

O MONOCROMO POR YVES KLEIN: O PINTOR DEMONSTRA O VAZIO COMO O “VALOR REAL” DO QUADRO

Fernanda Lopes Torres

Doutora em História (PUC-Rio)

Professora substituta do Instituto de Artes UERJ

Resumo

O trabalho visa a identificar na prática artística de Yves Klein a extensão ao limite do procedimento próprio ao artista moderno, qual seja, o da ininterrupta manutenção do vazio para a emergência de significado no presente, junto ao rápido processo de institucionalização da arte e seu condicionamento a um mercado cada vez mais inflacionado.

Palavras-chave: Yves Klein, modernismo, vazio.

Abstract

The paper aims at identifying in Yves Klein's artistic practice the extent to the limit of the modern artist's procedure – the continuous support of the void for the emergence of meaning in the present, close to the fast process of institutionalization of art and a market increasingly powerful.

Key Words: Yves Klein, modernism, void

O artista francês Arman lembra quando, em 1948, Yves Klein afixou em seu caderno de anotações um cartão redondo, pintado em azul por ele mesmo. Ao perguntar a Klein sobre a natureza daquilo, ele recebe como resposta: “*Isso, você sabe, é muito importante, é a condição da pintura*”¹. Essa a tarefa assumida por nosso pintor: a demonstração da pintura a partir do fenômeno da emergência da cor. Cabe então considerar na anedota citada a pintura do pedaço de papel e sua afixação como um só ato, que se repete ao longo dos (aproximadamente) 194 monocromos realizados de 1955 a 1962, em trajetória artística abreviada por morte precoce.

O monocromo leva até nós a cor em sua máxima saturação. Com o propósito de preservar o aspecto tangível do pigmento tal como encontrado nas lojas, Klein elabora seu azul (Yves Klein Blue) junto a proprietários de uma loja de tintas. A fim de manter “vivo” cada grão de matéria colorida, conforme afirma em certa ocasião, o artista identifica uma substância capaz de fixar o

¹ ARMAN. “Il répétait mille fois le meme mouvement”. In *Yves Klein* (cat. Expo.). Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1983, p. 259.

pigmento no suporte sem alterar sua granulagem. Mistura ao puro pigmento 95% de álcool etílico e acetato de etil, no qual uma resina transparente (M-Rhodopas) é previamente diluída. O resultado: uma cor de “estrutura interna infalível”², que parece se propagar na exata medida daquele meio mais real, imaterial e livre, que é o ar. Como se manifestasse a própria relação de seu movimento com as forças que o produzem, o monocromo apresenta uma espécie de mobilidade distinta do movimento cinético característico das composições abstratas em voga na Paris do fim da década de 1950.

Irredutível a qualquer valor compositivo ou relacional, as telas monocromáticas têm seu nexos dado pelo que Klein chama de “valor de impregnação”, patente nas esponjas, instrumento e matéria de sua pintura. A tela é simultaneamente imagem, forma e superfície, e impõe-se a nós por sua coincidência com o espaço real. É nesse sentido que o artista norte-americano Donald Judd identifica os monocromos como “quase as únicas pinturas a não apresentar espaço”, ou como “representação global não subordinada aos elementos que a compõem”³. Encontra-se em jogo uma proporcionalidade, efetivada nas telas azuis, cuja proporção de 5 X 4 diz respeito à relação do grão de pigmento livre com o imenso e imediato sentimento de ganhar o mundo, despertado por certa visão do céu de sua cidade natal, Nice⁴. Um pressentimento a partir do mesmo céu de sempre e o futuro artista entende a presença física daquela “*massa enorme onde nada se move*” como uma grandeza irredutível, imprópria a qualquer espécie de síntese. Imediatamente, ele a torna sua, e faz dela seu primeiro monocromo.

