



# A absolvição do “gãnscter da sensibilidade”:<sup>1</sup> Yves Klein. Corpo, cor, imaterial

Fernanda Lopes Torres

Yves Klein. Corps, couleur, immatériel. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2006.

*Klein e relevo-esponja azul*, V. Döhne.

1 Expressão empregada por Yves Klein em Klein, Raysse, Arman: des nouveaux realistes. In *Yves Klein* (cat. expo). Paris: Centre Georges Pompidou, 2006, p. 264.

2 A tese intitula-se *Yves Klein, Andy Warhol, Joseph Beuys: lugares de melancolia* e foi apresentada ao Departamento de História da PUC-Rio em dezembro de 2006.

3 “Yves Klein Blue”, azul criado e patenteado pelo artista, junto aos proprietários de uma loja de pigmentos puros, Klein desenvolveu pesquisa a fim de identificar substância capaz de fixar o pigmento no suporte sem alterar sua granulagem. Misturou ao puro pigmento 95% de álcool etílico, também chamado álcool industrial, e acetato de etil, em que se diluiu previamente M-Rhodopas, uma resina transparente.

4 Ao final da carta, Klein indica a remessa de cópias para o dalai Lama, o papa Pio XII, o presidente da Liga dos Direitos do Homem, o diretor do Comitê Internacional da Paz, o secretário-geral da ONU, o secretário-geral da Unesco, o presidente da Federação Internacional de Judô, o redator-chefe do *Christian Science Monitor*, Bertrand Russel, e doutor Albert Schweiter. Klein, Yves. Explosions bleues. Lettre à la Conférence Internationale de la Détection des Explosions Atomiques. In *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*. Marie-Anne Sichère; Didier Semin (org.). Paris: École Supérieure des Beaux-Arts, 2005, pp. 60-61.

A inauguração da exposição retrospectiva das obras de Yves Klein, realizada de 5 de outubro de 2006 a 5 de fevereiro de 2007, no Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou, coincide com a conclusão de minha tese de doutoramento, na qual trato da obra do artista.<sup>2</sup> O ineditismo dessa segunda retrospectiva na instituição francesa (a primeira foi ali realizada em 1983) reitera o reconhecimento público de Klein como o artista francês do pós-guerra. No difícil período de conclusão do trabalho, não tive a oportunidade de ver a exposição. Com o tempo e o orçamento esgotados, resisti ao impulso inicial de adquirir o catálogo e, só agora, quase um ano após a defesa da tese, peguei o livro de capa dura dourada, em que se inscreve – em azul-IKB,<sup>3</sup> evidentemente – o nome do artista.

Mais do que asseverar minha convicção acerca do lugar da obra de Klein na história da arte, a realização da mostra no momento de conclusão do trabalho coincidiu com uma espécie de reconciliação com sua arte. Acabei por reapaixonar-me pelo seu azul. É que, inicialmente arrebatada pela cor no máximo de sua saturação, ao longo do trabalho, em vários momentos, dela duvidei – hesitei entre a crença e a dúvida acerca da legitimidade de sua arte. Conforme a pesquisa prosseguia, no entanto, ficava cada vez mais difícil evitar um espontâneo sorriso diante de cada uma de suas propostas irreverentes ou absurdas. A assinatura do céu em Nice ou a exposição de monocromos idênticos vendidos a preços distintos em Milão, a iluminação do Obelisco em Paris ou os “gritos azuis”, a carta dirigida à conferência internacional da detecção das explosões atômicas, quando, com toda humildade e toda consciência de artista, Klein propõe nada menos do que pintar em azul as bombas A e H.<sup>4</sup>

Sem a certeza pela presença plena da obra de arte, uma verdade da arte é como que perseguida – por nós e também pelo artista –, na constante renovação daquela espécie de sorriso. Compreendi então ser essa a “manutenção” de sua arte, vivificada na iminência da manifestação da cor em meio à contingência radical da arte naqueles anos 60. Assim foi que ao fim do trabalho me convenci de meu sentimento inicial e pude experimentar a intensidade desse sentimento como a intensidade do próprio azul-kleiniano. Quando soube da retrospectiva a ser realizada no Beaubourg, veio-me então mais um “sorriso”, de outra espécie, definitivamente impossível de ser contido.

