

> Fenomenologia e Estética Comparativa: antropometrias e (in)visibilidades nos Corpus. Para um diálogo entre Yves Klein e Merleau-Ponty

> Phenomenology and Comparative Aesthetics:
anthropometries and (in)visibilities in Corpus.
For a dialogue between Yves Klein and Merleau-Ponty

por Paulo Alexandre e Castro

Professor auxiliar convidado no departamento de Arte Multumédia da Fac. Belas Artes da Univ. de Lisboa. Investigador integrado do Inst. de Estudos Filosóficos da Universidade de Coimbra. PhD em Filosofia Universidade do Minho), Mestre em Fenomenologia e Hermenêutica e Licenciatura em filosofia. Fundador e director da revista Uncanny. E-mail: paecastro@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8256-1343

Resumo

Este ensaio estabelece uma comparação estética e fenomenológica entre os pensamentos de Yves-Klein e Merleau-Ponty. Se o pintor materializou as suas reflexões e concepções em obra pictórica, o fenomenólogo francês dissertou na escrita filosófica o resultado da sua reflexão. Da análise conjunta entre um e outro resulta esta fenomenologia e estética comparativa que apresenta alguns conceitos fundamentais que alimentaram essas reflexões, tais como a visibilidade, o corpo, o mundo. Assim, para além dessa comparação, este ensaio viabiliza o diálogo entre ambos.

Palavras-chave: Corpo. Mundo. Visibilidade. Merleau-Ponty. Yves Klein

Abstract

This essay establishes an aesthetic and phenomenological comparison between the thoughts of Yves-Klein and Merleau-Ponty. If the painter materialized his reflections and concepts in pictorial work, the French phenomenologist disserted in the philosophical writing the result of his reflection. From the joint analysis between one and the other, this phenomenology and comparative aesthetics results, which presents some fundamental concepts that fed these reflections such as visibility, the body, the world. Thus, in addition to this comparison, this essay enables the dialogue between both.

Keywords: Body. World. Visibility. Merleau-Ponty. Yves Klein.

> Artigo recebido em 18.02.2020 e aceito em 20.05.2020

1. No princípio era a imagem, e o visível, e o visual

Yves Klein tinha como principal referência Delacroix, que sustentava haver um certo “indéfinissable”¹ que caracterizaria a essência mesma da pintura. Semelhante noção cruza-se com outras já familiares, como a de Da Vinci quando falava de uma “ciência pictórica” silenciosa que não falaria por palavras, mas por obras que existiriam a partir do visível, ou até mesmo quando Rilke mencionava que Rodin faria passar para a obra “a forma das coisas não descobertas”. Tais noções aproximam-se deste indefinível da arte que se faz ver, que se dá a ver, que transporta consigo a possibilidade não só da interpretação de um visível não totalmente dado, como suscita a criação de sentidos (leia-se, significados) para a invisibilidade se (poder) fazer visível. É a passagem do domínio do visível para o domínio do visual. Mas é também aqui que reside o mistério da criação artística: o fenômeno (*phainomenon*) do que aparece com/na criação; depois, como esse fenômeno se dá a ver e como é significativa e simbolicamente interpretado, sentido e retido pela mente humana (*lato sensu*).

M. Dufrenne – influenciado pela fenomenologia francesa, em concreto por Sartre e Merleau-Ponty –, refere na *Fenomenologia da Experiência Estética* que a compreensão desse fenômeno de percepção, portanto, experiencial e estético, tem pressuposta a relação sempre implícita do homem com o mundo.² Neste

¹ “Le mérite du tableau est l’indéfinissable : c’est justement ce qui échappe à la précision : en un mot c’est ce que l’âme a ajouté aux couleurs et aux lignes pour aller à l’âme”. Eugène Delacroix, “Réalisme et Idéalisme” in *Œuvres Littéraires*, t. I, *Études Esthétiques*, Paris, Éditions G. Crès, 1923, p. 54.

² Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l’expérience esthétique (I – L’objet esthétique) / (II – La perception esthétique)*. Paris: PUF, 1953.

sentido, a teoria fenomenológica estética de Dufrenne quer ir além do subjetivismo ou psicologismo de algumas teorias de arte que centram exclusivamente no espectador a sua atenção, ignorando que o fenômeno estético só pode advir da relação entre o homem e o mundo (mundo que se faz fazendo-se, que em linguagem heideggeriana se diria mundanizando-se) e que nesse mundo há coisas, há elementos estruturais do mundo-devir, que há crenças e atitudes que se desenvolvem e se transmitem, e que acabam por alimentar o significado e o imaginário da vida humana. Coisas visíveis e invisíveis dadas ver, passagens do (in)visível ao visual na tessitura sensível do real, isto é, na relação primordial do homem com o mundo.

É a partir da meditação sobre aquilo que é o visível que se opera a reflexão sobre o invisível, e por isso a ontologia da obra de arte para Klein, a sua essência, o seu modo de ser, está situado “somewhere beyond the visible”.³ Atenção que isto não quer significar que se esteja aqui a procurar referir uma teoria essencialista da arte, mas apenas a apresentar a perspectiva – mais ou menos ontológica ou metafísica – de Klein sobre a obra de arte (e que, como se verá, terá implicações no modo como Klein materializa as suas obras de arte).

