



Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Curso de Especialização em
História da Arte e da Arquitetura no Brasil

Arte e Religião em Yves Klein
Um estudo a partir do Ex-Voto
dedicado à Santa Rita de Cássia

Aluna: Nathalia Ventura Perico

Orientador: Professor Doutor
José Thomaz Brum

Rio de Janeiro
31 de maio de 2021

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Curso de Especialização em
História da Arte e da Arquitetura no Brasil

Arte e Religião em Yves Klein
Um estudo a partir do Ex-Voto dedicado
à Santa Rita de Cássia

Aluna: Nathalia Ventura Perico

Orientador: Professor Doutor
José Thomaz Brum

Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da
PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Especialista
em História da Arte e da Arquitetura no Brasil. Aprovada pela Comissão
Examinadora abaixo assinada.

Professor José Thomaz Brum
Professor Cesar Augusto Tovar Silva

Rio de Janeiro
31 de maio de 2021

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, ao meu orientador José Thomaz Brum, professor das disciplinas de História e Estética I e II do curso de pós-graduação em História da Arte e da Arquitetura no Brasil da PUC-Rio, por todo apoio e incentivo para a realização deste trabalho. Obrigada por não soltar minha mão.

Agradeço também a todos os outros professores do curso de História da Arte e Arquitetura no Brasil – Antonio Edmilson Martins Rodrigues, Cesar Augusto Tovar Silva, Joao Masao Kamita, Paloma Oliveira de Carvalho Santos e Ronaldo Brito Fernandes – que, assim como o professor José Thomaz Brum, compartilharam com excelência e generosidade seus conhecimentos.

Agradeço a professora Ana Luiza Nobre, da graduação em Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio, pela recomendação em ingressar no curso de pós-graduação e por todo o incentivo, hoje e sempre.

Agradeço aos meus colegas de classe pelas trocas dentro e fora de sala de aula; em especial Stephanie Marques que, além de compartilhar uma forte amizade, fez de sua presença um grande diferencial no meu percurso dentro da pós-graduação.

Agradeço ainda às pessoas que permaneceram por perto durante essa trajetória; familiares e amigos que continuamente me fizeram enxergar minha própria potência.

Por fim, agradeço imensamente aos meus pais, por terem me proporcionado a melhor educação que eu poderia ter, e por despertarem em mim o espírito curioso que possuo hoje, essencial para todas as minhas conquistas. Meu mais infinito obrigada.

Resumo

O ex-voto – ou “ex-voto suscepto” (“o voto realizado”) – é uma das diversas manifestações artísticas, religiosas e culturais, que reforça, há séculos, os laços entre arte e religião na história. Em 1961, Yves Klein – artista francês nascido em 1928 – dedica um ex-voto à Santa Rita de Cássia, depositando-o sem se fazer conhecer no Convento de Santa Rita de Cássia, na região da Perúgia, na Itália. Tal fato – ocorrido no século das grandes guerras – reacende o debate sobre as questões que aproximam arte e religião, e suas possíveis implicações sobre a produção artística do século XX. A partir de uma análise do corpo de obras materiais e teóricas do artista, em seus aspectos físicos e simbólicos – em especial o objeto ex-voto - busca-se estabelecer, através do presente trabalho, as contribuições de Yves Klein para tal debate, e que, por fim, consagrou-o como um dos grandes artistas do século.

Palavras-chave: Yves Klein; arte; religião; ex-voto; Santa Rita de Cássia; espiritualidade

Abstract

The ex-voto – or “ex-voto suscepto” (“the realized vow”) – is one of several artistic, religious and cultural manifestations that have reinforced, for centuries, the bonds between art and religion in history. In 1961, Yves Klein – French artist, born in 1928 – dedicated an ex-voto to Saint Rita of Cascia, depositing it without making himself known at the Convent of Saint Rita of Cascia, in Perugia, Italy. This fact – which occurred in the century of the Great Wars – rekindles the debate on matters that bring art and religion together, and their possible implications for the artistic production in the 20th century. Based on an analysis of the artist's body of material and theoretical works, in their physical and symbolic aspects - in particular the ex-voto object - we seek to establish, through this work, Yves Klein's contributions to this debate, that in the end, established him as one of the greatest artists of the century.

Keywords: Yves Klein; art; religion; ex-voto; Saint Rita of Cascia; spirituality

Sumário

1. Introdução.....	6
2. Contexto histórico-artístico	10
2.1. Arte e história europeias do século XX	10
2.2. Discípulo de Delacroix	15
2.3. O clássico.....	17
2.4. Dadaísmo e experimentalismo: fonte da libertação.....	20
3. Positividade de Yves Klein.....	22
4. A questão da cor e sua prevalência.....	26
4.1. Monocromos e crítica à linha	26
4.2. O Azul: o início de tudo.....	30
5. O céu como o grande espaço vasto e azul	35
6. O vazio e o vôo.....	38
7. O Imaterial.....	42
8. Os lingotes de ouro e o ritual de venda das Zonas Imateriais de Sensibilidade Pictórica.....	44
8.1. A disposição dos lingotes de ouro	46
9. As outras cores no Ex-Voto e seus simbolismos.....	47
9.1. O Ouro.....	47
9.2. O Rosa	50
9.3. Trilogia das cores: azul, rosa e ouro no fogo	52
9.4. A disposição das cores no Ex-Voto e seu significado	55
10. A Carta: o hino de fé	56
11. Conclusão	59
Referências Bibliográficas	61
Vídeos.....	62
Imagens	62

1. Introdução

A relação entre arte e religião, no decorrer da história, é estreita e profunda. Não somente dentro de uma fé específica, mas nas mais diversas manifestações culturais e religiosas. No decorrer dos séculos, a prática de se representar narrativas, cenários e figuras em símbolos ou imagens para fins de comunicação entre participantes de um mesmo grupo, tanto de forma permanente como em rituais específicos, certamente levou ao fortalecimento desses laços.

O *ex-voto* – ou “*ex-voto suscepto*” (“o voto realizado”) – uma dessas manifestações artísticas, religiosas e culturais, é um objeto, imagem ou cópia “oferecido pelo agraciado a uma entidade intercessora, como forma de pagamento de uma graça ou milagre atendido”¹. A graça, por sua vez, seria:

*Dom sobrenatural ou socorro espiritual
concedido às criaturas por Deus para
conduzi-las à salvação, para a execução do
bem e para a santificação; bênção, dádiva.
[...] Dádiva concedida a alguém,
independentemente de prévio merecimento
[...] Bondade de Deus, que concede ao
homem favores, mercês.*²

No catolicismo, tal prática de se fazer ou encomendar a terceiros um *ex-voto* e doá-lo a um santo, geralmente entregando-os em locais específicos dentro de templos religiosos, ainda é muito comum nos múltiplos lugares em que seus praticantes estão presentes.

Tal objeto costuma adquirir uma forma representativa, quase literal, em relação ao pedido feito: *ex-votos* escultóricos com formatos anatômicos, nos mais diversos materiais – os mais comuns são cera ou madeira³ - relacionados a pedidos de cura de doenças ou enfermidades em partes específicas do corpo. Nas pinturas, é bastante presente a representação figurativa do santo e do próprio agraciado em cenário que retrate a graça sendo concedida.

¹ DUARTE, 2011. Pág. 123

² MICHAELIS Online.

³ FABRINO, 2012. Pág. 109

A partir de tais definições, é interessante olhar para o ex-voto de Yves Klein (Nice, 1928 – Paris, 1962), datado de 1961⁴, cujas características são tão específicas e únicas se comparadas a outros exemplos, que tornam essa obra, no mínimo, curiosa. Dedicado à Santa Rita de Cássia – da qual Klein era devoto desde criança por influências familiares - o objeto foi depositado no Convento de Santa Rita de Cássia, na cidade de mesmo nome, na região da Perúgia, na Itália.

O artista levou-o sem se fazer conhecer após a abertura de sua exposição retrospectiva no Museu Haus Lange, em Krefeld, na Alemanha.⁵ Foi descoberto apenas anos após sua morte, acontecimento costumeiramente denominado de “pequeno milagre na história da arte”⁶.



Figura 1: Irmã Andreina com o Ex-voto dedicado por Yves Klein a Santa Rita de Cássia, Itália, 1999

O objeto consiste em uma caixa de acrílico transparente de aproximadamente 15,2 x 21,6 x 3,8 cm [A x L x P]⁷, subdividida em cinco

⁴ Esta data refere-se ao ano em que o artista teria depositado o ex-voto no Mosteiro de Cássia, e não necessariamente sua data de produção.

⁵ RESTANY, 2005. Pág. 16.

⁶ WEITEMEIER, 2001. Pág. 71.

⁷ Altura x Largura x Profundidade.

compartimentos. Os três primeiros, na parte superior, dispostos lado a lado, contêm pigmento rosa (Monopink), pigmento azul ultramarino (International Klein Blue) e folhas de ouro (Monogold), respectivamente. A escolha das cores e materiais do objeto é bastante específica e significativa para Klein, o que será demonstrado ao longo do trabalho.



Figura 2: Ex-voto dedicado a Santa Rita de Cascia de Yves Klein, 1961

Na parte inferior encontra-se outro compartimento que ocupa toda a largura da caixa, onde estão depositados sobre pigmento azul, três lingotes de ouro, alinhados pelo centro em relação aos três primeiros compartimentos. Os lingotes das extremidades, alinhados ao pigmento rosa e às folhas de ouro, encontram-se em direção vertical, enquanto o do meio, alinhado ao azul, em direção horizontal. Um dado significativo em relação aos lingotes de ouro é que são provenientes da venda de *Zonas Imateriais de Sensibilidade Pictórica*, obra de Yves Klein que configuraria, por sua vez, “zonas de sensibilidade, do espaço em seu estado puro, impregnado com a presença do artista”.⁸

⁸ RESTANY, 2005. Pág. 16.



Figura 3: Transferência de uma Zona Imaterial de Sensibilidade pictórica para Dino Buzzati. Série n ° 1, Zona 05, 26 de janeiro de 1962

Por fim, na parte central da caixa, entre os pigmentos e os lingotes de ouro, há um último compartimento com a mesma largura do inferior, contendo uma carta escrita à mão por Yves Klein, direcionada à Santa Rita de Cássia. Segundo Restany:

O texto constitui um verdadeiro hino de agradecimento a Santa Rita. Depois de lhe ter agradecido os favores anteriores concedidos, Yves Klein coloca-se sob a proteção da Santa e invoca a sua ajuda para garantir o sucesso, a beleza e a eterna sobrevivência da sua obra.⁹

No presente trabalho, o objetivo é uma análise formal e simbólica do objeto Ex-Voto e suas características, tanto do todo como suas partes, relacionando-o diretamente aos aspectos teóricos que envolvem a obra do artista. Para tanto, utilizou-se principalmente textos reunidos no livro “*Superando as problemáticas da arte: os escritos de Yves Klein*”, originalmente organizado em francês por Marie-Anne Sichère e Didier Semin em 2003, e traduzido para o inglês por Klaus Ottmann, em 2016. Também se utilizou textos de Pierre Restany,

⁹ Ibidem.

crítico de arte e amigo de Yves Klein, que acompanhou o seu trabalho em vida e se dedicou a análises de suas obras e pensamento. Além destes estão presentes no trabalho passagens de outros autores e autoras que se mostram relevantes para a compreensão de temas específicos dentro dos campos analisados.

Faz-se necessária também uma análise do contexto histórico-artístico de Yves Klein, uma vez que se busca compreender o lugar de seu objeto Ex-Voto dentro do campo artístico, para além de fins espirituais e religiosos. Tal análise é feita a partir de textos dos historiadores da arte Giulio Carlo Argan e Ernst Gombrich, em “Arte Moderna” (originalmente publicado em 1988) e “A História da Arte” (originalmente publicado em 1950), respectivamente.

Por fim, são diversas as personalidades que desempenham papel significativo para a construção do pensamento e poética de Klein. Tanto artistas como Delacroix, como filósofos como Gaston Bachelard, entre outros, são citados nominalmente por Klein em seus escritos, como referência para o fortalecimento de seu próprio entendimento sobre arte e vida. Textos de tais personalidades aparecerão tanto por referência direta como através do próprio artista aqui apresentado. Optou-se por fazer a tradução dos textos estrangeiros para o português para uma melhor compreensão do trabalho por parte dos leitores.

2. Contexto histórico-artístico

2.1. Arte e história europeias do século XX

Ao iniciarmos o estudo sobre a obra material e teórica de Yves Klein, é importante atentar para o contexto em que esteve inserido. Não somente em relação à sua própria época em vida, mas também ao cenário histórico-artístico precedente, cujas características viriam a ser alvo tanto de sua admiração como de suas críticas.