Assim o monocromo *adquire* forma pictórica, não resulta de uma *prática* pictórica individual. Trata-se de uma “aventura”⁵ à qual não pertence o exclusivo pensamento da cor, reconhecido por Baudelaire na pintura de Delacroix⁶, mas sim um pensamento da pintura - realizado por nosso artista por meio da demonstração do caráter súbito da aparência da cor, proporcional ao que o pintor romântico chama de “indefinível”, conforme lemos em mais de

² Expressão empregada pelo crítico francês Pierre Restany, que segue de perto a trajetória artística de Klein.

³ JUDD, Donald. “Objetos Específicos”. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org). Escritos de artistas anos 60/70. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006, p. 99.

⁴ Descrição feita por Klein de seu primeiro monocromo.

⁵ Klein se refere à sua atividade artística como “A aventura monocromo”, título de um de seus vários textos.

⁶ BAUDELAIRE, Charles. “Exposition Universelle 1855”. In BAUDELAIRE, Charles; GAUTIER, Théophile. *Correspondances esthétiques sur Delacroix*. Paris, Éditions Olbia, 1998, p. 105.

um texto de Klein. Imbuído da mesma tarefa de Delacroix, nosso pintor, no entanto, bem sabe dos numerosos fatores que agora interferem no “mérito do quadro”, no que “a alma [do pintor] juntou às cores e às linhas para ir até a alma”⁷ do espectador. Consciente das várias mediações sociais sofridas pela obra de arte ao longo do rápido processo de institucionalização da arte, e de seu condicionamento a um mercado cada vez mais inflacionado, ele incorpora tal condição hostil à sua prática artística. Empreende a pintura menos como ação do que como ato. Repetição ininterrupta de um ato, aliás.

Na mostra “Yves Klein: proposte monocromo época blu”, realizada em 1957, na Galeria Apollinaire, em Milão, Klein começa por colocar em xeque a originalidade típica das belas artes ao exibir onze monocromos de formatos idênticos, pendurados a 20 cm da parede. A expansão do azul é re-potencializada justamente pela repetição das telas. É ao perder seu caráter original que a obra tem sua presença reforçada. A tela é considerada como campo de expansão da cor e, como tal, se multiplicada, ganha vibração distinta. Não se trata, portanto, da reprodução de um modelo original, nem tampouco de variantes desse modelo, e sim da repetição de um mesmo ato.

Ao negar a originalidade da obra a partir do aumento de sua sensação colorida, o artista afirma a presença do azul como algo que nunca está completamente ali como obra. Mantém assim uma dúvida sobre a efetiva presença da pintura no ambiente institucionalizado da arte. Justo e paradoxalmente ao reafirmar in loco a potência da cor, o que empurra essa dúvida sempre adiante, para algum lugar do revigoramento da pintura. Tal procedimento pode ser verificado ao longo de toda sua obra que, na oscilação entre ausência e presença da pintura, preenche, por assim dizer, a contemporânea lacuna conceitual da arte.

Klein quer afinal viver a plena vida de pintor. E, para fazê-lo, deve comprovar o “real valor” do quadro justo em seu lugar e circunstâncias concretas, tais como a ostensiva mercadologização da arte, de modo a permitir, por assim dizer, que os onze monocromos idênticos sejam vendidos a preços diferentes. “É claro”, afirma o gaiato artista que bem sabe que cada espectador identifica, a seu modo, a “sensibilidade pictórica”. Declaradamente responsável pela demarcação de tal sensibilidade, Klein nos confunde com seu humor “concreto”. Pois, afinal, se ele de fato reconhece tal especificidade do valor estético, como então fazê-lo coincidir exatamente com o valor de mercado?

⁷ “Infeliz do quadro que não mostra nada além do finito, o mérito do quadro é o indefinível: é justamente o que escapa à precisão. É o que a alma juntou às cores e às linhas para ir até à alma.”