Note-se, então, que é no horizonte fenomenológico em que as coisas se fazem aparecer (a mostraçã de algo que na sua evidente aparição se doa como fenômeno) que a consciência do criador joga de modo decisivo a sua atividade, sobretudo no seu poder transformador ou transmutador de sentidos e apresentações: a criação imagética e artística como mostraçã da realidade

³ Yves Klein, *Le Dépassement de la problématique de l'art et Autres Écrits*. Paris : Ed. Marie-Anne Sichère and Didier Semin, 2003, p. 83.

vívida. Assim, a visibilidade das coisas, mas sobretudo das relações que as coisas dão a ver – de notar que uma relação à partida é sempre invisível e que, no entanto (por meio da arte neste caso) se faz visível – pressupõe a percepção do horizonte a partir dos quais os fenômenos se fazem visuais. O primado da percepção não é apenas uma referência acadêmica da teoria da imagem ou de algumas teorias filosóficas, mas um valor indiscutível da condição humana no seu estar no mundo. Neste sentido, não há imaginação sem percepção, não há interpretação de significados sem a consciência da doação dos fenômenos, sejam eles imediatamente visíveis ou não. Por isso, uma estética fenomenológica comparativa tem de assumir o desafio de lidar com os fenômenos característicos da imagem e da percepção dela, seja a imagem natural, mental, figurativa, abstrata ou outras. Tendo presente esta noção, o artista é, acima de tudo, um fenomenólogo de imagens, um mestre da percepção de fenômenos visíveis e visuais. Desde o gesto dos primeiros homens ao último, a criação é procura de retenção imagética, é comunicação de imagens (enquanto transmissão de conhecimento), é definição da sua natureza interior. Neste particular, as imagens originárias, ou como refere Vilém Flusser, as imagens tradicionais, tem ontologicamente um significado maior e mais coerente com a presença do homem no mundo, pois

as imagens (por exemplo, as de Lascaux) fixam visões: a visão da circunstância. Os olhos percebem as superfícies dos volumes. As imagens abstraem, portanto, a profundidade da circunstância e a fixam em planos, transformam a circunstância em cena. A visão é o segundo gesto a abstrair (abstrai a profundidade da circunstância); graças a ele o homem

transforma a si próprio em *homo sapiens*, ou seja, em ente que age conforme projecto.⁴

Na verdade, no princípio não era o verbo, mas a imagem, ou as imagens (reais e/ou imaginárias) que lutavam no interior do homem, como sugere Edgar Morin (*o Paradigma Perdido*). A imagem “existe para se poder conviver com a violência de tais forças; ela é a forma em que a vida se singulariza, se torna visível e ‘humana’”.⁵ E, portanto, afirmar que a imagem é o início do humano é, como sugere Bragança de Miranda, algo bizarro que no entanto só advém

talvez de mal podermos reconhecer o que é uma “imagem”, apesar de todo palavreado que as envolve. A imagem, antes de ser uma “cópia”, é uma divisão e o efeito de uma divisão. A imagem é, assim, uma lesão primordial da “opacidade” das coisas. (...) É com as imagens que, secretamente, se origina a história, ao introduzirem-se no estado de coisas, que se consumiria indefinidamente no esforço inglório contra a entropia universal, se não fosse propulsado pela “imagem”.⁶

Esta imagem é, afinal, aquilo que fragmenta o real (tomado enquanto criação subjetiva), é aquilo que é esse “algo mais” acoplado ao animal homem (o animal político, *zoon politikon*),⁷ e que o faz quebrar a opacidade existente na realidade em que sempre se vê envolvido e da qual não pode escapar. Esta dialética entre visível e invisível, entre transparência e opacidade, entre clarividência e obscuridade, entre material e insubstancial, não é, como se sabe,

⁴ Vilém Flusser, *O Universo das Imagens Técnicas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra e AnnaBlume, 2012, p. 17.

⁵ Bragança de Miranda, *Corpo e Imagem*. Lisboa: Nova Vega, 2017, p. 24.

⁶ Bragança de Miranda, *Ibidem*.

⁷ Bragança de Miranda, *Corpo e Imagem*, p. 25.

nova. O imaginário plasmado desde as mais remotas tradições até aos nossos dias (novos “mitos” se efetivam com novos meios) fazem-se ver de diferentes formas.

Uma semelhante abordagem, sobretudo àquela que está enraizada culturalmente na tradição ocidental que remonta a Platão, remete pois para essa velha problemática entre o sensível e o inteligível, o supra-sensível, remete para essa articulação entre aquilo que o corpo vê e aquilo que toca a alma – e que, como se sabe, o dualismo cartesiano notabilizou sobremaneira –, remete para um inacessível, para um invisível, para um horizonte indefinível (superior) onde pode ser encontrada a verdade. Para se ser justo e fiel à verdade, tal dualismo nunca mais se parece ter desenraizado da cultura humana e não será grande atrevimento dizer que permanece bem vivo, quer na filosofia, quer nas artes, ou até mais recentemente, na controvérsia contemporânea gerada em torno da inteligência artificial (e do seu cenário hipotético de “singularidade”), da tentativa de emulação da mente e outros projectos semelhantes.

É a (procura de) verdade que anima os diálogos e as controvérsias sobre a essencialidade das coisas, do mundo, e que arrastou filósofos e místicos a um longo debate (não apenas nos denominados filósofos pré-socráticos, mas até sensivelmente ao início da idade moderna com as experiências alquímicas). Tais diálogos, concentrados na dialética entre o visível e as realidades mais substanciais, animam-se com as abordagens místicas que reclamam a possibilidade de acesso ao invisível a partir do visível, e cujo poder de sedução teria deslumbrado Yves Klein.⁸ No fundo, trata-se de compreender, de novo, a

⁸ Por exemplo, o intrincado jogo realizado por Maxime, como sugere André Grabar: “si à travers les choses visibles, les invisibles sont contemplées (par les hommes depuis Adam), dans une bien plus grande mesure, les choses visibles sont approfondies à travers les invisibles par ceux qui

problemática em torno dos ícones e do seu poder, em torno da imagem, mas agora com novas potencialidades. Diga-se que não parece que Klein tenha lido Platão ou Plotino, ou até mesmo os debates dos teólogos em torno de semelhantes problemáticas, contudo, Klein parece (re)viver esses lugares na narração e nos desafios pictóricos que esboça através das suas obras. As diferentes obras kleinianas surgem com um novo poder icono-verbal (se assim se pode dizer): são transportadoras e transformadores de horizontes meta-físicos, são dialogantes com a misteriosa ontologia dos objetos visíveis e das relações (invisíveis) deles com o mundo, são, no fundo, um retrato das aventuras ontológicas do sensível, muito mais do que da sensibilidade, num mundo povoado de objetos e relações visíveis e visuais.

