

Dois momentos da reflexão sobre a cor na pintura francesa do século XX: Robert Delaunay e Yves Klein

Two moments of the reflection on color in french painting of the 20th century: Robert Delaunay and Yves Klein

Deux moments de la réflexion sur la couleur dans la peinture française du XX siècle: Robert Delaunay et Yves Klein

Conrado Augusto Barbosa Fogagnoli

Universidade de São Paulo

E-mail: conrado.fogagnoli@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4706-0265>

RESUMO:

Neste artigo trato de duas visões distintas sobre o uso da cor na pintura francesa do século XX: a de Robert Delaunay e a de Yves Klein. Separadas por um intervalo de quase 50 anos, os dois artistas se dedicaram com afinco às experimentações com a cor em suas pinturas. Com base nos escritos sobre a arte de cada um deles e, principalmente, em seus próprios escritos, procuro circunscrever neste artigo a visão, a concepção que ambos tinham sobre a importância do trabalho com a cor na pintura francesa do século XX.

Palavras chave: *História da Arte. Pintura Francesa. Artistas Franceses. Cor.*

ABSTRACT:

In this article I deal with two different views on the use of color in 20th century French painting: Robert Delaunay's and Yves Klein's. Separated by an interval of almost fifty years, the two artists dedicated themselves to experimenting with color in their paintings. Based on the writings about the art of each of them and, mainly, on their own writings, I try to

circumscribe in this article the vision, the conception that both had about the importance of working with color in 20th century French painting.

Keywords: *Art History. French painting. French artists. Color.*

RÉSUMÉ:

Dans cet article, je m'occupe de deux regards différents sur l'usage de la couleur dans la peinture française du XXe siècle: celui de Robert Delaunay et celui d'Yves Klein. Séparés par un intervalle de près de cinquante ans, les deux artistes se consacrent à l'expérimentation de la couleur dans leurs peintures. En m'appuyant sur les écrits sur l'art de chacun d'eux et, surtout, sur leurs propres écrits, j'essaie de circonscrire dans cet article la vision, la conception que l'un et l'autre avaient de l'importance du travail de la couleur dans la peinture française du XXe siècle.

Mots-clés: *Histoire de l'art. Peinture française. Artistes français. Couleur.*

Artigo recebido em: 08/04/2021

Artigo aprovado em: 04/04/2022

Introdução

O funcionamento da cor, que deve ser necessariamente vital à toda expressão da beleza, é o problema da pintura moderna.

Robert Delaunay

O predomínio da cor na obra pintada de Robert Delaunay é notório, particularmente nas obras produzidas entre os anos de 1912 e 1916, período em que as investigações de Delaunay acerca de seu uso se acentuam, como evidenciam suas telas e as anotações do artista das quais trataremos neste texto.

Porém, Gilles de La Tourette (1950) observa, em um dos raros estudos¹ localizados sobre o artista, que o interesse de Delaunay pelo uso predominante da cor em sua pintura está na origem de seu trabalho plástico. Tomando como objeto as obras do início da carreira do pintor, La Tourette demonstra que esta preocupação pode ser encontrada já nas primeiras obras pintadas por Delaunay, como a exemplo das que são produzidas em seu período de veraneio na Bretanha, entre os anos de 1904 e 1905.

É desta época que data a tela *Paysages de Bretagne*, obra que segundo La Tourette explicita a influência sofrida por Delaunay pela pintura de Monet² e sobre a qual é possível afirmar que foi “inteiramente concebida em seu espírito por uma dominante de cor azul” (LA TOURETTE, 1950, p. 12). Do mesmo período, o crítico francês destaca um autorretrato – o primeiro, segundo o autor – pintado pelo artista, *Portrait de l'Artiste*, 1904, o qual é composto de uma única cor, verde. Posteriormente a esse, um outro autorretrato, superior ao primeiro, na opinião de La Tourette, é também destacado. Conforme escreve, este segundo autorretrato já evidencia a direção tomada por Robert Delaunay rumo ao *fauvismo*, que eclodirá no ano seguinte, particularmente com a pintura de André Derain e de Maurice de Vlaminck, além da de Henri Matisse, claro.