Apesar de não ter frequentado a Academia de Artes, Klein nasceu filho de pais pintores e cresceu dentro do meio artístico. Segundo Hannah Weitemeier:

Yves Klein nunca aprendeu a pintar, nasceu no seio da pintura. Como ele próprio afirma

<<bebi o gosto de pintar no seio materno>>¹⁰

É de maneira intuitiva, através do convívio familiar e de trabalhos isolados que exerce no início de sua vida adulta, que o artista estabelece sua relação com as artes. Somente aos vinte e seis anos, em 1954, ao retornar de uma série de viagens pela Europa e Japão – que teriam influências específicas em seu trabalho – é que dá início, de fato, à sua própria produção artística. É relevante considerar que nessa época, o Japão ainda se encontrava em processo de recuperação após as explosões das bombas atômicas “Little Boy” e “Fat Man”, em Hiroshima e Nagasaki respectivamente, ambas em 1945. Tais eventos não deixariam de impactar Klein, como fica evidente em seu texto “*Minha posição na batalha entre a linha e a cor*”, de 1958:

É absolutamente necessário perceber - e isso não é exagero - que estamos vivendo na era atômica, onde toda a matéria física pode desaparecer de um dia para o outro para dar seu lugar ao que podemos imaginar como o mais abstrato.¹¹

Não somente o Japão, mas também a própria Europa se encontrava em cenário devastado pelas guerras, não apenas em aspectos físico-construtivos - com cidades inteiras destruídas - mas sobretudo em relação aos aspectos ideológicos. Isto pois depois de tantos anos em que os valores da sociedade europeia se construía sobre os pilares do progresso – fortalecidos pelos avanços científico-tecnológicos decorrentes da Revolução Industrial, e pelos avanços ideológico-sociais originados pela Revolução Francesa – encontravam-se em crise por conta dos conflitos bélicos.

Pode-se dizer que os impactos decorrentes das guerras não foram mais brandos menos duros em relação ao contexto artístico. O cenário do final do século XIX e início do século XX é marcado por movimentos artísticos importantes como Impressionismo, Expressionismo e as Vanguardas Europeias que, juntos, configuram o que se conhece como Arte Moderna. Movimentos como Expressionismo alemão, Fauvismo, Cubismo, entre outros, cada um com suas particularidades, apresentavam um sentimento comum de proposta, como um

¹⁰ WEITEMEIER, 2001. Pág. 7

¹¹ KLEIN, 2016. Pos. 649

papel a desempenhar na construção do mundo moderno através da arte. Como o próprio nome sugere – o termo “vanguarda” ou “avant garde” possui significado militar como *“a parte dianteira de uma tropa ou combate”*¹² – tais movimentos se colocavam à frente, inclusive através de manifestos, de uma transformação da sociedade.

Com a aceleração das transformações tecnológicas e sociais, surge por parte dos artistas um sentimento de uma transformação também no campo artístico, uma vez que esse não deixaria de ser também uma espécie de reflexo da própria sociedade. O movimento das vanguardas levantaria então um questionamento em relação à arte considerada, até então, como tradicional. Durante séculos, os padrões estabelecidos nas artes, dados como ideais, eram relacionados à pintura e escultura renascentistas, de caráter mimético, construídas a partir de uma perspectiva matematicamente projetada e, portanto, amplamente difundida como método de ensino nas academias de arte. O que buscavam os artistas modernos era superar essas “heranças do passado”¹³, o espírito intrínseco ao pensamento e às intenções artísticas que viriam, por fim, ditar a forma como outras obras seriam criadas.

Conforme decodificavam-se os códigos e regras que conectam as manifestações artísticas de diferentes épocas, dava-se início à possibilidade de fugir de tal herança e criar algo totalmente novo, para uma sociedade totalmente nova. Com a crise da forma que se estabelece na pintura, o equilíbrio do quadro passa a ser resolvido não mais através da perspectiva, mas sim a partir do conjunto pictórico, ou seja, com a própria variação de cores. Isso acarretaria – especialmente através de pintores franceses – num fortalecimento da própria pesquisa pictórica, com artistas como Cézanne, Gauguin, Matisse e outros. Klein seria então uma espécie de herdeiro desse “laboratório da cor”. Klaus Ottmann cita uma fala de Yves Klein na introdução do livro *“Superando as problemáticas da arte: os escritos de Yves Klein”*:

*[...] A nação francesa é a mais rica do mundo em esplendor espiritual, sensual, natural ... A força da França é a arte!*¹⁴

¹² DICIO: Dicionário Online de Português.

¹³ ARGAN, 1992. Pág. 228.

¹⁴ KLEIN, 2016. Pos. 173

Outros pintores anteriores ao período da Arte Moderna já teriam desempenhado papel fundamental no campo pictórico – como é o caso de Delacroix, que será mencionado adiante no trabalho – mas é nesse momento que se vê um crescimento desse caráter na pintura, muito fortalecido por uma crise da forma. Uma vez saturadas as referências europeias tradicionais e consolidadas, começava-se a buscar inspiração longe do território europeu, a caminho do Oriente, como, por exemplo, Gauguin no Taiti.



Figura 4: Paul Cézanne, Baignistas Grandes (1900-1906)



Figura 5: Paul Gauguin, *Duas mulheres taitianas* (1899)

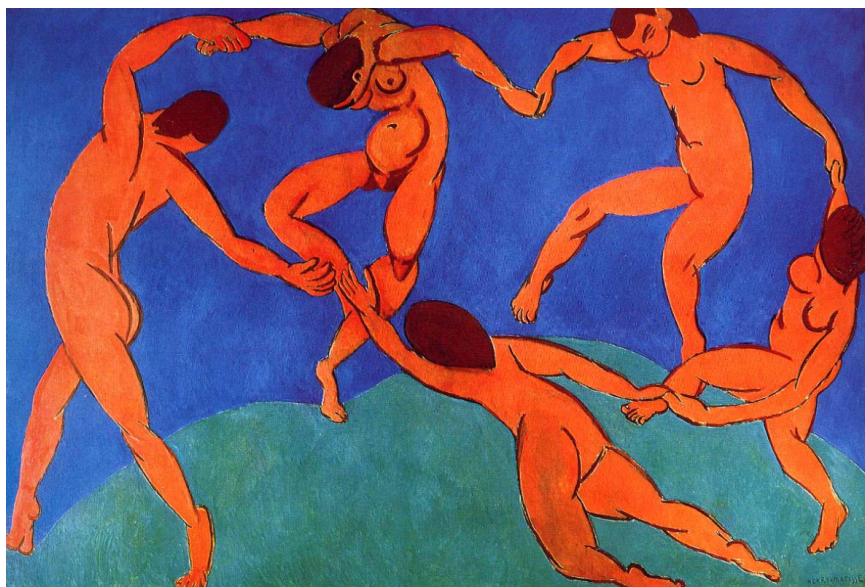


Figura 6: Henri Matisse, *Dança (II)* (1910)

2.2. Discípulo de Delacroix

Ai do quadro que mostra a um homem dotado de imaginação nada mais do que acabamento. O mérito da imagem é o indefinível: é apenas o que vai além da precisão: em uma palavra, é o que a alma acrescentou às cores e às linhas.
Delacroix¹⁵



Figura 7: Eugène Delacroix, Cristo no Lago de Gennezaret (1854)

No que se refere à cor e à pesquisa pictórica, Yves Klein destaca o pintor romântico Eugène Delacroix (Saint-Maurice, 1798 – Paris, 1863) como seu verdadeiro mestre. Sobre este, Argan, afirma:

*Para Delacroix, líder reconhecido da “escola romântica”, a história não é exemplo ou guia do agir humano, é um drama que começou com a humanidade e que dura até o presente.*¹⁶

Nascido durante os últimos anos da década marcada pela Revolução Francesa, Delacroix teria forte presença no contexto pós-revolução. De forma semelhante a outros artistas posteriores, Delacroix também sentira-se saturado com os padrões acadêmicos da arte em sua época, o que o incentivaria a buscar referências pictóricas no continente africano. Ernst Gombrich, afirma:

¹⁵ KLEIN, 2016. Pos. 2980

¹⁶ ARGAN, 1992. Pág. 55.

Pertencia Delacroix à extensa linhagem de grandes revolucionários surgidos no país das revoluções. Era um caráter complexo, com vastas e variadas simpatias, e seus belos diários mostram que Delacroix não gostaria de ser caracterizado como um rebelde fanático. Se lhe atribuía esse papel era porque ele não aceitava os padrões da Academia. Não tinha paciência para conversar a respeito de gregos e romanos, repassando a insistência no desenho correto e a constante imitação de estátuas clássicas. Acreditava que, em pintura, a cor era muito mais importante que o desenho, e a imaginação mais do que o saber. [...] Cansado dos temas eruditos que a Academia desejava que os pintores ilustrassem, foi para o norte da África em 1832 a fim de estudar as cores resplandecentes e as roupagens românticas do mundo árabe.¹⁷

No auge do romantismo, Delacroix teria “inventado” a cor dentro da pintura francesa. Para Yves Klein, o seu próprio azul – intitulado “International Klein Blue” ou IKB - seria uma espécie de coroação de todo este percurso da cor, que se inicia com Delacroix, passa por Cézanne, fauvistas, expressionistas, e chega nele próprio. Sobre isso, ele afirma:

*Sexta-feira, 23 de Agosto 1957 - Chamonix
Minhas proposições monocromáticas são paisagens de liberdade. Eu sou um impressionista e um discípulo de Delacroix.¹⁸*

Através dos diários do artista, Klein enxerga algo que ele próprio busca em sua arte: o “indefinível”. Como um romântico, reconhece na pintura daquele não somente uma tentativa de representação do real ou de cenas históricas. Era preciso transmitir - no caso de Delacroix, através da cor - essa sensação, emoção, o “indefinível”: o “momento pictórico”. Yves Klein compreende que, por mais que Delacroix não definisse tal acontecimento, apenas a mera consciência de sua existência já o validava como um gênio do século XIX.

¹⁷ GOMBRICH, 2011. Pág. 505 e 506.

¹⁸ KLEIN, 2016. Pos. 540.

A pintura serve apenas para prolongar para outros o "momento" pictórico abstrato de maneira tangível e visível. Delacroix: [...] as pinturas são para pintores geralmente as marcas desses "momentos", assim como os poemas são para os poetas.¹⁹

É na oposição entre Delacroix e Ingres, este um pintor clássico e acadêmico, que Yves Klein admite a sua aproximação com o primeiro:

As influências externas que me levaram a seguir esse caminho monocromático para o imaterial são múltiplas: primeiro, a leitura do diário de Delacroix, o campeão da cor, cujo trabalho está na fonte da pintura lírica contemporânea; depois, um estudo de Delacroix em relação a Ingres, o campeão de uma arte acadêmica, que, a meu ver, ao engendrar a linha e todas as suas consequências, levou a arte de hoje a uma crise de forma [...]²⁰

2.3. O clássico

Yves Klein, em diversas passagens de seus escritos, trata a si mesmo como um pintor clássico, ou aspirante a tal. O artista afirma em texto intitulado “*Theatre Du Vide*”, publicado no “*Dimanche*” – jornal de um único dia, criado e lançado em caráter performático pelo próprio Klein – em 27 de novembro de 1960:

“... o espírito em que vivo é um espírito de admiração, estabilizado e contínuo, um espírito clássico, porque não tenho características de vanguarda, nenhuma característica da vanguarda que envelhece tão rapidamente, de geração em geração. Minha arte não pertencerá a uma era, assim como a arte de todos os grandes clássicos jamais pertenceu às épocas em que viveram, porque, como eles, procuro, acima de tudo, perceber em minhas próprias criações o “transparecer” daquele imenso “vazio” em

¹⁹ KLEIN, 2016. Pos. 567.

²⁰ Ibid. Pos. 1671.

*que vive o espírito permanente e absoluto,
livre de todas as dimensões!* ²¹

Em outra passagem, reafirma:

“Sob nenhuma circunstância eu me considero um artista da vanguarda. Insisto em deixar claro que, pelo contrário, penso e acredito ser um artista clássico, talvez até um dos raros clássicos deste século.” ²²

O termo “clássico” em arte é geralmente relacionado à Arte Clássica, ou seja, relacionado ao mundo Antigo – em Grécia e Roma. Segundo Argan, tal movimento carregaria em si uma racionalidade e uma representação positiva da natureza, contrário ao “romântico”. Este, por sua vez, estaria mais relacionado à Idade Média e aos países nórdicos, de caráter mais emotivo – associado em muito às narrativas religiosas – e tenderia a representar a natureza de forma mais misteriosa e oculta.

