa)



Figura 22. Iluminação do Obelisco na Place de la Concorde, Paris, 1983. Disponível em: https://www.yvesklein.com/en/ressources?sh=Place+de+la+Concorde#/en/ressources/view/photo/3565/illumination-of-the-obelisk-of-the-place-de-la-concorde-in-paris?sh=Place%20de%20la%20Concorde&sb=_created&sd=desc

Segundo Weitemeier, infelizmente, mesmo com toda burocracia confirmada para iluminar o Obelisco, a autorização que deveria ser concedida pelo comandante da polícia foi retirada apenas no último momento (WEITEMEIER, 2005, p. 31).

Outra medida tomada, preliminarmente à exposição, foi uma alteração na cor das janelas da galeria, as quais foram pintadas de IKB, como forma de pré-anunciar aos espectadores a atmosfera ritualística do artista. Klein também arquitetou o acesso principal da galeria: na entrada, colocou um majestoso baldaquino azul [Figura 23], junto de dois guardas com uniformes de gala. Além disso, foram publicados anúncios a respeito da exibição nos jornais parisienses *Arts* e *Combat*, e cartazes de anúncio foram colocados pela rua *Saint-Germain-des-Prés*. A respeito desse processo de divulgação, Klein escreveu:

(Para divulgação, estão previstos dois grandes cartazes para a Place St-Germain-des-Prés, por apenas cinco dias, letras azuis gravadas em fundo branco, texto: Galerie IRIS CLERT, 3, rue des Beaux-Arts, YVES THE MONOCHROME, de 28 de abril a 5 de maio. Depois disso, anunciamos a exposição com pequenos anúncios nas edições parisienses de “ARTS” e

“COMBAT” bem como na edição americana de “ARTS”). A galeria de IRIS CLERT é bem pequena, vinte metros quadrados, com uma porta e uma vitrine para a rua. Fecharemos a entrada da rua e permitiremos o acesso do público através de uma pequena porta no corredor de entrada do edifício, que leva à parte de trás da galeria. Da rua será impossível ver outra coisa que não seja a cor azul, pois pintarei as janelas com o azul do período azul do ano passado. (KLEIN, 2016, posição 1109 de 3772. Tradução nossa)



Figura 23. Entrada da Galerie Iris Clert durante a abertura da exposição "Le Vide". Paris, França, 1958. Disponível em:

https://www.yvesklein.com/en/ressources?sh=Void#/en/ressources/view/photo/458/entrance-of-the-galerie-iris-clert-during-the-opening-of-the-void-exhibition?sh=Void&sb=_created&sd=desc

Restany providenciou os convites [Figura 24] – todos escritos em tinta azul – que teriam sido enviados para três mil e quinhentas pessoas, com o selo IKB de Klein.

O convite continha uma única demanda: o público deveria trazer sua “presença afetiva” para uma “manifestação de síntese perceptiva”, que testemunharia a “busca pictórica do artista por emoção extática e imediatamente comunicável”.

