



Fernanda Lopes Torres

Yves Klein, Andy Warhol e Joseph Beuys: Lugares de melancolia

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio como parte dos requisitos parciais para obtenção do título de Doutor em História. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Orientador: Prof. Ronaldo Brito Fernandes

Rio de Janeiro
Dezembro de 2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



Fernanda Lopes Torres

Yves Klein, Andy Warhol e Joseph Beuys: Lugares de melancolia

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio como parte dos requisitos parciais para obtenção do título de Doutor em História.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profº. Ronaldo Brito Fernandes

Orientador

Departamento de História - PUC-Rio

Profº. Luiz Camillo Dolabella Portella Osório de Almeida

Departamento de Teoria do Teatro

UNI-Rio

Profº. Rodrigo Figueira Naves

CEBRAP

Profº. José Thomaz Almeida Brum Duarte

CCE-PUC-Rio

Prof. Sheila Cabo Geraldo

Centro de Educação e Humanidades - Instituto de Artes – UERJ

Prof. João Pontes Nogueira

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais

PUC-Rio

Rio de Janeiro, 07 de dezembro de 2006.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Fernanda Lopes Torres

Graduou-se em Desenho Industrial na ESDI/UERJ (Escola Superior de Desenho Industrial/ Universidade Estadual do Rio de Janeiro) em 1990. Mestra em História Social da Cultura pela PUC-Rio em 2001, atualmente é professora substituta do Instituto de Artes da UERJ.

Torres, Fernanda Lopes

Yves Klein, Andy Warhol e Joseph Beuys: lugares de melancolia / Fernanda Lopes Torres ; orientador: Ronaldo Brito Fernandes. – 2006. 238 f. : il. ; 30 cm

Tese (Doutorado em História)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História social da cultura. 3. Arte moderna. 4. Arte contemporânea. 5. Melancolia. 6. Disponibilidade para o vazio. 7. Leftovers. 8. Repetição. I. Fernandes, Ronaldo Brito. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para o meu pai e para o Rafa.

Agradecimentos

Ao meu orientador Ronaldo Brito Fernandes, por grande parte da minha formação acadêmica e, em especial, pelo precioso incentivo na etapa final do trabalho.

Aos professores Cecília Martins de Mello e José Thomaz Brum, pela leitura atenta do texto no exame de qualificação.

Ao professor Jean-Paul Martinon, de Goldsmith College (University of London), pelo incentivo na fase inicial do trabalho.

À minha mãe, por tudo.

À admirável Gilda Rabello e ao querido Sylvio Dufrayer, pela imprescindível formação corporal.

À Monique Hecker, por meio de quem vim a conhecer Yves Klein.

Aos queridos amigos Martha Telles, Paula Novaes e Renato Guarino, por todo apoio e compreensão.

Às queridas colegas Fabrina Magalhães e Janaína Oliveira, pelo apoio decisivo.

Aos queridos Cláudio Santiago, à Anair, à Cleusa e, em especial, à Edna Timbó, todos do Departamento de História da PUC, pela ajuda.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Resumo

Torres, Fernanda Lopes; Fernandes, Ronaldo Brito. **Yves Klein, Andy Warhol e Joseph Beuys: lugares de melancolia**. Rio de Janeiro, 2006. 238 p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Lugar da contingência radical da arte, nos anos 1960 e 1970, tal como proposta pelas obras do francês Yves Klein, do norte-americano Andy Warhol e do alemão Joseph Beuys, o lugar-melancolia dimensiona a crise contemporânea da substância poética a partir da iminente saturação pública da arte. Por que agir quando toda ação é absorvida homogênea e acriticamente? Como se portar diante de uma realidade aparentemente refratária a qualquer valor? Destituídas da realidade da obra como espaço íntegro da possibilidade de ação e conhecimento, tais subjetividades artísticas fragmentárias apontam, segundo nossa hipótese, novas coordenadas para a capacidade produtiva do homem. Klein, Warhol e Beuys elaboram personas artísticas públicas a fim de circular com desenvoltura no iminente contexto cultural aberto, crescentemente dominado por formas de cultura de massa. Esses artistas se identificam com certas “categorias” artísticas, mas propõem a revitalização da arte a partir do ponto de indiferença entre potência e não-potência poética - condição precípua do dar forma ao mundo e, conseqüentemente, a nós mesmos.

Palavras-chave

Arte moderna; arte contemporânea; melancolia; “disponibilidade-para-o-vazio”; *leftovers*; repetição.

Abstract

Torres, Fernanda Lopes; Fernandes, Ronaldo Brito. **Yves Klein, Andy Warhol and Joseph Beuys: places of melancholia**. Rio de Janeiro, 2006. 238 p. Doctoral Thesis – Department of History, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A place of radical contingency in art in the 1960s and 1970s, as proposed by the works of Frenchman Yves Klein, American Andy Warhol and German Joseph Beuys, the place of melancholia gives a dimension to the contemporary crisis concerning the poetic substance in view of the imminent public saturation of art. What is the point of taking action when all action is absorbed both homogeneously and acritically? How should one behave when faced with a reality which would appear resistant to any value? Bereft of the reality of the artwork as an unmarred space for the possibility of action and knowledge, we propose that these fragmentary artistic subjectivities set a new route for man's productive capacity. Klein, Warhol and Beuys developed public art personae to circulate freely in the impending context of open culture that was increasingly dominated by forms of mass culture. Though they are identified with certain artistic "categories", these artists set out to revitalize art from the point of indistinction between poetic potency and non-potency – an essential precondition for shaping the world, and therefore, for shaping ourselves.

Keywords

Modern art; contemporary art; melancholia; "openness to emptiness"; leftovers; repetition.

Sumário

1.Introdução	15
2. No lugar-melancolia	37
2.1.Yves Klein.	38
2.1.1. O movimento monocromo	38
2.1.2. Proporção infalível	44
2.2. Andy Warhol. Fora de registro	51
2.3. Joseph Beuys	68
2.3.1. Ressonância plástica	68
2.3.2. “Formas pensantes”	79
3. “Minha vida foi produzir”	94
3.1. Joseph Beuys.Artista em marcha	95
3.2. Yves Klein. A farsa da pintura	116
3.3. Andy Warhol	137
3.3.3. “Proprietário de fábrica”	137
3.3. 2. The Factory	155
4. Do leftover ao vazio	168
4.1. Andy Warhol. Espaços vazios	169
4.2. Joseph Beuys	183
4.2.1. Amplitude escultórica	183
4. 2. 2. Silêncio	197
4.3. Yves Klein. “Ao vazio, o pleno poder”	203
5. Conclusão	225
6. Referências bibliográficas	231

Lista de figuras

Figura 1. Monocromo azul YKB 190, 1959. 40, 6 X 40, 6 cm. Pigmento puro e resina sobre gaze colado sobre madeira. Col. Privada.	38
Figura 2. Escavadora do espaço (S 19), 1958. 17 X 22 cm. Pigmento puro e resina sobre disco de metal e motor elétrico, suporte em madeira e pés em metal. Col. Privada.	47
Figura 3. Green Burning Car, 1963. Serigrafia e tinta acrílica sobre tela. 203, 2 X 228, 6 cm. Col. Privada.	56
Figura 4. Orange Car Crash, 1963. Serigrafia e tinta acrílica sobre tela. 219, 7 X 208, 9 cm. GAM. Galeria Cívica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turim.	58
Figura 5. Suicide (Fallen Body), 1963. Serigrafia e tinta prateada. 284, 5 X 203, 8 cm. Col. Privada.	59
Figura 6. Bellevue I, 1963. Serigrafia. 269, 2 X 210, 8 cm. Col. Privada.	63
Figura 7. Bellevue II, 1963. Serigrafia. 208, 3 X 208, 3 cm. Stedelijk Museum Amsterdam.	65
Figura 8. Silver Car Crash, 1963. Serigrafia e tinta prateada. 263, 5 X 203, 8 cm. Col. Privada.	66
Figura 9. The Week Was I, 1964. Serigrafia, tinta acrílica e tinta spray. 203, 2 X 162, 6 cm. Col. Samuel e Ronnie Heyman.	67
Figura 10. Beuys trabalha em Tallow (banha), 1977.	73
Figura 11. Site, 1967-79. Feltro, gordura, placa de cobre. Städtisches Museum Abteiburg, Mönchengladbach.	75
Figura 12. Ninfa Floral, 1956. Aquarela. 15 X 10, 8 cm.	76
Figura 13. Abelha rainha 3, 1952. Madeira e cera. 27 X 35 X 7, 5 cm. Block Beuys, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, sala 5, vitrine 6.	77
Figura 14. Mädchen, 1958. Aquarela.	80
Figura 15. sem título, 1958. Aquarela. 40, 9 X 9,5 cm.	81

Figura 16. sem título (Akt), 1956. Aquarela. 18, 2 X 13, 1 cm.	81
Figura 17. Vulcão, 1949. Aquarela, crayon. 36 X 37, 9 cm. Secret Block, nº 17. Col. Erich Marx.	83
Figura 18. Oh, Falada ali pendias, 1950. Grafite. 14, 5 X 13 cm. Secret Block, nº 37. Col. Erich Marx.	86
Figura 19. Tulipidendron lyriofolium, 1948. Aquarela, crayon. 33, 8 X 25, 2 cm. Secret Block, nº 2. Col. Erich Marx.	88
Figura 20. Experiência de uma caveira hibernal, 1949-1951. Grafite. 22, 4 X 14, 5 cm. Secret Block, nº 39. Col. Erich Marx.	89
Figura 21. Caixa Emborrachada, 1957. Madeira, borracha, alcatrão. 43 X 91 X 77 cm. Block Beuys, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, sala 2.	90
Figura 22. Canto de gordura.	93
Figura 23. Em ação: ... e em nós ... embaixo de nós ... terra abaixo.	97
Figura 24. Em ação: <i>Hauptstrom</i> >> <i>Fluxus</i> .	98
Figura 25. La Rivoluzione siamo noi.	99
Figura 26. Demonstração de Auschwitz, 1956-1964. Vitrine com objetos diversos. Block Beuys, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, sala 5, vitrine 4.	105
Figura 27. O Fim do Século XX, 1983-85. Tate Gallery.	111
Figura 28. Em ação: <i>Eurásia – Sinfonia Siberiana, 34º movimento</i> , 1963.	113
Figura 29. Cosmogonia da Tempestade (COS 34), 1960. Respingo de chuva com pigmento seco sobre papel sobre cartão. 50 X 65 cm. Col. Privada.	128
Figura 30. Klein tomando impressões da areia à beira do rio Loup em Cagnes-sur-mer, 1960.	129
Figura 31 - Esponja Azul (SE 90), 1959. Pigmento puro e resina sintética sobre esponja, haste de metal e pedestal em pedra. 35 X 23 X 12 cm. Col. Privada.	130

Figura 32. Relevos Azuis (S1, S3, S4, S5), 1957. Pigmento puro e resina sintética sobre esponja, haste de metal e pedestal em pedra. 35 X 23 X 12 cm. Col. Privada.	132
Figura 33. Klein criando o relevo planetário <i>Região de Grenoble</i> .	133
Figura 34. Antropometria da época azul (ANT 82), 1960. Pigmento puro e resina sintética sobre papel montado sobre tela. 155 X 281 cm. MNAM, Paris.	136
Figura 35. Shot Red Marilyn, 1964. Serigrafia e tinta acrílica sobre tela. 101, 6 X 101, 6 cm. Col. Privada.	137
Figura 36. Shot Orange Marilyn, 1964. Serigrafia e tinta acrílica sobre tela. 101, 6 X 101, 6 cm. Col. Privada.	138
Figura 37. Shot Sage Blue Marilyn, 1964. Serigrafia e tinta acrílica sobre tela. 101, 6 X 101, 6 cm. Col. Privada.	139
Figura 38. Shot Light Blue Marilyn, 1964. Serigrafia e tinta acrílica sobre tela. 101, 6 X 101, 6 cm. The Brant Foundation, Greenwich, CT.	139
Figura 39. Catástrofe do Atum, 1963. Serigrafia e tinta acrílica sobre tela. 316 X 211 cm. Col. Saatchi, Londres.	154
Figura 40. Caixas de sabão Brillo na Stable Galerie.	159
Figura 41. Warhol na Factory.	161
Figura 42. Latas de sopa Campbell's (frango com arroz, feijão com bacon), 1962. Acrílico sobre tela. 51 X 40, 5 cm (cada painel). Städtisches Museum Abteiberg.	170
Figura 43. Lata de sopa Campbell's amassada, 1962. Acrílico e grafite sobre tela. 182, 9 X 132, 1 cm. Sucessão Andy Warhol.	171
Figura 44. 100 latas, 1962. Caseína, lápis e tinta spray sobre algodão. 183, 8 X 133 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York.	171

Figura 45. Merce, 1963. Serigrafia e acrílico sobre tela. 208, 3 X 208, 3 cm. Col. Privada.	177
Figura 46. Duplo Elvis I e II. Serigrafia e acrílico (um painel). Serigrafia e pintura em alumínio (outro painel). 208, 3 X 208, 3 cm (ambos os painéis). Art Gallery of Ontario, Toronto.	179
Figura 47. Catástrofe Laranja, 1963. Serigrafia e acrílico. 269, 2 X 207, 2 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.	181
Figura 48. Catástrofe Vermelha, 1963. Serigrafia e acrílico. 203, 9 X 236, 2 cm. Museum of Fine Arts, Boston.	181
Figura 49. Silver Cloud.	182
Figura 50. Barraque d'ull Odde: local de trabalho de cientista/artista, 1961-67. Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld. Col. Helga e Walther Lauffs.	183
Figura 51. Forças diretrizes, 1974-77. Nationalgalerie, Berlim.	193
Figura 52. Como explicar arte para uma lebre morta.	196
Figura 53. Eu mesmo em pedras, 1955. Grafite. 25 X 37, 8 cm (cada). Secret Block, nº 149 e nº 150. Col. Erich Marx, Berlim.	200
Figura 54. 7000 Carvalhos.	202
Figura 55. Grande antropometria azul (ANT 76), sem data. Pigmento puro e resina sintética sobre papel sobre tela. 179 X 146 cm. Col. Privada.	205
Figura 56. Antropometria sem título (ANT 155), 1961. Pigmento seco e resina sintética sobre papel sobre tela. 179 X 146 cm. Col. Privada.	206
Figura 57. Antropometria sem título (ANT 149), c. 1960. Pigmento seco e resina sintética sobre papel sobre tela. 60, 5 X 24, 3 cm. Col. Privada.	206
Figura 58. Performance na Galerie Internationale d'Art Contemporain.	207

Figura 59. Yves Klein e Globo Terrestre Azul (RP 7), 1957. Pigmento seco e resina sintética sobre gesso. 46, 6 cm (alt.). Col. Privada. 217

Figura 60. Exposição do Vazio. 221

Figura 61. O pintor do espaço se lança ao vazio!, conhecido como O Salto no Vazio. Fotomontagem de Harry Shunk e Paul Kender sobre uma fotografia tirada em frente ao nº 3 da rua Gentil-Bernard em Fontenay-aux-Roses, em 19 de outubro de 1960. Publicada na primeira página de Dimanche, o jornal de um só dia, em 27 de novembro de 1960. 224

Pasmo sempre quando acabo qualquer coisa. Pasmo e desolo-me. O meu instinto de perfeição deveria inibir-me de acabar; deveria inibir-me até de dar começo. Mas distraio-me e faço. O que consigo é um produto, em mim, não de uma aplicação de vontade, mas de uma cedência dela. Começo porque não tenho força para pensar; acabo porque não tenho alma para suspender. Este livro é a minha cobardia.

Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*

Introdução

I have neither the scholar's melancholy, which is emulation; nor the musician's, which is fantastical; nor the courtier's, which is proud; nor the soldier's, which is ambitious; nor the lawyer's, which is politic; nor the lady's, which is nice; nor the lover's, which is all these; but it is a melancholy of mine own, compounded of many samples, extracted from many objects.
William Shakespeare, *As you like it*

O lugar-melancolia é aquele da contingência radical da arte, nos anos 1960 e 1970, tal como proposta pelas obras do francês Yves Klein, do norte-americano Andy Warhol e do alemão Joseph Beuys. Orientado pelo duplo estatuto da produção que, ao menos desde o início da arte moderna, se divide entre a busca da originalidade típica das belas artes e a multiplicidade característica da indústria, esse lugar dimensiona a crise contemporânea da substância poética a partir da iminente saturação pública da arte. Uma subjetividade artística fragmentária perde, definitivamente, a realidade da obra como o espaço íntegro da possibilidade de ação e conhecimento. Em contrapartida, segundo a nossa hipótese, ela aponta novas coordenadas para a capacidade produtiva do homem.

A experiência de uma escultura ou de uma pintura moderna “autônomas” dá lugar a um envolvimento hesitante, porém persistente, um sentimento de falta *simultâneo* à resistência desses artistas, capaz de garantir, enfim, a sobrevivência da arte. Se a presença da obra não mais resume o conceito de arte como realização existencial do artista, sua ininterrupta construção da realidade, ela circunscreve uma latência existencial contemporânea capaz de manter o lugar-melancolia como alerta à reconciliação do homem consigo mesmo a partir de um novo envolvimento positivo com a realidade. Conscientes das várias mediações sociais sofridas pela obra de arte, os artistas a abordam a partir dessa dimensão. Eles sabem que a obra “perece” ao longo do rápido processo de institucionalização da arte e seu condicionamento a um mercado cada vez mais inflacionado. E incorporam tal condição hostil às suas práticas artísticas.

A começar pelo próprio meio de arte, do qual aparentemente desistem, mas de onde, de fato, resistem. Grave, Beuys se retira daquele “gueto pseudo-cultural” à qual a arte teria se reduzido; um cético Warhol abandona a pintura ao liberar suas almofadas prateadas da janela da galeria de Leo Castelli – “um objeto

a mais a se movimentar por aí”, reconhece o artista -; e o “inconseqüente” Klein decreta-se de férias¹. Em tal estado de exceção poética, atuam, porém, e forçosamente, no próprio meio de arte. É aquele gueto que Beuys ocupa com a explicação de sua arte de investimento existencial; apesar de seu ódio por pinturas e objetos de modo geral, Warhol prossegue com sua re-fabricação ininterrupta; Klein continua a multiplicar suas telas azuis pelas galerias.

Nossos artistas conscientemente se apropriam da realidade de consumo de seus trabalhos para ampliar seus limites poéticos: através daqueles objetos perecíveis, não depois, mas ali, no momento de nossa experiência com eles. E, de posse desse pungente saber, eles asseguram a sobrevivência da arte.

Lugar intermédio da “corrente contínua de criações”², formada pelos atos de criação do artista e do espectador, a obra de arte apresenta-se no seu aspecto mais indigente. Como se ocorresse uma baixa de resistência entre os dois pólos da conexão estética, a obra instaura uma espécie de curto-circuito. Uma latência estética: a experiência dos monocromos de Klein, das séries e filmes de Warhol da década de sessenta e da escultura beuysiana dos anos 60/70 guarda, em diferentes graus, algo de uma inércia entre seus respectivos estímulos e as respostas por ele provocadas. Do encanto imediato com o maravilhoso azul IKB para os idênticos monocromos vendidos a preços diferentes na exposição de Milão, ou da manifesta indiferença nos filmes com objetos parados de Warhol para um estranho envolvimento, nós transitamos - juntamente com os artistas - entre os pólos da crença e da dúvida radicais acerca da arte. Destituída da certeza pela presença plena da obra de arte, uma verdade da arte é como que perseguida, tanto pelo espectador quanto pelo artista, mantendo viva e pulsante essa verdade.

Essas práticas artísticas problematizam os fatores que determinam a obra de arte como valor, a saber, o artista como criador original, os métodos e técnicas de produção e/ou a estrutura institucional. Assumem a crescente circulação das

¹ “Bien que nous soyons toujours, nous l’ècole de Nice, en vacances, nous ne sommes pas de touristes. Voilà le point essentiel. Les touristes viennent chez nous en vacances, nous habitons le pays de vacances qui nous donne cet esprit de faire conneries.” KLEIN, Yves. **Klein, Raysse, Arman: des Nouveaux Réalistes**. In: Yves Klein (Cat. Expo.). Paris, GEORGES POMPIDOU, 1982, p. 263.

² “Refiro-me à atividade do artista, que no ato de criação tem um valor distinto do valor do objeto no qual finda. Nesses atos, pode-se atingir dimensões de percepção e experiência que nunca são inteiramente acessíveis aos espectadores, inclusive para o artista como espectador. Para compreender a obra, o espectador tem de alcançá-la por um ato criativo pessoal.” ROSENBERG, Harold. **Objeto Ansioso**. São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p. 279.

obras de arte em exposições e publicações, a indistinção entre *low* e *high art* ou entre arte e cultura, e assim guardam algo da deliberada confusão de gêneros comandada pelo Dada.

O lugar-melancolia é aquele da *arte da saúde*, como bem define Klein. Afinal, menos a produção de determinada obra, ali está em jogo, sobretudo, a saúde espiritual do artista. Sem a legitimação da arte a partir de propriedades intrínsecas da obra, ou a garantia de sua “verdade” através das categorias tradicionais de pintura e escultura, esses artistas se decidem pela atividade em detrimento do objeto. Uma atividade explícita nas “performances” de Klein e Beuys que compreende fundamentalmente o posicionamento (nosso e o do artista) na obra – como nas séries e, principalmente, nos filmes de Warhol, que propõem uma incômoda contemplação, como se nos obrigasse a nos perguntar a nós mesmos como nos *portamos* em relação a eles.

Num exercício eminentemente crítico, muito mais do que teórico, propomos entrar nos lugares de melancolia de Klein, Warhol e Beuys, obras muito distintas capazes, entretanto, de revelar diferentes facetas da sensibilidade abalada do homem contemporâneo. Com entusiasmo, indiferença ou um grave humor, o pintor francês, o designer norte-americano e o escultor alemão apresentam novas condições de produção simultâneas à (im)possibilidade de existência na contemporaneidade.

O que fazer quando já tudo foi feito? Por que agir quando toda ação é absorvida homogênea e acriticamente? Como se portar diante de uma realidade aparentemente refratária a qualquer valor? Aderindo estritamente a ela, parece resignar-se Warhol, que encontra na criação de produtos ou na fabricação de obras de arte uma “saída” só aparentemente cômoda. Assim ele inaugura, estrategicamente, sua própria indústria de arte - espaço de suspensão produtiva, vácuo³ - onde se redefine a condição para o trabalho do fazer arte na Nova Iorque dos anos 1960. Ainda que essa e outras de suas lacônicas observações não tematizem frontalmente a melancolia, como não ler no vácuo do artista norte-americano a possibilidade de sobrevivência da arte em tempos de massificação e

³ “I think we’re a vacuum here at the Factory: it’s great. I like being a vacuum; it leaves me alone to work (...) I’m just doing work. Doing things. Keeping busy. I think that’s the best thing in life: keeping busy.” WARHOL, Andy. Apud BERG, Gretchen. **Andy Warhol: My true story**. In Kenneth GOLDSMITH (ed.). *I’ll be your mirror: the selected Andy Warhol interviews*. New York, Carroll & Garf Publishers, 2004, p. 87.

consumo? Warhol propõe e torna público, na Factory, um verdadeiro laboratório da perversão do duplo estatuto da atividade produtiva do homem com suas serigrafias e seus filmes experimentais.

Parece então lícito estender a noção warholiana de vácuo para o próprio lugar-melancolia: somente sob condições específicas de “pressão artística” adquire-se a condição *sine qua non* para fazer arte. Seu ponto de partida: as obras como melancólicos leftovers, sobras poéticas que ocupam o lugar-melancolia. Tão corriqueiro quanto preciso, o termo leftover⁴, rapidamente mencionado por Andy Warhol em sua divertida Filosofia, acaba por indicar o modo de funcionamento do seu próprio procedimento artístico. O artista re-fabrica celebridades, acidentes automobilísticos, latas de sopa, produtos de consumo cotidiano. Um trabalho de reciclagem, enfim, dos objetos/imagens já devidamente consumidos. Warhol exagera o mecanismo da repetição pelo qual determinado objeto foi descartado e “realiza” obra como uma espécie de revigoração desse mesmo mecanismo. Sua interferência (discreta) não se dá sobre tais objetos/imagens e sim na sua disposição, nas telas, nos filmes, nos lugares oficiais da arte, capaz de surpreender o espectador. Assim o artista potencializa os leftovers da sociedade americana ao reproduzi-los e deslocá-los para uma galeria de arte, onde passam a ser suas próprias obras/leftovers artísticas.

A diferença entre a potência poética e a realidade de consumo da obra decide seu funcionamento, aqui definido como movimento do leftover ao vazio. Movimento realizado pelos artistas e por nós refeito na experiência da obra, capaz de revigorar nossa existência simultaneamente à promoção do nosso re-envolvimento positivo com a realidade. Por exemplo, diante do leftover warholiano, filme ou série de serigrafias, nós nos sentimos muito próximos ao torpor cotidiano contemporâneo. Rente ao cotidiano social do consumo norte-americano, o artista toma imagens descartadas e as manipula nas camadas serigráficas como unidades temporais. Como se retirasse o conteúdo (supérfluo) de determinado evento, ele parece deixar para o espectador somente o diferencial do tempo, que então “aparece” pesado, tal qual o presente extenso da contemporaneidade. Assim percebemos o movimento do leftover ao vazio menos

⁴ “I always like to work on leftovers, doing the leftover things. Things that were discarded, that everybody knew were no good. I always thought they had a great potential to be funny. It was like recycling work. I always thought there was a lot of humor in leftovers.” WARHOL, Andy. **The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)**. New York/ London, 1975, p. 93.

como desenvolvimento de uma linguagem específica do que como o revigoramento das técnicas de reprodução empregadas.

Do mesmo modo o fazem Klein e Beuys ao propor a revitalização da pintura e da escultura que, sem passar pela renovação da linguagem pictórica ou escultórica, se baseia no entendimento das obras-leftovers em suas potencialidades específicas. Para Klein a potência poética coincide com a sensibilidade, com o desejo, que é “manipulado” em objetos ou telas - “cinzas” (finitas) do monocromo a sinalizar a infinita potência da pintura. Já Beuys empreende suas ações a partir da localização da potência poética no pensamento, onde se encontra em fluxo constante. Assim, ele bem reconhece a incapacidade de seus pálidos objetos em conservar a força original de suas ações. Ao mesmo tempo, porém, eles conseguem incitar o espectador a *colocar questões*, ou seja, acionam seu pensamento.

Identificados com certas “categorias” artísticas, ainda que nelas eles não se esgotem, os diferentes movimentos do leftover ao vazio seguem sempre na direção de um alerta acerca das nossas capacidades vitais. Irredutível à realidade, a potência poética constitui a condição precípua do dar forma ao mundo. E, conseqüentemente, a nós mesmos.

Termo que garante a sobrevivência da arte no lugar-melancolia, o leftover guarda algo do que Giorgio Agamben nomeia disponibilidade-para-o-vazio - noção fundada sobre as operações efetuadas pelo readymade e pela Pop Art que, intencionalmente, confundem e deturpam o duplo estatuto da atividade poética do homem. Ao distinguir o caráter da presença da obra de arte da potencialidade característica do produto industrial, Agamben reconhece no readymade e na Pop Art objetos híbridos que, respectivamente, inviabilizam a passagem da esfera do produto técnico àquela da obra de arte, e do estatuto estético àquele de produto industrial. Readymade e Pop não pertenceriam, então, verdadeiramente nem à atividade artística nem à produção técnica. Como se não se oferecessem nem ao prazer estético nem ao consumo, “permanecem também sob o modo de disponibilidade, na medida em que realizam, ao menos por um momento, a suspensão dos dois estatutos (...), apresentando-se como uma verdadeira disponibilidade-para-o-vazio”⁵.

⁵ AGAMBEN, Giorgio. *L’homme sans contenu*. Paris, Circé, 1996, p. 108.

O que interessa nessa espécie estranha de disponibilidade é o índice de uma predisposição que não se esgota na obra. Tal caráter de disponibilidade-para será verificado no lugar-melancolia fundamentalmente a partir de um acionamento estético. Afinal, mesmo demonstrações mais “conceituais”, como a dos livros de Klein (*Yves peintures* e *Haguenault peintures*) ou a das caixas de sabão de Warhol, exigem o envolvimento sensível do espectador.

Faz-se necessário, no entanto, distinguir as escalas das operações de Duchamp e Warhol. Até ser reeditado por Arturo Schwarz em 1964, o readymade tinha como espectador a comissão da Sociedade dos Artistas Independentes ou o próprio círculo de pares do artista. Ele só ganha visibilidade pública na Nova York de 1964 - coincidentemente o ano em que as caixas de sabão Brillo e as de catchup Heinz são expostas na Stable Gallery, na mesma cidade. A simultânea conquista de um público pelo readymade e pela obra warholiana se deve, como sabemos, menos a uma mesma condição de planejamento das respectivas operações do que ao ambiente propício para sua acolhida – aquele da iminente *Business Art* em meados dos anos sessenta. Assim, Warhol não só expõe, mas mentaliza suas obras a partir de um público: sua concepção poética se forma numa dimensão inexoravelmente pública da arte. Por outro lado, sem se preocupar com uma inauguração formal, Duchamp afirma com o readymade o ato poético de uma atípica subjetividade artística.

Já o aspirante a *Business Artist* incorpora em sua cooperativa artística a rarefação dessa subjetividade que não mais se forma em conflito com o ambiente público e sim a partir dele. Agora o artista trafega pela irredutível realidade institucional da arte. Para fazê-lo com “desenvoltura” – não sem uma provocação – elabora uma persona artística pública. Conformado com a indigência de seus leftovers, Warhol resiste com seu “lixo” assim como Klein o faz com as suas cinzas - “lembranças de uma vida de espetáculo, pobres coisas mortas”⁶, segundo Dore Ashton, para quem a vida da arte de Klein teria desaparecido nos objetos expostos em sua primeira retrospectiva em Nova York . A vida de sua arte é, no entanto, revivida *em nossa* experiência: as mesmas cinzas que consubstanciam a suspensão do movimento de Klein em direção às coisas do mundo reativam o

⁶ Assim Dore Ashton descreve suas impressões sobre a primeira mostra retrospectiva de Yves Klein em Nova York em 1967. Apud BUCHLOH, Benjamin. **Beuys: the Twilight of the Idol**. In RAY, Gene (org) Joseph Beuys: mapping the legacy. New York, D.A.P./The John and Marble Ringling Museum of Art, 2001, p. 200.

nosso próprio movimento. É como se seguíssemos os “dutos” de pigmento azul, refazendo no lugar-melancolia kleiniano o movimento daquelas cinzas finitas ao infinito da sensibilidade/princípio da pintura. Num continuum com a obra, esse revigoramento não pretende, é claro, mudar o estado das coisas, e sim alterar nossa conduta frente a esse status quo.

Menos à qualidade do objeto, Klein remete à intensidade do fenômeno, explícita na parede e na fonte de fogo (criadas para a exposição “Monochrome und Feuer”, no Museu Haus Lange, em Krefeld). Praticamente tema do pintor francês, essa excitação de ânimo revela uma ética – que ele chama ética do azul – que, além de um *ethos* artístico, é como que vivenciada literalmente nas suas ações, permanecendo em seus leftovers. Tal ética é uma evidência azul – “para ser azul/não deve haver perguntas.”⁷

Distantes do irrestrito entusiasmo de Klein, a indiferença de Warhol ou o absoluto comprometimento existencial de Beuys também conformam condutas artísticas, aqui reconhecidas como dignidade dissimulada⁸. Farsante, charlatão ou acomodado, o entusiasmado Klein, o xamã Beuys e o frio designer Warhol trafegam por entre a dúvida e a crença na arte, a exigir de nós uma tomada de posição. Afoito, Klein nos dá um ultimato na conhecida montagem fotográfica “o pintor do espaço se joga no vazio!”. Simplesmente um homem, nem homem da religião, nem homem da ciência, nem homem da arte⁹ (ao menos daquela em vigor), Yves Klein se atira ao mundo numa intensidade de movimento compatível com a plena capacitação humana. Seria o salto a solução poética do movimento espiritual recalçado que faz surgir a melancolia? Klein simula o risco extremo implícito na atividade do artista – um tipo de duelo com a morte¹⁰.

⁷ STEVENS, Wallace. Apud ROSENBERG, Harold. **Objeto Ansioso**. Op. cit., p.168.

⁸ Valemo-nos da expressão kierkegaardiana “dignidade calma”, utilizada pelo filósofo para definir o estado íntegro que resulta do ato da escolha, a fim de “ganhar o que é a coisa principal da vida, te reganhar você mesmo, na condição que você possui ou de preferência que você queira possuir a energia necessária para fazê-lo.” KIERKEGAARD, Sören. **Ou bien Ou bien**. Paris, Gallimard, 1943, p. 479.

⁹ KLEIN, Yves. **Klein, Raysse, Arman: des Nouveaux Réalistes**. In Yves Klein (Cat. Expo.). Op. cit., p. 264.

¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. **L’homme sans contenu**. Op. cit., p. 13.

A melancolia atravessa a história cultural do Ocidente desdobrando-se e renovando-se nas mais diversas situações. Assunto da medicina desde a Antigüidade, ela percorre a filosofia, a arte e a literatura menos como conceito do que como uma noção “que cada um acredita compreender somente em seus próprios termos”¹¹. “Farpa na carne” de uma modernidade “que desde os gregos não cessa de nascer, mas sem jamais terminar de se desligar de suas nostalgias, de seus lamentos, de seus sonhos”¹², a melancolia reúne a alegria e a pena do homem frente a um extinto sentimento unitário de vida. Doce, triste, amarga, maldita, severa, divina, intensa¹³; doença, estado, disposição, sentimento subjetivo passageiro transferido para objetos inanimados e ambientes, ela assume a plasticidade do nosso lugar no mundo, o que “esteja além de nós, mas seja nós”¹⁴.

Sentimento sem finalidade nem propósito, a melancolia envolve o humano em sua frouxa extensão às coisas do mundo. Emerson bem reconheceu a melancolia como silenciosa, pois cobre o sentimento da condição do homem em sua percepção/ligação/inquietação cotidiana em relação ao mundo. Descendente da angústia, “liberdade presa”, para Virgilius Haufniensis, a melancolia é uma forma de desejo, que toma “forma” em imaginação, conhecimento, pensamento, etc. E exatamente como sentimento, não há uma coisa, situação ou acontecimento específico que possa ser tomada e descrita independentemente daquele sentimento ele mesmo. Sentimento sem objeto, a melancolia não se reduz a um sintoma ou a uma doença, bem sabe Robert Burton que se recusa a discutir o assunto¹⁵. Assim também o faz Starobinski, quando não decide pela melancolia como causa ou efeito da modernidade em Baudelaire:

¹¹ Na introdução de “Saturne et la Mélancolie”, Raymond Klibansky compara a melancolia à torre de Babel, uma provável alusão a Robert Burton que reconhece em Anatomia da Melancolia: “The Tower of Babel never yielded such confusion of tongues as this Chaos of Melancholy doth variety of symptoms.” Saturne et la Mélancolie. KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. **Saturne et la Mélancolie. Études Historiques et Philosophiques: Nature, Religion, Médecine et Art.** Paris, Éditions Gallimard, 1989.

¹² BONNEFOY, Yves. Prefácio. In Jean STAROBINSKI. **Mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire.** Paris, Julliard, 1989, p. 7.

¹³ BURTON, Robert. **The Anatomy of melancholy.** New York, New York Review Books, 2001, p. 11.

¹⁴ STEVENS, Wallace. **O Homem do Violão Azul.** In Poemas. São Paulo, Cia. das Letras, 1987, p. 62.

¹⁵ “And whether it be a cause or an effect, a disease or symptom, let Donatus Altomarus and Salvianus decide; I will not contend about it”. BURTON, Robert. **The Anatomy of Melancholy.** New York, The New York Review of Books, 2001, p. 169.

“As destruições e reconstruções do urbanismo do meio do século, com sua mistura de monumentalidade e função repressiva, são uma das causas do *spleen* e do sentimento de exílio? Ou são eles evocados porque o sentimento melancólico não cessa até que encontre um objeto ao qual aplique seu trabalho, fixando o senso da perda sobre toda imagem que aceita dele reenviar a justificação de seu próprio tédio?”¹⁶

Mas, não seriam a indeterminação da escultura social beuysiana ou o devaneio da revolução azul kleiniana as respostas artísticas compatíveis com o flagrante colapso de modelos epistemológicos clássicos, inclusive aqueles atinentes à própria arte? *Um novo humanismo para o novo homem* proposto por Klein, a *arte antropológica* concebida por Beuys, ou mesmo a desencantada vontade warholiana de ser uma máquina, visam todas a uma reconciliação do homem com ele mesmo. Se as primeiras possuem o típico caráter planetário da tradição universalista do pensamento europeu, a “proposta” do norte-americano leva adiante a famosa desibinição cultural norte-americana. Todas elas, porém, visam a uma ampla revisão da capacidade do homem. Diante da ilegibilidade desse quadro, propositalmente assumimos um termo vago e rico, que nos abre um universo tão vasto quanto desgastado.

De origem grega, a palavra melancolia significa bile negra, um dos quatro humores que circulam no corpo do homem e respondem por sua constituição, segundo doutrina de 400 A.C. que permanece como esquema operatório durante mais de dois mil anos. Tal esquema sofre, por certo, desvios, alguns deles exemplarmente interpretados por Panofsky, Saxl e Klibansky no célebre “Saturno e a Melancolia”. Longe de nós pretender um exaustivo histórico do termo, vale destacar contudo algumas das referências abordadas ao longo de nossa pesquisa, na medida em que a identificação da melancolia no encontro com as obras foi condicionada pela vasta literatura existente sobre o tema.

Após seu nascimento como doença nos aforismos de Hipócrates, a melancolia merece ser destacada em “Problema XXX,1”, um dos trinta e oito livros curtos que compõe “Problemas”, obra atribuída a Aristóteles. Se, por certo, este não figura entre os textos mais lidos do filósofo, duas ou três páginas de “Problema XXX”, que trata do pensamento, da sabedoria e da criação, influenciaram a interpretação do gênio humano mais do que todos os outros escritos. A obra de Aristóteles, aliás, seria uma daquelas que, sem destacar-se por seu estilo ou pela densidade de pensamento, mantém sua fulguração inalterada:

¹⁶ STAROBINSKI, Jean. *La Mélancolie au Miroir: trois lectures de Baudelaire*. Op. cit., p. 64.

“Um sentimento de familiaridade nos liga a [obras como essa]”, afirma o filólogo Jackie Pigeaud, para quem tais obras fariam de “evidências, ou antes, de idéias que recebemos não sabemos mais de onde (...) narram lugares-comuns de nossa própria cultura (...)”¹⁷.

“Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes são manifestadamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules?”¹⁸ Sem questionar o fato de que todo ser de exceção, nos mais variados domínios, é um melancólico, Aristóteles oferece exemplos e aborda diretamente as causas da melancolia - o excesso de bile negra, resíduo instável por excelência.

Segundo Marsílio Ficino, “Problema XXX” corrobora a célebre fórmula platônica, em “Teeteto” e “Fedro”, segundo a qual os homens de gênio são habitualmente arrebatados. Só existem gênios entre os homens tomados por algum furor. Aristóteles inova, contudo, ao interpretar o furor divino de Platão como uma sensibilidade da alma. Ele mede a grandeza espiritual de um homem por sua capacidade de experiência e, sobretudo, de sofrimento, empreendendo no texto a grande tarefa do deslocamento da noção mítica de furor pela noção científica de melancolia.¹⁹ Graças à causalidade física da bile, esse texto nos confirma que se, por certo, é necessário um dom²⁰, o outro está em nós. Assim o estagirita substitui a gratuidade da escolha divina pelo acaso da mistura que nos constitui. O problema, então, diz respeito a uma fisiologia: são as condições do nosso corpo que nos determinam a falar, e não um Deus que fala por nossa voz.

¹⁷ PIGEAUD, Jackie. Apresentação. ARISTÓTELES. **O Homem de Gênio e a Melancolia. O Problema XXX, 1**. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1998, p. 7.

¹⁸ ARISTÓTELES. **O Homem de Gênio e a Melancolia. O Problema XXX, 1**. Op. cit., p. 81.

¹⁹ PANOFKY, Erwin; SAXL, Fritz; KLIBANSKY, Raymond. **Saturne et la Mélancolie**. Op. cit., p. 89.

²⁰ Assim como Platão afirma que ninguém seria bom poeta sem o sopro inspirado comparável à loucura, Aristóteles escreve, na Retórica, sobre a origem da poesia na inspiração. A poesia supõe então a posse do poeta por uma força divina, Musa ou Apolo, um ‘fora de si’ mais ou menos definido. O essencial é compreender que refletir sobre a poesia exige que se imagine ao mesmo tempo um dom, qualquer coisa pela qual o indivíduo não é responsável, e uma arte, isto é, uma técnica habilidosa, e gêneros instituídos, que implicam, ao contrário, uma educação e uma mestria. É exatamente isto que funda a crítica que Platão faz da poesia no diálogo Íon. Jackie PIGEAUD. Introdução. ARISTÓTELES. **O Homem de Gênio e a Melancolia. O Problema XXX, 1**. Op.cit.,p. 47/8.

Filho de médicos, conhecedor da fisiologia de seu tempo, Aristóteles não faz da doença e de sua descrição, contudo, o essencial da sua obra. Ainda que analise as características físicas da mistura da bile no corpo, sua instabilidade entre calor e frio, o que lhe interessa é o *comportamento* desse indivíduo doentio e excepcional que é o melancólico. Pois, em várias passagens, o autor distingue o doentio do doente e, conseqüentemente, o excesso fortuito da presença constante de uma concentração de bile negra em um indivíduo.

Mais interessado no comportamento do homem do que na doença, o autor destaca os efeitos do vinho, a gradação dos estados de embriaguez em detrimento da quantidade do líquido absorvida pelo indivíduo. A bile negra age como o vinho: ambos “modelam o caráter de cada um”. Ébrio ou melancólico, o homem é projetado mais ou menos progressivamente fora de si mesmo, em direção aos outros. A loquacidade, a piedade, o amor por outrem, a afeição exagerada ou mesmo a agressividade e a violência são comportamentos que implicam a relação com o outro²¹. A inconstância detectada inicialmente remete a esse movimento essencial. “Portanto”, resume Aristóteles, “porque a potência da bile negra é inconstante, inconstantes são os melancólicos”. Mas “é possível que haja uma boa mistura da inconstância”, afirma o filósofo, que sugere um frágil equilíbrio da inconstância capaz de garantir a excelência do melancólico. E conclui pela existência de uma saúde do melancólico: “todos os melancólicos são, portanto, seres de exceção, e isso não por doença, mas por natureza”.

A fluida fronteira entre normalidade e patologia teria imposto o reconhecimento da melancolia como disposição em oposição a um estado permanente, viabilizando, assim, a transformação da doutrina dos quatro humores em uma teoria de caracteres e tipos mentais.

A melancolia e sua inserção no domínio da fisiologia (filosofia natural) repercute em “Três livros sobre a vida” de Marsilio Ficino, livro sobre bem-estar e saúde, em particular sobre os riscos de saúde associados com a vida intelectual. Ao animar a ligação aristotélica entre brilho e melancolia e fazer desta um tema que ressoa pela Renascença, a noção de melancolia propagada por Ficino teria mesmo influenciado a mais que célebre gravura *Melencolia I* de Albrecht Dürer.

²¹ PIGEAUD, Jackie. Introdução. ARISTÓTELES. *O Homem de Gênio e a Melancolia. O Problema XXX, 1*. Op. cit., p. 25.

A partir do destaque dado no texto aristotélico à característica central da melancolia - instabilidade/relação com o outro -, deve-se distinguir, contudo, a individualidade grega daquela moderna. Se a melancolia remete tanto à relação da alma com o corpo em um indivíduo quanto à deste com o outro/sociedade, tais relações obviamente se configuram diferentemente na Antigüidade e na modernidade. No mundo antigo, a constituição da identidade é orientada por um marco valorativo concedido de antemão a algo distinto do eu, que regula a conduta apropriada a cada pessoa. A caracterização da individualidade é dada pela conexão com uma comunidade constituída, a qual tem por alvo e modelo. Já na modernidade, há a expressão de um núcleo interno, inscrito em si, cujo alcance é antes embaralhado do que favorecido pelas relações sociais²², o que instaura um conflito.

Em contraposição ao homem antigo que sofre de alguma coisa, o indivíduo moderno sofre sem outro objeto que não si mesmo²³. A figura alada de Dürer, por exemplo, é criação do artista que, abandonado por Deus, conforma em obra de arte a melancolia como crescente distância entre a consciência e o divino. Na notável gravura *Melencolia I*, cuja influência se estende pela Europa por mais de três séculos, Erwin Panofsky identifica a elevação da melancolia como paixão (temperamento, doença ou estado de espírito) a uma condição intelectual. A gravura reúne o lamento e o entusiasmo criador como os extremos de uma mesma disposição do próprio Dürer acerca dos limites da sua tão amada Geometria para lidar com suas infinitas imagens internas. Agora detentor de toda a autoridade sobre a obra, o artista manifesta sua consciência aguda acerca da intransponível distância entre uma representação completamente interior e a produção concreta da obra - o que determina o estado de alerta da criatura alada.

Daí a sua interpretação por Panofsky como o auto-retrato espiritual²⁴ do artista alemão. Consciente da inadequação entre uma infinita potência criativa e sua efetiva concretização, Dürer sabe que sua atividade consiste na produção dele

²² LIMA, Luiz Costa. **Limites da voz (Montaigne, Schlegel, Kafka)**. Rio de Janeiro, Topbooks, 2005, p. 26.

²³ O homem grego sofre de qualquer coisa, é preciso um objeto para que um sofrimento exista, enquanto o homem moderno sofre simplesmente, ele pode ser ele mesmo o objeto de seu sofrimento. Ver VERNANT, J.-P.. Apud EHRENBERG, Alain. **La fatigue d'être soi: dépression et société**. Éditions Odile Jacob, 1998, p. 255.

²⁴ PANOFSKY, Erwin. **La vie et l'art d'Albrecht Dürer**. Paris, Hazan, 1987, p. 64.

mesmo – reúne o prazer e a dor de ser si mesmo, eixo em torno do qual gira o melancólico naquele século XVI.

A melancolia era de tal modo “assimilada à consciência de si que não havia quase nenhum homem distinto que não fosse autenticamente melancólico, ou que ao menos não se passasse como tal, aos seus próprios olhos assim como aos olhos de outros.”²⁵ Com a possível exceção da França, que teria feito “guerra à tristeza”, como escreve Marc Fumaroli, e optado pela saúde, a melancolia é celebrada por toda a Europa como o sofrimento de uma alma que faz dele a sua glória. Vide Hamlet que, segundo Freud, “dispõe de uma visão mais penetrante da verdade do que outras pessoas que não são melancólicas”. Para Freud, o personagem, com sua exacerbada auto-crítica, que “se descreve como mesquinho, egoísta, desonesto, carente de independência, alguém cujo único objetivo tem sido ocultar as fraquezas de sua própria natureza, pode ser, até onde sabemos, que tenha chegado bem perto de se compreender a si mesmo.”²⁶

Se, grosso modo, o século XVIII, com seu notório amor pela razão, não oferece terreno propício à melancolia, em contrapartida, falar-se da melancolia romântica constitui quase um pleonasmo. Pois o Eu romântico, que se coloca no mundo e aspira ao ilimitado, exalta o conflito familiar à melancolia para transfigurá-lo em condição poética ideal. A ininterrupta renovação da tensão entre entusiasmo/aspiração e abatimento/condição gera uma nova vitalidade poética. Assim a melancolia romântica “aspirava a descobrir, na solidez da apreensão direta e na exatidão de uma linguagem precisa, os meios de se ‘realizar’”.²⁷ Espécie de lugar produtivo da melancolia, a obra de arte romântica é a evidência do movimento do pensamento/criação que não consegue se resumir a uma ação conclusiva. Justo ao contrário, envolve o processo de produção da obra como ocasião para o envolvimento total do homem no mundo. A típica inquietação melancólica, consoante ao sentimento de falta romântico, é animada pelo aspecto produtivo da obra como reconciliação com o mundo.

²⁵ “Chez Michel-Ange, ce sentiment atteint une telle profondeur et une telle intensité qu’il prend la forme d’une sorte d’autodélectation, encore que celle-ci soit empreinte d’amertume: ‘La mia allegrezza è la malinconia.’ (ma joie est la mélancolie).” PANOFKY, Erwin; SAXL, Fritz; KLIBANSKY, Raymond. *Saturne et la Mélancolie*. Op. Cit., p. 376.

²⁶ FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIV. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda., 1974, p. 279.

²⁷ PANOFKY, Erwin; SAXL, Fritz; KLIBANSKY, Raymond. *Saturne et la Mélancolie*. Op. Cit., p. 385.

“Para o restabelecimento de todas as coisas, a mediação proposta é então aquela da arte, espécie de retorno do mundo a partir do movimento de interiorização da ironia romântica. Ato refletido, um momento de se tornar a si mesmo do espírito, essa interiorização se acompanha de uma des-inserção que não é somente aquela do eu com relação a si mesmo, mas aquela do escritor com relação ao mundo ao redor (...) a ironia romântica tende a se tornar essencialmente a infinita negação da qual a consciência é capaz no exercício de sua liberdade. Por certo, a ironia romântica não esquece o mundo, pois tem necessidade de qualquer coisa à qual se opor, mas ela só faz discernir no seio do mundo tais ridículos particulares: é o mundo ‘exterior’ em sua totalidade que ela reprova, porque ela se recusa se comprometer com o que quer que seja exterior. Ou melhor, o ironista tentará conferir um valor expansivo à liberdade que ele conquistou primeiro para ele somente: ele vem então a sonhar com uma reconciliação do espírito e do mundo, todas as coisas sendo restituídas no reino do espírito”²⁸.

Mas “sonhos não enchem barriga”, retruca bem-humorado o filósofo dinamarquês Sören Kierkegaard, para quem a “poesia é uma espécie de reconciliação, mas ela não reconcilia [o homem] com a realidade em que [ele] vive”²⁹. É ilusória na medida em que não é uma vitória sobre a realidade, e sim emigração pura para fora dela. Sem nos debruçar sobre a crítica kierkegaardiana da ironia romântica, tampouco seguir com seu pensamento em uma história linear da melancolia, aproveitamos a deixa do filósofo declaradamente melancólico para pensar a temporalidade do nosso lugar-melancolia.

Ao assumir como cerne de sua reflexão o homem que caminha pelo assoalho do mundo, ou seja, o ser humano como ser espiritual na sua dupla condição temporal e eterna, com frequência, através de seus vários heterônimos, Kierkegaard se ressentia da ausência de paixão que domina seu tempo. O esteta A de Ou Ou³⁰, por exemplo, conclui seu lamento pelo déficit de paixão naqueles “tempos incultos” ao admitir que sua alma volta sempre ao Velho Testamento e a Shakespeare, onde pode encontrar seres humanos reais, capazes de odiar e amar. Assim A expressa o fato de que a modernidade destruiu a forma da história previamente fixada - os textos do Velho Testamento foram substituídos pela escrita moderna fragmentária, a narrativa perdeu qualquer conexão imediata com seu narrador. Por isso, um ser humano é agora considerado o responsável, o “editor final de sua própria história”.

Já seu interlocutor, o juiz Wilhelm, em um diálogo feito através de cartas, defende a possibilidade, ou antes, a responsabilidade que o sujeito tem de se

²⁸ STAROBINSKI, Jean. **Ironie et Mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard**. In: Critique. Paris, avril/mai 1996, n° 228, p. 454.

²⁹ KIERKEGAARD, Sören. **O Conceito de Ironia**. Petrópolis, Ed. Vozes, 1991, p. 255.

³⁰ Cuja epígrafe é uma citação de Young: “Are passions then, the pagans of the soul? Reason alone baptized?”

escolher: o homem ético seria capaz de tomar posse de si mesmo em sua “eterna validade”. Para o apaixonado A, essa seria uma ilusão diante da impossibilidade de ser capaz de re-possuir uma origem definitivamente perdida em relações interpessoais e sócio-culturais. Ao contrário do argumento de Wilhelm acerca de uma personalidade que tem sua teleologia em si, A remete à sua condição histórica. Vítima de um desejo por autenticidade e transparência que a modernidade despertou, mas não pôde satisfazer, o juiz erroneamente supõe que A não *quer* ser um Self. Na realidade, o esteta é consciente do quão problemático é tornar-se um numa era na qual o ser humano foi abandonado a um sistema de signos contingentes que nunca representam, somente simulam a presença do significado³¹. Daí sua melancolia, tal como definida pelo juiz Wilhelm:

*“O que é então a melancolia? É a histeria do espírito. Chega na vida de um homem um momento em que a imediaticidade por assim dizer amadurece e o espírito demanda uma forma superior onde quer se agarrar ele mesmo como espírito. O homem, enquanto espírito imediato, é função de toda a vida terrestre, e o espírito, se reunindo por assim dizer sobre ele mesmo quer sair de toda essa dissipação e se transfigurar nele mesmo; a personalidade quer se tornar consciência dela mesma em sua validade eterna. Se isso não acontece, o movimento é parado, e se ele é recalçado, então aparece a melancolia. Pode-se fazer muito para se enterrar no esquecimento, pode-se trabalhar (...) mas a melancolia permanece. Há qualquer coisa de inexplicável na melancolia (...) se se pergunta a um melancólico a razão de sua melancolia, o que o oprime, ele responderá que ele não o sabe, que ele não pode explicá-lo. É nisto que consiste o infinito da melancolia. E a resposta é inteiramente justa, pois assim que ele o sabe, a melancolia não existe mais (...) o fato de ser melancólico não é só um signo ruim pois a melancolia só toca as naturezas mais dotadas (...) Mas mesmo o homem cuja vida tem o movimento mais calmo, o mais pacífico (...) guardará sempre um pouco de melancolia; isso se deve a algo mais profundo – ao pecado original, e isso se explica pelo fato que nenhum homem pode se tornar transparente para ele mesmo. Por outro lado, as pessoas cuja alma não conhece a melancolia, são aquelas cuja alma não tem a idéia de uma metamorfose.”*³²

A questão do pecado original é condição da liberdade que subjaz à nossa existência histórica. Aí aparece a angústia, centro de todo o problema para Virgilius Haufniensis, angústia que se encontra na inocência do homem “então presente, mas no estado de imediaticidade, de sonho”. É quando atua como uma vaga compreensão da possibilidade da liberdade, um estado de ser capaz³³ que permite a queda. Sempre presente a possibilidade de transgressão, a consciência do homem se manifesta como angústia, obscuro sentido primordial da possibilidade da diferença antes que ela realmente ocorra, ou, nas palavras de

³¹ GARFF, Joakin. “The esthetic is above all my element”. In Elsebet JEGSTRUP. The New Kierkegaard. Bloomington, Indiana University Press, 2004, p. 63.