2. A (des)materialização do visível – Os Monochromes

Havia, como se sabe, toda uma tradição fundada na mimésis que o modernismo veio abalar, mas antes dos pintores não figurativos falarem dos lugares de clivagem na representação (a arte como cópia da realidade), já o mestre de Klein, Delacroix, falara na “música do quadro”, que resultaria precisamente da composição realizada com a cor, a luz, a sombra, a distância de observação, e que permitiria ser-se “apanhado por esse acorde mágico”.⁹

s'adonnent à la contemplation. Car la contemplation symbolique des choses intelligibles à travers les choses visibles n'est autre que la compréhension et la pensée pneumatique des choses visibles à travers les choses invisibles. En effet, il est nécessaire que des êtres (les uns intelligibles, les autres matériels), qui sont faits pour se révéler mutuellement, possèdent de toute manière des expressions vraies et transparentes l'une à l'autre, et une relation mutuelle totale". Citado por André Grabar, *Les Origines de l'esthétique médiévale*, Paris, Éd. Macula, 1992, p. 114.

⁹ Cf. Eugène Delacroix, "Réalisme et Idéalisme", p. 63.

Considerando estes pressupostos, Yves Klein iniciará uma ‘revolução’ em torno da forma de perceber essa possível invisibilidade do dado no visível, ou seja, refletindo e analisando a melhor forma de considerar a realidade das coisas que são dadas a ver sem serem vistas (no imediatamente dado). A sua ousadia de jovem artista que recusa o traçado da linha e imposição do desenho, levá-lo-á a considerar a velha problemática sobre a materialidade dos corpos, o que, no caso das artes plásticas, pode ser sintetizado na pergunta sábia e desafiante que Jean-Michel Ribettes faz a propósito da obra artística de Klein: “como transportar a figura humana continuando apesar disso a ser arte abstracta? Ou, como podemos imaginar que um quadro monocromo é totalmente determinado pela presença do corpo? Ou, como podemos captar o perceptível, o impalpável, a invisível realidade do intangível?”.¹⁰

A compreensão deste desafio, como já se percebeu, passa pelo modo como Klein vê a arte e em concreto a pintura, isto é, como uma “living pictorial substance” que permite a materialização da vida eterna (eternal life);¹¹ quer dizer, a captação da vida numa abrupta suspensão do tempo, a vida na sua pura doação num aqui e agora, eterna e fugaz simultaneamente (de que o melhor exemplo é o *salto no vazio*). Ora, é através do sentimento descrito como “unsentimental sensuality” que Klein procura o intangível. De notar que mesmo na composição dos monochromes, como refere Ribettes, o clima de “unsentimental sensuality” faz-se sentir, sobretudo naquilo que pode ser descrito como “uma expressão viva

¹⁰ Jean-Michel Ribettes, “Yves Klein and the war of the jealous Gods” in Olivier Berggruen, Max Hollein, e Ingrid Pfeiffer (Ed.), *Yves Klein*, Frankfurt, Hatje Cantz Publishers, 2004, pp. 153-178, esta p. 153.

¹¹ “[...] Living pictorial substance brings eternal life”. Yves Klein, *Le Dépassement de la problématique de l’art et Autres Écrits*, Paris, Ed. Marie-Anne Sichère and Didier Semin, 2003, p. 248.

da carne e da sensualidade” com a presença de modelos nus – um certo clima emocional da Carne –¹² que permite no advento do processo criativo a iluminação e estabilidade do acontecer da arte.¹³ Sem querer antecipar a perspectiva merleau-pontiana, não deixa de ser curiosa a dimensão ontológica e sensível dos acontecimentos (a Carne), o horizonte e *topoi ta phainoména*.

Ora, os monochromes tem o poder de ultrapassar o visível imediato apelando a um para lá da imagem, ou seja, procuram revelar a potencialidade da imagem agora enquanto ausência, procuram o registro de uma imanência evanescente que se deu pela imagem, seja ela na sua essência material ou insubstancial. Certamente ninguém duvidará de que existem coisas invisíveis que se mostram e se demonstram (fazem-se ver) na sua existência positiva como, por exemplo, a realidade dos campos electromagnéticos ou a força gravitacional; mas a incerteza e a inquietação revelam-se sempre, mesmo quando a invisibilidade se quer fazer falar pela arte ou pela filosofia. Klein utilizou diferentes processos para dar a ver o não visto, para celebrar a visão do que é visível e do que pode ser visualizado no(s) mundo(s) humano(s). E aqui reside precisamente a grandiosidade (e, quiça, os problemas) das abordagens de Klein.

¹² “At the same time, this advocate of an ‘unsentimental sensuality’ turns his back on the tyranny of drawing and, weirdly, starts producing monochromes – just monochromes – and imposing a universal regime of pure color as a pictorial genre in its own right. And yet – the vital point is not a variant of abstract Puritanism, but a vivid expression of the Flesh and sensuality. Klein draws this ‘neo-figurative’ form from the dynamic, wondering contemplation of nature in all its aspects and all its moments. None of his ‘monochrome propositions’ takes shape without reference to the endlessly demand presence of the nude: [e cita Klein] ‘the emotional climate of the Flesh is the only thing that counts’ “. Jean-Michel Ribettes, *Op.Cit.*, p. 155.

¹³ “The presence of this Flesh in the studio stabilized me throughout the process of illumination generated by the execution of my monochromes”. Yves Klein, *Le Dépassement...*, p. 282.