Entre os anos de 1906 e 1907, sempre segundo La Tourette, a pintura de Delaunay começa a evidenciar outras influências, sempre vindas de pintores atentos ao problema da cor, como os chamados *neoimpressionistas*, entre os quais Henri Edmond Cross é um exemplo. A afirmação do crítico se baseia no *Portrait de Fillette*, obra pintada, de acordo com ele, sob a “influência direta de Cross”. Para La Tourette, nesta tela já se encontra “em estado inconsciente” o “sistema colorido” do qual Delaunay se servirá para a composição de suas obras posteriores. Além deste retrato, ele destaca também o *Portrait d'Henri Cartier*, de 1906, pintura na qual cintilam as cores e que ainda evidencia uma certa aproximação ao *divisionismo* praticado pelo mesmo Cross.

1 Como indica Pascal Rousseau, em texto redigido para o catálogo da exposição de Robert Delaunay, realizada em 1999, poucas são as obras que tratam da obra do pintor e, dentre as que a ela se referem, muitas são relativas ao trabalho de Robert e de sua esposa Sonia Delaunay (Cf. ROUSSEAU *apud* ROBERT DELAUNAY..., 1999).
2 Note-se que, segundo o próprio Delaunay, os impressionistas, entre os quais se inclui Claude Monet, teriam sido, em sua visão, os “primeiros teóricos da cor” (Cf. DELAUNAY, 1957, p. 117).

Além da “influência direta” de Cross, La Tourette propõe aproximações com a pintura de Paul Signac e do “mestre” de ambos, Georges Seurat, pintor que será, inclusive, citado por Delaunay em suas notas como uma de suas principais referências na pintura francesa do século XIX. Não se deve deixar de mencionar também o impacto que a obra do químico Eugène Chevreul provocará na reflexão sobre a cor feita por Delaunay, como será tratado mais adiante.

O lugar da cor na reflexão artística de Delaunay

É, no entanto, a partir do ano de 1912 que a cor ingressa com maior peso na pintura de Delaunay e, prova disso, são as obras que ele pinta nesse período e as anotações de trabalho deixadas pelo pintor, publicadas mais de uma década após sua morte.

Nas *Notas históricas sobre a pintura* (tradução nossa), intertexto de *Du Cubisme à l'Art Abstrait*, o posicionamento de Delaunay em favor do uso da cor pode ser localizado em muitas passagens. Nelas são evidenciados não só o seu interesse em renovar o uso da cor na pintura de sua época, mas também seu antagonismo em relação ao *figurativismo*, seja ele o da figuração da pintura dita “realista”, circulante no século XIX, seja ele o da figuração geometrizar, posta em circulação pelos pintores chamados “cubistas”, entre os quais, mesmo que por pouco tempo, Delaunay se incluiu no início de seu percurso pictórico. Expondo sua oposição e evidenciando seu interesse pelo trabalho com a cor, escreve Delaunay:

A pintura abstrata vívida não se constitui de elementos geométricos pois a novidade não está na *distribuição de figuras geométricas*, mas na mobilidade dos elementos constitutivos ritmicamente, *os elementos coloridos da obra*. Uma figura geométrica é uma figura que é equivalente a uma figura qualquer do universo. Um círculo ou um quadrado, essencialmente geométricos, não constituem uma composição, do mesmo modo como a reprodução de uma figura humana ou outra não constitui a obra do pintor. *O estado lírico do artista e sua potência visionária com as leis orgânicas e rítmicas da cor-forma são a garantia de uma obra abstrata vívida* (DELAUNAY, 1957 p. 95, tradução nossa, grifos em itálico nossos, grifos em negrito do original).

Opondo-se à distribuição de figuras na pintura – a composição, no sentido próprio do termo –, Delaunay propõe, como seu substituto, o emprego da *cor-forma*, conceito que, apesar de não especificado em suas notas, o artista julga como o “primeiro passo em direção à arquitetura de uma nova arte” (DELAUNAY, 1956, p. 112); nova arte esta que havia sido o “sonho dos cubistas”, como ironiza. Somente o emprego desta “cor-forma” é que garantiria, segundo Delaunay, a “vividez” da obra plástica.

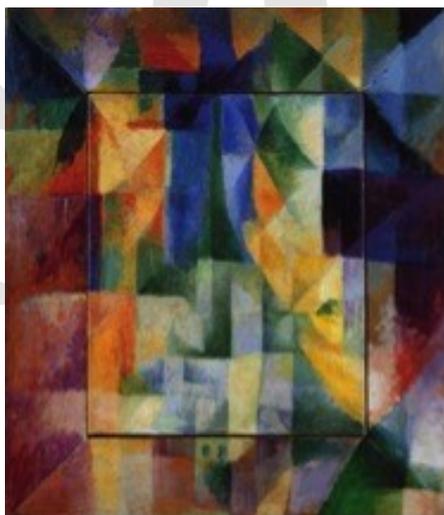


Fig. 1. *Fenêtres Simultané sur la Ville* (1912). Fonte: TOURETTE, 1950, p. 41.