³² KIERKEGAARD, Sören. *Ou bien .. Ou bien ...* Op. cit., p. 487/8. Grifo da autora.

³³ EAGLETON, Thierry. *As ideologias da estética*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003, p. 133.

Kierkegaard, “a aparência da liberdade diante de si mesma como possibilidade.” Menos a intuição de um ‘outro’ do que os primeiros movimentos da própria possibilidade categorial da alteridade³⁴, a angústia habita o espaço vazio do presente do Self confrontado pela possibilidade ilimitada. Segundo Haufniensis, constitui abertura do presente para o futuro eterno - é o momentum no qual o self é colocado num movimento auto-transformador.

Importa para nosso lugar-melancolia a atenção intransigente à existência do homem de carne e osso do pensamento kierkegaardiano. Nesse sentido, nos interessa o que Virgilius Haufniensis denomina atmosfera de conceito³⁵, atmosfera comum ao homem e ao objeto/mundo que determina a “ação” da verdade, inexistente em si mesma, ou entendida a partir de uma lógica interna. Em “O Conceito de Angústia”, o filósofo enfatiza o sentimento do pensamento, a importância de nos apropriarmos afetivamente do que pensamos: não podemos entender o que pensamos sem viver de acordo com tal sentimento de pensamento.

Avesso à subjetividade “desavergonhadamente exibicionista” de Kierkegaard, Emmanuel Levinas reconhece a noção de crença como uma novidade filosófica do pensador dinamarquês. Lembramos então do esteta A, cuja consciência, produto de uma época descrente da autenticidade histórica das Escrituras, ainda ouve uma voz que fala através delas. Persiste uma dúvida, que “não é mera ocasião para reconfirmar uma certeza, mas um elemento da certeza ela mesma”, afirma Levinas, para quem “Kierkegaard não estava preocupado com a distinção entre fé e conhecimento, incerteza e certeza; o que o interessava era a diferença entre uma verdade vitoriosa e uma perseguida (...) perseguição e a humildade que vem com ela, são elas mesmas as modalidades da verdade.”³⁶

Se nosso lugar-melancolia se distancia da forte subjetividade kierkegaardiana, ele mantém, por certo, a irredutibilidade da diferença entre o dentro e do fora da pessoa, espécie de medida de existência a ser continuamente conquistada. Não surpreende, então, a afinidade entre o desespero do apaixonado poeta do romance “A Repetição” – “como eu entrei no mundo; por que eu não fui

³⁴ Idem, p. 134.

³⁵ “Que la science, comme la poésie et l’art, exige au préalable une atmosphère aussi bien chez celui qui reçoit, qu’une faute de modulation ne soit pas moins troublante qu’une faute dans l’exposé d’une pensée.” KIERKEGAARD, Sören. **Miettes philosophiques/ Le concept de l’angoisse/ Traité du désespoir**. Paris, Gallimard, 1990, p. 171.

³⁶ LEVINAS, Emmanuel. **Existence and Ethics**. In RÉE, Jonathan; CHAMBERLAIN, Jane (org.). *Kierkegaard: a critical reader*. Oxford, Blackwell Publishers, 1998, p. 35.

consultado, por que não me foi dado conhecer os usos e os costumes ao invés de me incorporar às fileiras, como se eu tivesse sido comprado por um comerciante de almas?”³⁷ - e a resignação de Warhol, que reconhece a existência como um trabalho, pois “ter nascido é como ter sido seqüestrado e vendido como escravo. As pessoas estão sempre trabalhando. O maquinário está sempre em andamento ... as pessoas estão sempre trabalhando”³⁸.

A melancolia encontra-se estreitamente ligada à história ocidental da consciência de si. Nos lugares instaurados pelas obras dos nossos artistas, ela talvez possa ser compreendida a partir do que o sociólogo francês Alain Ehrenberg denomina individualidade incerta³⁹. O sujeito do século XVIII se integra àquela iminente esfera pública, o indivíduo dividido do século XIX deve se definir em conflito com a sociedade, já o homem da segunda metade do século XX seria aquele emancipado na plena acepção do termo. Distante do indivíduo iluminista que tem a existência justificada pelo contrato fictício estabelecido entre os homens, ou daquele oitocentista que deve ser uma pessoa por si mesma num grupamento que tira dele próprio a significação de sua existência, o indivíduo contemporâneo acaba por tornar-se inteira e tristemente responsável por si. Sem regras de autoridade nem modelos disciplinares de gestão de condutas, ele é obrigado a se auto-instituir. A angústia se dissimula aí por trás do cansaço de ser si mesmo⁴⁰. Encarnado à perfeição por Warhol, cuja própria incapacidade de desejar, como veremos, é revertida em método de trabalho, essa falta crônica de energia, junto à ressuscitação da pessoa beuysiana e o entusiasmo monocromático de Klein colocam em jogo outras “medidas” de existência.

Na Babel da melancolia, é invariável a incapacidade de o sujeito fazer o luto do objeto perdido. Podemos então pensar as atividades de Beuys, Warhol e Klein como a realização do trabalho de luto de uma determinada obra de arte. Ainda que não constituam propriamente novos objetos de investimento das libidos artísticas, os leftovers contêm o movimento desse investimento, movimento capaz de manter o lugar-melancolia como um espaço aberto à reconciliação do homem com sua capacidade de produção. Uma reconciliação no horizonte do futuro,

³⁷ KIERKEGAARD, Sören. *La Reprise*. Paris, Flammarion, 1990, p. 144.

³⁸ WARHOL, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol*. Op. Cit., p. 96.

³⁹ EHRENBURG, Alain. *L'individu incertain*. Calmain-Lévy, Hachette Littératures, 1995.

⁴⁰ EHRENBURG, Alain. *La fatigue d'être soi: dépression et société*. Éditions Odile Jacob, 1998, p. 52.

expectativa que integra a compulsiva produção de leftovers na direção do vazio a ser ocupado pelo espírito.

Conforme Freud explicita em “Luto e melancolia”, o trabalho na melancolia se diferencia daquele realizado no luto precisamente pela incapacidade do sujeito desligar-se da fixação sobre um objeto. Na ausência do objeto amado, é exigido que toda a libido do sujeito seja retirada de suas ligações com este objeto. Por meio de um processo doloroso, com maior ou menor dispêndio de tempo e energia, o trabalho do luto é concluído e o ego fica novamente livre e desinibido. Já na melancolia, o sujeito não consegue desligar-se do objeto perdido. Aliás, sem reconhecê-lo conscientemente, o ego identifica-se com esse objeto, a ponto de perder-se no desespero infinito de um nada irremediável.

A partir da definição de uma relação com o futuro, pensamos o movimento dos leftovers ao vazio no lugar-melancolia à maneira da repetição kierkegaardiana. Afora as noções de melancolia e angústia – esta última notoriamente central no seu pensamento, pois toda a existência encontra-se fundada na incerteza fundamental da experiência da angústia -, de algum modo Kierkegaard parece lidar com um luto em sua categoria de repetição⁴¹. Categoria religiosa, essa repetição trata da renovação pelo indivíduo de sua relação subjetiva apaixonada com um objeto que nunca pode ser conhecido, apenas acreditado. Não se trata, com certeza, de transpor tal categoria em sua dimensão religiosa – aliás, central à problemática kierkegaardiana, que se concentra no como se tornar um cristão no Cristianismo, em que Deus é o outro absoluto e determina a própria condição de possibilidade para o indivíduo -, nós a pensamos a partir da específica temporalidade do reganhar uma determinada relação.

A repetição é uma lembrança orientada para o futuro, segundo Virgilius Haufniensis, quando “toda a vida recomeça de novo, não por uma continuidade imanente com o passado, o que seria uma contradição, mas por uma transcendência que crava entre a repetição e a primeira existência vivida um tal abismo que só seria uma imagem dizer que o passado e o seguinte têm entre eles a mesma relação⁴². Esse reganhar, ou segunda imediaticidade, implica uma concepção de tempo formada por uma sucessão de instantes a ser distinguida do

⁴¹ Em seu “pequeno livro” *A Repetição*, Kierkegaard tenta re-estabelecer uma espécie de comunicação com sua ex-noiva Régine Olsen.

⁴² KIERKEGAARD, Sören. *Miettes philosophiques/ Le concept de l’angoisse/ Traité du désespoir*. Op. cit., p. 174.

tempo como fluxo contínuo infinito. Ainda de acordo com Haufniensis, o instante é a ambigüidade onde o tempo e a eternidade se tocam um ao outro, colocando por isso o conceito de temporalidade, onde o tempo intercepta constantemente a eternidade e onde a eternidade penetra constantemente o tempo. Isso porque essa eternidade não se encontra fora do tempo, e sim, como bem observa o esteta A, trata-se de uma “rica eternidade situada no centro das vicissitudes do tempo.”⁴³

Parece-nos então viável pensar o movimento do leftover para o Vazio como uma repetição que, da realidade finita da obra para uma potência poética infinita, abre a esfera temporal inteira, numa relação intrínseca com o presente temporal do instante da experiência da obra. Assim como ao jovem estudante de “A Repetição”, a quem, enquanto permanecia “*suspense gradu* por um mês, sem mexer um pé ou fazer um só movimento”, nada era possível, somente alcançamos a disponibilidade que não se esgota na obra se nos mantivermos em movimento.

“There is no greater cause of melancholy than idleness, no better cure than business.”

Robert Burton, *Anatomy of melancholy*

No lugar-melancolia, o primeiro capítulo da tese, destacamos os aspectos das obras de Yves Klein, Andy Warhol e Joseph Beuys que imediatamente nos levaram à identificação da melancolia. Do impacto da evidência azul na pintura do francês, seguimos para a temporalidade instaurada pelas imagens nas séries de serigrafias e nos filmes de Warhol, e daí encontramos a ressonância material que caracteriza toda a obra de Beuys, com destaque para os seus desenhos.

A partir de suas respectivas características/heranças culturais, nossos artistas partem do “princípio ativo” da pintura, da serigrafia e da escultura, superando os termos dessas categorias para reencontrar sua potência primeira. Assim Klein insiste no “indefinível” de Delacroix, raiz romântica da tradição moderna da cor francesa. Já a dimensão plástica beuysiana vem baseada na palavra e no pensamento característicos de uma sensibilidade cultural alemã⁴⁴, o

⁴³ KIERKEGAARD, Sören. *Ou bien ou bien*. Op. Cit., p. 46.

⁴⁴ “A Nuremberg, comme partout ailleurs em Allemagne, l’intérêt à l’Antiquité renaissante est littéraire et scolastique plus que visuel et esthétique. Em Italie, la découverte d’une sculpture classique soulève des commentaires enthousiastes quant à sa puissance expressive, sa beauté, sa

que explicaria a proporção entre conteúdo simbólico e carga material na sua obra. Do mesmo modo, o workaholic Warhol prossegue a “tradição” americana do trabalho duro, já patente na produção artística imediatamente anterior do expressionismo abstrato.

“Minha vida foi produzir”: a anotação de Kierkegaard em seu diário no ano de 1849 intitula o segundo capítulo da tese que trata das atividades dos artistas - distintos modos de ocupação de si mesmos localizados em suas distintas realidades artísticas institucionais. Assim como o filósofo segue incansável nos limites de um “pequeno tratado” ou de “migalhas filosóficas”, Warhol re-fabrica “automaticamente” na sua fábrica de arte, Beuys se movimenta incansável pelos espaços institucionais, realiza ações das quais sobram objetos, e Klein dispõe seus monocromos azuis de mesma proporção junto às pinturas abstratas que circulam pelo estéril cenário artístico parisiense do final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Exercício constante e inútil, a produção dos leftovers revela a compulsão própria à melancolia, como esclarece o bibliotecário Burton que “escreve sobre a melancolia por estar ocupado em evitar a melancolia”.⁴⁵

O acesso direto à arte pelo mundo dos negócios na Manhattan do final dos anos 1950 é abordado com desdém por Warhol: se soubesse que seria tão fácil expor, ele o teria feito antes. Vivenciando *in loco* a iminência da *Art Business* americana, o artista pode empreender o seu próprio negócio de arte, uma fábrica onde amplifica o processo de produção e a circulação de obras/mercadorias. Já na Europa dos anos 1950/60, a produção contemporânea tinha uma inserção difícil nas instituições. O que pode ser verificado na primeira exposição de Yves Klein, em 1956, na galeria de Collete Allendy, condicionada ao apoio de um crítico de arte (quando então Klein se aproxima de Pierre Restany). Na década seguinte, tal comportamento institucional começa a mudar, primeiro na Alemanha (país no qual, aliás, a obra de Klein tem uma receptividade bem maior do que na França), onde se inicia uma política de aquisição de artistas jovens. No fim dos anos sessenta, é criada a coleção Ludwig que, com forte presença da Pop Art, participa de toda uma atmosfera receptiva à produção artística contemporânea. Tal clima de

fidélité à la nature; em Allemagne, elle n'inspire que des discussions purement érudites. Les inscriptions intéressent davantage que les images, celles-ci étant appréciées moins comme des oeuvres d'art que comme des problèmes d'iconographie ou des sources de documentation historique.” Panofsky, Erwin. *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*. Hazan, 1987, p. 54.

⁴⁵ BURTON, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. Op. cit., p. 20.

institucionalização das linguagens artísticas contemporâneas é propício à arte de um Beuys, que atua justamente na otimização estética do espaço da arte.

Definido em relação ao estéril ambiente artístico da França do pós-guerra, o pensamento monocromo de Klein se desenvolve graças ao valor da impregnação, espécie de posse definida exclusivamente através de marcas e registros. Seus leftovers constituem objetos de desejo, já que nos incitam ao encontro nunca concluído da sensibilidade, pois “sentir é sempre sentir à distância, no sentido que a aparição da coisa tem como reverso e como condição uma forma de ausência ou de incompletude, sendo essa razão pela qual o sentir é originalmente articulado ao movimento”⁴⁶.

Sem energia para desejar, nem tempo para pensar, Warhol identifica a “sensibilidade” americana em plena emergência da sociedade de consumo, capaz de alterar drasticamente o estar-no-mundo. Indefinível em termos de distância espacial física dado advento da mídia, o que caracterizaria finalmente a existência? Warhol nos pergunta com suas séries de celebridades, todas elas realizadas a partir de uma distância fixa, constante necessária para medir a mínima distância para atingir o outro. E empreende sua fábrica de arte movida pelo novo tempo do consumo americano, onde realiza uma espécie de microcosmo da formação da subjetividade contemporânea.

“Do leftover ao vazio”, a enfraquecida subjetividade artística contemporânea modelada numa dimensão pública nos encaminha com suas obras à nossa (im)possibilidade da existência. No terceiro capítulo, Beuys realiza esse movimento ao vazio através da amplitude escultórica de sua plástica social, permeada pela discussão sobre a linguagem. Klein o faz, na experiência artística/estética, literalmente “conformada” em sua potência primeira - angústia/desejo - na exposição do Vazio.

Faz-se necessário observar: a fim de evitar o excesso de notas de pé de página referentes às citações dos artistas, principalmente aquelas feitas por Klein e Warhol, abreviamos no corpo do texto as duas publicações das quais foi retirado o maior número de citações desses artistas, seguido pelo número da página em

⁴⁶ “Em Straus, essa aproximação do sentir radica, enfim, numa determinação da vida como essencialmente constituída pelo desejo, pois o próprio da vida é tender à constituição de uma totalidade com o mundo, reduzindo assim a separação que fundamenta sua singularidade; essa totalidade é aquilo que, de alguma forma, se deseja, isto é, que a um tempo se atualiza e se nega em cada experiência.” BARBARAS, Renaud. **Sentir e fazer – a fenomenologia e a unidade da estética**, p. 94. In Revista Novos Estudos CEBRAP, n° 54. Julho de 1999.

questão. “Le Dépassement de la Problématique de l’art et autres écrits”, coletânea de textos de Yves Klein, será abreviada por DP; “The Philosophy of Andy Warhol (from A to B and back again)”, a filosofia de Andy Warhol, será abreviada por PAW. Tais citações, assim como todas as outras, serão traduzidas pela autora somente quando se encontrarem no corpo do texto; ou seja, todas as citações reproduzidas em notas de pé de página serão mantidas nos idiomas originais das publicações consultadas.

2

No lugar-melancolia

2.1

Yves Klein

2.1.1

O movimento monocromo

Não há substância senão quando há movimento. Gaston Bachelard, *O ar e os sonhos*

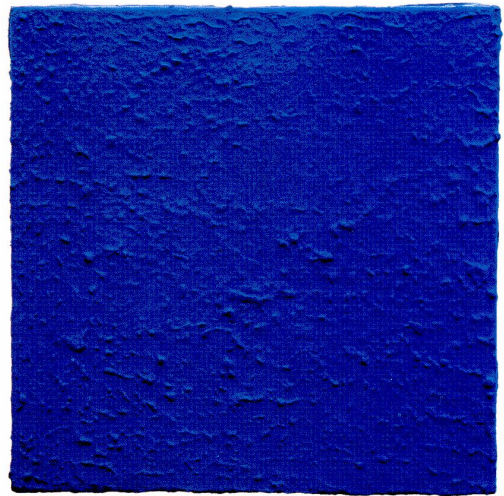


Figura 1 – Monocromo azul YKB 190

Uma lufada de azul enleva. Suave e ininterrupta, conquista-nos de vez e demonstra com precisão a experiência da verdadeira pintura. *Sem objetivo, sem tema, sem mensagem, e somente com uma atmosfera ou ambiência da mesma qualidade bem regular, profunda e unida* (LP, 398), o monocromo de Yves Klein conduz a sensibilidade primordial de modo a deixá-la acontecer no mundo. Umidade azul a preencher devagar o ambiente da exposição, envolvendo por completo o espectador. Uma climatização lenta e constante resulta da operação central kleiniana de registro azul da matéria vital que circula sem parar, unindo tudo num movimento imperceptível.

A radiação do azul ultramar eleito pelo artista segue a suspensão do nosso fôlego, lentamente substituído pelo longo suspiro de uma respiração renovada. Uma espécie de vaporização do pigmento sólido concentrado naquelas placas acompanha a

movimentação do ar, circunscrevendo no local da experiência do monocromo o tempo da propagação do azul ao ritmo da “continuidade profunda” (Gaston Bachelard) da nossa respiração. Daí a momentânea sensação de pertencimento mútuo entre homem e mundo, nossa plena habilitação para a grandiosidade da vida – autêntica vertigem estética. Tal qual lugar de passagem do sopro vital, o monocromo parece colorir o próprio ar em movimento, ativando revigorantes ambientes azuis que simulam o *face a face com o vazio absoluto que é naturalmente o verdadeiro espaço pictórico*. (LP, 98).

Na sala dos monocromos, o vagar da ambiência azul que modifica nossa disposição habitual corresponde ao empenho de Klein em superar a *problemática da arte*. De posse de um rolo impregnado de tinta, o artista marca com o azul IKB *qualquer coisa criada pelos verdadeiros quadros* ou a *substância fenomenal que se pode chamar da sensibilidade pictórica*. Artigo de primeira necessidade de toda pintura verdadeira - o “indefinível” do mestre Delacroix -, encontra-se em falta em tempos de crise da substância poética. Consciente da situação, o apaixonado Klein se “disfarça” de poeta do azul, o que naqueles tempos significa encarnar uma espécie de *gangster da sensibilidade*¹, de modo a obter acesso direto à própria fonte da produção - a sensibilidade. Somente assim, sem quaisquer percalços, poderia viver plenamente sua escolha da *vida feliz de pintor*. Afinal, o monocromo é “pintura” comprometida com a vida, adesão direta ao mundo num desenvolvimento movimento pela sensibilidade pictórica simultâneo à plena capacitação produtiva do artista. Ao menos acena para essa possibilidade. Dá no mesmo.

Aquele delicioso vapor azul que nos envolve é produto de um surto poético, pulverização efetuada pelo entusiasmo – *único meio de investigação verdadeira e direta* (LP, 21) - que sustenta o pensamento monocromo. O azul instaura uma atmosfera afetiva temperada que demonstra o sentimento instantâneo da nossa coerência com o mundo. Efetivamente sentido, tonaliza o lugar-melancolia de Klein como uma totalidade azul que, num átimo, pode revelar-se uma grande farsa.

¹ KLEIN, Yves. **Klein, Raysse, Arman: des nouveaux realistes**. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Yves Klein (cat. expo). Op. cit., p. 264.

A demonstração de uma autêntica experiência estética nos monocromos apresentados na galeria de Íris Clert é reafirmada e questionada pelos objetos expostos na Colette Allendy. E afinal é mesmo impossível considerar o monocromo à parte de seus desdobramentos, que, de acordo com a historiadora da arte Nan Rosenthal, o suplementam.² O pensamento monocromo dá-se num movimento que incorpora a estrutura paradoxal do suplemento, pois, ao mesmo tempo em que as pinturas têm certa independência como obras, exigem “explicações” suplementares que chegam como objetos. Objetos-explicações continuamente produzidos que perduram indefinidamente incompletos. Não se trata, porém, da incompletude própria à percepção, que implica uma recriação, e sim da lacuna característica da crise produtiva da segunda metade do século XX. A pergunta pelo lugar da capacidade produtiva do homem provoca uma ansiedade específica, evidenciada pela arte de Yves Klein na relação entre o monocromo e seus suplementos. Desse modo, sua obra caracteriza-se mais propriamente por uma produção latente, presença-ausência da *conversa muda* entre Klein e o *estado das coisas* (LP, 227), como se o monocromo renovasse nosso fôlego precisamente ao suspendê-lo.

Sua estratégia é a sedução, e a primeira manobra consiste na contração do maravilhoso azul em dispositivos monocromáticos que, ao se “vaporizarem” numa atmosfera azul, pretendem acionar a sensibilidade do homem, intoxicado pelo cotidiano, na sua própria natureza etérea. Dignamente devolvido ao mundo como obra da própria sensibilidade essencial – elemento de ligação entre o homem e a vida -, o monocromo aparece simultaneamente sob a forma de objetos dúbios, fazendo da própria base poética a ocasião para uma inevitável fraude. Afinal, a fonte da arte - sensibilidade – tornada azul fixa-se num objeto que circula pelas galerias, oferecendo por isso mesmo uma situação irresistível para o sono poeta do azul, que provoca ao deixar em suspensão (azul!) a possibilidade continuada de engendramento de

² Segundo a historiadora da arte americana Nan Rosenthal, a prática de Klein tende a evocar o tipo de relação paradoxal presente na noção de suplemento de Jacques Derrida, para quem o suplemento possui qualquer coisa de duplo, de paradoxal, de contraditório em sua natureza e sua estrutura essencial. “Le supplément est par définition une chose qui s’ajoute à un ensemble mais en dépend. Ce n’est ‘qu’un supplément’ à l’oeuvre achevée. Dans le même temps, le supplément fournit un élément qui manque à l’oeuvre originale et revele qu’elle est incomplète puisqu’elle nécessite un tel supplément et exige que l’on comble ses manques.” ROSENTHAL, Nan. **La Lévitacion Assistée**. CENTRE GEORGES POMPIDOU In Yves Klein (cat. expo.) Paris, 1983. p. 220/21.

realidade. E o ato poético permanece exemplar e indefinidamente reproduzível, por exemplo, na exposição de monocromos idênticos de Milão, em 1957. Como a sensibilidade sempre à espreita nessa suspensão produtiva, a determinar a ansiedade de uma vontade contemporânea de arte. Ininterrupto modo de preencher o lugar-melancolia, o pensamento monocromo possui certa “disponibilidade-para-o-vazio” ao realizar uma suspensão estética como “apelo crítico” à capacidade poética do homem contemporâneo. Cabe aqui compreender a extensão e o caráter de tal suspensão: pois como não nos emocionar com a emanção azul do monocromo? Ou nos contaminar com a beleza dos objetos de desejo de Klein? O aspecto eminentemente empírico de sua obra não pode ser negligenciado (e, aliás, este é o que efetivamente permanece nas atuais exposições de sua obra, fato que nunca deve ser esquecido neste estudo).

Resignado com o condicionamento da arte à dúvida, Klein aspira à simulação ambiciosa do pensamento monocromo. Propõe, eufórico, nada menos do que a adesão irrestrita e imediata à sensibilidade. Afinal, quando nada parece emocionar ou chocar, por que não ir logo direto (ou habitá-la, como declara) à terra da sensibilidade, fonte de toda produção/criação/vida? Deve então executar alguma coisa que *deve ser pintura aos olhos de todos e também cheio de humor* (LP 254), de modo a lhe garantir a plenitude da verdadeira *vida de pintor*. Para viver tal vida na cética ambiência pública da arte, ele pode enganar o público fazendo qualquer coisa parecida com pintura. Afinal, confundidos obras e produtos, experiência estética e consumo, o que seria capaz de legitimar uma obra de arte? Ou ainda, qual o papel do artista em meio à população crescente do mundo da arte que parece justamente reduzir cada vez mais seu espaço de ação e decisão? Diante dessas incertezas, um Klein que quer urgentemente ser feliz como pintor, constrói uma persona artística pública – bandido ou herói, não importa.

Como bem coloca Pierre Cabanne³, nessa fase pública da arte, Klein precisa cumular as etapas de sua “pesquisa obstinada da percepção das energias cósmicas” de um “cerimonial espetacular.” O usual movimento de isolamento do criador deve incluir essa exteriorização pública. No presente caso, isso significa a incorporação de ações aparentemente arriscadas ou comicamente agressivas, tais como a orquestração

³ CABANNE, Pierre. **Le Rappel à l’Ordre**. In Art et Création, Paris, janvier-février 1968, n° 1, p. 50.

de corpos da antropometria, as cosmogonias, a utilização de lança-chamas, a arquitetura do ar ou a venda de zonas de sensibilidade imaterial. Uma ação intelectual subjetiva já não basta para garantir a atividade artística como construção simultânea homem/mundo. Cabe ao artista que toma a arte como realização existencial empenhar-se na fabricação de uma conduta artística a partir da auto-proposição de tarefas que dêem conta da sua nova participação pública.

Klein empreende “ações” grandiosas, à altura de sua obsessão por uma realização artística digna da plena potência da sensibilidade [a começar por suas pesquisas apaixonadas de juventude – meditação e judô ou uma viagem a Japão à cavalo (!)]. Como um herói, faz as vezes de indivíduo ousado que se lança na mágica aventura do azul, para a qual deve recrutar todas as vítimas da cegueira à sensibilidade (a humanidade toda, praticamente). Ou como uma espécie de bandido, ou gangster, cuja ação só faria sentido num grupo, eliminando assim toda exclusividade subjetiva. Bandido ou herói? Dá no mesmo, importa somente o caráter positivo do risco e da transgressão. Vale menos a adoção de um papel específico do que a dimensão de um papel, integral e apaixonada, capaz de garantir a compatibilidade de sua conduta com o infinito da sensibilidade. A começar pela lucidez burlesca de sua condição de habitante do Vazio.

Um ato apaixonado - assim devemos entender o pensamento monocromo. As “ações” empreendidas por Klein e os eventuais papéis por ele desempenhados compõem sua ética do azul, ou a *responsabilidade de ser um homem frente a frente com o universo* (LP, 124). São elos de “paixão essencial”⁴ capaz de realizar com eficácia a circulação cósmica. Tal paixão não adjetiva, no entanto, aquelas ações grandiosas. Sem promover efetiva transformação da realidade, essas ações perduram tão somente em sua constituição apaixonada, capaz de garantir assim a coerência feliz da vida do pintor habitante do espaço.

Um inquieto Klein repete à exaustão essas ações sem quaisquer conteúdos, como se a repetição por si mesma bastasse para assegurar o equilíbrio com a potência

⁴ “If the essential passion [vaesentlige Lidenskab] is taken away, the one motivation, and everything becomes meaningless externality, devoid of character, the the spring of ideality stops flowing and life together becomes stagnant water.” KIERKEGAARD, Sören. Apud ROBERTS, Robert C. **Existence, emotion and virtue: Classical Themes in Kierkegaard**. In: HANNAY, Alistair; MARINO, Gordon (ed.). *The Cambridge Companion to Kierkegaard*. Cambridge University Press, 1999, p. 181.

da sensibilidade. Daí sua prática no lugar-melancolia, uma reincidência sem fim própria à latente poesia do azul. O artista perfaz um ritual artístico esvaziado, vale-se unicamente de seu ritmo para assegurar a sobrevivência de uma atividade social de caráter agora duvidoso. Como agir em meio a essa crise da substância poética? Frente ao estéril abstracionismo acadêmico da França dos anos 1950, Klein parece seguir passo a passo os preceitos esquecidos do artista moderno. Mas perde a compostura. E empreende a deliciosa aventura azul, algo ridícula, é verdade, fazendo explodir pelos ares uma subjetividade criativa. O poeta do azul é impulsivo. Sem quaisquer bases, levita sobre o lugar-melancolia (como um “Ícaro da modernidade”⁵, talvez), com a convicção íntima na *chama da poesia*. Faz um grande escândalo por nada, quase poderíamos dizer, pois se sabe cerceado pela asfixiante realidade institucional da arte.

Não seria, então, o realismo azul da sensibilidade uma grande farsa? Afinal, a situação atual parece reclamar uma reversão ampla, que incluísse todos os novos personagens do mundo da arte, a começar pelo próprio artista, agora sem a garantia de uma subjetividade criativa. Klein trata de fazer feliz sua vida de pintor com a farsa do habitante do espaço que coincide *in loco* com a indubitável capacidade poética do homem. Opta por um gênero cômico bem popular e adota atitudes facilmente reconhecidas, comuns entre artistas modernos, constituindo praticamente a sua caricatura.

Ao manter acesa a chama da poesia no lugar-melancolia, um incansável indivíduo cósmico deixa no mundo real da arte suas *cinzas* (LP, 230) inevitáveis restos da sensibilidade, objetos supérfluos que movimentam a engrenagem burocrática da arte. Marca do ato de apropriação do habitante do espaço, a tela monocromática aparece na terra como um leftover, objeto incômodo por seu impossível acontecimento pleno e pela simultânea vontade de arte inegável que aparece nada menos do que como a cintilação. Uma obsessão artística contemporânea marca o lugar da disponibilidade-para-o-vazio com um intermitente brilho azul em meio à sua luz crepuscular. Sem efetivamente concretizar-se em obra, a atividade poética persiste naqueles alentos azuis. Se “a obra de arte não é mais então a medida

⁵ GOLDBERG, Ithzak. **Un peintre hors limites**. In: Yves Klein. Paris, Beaux Arts Magazine, 2000 (realizada por ocasião da exposição “Yves Klein, l’homme, une oeuvre”, no Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Nice), p. 9.

essencial da habitação do homem sobre a terra”⁶ aqueles retângulos azuis refratam na realidade institucional da arte a euforia do pintor na condição de habitante do espaço/sensibilidade.

No ápice da experiência do monocromo, ligam-se os meios do real da arte e o da sensibilidade, com suas diferentes velocidades de propagação de matéria sensível. E ali na interface monocromática, no lugar da refração, se estabelece uma ambiência física intermediária, cujas específicas condições de pressão e de temperatura climatizam o espaço social da arte com a potência poética.

“O próprio da sensibilidade é que sua potência sempre excede seu ato, que a atualização em que consiste cada experiência restabelece a potência na medida exata em que a realiza, sendo precisamente por isso que a sensibilidade é produtora de efeitos com tendência infinita. Em suma, a obra de arte está contida em germe na sensibilidade na medida exata em que esta última é essencialmente desejo, e não coincidência ou posse.”⁷

Como se fosse feita matéria no azul IKB, a sensibilidade parece transbordar das telas e dos objetos do pintor. Klein borrija seu azul, “presença sem forma que possui uma estrutura interna infalível” (Restany), capaz de nos propulsar a uma realização tão irrestrita quanto contínua.

2.1.2

Proporção infalível

Um dia eu percebi a beleza do azul na esponja; num instante esse instrumento de trabalho se tornou matéria bruta para mim. É a extraordinária capacidade da esponja de se impregnar com qualquer coisa fluida que me atraiu. Yves Klein

O movimento monocromo pode ser comprovado em vários níveis, a começar por sua evidência empírica. *Como um banho*, compara Klein, *num espaço mais vasto que o infinito*, as telas monocromáticas nos envolvem por completo graças à

⁶ AGAMBEN, Giorgio. *L’individu sans contenu*. Op. Cit., p. 55.

⁷ BARBARAS, Renaud. *Sentir e fazer: a fenomenologia e a unidade da estética*. In Revista Novos Estudos CEBRAP, nº 54, julho 1999, p 93..

supressão do espaço virtual da tela de cavalete. Cheios de pigmento azul, os quadros de quinas arredondadas possuem em seu verso suportes que mantêm suas superfícies frontais a certa distância da parede. Assim aquelas áreas parecem flutuar, encharcando todo o ambiente e criando na sala uma realidade azul que tonaliza o encontro entre artista e espectador. Simultâneo ao real sensível, o monocromo faz as vezes de tela por seu formato retangular e sua fixação vertical, projetando-se efetivamente, no entanto, sobre o espaço “real” do espectador. Sem recorrer à mediação projetiva, ao desenho de “janelas” que estabelece um jogo entre real e virtual, Klein faz do monocromo uma espécie de objeto-janela, sólido de pigmento puro capaz de trazer diretamente para nosso espaço atual a potência da cor como um duto de sensibilidade pictórica.

Para Lucio Fontana, ao contrário dos pintores expressionistas como Rothko “que se ocupa da vibração luminosa do espaço”, ou Pollock, que “quer destruir o espaço, fazê-lo explodir, romper o quadro”, ou ainda dele mesmo, que “procura um espaço outro”, Klein seria “pelo infinito”⁸. Tomando parte da tradição pictórica ocidental a partir da potência da cor, sua pintura imediata se abre direta para o infinito. Por certo podemos aproximar o efeito do monocromo ao azul de Giotto (o precursor do monocromo, segundo Klein) que estrutura o espaço, à poderosa expansão das áreas de cor em Matisse, ao espaço pictórico de Pollock ou mesmo ao silencioso envolvimento colorido de Rothko. O que diferencia nosso pintor, no entanto, é que ele declara seu pertencimento à arte através da localização (Restany) da grande cor, ou seja, da sensibilidade – ato que se manifesta através da potência indubitável do azul (do rosa e do gold) e se complementa em objetos, textos e a própria conduta do artista enfim. Independente de relações determinadas, seu azul ganha *presença afetiva* através de uma *percepção-assimilação*, função nobre que não se esgota na percepção, na sensação e/ou na consciência, define-se exclusivamente a partir de um *valor de impregnação*.

A ser compreendido como o que Klein denominou *ética do azul*, tal valor de impregnação pode ser verificado nas atmosferas azuis criadas com os 1001 balões de gás lançados da galeria de Íris Clert em St. Germain-des-près. Ou na iluminação

⁸ FONTANA, Lucio. **Art et Création**. Op. cit., p. 78.

(irrealizada) do Obelisco da Place de la Concorde: como se o vaporizasse em azul, o pintor destitui o caráter linear fixo do monumento que então plana sobre Paris, *imóvel e estático, num monumental movimento da imaginação afetiva* (LP, 89). Sinalizador sem base, o vapor azul que emana do Obelisco⁹ atualiza publicamente o caráter dinâmico do imaginário monocromo, demonstra a natureza cósmica do compromisso do cidadão do espaço com a sensibilidade.

Ao insistir na sensibilidade a partir da intensidade do fenômeno, Klein recusa adicionar aglutinantes tradicionais ao pigmento azul, já que eles eliminariam a cintilação infinita da cor. A sensibilidade deve, tão simples quanto intensamente, se manifestar, e nos impregnar. Sobrepondo-se a qualquer valor compositivo ou relacional, o valor de impregnação estabelece o nexos do pensamento monocromo através da noção de proporção. Assim como nas telas azuis se mantêm a proporção de 5 X 4, o grão de pigmento livre se relaciona com o imenso e imediato sentimento de ganhar o mundo, despertado, segundo Klein, por certa visão do céu de sua cidade natal, Nice. Um pressentimento a partir do mesmo céu de sempre e o futuro artista entende a presença física daquela *massa enorme onde nada se move* como uma grandeza irreduzível, imprópria a qualquer espécie de síntese. Imediatamente, ele a torna sua, e faz dela seu primeiro monocromo. Não seria o acesso direto a essa grandeza a chave para a superação da *problemática da arte*? Somente tal ato de apropriação poderia garantir a proporção exata entre a verdadeira arte e a sensibilidade que determina a pictórica afetiva de Klein.

O delicioso clima temperado úmido que penetra com igual intensidade por todos os nossos poros equivale à atmosfera característica do autêntico ambiente de pintura - sensação física atualmente bastante em falta no mundo burocrático da arte. O pintor do espaço sai então a demarcar áreas azuis de sensibilidade pictórica, áreas de contração e expansão do azul, cujo potencial de impregnação fica patente nas esponjas – instrumento e matéria da pintura monocromática capaz de consubstanciar o acordo profundo e constante do pintor com a sensibilidade.

⁹ A iluminação é realizada por ocasião de sua retrospectiva no Centre Georges Pompidou, em 1983, assim como foi realizada neste ano de 2006, em exposição no mesmo local.

Uma volumetria afetiva, Klein sentenciaria, indica o desenvolvimento deslocamento estático do pensamento monocromo pelo infinito. Ao seguir os *rastros dos deslocamentos volumétricos* da sensibilidade num ininterrupto movimento executado no próprio lugar, o monocromo desloca porções de sensibilidade que, em seguida, reaparecem ali mesmo. Ao modo da dança, quando se “entra” no ritmo da música com o corpo, o monocromo iguala-se com precisão ao ritmo do ar. Inerente ao sentir¹⁰, tal movimento, nada passivo, condiciona o funcionamento do monocromo a uma espécie de incoseqüência produtiva, que mobiliza o artista a acompanhar a sensibilidade em sua condição de potência.

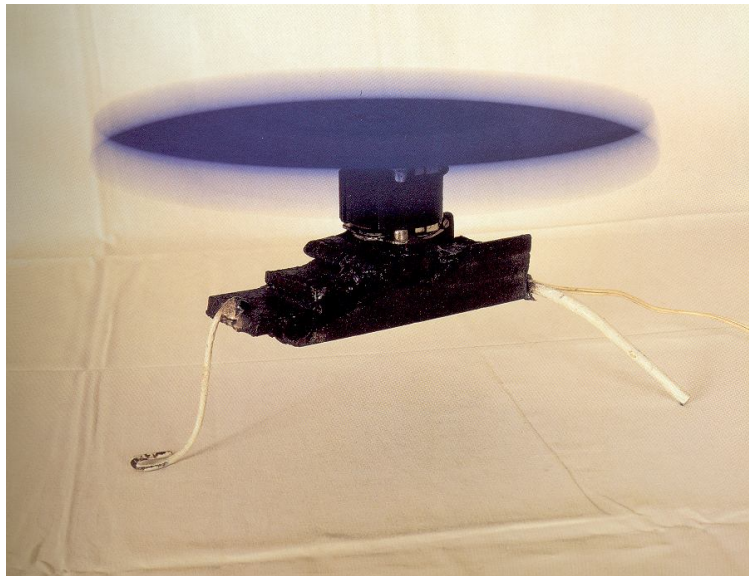


Figura 2 – Escavadora do espaço

É o que faz a escavadora do espaço, uma simpática geringonça produzida pelo humor sonso de Klein em cooperação com o “poeta da velocidade,” Jean Tinguely, a fim de demonstrar *in loco o assombroso movimento estático fundamental no universo* (LP, 126). Do mesmo modo que nosso pintor localiza nas telas a sensibilidade pictórica, juntamente com Tinguely, ele seria capaz de converter em uma máquina enferrujada, propositadamente precária, o movimento da sensibilidade como a

¹⁰ “O movimento inerente ao sentir não deve ser compreendido somente como um deslocamento espacial: ele inclui todo ato de plasmar, toda criação, na medida em que ela visa a suprir a ausência constitutiva do objeto reconduzindo-o ao seio daquilo que esse ato de plasmar produz.” BARBARAS, Renaud. **Sentir e fazer – a fenomenologia e a unidade da estética**. Op. cit, p. 94.

matéria mesma da rapidez estática vertiginosa (LP, 179) que *se materializa logo e aparece no mundo tangível* (LP, 125). A partir de uma aceleração mecânica realizada “laboratorialmente”, a substância sensível poderia ser revelada em seu característico movimento estático. E, do mesmo modo que a pesquisa química do pigmento IKB visa à máxima cintilação da cor, faz-se necessária, naquele cético mundo da arte, uma simulação - bem humorada! -, da sua presença em pleno dinamismo aéreo. Através da escavadora, dois artistas travessos fazem “arte” ao devolver ao mundo um singelo e patético ventinho azul, misto de encanto e sarcasmo.

Um dos expedientes para a comprovação “científica” *do real valor do quadro*¹¹, tal mecanismo permitiria a localização de campos magnéticos de sensibilidade em plena atividade. Operação de criação do habitante do vazio que se resume à identificação das flutuações¹² de energia do vácuo. Daí se conclui uma infalível proporcionalidade sensível, espécie de cálculo da radiação pictórica “aplicada” por Klein em sua pintura afetiva. Cabe ao pintor *fixar a cor na plenitude de sua energia vital*, ou seja, manter a integridade da partícula indivisível da substância/pigmento de modo a sustentar a proporção primordial entre sensibilidade e vida naqueles tempos de esgotamento artístico.

Quando infecundos gestos expressivos se reduzem a mercadorias que circulam sem fôlego no marasmo do mundo da arte, há que se identificar a verdadeira arte. Em meio à repetição de desgastadas fórmulas compositivas e à quantidade cada vez maior de obras legitimadas tão rápida quanto suspeitamente, cabe ao pintor *especializar esse valor real* (LP, 235). Condição exclusiva para o acesso de Klein à vida de pintor capaz de lhe fazer feliz, tal especialização significa garantir a atividade da pintura diretamente a partir de sua condição *sine qua non* – a sensibilidade – que, por sua vez, se manifesta na radiação pictórica, na vida da cor! A operação deve ser a mais rápida e precisa possível: intactos os grãos de pigmento, Klein “prepara” a tela

¹¹ “celle qui fait de deux peintures rigoureusement identiques em tous les effets visibles et lisibles, tels lignes, couleurs, dessin, formes, format, épaisseur de pâte et technique em general, mais peintes l’une par ‘um peintre’ et l’autre par um habile ‘technicien’, um ‘artisan’, bien qu’officiallement reconnus tous deux comme ‘peintres’ par la collectivité; cette valeur réelle invisible, fait que l’un des deux objets est um ‘tableau’ et l’autre pas (Vermeer, van Meegeren).” KLEIN, Yves. **L’Aventure Monochrome**. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Yves Klein (cat. expo.). Op. Cit., p. 173.

¹² “Em 1948 H. Casimir confirmou as flutuações do vácuo: ‘a energia do nada foi medida recentemente em laboratório. O vazio está cheio de energia.’”

para receber a cor; munido de pincel ou rolo, ele assenta imediatamente o terreno para o acontecimento da radiação pictórica. Afinal, a *cor no estado químico que todos os pintores empregam é o melhor medium capaz de ser impressionado pelo ‘acontecimento’* (LP, 230). Seu compromisso com a especialização do valor real do quadro visa à verdadeira proporção entre vida e obra, pois

“É só com a monocromia que eu vivo verdadeiramente a vida pictórica, a vida de pintor com a qual eu sonhava. É exatamente isso que eu esperava da pintura!’... A vida da cor! (...) Que água! Que cintilação infinita!” (DP 230).

O artista acerta na saturação da cor. Seja o azul IKB, seja o pink, seja o gold, ela consegue condensar o dinamismo de seu imaginário produtivo, extática capacidade produtiva que responde urgente ao enfraquecimento da conexão entre homem e mundo. Nomeada por Klein cola etérea, trata-se da substância poética ou matéria da vida do pintor afinal, que se perde por sua excessiva exposição no mundo real da arte. Ao circular esquiva pelo marasmo de fórmulas esvaziadas e de crescentes exposições e reproduções, ela perde sua potência – situação grave da qual o público e toda a *entourage* do mundo da arte nem se dá conta! É o que percebe Klein em sua exposição de monocromos coloridos na galeria de Colette Allendy em 1956, onde, presos a princípios composicionais estéreis, os espectadores acabam por estabelecer relações entre os monocromos de diferentes cores de modo a constituir uma equivocada *policromia decorativa*. E perdem de vista a cintilação da cor, passam por cima da substância poética que de fato importa.

Numa tentativa de reduzir a margem de erro na identificação de tal substância, Klein chega àquela maravilhosa concentração azul com a qual nos seduz – sem deixar de fazer dela ocasião para uma irônica verificação “científica” do valor real da pintura. Chega a fazer uma espécie de caricatura da substância poética ao reivindicar a liberdade dos grãos de pigmento, por exemplo. E, se uma caricatura é tanto mais verdadeira naquilo que exagera – e, afinal, essa liberdade é de fato vivenciada na potente expansão azul -, poderíamos considerar sua tática uma espécie de farsa hiper-realista.

A fim de garantir a sobrevivência da arte no real institucional, ele deve contorná-lo a partir de suas próprias condições. Com sua ética do azul, pautada sobre

o trabalho individual para retorno à vida real, aquela onde o homem não é mais o centro do universo, mas o universo o centro do homem, Klein se assume como indivíduo espiritual fundamental em contraposição a uma expressividade subjetiva criativa. Afinal, “imaginar é ausentar-se”, Klein concorda com Bachelard, o que permite que a grandeza sensibilidade seja vivenciada em seus próprios termos, igualando-se aos nossos, numa coincidência de imensidões¹³. Imaginar é abrir-se à vida em um desmaio iminente - *tonteira que encontra um eco no sol da manhã*¹⁴ - que permite a Klein coabitar o espaço, e verdadeiramente conquistá-lo, a partir do que é próprio ao homem.

Haveria outra “solução” para sua vida de pintor que não a porosidade vivaz da cor, cujo instrumental monocromático faz penetrar em nós a sensibilidade dispersa em obras e produtos, museus e galerias, livros e exposições e, principalmente, fora delas? É como se Klein concentrasse a poeira cósmica da sensibilidade em zonas azuis de pequena extensão, para que depois ela seguisse por si mesma, ou melhor, através de nós, para então propagar-se, ilimitada. Numa seqüência reiterada de suspensão, isolamento, concentração e diluição, ele executa o monocromo. Aqui a capacidade poética do homem iguala-se – literalmente – à sua marca nesse mundo, tendo como matéria a sensibilidade comum a ambos. O mesmo acontece com as cosmogonias e as antropometrias, registros azuis cuja “autoria” resume-se à presença afetiva de Klein, *como um rastro volumétrico de penetração por impregnação na sensibilidade, no espaço imaterial da vida ela mesma*.

Certificado de posse do Vazio, o azul IKB (International Klein Blue), é devidamente patenteado. Assim o poeta do azul assina sua criação. E, afinal, o que poderia legitimar a operação do poeta da grande cor? Não admira que, na iminência da inflação do mercado de arte, ele cobrasse royalties pela impregnação suscitada por seu “nada estimulante”¹⁵.

¹³ “Parece então que é por sua imensidão que os dois espaços - espaço da intimidade e o espaço do mundo tornam-se consoantes.” BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos*. São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 207.

¹⁴ Anotação de Yves Klein em seu diário, não publicado. RIBETTES, Jean-Michel. *Yves Klein and the war of the jealous gods*. In BERGGRUEN, Olivier; HOLLEIN, Max; PFEIFFER, Ingrid (ed.). Yves Klein. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2004, p. 154.

¹⁵ “Essa cor produz um efeito especial quase indescritível. Como cor, é uma energia, mas está do lado negativo e, na sua mais alta pureza, é por assim dizer um nada estimulante. Ela pode ser vista como

2.2

Andy Warhol. Fora de registro

*Momentos nulos, nulos, desde sempre, mas que são a conta,
fazem a conta e fecham a história.
Samuel Beckett, Endgame.*

Andy Warhol gosta de trabalhar rápido. Multiplica a mesma fotografia em silk-screen duas, quatro, dez, dezesseis vezes, numa única tela (*Death Disasters*), ou em inúmeras (*Marilyns*), produzindo uma pulsação serigráfica de pintura. Definida antes pela escolha do processo de reprodução do que por uma ação enérgica, essa espécie de pintura é formada pelas falhas de impressão resultantes de sua atividade compulsiva com tinta plástica adesiva. Variáveis gráficas, imprevisíveis em suas particularidades, previstas, contudo, na própria fase da impressão manual, promovem a ligeira sensação de mudança da imagem ao longo das seqüências. A imagem é a mesma, mas *parece* diferente. Ao eximir-se de uma maior responsabilidade sobre a imagem final, Warhol revela o evento irreversível. Insiste no choque inicial do acidente ao instaurar a repetição como modo de seu acontecimento serigráfico, o próprio assunto de suas séries - permanência (oscilante) de “pintura”.

Nas famosas *Marilyns*, de 1964, a alteração da cor na área dos olhos, da boca, do rosto e do cabelo - ligeiramente fora de registro -, insinua uma discreta transformação da face da atriz no decorrer da série, sem abalar, entretanto, seu insistente aspecto frontal. O mesmo ocorre nas séries de acidentes também daquele ano, onde as zonas de luz e sombra de uma fotografia variam ao longo da impressão sucessiva. A conjugação entre os cinza óticos resultantes dos acontecimentos técnicos inerentes ao processo (quantidade de tinta utilizada ou alteração da pressão empregada durante a impressão) e a disposição seqüencial das imagens dá a ilusão de movimento. A sensação é da lenta tomada de uma cena que, no entanto, não se desenvolve progressivamente no tempo. Movimento contraditório que não se confirma por nenhuma mudança no estado inicial da coisa retratada. Estranha sucessão sem causalidade que nos mobiliza num percurso ininterrupto pela seqüência de imagens na (vã) busca do início e/ou do fim do acontecimento. Fica somente a

uma contradição entre estímulo e repouso.” GOETHE, J. W.. **Doutrina das cores**. São Paulo, Nova Alexandria, 1993, p. 132.

persistência num único momento, ao qual forçosamente voltamos numa espécie de torpor alerta. Cruel Warhol, afinal, este que nos obriga a confrontar a mesma imagem e nos instiga a permanecer diante dela num perpétuo recomeço. O que nos é dado a saber, finalmente, sobre aquele acontecimento?

Realmente não sei, não lembro, Warhol começa a responder em entrevista sobre o motivo da repetição. Vacilante, diz logo em seguida que gosta do modo como a repetição muda as coisas, assim como percebe que as pessoas podiam olhar e absorver mais de uma imagem ao mesmo tempo. Indiferente à satisfação do desejo de resposta do entrevistador, em algumas entrevistas o artista chega a responder com outra pergunta, sempre na intenção de esvaziar seu suposto conteúdo. Warhol deixa vagar uma resposta que, suspensa, acaba por confundir o interlocutor, responsabilizando-o inteiramente por sua interpretação. Sem o peso de uma direção definida, a resposta “propriamente dita” pode ser tomada tanto em sentido literal quanto no oposto, ou, principalmente, em nenhum deles, sem esgotar-se em nenhuma das direções.

Essa suspensão confere sentido temporal à repetição das imagens. Sem fornecer maiores informações, o artista limita-se a repetir o instantâneo da pós-colisão, no caso dos carros, ou da queda, no caso dos suicídios, estendendo a nós a (in) conclusão do evento. Warhol toma determinado acontecimento na “materialidade” da imagem que circula pela mídia, através da qual supostamente entramos em contato com a realidade. E o repete “automaticamente” no espaço do quadro. Ali nosso olhar circula, vai e volta pelas imagens, sem jamais chegar a uma resposta final satisfatória, acabamos assim envolvidos pela história sem trama. Aparentemente aleatório, o processo da repetição das imagens é, na verdade, muito bem calculado. A começar pelo cuidado na seleção da imagem, feita entre fotografias de agências de imprensa, normalmente vistas somente por jornalistas profissionais. Warhol opta por fotos descartadas, consideradas bizarras ou por demais chocantes para serem veiculadas. Algumas delas acabam dispensadas precisamente por sua

capacidade de perturbar.¹⁶ Sem destacar seu aspecto chocante, porém, o artista acaba por reduzi-las à básica relação de luz e sombra, trabalhando a cor do “fundo”.

Consciente da diferença entre a percepção de uma única imagem e a percepção dessa mesma imagem impressa seqüencialmente, o artista-designer diagrama suas pinturas a partir do enquadramento da cena original. Ao decidir pela orientação vertical de *Bellevue*, ele acentua as fortes diagonais presentes na matriz fotográfica, assim como reforça o sentido seqüencial dos elementos na cena da colisão com a horizontalidade de *Green Car*. E o que é mais importante: tira proveito da tendência do espectador em ler o encadeamento de imagens “falhadas” numa coerência temporal linear evolutiva, para promover o movimento próprio da tela impressa, e conseqüentemente, outro entendimento da imagem. Warhol adota a serigrafia menos como mera técnica de reprodução do que como seu o método de trabalho por excelência - as variantes técnicas do processo são decisivas para a obtenção da mancha gráfica final. Combinação de registro fotográfico e abstração em um “processo serigráfico de pintura” (Peter Gidal), a mancha gráfica mantém a tensão entre imagem (constante) e repetição (movimento) capaz de produzir a dúbia vibração da pintura daquela efervescente Nova Iorque dos anos sessenta.

O processo de produção da imagem associa um tipo de estêncil a processos fotográficos, o que permite a maior variação da imagem final. Entram aí duas fases distintas: a preparação da tela matriz e a reprodução/impressão manual. A primeira é executada pelo serígrafo que não toma quaisquer decisões artísticas, limitando-se à sensibilização fotográfica sem intervenção manual. Já a segunda fase, realizada pelo artista e/ou seus assistentes, baseia-se amplamente nos aspectos técnicos do processo – pressão empregada no ato da impressão, quantidade de tinta utilizada e de impressões a serem feitas, assim como as cores utilizadas e a própria temperatura do dia, que influencia a secagem da tinta.

Escolhida a fotografia, preparada a tela serigráfica, a impressão manual da mesma imagem gera uma freqüência (tal qual estampa de vestido, comparou certa vez Warhol) mais ou menos harmônica de acordo com a fotografia escolhida, sua

¹⁶ CROW, Thomas. **Saturday Disasters: trace and Reference in Early Warhol**. In Annette MICHELSON. Andy Warhol. October Files 2. Cambridge/London, The MIT Press, 2001, p. 57.

diagramação e todos os fatores envolvidos na impressão. É quando se estabelece a temporalidade específica da imagem do acidente, conforme o tempo do acontecimento serigráfico, independente daquele do acidente “real”. A imagem do acontecimento inicial permanece; mais ou menos nítida, de acordo com o esquema de justaposição/sobreposição das impressões. A frequência da repetição da imagem impressa sustenta a ambigüidade da presença de um momento passado ao instaurar certo sentimento físico de tempo que dura como mancha gráfica.