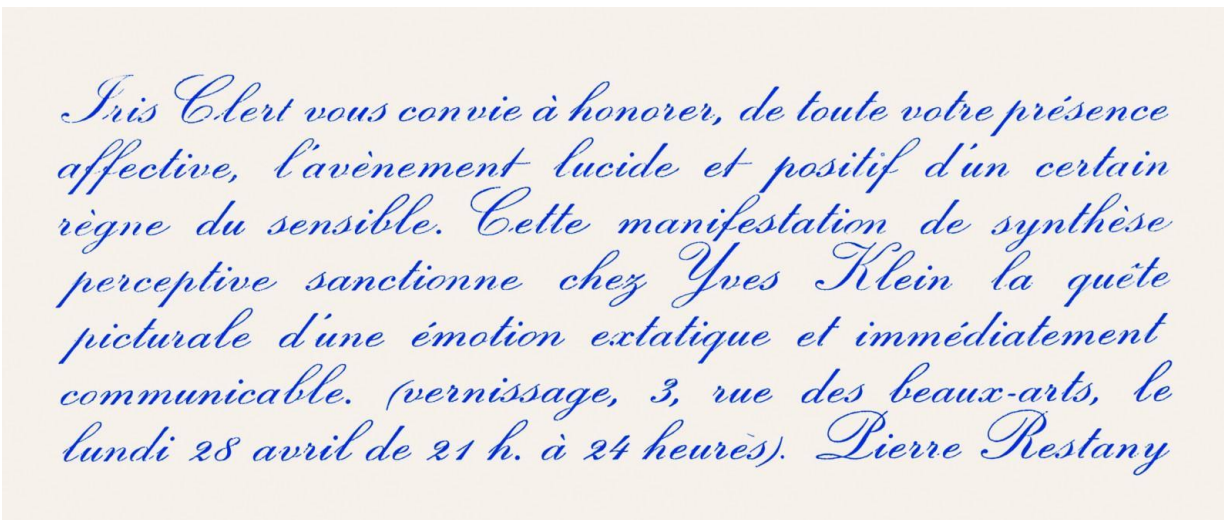


Figura 24. Cartão de convite da exposição “Le Vide”, na Galeria Iris Clert, Paris, 1958. Disponível em: <http://www.yvesklein.com/en/reperes-chronologiques/>

É bom dar uma primeira impressão do que será a exposição: um espaço de sensibilidade azul no enquadramento das paredes branqueadas da galeria. Resolvemos também enviar os convites em envelope carimbado com o formidável selo azul do Período Azul do ano passado. (KLEIN. 2016, posição 1094 de 3772. Tradução nossa.)

A fila para entrar na exposição foi longa, e sua extensão foi causada, em parte, pelo fato de a visita ocorrer, preferencialmente, com um espectador por vez ou em pequenos grupos, e também pelo alto número de pessoas que compareceram. Quando o público obteve acesso ao *hall* da galeria, coquetéis azuis a base de gin, *cointreau* e metileno azul foram servidos em um pequeno corredor adjacente. A particularidade deste coquetel não estava apenas em sua fantástica capacidade de tingir de azul a urina de quem o ingeria, mas principalmente na intenção de criar uma atmosfera que alcançasse o público, se estendendo até o interior de seu corpo. Segundo Riout²¹: “Klein o diz sem ambigüidade: ‘Assim, o azul tangível e visível estará fora, fora, na rua e, dentro, será a imaterialização do Azul.’” (RIOUT, 2022. Tradução nossa). A última

²¹ Disponível em: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/yves-klein/>. Acessado dia 08 de setembro de 2022.

rodada de drinques era acompanhada por um discurso de Klein: “[...] prepararei meu discurso inaugural sobre o movimento da sensibilidade, que farei após a recepção, por volta da 1h, em *La Coupole*, entre amigos, durante a rodada final de bebidas.” (KLEIN, 2016, posição 1149 de 3772. Tradução nossa), sendo essa a dimensão ritualística proposta pela exposição do Vazio, em plena década de 1958.

Finalmente, após a passagem do espectador pelas etapas que antecederam a exibição – as quais incluem o *marketing* feito nos jornais, os cartazes colocados na rua, a fila, os convites e o coquetel azul –, é alcançada a “sala da exposição”, o âmago de toda expectativa. E uma vez, dentro da sala, ele encontraria exatamente: “nada”. A sala estaria “vazia”.