Este posicionamento em favor da cor é acentuado pelo pintor ao tratar da pintura dita “realista”, do século XIX, comparando-a com algumas de suas obras nas quais o papel da cor se torna proeminente, como as da série *Fenêtres* (Fig. 1), por exemplo. Delaunay escreve de modo a constantemente evidenciar a distância que separa a sua pintura da dos dois referidos momentos da pintura francesa, ambos, para ele, figurativos.

Delaunay afirma que nas obras desta série a “cor é função da forma” e que os “contrastes de cores” nela empregados devem ser considerados como “a base da nova construção, ou do *metier* nas artes plásticas modernas” (DELAUNAY, 1957, p. 97, tradução nossa).

Com a preocupação de sublinhar a distância que marca a sua pintura da dos figurativos, Delaunay escreve acerca do título dado à série, *Fenêtres*, possível de ser relacionado com um dado do “real”, uma vez que o nome é apenas “evocador”³, pois, quanto à técnica – que é o que lhe interessa –, esta é “completamente nova”. Tal técnica, que Delaunay nomeará de “contraste de cores simultâneas”, funda-se nas relações que, na tela, uma cor pode estabelecer com outra por sua justaposição e, conseqüentemente, por seus contrastes.

É evidente em seus escritos que, para a formulação desta “nova técnica”, Delaunay se apoia em pesquisas plásticas de outros pintores, alguns deles também do século XIX, a exemplo dos já referidos Georges Seurat e Paul Signac. Mas, sobretudo, Delaunay se vale de um tratado que havia sido útil também a Seurat e Signac: *A lei do contraste simultâneo das cores e da variedade dos objetos coloridos* (tradução nossa), tratado no qual Eugène Chevreul (1839), seu autor, expõe o que ele chama de “contraste simultâneo das cores”:

O contraste simultâneo das cores é um fenômeno que se manifesta em nós todas as vezes que observamos ao mesmo tempo dois objetos diferentemente coloridos, colocados lado a lado um do outro. Isso implica em que a diferença de cor que pode existir entre os dois objetos é aumentada de tal modo que: 1º se um dos objetos é mais escuro que o outro, este nos parecerá mais claro e o outro mais escuro – o que realmente não são. 2º as cores dos dois objetos são elas mesmas modificadas em sua natureza optica. Por exemplo, se uma folha de papel azul é colocada ao lado de uma folha de papel amarelo, estas duas folhas, longe de nos parecerem próximas ao verde, como presumiríamos, [...] parecem aproximar-se do vermelho, de modo que o azul parece violeta e o amarelo, alaranjado. Por conseqüência, no contraste simultâneo de cores a diferença do claro e do escuro é aumentada como o é a diferença da natureza optica das cores (CHEVREUL, 1839, p. 5, tradução nossa).

Não muito distante do argumento de Chevreul, Delaunay se posiciona contra a “cópia da natureza”, em favor de uma pintura *abstrata* “em cores”, que é efetuada por meio dos “contrastos entre as cores”, por suas “vibrações lentas em relação às cores rápidas”, como na nota seguinte:

Nada de cópia da natureza [...] antes, pintura abstrata em cor. A cor, as cores com suas leis, seus contrastes, suas vibrações lentas em relação às cores rápidas ou muito rápidas, seu intervalo. Todas essas relações formam a base de uma pintura que não é imitativa, mas criativa pela técnica mesma. [...] Na realidade, foi o nascimento de

3 É bem provável que esta afirmação do pintor se baseie na opinião de Guillaume Apollinaire expressa no artigo “Du sujet dans la peinture moderne”, publicado na revista *Soirées de Paris*, nº 1, em 1912. Neste artigo, entre outras considerações, Apollinaire escreve a seguinte: “Os pintores novos pintam quadros nos quais não há tema propriamente. E as denominações que neles encontramos nos catálogos desempenham normalmente o papel de nomes que designam os homens sem os caracterizar” (APOLLINAIRE, 1912, p. 1).

uma arte que não tinha mais nada a fazer com a interpretação nem a descrição das formas da natureza. Ao invés disso, como a música, arte auditiva, a pintura é uma arte visual da qual as formas, os ritmos, os desenvolvimentos, partem da pintura mesma, como na música não há sonoridade da natureza, mas relações musicais (DELAUNAY, 1957, p. 95, tradução nossa).

