

OS LUGARES DO VAZIO

impressões antagônicas nos espaços de Georges Perec e Yves Klein

THE PLACES OF THE VOID: ANTAGONISTIC IMPRESSIONS IN THE SPACES OF GEORGES PEREC AND YVES KLEIN

Manlio de Medeiros Speranzini¹
Universidade de São Paulo (USP)

Para Claudia Amigo Pino

RESUMO

Este trabalho toma o livro *Un homme qui dort*, de Georges Perec, e o texto “La spécialisation de la sensibilité à l’état matière première en sensibilité picturale stabilisée”, do artista Yves Klein, para explorar as maneiras como esses autores, um pela escrita e o outro pela intervenção em uma galeria de arte, sensibilizam os espaços para revelar o vazio. As ideias de Georges Didi-Huberman, presentes no livro *O que vemos, o que nos olha*, servem para esclarecer a natureza antagônica do vazio que as duas obras suscitam.

PALAVRAS-CHAVE

Georges Perec, Yves Klein, vazio, espaço, arte contemporânea

INTRODUÇÃO: DOIS AMANTES DO ESPAÇO

O espaço começa assim, simplesmente com palavras, signos traçados sobre a página branca.²

Georges Perec

Eu amo o espaço,/E eu me sinto vasto/
Quando eu penso/No infinitamente grande/No infinitamente pequeno,/O equilíbrio não existe no espaço,/E nem por isso é o caos!/É isso mesmo,/eu o sinto, é isso.../Eu quero o espaço.³

Yves Klein

¹ manlio@ig.com.br

² “L’espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche” (PEREC. La page. In: *Espèces d’espaces*, p. 21). Todas as traduções sem indicação do tradutor são do autor deste trabalho.

³ “J’aime l’espace,/Et je me sens vaste/Quand je songe/À l’infiniment grand/À l’infiniment petit,/L’équilibre n’existe pas dans l’espace,/Ce n’est pourtant pas le chaos!/C’est bien ça,/je le sens, c’est ça.../Je veux l’espace” (KLEIN. *L’Art* [Jeudi 13 mars, 1952]. In: *Le dépassement de la problématique de l’art et autres écrits*, p. 25).

Entre os escritores franceses da segunda metade do século XX, Georges Perec (1936-1982) é um dos que mais suscitou diálogos e interesses para a arte contemporânea. Por seus experimentalismos formais, pelos questionamentos nos campos da cotidianidade, da autobiografia, do lúdico e do romanesco e pelo uso do olhar como meio de exploração e apreensão do real imediato e próximo, sua obra tanto é território fértil para proposições interdisciplinares que amplificam e permitem novas leituras da produção plástica contemporânea como também é revigorada e atualizada pelo diálogo com ela. Como contraposição ao vazio revelado por Perec em *Un homme qui dort* (Um homem que dorme) (1967), tomo o texto “La spécialisation de la sensibilité à l’état matière première en sensibilité picturale stabilisée” (A especialização da sensibilidade ao estado matéria primeira em sensibilidade pictórica estabilizada) (1959), de Yves Klein (1928-1962), no qual o artista recupera e registra ações e procedimentos adotados na preparação da exposição que apresentou na galeria Iris Clert um ano antes, quando a única obra exposta era seu próprio interior – o vazio.

QUANDO O CHEIO É VAZIO

Terceiro livro de Perec, *Un homme qui dort* está dividido em 16 seções não numeradas, não segue um gênero literário preciso e foi definido pelo autor como uma “narrativa”.

O *incipit* apresenta um narrador que parece se dirigir diretamente ao leitor para descrever o que acontece quando este está prestes a cair no sono: “Assim que você fecha os olhos, a aventura do sono começa”.⁴ Já é possível reconhecer aqui três características importantes do que está por vir e que marcarão toda a narrativa: o desligamento da realidade, o exercício da deambulação e a prevalência da letargia. Nessa primeira seção, o texto se concentra num único parágrafo para compor um quadro em duas dimensões do que se vê, se lembra e se imagina de um quarto na penumbra, momentos antes de o corpo se desligar do real para, enfim, dormir.

No início da segunda seção do livro, o leitor descobre não ser ele o interlocutor do narrador: o “você” (*tu*, em francês) ao qual ele se refere é um estudante que, por uma razão desconhecida, decide permanecer deitado quando deveria estar na faculdade. Essa atitude do personagem leva o narrador a amplificar a decisão tomada, identificando o espaço não ocupado e as frustrações que isso provocará: “Os olhares talvez inquietos de seus amigos convergem para o seu lugar que ficou vazio. [...] Seu lugar permanece vazio. Você não terminará sua licenciatura, nunca conseguirá diplomar-se. Você não estudará mais”.⁵

Esse gesto de recusa do personagem é o início de um processo de recolhimento e afastamento do que configurava a vida social do estudante até então, sendo marcado por uma série de ações negativas no seu cotidiano, como: “Você não tem vontade de ver ninguém, nem de falar, nem de pensar, nem de sair, nem de se mexer”;⁶ ou então: “Você fica no seu quarto, sem

⁴ “Dès que tu fermes les yeux, l’aventure du sommeil commence” (PEREC. *Un homme qui dort*, p. 11). Para as outras citações dessa obra será empregada a sigla UHQD, seguida do número da página.