Na apresentação do catálogo, a curadora Camille Morineau reconhece em Klein o cultivo de uma “arte do paradoxo”, que equivale ao que identificamos como seu trânsito por

entre os pólos da crença e da dúvida radicais acerca da arte. Onipresente nos artigos do catálogo como um diagnóstico preciso, esse aspecto paradoxal<sup>5</sup> é ali mais exposto em seus sintomas do que investigado em suas causas.

A coincidência entre o (decisivo) período final da tese e a segunda retrospectiva de Klein evidencia o difícil limite entre trabalho acadêmico e aproximação cultural. Por certo a qualidade do envolvimento com a obra do artista numa tese não se compara à sua experiência *in loco* na atual realidade burocrática da arte, da qual, aliás, faz parte o catálogo. Ao experimentar “na pele” a arte do *paradoxo* de Klein, no entanto, fica difícil deixar de notar o caráter instrumental da maior parte dos textos. Eles se concentram em vários dados/informações que, por sua vez, ao convergir para o sensato diagnóstico do paradoxo, não se expandem em uma dimensão crítica fértil. Assim, na tentativa de superar o equívoco da redução da obra kleiniana a atitudes escandalosas, a mostra, tal como registrada no catálogo<sup>6</sup> – acaba por se converter no perigo de eliminar a própria arte, submetendo o artisticamente excitante a um conceito cultural.

A começar pelo reconhecimento do artista como “um dos emblemas da radicalidade artística que conduziu à definição da arte contemporânea”, capaz de anteceder seus homólogos americanos e europeus no “vocabulário, na gramática e na declinação dos tipos de registro dos restos possíveis” (Morineau). Ora, como seria possível a um “emblema de radicalidade artística” anteceder alguém sem perder justo seu caráter radical? Pois, “na ordem poética e artística, o revelador raramente tem um precursor”.<sup>7</sup> O argumento de um “Klein precursor” não se presta à “legitimação” da arte – transgressiva por natureza – do “gângster da sensibilidade”.

Klein compartilha com o experimentalismo artístico contemporâneo o foco na potência poética – reconhecido pela curadora como “um não-fazer que também seria artístico” –, transfigurada em atitudes escandalosas. Provocações, menos inconseqüentes do que produtivas, elas incorporam a contingência própria da arte contemporânea, com destaque para uma inflacionada subjetividade artística.<sup>8</sup>

Após os prefácios,<sup>9</sup> o catálogo se estrutura em três seções: “Corpo, cor, imaterial”; “Klein em seu século”, que marca a presença da obra do artista francês nos Estados Unidos, no Japão e na Europa (França, Alemanha, Itália, Áustria e países do leste europeu); e “Klein e sua imagem”, que trata da auto-elaboração de sua imagem pública.

Abrindo a primeira seção, Denis Ryout (Impregnações: cenários e cenografias) liga a ambigüidade da obra kleiniana à sua capacidade de alternar presença e ausência. O autor entende a expressão exaustivamente empregada pelo artista – “sensibilidade pictórica” – como uma especificidade ontológica regida pela noção-chave de “impregnação”. Produção imediata de presença, pintar equivale a impregnar o espaço e o espectador, o que significa anular sua distância em relação à obra. Nesse sentido, Ryout atenta para os “parâmetros

5 Observamos que o reconhecimento do aspecto paradoxal da obra de Klein não é inédito. Nesse sentido, vale destacar minuciosa análise da historiadora da arte Nan Rosenthal no catálogo da primeira retrospectiva de Klein no Pompidou, *La lévitation assistée*. Para Rosenthal, a obra de Klein hesitaria entre pesquisas utópicas ou transcendentais e manifestações as mais fraudulentas. Sua pintura age entre a pura emergência da forma do místico/idealista Malevich e a não-forma do cético/irônico Duchamp.

6 Afinal, vale lembrar essas são observações sobre o catálogo, e não sobre a mostra, à qual estive presente.

7 Charles Baudelaire. A Exposição Universal de 1855. In *A Modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 37.

8 Na última seção do catálogo, somos informados do repertório documental do artista, que conta com mais de 2.000 clichês, desde realizações de antropometrias e cosmogonias a seu casamento com Rotraut Uecker, passando pela confecção das pinturas de fogo, pelo registro da venda das zonas de imaterialidade sensível, em plena luta (judô), etc.