No fundo, poder-se-ia dizer que o nosso pintor está a materializar as palavras de Merleau-Ponty quando este referia que

o olho realiza o prodígio de abrir à alma aquilo que não é a alma, o bem-aventurado domínio das coisas, e seu deus, o sol [...] Um pintor não pode consentir em que a nossa abertura ao mundo seja ilusória ou indirecta, em que o que vemos não seja o próprio mundo, em que o espírito só tem que se avir com os seus pensamentos ou com outro espírito.¹⁴

Por isso refere Denys Riout que Klein usa a fotografia como modo de traduzir a realidade invisível do imaterial, pelo menos aos olhos dos vulgares apreciadores,¹⁵ tal como alguns dos seus antecessores e contemporâneos haviam experimentado fazer (raios x, fotografia espírita, etc) para procurar caotar o insubstancial da matéria.¹⁶ Estas pesquisas iniciais de Klein parecem encontrar eco nas palavras de Merleau-Ponty quando este refere que “isto quer finalmente dizer que é próprio do visível ter um forro de invisível no sentido próprio, que ele torna presente como uma certa ausência”.¹⁷

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et L'Esprit, O Olho e o Espírito*, in *Merleau-Ponty - Textos Seleccionados*, Tradução de Marilena de Souza Chauí, Coleção Os Pensadores, São Paulo, Editora Nova Cultural, 1989, p. 70. De ora em diante será designada esta obra pelas siglas *OeE*.

¹⁵ Refere Denys Riout : "Klein à la recherche de la formule la plus juste, introuvable, use des images photographiques pour traduire, aux yeux du vulgaire, la réalité invisible de l'immatériel, mais il n'ignore pas que les amateurs les plus avertis lui sauront gré d'avoir tenté de se passer des représentations". Denys Riout, *Op.Cit.*, p. 128.

¹⁶ Sobre este assunto há inúmeras obras, pelo que apenas destacamos as seguintes: Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Éd. Nathan, 1990 ; Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Éd. Macula, 1982 ; Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, Paris : Éd. J. Corti, 2002 ; Jean-Marie Schaffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris : Éd. Seuil, 1987 ; Clément Chéroux, *L'expérience photographique d'August Strindberg*, Arles, Actes Sud, 1994 ; Georges Vitoux, *Les Rayons X et la photographie de l'invisible*, Paris : Éd. Chamuel.

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *OeE*, p. 71.

Para se procurar compreender os monochromes de Klein, recorde-se um exemplo do teórico Artur Danto na obra *Transfiguration du banal*, quando estabelece um exercício imaginativo para procurar definir a essência da arte: ele imagina uma série de quadros muito desiguais, embora as suas diferenças permaneçam invisíveis, ou seja, ele descreve uma exposição (fictícia) de monochromes vermelhos. De fato, todos parecem iguais e, portanto, não há elementos visíveis ou elementos visuais que permitam diferenciar um de outro, até porque como Danto sublinha a “pure visualité” é um mito porque estamos sempre presos, mesmo apesar dos nossos esforços na procura de uma *naïveté* primordial, a teorias e preconceitos, e também a crenças e valores. Um olho informado não é um olho inocente (não é, nem pode ser, um olho ingênuo, um olhar desprezioso) como diz Otto Pächt¹⁸ (e isso deve ser levado em conta quando se trata de perceber a percepção estética).¹⁹ Trata-se, pois, de saber se mesmo num desses monochromes vermelhos, numa dessas imperceptíveis telas vermelhas, não existem, contudo, diferenças estéticas relevantes.²⁰

A questão surge nessa procura de reconhecer a identidade (a individualidade) de cada uma delas (seja pelos supostos conteúdos ou títulos que cada um pode ter, pelo contexto em que foi realizado ou pelo modo como foi

¹⁸ "La théorie psychologique moderne de la perception nous enseigne que, même dans la vie quotidienne, il n'y a pas de voir sans savoir et que l'œil n'est jamais innocent". Otto Pächt, "Pas de regard sans présupposés" in *Questions de méthode en histoire de l'art*, traduit par Jean Lacoste, Paris, Éditions Macula, 1994, p. 84.

¹⁹ "Si nous voyons déjà avec un œil informé et savant dans l'usage quotidien, normal, de nos organes visuels – peu importe ici d'où vient ce savoir -, ce facteur doit, à plus fort raison, entrer en ligne de compte lorsqu'il s'agit de la perception esthétique". Otto Pächt, *Op.Cit.*, p 86.

²⁰ "...Il s'agit de savoir si une différence qui passe inaperçue, voire qui serait non perceptible par nature, peut néanmoins donner lieu à une différence esthétique". Arthur Danto, *La Transfiguration du Banal*, [1981], Traduit par Claude Harry-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 86.

realizado, etc.) e que leva a que Danto sugira que, apesar disso, nestas “réplicas indiscerníveis [pode-se constatar que elas] têm origens ontológicas radicalmente diferentes”.²¹ Na verdade, ontologicamente pode dizer-se que a origem é uma, mas que o múltiplo é e será sempre, por definição, radicalmente diferente e, por isso também, único, tal como os monochromes serão ontológica e radicalmente diferentes e únicos. Ora, os monochromes de Klein, celebrizados pelo azul Klein, traduzem não só uma ideia de contemplação e emotividade que apela para um indizível, como sugerem também a reabilitação dialética entre visível e invisível e, portanto, fazem suscitar no pintor essa vontade de *ver* que lhe permite tocar “nos dois extremos”,²² essa vontade de ter a visão dos horizontes da visibilidade e da invisibilidade, como sugerira Merleau-Ponty através das leituras efetuadas dos escritos de Paul Klee.²³

É bom de ver que a noção de intangível, de indizível, de indefinível, de insubstancial se liga ao nada, ao vazio. É assim que Klein quer validar o seu discurso e a sua obra: o vazio a interagir com o silêncio; o vazio de que o silêncio parece ser percorrido, encontra um paralelo indiscutível com a obra de Mark Rothko. Rothko, tal como Yves Klein, estuda e estuda-se nesta proximidade

²¹ “...réplices indiscernables ayant des origines ontologiques radicalement différentes”. Arthur Danto, *Op.Cit.*, p. 33.

²² “Por ela, o pintor toca portanto nos dois extremos. No fundo imemorial do visível algo se moveu, acendeu-se, o qual lhe invade o corpo, e tudo o que ele pinta é uma resposta a tal suscitação, sua mão não é nada mais que o instrumento de uma longínqua vontade. A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser”. Maurice Merleau-Ponty, *OeE.*, p. 71.