O pintor levanta aspectos relativos à legitimação da pintura através de uma espécie de farsa, à qual devemos aderir para que sua arte aconteça. Gênero teatral de comicidade exagerada e ação irreverente, a farsa lida com elementos de comédia de costumes. Assim Klein faz uso de objetos de cena do meio de arte⁸, onde se apresenta de modo simpático a fim de encorajar a audiência a identificar-se com ele e esperar pelo seu sucesso. A começar por “estruturas de sensibilidade” para enfrentar o conformismo estético reinante, pequenas ações deliciosamente ridículas, como a distribuição de um líquido azul para a audiência da exposição na Collette Allendy; ou investidas mais “ambiciosas”, como a Revolução Azul, proposta em carta a Eisenhower, o tingimento do mar⁹ ou a pintura das bombas A e H¹⁰ - em azul, é claro. Deixa claro o absurdo de suas propostas. Daí o encanto de sua aventura monocromo, possibilidade ilimitada, reconciliação incondicional com a vida, aliás, que, em tempos de fraca imaginação, sintomaticamente o aproxima da figura de um trapaceiro.

Em 1957¹¹ o artista realiza uma espécie de demonstração didática do funcionamento do monocromo ao distinguir e isolar os fatores constituintes de sua experiência: envolvimento (biombo), materialidade e expansão (pigmento na caixa) ou presença atual (relevo). A fim de comprovar a eficácia de sua pintura, ele desmonta seu mecanismo empírico em objetos. O biombo, por exemplo, que poderia ser disposto pelo espectador “*em semi-círculo de modo a poder se colocar como leitor da obra no centro do diâmetro*”¹², demonstra a natureza envolvente do monocromo. Uma caixa, na proporção 5 X 4, repleta de pigmento puro, disposta no chão, - um quadro de solo e não mais de parede, segundo Klein -, lança literalmente por terra o caráter projetivo da pintura; destaca também a natureza da expansão pictórica do pigmento, de modo ainda

⁸ “Concretos”, como convites ou salas de exposições, ou “abstratos”, como o autêntico valor da obra de arte (negociado como zonas de sensibilidade pictórica imaterial).

⁹ KLEIN, Yves. “La mer bleue. Lettre au Secrétaire de l’année géophysique internationale”. In *Le Dépassement de la Problématique de l’Art et autres écrits*, p. 59.

¹⁰ Ao final da carta, Klein indica a realização de cópias para o Dalai Lama, o Papa Pio XII, o Presidente da Liga dos direitos do Homem, o Diretor do Comitê internacional da paz, o Secretário geral da ONU, o Secretário geral da UNESCO, o Presidente da Federação internacional de judô, o redator chefe do Christian Science Monitor, Bertrand Russel, e Doutor Albert Schweiter. KLEIN, Yves. “Explosions bleues. Lettre à la Conférence internationale de la détection des explosions atomiques”. In *Idem*, p. 60/61.

¹¹ Dupla exposição em maio de 1957, nas galerias de Íris Clert e Colette Allendy, “Yves Klein: propositions monochrome”.

¹² KLEIN, Yves. “Remarques sur quelques oeuvres exposées chez Colette Allendy”. In *Le Dépassement de la Problématique de l’art et autres écrits*. Op. Cit, p. 53.

mais enfático do que o monocromo, já que o meio de fixação é o mais incorpóreo possível - a força de atração ela mesma. Relevos (12 X 9,5 cm de largura) que se projetam a 19,5 cm da parede remetem diretamente ao monocromo, tanto na proporção (5 X 4) quanto nas quinas arredondadas, de modo a acentuar o caráter impositivo do azul no espaço físico.

Tais objetos ampliam o alcance monocromático, mas negam a sua presença como obra. Nesse sentido, a historiadora da arte Nan Rosenthal¹³ compreende a estrutura paradoxal do monocromo através da noção de suplemento de Derrida: ao mesmo tempo em que esses objetos acentuam a presença completa e auto-suficiente do monocromo, eles sublinham sua ausência, pois se aquela presença fosse de fato completa, não sentiria falta de qualquer suplemento. Uma lógica do suplemento “cobre” a lacuna da categoria pintura estabelecida pela perda do legado da projeção. Assim, a afirmação da pintura a partir da emergência da cor exige ‘objetos-explicações’, que oscilam, por assim dizer, entre uma verdade sensível e uma conceitual.