9 Ao todo são cinco prefácios: o da curadora – que, como elegante anfitriã, apresenta seus textos após os de seus “convidados” –, o do presidente do Pompidou, o do diretor do Musée National d’Art Moderne e o do diretor do Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, para onde segue a mostra. Vale observar que a exposição e o catálogo têm o apoio de LVMH (Môet Hennessy-Louis Vuitton), cujo logotipo, logo abaixo daquele do Centre Pompidou, se destaca em corpo maior. Ao presidente da empresa, Bernard Arnault, também é dada a palavra em texto no qual afirma “que a radical modernidade de Yves Klein inspira hoje os talentos do grupo LVMH”.

técnicos por muito tempo negligenciados”. Afinal, o encanto do monocromo reside em sua qualidade pictórica. A matéria trabalhada “forte e seriamente” deixa visíveis a cor em todo o seu esplendor e a pintura, “epiderme viva à medida que o pintor pinta”.

Mais do que se oferecer presente, a obra deve, sobretudo, “impor-se a nós para introduzir-se em nosso espírito e, definitivamente ausente, continuar a nutrir nosso imaginário”. Para falar com Klein, “da conversa muda que se estabelece entre o estado das coisas e mim nasce uma afinidade impalpável, ‘indefinível’, como diria Delacroix”,<sup>10</sup> para quem a pintura é mero “pretexto material”.<sup>11</sup> Sem se conformar em quadros, a obra impregna o espaço, demonstra o pintor com o vazio. Afinal, a arte não precisa provar para dar corpo a suas ficções, observa Ryout. Basta o gesto, contanto que ele seja justo, isto é, apropriado e executado com maestria.

10 Yves Klein. L'aventure monochrome. In *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*. Op. cit., p. 227.

11 “Je me suis dit cent fois que la peinture, c'est-à-dire la peinture matérielle, n'était que le prétexte, que le pont entre l'esprit du peintre et celui du spectateur.” Eugène Delacroix. *Journal*. Paris: Librairie Plon, 1996, pp. 252/253.

A presença do artista em pessoa conclui o ciclo pintar = impregnar, que, por sua vez, equivale à presença e à ausência. Para estar presente *in absentia*, Klein teria previsto e organizado o registro visual de seus atos mais notáveis. Vide a célebre fotografia *O pintor do espaço se lança no vazio!*, capaz de sintetizar o caráter cenográfico de sua obra. Publicada no jornal *Dimanche*, definido pelo artista como apresentação teatral de 24h, a foto revela o ato do pintor como coincidência entre sua finitude e o infinito/vazio. Trata-se, aliás, de uma montagem fotográfica do “cidadão honesto do espaço incomensurável da sensibilidade”,<sup>12</sup> que, como tal, deve colocar-se de fato no espaço a fim de pintá-lo. Tal é a encenação do pintor no teatro do vazio, que sai de si mesmo para, afinal, coincidir com esse espaço – vide os artigos do jornal, “projetos cênicos nos quais o artista se apaga” (Ryout).

12 Yves Klein. Le dépassement de la problématique de l'art. In *Le dépassement de la problématique de l'art*. Op. cit., p. 103.

Ótima síntese da arte de Klein, o texto de Ryout introduz o leitor à “aventura monocromo” num ritmo fluido, abruptamente interrompido, no entanto, pela conclusão vaga de sua obra como “um todo poeticamente coerente capaz de fazer aparecer o ‘maravilhoso’”.

