

A arte e o ouro

Bruno Haas¹

Tradução de Douglas F. Barros²

Revisão de tradução: Gaby Friess Kirsch³

RESUMO

Este artigo expõe o sistema cromático elaborado por Yves Klein em sua pintura monocromática e o modo como o pintor incorpora em seu projeto de arte o comportamento econômico da obra de arte como um valor de mercado, transcendendo a pintura em direção ao vazio de uma criatividade “pura”. A análise do uso específico do ouro, feito por Klein, em sua relação com a tradição européia, faz a ligação entre esses dois temas.

Palavras-chave: Yves Klein; relação entre arte e dinheiro; cor na pintura; cor azul; ouro.

ABSTRACT

This article exposes the chromatic system elaborated by Yves Klein in his monochrome painting and the way Klein incorporates the economical behaviour of the art work as a market value in his artistic project transcending painting towards the nothingness of “pure” creativity. The analysis of Klein’s specific use of gold in its relation to European tradition makes the link between these two themes.

Keywords: Yves Klein; relation between art and money; colour in painting; the colour blue; gold.

1 Professor (Universidade de Paris 1, Panthéon-Sorbonne); estudos de Filosofia e História da Arte em Bonn, Roma, Paris, Freiburg; tese em filosofia sobre Hegel e a análise funcional da arte (2000). Publicações sobre o idealismo alemão (Kant, Hegel); história da cor da Idade Média tardia até hoje, em arte contemporânea, teoria da imagem e teoria da análise funcional (sendo um método de análise da imagem e mais geralmente de qualquer tipo de arte, elaborado recentemente).

2 Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Tradutor e professor de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinhas).

3 Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Traduziu *Caldeirão*, de Cláudio Aguiar, para o francês *Complainte nocturne*, pela editora L’Harmattan, Paris, em 2005, além de outras obras.

1

Em fevereiro de 1961, Yves Klein levou um ex-voto ao convento de Santa Rita di Cascia, na Itália, que era feito de uma caixa de plástico transparente com, principalmente, três compartimentos quadrados, iguais, alinhados horizontalmente; o primeiro contém pigmento rosa, o segundo, pigmento azul-ultramar, e o terceiro, folhas de ouro puro. Embaixo desses três compartimentos há ainda dois outros, esses horizontais e superpostos um ao outro. O de baixo, que serve de base para toda a caixa, contém três lingotes de ouro rodeados de pigmento azul-ultramar. O outro contém uma folha de papel escrita à mão. Como essa folha está dobrada, pode-se ler apenas o início do texto. Eis uma transcrição:

Y. K. O AZUL, O OURO, O ROSA, O IMATERIAL. O VAZIO, a arquitetura do ar, o urbanismo do ar, a climatização de grandes espaços geográficos para um retorno da vida humana na natureza ao estado Edênico da lenda. Os três lingotes de ouro Fino são o Produto da Venda das 4 primeiras ZONAS DE SENSIBILIDADE PICTURAL IMATERIAL (objeto reproduzido em Klein 2000: 204; texto completo em Klein 2003: 276).

O azul, o ouro, o rosa, o imaterial, o vazio, eis o resumo das temáticas que terão preocupado Yves Klein durante sua curta carreira. Entre essas temáticas, a venda, a transação monetária retraduzida em transação de ouro, metal monetário por excelência, desempenha um papel maior. Com efeito, os três lingotes de ouro fino são o fruto da venda de quatro “zonas de sensibilidade pictural imaterial”. Desde 1959, Yves Klein mandou imprimir recibos relacionados a essa venda de “nada”. Esses recibos eram classificados em sete séries de dez exemplares (tratava-se, portanto, de uma edição limitada); a única diferença entre essas séries era o preço de compra. Cada recibo indica o número de 1 a 7 da série à qual pertence e, depois, o número de 1 a 10 que obtém dentro da série. Além disso, ele leva o selo de garantia da galeria de arte que terá efetuado a venda. Segue, então, o texto principal: “Recebidos Vinte Gramas de Ouro Fino por uma Zona de Sensibilidade Pictural Imaterial” – o montante de

ouro muda de acordo com a série.⁴ Embaixo, pode-se inscrever o lugar e a data nas casas destinadas a essa finalidade. Ao final, há a assinatura de Yves Klein. Sobre o lado de baixo, do lado esquerdo da folha, há um quadro, com um texto escrito em letras menores, explicando as regras de uso desse recibo. Lê-se:

Essa zona transferível pode ser cedida por seu proprietário somente pelo dobro de seu valor inicial de compra. (Assinaturas e datas para transferências estampadas no verso.) O transgressor se expõe à aniquilação total de sua própria sensibilidade.

Assim se adquiriria arte em estado puro, não se tratando mais de um objeto qualquer comunicando o que quer que fosse, mas da própria sensibilidade, imediata. No entanto, essa transação não resultava em pleno gozo do produto se não se cumpriam certo ritual e certas condições, que Klein assim descreveu:

[...] Todo eventual comprador de uma zona de sensibilidade pictural imaterial deve saber que o simples fato de ele aceitar um recibo pelo preço que ele pagou lhe subtrai o valor imaterial autêntico da obra, apesar de ele ser o possuidor. Para que o valor fundamental imaterial da zona lhe pertença definitivamente e esteja intimamente ligado a ele, ele deve queimar solenemente seu recibo, isto depois que seu sobrenome, nome, endereço e data de compra tenham sido inscritos no canhoto do carnê de recibos. Caso queira efetuar esse ato de integração da obra consigo mesmo, Yves Klein, o Monocromo, deve, na presença de um diretor de Museu de Arte, ou de um *marchand* de arte conhecido, ou de um crítico de arte, mais duas testemunhas, lançar a metade do peso do ouro recebido no mar, em um rio ou em um lugar qualquer na natureza onde esse ouro não possa ser recuperado por ninguém. A partir deste momento, a zona de sensibilidade pictural imaterial pertence de maneira absoluta e intrínseca ao comprador. As zonas assim cedidas, depois que o comprador tiver queimado seu recibo, não são mais transferíveis por seus proprietários (Klein 2003: 278-279).

⁴ Trata-se aqui de um exemplar da primeira série. Ver Bozo (1983, p. 348). O peso de ouro exigido é duplicado de série em série. Uma zona de sensibilidade da sétima série custará portanto 1.280 gramas de ouro. Ver também Riout (2004, p. 97-118).

Esse texto é seguido de um *post scriptum* que acentua o sentido hipostático que o autor entende atribuir a essa ficção de uma suposta sensibilidade imaterial – nós nos colocaremos a questão em que ela seria além disso especificamente “pictural” –: “É importante assinalar que, além dos ritos de cessão acima, existem, livres de toda regra e de toda convenção, cessões-transferência de vazio e de imaterial no mais absoluto anonimato [...]”.

Há, portanto, um ato performativo, a venda, a transferência de ouro e seu aniquilamento, no e pelo qual manifestamente existe essa “obra imaterial”, mas que existiria também além desse ato, em si própria. O ato performativo e a obra correlata abarcam todos os traços do fetichismo propriamente artístico, que vai do preço do ouro até a posição fundadora do nome do artista e de sua assinatura, problemática abordada também por artistas como Piero Manzoni e Marcel Broodthaers. Pode-se dizer até que a presente obra se resume nisso, pois, fora de seu quadro ritual, ela é literalmente vazio hipostasiado. No entanto, não se trata de uma “crítica” do fetichismo. Antes, fazem com que ele funcione aqui, e de forma francamente afirmativa, sem simplesmente entrar em um esquema comercial tradicional.

Considerando a análise que outrora Hegel fez da arte e de sua autonomia, temática onipresente, de um modo ou de outro, em todos os discursos que concernem à arte moderna, é provável que o fetichismo não seja responsável por isso. Com efeito, a arte seria um fim em si, além do bem moral, dotada de uma validade intrínseca e absoluta. Mas, como pensar essa validade sem pressupor a idéia de um “bem supremo” (*αγαθον/agaton*), isto é, do que funda toda validade por seu vínculo com o que é, de necessidade, um fim para todo homem, a *ευδαιμονια* (*eudamonia*), como pensá-la sem recorrer ao que é, em nosso mundo, o único objeto de valor puro, o dinheiro? Observa-se, com efeito, que a autonomia da arte se afirma historicamente no momento em que a obra de arte vem a ser um objeto de coleção, portanto uma mercadoria, o que ocorre no Renascimento. É na mesma época (e nos mesmos centros) que o dinheiro é posto pela primeira vez na história humana na posição do “capital” em sentido marxista.

A obra de Yves Klein nos convida a repensar a arte e sua autonomia em suas relações estreitas e problemáticas com o capital. *Problemática*, pois – e é ainda Hegel que insiste neste ponto – na arte se trata também da *verdade*. Ora, o dinheiro, o capital parece de certa forma ser o lugar por excelência da miragem, do fantasma e do falso. É o que vamos estudar a seguir.