⁵ “Les regards peut-être inquiets de tes amis convergent vers ta place restée libre. [...] Ta place reste vide. Tu ne finiras pas ta licence, tu ne commenceras jamais de diplôme. Tu ne feras plus d’études” (UHQD, p. 20).

⁶ “Tu n’as envie de voir personne, ni de parler, ni de penser, ni de sortir, ni de bouger” (UHQD, p. 21).

comer, sem ler, quase sem se mexer”;⁷ chegando mesmo a se esforçar por apagar sua história: “O esquecimento se infiltra na sua memória. Nada aconteceu. Nada mais acontecerá”.⁸

O narrador descreve a maior parte das ações do personagem no presente, mas também relembra fatos passados e ainda é capaz de fazer algumas previsões. Ainda que o discurso do narrador permita pensar num solilóquio, a ausência de um corpo, de uma personalidade, de uma história, de um nome só perturba e amplifica as incertezas da narrativa.

Se o que motiva a crise vivida pelo personagem permanece obscuro – “Alguma coisa se quebrava, alguma coisa se quebrou”⁹ –, é pelos objetos pessoais inventariados e pelo espaço das suas vivências que o narrador configura seu estado presente:

Isso é a sua vida. Isso é seu. Você pode fazer o inventário exato da sua magra fortuna, o balanço preciso do seu primeiro quarto de século. Você tem vinte e cinco anos e vinte e nove dentes, três camisas e oito meias, alguns livros que não lê mais, alguns discos que não escuta mais.¹⁰

O personagem mora no sexto andar de um prédio na Rue Saint-Honoré, próximo ao cruzamento com a Rue des Pyramides – onde é possível escutar os sinos da Igreja de Saint-Roch –, numa mansarda minúscula de 2,92 metros por 1,73 metros. Se o texto é ambíguo com relação à identificação e aos sentimentos do personagem, ele é bem preciso na identificação do que configura seu espaço:

Seu quarto é o centro do mundo. Esse antro, esse sótão em desvão que guarda para sempre o seu cheiro, essa cama onde você se deita sozinho, essa prateleira, esse linóleo, esse teto de onde você já contou cem mil vezes as fendas, as lascas, as manchas, os relevos, essa pia tão pequena que mais parece um móvel de boneca, essa bacia, essa janela, esse papel do qual você conhece cada flor, cada haste, [...] esse espelho trincado [...], esses livros alinhados, esse aquecedor, esse toca-discos portátil forrado de napa grená.¹¹

Centro do mundo, o quarto do personagem irradia um campo de forças que se espalha pela cidade de Paris, fazendo dali um lugar privilegiado a partir do qual se observa a cidade de maneira semelhante àquela do seu olhar perdido nas fendas do teto. Como a concha de um caracol, o quarto do personagem guarda a sua medida e, assim como o abriga, o oprime: “do meio do seu [quarto], à altura aproximada de três quartos do seu banco, você pode, com os pés juntos, alcançar com suas mãos qualquer ponto, a janela, a porta, a piazinha, o guarda-roupa embutido, a bacia de plástico rosa, a estante”.¹² Com o corpo contido, o alívio só é dado pelo

⁷ “Tu restes dans ta chambre, sans manger, sans lire, presque sans bouger” (UHQD, p. 24).

⁸ “*Loubli s’infilte* dans ta mémoire. Rien ne s’est passé. Rien ne se passera plus” (UHQD, p. 30).

⁹ “Quelque chose se cassait, quelque chose s’est cassé (*sic*)” (UHQD, p. 22).

¹⁰ “Ceci est ta vie. Ceci est à toi. Tu peux faire l’exact inventaire de ta maigre fortune, le bilan précis de ton premier quart de siècle. Tu as vingt-cinq ans et vingt-neuf dents, trois chemises et huit chaussettes, quelques livres que tu ne lis plus, quelques disques que tu n’écoutes plus” (UHQD, p. 24).

¹¹ “Ta chambre est le centre du monde. Cet antre, ce gâletas en soupente qui garde à jamais ton odeur, ce lit où tu te glisses seul, cette étagère, ce linoléum, ce plafond dont tu as compté cent mille fois les fissures, les écailles, les taches, les reliefs, ce lavabo si petit qu’il ressemble à un meuble de poupée, cette bassine, cette fenêtre, ce papier dont tu connais chaque fleur, chaque tige, [...] cette glace fêlée [...], ces livres rangés, ce radiateur à ailettes, cette mallette-électrophone gainée de pégamoïd grenat” (UHQD, p. 49-50).