Yve-Alain Bois toma como mote as observações de Adorno sobre a música de Wagner para afirmar a atualidade de Klein. O pensador alemão reitera a natureza espiritual e, simultaneamente, o caráter inacabado das obras de arte, para reconhecer: “o que mudou em Wagner não foi só sua incidência, mas também ela mesma”. Por sua vez, o crítico francês hoje identifica um Klein distinto daquele dos anos 60. Própria de nossa relação com obras de arte, essa atitude ambivalente presente na fala de Adorno teria conduzido o crítico francês “ao seio de suas resistências à obra de Klein e seus entornos” – principalmente seus escritos e os de Pierre Restany, que detinha o monopólio crítico quase exclusivo sobre sua obra até pelo menos 1983. Seguir as notas de Adorno sobre Wagner permitiria a Bois “entrever o nó não só de [suas] próprias resistências a certos aspectos de sua obra e mais ainda de seus”.<sup>13</sup> E então Bois acaba por se render à “farsa” do pintor: de *Yves Peintures*, obra (ausente da exposição) que anuncia a natureza dúbia do procedimento kleiniano no mundo institucional da arte, ao seu azul indubitavelmente maravilhoso.

13 Assim como “das resistências de Benjamin Buchloh, para quem Klein é o artista por excelência do capitalismo avançado”, prossegue Bois. Para o crítico alemão radicado nos EUA, ao rematar a apoteose da indústria cultural, Klein “seria o artista da Europa do pós-guerra que inaugurou uma estética não só da contingência institucional e lingüística, mas também da espetacularização absoluta”. Benjamin Buchloh apud Yve-Alain Bois. *L'actualité de Klein*. In *Yves Klein: corps, couleur, immatériel*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2006, p. 75. Vale notar a visão semelhante do crítico belga Thierry de Duve que, segundo a concepção marxista de trabalho, identifica Klein, em *Cousus de fil d'or* (Art Édition, 1990), com o capitalista, o marchand, o proprietário dos meios de produção.

*Yves Peintures* constitui uma espécie de catálogo, como aqueles de artistas consagrados por instituições artísticas e pela crítica especializada. As “obras” consistem em retângulos coloridos, abaixo dos quais se encontram, à esquerda, o nome do artista e, à direita, o título da “obra” (cidades com as quais ele tem alguma relação, como Paris, onde vive, Nice, onde nasceu, Tóquio, onde estuda judô, Londres, para onde viaja, etc.), seguido por suas medidas. Supostamente referentes às pinturas originais, elas correspondem à altura e à largura dos próprios papéis ali colados. O pintor, porém, não nos engana, observa Bois, que reconhece no livro procedimento recorrente do artista, capaz de entrelaçar verdadeiro e falso (tal como Wagner, para quem “o grandioso não se separa do duvidoso”). Os monocromos de formato idêntico em Milão, a notória mitomania de Klein, a venda de “quadros imateriais”: na busca do reconhecimento do “valor real do quadro” se encontra o aspecto paradoxal da obra do pintor francês. Trata-se, enfim, de uma das “condições essenciais da arte moderna”, bem observa Bois, que reconhece nas atitudes escandalosas de Klein a assunção de “o risco do falso (...) o risco de se ver caçoado e dizer que o imperador está nu, mas também o dever que tem toda obra de confrontar esse risco”.

A relação paradoxal entre presença e ausência, aliás, pode ser identificada no que logo de saída nos seduz: a cor. O crítico observa que a obsessiva busca do verdadeiro por Klein tocaria uma herança do pensamento wagneriano da cultura francesa em finais do século XIX: o simbolismo. Semelhante aos textos de Gustave Moreau, Charles Morice ou mesmo de Gauguin, a escrita de Klein, sob uma forma mal digerida da *Cosmogonia*, de Heindel, acaba por acessar indiretamente sua base comum “tingida de neoplatonismo”.<sup>14</sup> A aspiração do artista estaria próxima da “própria idéia de ‘visão inteligível’ cara ao pensador neoplatônico”. Visão que suprime “a distância que separa os objetos da visão sensível” e que abole “a distância que separa o sujeito que vê do objeto visto”.

Tal teor simbolista/neoplatônico daria, por assim dizer, o tom do azul-*IKB* – “cor no máximo de sua intensidade por meio de uma lógica mística” –, pois exigência simultânea de imanência e transcendência no constante apelo à “presença, admiração pelo efêmero”. A ligar dialeticamente os dois, a concepção da obra de arte: “registro material de uma força vital cujo brilho é por demais potente para ser captado, mas também muito difuso para ser figurado”. O crítico termina então por se render àquela cor única, “profundidade colorida” não atingida por nenhum pintor antes dele “sem as muletas do contraste”. Klein consegue nos fazer chegar à cor no máximo de sua intensidade “por meio de uma lógica mística em tudo oposta à afirmação da cor, de um constituinte não mimético da prática pictórica”. O “palco” desse jogo entre imanência e transcendência é o meio da arte dos anos 60, em que ele nos mostra “como esvaziar o espetáculo da indústria cultural por uma fanfarrice ainda maior”.