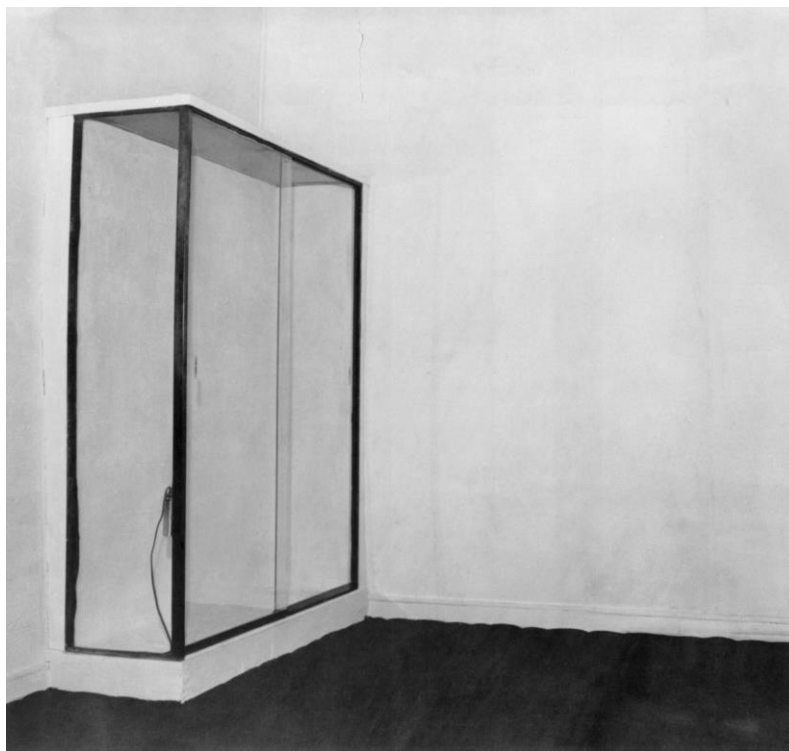


Figura 25. Foto do interior da sala esvaziada de Klein. Exposição “Le Vide”, 1958.

Disponível em:

<https://www.yvesklein.com/en/ressources/#/en/ressources/view/article/11/the-immaterial-pictural-sensibility>

Klein havia indicado que todo mobiliário fosse retirado do interior do edifício, restando apenas uma vitrine vazia [Figura 25], posicionada no canto esquerdo, e uma pequena mesa, sem sobrar uma única fiação dentro da sala. Além disso, o chão foi acarpetado de cinza-claro, resultando numa quietude, perfeitamente iluminada por uma solitária luz de neón.

A partir das considerações feitas na bibliografia de Klein, sobretudo a bibliografia escrita por Weitemeier (2005), o artista teria passado quarenta e oito horas antes da abertura da exposição pintando as paredes de branco, enquanto se concentrava na sua sensibilidade pictórica. Outro detalhe fundamental da visita realizada pelos espectadores à sala “vazia” é que o próprio Klein acompanhava tais visitas, se direcionando até o centro do espaço e permanecendo imóvel, sem nada a dizer.

No geral, por mais que Klein tenha fragmentado essa exposição em diversos atos, para os fins desta pesquisa, assumirei que a exibição se dividiu em duas grandes partes: 1) Nas áreas externas à galeria *Iris Clert*, onde existia a presença do IKB; 2) No interior da sala, onde Klein havia depositado sua sensibilidade pictórica.

Toda extensão da primeira parte funcionou como uma comunhão preparatória, que aconteceu através de sinais empíricos, tais como as janelas pintadas ou a percepção (dos visitantes) de que a (sua) própria urina estava azul (por conta dos coquetéis); ou seja, essa parte da exposição ainda se dava por meio de “representação”, a representação do azul estudado por Klein desde o período azul. Já a segunda parte da exposição, que contou com uma sala impregnada pela sensibilidade pictórica do artista, à primeira vista, poderia parecer uma sala totalmente abandonada, e, de longe, passaria por ser uma manifestação artística de qualquer espécie. A respeito da reação dos espectadores, o próprio Klein descreve que:

Certas pessoas não conseguem entrar, como se dissuadidas por uma parede invisível. Um dos visitantes me grita um dia da porta: “Voltarei quando este vazio estiver cheio...” Eu lhe respondo: “Quando estiver cheio, você não poderá mais entrar”. Alguns ficam horas dentro da galeria sem dizer uma palavra, outros tremem ou começam a chorar. Vendi duas pinturas imateriais desta exposição. Acredite em mim, não se é roubado ao comprar tais pinturas. Sou eu que sempre sou roubado porque aceito dinheiro (KLEIN, 2016, posição 1193 de 3772, Tradução nossa).

Como fica evidente no trecho citado, para alguns que estiveram presentes na exposição, sequer foi possível julgar se o que viram era agradável ou bom. Afinal, esse julgamento só pode ser feito mediante a existência de um objeto para que se aplique finalidade. Dificilmente se julga o nada. Para muitos, a sala de Clert estaria vazia por dentro e com um *marketing* exagerado por fora. Em decorrência disso, houve insatisfação, choque, confusão, e até mesmo escárnio por parte do público e da crítica:

Como muitas obras de Vanguarda do século XX, *Le Vide* foi em grande parte incompreendida e difamada no momento de sua apresentação. As críticas mais positivas expressam choque e prazer como a novidade do evento: “O sabor do inusitado e até do extravagante vale mais do que o amor pela trilha batida: ‘excita o espírito’, escreveu Jean Grenier em *Preuves*. O crítico da *Combat* observou que “Yves Klein... tenta aqui abordar a própria síntese da luz sem intelectualismo e sem espiritualidade. Não é, portanto, uma piada, mas o reconhecimento de um poder, de uma magia da cor.” A maioria da imprensa francesa não conseguiu superar a suspeita do charlatanismo de Klein e afirmou que o trabalho era uma farsa ou uma piada feita para um público desavisado. “É muito! Salões zombando de nós? Assim fazem, fazem, fazem as marionetes de Saint-Germain-des-Prés”, anunciava *Figaro*, enquanto *Aux Ecoutes* condenava Klein por um ‘reino do sensível’ que era apenas “uma parede branca como a de um estábulo”. “A exposição do branco” afirmava *La Croix*, enquanto *Arts* comentava que “Yves Klein se livra da preocupação de Iris Clert de pendurar quadros em sua galeria”. “Emoção imediatamente comercial”, observou o mais incisivo *L’Echo Liberté* (BANAI, 2014, p. 96. Tradução nossa).

No segundo capítulo desta dissertação, demonstrei ao leitor como o tipo de experiência intelectual proposta por Duchamp, desde 1911, se tornou incontornável para um artista como Klein, que retirou do espaço sacro da galeria o próprio corpo físico do objeto de arte, causando, assim como Duchamp, um choque imediato nas faculdades de juízo do receptor. Essa escolha destaca o distanciamento de Klein a respeito dos cânones estabelecidos, a não ser em ocasiões em que poderia usá-los como insumo para suas produções, como foi o caso em *Yves Peintures*, em que ele utilizou a imagem do catálogo sem necessariamente fazer um. Klein já havia anunciado essa pretensão de retirada do corpo da obra, pelo menos, quatro anos antes da exposição do vazio, ao pintar uma superfície completamente por igual. No mínimo, já pretendia modificar a relação entre o fruidor e o ambiente, mas desmaterializar o objeto de arte foi estarrecedor. E, por conta dessa natureza incômoda, típica estratégia das vanguardas históricas, em alguns casos em que o sujeito não conseguia superar o incômodo de não haver objeto com o qual pudesse se relacionar diretamente, para que pudesse julgá-lo, o juízo de gosto sequer chegava a acontecer. O professor de literatura Peter Bürger (1936-2017) deixou por escrito em seu livro *Teoria de Vanguarda* (2017) [1974] a respeito desta recusa de sentido (ou, de sentir):

O receptor da obra vanguardista vivencia a experiência de que o seu procedimento para a apropriação de objetivações intelectuais, formado no contato com obras de arte orgânicas, é inadequado ao objeto. A obra vanguardista não cria uma impressão total, condição para uma interpretação de seu sentido, nem confere clareza à impressão que, porventura, venha a se produzir no retorno às partes individuais, uma vez que estas não se encontram mais subordinadas a uma intenção da obra. O receptor

experimenta essa recusa do sentido como choque. Este choque é intencionado pelo artista de vanguarda, que mantém a esperança de, graças a essa privação de sentido, alertar o receptor para o fato de a sua própria práxis vital ser questionável e para a necessidade de transformá-la. O choque é ambicionado como estimulante, no sentido de uma mudança de atitude; e como meio, com o qual se pode romper a imanência estética e introduzir uma mudança da práxis vital do receptor (BÜRGER, 2017, p. 176).

Ao se colocar no centro de uma sala esvaziada, ou, antes disso ter discursado ao público que havia posto sua sensibilidade pictórica dentro do ambiente, Klein desafiava, sutilmente os limites imaginativos do espectador, sem de fato demonstrar qual seria o caminho intelectual necessário para apreciar sua proposta. E, de fato, ele não poderia se estender nas explicações, porque o desafio que propunha exigia um trabalho imaginativo do público.

Imaginar é produzir imagens? Também. Segundo a linha teórica de Bachelard, imaginar é, antes de tudo, a faculdade de deformar as imagens que foram fornecidas pela percepção sensível do espaço. A capacidade de imaginar é o que proporciona ao ser humano a possibilidade de modificar as imagens percebidas *a priori*.