¹² “du centre de la tienne, à la hauteur à peu près des trois quarts de ta banquette, tu peux, pieds joints, atteindre avec tes mains n’importe quel point, la fenêtre, la porte, le petit lavabo, le recoin-penderie, la bassine de matière plastique rose, l’étagère” (UHQD, p. 124).

passeio dos olhos pelas paredes: “Você dorme com os olhos arregalados como os idiotas. Você enumera, você organiza as fendas do teto. A conjugação das sombras e das manchas e as variações de conciliação e de orientação do seu olhar produzem sem esforço, lentamente, dezenas de formas nascentes”.¹³

Em algum momento da leitura de *Un homme qui dort*, depois de acompanhar a movimentação dos olhos do personagem pelas paredes do quarto, os olhos do leitor se desgrudam do sentido do texto e se voltam para a matéria do texto, seu suporte: a página impressa. Cada uma das 16 seções do livro está dividida em partes compostas por um ou mais parágrafos – não existe um intervalo entre os parágrafos, apenas entre as partes. Quanto mais fragmentada é a narrativa, maior é o número de intervalos, e, conseqüentemente, maior é o número das áreas em branco no interior de cada seção. Mesmo sem ter uma relação direta com o texto, esses intervalos repercutem algumas das imagens presentes na narrativa, como a sonolência, a invisibilidade e o vazio: “Você está só. Você aprende a andar como um homem só, a vagar, a se arrastar, a ver sem olhar, a olhar sem ver. Você aprende a transparência, a imobilidade, a inexistência”.¹⁴ Ou ainda: “Você vive num parêntese muito feliz, num vazio cheio de promessas e do qual você não espera nada. Você é invisível, límpido, transparente. Você não existe mais”.¹⁵

No momento de um pesadelo, quando carrascos o maltratam, o personagem espera que eles se acalmem para distribuir partes de seu corpo entre eles e, assim, finalmente, poder cair no sono. Nesse momento, o personagem constata que todo o seu corpo se foi, restando-lhe apenas um órgão – seu olho! Um olho capaz de ver não o fora, mas o dentro do seu interior vazio:

Você não passa de um olho. Um olho imenso e fixo que vê tudo, tanto seu corpo esparramado quanto você, olhado olhando, como se ele estivesse completamente revirado na sua órbita e que o contemplasse sem nada dizer, você, o interior de você, o interior negro, vazio, esverdeado, assustado, impotente de si. [...]. Você se vê, você se vê se ver, você se olha olhar. Mesmo que você acordasse, sua visão permaneceria idêntica, imutável.¹⁶

A narrativa avança, adquirindo a cada linha uma cadência hipnótica e sonolenta dada pela fala monocórdia do narrador e pelas ações repetitivas do personagem. Nesse percurso, o narrador identifica espaços, trajetos, objetos, autores, endereços e marcas de todo tipo, mas a letargia, a repetição e o ambiente claustrofóbico criam um sentido de estagnação semelhante ao de caminhar numa esteira rolante que, na sucessão das páginas, dos passos, do olhar, das imagens e do tempo, não permite ao leitor sair do lugar.

¹³ “Tu dors les yeux grands ouverts, comme les idiots. Tu dénombre, tu organises les fissures du plafond. La conjonction des ombres et des taches et les variations d’accommodation et d’orientation de ton regard produisent sans effort, lentement, des dizaines de formes naissantes” (UHQD, p. 70).

¹⁴ “Tu es seul. Tu apprends à marcher comme un homme seul, à flâner, à traîner, à voir sans regarder, à regarder sans voir. Tu apprends la transparence, l’immobilité, l’inexistence” (UHQD, p. 55).

¹⁵ “Tu vis dans une bienheureuse parenthèse, dans un vide plein de promesses et dont tu n’attends rien. Tu es invisible, limpide, transparent. Tu n’existes plus” (UHQD, p. 77).

¹⁶ “Tu n’es plus qu’un œil. Un œil immense et fixe, qui voit tout, aussi bien ton corps affalé, que toi, regardé regardant, comme s’il s’était complètement retourné dans son orbite et qu’il te contemplait sans rien dire, toi, l’intérieur de toi, l’intérieur noir, vide, glauque, effrayé, impuissant de toi. [...] Tu te vois, tu te vois te voir, tu te regardes te regarder. Même si tu t’éveillais, ta vision demeurerait identique, immuable” (UHQD, p. 102-103).

Antes de tratar do trabalho de Yves Klein que será confrontado com o livro de Perec, é necessária uma aproximação rápida da obra e dos procedimentos adotados por esse artista. Para Klein, o exercício da palavra foi tão relevante quanto sua produção plástica. Algumas de suas obras se aproximavam de tal maneira do real que, para serem percebidas como obras e entendidas como exercícios objetivos de uma expressão sensível, necessitavam do apoio e da orientação de outros meios. É através de expressões paralelas configuradas em textos, fotos e filmes que o artista pôde evidenciar, esclarecer e registrar ações e configurações que só mais adiante viriam a ser institucionalizadas por meio das designações “*happening*” e “instalação”. Todas essas complexidades geradoras de incertezas e questionamentos no campo da expressão do sensível serviriam de lastro para o que entendemos hoje como arte contemporânea.