2

As cores

Em 1956, Yves Klein apresentava na Galeria Colette Allendy uma exposição com quadros unicamente monocromos. Em “A aventura monocroma”, Klein descreve sua experiência desta exposição:

Infelizmente, ocorreu no decorrer das manifestações que tiveram lugar nesta ocasião, e principalmente durante um debate organizado na Colette Allendy, que muitos espectadores, prisioneiros de uma ótica aprendida, ficavam muito mais sensíveis à relação das diferentes proposições entre si (relação de cores, de novidade, de valores, de dimensões e de integrações arquiteturais): eles reconstituíam os elementos de uma policromia decorativa (Klein 2003: 232).

Essa decepção levou Klein, como continua dizendo, “a prosseguir a tentativa e a apresentar desta vez na Itália, na Galeria Apollinaire, de Milão, uma exposição consagrada ao que ousei chamar de minha fase Azul. (Eu me consagrava, com efeito, havia já mais de um ano, à busca da mais perfeita expressão do “Azul”.) Esta exposição era composta de uma dezena de quadros azul-ultramar-escuros, todos rigorosamente semelhantes no tom, valor, proporções e dimensões” (idem, *ibidem*).

A idéia de reduzir a pintura à monocromia se nutre, em Klein, de um desejo de sair do quadro como espaço limitado de acontecimentos picturais, definidos pelo *encontro*, visto que a linha ou a oposição de diferentes cores se introduzem no quadro.

Assim que há duas cores em um quadro, um combate se trava; do espetáculo permanente que se dá desse combate das duas cores no domínio psicológico e emocional, o leitor extrai um prazer, talvez, requintado,

mas não menos mórbido, de um ponto de vista filosófico e humano puro (Klein 2003: 227).

Com efeito, todo “combate” travado sobre a superfície pictural equivale a uma oposição *representativa*, e isto vale também para o caso da pintura dita “abstrata”, que se enclausura nesse lugar incomensurável que se chama espaço pictural. Mas “a representação, mesmo a mais civilizada, é baseada em uma idéia de ‘combate’ entre diferentes forças e, em um quadro, o leitor assiste a uma execução, a um drama mórbido por definição, quer se trate de amor, quer se trate de ódio” (idem, *ibidem*). Esse raciocínio muito curioso demandaria inúmeros comentários, entre os quais este segundo o qual, com a monocromia, o pintor se coloca além da representação do “subconsciente ou inconsciente”, como na fórmula de Yves Klein, isto é, além de uma posição oblíqua, mediatizada ou mediante. Ele se coloca diretamente em uma posição de *ser* (idem: 236). Daí a idéia de expor sensibilidade pictural em estado puro, isto é, expor absolutamente nada e trazer o acontecimento artístico e sensível pela simples presença e até ausência do pintor. A contribuição de Yves Klein para uma exposição grupal em Antuérpia, em 1959, resumia-se a um espaço vazio ao qual o artista procurou dar uma presença positiva, pronunciando essa frase de Bachelard: “Primeiro, não há nada, em seguida há um nada profundo, depois uma profundidade azul”⁵ (ver Klein 2003: 121). O quadro azul não será desde então mais do que a testemunha ou o vestígio desta “sensibilidade pura”, ou ainda será “as cinzas” dela:

o quadro é apenas a testemunha, a placa sensível que viu o que se passou. A cor em estado químico, que todos os pintores empregam, é o melhor líquido fixador capaz de ser impressionado pelo “acontecimento”. Creio, então, poder afirmar: meus quadros representam acontecimentos poéticos ou, antes, eles são as testemunhas imóveis, silenciosas e estáticas da própria essência do movimento e de vida em liberdade que é a chama de poesia durante o momento pictural. Meus quadros são as “cinzas” da minha arte (“L’aventure monochrome”, in Klein 2003: 230).

5 Ver Bachelard (1943, p. 218).

Seria muito prematuro acreditar que essa posição estivesse ligada à monocromia como tal. Outros pintores a abordaram e não obtiveram necessariamente o mesmo resultado. A galeria fictícia de Danto⁶, constituída unicamente de quadros monocromos vermelhos, que se distinguiriam tão-somente pelo discurso que os acompanha, não corresponde à realidade da pintura monocroma, que mostra uma variedade importante de soluções técnicas diferentes, que podemos supor significantes. O sentido ou o funcionamento dos monocromos kleinianos não se resume portanto ao discurso mais ou menos pertinente que os comenta; há também uma evidência muito sensível de que é preciso tomar nota. Compararemos por exemplo a prática de Yves Klein com a de um Robert Ryman. Sabe-se que este último limitou-se à monocromia branca, que, tampouco, não está ausente da obra kleiniana. Como se aborda um branco de Ryman? Há pelo menos duas experiências, opostas, mas solidárias de certo modo, que me parece possível citar aqui à guisa de descrição sumária e provisória, na verdade, para depreender uma diferença essencial com Yves Klein: de um lado, há na obra de Ryman uma grande riqueza e diversidade. Cada superfície branca mostra uma outra feitura e um outro aspecto, por assim dizer: há algumas que são nebulosas e inapreensíveis; outras, ao contrário, apresentam uma superfície muito nítida, de uma fragilidade extrema. Acreditar-se-ia poder danificá-las apenas ao olhá-las. É assim que se entra em algo como um espaço propriamente pictural. Mas há também uma recusa, um esquivamento. Como entrar em um espaço pictural que é apenas branco, que não mostra “nada”, que permanece virgem de todo vestígio ou marca? Essa experiência do objeto pictural permanece ligada à cor branca. Diante deste branco, qualquer outra cor já seria supérflua, uma marca, remetendo a uma decisão expressiva, o próprio branco, sendo o que antecede qualquer marca e, portanto, devido ao seu minimalismo, expressivo mesmo, muito expressivo na verdade.⁷

6 Ver Danto (1981).

7 Pelo termo “marca”, eu traduzo aqui o que Walter Benjamin, em suas notas, chama “das Mal” [marca, sinal]. Ver Benjamin (1977, vol. II, 2, p. 603-607; e os fragmentos vol. VI, p. 109 e ss.).

Mas, a pintura de Klein não se posiciona dentro dessa lógica do branco como cor minimal. Esta lógica, bastante evidente na obra de Ryman, e que se apóia na tradição europeia do fundo branco na pintura – tradição menos antiga, aliás, do que poder-se-ia acreditar, pois remonta apenas ao século XIX –, não deixa de surpreender por seu arbitrário no momento em que se dá conta de que, finalmente, o branco é uma cor como qualquer outra e que não há nenhuma razão *a priori* para considerá-la mais fundamental do que, por exemplo, o azul. Poder-se-ia aprofundar o argumento retomando aqui o tratado das cores de Wittgenstein. Não há qualquer razão *a priori* para fazê-lo; mas talvez haja uma razão *a posteriori*. Digamos que, na obra de Ryman, é realmente essa visão do branco que está envolvida e que sua pintura, por sua própria estrutura, orienta nossa percepção do branco nessa direção. Falarei a partir de agora de uma determinação *funcional* do branco, isto é, de uma determinação não devida à natureza do branco simplesmente, mas à sua contextualização concreta em uma pintura.⁸ Da mesma forma, diremos que a funcionalidade específica da pintura de Yves Klein não dá o mesmo lugar ao branco; que, muito pelo contrário, ela reelabora a estruturação do campo da experiência cromática, dando um lugar preponderante ao azul. – Para evitar mal-entendidos, sublinhemos que não basta pintar uma superfície com azul para estabelecer o azul como cor fundamental. Para analisar uma determinação funcional, por exemplo, a do azul na obra de Yves Klein, é preciso seguir escrupulosamente a evidência que as próprias pinturas proporcionam. É nisso que reside toda a dificuldade da análise funcional. – Senão, cai-se naquilo que Hegel chamou outrora, com desprezo, o “raciocínio”.

Esse lugar preponderante do azul é perfeitamente sensível quando se estuda um monocromo azul ao lado de um monocromo branco de Yves Klein. Com efeito, o branco aparece aqui como se estivesse posto sobre um azul fundamental, como se ele o recobrisse, sendo sustentado por ele, por um azul então que existe apenas no imaginário – um azul “ima-

8 Sobre a lógica da análise funcional, ver Haas (2003).

terial”, como Klein gostava de dizer. Por isso, o branco de Yves Klein tem um caráter delicadamente colorido, “cromático” (contrariamente à acromasia que lhe é atribuída nas descrições tradicionais dessa cor). O azul, em compensação, não parece recobrir nenhuma outra coisa. Por isso ele aparece sempre, na obra de Klein, como corpo cromático, com uma espessura. Aliás, essa corporalidade do azul fundamental o levou a propô-lo, também, sob a forma de esculturas.⁹

Se Yves Klein coloca o azul na posição de uma cor fundamental, ele retoma uma tradição européia que remonta à Idade Média. Aliás, é ele próprio que fala sobre isto em sua conferência na Sorbonne:

eu tive o grande choque ao descobrir em Assis, na basílica de São Francisco, afrescos escrupulosamente monocromos, de uma cor e azuis, que creio poder atribuir a Giotto, mas que poderiam ser de um de seus alunos, de algum discípulo de Cimabue ou ainda de um dos artistas da Escola de Siena. Apesar de o azul de que estou falando ser exatamente da mesma natureza e da mesma qualidade que o azul dos céus de Giotto, que se pode admirar na mesma Basílica no andar superior. Admitindo que Giotto tenha tido somente a intenção figurativa de mostrar um céu puro e sem nuvens, essa intenção é, realmente, monocroma (Klein 2003: 136).