A exemplo de tantos problemas psicológicos, as pesquisas sobre a imaginação são dificultadas pela falsa luz da etimologia. Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. (BACHELARD, 2001, p. 1)

Ressalto aqui, que a definição dada por Bachelard atrela intimamente a imaginação à percepção. E é justamente nesse curto intervalo de tempo em que um visitante entra na galeria *Iris Clert* e percebe que a mesma está visualmente vazia que Klein perturba a operação que caberia à intuição. Esse é o desafio da sala, destinado e dedicado à imaginação: “o que há aqui para ser exposto?”, era o que sala perguntava.

Klein pensou em tudo: primeiramente, criou o desejo, através da divulgação na forma de propagandas em rádios, cartazes, e a confecção dos convites. Em seguida, estabeleceu a tensão através da vestimenta de gala em seus seguranças e o embelezamento da entrada da galeria. Além disso, foi desenvolvido um ambiente ritualístico com a iluminação do Obelisco e a distribuição dos drinques azuis. Por fim, utilizou a linguagem verbal como selante por meio de um discurso.

A partir dessas etapas, Klein criou parte da obra sem ter criado um objeto. Em seguida, o visitante entrava preferencialmente sozinho, para lidar com o que viria a se

deparar, e essa parte está longe de ser um mero capricho do artista. Klein poderia não ter solicitado tal forma de visitação, mas o fez porque estar naquela sala se tratava de uma experiência particular entre o espectador e sua própria sensibilidade. O IKB desmaterializado era de fato a conclusão lógica da aventura monocromática de Klein. Em contrapartida, essa desmaterialização não era realizada pelo artista. *Le vide* foi uma experiência inédita e única, de colaboração entre o criador do IKB e a imaginação de quem o desmaterializou, libertou.

Mesmo a galeria *Iris Clert* estando materialmente esvaziada, Klein promoveu, com esse “esvaziamento”, uma sala que pretendia ativar sensibilidades. O que há dentro da sala, uma vez que o IKB é desmaterializado conceitualmente pelo público, é uma sala repleta de possibilidades sensíveis. Uma vez que o espectador fosse capaz de perceber-se percebendo esse tipo de proposta conceitual solicitada por Klein, é que o IKB estaria, então, de fato desmaterializado de sua própria encarnação visual, justificando o silêncio do artista dentro da sala, sua postura no centro do espaço, imóvel. Afinal, já não havia nada a ser dito, demonstrado ou conversado.

A hipótese desta pesquisa de mestrado sugere que, mesmo sendo o público incapaz de conceituar a experiência sensível que teve dentro da sala, caso tenha conseguido imaginar a desmaterialização do azul, a cor estaria finalmente livre. Livre das linhas, livre de representações, livre de conceituação, ecoando pelo espaço infinito e imaterial da imaginação.

“Alguns ficam horas dentro da galeria sem dizer uma palavra, outros tremem ou começam a chorar.” (KLEIN, 2016, posição 1193 de 3772, Tradução nossa).



Figura 26. Charles Wilp. Yves Klein na sala dedicada à "Sensibilidade Pictórica Imaterial".
Berlim, 1961. Disponível em:
<https://www.yvesklein.com/en/ressources/#/en/ressources/view/photo/419/yves-klein-in-the-room-dedicated-to-the-immaterial-picto>



Figura 27. Charles Wilp. Yves Klein na sala dedicada à "Sensibilidade Pictórica Imaterial".
Berlim, 1961. Disponível em:
<https://www.yvesklein.com/en/ressources/#/en/ressources/view/photo/420/yves-klein-in-the-room-dedicated-to-the-immaterial-pictorial-s>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao criar uma pintura que não tivesse figura ou forma, Klein retomava uma antiga tensão que fora inaugurada por outros artistas como Kazimir Malevich ou Barnett Newman. Porém, não da mesma forma que seus antecessores. Klein não criava imagens, criava espaços sensíveis.

Como dito no terceiro capítulo dessa pesquisa, Klein quis apresentar a cor como um “acontecimento” sensível, adjunto à percepção do real, uma vez que a cor está em tudo e em todos. Portanto, linhas, formas, manchas ou figuras não seriam adequadas para caracterizar a estética de suas monocromias, uma vez que competiriam pela atenção do espectador. Essa recusa em relação à figura e à forma acaba por gerar estresse em toda instituição de Arte da época: críticos, galeristas e seus próprios companheiros de profissão. No entanto, Klein não parou nas monocromias, mesmo já tendo adquirido a alcunha de “artista de vertente radical”.