Assim como o ritmo da mancha serigráfica é marcado pela disposição espacial (quantidade e localização) das reproduções, a atmosfera tensa dos filmes de Warhol depende da alteração da frequência dos quadros na sua exibição. Gravados em 24 e exibidos em 16 quadros por segundo, os filmes suscitam um estranho vagar que se contrapõe à velocidade das coisas do dia-a-dia. Sem editar as imagens, o artista exhibe na íntegra o que a câmera “vê”: fixa, ela foca um objeto parado (o *Empire State Building* ou uma atriz/ator, instruído(a) a se mexer o mínimo possível, nos *Screen tests*) e revela sua não-ação como em câmera lenta. A mudança da velocidade de projeção dos quadros e a materialidade da película produzem uma lentidão nervosa, passagem latente de tempo da (não)ocorrência, tal qual o da série dos acidentes.

A insistência no choque inicial do acidente tem função semelhante à da pergunta na entrevista, agindo diretamente sobre o modo de conexão com o espectador. Muitas vezes Warhol responde aos entrevistadores com uma outra pergunta (às vezes a mesma), do mesmo modo, ao repetir a mesma matriz fotográfica, ele parece nos indagar continuamente sobre determinada celebridade ou acontecimento veiculado pela imprensa. Procedimento padrão: observar e absorver o cotidiano novaiorquino, mediatizado na própria espessura, levando de volta para o espectador fotos de desastres automobilísticos e suicídios, tudo que acaba em morte. Sem interferir na “media-image”, ele a repete duas, quatro ou vinte e cinco vezes ao longo do quadro, simplesmente deixa seguir o curso do próprio processo serigráfico. Limita-se a transferir “automaticamente” a imagem da tela serigráfica para o quadro, com isso devolve a pergunta acerca de determinado evento para o espectador.

Como escapar dos acidentes retratados? Estáticos e calados, somos deixados com o irreversível que parece diferente. O tempo persiste na imagem-sequência ou passa no seu “decorrer”? A disposição seqüencial das imagens espacializa certo estado de passagem de tempo, e assim forma a mancha gráfica que caracteriza a vibração pictórica warholiana. Impossibilitados de avançar por esta mancha, permanecemos num fluxo contínuo com a imagem (a mesma, afinal) – espécie de refluxo que repercute sobre nós mesmos. Ficamos com o tempo daquela seqüência e, como na dinâmica da pergunta, assumimos uma posição receptiva em relação ao objeto-imagem. Ausente a mediação de quaisquer tramas – fórmulas esvaziadas, em sua maioria - Warhol exagera *o exatamente o mesmo*¹⁷ através da repetida impressão da imagem na tentativa de liberar o fenômeno de toda e qualquer relação finita com o objeto. Tal o “esforço” do qual se vangloria: fazer nada acontecer, anotou em sua Filosofia.

O mesmo ocorre nos *Screen tests*. Ao olhar fixamente para a câmera, o (a) ator/atriz olha para nós que, sem enredo a seguir, apenas encaramos sua imagem. Estabelece-se uma conversa sem conteúdo, um estado de conversa, por assim dizer. Pois, ao aderir à baixa freqüência daquela atuação parada, acabamos por nos igualar a um “silêncio em termos visuais” (Gidal). Não sendo propriamente um objeto com o qual travamos diálogo, a imagem espacializa-se na sala de exibição, vira a duração mesma da nossa experiência. Warhol exagera *exatamente a mesma* imagem, ou seja, estende a duração daquela não-ação através da alteração da velocidade de projeção dos quadros. O aumento da sensação física de tempo nos imobiliza diante da imagem a partir de nossa própria mobilização “interna”, e a possibilidade de conexão com aquele não-acontecimento é deixada inteiramente por nossa conta. Menos espectadores do que cúmplices daquele não-acontecimento, participamos de um

¹⁷ Warhol faz da referência irônica à mesmice dos programas de televisão a própria ocasião para afirmar a unidade a ser repetida. “I’ve been quoted a lot as saying, ‘I like boring things.’ Well, I said it and I meant it. But that doesn’t mean I’m not bored by them. Of course, what I think is boring must not be the same as what other people think is, since I could never stand to watch all the most popular action shows on TV, because they’re essentially the same basic thing, as long as details are different. But I’m just the opposite: if I’m going to sit and watch the same thing I saw the night before, I don’t want it to be essentially the same – I want it to be exactly the same. Because the more you look at the same exact thing, the more the meaning goes away, and the better and emptier you feel.” WARHOL, Andy. **POPism: The Warhol ‘60s**. New York/ London, 1980, p. 50.

“voyeurismo sem espetáculo”¹⁸. Concentrados no sono do homem em *Sleep*, acompanhamos sua respiração e sua mais insignificante mudança de posição e, eventualmente, dele nos desligamos para ligarmo-nos a nós mesmos. Afinal, Warhol explica, se quando as pessoas vão a um show elas não mais se envolvem, *um filme como Sleep faz com que elas se envolvam com elas mesmas e criem seu próprio entretenimento*.¹⁹ O artista *faz nada acontecer* ao nos levar a uma espécie de grau zero em nossa relação com as coisas do mundo cotidiano – condição de possibilidade para a conversa.

Seu procedimento básico: a repetição. O artista atua com precisão sobre o intervalo do *exatamente o mesmo* ao repetir a imagem de uma celebridade, devida e avidamente consumida pelo público, ou a de um acidente automobilístico, descartada pela agência de imprensa. E assim exaure a sintomática reprodução da imagem como “antídoto óbvio” à velocidade das mudanças vãs da obsolescência planejada que, de fato, mantém o estado das coisas. O efeito do antídoto warholiano consiste justamente em amplificar o nada do intervalo entre o que é repetido.

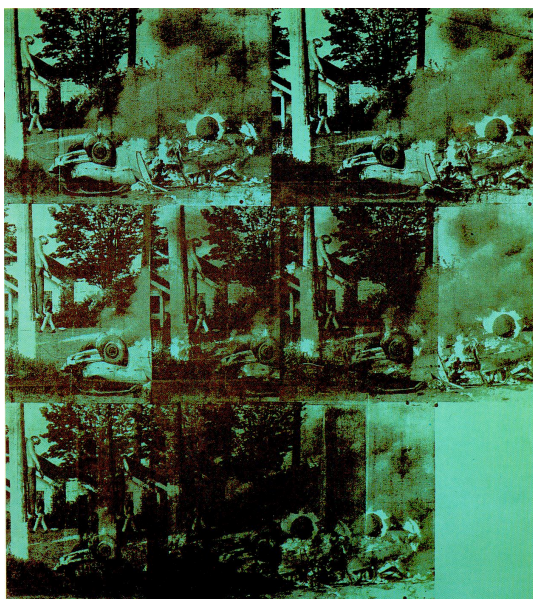


Figura 3 – Green Burning Car

¹⁸ GIDAL, Peter. **Once is Never**. In Series and Singles. Fondation Beyeler (cat. exp.), 2000, p. 20.

¹⁹ WARHOL, Andy. Entrevista a Joseph Gelms (1969) In **I'll be your mirror: the selected Andy Warhol Interviews**. Kenneth GOLDSMITH (ed.). New York, Carroll & Graf Publishers, 2004, p. 168.

A cena impressa duas vezes, lado a lado, na parte superior da tela em *Green Burning car (1963)*²⁰ é reduzida a uma camada serigráfica que desliza sobre a tela pintada com tinta acrílica verde nas duas faixas horizontais inferiores e sugere passagens de tempo distintas. Entramos aí no ritmo estabelecido pela mudança dos elementos da cena: o automóvel capotado em chamas, o corpo lançado para fora do carro, agora pendurado no poste, e o homem que caminha tranqüilo ao fundo saem de suas posições originais e estabelecem novas relações na imagem total. Encoberta pela imagem do corpo pendurado no poste da cena que deslizou para a esquerda, a roda traseira do carro não aparece na faixa intermediária. Já na faixa inferior, este corpo aparece somente uma vez, no canto esquerdo, enquanto o passante do fundo surge três vezes, como se avançasse no sentido contrário à leitura, cada vez mais rápido, para fora do quadro - o que é reforçado pela concentração de tinta sob a qual a pequena figura parece desaparecer aos poucos. Permanece nítido na terceira faixa, à esquerda, o chocante elemento do corpo pendurado no poste, enquanto o resto da cena parece ir-se extinguindo com as sobreposições que terminam por encobrir parcialmente a roda em chamas e a fumaça.

O vazio correspondente à área retangular no canto inferior direito decreta o fim da cena. Um sentimento físico de tempo resulta da interdependência entre disposição espacial da imagem e concentração de tinta da cena-camada, já que os elementos reproduzidos da cena adquirem valor equivalente àqueles da matéria serigráfica. Elementos híbridos, tinta acrílica e tinta serigráfica alternam-se como valores de cheio e de vazio, ausência e presença, afinal, as áreas sem impressão implicam presença de cor. Assim o vazio que bloqueia as imagens e determina uma pausa física na duração da cena sugere certa permanência, e marca a cadência do acontecimento da cena-camada.

Simultânea e inversamente, esse espaço sem impressão enfatiza a qualidade da “substância” da qual são feitas ele mesmo e todas as áreas de luz das imagens

²⁰ Fotografia de John Whitehead, publicada na revista Newsweek de 3 de junho de 1963 da capotagem do carro de J. Hubbard que atingiu um poste. O impacto lançou o corpo do motorista para fora do carro, cravando-o num poste.

reproduzidas. Tal intermitente reversão entre cheio e vazio corresponde à indefinição entre matéria e imagem, real e ilusão – a própria presença hesitante da mancha gráfica warholiana. A cena-camada consubstancia contradição entre imagem e espessura de cor, já que ambas contribuem, na mesma proporção, para o duplo efeito (imagem e abstração) da mancha gráfica.

Por exemplo, a fina faixa “vazia” na parte superior de *Orange Car Crash* (1963) acentua sutilmente a sensação de movimento promovida pela diagonal da imagem total, formada pelas impressões em faixas horizontais que acabam em pontos distintos. A imagem impressa do carro ligeiramente inclinado reforça esse movimento e sugere, com os feixes p/b das falhas de impressão do canto superior direito, um aumento de velocidade para fora do quadro. O movimento é enfatizado pelo vazio da parte inferior que, ao mesmo tempo, “atua” como a própria imagem serigráfica, pois feito da mesma “matéria” das áreas iluminadas do carro e do chão sobre o qual se desenrola a cena. O vazio “afirma sua presença” ao adquirir peso/espessura de cor em contraste com o caráter volátil da imagem serigráfica.

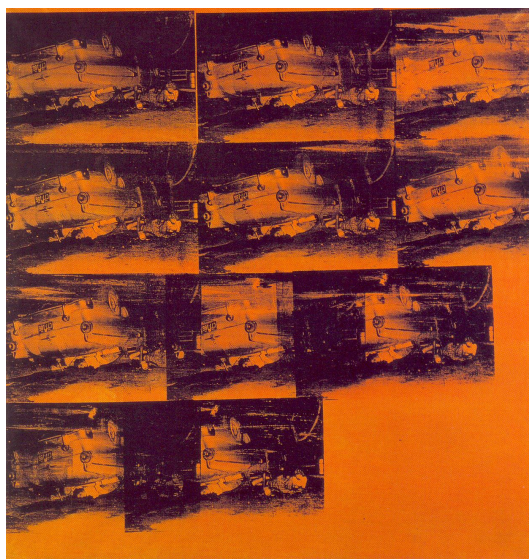


Figura 4 – Orange Car Crash

Referência irônica a *color-field paintings*, essa presença colorida é colocada em questão pelo próprio princípio do processo serigráfico que começa pela produção do negativo da imagem na tela serigráfica. Ali a área “vazia” corresponde justamente

à região sensibilizada pela luz que, ao permitir a passagem de tinta, resulta numa zona “cheia” de cor. Própria à natureza do processo fotográfico que integra a serigrafia, tal reversão cheio/vazio fica explícita em *Jacque prateada*, que aparece em negativo ou em positivo, conforme varia o ângulo de incidência da luz.

Suicide (Fallen body) (1963) é praticamente um quadro abstrato e se destaca pelo movimento ondulante das áreas pretas e brancas que induz uma sensação de tempo circular. Sem comprometer a alta qualidade de estampa, as unidades correspondentes às impressões individuais agrupam-se num “L” invertido, de cabeça para baixo. Espécie de banda de passagem de tonalidades, a seqüência de impressões reitera uma irreconciliável indistinção sujeito-objeto. Com dificuldade, distinguimos o corpo caído que, reduzido a manchas/áreas de luz e sombra, mistura-se completamente ao ambiente, também visualizado através de sinuosas áreas claras e escuras. A sensação do campo visual de *Suicide* é da migração contínua daquelas zonas ondulantes, como se a soma das áreas de luz e de sombra fosse constante, e variasse somente a proporção entre elas.

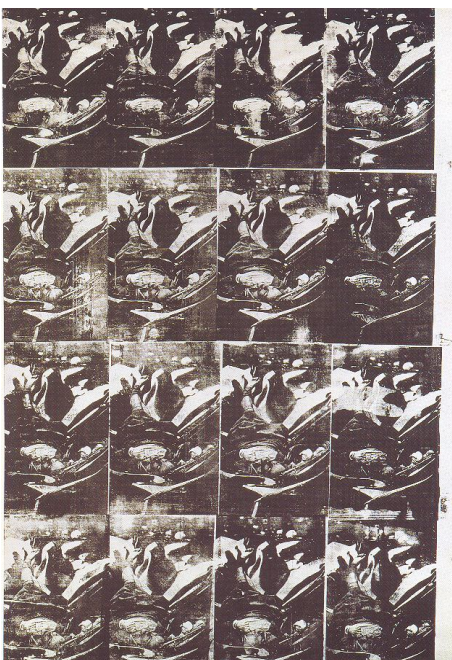


Figura 5 – Suicide (Fallen Body)

Áreas p/b intercambiáveis compõem a intermitente plasticidade p/b de *Eat* (1963, 45 min). Tal qual a maioria dos filmes de Warhol, *Eat* é formado por poucos

elementos que, altamente contrastados, aparecem como áreas p/b que se invertem lenta ou subitamente. A câmera se fixa sobre Robert Indiana, de chapéu, sentado numa cadeira de balanço, a mastigar e deglutir lentamente um cogumelo. Ao fundo, define-se o perfil de uma planta. Conforme Indiana se balança na cadeira, produz-se uma alteração radical nas zonas de sombra e luz que formam a cena, revelando áreas anteriormente “encobertas”, como a trama do tecido do seu paletó ou os entalhes na madeira da cadeira - elementos ou formas escuras e claras que se tocam sem respeitar os limites entre o retratado e seu entorno. Ao menor movimento de cabeça do ator, por exemplo, a zona circular preta correspondente ao seu chapéu junta-se ao contorno sinuoso da planta, formando uma só área escura.

Onde está a ação propriamente dita? Em seu movimento pendular na cadeira de balanço? Ou nos bruscos deslocamentos de cabeça que contrastam com a interminável refeição de Indiana? Seja o lento balançar da cadeira, sejam os rápidos deslocamentos de cabeça, os ritmos se desenrolam numa alternância de áreas p/b, como se aqueles movimentos abrissem espaço físico para a “ação”, executada pelos elementos da cena compostos por intersecções e junções de chapéu, cabeça, olhos, boca, cadeira, madeira, tecido, cogumelo. O ator não pára de balançar, termina lentamente de mastigar, olha para um lado e para o outro, num movimento que aparece como deslocamento de áreas de luz e sombra altamente cambiáveis às quais se reduzem os elementos. Ritmo marcado pelos intervalos de ausência de imagem²¹, ausência e presença que, feitas as contas, sobram zero. Ou, conforme Warhol instrui seus assistentes: “simples e plástico e branco”.

²¹ Tais vazios eram produzidos pela edição praticamente nula de Warhol que, segundo Bourdon, recusava fazer quaisquer cortes internos dentro de um rolo de filme. Ele simplesmente emendava os rolos inteiros, juntava fim com início, incluindo o *leader* (as seções vazias no início de cada rolo), de modo que a imagem é periodicamente interrompida a cada três minutos ou tanto, por uma tira de filme claro, perfurado. Esses intervalos regulares da imagem que se esvai, seguidos por flashes de luz branca, davam tanto a estrutura quanto o ritmo de filmes como “Sleep”, “Empire”, “Blow up” ou ainda para os Screen tests. BOURDON, David. **Warhol**. Op. Cit., p. 171.

Tal procedimento se complexifica no filme *Kitchen*²². Simula-se aí o drama da equalização contemporânea através da reunião de um grupo de atores numa cozinha. Como sempre, *Kitchen* desconhece roteiro, limita-se a registrar atores que repetem ações esvaziadas e falam sem se fazer compreender pelo espectador. Edie Sedgwick – atriz predileta de Warhol na ocasião – fica assoando o nariz e um homem abre e fecha a geladeira sem parar: sem direção nem roteiro, o filme, conseqüentemente, não define papéis. Retratados em suas frequências modificadas sem jamais atingir uma equalização harmônica, pessoas e eletrodomésticos – típicos objetos de consumo que, submetidos às “leis” da obsolescência planejada, encontram-se em franca ascensão no cotidiano da classe média – se confundem na cozinha de Warhol.

Não gosto de tocar as coisas, repete nosso artista em várias ocasiões. O que em um primeiro momento parece opinião ou aversão *pessoal* às coisas, consiste na “voz”²³ em uníssono do lugar fronteiro do dentro e do fora do indivíduo. Menos comentário sobre a nova situação do que uma simulação do que seria sua voz, trata-se de procedimento irônico a camuflar um sentimento do nosso conhecimento do mundo, agora orientado por imagens mediadas pelos veículos de comunicação e pela publicidade:

Antes de ser baleado, eu sempre pensava que estava mais meio ali do que todo ali – eu sempre suspeitei estar assistindo TV em vez de vivendo a vida. As pessoas às vezes dizem que o modo como as coisas acontecem nos filmes é irreal, mas de fato é o modo como as coisas acontecem a você na vida que é irreal. Os filmes fazem as emoções parecerem tão fortes e reais, e quando as coisas realmente acontecem a você, é como assistir televisão – você não sente nada. (PAW 91)

²² “Warhol’s *Kitchen* may really be the best film made about the twentieth century and is almost unendurable to watch. The camera is locked into position at an irritating middle distance, Edie Sedgwick and some other people are sitting around the table; Edie has the sniffles and keeps blowing her nose and this other guy keeps opening and closing the door of the refrigerator. They talk and you can’t understand a word. You almost can’t bear it, but ... when in the future they want to know about the riots in our cities, this may be the movie that tells them.” MAILER, Norman. Apud KENT, Letitia. Andy Warhol, *Moviemaker: ‘It’s Hard to be your own script.’* In **I’ll be your mirror: the selected Andy Warhol Interviews**. Op. cit., p. 185.

²³ “Interviews are like sitting in those Ford Machines at the World’s Fair that toured you around while someone spoke a commentary; I always feel that my words are coming from behind me, not from me. The interviewer should just tell me the words he wants me to say and I’ll repeat them after him. I think that would be so great because I’m so empty I just can’t think of anything to say.” WARHOL, Andy. GOLDSMITH, Kenneth (org.) **I’ll be your Mirror – the Selected Andy Warhol Interviews**. Op. cit., p. 96.

No show “The Exploding Plastic Inevitable”, criado para introduzir “The Velvet Underground and Nico,” em março de 1966, Warhol reproduz essa qualidade artificial, agora intrínseca ao nosso real cotidiano. De diferentes áreas do hall, três projetores lançavam imagens sobre as paredes, o teto e o chão do lugar, e sobre os músicos no palco, com destaque para Nico, a vocalista do grupo, que cantava impassível²⁴. A incidência rápida e intermitente dos focos de luz coloridos sobre os músicos em movimento produz uma série de camadas incorpóreas próprias ao “espaço de ação” contemporâneo.

Como, então, se ligar ao outro? Não há resposta, tampouco resgate de um estado de reflexividade corpórea, o artista apenas simula nos filmes uma sensação palpável de tempo capaz de trazer para o seu lugar-melancolia um sentimento físico de existir - o efeito produzido pela experiência de uma sessão de seis horas de filme conduz a restauração do tempo à consciência²⁵. Enquanto, em *Empire*, nós adquirimos a consciência do tempo a partir da coincidência dos tempos real e narrativo, nos *Screen tests* nós acabamos com a incômoda sensação de um descompasso entre a duração do acontecimento original e a daquele diante de nós. Ao estender a “falta de conteúdo” do objeto parado, o efeito de câmera lenta instaura uma temporalidade pesada, comunicação que dispensa enredo.

²⁴ BOURDON, David. **Warhol**. Op. cit., 22.

²⁵ “Sentar para assistir uma sessão inteira de *Empire*, por todas as suas oito ou mais horas, em que nada além de nada acontece, produz o efeito colateral de tornar a experiência do tempo palpável, através de um experimento sensorial de privação. Nós não temos consciência do tempo nas imagens em movimento dos filmes comuns, porque muita coisa acontece sem que haja tempo para que o tempo mesmo venha a ser um objeto da consciência. O tempo normalmente fica à parte das nossas experiências, de modo que, como dizemos, nós ‘matamos o tempo’, procurando por distrações. Em *Empire* o tempo não é morto, mas restaurado à consciência ...” DANTO, Arthur. **O filósofo como Andy Warhol**. In *Ars: Revista do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo*. Vol. 1, n. 4, 2004, p.103.

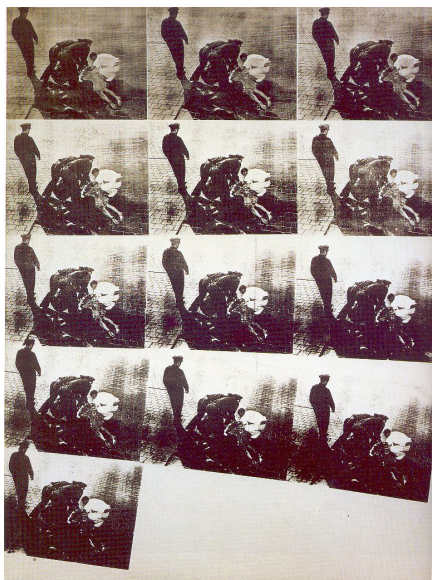


Figura 6 - Bellevue I

O conteúdo da obra reduz-se ao modo de sua transmissão, como *Bellevue I* (1963), cuja imagem matriz retrata uma cena vista do alto: dois policiais (identificados pelo uniforme escuro e pelo chapéu) e um enfermeiro/médico vestido de branco (*Bellevue* é o nome de um hospital psiquiátrico) se agrupam ao redor de um corpo caído no chão. O grupo ocupa uma área triangular bem definida por um vértice esquerdo, constituído pela calçada na diagonal e as costas inclinadas dos dois guardas, e por um direito, sugerido pela sombra escura do enfermeiro e acentuado pelo branco de sua roupa. Tangente ao vértice esquerdo do triângulo, destaca-se a imagem de um outro policial que, de pé, observa o grupo. Toda de preto, a figura se destaca como um vetor vertical em contraposição àquele do grupo e, juntos na repetição, determinam uma “composição” aguda, acentuada pelo contraste entre as áreas claras e escuras.

As figuras formam feixes diagonais poderosos, aos quais fazem eco as diagonais menos intensas dos limites dos paralelepípedos ou da pequena área triangular que surge da iluminação da extremidade esquerda da calçada. É nessa pequena área clara que se encaixa a cabeça do guarda, conforme as imagens vão sendo inclinadas na parte inferior. Inclinação ligeira, e suficiente, no entanto, para sugerir a rotação do conjunto que, junto com o aumento de contraste entre luz e sombra, acentua o movimento diagonal do conjunto. As linhas dos paralelepípedos

viram rastros das fortes diagonais determinadas pelo grupo e pelo policial de pé, tangenciando o grupo principal e fazendo toda a imagem girar sutilmente. Pela inclinação, o guarda parece se deslocar discretamente, sem abandonar, porém, o grupo que, por sua vez, também parece se movimentar. Esse discreto movimento rotatório, somado à tomada feita do alto (talvez do mesmo lugar de onde o doente se atirou), imprime outra diagonal, e insinua certa profundidade contraditória.

Warhol não anula o choque do acidente, tampouco intensifica seu efeito, limita-se a fazer experimentar a evolução da intensidade do sentimento do choque inicial para uma desconexão, um descompasso²⁶. É como se experimentássemos aquela queda sob um discreto efeito estroboscópico²⁷, como se a cena estivesse iluminada por uma luz, cuja frequência dos flashes regulares de luz em associação à velocidade do que é iluminado produz uma estranha sensação de movimento. Quem está em movimento permanece parado, quem está parado parece estar em movimento – próxima à sensação do off-register a partir da qual Warhol nos desestabiliza e, simultaneamente, se comunica. Resultado: o eco insistente de uma imagem a emitir sinais contínuos, indistinguíveis quando examinados isoladamente.

Em *Bellevue II* as mesmas personagens encontram-se “borradas” e, na parte inferior, praticamente indistinguíveis dada a sobreposição das camadas fotográficas. Predominam aqui os tons cinza: o contraste acentuado em *Bellevue I* dá lugar a uma granulação intensa, e a triangularidade é amenizada pelas verticais produzidas pela sobreposição das imagens. Lusco-fusco que “esclarece”, a multiplicação warholiana – distinta do somatório dessas imagens efetuado pela mídia, que reduz determinado evento a um rápido esgotamento - sugere uma possibilidade. No caso, a “eliminação” do policial na imagem “final”. Ao contrário do tempo progressivo sugerido por uma seqüência de imagens distintas, Warhol revela um continuum temporal que se rompe “sem deixar passagem para além de si mesmo”. No curso da impressão repetida, com seus inevitáveis acidentes técnicos, a mesma imagem é renovada na temporalidade da repetição da qual as coisas são realmente feitas. Como no túnel kafkaniano em que

²⁶ GIDAL, Peter. **Andy Warhol, Film and Paintings**. New York, Da Capo Press, 1991.

²⁷ Por certo o efeito causado pela emissão efetiva da luz estroboscópica é muito mais intenso: chegamos a perder a noção dos nossos limites corporais, da nossa distância em relação ao outro.

ocorre um acidente de trem²⁸ - dentro do qual os *screens tests* parecem ter sido ambientados (projetados em 16 quadros por segundo - velocidade do filme mudo, em contraposição aos 24 quadros do filme sonoro -, naqueles filmes, o mais insignificante movimento, revelado em câmera lenta, parece aterrorizante).



Figura 7 – Bellevue II

Warhol distende o intervalo da freqüência dos quadros na película cinematográfica e na serigrafia, intervalo que, associado aos respectivos aspectos técnicos, produz uma vibração. O processo começa quando ele observa e absorve a superfície das coisas numa *espécie de Braille mental*²⁹. Warhol é receptivo como um filme sensível: ele deixa imprimir sobre si mesmo registros instantâneos do real culturalizado para posteriormente devolvê-los, multiplicados, à realidade. *Não importa o que você grava. Simplesmente grave tudo.*³⁰ Somente uma máquina daria conta de sua irrestrita identificação com aquele real repleto, principalmente nos

²⁸ “Vus de nos yeux terrestrement obscurcis, nous sommes dans la situation des voyageurs, d’un train accidenté au milieu d’un long tunnel et cela à un endroit d’où l’on ne voit plus la lumière de l’entrée tandis que la lumière de la sortie est encore si faible que le regard sans cesse la cherche et sans cesse la perd de vue, alors que ni l’entrée ni la sortie ne sont pas mêmes certaines.” KAFKA, Franz. **Journal Intime**. Paris, Grasset, 1945, p. 292.

²⁹ WARHOL, Andy. Apud Gretchen BERG. **Andy Warhol: My True Story**. In GOLDSMITH, Kenneth (org.) I’ll be your Mirror – the Selected Andy Warhol interviews. Op.cit., p. 87.

³⁰ WARHOL, Andy. Apud PALTRIDGE, Jim. **Andy Out West**. In GOLDSMITH, Kenneth (org.) I’ll be your Mirror – the Selected Andy Warhol interviews. Op. cit., p. 132.

últimos meses dos anos 60, período mais confuso de toda a década, para um Warhol que gravava e polaroidiava tudo à vista. Extensão natural do artista-observador contemporâneo, a máquina fotográfica é logo substituída por uma Polaroid, mais rápida e fácil de usar, além de mostrar na hora o resultado: uma imagem mais *flat*, capaz de eliminar as rugas das pessoas fotografadas.

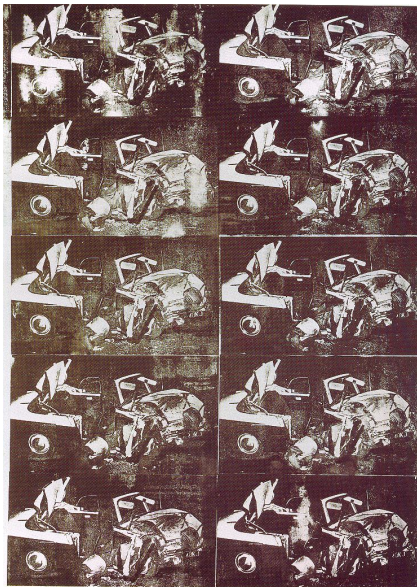


Figura 8 – Silver Car Crash

O automático da máquina de braille mental warholiana pode revelar certa beleza, como na imagem do carro literalmente partido ao meio em *Silver Car Crash* (1963). Prestando atenção, reconhecemos um corpo humano caído exatamente no meio do carro, identificado basicamente por sua parte traseira, já que a dianteira está completamente desfigurada. Intacta após o choque, a roda traseira do automóvel conserva-se na mesma posição ao longo das duas fileiras de cinco imagens dispostas na vertical. É ela que fornece a base rítmica da seqüência vertical, cujo contraponto se encontra na parte dianteira, ligeiramente variável ao longo das dez repetições. As mudanças de gradação cinza da dianteira do automóvel são sutis, mas ganham destaque precisamente pela repetição de seu contraste com a área fixa da roda traseira. A leve modificação de luminosidade de toda a área ocupada pela parte dianteira do carro transforma a lataria destruída em delicada massa, algo transparente,

revelando a propensão do artista em encontrar “não tanto a beleza no banal, mas o banal como beleza”³¹.

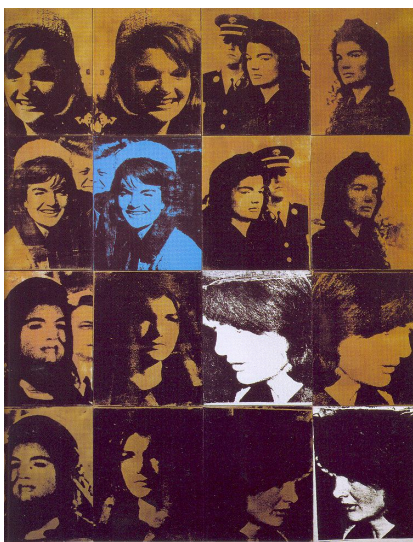


Figura 9 – The Week Was I

Em *The week was I* (64) Warhol retrata o luto de Jackie ao re-programar sua face consternada, onipresente na mídia após a morte de John Kennedy. Diagrama dezesseis, aliás, oito pares de “jacquies”, oito diferentes matrizes fotográficas espelhadas e contíguas, na horizontal ou na vertical, espécies de alternativas à manipulação da nossa emoção pela mídia³². Sobre um fundo ocre são impressas as imagens, à exceção de três: uma “jacquie” é impressa sobre azul enquanto duas outras o são sobre branco. A variação de cor segue uma diagonal e estabelece um jogo de aproximação e distanciamento que é levado a estabelecer relações distintas entre elas.

Através da diagramação e das cores das telas impressas, o artista nos propõe “fazer” o luto da Jackie, bem como o das celebridades e acidentados anônimos por ele retratados. Mais do que crônicas de típicas modalidades de morte da sociedade americana, aquelas séries implicam a experiência “real”, vivida por nós ali, junto às telas, da perda de certo tipo de *emoção* naqueles anos sessenta. Como nos conectar a imagens impalpáveis, cada vez mais abundantes? Warhol pergunta ao desdobrar sua Jackie. Em “*****” (de Quatro Estrelas) Warhol projeta simultaneamente sobre a

³¹ DANTO, Arthur. *O filósofo como Andy Warhol*. Op. cit., p. 108.

³² “I’d been thrilled having Kennedy as president; he was handsome, young, smart – but it didn’t bother me that much he was dead. What bothered me was the way the television and radio were programming everybody to feel so sad.” WARHOL, Andy. *POPism*. Op. cit., p. 60.

mesma tela diferentes rolos de filme, cada um deles acompanhado de sua própria trilha sonora. Com 25 h de duração, o filme, compreensivelmente exibido somente uma vez em sua versão completa, resume o principal assunto das séries de morte da década de sessenta: a vida, e/ou seu déficit em relação à duração da nossa existência.

Eu sabia que nunca mais o projetaria novamente com essa duração, então, ele foi como a vida, nossas vidas, passando como um flash diante de nós – passaria somente uma vez e nós nunca mais a veríamos novamente.³³

2.3

Joseph Beuys

2.3.1

Ressonância plástica

Est-ce que toute formation plastique, de celle du cristal à celle de l'homme, ne pourrait pas s'expliquer acoustiquement par des mouvements arrêtés ou contrariés?
Novalis, *Fragments*

Joseph Beuys é capaz de transformar um emaranhado heterogêneo de matérias e símbolos em verdadeiros campos de força. São ambientes, vitrines, e mesmo desenhos, com tal potência de convicção somente possível a uma aguda sensibilidade de escultor: notável senso de proporção e profundo sentimento da matéria produzem assim a pregnância material de toda uma trama iconográfica em determinada extensão espacial. Na superfície de uma folha de papel ou no espaço de uma sala, o artista combina matérias e coisas das mais diversas naturezas, formando substâncias com peso, densidade, volume e temperatura específicos – fatores que determinam a receptividade da obra e chegam a alterar nossas próprias condições físicas. Beuys manipula substâncias que, sem estancar numa forma, acabam por escoar, deixando um rastro que conflui diretamente para nossas terminações nervosas. Rastro quase visível, a ser integralmente acompanhado “de perto,” em sua silenciosa ressonância volumétrica.

³³ WARHOL, Andy. Apud David Bourdon. **Warhol**. Op. Cit., p. 265.

É que o trabalho baseia-se numa espécie de volumetria química, capaz de quantificar o “soluto” em movimento na obra que acaba por reverberar no espectador. Obra a ser sentida, interpretada, cheirada, ouvida – com todos os nossos 25 sentidos, diria o artista. Como o amálgama de figura e papéis sobrepostos de *Mulher sentada no chão* (1952?), por exemplo, que supera a integração espacial da figura à área da folha de papel. Sangrando a borda superior esquerda do papel rasgado, a imagem da mulher de cabeça inclinada e com os membros dobrados apresenta acentuada mobilidade pela irregularidade da ligeira elevação da margem da folha. As margens soltas do papel sobre a qual está pintada a figura, aliás, sugerem uma discreta animação de toda sua superfície, amenizando seus limites físicos. O movimento só é completado, no entanto, – e principalmente –, pela distensão corpórea da figura, determinada menos por uma coerência morfológica do que pela vitalidade orgânica da matéria utilizada - o *beize*³⁴. O desenvolvimento do movimento do pincel sobre o papel importa sim, mas não decide o vigor do desenho, finalmente conseguido com as características físicas da solução ocre transparente. Cor substantiva, o *beize* traz para a superfície do papel a própria natureza feminina interna, fluida, consubstanciando a ligação da mulher com o espiritual, sua própria capacidade de gerar vida, acentuada pela desproporcional região pélvica. Substância inerente ao corpo da mulher figurada, o verniz inscreve delicadamente a imagem no papel, onde produz um sutil volume capaz de alterar visualmente sua gramatura³⁵.

Vale notar a frequência com que o corpo humano aparece nos primeiros desenhos de Beuys. É um corpo visivelmente alongado, mas sempre contraído, muitas vezes com as articulações em evidência, ainda que nunca representado nas suas partes componentes. Geralmente executado numa mancha única - pigmento condensado ou vários traços de grafite -, esse corpo aparece como concentração energética de uma substância. Como o *beize*, que avança ligeiramente pelos limites da área do corpo de *Mulher sentada* numa espécie de vazamento microscópico: o ferro se deposita na própria granulação do papel depois que o solvente escorre, e acaba por

³⁴ Palavra alemã para um tipo de verniz composto de ferro.

³⁵ Segundo Ann Temkin, o *beize* cria um volume de superfície nuançado e um contorno claro extraordinariamente bonito no que ele afunda no papel. TEMKIN, Ann; BERNICE, Rose. **Thinking is Form: the Drawings of Joseph Beuys**. New York, Thames and Hudson, 1993, p 86.

formar uma espécie de halo (sutilíssimo) da figura. A imagem em *beize* reage com o papel, quimicamente, por assim dizer, produzindo ali um contorno luminoso, espécie de marca da transubstanciação da solução de ferro na matéria circulatória do corpo da mulher.

A energia contida nesses pequenos corpos já participa da operação de armazenamento e transporte de energia que fundamenta a teoria da escultura de Beuys. Pequenas manchas de aquarela e *beize* ou verdadeiros emaranhados de linhas, delicadas ou agressivas - sempre vigorosas, contudo -, mostram a mesma substância interna, concentrada e vibrante, reativada em diferentes proporções e ordens materiais. Seu vasto repertório simbólico-material - feltro, cobre, fios, cruz, piano, ou mesmo as massas de cera e gordura - obedece ao mesmo princípio da força substantiva, capaz não só de dar liga às várias referências históricas/culturais mas também de sustentá-la como permanência material ressoante. Seja na dimensão mais íntima, dos desenhos, seja na explícita dimensão pública de *Tallow* (1977), entra sempre em jogo a ressonância essencial de uma substância interna vital.

Para Beuys, essa ressonância caracteriza a própria arte, surgindo em toda sua obra no estado mesmo de potência. No caso do piano, uma potência sonora correspondente a uma arte da escuta. Ainda que outros instrumentos musicais tenham sido utilizados pelo artista, o piano aparece com mais frequência em sua obra. Com sua grande caixa de ressonância, o instrumento parece incorporar proporcionalmente melhor a exigência de “escutar” uma escultura. Condição de possibilidade da escultura, a escuta significa a receptividade essencial capaz de nos sintonizar com determinada substância, em uma mesma frequência de ondas, por assim dizer.

A sensibilidade escultórica de Beuys vai ao encontro da força da presença daquele objeto pesado, idolatrado na cultura ocidental por sua capacidade sonora, de modo a instaurar com ele um potente lugar de ressonância para o qual somos convocados. O artista escuta o piano, não só na sua fundamental qualidade de ressonância, como também na sua capacidade de delimitar seu próprio espaço/lugar. Pois, assim como esse instrumento musical exige que o intérprete caminhe em sua direção, Beuys nos leva até o piano e nos envolve naquela atmosfera de “contra-música”. Assim somos mobilizados numa escuta essencial, fenômeno acústico que

nos permite relacionar de maneira receptiva com o piano - poderoso instrumento de ação que *estimula a discussão*³⁶ conforme acentua o poder de convicção formal daquele ambiente.

Sobra na sala um piano silencioso, capaz de potencializar uma ressonância precisamente pela impossibilidade da propagação das ondas sonoras. A capacidade que o piano tem de produzi-las não é, no entanto, eliminada. O som latente é reforçado pelo impacto da massa cinza do feltro que, ao revestir o piano, menos o esconde do que o cala. Facilmente reconhecível, o instrumento musical impele ao incômodo e inevitável acompanhamento de seu “movimento” interno, à escuta de uma possibilidade de produção sonora.

A impossibilidade de música nesse piano de feltro acaba por afirmar a presença indubitável da reserva sonora que instaura o lugar-melancolia beuysiano. Lugar de aflição diante de um piano mudo, ali reina a temporalidade específica da possibilidade de arte. Uma arte que ainda está por vir, dependendo de nossa permanente escuta, naquele momento, e sempre naquele momento³⁷, como um presente mobilizado pelo futuro eterno. Está em jogo uma possibilidade de arte, a ser diferenciada de um impulso de arte (para ficar com o mesmo instrumento musical, o que Raoul Haussman chama de “a arte antes de tocar o piano”). Ao invés de atentar para o período que antecede a produção da obra, Beuys lida com a própria capacidade de produção, sem antes nem depois, fazendo arte da possibilidade de tocar um piano, digamos. O artista consegue situar tal possibilidade, e ali, naquele ambiente, nos incitar ao contínuo desenvolvimento de nossas próprias capacidades.

Essa espécie de condensação da possibilidade da arte num lugar funciona devido a uma alta capacidade de aproveitamento das propriedades físicas das matérias. Maleabilidade da gordura, transparência do *beize*, armazenamento de calor do feltro, etc., são potencializadas na combinação com elementos de distintas naturezas. O feltro, por exemplo, parece aquecer os arranjos formais dos *Fonds*,

³⁶ Joseph Beuys declara sobre “Infiltration homogène pour piano à queue, le plus grand compositeur contemporain est l’enfant thalidomide.” In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Joseph Beuys. (Cat. Expo.). Paris, 1994, p. 281.

³⁷ “L’instant est cette équivoque ou le temps et l’éternité se touchent, et c’est ce contact qui pose du temporel où le temps ne cessent de rejeter l’éternité et où l’éternité ne cesse de pénétrer le temps. Seulement alors prend son sens notre division susdite: le temps present, le temps passé, le temps à venir.” KIERKEGAARD, Sören. **Le concept de l’angoisse**. Op. cit., p. 256.

enquanto que, ao envolver o piano, o isola, intensifica sua vibração energética e, conseqüentemente, acentua a nossa própria vibração. Esse forte sentimento da matéria é revelado de modo bruto e direto em *Tallow*, descomunal massa de gordura animal cortada em cinco blocos, esculpida para uma exposição de esculturas ao ar livre na cidade de Münster, em 1977. *Tallow* contraria qualquer proposta de “embelezar” o ambiente. Ao invés de optar por um lugar favorável, Beuys escolhe, segundo Caroline Tisdall, o pior lugar possível – um canto “morto” sob a rampa de acesso ao auditório da universidade, onde só acumula poeira. Faz deste canto o molde do que viria a ser sua poderosa obra, preenchendo com gordura animal o vazio correspondente àquele lugar. Afirma assim o autêntico potencial artístico da escultura, em contraposição ao que o artista certa vez definiu como “pequeno gueto pseudo-cultural” do mundo da arte.

Como se capaz de escutar aquele canto abandonado ao atingir a mesma frequência sonora, Beuys reitera ao seu modo aquela ressonância na imensa massa gordurosa. Faz escultura. Estabelece a liga entre o deserto de concreto produzido pelo planejamento urbano contemporâneo, materializando, por assim dizer, o pensamento acerca dos motivos subjacentes à tal planejamento numa dose cavalariça de matéria viva. O resultado, uma impressionante peça de gordura animal, cortada a frio (delicadíssima operação) em cinco blocos que continuam uma pulsação única. Aqueles sólidos extraordinários só se deixam acompanhar ao ritmo da energia circulante em seu interior, ainda quente³⁸. Feitos de uma matéria bruta, que demorou três meses para solidificar-se, são como seres esquisitos, e silenciosos, que continuam sua vida fazendo zumbir nosso ouvido.

³⁸ Segundo Beuys, “essa é a primeira escultura que nunca esfriará, e se ela esfriar ela nunca ficará quente novamente.”

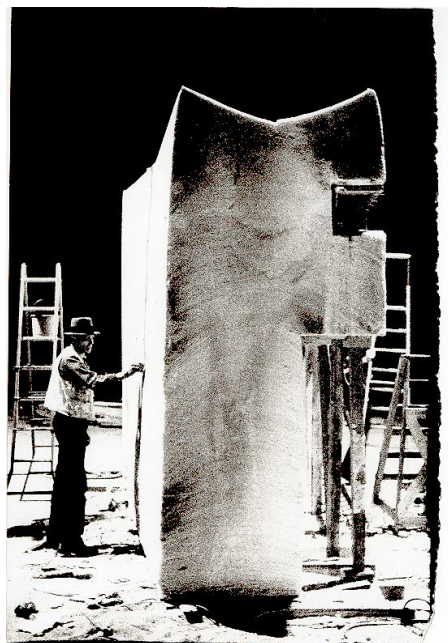


Figura 10 – Beuys trabalha em Tallow

É impressionante a fotografia de Beuys junto a um dos cinco blocos cortados. Diminuto em relação àquela peça enorme, o artista deixa clara a consciência acerca da sua responsabilidade pela permanência material de alguma coisa no mundo. Tal permanência não se traduz numa forma fixa e tangível, e sim em uma atividade orgânica concomitante à constância de um trabalho de mundo que é devolvido a nós. Assim o artista concebe sua plástica, demonstrada em todo seu vigor com *Tallow*, no qual se trabalha a matéria menos para vencer sua resistência do que para delimitar a cristalização do movimento orgânico da gordura. Seu ofício de escultor não é moldar ou entalhar, é acompanhar o movimento interno das coisas. Trata-se de um processo de transporte de energia, como Beuys declara e evidencia, por vezes, literalmente, nas obras. Uma permanente reativação de substâncias no sentido de assegurar a possibilidade de algo com o que a arte esteja em relação – a própria possibilidade de substância poética.

Atento às propriedades físicas dos elementos, faz liga material forte o bastante para causar um impacto no espectador, o qual acaba por sentir modificadas suas próprias “propriedades”. Como o eco no peito provocado por *Tallow*, grito abafado de advertência acerca de nossa própria capacidade de pensamento, produção, criação. Tal é o sentido do esculpir beuysiano: exercício de realização da obra enquanto

reativação constante da possibilidade produtiva. A tensão³⁹ é permanente, quase material, toma não só o olhar do espectador, mas todo o seu corpo/mente. É que a arte ainda (e sempre) está por vir, e é urgente que todos se dêem conta disso, parece ensinar Beuys. Convicto do potencial criativo do homem, o artista reitera, a cada trabalho, a substância poética que lhe é inerente (todo homem é um artista, Beuys repete), como um verdadeiro ato de fé, segundo Caroline Tisdall.

“A questão é a capacidade de cada um sobre seu lugar de trabalho, o que conta é a capacidade de uma enfermeira ou de um agricultor de se tornar uma potência criativa, e a reconhecê-la como uma parte de um dever artístico a executar. Eis a questão.”⁴⁰

Em *Site* (1967) Beuys nos incita à compreensão da plástica - que já nasce no homem e abrange todas as suas faculdades e os seus sentidos - através dos pés. Executa uma espécie esquisita de tapete geométrico com placas de cobre, feltro e gordura, por sobre o qual devemos caminhar. Eventual referência irônica ao Minimalismo⁴¹, *Site* indica menos um deslocamento espacial do que a passagem de um estágio para outro, mudança de estado explícita na fusão do feltro e da gordura. Ignora o local específico, constituindo o lugar de um evento humano total, segundo Beuys, “um lugar designado, onde alguma coisa aconteceu ou pode acontecer no futuro”. A começar pelas diferentes reações que ocorrem entre os pés do passante e os materiais: a maleável combinação de feltro e gordura cede, gastando-se conforme vai sendo pisada, já as placas de cobre resistem. E assim o artista demonstra na prática o movimento inerente a sua plástica: ao caminhar sobre esse lugar, “ele deveria dar um novo entendimento acerca da Plasticidade-Elasticidade recebida através dos pés (...)”.⁴²

³⁹ A força dos objetos advém de um “sens aigu des proportions et des emplacements. Il se s’agit jamais d’une idée qui se trouve réalisée mais d’une réalisation qui, par une certaine disposition physique, se voit chargée de sens (...) l’essence de l’oeuvre n’est plus un point fixe et distant, em dehors de celui qui les regarde, mais elle est dans la forme qui se situe entre l’oeuvre et le spectateur, dans la tension de son regard”. HERGOTT, Fabrice. **L’Art Comme un Couteau Aiguisé**. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Joseph Beuys (Cat. Expo.). Op. cit., p. 73.

⁴⁰ BEUYS, Joseph. **Par la présente, je n’appartiens plus à l’art**. Paris, L’Arche, 1998, p. 30.

⁴¹ Segundo Rosenthal, a palavra “site” é um leitmotif entre os Minimalistas e artistas afins, e é também o título do trabalho de dança de Robert Morris e Yvonne Rainer executado durante uma visita e Düsseldorf em 1964, quando Beuys encontra Morris. No entanto, o trabalho de Beuys de mesmo título não evocaria nenhuma das preocupações dos americanos. **Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments**. ROSENTHAL, Mark. Houston, Menil Foundation, 2004.

⁴² BEUYS, Joseph. Apud Caroline TISDALL. **Joseph Beuys**. Cat. Expo. Guggenheim, 1989, p. 160.

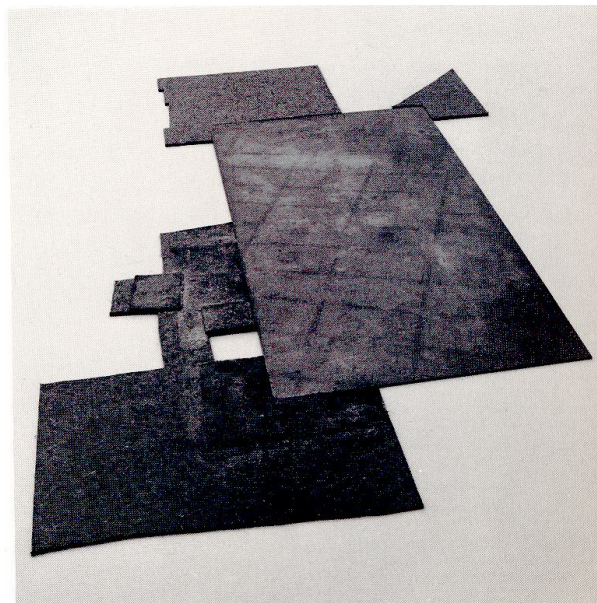


Figura 11 - Site

Essa sensação, recebida pelos pés, percorre todo o nosso corpo seguindo até a mente numa corrente única. O modo da receptividade de *Site* exemplifica tosca e radicalmente o processo de contra-imagem⁴³ que distingue toda a poética beuysiana. Nesse processo é equacionado o que o crítico norte-americano Harold Rosenberg⁴⁴ chama de “ato criativo pessoal” do espectador, que participa da “corrente contínua de criações” à qual a arte deve sua sobrevivência. O que Beuys propõe é uma espécie de corrente alternada, que pode e deve ser invertida pelo espectador. Ao repetir determinada frequência de ondas, ela é alterada justo por nosso movimento interior, numa contínua reativação de substâncias. Trata-se, afinal, do mesmo processo de armazenamento e transmissão de energia, comunicado pelo artista sob a forma da permanente indagação que visa à sobrevivência da arte (com frequência, quando do aparecimento de Beuys, perguntou-se acerca da pertinência de sua arte).

⁴³ “You really do get into a zone of death when you become conscious of our contemporary civilization, of the concept behind it. But this dark mood can provoke the opposite mood in people, you know. I’ve always thought that it would be better to use colorless materials, for instance, especially in actions and happenings, and for tools and sculptures. Initially, I mean, the material is colorless – you might think of grey as being the neutralization or an image of neutralization in the area of color. I use this grey to provoke something in people, something like a counter-image – you might even say, to create a rainbow in people’s minds ...” BEUYS, Joseph. **If nothing says nothing**. In BASTIAN, Heiner; SIMMEN Jeannot. Joseph Beuys. Zeichnungen. Tekeningen. Drawings. Prestel-Verlag, München, 1979.

⁴⁴ ROSENBERG, Harold. **Objeto Ansioso**. São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p. 279.

O desafio inerente a toda arte aparece na obra como provocação. Nossa adesão é rápida. A obra “fere” logo, e fica, incômoda, às vezes dolorida, como um leve formigamento ou um profundo eco no peito. Ou um arrepio leve, como no desenho *Ninfa-floral* (1956), cuja contração da alongada figura feminina em aquarela no papel de seda parece se repetir bem na superfície da nossa própria pele. É que ao delimitar o corpo de cabeça pendente e pernas dobradas no espaço de uma folha de papel extremamente fino, a aquarela provoca a sua contração, e ali forma veios que irradiam da figura para diferentes direções da folha. Beuys figura ao conformar o estado da imagem na superfície do papel, “à flor da pele”, tal como deixa nossos nervos. A película transparente de papel de seda e aquarela, tal qual pele fina enrugada, continua por nossa epiderme, eriçando sutilmente os pêlos de nossos braços.



Figura 12 – Ninfa Floral

Já as *Abelhas-Rainha*⁴⁵ (1952) incomodam mais no fundo, causando uma sensação dolorida na região superior da coxa pela continuidade intestinal com as massas de cera e de madeira. Aqueles amálgamas parecem seres vivos, menos por uma morfologia do que por uma organicidade, que remete tanto à atividade de órgãos, veias e artérias (*Abelha-rainha 3*) quanto a uma espécie de fossilização desta

⁴⁵ O tema das abelhas em Beuys, junto a seus produtos, como cera e mel, deve ser compreendido a partir da sua leitura de “Sobre Abelhas” (1923), obra de Rudolf Steiner que propõe o modo de organização dos insetos como um modelo para os homens.

atividade orgânica (*Abelhas-rainha 1 e 2*). Freqüente em seus desenhos iniciais, o motivo da abelha certamente se relaciona com a formação e o espírito científicos do artista, assim como às suas leituras compulsivas.



Figura 13 – Abelha-rainha 3

Utilizado na famosa ação *Como se explicam quadros a uma lebre morta* (1965), o mel remete à capacidade de produção a partir do processamento interno (no interior do organismo das abelhas) de um elemento externo (o pólen). Transparente, dourado e viscoso – e doce! -, escorre firme e lentamente, num interessante estado intermediário. Da mesma forma variável do líquido e mesmo volume fixo do sólido, oscila entre a baixa vibração das moléculas característica do estado sólido e sua alta vibração quando no estado líquido, caracterizando bem a disposição produtiva do próprio homem, qualificada por Beuys como *estado-mel*.⁴⁶ O mel, aliás, parece

⁴⁶ “Si l’on procede par alchimie: quelque part dans la fleur, là processus calorifique est le plus intense, là ou naissent les matières odoriférantes qui se diffusent dans l’espace environant, là ou se forme le néctar, l’authentique miel des plantes, au niveau qu’on purrait déjà appeler stade-miel et déjà atteint par la *plante*. C’est ce miel que l’abeille prend et auquel elle fait encore une fois traverser son corps pour em faire une chose *supérieure*, lui donner l’efficacité supérieure de cet effet-miel généralement présent dans la nature. L’abeille ne fait rien d’autre que collecter et transposer à um niveau supérieur... Il faut bien comprendre que tout ceci est en quelque sorte um produit de la civilisation. La ruche toute entière, telle que nous la connaissons aujourd’hui, est une forme que les hommes ont créée par dressage, car les abeilles sauvages agissent um peu comme les guêpes, de manière assez anarchique, et façonnent de petits rayons de miel irréguliers ... Ceci est effectivement le fruit d’une culture et represente une comprehension thérapeutique ... Autrefois et maintenant encore, on utilise le miel à des fins thérapeutiques ... Le lait et le mile ...” BEUYS, Joseph. Apud Bernhard BLUME. **Beuys Alchimiste**. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Joseph Beuys (cat. expo.). Op.cit., p. 254.

conjugar as três etapas de sua Teoria da Escultura: forma/idéia, potência e movimento. Etapas verificadas na cera solidificada que guarda as diferentes fases do derreter, do escorrer e do cristalizar, e, conseqüentemente, do calor e do resfriamento.