Nesse novo campo da expressão artística, a primeira realização importante de Yves Klein ocorreu nos anos 1950, quando ele definiu uma tonalidade particular de azul, um tipo de azul ultramar escuro que ele batizaria de IKB (*International Klein Bleu*) e que tomaria como a expressão maior do “indefinível” – único mérito verdadeiro da pintura e por si só significativa.¹⁷ Acreditando ter alcançado a essência expressiva por meio dessa cor, ele passaria a pintar monocromias azuis com rolos de pintura em vários tipos de superfície, abdicando de formas, traços, composições ou qualquer nuance de gesto humano. Ele definia assim sua pintura: “O essencial da pintura é essa ‘alguma coisa’, essa cola etérea, esse produto intermediário que o artista segrega de todo o seu ser criador e que ele tem o poder de colocar, de incrustar, de impregnar na matéria pictórica do quadro”.¹⁸

Marcado como o “pintor do Azul”, seu próximo passo seria buscar uma maneira de explicitar o gesto artístico sem que dessa ação resultasse qualquer estratificação material. É assim que, em 1958, ele decide apresentar na galeria parisiense Iris Clert uma exposição na qual ele dispensaria a necessidade da evidência de uma “matéria pictórica” para efetivar o gesto criador. É para tratar dessa experiência que o artista publica, em 1959, um relato com suas intenções e o conjunto das ações que resultariam naquela exposição – ponto de partida para o que seria conhecido como Novo Realismo.¹⁹

Klein, segundo Charlet,²⁰ faz parte da geração que reintroduziu a banalidade do cotidiano no centro das atenções da produção artística do início dos anos 1960. Trabalhando no campo do efêmero – campo das impressões imediatas no contato com o real –, o artista, ainda segundo

¹⁷ Klein tomava o sentido do “indefinível” a partir de Delacroix, cujas palavras ele citava assim: “Pobre do quadro que não mostra nada além do finito, o mérito do quadro é ‘o indefinível’, é justamente isso que escapa à precisão” (“*Malheur au tableau qui ne montre rien au-delà du fini, le mérite du tableau est l’indéfinissable, c’est justement ce qui échappe à la précision*”) (KLEIN. *L’aventure monochrome: L’Épopée Monochrome*. In: *Le dépassement de la problématique de l’art et autres écrits*, p. 234).

¹⁸ “L’essentiel de la peinture, c’est ce ‘quelque chose’, cette colle éthérique, ce produit intermédiaire que l’artiste sécrète de tout son être créateur et qu’il a le pouvoir de placer, d’incruster, d’imprégner dans la matière picturale du tableau” (KLEIN. *L’aventure monochrome: L’Épopée Monochrome*. In: *Le dépassement de la problématique de l’art et autres écrits*, p. 248).

¹⁹ O Novo Realismo (*Nouveau Réalisme*) foi um movimento surgido no início dos anos 1960, encabeçado pelo crítico e curador Pierre Restany e formado inicialmente pelos artistas Yves Klein, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely e Jacques Villeglé. Ver RESTANY. *Os novos realistas*.

²⁰ CHARLET. *Les écrits d’Yves Klein*, p. 40.

Charlet, tomava a palavra como estratégia para eternizar o presente e adotava como forma recorrente de escrita o diário. Entre a inquebrantável cronologia e as banalidades do dia a dia, o artista registrava anotações urgentes e fragmentadas em seus diários, anotações que, algum dia, poderiam servir de suporte e/ou sentido às suas ações no campo expressivo.

É assim, por meio do relato e de anotações na forma de um diário, que Klein publica, em 1959, um opúsculo no qual expõe e justifica a pluralidade de ações que resultaram na exposição apresentada um ano antes e que alcançara grande repercussão. O título completo desse relato é “Préparation et présentation de l'exposition du 28 avril 1958 chez Iris Clert, 3 rue des Beaux-Arts, à Paris 5. ‘La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée’. Époque Pneumatique” (Preparação e apresentação da exposição de 28 de abril de 1958 na galeria Iris Clert, rue des Beaux-Arts nº 3, em Paris. “A especialização da sensibilidade ao estado matéria primeira em sensibilidade pictórica estabilizada”. Época Pneumática),²¹ e ele foi publicado inicialmente pelo artista no opúsculo *Le dépassement de la problématique de l'art* (A ultrapassagem da problemática da Arte), de 1959. Nesse texto, ele apresenta assim seu projeto de exposição:

O objeto dessa tentativa: criar, estabelecer e apresentar ao público um estado pictórico sensível dentro dos limites de uma sala de exposição de pinturas. Em outros termos, criação de um ambiente, de um clima pictórico real e, em função mesmo disso, invisível. Esse estado pictórico invisível no espaço da galeria deve ser literalmente isso que lhe foi dado de melhor até o presente como definição da pintura em geral, “irradiação”.²²

O ambiente concebido por Klein excluía a presença de qualquer pintura no espaço expositivo, já que, segundo o artista, a “imaterialização” (*immatérialisation*) da pintura agiria sobre o visitante de forma mais eficaz do que pela confrontação com uma superfície pintada, visto que o visitante em “estado sensível pictórico especializado e estabilizado” (*état sensible pictural spécialisé et stabilisé*) não teria necessidade de uma comprovação visual ou tátil para se sentir tocado. Para que essa “imaterialização”, que era invisível e intangível, pudesse agir sobre os corpos susceptíveis dos visitantes, ela deveria fazer parte de uma série de procedimentos previamente definidos e colocados em prática.