²³ Merleau-Ponty cita Paul Klee, de *Conférence d'Iéna*, a partir da edição de W. Grohmann, *Paul Klee*, Paris, 1938, p. 365: “Quanto a nós, nosso coração bate para nos levar para as profundezas (...). Estas estranhezas tornar-se-ão (...) realidades (...). Por isto que, em vez de se limitarem à restituição diversamente intensa do visível, elas anexam-lhe ainda parte do invisível ocultamente avistado”. Maurice Merleau-Ponty, *OeE.*, p. 71.

emocional, nesta relação da cor com a percepção humana, na relação do objeto com as emoções humanas mais elementares. Surge assim a exposição normalmente apelidada de “Vazio”, que começou por se chamar “Monochrome Exacerbations”, e, embora possa parecer uma mera alteração de títulos, acaba por revelar muito do pensamento de Klein, e em concreto, essa busca incessante pela essencialidade e pela desmaterialização, que nada mais seria afinal do que a desmaterialização dos monochromes no vazio. Ouse-se dizer: tal como a corporeidade (da carne) dos nus, os corpos se haviam desmaterializados nos monochromes pela sua simples, mas inevitável, presença. Isto é, a exacerbação, esta elevação a partir da qual se operaria uma transmutação substancial, configura esse lugar onde todas as matérias se doariam, se revelariam, ou seja, no vazio. Numa conferência na Sorbonne, a 03 de Junho de 1959, intitulada “L'évolution de l'art vers l'immatériel” Klein refere que “uma densidade sensível abstracta, mas real, existirá e viverá por ela mesma e nela mesma nos lugares aparentemente vazios”.²⁴

Repare-se ainda que na exposição do vazio, e apesar das controvérsias no dia da inauguração da exposição (em que se registaram inúmeras queixas na polícia por haverem pago um bilhete de entrada de cerca de 1,500 francos de uma exposição na qual não havia nada, a não ser uns *cocktails* azuis), a exposição ganha um significado fenomenológico e estético: é precisamente a presença das pessoas que confere um significado ao vazio. De fato, sem elas o vazio não existiria, em última instância, não haveria quem testemunhasse tal vazio, o que

24 "Une densité sensible abstraite, mais réelle, existera et vivra par elle-même et pour elle-même dans les lieux vides en apparence seulement". Yves Klein, *L'évolution de l'art vers l'immatériel*, Cita-se a partir de Denys Riout, *Yves Klein Manifester L'immatériel*, Paris, Éditions Gallimard, 2004.

acaba por expor um paradoxo interessante: a ausência só se pode dar a ver pela presença, pela existência, isto é, o vazio só existe porque existe a sua contemplação. Esta exposição reafirma a sua já conhecida irreverência e ousadia; o artista vende (sete) “zonas de sensibilité pictural immaterial” inaugurando uma relação inovadora entre o artista, a obra e o espectador, que configura também novos lugares de ausência/presença, isto é, não a venda e a posse de uma obra mas a imaterialidade de uma obra que nem mesmo o recibo permite atestar em totalidade.²⁵ Note-se como algo de semelhante se passa na relação ícone/sentimento religioso, quando na evocação de um signo (ausente) se procura o “encontro” com Deus, mesmo que isso implique o pagamento de uma entrada ou uma contribuição. A título de curiosidade, depois da inauguração da “Exposition du vide” em que nenhuma obra estava presente (galeria vazia), Klein recebe um bilhete em que está escrito “Avec le vide, les pleins pouvoirs”, assinado por Albert Camus. O seu amigo Arman inaugura em 23 de Outubro de 1960, na mesma galeria, *Le Plein*, (pleno) em que a galeria é cheia de objetos (banais e alguns detritos quotidianos), interditando praticamente a entrada, e formando,

25 O recibo não declara o comprador, mas apenas o talão do qual o recibo foi tirado; como é evidente, estes nomes acabam por figurar para a posteridade pelo registro e ousadia com que partilham no evento (e de que fica o registro em fotografias, das reações publicadas na imprensa, etc). Refere a este propósito Riout : “Ainsi l’acquéreur a-t-il choix entre deux options. Soit il reste attaché aux traces tangibles et il conserve son ‘reçu’, mais il ne possède pas encore vraiment ‘l’authentique valeur immatérielle de l’œuvre’. Soit il joue pleinement le jeu et il se prive ainsi de la seule trace concrète de la transaction en sa possession. Mais son nom figure sur la souche du carnet qui, entre les mains expertes de l’artiste, assure à son achat l’éclat qui s’attache aux gestes les plus purs, les plus justes. L’absence d’objet, l’absence de preuve à transmettre, à revendre, manifeste sa complicité avec l’artiste et démontre la profondeur de sa compréhension. [...] Son statut est alors ambigu : les visiteurs guère informés peuvent s’imaginer qu’il s’agit là d’une œuvre à part entière, alors que le reçu n’en est que le signe, mais un signe authentifié par l’artiste et, de ce fait, appelé à se transformer en relique. Chacun peut imaginairement s’approprier la ‘zone de sensibilité picturale immatérielle’ mentionnée, car aucun nom ne figure sur ce document. En outre, la ‘zone’ n’appartient pas substantiellement à son acquéreur puisqu’il n’a pas brûlé son reçu”. Denys Riout, *Op.Cit.*, pp. 102-104.

desse modo, um quadro antitético que recolocaria a questão da in-visibilidade do visível quotidiano.

3. Ainda o corpo/carne do mundo: antropometrias do (in)visível

As obras de Klein, e para se utilizar as palavras de Isabel Matos Dias, revelam que o “visível e invisível não são contraditórios, mas envolvem-se reciprocamente e tecem e ou constituem-se no movimento de sobreposição e de quiasma”.²⁶ Como nos recorda Merleau-Ponty no *Visível e Invisível*, é no contexto da imparável ontogênese proporcionada no e pelo Sensível que se torna compreensível o fenômeno da criação artística e filosófica, porque é sempre aí que se dá a eclosão do ser. O visível que se faz visual - do campo perceptivo do mundo ao campo visual do sujeito - e o visual que se faz imaginário. Esta é a fenomenologia e a estética da (in)visibilidade de todos os fenômenos que ocorrem no mundo humano.