Por transferência, digamos, Beuys demonstra com a cera a capacidade que o homem tem de *criar substâncias nele mesmo*. Espécie humana de cera, o pensamento constitui a nossa substância por excelência, princípio criativo demonstrado por Beuys nas suas extensas redes de associações e/ou nas massas gordurosas que obedecem ao mesmo princípio de movimento. Assim, ainda que seja possível interpretar logicamente suas tramas intrincadas, estas não se sujeitam a um encadeamento linear do pensamento, têm a densidade de sua própria articulação, de natureza múltipla, a ser experimentada com nossos 25 sentidos.

É pelo movimento do pensamento do espectador que o impacto da obra de arte prossegue, de outro modo, em outra frequência, digamos, exigindo uma capacidade de visão que une intuição e raciocínio. *As pessoas antes de tudo devem ser capazes de ver. Em arte, reconhece Beuys, não há nada para entender, absolutamente nada.* Somente a conjugação entre intuição e raciocínio basta para a extrema curiosidade de mundo de Beuys, que na infância toma a forma de um laboratório multidisciplinar⁴⁷, até chegar a seu conceito alargado de arte. Intuição e raciocínio estão em definitivo incorporados à dimensão existencial da apaixonada poética beuysiana. É sobre uma paixão pelo pensamento definidora da própria vida que escreve Climacus, o estudante de filosofia de Kierkegaard:

“Estava apaixonado, ardorosamente apaixonado – pelo pensamento, ou, antes, pelo pensar. Nenhum jovem apaixonado, diante da passagem incompreensível, na qual o amor desperta no seu peito, diante do relâmpago que acende na amada um amor recíproco, poderia experimentar uma emoção mais profunda do que ele diante da passagem compreensível em que um pensamento se encadeia em outro, uma passagem que representava para ele o instante feliz da realização do que pressentira e esperara no silêncio de sua alma prestava atenção ao murmúrio secreto dos pensamentos; seu olhar tornava-se sonhador, não porque adivinhasse a imagem da amada, mas porque via o movimento do pensamento aparecer diante de si.”⁴⁸

⁴⁷ Segundo Beuys, aos cinco anos de idade ele já tinha desenvolvido um laboratório envolvendo física, química, meditação e pesquisa em todos os tipos de sistemas, o que teria muito a ver com seu desenvolvimento posterior. BEUYS, Joseph. Apud Caroline TISDALL. **Joseph Beuys: we go this way**. London, Violette Editions, 1998, p 6.

⁴⁸ KIERKEGAARD, Sören. **É preciso duvidar de tudo**. São Paulo, Martins Fontes, 2003, p. 7.

A intenção ao reproduzir a longa citação não é transpor as palavras de Climacus para Beuys, é sugerir uma aproximação de procedimentos. Assim como Kierkegaard lida com a incompatibilidade entre a filosofia e a existência, entre uma compreensão atemporal do mundo pelo pensamento e uma existência temporal, Beuys insiste na insuficiência do “pseudo-gueto cultural” da arte para um pleno desenvolvimento das capacidades do homem. Ambos continuam, porém, a trabalhar arduamente, com uma fé inabalável na possibilidade de *uma arte e uma filosofia*.

2.3.2

Formas pensantes⁴⁹

Nous jetons ici un regard profondément instructif dans la nature acoustique de l'âme, et nous trouvons une ressemblance nouvelle entre la lumière et la pensée, puisque toutes deux s'allient à des oscillations ou à des vibrations.
Novalis, *Fragments*

A atividade plástica começa no desenho, primeira e constante reação poética que, desde a prática da aquarela nos anos 1940 até os esquemas cursivos dos quadros-negros do final dos anos 1970, incorpora a noção de movimento. São de dez a vinte mil desenhos, algo encantatórios, cuja força reside em nos coadunar com o ritmo instaurado pelas matérias utilizadas. Tão óbvia na aquarela, também nítida nos múltiplos traços a grafite ou na opacidade luminosa dos óleos sobre papel, uma fluência substantiva conforma a plástica beuysiana sempre em processo. Matérias-figurações circulam simultâneas a um pensar inconclusivo, verificado tanto nas intrincadas redes de associações quanto em desprezenciosas notas como, por exemplo, as três figuras humanas produzidas em aquarela entre 1956/58.

⁴⁹ Assim Joseph Beuys refere-se aos seus desenhos.



Figura 14 - Mädchen

Traços de pigmento seco sugerem a cabeça, o braço, o vestido e as pernas da apagada *Mädchen* (1958), tais como porções remanescentes de uma imagem anterior bem definida. Sangrando a borda direita da folha de papel, a figura feminina parece sofrer mais a ação do tempo do que a do artista - e resiste. A vibração tênue do pigmento define a força de uma imagem fugidia que imprime uma passagem de tempo indefinida, mas efetivamente sentida como realidade.

Já na aquarela *sem título* do mesmo ano, vemos na metade superior de uma folha de papel bem comprida (40,9 X 9,5 cm) um corpo humano feito de pequenas áreas retangulares em suaves tons de carne, ligeiramente sobrepostas. Articulado somente o pulso, Beuys interfere em diferentes tempos de secagem da água e obtém concentrações variáveis de pigmento. É quando a figura ganha “corpo”, e tronco, braços, região pubiana e pernas – precários - surgem no exato instante da conjugação entre o movimento do pincel e a imprecisão característica da aquarela. Esse estado intermediário úmido, digamos, apresenta uma superfície intranquã que, reforçada por sua orientação desproporcionalmente vertical, garante o aspecto inacabável (e não inacabado) do desenho.



Figura 15 – sem título

É o caso da nítida silhueta humana *sem título (Akt)* de 1956 (18,2 X 13,1 cm), uma massa compacta formada pela sobreposição de camadas cinza esverdeado que sugerem zonas de luz e sombra de uma escultura de corpo “nu”, em perfil. O movimento do pincel acompanha, repetidas vezes, o contorno curvilíneo da figura e produz sucessivas veladuras com diferentes concentrações de pigmento que, tais como correntes alternadas de energia, fazem a figura brilhar. Brilho de uma plástica inerente ao pigmento, indicia a energia circulante que corresponde ao trabalho interno humano.



Figura 16 – sem título (Akt)

Esse trabalho é o próprio pensar, exclusiva atividade do homem, constantemente reativado por Beuys no desenho. Por meio dessa atividade, o artista traz à tona do papel (rasgado, de embrulho ou bloco, o que estiver à mão, enfim) o invisível produto humano e o deixa vazar bruto no mundo, em seu aspecto caótico mesmo, tal como se dá internamente. Conserva seu volume e sua vibração, permitindo o próprio “movimento do pensamento aparecer diante de (...) [nós]” (Climacus). Afinal, e de acordo com o próprio artista, o desenho já está no pensamento, e então ele é o pensamento⁵⁰. Guarda por inteiro a energia do seu movimento revelando-a num outro estado. Conserva sobre o papel o intervalo entre a pura potência do pensamento e sua realidade, o que torna o desenho capaz de influenciar a linguagem/plástica de Beuys e, simultaneamente, de reverter para seu próprio pensamento.

Daí o caráter de “pesquisa pura” desses desenhos, como bem definiu Hans van der Grinten (um dos primeiros colecionadores das obras de Beuys, juntamente com seu irmão, cujo celeiro abrigou a primeira exposição do artista, “Beuys Fluxus”). Sem pretender qualquer conhecimento específico, o artista acompanha com o desenho o rastro da energia do pensamento na materialidade do mundo. Pois justo em oposição à especificidade que esclerosa as capacidades do homem, o artista procura as próprias bases da criatividade humana, prévia à bipolarização entre arte e ciência no pensamento ocidental. De acordo com o próprio artista, ele começa a desenhar para desenvolver uma *metodologia para pensar sobre arte e ciência*⁵¹.

O “resultado”: desenhos dificilmente datados e classificáveis que acompanham, esquematicamente ou por meio de substâncias fluidas, o fluxo de pensamento. Na ação *Hauptstrom*>>*Fluxus*⁵² (1967), por exemplo, o desenho

⁵⁰ A referência de Beuys acerca da presença do desenho no pensamento pode ser relacionada com o antigo conceito de *Idea*, que existe tanto interna quanto externamente. Sobre a discussão da transformação sofrida pelo conceito de idéia de Platão ao longo da Antigüidade, ver PANOFISKY, Erwin. **Idea: A evolução do conceito de belo**. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

⁵¹ Ainda que na década de 1970 Beuys reconheça na ciência o ‘limite da imprescindível exigência do pensamento lógico’, o que justifica sua opção pela arte, pois ‘somente a arte pode ser revolucionária.’ BEUYS, Joseph. **A Revolução somos nós**. In Gloria FERREIRA; Cecília COTRIM (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006, p. 300-324.

⁵² A ação foi realizada em 20 de março de 1967, juntamente com Henning Christiansen, por ocasião da abertura de sua exposição *Fettraum* (espaço de gordura), numa residência particular em Darmstadt. Segundo Fabrice Hergott, a movimentação se dá através de “linhas próximas ao trajeto da lebre, animal que Beuys não pára de imitar ao dar pulos, saltos em círculos, ou permanecer imóvel agachado,

formado por séries de linhas irregulares, em zigue-zagues, num caderno de páginas quadriculadas, seria capaz de registrar as variações de uma energia instintiva encarnada pela lebre e sua relação com o pensamento humano representado pelas palavras. Ou em *Vulcão* (1949), onde é possível refazer a velocidade e a força do traçar executado pelo artista e a lenta secagem da água, que carrega o pigmento e o concentra nos cantos inferiores e na parte superior central da folha de papel (o que nos permite supor que Beuys a tenha virado). E quase sentir o aveludado das manchas do canto inferior direito e do próprio núcleo do “vulcão” - bruma avermelhada de pigmento seco que entranha nos sulcos de crayon, mais ou menos definidos de acordo com a variação da força empregada na extensão do emaranhado. Tal qual a imagem de uma explosão vulcânica, a efervescência do pensamento transparece na própria presença bruta de uma substância plástica, indefinida e ilimitada.



Figura 17 – Vulcão

Utilizados principalmente na década de 1950, aquarela e outros materiais aquosos, como chá ou sangue de lebre, constituem excelentes meios de conversão do caráter fluido dessa substância para a superfície do papel. Para além das possíveis implicações simbólicas do sangue, por exemplo, esses líquidos deixam visíveis as etapas do seu percurso em diferentes camadas, fixando no espaço de uma folha de papel o intervalo de tempo do transporte do pigmento. São essas “etapas-camadas”

adotando um gestual ou expressões indo do puro mimetismo da lebre à imagem do pensador”. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. **Joseph Beuys**. (Cat. Expo) Op. Cit., p. 293.

movediças de cor que determinam o continuum espaço-temporal de matéria e figuração característico das “formas pensantes” - formas do processo do pensamento que contém já o “primeiro começo de mudança da condição material do mundo”⁵³. Registro de um “pensar que já é moldar”, o desenho é a extensão do pensamento na superfície do papel assim como a língua o é nas palavras, e a escultura social no mundo onde vivemos.

O raio da ação do escultor incide no *intervalo* da turbulência entre o pensamento e uma forma, no *modo* pelo qual moldamos desenho, fala ou sociedade. Válida para os “materiais invisíveis usados por todo mundo”, a plástica beuysiana compreende os “processos primários de base em ação na escultura”, a passagem da potência à realidade da forma literalmente consubstanciada no caráter reversível de matérias como cera e gordura. É que ao reagir ao calor, essas matérias derretem e, mesmo depois de solidificadas, guardam a forma do seu processo de transformação. Independentemente de seus estados atuais, vivem na iminência da modificação, de uma mudança de *estado* físico, movimento constitutivo que, efetuado pela transferência de energia (calor), não resulta em deslocamento espacial. Esse tipo de movimento é decisivo para a noção de escultura do artista que, “do caos para a ordem, do indeterminado para o determinado, do orgânico para o abstrato, do quente para o frio, da expansão para a contração”, implica a ativação de algo sob forma de potência.

Na base da plástica beuysiana, o princípio da mudança de estado físico faz lembrar a imagem da tábua recoberta de cera que Aristóteles utiliza em “De anima” para tentar descrever a pura potência do pensamento e sua transição ao ato⁵⁴. Pois se não é justamente a passagem do pensamento à ação que Beuys manifesta nas *Aktions* e nos desenhos? Uma mudança de *estado* da disponibilidade mental ou ativação da consciência, que seria o primeiro começo de mudança na condição material do

⁵³“Drawing for me is already in the thought, and so therefore it is the thought ... [If] the complete invisible means of thinking powers are not in a forma, then it will never result in a good drawing. So it is the first beginning of changing the material condition in the world ... throughout sculpture, throughout machinery or engineering ... where universals through drawing end not with the concept of drawing of the traditional artist.” BEUYS, Joseph. **Joseph Beuys and the language of drawing**, p. 103.

⁵⁴ Na Grécia do século IV A.C. com maior frequência, especialmente para uso privado, se escrevia gravando com um instrumento uma tábua coberta de uma fina camada de cera.

mundo. E não seria então possível pensar toda sua atividade como demonstração da possibilidade (e urgência!) do revolver dessa camada de cera ao mínimo “escorrer” do pensamento? Beuys mostra ao espectador o impulso essencial do fazer o mundo, presente em cada homem ao modo de uma potencialidade como um eco da sua intuição de escultura⁵⁵.

E a partir de uma ligação física, num processo de “sentir substâncias”, o escultor visa à restituição do sentido original do termo “moldar” – aplicado, em tempos e culturas anteriores, tanto à consciência quanto ao material no sentido escultórico. O que fica evidente na substância oleosa marrom avermelhada *Braunkreuz* (cruz marrom) que, muito usada em desenhos, principalmente a partir da década de 1960, torna-se uma espécie de marca registrada do artista. É possível ouvir nela o eco do nome de Christian Rosenkreuz⁵⁶ ou todas as implicações simbólicas da cruz, relacionada ao cristianismo ou ao nazismo (cruz dupla). Apesar de variar consideravelmente em tonalidade e textura, a substância possui tal solidez que remete à sensação de sujeira, a evocar em nós “o conjunto do mundo de cores ... provocar de algum modo um mundo claro e luminoso, um mundo tão supra-sensível e espiritual quanto possível, e isso por sua imagem contrária.”.

Antes do *Braunkreuz*, Beuys teria utilizado substâncias oleosas cinza, como aquela da espessa mancha que constitui o desenho *Teoria da escultura* (1958). Mais “frio” do que aquele marrom, esse cinza opaco segue, porém, o mesmo princípio da contra-imagem: gruda displicente e firme na superfície do papel, oferecendo atrito suficiente para colocar em movimento o pensamento do espectador, que “existe como potência de pensar e não pensar, como uma tábua encerada na qual não há nada escrito.”⁵⁷ Ao concentrar potência (matéria cinza) e forma (teoria da escultura) na

⁵⁵ “(...) j’ai ouvert le livre, j’ai vu une sculpture de Lehbruck et tout à coup j’ai eu l’intuition qu’avec la sculpture on pouvait faire quelque chose de formidable. ‘Tout est sculpture’, semblait me crier cette image.” BEUYS, Joseph. Apud Marion HOHLFELDT. **Chronologie**. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Joseph Beuys (cat. expo) Op. Cit., 248.

⁵⁶ Christian Rosenkreuz é o místico a partir do qual foi nomeada a seita Rosa-cruz, uma das bases das teorias de Rudolf Steiner - provavelmente através das quais Beuys se tornou familiar com o Rosacruz.

⁵⁷ AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby o de la contingência**. In Preferiríria no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville. Valencia, Pre-textos, 2001, p. 99.

substância única do desenho segundo o mecanismo da contra-imagem, Beuys revigora uma herança cultural alemã de produção de imagem.⁵⁸

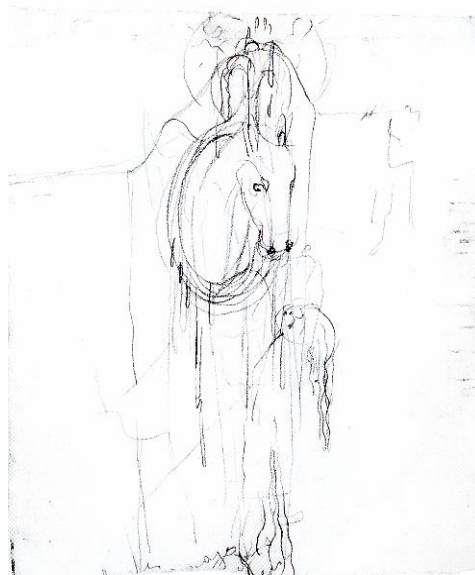


Figura 18 – Oh, Falada ali pendias

O tempo do fluxo do pensamento beuysiano fica marcado na superfície do papel através do escoamento de substâncias úmidas, ou “secas” como *Oh, Falada, ali pendias* (1950), quando a nítida figuração de um busto de cavalo parece “escorrer” pela folha de papel numa série de linhas de diferentes gradações. Figuração e “abstração” totalizam uma única massa de desenho cuja densidade é proporcional ao volume do pensamento. Por isso há incrivelmente muito no desenho. Espécie de liga do tempo do pensar, o desenho trabalha o volume do pensamento humano.

Seguindo o fluxo essencialmente pré-verbal do pensamento, o desenho acompanha todas as atividades cotidianas do artista⁵⁹. E, subtraindo-se à fuga dos

⁵⁸ Alain Borer observa que no termo *Bildbauerkunst* o ato de bater (*bauen*) é associado a *Bild*, ‘imagem’, que, por sua vez, associa-se à ‘idéia’, como na palavra grega *eiden*. BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo, Cosac & Naify, 2001, p. 14. Lembramos então da produção de imagens em xilogravura, cuja origem remonta ao trabalho do ourives. Segundo Panofsky, os maiores gravadores do século XV não são, originalmente, nem pintores nem iluminadores, mas ourives que aplicam sua tecnologia antiga a uma nova finalidade: produzir desenhos sobre papel no lugar de decorações sobre metal. PANOFSKY, Erwin. **L’art et la vie de Albrecht Dürer**. Op. Cit., p. 12.

instantes, estabelece a presença espacial do tempo em ritmos variáveis: agudo e convulsivo em *Vulcão*, sutil e lírico em *Cabeça de Veado* (1954), vivo e delicado nos vários corpos femininos alongados e/ou contorcidos, algo coagulado em *Oh, falada, pendias*. Estes são alguns dos 456 desenhos selecionados pelo próprio artista em *The Secret Block for a secret person in Ireland*⁶⁰, realizados entre 1936 e 1976 e apresentados pela primeira vez em 1974, na cidade inglesa de Oxford. Sobriamente emoldurados em madeira clara, estes desenhos cobrem extenso repertório de observação científica, ficção, mito e história, que deve ser lido nas suas tramas particulares, mas também, e principalmente, sentido como um bloco escultórico indivisível.

“Estão aqui desenhos que eu coloquei de lado durante anos, um pouco aqui e lá a cada ano. Há milhares desses desenhos em coleções privadas, mas a natureza desse bloco secreto é diferente ... em seu conjunto, ele representa minha seleção de formas pensantes (thinking forms) em evolução durante um período dado (...)Era muito importante para mim fazer esses desenhos – para mim, eles estão mais próximos da realidade do que de outros gêneros da pretensa realidade.”⁶¹

Um engenhoso simbolismo compõe o segredo impossível de ser decifrado apenas pelo encadeamento lógico das “pistas” fornecidas por Beuys. Como sugere Caroline Tisdall, o desenho seria uma espécie de linguagem secreta, uma forma codificada cuja aparência clara, objetiva e científica conservaria o segredo. À primeira vista uma ilustração científica, o segundo desenho do bloco, *Tulipidendron lyriofohium* (1948), por exemplo, revela-se a investigação lírica da folha de uma planta. Dois retângulos sobrepostos, levemente traçados em grafite, definem pontos

⁵⁹ “Beuys has been described by those who knew him as constantly drawing; he drew while traveling, while watching TV, while in private discussion, while in performance.” TEMKIN, Ann. *Joseph Beuys: life drawing*. In Ann TEMKIN; Bernice ROSE. **Thinking is form: the drawings of Joseph Beuys**. New York, Thames and Hudson, 1993.

⁶⁰ Patente no título, a relação com a Irlanda passa pela fascinação de Beuys com o universo celta assim como por sua afinidade com James Joyce, leitura de juventude importante para o desenvolvimento de sua poética, o que é confirmado nos *Sketchbooks* de Ulysses de 1958-61. A aproximação com Joyce parece se dar por sua experimentação de linguagem indissociada da atenção à tradição irlandesa. O envolvimento com os mitos, cultura e paisagem Celtas coincide com a descoberta de uma interconexão entre essa civilização e a cidade natal do artista, Clèves, situada ao longo do percurso feito pelos celtas para atingir o norte da Índia. De acordo com Caroline Tisdall, “como os celtas, ele fazia parte desses seres que jamais se revelam totalmente. Ele era um tipo de ‘receptáculo aos segredos’.” TISDALL, Caroline (entrevista) In CENTRE GEORGES POMPIDOU. **Joseph Beuys**. Op. cit, p. 342.

⁶¹ BEUYS, Joseph. Entrevista a Caroline Tisdall. Apud HERGOTT, Fabrice In CENTRE GEORGES POMPIDOU. **Joseph Beuys**. (cat. Expo), p. 93.

que dividem a figura em zonas simétricas e assim evidenciam os vazios do branco do papel e os cheios pela aquarela. Verde, marrom e amarelo se interpenetram e preenchem o corpo da folha, como que submetida a uma estranha e delicada análise química de sua geometria, capaz de revelar com precisão a efemeridade ou mistério da sua vida.

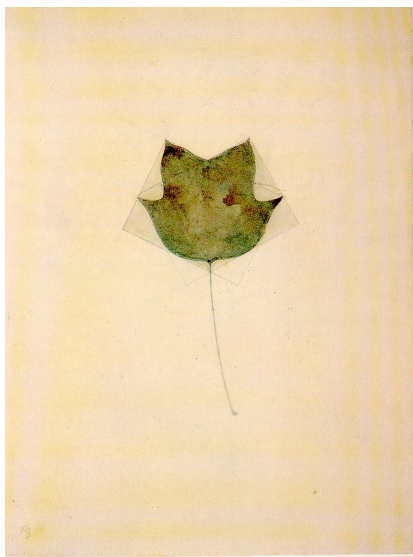


Figura 19 - Tulipidendron lyriofolium

Os títulos de muitos dos desenhos – um longo travessão seguido pelo sinal de interrogação e pelo ano em que a obra foi realizada - deixam clara a natureza investigativa da linguagem. Uma investigação espiritual e intelectual, a seguir cada oscilação do pensamento, nos mínimos movimentos, com o peso próprio dos seus atritos com o assoalho do mundo, acumula-se sob a forma de energia em *The Secret Block*. Pois, sabendo da irredutibilidade da carga concreta vital no pensamento, Beuys faz “uma distinção entre a dificuldade do raciocínio e o peso do pensamento”⁶² – o que caracteriza a densidade específica dos seus trabalhos.

⁶² KIERKEGAARD, Sören. **É preciso duvidar de tudo**. Op. Cit., 54. Nesse pequeno texto inacabado, publicado em seus *Papéis*, o estudante de filosofia apaixonado pelo pensamento, Climacus, localiza o pensamento na dimensão concreta da existência, identificando uma radical heterogeneidade entre eles através de imagens concretas, como aquela do seu desmaio provocado pelo peso do seu pensamento. Segue então, também através de imagens corriqueiras, como os passeios e conversas de Climacus e seu pai por Copenhague, a constatação de uma realidade que não pode ser concebida de modo abstrato pela linguagem: “Na idealidade tudo é tão pleno quanto na realidade tudo é verdadeiro. Por isso, como posso dizer que imediatamente, tudo é verdadeiro, posso também dizer que imediatamente tudo é real; pois a possibilidade surge só no instante em que a idealidade é colocada em relação com a realidade”. Idem, p. 109.

Só então o mundo passa a existir. Um mundo muito espiritual e muito material, parafraseando o poeta Novalis, cuja noção de romantização⁶³ cabe à perfeição no cuidado de Beuys com a vitalidade concreta das coisas, proporcional a sua vontade de espiritualizar a sociedade. Assim toda sua atividade compreende um processo de comunicação, operação sonora que começa na cabeça, sempre protegida e aquecida pelo chapéu de feltro. Lugar das transferências do peso da matéria pensamento, a cabeça é uma constante do repertório beuysiano. Em *Como explicar pinturas para uma lebre morta*, ela é nutrida pelo mel, que escorre manifestando o caráter eminentemente plástico da linguagem. Assim como ocorre na ação *Titus/Iphigénie* quando, ao cuspir gordura Beuys “demonstra ‘o aspecto físico’ da língua, sua capacidade plástica e nutritiva”⁶⁴.

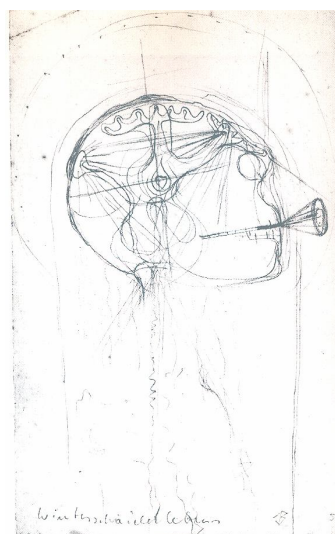


Figura 20 – Experiência de uma caveira hibernal

⁶³ “Le monde doit être romantisé. C’est ainsi qu’on retrouvera le sens originel. La romantisation n’est autre chose qu’une élévation aux puissances qualitatives. Le *moi* inférieur est identifié dans cette opération, avec un *moi* meilleur. Nous sommes nous-mêmes une telle série de puissances qualitatives. Cette opération est encore entièrement inconnue. Si je donne à l’ordinaire un sens supérieur, à l’habituel un aspect mystérieux, au connu la dignité de l’inconnu, au fini l’aspect de l’infini, je le romantise. (...)” NOVALIS. **Fragments - précédé de les disciples à Saïs**. Paris, José Corti, 1992, p. 297.

⁶⁴ “Certains dessins préparatoires de l’action, les ‘partitions’, et des diagrammes tracés à la craie sur le sol montrent, à travers des coupes schématisées de cavités bucco-laryngées, différents stades d’émission d’un son et, par conséquent, le mouvement interne que nécessite un travail d’articulation, l’aspect plastique de l’activité langagière.” **Titus/Iphigénie**. MALET, Florence. In CENTRE GEORGES POMPIDOU (Cat. Expo). Op. cit., p. 311.

Antes de elaborar a teoria da escultura, Beuys esboça *Experiência de uma caveira hiberna* (1949-51), esquema básico da circulação de energia no processo de formação da linguagem/plástica. Traços leves e precisos localizam naquela cabeça/caveira uma carga de linguagem em estado bruto – a própria *pregnância*⁶⁵ do pensamento que alimenta todo o processo plástico. Sem expandir-se, o pensamento corre pelos finíssimos canais das vias do cérebro, a determinar o percurso da formação da autoconsciência. Até a produção da fala, sugerida pela concentração de linhas na altura da fronte, um dos vértices do triângulo composto pelas várias nervuras de grafite que ligam à garganta e à parte posterior do crânio.

Ao “exibir” sua identidade secreta em *The Secret Block for a Secret Person in Ireland*, Beuys estimula no espectador a produção do seu próprio “segredo”. É que, ao deixar naquelas tramas intrincadas marcas irredutíveis a uma interpretação ou comunicação direta, o artista ativaria a capacidade do espectador de produzir – contra-imagens que modificam as condições originais.



Figura 21 – Caixa Emborrachada

Do mesmo modo, o ar denso que se concentra na escura e vazia *Caixa emborrachada* (1957) abre um verdadeiro contra-espço. Objeto feito para guardar

⁶⁵ “J’ai pu rester des heures, amoureux de la sonorité de la langue, c’est-à-dire quand la prégnance de la pensée résonne en elle; j’ai pu rester ainsi, des heures entières ... comme un joueur de flûte musarde avec sa flûte.” KIERKEGAARD, Sören. Apud VIALLANEIX, Nelly. *La Reprise* (introduction). Paris, Flammarion, 1990, p., 41.

coisas, a caixa de Beuys está vazia. O amálgama de madeira, borracha e alcatrão forma uma caixa tão pesada e escura quanto o sentimento que mobiliza o artista para sua produção – uma depressão grave, que o teria levado a clínicas psicológicas em Düsseldorf e Essen. Certamente podem ser encontrados motivos para essa depressão - seu esforço para se afirmar como artista, as dores físicas oriundas da guerra, o luto em relação à catástrofe do Nazismo na Alemanha -, os quais, por si só, não explicam, porém, a produção da caixa. O artista trabalha naquele objeto a concentração do material produzido na fronteira entre o íntimo e o social, o interno e o externo, a própria dimensão espiritual - de fato, o que caracteriza a humanidade do homem. Quanto menos há espírito, menos há angústia, sentimento irredutível e desconhecido que explica o fato pelo qual “nenhum homem pode se tornar transparente para ele mesmo.” E que o mobiliza.

A relação entre angústia e capacidade é mencionada por Virgilius Haufniensis⁶⁶ como uma espécie de sentimento de auto-capacitação contraposto a uma proibição ou ameaça externa, ainda que não definida. Uma incerteza existencial que, se em Beuys tem relação com o segundo pós-guerra e sua indefinição profissional num país arruinado, é essencialmente um sofrimento inerente a um sentimento do mundo. Uma adesão tão intensa que capaz de “levar a novos estados de consciência”, e proporcionar o “começo de uma nova vida”, declara o artista, que enxerga na Caixa Emborrachada uma espécie de origem da sua Teoria da Escultura: “Eu quero dizer com isso que eu vi a relação que existia entre o caos que eu havia experimentado e uma analogia escultural. O caos pode ter um caráter de cura, numa ligação que canaliza o calor da energia do caos para transformá-la em qualquer coisa ordenada ou colocada em forma.”⁶⁷

Talvez seja lícito pensar a *Caixa Emborrachada* como marca de sua maturidade artística, fronteira simbólica entre um período de isolamento e uma etapa artística pública, quando Beuys começa a manipular produtivamente uma conturbada

⁶⁶ Virgilius Haufniensis se refere à ansiedade de Adão como a vaga e ambivalente experiência de ser capaz e proibido: “L’épouvante ici ne peut devenir que de l’angoisse; car ce qui a été prononcé, Adam ne l’a pas commis, et ici encore nous n’avons que l’équivoque de l’angoisse. La possibilité infinie de pouvoir, qu’éveillait la défense a grandi du fait que cette possibilité en évoque une autre comme sa conséquence.” KIERKEGAARD, Sören. **Miettes philosophiques/ Le concept de l’angoisse/ Traité du désespoir**. Paris, Éditions Gallimard, 1990., p. 205.

⁶⁷ Joseph BEUYS. CENTRE GEORGES POMPIDOU. **Joseph Beuys**. Op. cit., p. 257.

individualidade no segundo pós-guerra. Como se transformasse a experiência da angústia em matéria plástica essencial, o artista dela extrai a base teórica de seu conceito de arte - o “caráter primário mais importante da escultura em geral” -, o princípio da contração, através do qual a dor íntima do artista guardada na caixa revela a própria dor do mundo. A caixa está sim vazia, mas toda aberta à infinita imensidão indiferenciada do mundo. Guarda o vazio da própria incerteza fundamental da experiência da angústia na qual se fundamenta toda existência numa relação com o futuro, pois, inversamente proporcional às suas reduzidas dimensões físicas (43 X 91 X 77 cm), se abre todo o espaço da possibilidade. Misterioso leftover beuysiano – em oposição ao “pacote estético auto-explicativo” característico de parte da obra de arte contemporânea, segundo o crítico norte-americano Harold Rosenberg .

Seguindo o mesmo princípio de contração da teoria escultórica de Beuys, a gordura vira material bruto capaz de dominar um lugar com seu odor forte quando empregada em grande quantidade, como na sala de gordura *Fettraum*. A irreduzibilidade do seu aspecto orgânico importa, porém, no que assume fundamentalmente uma “flexibilidade psicologicamente afetiva”, como reconhece o artista, para quem “as pessoas instintivamente a sentem relacionada com processos e sentimentos internos”. Sem o intermediário de um suposto conteúdo comunicado, estabelece-se uma espécie de afinidade imediata, quando a matéria indistinta atinge a receptividade do espectador com a intensidade de seu próprio processo interno. O caráter de reversibilidade física da gordura acaba então por converter para a própria comunicação entre obra/artista e espectador, numa poderosa contra-imagem que faz da gordura a matéria preferencial do escultor.

O forte caráter de realidade da gordura não é eliminado com a formatação triangular dos cantos. Ao contrário, como que o potencializa, acentuando a contradição entre potência/matéria e ação/forma. Ali Beuys parece moldar a própria forma viva definida por Schiller como “objeto do impulso lúdico”, no qual vida constitui o objeto do impulso sensível, conceito que significa “todo ser material e toda a presença imediata nos sentidos”, e forma, o objeto do impulso formal,

“conceito que compreende todas as disposições formais dos objetos e todas as suas relações com as faculdades do pensamento”⁶⁸.

Marca substantiva da estratégia estética beuysiana, os cantos, com sua presença indubitável, convocam o espectador para resolver a contradição entre a matéria bruta e a forma geometrizada. Utilizados em ações a partir de 1963, os cantos de gordura solidificada balizam o espaço da arte com uma índole lúdica⁶⁹, definindo o território ocupado pelo artista como a “passagem do estado passivo da sensibilidade para o ativo do pensamento e do querer (...) [que se dá] somente pelo estado intermediário de liberdade estética, e embora este estado, em si mesmo, nada decida quanto a nossos conhecimentos e intenções, deixando inteiramente problemático nosso valor intelectual e moral, ele é, ainda assim, a condição necessária sem a qual não chegaremos nem a um conhecimento nem a uma intenção moral.”⁷⁰

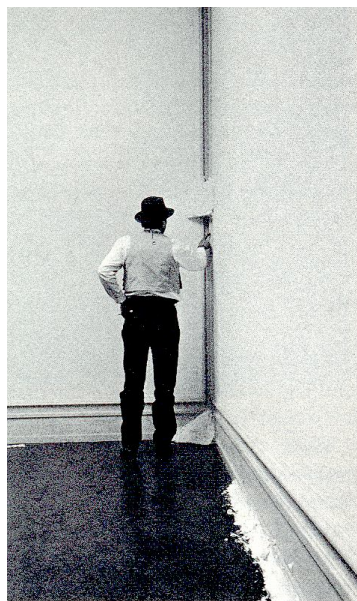


Figura 22 – Canto de gordura

⁶⁸ SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem**. São Paulo, Iluminuras, 2002, p. 77.

⁶⁹ “Pois para isso exigir-se-ia compreender a própria unificação, a qual permanece imperscrutável para nós como toda ação recíproca entre finito e infinito. A razão, por motivos transcendentais, faz a exigência: deve haver uma comunidade entre impulso formal e material, isto é, deve haver um impulso lúdico, pois que apenas a unidade de realidade e forma, de contingência e necessidade, de passividade e liberdade, completa o conceito de humanidade.” Friedrich SCHILLER. Idem, p. 78.

⁷⁰ SCHILLER, Friedrich. Idem, p. 113.

3

“Minha vida foi produzir”

3. 1

Joseph Beuys. Artista em marcha

*Esse universo, doravante sem dono, não lhe parece estéril nem fútil. Cada grão dessa pedra, cada fragmento mineral dessa montanha cheia de noite basta para encher o coração de um homem.
É preciso imaginar Sísifo feliz.
Albert Camus, O Mito de Sísifo.*

Com os habituais colete e chapéu de feltro, Joseph Beuys é fotografado ao centro da parede de fundo da *Sala de Gordura de Lucerne* (1969). Braços estendidos ao longo do corpo, ele permanece de pé e, sem esboçar qualquer movimento, olha fixo para frente – ainda que não para nós, já que a câmera encontra-se à sua esquerda. Ligeiramente curvado, parece dar sinais de cansaço, ao qual, entretanto, não cede. Resiste e, aliás, faz de sua resistência a própria condição de possibilidade para a simulação de um circuito estético no espaço institucional da arte. O artista marca com gordura os ângulos daquele “cubo branco” onde se expõe francamente, e faz da sala vazia de exposições o lugar de uma manobra lúdica: matéria e pulsão de forma dos cantos convergiriam para ele mesmo que, por sua vez, as reativaria. São estas as coordenadas do seu lugar-melancolia que se repetem e se complicam ao longo das *Aktions* conforme o percurso e a parafernália material com a qual o artista interage. O escultor aciona esteticamente o espectador dali do lugar da arte através de um trabalho rigorosamente material que começa, na sala do museu suíço, pela “conversão” do estado da mente do homem - nem pura matéria nem pura forma - naquelas massas orgânico-geométricas. Formas que vivem em nossa sensibilidade, e cuja vida se forma em nosso entendimento, Beuys parece salmodiar Schiller, para então completar sua tarefa ao posicionar-se bem no centro da sala, de onde conduz o impulso lúdico.

O artista se dirige franca e *indiretamente* a nós. Assim como o faz nas ações realizadas nos anos sessenta quando, ao se movimentar, pretende menos arregimentar o público do que acionar cada um de seus componentes. Nós não *participamos* do seu deslocamento desenvolvido. Nós o acompanhamos e, ao fazê-lo, tomamos como nosso aquele seu potente arsenal material-simbólico. Assim Beuys atinge todos os nossos “25 sentidos” de modo a ativar na íntegra nossa mente. Fundamentalmente, trata-se

de uma presença artística capaz de nos conduzir ao estado estético de determinabilidade real e ativa¹.

Tudo começa na cabeça, afirmou certa vez o artista. É onde se processa a consciência, a partir do sentimento de liberdade que adquirimos ao nos perceber a nós mesmos como matéria e conhecer-nos como espírito. Somente ao vivermos tal liberdade, ao recriarmos nossa dignidade como homens, é-nos permitido fazer alguma coisa. Ao compreender a experiência da arte como o caminho para a conciliação entre a natureza do homem com o exercício da liberdade², Schiller se torna uma primeira referência para o conceito expandido de arte de Beuys. “A arte entendida, portanto, em sentido lúdico: esta é a expressão mais radical da liberdade humana”, sentencia o artista em conferência realizada na capital italiana em 1972.

Na ação “*e em nós ... embaixo de nós ... terra abaixo*”³ (1965), ele demonstra ao longo de 24h o modo pelo qual a disposição estética da mente dá origem à liberdade e capacita o homem para superar os condicionamentos naturais/externos. Limitado ao espaço de um caixote recoberto por uma tela branca, Beuys se equilibra com cruces de bronze, alonga-se ou curva-se para manipular os objetos e as matérias⁴

¹ “A mente, portanto, passa da sensação ao pensamento mediante uma disposição intermediária, em que sensibilidade e razão são *simultaneamente* ativas e por isso mesmo suprimem mutuamente seu poder de determinação, alcançando uma negação mediante uma oposição. Esta disposição intermediária, em que a mente não é constrangida nem física nem moralmente, embora seja ativa dos dois modos, merece o privilégio de ser chamada uma disposição livre, e se chamarmos físico o estado de determinação sensível, e lógico e moral o de determinação racional, devemos chamar estético o estado de determinabilidade real e ativa.” SCHILLER, Friedrich. Carta XIX. **A Educação Estética do Homem**. São Paulo, Iluminuras, 2002, p. 102/3.

² A liberdade estética não deve, porém, ser confundida de modo algum com liberdade ou autonomia encontrada na razão prática, como esclarece Schiller em nota da Carta XIX, “lembro que a liberdade de que falo não é aquela encontrada necessariamente no homem enquanto inteligência, liberdade esta que não lhe pode ser dada nem tomada; mas sim aquela que se funda em sua natureza mista. Quando age exclusivamente pela razão, o homem prova uma liberdade da primeira espécie; quando age racionalmente nos limites da matéria materialmente, sob as leis da razão, prova uma liberdade da segunda espécie [estética]”. Friedrich SCHILLER. *Idem.*, p. 99.

³ Apresentada na galeria Parnass, em Wuppertal, a ação faz parte do happening Fluxus *24 horas*, da qual, além de Beuys, participam Bazon Brock, Charlotte Morrman, Nam June Paik, Eckart Rahn, Tomas Schmidt e Wolf Vostell.

⁴ Um bocal de vidro com água, cuja tampa é ligada por um fio a um pequeno cofre cheio de gordura, uma caixa de torrão de açúcar sobre a qual é colocada uma fina vara que atravessa uma rolha de cortiça pintada em vermelho, um molde de plástico em forma de coelho com, colocadas no interior, luvas de boxe de criança, dois elementos geométricos em madeira... dois outros ‘ângulos’ de gordura, em cima dos quais o artista coloca seus pés, um magnetofone, um pequeno quadro negro sobre o qual foi escrito ao inverso PAN XXX ttt, uma bengala cujas duas extremidades estão cobertas por gordura, duas ‘cruces de jets’ (*Wurfkreuze*) em bronze, um longo cilindro de feltro, uma pele de coelho, um molde

que o cercam. E recorre regularmente a uma cunha de gordura (suspensa por um pedaço de madeira), sobre a qual pousa cuidadosamente a cabeça, como se a escutasse com atenção - ou como se o contato renovado com a gordura lhe permitisse cumprir aquela verdadeira prova de resistência.



Figura 23 – Em ação: e em nós ... embaixo de nós ... terra abaixo

Beuys vence os limites de tempo (24 h) e espaço (“caixa-pedestal”) da sua experiência sensível ao estendê-los a uma dimensão formal. Escuta a gordura que, “em segredo”, lhe comunica sua “vibração”, a transmite aos objetos com os quais interage. E então liga o magnetofone, como que para propagar pelo público aquele fenômeno de ressonância correspondente ao raio da intervenção humana capaz de transcender a realidade física da sala. Livre e auto-determinado, o homem em atividade desconhece as noções de espaço e tempo comprovadas cientificamente, resume Beuys que, em uma partitura, critica as fórmulas matemáticas desenvolvidas por Albert Einstein e Max Planck. Converte a constante “h” de Planck (“quantum elementar de ação” correspondente ao produto de uma energia por um tempo) à própria dimensão do Humano, “o valor na direção do qual converge todo futuro”.

O ser humano livre é capaz de instaurar seu próprio espaço, tal como Beuys o faz em *Hauptstrom* >> *Fluxus*, com o qual inaugura seu *Espaço de gordura* [*Fettraum*]. Numa sala bem iluminada, o escultor começa por ocupar seu *Espaço*

em gelatina em forma de coelho... em frente, duas pás com cabo duplo formando um V levantando sobre uma prancha de madeira.”Ver MALET, Florence. **Joseph Beuys**. (Cat. exp.) Op. Cit., 278.

com uma série de pequenos “muros” de gordura, pintados de marrom, colocados a alguns centímetros da parede. Nessa área ocorre propriamente o movimento de ocupação do *Espaço* - uma complexa seqüência de dez movimentos distintos que Beuys executa ao se deslocar ao longo de dez horas por “estações” constituídas por diferentes peças de gordura e um equipamento sonoro (cinco magnetofones, um microfone e um alto-falante). Acompanhado pelas composições musicais de Henning Christiansen, o ritmo de seu gestual chega ao público de modo intenso, por vezes irritante.



Figura 24 – Em ação: *Hauptstrom >> Fluxus*

Beuys se deita ao fundo da sala junto a cinco montículos de gordura entre os quais se contorce, alonga e contrai o corpo. Sem jamais entrar em contato com a gordura, mas de algum modo sempre conectada com ela, é como se o artista concretizasse a projeção simbólica da liberdade sobre as coisas materiais no próprio corpo. As articulações corporais se revelam extensões da matéria gordurosa, e o movimento se desenvolve como uma estranha espécie de *pas-de-deux*, bem denominada pelo artista “cerimônia de iniciação”. Acentuada pelo som de Christiansen, a extrema rigidez muscular⁵ desenvolvida durante o movimento responde ao tenso intervalo entre o seu corpo e a gordura que, afinal, estrutura todo

⁵ Segundo Fabrice Hergott, a violência de certas seqüências gestuais é transmitida ao espectador através do mediador acústico. A música adquire então intensidade e aspecto caótico insuportáveis que irritam profundamente o público como, por exemplo, enquanto ele se alonga numa posição próxima àquela do parto, a cabeça levantada e os membros afastados até a rigidez dos seus músculos. Ver CENTRE GEORGES POMPIDOU (Cat. Expo.). Op. Cit., p. 292.

aquele *Espaço*. Ao longo das estações, ele encena, por assim dizer, a produção dos estados intermediários da forma fundamentados nesse intervalo. Tal como quando, de pé ou agachado, pressiona pedaços da gordura com as axilas e os joelhos e molda o negativo do seu próprio corpo. Ou quando morde gordura e cera, e produz esculturas “negativas” de boca/dente, assim como “cones de ouvido”, uma espécie de instrumento de escuta que Beuys introduz na orelha e “delicadamente” manipula através de uma vara, “de acordo com o grau de tensão do público”⁶.

O som acentua o ritmo dos movimentos corporais⁷ que estruturam o *Espaço*, assim como reverbera o “desenho” feito pelo artista, quando sua mão acompanha rigorosamente a linha traçada no chão com uma ponta metálica que, ligada a um microfone, soa “estridente”. Expande acusticamente o estado sempre intermediário da forma - cristalizada na antecâmara que precede a sala da gordura, onde se encontram expostos quatro desenhos e objetos distribuídos em vitrines – que Beuys ali revela como o próprio espaço em torno do homem livre.



Figura 25 – La Rivoluzione siamo noi

⁶ Idem, p. 293.

⁷ Inclusive a imitação do movimento de uma lebre, cuja vibração é devidamente registrada no papel. VER Nota 20 do primeiro capítulo.

*Quando algumas pessoas tomam uma visão obscura da humanidade, eu tenho que perguntar: de quem elas tomam uma visão mais clara?*⁸, parece perguntar o resoluto Beuys do cartaz *La Rivoluzione siamo noi* (1972). Ao modo do homem schilleriano, educado esteticamente, que enobrece⁹ o universo da matéria, a imagem fotográfica do artista em plena caminhada revela a dignidade do homem em plena atividade, pronto a decidir o quanto deseja intervir sobre as condições do mundo. Prestes a completar mais um passo, avança decidido em nossa direção, menos a nos convocar para a *sua* revolução do que a nos despertar para a nossa. Afinal, a “revolução” só tem início dentro de cada um de nós. A imagem revela a fundamental convicção interna que decide tanto a atividade quanto a responsabilidade de cada um para formar um espaço social comum, definido por Beuys através da noção de escultura social. Essa noção começa a ser articulada ao início dos anos 1970, na mesma época da veiculação desse cartaz, que parece servir como peça de propaganda da sua conduta artística. Sua postura ativa assinala a qualidade ética inseparável da dimensão estética.

Afinal, adverte Beuys, “*é melhor ser ativo hoje do que ser radioativo amanhã*”. Seu humor, um tanto negro, contrasta com o frescor da educação estética de Schiller. Pois enquanto o poeta se entusiasma com o projeto de uma nova humanidade, o artista experimenta de modo intenso a derrocada dessa mesma humanidade. Estaríamos “vivendo numa zona de morte, e somente porque estamos vivendo numa zona de morte nós estamos começando a compreender o que a vida realmente significa”¹⁰, declara Beuys. Como se ali experimentássemos uma espécie de derradeiro atrito com a superfície da nossa vida, que freia nosso cômodo deslizar e

⁸ BEUYS, Joseph. Apud BECKMANN, Lukas. **The Causes lie in the future**. In Gene RAY (ed.) Joseph Beuys: mapping the legacy. New York, D. A. P./Distributors Art Publishers, 2001, p. 91.

⁹ “Onde quer que o encontremos, este tratamento espirituoso e esteticamente livre da realidade comum é o sinal de uma alma nobre. Deve ser dita nobre a mente que tenha o dom dar infinitos, pelo modo de tratamento, mesmo o objeto mais mesquinho e a mais limitada empresa. É nobre toda a forma que imprime o selo da autonomia àquilo que, por natureza, apenas serve (é mero meio). Um espírito nobre não se basta com ser livre, precisa pôr em liberdade todo o mais à sua volta, mesmo o inerte.” SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem**. Op. Cit., p. 116.

¹⁰ Em conversa com Bastian e Simmen, Beuys reconhece o caráter fatal dos tempos em que se vive, mas que, ao mesmo tempo, pode ser superado no futuro. “The future, to my way of thinking, is the dimension that contains the point where everything begins. I think that that is what is really meant by coming to terms with the present. And the present really does carry this fatal principle wherever you look.” BEUYS, Joseph. **If nothing says anything, I don’t draw**. Op. cit., p. 94.

acaba por nos despertar para o que verdadeiramente significa ser humano. Desse modo, em oposição a uma atitude fatalista, o “caráter fatal dos tempos em que vivemos” exige ação urgente: um efetivo acordo com o humano a partir de uma clara elaboração do que caracteriza a vida.

Bastian resume o sentido progressivo da arte beuysiana em tudo oposta a um progresso linear em direção ao futuro: “A utopia de Beuys é uma forma de vida que existe em algum lugar no abismo do presente”¹¹. Se a unificação utópica do mundo proposta pela filosofia da história, supostamente capaz de conduzir a um futuro melhor, não se cumpre, Beuys se volta para o futuro a partir das possibilidades contidas no presente. E, como se escavasse a superfície daquela zona de morte, libera o material contido nas suas várias camadas subterrâneas e o traz à superfície do papel, revigorado por seus traços e pela fluidez dos materiais empregados. Figuras que revelam a conexão mítica entre animal e homem ou o universo mágico de um passado indefinido ganham evidência material - o quanto de possibilidade elas ainda contém? Como se explorasse a diferença temporal entre determinado passado sugerido por aquelas imagens e o presente com a matéria, Beuys quer *perseguir com a ajuda dessas figuras uma análise visual, e também trazer um elemento de análise visual para a consciência*.¹² O objetivo não é a regressão a um mundo mítico, ele visa a despertar a consciência do espectador para o futuro através de um alerta à vitalidade material presente naquele desenho.

Uma arte antropológica, o artista a denomina com propriedade, fundamentada no sentido real da temporalidade dos homens, pois “da mesma maneira que o homem não está aqui, mas deve vir, a arte deve vir, pois ela ainda não existe”.¹³ Mais do que sobre a história em si, a prática artística de Beuys incide sobre as condições da história, o que define uma espécie de conceito plástico de arte. Pois, se, por ora, ele não “pertence à arte”, também não perde de vista o seu conceito, feito *presente* no caráter temporal expansivo dos ambientes. Ali o material determina verdadeiras

¹¹ BASTIAN, Heiner. **Signs are Senses**. In Joseph Beuys. Zeichnungen. Tekeningen. Drawings. Op. cit., p. 83.

¹² BEUYS, Joseph. Apud ADRIANI, Gotz; KONNERTZ, Winfried; THOMAS, Karin. **Joseph Beuys: Life and Works**. New York, Barron's, 1979, p. 71.

¹³ BEUYS, Joseph. Apud BASTIAN, Heiner; SIMMEN, Jeannot. **If nothing says anything, I don't draw**. Op. Cit., p. 97.

linhas de força que mantém a sua capacidade de alteração. Do mesmo modo, na suas inesperadas ações, a própria estrutura temporal da experiência é colocada “em cena”, permanente renovação da tensão com a expectativa. A longa duração de uma ação concentrada numa sala intensifica o efeito de sobreposição e impregnação mútua de experiência e expectativa¹⁴ características do “tempo real”, vivido, sempre a exigir resoluções. Essa expansão temporal acentua os estados intermediários da forma produzidos em *Espaço de Gordura*, por exemplo, do mesmo modo que, proporcionalmente, tais estados revigoram essa condição temporal – como nas palavras pronunciadas por Beuys no discurso a Lehmbrock: *a evolução futura do princípio plástico considerado como princípio do tempo em si. Isso significa que a plástica é simplesmente um conceito do futuro*¹⁵.

Os grãos fotográficos visíveis na maioria das fotografias das ações realizadas por Beuys, em meados dos anos 1960, recriam a dimensão espaço-temporal materializada naquelas ocasiões. Incapazes de reproduzi-la, essas imagens conseguem evocá-la ao incorporar os incidentes ocorridos ao longo do processo fotográfico, desde o disparo da objetiva até a ampliação. A super exposição, a falta de foco, o enquadramento casual, as manchas produzidas durante o processo da revelação, ou mesmo o recorte irregular das bordas do papel, acabam por sugerir, na imagem fotográfica final, a “atmosfera” de expectativa mantida ao longo das ações.¹⁶ Tal

¹⁴ Estabelecidas pelo historiador alemão Reinhart Koselleck, “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa” são categorias formais indicativas de uma condição antropológica sem a qual a história não é possível nem tampouco concebível. “The formal prospect of deciphering history in its generality by means of this polarity can only intend the outlining and establishment of the conditions of possible histories, and not this history itself. Put differently, there is no history which could be constituted independently of the experiences and expectations of active human agents. With this, however, nothing is yet said about a given concrete past, present, or future history (...) The couple is redoubled upon itself; it presupposes no alternatives; the one is not to be had without the other. No expectation without experience, no experience without expectation.” KOSELLECK, Reinhart. **Futures past: on the semantics of historical time**. New York, Columbia University Press, 2004, p. 256/7.

¹⁵ BEUYS, Joseph. **Remerciement a Wilhelm Lehmbrock**. In Par la présent je n'appartient plus à l'art. Paris, L'Arche, 1988, p. 16.

¹⁶ A fotógrafa Ute Klophaus, que acompanhou Beuys em grande parte da sua empreitada, observa que tentava se certificar de que a fotografia não tivesse um ar “final.” Ver PHILLIPS, Christopher. **Arena:**

como acontece na imagem da sala dos cantos, cinza e densa, fotografia pouco contrastada e bastante granulada, em que a posição da câmera é decisiva para sugerir ao espectador uma situação espacial que não foi efetivamente vivenciada por ele. Ligeiramente deslocada para o lado esquerdo da sala, sem, entretanto, deixar de manter o artista centralizado, a câmera nos leva a identificar um jogo de forças simétrico formado entre ele e os cantos de gordura.