Além dessa passagem, a importância das teorias do “grande Chevreul”, como escreve Delaunay, é evidenciada em outras, tais como nas que ele considera que “[o] *contraste simultâneo* assegura o dinamismo das cores e sua construção no quadro” (DELAUNAY, 1957, p. 119, tradução nossa, grifos nossos). Ou na definição dada por ele para o *contraste simultâneo*: “criação da profundidade pelas cores complementares e dissonantes que dão direção aos volumes” (DELAUNAY, 1957, p. 124, tradução nossa), ou, ainda, a referida “cor-forma”.

Como se vê, para Delaunay as possibilidades de relação entre as cores formariam a base de uma pintura não mais “imitativa”, mas, ao contrário, de uma pintura “criativa”, que por sua própria técnica seria responsável pelo nascimento de uma arte que se afastaria da “interpretação” e da “descrição” de formas naturais.

Para ilustrar sua argumentação, Delaunay propõe uma analogia entre a pintura e a música pois, no seu entendimento, a música não extrai seus sons da natureza, mas sim de “relações musicais” que uma nota pode estabelecer com outra. Assim, o mesmo deveria acontecer com a pintura, a qual, segundo ele, deveria ser “pintura mesma”, o que, do que se pode entender de suas anotações, teria como elemento fundamental a relação entre as cores. É possível que seja este o sentido do que Delaunay chamará, apoiado em textos do amigo e crítico Guillaume Apollinaire⁴, de *pintura pura*, que segundo ele poderia ser representada pelos trabalhos da série *Fenêtres*.

4 A ideia de *pintura pura* é proposta pelo poeta e crítico de artes Guillaume Apollinaire. Sua primeira exposição aparece já em 1908, no prefácio do catálogo da *III^a Exposition du Cercle de l'Art Moderne* do Havre, em junho do referido ano. A ideia de *pintura pura* converte-se, quase que se poderia dizer, em uma categoria crítica da qual se vale o poeta ao escrever sobre a obra de determinados pintores, como Delaunay, por exemplo. No texto *Art et Curiosité: Les commencements du Cubisme*, publicado no periódico *Le Temps* de 14 de outubro de 1912, Apollinaire escreve sobre Delaunay: “Delaunay, por seu lado, inventou, no silêncio, uma arte da *cor pura*. Nos encaminhamos assim em direção a uma arte inteiramente nova que será, em pintura, [...], o que a música é em poesia, será uma *pintura pura*” (APOLLINAIRE, 1960, p. 340-343, tradução nossa, grifos nossos). O mesmo tema é tratado também no artigo “Du sujet dans la peinture moderne”, publicado por Apollinaire no nº 1 da revista *Les Soirées de Paris*, de 1912 (Cf. APOLLINAIRE, 1912).

As investigações de Delaunay acerca do problema da cor na pintura não se limitam à série *Fenêtres*, pois, se nesta série a cor é trabalhada por seus contrastes verticais e horizontais, o pintor passa a se interessar pelo trabalho circular com a cor, o que resultará nas obras relacionadas às séries *Disques* (Fig. 2) e *Formes Circulaires* (Fig. 3).



Fig. 2. *Disque simultané* (1912-1913). Fonte: Centre Georges Pompidou, Paris.



Fig. 3. *Formes Circulaires: Le Soleil et la Lune* (1912-1913). Fonte: Centre Georges Pompidou, Paris.

Sobre estas duas séries de pinturas, Delaunay afirma que “a forma se desenvolve no ritmo circular, dinâmico da cor” (DELAUNAY, 1957, p. 97, tradução nossa). Segundo ele, ainda que o resultado material dessas obras não deixe de “aludir” – o que deve ser entendido como diverso de “copiar” ou “imitar” – às “formas da natureza”, a forma dada a elas é “completamente recriada”. Para destacar esta recriação, Delaunay recorre à comparação dessas duas séries com as obras realizadas por ele anteriormente, na série *Ville de Paris* (Fig. 4).