E, se o monocromo possui a especificidade não-relacional do objeto de arte contemporâneo, a própria exigência de demonstração empírica de seu funcionamento revela seu afastamento da positividade do conceito de arte em Judd. O objeto minimalista, especificado fora das tradicionais categorias das Belas Artes, é ambientado dentro do espaço neutro do museu e definido exclusivamente pela experiência do espectador – supostamente capaz de confirmar assim o conceito de arte do artista sob ótimas condições estéticas. Já experimentar o monocromo exige compartilhar com Klein a verificação do conceito de arte a partir das “torções” às quais ele o submete. É assim que a indiscutível presença azul IKB estranhamente reafirma a crise contemporânea da substância poética a partir da iminente saturação pública da arte.

Nosso pintor revela lucidez em relação à burocracia do mundo da arte já na obra com que ele ali ingressa: *Yves Peintures* (1954), obra “original” proposta como compilação de “reproduções”, espécie de catálogo, como

¹³ Segundo a historiadora da arte americana, a prática de Klein tende a evocar o tipo de relação paradoxal presente na noção de suplemento de Jacques Derrida, para quem o suplemento possui qualquer coisa de duplo, de contraditório em sua natureza e em sua estrutura essencial. “Le supplément est par définition une chose qui s’ajoute à un ensemble mais en dépend. Ce n’est ‘qu’un supplément’ à l’oeuvre achevée. Dans le même temps, le supplément fournit un élément qui manque à l’oeuvre originale et revele qu’elle est incomplète puisqu’elle nécessite un tel supplément et exige que l’on comble ses manques.” ROSENTHAL, Nan. “La Lévitacion Assistée”. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. *Yves Klein* (cat. expo.) Paris, 1983. p. 220/21.

aqueles de artistas consagrados por instituições artísticas e pela crítica especializada. Os “trabalhos” consistem em retângulos coloridos, sob os quais se encontram, à esquerda, o nome do artista e, à direita, o título da “obra” (cidades com as quais ele tem alguma relação: Paris, onde vive, Nice, onde nasceu, Tokyo, onde estuda judô, Londres, para onde viaja, etc.), seguido por suas medidas. Supostamente referentes às pinturas originais, elas correspondem à altura e à largura dos próprios papéis ali colados. Condiçoados pela leitura dos catálogos tradicionais de artistas, remetemo-nos a obras originais, ali *ausentes*. Ao ler mais atenta, ou literalmente, *Yves Peintures*, no entanto, nós nos damos conta de que as medidas impressas correspondem aos pedaços de papel coloridos ali *presentes*. Ou seja, nós mesmos pressupomos a existência de originais que, de fato, não existem.

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

Klein ingressa no meio de arte na busca pelo “valor real do quadro”, quando este circula cada vez mais rápido por reproduções e exposições cada vez mais numerosas. Quais seriam os critérios para legitimar as obras de arte na atual situação? Em que medida a consagração pública de um artista corresponde a uma autêntica elaboração de “sensibilidade pictórica”? As questões podem se multiplicar; em última instância remetem à pergunta ontológica pela arte em tempos de sua contingência - a confirmar o reconhecimento por Kosuth de Klein como uma espécie de precursor da arte conceitual.

O que não basta para compreender a aventura monocromo.

Ainda com relação a *Yves Peintures*, cabe destacar a autenticidade daquelas falsificações. Sem alcançar definição negativa ou positiva da natureza de sua atividade, Klein mantém o foco sobre essa indefinição, para a qual nos direciona. Sua atividade coincide exatamente com sua conduta, espécie de caricatura daquela do artista moderno, com destaque para o risco por ele empreendido, sempre na busca do desconhecido/inesperado em seu *presente* – como num salto “no futuro de hoje”¹⁴.