Se hoje, junto aos filmes e aos depoimentos/testemunhos escritos, tais fotografias constituem os únicos documentos dessas ações, na época, elas contribuíram bastante para a inserção da obra de Beuys na realidade pública da arte. O artista, aliás, trafega com desenvoltura por toda a extensão pública da arte, desde o espaço institucional até aquele da mídia. As instituições de arte¹⁷, por exemplo, são incorporadas como base neutra para seu projeto educacional estético, vide a famosa exposição realizada em 1979 no Guggenheim americano, quando Beuys grava sua própria voz na fita-guia. Do mesmo modo, ele se apropria dos meios de comunicação. Após seu “ato de nascença midiático”¹⁸ – a fotografia em que o artista, de olhar penetrante e sangue a escorrer do nariz, segura firme uma cruz, torna-se a primeira largamente publicada na imprensa –, Beuys não só passa a ser amplamente coberto pelos meios de comunicação como bem se aproveita deles para veicular sua persona artística. Diante da dimensão inexoravelmente pública da arte, a inserção de sua escultura social vira um “problema artístico”¹⁹, contornado por meio de uma série de

the chaos of the unnamed. In COOKE, Lynne, KELLY, Karen (ed.) **Joseph Beuys. Arena – where would I have got if I had been intelligent!** New York, Dia Center for the Arts, 1994, p. 52.

¹⁷ Na sua maioria, instituições públicas. Deve ser observado que a questão da política de museu tem maior dimensão na Europa do que nos EUA, já que a maior parte dos museus europeus é financiada pelo governo – assim como o são as exposições “revolucionárias” do artista nas décadas de 60 e 70. de acordo com Ann Temkin, Beuys argumentava que os museus tinham que participar de um conceito ‘totalizado’ de arte e trabalhar para reverter o destino da cultura como um empreendimento isolado. TEMKIN, Ann; BERNICE, Rose. **Thinking is Form: the Drawings of Joseph Beuys.** Op. cit., p. 62.

¹⁸ A fotografia ganha impacto na medida em que coloca, mais uma vez, na Alemanha, a questão da intolerância. A imagem é feita pelo fotógrafo Heinrich Riebbesehl durante a ação “Kukei, akopee-Nein!, Brankreuz, cantos de gordura, cantos de gordura modelados”, em 1964, por ocasião do Festival da Nova Arte, em 20 de julho de 1964, data comemorativa do atentado realizado contra Hitler, 20 anos antes. HEINTZ, Julie. **La question des médias.** In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Joseph Beuys (cat. exp.). Op. cit., p. 284.

¹⁹ Segundo o galerista italiano Lucio Amelio, a noção de “escultura social” teria se originado de uma série de medidas estratégicas tomadas no início dos anos 1970 para assegurar o reconhecimento da arte européia, diante da enorme estrutura do marketing americano. Amelio relata que, na cozinha em Capri em 1971, foi estabelecida uma estratégia para mudar a idéia de arte, para chegar à escultura social. O primeiro passo seria mostrar o trabalho clássico, os desenhos por ele feitos nos dias de medo do pós-

medidas estratégicas, entre as quais a própria fotografia *La Rivoluzione siamo noi*, concebida como peça gráfica (cartaz e postais), ou a campanha publicitária realizada para *7000 carvalhos*.

Após um período de recolhimento da década de 1950, a obra de Beuys começa a ganhar o espaço público nos anos sessenta com suas famosas ações, e já no início dos anos setenta assume esse espaço como elemento fundamental de sua tarefa artística. A história controversa do seu acidente na Segunda Guerra e sua sobrevivência nas mãos dos Tártaros começa a ficar conhecida, até se tornar, no início da década de 1980, o principal acesso à sua obra, para o bem para o mal. Onipresentes, a gordura e o feltro, por exemplo, adquirem um outro teor simbólico por conta do tratamento empregado em Beuys pelos tártaros, que teria assegurado sua sobrevivência. A história ganha um peso decisivo dentro da sua biografia que, como um verdadeiro instrumento de trabalho, é, naquele momento, direcionada para as suas experiências de guerra.

Da recusa ou impossibilidade de falar sobre as suas experiências de guerra²⁰, Beuys passa a assumi-las como um compromisso público, do qual certamente faz parte *Demonstração Auschwitz* (1956-1964) conhecida como Vitrine de Auschwitz, um dos raros trabalhos que faz referência direta à segunda guerra. Duas barras de sabão, um fogareiro, três lingüiças, um crucifixo, dentre outros elementos, são preservados em uma espécie de pequena estufa, que parece mantida pelo calor dos

guerra, e que iriam prognosticar o trabalho posterior. Mas porque não era uma estratégia retrospectiva, essa exposição também tinha que ter um componente contemporâneo. Desenhos, objetos, filme, vídeo e fala, faziam parte dessa apresentação - a pregação pela criatividade, da arte como liberdade. O segundo passo era Arena, Arena como um túmulo, como um container misterioso de todas as idéias do artista, o campo de batalha, a arma pela qual o artista investe dignidade em todo o ser humano, o papel do artista como o catalizador da criatividade em todo ser humano. O terceiro passo, Terremoto in Palazzo (...). Ver AMELIO, Lucio. Apud KORT, Pamela. **The Napolitan Tetralogy: an interview with Lucio Amelio**. In COOKE, Lynne, KELLY, Karen (ed.) **Joseph Beuys. Arena – where would I have got if I had been intelligent!** New York, Dia Center for the Arts, 1994, p. 50/51.

²⁰ Ao ser questionado, por Helmut Rywelski, sobre suas experiências durante e depois da guerra, Beuys declara não interessar-se naquele momento em confirmar ou negar que determinados eventos individuais catastróficos sugeridos constituíssem por si mesmos o gatilho para sua obra. Afinal, tratava-se da soma de catástrofes vivenciadas - soma esta que não se concluiu, enfatiza o artista, dizendo experimentá-las diariamente. Joseph BEUYS. Apud NISBET, Peter. **Crash Course**. In Joseph Beuys: Mapping the legacy. Op. Cit., p. 153.

próprios elementos – vivos! O resultado: uma unidade orgânica sólida²¹, formada por materiais de diversas consistências (madeira, sabão, metal ou palha) que, ligados pelas cores terciárias típicas do repertório beuysiano (acinzentado, marrom, amarelado) ganham uma mesma substancialidade. Um pequeno campo calorífico pode ser “pressentido” através do vidro - transparente, ao mesmo tempo em que isola aquele aglomerado material, ele o abre todo ao ambiente - que resume o princípio de contração/expansão da plástica beuysiana.



Figura 26 – Demonstração de Auschwitz

Essa vitrine ganha a atenção de parte da crítica recente realizada em relação à obra de Beuys a partir da evidência do fato do Holocausto, sobre o qual o artista pouco se pronuncia. Se, até 1970, ele parece relutar em falar diretamente sobre sua experiência na Segunda Guerra, em 1980, reconhece os atos nazistas como um trauma capaz de direcioná-lo artisticamente a um “novo começo radical”²². Tal comportamento ambivalente é compreendido por Max Reithmann²³ como um esforço

²¹ Beuys chega a considerar a realização de uma delas em bronze, assim escreve o colecionador Ludwig Rihn para Harald Szeemann em carta de 8 de agosto de 1991. CENTRE GEORGES POMPIDOU. Joseph Beuys (cat. exp.). Op. cit., p. 116.

²² Ao ser questionado, por André Muller, sobre como se sentiu depois de ser confrontado com a escala factual dos horrores nazistas, Beuys reconhece um choque irreversível, de fato, sua experiência primária, básica desse fim da Guerra, capaz de levá-lo a começar a lidar com a arte criticamente em primeiro lugar; sua orientação no sentido de um novo começo radical. BEUYS, Joseph. Apud REITHMANN, Max. **In the Rubblefield of German History**. In Joseph Beuys: Mapping the legacy. Op. Cit., p. 153.

²³ Artista e scholar independente, autor de três estudos sobre Beuys, dentre eles, a organização de “Par la presente, je n’appartiens plus à l’art”. **In the Rubblefield of German History: questions for Joseph Beuys**. In Joseph Beuys: mapping the legacy. Op. Cit., pp. 139-174.

do artista de se esquivar dos eventos reais do Terceiro Reich, o que leva o autor à cobrança de uma resposta de Beuys em relação à memória de Auschwitz. Já Gene Ray²⁴ enxerga suas obras e ações como objetos e gestos de um projeto de luto, consciente ou não, em relação ao Holocausto. Um projeto marginal, segundo o autor, já que não sustentado por uma leitura sistemática nem tampouco enunciado como tal pelo próprio artista. Impossibilitado de “falar [diretamente] do seu próprio país”, Beuys empregaria uma “estratégia indireta” para efetivar seu trabalho de luto. A proposta de Ray é precisamente explicitar esse projeto através da análise de vários trabalhos aos quais associa *diretamente* eventos ocorridos nos campos de concentração. Estabelece as “ligações brutais” vedadas ao artista, tais como entre a gordura e os corpos queimados, o feltro e o cabelo das vítimas (material do qual seria feito o feltro), o fogareiro portátil e os fornos crematórios, a escultura *Tallow* e as formas dos trens e rampas dos campos de concentração (“através de vários graus de abstração”, o autor tem o cuidado de advertir).

Já Max Reithmann nota a ausência de uma profunda reflexão crítica acerca da história no conceito de arte ampliada de Beuys. O artista se apropriaria da noção de liberdade de Schiller e Fichte sem levar em conta a direta apreciação da história da qual ela deriva²⁵. Afinal, a produção artística pós-Auschwitz exigiria uma profunda reflexão crítica acerca da história e não a simples analogia entre presente e passado sugerida por Beuys - *Auschwitz ainda existe, sob toda uma outra forma*. Tal analogia não seria possível, desse modo, ele estaria apenas se referindo a dois cenários diferentes. Nesse sentido, um suposto projeto de luto seria encoberto pelo esquecimento da história recente da Alemanha, quando Beuys bloqueia de sua consciência os conteúdos da prática de destruição de Auschwitz, negando voz à sua memória - à qual só se chegaria a um acordo, o autor afirma literalmente, através de linguagem e imagens.

²⁴ RAY, Gene. In **Joseph Beuys and the after-Auschwitz sublime**. In Joseph Beuys: mapping the legacy. Op. Cit., pp. 55- 74.

²⁵ “And we must also ask to what extent Beuys can justify using the notions he borrows from Schiller and Fichte for his expanded concept of art – not just as a private individual, but as an artist. For anyone producing art in Germany after Auschwitz not only comes into conflict with German history, but also with the notions innate in his or her artistic work to the extent that these notions have been borrowed from German intellectual history.” REITHMANN, Max. **In the Rubblefield of German History: questions for Joseph Beuys**. In Joseph Beuys: mapping the legacy. Op. Cit., 149.

Por certo são plausíveis, e mesmo patentes, as relações fixadas entre os objetos de Beuys e os eventos dos campos de concentração. Elas nos parecem, contudo, por demais óbvias, como se o autor buscasse uma verossimilhança radicalmente contrária à natureza da obra do artista. Podemos prosseguir indefinidamente com as associações, como a banheira associada aos métodos de higiene implantados pelo Terceiro Reich ou a famosa imagem do artista na ação *Kukei, akopee-Nein!, Brankreuz, cantos de gordura, cantos de gordura modelados*, onde ele estende sua mão direita numa posição semelhante à saudação nazista. Tal leitura iconográfica (não só viável como imprescindível) não se esgota, porém, numa única associação direta com o Holocausto. O que, afinal, acabaria por paralisar a obra numa ilustração do evento e assim perder o seu rico sentido plástico. Sim, pois o caráter expansivo da escultura beuysiana também se revela numa extensa cadeia de associação de objetos que conformaria a própria capacidade da nossa libido se ligar a um outro objeto – trabalho enfaticamente requisitado por Beuys a todos nós, com nossas respectivas “vias paralelas.”

Em entrevista concedida ao mesmo Max Reuthmann, em 1982, Beuys menciona a impossibilidade de representar os eventos de Auschwitz por meio de imagens: só seria possível “lembrar desses eventos ao apresentar uma contra-imagem positiva deles”. Essa espécie de lembrança desprovida de imagens é alvo da crítica de Max Reuthmann, para quem o excesso de realidade do efetivo genocídio nos campos de concentração demandaria o testemunho da imagem. Quando, nessa mesma entrevista, Beuys traz para o presente os “métodos de Auschwitz” ao compará-los à “destruição” da alma e do corpo causada pelo consumismo, ele amenizaria aquelas mortes incomparáveis, esquivando-se de sua responsabilidade perante a singularidade do monstruoso evento.

Sem entrar em discussão acerca da representação ou da imagem ou, por outro lado, acerca da impossibilidade ou da recusa em transmitir esse evento, sabemos que a resposta de Beuys não é da ordem da memória/imagem, e sim, como o artista repete, de uma contra-imagem. Ou seja, uma dimensão propriamente plástica que, longe da transmissão de determinado fato, pretende a sua urgente e ininterrupta reelaboração. O Holocausto pode então ser pensado, dentro da obra de Beuys, como

um compromisso cotidiano com a sobrevivência da humanidade a partir da sua capacidade, ou não, de produzir uma forma. Quando menciona, na mesma entrevista de 1982, a possibilidade de superar o trauma “ao fazer as pessoas dinâmicas interiormente”, o artista coloca, por assim dizer, nas próprias mãos das pessoas a (im)possibilidade de uma forma. Exerce assim sua responsabilidade perante o Holocausto ao deixar clara a *sua* crença em uma forma. Uma crença que passa para nós como uma “força para reflexão, para a auto-determinação, para não deixar-se levar” (Adorno), bem definida pelo crítico de arte inglês David Sylvester como “curioso sentido de obrigação de responder positivamente”²⁶.

O indiscutível legado da extrema humilhação sofrida pelo gênero humano no segundo pós-guerra participa de uma extensa rede que segue uma intrincada lógica de valores, onde o peso da coisa mais corriqueira pode ganhar enormes proporções. Se, por certo, o exercício de mapear tal rede a partir de sua coerência essencialmente plástica vem a ser produtivo para a compreensão do alcance do Holocausto na sua obra, importa para o artista acionar nosso pensamento. “O elemento mais importante para qualquer um que olhe meus objetos é minha tese fundamental: *todo homem é um artista*. Essa é a *minha* contribuição para a ‘história da arte’.” As vias paralelas que tomam os pensamentos dos espectadores constituem o sentido maior da plástica de um Beuys que, completamente desiludido com as velhas formas, ainda acredita nas “formas em geral”. Afinal, a reelaboração da humanidade parte de cada um de nós, individualmente.

A escultura de Beuys não propõe uma forma e sim a possibilidade dessa forma. O que certa vez foi tachado por um dos seus interlocutores, a partir de um dos seus discursos, como uma proposta “vaga e indefinida”, revela justamente o caráter planetário e generoso de um projeto estético que deve lidar nada menos do que com a revisão dos princípios de base da humanidade ocidental. Artista alemão, Beuys responde à situação crítica de nação ainda em formação²⁷ através de um autêntico

²⁶ SYLVESTER, David. **On Beuys**. In *Art in America*. April 1999, p. 115.

²⁷ Segundo Elias, “um dos mais sérios problemas que permanece até hoje por enfrentar na Alemanha Ocidental” obscurecido nos anos 1950 pelo esforço maciço de reconstrução “A liderança nacional-socialista (...) arrastou o povo alemão para a maior catástrofe que sofreu desde a Guerra dos Trinta Anos. A massa do povo alemão, entretanto, seja no leste ou no oeste, não aprece ter-se apercebido da magnitude dessa catástrofe. Tem certamente consciência de sua mais visível conseqüência: a divisão

projeto de espiritualização. Um projeto que, forçosamente, se estende à crise generalizada da humanidade ocidental - uma “crise do ideal de uma filosofia universal e suas formas metódicas, já que o estabelecimento primário dessa nova filosofia é o estabelecimento da moderna humanidade européia em si.”²⁸

Os “fatos” extremos da Segunda Guerra apenas trazem à tona feridas já bem profundas na carne da modernidade ocidental, curáveis somente a partir do que Beuys chama de uma outra “relação teórica”. Movido por um desejo de conexão genuína entre a mente e o universo, ele realiza sua escultura como uma espécie de trabalho de revigoração da própria consciência moderna. O exercício dessa escultura corresponde à re-elaboração das bases de nossa capacidade produtiva segundo uma outra “estrutura de mundo” capaz de dar conta do centro vivo intercambiável desses universos de naturezas distintas. Para tal, define seu campo de trabalho através da elaboração clara do que significa a vida, tarefa árdua de procura da substância existencial do homem a partir da reformulação da situação teórica gerada pelo dualismo árido do pensamento moderno.

Beuys formula então uma espécie estética de teoria do conhecimento fundamentada na matéria, tal como “demonstra” no desenho *Teoria da escultura* (p. 14). Ali a substancialidade do *Braunkreuz* sintetiza a compreensão das coisas segundo a relação recíproca entre a vida sensível (corpo/ser vivo) e a essência das coisas (alma/ser). Capaz de estabelecer uma conexão entre as nossas “forças da cabeça” e o “horizonte interior”²⁹ das “grandes porções de realidade”³⁰ a partir de

da população em dois Estados. Mas outras, e não menos sérias conseqüências, não são reconhecidas como tais.” ELIAS, Norbert. *Os Alemães*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997, p. 360.

²⁸ “Skepticism about the possibility of metaphysics, the collapse of the belief in a universal philosophy as the guide for the new man, actually represents a collapse of the belief in ‘reason’, understood as the ancients opposed *episteme* to *doxa*. It is reason which ultimately gives meaning to everything that is thought to be, all things, values, and ends – their meaning understood as their normative relatedness to what, since the beginnings of philosophy, is meant by the word ‘truth’ (...) Along with this falls the faith in ‘absolute’ reason, through which the world has its meaning, the faith in the meaning of history, of humanity, the faith in man’s freedom, that is, his capacity to secure rational meaning for his individual and common human existence”. HÜSSERL, Edmund. **The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology**. Evanston, Northwestern University Press, 1970, p. 12.

²⁹ “(...) a matéria no espaço, que em geral nós experimentamos apenas de fora, pode possuir um horizonte interior, e que por isso seu ser-extenso não é necessariamente o seu ser-total. Visto a partir

seu centro vivo, a matéria parece responder à “absoluta perda de conexão entre os objetos naturais e os objetos de pensamento”, diz Heiner Bastian, que bem exprime o que Beuys certa vez se referiu como “sentir substâncias”: “o objeto do pensamento é o mesmo que o pensamento do objeto; que a coisa em si deva primeiro emitir algo, algo que se possa sentir, uma emanção palpável; e que enquanto se dá essa troca, a certeza de alguém sobre ele significa nada mais nada menos do que conhecer aquele objeto”.³¹

Uma receptividade incondicional ao mais insignificante e ao mais significativo, indistintamente, é ponto de partida de suas operações “teóricas”. Conforme esclarece em entrevista realizada no fim da década de setenta, a utilização do feltro não deveria ser relacionada à sua experiência com os tártaros, e sim ligada à procura por material para sua epistemologia e à sua teoria.³² Beuys encontra na matéria uma obviedade³³ que garante tanto a sua auto-renovação como a nossa. Essa obviedade é preservada pelo artista através de uma resolução formal tão poderosa quanto quase imperceptível, tal como ocorre com os poderosos *Fonds* do final da década de 70. A sobreposição dos vários retângulos de feltro estrutura a matéria maleável ao mesmo tempo em que acentua a própria maleabilidade. Resultado: sólidos compactos que conservam ar entre suas camadas e respiram ao expandir calor pelo ambiente. A materialidade da existência³⁴ daqueles indiscutíveis sólidos aquece o ambiente e, por conseqüência, a nós mesmos. Bem sabemos, porém, que a fonte desse calor, não é exclusivamente externa – o que fica evidente no múltiplo *Ja Ja Ja*

da única concretude real, a mera extensão pode perfeitamente parecer uma abstração, da mesma forma que a mera interioridade.” JONAS, Hans. **O princípio vida. Fundamentos para uma biologia filosófica**. Petrópolis, Ed. Vozes, 2004, p. 33.

³⁰ “What our eyes see are all these huge chunks of reality, not these invisible forms that are the only thing that tell us anything worth knowing about reality.” Joseph BEUYS. **If nothing says anything, I don’t draw**. Op. cit., p. 92.

³¹ BASTIAN, Bastian. **Signs are Senses**. In Joseph Beuys. Zeichnungen. Tekeningen. Drawings. Op. cit., p. 77.

³² BEUYS, Joseph. Apud Peter NISBET. **Crash Course**. In Joseph Beuys: mapping the legacy. Op. Cit., p. 11.

³³ “(...) wasn’t the odor of wild lilacs something ‘obviously’ beautiful, yet wasn’t the very obviousness of it (and the thing secretly shared) so impossible to put your finger on? And wasn’t this same obviousness there too in a tree, a field, a stream, a living creature – the missing piece in the puzzle of matter and soul?” Heiner BASTIAN. Op. Cit., p. 77.

³⁴ Expressão utilizada pelo crítico David Sylvester no artigo previamente citado.

Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee (1969), em que retângulos de feltro formam um pequeno paralelepípedo de 15 X 25 X 25 cm, macio e sólido capaz de nos aquecer.

Essa evidência material se manifesta com potência no ambiente *O fim do século XX*³⁵ (1983), formado por pedras de basalto praticamente em estado natural (extraídas de uma determinada colina na Alemanha). Assemelhados a cristais de proporções antropomórficas, aqueles pesados sólidos de basalto dispostos horizontalmente estruturam um ambiente amplo, cuja fluidez é dada pelo aspecto irregular de cada uma daquelas pedras pesadas. Conforme adentramos a sala, percebemos na superfície de cada um dos blocos irregulares um círculo de vinte centímetros de diâmetro. Escavou-se a extremidade de cada uma daquelas pedras, de onde uma porção de matéria na forma de um cone regular foi retirada e posteriormente recolocada na cavidade aberta, junto com feltro e gesso. Os corpos basálticos parecem ganhar uma face, o que os aproximaria do humano.



Figura 27 – O fim do século XX

Aquele arranjo de pedras poderia então ser visto como um amontoado de corpos humanos - segundo Gene Ray, uma alegoria da catástrofe do genocídio

³⁵ Ou as salas, já que há quatro versões da obra que, por sua vez, se origina do projeto “7000 carvalhos” para a Documenta de Kassel de 1982. A disposição horizontal dos blocos se contrapõe à verticalidade dos carvalhos. Uma das versões de “O fim do século XX” contém cinco pedras e se encontra em Düsseldorf; outra versão, de 31 pedras (1983-85), está na Tate Gallery, em Londres; enquanto a versão de 21 pedras, que se encontra em Berlim, possui um equipamento para mover e instalar as pedras. Por fim, há uma versão de 44 pedras (1983) em Munique.

nazista. Tal interpretação, perfeitamente aceitável, não dá conta, no entanto, da imperceptível passagem do material para o humano que parece reverberar ali de modo *ininterrupto*. Afinal, aqueles bizarros seres caídos permanecem pedras, e bem pesadas. Desse modo, ao invés de “resolver” o mistério daqueles corpos basálticos, a identificação com os corpos humanos tão somente o acentua. E a sensação de estranheza continua enquanto circulamos por aqueles irregulares corpos basálticos de “cabeça” regular, que insinua o contraste entre a natureza supra-sensível do pensamento humano e o caráter orgânico de seu corpo.

Se experimentamos uma expansão espacial no ambiente como um todo, uma espécie de vibração também pode ser sentida em cada um daqueles sólidos basálticos que têm seu caráter de bloco interrompido pelo corte circular. O desencaixe da porção geométrica da matéria sugere a maleabilidade daquela substância mineral que, acentuada pelo feltro, imprime certa vida ao mineral. E faz daqueles seres caídos o lugar da transferência recíproca entre o inorgânico e o orgânico, ou da indefinição entre o humano e o material - deriva daí nossa sensação de estranheza.

Aqueles blocos vivem numa tensão entre vida e morte, anunciando o que Beuys certa vez se referiu como a liberação do materialismo³⁶, típico do pensamento moderno, que funda o conhecimento da realidade exclusivamente na matéria pura, desprovida de todo traço de vida. Em cada um dos blocos, e de modo mais amplo, na sua disposição aleatória, identificamos em *O Fim do Século XX* uma espécie de revolver da inércia da cultura européia. A “desmontagem” das pedras (materialismo) se mostra um trabalho em pleno curso que, na versão montada em Düsseldorf, é figurado pelos utensílios de transporte dos blocos. O “calor” daquela atividade mantém o ambiente, cuja dimensão temporal expansiva sugere aniquilamento - mas não desolação, já que o aniquilamento acaba apenas com o que já existe, enquanto a desolação acaba com as possibilidades de criar³⁷. *O Fim do Século XX* abre espaço à

³⁶ Em conversa com Kounellis, Kiefer, Cucchi, Beuys declara a urgência de alargar as coisas para liberar o materialismo de sua unilateralidade. Trata-se de um processo de ampliação, já que Beuys reconhece o pensamento científico e analítico que se origina no Renascimento, um verdadeiro acontecimento para o conhecimento, a percepção e o pensamento humanos, limitado à parte material do mundo, a tudo o que é mensurável, ponderável e calculável. BEUYS, Joseph; KOUNELLIS, Jannis; KIEFER, Anselm; CUCCHI, Enzo. *Bâtissons une cathédrale*. Paris, L’Arche, 1988, p. 172.

³⁷ LEÃO, Emmanuel Carneiro. *O porvir de Nietzsche*. In Revista Tempo Brasileiro, nº 143. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 2000, p. 76.

renovação profunda dos *7000 Carvalhos*. Integrantes de um mesmo projeto desenvolvido para a Documenta de Kassel em 1982, as obras apresentam em larga escala a polaridade entre vida e morte recorrente na obra de Beuys, seja nos objetos, seja na sua biografia (vide seu desastre aéreo, o período nos anos 1950 ou ainda o sentimento de um profundo cansaço da vida já aos cinco anos de idade).

Afinal, nada de novo se produziria por um simples desenvolvimento: um antecedente não contém todo o seguinte. A obra de Beuys, que alude sempre a um segundo nascimento, resume-se em sua atividade cotidiana como um trabalho empreendido fundamentalmente através da matéria, capaz de manter latente uma renovação. A interpenetração mútua entre restos culturais e materiais resulta em obra de unidade orgânica, capaz de manter objetos e ambientes como territórios de conexão entre as coisas da Natureza e aquelas da Cultura. São como organismos vivos, e justo por essa identidade, por assim dizer, eles são capazes de “atingir um nervo em algum lugar” do espectador³⁸. Um leve arrepio ou um intenso tremor, por atração ou por repulsão, não importa, desde que integral seja o sentir aquela substancialidade. Esse trabalho inconclusivo instaura seu lugar-melancolia, que só termina por se definir como tal com a nossa ocupação, capaz de manter ali a efetiva troca de calor³⁹ que dá sentido ao princípio da escultura social de Beuys.

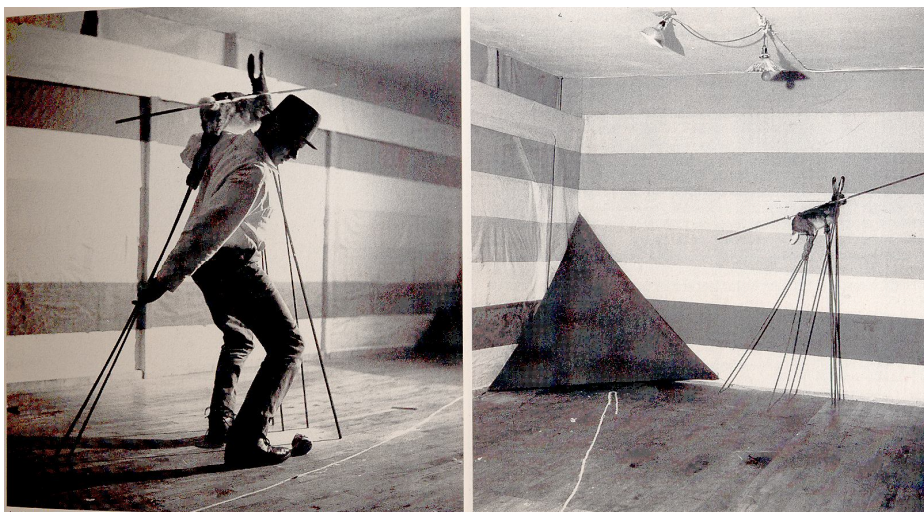


Figura 28 – Em ação: *Eurasia*

³⁸ BEUYS, Joseph. Apud Heiner BASTIAN e Jeannot SIMMEN. **If nothing says anything, I don't draw**. In Joseph Beuys. Zeichnungen. Tekeningen. Drawings. Prestel-Verlag, München, 1979, p. 98.

³⁹ Em entrevista a Achille Bonito Oliva, Beuys relaciona o calor liberado ao longo do processo escultórico a Eros. BEUYS, Joseph. **La mort me tient en éveil**. Op. Cit., p. 71.

O princípio do calor é consagrado pelo artista na ação *EURASIA, 34º movimento da Sinfonia siberiana* (1966), realizada em Copenhague (na qual retoma sua primeira ação importante em 1963, *Sinfonia siberiana, primeiro movimento*). Já ao nomear a ação a partir do antigo continente, Beuys expõe seu tema: a divisão religiosa e política entre o Leste e o Oeste. Recorrente no repertório beuysiano, o tema da divisão diz respeito tanto à crise de identidade dos europeus no pós-guerra – em particular à divisão do Estado alemão - quanto à fratura entre espírito e matéria. Essa ruptura seria “resolvida” na imagem da cruz, utilizada para introduzir a ação na chamada “Divisão da Cruz”, quando o artista coloca, no chão, duas cruces latinas feitas em bronze, que dão as primeiras orientações para a “conquista” do espaço Eurásia. Conforme Beuys se movimenta dá-se a ocupação do território através do entrecruzamento de linhas de naturezas distintas. Às linhas traçadas no chão somam-se aquelas dos bastões que prendem a lebre e se integram ao corpo do artista. Verdadeiras linhas de força incorporam os conteúdos simbólicos do tremular das orelhas da lebre (que evocaria o despertar da consciência humana que repercute ao nível da terra, permitindo o degelo do solo e a conseqüente livre circulação entre o Leste e o Oeste) ou da palmilha de ferro (que remete a dureza do solo, metáfora da terra gelada da Sibéria). Toda essa trama seria capaz de produzir calor, verifica Beuys ao fim da ação, quando mede a temperatura do triângulo de feltro colocado no canto da sala (32° C) e da gordura (21° C). Posteriormente anotadas no quadro-negro junto à temperatura-limite do organismo humano (42°C), essas temperaturas registram o calor simbolicamente trocado entre alguns elementos da ação.

Tudo depende do caráter de calor no pensamento. Ao definir o calor, princípio de sua escultura, como a *nova qualidade da vontade*, Beuys incita o revigoramento material, por assim dizer, do “fazer” do homem em toda a época moderna que, desde a interpretação da práxis como vontade e pulsão vital por Aristóteles em “De anima”, encontra-se fundamentado na vontade. Considerado por Beuys como libido, a noção de calor, no entanto, é inerente às suas substâncias como calor físico, uma forma de energia que se transfere de um corpo para o outro a partir de uma diferença de temperatura entre os dois e só se manifesta num processo de

transformação. A partir dessa sensação concreta, a praxis contemporânea ganha um incremento que garante a sobrevivência física e espiritual do homem (particularmente daquele contemporâneo deprimido, como veremos no capítulo seguinte). Afinal, calor físico ou libido, trata-se da energia que decide entre a vida e a morte.

Para Schiller, a vontade, e não a razão, é a marca distintiva do ser humano, “porque o homem é o ser que quer.”⁴⁰ Já para Schelling, a Vontade, é o ser original⁴¹, “o espírito no sentido mais amplo da palavra (...) na origem ele é mais vontade, e uma vontade unicamente pela vontade, uma vontade que não quer qualquer coisa, mas se quer somente ela mesma.” Participante desse abismo original e da existência espiritual estaria o homem, mediador entre Deus e a Natureza, “redentor da Natureza”. Essa noção exerce grande influência sobre o círculo dos poetas românticos de Iena, tendo sido desenvolvida por Novalis sob a forma de uma interpretação da ciência, da arte e em geral, de toda a atividade do homem como formação da natureza. Pensa Giorgio Agamben, o projeto de Novalis supera o idealismo de Fichte, que revelou ao homem a força do espírito pensante. “Fichte ensinou e descobriu o emprego ativo do órgão do pensamento. Talvez ele tenha descoberto as leis do emprego ativo dos órgãos em geral?”⁴²

Quando faz do próprio corpo “instrumento, utensílio para a formação e a modificação do mundo”, mais do que Fichte ou Schiller, Beuys ecoa Novalis em seu fragmento 1694: “preciso então que nós procuremos fazer de nosso corpo um órgão universal de aptidões e de capacidades. Modificar nosso instrumento é modificar o universo.” Comunicação do homem com o mundo, o corpo é tanto pedaço de mundo quanto possibilidade de posse desse mundo através da atividade – “corpo que vive e pode morrer ... cuja forma exterior é organismo e causalidade, e cuja forma interior é o ser-ele-mesmo e a finalidade”⁴³. A nova relação teórica proposta por Beuys engaja

⁴⁰ SCHILLER, Friedrich. **Sobre o Sublime**. Citado em nota 64, p. 154.

⁴¹ “En derrière et suprême instance (...) il n’y a d’autre Etre que la Volonté. La Volonté est l’être originel (*Ur-sein*) et à elle s’appliquent tout les prédicats de celui-ci: absence de fond (*Grundlosigkeit*), éternité, indépendance par rapport au temps, auto-assentiment (*Selbstbejahung*). Toute la philosophie ne tend qu’à trouver cette formulation suprême.” SCHELLING. *Recherches philosophiques sur la nature de la liberté humaine*. Apud AGAMBEN, Giorgio. **L’homme sans contenu**. Op. Cit., p. 124.

⁴² Idem.

⁴³ JONAS, Hans. **O princípio vida. Fundamentos para uma biologia filosófica**. Op.cit., p. 28.

o corpo, somente aí o homem se tornaria verdadeiramente livre, a produzir para si a forma que deseja, e, no sentido próprio do termo, pronto a viver em seu mundo.

Essa práxis entendida como unidade superior de pensamento e ação que dá ao homem o meio de transformar o mundo é pronunciada por Beuys numa conferência em Cambridge em 1983 através da interpretação do mito de Sísifo por Camus: “Pelo corpo (matéria, pertence intimamente à terra) o homem e a terra se encontram”. O trabalho serve somente ao homem, dali ele tira a sua força. Trabalho árduo e sem esperança, dá-se no instante da sua realização, para naquele seguinte perder-se. E ser reganhado, conscientemente. Como o faz Sísifo quando

“contempla então a pedra despencando em alguns instantes até esse mundo inferior de onde ele terá que tornar a subi-la até os picos. E volta à planície. É durante esse regresso, essa pausa que Sísifo me interessa. Um rosto que padece tão perto das pedras já é pedra ele próprio! Vejo esse homem descendo com passos pesados e regulares de volta para o tormento cujo fim não conhecerá. Essa hora, que é como uma respiração e que se repete com tanta certeza quanto sua desgraça, essa hora é a da consciência...”⁴⁴

3. 2.

Yves Klein. A farsa da pintura

I had a great desire (not able to attain to a superficial skill in any) to have a smattering in all, to be aliquis in omnibus, nullus in singulis [a somebody in general knowledge, a nobody in any one subject].

Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*

A obra de Yves Klein manifesta uma intimidade com a existência bem resumida na sua imagem de habitante do vazio. A assinatura no céu de Nice, o salto no vazio ou os seus monocromos anunciam uma mesma sensibilidade pictórica capaz de nos despertar para nosso fundamental descompasso com a nova paisagem tecnológica e científica. Klein reverte a seu favor esse descompasso quando incorpora à sua pintura o imaginário da conquista do espaço – poderosa licença poética capaz de devolver um poder à (relegada) capacidade imaginativa do homem.

Completamente identificada com a nova realidade, mas exclusivamente a partir dessa capacidade imaginativa, a aventura monocromo obedece ao que Restany

⁴⁴ CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 2004, p. 138.

certa vez definiu como uma “exigência lógica de sobrevivência”⁴⁵. A aventura monocroma restitui, ao menos quando olhamos aqueles ambientes azuis, a plena sensação de conquista da nossa própria vida. Pois, sem outro fundamento senão a absoluta disponibilidade do artista a enfrentar vicissitudes, ela firma um lúcido pacto com a incerteza.

Com essas duas palavras – Medo e Terror – eu me encontro diante de vocês no ano de 1946, pronto para mergulhar no vazio (DP 300). A presteza com que Klein empreende sua aventura monocromática é proporcional ao estado de pasmo após o mais grave conflito até hoje registrado. *Cidadão honesto do espaço incomensurável da sensibilidade* (DP 103), o pintor enfrenta o problema com uma irreverência lúcida. Como se da mesma posição dos satélites Phobos (Medo) e Deimos (Terror), ele adquire a exata noção da escala dos prejuízos causados à civilização, e decide seguir direto à própria origem do homem, da civilização – a sensibilidade. E então assume o ofício da pintura a partir do compromisso exclusivo com a sensibilidade pictórica: exerce plenamente os direitos de propriedade da cor e cumpre seu dever de ser um homem frente ao universo. A pintura garante, assim, ao menos sua saúde espiritual. Afinal, arte é saúde, Klein responde à provocação de Mathieu, insistindo em seu lugar-melancolia na reconciliação com a vida entendida como aquilo a ser ganho a cada instante. *Conquista ininterrupta, a pintura não está mais em função do olho hoje; ela é função da única coisa que não nos pertence em nós: nossa VIDA* (DP 80). E nesse sentido, a leitura do Diário de Delacroix lhe é reveladora.⁴⁶

O diário do pintor oitocentista francês revela uma prática de pintura como tarefa existencial. Ao longo das inúmeras anotações feitas pelo pintor a respeito das cores, podemos acompanhar seu esforço de esclarecer, sobretudo para si mesmo, o modo pelo qual se dá a conjugação da cor com a imaginação⁴⁷, a qual, aliás, define a

⁴⁵ RESTANY, Pierre. **Les Nouveaux Réalistes**. Paris, Éditions Planète, 1968, p. 201.

⁴⁶ “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. La froide exactitude n’est pas l’art; l’ingénieux artifice, quand il plaît ou qu’il exprime, est l’art tout entier. La prétendue conscience de la plupart des peintres n’est que la perfection apportée à l’art d’ennuyer. Ces gens-là, s’ils le pouvaient, travaillerait avec le même scrupule l’envers de leurs tableaux. Il serait curieux de faire un traité de formes de toutes des faussetés qui peuvent composer le vrai.” Eugène DELACROIX. **Journal**. Paris, Librairie Plon, 1996, p. 252/3.

⁴⁷ “La couleur n’est rien si elle n’est convenable au sujet, et si elle n’augmente pas l’effet du tableau par l’imagination.” DELACROIX, Eugène. *Idem*, p. 318.

atividade da pintura. Observações sobre as relações entre as cores (estabelecidas em seus próprios quadros, em obras de outros artistas ou na natureza) são tentativas de compreender a lógica que as rege. O que significa elaborar um pensamento de cor que fundamente a atividade da pintura na relação direta com o “indefinível” (o que escapa à precisão, “o que a alma [do artista] juntou às cores e às linhas para ir à alma” do espectador, conforme citação textual de Klein em “L’Aventure Monochrome”). E, precisamente por essa *atitude sensível e espiritual revelada em seu jornal*, o pintor romântico torna-se o mestre de Klein. *Um dos maiores homens no estado de “pintor”* (DP 240), Delacroix constrói dia-a-dia sua realidade através do nexos de cores, empenho espiritual que determina a verdade da arte na mesma proporção daquela da sua vida. A atividade do pintor consubstancia o conteúdo do conceito de arte individual em uma obra, ao menos até a tela expressionista abstrata, “acontecimento acidental na contínua atividade de criação do artista”⁴⁸ configurada como campo onde o pintor pode existir.

Ainda que persista indubitavelmente em Klein o estado de pintor, capaz de equacionar arte e existência, o artista nega com veemência, no entanto, qualquer afinidade com o Expressionismo Abstrato que lhe é contemporâneo. É que, embora o monocromo compartilhe com o *all-over* uma continuidade com o mundo, simultânea à nova permeabilidade do indivíduo, ele não detém substrato expressivo⁴⁹. A começar pelo seu azul, fiel ao pigmento tal como encontrado nas lojas. Ao contrário de Barnett Newman, por exemplo, que *faz a sua cor a partir das cores dos tubos de tinta*, Klein automaticamente conquista os direitos sobre a “sua” cor por sua condição de habitante do espaço da sensibilidade. Menos uma ação sobre/conquista de algo do que uma apropriação, o monocromo diverge da pintura norte-americana quanto a seu impulso inicial. Enquanto a primeira resulta de uma *prática* pictórica individual, o monocromo *adquire* uma forma pictórica. Se, através de sua atividade, o pintor abstrato americano passa a existir “ao menos em uma tela”, como lembra o crítico

⁴⁸ ROSENBERG, Harold. **Móvil, teatralização, movimento**. In *Objeto Ansioso*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p. 268.

⁴⁹ A pintura expressionista abstrata guarda o substrato expressivo que passa pelo conflito do artista com a realidade política norte-americana. Apesar das constantes declarações antinacionalistas feitas por Pollock, Rothko e Newman, o governo vai incorporar essa produção à sua retórica anticomunista característica da Guerra Fria.

norte-americano Harold Rosenberg, o novo realista assumiria o “mundo como um quadro” (Restany), “a grande obra fundamental da qual eles se apropriam dos fragmentos”⁵⁰. Integra-se à natureza urbana resultante das mutações tecnológicas e sociais ou, no caso de Klein, adere direto ao domínio da sensibilidade afetado pelas mutações da espécie humana.

A intuição da grande cor, indissociada das primeiras atividades de Klein (judô, cosmogonia rosa-cruz e jazz/musica/sinfonia monótona), se *tornaria* pintura a partir da vivência da esclerose do meio artístico na Paris do pós-guerra – tal como o pintor descreve em carta a Paul Wember, a ser publicado como seu currículo por ocasião da mostra de Krefeld:

“Descendente de um meio de arte de artistas pintores, toma gosto pela arte e pela pintura em particular desde a infância. Sem qualquer espírito de revolta em face desse meio no qual ele vive, é justo dizer que, apesar disso, uma certa irritação nasce durante a adolescência, frente às leis compositivas mesmas da arte e da pintura, que ele escuta constantemente se discutir em torno dele. Constatação inconsciente de falta de amplitude, de verdadeira liberdade, de distância. A procura de tudo o que todo mundo chama ‘equilíbrio’, ou contraditoriamente ‘desequilíbrio’, lhe parece ser o motivo da esclerose de toda sua entourage.” (LD 427)

A intolerância própria da adolescência se sobrepõe ao momento de uma espécie de descompasso entre a sensibilidade contemporânea e a produção artística que ocupa o meio de arte francês. E, por assim dizer, força a emergência do monocromo. Co-proprietário da sensibilidade infinita, mas sem quaisquer direitos sobre a instituição arte, o exímio colorista Yves Klein ali conspira para uma pintura autêntica através do azul IKB. Como se, ao longo das mediações da realidade institucional, o pleno “estado de pintor” se descolasse da atividade de pintura e perdesse sua correspondência com o espaço da obra. A atividade sobrevive então como uma espécie de mímica do ritual de pintura, representada de modo literal na performance das antropometrias e em todas as circunstâncias públicas às quais o azul IKB é submetido. Assim, a ilícita atividade de Klein sob as burocráticas circunstâncias da arte é regida menos por um puro estado de pintor capaz de determinar a verdade da pintura, do que por uma ética - conduta artística viável ao cidadão honesto do espaço da sensibilidade.

⁵⁰ RESTANY, Pierre. **Les Nouveaux Realistes**. Op. Cit., p. 207.

O monocromo pesa de tanta cor e nos mobiliza para o locus original da pintura, o mesmo do “puro estado de pintor” que agora, como atividade ilícita, encontra na tela o lugar tanto da possibilidade quanto da impossibilidade da pintura.

Daí a natureza dúbia do trabalho com o qual Klein ingressa publicamente na arte: *Yves Peintures* (1954), uma obra original proposta como compilação de “reproduções”⁵¹. Trata-se de uma espécie de catálogo de obras de artista (dimensões: 24 X 19 cm; tiragem: 150 cópias; local de impressão: Madrid), impresso em papel branco de alta gramatura, tal como os catálogos de artistas consagrados por instituições artísticas e/ou pela crítica especializada. O que seria o texto de apresentação ocupa três páginas, cobertas com linhas pretas horizontais que se organizam em “parágrafos”; começa pela palavra “prefácio” e termina com a assinatura invertida de seu amigo Pascal Claude. Seguem-se dez pranchas ocupadas por retângulos coloridos afixados no livro. Supostamente referentes às medidas das pinturas originais, elas correspondem à altura e à largura, em milímetros, dos próprios papéis colados. Condicionados pela leitura tradicional, imediatamente remetemo-nos a obras originais, ali *ausentes*. Ao fazer a leitura literal de *Yves Peintures*, porém, nós nos damos conta de que aquelas são as medidas dos pedaços de papel coloridos ali *presentes*. Ou seja, nós mesmos pressupomos a existência de originais.

Assim como a ausência não implica o falso, a presença não garante o verdadeiro - ou vice-versa. Como entender tal alternância? Em primeiro lugar, deve ser descartada a fraude; afinal, nunca somos enganados por Klein, que nos apresenta “autênticas” falsificações. Estaria garantida a legitimidade da obra devido à “honestidade” do seu autor? Seria *Yves Peintures* uma legítima obra de arte formada por reproduções de obras? Mas que obras, afinal? Pois, se as pinturas originais não existem, a que se refeririam aqueles retângulos de papéis coloridos? Seria *Yves Peintures*, enfim, uma obra de arte? Os termos podem ser invertidos ao infinito sem que cheguemos a nenhuma conclusão satisfatória. O que não assevera a afirmação da

⁵¹ Para a historiadora da arte Nan Rosenthal, *Yves Peintures* anuncia a natureza dúbia de todo o procedimento de Klein, apresentando questões trabalhadas ao longo de sua produção posterior: sua maneira de zombar, através da publicidade pessoal, da crença idealista na superioridade do artista; seu hábito de revelar significados velados dos monocromos graças a um conjunto complementar de indicações; enfim, sua maneira de propor uma gama de significações possíveis ao excluir que uma só pudesse ser considerada como a única explicação válida. ROSENTHAL, Nan. *La lévitation assistée*. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Yves Klein (Cat. Expo.). Op. cit., p. 205.

pintura/arte, tampouco o seu contrário. Klein ingressa no meio de arte com uma obra que implica no caminhar em círculos pela arte. É, aliás, o que o pintor faz ao longo de toda a sua trajetória: sem alcançar uma definição negativa ou positiva da natureza da atividade, ele circula com o monocromo pelo universo da arte. Ao longo dessa circulação, a começar por *Yves Peintures*, a dubiedade é uma constante. O pintor mantém, porém, o foco sobre essa definição. O que significa nos direcionar para a busca dessa definição.

Klein apresenta publicamente a contingência da arte como condição de possibilidade para a aventura monocromo. Ao exhibir sua idéia pictórica monocromática através da presença de papéis impressos estaria Klein sinalizando a ausência da pintura? Poderíamos, talvez, ler *Yves Peintures* como a preponderância da idéia monocromo sobre a sua execução: ao propor esses papéis como reproduções de obras, Klein manteria a qualidade ideal dos originais hipotéticos, que permanecem num estado imaterial, sugere Nan Rosenthal. Seria então falsa/verdadeira aquela obra que alude a objetos inexistentes a partir de uma autêntica idéia da sensibilidade pictórica? Seria falsa/verdadeira a obra do artista consagrado, cuja extensa produção prescinde dessa sensibilidade pictórica? Qual seria o teor da produção que garantiria a legitimidade de uma obra de arte?

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 pelo 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 Eisenhower⁵².

O tom de seus discursos é sempre exclamativo, e seu humor concreto, próximo das comédias-pastelão, como fica evidente nos *gritos azuis*: o artista simula reações exaltadas de Antonin Artaud, de François Dufrêne e do crítico de arte francês Charles Estienne (que atuava junto aos abstracionistas franceses), diante da visão de suas obras. Reproduzidas em conferência pronunciada na Sorbonne⁵³, as gravações provocam risos na platéia, como uma claque, já que todos ali presentes imediatamente se dão conta da blague (Artaud estava inclusive morto). O pintor é tão desenvolto que não choca. Conquista a platéia ao deixar claro o ridículo ou o absurdo de suas propostas, aquela do tingimento do mar, por exemplo. O tom espontâneo adotado na escrita da carta endereçada ao secretário geral do ano geofísico internacional⁵⁴ é proporcional à distância que se pode sentir entre o exagero e a naturalidade com que Klein assume sua tarefa de artista. Daí o encanto de sua absurda revolução azul, possibilidade ilimitada, aliás, reconciliação incondicional com a vida que, em tempos de fraca imaginação, sintomaticamente o aproxima da figura de um trapaceiro.

Trata-se de aderir ou não à sua farsa fundamentada na propriedade da grande cor. Habitante do vazio, Klein simplesmente o repete ou o torna visível como azul IKB. Segundo a concepção marxista de trabalho, o crítico de arte belga Thierry de Duve confirma que nosso artista não trabalha: em sua obra “o recobrimento do campo estético pelo campo da economia política” se faria pela “assimilação do valor artístico (...) ao valor de troca, e então pela identificação do artista com o capitalista, o marchand, o proprietário dos meios de produção”⁵⁵. O crítico acusa Klein de fundar sua arte em sua auto-proclamação como artista, já que ele não atribuía valor e preço às suas obras a partir de sua atividade, e sim a partir de sua simples existência como

⁵² Ver KLEIN, Yves. **La révolution bleue**. In *Le Dépassement de la Problématique de l'art*. Op. Cit., p. 57.

⁵³ KLEIN, Yves. **Conférence à la Sorbonne**. In *Idem*, p. 143.

⁵⁴ KLEIN, Yves. **La mer bleue. Lettre au Secrétaire de l'année géophysique internationale**. In *Idem*, p. 59.

⁵⁵ DE DUVE, Thierry. **Cousus de fil d'or: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp**. Villeurbanne, Art Édition, 1990, p. 59.

artista - o fato de que eu existo como pintor será o trabalho pictórico mais formidável desse tempo (DP 236).

Por certo, o crítico não adere à farsa de Klein. Seguindo a lógica marxista de sua argumentação, reconhecemos com ele que o valor de troca determina a venda dos ingressos na exposição do vazio ou a cessão de zonas imateriais. Tal lance, no entanto, participa de um jogo mais ambicioso. Menos oportunista do que lúcido, o pintor se vale de todo o ritual social da arte para veicular seu compromisso com a sensibilidade pictórica. Ele bem entende que o estado de pintor agora se confunde com a carreira, sem a devida correspondência com uma atividade produtiva concreta ou produção da vida material. Assim, menos um dilema entre “ser pintor” e “se fazer artista”, como aponta De Duve, Klein realiza os dois justamente ao abrir mão de uma tradicional atividade da pintura. Declara-se de férias - conduta artística capaz de garantir a sobrevivência da arte. Afinal, somente no estado de ócio o autêntico habitante do espaço da sensibilidade pode sobreviver no meio contemporâneo de arte, e dali alertar, com o devido entusiasmo, para o estatuto do fazer do homem. A sua arte, sem conteúdo de trabalho, vale então, somente pelo quantum de vontade e pulsão vital – mais próximo do entusiasmo de um adolescente do que do planejamento frio de um capitalista, como sugere o crítico belga.

O pintor não *trabalha* a cor – ele a testemunha. Klein não manipula o azul *para* reproduzir algo ou expressar seu sentimento pessoal - ele se apropria da cor como *meio que se carrega melhor desse estado de coisas sutil* (DP 235). Trata-se da operação IKB, na qual exposições, discursos, projetos arquitetônicos, diversos ambientes, enfim, se seguem à localização precisa da sensibilidade. Autor-testemunha da grande cor, o pintor não deve interferir na vida da cor-pigmento escolhida para materializá-la. Seu gesto é mínimo, utiliza rolos de diâmetros variados que resultam nas diferentes “faturas” dos monocromos. E máxima é a concentração de cor: junto aos proprietários de uma loja de pigmentos puros, Klein desenvolve pesquisa técnica a fim de identificar uma substância capaz de fixar o pigmento no suporte sem alterar

sua granulagem. Pois, misturado com os meios aglutinantes disponíveis no mercado, o pó incandescente perde seu valor, fica baço, como se cada grão morresse individualmente. O pintor então deve preservar seu aspecto tangível de matéria colorida a fim de apresentar fielmente a paisagem contemporânea da plena coincidência entre homem e mundo.

O artista consegue aquele azul potente ao misturar ao puro pigmento 95% de álcool etílico, também chamado álcool industrial, e acetato de etil, no qual M-Rhodopas⁵⁶ (uma resina transparente) é previamente diluído. Cor de “estrutura interna infalível” (Restany), o azul ultramar se destaca por uma saturação máxima. A sensação é da vibração firme de uma cor que parece se propagar na “medida” exata daquele meio mais real, imaterial e livre, que é o ar. Sem sofrer manipulação, a cor é preservada na íntegra de sua atividade atmosférica, como se manifestasse a própria relação do seu movimento com as forças que o produzem. E então aparece em seu caráter de mobilidade dinâmica, revelando o que Klein chama de verdadeiro amor da matéria. Estabelecida a relação intrínseca entre matéria e movimento, pode-se localizar em primeira mão, por assim dizer, a sensibilidade pictórica, sem confundi-la com o estéril materialismo da profusão de objetos nem tampouco com o movimento cinético característico das composições abstratas.

Os grânulos evidentes na superfície do monocromo, a bonita projeção (nunca realizada) de luz azul no Obelisco a ganhar Paris, ou a arquitetura do ar: todo o repertório poético de Klein se baseia na expansão atmosférica. E o clima azul que dela resulta nos mobiliza, nos incita a refazer o dinamismo da cor no seu meio por excelência. Acabamos por experimentar uma espécie de revigoramento *in loco* da pintura, e nos reanimamos para o movimento essencial em direção às coisas que constitui afinal a própria vida (!). O ponto de partida: monocromos e objetos, presentes na galeria, cujo azul firme e profundo nos atrai e nos conduz para um “vão” que, para falar com Bachelard, “deve criar sua própria cor”. Lugares provisórios da sensibilidade, os leftovers kleinianos oferecem a ocasião para colocarmos em

⁵⁶ Jean-Paul Ledeur, conservador da obra de Klein, salienta que se o Rhodopas M permanece inalterável sob a exposição da luz, é preciso precisar que a cor obtida se modifica com o tempo. LEDEUR, Jean-Paul. **Klein: catalogue des éditions et des sculptures éditées**. Guy Pieters Éditeur, 2000, p. 81.

movimento a nossa própria capacidade de ligação com as coisas. Se “a criatura só se mostra colorida quando em repouso”, ela é capaz de conduzir, porém, à “verdadeira mobilidade, o mobilismo em si que é o mobilismo imaginado” do “trajeto contínuo do real ao imaginário”⁵⁷ - movimento feito por nós na experiência dos monocromos.