Como funciona este azul? A questão se coloca, sobretudo, a partir do momento em que o campo da experiência cromática está organizado pelas simetrias que se conhecem: simetria entre as três cores ditas “primárias” (azul, amarelo, vermelho), entre as cores ditas secundárias (verde, laranja, violeta), posição simétrica dos pólos “acromáticos” (preto e branco) com as leis decorrentes necessariamente disto, com relação à intensidade, do teor “cromático” das cores, sua claridade e suas relações de parentesco quantificável. Dentro dessa teoria, as cores primárias são funcionalmente idênticas, isto é, todas elas têm simplesmente a mesma função de cor primária. O azul e o verde, em compensação, são funcionalmente distintos, pois se trata de uma cor primária e de uma cor

9 Além de algumas estelas em ouro, verde e rosa, de raras esculturas-esponjas em rosa e das versões em vermelho e branco da escultura rotatória, Yves Klein não fez esculturas que não sejam azuis. Ver o catálogo comentado de Wember & Fiedler (1969).

secundária. Nesse sentido, a função de uma cor é então sua definição relativa em relação às outras cores.

Dito isso, é evidente que, dentro do sistema cromático definido pelo círculo tradicional das cores, nada permite que se atribua uma posição particular ao azul. Ora, nos sistemas cromáticos mais antigos, cujo conhecimento se perdeu quase completamente, apesar da existência de um número bastante importante de fontes escritas, essas simetrias funcionais não existiam. Com efeito, cada cor ocupava uma posição estruturalmente diferente. Pode-se mostrar, por exemplo, que o azul, e principalmente o azul-ultramar, cujo preço atingia o do ouro¹⁰, desempenha um papel absolutamente fundador nos sistemas cromáticos, a partir do século XIV no mais tardar e, principalmente, na obra de Giotto. O uso que fez Giotto do azul-ultramar monocromo para os fundos é seguido por todos os pintores de seu tempo. No afresco, o azul substitui freqüentemente o fundo de ouro dos quadros sobre madeira. O ouro e o azul-ultramar (*azurum*) eram, portanto, cores intercambiáveis ou de certo modo equivalentes. Aliás, sua ligação era usual nas decorações dos tetos de igrejas, onde se pintavam estrelas douradas sobre um fundo azul-ultramar para se criar o que se chamava, na época, de o “céu”. Antes que Michelangelo pintasse o teto da capela Sistina, esta era, de fato, enfeitada com um tal “céu”.

Ao lado das cores azul e ouro, Yves Klein utilizou ainda o rosa em seu ex-voto de Santa Rita di Cascia. A partir de 1958, a monocromia de Yves Klein se limita, com raríssimas exceções, a essas três cores, excluindo as cores branco, amarelo, laranja, preto, cinza, verde e vermelho dos anos anteriores. Ele denomina essas pinturas assim: os “Monogold”, os “Monopink” e os “Monocromo Azul”. Esta última cor é a única, para a qual Yves Klein patenteia um certificado (Klein 2003: 159). Na obra de Klein, o azul desempenha, portanto, um papel de exceção entre as cores.

Antes de patentear o certificado do “I.K.B.” (International Klein Blue), registrado em 19 de maio de 1960, Yves Klein expôs, em 1957, na Galeria Iris Clert, azul “imaterial”. A exposição consistia de uma sala muito bem

10 Ver Baxandall (1982, p. 11) e Pastoureau (2000).

pintada em branco e vazia, mas, para aceder a ela, era preciso passar por um dossel azul em um corredor onde era oferecido, no dia do *vernissage* (28 de abril), um coquetel azul, para em seguida entrar na sala vazia por uma porta, também azul. Assim, escreveu Klein, alguns dias antes da abertura da exposição, “o Azul tangível e visível estará fora, no exterior, na rua, e, no interior, será a imaterialização do Azul. O espaço colorido que não se vê, mas no qual se impregna” (idem: 90). O branco das paredes funcionava então como o que se mostra no lugar do azul, doravante imaterializado; funcionava como lugar-tenente do azul, isto é, em relação a esse azul ausente sobre fundo azul imaginário. Eis então o azul, e somente ele, promovido à posição de cor invisível, imaterial, mas tão mais potente ao ponto de podermos impregnarmos dele inteiramente.

Por que azul? Para responder a esta pergunta, voltemo-nos um instante para um dos painéis azuis. Parece-me possível descrever seu funcionamento em geral, isto é, sem levar em conta que se trata aqui, cada vez, pelo menos no dizer de seu autor, de uma obra única, tão única que Klein achou bom pedir preços diferentes para cada uma delas por ocasião da exposição de Milão (Galeria Apollinaire, 1957). – Primeiramente, o azul não fica limitado à única superfície material que recobre; parece “flutuar” diante do painel e em volta dele. Em segundo lugar, ele não parece propriamente “recobrir” uma superfície (por exemplo, uma superfície inicialmente branca), isto é, não há nada atrás dele, a não ser azul, ele é profundo em si, até mesmo sem fundo. Em terceiro lugar, assim, ele modifica a percepção do que se chama o “aqui”, lugar do próprio corpo. Este lugar se define essencialmente em relação ao que se apresenta na posição do ali. Mas esse azul não é um “ali” apto a localizar um “aqui”, pois ele próprio não tem lugar determinado. Este azul é muito intenso. Mas sua intensidade não produz uma concentração, isto é, a redução a um centro comum. A intensidade do azul está na extensão. Por isto não tem limites e mesmo os limites da prancheta não limitam verdadeiramente a cor azul. Esta não pode se opor ao que quer que seja. O azul jamais se opõe, ele concede. A concessão é sua intensidade. Ora, como me situar em relação ao que não se opõe? O “aqui” se determina a partir de um “ali” definido, isto é, circunscrito, limitado, ele se determina por oposição. Diante dos

monocromos azuis de Klein, essa possibilidade se evapora e dá lugar a uma experiência de “estar aqui” no sentido de existir, isto é, de estar vivo. Digamos que o azul, neste sentido, *dá a vida*.

Correlativamente, a sensação do próprio corpo se modifica. Este, por um lado, é realmente o corpo que nós próprios somos, e, portanto, incomparável a todos os outros corpos. Mas, por outro lado, ele tem realmente uma forma baseada, esta, sobre o que se chamou de a imagem do corpo –, do próprio corpo, como corpo visto ou corpo de um Outro e que se encontra como tal na posição de um “ali”. Se, diante do azul de Klein, o “ali” é abolido em uma experiência do “estar aqui”, correlativamente, o próprio corpo como corpo visto e corpo circunscrito se apaga para dar lugar a uma experiência, eu não diria da carne, mas sim de nossa *encarnação* (pelo fato de existir como seres encarnados), experiência “espiritual”, no sentido de que se liberta de certa corporalidade ou espacialidade do corpo, isto é, de sua volumetria definida no contexto espacial do “aqui” e do “ali”. Essa “espiritualidade” não é outra coisa senão o sentimento, a “sensibilidade”. Diante desse azul, não há um *ponto de vista*. A vista não emana de um ponto, o olho não é puntiforme e a vista está em toda parte. Este estado se traduz por uma sensação de levitação; “meu corpo” não tem mais peso: tema muito presente nos escritos de Klein; ver, por exemplo, o salto no vazio (Klein 2003: 181-182), a levitação (idem: 105; 127; 271), a arquitetura do ar (idem: 267; 269-270) etc.