Seguem dois (fracos) textos da curadora da exposição, que destaca a materialidade (“encarnação”) na obra de Klein a partir do uso do rosa e do ouro – além do azul, até então protagonista de sua obra. Morineau mais anuncia relações (como aquela entre o *monopink*

14 “Lorsqu’il écrit ‘l’esprit ne se sustente pas, il n’absorbe rien, et ne donne rien non plus, il ne repousse pas, il comprend toute chose, vibre de vie’, Klein paraphrase (sans le savoir) Plotin sur l’Un. De même, lorsqu’il parle d’émanation, d’atmosphère enveloppante, de rayonnement invisible, d’enthousiasme, d’extase, d’abolition du mouvement, de vaporisation du moi, de l’au-delà du pensable, d’unité absolue: ce vocabulaire néoplatonicien est très exactement calqué sur celui des Symbolistes.” Yve-Alain Bois. L’actualité de Klein. Op. cit., p. 79.

de Klein e a *matière rose* de Duchamp) do que as desenvolve, ficando aquém da ambição dos títulos dos textos – “Da impregnação à impressão, do artista ao modelo, da cor à sua encarnação” e “O azul, o ouro e o rosa: como apropriação rima com sublimação”.

No segundo bloco de textos, Kaira Marie Cabanas relaciona “a lógica paradoxal” de Klein à espacialidade contemporânea a partir do contato do artista com os letristas franceses, especialmente Guy Débord. Ambos rejeitariam “um espaço reduzido ao traçado e à descrição empirista de sua forma física”, em prol do que o artista se refere como ambiência. Marion Guibert praticamente nada apresenta de novo em relação à presença de Klein na Alemanha,<sup>15</sup> onde sua obra ganha mais atenção do que na França. Já na Itália, o meio milanês é destacado por Marco Meneguzzo como o único a manter contatos estreitos com a França, oferecendo a inúmeros de seus artistas abertura dificilmente encontrada em seu país de origem.

Nessa seção vale destacar o texto de Nuit Banai,<sup>16</sup> que credita a recepção negativa de Klein na Nova York de 1961 a 1967, o que ele compreende como “abstração perigosa”, expressão que intitula seu artigo. A partir de declarações acerca do fracasso da mostra do pintor na galeria de Leo Castelli em 1961, o autor considera o monocromo a “muito francês” ou “muito elegante” para a apreciação do público norte-americano. O mote para tal consideração: a noção de “decoração”, que “funda a rivalidade estética e pessoal entre Klein e Rauschenberg”<sup>17</sup> e se encontra relacionada ao termo *corny*. Para Banai, o perigo dos monocromos residiria numa reversão crítica transgressiva do termo em relação ao *kitsch*, capaz de “assustar os artistas nova-iorquinos sob a influência ideológica de Clement Greenberg”. Afinal, prossegue o autor, “o monocromo corresponde, em diversos aspectos, à definição que Greenberg dá do *kitsch*, como reciclagem de uma forma vanguardista no contexto do consumo de massa e do capitalismo avançado”.

Plenamente consciente do fato de que a “cultura do espetáculo perverteu todos os aspectos da vida e da produção artística”, Klein integra o *kitsch* a seu dicionário pessoal ao procurar reverter seu sentido greenbergiano. Apropria-se assim do termo *corny*: “o ritualiza e o torna produtivo [como] um meio de dominar a força potencial do kitsch para infiltrar a vida cotidiana”, a fim de superar a submissão à cultura do espetáculo.