A cor só acontece pela imaginação, já dizia o mestre de Klein. E nesse sentido, o estudo realizado pelo filósofo Gaston Bachelard “O Ar e os Sonhos”⁵⁸ acerca da importância do trabalho da imaginação para o conhecimento parece caber à perfeição na aventura monocromática kleiniana. Não poderia a tentativa do pensador de caracterizar as imagens em seu próprio movimento aéreo, “deixando de lado as imagens de repouso, aquelas que se converteram em palavras bem definidas”, ser aproximada da propagação empírica do poderoso azul que continua em nós, como movimento da nossa imaginação? Não a imaginação-percepção, mas uma *imaginação pura*, capaz de propiciar as condições para a aquisição da sensibilidade - o que existe além do nosso ser e que, no entanto, nos pertence sempre, segundo Klein (a vida, final!). O tom é bachelardiano: *A imaginação é o veículo da sensibilidade! Transportados pela imaginação (efetiva), nós atingimos a ‘Vida’, a vida ela mesma que é a absoluta arte em si* (DP 298).

Sem maior sofisticação intelectual, porém dotado de aguda inteligência intuitiva, Klein se apropria livre e indiscriminadamente tanto do argumento de Bachelard como do imaginário da chamada “conquista do espaço”: sua poesia do azul teria sido comprovada cientificamente, em 1961, pela visão do cosmonauta russo

⁵⁷ BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. Op. Cit.,p. 5.

⁵⁸ Em “A Aventura Monocromática”, Yves Klein menciona o livro de Bachelard, que teria recebido de presente de sua mãe por ocasião do seu aniversário, na mesma noite da vernissage de sua época pneumática: “Eu devo dizer que aquilo foi uma revelação de não mais me sentir sozinho!”. KLEIN, Yves. **L’Aventure Monochrome**. A biblioteca de Klein, conservada nos arquivos Klein, em Paris, contém além de “O ar e os sonhos”, “A formação do espírito científico”, “A poesia do não”, “A poética do espaço”, “A terra e os devaneios da vontade” e “A Dialética da duração”. Epistemologista, filósofo da ciência, e teorista da imaginação, Gaston Bachelard é citado inúmeras vezes, às vezes textualmente, por Klein em seus discursos e textos. O pensador francês estuda a importância do trabalho da imaginação para o conhecimento, que não se reduz à experiência empírica da realidade. Ele se debruça sobre o caráter psicologicamente fundamental da imaginação criativa que, como atividade sujeita à vontade do indivíduo, não se reduz a uma simples reflexão de imagens externas. Produtos da vontade criativa não podem ser predictos na base de um conhecimento da realidade, mas do poder imaginário – precisamente no ensaio “O Ar e os Sonhos”, Bachelard analisa a poesia no seu “lirismo em ato”.

Yuri Gagarin da terra azul⁵⁹. Por certo, a suposta precedência da “descoberta” poética do artista sobre aquela científica não significa crítica nem desprezo gratuito pela atividade científica. Ela somente alerta para um derradeiro descompasso com as reais necessidades vitais, materiais e espirituais da humanidade⁶⁰. A espontaneidade com a qual Klein incorpora à sua aventura monocromática esse evento científico-tecnológico sem precedentes é digna da visada do habitante do espaço: a capacidade de ligação do homem com as coisas do universo não distingue amor de conhecimento ou ciência de arte.

Importa somente a qualidade da matéria de ligação entre homem e mundo, uma autêntica densidade existencial, por assim dizer, sem relação com os pesados mísseis, foguetes e Sputniks. É que essa tecnologia impressionante participaria do mesquinho espírito científico oitocentista, *estado de alma romântico e sentimental do século XIX*, incapaz de dar conta da nova realidade. O pintor propõe então o realismo da poesia azul, sonho acordado⁶¹ ou imaginação do pintor do espaço que *deve de fato ir ao espaço para pintar, mas ele deve ir sem truques ou fraude, e não num avião, pára-quedas, ou foguete. Ele deve ir até lá por ele mesmo com uma força autônoma. Em uma palavra, ele deve ser capaz de levitar* (DP 182).

Trata-se de uma espécie de provocação potencialmente poderosa, já que, ao incorporar à aventura monocromo a imagem da conquista do espaço, Klein toma para si toda a visão da grande massa da população acerca do suposto progresso incontestável da racionalidade humana. Ele se apropria da imagem da presença do homem no espaço, reverte o imaginário científico para a arte. Tal licença poética, contudo, por causa da pouca visibilidade da obra de Klein, passa por uma provocação de adolescente incosequente, vide a carta dirigida à conferência internacional da detecção das explosões atômicas, quando, com *toda humildade e toda consciência de*

⁵⁹ Os jornais de abril de 1961, época em que Klein se encontra nos Estados Unidos da América, reproduzem as declarações do primeiro homem do espaço: ‘E vi o céu muito escuro e a terra azul, de um azul intenso e profundo.’” RESTANY, Pierre. **Yves le Monochrome**. Paris, Hachette, 1974, p. 159.

⁶⁰ “Não se trata do caráter científico das ciências, mas do que elas ou a ciência em geral, significaram e poderiam significar para a existência humana.” HÜSSERL, Edmund. **The Crisis of the Sciences and Transcendental Phenomenology**. Op. cit., p. 5.

⁶¹ “Por vezes um ligeiro desequilíbrio, uma ligeira desarmonia rompe a realidade do nosso ser imaginário: evaporamo-nos ou condensamo-nos – sonhamos ou pensamos. Oxalá pudéssemos sempre imaginar!” BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. Op. Cit.,p. 110.

artista, Klein propõe nada menos do que *pintar em azul as bombas A e H*⁶² – e não é tal leveza justamente parte do encanto da sua aventura monocromo?

Em contraposição ao que hoje se apresenta como um esgotamento das forças espirituais do Ocidente moderno, o artista se situa num ponto em que ainda parece possível avançar para uma renovação. O terreno é instável, marcado tanto por conquistas científicas sem precedentes quanto por drásticas mudanças sociais e políticas. O desgaste das instâncias sociais tradicionais e a perda de vigor político sinalizam talvez uma liberdade de costumes: a mobilidade ascendente de um indivíduo que não é mais definido por um papel social prévio.

Começando a viver uma “primeira onda de emancipação” do indivíduo contemporâneo, Klein experimenta um misto de euforia e apreensão, que se reflete na atmosfera de renovação das linguagens experimentais da arte dos anos 1960 (“Tudo ficou jovem em 1964”, declara Warhol). E sem chegar ao sentimento de abatimento que já começa a ser sentido nos anos 1970 – quando, nas artes, a criatividade supostamente ilimitada do artista começa a ser absorvida pela indústria do museu – Klein se mostra cauteloso com o estado da arte: *Tendo atingido esse ponto hoje no tempo e no conhecimento, eu proponho me preparar para a ação, então voltar retrospectivamente ao longo da tábua de mergulho da minha evolução. À maneira de um mergulhador Olímpico ... eu devo me preparar para meu salto no futuro de hoje ao me mover para trás prudentemente, constantemente mantendo em vista o limite atingido hoje – a imaterialização da arte* (DP 293).

A imagem do cauteloso mergulhador não significa a exclusão do pacto com a incerteza; ao contrário, revela lucidez em relação ao exclusivo revigoramento da pintura a partir da conduta daquele que está sempre prestes a saltar, isto é, em plena consonância com a novidade da vida. Importam aqueles instantes em que o pintor sente um bem-estar comparável àquele experimentado quando o corpo está em perfeita saúde. Trata-se da *marca do imediato*, define Klein, constitutiva das

⁶² Ao final da carta, Klein indica a realização de cópias para o Dalaï 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 Problematique de l’Art et autres écrits. Op. Cit.,p. 60/61.

antropometrias e nas *Cosmogonias*⁶³, uma série de telas preparadas para receber água, ar, terra e fogo. Junto aos ‘relevos planetários’ ou as ‘pinturas de fogo’, marcas de chuva, vento ou areia sobre telas recobertas de tinta demonstram empiricamente o princípio monocromo de captura da *grande cor*. Tanto quanto a impregnação, o registro conforma um procedimento de receptividade produtiva, verificação da coincidência entre a própria materialidade do artista, por assim dizer, e a do mundo na sua manifestação cósmica/corriqueira.

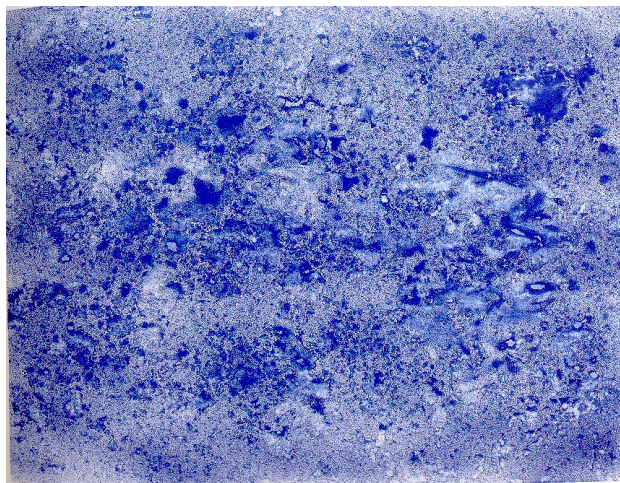


Figura 29 – Cosmogonia da Tempestade

Klein dá corpo a esses fenômenos naturais ao fixar num suporte a simultaneidade entre determinado instante, na duração do seu acontecer, e a dele, do próprio artista, ali, em “plena atividade”. A temporalidade do registro tem como medida básica o instante vivenciado, descontínuo e pleno. A marca da vida que, a cada instante renovada, não é o que é, mas o que potencialmente será. Vida, a ser vivida sempre para frente, pela arte sem problemática, onde

⁶³ Segundo Thomas McEvelley, o título não só diz respeito à obra de Max Heindel, mas as obras constituem elas mesmas um tipo de resumo da teoria da evolução de Heindel, segundo a qual cada uma pareceria no começo de cada um dos grandes períodos cósmicos. McEVILLEY, Thomas. **Yves Klein et les rose-croix**. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Yves Klein (Cat. Expo.) Op. cit., pp. 233 a 244. Da cor, associada com o desejo heindeliano até a sinfonia monótona, passando pelas cosmogonias e antropometrias, McEvelley traça uma relação direta entre toda a obra de Klein e a Cosmogonia de Max Heindel, pensador californiano que desenvolve a teoria rosa-cruz. McEvelley é incisivo ao descartar Bachelard em prol de Heindel como fonte de um suposto “rigoroso sistema de pensamento de Klein”. Entendemos, no entanto, a obra de Klein a partir de uma coerência artística à qual não podem ser aplicados diretamente os pensamentos de Heindel ou mesmo de Bachelard – até mesmo porque não cobrem a dimensão fundamental que a realidade institucional da arte adquire na arte de Klein.

“se encontra a fonte de VIDA inesgotável pela qual se nós somos verdadeiros artistas, liberados da imaginação sonhadora e pitoresca do domínio psicológico, que é o contra-espço, o espaço do PASSADO, nós atingiremos a vida eterna, a Imortalidade. A imortalidade se conquista em comum, é uma das leis da natureza do homem em função do universo!”.

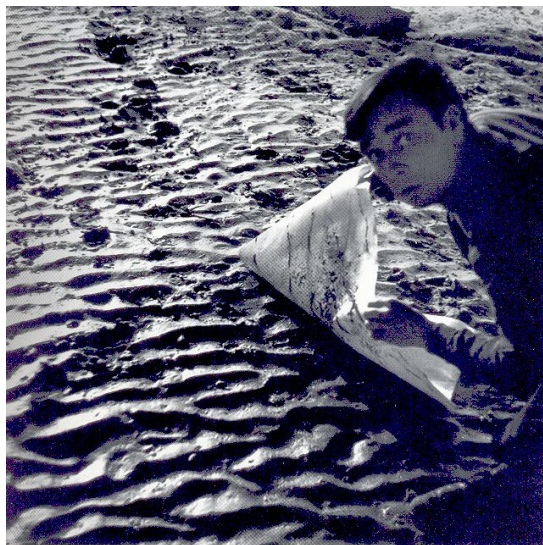


Figura 30 – Klein tomando impressões da areia

Realizadas segundo o mesmo princípio de captura da grande cor do monocromo, as cosmogonias conformam uma espécie de contra-espço, “espaço de nula dimensão”⁶⁴ que o monocromo contrapõe ao ilusionismo da pintura tradicional. A tela é simultaneamente imagem, forma e superfície e coincide imediata com o espaço real. É nesse sentido que Donald Judd se refere aos monocromos como “quase as únicas pinturas a não apresentar espaço”, ou “representação global não subordinada aos elementos que a compõem”⁶⁵. Se, em termos empíricos, o monocromo possui a especificidade não-relacional do objeto de arte contemporâneo, sua emergência, porém, não pode ser dissociada da realidade institucional francesa. Sem nos ater às óbvias diferenças culturais existentes entre o minimalista e o artista latino, cabe chamar a atenção, em primeiro lugar, para a própria natureza do objeto

⁶⁴ As expressões são empregadas por Bachelard para se referir à correspondência de materialidade “entre o espaço de três dimensões e esse espaço íntimo” do homem: “no ar infinito se apagam as dimensões ... tocamos assim nessa matéria não-dimensional que nos dá a impressão de uma sublimação íntima absoluta.” BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Op.cit., p. 10.

⁶⁵ JUDD, Donald. *De quelques objets spécifiques*. In *Écrits – 1963- 1990*. Paris, Daniel Lelong Editeur, 1991.

monocromático de Klein. As telas azuis de quinas arredondadas e exibidas a alguns centímetros da parede surgem como um desafio ao princípio da tela de cavalete que persiste - entre 1955 e 1962, são realizados cerca de 194 monocromos, de formatos e “faturas” variáveis. O objeto monocromático é “desmontado” (na dupla exposição em Paris), repetido (em Milão) ou eliminado (exposição do Vazio) e a cor que ocupa o nosso espaço acaba por ser colocada em dúvida. É que esse desafio à projeção pretende, de fato, tão somente uma espécie de continuação da tradição pictórica ocidental, baseada agora na problematização da condição existencial da arte.

Tal problemática não se coloca para Judd. Seu objeto especificado fora das tradicionais categorias das Belas Artes, é ambientado no espaço neutro do museu e definido na relação empírica estabelecida pelo espectador. Fazer a experiência do objeto minimalista significa confirmar o conceito de arte/a verdade existencial do artista sob ótimas condições estéticas. Já experimentar o monocromo exige compartilhar com o artista a verificação do conceito de arte a partir das “torções” às quais ele submete o monocromo. É assim que, no lugar-melancolia kleiniano, a indiscutível presença azul IKB estranhamente reafirma a lacuna conceitual da arte.



Figura 31 – Esponja azul (SE 90)

Na dupla exposição em maio de 1957, nas galerias de Íris Clert e Colette Allendy, “Yves Klein: propositions monochrome”, o artista faz uma demonstração didática do funcionamento do monocromo ao distinguir e isolar os fatores

constituintes da nossa experiência: envolvimento (biombo), materialidade e expansão (pigmento na caixa) ou presença atual (relevo). A fim de comprovar a eficácia de sua pintura, ele desmonta seu mecanismo empírico em objetos. A primeira das 215 esponjas azuis, realizadas entre 1958 e 1962, é exibida na galeria de Clert. Originalmente instrumento de execução da pintura, ela é feita leftover do princípio da impregnação, que unifica forma, imagem, cor, volume e matéria. Do mesmo modo, os pequenos selos de 2,5 X 2 cm, colados nos convites expedidos, mantém a mesma proporção infalível do monocromo (5 X 4), sinalizando sua expansão para o circuito social/cultural.

Da mostra na galeria de Colette Allendy fazem parte a chuva, os relevos e a caixa com pigmento. O “mundo de sua aventura monocromo” (Restany), apresentado junto a uma espécie de primeira versão da exposição do vazio (*Surfaces et blocs de sensibilité picturale intentions picturales*), e ao *Quadro-fogo azul de um minuto*, um painel de madeira com 16 fogos de artifício dispostos em fileiras de quatro que, na noite de abertura, foram acesos e queimados por um “minuto de verdade”.⁶⁶ Nessa época Klein começa a falar num período azul e se auto-denomina “Yves le Monochrome”. É quando ele parece “refinar” sua pintura através de minuciosa análise da sensibilidade pictórica, apresentando-a “*in natura*” no espaço da sala vazia, demonstrando sua duração no quadro-fogo⁶⁷ ou conformando-a em objetos.

O biombo, por exemplo, que poderia ser disposto pelo espectador *em semi-círculo de modo a poder se colocar como leitor da obra no centro do diâmetro* (DP 53), demonstra a natureza envolvente do monocromo. Uma caixa colocada no chão, contendo pigmento puro, em proporções de 5 X 4 - um quadro de solo e não mais de parede -, lança literalmente por terra o caráter projetivo da pintura, além de destacar a natureza da expansão pictórica do pigmento, de modo ainda mais intenso do que no monocromo, já que o meio de fixação é o mais incorpóreo possível, *a força de atração ela mesma*. Também são expostos relevos de 12 de altura por 9,5 de largura que se projetam a 19,5 da parede. Eles remetem diretamente ao monocromo tanto na

⁶⁶ A expressão é empregada por Pierre Restany no convite da primeira exposição de Klein em 1956

⁶⁷ Imagem que, ao fim do consumo rápido num minuto, se tornava mais presente e grandiosa na memória visual, suprimindo a fenomenologia do tempo, observa Rosenthal, que estabelece uma relação entre essa obra e a noção de duração bachelardiana. ROSENTHAL, Nan. *La lévitation assistée*. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Yves Klein. (cat.exp.) Op. Cit., 337.

mesma proporção 5 X 4 quanto nas quinas arredondadas, acentuando o caráter impositivo do azul no espaço real.



Figura 32 – Relevos azuis (S1, S3, S4, S5)

Tais objetos ampliam o alcance monocromático, mas negam a sua presença como obra. Conforme apontado no primeiro capítulo, a historiadora da arte Nan Rosenthal entende a estrutura paradoxal do monocromo através da noção de suplemento de Derrida: ao mesmo tempo em que acentuam a presença completa e auto-suficiente do monocromo, eles sublinham sua ausência, pois se aquela presença fosse de fato completa, não sentiria falta de qualquer suplemento.

Na exposição dos objetos azuis, uma lógica do suplemento “cobre” a lacuna da categoria pintura estabelecida pela perda do legado da projeção. Lacuna constitutiva da própria atividade de Klein – possibilidade/impossibilidade de pintura –, desenvolvida a partir do princípio da originalidade em “Yves Klein: propose de monocromo época blu” (1957), na Galeria Apollinaire, em Milão. Onze monocromos de formatos idênticos, pendurados a 20 cm da parede, parecem flutuar e aclimatar o ambiente. A expansão do azul é re-potencializada justamente pela repetição das telas. É ao perder seu caráter original que a obra tem, paradoxalmente, sua presença reforçada. Klein mostra que a tela é campo da expansão da cor e, como tal, se repetida, ganha uma vibração distinta, uma ligeira modificação de frequência. Não se

trata, portanto, da reprodução de um modelo original, nem tampouco de variantes desse modelo, e sim da repetição de um mesmo ato apropriativo.

Ao negar a originalidade da obra a partir do aumento da sua sensação colorida, Klein aponta com o monocromo para uma “disponibilidade-para-o-vazio”. A presença do azul é afirmada justamente como algo que nunca está completamente ali como obra, e a reafirmação da dúvida sobre a pintura a empurra sempre adiante, para algum lugar (melancolia) do seu revigoramento. Assim a lacuna conceitual da arte não anula a experiência estética, como ocorreria em uma suposta arte conceitual, ela é parte integrante dessa experiência – aquele que adere à farsa kleiniana a preenche ao recriar o espaço sem dimensão da vontade/pulsão.

Somente nos aproximamos do leftover azul ao “chegar” no vazio. Daí esse estranhamente óbvio revigoramento da pintura no monocromo, lugar da grande cor, leftover kleiniano por excelência onde pulsa o acordo profundo e constante do homem com o mundo. Ao estímulo visual do azul profundo soma-se o estímulo tátil daqueles objetos de superfície granulada. Voltamo-nos para o monocromo, somos atraídos por ele, e ao mesmo tempo em que vamos dominá-lo visualmente, somos impelidos a tocar suas superfícies aveludadas. O significativo volume (como nos mostra a fotografia da preparação do relevo Grenoble) aliado ao valor material do pigmento do objeto faz com que este penetre incisivamente em nosso espaço e exerça uma pressão sobre nós. Os objetos azuis nos envolvem e provocam uma tensão entre a posse do objeto e a pressão do azul firme sobre nós.



Figura 33 – Klein criando o relevo planetário Região de Grenoble (PR 10)

Pressionados e mobilizados por aquele azul, como que embalados por uma música, começamos a “dançar”, num movimento sem direção e sem limite, dentro de um espaço que incorpora a força “homogeneizadora” da vibração do azul IKB. Klein insiste nesse movimento no lugar: *o que eu desejo: mais ritmo, sobretudo mais ritmo! E então minha obra não é uma “pesquisa”, ela é meu rastro. Ela é a matéria mesma da rapidez estática vertiginosa, à qual eu me impulsiono no lugar no imaterial!* (DP 179). Do mesmo modo, sem nos deslocar, nos aproximamos dos objetos azuis que vão *invadir o mundo, torná-lo mais belo*. A vontade de tocar o objeto é o próprio movimento do desejo, que ora se fixa num objeto, ora noutra! As obras constituem somente a ocasião para colocar nosso amor em movimento. Nesse sentido a sensibilidade é moeda para adquirir a vida⁶⁸, algo que nunca está ali, mas está sempre ao nosso alcance. Nossa aproximação ao monocromo busca recriar o *salto no futuro de hoje* da aventura monocromo: *não mais se deslocar para se mexer, mas se impregnar para avançar*.

Após estadia de três meses nos Estados Unidos⁶⁹, Klein improvisa diante de um magnetofone⁷⁰, questiona a legitimidade da “medida francesa” e assim confirma a natureza dubidativa da sua pintura de conteúdo existencial:

“Em resumo, é a medida, é a medida que conta sempre, a eterna medida. É verdadeiramente a França o país da medida? Isso se diz e eu não sei de nada, mas é certo também que é desde que eu voltei para cá de minha viagem à América de três meses que eu me sinto de novo capaz de pensar nessa medida que eu não observo de modo algum que eu não conheço de modo algum e que eu admiro e que eu invejo, e que eu entretanto gostaria de compreender e que eu gostaria de viver essa medida toda potente, criadora e tranqüila ao mesmo tempo, e dinâmica e exclusiva ao mesmo tempo.” (DP 318).

⁶⁸ “O próprio da vida é tender à constituição de uma totalidade com o mundo, reduzindo assim a separação que fundamenta sua singularidade; essa totalidade é aquilo que, de alguma forma, se deseja, isto é, que a um tempo se atualiza e se nega em cada experiência.” BARBARAS, Renaud. **Sentir e fazer: a fenomenologia e a unidade da experiência estética**. Op.cit., p. 95.

⁶⁹ Em 1961 Klein expõe na galeria de Leo Castelli, onde sua obra encontra fraca receptividade. Segundo Oldenburg, ele teria aparecido cedo demais, antes do Minimalismo ou da chamada arte conceitual. Pouco depois, Joseph Kosuth, importante representante da arte conceitual, reconhece Klein como o pioneiro exemplar dessa arte.

⁷⁰ Os organizadores da coletânea de textos de Klein levantam a hipótese de que esse longo diálogo que progride por associação de idéias coloca em prática a “teoria do sonho acordado dirigido”, elaborada pelo poeta Robert Desoille, citado por Klein na conferência pronunciada na Sorbonne. **Le dépassement de la problématique de l’art**. Op. Cit, p. 421.

Klein nega a verdade como determinante da vida em prol da honestidade, conduta de vida, *um conjunto de leis, de ótica adquirida, etc., [que] algumas vezes (...) supera o limite do humano ... torna-se qualquer coisa de maior. Torna-se a vida, a vida ela mesma, a força, essa força estranha da vida que não pertence nem a você nem a mim, nem ninguém.* A nossa existência/honestidade abrange o que adquirimos e o que virá a sê-lo, sendo a diferença entre eles a medida – posse de mundo evanescente na qual consiste a vida propriamente dita. Medida que mais importa pela “energia, a seriedade e a paixão com as quais se escolhe.”⁷¹ Trata-se da realidade da escolha, que, no caso do nosso pintor, será conseguida através da arte, senão como uma atividade, como uma conduta.

Da *problemática da arte, religião e ciência*, do conhecimento ocidental, enfim, ficam os registros azuis, autênticos leftovers que mudam com o tempo⁷², contabilidade de vida nos seus instantes, aferição da existência do artista que a cada dia deve *descobrir uma coisa nova*. Assim ficam as marcas do humano: menos extensão corporal passageira do que toda sua extensão afetiva no instante. A verdadeira medida do humano. Segundo Restany⁷³, registros do “puro clima afetivo da carne”. As antropometrias têm força e leveza, conjugadas à perfeição no azul consistente que se expande. A sucessão dos corpos na primeira antropometria - uma coisa depois da outra, poderia observar Judd -, alerta para uma mobilidade corporal distante de um “ingênuo antropomorfismo” (Bachelard).

Fascinado pela fotografia da impressão de um corpo volatizado pela explosão de Hiroshima, o habitante do vazio reverte a impressão das marcas na parede daqueles corpos para o que distingue o homem: a imaginação impossível de ser dimensionada. Reduzido ao básico, o humano pode ser reconhecido sem as bases que

⁷¹ KIERKEGAARD, Sören. **Ou bien ou bien**. Op. Cit., p. 472.

⁷² “Se é verdade que Rhodopas M não pode ser alterado pela luz, deve ser enfatizado que a cor muda sim com o tempo. Ao comparar uma pintura feita por Klein entre 1955 e 1962 com uma amostra feita hoje usando os mesmos componentes, respeitando inteiramente a patente, nós encontramos uma diferença clara na intensidade da cor. A cor original é de um azul mais escuro.” LEDEUR, Jean-Paul. **Yves Klein**. Catalogue raisonné des éditions et sculptures. Guy Pieters Éditeurs, 2001, p. 80.

⁷³ “La forme du corps de la femme, ses lignes ne l’intéressent pas. C’est son climat affectif pur qui est valable. ‘Très vite je me suis aperçu que c’était le bloc du corps lui-même, c’est-à-dire le tronc et encore une partie des cuisses, qui me fascinait. Les mais, les bras, la tête, les jambes étaient sans importance. Le corps seul vit, tout puissant, et ne pensent pas.’ Le corps ainsi réduit à la dimension essentielle du buste apparaît comme le symbole anthropométrique de la chair, qui est énergie vitale. La chair est le siège de la vie.” RESTANY, Pierre. **Yves Klein**. Ed. Chêne, 1982.

o fincam no chão ou a cabeça que sonha e pensa. A imaginação, faculdade kleiniana por excelência, se distingue do pensar (que produz conceitos) e dos processos inconscientes do trabalho do sonho: tem a ver com o estado de consciência do sonhar acordado. Trata-se do estado de imaginação aberta quando “o ser se sente na véspera de ser escrito”, explica Bachelard, para quem o aumento da sensibilidade é proporcional à diminuição da nossa personalidade – e não é esta a disposição que permite a verdadeira conquista da vida? Imaginar é ausentar-se, espécie de desmaio – ou sono, segundo Klein -, a permitir a vivência da grandeza da vida em seus próprios termos que, por sua vez, se equivalem a nossos próprios. À urgência do momento Klein fornece a medida cósmica do homem, conduz a cosmologia do humano⁷⁴, pois somente assim ele pode coabitar o espaço⁷⁵.

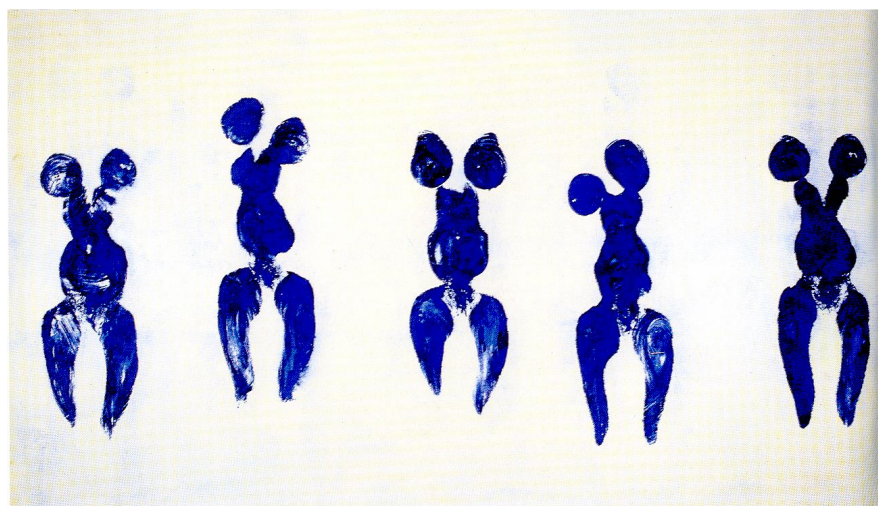


Figura 34 – Antropometria da Época Azul (ANT 82)

⁷⁴ “A tarefa do poeta é conduzir a cosmologia do humano (através de imagens que humanizam forças do cosmos). Em vez de viver um ingênuo antropomorfismo, devolvemos o homem às forças elementares e profundas.” BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. Op. Cit, p. 41.

⁷⁵ “Je veux tenter (...) d’une manière paradoxale de vivre consciemment par ma chair, la chair immatérielle de l’univers infini dans l’infini qui est d’après les indications que m’ont données successivement les monochromes, la grande couleur, la sensibilité picturale immatérielle et le Vide on territoire, ma propriété, ceci dit sans vouloir prendre une attitude passive ni égocentrique mais dans l’intention peut-être orgueilleuse d’être un jour tout et tout, tout puissant dans le néant pétrifié et asservi complètement aux besoins de l’avie éternelle, ambrosie que j’aimerais boire d’une manière continuelle.” Anotação de Yves Klein em uma folha solta. In **Le Dépassement de la Problematique de l’Art**. Op. cit., p. 399.

3. 3.

Andy Warhol

3. 3. 1.

“Proprietário de fábrica”⁷⁶

During the 60s, I think, people forgot what emotions were supposed to be. And I don't think they've ever remembered. I think that once you see emotions from a certain angle you can never think of them as real again. That's what more or less happened to me.

I don't really know if I was ever capable of love, but after the 60s I never thought in terms of 'love' again.

However, I became what you might call fascinated by certain people. One person in the 60s fascinated me more than anybody I had ever known. And the fascination I experienced was probably very close to a certain kind of love.

Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*



Figura 35 – Shot Red Marilyn

Nos anos 1960, Marilyn Monroe podia ser reconhecida por quase todos os norte-americanos num piscar de olhos. Exatamente como o fazemos ao longo da seqüência de serigrafias executada por Warhol em 1964, na qual uma mesma imagem fotográfica da atriz é impressa em preto sobre áreas de cor que correspondem a face, batom, sombra (das pálpebras), cabelo, brincos e gola da sua roupa. Tal “colorido”

⁷⁶ Responde Warhol em entrevista, ao ser perguntado sobre sua profissão. Apud WATSON, Steven. **Factory Made: Warhol and the Sixties**. New York, Pantheon Books, 2003, p. 123.

ganha pequenas mudanças de tonalidade nas várias telas, cujas cores de fundo, que sofrem brusca variação de matriz e saturação, qualificam e nomeiam “as Marilyns”. Azul, verde, vermelha ou laranja, todas imediatamente reconhecidas, as figuras coincidem com seus próprios enquadramentos – as áreas coloridas são como que recortadas e encaixadas nos suportes quadrados de modo a acentuar o aspecto excessivamente frontal da imagem que lhes é sobreposta.

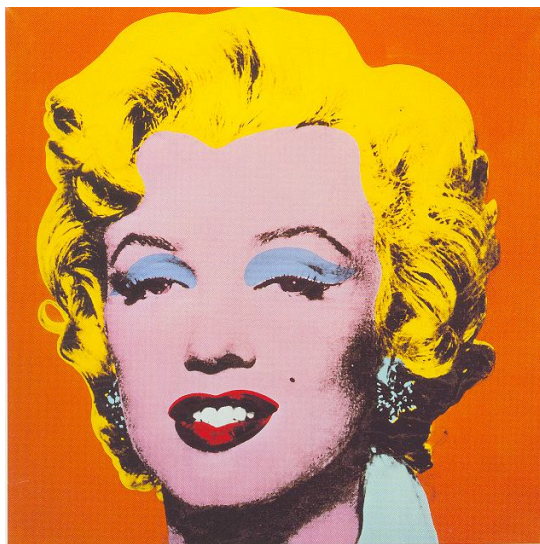


Figura 36 – Shot Orange Marilyn

Um sutil desencaixe entre as áreas de cor e a imagem propriamente dita, porém, garante certa mobilidade gráfica às figuras. Algumas mechas do cabelo da *Shot*⁷⁷ *Red Marilyn* “escapam” da área amarela que lhe seria “reservada” e resvalam para o fundo vermelho e aí imprimem um leve esfumaçado. Esse mesmo amarelo invade ligeiramente o espaço da face e produz um misto de contorno e borrão. O efeito mais poderoso, contudo, resulta do contraste entre os próprios campos de cor, assim como entre estes e a marcação em preto, que insinua um “tom” distinto a cada figura, além de provocar a discreta sensação de um maior ou menor afastamento. Em *Shot Orange Marilyn*, por exemplo, a combinação entre o rosado claro e o opaco da sua face, o preto da imagem e o laranja muito luminoso do fundo – tão saturado quanto o amarelo do cabelo – produz a sensação de que a imagem avança em nossa

⁷⁷ A série é assim denominada depois que uma das frequentadoras da Factory, Dorothy Podber, atira em uma das Marilyns.

direção. E um ar de deboche, talvez, sugere aquela figura tão iluminada que, em contraste com o preto, parece um tanto fora de foco e/ou um pouco maior ao lado da



Figura 37 – Shot Sage Blue Marilyn

mais “assentada” *Shot Sage Blue Marilyn*, cujo fundo azul celeste recua em relação à face de rosado opaco mais escuro. A menor saturação das cores de *Turquoise Marilyn*, por sua vez, concede certa “dignidade” à imagem. Já o preto da imagem de *Shot Light Blue Marilyn* se integra, por assim dizer, ao rosado transparente da sua face e, como um sombreado, confere um efeito mais “naturalista” àquela Marilyn. Toda a figura, aliás, inclusive o fundo azul petróleo, ganha um tom acinzentado, a sugerir distância espacial e temporal.

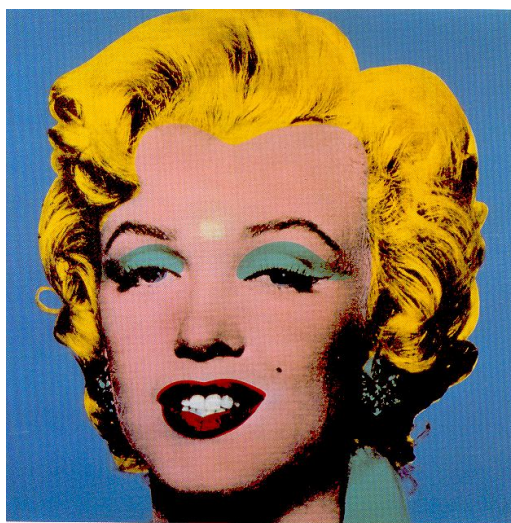


Figura 38 – Shot Light Blue Marilyn

Tais diferenças mínimas, pouco objetivas, não interferem na identificação da imagem. A ligeira vibração produzida ao longo da série termina, aliás, por reiterar a qualidade planar da imagem e assim reafirmar a validade, também para a Marilyn, do tipo de conhecimento possível a ser adquirido acerca de si mesmo – para saber tudo sobre a atriz, basta olhar aquelas camadas serigráficas, não há nada por trás. Uma espécie de constante gráfica nos campos de cor bem definidos, a imagem da Marilyn aparece rápida para nós, ao longo da seqüência, precisamente porque é reconhecível de imediato. O jogo entre os campos de cor, estabelecido pelo contraste e, principalmente, pelo discreto desencaixe entre eles, acelera a sucessão da imagem. E essa aceleração mútua de cor e imagem garante à série uma vibração de frequência curta, dada pela precisa delimitação das áreas de cor e pelo contraste com a tinta preta sobreposta. Surge, então, a Marilyn vermelha que dá lugar à azul, em seguida à verde ou à laranja, de modo tão intermitente quanto rápido, a “deslizar” pelo fluxo cotidiano entre a atmosfera cultural pública e o imaginário pessoal de cada norte-americano.

Warhol bem sabe que a Marilyn *são* suas imagens, e assim nos leva a conhecê-la na sucessão daquelas dez serigrafias, tal como “existe” no cinema e nas páginas da revista *Life* - uma “presença ricamente imaginada, mas que nunca esteve realmente ali”⁷⁸, sempre a nos escapar. O artista não modifica ou elimina (nem pode fazê-lo) o caráter residual daquela imagem que se sedimenta no inconsciente coletivo⁷⁹: ao contrário, *exagera o que ela realmente é* através da repetição. Re-elabora nas telas serigráficas a velocidade com que aquela mercadoria é consumida – o modo pelo qual a imagem é por (re)conhecida através dos meios de comunicação. E promove nosso encontro com a Marilyn ao decupar graficamente sua imagem no plano da parede da sala de exposições. Afinal, *ninguém olha realmente para algo*, dá-se conta Warhol, que se vale exclusivamente do ritmo visual estabelecido por suas coloridas superfícies escorregadias para revigorar a repetição: sem a pretensão de reverter aquela presença que nunca esteve ali, leva-nos à pergunta *qual é a minha*

⁷⁸ Thomas CROW, Thomas. **Saturday Disasters: trace and reference in Early Warhol**. Op. cit., p. 51.

⁷⁹ “Warhol (...) apresenta uma imagem residual, mais consumível, a qual, portanto, sedimenta-se inerte, com infinitas outras, no inconsciente coletivo.” ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo, Cia. Das Letras, 1996, p. 647.

ligação com ela? Em oposição à plena experiência da obra de arte, aquele incômodo encontro com o leftover sugere a (im)possibilidade da nossa própria elaboração.

Essa espécie de revigoração começa pela identificação de Warhol com uma série de técnicas que, desde as mais manuais, como o *blotted line* do final dos anos 1940, até os filmes, seguem uma linha de despersonalização. Coerentes com sua formação de “artista-designer contemporâneo”⁸⁰, essas técnicas migram de sua atividade de designer/ilustrador para a de artista sem interrupção ou hierarquia: afinal, a arte comercial não seria mais mecânica do que as pinturas em silkscreen⁸¹. Como nota o historiador da arte Rainer Crone, os métodos de produção utilizados por Warhol teriam sucedido a aplicação prática das idéias que surgiram inicialmente na Bauhaus alemã, sendo posteriormente reformuladas nos Estados Unidos⁸². Uma das figuras centrais de tal reformulação é Moholy-Nagy, cujo livro “*Vision in Motion*” (1947) foi um dos mais influentes no ensino de arte americano daquele período. Sem receio de perder o “toque pessoal”, altamente valorizado na pintura, Moholy estava convencido de que, mesmo a completa mecanização das técnicas, não ameaçaria sua “criatividade essencial”. Comparados ao processo de criação, “os problemas de execução são importantes somente na medida em que a técnica adotada seja dominada”, Moholy confirma em seus experimentos fotográficos e em suas encomendas de obras pelo telefone.

Estreitamente correlacionada aos propósitos ideológicos da *Business Art*, a serigrafia se destaca dentre as várias técnicas de reprodução caras a Warhol. Ela representa um avanço qualitativo na medida em que enfatiza suas características particulares como um meio de expressão exclusivo e específico⁸³. O método começa a ser empregado por Warhol em 1962, provavelmente devido às dificuldades encontradas na execução do retrato de Troy Donahue por meio de estêncil ou de

⁸⁰ Conforme o catálogo do Carnegie Institute of Technology, em Pittsburg, onde Warhol se gradua em 1949.

⁸¹ Warhol declara em entrevista a G. R. SWENSON. **What is Pop Art? Answers from 8 painters, Part I.** In *I'll be your mirror*. Op. cit., p. 17.

⁸² CRONE, Rainer. **Form and Ideology.** In *The Work of Andy Warhol*. Op. cit., p. 82.

⁸³ “The use of silkscreen printing cannot be considered a qualitative advance when used simply as one among a number of possibilities for expression, or even as a formal contrast to manually produced pictures, as in the case of Rauschenberg, but only when, as an exclusive and specific means of expression, it emphasizes the artist’s own particular characteristics. And this certainly applies to Andy Warhol. CRONE, Rainer. *Idem*, p. 87.

carimbos (dois dos meios até então utilizados). No mesmo ano, o artista usa a serigrafia nos retratos de Warren Beaty, Nathalie Wood e Marilyn Monroe (*Díptico de Marilyn, As seis Marilyns, Marilyn X 100, Marilyn Monroe Dourada*). Mas é na primeira série das Marilyns, também daquele mesmo ano, que Warhol assume em definitivo o método como possibilidade de desmontar e remontar a imagem através de planos de cor.

A atriz, capaz de atrair e fascinar desde beatniks e intelectuais até políticos como J. Kennedy e J. Edgar Hoover (que tinha a fotografia de Marilyn nua em sua sala no F. B. I. em Washington D. C.), aparece nas serigrafias desprovida de quaisquer traços de glamour e sedução. Seu *sex appeal* é, por assim dizer, transfigurado em “atração serigráfica”, um processo que começa na escolha da imagem-base da série. Em meio a fotografias maiores e coloridas, Warhol seleciona, e compra, alguns dias após o suicídio da atriz, uma pequena e pouco atrativa fotografia p/b, utilizada como still publicitário do filme “Niagara” em 1953. O intervalo de quase dez anos entre a foto e a imagem mais recente da estrela⁸⁴, somado à ampliação da fotografia, acaba por esvaziar muito da sua presença imaginária viva. O que se acentua com a gravação do instantâneo fotográfico na matriz de tecido e, posteriormente, com a impressão no quadro. O enquadramento frontal da fotografia de origem sobressai graças à eliminação de qualquer sinal de contraste ou sombra do busto que, por sua vez, é cortado praticamente à altura do rosto, dando um aspecto estático à figura. Reduzida aos traços básicos – olhos, boca, nariz, cabelo -, ela vira uma espécie de marca impressa sobre as manchas serigráficas. Desprovida de qualidade pictórica, a tinta empregada possui exclusivo valor cromático, selecionada a partir da sua qualidade de cor impressa⁸⁵, distante de qualquer referência natural, de “textura” de pele, olhos ou cabelo. Vale ainda observar que, em ambas as séries, as áreas de cor correspondem àquelas da maquiagem e dos acessórios. Do mesmo modo, o corte tampouco favorece a proporção antropomórfica. Resultado: certo padrão de

⁸⁴ Segundo Crow, Warhol teria medido uma distância histórica entre sua vida e sua função simbólica, enquanto evitava os sinais de envelhecimento e de colapso mental. CROW, Thomas. **Saturday Disasters: trace and reference in Early Warhol**. Op. Cit., p. 53.

⁸⁵ A referência de cor para Warhol é aquela já impressa, como ele mesmo sugere ao descrever o processo de seleção de cores da série “Flowers”: “I’d be at the table for hours, cutting pieces of colored paper to see how things would look in different colors...” WARHOL, Andy. **POPism: the Warhol sixties**. Op. cit., p. 111.

qualidade obtido ao “obedecer à máquina e fazer uso dela – esse é o princípio estético de Warhol.”⁸⁶

A *proximidade* da face exageradamente frontal da Marilyn e o *afastamento* dos corpos anônimos nas séries de acidentes revelam duas modalidades essenciais do individualismo contemporâneo. Somente *durante* o esforço de identificar os corpos nos acidentes ou de captar a imagem da atriz que se esvai ininterrupta, chegamos a “conhecer” a celebridade icônica e o anonimato abstrato⁸⁷. O ritmo rápido com que acompanhamos a sucessão das Marylins ou o ritmo lento de nosso esforço para identificar aquelas vítimas definem uma sensação quase palpável de tempo capaz de transformar em experiência estética a “imaterialidade” da identidade contemporânea. Ao recuperar aquelas onipresenças esvaziadas nos veículos de comunicação de massa (leftovers) e reativá-las, por assim dizer, em seqüências gráficas, Warhol não pretende reverter sua falta de espessura existencial. Visa tão somente a uma outra espécie de presença obtida por nós mesmos, a partir do próprio efeito provocado por elas – um sentimento genérico de existir.

Podemos, de fato, acompanhar nas séries de Warhol eventos decisivos da sociedade americana (a morte de Kennedy através do luto de Jackie, a perseguição racial em *Race Riot* ou o símbolo por excelência do consumo americano nas várias séries de acidentes de carro). Semelhante crônica social deve ser entendida, no entanto, como efeito colateral do exercício físico de existir. Pois, uma vez Pop, compreende-se a mudança de sentido do que seria o dentro e o fora de uma pessoa – eis o método de trabalho de Warhol. Para tal, ao contrário do expressionista abstrato encerrado em seu ateliê a fim de ganhar acesso ao inconsciente graças a um ou outro tipo de automatismo psíquico, o artista folheava revistas enquanto pintava, sempre embalado por música, ou com a televisão ligada - queria manter sua mente a mais vazia possível⁸⁸ de modo a obter eficiência máxima em sua “seleção de realidades”⁸⁹.

⁸⁶ “Whether he is working at painting, producing books, or making films, Warhol analyzes the structure of his medium, he exploits the autonomy of the apparatus and the conditions of production, which determine the character of the product. Obeying the machine in order to make use of it – this is Warhol’s aesthetic principle.” CRONE, Rainer. **Form and Ideology**. Op. Cit., p. 89.

⁸⁷ FOSTER, Hal. **Death in América** (1996). In Annette MICHELSON (ed.) *Andy Warhol (October Files 2)*. Cambridge/London, The MIT Press, 2001, pp. 69-90.

⁸⁸ “When Geldzahler came to Andy’s studio, he found rock music playing on a phonograph, a television flickering without sound, and stacks of fashion and teen magazines lying open. ‘I thought,

Tal contexto Pop explica o fascínio de Warhol pelo retrato. Celebidades e anônimos nas serigrafias, frequentadores da Factory nos *Screen Tests*, e mesmo todos os objetos retratados pelo artista, expõem uma obsessão pelo outro capaz de garantir a sensação de existência. Afinal, só existimos em relação ao outro. A insistência no foco único em Marilyn ou em latas de sopa Campbell revela menos um interesse particular por aqueles objetos do que a necessidade da ligação de uma maneira mais ampla, como sinônimo da própria vida (sintetizada na série das caveiras, da década de setenta, um modo de *fazer o retrato de todo mundo*). É o que, a seu modo vago e, contudo, mordaz, Warhol tenta explicar: *Na verdade, você sabem não era a idéia de acidentes e coisas assim ... Eu sempre como que me perguntei o que teria acontecido com eles ... bem, seria mais fácil fazer uma pintura de pessoas que morreram em batidas de carro porque, às vezes, você sabe, você nunca sabe quem eles são.*

Mestre da fala entrecortada, Warhol deixa claro seu desinteresse por acidentes como acontecimentos marcantes. De modo característico, insinua um interesse por aqueles indivíduos que logo dá lugar a uma espécie de resignação diante da impossibilidade de conhecê-los. Frequentes, suas declarações sobre “dificuldades de relacionamento”, sempre feitas na primeira pessoa, elusivas ou muito precisas, dizem respeito ao caráter problemático do indivíduo contemporâneo. Aquele que não gostava de tocar as coisas⁹⁰ ou que *não queria se aproximar*, por exemplo. Ouvimos não só a fala do Andy descrente dos relacionamentos privados, ou a voz do Warhol rente à desconexão contemporânea, também um Andy Warhol atento aos novos conteúdos de verdade que o privado e o público ganham na sociedade da produção e do consumo.

‘That’s the most modern thing I ever saw’, Geldzhaler recalled. Warhol told him that he wanted to keep his mind as blank as possible while he painted (...)’ WATSON, Steven. **Factory Made: Warhol and the sixties**. Op. Cit., p. 75.

⁸⁹ “Whereas, in the 50s, Warhol sought a technique favoring the reduction of individual style in promoting depersonalization, by the beginning of the 60s he had augmented this technique by depersonalizing the content. Creativity shifted from the individual possibilities of ‘talented person’ to the selection of realities.” CRONE, Rainer. **Form and Ideology**. Op. Cit., p. 83.

⁹⁰ “I still care about people but it would be so much easier not to care ... it’s too hard to care ... I don’t want to get involved in other people’s lives ... I don’t want to get close ... I don’t like to touch things ... that’s why my work is so distant from myself.” WARHOL, Andy. Apud BERG, Gretchen. **Andy Warhol: My true story**. In *I’ll be your mirror*. Op. Cit., p. 97.

Como fazer a ligação com o outro em meio a esse novo e incessante revezamento entre fantasia privada e realidade pública? Eis o tema do Warhol retratista dos anos 60, que encontra na máquina fotográfica, na câmera cinematográfica e no gravador seus instrumentos de conexão e, conseqüentemente, de trabalho. Voyeur de olho e ouvido⁹¹, ele registra o intervalo indistinto entre as coisas, fixa o espaço livre para a elaboração da nossa existência. Vários são os procedimentos desenvolvidos nessa direção. A começar pelo anti-zoom⁹², infalível off-register cinematográfico. Warhol “focaliza” os detalhes mais insignificantes dos objetos, mantém em suspenso a sua definição, exhibe na tela de projeção um incômodo espaço livre. De certo modo em oposição ao anti-zoom, mas com o mesmo propósito da liberação de um espaço, o foco insistente sobre um mesmo objeto nas séries ou a distância fixa dos retratados nos *Screen tests* deixa em suspenso o encontro e assim nos obriga a refletir sobre aquela lacuna.

A conservação da distância é a estratégia de trabalho do voyeur, que se propõe a nos fazer ver a mínima distância ao outro, sem a qual não há ligação. Um com o meio utilizado, Warhol explora suas “fronteiras definidoras”⁹³ e expõe na própria “matéria” do filme ou da serigrafia o incômodo intervalo entre nós e o mundo. Além do foco frontal e da proximidade, a vibração nervosa na projeção da película nos *Screen tests* ou a dos campos de cor nas serigrafias produz, como sabemos, uma sensação de tempo. Se, para Arthur Danto, este seria apenas um efeito colateral, para nós é o que acaba por qualificar o próprio trabalho no lugar-melancolia warholiano: deixar surgir o lugar da definição (sempre difícil) entre eu e o outro. Daí a fala entrecortada, os silêncios, o perene sorrisinho de Warhol – o *fazer nada acontecer*, como reza um dos aforismos de sua Filosofia. Ali fica patente seu fascínio pelo

⁹¹ “He’s a voyeur by eye and ear, and sometimes he’ll stimulate you into saying something by making up gossip, and then you deny it and tell him something else ... and then he’s just delighted. He loves to transmit stories, too.” GELDZHALER, Henry. Apud Steve WAYSON. **Factory Made: Warhol and the sixties**. Op. Cit., p. 78.

⁹² Um crítico do Village Voice definiu os zooms de Warhol como talvez os primeiros anti-zooms na história do cinema. Eles se prenderiam a “detalhes não essenciais com uma falta de precisão infalível”. Apud BOURDON, David. **Warhol**. Op. cit., p. 349.

⁹³ “A arte de Warhol, no filme e em outros espaços, incide imediatamente nas fronteiras definidoras do medium e conduz essas fronteiras a uma consciência conceitual (...) Sentar para assistir a uma sessão inteira de *Empire*, por todas as suas oito ou mais horas, em que nada além de nada acontece, produz o efeito colateral de tornar a experiência do tempo palpável, através de um experimento sensorial de privação.” DANTO, Arthur. **O Filósofo como Andy Warhol**. Op. Cit., p. 103.

retrato: essencialmente, trata-se de um diálogo. Jogo constante entre o eu e o outro definido em todas as séries, como ocorre na série dos acidentes, por exemplo, em que aquele corpo a ser identificado ocasiona em nós a nossa própria definição.

“A to B and back again”. Já no subtítulo da Filosofia de Warhol são fixados os termos fundamentais do diálogo: A (Andy) e B (um outro, ao qual o artista se refere como “this B”) que se sucedem em uma reversão ininterrupta ao longo dos capítulos. Seja nos diálogos curtos, de apresentação dos capítulos (sobre relacionamentos pessoais, arte, trabalho, fama, etc.), seja naqueles mais longos, em sua maioria pelo telefone, sobre diversas situações vivenciadas no cotidiano pelo autor, Warhol sempre se coloca *em relação a B*. Já nas primeiras linhas do extenso diálogo introdutório: *eu acordo e telefono para B. B é alguém que me ajuda a matar o tempo. B é alguém e eu sou ninguém. B e eu. Eu preciso de B porque eu não posso ser sozinho*. De saída o autor faz o primeiro movimento de conexão com o outro mediado pelo telefone, apresentando em seu estilo abrupto o tema de sua filosofia: a (im)possibilidade da existência contemporânea. O tom blasé, tática que já nos é ultra-familiar, dita o ritmo monótono da filosofia de existência de Warhol, que mais parece apenas tolerar a existência, pois encara o difícil encontro com o outro como simplesmente algo para *matar o tempo*.

A alteração topológica de espaço interno e externo do indivíduo contemporâneo, matéria e tema principal da experimentação cinematográfica “Outer and Inner Space”⁹⁴, é abordada na sua Filosofia como testemunho “pessoal”. Assim como o faz nas pinturas, Warhol se vale do modo imperativo da imagem para introduzir sua questão básica: “*B e eu: como Andy veste seu Warhol?*”. Ao mesmo tempo colada ao corpo, a roupa, toda externa, nos transfigura em imagem (vide a indústria da moda, em crescente ascensão desde a década de sessenta, com a qual nosso artista cultural muito se envolve). Imagem e produto, a roupa concretiza a extensa permeabilidade pública contemporânea, “discutida” ao longo dos

⁹⁴ A película realizada por Warhol em 1965 tem duração de 33 minutos. Depois de filmar Edie Sedgwick duas vezes em perfil, o artista exhibe os filmes em um monitor diante do qual Edie senta e encara seu perfil filmado, ao mesmo tempo em que responde algumas perguntas feitas em off. Warhol a filmou duas vezes nessa posição e então colocou os dois filmes lado a lado. Neste primeiro experimento de tela dupla realizado pelo artista, as quatro faces de Edie articulam-se uma com a outra, mudam as expressões de cada uma delas que, por sua vez, emitem falas diferentes, o que resulta numa incoerência sonora.

desencantados aforismos. Até o último capítulo, quando, nem pessimista, muito menos otimista, Warhol conclui pela espessura epidérmica da nova intersubjetividade. Valendo-se mais uma vez da força imediata da imagem, constata um resto de subjetividade, logo cancelado por sua redução ao consumo: *Eu acho que comprar roupa de baixo é a coisa mais pessoal que você pode fazer...*

Como, afinal, medir o espaço ocupado pelo outro junto às novas formas de *comandar espaço*⁹⁵ proporcionadas pelas mídias? Como medir o novo tempo registrado pelo relógio digital? *Time is time was* (PAW 109). Sem deixar marca (memória), o tempo não mais transcorre. Outrora matéria da vida humana, o tempo agora é a melhor trama: *o suspense de ver se você vai lembrar*. (PAW 117). Daí sua nova maneira de fazer retratos - *fazer um videotape looped de um minuto de uma pessoa que você pudesse passar ... tanto quanto você quisesse ...*⁹⁶ -, registro-resgate efêmero de uma existência sem solução de continuidade, a “verdade” de uma pessoa poderia ser repetida em unidades de tempo, como a “re-criar” uma temporalidade do hábito.