As antropometrias surgem como um paradigma revolucionário quer na teoria, quer na prática pictórica, e (re)inventam a arte de pintar, ou se se preferir, Klien (re)inventa a arte de tornar visível o invisível latente. A utilização de modelos nus - pincéis vivos como lhe chamaria o artista - confere uma outra “pintura” performance que não a mera sugestão ou realização da pintura de modelo. As antropometrias tiveram lugar na Galerie Internationale d’Art Contemporain (Paris, 1960) enquanto uma pequena orquestra executava a sua “Sinfonia Monotônica”. O processo consistia na aplicação de tinta nos modelos,

²⁶ Isabel Matos Dias, *Uma Ontologia do Sensível – A aventura filosófica de Merleau-Ponty*, Lisboa, Edição Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1999, p. 178.

e estes eram encostados às telas segundo as instruções verbais de Klein, deixando as marcas da tinta do corpo gravadas nas telas. Esta doação de um corpo visível faz eclodir um invisível cuja latência sempre se manifesta quando um corpo deixa falar a secreta linguagem da sua *ek-sistência*. É, no fundo, uma certa “teoria mágica da visão” – mostração da potencialidade invisível dos invisíveis – que se opera por meio do múltiplo cruzamento entre o corpo da modelo e a tinta, por meio da visão do pintor que guia o (seu/do observador) olhar e o corpo-espaço-tela que permite o advento do *in-visível*, ou seja, que (re)cria uma certa visibilidade de um até então invisível, abrindo as portas à revelação/visão ontológica que o gesto pictórico tornou possível. E aqui não se pode deixar de citar Merleau-Ponty quando diz da pintura que

dá existência visível àquilo que a visão profana acredita invisível, faz que não tenhamos necessidade de ‘sentido muscular’ para termos a voluminosidade do mundo. Esta visão devoradora, para além dos ‘dados visuais’, abre para uma textura do Ser cujas mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, e que o olho habita como o homem habita a sua casa.²⁷

Como lembrara Merleau-Ponty, o enigma do corpo consiste em ele ser, ao mesmo tempo, vidente e visível, e portanto

este estranho sistema de trocas é estabelecido, [e] todos os problemas da pintura aí se encontram. Eles ilustram o enigma o corpo, e ela justifica-os. Visto que as coisas e o meu corpo são feitos do mesmo estofa, cumpre que a sua visão de faça de alguma maneira nelas, ou ainda, que a manifesta

²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *OeE*, p. 53.

visibilidade delas se reforça [desdobre] nele por meio de uma visibilidade secreta.²⁸

As antropometrias revelam, pois, a efetivação de uma possibilidade (entre muitas outras), e não deixa de ser curioso verificar como parece haver sempre uma dialética subjacente ao pensamento de Klein, o que, neste caso particular, seria entre o intangível e a encarnação (não deixa também de ser curioso como a eleição da carne, antítese por excelência do espiritual, se configura como ponto de partida e acesso ao imaterial). Este movimento kleiniano de encarnar, leia-se de dar corpo, numa intangibilidade metafísica, provoca uma tensão incontornável e abstrata que só a obra pictórica pode fazer falar. E revê-se aqui o sentido da reversibilidade e reciprocidade de Merleau-Ponty, na afirmação da obra de arte como *pars totalis*, isto é, a expressão do mundo no mundo, a expressão do(s) corpo(s) que enformam o *corpus*. Esta coincidência formal entre a concepção da carne dos corpos nas antropometrias que se exprime na realização kleiniana de uma obra intitulada 'Chair' (que parte precisamente desses movimentos antropométricos) vai ao encontro do conceito de *Carne* merleau-pontiana. Seja uma coincidência ou não, a verdade é que Merleau-Ponty revelou na mesma altura o seu conceito (ontológico) de *Carne* do mundo. Esta formalização de conceitos acaba por se revelar ironicamente inquietante pois a eleição da Carne, antítese por excelência do espiritual, passa a configurar-se como ponto de partida e acesso ao imaterial, ao insubstancial (que caracteriza o invisível, o vazio).

²⁸ Maurice Merleau-Ponty, *OeE*, p. 51.

A questão da *Carne*, a questão do corpo está, como se sabe, no centro do mistério cristão da encarnação, e em concreto na análise da doação/encarnação do fenómeno corpo, tal como a realizada na fenomenologia de Michel Henry. É, portanto, de esperar que, se Deus se fez homem, que se encontre o sagrado, uma centelha de divino, na realidade corporal. É nesta procura do que habita a realidade da carne que se estabelece a dialética íntimo-êxtimo, e que, portanto, se esboça uma teoria da participação do invisível no visível (quase fazendo lembrar a teoria das formas platônicas). Assim, a partir destas realidades carnis (os corpos nus) – que poderiam ser ditas triviais – Klein quer encontrar esse indefinível que permite o advento da arte, que permite o acontecer da arte. São transsubstanciações e transfigurações da matéria que desvelam a imaterialidade latente escondida. A cor (o azul que revela um desejo pela essência superior leva o artista a dizer que “o azul é o invisível tornando-se visível”) plena de sensualidade e força, surge assim como médium revelador-revelação que possibilita a materialização do brilho dessa outra realidade para além da qual a carne não existe, ou como refere Denys Riout, “para percebermos a face gloriosa, transfigurada, dessas deposições materiais onde a carne se anula, convém virarmo-nos para a irradiação que a cor dá sem desenho”.²⁹ A cor assume em si mesma e por si mesma nas composições de Klein, o papel de (re)velar e/ou introduzir um certo indefinível, um certo impensado da criação. É no olhar em

²⁹ “Pour percevoir la face glorieuse, transfigure, de ces dépositions corporelles où la chair s’abolit, il convient de se tourner vers le rayonnement de la couleur sans dessin. Si l’on veut en ressentir toute la puissance, il faut accepter de se laisser emporter au-delà du visible. Un ‘au-delà’ qui requiert le visible. Le corps, la chair, afin que s’instaure la dynamique d’une intrication rendue pensable – c’est-à-dire – par le fonds culturel sur lequel elle s’inscrit”. Denys Riout, *Op.Cit.*, p. 87.

profundidade sobre esse azul dos monochromes que surge o caráter meditativo que a obra de arte (deve) transporta(r).