Como o bom provocador que foi, depois de exumar figura e forma, Klein, ao estilo duchampiano, põe fim à materialidade do próprio objeto de arte. Enquanto a pergunta mais coerente que poderia ter sido feita na *Galleries of the Photo-Secession* em 1917, de frente para *Fountain*, seria “isso é arte?”, dentro da galeria *Iris Clert*, em 1958, com *Le Vide*, a pergunta seria “onde ela está?”. A desmaterialização do IKB era uma contrapartida radical em relação ao cenário de uma cultura “ocularista” como definiu Bachelard. No auge da abstração lírica, na plenitude da introversão, Klein corajosamente elabora uma forma de estimular o espectador a modificar sua relação puramente visual e passiva para com o objeto. Por meio de uma arte que fosse imaterial, o artista convidou o público a imaginar, ultrapassando expectativas canônicas sobre a produção do objeto de arte.

Dessa forma, todos os comentários receosos dirigidos a Klein aconteceram por conta de um pavor legítimo: a pergunta “onde ela está?” faz parecer que o artista de fato teria exterminado o objeto de arte e, assim, retomado a discussão do “fim da arte”. Hoje, essa discussão não choca meus contemporâneos. Afinal, o objeto de arte já foi enterrado, desmaterializado, esfaqueado, baleado, rasgado, e, em todas as vezes que contemplamos a sua morte, esse objeto se transformou, se transmutou. Adaptou-se tão bem às narrativas contemporâneas quanto à espécie que a criou. Yves Klein é um dos

responsáveis por hoje convivermos com formatos tão híbridos de arte. Dos muros da cidade às plataformas multimídia, às luzes neon. Hoje, ser um “pintor” está além de utilizar óleo sobre tela.

No debate mediado por Sacha Sosnowsky, entre Raysse, Arman e Klein, os três assumiram não se cercarem por nenhuma restrição estilística. Quando Sosnowsky tentava questionar tópicos como definição de bom ou mau gosto, referências artísticas, tendências estéticas, Klein terminava todas as frases com a mesma palavra: “férias”. Repetiu essa palavra um total de sete vezes durante o texto. Ao mesmo tempo em que apontavam o Dadaísmo como uma corrente que era mais militante do que artística, também falavam de si mesmos como indivíduos que estavam de férias, porém atentos ao real (FERREIRA; COTRIM, 2009). Essas “férias” me parecem apontar para uma consciência coletiva de que eles não tinham nenhum dever a cumprir para com a linearidade da história da arte. Klein lutou durante toda a sua vida contra o que Eugène Delacroix chamou de *le défaut français*: havia linhas em todos os lugares e funcionavam como grades de uma prisão, das quais, um dia, a pintura deveria se libertar. Em vários textos, escreveu sobre como a cor estaria sujeita às formas e a composição. Para Klein, as linhas expunham os nossos limites psicológicos, nosso passado histórico, nossa estrutura esquelética. A cor, por outro lado, seria a medida natural e humana, banhada em sensibilidade cósmica. Dessa forma, Klein parecia se libertar da produção de imagens. Foi, de fato, um provocador. Mas, nem de longe, um ingênuo.

O processo de desenvolvimento dessa pesquisa foi separado em cinco etapas, que constituem os capítulos dessa dissertação. Durante os capítulos iniciais, demonstrei ao leitor como a cor teria a capacidade de permear tudo e todos, assim como a sensibilidade teria a capacidade de transpor qualquer limite e existir em todos os seres humanos, mesmo sem ter uma “forma” física. Para Klein, a sensibilidade é algo que existe para além do ser humano, mas que também o compõe. A ideia de pintar monocromias também tinha o intuito de criar uma aproximação deste encantamento pela cor. Klein teria passado a correlacionar a cor com a própria sensibilidade.