Sem pretender respostas ou soluções, Warhol aprende a indiferença⁹⁷ capaz de garantir sua sobrevida em meio a toda aquela “falta de emoção”. Ou antes, aprende a manejar uma tolerância frente à existência, vide sua obra gráfica, cinematográfica e “filosófica”. Justamente por isso, consegue suscitar em nós uma espécie estranha de emoção. Ao contrário do aconselhamento cotidiano para a vida, típico da década de sessenta, dirigido a esse novo indivíduo que, sem papel social definido, deve buscar sua identidade exclusivamente por meio de sua iniciativa, a função desempenhada pela filosofia warholiana é outra - mais “abstrata”, por assim

⁹⁵ “There are different ways for individual people to take over space – to command space (...) Before media there used to be a physical limit on how much space one person could take up by themselves. People, I think, are the only things that know how to take up more space than the space they’re actually in, because with media you can sit back and still let yourself fill up space on records, in the movies, most exclusively on the telephone and least exclusively on television.” WARHOL, Andy. **The Philosophy of Andy Warhol (from A to B and back again)**. Op.cit., p. 146.

⁹⁶ KENT, Letitia (entrevista). **Andy Warhol, Movie man: ‘It’s hard to be your own script.’** In I’ll be your mirror. Op. Cit., p. 186.

⁹⁷ “Sometimes people let the same problem make them miserable for years when they could just say, ‘So what.’/ ‘My mother didn’t love me.’ So what. /‘My husband won’t ball me.’ So what. /‘I’m a success but I’m still alone.’ So what./ I don’t know how I made it through all the years before I learned now to do that trick. /It took me a long time for me to learn it, but once you do, you never forget.” WARHOL, Andy. **The Philosophy of Andy Warhol (from A to B and back again)**. Op.cit., p. 112.

dizer, para utilizar uma das palavras favoritas do artista. Sem direcionar seu leitor, Warhol consegue, com seu estilo muito seco e seu repertório corriqueiro, detectar em estado bruto o sentimento confuso que emana do revezamento de conteúdos entre espaço interno e externo do indivíduo. Escrito na primeira pessoa – bem entendida como esse indivíduo contemporâneo em formação – o texto testemunha *in loco* a anestesia moral e emocional familiar ao homem contemporâneo. Assim, ao invés de indicar ao leitor possível(eis) conduta(s), o artista lhe oferece um *antídoto óbvio* (PAW 50): a sensibilidade Pop. A partir da irrestrita adesão a ela, já sabemos. O irônico Warhol resiste à realidade dada com a própria realidade dada⁹⁸: confirma e repete, reitera e a anula, *porque quando mais você olha para a mesma coisa, mais o significado vai embora, e melhor e mais vazio você se sente*.⁹⁹ Exagera a coincidência com o cotidiano artificial-real, como se deixasse a falta de senso de existência a flutuar, suspensa – próprio torpor “produzido” no frenético dia-a-dia. Daí a leitura divertida, e séria, simultaneamente leve e incômoda.

Em artigo recente, Danto interpreta o subtítulo da filosofia warholiana - “A to B and back again” - como um curto intervalo alfabético correspondente a um raso conhecimento compatível com a sensibilidade epidérmica cotidiana. Ao “transfigurar em arte o que todo mundo sabia”, o artista teria chegado a uma relação inequívoca de cognição do mundo e assim se aproximaria da proposta da filosofia da linguagem – em contraposição a uma noção tradicional de filosofia, fundamentada em um pensamento progressivamente profundo¹⁰⁰. Warhol objetivaria em sua arte a “mente cultural comum” da qual tomamos parte, o que “implica conhecer imediatamente o significado e a identidade de certas imagens: conhecer sem precisar perguntar quem são Marilyn, Elvis, Liz e Jackie, latas de sopa Campbell e caixas de sabão Brillo (...)”¹⁰¹. Suas imagens *são* a realidade. Assim o artista reorienta a definição geral da arte, a verdadeira forma da questão filosófica emerge da arte em si.

⁹⁸ Para Kierkegaard, o irônico anula a realidade dada com a realidade dada. KIERKEGAARD., Sören. **O Conceito de Ironia**. Op. Cit., p. 227.

⁹⁹ WARHOL, Andy. **POPism**. Op.cit., p. 50.

¹⁰⁰ Danto especula sobre uma possível relação entre o título da publicação de Warhol com uma passagem de *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, na qual o filósofo Mr. Ramsay sugere a correspondência entre um pensamento progressivamente profundo e uma ordenação alfabética crescente. DANTO, Arthur. **O filósofo como Andy Warhol**. Op. Cit., p. 99.

¹⁰¹ DANTO, Arthur. Idem, p. 113.

Danto exemplifica a questão da arte/representação e realidade própria aos filmes experimentais de Warhol a partir de um aforismo de *Diapsalmata*, primeira parte do livro *Ou um/ou outro*, de Sören Kierkegaard, onde fica clara a ambigüidade implícita no conceito das coisas. Em um filme como *Empire*, o artista sobrepõe os dois modos de existência do filme: aquele físico (a realidade da película) e o do significante (representação).

Válido, o argumento de Danto não nos ajuda, entretanto, para pensar o lugar-melancolia, onde importa o *como* (re)conhecemos aquelas imagens¹⁰², ou seja, menos o caráter ontológico da arte do que o seu efeito estético. Sem especular sobre uma possível leitura de *Ou um/ou outro* por Warhol, muito menos pretender uma interpretação única do extenso livro, aproveitamos a deixa do crítico para observar uma relação mais imediata com a Filosofia de Warhol (mais pertinente, talvez, do que a especulação, um tanto forçada acerca da passagem do livro de Woolf).

Assim como na Filosofia de Warhol, na obra de Kierkegaard há dois personagens: A, o esteta, e B, o juiz Wilhelm, que se correspondem (enquanto os personagens de Warhol, vale lembrar, conversam ao telefone). Guardadas as devidas e imensas diferenças entre a enfática subjetividade kierkegaardiana e aquela praticamente nula de Warhol, parece viável pensar o desespero do esteta A kierkegaardiano junto à indiferença do A warholiano. Afinal, do mesmo modo que os sintomas de angústia do personagem oitocentista superam os limites de um indivíduo psicológico e se estendem a toda a era moderna¹⁰³, a apatia do artista concerne à contemporaneidade. Ambos os estados dizem respeito à difícil definição do intervalo

¹⁰² Importa no lugar-melancolia warholiano a temporalidade instaurada pelas séries e pelos filmes, o que se dá fundamentalmente pela evidência visual da obra. Danto esclarece sua posição em outro texto: "(...) what made pop art high art rather than commercial art had only incidentally to do with the aesthetic qualities that caused it to succeed as commercial art. The art criticism of pop art, which as a genre of art I always found intoxicating, had nothing to do with what met the eye, since what met the eye only explained its interest and value as commercial art." DANTO, Arthur. **After the end of art: contemporary art and the pale of history**. Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 92.

¹⁰³ Ao contrário do que pensa o juiz Wilhelm, o esteta A quer sim ser um self. Ele é, porém, consciente do quão problemático é se tornar um self em uma era na qual o ser humano foi entregue a um sistema de sinais contingentes que não se preocupam com nada além deles mesmos, e nunca representam, mas só simulam a presença do significado. Precisamente porque a modernidade perdeu sua substancialidade e suas referências fixas por um significado transcendental, o sujeito se torna amaldiçoado com a tarefa titânica de procurar sua própria substância existencial. GARFF, Joakin. **"The esthetic is above all my element."** In JEGSTRUP, Elsebet (org.). *The New Kierkegaard*. Bloomington & Indianápolis, Indiana University Press, 2004, p. 62.

entre o eu e o não-eu, nosso lugar no mundo, finalmente. Se os conteúdos desses pólos mudam, permanece sempre, porém, o irreduzível – o lugar da melancolia.

Por certo, não é este o foco de Danto ao atribuir à obra de Warhol um sentido de celebração do ordinário. O crítico bem reconhece a inauguração dessa sensibilidade contemporânea na arte pela Pop, e mais propriamente por Warhol. O tom exclamativo de Danto em relação à sua obra, no entanto, parece deslocado. Afinal, ao *olhar* realmente para a repetição obsessiva daquelas mesmas imagens, a sensação é de “contato” com uma perda. O entusiasmo do crítico parece advir do impacto provocado (e exaustivamente descrito) pela visão das caixas de sabão *Brillo* na conjuntura do conturbado ano de 1964, fora e dentro dos Estados Unidos, quando o filósofo formado na tradição da filosofia analítica tem contato com as obras Pop. Ainda que Danto reconheça a diluição desse impacto, quando insiste nesse caráter celebratório, acaba por perder a entonação da obra do artista. Warhol salmodia o cotidiano: latas de sopa e Marilyns viram ícones sagrados de uma espécie de religião. É um autêntico fiel, sem fervor, contudo: em tom monocórdio pronuncia “the world fascinates me, whatever it is” do mesmo modo com que, sobriamente, cumpre a tarefa de pintar, imprimir ou esculpir signos da paisagem cultural norte-americana – algo mais próximo da resignação do que da descoberta.

Ao resumir sua preferência pelo “ordinário-ordinário”, Warhol contraria o entusiasmado Danto, para quem o artista achava interessante o desinteressante e o ordinário extraordinário. O artista pinta latas de sopa “desencarnadas” que, transparentes ou multicoloridas, “permanecem” na qualidade de *trade mark* Campbell. Esculpe caixas de sabão em pó que, montadas no cubo branco das galerias de arte, mais aparecem pelo logotipo Brillo. Marcas multiplicadas que, assim como os nomes (das celebridades), tão familiares ao espectador, se juntam aos suicidas e acidentados sem-nome no seu caráter de morte. Tudo o que Warhol fazia estava ligado à morte¹⁰⁴, ele mesmo reconhece. A morte espreita sua obra como perda do aspecto de existência concreta do objeto ou do retratado. O inegável impacto das fotografias dos acidentes é transfigurado pelo artista, seja por repetição, na maioria

¹⁰⁴ O que também ocorre no trabalho com a Marilyn, iniciado apenas algumas semanas após seu suicídio, em agosto de 1962.

dos casos, seja pelo aumento exagerado da fotografia em *Saturday Disaster* (1963), díptico de pouco mais de 3 X 2 m. - o que nos obriga a olhar de fato, e assim reconstituir, ao menos ali, diante delas, determinada espessura.

(Daí a cruel sedução de Warhol: autêntico diretor de arte da realidade incorpórea cotidiana a produzir superfícies fascinantes das quais a visão otimista de Danto e a pessimista do historiador da arte norte-americano Thomas Crow não dão conta em sua totalidade. Pois, diante daquelas obras, a sensação é ambígua - “exaltação e abatimento” - uma qualidade de melancolia, “dupla virtualidade pertencendo a um mesmo temperamento, como se um desses estados extremos fosse acompanhado pela possibilidade – perigo ou chance – do estado inverso.”¹⁰⁵).

“Um tipo de *peinture noire*”, assim Crow define as séries dos acidentes. Capaz de apresentar “uma visão pessimista da *vida americana*”, estas séries seriam, segundo o historiador, o trabalho mais poderoso de Warhol: ao dramatizar o colapso da troca de mercadoria, o artista expõe a imagem produzida em massa como portadora dos desejos na sua inadequação pela realidade de sofrimento e morte.¹⁰⁶ Warhol nega de modo radical a felicidade supostamente garantida pelo acesso potencial de todos à abundância, especificamente a partir do significado político que o consumo adquire nos Estados Unidos do início da década de sessenta. Sem atribuir intenções políticas ao artista, Crow lê as declarações dadas por Warhol na famosa entrevista de 1963 como uma crítica implícita ao simbolismo do consumo utilizado como arma ideológica pela administração Kennedy. Posteriormente transformadas em clichês, afirmações do tipo “todo mundo deve pensar igual” ou “todo mundo deveria ser uma máquina” seriam rápidas tentativas de explicar seu trabalho a partir da apropriação e da negação da igualdade estabelecida entre riqueza e liberdade individual. Warhol se preocuparia menos com os efeitos niveladores da cultura americana do consumo do que com a diferença entre as satisfações materiais abundantes do Oeste capitalista e a relativa privação e as limitadas chances pessoais do Leste comunista.

¹⁰⁵ STAROBINSKI, Jean. *Mélancolie au Miroir: trois lectures de Baudelaire*. Paris, Julliard, 1989, p. 47.

¹⁰⁶ CROW, Thomas. *Saturday Disasters*. Op. Cit., p. 51.

Se, baseado em tais declarações elusivas de Warhol, o argumento do historiador parece fraco, sua “tese” acaba confirmada, de modo incisivo, pelo próprio artista no capítulo final de sua Filosofia: *Comprar é mais americano do que pensar (...) Na Europa e no Oriente as pessoas gostam de comercializar – comprar e vender, vender e comprar (...) americanos não estão tão interessados em vender – de fato, eles preferem jogar fora a vender. O que eles realmente gostam é de comprar – pessoas, dinheiro, países* (PAW 229). No melhor de seu laconismo, o artista distingue a cultura da abundância norte-americana do tradicional comércio ou mesmo do capitalismo de massa do século XIX. Ele reconhece, ao seu modo abrupto, o arrogante domínio econômico dos EUA pautado no raciocínio do consumo, ou seja, uma via de mão única em tudo oposta ao autêntico comércio. Contrária à própria natureza de uma efetiva relação, o que acaba por fundamentar a sociedade do “curto século americano” sobre a falta de um termo primordial. O comércio, capaz de assegurar identidade, individual e social, falta à base social americana da segunda metade do século XX.

Consumir é mais americano do que pensar, detecta Warhol que, como um autêntico artista americano, entusiasmado-resignado¹⁰⁷, assume a lógica do consumo como fazer poético. O que significa menos a compreensão – o que é óbvio para nosso produtor profissional da arte - da obra de arte como mercadoria comparável àquelas de outros mercados especializados do que uma espécie de reversão da obsolescência planejada em procedimento produtivo. Warhol cancela, por assim dizer, a perda de interesse que se segue imediata ao interesse súbito despertado por aquelas imagens no espectador, através da repetição. Converte o mecanismo do consumo rápido daquelas imagens para o funcionamento do seu leftover e, para a impossível solução econômica da obsolescência planejada, propõe sua espécie “estética” de economia. Do desperdício a certa permanência, a implacável linha de raciocínio do artista (consumo = modo de pensar americano) toma uma eficiente direção visual.

¹⁰⁷ “I think of myself as an American artist. I like it here. I think it’s so great. It’s fantastic.” Declaração de Warhol dada em entrevista a Gretchen Berg, “Nothing to Lose” (originalmente publicada em Cahier du Cinema, no. 10, de maio de 1967), republicada no catálogo de exposição *Andy Warhol series and singles*, op. Cit.,p. 205.

A imagem resiste, mas só ganha significado completo com a diagramação inteligente de Warhol, capaz de produzir uma espessura temporal proporcional ao torpor contemporâneo. O quadro é produto reciclado desse déficit de existência: re-elaboração do desperdício (morte) com vistas ao verdadeiro comércio (vida) com o espectador no encontro com a obra – ainda que no lugar-melancolia. Por isso, sem esgotar-se em um comentário sociológico datado, o leftover warholiano permanece, mesmo depois do impacto Pop¹⁰⁸.

Assim, mais do que dramatizar o consumo através da temática da morte, a orquestração daquelas imagens repetidas de acidentes expõe a falha de um elo social baseado no consumo, supostamente capaz de definir a própria identidade individual. Sem papel social definido, o indivíduo contemporâneo encontraria no consumo a legitimação do seu pertencimento a determinado grupo social, como percebe o sociólogo norte-americano David Riesman, em “A multidão solitária” (1950):

“Está em jogo menos o consumo de objetos do que de si mesmo como relação de integração a um grupo. Sem quaisquer normas herdadas, esse indivíduo necessita de algo externo em que se apoiar, com o qual se relacionar para afirmar sua existência - reconhecer e ser reconhecido, pertencer a um grupo social. O consumo ganha assim um papel social – uma promessa de felicidade que tem na posse do objeto o certificado de pertencimento a um grupo social.”¹⁰⁹

Warhol demonstra o equívoco desse elo social na série *Catástrofe do atum* (1963), re-diagramação da página de jornal com a notícia da morte por envenenamento de duas donas-de-casa, através de diferentes sobreposições das imagens das vítimas, da lata de atum e do texto de jornal. Publicadas originalmente em uma coluna dupla do jornal, as fotos das “personagens” (lata e donas-de-casa) servem de base para a serigrafia como um módulo que, ao ser repetido enfatiza a relação entre os três elementos da “história” em uma grade. Warhol imprime repetidamente o bloco fotográfico de acordo com a orientação horizontal da página. Nas diferentes serigrafias, as latas e as mulheres, mais ou menos nítidas, são dispostas de modo a re-elaborar continuamente o vínculo indissolúvel entre elas. Nosso olhar ziguezagueia pelas fileiras das dramáticas formas circulares escuras (topos das latas

¹⁰⁸ De acordo com De Duve, a obra do Warhol dos anos sessenta se bonifica com o tempo. DE DUVE, Thierry. **Cousus de fil d’or: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp**. Op. Cit., p. 30.

¹⁰⁹ RIESMAN, D. Apud EHRENBERG, Alain. **Le culte de la performance**. Op. Cit., p. 152.

de atum) intercaladas pelos rostos das donas-de-casa. E assim lemos a mesma notícia de forma ininterrupta e não linear. Os mesmos elementos são reiterados com a modificação da relação *entre* eles na grade: através da repetição das imagens das latas e das mulheres, mortas justamente pelo conteúdo daquelas, Warhol produz uma verdadeira cadeia de consumo e morte.



Figura 39 – Catástrofe do Atum

Supostamente segura e, acima de tudo, prática, a comida em lata é consumida por milhares de donas-de-casa norte-americanas, exatamente como a Sra. MacCarthy e a Sra. Brown, tragicamente mortas. Essas mulheres da classe média compartilham os mesmos penteados, as mesmas roupas, os mesmos sorrisos. E a mesma comida: hábito de consumo capaz de identificá-las como membros de uma mesma sociedade, e de matá-las. Ao contrário da violenta morte provocada pelo carro americano da década de cinquenta, supremo símbolo da abundância consumista, a morte estúpida causada pela inocente lata de atum parece chocar ainda mais – a lembrar que a morte (o déficit de existência) espreita no mais banal item de consumo cotidiano.

3. 3. 2

The Factory

*Sunday morning, praise the dawning
It's just a restless feeling by my side
Early morning, Sunday morning
It's just the wasted years so close behind
Watch out, the world's behind you
There's always someone around you who will call It's nothing at all
Lou Reed e John Cale, Sunday Morning¹¹⁰*

Após a exposição de pinturas das latas de sopa Campbell na galeria *Stable*, em 1962, Warhol se decide pela escultura para sua segunda exposição, realizada no mesmo local, dois anos depois. Levando adiante a lógica do consumo, o artista se detém então nas caixas que acondicionam produtos no transporte realizado entre as indústrias e os supermercados: caixas de sabão em pó Brillo, de suco de tomate Campbell's, de catchup Heinz e de pêssegos em calda Del Monte. Inutilizadas depois do abastecimento das prateleiras dos supermercados, essas caixas de aspecto anônimo, identificadas pelas respectivas marcas, “formatam” a típica unidade serial da mercadoria - excelente objeto para o processo de reciclagem warholiano. Depois de recolher caixas de papelão vazias num supermercado, Gerard Malanga¹¹¹, assistente de Warhol, as encaminha para re-fabricação na “linha de montagem” da Factory: Billy Linich pinta, de branco ou marrom, conforme a cor da caixa do produto original, centenas de caixas de compensado, cujas faces são serigrafadas por Gerard e Andy.

Quase idênticas àquelas encontradas nos depósitos dos supermercados, as caixas fabricadas por Warhol legitimam seu local de trabalho como uma verdadeira fábrica de arte. Produção artística e produção industrial praticamente coincidem: do mesmo modo que as caixas de produtos são transportadas das suas respectivas indústrias para os supermercados, as caixas serigrafadas seguem, vazias, da Factory

¹¹⁰ Canção gravada no primeiro álbum do Velvet Underground, cuja capa, conhecida como a “da banana”, foi concebida por Warhol.

¹¹¹ Antes de enviar Gerard Malanga ao supermercado mais próximo à sua casa para selecionar as caixas, Warhol propõe a tarefa a seu outro assistente na época, Nathan Gluck, que recolhe caixas de design elegante - imediatamente desaprovadas pelo artista, que queria objetos mais banais.

direto para a galeria de arte. Ligeiramente menores do que as caixas dos supermercados, as esculturas fabricadas pouco ou quase nada daquelas se distinguem visualmente. Assim como aquelas caixas que acondicionam os produtos acabam sem função para o consumidor, essas não oferecem qualquer interesse estético ao espectador. Transfiguram, no entanto, o espaço de exposições em uma espécie de almoxarifado, a sugerir um novo estado de coisas artísticas.

No lugar de uma obra de arte em pleno funcionamento, a extensão do funcionamento artístico per se, com a mobilização de público e crítica, e/ou festa que se segue à abertura da exposição. Warhol entende do novo processo de fabricação, por assim dizer, da mercadoria artística e, sem propor determinado conceito de arte, ele dilata sua produção *de e para* todo um ambiente cultural. A presença da caixa adia uma certeza ontológica de arte em favor de uma espécie de ampliação do fazer poético: manifesta uma incondicional permeabilidade entre arte e cotidiano através da conversão imediata das idéias – tão amadas pelo artista, tais como elas lhe chegam de fora¹¹² - em mercadorias artísticas. Nas pinturas, ao aproveitar-se ao máximo das condições técnicas da serigrafia, Warhol faz de tal conversão princípio estético. Já nas esculturas, a imediata conversão libera exclusivamente a inteligência do processo de produção – “mudez da relação entre pensamento e tecnologia”, observou Jasper Johns a respeito das caixas. Se os métodos empregados por Warhol em sua produção gráfica sucedem a aplicação dos princípios bauhausianos, aquele das caixas mais se aproximaria de uma tática duchampiana.

Destituído das propriedades supostamente capazes de assegurar sua qualidade artística, o ready-made reduz-se ao ato criativo subjetivo de Duchamp, passando a existir somente com o ato poético do espectador. Sem deter-se em uma obra, tal encontro “define” a arte – o “coeficiente artístico”, precisa o metódico artista francês, que o isola por meio de uma “anestesia estética”. Trata-se de um estratégico escape dos mecanismos de absorção da instituição artística, a fim de garantir uma efetiva atuação na sociabilidade da arte.

¹¹² “I was never embarrassed about asking someone, literally ‘what I should paint?’ because Pop comes from the outside, and how is asking someone for ideas any different from looking them in a magazine?”. WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. **POPism: The Warhol Sixties**. Op. cit., p. 16.

Definida pelo conflito com o lugar institucional da arte, tal operação inclui uma resistência subjetiva, em tudo oposta à resignação do Warhol totalmente identificado com a engrenagem material da arte. Da nobre e crônica resistência poética duchampiana na *Art Art* para uma digna “desistência”, o norte-americano se mantém rente à escalada do que ele bem define como *Business Art*. Capaz de “agüentar” (PAW 144) o espaço ocupado pela prática artística ampliada ao cultural, a *Business Art* estrutura a nova presença social da arte, à qual Warhol rapidamente se acomoda. Desde seu ingresso no mundo das artes até o término de sua carreira, o artista segue à risca seu objetivo de tornar-se um *Business Artist*, circula por uma arena cada vez mais glamourosa, lida com uma materialidade artística fundamentalmente cultural.

Obra de arte ou objeto cultural, não importa, trata-se de um produto como outro qualquer – o que Rosenberg denomina *Artpackage*¹¹³ -, ao qual até mesmo a *Monalisa* se reduziria, bem sabe Warhol. Informado sobre a ida da pintura a Washington, o artista questiona, cínico, o motivo do alarde, já que as pessoas não saberiam identificar a diferença entre o original e a cópia.

Colado à crescente disponibilidade de objetos artístico-culturais em exposições e reproduções para um público cada vez maior, o artista reconhece a improdutividade da antiga noção de criatividade. *É tudo fantasia*, Warhol declara em 1963, já que *todo mundo faz a mesma coisa sempre*. Assim como é difícil ser criativo, *é também difícil não pensar que o que você faz é criativo ou difícil não ser chamado de criativo porque todo mundo está sempre falando sobre isso e individualidade*. *Todo mundo está sempre sendo criativo*, Warhol afirma, e acha engraçado quando se diz que certas coisas não são criativas *como o sapato que eu teria desenhado para uma propaganda foi chamado de uma ‘criação’, mas o seu desenho não*. *Eu acho que*

¹¹³ O termo designa a nova situação dos objetos de arte na década de 1960. “A criação arquetípica da mídia é um pacote, não importa se contém flocos de milho, um motor de 240 cavalos ou uma exposição retrospectiva de Jackson Pollock. As qualidades do pacote são: economia e confiabilidade na produção, standardização de qualidade, conveniência na entrega, facilidade na assimilação. Tradicionalmente, a arte não possui nenhuma dessas características (...) Mas um movimento contrário tem acontecido recentemente – para fazer arte de acordo com as técnicas industriais mais avançadas. Seguindo os métodos da mídia, a arte hoje é com frequência concebida eficientemente, produzida industrialmente, um pacote estético auto-explicativo.” ROSENBERG, Harold. **Artworks and Packages**. London, Thames and Hudson, 1969, pp. 20-21.

acredito nos dois modos”¹¹⁴. Sem distinguir procedimentos criativos/produtivos, Warhol sabe que se encontra em jogo não a produção de objetos individuais ou em série que mantém a “criatividade essencial” do artista, segundo Moholy-Nagy, e sim uma espécie de expansão dessa criatividade. Ele “acredita” na não-hierarquia criativa *assim como* acredita em televisão ou blue jeans. Assim é que os consumidores da mesma Coca-Cola seriam “criadores” em potencial, vide a série de pinturas em acrílico *Do it yourself*, feita ao modo dos livros infantis de colorir, com áreas delimitadas e enumeradas. Uma espécie de índole democrática configura o quadro da arte-pacote, resumido de modo realista por Warhol: *Toda pintura ruim é uma boa pintura*. Dentro desse mesmo quadro, ele incide mordaz sobre a outrora obra-prima a partir da sua própria “criação liga-número”, com mais um de seus comentários rasos o bastante para acertar na espessura da questão - por certo, teriam faltado números na área da sobancelha da *Monalisa*.

Trata-se de uma nova concepção de trabalho, a ser “institucionalizada”, por assim dizer, em um empreendimento de arte a partir de sua base econômica¹¹⁵, o que é feito na *Factory*. A fim de garantir a alta produtividade exigida pela nova economia artística, o lugar é movido pelo *doing time*: em determinado período do ano de 1967, a fábrica de arte de Warhol teria atingido a cota de um filme por semana e 80 serigrafias por dia. Sem corresponder à medida de valor de trabalho como produção de si, própria do *thinking time*, o *doing time* estabelece um novo ritmo para tal produção. Um ritmo estranho, talvez, àquele humano por excelência, e então aquela atividade seria *somente algo para nos mantermos ocupados. Para passar o tempo*, resigna-se o empreendedor, ao qual só resta prosseguir, a fim de manter elevada a produtividade do seu negócio.

Menos obras de uma nobre existência poética do que restos da digna sobrevida produtiva warholiana, os leftovers que resultam do ritmo da nova produtividade instauram, no entanto, uma temporalidade capaz de nos alertar justo para o outro “tempo” que agora se coloca para a produção de nós mesmos. Têm

¹¹⁴ WARHOL, Andy. Apud G. R. SWENSON. **What is Pop Art? Answers from 8 painters, Part I.** In *I'll be your Mirror*. Op. cit., p. p. 17.

¹¹⁵ Para Beuys, Warhol é um dos “raros artistas a introduzir o conceito de economia na arte” com seu trabalho numa coletiva de trabalhadores. BEUYS, Joseph; KOUNELLIS, Jannis; KIEFER, Anselm; CUCCHI, Enzo. **Bâtissons une cathédrale**. Op. cit., p. 231.

presença capaz de amplificar a sensibilidade contemporânea. Afinal, ninguém olha realmente para nada, bem sabe o artista, que consegue nos acionar na mesma qualidade do entorpecimento cotidiano. Assim ele o faz na primeira exposição das caixas de sabão Brillo, quando as empilha em fileiras, entre as quais o público circula na galeria *Stable* como se entre as prateleiras de supermercado. “Arranjadas aleatoriamente, em ângulos e alturas casuais”, elas “subvertem sua geometria inerente”, relata o crítico de arte Robert Rosenblum, que as relaciona com as obras de Robert Morris e Carl Andre nos anos sessenta. Naquele período, ambos os artistas alternavam entre estruturas abstratas de pureza cerebral e um caos elegante criado por um espalhamento calculado, “como se os princípios teóricos de razão e sua negação tivessem sido isolados em um laboratório e ilustrados com formas palpáveis.”¹¹⁶



Figura 40 – Caixas de sabão Brillo na Stable Galerie

Ao comprimir-se entre as fileiras das caixas Brillo, o espectador entra em contato com aquele produto/outro múltiplo, depara-se com sua nova condição de indivíduo frente à linha de produção. Daí a validade do argumento de Rosenblum acerca da relação entre as estruturas de arte de Warhol e as dos minimalistas: serialidade, repetição e, na produção do Andre e do Morris dos anos sessenta,

¹¹⁶ ROSENBLUM, Robert. **Warhol comme histoire de l'art**. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. *Andy Warhol Retrospective*, Paris, 1989, p. 29.

também uma imprevisibilidade, certo caos – a “estrutura” por excelência da sensibilidade contemporânea. Sem especular acerca das especificidades minimalistas, cabe ressaltar a ambigüidade do impacto daquelas pilhas de caixas de sabão: corpóreo, dá-se muito, no entanto, pela força da imagem. Como se ali pudéssemos sentir fisicamente o sufocamento cotidiano provocado pela imagem. Afinal, se a caixa minimalista, na qualidade de sua presença de matéria industrializada, afirma a nova identidade do indivíduo, as unidades seriais de Warhol reafirmam a incerteza dessa identidade.

A produção das caixas coincide com o início dos trabalhos de decoração em prata da Factory. Conhecida como “The Silver Factory”, o novo lugar de trabalho de Warhol mantém um espaço para a execução de serigrafias, é locação de filmes e sede da ampliação das suas atividades. Uma autêntica “Andy Warhol Enterprises”, em plena sintonia com o novo estado das coisas artísticas. A começar pela festa que se segue à inauguração da exposição na Stable, a primeira das várias realizadas na fábrica de arte, ou o agenciamento do grupo musical Velvet Underground, que ocupa o artista por boa parte do ano de 1966. Outras formas de fazer arte, enfim, apropriadas para o artista que atua na mesma frequência da situação cultural *high and low*. Warhol não mais acredita em pintura, e então aproveitaria a *chance de combinar música e arte e filmes todos juntos e estamos trabalhando nisso ... seria um tipo de maior discoteca no mundo e nós teremos 21 telas e, sei lá, três ou quatro bandas*.¹¹⁷ No início de sua escalada, a *Business Art* ainda guarda espaço para experimentação. Dificilmente distinguida do que viria a ser chamado de espetacularização da arte, ela se reflete no próprio “evento-Brillo”: grande afluência de público, mobilização da crítica, festa pós-inauguração e nenhuma peça vendida durante a exposição.

Tal expansão da arte às atividades culturais insere-se num contexto de liberdade artística que reflete certa euforia daqueles anos sessenta, quando todo um repertório de trajetórias de vida parece surgir simultaneamente ao enfraquecimento das instituições políticas e sociais. Tudo parecia possível ao indivíduo que se vê livre das obrigações de aderir aos objetivos comuns. Nesse primeiro impulso de

¹¹⁷ WARHOL, Andy. GOLDSMITH, Kenneth (ed.). **I’ll be your mirror. The selected Andy Warhol interviews**. New York, Carrol & Graf Publishers, 2004, p. 84.

emancipação do indivíduo contemporâneo¹¹⁸, *todo mundo se interessou por todo mundo*, recorda Warhol, que encontrava nessa *bagunça* o grande tema de seus filmes experimentais.

Sem dar prosseguimento à efervescência experimental dos anos sessenta, a década seguinte se mostra vazia, constata o lacônico Warhol¹¹⁹. Devorado por um excessivo volume de negócios, pela inflação do mercado de arte e pela política do museu, o universo material da arte parece voltar-se contra aquela liberdade, acabando por resultar em uma espetacularização que efetivamente domina o mundo das artes nos anos 80 - da qual participa o próprio artista, então *Business Artist* por excelência.



Figura 41 – Warhol na Factory

O ambiente de sua fábrica, porém, parecia anteciper o crescente sentimento de esmagamento que se sobrepõe à atmosfera geral de renovação e à mobilidade típica dos anos sessenta. Basta olhar as fotografias para conferir o que Ondine, um dos habituês do lugar, definiu como “um show de horror”. Ao contrário dos tradicionais *studios* brancos e iluminados de artista, na Factory a luz natural era bloqueada, e o

¹¹⁸ O sociólogo Alain Ehrenberg localiza nos anos sessenta uma “primeira onda da emancipação” do homem privado contra a obrigação de aderir aos objetivos comuns que prepara para a segunda onda, aquela das tabelas da iniciativa individual necessária ao indivíduo para se manter na sociedade. EHRENBURG, Alain. *La fatigue d’être soi*. Op. Cit., p. 245.

¹¹⁹ “In the 60s everybody got interested in everybody./ In the 70s everybody started dropping everybody./ The 60s were clutter./ The 70s are very empty.” WARHOL, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol*. Op. Cit., p. 26.

lugar “mais parecia uma estação de metrô”, conforme testemunha um dos seus visitantes. O prata¹²⁰ predominava: nas paredes e nas colunas revestidas com folhas de alumínio, nos objetos e nos móveis usados (com destaque para um grande sofá de linhas Art Deco que virou a “estrela” do filme “Couch”) pintados à mão, assim como no chão e nas paredes de tijolo. E nos muitos espelhos que, espalhados pela área de aproximadamente 50 X 100 pés, davam a sensação de ampliação espacial assim como espaços “individualizados” para seus respectivos freqüentadores, que constantemente checavam-se a si mesmos nas superfícies espelhadas.

O prata multi-cor¹²¹ de Linich “fazia” “as coisas desaparecerem” para Warhol. Não é difícil imaginar a sensação de incorporeidade daquela *atmosfera enfumaçada ... os pedaços quebrados de espelhos, os pratas, os veludos, os planos das faces e dos corpos*¹²². A refração intermitente das coisas e das pessoas nos espelhos, nas paredes e em todas as coisas prateadas sob luz artificial eliminava referências espaciais fixas e criava certa suspensão temporal. Enfim, *era o tempo perfeito para se pensar prata*, resume Warhol a ausência de referências do passado e a indeterminação pelo futuro da primeira metade dos anos sessenta. *Prata era o futuro, a era espacial – os astronautas vestiam vestes prata ... E prata também era o passado – the Silver Screen – as atrizes de Hollywood fotografavam em sets prata. E talvez mais do que tudo, prata era narcisismo – os espelhos eram revestidos de prata ... não eram somente decoração. Eram bastante usados por todo mundo se arrumando para as festas.*

A idéia Pop de que qualquer um podia fazer qualquer coisa se desdobra em máxima extensão no staff da Factory formado por pessoas muito talentosas, mas cujo talento era difícil de definir e quase impossível comercializar. A abertura de trajetórias de vida se configura naquela gente sem definição social ou qualquer projeto, que circula pela fábrica prata - *uma insanidade*, segundo Warhol. Mais do que tema preferencial dos seus primeiros filmes – na sua maioria, sintomaticamente

¹²⁰ Billy Linich foi o responsável pela escolha e pela aplicação da cor prata na Factory. Juntamente com o assistente Gerard Malanga e o historiador da arte Henry Geldzahler, de quem Warhol tomou lições de “direção do mundo da arte”, Billy se destacava em meio à estéril entourage warholiana. Segundo Ondine, um dos principais integrantes de tal entourage, “os nomes de Warhol e Billy deveriam ser sinônimos um do outro. Eis o quão importante ele [Linich] é.” WATSON, Steven. **Factory Made: Warhol and the Sixties**. New York, Pantheon Books, 2003, p. 128.

¹²¹ “Conceptually chrome is all colors. It isn’t minimalism, it’s maximalism.” LINICH, Billy. Apud WATSON, Steve. Idem, p. 126.

¹²² WARHOL, Andy. **POPism. The Warhol Sixties**. Op. cit., p. 74.

inacabados -, tal individualidade/sociabilidade indefinida constitui matéria-prima, conforme o próprio artista esclarece ao descrever o comportamento de Edie Siedgwid¹²³ uma de suas atrizes prediletas: *incrível na câmera ... simplesmente o modo pelo qual se movia. E ela nunca parava de se mover por um segundo ... Ela era só energia - ela não sabia o que fazer com ela quando se tratava de viver a sua vida, mas era maravilhoso para filmar.*¹²⁴

A capacidade de Warhol de estar sempre irritantemente “certo” – para Peter Schjeldahl, ele teria até mesmo sido baleado no momento histórico certo¹²⁵ – resulta menos de seu empenho do que de seu característico “cansaço”. Ou assim ele nos faz crer através de sua conduta evasiva, irônica habilidade em acomodar-se por inteiro ao real e dali refratar-se infinitamente multiplicado (ironia distinta do ato refletido romântico). Seguir o raciocínio de Warhol implica assim tentar pegá-lo “nos instantes quando ele dá de ombros e vai para outro lugar.”¹²⁶ *As pessoas erradas sempre pareceram tão certas para mim*, declara: se em meio a várias pessoas “boas”, é difícil fazer distinções, então a coisa mais fácil é escolher *a pessoa realmente má*, afinal, Warhol lembra, se é mais fácil, é geralmente o melhor (PAW 83). O certo se mostra errado, e vice-versa ou o ruim se revela bom, e vice-versa: e tal lógica, afinal, não parece tão estranha ao atual escuso repertório de projetos ou anti-projetos. Menos relato do seu relacionamento pessoal, o raciocínio warholiano se mostra eficiente na “escolha” do staff da Factory, própria matéria de trabalho a ser reciclada nos filmes.

Sua opção (muito Pop, aliás) pelo mais fácil explica a lógica do leftover: aquilo “ruim” que salta aos olhos, o que não funciona, trabalha mal ou já não serve mais, e por isso é descartado, revela não só a falha de determinado processo como também o próprio mecanismo que o produziu. Menos exceções do que inerentes à lógica da formação social norte-americana, aquelas pessoas “erradas” garantem a Warhol acesso direto à “ineficiência” inerente àquela sociedade supostamente bem-

¹²³ Muito bonita, bulímica e dependente de drogas, Edie foi companhia constante de Warhol entre 1963 e 1964. Segundo Truman Capote, Warhol queria ter sido Edie: “He would like to have been a charming, well-born debutante from Boston. He would like to have been anybody except Andy Warhol.” CAPOTE, Truman. Apud Steven WATSON. **The Factory years**. Op. cit., p 196.

¹²⁴ WARHOL, Andy. **POPism**. Op. Cit., p. 109.

¹²⁵ “How can he be so right?! I remember thinking with mingled awe and fury. He even got shot at the historically correct moment. SCHJELDAHL, Peter. **A collage of appreciations from the artist’s colleagues, critics and friends**. In *Art in America*/May 1987, p. 137.

¹²⁶ Idem.

sucedida, rica e feliz. Com a mesma habilidade com que se apropriava das imagens rejeitadas e as reciclava nas serigrafias, ele selecionava seu staff - elenco dos filmes, material capaz de assegurar a própria existência do indivíduo-artista que flutua entre o público e o privado (como Andy veste seu Warhol?). Assim o artista tentava explicar que ele não dirigia sua fábrica, era ela que o dirigia. A perda da emoção naqueles anos sessenta, a “incerteza como o modo de existência da individualidade contemporânea”¹²⁷, é assunto e matéria da prática artística warholiana. Do mesmo modo que a presença da obra de arte incorpora um conceito de arte individual simultâneo à existência do artista moderno, o empreendimento daquele microcosmo da sociedade americana contém uma forma de fazer arte própria à existência incerta do artista contemporâneo.

Um dos fotógrafos da Factory observa que seus freqüentadores simplesmente permaneciam sentados; não liam, não meditavam, nem mesmo olhavam: “eles estão só sentados – encarando o espaço e esperando pelo começo das festividades da noite.”¹²⁸ Fornecem excelente material de filmagem para Warhol que, ao contrário dos filmes hollywoodianos, em que *pessoas não-reais* tentavam *falar algo*, quer registrar *pessoas reais* que não tentavam *dizer nada*. O recurso à câmera é imprescindível, já que somente diante dela aquelas pessoas que simplesmente apareciam na Factory “começavam a fazer coisas”¹²⁹. Warhol sabe que vivemos em uma cultura da tela, multiplicadas *ad infinitum*, e não à toa declara em sua Filosofia a vontade de ter um programa de TV¹³⁰. Por certo, tal expediente não soluciona a problemática da conexão contemporânea, justamente a revela: mais ou menos egoísta ou narcisista, o freqüentador da Factory que só “age” diante da câmera é aquele indivíduo que busca o outro ao procurar se comunicar com ele.

Warhol bem sabe que a câmera é a expressão de uma inquietação por essa ligação: “afinal, ela lembra que é ao ser reconhecido pelo outro que se encontra o

¹²⁷ EHRENBERG, Alain. **L'individu incertain**. Op. Cit., p. 194.

¹²⁸ SHORE, Stephen. Apud Andy WARHOL. **POPism**. Op. Cit., p. 111.

¹²⁹ “A câmera era fundamental. Para o pessoal da Factory sua presença sempre parecia transformar tudo numa sessão mágica. Eles começavam a FAZER coisas.” FINKELSTEIN, Nat. **Andy Warhol: The Factory Years, 1964-1967**. London, Sidgwick & Jackson, 1989.

¹³⁰ Aliás, o aconselhamento cotidiano dos anos sessenta, então realizado em publicações, hoje é feito em programas de auditório nas TVs de vários países.

sentimento de existir.”¹³¹ Assim, entre 1963 e 1967, ele retrata as identidades indefinidas do pessoal da sua fábrica nos *Screen tests*. O procedimento era sempre o mesmo: uma vez convidada para um teste de tela, a pessoa chegava na Factory, onde se sentava contra um fundo vazio. Warhol, Gerard ou Billy pediam que ela permanecesse o mais parado possível e evitasse piscar. Apoiada sobre um tripé, a câmera geralmente focalizava o busto do “ator/atriz”, deixado(a) sozinho(a) a encarar a câmera a partir do momento em que um dos “diretores” se afastava depois de acioná-la. O teste terminava com o fim do rolo de filme. Mais um dos antídotos óbvios warholianos, os *Screen tests* obrigam o retratado a uma postura “ativa” em relação à sua própria existência incerta, como percebe Ondine:

“Ele não estava destacava pessoas fazendo coisas. Ele estava permitindo às pessoas refleti-lo de um modo ... Eu nunca pude na minha vida ... tomar movimentos e meus gestos e minhas idéias e seja lá o que for, eu pensava, e reduzi-las a vinte minutos e ter tudo o que eu queria dizer e fazer, totalmente refletido no pedaço de um filme. Warhol foi a pessoa que me deu aquele foro. Aquela estatura”.¹³²

É difícil ser seu próprio roteiro. A declaração dada por Warhol em 1970 confirma a dificuldade de instituir-se a si mesmo que move sua fábrica de arte. Espécie de sede da produção do seu lugar-melancolia, ali se recicla o vácuo da existência naqueles anos sessenta. O próprio indivíduo deprimido, o artista incorpora à sua persona a melancolia contemporânea e faz dela seu próprio método de trabalho. Seu cansaço de se tornar si mesmo, sua falta de energia/desejo (seu primeiro desejo seria poder desejar, responde em entrevista) se revela, no entanto, como tensão, no off-register serigráfico ou na vibração das películas cinematográficas. Como então entender o automatismo warholiano – sua vontade de ser uma máquina, conforme a famosa declaração transformada em clichê?

A frase/procedimento de Warhol dá margem a várias interpretações: a da teoria do simulacro e do sujeito esvaziado pelo pós-estruturalismo, a coincidência com e/ou a crítica ao sistema de produção capitalista, como faz Thomas Crow, que insere o artista na tradição americana popular do “truth-telling”. Ou ainda a do “realismo traumático” de Hal Foster, talvez a mais próxima da nossa compreensão do

¹³¹ EHRENBURG, Alain. *L'individu incertain*. Op. Cit., p. 170.

¹³² Apud WATSON, Steven. *Factory Made: Warhol and the sixties*. Op. cit. p. 185.

lugar-melancolia. Para o crítico, a frase seria pronunciada por um artista traumatizado, que se apropria da natureza do que o choca como uma defesa mimética contra esse choque. Se você não pode derrotar uma sociedade de produção em série e do consumo, você pode revelar seu automatismo através de seu próprio exemplo. Foster parte da definição lacaniana de trauma como um encontro perdido com o real:

“Perdido, o real não pode ser representado; ele só pode ser repetido, aliás, ele *deve* ser repetido (...) A repetição em Warhol não é reprodução no sentido de representação (de um referente) ou simulação (de uma imagem pura, um significante). Ela serve para *enquadrar* o real compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade *aponta* para o real, e é nesse ponto que o real rompe a tela da repetição. É uma ruptura não no mundo, mas no sujeito; ou antes é uma ruptura entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* por uma imagem.”¹³³

Tal ponto traumático, confusão entre sujeito e mundo, interior e exterior, é denominado *tuché* por Lacan e *punctum* por Barthes, que o reconhece em detalhes de conteúdo das fotografias. Já nas serigrafias de Warhol, ainda que, nas séries *Death and Disaster*, seja possível destacar *punctum* em seu conteúdo, Foster bem o identifica no pipocar repetitivo da imagem. A não-coincidência de registro entre as imagens e seu colorido servem como equivalentes de nossos encontros perdidos com o real. Daí aquelas pinturas emocionantes e sem emoção, simultâneas aos espectadores que, sem integrar-se a elas, como com as obras modernas, tampouco se dissolvem – o próprio encontro melancólico, da mesma qualidade da emoção sentida em nossa realidade cotidiana.

“Emoção” que se encontra na base da sua prática artística. Assim voltamos mais uma vez à batida declaração, tal como foi dada na ocasião: *Eu acho que todo mundo deveria ser uma máquina. Eu acho que todo mundo deveria gostar de todo mundo.* E gostar de coisas é como ser uma máquina?, pergunta o entrevistador. *Sim, porque você faz a mesma coisa o tempo todo. Você a faz de novo e de novo.* Warhol confirma seu método de trabalho como desejo pela repetição característica da vida – ao menos nos anos sessenta ele ainda se importava com as pessoas, por mais difícil

¹³³ Foster faz referência ao seminário “O Inconsciente e a repetição”, de 1960 (praticamente contemporâneo às imagens *Death in América*), onde Lacan procura definir o real em termos de trauma. FOSTER, Hal. *Death in América*. In MICHELSON, Annette (ed.). **October files: Andy Warhol**. Cambridge, The MIT Press, 2001, pp. 69-88.

que fosse. Daí seu moto-contínuo serigráfico – afinal, não poderia uma máquina perfeitamente calibrada “otimizar” a existência?

Tal otimização da existência só pode se dar a partir de nós, como o artista bem explica com o realismo de seu *tipo de filme*, cujo foco nos objetos parados pretende ajudar a audiência a familiarizar-se mais com ela mesma.¹³⁴ São filmes como *Sleep*, *Eat* ou *Blow Job*, nos quais, ao longo de horas, cada um dos protagonistas (e únicos atores) dorme, come ou faz sexo/se masturba, ou seja, perfazem atividades corriqueiras, *automaticamente*, muitas vezes. Com seu tipo de filme, Warhol faz nada acontecer na tela e assim fornece uma constante, uma presença/outro em relação ao qual acabamos por nos dar conta de nós mesmos e do que se encontra ao redor de nós. Assim ele realiza seu próprio trabalho-existência:

“Eu suponho que eu realmente tenho uma interpretação vaga de ‘trabalho’, porque eu acho que somente estar vivo é muito trabalho em algo que você nem sempre quer fazer. Ter nascido é como ter sido seqüestrado. E então vendido como escravo. As pessoas estão trabalhando todo minuto. O maquinário está sempre funcionando. Mesmo quando você dorme.” (PAW 96).

O trabalho é árduo. Aparentemente sem trabalhar, pois cansado demais para isso, Warhol preferiria ser uma máquina (e a máquina não produz trabalho, lembra De Duve). É, porém, e exatamente, num moto-contínuo serigráfico que ele age. O resultado é ambíguo, uma sensação de desencanto e fascínio simultâneos que nos mantém diante das telas. Vida ou morte? Ele não decide, aliás, não pode fazê-lo por nós. Cabe a nós decidi-lo. Podemos falar, com Cavell, em uma moral da máquina:

“Há uma repetição necessária ao que chamamos de vida, ou o animado, necessária, por exemplo, ao humano; e uma repetição necessária para o que chamamos de morte, ou o inanimado, necessária por exemplo ao mecânico; e não há marcas, ou características ou critério ou retórica através do qual pode-se dizer a diferença entre elas. O que não quer dizer que a diferença não seja possível de ser conhecida ou decidida. Ao contrário, a diferença é a base de tudo o que há para os seres humanos saberem, ou decidirem (como decidir a viver) e decidir sobre nenhuma base além ou aquém de nós mesmos.”¹³⁵

¹³⁴ “Usually, when you go to the movies, you sit in a fantasy world, but when you see something that disturbs you, you get more involved with the people next to you (...) You could do more things watching y movies than with other kinds of movies: you could eat and drink and smoke and cough and look away and then look back and they’ll be there. It’s not the ideal movie, it’s just my kind of movie.” WARHOL, Andy. **Andy Warhol: my true story**. In I’ll be your mirror. Op. cit., p. 92.

¹³⁵ CAVELL, Stanley. **The Uncanniness of the Ordinary**. In In the Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism. Chicago and London, University of Chicago Press, 1988, p. 158.

4

Do leftover ao vazio

4.1

Andy Warhol. Espaços vazios

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

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

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

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

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

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



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

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

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

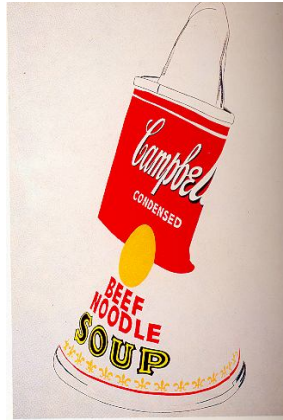


Figura 43 – Lata de sopa Campbell's amassada

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



Figura 44 – 100 Latas

Ao mesmo tempo em que tal seqüência de latas iguais de sabores diferentes demonstra que uma coisa nunca é a mesma em diferentes circunstâncias, ela comprova um tanto melancolicamente o novo tipo de desejo correspondente ao individualismo contemporâneo. Na medida em que esse indivíduo não mais tem seus pares definidos por regras sociais, ele deve ser aprovado/desaprovado por aqueles pares em potencial através de outros critérios, a saber, pelo que se consome e torna visível (e o que ela consome e permanece “invisível” – a roupa de baixo - seria, como o próprio artista já nos informou, o mais próximo do que se poderia chegar da “subjetividade” de uma pessoa). Assim, o consumo passa a ser um dos fatores determinantes na escolha do estilo de vida, cada vez mais importante na constituição da auto-identidade⁴ - o que Warhol chama *tipo* (PAW 153).

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

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

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

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

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

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

Essa complexa relação com os objetos, cada vez mais abundantes naqueles tempos, pode ser verificada tanto em sua arte, baseada na reciclagem, quanto em sua vida pessoal - basta lembrar o hábito de colecionar as mais variadas coisas, inclusive obras de arte⁸, e as cápsulas do tempo. E do mesmo modo que Warhol multiplica os objetos por zero nas serigrafias, naquelas cápsulas, por ele denominadas TCs, ele parece esvaziar diretamente seus bolsos⁹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ WARHOL, Andy. **POPism**. Op. cit., p. 50.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Em contraposição ao potente branco de Newman - *sua cor* -, o branco de Warhol é vazio, é não-cor, que, como tal, pode ser preto¹⁶, tanto faz. Espécie de monocromo, a mancha gráfica warholiana “retrata” a duração – o conceito-objeto

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

¹⁵ **Barnett Newman: paintings, sculpture, works on paper**. Hatje Cantz, 1999.

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

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

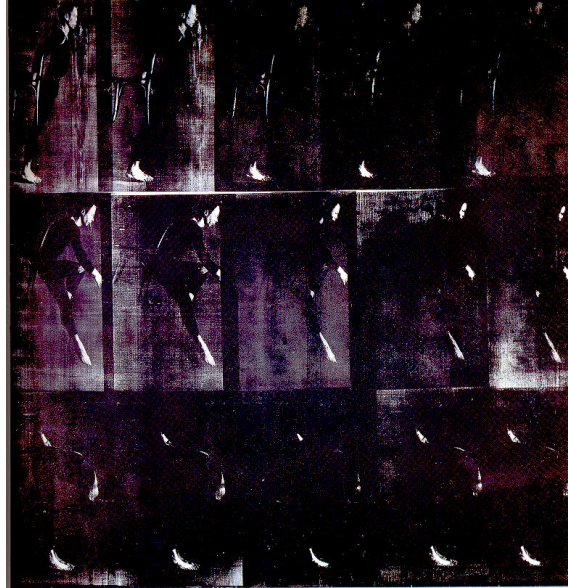


Figura 45 - Merce

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

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

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

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

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

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

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

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

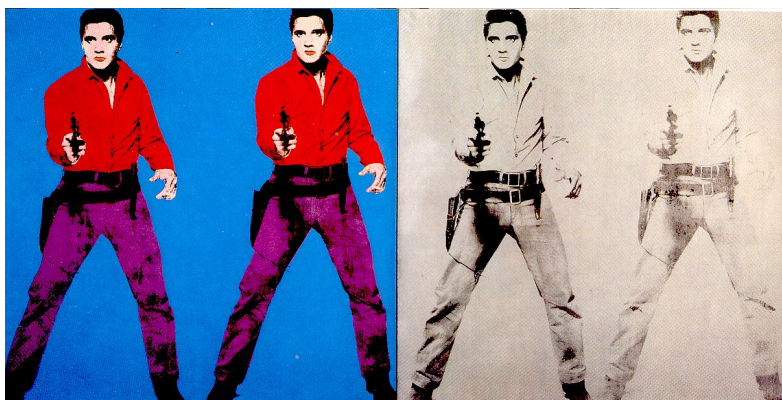


Figura 46 – Duplo Elvis I e II

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

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

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

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

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

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

¹⁸ CROW, Thomas. **Saturday Disasters**. Op. cit., p. 51.