Na análise de Jean-Michel Ribettes, o resultado do trabalho de Yves Klein assenta numa estrutura racional ternária, o real, o simbólico e o imaginário; os três registros invisíveis além do infinito, a palavra, o vazio e o intangível; os três registros da sensibilidade, a carne, o corpo e a sexualidade.³⁰ Há um certo clima de espiritualidade, de religiosidade que se funde e confunde com um certo misticismo que Klein cultivava, e que levou a alguns mal-entendidos, como naquele pequeno texto do *Dimanche. Le journal d'un seul jour* "la guerre" em que Klein fala do pintor como dando-se aos outros como Cristo.³¹

Ora refere Jean Luc Chalumeau que o quadro é assim (no seguimento da análise que Merleau-Ponty realizou da Montagne Sainte-Victoire de Cézanne) "concebido como uma percepção adicional: como uma excrescência do olhar humano. O gesto de pintar é um prolongamento do trabalho da percepção, institui-se contra a História – a do indivíduo, a da pintura – porque é

³⁰ Refere o ensaísta: "we see, then, that the structural rationale of the work of art is ternary: The Flesh dematerializes in the blue, the blue dematerializes in the Void, and the Word is made Flesh. So here we have the kleinian trinity: the intangible, the Flesh, and the Monochromatic. Everything begins with this Trinitarian structure: the three hypostases of the Single God, the three theological virtues, the three Lacanian registers of the Borromean knot. The Father, Son, and Holy Spirit. Faith, Hope, and Charity. The Real, the Symbolic and the imaginary. The flawless Trinitarian logic behind the perfect Intangible-Flesh-Monochrome triplet. The three carnal registers of sensibility: The Flesh, the Body, sexuality. The three retinal registers of the monochrome: blue, pink, gold". Jean-Michel Ribettes, "Yves Klein and the war of the jealous Gods" in *Op. Cit.*, p. 156.

³¹ "Le peintre, comme le Christ, dit la messe en peignant et donne son corps de l'âme en nourriture aux autres hommes; il réalise en petit le miracle de la Cène dans chaque tableau".

acontecimento”.³² É o acontecimento da materialização pictórica dos fenômenos que parecem escapar aos marcos da história na sua emergência.

Assim, naturalmente, ganham um outro/mesmo sentido as palavras de Merleau-Ponty quando refere: “é emprestando o seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura”.³³ É a partir desta confluência ou desdobra de pensamento(s) que se procura viabilizar e legitimar uma estética fenomenológica comparativa. As noções de (in)visibilidade, de *Carne* do mundo, de corpo, deixam-se ler de igual modo quer nas palavras de Merleau-Ponty, quer nas imagens criadas por Yves Klein; o *tocar* e ser *tocado* nada mais é do que visão-relação dos mundos (in)visíveis, dos (i)materiais do mundo.³⁴ Se o corpo é coisa na sua visibilidade, é também o corpo o próprio instrumento de mediação e compreensão do mundo-sensível, isto é, o corpo como instrumento facilitador e possibilitador da descoberta da sua possível (in)visibilidade.³⁵ A corporeidade como registro de um mundo Sensível onde se estabelecem relações (invisíveis) com o mundo, lugar da percepção do visível e do visual construído. A intercorporeidade, a intersubjetividade refletida e reflexiva de Merleau-Ponty,

³² Jean Luc Chalumeau, *Les Théories de l'Art, As Teorias da Arte*, tradução de Paula Taipas, Lisboa, Edição Instituto Piaget, 1997, p. 127.

³³ Maurice Merleau-Ponty, *OeE*, p. 50.

³⁴ Por exemplo, todo o início da parte II de *OeE*. Note-se por exemplo, nas palavras de Mario Perniola quando se refere a esta nova forma de ver do filósofo, que vai ao encontro da relação que pretendemos exprimir: “Merleau-Ponty defende que o pintor dá existência visível àquilo que é invisível para a visão comum e introduz numa nova experiência, na qual o ver se amnifesta como um tocar e um ser tocado. A discriminação entre vista e tacto é superada, como aquela outra entre o sensiente e o sentido. O meu corpo, cuja coesão é a de uma ‘coisa’, é preso no tecido do mundo, o qual é percebido como qualquer coisa de contínuo”. Mario Perniola, *L'Estetica del Novecento, A Estética do Século XX*, tradução de Teresa Antunes Cardoso, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p. 115.

³⁵ Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 161. Designaremos de ora em diante esta obra pelas siglas *PP*.

determinada por essência como um *dizer*, como doação evidente de comunicação (pois que estar aí-em-presença é já comunicar) constitui-se como fundamento das práticas artísticas, e, no caso de Yves Klein, como meio de materialização/expressão do mundo (in)visível.

4. Concluindo: a fenomenologia do pensável pictórico

Quando Merleau-Ponty realiza a comparação do corpo com a obra de arte, sentimos que em ambos a expressão e o expressado, os sentidos de um e de outro só são acessíveis a partir de si próprios, isto é, só são percebidos no tecido intencional das significações viventes, no “quiasma” do mundo.³⁶ A proximidade intelectual que une Yves Klein e Merleau-Ponty revela-se pela compreensão de uma onto-fenomenologia da visibilidade do que aparece como fenômeno, do que se abre e permanece aberto à interpretação na imanência e na existência do mundo humano. Refere a este propósito Isabel Matos Dias:

para a pintura moderna, tal como para Merleau-Ponty, a pintura [...] visa antes a expressão, o que implica um desfazer da ilusão e da aparência, da representação, e uma opção pelo fenômeno na acepção fenomenológica do termo, uma opção pelo “aparecer do que aparece. A Expressão é abertura ao mundo no seu próprio aparecer, e nisso reside, para Merleau-Ponty, a gênese da arte e a sua autenticidade e verdade.³⁷

Aliás, em *La Prose du Monde*, Merleau-Ponty referia ainda que “é a operação expressiva do corpo, iniciada pela mínima percepção, que se amplifica

³⁶ Cf. Maurice Merleau-Ponty, *PP*, p. 176.