Apesar de tais definições, compreende-se que o sentido do termo “clássico” que o artista busca é o que envolve uma certa atemporalidade, de forma “estabilizada e contínua”. Diferentemente dos movimentos de vanguarda, Klein não pretende ser necessariamente uma contraposição, ou mesmo ter contraposições dentro da história. Sua arte é única e exemplar; e, principalmente, não pertence a uma ou outra era. Seria independente, inclusive, de seu próprio contexto; uma arte infinita e absoluta, repleta de liberdade em todos os sentidos e instâncias, sejam reais ou espirituais.

Em um de seus primeiros textos, *“Alguns (falsos) fundamentos, princípios, etc. e a condenação da Evolução”* ²³, publicado em 1952 na revista “Levante da Juventude” ²⁴, Klein compara a história e os fundamentos – regras, modelos e princípios dados como exemplares – a ruínas. Ele afirma: não quer construir algo novo com os alicerces de uma ruína, pois aquele acabaria, por fim, sendo uma ruína em si. Ele estaria construindo, portanto, através de sua arte, algo novo ao lado desta ruína (usando sua própria metáfora). Esta, por fim, cairia em esquecimento, através da indiferença. Uma vez que fundamentos não fazem mais

²¹ Ibid. Pos. 1972.

²² KLEIN, 2016. Pos. 1378.

²³ Ibid. Pos. 426.

²⁴ Título original: “Soulèvement de la jeunesse”. Fonte: Yves Klein Archives.

sentido, deixam de existir e dão lugar a novos outros. Tornar-se um pintor clássico significaria garantir sucesso em sua arte através de seus próprios e singulares mecanismos, não somente para o cenário artístico vigente, mas sobretudo, para o futuro.

É interessante analisar que o “clássico” a que Klein se refere não é o puramente racionalista, livre de sensibilidade ou emoção. A sensibilidade na produção artística não é apenas importante, é essencial: não à toa o termo aparece nas “*Zonas de Sensibilidade Imaterial Pictórica*” e ainda na proposição de uma *Escola de Sensibilidade*²⁵. Nesse sentido, compreende no romantismo de Delacroix tal característica, não apenas como uma ânsia pela liberdade de expressar-se, mas sobretudo à capacidade de percepção em relação à cor.

Klein ainda compreende o intelecto intimamente ligado à intuição e aos desejos. Não se contenta meramente com os impulsos sensitivos: encontra na consciência sensível e na sensibilidade consciente a chave para alcançar a maior das profundezas artísticas: o absoluto. Yves Klein não pretende ser apenas um artista do século XX. Ele quer ser o artista do século XX.

*"Além disso, meu trabalho não é "pesquisa";
é minha corrente de fuga, meu rastro. É a
questão da velocidade estática- vertiginosa
que me impulsiona, parado, ao imaterial!
Mais uma vez, ouça o que não estou dizendo
quando falo do meu trabalho: "É claramente
mais bonito porque é inútil!" Não, eu digo:
"É assim, e assim será, e ninguém jamais
será capaz de torná-lo outra coisa! "Por
quê? Precisamente porque é "clássico!"”²⁶*

Pierre Restany escreve ainda sobre como o artista teria alcançado tal objetivo no fim da vida, lugar que tanto almejava:

*Ele se torna o que sempre sonhou ser: um
pintor clássico de seu próprio estilo [...].²⁷*

²⁵ KLEIN, 2016. Pos. 1378

²⁶ Ibid. Pos. 2015.

²⁷ RESTANY, 2005. Pag. 41

2.4. Dadaísmo e experimentalismo: fonte da libertação

É possível pensar que, num caminho alternativo em relação aos movimentos de vanguarda mencionados anteriormente, estaria a reação dos dadaístas aos acontecimentos decorrentes da Primeira Guerra Mundial. Isto não seria menos importante para Yves Klein, uma vez que ele dependia radicalmente do que havia sido o Dadaísmo para elaboração do próprio pensamento. Mesmo que de forma inconsciente, o artista conhecia os métodos operacionais e intelectuais dos quais se utilizavam os dadaístas. Argan comenta sobre Klein, em “*Arte Moderna*”:

É evidente que já não está em jogo uma técnica nem, a rigor, um “estilo”: a operação consiste em atos de escolha, cujos motivos dizem respeito apenas ao artista, mas cujos efeitos agem sobre a sociedade inteira.²⁸

Como um questionamento, não somente aos valores desacreditados pela guerra, mas também a um racionalismo desacreditado, o Dada coloca a arte em voga até então – com atenção especial para o Cubismo - como principal alvo. Por mais que este último também estivesse em posição de contraste em relação a movimentos anteriores no que concerne a questão da forma, ele ainda mantinha a “razão social da arte” inalterada: permanecia arte como produção de objetos artísticos, destinados ao espaço expositivo do museu e a comercialização sistemática burguesa.

Os dadaístas – através da figura protagonista de Marcel Duchamp - buscam então, no choque negativo, chegar a um estado de não-arte. É nesse momento que é forçada uma liberação maior dos artistas, não somente em relação à obra ou o fazer artístico em si, mas sobretudo ao sistema artístico e todas as suas instâncias.

A obra, o espaço expositivo, a autoria, as escolhas, tudo caminha para uma arbitrariedade proposital, intencionalmente realizada para chocar o público. É a negação do próprio estado da arte, ao mesmo tempo que acaba por aproximar arte e vida: seja subvertendo o espaço expositivo através de ações fora do museu, seja através da própria obra, utilizando-se objetos e materiais do cotidiano - e não qualquer cotidiano: da rua de um país em guerra, totalmente arrasada pela

²⁸ ARGAN, 1992. Pág. 555

destruição - como matéria prima, muitas vezes dispensando qualquer interferência para ser exposto. Segundo Argan:

*"Não há um procedimento operativo, e sim uma alteração de juízo."*²⁹



Figura 8: Marcel Duchamp, A noiva despida por seus pretendentes (1915-1923)

Contudo, apesar de proceder de maneira totalmente diversa em relação aos outros movimentos de vanguarda, pode-se pensar que o dadaísmo ainda constitui uma espécie de proposição, mesmo que no choque negativo: negar a arte não deixa de ser uma tomada de atitude, uma proposta de mudança. O cenário em que Yves Klein nasce e cresce possui uma característica particular: após as explosões das

²⁹ ARGAN, 1992. 358

bombas atômicas, dos campos de concentração, e de toda a violência em gigantesca escala que se viu na Segunda Guerra, o sentimento no campo artístico é de paralisia. Como disse Adorno, em 1949:

“Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas.”³⁰

É nesse cenário devastado pela guerra que Klein se coloca novamente como uma proposição, contudo de forma inédita: através de um choque positivo. Como um sopro no alento de uma Europa muito desencantada, busca sua própria e quase inclassificável poética, através da alegria e, especialmente, do entusiasmo. Além disso, diferentemente dos dadaístas, Yves Klein não busca negar o sistema artístico, pelo contrário: apropria-se do valor burguês intrínseco ao sistema para propor e vender o que ele acredita ser algo real.

3. Positividade de Yves Klein

A postura que assume Yves Klein é, sem sombra de dúvidas, uma de suas características mais marcantes, fortalecida ainda pelo contraste com o momento histórico em que viveu. Segundo Hannah Weitemeier:

“Desde a mais tenra idade, graças a um corpo atlético e extremamente adestrado, a par de uma enorme capacidade de se entusiasmar pelo misterioso e maravilhoso, Yves Klein irradiava uma auréola de jovem herói, cujo humor aparentemente irresponsável e ligeiramente ingênuo e infantil espalhava à sua volta a radiação de um Eros mensageiro dos deuses. O artista parecia viver numa esfera superior, pairando por cima dos comuns mortais.”³¹

³⁰ ADORNO, 1998. Pág. 10.

³¹ WEITEMEIER, 2001. Pág. 81

É interessante observar que, ao mesmo tempo em que o artista busca alcançar uma verdade individual e única na sua arte, ele não deixa de se apropriar dos mais diversos códigos, seja na arte, na filosofia, ou mesmo na religião. Quando criança havia sido introduzido à religião católica, através de sua tia Rose Raymond, inclusive visitando Cássia, onde depositaria seu Ex-Voto no futuro. Ainda jovem é seduzido pelo universo do judô e das artes marciais que, mais do que uma atividade física que despertaria nele o interesse pelo movimento do corpo no ar, também apresentaria toda uma filosofia oriental da qual ele se apropriaria: “*É necessário considerar as derrotas como etapas importantes na direção da Grande Vitória*”.³²

Não menos interessante é a sua aproximação com a filosofia oculta Rosacruz, através de escritos de Max Heindel.

Contudo, justificar sua arte e decisões a partir de tais referências nem sempre é simples, uma vez que, ao apropriar-se de um ou outro código, poderia se criar um cenário de contradições. Por mais que tais justificativas conferissem um certo grau de validação para suas decisões, o fato de ter que escolher entre um ou outro caminho, a partir de uma lógica da eliminação, gerava uma espécie de prisão que Klein certamente rejeitava. Por isso, Restany aponta para a atitude de Klein de se apropriar livremente de tais códigos, ora referindo-se a eles, ora rejeitando e contestando-os veementemente. Segundo ele, tal fato:

*[...] mostra bem como e com que cinismo oportunista na liberdade interpretativa Yves soube manipular, no momento certo, os códigos de referências espirituais emprestados de fontes externas ao dogma católico.*³³

Nessas referências, é importante como ele encontra na própria filosofia de Gaston Bachelard³⁴ a explicação que procurava, como justificativa para essa libertação:

Poremos em evidência uma espécie de generalização polêmica que faz passar a

³² KLEIN, 2016. Pos. 374

³³ RESTANY, 2005. Pág. 4

³⁴ Filósofo francês, nascido em 1884. Entre diversas obras, Bachelard discute sobre a poética do espaço e a poética dos elementos naturais: terra, água, fogo e ar. Seu ano de falecimento coincide com o do próprio Yves Klein, em 1962.

*razão do “por que” ao “por que não”.
Daremos lugar à paralogia ao lado da
analogia e mostraremos que à antiga
filosofia do como se sucede, em filosofia
científica, a filosofia do “por que não”.³⁵*

Dessa forma, substitui-se a lógica tradicionalmente racionalista de que algo existe pois é provado, por uma lógica da fé. O questionamento do “por que?” se torna “por que não?”. Tal atitude abre completamente todos os caminhos de possibilidade, uma vez que desaparecem todas as barreiras e obstáculos que a mente poderia impor. É nesse cenário que tudo se torna não somente possível, mas mesmo provável. Para um artista, criador por natureza, o momento “por que não?”, em que se assume a total e infinita liberdade da existência de tudo e qualquer coisa, seria a chave para a conquista de todos os impulsos e desejos e, conseqüentemente, para o novo na arte:

*O momento "POR QUE NÃO" na vida de
um homem é o que decide tudo, é o destino.
É o sinal que transmite ao artista
inexperiente que o arquétipo de um novo
estado de coisas está pronto, que
amadureceu, que pode ser trazido ao
mundo.³⁶*

Igualmente interessante é observar que um dos materiais que se faz protagonista no seu corpo de obras é a esponja: o material que, por natureza, contém a propriedade de absorver tudo e se impregnar de tal coisa. Como uma metáfora de si próprio, que seria capaz de absorver todas as referências, códigos, imagens, o que fosse, e impregnar-se livremente de tal conteúdo. O resultado que surgiria a partir de então seria sua própria e particular metabolização do que o afetava.

³⁵ BACHELARD, 2008. Pág. 12.

³⁶ KLEIN, 2016. Pos. 1043



Figura 9: Yves Klein, Escultura de esponja azul sem título (SE 260), 1959

Para muitos tal atitude pareceria uma espécie de brincadeira ou a própria comprovação de uma falta de seriedade, uma ingenuidade quase infantil. Por vezes, Klein explicita ser esta a reação das pessoas frente às suas ações – mesmo que sua intenção fosse a mais honesta, pura e verdadeira possível. Ao contrário do esperado, não somente ele não se deixaria abalar por tais comentários, como isto coroaria sua própria atitude:

*“Quanto aos que consideram os jovens em ação como 'ingênuos', não têm noção de que ser ingênuo é viver, e não ser ingênuo é suicidar-se”.*³⁷

O espírito jovem aqui significa pureza, um estado de grau de abertura não contaminado pelas amarras sociais e históricas impostas pelos, já mencionados, “fundamentos e princípios”. Em relação a obstáculos em geral, não seria fingir que eles não existem, mas agir apesar deles. A paralisia é impossível para Klein. E, quase por ironia, viriam a escrever após a sua morte:

“Profético será aquele que arrancar das confusões e contradições os avisos de um revolucionário e aí encontrar as proposições para uma arquitetura do futuro; aqueles que meditarão, que apreciarão a reabilitação dos elementos em harmonia ou seu oposto, que vai refletir sobre o

³⁷ KLEIN, 2016. Pos. 453.