O artista começa, então, a descrever o que ele concebeu para ser uma “antecipação da exposição”, ou seja, a preparação do visitante para a experiência proposta.

Em primeiro lugar, Klein trata dos dispositivos materiais utilizados na apresentação da exposição para o público e para a imprensa: o convite, os anúncios e os cartazes. Para o convite, foi feita uma impressão em azul sobre papel branco e preparado um envelope com um selo também azul. O autor do texto foi o crítico de arte e amigo do artista Pierre Restany, que escreveu: “Iris Clert convida o senhor a honrar, com sua presença afetiva, o acontecimento lúcido e positivo

²¹ KLEIN. Préparation et présentation de l'exposition du 28 avril 1958 chez Iris Clert, 3 rue des Beaux-Arts, à Paris 5. “La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée”. Époque Pneumatique. In: *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, p. 84. Para as outras citações dessa obra será empregada a sigla VIDE, seguida do número da página.

²² “L'objet de cette tentative: créer, établir et présenter au public un état pictural sensible dans les limites d'une salle d'exposition de peintures. En d'autres termes, création d'une ambiance, d'un climat pictural réel et à cause de cela même invisible. Cet état pictural invisible dans l'espace de la galerie doit être littéralement ce que l'on a donné de mieux jusqu'à présent comme définition à la peinture en général, ‘rayonnement’” (VIDE, p. 84).

de certo reino do sensível. Essa manifestação de síntese perceptiva confirma em Yves Klein a busca pictórica de uma emoção extática e prontamente comunicável”.²³

Se a identificação do espaço-tempo e da natureza do evento era clara, o texto do convite era pouco objetivo sobre o conteúdo da exposição. Se o convite não indica um título para a exposição, o artista aparece identificado com uma causa – uma busca pictórica (que poderia muito bem se referir às suas monocromias azuis) – e com um propósito – o compartilhamento com o visitante de uma experiência emotiva e afetiva que seria capaz de provocar o êxtase.

Klein explica a seguir como se deu a preparação do espaço expositivo:

A Galeria Iris Clert é bem pequena, 20 m²; ela tem vitrine e porta de entrada para a rua. Nós fecharemos a entrada pela rua e faremos o público passar pelo corredor de entrada do prédio, no qual há uma pequena porta que dá no fundo da galeria. Do exterior da rua, será impossível ver outra coisa a não ser o Azul, já que eu pintarei as vidraças com o Azul da época azul do ano passado. Sobre e ao redor da porta de entrada do prédio por onde o público terá acesso à Galeria pelo corredor, colocarei um dossel monumental coberto por tecido azul, sempre na mesma tonalidade ultramar escuro.²⁴

Dessa maneira, os convidados para a exposição, depois de terem tido contato com o material impresso produzido pelo “artista do azul”, ao chegarem próximos à galeria identificariam imediatamente que ali, naquele local, haveria uma obra de Klein.

Com o objetivo de conferir àquele espaço um “clima pictórico específico e único”, o artista havia decidido retirar do interior da galeria todos os móveis, cobrir as passagens internas com cortinas brancas e pintar todas as paredes com uma tinta branca densa e luminosa que apagasse os vestígios de exposições anteriores. Desse modo, ele transformava o espaço social da galeria num espaço-zero para a sua intervenção:

Pintando as paredes de branco, eu desejo por esse ato não somente purificar os lugares, mas ainda, e sobretudo, fazer dali, por essa ação e esse gesto, momentaneamente meu espaço de trabalho e de criação, resumindo, meu ateliê.

[...] Minha presença em ação durante a execução no espaço dado da Galeria criará o clima e o ambiente pictórico radiante que reina habitualmente dentro de todo ateliê de artista dotado de um poder real; uma densidade sensível, abstrata, mas real, existirá e viverá, por ela mesma e para ela mesma, nos lugares.

[...] Tudo será branco para receber o clima pictórico da sensibilidade do azul imaterializado.²⁵

²³ “Iris Clert vous convie à honorer, de toute votre présence affective, l’avènement lucide et positif d’un certain règne du sensible. Cette manifestation de synthèse perceptive sanctionne chez Yves Klein la quête picturale, d’une émotion extatique et immédiatement communicable” (VIDE, p. 85).