¹⁴ KLEIN, Yves. “Manifeste de l’hotel Chelsea”. In *Le Dépassement de la Problématique de l’art et autres écrits*. Op. Cit, p. 304.

Se a busca pelo real valor do quadro começa pela alternância entre falso e verdadeiro, ela prossegue na direção daquela entre ausência e presença, própria da arte. E, mais especificamente, da pintura como emergência da cor a partir do vazio - exposto de modo literal na galeria Íris Clert, em 1958. Conhecida como Exposição do Vazio, e oficialmente denominada “a especialização da sensibilidade no estado material primeiro em sensibilidade pictórica estabilizada”, a mostra (sintomaticamente) recebe em caráter provisório o título “Exacerbações monocromo”. O propósito, de acordo com o artista, seria criar um clima pictórico invisível; potência de pintura que coincide com a atividade do pintor. O que é caricaturado por Klein por meio da árdua preparação da sala: “com o melhor de si e toda boa vontade possível”, o pintor passa nas paredes da galeria várias mãos de um branco específico puro que, junto a uma mistura de verniz, álcool e resina, não “mata” o pigmento ao fixá-lo.

O cuidado com o pigmento branco, capaz de garantir a “ambiência radiante pictórica que reina habitualmente em todo ateliê”¹⁵, equivale à manutenção da “vida” da cor no azul IKB. *Ausente* da sala, o azul estaria *presente*, sob forma de luz, no Obelisco da Place de la Concorde, em expansão por toda a Paris. (Por impedimento da prefeitura de Paris, o projeto não foi, porém, realizado naquela ocasião; a iluminação do Obelisco ocorreu posteriormente, como parte das mostras retrospectivas da obra de Klein no Centro Georges Pompidou, realizadas em 1983 e 2006). Assim o pintor apresenta a potência da pintura no lugar oficial da arte na exata proporção de sua efetiva manifestação no mundo – na atmosfera de Paris, assim como o fez com os 1001 balões azuis, liberados da galeria de Íris Clert, por ocasião do vernissage da mostra ali realizada em 1957.

Entre a ausência e a presença da cor encontra-se sua emergência. É possível pensar a Exposição do Vazio como uma liberação de espaço para a emergência de significado naquele *momento presente*; e seu monocromo – por ele bem denominado “cinzas” - “o brilho abstrato insignificante que não pode durar, permanece nada, e volta para o vazio que ele ilumina”¹⁶. Característica de toda arte que, afinal, deve se afirmar no presente em relação à do passado, o que é exacerbado no modernismo. Já no período romântico o conhecimento de um evento não pode ser medida por aquilo que já existe, e então a

¹⁵ KLEIN, Yves. “Le Dépassement de la Problématique de l’art”. In *Le Dépassement de la Problématique de l’art et autres écrits*. Op. Cit, p. 88.

¹⁶ Assim Maurice Blanchot se refere à experiência do momento no trabalho de Virginia Woolf; são os últimos remanescentes do Ser. BLANCHOT, Maurice. *The Siren’s Song: Selected Essays*. Bloomington, Indiana University Press, 1982.

compreensão de atos cognitivos dá-se “como um evento – um evento que de repente se torne consciente de si”¹⁷. O moderno sobre essa idéia de cognição é que ela desloca o significado substancial (Deus) para o ato estético da linguagem exploratória de si, de modo a trazer ao mundo algo antes inexistente. Surge “de repente, como um cintilar”, a *direcionar a linguagem a ela mesma* e assim trazer “algo incompreensível ao mundo”¹⁸

Klein leva adiante essa espécie moderna de conhecimento com a demonstração da saturação impactante do monocromo. E, de modo literal, com *Quadro-fogo azul de um minuto*, um painel de madeira com 16 fogos de artifício dispostos em fileiras de quatro que, na noite de abertura de uma de suas exposições, foram acesos e queimados por um “minuto de verdade”¹⁹. Destituído do significado a transmitir, o artista moderno toma como tarefa a transmissão em si, o significante. Esta a sua “operação de criação”, diria Klein, para quem dali sobram os monocromos, “cinzas” da “chama da poesia”.