Já que o azul se mostra assim como a cor do espaço indefinido ou “indefinível” – é uma palavra de Delacroix que Klein cita em todas as ocasiões –, é necessário que ele preceda todas as outras cores na estruturação do mundo cromático. O branco notadamente (o dos monocromos brancos de Klein) se inscreve em um espaço que é essencialmente azul; donde seu aspecto saborosamente cromático. O laranja, em compensação, aparece muito nitidamente como cor oposta ao azul e até definida por esta oposição. Se o azul é a cor sem limites, o laranja é a que se afirma por sua especificidade limitante, isto é, pelo fato de se distinguir, ou de ser outro, e de não admitir qualquer modificação; paradoxalmente, essa insistência sobre si do laranja se traduz em uma tendência para sua própria aniquilação em uma impressão de cinza. Com efeito, os planos

laranja de Klein, por sua intensidade exagerada, funcionam como uma extinção de todo cromatismo. O laranja adquire toda sua virulência sempre na oposição ao azul, sempre já pressuposto como cor fundamental do espaço indeterminado. O laranja kleiniano, mesmo na situação mais monocroma possível, está então sempre posto em um espaço cromático fundamentalmente azul. Mas ele se define por uma tendência a fazer o azul se eclipsar, a excluí-lo. Enquanto há laranja não há azul; é uma relação de exclusão sem compromisso. Não deixa de ser uma relação com o azul. Retornaremos mais tarde ao rosa (púrpura) que parece ser uma transfiguração do azul originário em carne. Em compensação, o monocromo amarelo, aparentado com o laranja – e que reaparece, após ter desaparecido da monocromia a partir de 1958, na antropometria na posição muito expressiva do fundo com as impressões femininas azuis –, este amarelo, em vez de recobrir o azul e de repeli-lo, como o faz o laranja, se deixa antes levar e transportar por ele. Jamais o amarelo parece apagado devido a um acréscimo de intensidade, como o laranja que se descolore até o cinza. O amarelo se parece nisto com o branco, já vimos quanto seu aspecto propriamente cromático está devido ao fato de que ele é fundamentalmente levado pelo azul. Portanto, se o laranja se opõe ao azul em uma relação negativa de exclusão, o amarelo se opõe ao azul de um modo afirmativo como prolongamento. Notemos de passagem que, entre os monocromos assinados à frente, há certo número de laranjas, de amarelos e de vermelhos, mas, além do único I.K.B. 38 de 1957 (segundo o catálogo comentado de Paul Wember e Giesela Fiedler), nenhum azul, nenhum ouro, rosa, verde ou branco. O verde-escuro (por exemplo, M77, verde do tipo $\pi\omega\delta\eta\varsigma$, cor de alho-poró) aparece como um derivado do azul fundamental, um azul mais denso, ou melhor, limitado e reduzido, um azul que perdeu sua universalidade. Este verde, tal como aparece na obra de Klein, é a função diferencial no sistema cromático. É em relação ao verde que o estatuto do laranja e do amarelo se determinam respectivamente. O laranja se encontra em uma relação binária com o azul, do qual é o contrário exclusivo. É por excluí-lo, a cor fundamental, que o próprio laranja se apaga a si próprio no cinza. Isto é, apesar de seu brilho fulgurante, o laranja kleiniano se parece como incolor.

Aliás, a descoloração de uma cor intensa não é um fenômeno particularmente raro na pintura do século XX. Pode-se apreendê-lo imaginando que o laranja (no caso em questão) seria a única cor que permaneceu após uma descoloração geral do mundo. Esse laranja, por mais intenso que seja, apareceria ao fim como falta de contraste colorido, incolor. O uso de cores muito intensas pode facilitar essa impressão, quando a receptividade do olho para essa cor se enfraquece devido a um aumento de estimulação. Mas não se deve confundir esse efeito de óptica com o efeito de sentido que tentamos descrever aqui. Compararemos, a esse respeito, a observação de Kandinsky: “amarelo + amarelo + amarelo + amarelo = cinza [...] O aumento torna-se uma diminuição e termina no zero. É ‘irracional’, conferir em ‘Vom Wert eines Werkes der konkreten Kunst’”¹¹. Esse comportamento do laranja é determinado pela binariedade estrutural de sua relação com o azul. Dada esta binariedade da relação azul-laranja, marcada pela descoloração do laranja, o verde não tem lugar aí: ele não é, portanto, distinto do azul; parece ser um azul acidentado. Em compensação, o amarelo se opõe ao azul, pressupondo-o; é justamente o azul que exalta seu brilho. Desde então, o amarelo se instala em uma relação não mais binária, mas ternária, em que ele e o azul participam de um espaço comum, terceiro termo de sua relação. De modo geral, este espaço é branco; é o branco do “vazio” e da imaterialização do azul antes que o dos monocromos brancos que, no máximo, despontam nele de certa forma.

Como o amarelo coexiste então com o azul, abrindo um verdadeiro espaço cromático, o verde pode se colocar nele integralmente. Digamos, portanto, que o verde funciona como uma cor diferencial, nesse sistema cromático, na medida em que ele se comporta de outro modo em relação ao laranja e de outro modo em relação ao amarelo, visto que, em um caso, ele se funda na função azul e se distingue dela no outro caso.

Tentemos enfim situar o rosa nesse espaço cromático. Vimos como o verde distingue o laranja e o amarelo em sua relação com o azul. En-

11 Ver Kandinsky (1955, p. 233).

quanto o laranja se opõe ao azul em uma relação binária que acarreta sua própria descoloração, o amarelo abre um verdadeiro espaço cromático branco, cor do azul imaterializado. Ora, o rosa funciona como o além dessa brancura, isto é, como o além do espaço cromático diferenciado, exatamente como o azul é o aquém de toda diferenciação cromática. Se o verde é então a cor diferencial do sistema, o rosa será a cor transdiferencial; já que toda distinção cromática se evaporou na indistinção branca. Com efeito, o rosa é levado por esse branco, que não é o do fundo tradicional, mas sim o do azul imaterializado. Ele é, portanto, atingido pela ausência do azul, por um esquecimento. A função do esquecimento é essencial para a compreensão do rosa na economia dos últimos trabalhos de Klein.

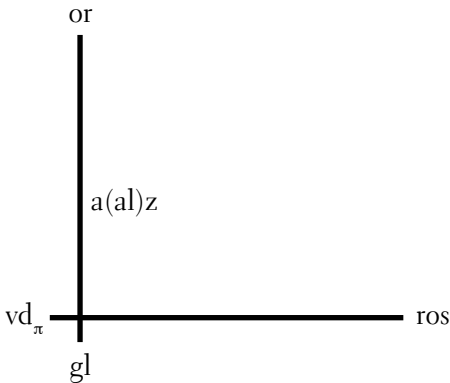
Evidentemente, não se trata aqui do funcionamento de contrastes cromáticos, na medida em que o monocromo exclui justamente o contraste, mas das relações entre o que chamamos de as “idéias” (no sentido grego do termo) cromáticas, isto é, a cor como unidade significativa e significante. Revela-se, de fato, que essas “idéias” formam um conjunto funcional. É aonde se chega assim que se admite uma dimensão de significância na escolha do azul, por exemplo. É preciso, então, que haja relações eidéticas entre as cores. A análise das funções em um sistema cromático serve apenas para que se compreenda justamente essa diferenciação entre as cores num plano significante.

As únicas cores que não se deixam reduzir a essa relação fundadora com o azul são o vermelho primário (por exemplo, M34) e o verde médio (por exemplo, M35, verde do tipo *χλωρος*). De fato, as duas permanecem perfeitamente indiferentes à função fundadora do azul e sugerem antes a idéia de um fundo cinza (fundo de indiferença). Por isto elas aparecem imediatamente como autônomas e opostas (estruturas da posição de indiferença). Klein as descartou rapidamente de sua prática do monocromo, mas não sem assinalar seu lugar de exceção entre as cores em um curto texto publicado no *Dimanche, Journal d'un seul jour* (Klein 2003: 196-197). Na segunda parte deste texto, intitulado “Les cinq salles” e sobre o qual retornaremos mais tarde, trata-se de um projeto de exposição-espetáculo planejado em homenagem ao papa João XXIII, mas nunca realizado. Eis o trecho que nos interessa:

Uma grande sala quadrada: sobre uma das paredes, um imenso quadro azul monocromo I.K.B., sobre a parede da frente um imenso quadro branco monocromo do mesmo formato que se transforma em azul no espaço de exatamente trinta minutos. Sobre as duas outras paredes, dois quadros, sempre do mesmo formato, um vermelho e outro verde, que deviam se dissolver no mesmo tempo de trinta minutos apenas, expostos ao ar ambiente da sala. O tema da manifestação: “O Mal e a Guerra desaparecem diante de João XXIII”.

Klein descreve muito claramente aqui como o branco funciona como lugar-tenente do azul e como o vermelho e o verde são excluídos do mundo cromático fundado pelo azul. Notemos de passagem que o estatuto de exceção do vermelho e do verde não é evidentemente uma invenção de Yves Klein e que podemos seguir o vestígio disso no mais tardar desde o início do século XIX, nos textos de Goethe, entre outros, e na pintura que lhe é contemporânea. (Recordo que não se trata aqui de uma interpretação da natureza objetiva dessas cores, mas sim de uma análise de seu funcionamento na pintura kleiniana; elas nos interessam então aqui na medida em que têm um sentido.)