²⁴ “La Galerie Iris Clert est toute petite, 20 m²; elle a vitrine et porte d’entrée sur rue. Nous fermerons l’entrée par la rue, et nous ferons passer le public par le couloir d’entrée de l’immeuble, dans lequel il y a une petite porte donnant dans le fond de la galerie. De l’extérieur de la rue, il sera impossible de voir autre chose que du Bleu, car je peindrai les vitres avec le Bleu de l’époque bleue de l’année passée. Sur et autour de la porte d’entrée de l’immeuble par où le public aura accès dans la Galerie par le couloir, je placerais un monumental dais recouvert de tissu bleu, toujours du même ton outremer foncé” (VIDE, p. 86-87).

²⁵ “En peignant les murs en blanc, je désire par cet acte, non seulement purifier les lieux, mais encore et surtout en faire, par cette action et ce geste, momentanément mon espace de travail et de création, en un mot, mon atelier.

“[...] Ma présence en action pendant l’exécution dans l’espace donné de la Galerie créera le climat et l’ambiance rayonnante picturale qui règne habituellement dans tout atelier d’artiste doté d’un réel pouvoir; une densité sensible abstraite mais réelle existera et vivra, par elle-même et pour elle-même, dans les lieux.

“[...] Tout sera blanc pour recevoir le climat pictural de la sensibilité du bleu imatérialisé” (VIDE, p. 88-89).

Ao agir sobre as paredes de maneira semelhante ao que fazia sobre a tela de pintura, o artista tomava posse daquele espaço, sensibilizando-o. Se no exterior da galeria o visitante tinha contato com um azul palpável e visível, no interior desse espaço ele ingressava num espaço impregnado pela desmaterialização dessa cor.

O artista continua seu relato assinalando que chegou à galeria numa manhã de sábado e que permaneceu lá trabalhando na preparação do espaço por 48 horas. Sua maneira de descrever os acontecimentos muda quando ele passa a discorrer sobre o que se passou durante o vernissage, adotando agora a forma do diário para acompanhar em intervalos de minutos o que se passava: os últimos preparativos, a chegada dos convidados, a circulação dos visitantes, as discussões, a fila que se avolumava na rua, a chegada da polícia para controlar o tumulto, etc. Assim que os visitantes conseguiam entrar no edifício, eles precisavam aguardar em um corredor de 32 metros quadrados antes de ingressar no espaço expositivo propriamente dito, onde lhes era oferecido um coquetel azul (gim, Cointreau e azul de metileno).

Klein continua seu relato esclarecendo que a exposição, prevista para durar oito dias, precisou ser prorrogada por mais uma semana, recebendo mais de 200 visitantes por dia. Sobre a reação das pessoas, ele salienta que várias permaneciam no interior da galeria por horas, imóveis, em silêncio, algumas tremiam e outras até choravam.

No dia seguinte ao vernissage, Klein afirmaria numa entrevista: “Eu penso que a pintura é invisível. Ela é absolutamente indefinível e invisível, ela é impalpável, ela é presente, é uma presença, não é?, ela habita, ela habita um lugar, ela habita um local e, para mim, minha pintura por ora habita esta galeria”.²⁶

Primeiro pela anedota e depois pelo mito, a exposição de Klein teve grande repercussão e alcançou rapidamente a notoriedade. O título da exposição dado por Klein foi logo trocado pela imprensa e pelo público a favor daquilo que designava a própria matéria ali exposta: *Le vide* (O vazio) – título que eternizaria seu trabalho e que, em vez de identificar uma falta, designaria um espaço totalmente ocupado pela palavra do artista, dos críticos, da imprensa, dos visitantes, dos pesquisadores, etc.

HABITAR O LUGAR

Em vários momentos da leitura de *Un Homme qui dort* surgem imagens que nos remetem a uma experiência sensorial próxima àquela que Klein apresentou na galeria de Iris Clert em 1958 e que é dada pela visão da superfície das paredes. A exatidão da descrição do quarto do personagem feita pelo narrador é semelhante àquela feita por Klein do espaço da galeria, e a varredura das superfícies feita pelos olhos do personagem de Perec, quando a única coisa dada a ver eram as imperfeições das suas paredes, é, muito provavelmente, o mesmo tipo de experiência que era dada aos visitantes da galeria.

Mas se o texto de Perec oferece uma possibilidade de imersão ao leitor quando este aceita ver aquilo que o texto indica, o relato de Klein, ao contrário, revela a voz do autor que simplesmente

²⁶ “Je pense que la peinture est invisible. Elle est absolument indéfinissable et invisible, elle est impalpable, elle est présente, c’est une présence, n’est-ce pas, elle habite, elle habite un lieu, elle habite un endroit et pour moi ma peinture pour l’instant habite cette galerie” (KLEIN, Yves. *Interview avec André Arnaud*. Europe 1, 29 avril 1958. Citado por CHARLET. *Les écrits d’Yves Klein*, p. 202).

comunica uma experiência acabada. Ainda assim, parece que, por caminhos e procedimentos distintos, esses dois autores dirigem o olhar do leitor para um espaço de intimidade onde se circunscribe e se releva alguma coisa que é designadora do vazio.