No segundo e terceiro capítulos, pude me aprofundar em um dos objetivos específicos dessa pesquisa: analisar a problemática que envolvia a irrequieta relação de Klein com a abstração. Como visto nesses dois capítulos, não se pode negar a natureza abstrata das propostas de Klein, ao mesmo tempo em que não se pode dizer que ele era

um pintor abstrato. Esta confusão ocorre porque é característico da pintura abstrata não representar as aparências visíveis do mundo exterior, a ausência do figurativo, ou seja, a ausência de uma relação de transposição, em qualquer grau, entre as aparências visíveis do mundo externo e a expressão pictórica. O maravilhoso da proposta monocromática de Klein é que, enquanto na pintura abstrata o pintor é o gênio responsável por abstrair uma sensação e codificá-la em cores e formas para quem a vê, com a monocromia, estamos sozinhos diante da cor. Ao observar uma tela totalmente pintada por IKB, quem se torna responsável pela operação de abstrair é o espectador e não o pintor. Klein não se encarrega de fazer uma interpretação, uma abstração do azul. Pelo contrário, ele leva a mais pura presença do azul até o espectador para que o próprio se relacione com a cor. Como o azul assumirá forma na imaginação de cada espectador, é algo particular. É por este motivo que a palavra “comunicação universal” é lida tantas vezes quando se está pesquisando sobre as propostas monocromáticas de Klein, sobretudo nos escritos de Restany. Embora demos significados distintos para cores distintas, as cores não falam idiomas diferentes, estão em tudo e em todos. Trabalhar exclusivamente com a cor é expandir as chances de se comunicar com pessoas de diferentes lugares e realidades.

Pierre Restany, por diversas vezes, deixou explícito como as monocromias de Klein se tratavam de uma “apropriação do real”. E, de fato, só é possível compreender esse posicionamento de Restany se concordarmos que a cor está na realidade, a cor é o real, e não uma abstração de algo. Quando Klein se apropria da cor, ele está se apropriando de uma parte da própria realidade. Por esse motivo é possível compreender a maneira pela qual um artista conhecido por trabalhar “o imaterial” pôde se tornar uma espécie de cofundador de um movimento como os Novos Realistas

No quarto capítulo, mostrei ao leitor que, embora acreditasse que suas propostas monocromáticas alcançariam uma “comunicação universal”, Klein encontrou grande dificuldade em se ater a essa proposição. Não foi por mero acaso que Restany, ao escrever *O minuto de verdade*, convida o público, ao mesmo tempo em que faz um tipo de denúncia aos que estão intoxicados pela máquina e pela cidade grande. O crítico segue o molde de Klein quando se trata de “chocar” o público. Identifiquei esse traço como parte da estratégia de ambos, a qual consistia na quebra de expectativa tanto do público, quanto da crítica. Dessa forma, ambos conseguiram chamar a atenção de quem se prestava a ir além do que via. O público de Klein não é aquele que vai se entediar facilmente diante de um quebra cabeça. Restany tanto sabia disso que convidou o

espectador a levar a sua “percepção sensível” para dentro da galeria, e essa diretriz não é uma metáfora.

Já, no terceiro capítulo, pude desenvolver o segundo objetivo específico dessa pesquisa: identificar as estratégias utilizadas pelo artista na composição de suas propostas. Após ter estudado como Klein definia sensibilidade e analisado *Yves Peintures* e a conturbada tentativa de expor no *Salon des Réalités Nouvelles*, concluí que, no cerne da proposta monocromática do artista, há uma dinâmica, um movimento – podemos dizer –, um ritmo no processo de ver e olhar. Embora estas ações se complementem, são dois movimentos do mesmo gesto que envolvem sensibilidades distintas. Através da visão, da primeira percepção dos dados sensíveis que nos rodeiam, podemos desapressar o olhar, podemos nos dirigir à imaginação, e este é o momento em que recorro ao referencial teórico dessa pesquisa, Gaston Bachelard. A imaginação é fundamental em todas as interpretações que se possam fazer diante de qualquer objeto de arte, seja ele material ou imaterial. Bachelard acreditava que a imaginação era, antes de tudo, o ato de decompor imagens antes de formá-las. E Klein, ao nos propor um espaço impregnado por sua sensibilidade – seja na monocromia, seja na sala vazia – está nos propondo um ultrapassar da visão. As propostas de Klein necessitam de um olhar. O olhar nos faz perder o objeto que fora capturado pela visão. Este objeto será reconstruído na imaginação de forma única para cada espectador. A imaginação é este agente capaz de recriar o mundo, para poder habitar o mundo.

O momento em que Klein encontrou a filosofia de Bachelard foi um marco visível na carreira do artista, justamente porque a teoria fenomenológica da imaginação possivelmente teve um protagonismo muito grande na percepção de Klein a respeito do que ele estaria em vias de propor ao público em 1958. Klein apresentou uma proposta de natureza inegavelmente conceitual em um momento em que a arte conceitual sequer estava plenamente conceituada. Então, neste sentido, encontrar Bachelard foi como encontrar um tipo de respaldo. Tanto Klein quanto Bachelard pesquisaram sobre a imanência do imaginário no real. Klein, artista, o fez por meio de sua relação com a cor. E Bachelard, filósofo, através de sua fenomenologia da imaginação.