Para resumir essa análise do sistema cromático kleiniano, digamos que o branco tem o estatuto excepcional de marcar a imaterialização do azul, sua presença na ausência, o que eu representarei sofrivelmente no esquema a seguir, pela superposição do branco sobre o símbolo azul. Em compensação, o laranja cobre o azul, se *opõe a este*. Não é o caso nem do amarelo nem do rosa, que são, os dois, *levados* pelo azul, um diretamente, o outro indiretamente, pela mediação do esquecimento. O verde-escuro, cuja natureza é de se *parecer* com o azul, é a cor diferencial do sistema. Recusado pelo laranja e acolhido pelo amarelo, ele funda não apenas o amarelo em sua função criadora de um espaço cromático, mas se encontra também nos antípodas do rosa que se coloca precisamente além da função diferencial. Notemos de passagem que a função do rosa conheceu algumas oscilações até 1957-1958, ano no qual Klein fixou seu rosa definitivamente em uma tonalidade antes escura. Eis enfim nossa representação esquemática desse sistema cromático:



az: azul
 al: branco
 ros: rosa
 gl: amarelo
 or: laranja
 vd_{π} : verde de
 tipo ποωδης

A função do preto permanece algo enigmática e se precisará com a elaboração do *Monogold*. Retornaremos a esse ponto.

3

O dinheiro

“O que é a sensibilidade?”, pergunta Klein em sua conferência na Sorbonne de 3 de junho de 1959.

É o que existe além de nosso ser e que, no entanto, sempre nos pertence. A vida não nos pertence. É com a sensibilidade, que nos pertence, que podemos comprá-la. A sensibilidade é a moeda do universo, do espaço, da grande natureza que nos permite comprar a vida em estado de matéria-prima (Klein 2003: 125).

Se a sensibilidade é a moeda do universo, podemos dizer que esta moeda é azul. Não é azul imaterial que se pôde encontrar na Galeria Iris Clert em 1958? E por que Klein venderia sensibilidade *pictural* imaterial, se ela não tivesse nenhuma cor?

Ora, essa imagem monetária do universo não é necessariamente capitalista. Recorrente na retórica kleiniana, ela não está desprovida de uma certa pertinência histórica que vale a pena desenvolver brevemente. Na conferência na Sorbonne, Klein compara o fixador *pictural* com essa moeda, introduzindo uma ambivalência característica:

para pintar, procurei por muito tempo o líquido fixador para justamente fixar esses grânulos de pigmento que fazem uma massa radiante e brilhante quando o pigmento está em pó na gaveta dos comerciantes de cores. É consternador ver esse mesmo pigmento, uma vez esmagado no óleo, por exemplo, perder todo seu brilho, toda sua vida própria. Parece, portanto, que ele está mumificado e, no entanto, não se pode deixá-lo no chão e assim mantê-lo sustentado pelo líquido fixador, que é, então, a força invisível de atração terrestre. [...] Procurei um líquido fixador capaz de fixar cada grânulo de pigmento entre si, depois ao suporte, sem que nenhum deles seja alterado nem privado de suas possibilidades autônomas de brilho, incorporando-se aos outros e ao suporte, criando assim a massa colorida, a superfície pictural. – É desse modo que, aplicando essas normas de pesquisa pictural a um povo inteiro de um país qualquer, dentro da idéia de apresentar um dia um quadro brilhando na galeria do mundo aos olhos do universo, se percebe que o princípio monetário, o dinheiro, é o fixador de todos os indivíduos agrupados em uma sociedade, e os mumifica, retira deles sua autoridade para com eles mesmos, e os dirige diretamente para a superprodução quantitativa em vez de agrupá-los, deixando-lhes a responsabilidade imaginativa e livre que os obrigue a encontrar o bem-estar na produção qualitativa (idem: 145-146).

Haveria, portanto, uma moeda que garantiria a independência e a autonomia responsável de cada indivíduo em uma sociedade, como o fixador de Klein garante a liberdade de cada grânulo de pigmento. O que distingue essa outra moeda daquela que conhecemos, Klein não o diz verdadeiramente. Mas o que as aproxima é realmente seu caráter de valor abstrato, sua abstração e universalidade. É como se Klein tivesse simplesmente isolado uma vertente do objeto de troca tradicional para opô-la à realidade moderna. Essa outra vertente do valor abstrato e capitalista podemos vê-la em atividade e de um modo extremamente potente já na arte da primeira Renascença. Trata-se simplesmente do uso do ouro que os mestres de outrora faziam. É impossível fornecer aqui uma análise completa desse fenômeno muito rico e complexo, mas é possível esboçar algumas das suas articulações mais marcantes para o nosso propósito.

Desconsiderando-se o valor simbólico antigo do ouro na representação do poder nobiliárquico, observa-se esse metal principalmente na representação das auréolas, espécie de aura luminosa que distingue os santos do comum dos mortais. A auréola parece jorrar do corpo enquanto ele é habitado por uma alma. Exprime a santidade da personagem. A santidade lhe confere um valor absoluto e que é, portanto, incomensurável com todo valor de troca. Ora, desde o início do século XV, o ouro das auréolas se interioriza cada vez mais, pois as próprias personagens adquirem um ar propriamente dourado, de um ouro dourante implícito e muito sutil, que parece habitar os corpos como uma alma. Mas seria mais justo dizer que seus corpos habitam nesse ouro, não somente porque a doutrina neoplatônica concebe a relação entre corpo e alma nesses termos (por exemplo, em sua versão ficiniana – o corpo, afirma Ficino, habita na alma antes que o inverso), mas também porque o ouro aparece, na pintura desse período, realmente como uma luz dourada que engloba todos os corpos. Esse novo uso do ouro na pintura se observa, sobretudo, nos centros do primeiro capitalismo, na Itália e em Flandres, no mais tardar desde o século XV (mas houve uma longuíssima gestação desse fenômeno). É enquanto o corpo se encontra localizado dentro desse ouro implícito que ele é introduzido no sentimento feliz de um reconhecimento ontológico, reconhecimento envolvido no simples fato de ser e que precede todo reconhecimento social efetivo. O ser aparece assim como uma *possibilidade* estruturalmente reconhecida, aprovada e confirmada, *válida*. É precisamente esta validade universal e incondicional, já que ontológica, que aparece, de um modo absolutamente flamejante na prática pictural do século XV. – Recordemos que a mesma época terá assistido ao engajamento dos humanistas contra os privilégios nobiliárquicos, mas a favor da nobreza (dignidade) do gênero humano – que se pense no *Convívio*, de Dante, no *De dignitate hominis*, de Giannozzo Manetti, ou no tratado de mesmo título, do mais célebre Giovanni Francesco Pico della Mirandola. É porque o ouro, como moeda e objeto de troca capitalista, implica que ele não faz a diferença, que funda um valor absolutamente universal no qual todas as diferenças se apagam.

No decorrer do século XV, o uso do pigmento dourado e da folha de ouro se faz cada vez mais raro. Utilizado nas bordas dos vestuários ou em outros detalhes decorativos, ele se chama o outro ouro ou o único que conta, mas que existe apenas como atmosfera, um ar, portanto, no fundo “invisível” e intocável. Foi essa luz dourada, esse ouro “espiritual” que fascinou os autores dos séculos XV e XVI. Buscava-se, até na medicina, um ouro bastante “sutil” (na terminologia da época) para ser potável: esperava-se que tivesse notáveis virtudes medicinais. O ouro sutil, acreditava-se, sustém e mantém a própria vida, por ser tão similar ao princípio de vida que se chama alma. No entanto, no Renascimento, o olhar sobre o ouro era profundamente ambivalente. Ao lado da fascinação e da ênfase, ele provocava também um horror e um desprezo que visavam, nos escritos dos humanistas, os primeiros sintomas do capitalismo nascente. Corneille Agrippa de Nettesheim, por exemplo, fará o elogio da alquimia em sua *philosophie occulte* para atacá-la como baixa busca de riqueza no *De vanitate scientiarum*. A mesma ambivalência se nota em todos os lugares. Basta abrir o *De auro*, de Giovanni Francesco Pico della Mirandola, que começa com uma crítica áspera ao fetichismo do ouro, para em seguida entrar em uma discussão das mais exaltadas sobre os problemas da alquimia. Em um texto singularmente brilhante de Maffeo Vegio, a *Disceptatio inter terram, solem et aurum*, esses três “corpos” se apresentam diante do criador a fim de que ele julgue sua respectiva excelência. A terra exalta todas as suas belezas. Mas o sol lhe faz lembrar que ela as recebe dele, que é ele que dá a luz sob a qual, e graças à qual, nascem todas as coisas. Nas descrições de Vegio, se reconhece facilmente a luz “dourada” da pintura. Enfim chega o ouro, corpo humilde e pouco excelente em comparação com o sol e com a terra, mas é ele que será premiado após um discurso cínico sobre seu valor de troca e seu poder simbólico.