Walter Benjamin faz uma reflexão importante sobre a relação do homem com o espaço da intimidade, ao afirmar: “Habitar significa deixar suas marcas. No interior, a ênfase é posta nelas. Colchas e fronhas, cintas e estojos, em que os objetos de uso diário imprimem sua marca, são imaginados em massa. E também, as marcas do habitante ficam impressas em seu interior”.²⁷

Se o interior do quarto de *Un homme qui dort* nos é revelado pelas irregularidades e minúcias que os olhos do personagem rastreiam nas superfícies das paredes e nos objetos que há à sua volta, as paredes da galeria ganham relevância de maneira oposta: por tudo que foi retirado e apagado pelo artista para que se revelasse um espaço uniformemente neutro e vazio, um “espaço-zero”. Esse espaço, então, não é habitado por aquilo que nos apresenta de “cheio”, “habitar” não é exercício de acumulação, de preenchimento físico do espaço; “construir já é em si mesmo habitar”, declara Heidegger.²⁸ E se Klein habita o espaço da galeria por todo o “trabalho negativo” que empreende ali, Perec, antes de dar voz ao seu narrador, já habita no que escreve: “Eu escrevo: eu habito minha folha de papel, eu tomo posse dela, eu a percorro. Eu provooco brancos, espaços (saltos no sentido: descontinuidades, passagens, transições)”.²⁹

Ainda que o texto de Klein não nos permita recompor a experiência proposta aos visitantes da galeria Iris Clert, os fotogramas do curta-metragem feito para registrar a exposição permitem que nosso olhar vagueie pelo ambiente de maneira análoga ao que fizeram os visitantes da exposição (FIG. 1).

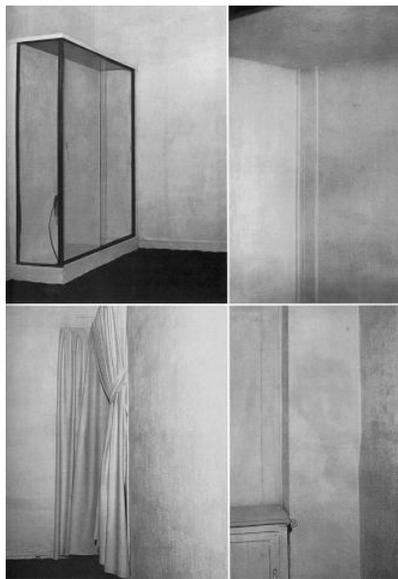


Figura 1 - Vistas da exposição *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, de Yves Klein. Galeria Iris Clert, Paris, 1958

Fonte: PREMISES. *Invested Spaces in Visual Arts, Architecture & Design from France: 1958-1998*, p. 135.

²⁷ BENJAMIN. Paris, capital do século XIX, p. 699.

²⁸ HEIDEGGER. Construir, habitar, pensar, p. 126.

²⁹ “J’écris: j’habite ma feuille de papier, je l’investis, je la parcours. Je suscite des blancs, des espaces (sauts dans le sens: descontinuités, passages, transitions)” (PEREC. *Espèces d’espaces*, p. 19).

Esse exercício “des-habitual” de olhar, que vê sem olhar e olha sem ver, também foi praticado pelo jovem de *Un homme qui dort*:

Você está só. Você aprende a andar como um homem só, a perambular, a se arrastar, a ver sem olhar, a olhar sem ver. Você aprende a transparência, a imobilidade, a inexistência. [...] Você aprende a olhar os quadros expostos nas galerias de pintura como se elas fossem pedaços de paredes, de tetos, e as paredes, os tetos, como se fossem telas das quais você segue sem cansaço as dezenas, os milhares de caminhos sempre recomeçados, labirintos inexoráveis, texto que ninguém saberia decifrar, rostos em decomposição.³⁰

É dessa maneira, com o olhar perscrutador e incomodado de quem olha as paredes da galeria Iris Clert, que se pode voltar ao livro de Perec para, em vez de nos concentrarmos no texto, fazer o exercício incomum de reconhecer ali uma superfície fragmentada por intervalos em branco – espaço-zero da escrita – que o autor achou por bem não tocar.³¹

E sobre a natureza diversa dos sentimentos que advêm do reconhecimento dos vazios presentes nas obras Klein e Perec? Se o espaço da galeria habitado por Klein sugere imagens de um maravilhamento quase infantil, o espaço da mansarda de *Un homme qui dort* é fonte de uma angústia infinita. Essa diferença de sentido para os vazios dessas obras pode ser entendida pelo que Georges Didi-Huberman nos apresenta em “O evitamento do vazio: crença ou tautologia”, de seu livro *O que vemos, o que nos olha*. Primeiro, ao tratar da questão que se coloca ao nosso olhar quando tomamos o volume e o vazio, ele indica como situação exemplar o que se passa quando encaramos um túmulo:

Por um lado, há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, a evidência de um volume, em geral uma massa de pedra, mais ou menos geométrica, mais ou menos figurativa, mais ou menos coberta de inscrições [...]. Por outro lado, há aquilo [...] que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento. [...] o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que, no entanto, me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar.³²

Parece que é isto que Perec e Klein nos apresentam quando definem com precisão as características físicas dos espaços que nos descrevem, identificando dois volumes com dois corpos: se o corpo do personagem anônimo se identifica com a mansarda minúscula, o corpo do artista se identifica com o espaço generoso da galeria de arte. A diferença maior entre esses dois espaços se dá no resultado final dessa identificação: enquanto o espaço da mansarda oprime o corpo do personagem que aguarda um sono definitivo, o espaço da galeria converte-se num espaço lúdico, resultado de uma ação (um truque? um milagre?) que desapareceu com tudo e que provoca agora assombro e maravilhamento.