*significado arquitetônico da luta entre a água e o fogo, a vibração tátil do ar, quem vai conciliar arquitetura e os elementos fundamentais, arquitetura e fluidez, e quem vai enraizar o homem”.*³⁸

4. A questão da cor e sua prevalência

4.1. Monocromos e crítica à linha

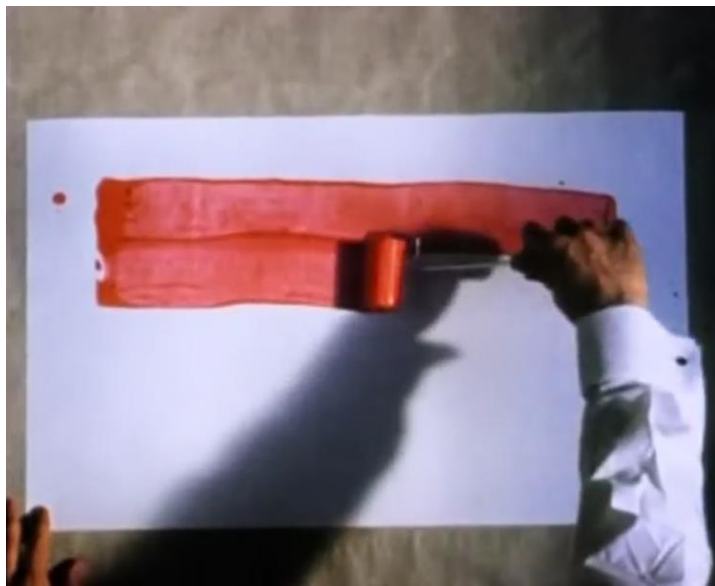
No Ex-Voto dedicado a Santa Rita de Cássia, de 1961, estão presentes dois dos principais pigmentos que Yves Klein utilizou em seus trabalhos: o azul e o rosa. Além desses, há um espaço dedicado ao ouro, metal também utilizado por ele, através de técnicas de douramento com folhas de ouro que aprendera ainda jovem. Cada um desses se fez presente em etapas variadas da trajetória do artista, por vezes sozinhas, outras em conjunto. Contudo, o interesse de Klein pela cor – no sentido mais genérico - não começou diretamente ligado às três mencionadas.

Sua primeira publicação, “*Yves Peintures*” (1954), e exposição de mesmo nome, no *Club des Solitaires* (salões privados da editora *Éditions Lacoste*, Paris, em 1955), apresentavam pinturas monocromáticas de diversas cores: verdes, laranjas, azuis, rosas, entre outros. As cores são aqui colocadas em plural devido a uma colocação do próprio artista para a exposição:

*“[...] cada nuance de uma cor é, de algum jeito, um indivíduo, um ser que é da mesma raça da cor básica, mas claramente possui uma personalidade única e uma alma distinta e individual.”*³⁹

³⁸ RESTANY, 2005. Pág. 37: Por Claude Parrent em 1968.

³⁹ KLEIN, 2016. Pos. 531.



Figuras 10, 11 e 12: Cenas do Filme: "Yves Klein La Revolution Bleue"
00:09:35 / 00:09:37 / 00:09:38

Klein buscava, já nessa época, apresentar cada quadro sem nenhuma variação de matiz; apenas a cor uniforme. Ele escreve:

*“Procuro assim individualizar a cor, pois cheguei à conclusão de que cada cor expressa um mundo vivo e eu expressei esses mundos na minha pintura.”*⁴⁰

O artista afirma que a cor individual, uniforme e, portanto, pura, seria capaz de irradiar uma *“força dominante, que se afirmaria diante de toda a pintura”*⁴¹. Sua tentativa ao realizar as pinturas monocromáticas é expandir a cor na sua forma mais absoluta. Para tal, Klein dedicaria ao longo de sua vida uma intensa pesquisa na produção de pigmentos e materiais fixadores de forma a não alterar a cor original.

Após essa primeira exposição, Klein exhibe novamente tais pinturas na Galeria Colette Allendy, em Paris, em 1956. Contudo, após debate realizado na ocasião, Klein destaca que sua exposição não teria sido bem compreendida pelos espectadores. Ele afirma que alguns não conseguiam dissociar uma pintura da outra, pensando os quadros como partes de uma só composição, exatamente o contrário do que pretendia – uma confrontação única e pessoal do espectador com cada tela em sua individualidade. Ele registra no texto *“Minha posição na batalha entre a linha e a cor”*, de 1958:

*“[...] muitos dos espectadores foram prisioneiros de uma forma de ver condicionada e permaneceram sensíveis às relações entre as diferentes proposições (relações de cores, de intensidades, de dimensões e integração arquitetônica), reconstituindo os elementos de uma policromia decorativa”.*⁴²

Como o próprio título enfatiza, linha e cor seriam como rivais, opostos em sua essência. Seriam as linhas como o esqueleto do corpo humano, que o estrutura, mas não concede, necessariamente, sua vida. As linhas concretizariam, mas não seriam responsáveis pela existência, muito menos pela essência, de algo. Muito pelo contrário, talvez fossem responsáveis apenas pela sua parte aparente.

⁴⁰ KLEIN, 2016. Pos. 531.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibid. Pos. 649.

A essência, portanto, estaria totalmente relacionada à cor, como matéria da sensibilidade pictórica absoluta.

“As linhas concretizam nossa mortalidade, nossa vida emocional, nossa razão e até nossa espiritualidade. Elas são nossas fronteiras psicológicas, nosso passado histórico, nossa educação, nossa moldura esquelética; elas são nossas fraquezas e nossos desejos, nossas habilidades e nossa invenção.”⁴³

E continua:

“A cor, por outro lado, é a medida humana e natural; banha-se em uma sensibilidade cósmica. A sensibilidade de um pintor não é onerada por misteriosos cantos e recantos. Ao contrário do que a linha nos tende a acreditar, é como a umidade do ar; cor é a sensibilidade tornando-se matéria - matéria no seu estado primário.”⁴⁴

Klein afirma que as linhas seriam o que possibilita alguém a ler a pintura, compreendê-la de forma inteligível. Contudo, uma pintura não está lá apenas para ser lida, mas para ser vista e, mais ainda, sentida. Há uma espécie diferente de impregnação no espectador que não é intelectual, mas sensorial. É possível imaginar ainda que, antes da linha ser a linha propriamente dita, ela é um conjunto de cor pura – amplia-se a linha, e lá está a cor em essência.



Figura 13: Yves Klein durante sua palestra na Sorbonne, 1959

⁴³ KLEIN, 2016. Pos. 634.

⁴⁴ Ibidem.

É por tal motivo que, já em sua primeira exposição, Klein não buscava ver a cor, mas perseguir a cor, o que se daria através de um refinamento do espaço: tirar cada vez mais os elementos, liquidar qualquer possibilidade de comparação, até que só sobrasse a cor pura. Chegar à essência da cor. E nesse caminho pela essência, pelo absoluto, ele chegaria ao Vazio e ao Imaterial, como será explorado mais adiante. Antes, contudo, ele exploraria um refinamento da cor, através do que ele chama de Período Azul.

4.2. O Azul: o início de tudo

O azul não tem dimensões. "Está" além das dimensões, enquanto as outras cores têm algumas.

Esses são os espaços psicológicos. O vermelho, por exemplo, pressupõe uma lareira que libera calor. Todas as cores trazem associações de ideias concretas, materiais e tangíveis, enquanto o azul evoca acima de tudo o mar e o céu, que são o que há de mais abstrato na natureza tangível e visível.

Para assinalar: o fogo é azul e não vermelho ou amarelo. Basta observar visualmente sua chama para ter a prova disso.⁴⁵



Figura 14: Yves Klein, Monocromo Azul Sem título (IKB 67), 1959

⁴⁵ KLEIN, 2016. Pos. 2951

O azul é indubitavelmente a cor mais conhecida no corpo de obras de Yves Klein. Para ele, é “o início de tudo”; inclusive nomeando seu Período Azul (com início na exposição na Galleria Apollinaire, em Milão, em 1957) literalmente como uma espécie de “iniciação” na sua aventura monocromática. Contudo, a cor azul – de uma forma genérica, ainda não adequada ao tom ultramarino que ele viria a utilizar – não chegou ao artista de maneira arbitrária. Conforme já mencionado, as pinturas e diários de Delacroix o influenciam abertamente.



Figuras 15 e 16: Eugène Delacroix, *A Liberdade guiando o povo*, 1830
Íntegra e Detalhe

Yves Klein deixa explícito tais influências ao justificar por que teria elegido a cor azul como sua protagonista:

"É através da cor que, aos poucos, fui conhecendo o imaterial. As influências externas que me levaram a seguir esse

*caminho monocromático para o imaterial
são centrais: primeiro, a leitura do diário de
Delacroix, o campeão da cor, cujo trabalho
está na fonte da pintura lírica
contemporânea [...]*⁴⁶

Em seguida menciona outra influência decisiva:

*“Por fim, e acima de tudo, fiquei
profundamente chocado quando descobri na
Basílica de São Francisco de Assis afrescos
escrupulosamente monocromáticos,
uniformes e azuis, que creio serem
atribuídos a Giotto, mas que podem ser de
um de seus alunos, ou então por algum
seguidor de Cimabué ou mesmo por um dos
artistas da escola de Siena. O azul de que
falo deve ser certamente da mesma natureza
e da mesma qualidade que o azul dos céus
de Giotto, que pode ser admirada na mesma
basílica do andar de cima. Mesmo que
Giotto tivesse apenas a intenção figurativa
de representar um céu claro e sem nuvens,
essa intenção é monocromática.”*⁴⁷



Figura 17: Giotto di Bondone, A prova de fogo, São Francisco se oferece para caminhar através do fogo, para converter o sultão do Egito (1296 – 1297);

⁴⁶ KLEIN, 2016. Pos. 1655

⁴⁷ KLEIN, 2016. Pos. 1671



Figura 18: Giotto di Bondone, Êxtase de São Francisco (1297-1300)



Figura 19: Giotto di Bondone, Êxtase de São Francisco (1297-1300), Detalhe

Além dos afrescos atribuídos a Giotto na Basílica de São Francisco de Assis, uma referência que não é citada explicitamente por Klein, mas para a pesquisa é evidente, é a própria Basílica de Santa Rita de Cássia, onde o artista depositou seu Ex-Voto, em 1961. Ao depararmo-nos com a pintura do interior da igreja, extremamente colorida, encontramos uma representação do céu igualmente monocromática, assim como em Giotto.



Figura 20: Basílica de Santa Rita de Cássia, em Cássia, Itália.

É importante destacar, contudo, que o azul de Klein difere, em parte, destes mencionados anteriormente. Sabe-se que, tradicionalmente em pintura, mistura-se os pigmentos puros com fluidos, formando a tinta a ser aplicada na tela. Para o artista, tal procedimento acabaria tanto por alterar a cor original do pigmento como por gerar um reflexo no quadro provocado pelo rebatimento da luz – como é possível ver em quadros pintados à óleo, por exemplo.

O azul de Klein – extraído do mesmo pigmento do azul ultramarino já existente – é matificado, ou seja, possui acabamento seco. Em parceria com um químico, ele desenvolve um fixador capaz de prender o pigmento à tela, sem que este perdesse suas propriedades pictóricas originais. É dessa maneira que ele chega ao tom e consistência do que seria posteriormente conhecido como International Klein Blue, ou IKB.

5. O céu como o grande espaço vasto e azul

Em relação às pinturas de Delacroix, Giotto ou mesmo da Basílica de Santa Rita de Cássia, algo em comum entre elas é que o azul se encontra presente na representação do céu. Pode-se dizer que é deste lugar a inspiração fundamental para Yves Klein, que inclusive em sua carta dedicada à Santa Rita ele denomina “meu céu azul”. Em texto ele escreve:

“Quando adolescente, escrevi meu nome nas costas do céu em uma fantástica jornada realista-imaginária, estendido em uma praia um dia em Nice... Eu odiei pássaros desde então por tentarem fazer buracos em meu maior e mais belo trabalho! Fora com os pássaros!”⁴⁸



Figura 21: Cena do filme: “Yves Klein La Revolution Bleue” 00:05:30

⁴⁸ KLEIN, 2016. Pos. 3384

De fato, sua relação com o céu teria se iniciado na juventude, através de um ritual com amigos – que, como ele, também se tornariam artistas: Arman e Claude Pascal. Segundo Hannah Weitemeier:

“É na companhia dos seus amigos Armand Fernandez (que mais tarde se tornaria o artista Arman, inventor das Acumulações) e do jovem poeta Claude Pascal, que Klein dá início a um sonho mirífico. [...] Numa ânsia megalômana, dividem o mundo entre si: Arman fica com a fecundidade da terra, <<a globalidade>>, a profusão de todas as coisas; a Claude, o poeta incipiente, cabem as palavras, enquanto Yves escolhe o espaço etéreo que circunda o planeta, <<o vazio>> expurgado de toda a matéria.”⁴⁹

Na relação entre o azul e o céu é que Klein faz novamente referência a Gaston Bachelard, através do livro *“O Ar e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento”*, originalmente publicado em 1943, em especial o capítulo *“O céu azul”*. Nesta passagem, Bachelard procura elucidar, através de outras importantes literaturas, a natureza aérea do azul do céu e como esta seria dificilmente apreendida, mesmo por um campo tão sensível como a poesia: poucos seriam os poetas que *“participam da natureza aérea do azul celeste”*⁵⁰.