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

²⁰ FREUD, Sigmund **Sobre a transitoriedade**. Op. cit., p. 348.

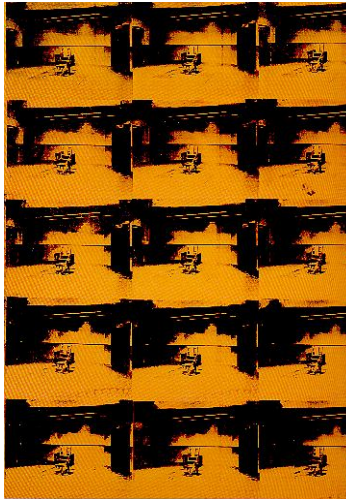


Figura 47 – Catástrofe Laranja

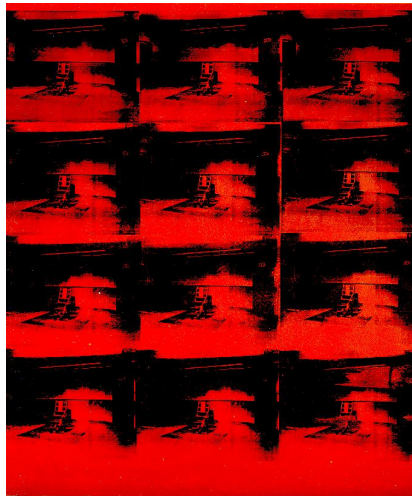


Figura 48 – Catástrofe Vermelha

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

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

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

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

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



Figura 49 – Silver Cloud

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

²² Andy WARHOL. *POPism*. Op. cit., p. 149.

4.2

Joseph Beuys.

4.2.1

Amplitude escultórica.

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



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

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

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

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

Beuys “planifica” seu local de trabalho naquela parede, sobrepõe, por assim dizer, sua atividade individual no espaço institucional da arte, marcando com *Barraque d’ull Odde* o período da reorientação pública de sua obra. A elaboração do trabalho, entre 1961 e 1967, coincide com a crescente desenvoltura com a qual o artista ocupa “seu território” na realidade material do mundo da arte ao assumir suas experiências de guerra e/ou aquelas então vivenciadas. Tal como a indefinição entre ciência e arte sugerida no título: menos dúvida pessoal de um jovem em relação à sua futura atividade profissional do que ansiedade do homem-artista europeu quanto aos rumos da sua própria civilização. Lugar da expectativa quanto a um método de trabalho²³ capaz (re)elaborar devidamente o conteúdo vivido, o local de atividade - arte e/ou ciência – é *exatamente* proporcional à urgente revisão dos fundamentos do conhecimento humano exigida pelo gravíssimo estado das coisas. À ausência do artista-cientista segue a suspensão da atividade, e uma sensação de desamparo, justo pela franca e inequívoca exposição dos materiais que demarcam aquele território de trabalho ao voltar-se para nós. Guardadas nas prateleiras, aquelas substâncias recusam qualquer espécie de

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

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

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

Lembramos então da gravura *Melencolia I* de Dürer, “exposição objetiva de um sistema filosófico [Geometria] e a confissão subjetiva de um indivíduo [Melancolia]”²⁵ a configurar, de certo modo, seu auto-retrato espiritual. Ao dotar a Geometria, disciplina por ele tão amada, de uma alma e a Melancolia, sua própria condição emocional, de um espírito, Dürer concentra uma noção abstrata em figura humana. Reflexo da sua personalidade inteira, a gravura assim realiza simbolicamente a consciência do artista-geômetra acerca da necessidade de conciliação das suas “visões interiores” com as limitações técnicas da geometria²⁶. Cercada pelos instrumentos, inutilizados, de medição do ateliê da Geometria, a figura alada interrompe sua atividade e permanece em um “estado, por assim dizer, de super-alerta (...) seu olhar fixo é aquele da busca intelectual, tão intensa quanto estéril. Ela suspendeu seu trabalho não por indolência, mas porque esse trabalho se tornou, a seus olhos, sem sentido. Não é o sono que paralisa sua

²⁴ SYLVESTER, David. *On Beuys*. Op. cit., p. 116.

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

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

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

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

*A questão primordial é saber se as estruturas nas quais vivemos estão de acordo com nosso ser profundo*²⁸. Assim Beuys esclarece o nexos da sua amplitude escultórica que, da construção de si à de um mundo em comum, deve suprir o déficit espiritual contemporâneo. A escultura social seria capaz de cobrir o espaço da relação entre realidade interna e externa como uma totalidade orgânica, pois, a quem faltasse *uma noção orgânica de ser humano*, também faltaria a *noção de organismo da sociedade na qual os seres humanos vivem*. Fundamentado na idéia de Goethe sobre o movimento polar dos processos de concentração e expansão na natureza, seu procedimento plástico visa às possibilidades de uma criação individual livre e todas as realizações da vida social e política ao modo das metamorfoses das formas vivas. Desse modo, sua base, o pensamento, energia fundamental que corre no interior de um organismo singular humano, mantido em circulação no organismo social²⁹, conduz à produção de formas conforme sua

²⁷ PANOFISKY, Erwin. *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*. Op. Cit., p. 252.

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

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

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

Exclusivo capital da sociedade, essa criatividade é foco da ação realizada na instalação da *Bomba* através da insistência em uma auto-atividade livre do Ego. Beuys defende a existência de um *cerne do Ego* independente do ser social, radicalizando a idéia de liberdade na pessoa interna, feita sinônimo da arte mesma³⁰. Proporcional ao extermínio de uma subjetividade humanista pelo regime fascista, sua crescente ênfase na capacidade interna do homem também responde à contemporânea perda de si. Entra em jogo a noção de pessoa em permanente tensão com o espaço público - a começar pela própria elaboração de sua mitologia -, as mutações da individualidade contemporânea que definem a qualidade de sua amplitude escultórica. Trata-se de um difícil equilíbrio ecológico, por assim dizer, somente alcançado se considerada a *pessoa* na “distância que faz a ligação” (lição democrática da escultura social).

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

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

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

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

³¹ BEUYS, Joseph. Apud HOHLFELDT, Marion. *Chronologie*. Op. cit., p. 257.

substâncias orgânicas maleáveis e instáveis, ele é desmembrado, por assim dizer, na transferência de energia dos dispositivos elétricos. Fios, baterias, aparelhos de feltro e cobre representam iconográfica e materialmente produção, manutenção e condução de energia, transferência contínua de energia entre corpos que cobre o intervalo entre o um e o outro. Contrapondo-se à baixa energia contemporânea, o acúmulo de energia em tais dispositivos remete a uma espécie de dinamização espiritual que visa à ambiência depressiva contemporânea característica da falta de articulação do indivíduo com o mundo social-político³². Os grandes *Fonds*, que chegam a provocar a *sensação* de calor ao “aquecer” o ambiente e o nosso interior. A tal dinamização vira calor, princípio escultórico fundamental, capaz de “tratar” a doença da vontade do homem contemporâneo.

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

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

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

informação que se tornaram hoje um empreendimento do Estado³³ acaba incorporado com lucidez à sua produção-atuação artística.

Para o crítico norte-americano Mark Rosenthal³⁴, o artista, que chega a cantar em apoio às causas do partido Verde, estaria se estabelecendo como um tipo de superstar aos moldes de John Lennon na Inglaterra ou Bob Dylan nos EUA. Guardadas as devidas diferenças de visibilidade entre os universos da música Pop e o das artes plásticas, essas personalidades respondem à perda contemporânea de um vigor político. Assim, o inegável impacto da obra de Beuys naqueles anos setenta não pode ser dissociado daquele da sua figura pública – capaz de levantar dúvidas a respeito de sua conduta moral. “Xamã ou charlatão?”: a revista alemã *Die Spiegel* expõe em manchete de capa a ambigüidade inerente à estratégica atuação cultural do artista. Corpo/“Self” artístico e persona/imagem pública intencionalmente se confundem na glamourosa arena artística, ocupada por uma subjetividade artística inflacionada³⁵.

É exatamente sobre tal inflação subjetiva que incide a severa crítica do norte-americano Benjamin Buchloh, em artigo publicado na revista *Artforum*, após a retrospectiva do artista no Guggenheim³⁶. Um tanto ressentido diante da invasão por um artista alemão de um dos ícones do domínio cultural americano – “bonito edifício, normalmente brilhante com claridade, calor, luz”, que, por ocasião da exposição, em 1979, estaria “sombriamente iluminado em um crepúsculo cinza e melancólico” –, o crítico procura dismantelar com argumentos lógicos a mitologia privado-pública desenvolvida por Beuys. Buchloh praticamente desqualifica sua produção artística de “interesse visual insatisfatório”, desde seu ilegítimo fundamento no carisma à questionável ligação do artista com a estrutura de poder das instituições culturais.

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

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

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

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

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

Evidência do mais conhecido e explorado dos eventos auto-biográficos de Beuys, a bem-humorada fotografia, assim como a publicação do livro, faz parte da estratégica inserção pública de sua obra de conteúdo existencial. Assim, então, ela incide sobre a incerta existência contemporânea, trazida a público, por assim dizer, a partir da noção de “experiência-chave”, mencionada pelo artista em entrevista de 1976³⁷. Composta por elementos imaginados, intuídos ou subconscientes, tal experiência, externa, factual ou de caráter visionário, em sonhos, seria capaz de conferir às suas proposições artísticas um assertivo conteúdo vital. Sem se oferecer como objetos de cognição racional, as experiências-chave valem exclusivamente por uma verossimilhança de força de origem, a estabelecer no espaço da arte um lugar em completa interação com uma carga de vida.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Figura 51 – Forças diretrizes

Parte da coleção permanente da *Nationalgalerie* de Berlim a partir de 1977, a instalação recebe o título após o fechamento da exposição “Art into Society, Society into Art”, realizada no Instituto de Artes contemporâneas, em Londres, no ano de 1974⁴¹. Por todos os dias das quatro semanas de exposição na galeria, de meio-dia até oito horas, Beuys discutia com os visitantes os princípios e os objetivos de sua arte, explicitando, através de esquemas, o avanço da crise política que se inicia com o mundo moderno. O artista escreve e desenha sobre quadros-negros - espécies de pinturas de sua arte em conceito ampliado - apoiados sobre três cavaletes. Ao fim de cada “lição”, ele remove o quadro do cavalete e o atira ao chão, que, por sua vez, depois de quatro semanas se transforma em uma base irregular formada por camadas escuras de aproximadamente 100 quadros-negros. Conceitos e idéias perdem sua “materialidade” nos traços de giz que aos poucos se dissolvem na superfície de cada quadro-negro atirado ao chão, onde formam, por sua vez, um irregular solo escuro, sugerindo o ininterrupto fluxo de pensamento.

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

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

Rudolf Steiner⁴² utilizado como idéia *nesse momento onde toda noção de cultura está submetida ao primado da vida econômica*⁴³. Steiner identifica o slogan da Revolução Francesa como a expressão inconsciente das necessidades distintas das três esferas sociais que compõem a sociedade: liberdade na vida cultural, igualdade na vida política e fraternidade na econômica.

A alternância entre fascínio⁴⁴ e repulsa pela Revolução Francesa na obra de Beuys testemunha o decisivo papel do evento no processo formativo da modernidade democrática - quando o indivíduo começa a se emancipar, organizações e modelos políticos são instituídos, e entre eles se estabelece um pacto com vistas a uma utópica sociedade reconciliada com ela mesma num futuro ideal. Tal projeto, no entanto, acaba por resultar em uma unidade política partida, observa Koselleck⁴⁵, que detecta uma redução da política enquanto tarefa constante da existência humana ao longo do processo da filosofia da história do século XVIII. A concepção da unidade do mundo em nome de uma humanidade homogênea concebida pelo processo crítico do Iluminismo teria conjurado essa crise na medida em que encobriu seu sentido político, resumindo-o a construções utópicas do futuro. O Estado separa moral e política, e daí resulta um auto-interesse a exigir um *novo conceito de ciência e criatividade*, uma nova concepção de democracia. Consciente do descompasso entre uma idéia abstrata de democracia e a realidade da sociedade organizada hierarquicamente, Beuys pensa uma democracia construída *não pelos partidos, não pelo predomínio de uma minoria, mas pela contribuição e pela participação de todos os cidadãos*, e cria

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

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

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

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

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

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

Uma arte de “potencial altamente dissociativo”, próprio do ordinário da vida que, assim como várias artistas/tendências dos anos sessenta, aproxima-se do Dada. É imbuído de seu espírito contestador que ele provoca Duchamp em *O silêncio de Duchamp está sendo superestimado* (1964). Desnecessário chamar a atenção para a escala pública da ação, transmitida ao vivo pela TV alemã, importa aqui a contra-proposta de Beuys: à estagnada posição “anti-arte” do artista, a extensão *anti-arte – movimento – arte*. Ao silêncio aristocrático de Duchamp, o artista alemão retruca insistente com um palavratório – “sonoridade da língua, quer dizer, quando a pregnância do pensamento ressoa nela”⁴⁶ – amplificado através da mídia. Assim Beuys opõe à transparência do Grande Vidro a pregnância opaca da folha de papel com a inscrição *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* fita com *Braunkreuz* e chocolate, a bengala de extremidades cobertas de gordura ou o ângulo de gordura disposto numa construção de madeira – potencial lingüístico dissociativo de ressonância plástica a confirmar a linguagem verbal como origem da sua plástica⁴⁷.

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

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

A amplitude escultórica beuysiana fundamenta-se no entendimento do conceito de *Plastik* como linguagem. Modelo para o que os gregos compreendiam como a forma humana e a forma da sua criação deve ser, o ideal plástico derivaria dos começos da linguagem, parcialmente preservados pelos mitos gregos, segundo o filósofo alemão Johann Gottfried Herder⁴⁸. A mitologia constituiria linguagem figurativa de uma alma poética capaz de gerar um rico manancial de imagens que, como a escultura grega antiga, incorporava uma energia humana fundamental. Desde os alongados corpos em *Beize*, que “brilham” sobre o papel, todo o processo escultórico visa a uma materialização dessa energia no seu próprio caráter fluido. Assim é que o exímio desenhista entrega sua habilidade ao próprio curso dos materiais para aí “encontrar” figurações cujas vozes “falam o que os discursos de nossas disciplinas silenciaram para sempre” a proporcionar “uma pequena mágica de conhecer algo em ‘outra língua’”.⁴⁹ O desenvolvimento da própria mitologia beuysiana alude aos começos da linguagem no homem, carga vital antes de adquirir qualquer sentido, ou de tomar qualquer forma de cultura ou história – o próprio “ser” na galeria de Düsseldorf.



Figura 52 – Como explicar arte para uma lebre morta

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

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

4.2.2

Silêncio

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

Em 26 de novembro de 1965 Beuys inaugura sua primeira mostra em uma galeria de arte⁵⁰ com a ação *Como explicar arte para uma lebre morta*. Fotografada por Ute Klophaus, a ação aparece com frequência em publicações de arte na imagem p/b do artista com a lebre no colo e a cabeça untada de mel, a sugerir o silêncio e certo mistério anunciados no título da ação. Beuys, em rara aparição pública sem seu chapéu, está sentado em um banco de três apoios, um deles envolvido por um rolo de feltro. Com a cabeça coberta de ouro e mel, o artista tem o pé direito amarrado a um solado de ferro (como na ação *Eurasia*), enquanto o esquerdo repousa sobre uma placa de feltro. Com o braço esquerdo, ele segura a lebre, à qual se dirige através de um leve movimento de mão, registrado na fotografia como borrão discreto. Klophaus fixa o “sentido de explicação” da ação ao captar o instante em que a mão do artista se curva para cima e o dedo indicador se levanta no típico gesto de quem ensina.

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

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

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

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

Ao falar, compenetrado, com a lebre morta na galeria, Beuys nega ao público qualquer explicação a respeito de suas tramas complicadas. Tão cara à nossa cultura, a explicação aqui de nada vale, prova o artista, que prefere *não dar a significação imediata da sola de ferro*, mas sim *falar do pensamento que se encontra por caminhos paralelos*. Ele bem sabe da impossibilidade de uma interpretação objetiva, da fiel transmissão de um pensamento tal como foi concebido. A comunicação com o animal contém algo de inexpressável aos outros homens, conversa muda que guarda um segredo da existência - exato centro do mundo, atingido pela lebre conforme ela se encarna na terra e penetra nas suas leis. Quanto ao homem, cabe realizar tal tarefa através do seu pensamento⁵².

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Figura 53 – Eu mesmo em pedras

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

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

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

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

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

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

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

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



Figura 54 – 7000 Carvalhos

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

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

4.3

Yves Klein. “Ao vazio, o pleno poder”⁵⁷

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

Sören Kierkegaard, *Ou bien Ou bien*

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

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

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

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

e a segurança na execução dos monocromos são proporcionais à precisa orquestração dos corpos nas antropometrias. Sem guardar traço de identidade pessoal, tais atos compartilham certo caráter mecânico, máquinas de pintura movidas pela intensiva qualidade do azul a garantir autênticos produtos espontâneos. O corpo sensível do espectador recebe, por assim dizer, o corpo do pintor. De smoking e luvas brancas, o artista, atento mas distante, assiste à obra de arte se completar diante de seus olhos, sob seu comando. Tão logo o trabalho é realizado, ele fica ali, presente na cerimônia, calmo, relaxado, merecedor dele, pronto para recebê-lo assim que ele nasce no mundo tangível⁵⁸.

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

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

⁵⁸ Ver Manifesto do Hotel Chelsea.

⁵⁹ Título de canção citada por Klein em um dos artigos de seu jornal Dimanche.

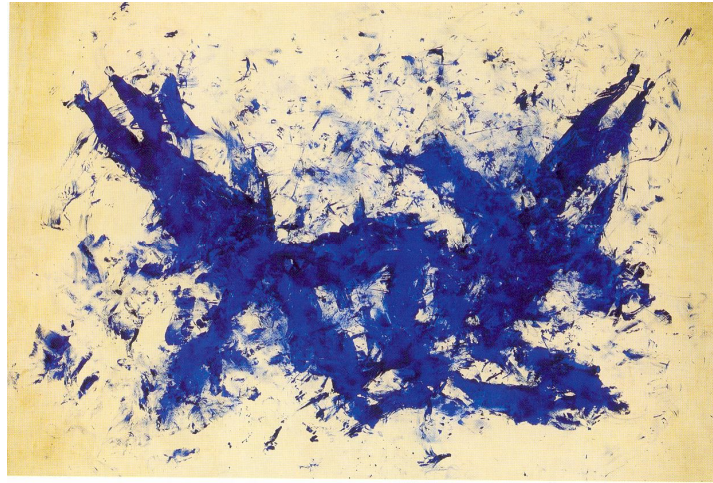


Figura 55 – A grande antropometria azul (ANT 76)

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

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



Figura 56 – Antropometria sem título (ANT 155)

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

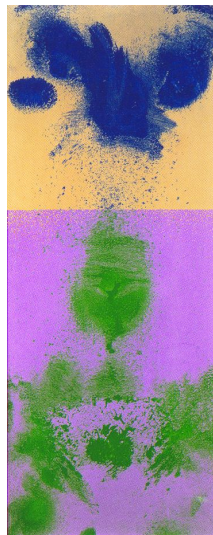


Figura 57 – Antropometria sem título (ANT 149)

⁶⁰ RESTANY, Pierre. **Yves Klein, le monochrome**. Paris, Hachette, 1974, p. 99.

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

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



Figura 58 – Performance na Galerie Internationale d'Art Contemporain

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

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

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

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

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

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

Ao mesmo tempo em que se refere a si mesmo como um Ocidental, cristão convencional que acredita na ressurreição da carne (DP 151), Klein se envolve com as artes marciais. *Mezzo* ocidental/*mezzo* oriental, o artista leva adiante sua “arte da saúde” com a arte do judô. Decisivo para sua formação de pintor e *nessa disciplina da arte que é o teatro, de uma maneira imprevisível, mas também produtiva e realista* (DP 177), o judô é exercício físico e espiritual: o seu aspecto devocional coloca em jogo menos uma doutrina religiosa particular do que a conformidade com uma prática⁶³. Em mais um de seus momentos de redefinição de identidade em sua trajetória moderna, o Ocidente se volta para o Oriente. Artistas como John Cage ou Robert Morris se envolvem com a filosofia zenbudista, baseada em instantâneas respostas aos impulsos, por seu turno, Klein se volta para a prática do judô.

Em 1952, ele vai viver no Japão sua aventura das artes marciais, à qual dá continuidade, sem qualquer interrupção, em sua volta à França, quando segue sua “vocação de pintor”. Trata-se da aventura da sua existência, aliás, vivenciada com o mesmo *entusiasmo*. Cara ao artista, e fundamental para entender a natureza imediata de sua ação, a noção é elaborada em mais de um de seus vários escritos, como “Utopie de l’enthousiasme” e “Des bases (fausses), principes, etc. et condamnation de l’évolution”, claramente influenciado pelas teorias de Isou, ainda que Klein se mostre reticente quanto ao movimento letrista francês⁶⁴.

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

⁶⁴ Ver Le Dépassement de la problematique de l’art, p. 324.

Por meio da prática do judô, Klein domina a disciplina necessária para lidar com tal entusiasmo, e assim empregá-lo em sua prática de arte-vida. Mais precisamente através dos katas, os *molhos de chaves do judô*, como o futuro pintor sentencia em texto publicado em 1954, “Fundamentos do judô”. Os katas designam uma seqüência de movimentos técnicos que se desenvolve de acordo com um plano de luta executado contra um ou vários adversários. Sempre envolvendo a relação com o outro, os golpes compreendem contenções, arremessos e imobilizações. Espécie de coreografia à qual o lutador segue em aparente rigidez e que, no entanto, se lhe revela como possibilidade de, uma vez executada à perfeição, libertar-se de si mesmo e recriar-se⁶⁵. Acreditando em sua eficácia, o disciplinado lutador repete os gestos, tal qual o pintor na execução dos monocromos.

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

O Kai:

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

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

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

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

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

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

Klein coloca em prática esse procedimento nos seus monocromos azuis que podem multiplicar-se infinitamente, conservando sempre a mesma proporção. Proporcional à excelência de sua regência e ao grau do nosso envolvimento, seu sucesso se deve principal e essencialmente à estreita disciplina. Afinal, o Vazio é frágil, precisa ser conservado através do esforço repetido. Mera cinza física dessa prática que deve ser presença constante em nossas vidas⁶⁶, a obra funciona como traço de um processo a ser ininterruptamente repetido para lograr sua eficácia. *Venha comigo para o Vazio*: extensivo a nós todos, o convite implica a condução à nossa própria transformação.

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

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

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

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

Daí a *sua* própria ética do azul, e sua atitude autoritária quando simula em alguns artigos de Dimanche rituais de passagem “da vertigem ao prestígio”, de um modo de expectativa para a plena comunhão com a vida ela mesma. Enérgico, Klein obriga o público a circular por entre as *Cinco salas*, por exemplo, com bolas de ferro amarradas nos pés. As pessoas entrariam pela sala dos nove quadros monocromos azuis, para, em seguida, passar por uma sala vazia, inteiramente branca; depois, entrariam na sala dos nove monogolds, sempre do mesmo formato dos precedentes azuis da primeira sala, para então passar por uma sala escura e, posteriormente, pela sala dos nove monopink, sempre do mesmo formato dos anteriores. Klein prossegue com a experiência⁶⁹ e conclui com uma convocação a entonar um Te Deum durante os trinta minutos da manifestação.

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

⁶⁸ BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos**. Op. cit., p. 93.

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

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

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

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

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

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

Tropo recorrente na retórica de De Gaulle, o renascimento do Estado francês se funde com o capitalismo, e faz da grandeza nacionalista sinônimo de crescimento econômico⁷¹. A reconstrução da nação-estado francesa como potência mundial, através do contínuo estímulo à produção e ao consumo, acaba por conduzir a democratização da sociedade, baseada no modelo republicano, contra ela mesma. O aumento das chances dadas à iniciativa individual teve como preço político colocar em crise o duplo movimento entre cidadão e Estado que estrutura a sociedade democrática francesa - por um lado, uma emancipação coletiva que arrancava o indivíduo de sua dependência privada e o transformava em cidadão pela participação política e, por outro, a melhoria de suas condições de existência privada pela ação dos serviços públicos e de equipamentos coletivos permitia ao Estado dominar os consumos⁷².

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

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

⁷² EHRENBURG, Alain. **L'individu incertain.** Op. cit., p. 20.

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

dois grandes relevos no hall de entrada, que nosso pintor tem a oportunidade de realizar o monocromo em sua dimensão fundamental⁷⁴.

Congenitamente público, o monocromo convive com um meio de arte paroquial, refratário às linguagens contemporâneas, na Paris da passagem dos anos cinquenta para os anos sessenta. Ali Klein atua por uma espécie de conspiração do monocromo, com os selos azuis (2,5 X 2 cm), por exemplo, que estendem o pensamento monocromo para o domínio social/público ao manter a mesma proporção (5 X 4) das telas. Depois de pagar a postagem normal do correio, o artista teria dado dinheiro extra para um funcionário carimbar os cartões postais ou envelopes perto ou sobre seus selos. Como se cada marca postal validasse oficialmente seu azul, Klein obtinha o certificado oficial do governo para seu monocromo. Além de encontrar em cada carteiro que levava um desses postais um mensageiro do seu azul, e em cada destinatário um receptor – mesmo que involuntariamente⁷⁵. Do mesmo modo, o artista traz bombeiros para seu espaço de trabalho na execução das pinturas de fogo, assim como requisita a presença de guardas republicanos para a exposição do vazio. À falta de um circuito de arte proporcional à escala congenitamente pública do monocromo, Klein incorpora aos seus procedimentos componentes extra-artísticos, representativos, porém, de outros domínios do mundo público.

Klein insere o azul IKB no tecido urbano parisiense desde seu caráter potencialmente público. A exposição do Vazio é um bom exemplo de como o artista pontua o monocromo nas várias instâncias públicas. No interior da galeria de Íris Clert, para quem foi convidado ou pagou para entrar⁷⁶, ele especializa a

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

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

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

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

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

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

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

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

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



59 – Yves Klein e Globo terrestre azul

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Com o esteta A, Kierkegaard insiste na interpenetração recíproca entre matéria e forma na obra de arte clássica, o que iria contra a insistência exclusiva sobre a atividade de criação formal. Desse modo, o que o filósofo chama de desejo justo supõe uma crítica ao idealismo hegeliano, que reduziria a humanidade a “um ponto desencarnado cuja interioridade era constituída por uma atividade lógica atemporal”⁸⁴. Baseada na linguagem e na consciência histórica, a criação artística entra naquela eternidade que não se encontra fora do tempo, mas no meio⁸⁵ - tal como Mozart faria em Don Juan.

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

⁸³ KIERKEGAARD, Sören. **Ou bien ... Ou bien**. Op. cit., p. 43.

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

⁸⁵ KIERKEGAARD, Sören. **Ou bien ... Ou bien**. Op. cit., p. 44.

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

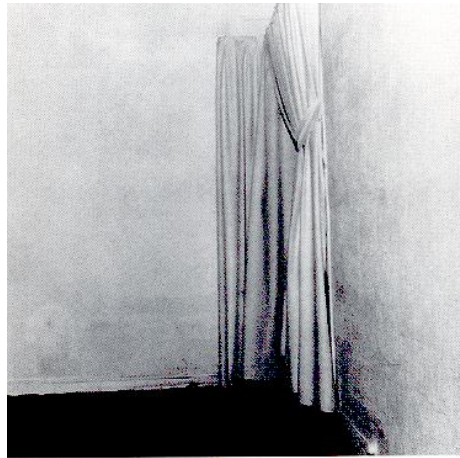


Figura 60 – Exposição do Vazio

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁷ KIERKEGAARD, Sören. **Ou Bien Ou Bien**. Op. cit., p. 62.

⁸⁸ Idem, p. 65.

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

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

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

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

⁸⁹ KIERKEGAARD, Sören. **Ou Bien Ou Bien**. Op. cit., p. 68.

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

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



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

5

Conclusão

I though would sail about a little and see the watery part of the world. It is a way I have of driving off the spleen, and regulating the circulation (...) whenever it is a damp, drizzly November in my soul (...)

Herman Melville, *Moby Dick*

O lugar-melancolia se desenvolve segundo a estrutura temporal do acidente de trem no interior de um túnel, como descreve Kafka em seu diário. Sem distinguir a luz da entrada, nós permanecemos ali, parados, ansiosos pela luz da saída, tão minúscula que sempre escapa a nosso olhar, continuamente a procurá-la. Adquirimos breve noção da saída com os “flashes” monocromáticos de Klein, através das pistas substantivas de Beuys – diferentes combinações de elementos do chão de seu túnel – ou nos sucessivos e idênticos takes tomados por Warhol daquela situação. Cada um deles repete sua condição de acidentado: alegria compulsiva da ininterrupta descoberta, o sofrimento íntegro ou a insistência no caráter ansioso do nosso tempo são experimentados como a abertura de um espaço vazio em nosso próprio túnel. Do consumo dos diferentes leftovers fica um arrepio da consciência, disposição mental que, se não muda a forma prática de nosso túnel, coincide com nossa conduta em relação a ele – e não seria este o único modo de mudá-lo?

Como lugares-melancolia, apresentamos nessa tese desempenhos poéticos já históricos que sobrevivem, entretanto, com vigor crescente: através de manobras inspiradas e calculadas sobre a materialidade da arte moderna, as obras de Beuys, Klein e Warhol repotencializam a nossa vivência no espaço da arte contemporânea. Identificado com a ressonância da matéria viva, Joseph Beuys trafega por linguagens artísticas modernas visando exclusivamente à potência espiritual da forma. Ao proclamar sua tese fundamental – todo ser humano é um artista -, dá sua contribuição pessoal para a ‘história da arte’ que, desvinculada da típica subjetividade artística ou da inovação formal, desafia a dinâmica do modernismo pautada no desenvolvimento progressivo. Empreende assim um ensaio para uma nova economia poética – a escultura social – cuja verdade se encontra na trama da cisão entre estética e arte.

Quanto a Yves Klein, tendemos a responder afirmativamente ao crítico Itzhak Goldberg: sim, o pintor encarna uma espécie de Ícaro da modernidade

como legítimo descendente do “choc” baudelairiano. Agente transmissor da sensibilidade, o artista sabe, no entanto, que sua insistência sobre a intensidade do fenômeno agora só sobrevive através de truques, como o da célebre fotografia do salto no vazio. Oscilando entre uma vocação profundamente idealista e uma atitude cínica, para Nan Rosenthal, a obra de Klein hesitaria, contudo, 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, a partir da lógica do campo tal como a concebe a física moderna, onde é impossível traçar uma linha e separar duas substâncias diferentes. Presente e atuante em cada ponto do campo, encontra-se a polaridade da potência absoluta. Afinal, sentencia Klein, *os ‘pintores e os poetas’ verdadeiros não pintam nem escrevem poemas. Eles são simplesmente pintores e poetas no estado civil.*¹

O contato diário com uma produção artística moderna, rapidamente absorvida pelo mercado e logo elevada à suprema dignidade da História da Arte, permite a Andy Warhol observar: os críticos de arte atribuíam à Pop mais precursores do que os pais que Shirley Temple tinha nos filmes. Ao operar sobre a materialidade da arte explicitamente permeável à cultura de massa, o artista suspende o valor da arte, e hoje verificamos que o real-artificial warholiano antecipava de fato nosso cotidiano hiper-flat. A individualidade incerta, elaborada nos laboratórios da Factory, é agora televisionada em programas de auditório e reality-shows; todos nós instalamos mini-factories em nossas casas e escritórios.

Uma posição geográfica estratégica e privilegiada e uma aguda inteligência visual se combinam para que ocorra o que o esteta A kierkegaardiano qualificaria como uma feliz chance: a absoluta interpenetração recíproca entre forma a matéria capaz de “formar” o mundo atual. “Mundo Warhol”, onde, para Maurizio Cattelan, artista residente em Nova York, nós vivemos tanto quanto na cidade do Empire State – o edifício simplesmente está lá, você o conhece, de vez em quando olha pra ele para se orientar quando está perdido, mas você não pensa realmente nele². A incorporação do artista à paisagem contemporânea confirma seu “dom” para a direção de arte do cotidiano novaiorquino nas décadas de

¹ KLEIN, Yves. **Quelques extraits de mon journal en 1957**. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Yves Klein (catálogo de exposição). Op. cit., p. 178.

² CATELLAN, Maurizio. **Army of one**. Artforum, October, 2004, pp. 148/9.

60/70/80. Assim, os efeitos do “curto século americano” se fazem sentir em obras-Warhols que, sem levar ao autor por trás delas, com ele apenas coincidem. Espécie de acordo com a realidade culturalizada estabelecido pelo artista justamente por meio da não-edição dos seus registros.

A não-atividade ininterrupta da Factory testemunha o atual estado do que o historiador Reinhardt Koselleck denomina aceleração - indicador infalível de que a diferença temporal progressiva entre experiência e expectativa, o progresso, só se conserva quando continuamente modificada³. Nas seqüências de imagens múltiplas Warhol simula experiências acumuladas que instauram certa permanência sem efetivar-se numa estrutura duradoura nem tampouco numa mudança da ação inicial. O artista dá-se conta do *novo tempo* que agora *tem em sua mão*⁴, um tempo contabilizado em unidades que, combinadas, tornam visível determinado aspecto da diferença entre experiência e expectativa. Tensão antropológicamente pré-existente, na modernidade ela é concebida como separação consciente entre espaço de experiência e horizonte de expectativa a ser constantemente preenchida pela ação humana – tal é a noção moderna do tempo histórico. Cada vez mais larga, a diferença entre experiência e expectativa, no entanto, parece se desconectar do assentamento das condições para permitir que se viva e se aja.

Assim Warhol estabelece visualmente uma espécie de distensão entre expectativa e experiência como *a* experiência do seu lugar-melancolia: duração/conceito-objeto que *permanece* na sucessão de retratos e auto-retratos através da expectativa ininterruptamente preenchida pela “mesma” experiência. Trata-se da multiplicação por zero, repetição da mesma imagem que demonstra um déficit de existência, uma perda de qualidade da vivência, por assim dizer, consoante com certa estrutura temporal. O que, como sabemos, significa menos a morte do que justamente a qualidade específica do confronto warholiano: incômoda permanência de um vazio que exige a tomada de decisão por nossa

³ Para Koselleck, a aceleração é um indicador infalível de que a diferença temporal progressiva entre experiência e expectativa, o progresso, só se conserva quando continuamente modificada KOSELLECK, Reinhardt. **Futures Past**. Op. cit., p. 269.

⁴ Através do exemplo do relógio digital, Warhol não pode ser mais preciso e concreto: “Digital clocks and watches really show me that there’s a new time on my hand. And it’s sort of frightening. Somebody has thought of a new way to show time, so I guess we won’t be saying one ‘o’clock’ too much longer, because that’s ‘of the clock’ or ‘by the clock’ and there won’t be any more clocks: it’ll be ‘one time’ instead of ‘one o’clock’ and ‘three-thirty time’ and ‘four-forty-time’.” (PAW 117)

vida. Menos um impacto, a sensação provocada é a de um torpor alerta, também sentido com as polaroids de celebridades, fotografias únicas e chapadas, como se ambientadas em shopping centers, onde a manutenção da luz, da temperatura, do som e/ou do cheiro anula as variáveis às quais somos naturalmente expostos. “Imersos” numa atmosfera *plastic and white*, aqueles rostos nos afrontam, mobilizando-nos num estranho estado intelectual imaginativo.

A sensação, incômoda ao extremo, é como que prolongada, por exemplo, no vídeo “Dial H-I-S-T-O-R-Y”⁵, de Johan Grimonprez. Colagem de depoimentos de vítimas e seqüestradores de aviões nos anos 70/80, a obra é conduzida por uma narração fictícia, monocórdia, inspirada em romances de Don DeLillo, e pela trilha de música-disco dos anos oitenta. A edição das imagens, cortes e aceleração das seqüências, combinada à edição do som, exige uma percepção que alterna entre o automatismo dos reflexos condicionados e a fruição contemplativa. A monótona voz em *off* reitera: os seqüestradores tomaram o lugar dos escritores. Restam agora somente os fragmentos da grande literatura do passado, e o enredo do vídeo - a incapacidade da linguagem dizer a totalidade do real - se desenrola como a própria sucessão das imagens balizada pelo ritmo constante da narração monocórdia que, num unísono com o som disco, provoca uma aflição. Somos então deixados num estado similar ao do torpor alerta warholiano.

Se uma nova experiência é criada pela penetração do horizonte de expectativa no espaço de experiência (Koselleck), a insistente invasão do inesperado como que anula essa criação. Longe de reduzir-se a um lamento por nossa condição na sociedade do espetáculo, no entanto, o vídeo tem como efeito a capacidade de nos (i)mobilizar na poltrona. Disque história: conecte-se com o evento fundamental da sua existência perpetuamente em curso, enfrente suas condições de possibilidade - o que se é, e o que se pode vir a ser. Diante do que definitivamente não pode ser mudado, resistimos, porém, ali na sala de cinema - e fora dela.

(“Dial H-I-S-T-O-R-Y” confirmou a sensação dúbia de desolamento e excitação, posteriormente qualificada como melancolia, que experimentei ao primeiro encontro com Warhol. Assistido em 2001, no CCBB do Rio, enquanto eu elaborava o projeto da presente tese, o vídeo me permitiu re-vivenciar uma

⁵ Estruturado em duas partes de 50 minutos, o vídeo, elaborado na Bélgica em 1995/7, foi apresentado na Documenta de Kassel sob a forma de instalação.

sensação similar à que tive com as obras do artista norte-americano no *Kunstmuseum* de Lucerne, em 1995 – meu primeiro lugar-melancolia – e assim confirmar o tema do trabalho a ser desenvolvido).

Eles sempre dizem que o tempo muda as coisas, mas você realmente tem que mudá-las por você mesmo (PAW 111). A princípio estranha à habitual impassibilidade de Warhol, a frase por ele pronunciada acaba por confirmar, no entanto, parte da natureza dúbia da nossa experiência com suas obras. Afinal, como foi discutido ao longo da tese, é fundamentalmente a partir do aspecto temporal que o artista nos propõe um confronto. Entre a negação e a afirmação, ele nos mostra que a realidade só pode ser modificada quando se concorda com ela. Nas várias exclamações monocórdias, por exemplo, o artista reconhece sua impotência diante do que definitivamente não pode ser mudado. E, justamente por incorporar suas limitações ao seu método de trabalho – a não-edição de imagens – ele resiste, passivo. Sua obra não agride, desconcerta justamente pela completa honestidade de sua resistência.

Aí está sua “força”, praticamente neutra, tal como na supressão da exclamação, por exemplo, em *the world is great* - não apresentaria esta sentença, aliás, uma estrutura lacunar próxima àquela de “I would prefer not to” de *Bartleby*? Giorgio Agamben observa que a frase pronunciada pelo personagem de Melville deixa em aberto a referência, desloca a linguagem do registro da proposição, que predica algo de algo, para o do anúncio, que não predica nada de nada. *Bartleby* se inscreveria, assim, na estirpe dos mensageiros, para quem a linguagem se converte em puro anúncio de sua paixão. “Purificado de toda doxa, de todo parecer subjetivo, o pathos é puro anúncio do aparecer, exposição do ser sem algum predicado”⁶. Tal como Warhol, que incide, para falar com Agamben, no “ponto de indiferença entre potência e não-potência” poética - pura possibilidade como estratégia de ser - no espaço cultural contemporâneo.

Sobre esse ponto de indiferença entre potência e não-potência, surge o lugar-melancolia, lugar de suspensão da arte que indica *o passo* para uma outra forma artística a partir da ambigüidade da potência poética no contexto cultural aberto, e crescentemente dominado pela cultura de massa. Operação Pop por excelência, tal como realizada por Warhol: uma vez distinguida, como *high art*,

⁶ AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby o de la contingência**. Op. cit., p. 115.

sua prática artística de outras, ele precisa encontrar outra prática viável; anunciar sua “aposentadoria”, talvez, como fez em 1965, quando a Pop Art começava a ser seriamente considerada por historiadores da arte e museus. Em grande festa realizada na Factory, por ocasião do lançamento do livro “Pop Art”, de John Rublowsky e Ken Heyman, Warhol se vê completamente satisfeito com sua decisão de abandonar a arte quando observa, ao seu lado, uma garota em um vestido Courrèges de plástico dizer *suando, que vestir aquilo era como sentar nua numa cadeira de cozinha. Ela tinha uma cópia do livro e pediu que eu o autografasse. Conforme eu folheava as páginas e olhava as reproduções coloridas, eu me vi completamente satisfeito por ter me aposentado: os básicos enunciados Pop tinham sido completamente colocados*⁷.

A cultura de massa é tão sedutora que, inevitavelmente, determinará qualquer nova prática, e o fará não de um modo neutro e aberto, mas, e de preferência, distorcendo, segundo suas próprias regras, as qualidades próprias àquela prática. Warhol compreendeu e jogou com isso de tal modo que sua obra dos anos sessenta, vale repetir, longe de se mostrar datada, parece ganhar força. Trata-se de um cortante “ato tímido monossilábico” sobre o limite entre o campo autônomo da arte e a situação cultural de massa.

Desnecessário repetir o caráter inofensivo da revolução azul ou o aspecto vago da escultura social, há que se voltar para o índice transformador dessas propostas. Sem oferecer perigo ou ameaça, a marcha do Beuys desarmado ou a silenciosa retirada dos quadros por Klein são tão leves quanto as almofadas prateadas de Warhol que flutuam galeria afora. Essas obras, entendidas em suas respectivas trajetórias ao vazio, conseguem desconcertar por sua contingência absoluta, por sua coragem e disponibilidade para assumir sua vulnerabilidade – sua própria potência do não-ser, de modo a restituir a possibilidade que as mantém entre o pleno acontecer e o não-acontecer. As resistências jogam com a possibilidade indefinida de que as coisas podem ser diferentes, mesmo se não se sabe exatamente como.

⁷ WARHOL, Andy. **POPism**. Op. cit., p. 115.

6

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **L'homme sans contenu**. Paris, Circé, 1996.
- _____. **Bartleby o de la contingência**. In Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville. Valencia, Pre-textos, 2001.
- ARISTÓTELES. **De anima**. São Paulo. Editora 34, 2006.
- _____. **O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, 1**. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1998.
- BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- _____. **A Poética do Espaço**. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- BARBARAS, Renaud. **Sentir e fazer – a fenomenologia e a unidade da estética**. São Paulo, Revista Novos Estudos CEBRAP, nº 54, pp. 85-96. Julho de 1999.
- BAUDELAIRE, Charles. **Le Spleen de Paris**. Paris, Flammarion, 1987.
- _____. **As Flores do Mal**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- BELTING, Hans. **Art History after modernism**. Chicago, The University of Chicago Press, 2003.
- BURTON, Richard. **The Anatomy of Melancholy**. New York, The New York Review of Books, 2001.
- CAVELL, Stanley. **In Quest of the Ordinary – Lines of Skepticism and Romanticism**. Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- _____. **Le monde comme choses – collection de pensées sur la colletion**. In: CENTRE GEORGES POMPIDOU. Les Cahiers du Musée national d'art moderne, nº 69, automne 1999.

- DANTO, Arthur. **After the end of art**. Princeton. Princeton University Press, 1997.
- DELACROIX, Eugene. **Journal**. Paris, Librairie Plon, 1996.
- EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996.
- _____. **Ideologia da estética**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.
- EHRENBERG, Alain. **Le culte de la performance**. Calmain-Lévy, Hachette Littératures, 1991.
- _____. **L'individu incertain**. Calmain-Lévy, Hachette Littératures, 1995.
- _____. **La fatigue d'être soi: dépression et société**. Éditions Odile Jacob, 1998.
- ELIAS, Norbert. **Os Alemães**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.
- FLAUBERT, Gustave. **Bouvard et Pécuchet**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
- FOSTER, Hal (ed.) **Discussions in Contemporary Culture**. New York, Dia Art Foundation/The New Press, 1998.
- FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIV. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda., 1974.
- _____. **Sobre a transitoriedade**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIV. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda., 1974.
- _____. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.
- GOETHE, J. W. **Doutrina das Cores**. São Paulo, Nova Alexandria, 1993.
- HANNAY, Alastair; MARINO, Gordon D. (ed.). **The Cambridge Companion to Kierkegaard**. Cambridge University Press, 1998.

- HASSOUN, Jacques. **A crueldade melancólica**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.
- HOFFMANN, E. T. A. **Contos Fantásticos**. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- HÜSSERL, Edmund. **The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology**. Evanston, Northwestern University Press, 1970.
- JEGSTRUP, Elsebet (org.) **The New Kierkegaard**. Bloomington, Indiana University Press, 2004.
- JONAS, Hans. **O Princípio Vida: fundamentos para uma biologia filosófica**. Petrópolis, Ed. Vozes, 2004.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. **O porvir de Nietzsche**. Revista Tempo Brasileiro, nº 143, pp. 73-80. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 2000.
- KAFKA, Franz. **Journal Intime**. Paris, Éditions Bernard Grasset, 1950.
- KANT, Emmanuel. **Anthropologie du point de vue pragmatique**. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1970.
- KIERKEGAARD, Sören. **Ou Bien ... Ou Bien ...** Paris, Gallimard, 1943.
- _____ . **Miettes philosophiques/ Le concept de l'angoisse/ Traité du désespoir**. Paris, Éditions Gallimard, 1990.
- _____ . **La Reprise**. Paris, Flammarion, 1990.
- _____ . **O conceito de ironia**. Petrópolis, Ed. Vozes, 1991.
- _____ . **É preciso duvidar de tudo**. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin e SAXL, Fritz. **Saturne et la Mélancolie. Études Historiques et Philosophiques: Nature, Religion, Médecine et Art**. Paris, Éditions Gallimard, 1989.
- KOSELLECK, Reinhart. **Crítica e Crise**. Rio de Janeiro, Eduerj/Contraponto, 1999.
- _____ . **Futures Past: on the Semantics of Historical Past**. New York, Columbia University Press, 2004.

- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc (org.). **L’Absolu Littéraire**. Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- LARUE, Anne. **Romantisme et Mélancolie. Le Journal de Delacroix**. Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998.
- MALÉVITCH, Kasimir. **La Lumière et la Couleur**. Lausanne, Éditions l’Age d’homme, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- _____ . **Humano, Demasiado Humano**. São Paulo, Cia. Das Letras
- _____ . **A Genealogia da Moral**. São Paulo, Editora Moraes, 1991.
- NOVALIS. **Fragments – précédés de Les Disciples à Saïs**. Paris, Librairie José Corti, 1992.
- PANOFKY, Erwin. **La vie et l’art d’Albrecht Dürer**. Paris, Hazan, 1987.
- RADDEN, Jennifer (ed.). **The Nature of Melancholy – from Aristotle to Kristeva**. New York, Oxford University Press, 2000.
- RÉE, Jonathan; CHABERLAIN, Jane (org.). **Kierkegaard: a critical reader**. Oxford, Blackwell Publishers, 1998.
- ROSENBERG, Harold. **Artworks and packages**. London, Thames and Hudson, 1969.
- _____ . **Objeto Ansioso**. São Paulo Cosac & Naify, 2004.
- ROSENFELD, Denis. **Ética e estética**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.
- SCREECH, M. A. **Montaigne et la mélancolie – la sagesse des essais**. Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- STAROBINSKI, Jean. **La Mélancolie au Miroir: Trois Lectures de Baudelaire**. Paris, Julliard, 1989.

- _____ . **Ironie et Mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard**. Critique. Paris, avril/mai 1996, n° 227 et 228, p. 291-308; 438-457.
- _____ . **A Invenção da Liberdade**. São Paulo, Edusp, 1994.
- TAYLOR, Charles. **As Fontes do Self**. São Paulo, Edições Loyola, 1997.

Referências bibliográficas específicas:

Andy Warhol

- BOURDON, David. **Andy Warhol**. New York, Harry Adams, 1989.
- CENTRE GEORGES POMPIDOU. **Andy Warhol retrospective** (Cat. Expo.) Paris, 1989.
- _____ . Les Cahiers du Musée national d'art moderne. Hiver 1990.
- DANTO, Arthur. **O filósofo como Andy Warhol**. Ars: Revista do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Vol. 1, n. 4, pp. 98-115. São Paulo, ECA/USP, 2004.
- DE DUVE, Thierry. **Cousus de fils d'or: Klein, Warhol, Beuys, Duchamp**. Villeurbanne, Art edition, 1990.
- ELGER, Dietmar. **Self-Portraits**. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004.
- ESTRELLA, Diego de. **Tristísimo Warhol**. Editorial Siruela, 1999.
- FINKELSTEIN, Nat. **Andy Warhol: The Factory Years, 1964-1967**. London, Sidgwick & Jackson, 1989.
- FONDATION BEYELER. **Andy Warhol Series and Singles** (Cat. Expo.). Basel, 2000.
- GARRELS, Gary (ed.). **The Work of Andy Warhol**. New York, Dia Art Foundation, 1996.

- GIDAL, Peter. **Andy Warhol, Film and Paintings**. New York, Da Capo Press, 1991.
- _____ . **Problems 'relating to' Andy Warhol's Still Life 1976**. Artforum, may 1978.
- GOLDSMITH, Kenneth (ed.). **I'll be your mirror. The selected Andy Warhol interviews**. New York, Carrol & Graf Pulishers, 2004.
- HACKETT, Pat (ed.) **The Andy Warhol Diaries**. New York, Warner Books, 1989.
- MADOFF, Steven Henry (ed.). **Pop Art: a critical history**. Berkeley/London, University of California, 1997.
- MICHELSON, Annette (ed.). **October files: Andy Warhol**. Cambridge, The MIT Press, 2001.
- SCHJELDHAL, Peter. **Andy Warhol 1928-87**. Art in America, v. 75, nº 5, p. 137, may 1987.
- THE MENIL COLLECTION. **Andy Warhol: Death and disasters**. Houston, Menil Collection e Houston Fine Art Press, 1988.
- WARHOL, Andy e HACKETT, Pat. **POPism: The Warhol '60s**. New York, London, 1980.
- WARHOL, Andy. **The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)**. New York/ London, Harcourt Brace & Company, 1975.
- WILSON, William. **Prince of Boredom. The Repetitions and passivities of Andy Warhol**. In warholstars.org (originalmente publicado em Art and Artists, em Março de 1968).

Joseph Beuys

- ADRIANI, Götz, KONNERTZ, Winfried, THOMAS, Karin. **Joseph Beuys. Life and Works**. New York, Barron's, 1979.
- BASTIAN, Heiner; SIMMEN Jeannot. **Joseph Beuys. Zeichnungen. Tekeningen. Drawings**. Prestel-Verlag, München, 1979.

- BEUYS, Joseph. **Par la présente, je n'appartiens plus à l'art.** Paris, L'Arche, 1988.
- _____ ; KOUNELLIS, Jannis; KIEFER, Anselm; CUCCHI, Enzo. **Bâtissons une cathédrale.** Paris, L'Arche, 1988.
- BORER, Alain. **Joseph Beuys.** São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- CENTRE GEORGES POMPIDOU. **Joseph Beuys** (Cat. Expo.). Paris, 1994.
- COOKE, Lynne, KELLY, Karen (ed.) **Joseph Beuys. Arena – where would I have got if I had been intelligent!** New York, Dia Center for the Arts, 1994.
- GALLWITZ, Klaus (org.) **Lightning with stag in its glare 1958-1985.** Berne, Benteli Verlag, 1986.
- HIRSCHL & ADLER MODERN. **Joseph Beuys: Ideas and Actions.** New York, 1988.
- LEINZ, Gottlieb; GRINTEN, Franz-Joseph van der. **Hauptstrom Jupiter Beuys und due Antike.** München, Paris, London: Schirmer-Mosel, 1993.
- OSTERWOLD, Tilman (org.). **Paul Klee trifft Joseph Beuys.** Ein Fetzen Gemeinschaft. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2000.
- RAY, Gene (ed.) **Joseph Beuys. Mapping the legacy.** Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art, 2001.
- ROSENTHAL, Mark. **Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments.** Houston, The Menil Foundation, 2004.
- SYLVESTER, David. **On Beuys.** Art in America. Vol. 87, nº 4, pp. 114-117. New York, April 1999.
- TEMKIN, Ann; BERNICE, Rose. **Thinking is Form: the Drawings of Joseph Beuys.** New York, Thames and Hudson, 1993.
- TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys.** New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1979.
- _____. **Joseph Beuys. Coyote.** Paris, Hazan, 1988.
- TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys: we go this way.** London, Violette Editions, 1998.

- ZWEITE, Armin. **Joseph Beuys: Natur, Materie, Form.** Munich, Schirmer/Mosel, 1991.

Yves Klein

- ART ET CRÉATION. N° 1. Paris, janvier-février, 1968.
- BERGGRUEN, Olivier; HOLLEIN, Max; PFEIFFER, Ingrid (ed.) **Yves Klein.** Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2004.
- BUCHLOH, Benjamin. **Out of the Blue: Klein and Poses.** In: Art Forum 33.10 (1995)
- CENTRE GEORGES POMPIDOU. **Yves Klein** (cat. exp.). Paris, 1983.
- _____ . **Paris-New York.** Paris, 1991.
- CHARLET, Nicolas. **Yves Klein.** Paris, Adam Biro, 2000.
- KLEIN, Yves. **Selected Writings.** London, Tate Gallery, 1975.
- _____ . **Le Dépassement de la Problematique de l'art et autres écrits.** Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003.
- LACOSTE, Jean. **Une cause désespérée: Yves Klein et Wittgenstein.** Le beau aujourd'hui. Paris, Éditions di Centre Pompidou, 1993.
- LEDEUR, Jean Paul. **Yves Klein.** Paris, Éditions Guy Pieters, 1999.
- McEVILLEY, Thomas. **Yves Klein, the messenger of the age of space.** Artforum, Jan 1982.
- RESTANY, Pierre. **Yves Klein, le monochrome.** Paris, Hachette, 1974.
- _____ . **Yves Klein.** New York, Harry N. Abrams, 1982.
- ROSENTHAL, Nan. **Comic relief – artist Yves Klein – Into the Blue.** Artforum, Summer 1995, pp. 93-97 e 130-1.
- SOLNIT, Rebecca. **Yves Klein and the Blue of Distance.** New England review, 2005.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)