Essa posição ambivalente do ouro na cultura do Renascimento nos parece ser devida à função ambivalente do valor abstrato: por um lado, ela confere a todo indivíduo, independentemente de seu nascimento e, portanto, de um modo emancipatório muito presente, por exemplo, no *Convívio*, de Dante, um reconhecimento fundamental, porque todo indivíduo está imediatamente inscrito em uma espécie de vale-tudo

(*valetudo*) universal, expresso, na pintura, pelo ouro, ao qual se atribuem virtudes medicinais, assim como um simbolismo realista (metonímico) do divino. Por outro lado, ela funciona segundo as regras do capitalismo nascente com seus efeitos discriminatórios, denunciados com amargura pelos mesmos humanistas.

Os painéis dourados de Yves Klein, assim como seu uso do ouro como meio de pagamento – de valorização em sentido literal – da obra de arte, não deixam de lembrar essa dialética inscrita antigamente na arte, tanto mais que a pintura do Renascimento concede uma posição absolutamente excepcional, nós o vimos, também ao azul. O ouro e o azul, não o esqueçamos, são as cores heráldicas dos reis da França. – Além disso, a integração das cores azul e ouro no sistema cromático do Renascimento inclui ainda a intervenção do branco, entendido essencialmente como cor da transparência (do *nitidum* como diziam os autores dessa época) e que tem seu papel de marca de ausência (o vazio) também na obra de Klein.¹²

Na entrada da Galeria Iris Clert, era preciso pagar um tíquete de 1.500 FF (francos franceses), se não se dispusesse de um dos três mil convites. Para fazer respeitar as regras do local, Klein tinha contratado, ele diz, dois agentes da guarda republicana “vestidos a rigor” e quatro agentes privados (cuja autoridade é solicitada uma vez para se colocar para fora um indivíduo que se esforça muito para rabiscar as paredes) (Klein 2003: 86-87). São detalhes importantes; eles nos ensinam que a “sensibilidade imaterial”, essa moeda do universo, tem um preço. Esse preço será em breve dado em ouro. – Tudo isso nos faz lembrar a apresentação um tanto pomposa e maravilhosamente sensual do “teatro do vazio”. Os espectadores, após terem pagado, como o artista não se esquece de precisar, uma entrada “bastante cara”, são amarrados a seus assentos e amordaçados “por medida de segurança” – promete se reembolsar aqueles que renunciassem ao espetáculo sob essas condições. Em seguida, assistir-se-á a uma hora de cena vazia, totalmente branca e clara, cuja primeira meia hora será acompanhada de uma “faisca contínua”.

12 Estudei, em outro lugar, essa relação fundadora entre as três cores, azul, ouro e branco, na pintura do Renascimento. Ver Haas (2001).

Na sala, belíssimas mulheres jovens nuas ou, a rigor, de biquíni, espécie de lanterninhas, passam nas fileiras dos espectadores e os reconfortam, ajustam seus grillhões e suas mordanças, dizem-lhes as horas e quanto tempo eles têm ainda para agüentar o espetáculo (belíssimos homens jovens, também nus ou de biquíni, cuidam das espectadoras) (*Dimanche, Journal d'un seul jour*, in Klein 2003: 182-184).

O espetáculo do vazio é assim enquadrado por um elemento pecuniário e um elemento erótico. Se o vazio pertence ao azul e o aspecto pecuniário ao ouro, o erotismo (a carne) parece de certo modo ligado à cor rosa, como já é o caso nos tratados cortesês sobre a simbólica das cores no Renascimento; e é assim que as três cores do ex-voto de Santa Rita di Cascia encontram o seu respectivo lugar.

Constatamos, portanto, que a imaterialização do azul, a passagem à sensibilidade “imaterial” e apesar disso “pictural”, é acompanhada pela introdução temática do preço de venda ou de entrada, isto é, do valor econômico do dinheiro e mais tarde do ouro que aparece sob a forma do monocromo, a partir de 1959-1960. Essa relação essencial é muito clara também no certificado do International Klein Blue (I.K.B.), registrado em 19 de maio de 1960 (idem: 159). O certificado de artista desempenhará um papel cada vez mais importante na defesa dos direitos autorais, mas também na constituição fetichista da obra de arte, nas últimas décadas do século XX até hoje (Semin 2001). A positividade da passagem ao vazio, nos parece, pressupõe essa posição do valor econômico que o enquadra. Essa constelação lança luz também sobre a natureza do erotismo e, na seqüência, sobre a relação dos sexos, aqui fundamentalmente assimétrica.

4 **Do capital**

Não sou o primeiro a aproximar o ato de pintar da ejaculação. Esta aproximação foi feita de uma forma insistente por Cy Twombly em seu uso da pasta branca viscosa que recobre seus desenhos de disléxico. Quem cobria pranchetas com uma cor azul uniforme, teve de remodelar o próprio ato de pintar, primeiro reduzindo-o ao simples preenchimento por

meio de um rolo (que substituíra então o pincel, o que não ocorria sem afetar a metafórica do ato pictural), depois substituindo-o pela prática da antropometria, que consistia em convidar os modelos femininos a besuntarem o corpo de tinta azul para aplicá-la em seguida, por impressão, no suporte. Dessa prática nasceu, aliás, um dos certificados de Klein, certificado de um procedimento que

consiste em besuntar totalmente ou parcialmente o corpo de um ou de vários sujeitos ou modelos de uma ou várias cores adaptáveis à pele, depois em mandar que o dito sujeito ou os ditos sujeitos se coloquem, sob a direção de um mestre-de-obra, com o distanciamento necessário, sobre um suporte apropriado ou vice-versa [...] de modo a obter impressões coloridas sobre o referido suporte (idem: 161-162).

Primeiramente, Klein pintara suas superfícies azuis na presença de modelos nus femininos para criar em uma atmosfera de sensualidade, que devia ser transmitida também às suas obras. Ele gostava de dizer mais tarde que as mulheres eram seus “pincéis”, o que é uma afirmação bastante picante, considerando o sentido etimológico do pincel fálico. Eis como Klein se exprime sobre os outros pintores:

Detesto os artistas que se esvaziam em seus quadros, como é bem frequentemente o caso hoje. O “morbidismo”! Em vez de pensar no belo, no verdadeiro, eles vomitam, ejaculam e cospem toda sua horrível complexidade, apodrecida e infecciosa, em sua pintura como para se aliviar e carregar “os outros”, “os leitores” de suas obras, de todo seu fardo de remorsos fracassados (idem: 240-241).

Mas, no final das contas, não se tratava mais de *pintar*, mas de *ser*, para retomar a formulação de Yves Klein:

Para dizer a verdade, o que eu procuro atingir, meu desenvolvimento futuro, minha saída para a solução de meu problema, é não fazer mais absolutamente nada, o mais rapidamente possível, mas conscientemente, com circunspeção e precaução. Procuro ser “simplesmente”. Serei um “pintor”. Dir-se-á sobre mim: é o “pintor”. E me sentirei um “pintor”, um verdadeiro, exatamente, porque eu não pintarei, ou pelo menos aparentemente. O fato de que “eu existo” como pintor será o trabalho pictural mais “formidável” desta época (idem: 236).

É a partir do sistema cromático kleiniano que tentaremos melhor compreender de que se trata.

O vazio, de certo modo, é branco; pelo menos é a cor que Klein deu às salas da exposição do “vazio” na Galeria Iris Clert, na matéria intitulada “Teatro do vazio”, no *Dimanche, Journal d'un seul jour* e na sala do vazio no museu Haus Lange, de Krefeld (bem publicado na Berggruen/Hollein/Pfeiffer 2004). Em outro texto do *Dimanche, Journal d'un seul jour*, “Les cinq salles”, ao qual retornaremos em breve, o branco é categoricamente chamado “International Klein Immatériel (vazio)” (idem: 197). Este branco, como imaterial e vazio, é o vazio do azul enquanto ele está ausente (imaterializado) e, portanto, presente nesta ausência. Em seguida, precisa-se de ouro para manter o azul na existência no momento mesmo em que ele se imaterializa. O ouro garante o vale-tudo do azul imaterializado.

Se, para o pintor, tratava-se de *ser* no lugar de *pintar*, isto é, de nada *fazer*, isto era um modo de deduzir as conseqüências inerentes à natureza do azul no sistema cromático aqui esboçado. Vimos que o azul é uma cor cuja intensidade consiste não em um movimento de concentração, mas bem antes de extensão e cuja propriedade é de conceder, de “dar a vida”, como dizíamos anteriormente. Mas quem dá a vida não é a mulher? O azul seria, portanto, a intensidade da extensão do feminino enquanto ele dá a vida. E é precisamente enquanto ela é dom de vida que ela não insiste em si mesma. Daí a necessidade de renunciar ao fazer, de abandonar a cor azul ao modelo feminino, de ir em direção a esse vazio em que a ação do pintor se reduz ao simples fato de existir. Haveria aqui um gesto similar àquele de que falou Schelling outrora ao dizer que o ser é a clemência que renuncia a si, concedendo a existência a seu Outro, ao sendo? Se diferença existe, ela se situará do lado do significante monetário e do lugar que lhe cabe de direito na economia das duas elaborações.