O filósofo atribuiria tal fato à uma falta de “imaginação aérea” e descreveria o azul do céu como “infinito, distante, imenso”. Mesmo quando alguém dotado de imaginação aérea o sente verdadeiramente, ele precisaria ser expresso de alguma forma. Por isso afirma: *“a palavra azul designa, mas não mostra”*⁵¹, trecho chamativo também para Yves Klein. O céu azul seria representado de forma bastante distinta pelo poeta e pelo pintor: este pode mostrar o azul do céu, enquanto aquele precisaria nos fazer sonhar com ele. Ainda sobre a materialização do azul do céu na pintura, Bachelard faz um adendo:

Mas em via de materialização, materializa-se demais. Faz-se o céu azul demasiado duro, demasiado cru, demasiado pungente,

⁴⁹ WEITEMEIER, 2001. Pág. 8

⁵⁰ BACHELARD, 2001. Pág. 163

⁵¹ Ibid. Pág. 164

demasiado compacto, demasiado ardente, demasiado brilhante. Por vezes o céu nos olha demasiado fixamente. Atribuindo-se a ele demasiada substância, demasiada constância, porque a alma não se converteu à vida da substância primitiva. Tonaliza-se o azul do céu fazendo-o “vibrar” como um cristal sonoro, quando o que existe, para as almas verdadeiramente aéreas, é só a tonalidade do sopro.”⁵²

A marca aérea estaria, na verdade, num outro caminho. Numa “dinâmica da desmaterialização”, claramente um código do qual Klein se apropriaria, não somente para o próprio refinamento da cor, como um refinamento do próprio espaço em busca do Imaterial. É importante ressaltar que o azul IKB não é o azul do céu, pelo contrário: o verdadeiro azul do céu seria impossível de ser justamente representado através da pintura, pois sua verdadeira natureza caminha exatamente em direção à falta de matéria, ao contrário da pintura com tinta, inevitavelmente materializada. O azul de Klein seria então o azul do próprio pigmento, em seu estado mais puro: o azul do azul.

Na natureza tangível e visível, céu e mar são os únicos possuidores do azul capaz de transmitir a quem os vê o que há de mais abstrato: o impacto de se olhar para um ou outro é único, pois somente o céu e o mar possuem o azul verdadeiramente aéreo. O que busca o artista é criar um estado semelhante de impregnação espiritual de sensibilidade que, a princípio, apenas céu e mar conseguiriam em seu estado primário.

“...vamos verdadeiramente compreender, invertendo metáforas, que o azul do céu é tão irreal, tão impalpável, tão carregado de sonho quanto o azul de um olhar. Acreditamos contemplar o céu azul. De súbito, é o céu azul que nos contempla.”⁵³

Por fim, é impossível dissociar o fato de que na religião católica, o céu representa nada menos que o próprio Paraíso, o lugar de Deus por excelência. O céu como Paraíso é o mistério e, ao mesmo tempo, a fé absoluta. Rotraut Uecker, esposa de Yves Klein, concede em entrevista sua própria interpretação do azul:

⁵² Ibidem.

⁵³ BACHELARD, 2001. Pág. 168

O azul está realmente nos dando o espaço do universo ou o imaterial também. Mas pode ser espiritual. Poderia ser um retrato da espiritualidade... mas realmente dizemos Deus às vezes. Eles têm esses nomes. Mas não acho que devamos colocar um nome nisso.

6. O vazio e o vôo



Figura 22: Elena Palumbo, modelo e amiga de Yves Klein, mergulhando, 1952

Pode-se relacionar este capítulo de Bachelard com a própria postura de Yves Klein de, como um sonhador aéreo, encontrar na natureza o ambiente espiritual propício para a completa libertação de todas as barreiras físicas ou ideológicas. Klein é o pintor da cor, do azul, do céu e do próprio ar. No seu período azul, sua busca seria trazer aos olhos do espectador – mais que aos olhos físicos, aos olhos do espírito – o absoluto da cor. Numa trajetória de desmaterialização, sua próxima etapa seria o domínio do próprio ar e do vazio. Conforme cita Bachelard:

*Paul Éluard, Donner à voir (p. 11)
“Jovem, abri meus braços à pureza. Foi apenas um bater de asas no céu de minha eternidade... Eu não podia mais cair.”⁵⁴*

⁵⁴ BACHELARD, 2001. Pág. 168

É nesta passagem que Bachelard encontra a melhor interpretação e representação em palavras do que seria a natureza aérea do céu azul. É a libertação completa de tudo; é a expansão absoluta; a extinção de todas as dificuldades. Então, ele flutua, expande; e toma conta de tudo. Mais adiante no texto, sintetiza todo este percurso do céu para chegar na sua essência:

“... se quisermos aceitar viver pela imaginação, para a imaginação, com Éluard, essas horas de visão pura diante do azul suave e fino de um céu de onde estão banidos os objetos, compreenderemos que a imaginação do tipo aéreo oferece um domínio em que os valores de sonho e de representação são intercambiáveis em seu mínimo de realidade. As outras matérias endurecem os objetos. Assim, no domínio do ar azul, mais que alhures, sente-se que o mundo é permeável ao devaneio mais indeterminado. É então que o devaneio tem realmente profundidade. O céu azul se torna côncavo sob o sonho. O sonho escapa à imagem plana. Em breve o sonho aéreo, de um modo paradoxal, já não tem senão a dimensão profunda. As duas outras dimensões em que se diverte o devaneio pitoresco, o devaneio pintado, perdem seu interesse onírico. O mundo está então do outro lado do espelho sem aço. Possui um além imaginário, um além puro, sem aquém. Primeiro ele não tem nada, depois tem um nada profundo, em seguida uma profundidade azul.”⁵⁵

Esta é talvez uma das passagens mais importantes para a compreensão do que busca Klein através de sua poética. É tão grande sua importância que Klein elege esta pequena e última frase como uma obra em si a ser exposta: nada mais que a sua própria presença, recitando tais palavras que, tão sinteticamente reúnem o vazio e o azul. É a simplificação - não simplista. É a essência de sua própria arte.

Através das palavras de Éluard, que remete à contemplação do céu azul, poderíamos enxergar a profundidade no céu e, ao mesmo tempo no devaneio. Nos sonhos, visualizamos em profundidade. O mundo estaria do outro lado do

⁵⁵ Ibid. Pág. 170

“espelho sem aço”, neste lugar vazio. Mas não vazio no sentido de desprovido de conteúdo, mas sim como lugar de disponibilidade.

“Em nossos atuais tempos de materialismo, lamentavelmente, perdemos a ideia de todo o significado dessa palavra Espaço. Acostumamo-nos a falar de espaço “vazio” ou do “grande nada” do espaço, e perdemos completamente o imenso e santo significado daquela palavra. Em consequência, somos incapazes de sentir o respeito que essa ideia de Espaço e Caos deveria brotar em nossos corações. Para os Rosacruz, tal como para qualquer outra escola de ocultismo, não existe nada semelhante a esse “vazio” ou nada do espaço. Para eles o espaço é Espírito em atenuada forma, enquanto a matéria é espaço ou Espírito cristalizado.”⁵⁶

Uma vez que se buscava dominar este espaço “vazio”, nada mais essencial que estar nele. Isso daria lugar para o que é conhecida como uma das grandes obras do século XX, assim como o que o configuraria, possivelmente, como precursor da própria performance na arte: *O Salto no Vazio, de 1960*. Segundo texto da exposição retrospectiva de Yves Klein, ocorrida em 2005 no Museu Guggenheim de Bilbao:

O trabalho inovador de Klein, criado ao longo de apenas cerca de sete anos, antecipou várias tendências, incluindo Happenings and performance, body art, land art e aspectos da arte conceitual. Até hoje, continua a exercer um efeito duradouro.⁵⁷

⁵⁶ HEINDEL, 1961. Pág. 220

⁵⁷ YVES KLEIN ARCHIVES.



Figura 23: Yves Klein, Salto no Vazio, outubro de 1960

*O pintor do espaço salta para o vazio!
 O homem monocromático que também é
 campeão de judô, faixa-preta 4º dan, pratica
 levitação dinâmica regularmente! (com ou
 sem rede, com risco de vida).
 Ele afirma poder juntar-se em breve à sua
 obra preferida no espaço: uma escultura
 aerostática, composta por mil e um balões
 azuis, que decolará de sua exposição em
 1957 para o céu de Saint-Germain-des-Prés
 para nunca mais voltar!
 Liberar a escultura dos pedestais sempre foi
 sua preocupação. "Hoje o pintor do espaço
 deve, de fato, ir ao espaço para pintar, mas
 ele deve ir lá sem truques ou fraudes, e não
 de avião, nem de paraquedas, nem de
 foguete: ele deve ir lá por sua própria força,
 usando uma força individual autônoma; em
 suma, ele deve ser capaz de levitação."
 Yves: "Eu sou o pintor do espaço. Não sou
 um pintor abstrato, mas, pelo contrário, um
 artista figurativo e um realista. Sejamos
 honestos, para pintar o espaço, devo estar
 em posição. Devo estar no espaço."⁵⁸*

⁵⁸ KLEIN, 2016. Pos. 2041

Tal imagem e texto estampam a primeira página do jornal “*Dimanche: o jornal de um único dia*”, criado e lançado pelo próprio artista numa ação extremamente performática, em 27 de novembro de 1960. O salto, segundo Restany, seria uma espécie de “gesto exorcizante” para Klein, em que ele conseguiria retratar, através da fotografia, o seu lugar no espaço. O movimento ascendente, através da simulação de uma levitação – como em um sonho acordado – consagraria o seu lugar dentro do próprio vazio, como um verdadeiro anjo em sua época.

7. O Imaterial

*Minha presença ativa no espaço disponível
criará o clima e a ambientação pictórica
radiante que normalmente reina no estúdio
de qualquer artista dotado de poder real.
Uma densidade sensual que é abstrata,
contudo real, existirá e viverá por e para si
mesma em lugares que estão vazios apenas
em aparência.⁵⁹*

A partir das pinturas monocromáticas, em que ele buscava representar o universo absoluto pictórico da cor e, a partir da consciência do conteúdo espiritual, do vazio, Yves Klein procuraria alcançar o que seria verdadeiramente “pintar” no espaço. Uma vez que seu objetivo é estar e agir no espaço mais liberto de matéria, encontra a única possibilidade para tal se suas ferramentas e fontes fossem o próprio Imaterial.

Importante para compreender esse momento da trajetória de Klein é uma passagem em que ele escreve sobre os eclesiásticos. O que faz deste o que ele é não seriam suas roupas ou vestimenta, nem mesmo seus atos: um ator poderia fazer o mesmo, o que não o tornaria um eclesiástico de verdade; apenas sua representação. Portanto, ao reconhecer-se como um artista, bastava ter tal consciência: o que o tornava um artista, ou o artista do século XX, não eram suas obras “materiais”, mas a sua própria energia artística aplicada às obras. Segundo ele próprio ressalta:

⁵⁹ KLEIN, 2016. Pos. 1615

[...] *minhas pinturas são apenas as cinzas da minha arte.*⁶⁰

A intenção artística, uma vez que surge a partir de um verdadeiro artista, e que assim compreende a si próprio, seria suficiente para a produção de uma obra verdadeiramente artística. Assim surgem as famosas *Zonas Imateriais de Sensibilidade Pictórica*. Estas, conforme anteriormente mencionado, seriam “zonas de sensibilidade, do espaço em seu estado puro, impregnado com a presença do artista”⁶¹, que ele não apenas exhibe como comercializa – a preço de ouro.



Figura 24: Yves Klein apresentando uma "Intenção pictórica" Colette Allendy Gallery, Paris, por ocasião da exposição "Yves Klein: Monochrome Proposals", maio de 1957

Na busca pelo domínio completo do ar e, portanto, do imaterial, Klein chega ao ponto de elucidar se ele próprio não deveria se tornar o pintor despreendido de sua própria matéria. Muito fortalecido pela crença católica da vida eterna, o artista, livre de sua própria matéria terrestre, possuiria todo o anteparo para produzir o verdadeiro imaterial, como uma espécie de presságio de sua prematura morte. Segundo sua esposa, Rotraut Uecker, ao responder a uma entrevistadora se o artista já havia mencionado sua própria morte para ela:

⁶⁰ Ibid. Pos. 1627

⁶¹ RESTANY, 2005. Pág. 16.