Fig. 4. *La Ville de Paris* (1912). Fonte: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Para Delaunay, em *La Ville de Paris* aparece já a técnica dos “contrastes simultâneos” que serão colocados em prática na tela *Les Fenêtres Simultanés sur la Ville*. Conforme o que escreve o pintor, na época de *Ville de Paris* ele estava ainda interessado pelo trabalho com as “linhas quebradas” – ainda próximo, portanto, do cubismo –, desejando com elas criar “relações rítmicas” entre os elementos da composição. Mas a própria quebra das linhas, como ele atestava, impedia o movimento, o dinamismo que ele desejava criar em sua pintura. Tal dinamismo, ele encontra a possibilidade de realizá-lo em seu trabalho com as cores e, especialmente, com as tentativas de seu tratamento circular, como os que são vistos nas séries *Disques* e *Formes Circulaires*.

Avançando com suas pesquisas, Delaunay afirma que será com a *Équipe de Cardiff* (Fig. 5), de 1913, que ele atingirá o resultado “mais significativo na expressão da cor” (DELAUNAY, 1957, p. 95, tradução nossa). O pintor sublinha que, por meio de suas pesquisas e tentativas no domínio da cor aplicada às pinturas desta série de obras, ambicionava criar uma “arquitetura em cores”, e que esta ambição era realizável, para ele, “unicamente” pela técnica, pois, segundo Delaunay “apenas na técnica é que poderemos nos evadir do já visto e do convencional” (DELAUNAY, 1957, p. 97, tradução nossa).



Fig. 5. *L'Équipe de Cardiff* (1913). Fonte: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

De acordo com Delaunay, o cartaz amarelo, que ocupa a posição quase central no quadro, contrasta com os azuis, os verdes e o laranja. Ele considera tais contrastes como uma “medida de cor” (DELAUNAY, 1957, p. 97, tradução nossa).

Parece importante destacar ainda que não é apenas no domínio da técnica, e de sua aplicação, que a cor participa da reflexão plástica de Delaunay. Em outras de suas notas o pintor faz considerações mais gerais sobre a cor, evidenciando não só a extensão de suas preocupações em relação a seu uso, mas também as implicações que a cor tem para a sua própria concepção de pintura. A este exemplo, destaque-se a passagem em que Delaunay considera que a cor é uma “linguagem universal”, uma “consciência plástica, plenitude da forma vívida no sentido de uma expressão total do quadro” (DELAUNAY, 1957, p. 99, tradução nossa) ou em outra, em que a trata como sendo a “matéria mesma da pintura”.

Além dessas considerações de ordem mais geral, em outras passagens Delaunay revela seu interesse pela matéria bruta da cor, pelo pigmento. O pigmento em si, como se verá mais adiante, será objeto central na reflexão de outro pintor para quem a cor assume papel preponderante em seu trabalho: Yves Klein.

A cor em Yves Klein

O trabalho pictórico de Yves Klein é comumente relacionado ao do pintor russo Kassimir Malevitch. Porém, como afirma Klein em *Sur la Monochromie* (KLEIN, 1983d, p. 193-194), a relação proposta entre a sua pintura e a de Malevitch é equivocada. Segundo o artista, diferentemente do seu, o trabalho do pintor russo é impulsionado por uma certa “exasperação da forma” que, em alguns casos, conduz sua pintura à monocromia, mas, como ele ressalta, por vias absolutamente distintas das suas.

Klein procura evidenciar a distinção entre o seu trabalho e o de Malevitch relatando o episódio de seu encontro com um adido da embaixada soviética na ocasião de sua exposição em Londres em 1957. Neste breve relato, Klein lembra de uma exposição de Malevitch e alguns de seus “seguir-

dores”, como ele mesmo escreve, realizada anos antes em Moscou. Nesta, segundo o artista francês, o grupo expunha uma série de pinturas de “superfícies retangulares ou quadradas, completamente unidas, brancas, negras ou coloridas”, mas, e eis aí a distinção fundamental, com a “*intenção de redução aos fenômenos de forma e não de cor*” (KLEIN, 1983d, p. 193, tradução nossa, grifos nossos).

No mesmo relato, Klein rememora outro episódio que igualmente lhe serve para desfazer a opinião de que seu trabalho esteja próximo ao de Malevitch. De acordo com ele, no ano seguinte à exposição de Londres, ele encontra um crítico russo na Bienal de Veneza de 1958 e o interroga a respeito da pintura de seu compatriota Malevitch. Segundo Klein, o inominado crítico afirma que, após a mencionada exposição de Malevitch e seu grupo, estes artistas passam a “pintar de uma maneira realista *trompe l’œil*”, e eis então a direção a que conduz, segundo Klein, a “exasperação da forma” de Malevitch: afastando-se do “real valor da pintura” – a cor – conforme escreve, Malevitch e seu grupo estavam limitados à realização de “miseráveis *trompe-l’œil*” (KLEIN, 1983d, p. 193, tradução nossa).