Cabe ao artista manter o vazio, ou seja, abrir espaço para a emergência do significado no presente, o que é realizado de modo literal na Exposição do Vazio, cuja experiência, por sua vez, equivale à criação de significado pelo espectador em *seu* presente. O artista oferece ao espectador a oportunidade de se responsabilizar por aquele vazio, *seu* vazio; assumir moralmente o mundo desejado/imaginado²⁰, sobre aquela ausência/expectativa na qual consiste, enfim, sua existência/vida. Daí a resposta de Klein ao visitante disposto a entrar quando o vazio estivesse cheio: “quando estiver cheio, você não mais poderá entrar”²¹.

O Vazio é frágil, precisa ser conservado através do esforço repetido; o sucesso se deve essencialmente à estreita disciplina, cumprida por Klein ao longo da repetição do monocromo. Mera cinza física dessa prática que deve ser presença constante em nossas vidas, a obra funciona como traço de um processo a ser ininterruptamente repetido para lograr sua eficácia. *Venha comigo*

¹⁷ Heinrich von Kleist. Apud BORHER, Karl Heinz. *Suddenness: on the moment of aesthetic appearance*. New York, Columbia University Press, 1994, p. 10.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Expressão empregada por Pierre Restany no convite da primeira exposição de Klein em 1956.

²⁰ “Imaginar-se um mundo é tornar-se responsável, moralmente responsável, por esse mundo. Toda a doutrina da causalidade imaginária é uma doutrina da responsabilidade.” BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos*. São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 93.

²¹ KLEIN, Yves. “Le Dépassement de la Problématique de l’art”. In *Le Dépassement de la Problématique de l’art et autres écrits*. Op. Cit, p. 94.

para o *Vazio*: extensivo a nós todos, o convite implica a condução à nossa ininterrupta transformação.

O vazio é a forma, a forma é o vazio, parece salmodiar nosso artista junto aos monocromos, que, “*sem objetivo, sem tema, sem mensagem, e somente com uma atmosfera ou ambiência da mesma qualidade bem regular, profunda e unida*”²², conduzem a sensibilidade primordial de modo a deixá-la acontecer no mundo, e nos envolver por completo. A radiação do azul ultramar eleito pelo artista segue a suspensão de nosso fôlego, lentamente substituído pelo longo suspiro de uma respiração renovada. Uma espécie de vaporização do pigmento sólido concentrado naquelas placas acompanha a movimentação do ar, circunscrevendo no local da experiência do monocromo o tempo da propagação do azul ao ritmo da “continuidade profunda” (Gaston Bachelard) da nossa respiração. Daí a momentânea sensação de pertencimento mútuo entre homem e mundo, nossa plena habilitação para a grandiosidade da vida – autêntica vertigem estética. Tal qual lugar de passagem do sopro vital, o monocromo parece colorir o próprio ar em movimento, ativando revigorantes ambientes azuis que simulam o “*face a face com o vazio absoluto que é naturalmente o verdadeiro espaço pictórico*”²³.

O monocromo demonstra in loco a temporalidade própria do homem. O princípio obedece à “lei de nossa estrutura psicológica-antropológica, nossa mente inconsciente, anterior e ao longo de nossa historicidade”²⁴, incompatível com a idéia reguladora de uma história progressiva/teleológica elevada a um sistema pelo Iluminismo. Assim a obra de arte nos mobiliza na mesma proporção de nossa natureza terrestre: cabe somente a nós, afinal, o que é experimentado no instante, sendo este capaz de abrir, no presente da obra, nossa esfera temporal inteira.

²² KLEIN, Yves. *Le Dépassement de la Problématique de l'art et autres écrits*. Op. Cit, 398.

²³ KLEIN, Yves. “Esquisse du manifeste technique de la révolution bleue.” *Le Dépassement de la Problématique de l'art et autres écrits*. Op. Cit., 98.