Sim, era quase uma obsessão. Ele queria se tornar imaterial, pois acreditava que poderia continuar vivendo sem seu corpo. Foi um sonho maravilhoso para ele: morrer e viver intensamente como um espírito. Na verdade, ele tinha um projeto de foguete - ele criou uma versão pequena. Ele queria subir nele e ir para o espaço. Esse foguete tinha movimentos cada vez mais rápidos - e se destruiria no espaço. E ele também. Ele costumava ter esse tipo de ideia. Principalmente para seu projeto imaterial, ele queria que as pessoas o sentissem e pensou que talvez fosse impossível, enquanto ele estava vivo, fazer um imaterial tão forte quanto seria possível quando ele estava morto. Apenas dez minutos antes de morrer, ele disse: "Terei o maior estúdio do mundo, que pode ser considerado um espaço para trabalhar intensamente". Nos últimos meses antes de sua morte, ele estava trabalhando principalmente no imaterial. Portanto, pode-se considerar que sua morte foi realmente extraordinária, um sonho, e ocorreu na hora certa, porque ele morreu no meio de seu período imaterial".⁶²

8. Os lingotes de ouro e o ritual de venda das Zonas Imateriais de Sensibilidade Pictórica

Sobre o processo de comercialização das *Zonas Imateriais de Sensibilidade Pictórica*, dos quais as pequenas barras presentes no Ex-Voto seriam os frutos, é interessante notar o alto grau ritualístico envolvido. Klein propunha aos compradores as seguintes condições: se estes estivessem dispostos a queimar o comprovante de propriedade da zona, o artista devolveria metade do valor em ouro ao "cosmos". Somente dessa forma o comprador se tornaria verdadeiramente seu proprietário e, além disso, ele mesmo parte da obra. Do contrário, o ouro ficaria, em caráter provisório e temporário, com o próprio artista. Segundo Pierre Restany, os lingotes de ouro oferecidos no Ex-Voto à Santa Rita de Cássia seriam os que ficaram temporariamente na posse de Klein. Todo o processo deveria ser feito na presença de testemunhas do universo das artes:

⁶² Transcrição de entrevista de Rotraut Uecker (00:12:02)

“Todo possível comprador de uma zona de sensibilidade pictórica imaterial deve perceber que o fato de aceitar um recibo pelo preço que pagou tira toda a sua posse. Para que o valor imaterial fundamental da zona pertença a ele e se torne parte dele, ele deve solenemente queimar seu recibo, após seu nome e sobrenome, seu endereço e a data da compra terem sido escritos no canhoto do livro de recibos. Caso o comprador deseje que esse ato de integração da obra de arte consigo mesmo ocorra, Yves Klein deve, na presença de um Diretor de Museu de Arte, ou de um Especialista em Galeria de Arte, ou de um Crítico de Arte, mais duas testemunhas, lançar metade do ouro recebido no oceano, em um rio ou algum outro lugar na natureza onde o ouro não pode ser recuperado por ninguém. A partir deste momento, a zona imaterial da sensibilidade pictórica pertence ao comprador absoluta e intrinsecamente.”⁶³

A exigência por testemunhas conferiria a validação espiritual e artística ao rito de passagem, para além de uma comprovação da existência de tal acontecimento. Não somente em relação a este processo em específico, mas também durante toda sua trajetória, é comum a designação de diversos momentos de sua vida como “ritos de passagem”. Cada momento de revelação frente à um elemento, fosse em relação à cor, ao ar, ao imaterial e, futuramente, ao fogo, configuraria uma espécie de batismo para Klein em que, a partir daquele instante, ele estaria pronto para seguir aquele percurso.

Um forte exemplo é a própria exposição de 1957, na Galeria Colette Allendy em que Klein exibiu pela primeira vez a *Zona Imaterial de Sensibilidade Pictórica*, assim como sua primeira pintura de fogo. Restany aponta sobre este evento:

“Não se trata de coincidência, mas de revelação, e Yves Klein sabia a diferença: falava de "iniciação" em relação a este acontecimento.”⁶⁴

⁶³ KLEIN, 2016. Pos. 3356

⁶⁴ RESTANY, 2005. Pág. 2

Em outro momento, diz:

Ele realiza um rito de passagem, que é inscrito não apenas na visão cosmo-conceitual rosacruz, mas também no esquema muito mais geral da morte seguida pela ressurreição, onde a morte fictícia dá lugar à ressurreição simbólica do Escolhido. Ele recebe seu segundo batismo, o de fogo, com seu duplo valor, espiritual e alquímico.⁶⁵



Figura 25: Público em frente à obra "Tableau de feu bleu d'une minute", (M 41), com as fogueiras de Bengale acesas, no jardim da Galeria Colette Allendy, Paris, 1957

8.1. A disposição dos lingotes de ouro

A disposição das pequenas barrinhas de ouro também não ocorre de maneira arbitrária: os lingotes das extremidades, alinhados ao rosa e ao ouro – representando, respectivamente, o Espírito Santo e o próprio Deus – se encontram em direção vertical; enquanto o lingote central, alinhado ao azul, encontra-se

⁶⁵ Ibid. Pág. 9

deitado. Pode-se imaginar que esta disposição reforçaria o caráter de submissão do próprio Yves Klein, que se encontraria em posição “recolhida” em relação aos outros dois. Tal teoria pode ser reforçada a partir da passagem da carta dedicada à Santa Rita de Cássia, em que o artista se coloca como “não merecedor de tamanha graça”.

É possível interpretar ainda a escolha de Klein por depositar os lingotes sobre pigmento azul. Seguindo a interpretação anterior de que os lingotes representariam a figura de Deus, o Espírito Santo e ele próprio, o azul pode representar o próprio céu, assim como o plano de fundo em pinturas religiosas. A partir de uma perspectiva diferente, é possível também visualizar o pigmento como uma espécie de berço, que recebe e abriga os lingotes de ouro e todo seu significado, inclusive simbolizando o nascimento de algo.

9. As outras cores no Ex-Voto e seus simbolismos

9.1. O Ouro



Figura 26: Yves Klein, *Age d'or* [Era do Ouro] (MG 35), 1959

Pierre Restany, em *“Fogo no Coração do Vazio”* dedica um capítulo inteiro à matéria do ouro, presente tanto no Ex-Voto como em diversas outras obras de Yves Klein. Restany intitula o capítulo de “Fogo e Sol: Ouro”⁶⁶. O artista

⁶⁶ RESTANY, 2005. Pág. 18

faria uma série de obras com esse material – batizada de Monogolds – assim como já havia feito antes com o azul IKB, na série de mesmo nome.

O ouro, tanto como matéria em si, mas também em sua coloração e brilho, teria várias representações e significados para Klein. Restany cita a presença deste em diversas culturas: as auréolas dos santos nas pinturas religiosas, o anel de ouro egípcio – que representaria o curso do sol – a roda solar dos hindus, budistas ou celtas. Na cultura chinesa, o “metal imperial” representaria imortalidade e pureza. Na Bíblia, o metal seria também descrito como uma representação do fogo de Deus, o fogo purificador.

*"Esta operação alquímica aspira implicitamente à perfeição da natureza, ou seja, em última instância, à absolvição e à liberdade, ou à "redenção", segundo o dogma católico."*⁶⁷

Através de Hannah Weitemeier, é possível complementar ainda:

*"[...] o artista utilizará com um elevado grau de perfeição técnica. Foi durante sua permanência em Londres, em 1949, que aprendeu a técnica de dourar e cultivou respeito por este material tão precioso e exigente. O que acima de tudo o fascinava era a fragilidade do ouro, tão frágil, tão precioso, cujas folhas esvoaçavam com a mais ligeira aragem."*⁶⁸

Para o campo da Alquimia – também bastante citado por Klein e Restany – o ouro seria a matéria produzida pela Pedra Filosofal – a grande busca alquímica milenar – que também concederia a seu possuidor a imortalidade. Weitemeier diz:

*"Segundo a tradição da alquimia medieval, a procura de um método de fabricação do ouro confunde-se com a da própria Pedra Filosofal. Para além dos aspectos meramente materiais, a fusão dos elementos terrenos e celestes – como a transformação dos metais pesados em ouro, o valor supremo – tem origem num conceito místico e espiritual: a iluminação e a redenção do Homem."*⁶⁹

⁶⁷ Ibid. Pág. 19

⁶⁸ WEITEMEIER, 2001. Pág. 69.

⁶⁹ Ibidem.

Yves Klein, ao falar da Alquimia, menciona Rembrandt, pintor holandês, também como uma espécie de alquimista. Segundo ele, o artista sabia que deveria pintar figuras, personalidades, paisagens e outros, de forma a serem reconhecidos e, dessa maneira, ser aceito na sociedade. Contudo, o que fazia era:

“[...] uma presença pictórica criada por um pintor que soube refinar uma superfície para torná-la uma espécie de chapa fotográfica altamente sensível, cujo objetivo não era tirar fotos como uma máquina, mas sim capturar o momento poético, pictórico; a inspiração do artista, a comunhão e a iluminação na presença de tudo.”⁷⁰



Figura 27: Rembrandt, *Homem em um vestido oriental*, 1632

⁷⁰ KLEIN, 2016. Pos. 2902

9.2. O Rosa



Figura 28: Grand Monopink [Large Monopink] (MP 16), 1960

O rosa, ou Monopink, assim como o azul IKB e o ouro Monogold, também ganha lugar de destaque na trajetória artística de Yves Klein. Assim como ao ouro, Restany dedica no mesmo livro um capítulo ao rosa, denominado “Fogo e sangue: a cor rosa e seu lugar na tríade cromática”⁷¹.

O principal significado simbólico da cor viria do avermelhado do sangue, “símbolo do amor divino”, justificado pelo sacrifício de Jesus, que deu seu sangue pela humanidade. Na eucaristia é representado pelo vinho santo – de cor avermelhada – onde o fiel bebe como se estivesse ingerindo o próprio sangue de Cristo. Restany ainda menciona a cor vermelha como amplamente presente na história, através dos romanos e na própria Igreja Católica.

Além disso, como referência ao sangue, este seria também associado à própria vida humana: o sangue é o que proporciona a vitalidade. Roτραut Uecker afirma:

"E o vermelho é realmente o orgânico, o sangue, as veias, a vida da carne, eu poderia dizer."

⁷¹ RESTANY, 2005. Pág. 22

“A tríade cromática”, neste caso, se refere às três cores utilizadas por Yves Klein.

Yves Klein dedicaria parte de seu percurso às pinturas com “pincéis vivos” ou as Antropometrias. A partir de monotípias com corpos de modelos, em que estas banhavam-se de tinta azul, o artista conseguiria marcar o instante da carne e, portanto, da vida na tela. Não por coincidência, as marcas predominantes nesse tipo de obra é a do tronco do corpo humano, o lugar central e por essência da própria vida. Coração, estômago e útero: os locais por excelência da metabolização e do nascimento da vida.



Figura 29: Antropometria sem título (ANT 100), 1960



Figura 30: Apresentação das "Anthropométries de l'Époque Bleue" na Galerie Internationale d'Art Contemporain, 9 de março de 1960

“Modelos criam um clima sensual dentro do estúdio, assim como elas provavelmente fazem do lado de fora, que permite a estabilização da questão pictórica. No verdadeiro sentido da fé cristã, que diz: “Eu

*acredito na encarnação da palavra; eu acredito na ressurreição do corpo, ” o corpo é o verdadeiro sentido do teatro da palavra: a palavra é carne!
E assim eu envolvi modelos e eu tentei; foi muito bonito. Eu era fascinado pela carne, a delicadeza da pele viva, sua cor extraordinária e, paradoxalmente, ao mesmo tempo, sua falta de cor.”⁷²*

Diante disso, assim como teria escolhido propositalmente o tom ultramarino de seu azul, Klein deveria eleger um tom, ou nuance, ao vermelho sangue e da carne. Sua escolha se configura, portanto, ao tom desse próprio elemento – uma espécie de carmesim – misturado ao branco “da neve”, a cor da pureza e da abertura – assim como as paredes “imaculadamente” brancas que receberiam suas *Zonas Imateriais de Sensibilidade Pictórica*.