³⁷ Isabel Matos Dias, *Op. Cit.*, p. 162.

em pintura e em arte. O campo dos significados pictóricos abriu-se a partir do momento em que o homem surgiu no mundo”.³⁸

Assim, o mistério da transubstanciação sugere a realidade de uma presença (real) invisível amparada nas potencialidades de encarnação da matéria, e que como sugere Denys Riout, é nesse sentido que se dá a articulação na obra de Klein.³⁹ Transubstanciar o dado (aquilo que aparece), materializando o imaterial, desmaterializando a matéria. Dialética de transubstanciação místico-religiosa como na reencarnação do filho de Deus, matéria humana e matéria divina contemplando-se e interligando-se em espírito.⁴⁰ É, no fundo, tornar visível aquilo que não está aí imediatamente dado, numa demanda lógica por esse indecifrável latente que assiste às coisas, ou como Odilon Redon diria, pôr a lógica do visível ao serviço do invisível, ou se se preferir, num outro/mesmo registro, aquilo que Paul Klee afirmava quando dizia: “a arte não reproduz o

³⁸ Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du Monde*, Paris, Ed. Gallimard, 1969, p. 117.

³⁹ “Le mystère de la transubstantiation suggère la réalité d’une présence réelle invisible sous les auspices de la matière offerte à l’incorporation des croyants, mais aussi au regard des dévots. Cette articulation est au cœur de l’œuvre de Klein pour peu qu’on la considère à partir du modèle herméneutique proposé par la structure de sa *Symphonie monoton silence*, c’est-à-dire qu’on accepte de tourner nos yeux d’esthètes vers les rapports signifiants qu’entretiennent ses diverses ‘manifestations’, autrement dit vers l’interstice (le ‘vide’) qui les sépare et les relie, autant que vers chacune d’elles considérées séparément”. D. Riout *Yves Klein Manifester L’immatériel*, p. 140.

⁴⁰ Veja-se a explicação curiosa de Jean Damascène : “puisque nous sommes doubles, constitués d’une âme et d’un corps, et puisque notre âme n’est pas nue, mais pour ainsi dire cachée sous un voile, il nous est impossible de parvenir aux choses intellectuelles en dehors des choses corporelles. Donc si nous pouvons, à travers des paroles sensibles et avec les oreilles du corps, comprendre les choses spirituelles, nous pouvons aussi par la contemplation corporelle parvenir à la contemplation spirituelle. C’est pourquoi le Christ a reçu un corps et une âme, puisque l’homme a un corps et une âme ; c’est pourquoi aussi le baptême est double, baptême de l’eau et de l’Esprit, tout comme la communion, la prière et la psalmodie, tout est double, choses corporelles et choses spirituelles, lumière et encens”. Jean Damascène, *Le Visage de l’invisible*, pp. 74-75.

visível; ela torna visível”.⁴¹ É este o desígnio de uma arte que se quer afirmar no plano da autenticidade e que uma fenomenologia e estética comparativa deve dar conta, tal como Merleau-Ponty materializou na sua obra.

Referências

CHALUMEAU, Jean Luc. *Les Théories de l'Art, As Teorias da Arte*. Lisboa: Edição Instituto Piaget, 1997.

DAMASCÈNE, Jean. *Le Visage de l'invisible*, [choix de texts de J. Damascène] Trad. Anne-Lise Darras-Worms. Paris, Éd. Migne, 1994.

DANTO, Arthur. *La Transfiguration du Banal*, [1981], Traduit par Claude Harry-Schaeffer. Paris, Éditions du Seuil, 1989.

DELACROIX, Eugène. Réalisme et Idéalisme. In : *Œuvres Littéraires*, t. I, *Études Esthétiques*. Paris, Éditions G. Crès, 1923.

DIAS, Isabel Matos. *Uma Ontologia do Sensível – A aventura filosófica de Merleau-Ponty*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1999.

DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique (I – L'objet esthétique) / (II – La perception esthétique)*. Paris: PUF, 1953.

FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra e AnnaBlume, 2012.

⁴¹ Paul Klee, "Credo do criador" [1920], *Théorie de l'art moderne*, Coll. Méditations, trad. Pierre-Henri Gonthier, Paris, Éd. Denoël/Gonthier, 1980, p. 34.

GRABAR, André. *Les Origines de l'esthétique médiévale*. Paris : Éd. Macula, 1992.

KLEE, Paul. Credo du créateur [1920], *Théorie de l'art moderne*, Coll. Méditations, trad. Pierre-Henri Gonthier. Paris, Éd. Denoël/Gonthier, 1980.

KLEIN, Yves. *Le Dépassement de la problématique de l'art et Autres Écrits*. Paris, Ed. Marie-Anne Sichère and Didier Semin, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Prose du Monde*. Paris: Gallimard, 1969.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Oeil et L'Esprit, O Olho e o Espírito*. in: *Merleau-Ponty - Textos Seleccionados*, Trad. Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1989.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945.

MIRANDA, Bragança de. *Corpo e Imagem*. Lisboa: Nova Vega, 2017.

PÄCHT, Otto. Pas de regard sans présupposés. in : *Questions de méthode en histoire de l'art*. Trad. Jean Lacoste. Paris: Éditions Macula, 1994.

RIBETTES, Jean-Michel. Yves Klein and the war of the jealous Gods. in: BERGGRUEN, Olivier, HOLLEIN, Max, e, PFEIFFER, Ingrid (Ed.), *Yves Klein*. Frankfurt, Hatje Cantz Publishers, 2004, pp. 153-178.

RIOUT, Denys. *Yves Klein Manifester L'immatériel*. Paris : Éditions Gallimard, 2004.

Referência para citação deste artigo

CASTRO, Paulo Alexandre e. Fenomenologia e Estética Comparativa: antropometrias e (in)visibilidades nos Corpus. Para um diálogo entre Yves Klein e Merleau-Ponty. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 485 - 509, junho de 2020.