³⁰ “Tu es seul. Tu apprends à marcher comme un homme seul, à flâner, à traîner, à voir sans regarder, à regarder sans voir. Tu apprends la transparence, l’immobilité, l’inexistence. [...] Tu apprends à regarder les tableaux exposés dans les galeries de peinture comme s’ils étaient des bouts de murs, de plafonds, et les murs, les plafonds, comme s’ils étaient des toiles dont tu suis sans fatigue les dizaines, les milliers de chemins toujours recommencés, labyrinthes inexorables, texte que nul ne saurait déchiffrer, visages en décomposition” (UHQD, p. 55-56).

³¹ A demarcação desses “vazios” na superfície da obra perecquiana é algo que, ao longo da sua produção, se apresentará de maneira cada vez mais explícita, servindo tanto para designar uma falta (*La disparition*) como para configurar um campo a ser preenchido e habitado (*Je me souviens*).

³² DIDI-HUBERMAN. O evitamento do vazio: crença ou tautologia, p. 37.

Ainda tomando como referência as ideias de Didi-Huberman, é possível entender o incômodo da mansarda de *Un homme qui dort* como um “túmulo ocupado”: um volume cheio de um ser semelhante a nós e que, sem capacidade de reação, gera a angústia que faz prever nosso próprio destino.

Já na exposição de Klein a experiência é de outra ordem: mesmo que tomemos a galeria como um “túmulo”, a cor azul que recobre o volume, seu interior branco, a euforia do evento e a expectativa de ver algo ali fazem pensar naquele espaço como um “espaço de crença” para o qual o modelo deixa de ser o túmulo ocupado para ser o “túmulo vazio do Cristo ressuscitado”. Para Didi-Huberman,³³ a arte católica, ao produzir inúmeras imagens de túmulos esvaziados, esvaziava também do momento da morte tudo aquilo que a morte produzia de “esvaziante ou angustiante”, sendo então: “Uma aparição de nada, uma aparição mínima: alguns indícios de um desaparecimento. Nada ver, para crer em tudo”.³⁴ Ainda, segundo Didi-Huberman, “o homem da crença verá sempre alguma outra coisa além do que vê, quando se encontra face a face com uma tumba”, porque ele “prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar – ou seja, fixar – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos”.³⁵ Exatamente como ocorre com aquilo que se “queria ver” no espaço-zero de Klein.

É daí que o vazio, demarcado, localizado e habitado por Klein, é deflagrador, para aquele que quer ver, de todo e qualquer tipo de imagem do sublime, enquanto o(s) vazio(s) de *Un homme qui dort*, ao dar a ver a triste realidade de um corpo oprimido na sua materialidade e estagnado na sua capacidade de superação e renovação, nos aproxima, a cada leitura, do inexorável vazio que se segue a toda e qualquer morte.



ABSTRACT

This paper takes the book *Un homme qui dort*, by Georges Perec, and the text “*La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*”, by the artist Yves Klein, to explore the ways in which these authors, one through writing and the other through his intervention in an art gallery, sensitize the spaces to expose the void. The ideas of Georges Didi-Huberman in the book *O que vemos, o que nos olha* are used to clarify the antagonistic nature of emptiness that the two works raise.

KEYWORDS

Georges Perec, Yves Klein, void, space, contemporary art

³³ DIDI-HUBERMAN. O evitamento do vazio: crença ou tautologia, p. 41.

³⁴ DIDI-HUBERMAN. O evitamento do vazio: crença ou tautologia, p. 42.

³⁵ DIDI-HUBERMAN. O evitamento do vazio: crença ou tautologia, p. 48.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. Tradução de Maria Cecília Londres. Revisão de Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2, p. 689-706.
- CHARLET, Nicolas. *Les écrits d'Yves Klein*. Paris: Luna-Park; Transéditions, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O evitamento do vazio: crença ou tautologia. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 37-48.
- HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora da Universidade São Francisco, 2006. p. 125-141.
- KLEIN, Yves. *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*. Organisation de Marie-Anne Sichère et Didier Semin. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003.
- PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 1994.
- PEREC, Georges. *Un homme qui dort*. Paris: Folio, 2008.
- PREMISES. *Invested Spaces in Visual Arts, Architecture & Design from France: 1958-1998*. New York: Guggenheim Museum Publications, 1998. 543 p. Exhibition catalogue, Guggenheim Museum.
- RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1979.