Le Vide – como é mais comumente conhecida – foi uma exposição/evento especial para a França e, de um modo geral, para a arte ocidental do século XX. Como já foi dito, para Bachelard, imaginar é antes de tudo a faculdade de deformar as imagens que foram fornecidas pela percepção. Foi neste contexto que o filósofo teria encontrado

justificativa para tecer uma crítica rigorosa ao sentido da visão em detrimento dos demais sentidos. Bachelard compreendia que a modernidade teria desenvolvido uma espécie de ociosidade diante da produção de tanto estímulo visual. Ocorre que essa ociosidade não é pacífica, pelo contrário, ela interferiria negativamente na forma como os indivíduos se relacionariam com os dados sensíveis à sua volta, enquanto a imaginação teria a capacidade de libertar o indivíduo do que vê *a priori*. Porém imaginar é um exercício que não está dado na realidade como as imagens que vemos. E essa seria a primeira dificuldade de lidar com *Le Vide*: havia uma tradição extensa de materialidade dentro da história da arte até essa exposição acontecer. Não encontrar “O objeto de arte” dentro da sala pareceu um tipo de piada. De fato, Klein não propôs uma exposição de fácil apreciação quando fez *Le Vide*. Para os que *viram* uma sala completamente esvaziada, a exposição terminava nas paredes brancas de *Iris Clert*. Porém, para os que *olharam* para uma sala repleta de sensibilidade, a exposição foi capaz de prover um espetáculo à parte: perceber percebendo-se, compreender a proposta de Klein era imaginar o IKB desmaterializado. Era emancipar a cor de toda limitação a ela imposta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio. C. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Tradução: José Américo Motta Pessanha. 1ª ed. DIFEL: 1985.

BANAI, Noit. *Yves Klein: Critical Lives*. 1ª ed. London: Reaktion Books, 2014.

BOIS, Yve-Alain. *A relevância de Klein hoje*. Scielo. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/F3ymRd6x56n6zyMfXLv5Cdk/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em 09 de novembro de 2021.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. 1ª ed. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. Tradução Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva. 2ª ed. 2012

DANTO, Arthur. *O que é a arte*. Tradução Rachel Cecília de Oliveira. 1ª ed. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DE DUVE, Thierry. *Yves Klein o el comerciante muerto*. 3ZU: revista d'arquitectura, nº. 2, p. 76-85, 1994. Disponível em: <https://independent.academia.edu/ThierrydeDuve>. Acesso em 25 de outubro de 2021.

KATAGIRI, Dainin. *Retornando ao Silêncio: A prática zen na vida diária*. 1ª ed. São Paulo: Pensamento, 1991.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas – Anos 60/70*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

HEINDEL, Max. *Conceito Rosa-Cruz do Cosmo: ou Cristianismo Místico*. Tradução de Francisco Marques Rodrigues. 3ª ed. Lisboa: Fraternidade Rosa-Cruz de Portugal, 1973.

OTTMANN, Klaus (org). *Overcoming the Problematics of Art: The Writing of Yves Klein*. Translated by Klaus Ottman. 2ª ed. Paris: Spring Publications, (e-book edition, v. 2.9), 2016.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador Emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RESTANY, Pierre. *Os novos Realistas*. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. 1ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

RIOUT, Denys “*KLEIN YVES - (1928-1962)*”, *Encyclopædia Universalis* [online], Acesso em 4 de julho de 2022. URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedia/yves-klein/>

RIOUT, Denys “*MONOCHROME, painting*”, *Encyclopædia Universalis* [online], Acesso em 4 de julho de 2022. URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedia/monochrome-peinture/>

STICH, Sidra. *Yves Klein: Museum Ludwig, Cologne, and Kunstsammlung Nordrhein*. 1ª ed. Dusseldorf: Hatje Cantz Verlag, 1990.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: Uma biografia*. Tradução Maria Thereza de Rezende Costa, 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013

WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein*. Tradução Alexandre Correia. 1ª ed. Lisboa: Taschen, 2005