Disso tudo, Klein conclui que em nada é possível relacionar a sua pintura à de Kassimir, pois, diferentemente deste, o que lhe interessa é o trabalho com a “cor por ela mesma”, cor da qual ele deseja fazer uma “presença” em sua pintura.

Nesta direção de reflexão, destaca-se em seus escritos a prioridade atribuída à cor em seu trabalho plástico, como a exemplo de *L’Aventure Monochrome* (KLEIN, 1983b), preterindo, em favor dela, a linha, o desenho, que Klein combate com o uso do rolo. Segundo o artista, seu empenho no uso da cor, de uma única cor, sublinhe-se, evidencia sua posição em relação à pintura; ao menos àquela que ele considera como sendo a pintura “tradicional”. Para Klein, esta pintura tradicional não é apenas aquela que se ocupa com a figuração, mas, até mesmo aquela que dela se afasta, e que no corpo do quadro agencia outras formas e cores, uma vez que, para ele, este simples agenciamento está empenhado na apresentação de um “espetáculo”⁵, espetáculo do qual Klein procura se afastar com suas “proposições monocromáticas”.

5 A proposição é discutível, pois, se no caso do trabalho com os monocromos Klein pretende se afastar desta ideia de “espetáculo”, o mesmo não ocorre, por exemplo, com suas “*anthropométries*”, algumas das quais realizadas sob a forma de performances.

Como expõe o pintor, seu empenho em favor do uso da cor única está na base de sua concepção pictórica. Sobre isso, Klein conta que logo nos anos iniciais de realização de seus trabalhos pictóricos enviara uma obra para o *Salon des Réalités Nouvelles* – coincidentemente fundado por Robert e Sonia Delaunay, na Galeria Charpentier de Paris em 1939 – realizado em Paris no ano de 1955. O trabalho, *Expression de l'Univers de la Couleur Mine Orange* (Fig. 6), após ter sido aceito em um primeiro momento pela comissão julgadora, foi, no dia seguinte, expressamente rejeitado. Conforme o seu relato, os organizadores do Salão, que, curiosamente, eram amigos de sua mãe, a pintora abstrata Marie Raymond, ligaram para ela para que transmitisse a seu filho a recomendação formulada por membros da comissão de que, para ter sua obra exposta, Klein aceitasse “acrescentar uma pequena linha, ou um ponto, ou simplesmente uma outra mancha de uma outra cor”, pois, segundo a visão dos membros da comissão, um quadro pintado de uma única cor seria “impossível” de ser admitido.



Fig. 6. *Expression de l'Univers de la Couleur Mine Orange* (1955). Fonte: KLEIN, 1983b.

Entre os argumentos para justificar sua rejeição à recomendação feita pelos membros da comissão, Klein se vale da mesma ideia de “espetáculo”, já destacada. Materialmente, esse espetáculo se daria, segundo o próprio Klein, pelo simples confronto que, no quadro, duas cores estabelecem entre si – daí sua opção pelo emprego de uma única cor.

Seja por entusiasmo juvenil, seja por convicção artística, o certo é que Klein não aceitará a recomendação feita pela comissão julgadora do Salão e se projetará em direção cada vez mais direta ao trabalho com a cor única. Entretanto, é preciso destacar que sua fixação pela cor única antecede o episódio relatado, pois, segundo Klein, seu interesse por ela advinha de seu interesse pela matéria bruta da cor: o pigmento mesmo.

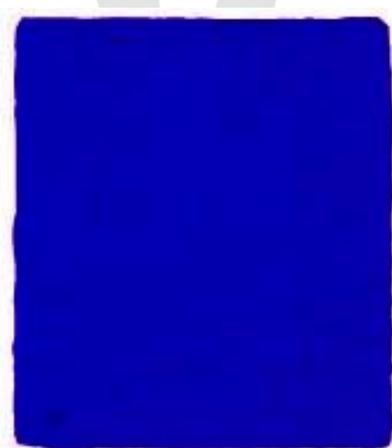


Fig. 7. *IKB 47* (1956). Fonte: KLEIN, 1983b.