O azul é a cor sem limite, que não esconde nem recobre nada, que é infinitamente profunda e, por conseqüência, sem nenhuma profundidade, que abole a definição espacial do próprio corpo enquanto ele está “aqui” e nos leva à pura sensação de ser. É a cor “vital”, isto é, a que dá lugar ao ser do vivente, aquela em que o ser do vivente aparece justamente como o dom de dar lugar, a cor feminina por excelência. No sistema cro-

mático kleiniano, é “a” cor, simplesmente, a que contém todas as outras e a única que permaneceria, se suprimíssemos todas elas, a cor-mãe.

No entanto, é Klein que terá “inventado” esse azul. Ele o encontrou completamente pronto para introduzi-lo na posição de monocromia que caracteriza sua visão. Este azul está já muito presente na obra de Kandinsky, na qual aparece diversas vezes sob a forma de montanha azul (por exemplo, em *Blauer Berg*, 1908, Coleção Guggenheim, New York; *Berg*, 1909, Lenbachhaus, Munich; *Improvisation 35*, 1914, Kunstmuseum, Basel). É talvez o mesmo que aparece na poesia de Georg Trakl (por exemplo, “des Abends blaue Taube”, no *Das Herz*; “der blaue Frühling”, no *Im Dunkel*; “der blaue Augenblick”, o instante azul que seria “Seele”, alma; no *Kindheit*, com uma ligação evidente ao azul dos românticos).

Gostaria de sugerir, por outro lado, que as cores laranja e amarelo concernem, de certo modo, ao pólo masculino do sistema cromático analisado aqui. Já observamos que Klein assinava, às vezes, à frente (com a única exceção do I.K.B. 38 de 1957, segundo Wember), somente os monocromos laranja, amarelo e vermelho. A aposição do nome próprio (a assinatura do artista procriador) e a posição masculina parecem harmonizar-se. Recordemos que entre as antropometrias, que são sempre impressões femininas, algumas são azuis sobre fundo amarelo. O vermelho obtém certamente uma posição à parte em relação ao amarelo e ao laranja, como já indicamos anteriormente. A assinatura do I.K.B. 38, de 1957, deveria ser interpretada segundo este contexto.

Ao se aproximar da cor, o pintor se anula desta forma na *Gelassenheit* do deixar-ser, deixando primeiro seu pincel fazer, que é então o modelo feminino, obediente, e, depois, no não-fazer consumado de um não-ser, que seria doravante o próprio ser, que dá o ser, renunciando a ele mesmo. Ele muda de sexo.

Correlativamente, a pintura azul de Klein inicia uma temporalidade particular. O azul é dom de ser, mas o que dá o ser é o futuro. O azul é, portanto, a cara do futuro, promessa. Neste azul, através dele, o futuro está absolutamente aberto, abertura do ser, promessa de ser. O presente, a presença do ser-aqui daquele que olha não é nada além do que esta mesma abertura para o que é prometido, isto é, posto na frente, e ofere-

cido como doação: o futuro. Para essa presença, não há passado nem memória. Por isto, esse futuro não é o de um destino, nem de uma decisão, mas somente o do dom puro de ser.

Apenas essa temporalidade já exclui o “ponto de vista”, individual e sempre ligado a um destino, do qual vimos, anteriormente, que ele se apaga e como se apaga diante do monocromo azul. Nessa situação icônica sem ponto de vista, nem passado, nem memória, o corpo não conhece necessidades, no sentido simplesmente de que ele não está na miséria. Para estar na miséria, é preciso ter, é preciso poder ter um passado. O monocromo azul realiza, de modo imaginário, a utopia do jardim Edênico – utopia de uma época sem passado que o teria precedido, aliás – da qual fala Klein diversas vezes e, principalmente, em seu ex-voto para Santa Rita di Cascia.

Essa figura do tempo se encontra em uma relação tensa com a que o tempo adquire, desde há muito, no contexto do vale-tudo capitalista. O capital, digamos, impõe uma estruturação do tempo. É que o valor de um capital depende, de certo modo, do momento no tempo no qual você o possui. A mais-valia se produz precisamente por um adiantamento de capital àquele que, em seguida, o reproduz. Mas, enquanto o trabalhador possui apenas o valor de um trabalho realizado no passado, atingido, por tanto, pela irreversibilidade temporal, o empreendedor recebe uma mais-valia em função de seu poder de produzir justamente um adiantamento; dito de outro modo, de dar ao trabalhador o que ele ainda não produziu. Entre os dois, há a necessidade de ser mortal. Visto que estamos muito longe de saber o que “é” o tempo, se ele “é” ou não, e em qual sentido, isto é, que não conhecemos seu estatuto ontológico, visto que, em outras palavras, o tempo como tal parece particularmente depender de uma elaboração significante, essa observação nos parece abrir um campo de questões.

A idéia de pintar papel-moeda (Klein 2003: 254) ou ainda a do quadro como “título de propriedade” (idem: 81) não é necessariamente apenas uma apoteose do significante capitalista. Trata-se talvez da tentativa impossível e utópica de produzir valor a partir do futuro, isto é, a partir do azul, desse “sangue da sensibilidade”, como dom de ser (futuro).

“O sangue da sensibilidade é azul”, diz Shelley, e é exatamente a minha opinião. O preço de sangue azul não pode de modo algum ser dinheiro. Há de ser ouro. Além disso, como veremos mais tarde, “[...] o azul, o ouro e o rosa são de mesma natureza. A troca no nível desses três estados é honesta”.¹³ Quando Klein opõe, mais à frente, na mesma conferência, a idéia de uma produção qualitativa acompanhada de uma responsabilidade imaginativa à superprodução quantitativa de tipo capitalista (idem: 146), ele não está tão longe do que um Beuys pôde dizer da criatividade humana como verdadeiro capital, por exemplo “Kunst und Staat”¹⁴.

5

Sistema cromático

Qual é o estatuto do ouro (do dinheiro, do “valor”) em relação à “imaterialização” do azul? Insistimos no fato de que, na obra de Yves Klein, a imaterialização sob todas as suas formas se inscrevia sempre em um contexto econômico claramente definido. É preciso considerá-lo como uma parte integrante das obras em questão. A passagem do pagamento em dinheiro para o pagamento em ouro puro acrescenta ainda a isso um matiz digno de atenção.

Poder-se-ia perguntar se, por exemplo, o que sobraria de tanto vazio se não houvesse nada a pagar? De certa forma, o não-sendo não existe; para que exista, é preciso que, pelo menos, *valha*. O não-sendo não é, mas vale. Ele é o *intentum* válido de uma intenção, um *valor*. Por este termo, traduzo primeiro o que os gregos chamavam o *ἀξιον*, isto é, o que é digno e, portanto, valoroso entre os homens. Em alemão, seria preciso traduzir esse termo pela palavra *Geltung* (do qual dinheiro, *Geld*, é um derivado), que não induz os subentendidos morais do *Wert* (valor).

Isso significa, ao inverso, que o vale-tudo é estruturalmente atingido pela figura da negação: não há vale-tudo sem nada. Para que uma coisa

13 Citação tirada da *Conférence à la Sorbonne*, in Klein (2003, p. 122).

14 Ver Beuys (2000, p. 224 e ss.).

valha, é preciso que ela não seja. O valor é, nesse sentido, segundo a fórmula de Platão (do diálogo Sofista), o ser do que não é. É precisamente a função fundadora do nada – não confundir com a do vazio (branco na obra de Klein) – que equivale, no sistema cromático aqui estudado, ao preto. O próprio Klein o denomina simplesmente de “International Klein Néant, I.K.N.” (idem: 197). Nisso, Klein se inscreve, aliás, perfeitamente, na tradição ocidental da pintura.

É o momento, enfim, de citar esse pequeno texto que descreve uma exposição em cinco salas que se seguem e que o espectador percorreria lentamente “arrastando bolas de ferro amarradas aos pés”:

Entrada pela sala dos nove quadros monocromos azuis, todos do mesmo formato e do mesmo azul (I.K.B.). – Passagem na sala vazia inteiramente branca imaculada (inclusive o chão) (I.K.I.). – Passagem na sala dos nove Monogold do mesmo ouro fino 999,9 (I.K.G.) e todos sempre do mesmo formato que os precedentes azuis da primeira sala. – Passagem na sala vazia escura, quase preta (I.K.N.). Passagem na sala dos nove monopink, sempre do mesmo formato que os azuis e ouros das salas precedentes (cor exata: I.K.P. verniz de garança rosa...), saída (idem: 196).