²⁴ O crítico literário alemão Karl Heinz Bohrer aponta a renúncia de Nietzsche à referência hegeliana da aparência à verdade, à idéia. Com a noção de “aparência da aparência” Nietzsche reverte o valor das reflexões de Platão na parábola da caverna para uma positividade através de um a priori antropológico: ele quer alcançar não as Idéias, mas seus reflexos. Desse modo ele formaliza a estrutura ôntica como estrutura de mera aparência que finalmente se torna um substituto para o ser em si. Nosso ‘desejo primordial por mera aparência’ é elaborado como uma lei de nossa estrutura psicológico-antropológica, nossa mente inconsciente, anterior e ao longo de nossa historicidade. BOHRER, Karl-Heinz, *Suddenness: on the moment of aesthetic appearance*. Op. cit p. 124.

Diante do que não pode ser efetivamente mudado na vida real, somos, junto à obra, levados a resistir, ou seja, a revigorar nossas existências. O artista faz algo da realidade, como se a elevasse em um tom (azul!) em sua obra, a partir da qual, em um encontro verdadeiro, vemos a realidade de um modo jamais visto até então. É quando passamos a pensar algo que não havíamos pensado antes. Algo na obra se conecta com nosso caos interior, que, de certo modo organizado, nos mobiliza em nossas vidas²⁵. A partir da conexão com o evento fundamental de nossa existência perpetuamente em curso, sentimos-nos revigorados para enfrentar nossas condições de possibilidade – o que somos e o que podemos vir a ser. Daí a renovação de fôlego para prosseguirmos, reconciliação com o curso de nossa existência a partir de um novo envolvimento positivo com a realidade.

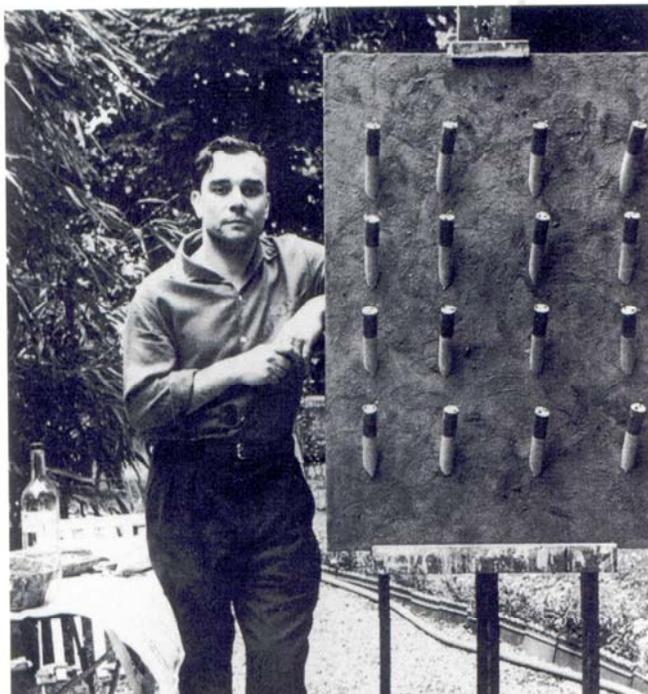
(Isso, é claro, se aderimos à farsa da pintura proposta por Yves Klein, que para falar com Yve-Alain Bois, nos mostra “como esvaziar o espetáculo da indústria cultural por uma fanfarrice ainda maior”²⁶).



(1957), Yves Klein em frente a um monocromo na mostra
Proposte monochrome / epoca blue, Milão.

²⁵ BORHER, Karl-Heinz. Suddenness: on the moment of aesthetic appearance. Op. cit. p. 54.

²⁶ BOIS, Yve-Alain. “L’actualité de Klein”. In *Yves Klein: corps, couleur, immateriel*(cat. Expo.). Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006, p. 75.



(1957) Yves Klein junto a sua primeira pintura *Quadro de fogo azul de um minuto*, no jardim da Galeria Colette Allendy, Paris.