Na base de sua concepção acerca dos monocromos está o interesse de Yves Klein pelo pigmento. Como escreve o pintor, no correr do ano de 1949 ele havia se mudado para Londres e, instalado na capital inglesa, conseguiu, por meio de seu pai, o pintor figurativo Fred Klein, uma pequena ocupação em uma fábrica de molduras de propriedade de Robert Savage. Conforme seu relato, é no trato diário com a preparação de colas, cores e vernizes que ele se dá conta de seu interesse pela matéria que então manipulava no dia a dia:

[...] passando camada após camada sobre os quadros, lixando-os, tendo o cuidado de não deixar qualquer grão indesejável ou qualquer irregularidade, eu vi o belo branco da cola, puro, limpo e seco. Em seguida, a segunda camada era às vezes de um vermelho pálido ou de um rosa claro. E o ouro, [...] estas folhas que voavam literalmente à menor corrente de ar sobre o bloco liso [...]. Que matéria! Que melhor escola de respeito à matéria pictural (KLEIN, 1983b, p. 176, tradução nossa).

De acordo com Klein, esta experiência foi para ele uma “iluminação da matéria em sua qualidade física profunda” (KLEIN, 1983b, p. 177, tradução nossa), experiência que ele resolve levar adiante, buscando meios de fixar sua materialidade sobre a tela. Disso resultavam suas pesquisas na época, que consistiam, segundo ele, em tentar fixar, por distintos meios, variações de cores e de tons.

A Klein não interessava as cores fixadas a óleo que, em sua visão, matavam a pintura, mas os “pigmentos puros em pó”, tais como os via nos vendedores de cores. Esta era, para ele, a cor em si, “verdadeiramente”. Visando assim o pigmento puro, Klein se dedica a pesquisar técnicas que lhe permitissem fixar este pigmento “sem os alterar”, e é essa procura que, segundo ele, o conduz à monocromia.

De acordo com Klein, uma possibilidade de manter a pureza do pigmento seria a de simplesmente dispô-lo livremente sob uma superfície, o que, como julgava, não seria uma solução possível e, mais ainda, aceitável, especialmente em se tratando do público de artes plásticas da época. Ante tal impasse, Klein persiste em suas pesquisas.

Tecnicamente, a monocromia consistiria, segundo o pintor, em “manter-se no formato clássico, retangular”, para não “chocar psicologicamente” o espectador, que se veria diante de uma superfície colorida e “não de uma forma colorida plana”. O que ele desejava era apresentar, e isso de uma maneira um pouco artificiosa, como ele mesmo considera, uma “abertura sobre o mundo da cor, uma janela aberta sobre a liberdade de se *impregnar* de uma maneira infinita em estado colorido incomensurável” (KLEIN, 1983b, p. 176, tradução nossa, grifos nossos).

Como para Robert Delaunay, o interesse de Yves Klein pela cor não se fixa apenas no trabalho pautado pelo material – o pigmento, no caso. Também como para Delaunay, Klein possui referências plásticas do século XIX, como ele explicita em seus escritos.

O pintor Yves Klein considera-se, como neles se pode ler, um dos “continuadores” do impressionismo e, além disso, um “discípulo” direto de Delacroix. Sobre tais filiações, Klein chega a afirmar em uma das passagens de seu texto que suas “proposições monocromáticas são *paisagens* da liberdade” (KLEIN, 1983b, p. 178, tradução nossa), e que se considera um “impressionista e um discípulo de Delacroix” (KLEIN, 1983b, p. 173, tradução nossa).

De Delacroix, Klein se fixa em algumas das ideias expostas pelo pintor de *A Liberdade Guiando o Povo*, como a de “indefinível”, ideia provavelmente encontrada por ele nos *Diários* de Delacroix, que, publicado no final do século XIX, teve enorme repercussão, especialmente para o trabalho e para as

investigações de Paul Signac, que, em *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*⁶, segue de perto a reflexão do pintor exposta nos *Diários*. A presença desta ideia nos escritos de Klein é evidente, como na passagem em que escreve que “[d]a conversação muda que se segue entre o estado de coisas e mim, nasce uma afinidade impalpável, *indefinível* como diria Delacroix” (KLEIN, 1983b, p. 173, tradução nossa, grifos nossos). Na mesma passagem, Klein destaca que esse “indefinível” se refere ao “momento poético inefável” que ele procura fixar em suas telas. É desta ideia de “indefinível” que Klein deriva o seu conceito de “impregnação”, muito recorrente em seu texto, que ele considera como “o momento pictural”, ou então, o referido “momento poético inefável” do qual a sua pintura é o resultado.