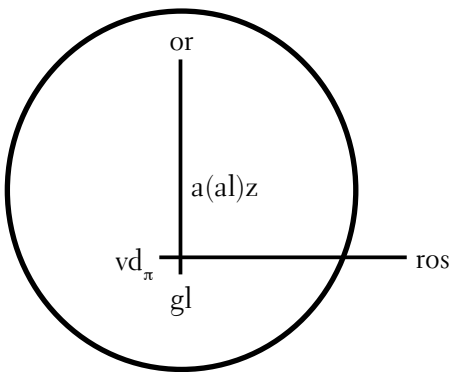
Esse pequeno texto é notável também por alguns detalhes tipográficos, como a maiúscula reservada ao “Monogold”, que destaca bem o lugar do Mestre, mas também os três pontos que seguem o rosa... que se transforma literalmente em “saída” e que convoca o que não se diz, o amor. Já os autores e pintores do Renascimento consideraram o rosa como a cor da carne e de seu prazer. A ligação da carne ao ouro, cor da alma como princípio de vida, impõe-se no mais tardar, nós vimos, desde o fim da Idade Média. O rosa compartilha inúmeras características com o azul. É dele que Klein terá tratado até o fim de sua carreira nos mesmos contextos que o azul na escultura e no relevo-esponja, mesmo que ele permaneça, do ponto de vista quantitativo, a cor subordinada. Se o azul é a cor absoluta, o rosa é um derivado dele, um azul suavizado. Ele é aparentado ao azul na medida em que partilha com ele a profundidade, o caráter estendido que se opõe ao caráter do laranja e do amarelo. Mas ele se distingue do azul pelo fato de ser uma cor específica, sendo o azul a cor universal por excelência. Em relação ao ouro, o azul funciona

como o espaço cromático que o acolhe e no qual o ouro adquire todo o seu brilho. O rosa, em compensação, coloca-se além do ouro, com uma tendência para o branco manifesta nos *rosas* que ornamentam o “túmulo do espaço”. No Renascimento, a ligação entre rosa e branco se dava pelo viés do sangue que transparece através de uma pele idealmente branca. O rosa não tem peso.

Se essa seqüência de cinco salas se encerra na cor da carne, ela exclui a do excremento, o marrom, que fornece, no entanto, o pano de fundo necessário à exaltação kleiniana do valor. Exclusão em relação à qual eu gostaria de sugerir aqui que impõe um retorno, sob a forma de uma utopia que não carece, portanto, de um certo teor de realidade.

Antes de abordar brevemente o retorno do marrom fecal na utopia segundo um efeito de realidade, tentemos resumir de modo esquemático o sistema kleiniano da cor:

O $vd_{\pi} - r$ posto à parte retoma o argumento desenvolvido antes, segundo o qual essas duas cores não entram na economia do azul cor absoluta.



br: marrom
 au: ouro
 n: preto
 az: azul
 al: branco
 ros: rosa
 gl: amarelo
 or: laranja
 vd_{π} : verde de tipo
 $\pi\omega\delta\eta\varsigma$

$\frac{au}{n}$

$vd_{\pi} - r$

br

– O marrom riscado significa a supressão de uma cor. Por mais suprimida que seja, ela volta, e eis como.

É o preço de venda e de entrada que fornece o valor ou o vale-tudo do não-sendo posto como arte. A obra se inscreve assim no contexto capitalista do valor autogerador. Já fizemos a ligação entre a autonomia da arte e sua posição de fim em si além da moral, por um lado, e, por outro lado, entre a autonomia da arte e o fenômeno capitalista, do qual destacamos a aparição simultânea com a “arte”, em um sentido enfático, no fim da Idade Média. Mas as coisas são mais complicadas. O valor do objeto artístico, o fato de que ele é válido, localiza-se justamente em uma distância crítica em relação ao valor econômico. Na obra de Klein, no momento em que se trata de “consumir” a sensibilidade imaterial, joga-se o preço de venda no rio Sena, o que equivale, poder-se-ia crer, a uma aniquilação do valor capitalista. Notemos, todavia, que esta aniquilação jamais está completa, pois uma parte do preço retorna à galeria de arte e outra ao artista. A aparição desse “resto” não é sem interesse, considerando-se a simbólica fecal do metal e sua função econômica. Aliás, Yves Klein depositou, vimos isto, três lingotes de ouro obtidos da venda das quatro primeiras zonas de sensibilidade pictural imaterial no ex-voto para Santa Rita di Cascia.

Esse resto convoca um outro, cuja presença é, ao mesmo tempo, particularmente potente e oculta. Com efeito, no momento em que o artista joga o ouro puro no rio Sena, dá-se algo parecido a um aniquilamento do valor. Literalmente, joga-se o dinheiro pela janela. É como se uma ínfima parte do capital fosse retirada de circulação para ser definitivamente destruída. Na realidade, não é o caso. Pelo contrário, a compra do ouro terá acelerado a velocidade da circulação do capital nas devidas condições. Sua destruição não é nada além de um uso um pouco inabitual, mas que não interrompe de modo algum a circulação do capital. Digamos que o ato de aniquilação do ouro secreta uma circulação capitalista clássica e se destaca desse fundo, essencial ao bom funcionamento da obra. Com efeito, esta se aloja aqui nesse vale-tudo econômico que garante sua existência e sobrevivência no mesmo momento em que ela se dissolve no nada. Ela é essencialmente

constituída por certa renúncia ao valor monetário, da parte do artista e do comprador; renúncia ambígua, do lado do artista, há a “justa remuneração” que remanesce, e, do lado do comprador, o canhoto dentro do livro-caixa depositado na galeria, sem falar no ganho em prestígio e publicidade que pertence às duas partes.

Yves Klein nos anuncia, com efeito, uma arquitetura do ar que levaria ao domínio do clima, permitindo assim aos habitantes da região em questão, até à humanidade inteira, viverem felizes, autônomos e completamente nus.¹⁵ Visão utópica e de mau gosto, sobretudo em uma época como a nossa, de aquecimento da terra, que vislumbra as conseqüências devastadoras e extremamente discriminatórias para com as populações pobres.

O que quer que se pense, tudo isto é de muito mau gosto e é bem a minha intenção, eu grito bem forte: “O KITSCH, O CORNY, O MAU GOSTO”, é uma nova noção na ARTE. Na mesma ocasião, de passagem, esqueçamos a simples ARTE! – O grande belo é apenas realmente verdadeiro se ele contém, infiltrado nele de modo inteligente, “MAU GOSTO AUTÊNTICO”, “ARTIFICIAL EXASPERANTE E BEM CONSCIENTE” com um dedo de “DESONESTIDADE” (idem: 287).

Sob essas condições, é coerente mesmo que “a teoria da imaterialização negue o espírito de ficção científica” (idem: 270), isto é, que ela, de antemão, exclua sua própria realização.

15 Ver “Anthropométrie”, in Wember & Fiedler (1969, p. 102); e Klein (2003, p. 271; 286).

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Ethique à Nicomaque*, I, 4, p. 1095a. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960.
- BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: J. Corti, 1943.
- BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience*. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Werke*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.
- BEUYS, Joseph. *Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle, Texte 1941-1986*. BEUYS, Eva (ed.). München: Schirmer, 2000.
- CATALOGUE de l'exposition du Musée d'Art Moderne et Contemporain. *Yves Klein. La vie, la vie elle-même qui est l'art absolu*. PERLEIN, G. & CORA, B. (eds.). Nice: Adagp, 2000.
- CATALOGUE de l'exposition du Musée National d'Art Moderne. *Yves Klein*. BOZO, D. (ed.). Paris: Centre Georges Pompidou, 1983.
- CATALOGUE de l'exposition. *Yves Klein*. BERGGRUEN, Olivier; HOLLEIN, Max & PFEIFFER, Ingrid (eds.). Frankfurt a.M., Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.
- DANTO, Arthur Coleman. *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1981.
- DE DUVE, Thierry. "Yves Klein ou le marchand mort", in *Cousus de fil d'or*, Villeurbanne: Art Éd., 1990.
- HAAS, Bruno. *Die freie Kunst*. Berlin: Duncker & Humblot, 2003.
- . "Il colore: Pittura e Filosofia tra Rinascimento e Barocco", in *Paragone Arte*, LII, nº 619, 2001, S. 3-34.
- KANDINSKY, Wassily. *Essays über Kunst und Künstler*. Benteli Verlag: Bern, 1955.
- KLEIN, Yves. *Le dépassement de la problématique de l'art et d'autres écrits*. Paris: Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003.
- PASTOUREAU, Michel. *Bleu. L'histoire d'une couleur*. Paris: Seuil, 2000.
- RIOUT, Denys. *Yves Klein. Manifester l'immatériel*. Paris: Gallimard, 2004.
- SEMIN, Didier. *Le peintre et son modèle déposé*. Genève: Mamco, 2001.
- WEMBER, Paul & FIEDLER, Gisela. *Yves Klein*. Köln: DuMont Schauberg, 1969.