9.3. Trilogia das cores: azul, rosa e ouro no fogo

“A trilogia das cores fundamentais azul, ouro e rosa encontra sua síntese lógica na chama do fogo”.⁷³

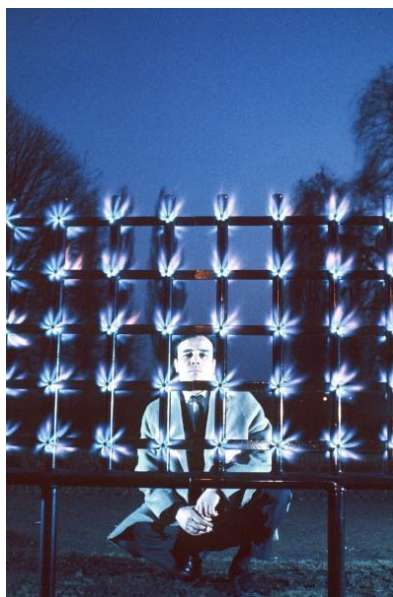


Figura 31: Yves Klein atrás da "Parede de Fogo" durante a exposição "Yves Klein Monochrome und Feuer" no Museu Haus Lange, 1961

⁷² KLEIN, 2016. Pos. 2166

⁷³ RESTANY, 2005. Pág. 1.

Pierre Restany apresenta uma longa dissertação sobre o “caminho do fogo” que Klein percorreria ao longo da vida, passando por diversas etapas ou, como prefere dizer, por “ritos de passagem”, momentos marcantes de evolução em sua trajetória artística. O azul, o rosa, o ouro, assim como o ar, o vazio e o imaterial, se apresentariam para ele em momentos diversos; contudo, todos convergiriam para o fogo, último elemento com o qual Klein trabalha em vida.

A trilogia azul-ouro-rosa ilustrará a síntese purificadora e vital da chama de fogo. A marca do imaterial será onipresente na criação de Klein. O fogo continuará a ser consumido no Vazio, e esse fogo sempre será o fogo de Deus.⁷⁴

As cores apresentadas estabelecem uma relação dialética com as três cores primárias na pintura: o azul, o amarelo e o vermelho. Klein batiza então as suas cores de “trilogia cósmica da transmutação pessoal das cores”: o rosa, o azul ultramarino e o ouro; ou seja, as cores fundamentais do universo cósmico no qual ele atua.

A relação dessas cores com o elemento fogo é evidente para o artista, tanto visual como simbolicamente. Segundo Gaston Bachelard, em “*A Psicanálise do Fogo*”, originalmente publicado em 1949, esse seria o elemento “ultra-vivo”, tanto por sua potência destrutiva como por sua capacidade de fazer nascer. Além disso é tradicionalmente o elemento purificador. Segundo ele:

“O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e se oferece como amor. Torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como o ódio e a vingança. Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura. [...] Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios da explicação universal.”⁷⁵

⁷⁴ Ibid. Pág. 12

⁷⁵ BACHELARD, 1994. Pág. 12

As cores eleitas por Klein encontrariam sua síntese e “expressão suprema na incandescência da chama”. Como afirma Restany ao se deparar com o painel de fogo apresentado pelo artista na exposição de Krefeld, cujo acontecimento também batiza como “Rito de Fogo”:

*As três cores trinitárias apareceram
claramente na chama: azul no coração,
ouro no exterior e rosa nas faíscas
circundantes.⁷⁶*

Em outra passagem:

*"O fogo, para mim, é o futuro sem esquecer
o passado. É a memória da natureza."⁷⁷*

Se nas pinturas monocromáticas Klein buscava representar o verdadeiro instante ou momento da cor e nas famosas Antropometrias – monotípias a partir de corpos de mulheres – representava o instante da carne ou da vida humana, nas pinturas do fogo Klein alcançava e retratava “o traço do instante em um instante”. Em 1952, ele escreve uma poesia sobre o “momento”:

*11 de março de 1952
Um momento
é uma pérola
é redonda
plana ou quadrada
como a Terra
ou como nós!
Um momento
vem ao mundo
amar
com todas as suas energias
Ele quer ser amado.
Todos os momentos
a nossa volta
olham para nós...
ansiosamente e eles suspiram...
"Por que não vivemos
para amar uns aos outros." Devemos
casar uns com os outros!
Quanto ao ódio, é criado
em multidões...
Quão obscena é a orgia!
Viver um momento é morrer!⁷⁸*

⁷⁶ RESTANY, 2005. Pág. 30

⁷⁷ KLEIN, 2016. Pos. 1731

⁷⁸ KLEIN, 2016. Pos. 495

No sentido religioso, a presença simbólica de Deus também se faz através do fogo. No Êxodo, Moisés teve contato com o Anjo do Senhor através de uma Sarça em chamas, cujo corpo material não era consumido pelo calor. Rotraut Uecker também discorre sobre essa associação:

"Azul monocromático – “blau” - vermelho – “rot” - e ouro: posso ver uma chama; o coração da chama é como essas cores. E é quase imaterial, mas está lá. E eu vejo isso muito espiritualmente. Como uma vela. Então, para mim, esse é o tipo de expressão da espiritualidade no nascimento de uma chama.

De forma graciosa, conclui:

E uma chama é muito importante para um artista: se você não tiver a chama, não pode ser um criador. E se você tiver a chama, você levita totalmente. Como estar apaixonado, e tem uma energia totalmente diferente do normal. Eu tento manter minha chama sempre [risos].⁷⁹

Na sua busca pelo absoluto e pela representação suprema deste momento, ou do instante, Klein encontra no elemento a libertação máxima, como um verdadeiro ato de fé sob o signo do fogo.

9.4. A disposição das cores no Ex-Voto e seu significado

Assim como a decisão das cores em si, a escolha de seus lugares dentro do Ex-Voto não se dá de maneira arbitrária. A estrutura da caixa de acrílico divide-se em três, tanto horizontal como verticalmente. Nesta parte superior, uma vez que se sabe que o ouro representa a figura do próprio Deus, à sua direita estaria sentado o Filho. Na oração do Credo diz-se que Jesus Cristo está “sentado à direita de Deus Pai todo Poderoso.”. Contudo, pode-se interpretar neste caso que o azul representaria o próprio Yves Klein, também filho de Deus. Segundo Restany:

⁷⁹ Entrevista com Rotraut Uecker (00:15:27)

[...] na caixa de plástico, o azul ocupa uma posição central entre o ouro e o rosa, uma referência pessoal e um ato de piedade. Com o azul da sensibilidade imaterial e pictórica, Klein se identifica com o Filho da trindade litúrgica. Ele toma seu lugar à direita do Pai, o ouro absoluto da imortalidade, e à esquerda do Espírito Santo, o sangue do amor divino.⁸⁰

À sua direita, por sua vez, encontra-se o rosa, representando o Espírito Santo, ou o sangue divino – símbolo do amor entre Pai e Filho. Tais compartimentos estariam numa parte superior da caixa, o que se assume como uma posição privilegiada, assim como o céu, lugar divino por excelência, em relação ao mundo terrestre.

10. A Carta: o hino de fé

Por fim, a parte central do Ex-Voto possui uma carta manuscrita por Yves Klein, contendo o seguinte texto, intitulada “*Oração a Santa Rita*”, aqui traduzida para o português:

O AZUL, OURO, ROSA, O IMATERIAL, O VAZIO, a arquitetura do ar, o urbanismo do ar, a climatização de vastos espaços geográficos por um retorno da vida humana ao lendário estado Edênico. Os três lingotes de ouro são o produto da venda das quatro primeiras ZONAS IMATERIAIS DE SENSIBILIDADE PICTÓRICA. A Deus Pai Todo Poderoso, em nome do Filho Jesus Cristo, em nome do Espírito Santo e da Santa Virgem Maria. Por meio de Santa Rita de Cássia, sob sua guarda e proteção, com toda a minha infinita gratidão. Obrigado.
Y.K.

Santa Rita de Cássia, peço que interceda com Deus Pai Todo Poderoso, para que sempre conceda a mim, em nome do Filho Jesus Cristo e em nome do Espírito Santo e da Santa Virgem Maria, a graça de viver em minhas obras e que elas possam sempre se

⁸⁰ RESTANY, 2005. Pág. 27

tornar mais belas; e que Ele possa também me conceder a graça de eu poder descobrir contínua e regularmente novas coisas na arte, cada vez mais belas, mesmo que, infelizmente, eu não seja sempre merecedor de ser uma ferramenta para criar a Grande Beleza. Que tudo que surja de mim seja belo. Que assim seja. Y.K.

Sob a proteção terrena de Santa Rita da Cassia: sensibilidade pictórica; os monocromos; o IKB; as esculturas de esponjas; o imaterial; as impressões antropométricas estáticas, negativas e positivas; os sudários; as fontes de fogo e água; a arquitetura do ar; a regulação dos espaços geográficos, assim transformados em constantes Édens redescobertos na superfície do nosso globo; o Vazio.

O teatro do vazio; todas as variações marginais particulares de meu trabalho; as Cosmogonias; meu céu azul; todas as minhas teorias em geral. Que meus inimigos se tornem meus amigos e, se isso for impossível, que qualquer tentativa contra mim nunca me atinja. Faça de mim e de todo o meu trabalho invulneráveis. Que assim seja.

Que meu trabalho em Gelsenkirchen⁸¹ seja sempre belo, mais e mais belo, e seja assim reconhecido e o mais rápido possível. Que as fontes e paredes de fogo sejam executadas por mim sem atraso na frente da ópera de Gelsenkirchen; que minha exposição em Krefeld seja o maior sucesso do século e que seja reconhecida por todos.

*Santa Rita de Cássia, santa de casos impossíveis e desesperados, obrigada por toda a poderosa, decisiva e maravilhosa ajuda que me garantiu até agora. Agradeço infinitamente. Mesmo que eu não seja pessoalmente merecedor, conceda a mim sua ajuda novamente e sempre na minha arte e sempre proteja tudo que criei, para que, apesar de mim, seja tudo sempre, de grande beleza.
Y. K.⁸²*

⁸¹ Entre 1957 e 1959, Yves Klein produziu um painel de aproximadamente 5 x 10 metros para o Salão do Teatro de Ópera de Gelsenkirchen, cidade na Alemanha, a partir de relevos de esponjas completamente pintadas de azul.

⁸² KLEIN, 2016. Pos. 3322.

Pode-se pensar em uma divisão também em três partes da carta, uma vez que o artista assina três vezes. Escrita a próprio punho, Yves Klein contempla nestas palavras todo o seu corpo de obras. É interessante notar que, apesar de ser um objeto votivo – onde sugere-se que o objetivo seja apenas de gratidão pela graça atendida – de forma muito liberta o artista inclui pedidos em seu agradecimento.

Inicialmente ele apresenta o que poderiam ser os próprios elementos do Ex-Voto – o azul, ouro, rosa, imaterial, vazio, lingotes de ouro – e coloca-os sob guarda e proteção divina. Neste momento ele ainda menciona a “*arquitetura e urbanismo do ar, e a climatização de grandes espaços geográficos por um retorno da vida humana a um lendário estado Edênico.*” Tal passagem é importante pela crença e, de certa maneira, objetivo por parte do artista de alcançar uma tal desmaterialização do mundo terrestre, a ponto de configurar um retorno ao estado originário bíblico.

Em seguida, Yves Klein solicita à Santa Rita que interceda em seu nome com a força divina para que Ele conceda a “graça de viver em suas obras”, ou seja, de suas próprias obras estarem, de alguma maneira, intimamente e essencialmente ligadas a Deus. Segundo o Dicionário de Terminologia Católica, a graça seria:

[...] o dom sobrenatural que Deus concede gratuitamente e pelos merecimentos de Jesus Cristo, para podermos santificar a nossa vida e obter a nossa salvação eterna. [...] é já um princípio da vida celeste em nós, é Deus vindo até nós com o seu auxílio para nós nos elevarmos até Ele. [...] é uma realidade, é alguma coisa como o reflexo de Deus projetado na nossa alma, um princípio de ação e de força que nos é comunicado do alto. O seu caráter próprio é infundir em nós possibilidades novas, um vigor sobrenatural que não existia na nossa alma.⁸³

Conclui ainda pedindo que – de forma contínua e estabilizada – pudesse seguir produzindo a beleza e descobrindo novas coisas na arte, como a própria sucessão dos passos ascendentes que já estava percorrendo na direção da beleza absoluta,

⁸³ BIBLIOTECA DO MUNDO, 1969. Pos. 2113.

ou da Grande Beleza. Compreendendo que, uma vez que se alcançasse este fim, estaria ele mesmo chegando no fim de si próprio, ele solicita a continuidade ascendente no lugar do objetivo final propriamente dito.

Na última passagem ele coloca toda a sua obra - material e imaterial; física e teórica; passado, presente e futuro - sob a proteção de Santa Rita de Cássia. A partir deste momento nada nem ninguém poderia atingi-lo. Por fim, conclui com o que se pode considerar a parte mais significativa da carta e de todo seu pedido: que sua obra seja, *apesar dele, de grande beleza*. Ao apontar o caráter de “apesar” dele próprio sua arte continuar, ele garante o caráter eterno de sua própria obra, assim como de fato aconteceu. Nesta palavra, Klein comprova a sábia compreensão de seu lugar na eternidade.