Já a retrospectiva póstuma no Jewish Museum em 1967 mitifica um Klein “romântico” e “visionário” (Kynaston McShine), cuja obra é reconhecida pela imprensa como um divertimento leve. A terminologia muda, mas permanece o teor negativo da recepção nova-iorquina à sua arte. Klein resistiria ao trabalhar com mais eficácia a ligação entre arte e os mecanismos do espetáculo do que a própria indústria cultural ou qualquer outro artista nova-iorquino de então. E assim, de certo modo, irritaria essa indústria, afirma Banai, para quem o monocromo se aproximaria da pureza perfeita – “equilíbrio perfeito entre as flutuações e variações da temporalidade contingente e da estabilidade do objeto finito”.<sup>18</sup>

15 A exposição que inaugura a galeria Alfred Schmela em 1957, as relações com o grupo Zero (1957-61), a decoração do teatro de Gelsenkirchen e a retrospectiva em Krefeld, em 1961, são eventos discutidos desde o catálogo da primeira retrospectiva de Klein no Pompidou. Mais recentemente, vale destacar o texto Yves Klein: Stations in Germany, de Ingrid Pfeiffer, publicado em Olivier Berggruen; Max Hollein; Ingrid Pfeiffer (eds.). Yves Klein. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004.

16 From the Myth of Objecthood to the Order of Space: Yves Klein's Adventures in the Void, publicado no catálogo de 2004, capaz de situar a obra de Klein no contexto francês de modo muito mais produtivo do que o do catálogo em questão.

17 “Essa rivalidade com Rauschenberg, que não pode ser claramente estabelecida, parece ter por origem a convicção de Rauschenberg de que Klein lhe teria roubado algumas de suas idéias mais radicais. Klein data seus primeiros monocromos de 1947-1948, mas é bem provável que eles não tenham surgido antes de 1954-1955. Rauschenberg, em contrapartida, pintou suas *White Paintings* em 1951, e prosseguiu nesse mesmo ano com pinturas negras, depois, em 1953-1954, com pinturas vermelhas e com folha de ouro. Nessa mesma época, em 1951, ele produzia, com Susan Weil, fotogramas que prefiguravam as séries “antropométricas” de Klein em mais de sete anos.” Nuit Banai. Dangereuse abstraction: Yves Klein à New York, 1961-1967. In Yves Klein: Corps, couleur, immatériel. Op. cit., p. 204.

18 “A radicalidade do monocromo de Klein se deve ao fato de que ele é ao mesmo tempo completamente condicionado por seu ambiente, pelas alterações fenomenológicas do corpo e é também uma coisa absoluta em si.” Nuit Banai. Op. cit., p. 206.

O pintor encontra mais tolerância em Los Angeles, onde ocupa lugar à parte no imaginário de artistas como John Baldessari ou Chris Burden. Já em Viena, para onde segue a mostra, a pintura de Klein é relacionada ao “acionismo” de artistas locais (pouco expressivos na história da arte). Marcando presença também nos países eslavos e no Japão, a obra do artista nos é apresentada fundamentalmente a partir de dados pontuais, que, à exceção do texto de Banaï, dão a tônica dessa seção.

Terceira seção do catálogo, “Klein e sua imagem” abre com a reprodução de artigos publicados sobre o artista e sua obra na imprensa de vários países. Em “A imagem escrita” lemos sobre o rumor público suscitado por sua obra assim como sobre suas desavenças com Restany acerca da posição do Novo Realismo em relação ao Dadá e a Duchamp. À construção da imagem de Klein com a palavra segue sua (auto)construção pela fotografia e pelo cinema, em “A imagem fotossensível”.

Consciente da nova força da mídia, o artista escolhe o que fixar para a posteridade e propositalmente confunde o registro fotográfico (e cinematográfico) de sua obra – “documentação das várias manifestações do momento pictórico sensível” – com a elaboração pública de sua *persona*. Já “A câmera saberia ser a testemunha do irrepresentável?” comporta as incursões cinematográficas experimentais do artista, como os filmes de película colorida e as esponjas em azul-IKB filmadas em planos amplos, ou o filme de Klein e Rotraut nus no terraço em Saint-Tropez, “evoluindo num universo em alumínio refletindo o azul do céu”. Em seguida, “Yves Klein visto pelo cinema” traça uma relação entre a obra de Klein e o cinema de arte da época. Em “A imagem redefinida do artista”, lemos sobre a já conhecida relação do artista com o judô, o trabalho realizado em colaboração com outros artistas e a dimensão política (francesa) concernente ao vazio.<sup>19</sup>