11. Conclusão

A partir do estudo da trajetória de Yves Klein, juntamente com a análise de seu objeto Ex-Voto, é possível compreender este como uma representação de si mesmo e de todo o corpo de sua obra, tanto material como imaterial. Uma vez que ele compreende sua arte como uma parte intrínseca à sua própria vida, uma não existindo sem a outra, o ex-voto seria a sua própria e pessoal representação metafórica, assim como exemplos de objetos votivos em formatos anatômicos.

Mais interessante ainda é observar que, no caso do ex-voto de Yves Klein, não somente ele configura uma representação em si, como também a apresentação de sua narrativa: ao analisarmos suas partes, conseguimos enxergar que ali no objeto está retratada a sua própria jornada existencial.

O caráter mais magnífico da religiosidade em Klein é a crença invariável e inalterada naquilo que, além de ser o mistério mais absoluto – a força divina - é também o que há de mais desacreditado pela sociedade na época em que vive.

*Quem não acredita em
milagres não é realista.
- David Ben-Gurion⁸⁴*

⁸⁴ KLEIN, 2016. Pos. 2596

Numa sociedade totalmente desiludida depois das grandes guerras, em que não havia mais espaço para a redenção cristã, como séculos antes, incrível é ser justamente nesse espaço - no divino - que o artista encontra a chave para sua própria potência criativa. Este teria sido o impulso, quase mágico, que o elevaria ao mais alto nível de sua própria faculdade de fazer arte.

Em relação a esta última, pode-se imaginar se a vida e trajetória de Yves Klein não configurariam a essência do que seria o artista contemporâneo (e ainda com um diferencial): que vive para si e para o mundo; fiel, porém transgressor; consistente nas suas inconsistências; enfim, fugazmente eterno. Conclui-se então o presente trabalho da mesma maneira que Hannah Weitemeier encerra o livro “Klein”; com uma frase do próprio artista escrita pouco antes de sua morte:

*Agora quero dirigir-me para além da arte –
para além da sensibilidade – da vida. Quero
entrar no vazio. A minha vida deve ser como
a minha sinfonia de 1949, um acorde
contínuo, libertada do princípio ao fim,
limitada e ao mesmo tempo eterna, porque
ela não é começo nem fim... Desejo morrer e
quero que possam dizer de mim: Morreu,
portanto vive.*

Referências Bibliográficas

Adorno, Theodor A. 1998. **Prismas – Crítica cultural e sociedade**. Tradução: WERNET, Augustin; ALMEIDA, Jorge M. B. São Paulo: Ática. Disponível em >> https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Adorno-Critica_cultural_sociedade.pdf<< Acesso: 12 de julho de 2020. 18:13h.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução brasileira: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. **A Psicanálise do Fogo**. Tradução brasileira: NEVES, Paulo. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **O ar e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento**. Tradução brasileira: DANESI, Antonio de Pádua. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **O novo espírito científico**. Tradução portuguesa: RIBEIRO, Antônio J. P. Lisboa: Edições 70, 2008.

BIBLIOTECA DO MUNDO. **Dicionário de Terminologia Católica**. Centro de Evangelismo Universal, 1969. E-book.

DUARTE, Ana Helena S. D. **Ex-Votos e Poiesis: representações simbólicas na fé e na arte**. Tese de Doutorado em História. São Paulo: Pontifícia Universidade de São Paulo, 2011.

FABRINO, Raphael J. H. **Guia de Identificação de Arte Sacra**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2012.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Tradução brasileira: CABRAL, Álvaro. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

HEINDEL, Max. **Conceito Rosacruz do Cosmos**. São Paulo: Fraternidade Rosacruz, 1961.

KLEIN, Yves. **Overcoming the problematic of art: The writings of Yves Klein**. Tradução americana: OTTMANN, Klaus. Putnam, Conn.: Spring Publications, 2016. E-Book.

RESTANY, Pierre. **Yves Klein: Fire at the Heart of the Void**. 2ª Edição. Tradução americana: LOSELLE, Andrea. Putnam, Conn.: Spring Publications, 2005.

WEITEMEIER, Hannah. **Yves Klein**. Tradução portuguesa: CORREIA, Alexandre. Köln: Taschen, 2001.

Vídeos

Yves Klein: La Revolution Bleue. Produção: MK2 TV e Centre Pompidou. Participação: France 5 e Yves Klein Archives. Escrito por: Stéphan e François Lévy-Kuentz. Realização: François Lévy-Kuentz. 2006. Disponível em: >><https://www.youtube.com/watch?v=xq3lkk-UoXc><< Acesso: 12 de julho de 2020. 19:00h.

Yves Klein told by Rotraut. Entrevista realizada por Christian Lund no Museu de Arte Moderna Louisiana, na Dinamarca, em Setembro de 2018. Disponível em: >> https://www.youtube.com/watch?v=twteYAavt_8<< Acesso: 12 de julho de 2020. 19:00h.

Imagens

Figura 2:

Irmã Andreina com o Ex-voto dedicado por Yves Klein a Santa Rita de Cássia, Itália, 1999

Basílica de Santa Rita, Cássia, Itália, Cássia, Itália

© Foto: David Bordes

© Artwork: The Estate of Yves Klein c/o ADAGP, Paris

Yvesklein.com

Figura 2:

Ex-voto dedicado a Santa Rita de Cascia de Yves Klein, 1961

Pigmento puro, folha de ouro, lingotes de ouro e manuscrito em plexiglass

6 x 8 1/2 x 1 1/2 polegada

© The Estate of Yves Klein c / o ADAGP, Paris

Yvesklein.com

Figura 3:

Transferência de uma zona imaterial de sensibilidade pictórica para Dino

Buzzati. Série n ° 1, Zona 05, 26 de janeiro de 1962

Por Harry Shunk-Janos Kender

Foto: © Harry Shunk e Janos Kender J.Paul Getty Trust. Instituto de Pesquisa Getty, Los Angeles. (2014.R.20)

© The Estate of Yves Klein c / o ADAGP, Paris

Yvesklein.com

Figura 4:

Paul Cézanne, Banhistas Grandes (1900-1906)

Óleo sobre tela

Museu de Arte da Filadélfia, Filadélfia, PA, EUA

208 x 249 cm
Wikiart.com

Figura 5:

Paul Gauguin, Duas mulheres taitianas (1899)
Óleo sobre tela
Museu Metropolitano de Arte
94 x 72,4 cm
Wikiart.com

Figura 6:

Henri Matisse, Dança (II) (1910)
Museu Hermitage, São Petersburgo, Rússia
260 x 391 cm
Wikiart.com

Figura 7:

Eugène Delacroix, Cristo no Lago de Gennezaret (1854)
Óleo sobre tela
Wikiart.com

Figura 8:

Marcel Duchamp, A noiva despida por seus pretendentes (1915-1923)
Museu de Arte da Filadélfia
Óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e pó sobre dois painéis de vidro.
272,5 × 175,8 cm
Wikiart.com

Figura 9:

Yves Klein, Escultura de esponja azul sem título (SE 260), 1959
Pigmento seco e resina sintética sobre esponja natural, haste metálica e base de pedra
35 1/2 x 22 1/2 x 10 polegadas
© The Estate of Yves Klein c / o ADAGP, Paris
Yvesklein.com

Figuras 10, 11 e 12:

Cenas do Filme: “La Revolution Bleu” 00:09:35 / 00:09:37 / 00:09:38
Yves Klein: La Revolution Bleue. Produção: MK2 TV e Centre Pompidou.
Participação: France 5 e Yves Klein Archives. Escrito por: Stéphan e François Lévy-Kuentz. Realização: François Lévy-Kuentz. 2006. Disponível em:
>><https://www.youtube.com/watch?v=xq3lkx-UoXc><< Acesso: 12 de julho de 2020. 19:00h.

Figura 13:

Yves Klein durante sua palestra em Sorbonne, 1959

Sorbonne, Paris, França

© Foto: Roger Duval

© Artwork : The Estate of Yves Klein c/o ADAGP, Paris

Yvesklein.com

Figura 14:

Yves Klein, Monocromo Azul Sem título (IKB 67), 1959

Pigmento seco e resina sintética em gaze montada em painel

36 1/2 x 29 polegadas

© The Estate of Yves Klein c / o ADAGP, Paris

Yvesklein.com

Figuras 15 e 16:

Eugène Delacroix, A Liberdade guiando o povo, 1830

Íntegra e Detalhe

Óleo sobre tela

Museu do Louvre, Palácio Grão-ducal

260 x 325 cm

Wikiart.com

Figura 17:

Giotto di Bondone, A prova de fogo, São Francisco se oferece para caminhar através do fogo, para converter o sultão do Egito (1296 – 1297)

Afresco

Basílica de São Francisco de Assis

270 x 230 cm

Wikiart.com

Figura 18:

Êxtase de São Francisco (1297-1300)

Afresco

Basílica de São Francisco de Assis

270 x 230 cm

Wikiart.com

Figura 19:

Giotto di Bondone, Êxtase de São Francisco (1297-1300)

Detalhe

Wikiart.com

Figura 20:

Basílica de Santa Rita de Cássia

Cássia, Itália.

bloglavalnerina.it

Figura 21:

Cena do filme: "La Revolution Bleu" 00:05:30

Yves Klein: La Revolution Bleue. Produção: MK2 TV e Centre Pompidou.

Participação: France 5 e Yves Klein Archives. Escrito por: Stéphan e François

Lévy-Kuentz. Realização: François Lévy-Kuentz. 2006. Disponível em:

>><https://www.youtube.com/watch?v=xq3l1kx-UoXc><< Acesso: 12 de julho de 2020. 19:00h.

Figura 22:

Elena Palumbo, modelo e amiga de Yves Klein, mergulhando, 1952

Itália

© Foto: Ferroli Bordighera

Yvesklein.com

Figura 23:

Yves Klein, Salto no Vazio, outubro de 1960

Ação artística de Yves Klein

5, Rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, França

Fotografia

Foto: © Harry Shunk e Janos Kender J.Paul Getty Trust. Instituto de Pesquisa Getty, Los Angeles. (2014.R.20)

© The Estate of Yves Klein c / o ADAGP, Paris

Yvesklein.com

Figura 24:

Yves Klein apresentando uma "Intenção pictórica" Colette Allendy Gallery, Paris, por ocasião da exposição "Yves Klein: Monochrome Proposals", maio de 1957

© The Estate of Yves Klein c / o ADAGP, Paris

Yvesklein.com

Figura 25:

Público em frente à obra "Tableau de feu bleu d'une minute", (M 41), com as fogueiras de Bengale acesas, no jardim da Galeria Colette Allendy, Paris, 1957

Galerie Colette Allendy, Paris, França

© Foto: Todos os direitos reservados

© Artwork: The Estate of Yves Klein c / o ADAGP, Paris

Yvesklein.com

Figura 26:

Yves Klein, Age d'or [Era do Ouro] (MG 35), 1959

Folhas douradas no painel

11 x 9 polegadas

© The Estate of Yves Klein c / o ADAGP, Paris
Yvesklein.com

Figura 27:

Rembrandt, Homem em um vestido oriental, 1632
Wikiart.com

Figura 28:

Grand Monopink [Large Monopink] (MP 16), 1960
Pigmento seco e resina sintética em tela fina montada em painel
78 1/2 x 60 1/2 polegadas
Museu de Arte Moderna de Louisiana, Humlebæk, Danmark
Foto: © Louisiana Museum of Modern Art. Empréstimo de longo prazo:
Museumsfonden af 7 de dezembro
© The Estate of Yves Klein c / o ADAGP, Paris
Yvesklein.com

Figura 29:

Antropometria sem título (ANT 100), 1960
Pigmento seco e resina sintética em papel montado em tela
57 x 117 1/2 polegada
Museu e Jardim de Esculturas Hirshhorn, Washington, DC, Estados Unidos
Yvesklein.com

Figura 30:

Apresentação das "Anthropométries de l'Époque Bleue" na Galerie Internationale
d'Art Contemporain, 9 de março de 1960
Galerie Internationale d'art contemporain, Paris, France
© Photo : All rights reserved
© Artwork : The Estate of Yves Klein c/o ADAGP, Paris
Yvesklein.com

Figura 31:

Yves Klein atrás da "Parede de Fogo" durante a exposição "Yves Klein
Monochrome und Feuer" no Museu Haus Lange, 1961
Museu Haus Lange, Krefeld, Alemanha
© Foto: Pierre Boulat / Cosmos
© Artwork: The Estate of Yves Klein c / o ADAGP, Paris
Yvesklein.com