Os textos acompanham com eficiência os instrumentos que o próprio Klein nos fornece acerca da “realidade complexa” (Morineau) de sua obra. Próprio intervalo em que a obra funciona – no qual ficamos suspensos, sem passagem para além dela –, tal realidade acaba “ocupada”, no catálogo em questão, pelo cumprimento burocrático da tarefa de situar a obra do artista no contexto internacional. Os textos mais respondem a perguntas pontuais do que suscitam questões – bem ao contrário de *Yves Peintures* (1954), catálogo criado/simulado por Klein (que dificilmente se poderia imaginar com uma publicação como a produzida pelo Georges Pompidou, com apoio da Louis Vuitton), que nos remete a obras originais, dali *ausentes*.

Ao fazer a leitura de *Yves Peintures*, porém, nós nos damos conta de que as medidas das supostas obras são as dos pedaços de papel coloridos ali *presentes*. Somos nós que pressupomos a existência de originais. Nós não somos enganados por Klein. Assim como a ausência não implica o falso, a presença não garante o verdadeiro – ou vice-versa. E a legitimidade da obra com a qual Klein ingressa publicamente no meio de arte jamais é assegurada de modo satisfatório. O procedimento prossegue ao longo de toda a sua traje-

19 Em relação à discussão de Klein e o judô e do contexto político na França, os textos do catálogo da mostra exibida em Schirn Kunsthalle Frankfurt e Guggenheim Museum Bilbao são superiores. São eles, *The Dissolution of the Ritual into the Void*, de Olivier Berggruen, e o texto de Nuit Banaï, aqui citado respectivamente.



*Klein, Niki de Saint-Phalle, François Dufrené e Villeglé retirando quadros das paredes do Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (sem crédito/publicado no catálogo resenhado).*

20 Klein levanta aspectos relativos à legitimação da pintura através de uma espécie de farsa, à qual devemos aderir para que sua arte aconteça. O pintor recorre a um gênero teatral popular, de comicidade exagerada e ação irreverente, com elementos de comédia de costumes. Faz uso de objetos de cena do meio de arte, sejam aqueles “concretos”, como convites ou salas de exposições, sejam aqueles mais “abstratos”, como o autêntico valor imaterial da obra de arte (negociado como zonas de sensibilidade pictórica imaterial). Sem a intenção de nos enganar, o artista se apresenta de modo simpático a fim de encorajar a audiência a identificar-se com ele e esperar seu sucesso. A começar por “estruturas de sensibilidade” para enfrentar o conformismo estético reinante, pequenas ações deliciosamente ridículas, como a distribuição de um líquido azul para a audiência da exposição na Collette Allendy, seguidas por investidas mais ambiciosas, como a climatização de Paris a partir do Obelisco ou a Revolução Azul, proposta em carta a Eisenhower. O tom de seus discursos é sempre exclamativo, e seu humor concreto, próximo das comédias-pastelão, como fica evidente nos *gritos azuis*, em que o artista simula reações exaltadas de Antonin Artaud, de François Dufrené e do crítico de arte francês Charles Estienne (que atuava junto aos abstracionistas franceses), diante da visão de suas obras.

tória. Sem perder a “compostura”, ele assume enfaticamente o risco de cair no ridículo. Busca ininterrupta do inesperado – salto ou queda, morte temporária ao mundo de todo dia seguida por renascimento –, a aventura monocromo, *supostamente* inconsequente, consiste numa espécie de farsa<sup>20</sup> de pintura. Pois, como afirma Yve-Alain Bois, ele bem sabe que “num mundo onde tudo se tornou mito e espetáculo, só a espetacularização do mito e do espetáculo pode conter uma parcela de verdade, assim como sua acusação”. O eficiente diagnóstico de uma “arte paradoxal” tende, no entanto, a converter essa farsa numa espécie de épico. Registros ou “objetos de cena” por ele realizados ou encomendados são apropriados pela curadoria/instituição conforme seus interesses/demandas. E sem direito à defesa, que corresponderia de fato a uma acusação, o gângster da sensibilidade acaba por ser completamente absolvido.

**Fernanda Lopes Torres** é doutora em História Social da Cultura pela PUC-Rio e professora substituta do Instituto de Artes da UERJ.