A ideia de “indefinível” é mais claramente exposta a partir da citação de uma passagem dos *Diários* de Delacroix: “Infeliz o quadro”, escreve Delacroix, transcrito por Klein, “que não mostre nada além do finito, o mérito do quadro é o *indefinível*, é justamente o que escapa à precisão” (KLEIN, 1983b, p. 176, tradução nossa, grifos nossos).

Ainda que Klein se considere um “discípulo” de Delacroix, como ele mesmo escreve, e ainda que recorrentemente o refira ao longo de seu texto, o artista *monocrome* destaca que sua reverência ao grande pintor do século XIX não se vincula à sua pintura propriamente, a qual, em sua opinião, “não é a mais importante”, mas mais por suas ideias e convicções acerca do *metier* de pintar, muitas delas expostas nos *Diários* de Delacroix.

Mesmo que Klein não especifique em que sentido se considera um “continuador” dos impressionistas, é possível supor que destes o pintor retenha a ideia, entre outras, de afirmação da cor e do trabalho com as luzes em detrimento do trabalho guiado pelo desenho. Como se sabe, a oposição posta em circulação pelos pintores do chamado Impressionismo visava diminuir a importância do desenho, caro aos pintores franceses dos séculos XVIII e XIX.

⁶ Este ensaio de Paul Signac, dedicado a Georges Seurat e publicado em 1899, teve grande importância para a investigação e o trabalho de pintores que o sucederam, destacadamente, para Henri Matisse, que, segundo Pascal Rousseau, pode tê-lo consultado na versão publicada em capítulos no periódico *La Revue Blanche*, dirigido pelo anarquista e crítico de artes Félix Fénéon. Cf. Grammont e Rousseau (*apud* SIGNAC, 1964, p. 56).

Obviamente, a questão não deve ser colocada grosseiramente nestes termos, sob pena de reduzir a particularidade do trabalho de cada um dos pintores a uma ideia genérica que se poderia formular relativamente a um grupo. Há, no entanto, e isso é destacado por alguns autores⁷ que escrevem sobre a pintura dita impressionista, algo em comum no plano da técnica, que propõe o afastamento do trabalho com as linhas em privilégio de outros, como o emprego prioritário do trabalho com a cor e com a distribuição de luzes.

Certamente a geração de Klein, distante desta querela do século XIX, não visava especificamente o que visavam os impressionistas, mas o debate por eles inaugurado parece interessar a Klein na medida em que, ao afastar-se do desenho, da primazia do trabalho com as linhas, Klein se acerca de um problema que também a eles restava resolver.

Esta suposição pode ser sustentada por seus próprios escritos, como o já referido *L'Aventure Monochrome*, em que Klein recorrentemente opõe o trabalho com as linhas ao trabalho com a cor. Em uma de suas mais destacáveis passagens, Klein escreve que considera as linhas como “barras de prisão psicológicas”, enquanto as cores significam, para ele, a “sensibilidade materializada”, um “espaço abstrato e real ao mesmo tempo”, e que é ela, a cor, que, segundo ele, “veste o espaço” (KLEIN, 1983b, p. 172, tradução nossa).

Nesta direção de afastamento das linhas em privilégio do uso da cor é evidente em seus escritos a aproximação ao chamado Impressionismo, sendo muitas as passagens em que o pintor opõe o seu trabalho com a cor ao trabalho fundamentado no desenho. Nas inúmeras passagens em que esta posição se revela, o argumento de Klein aproxima-se aos de Delaunay, que, como visto, enfatizava seu interesse pela cor opondo-se, por isso mesmo, ao trabalho com as linhas, seja ele o da pintura figurativa dita “realista”, seja ele o da pintura cubista, ainda presa, de algum modo, à figuração.

Esta posição é exemplificável, nos escritos de Klein, em passagens como aquela em que ele escreve que “a linha pode ser inifinita, como o espiritual, mas ela não possui a qualidade de preencher o todo incomensurável, ela não possui esta faculdade de se *impregnar*, que possui a cor” (KLEIN, 1983b, p. 172, tradução nossa, grifos nossos). Ou, em outra passagem, na qual escreve que as cores são “verdadeiros habitantes do espaço”, considerando que as linhas não fazem mais do que

7 Como exemplo, consulte-se as obras seguintes: Cogniat (1956), Laprade (1956), ou, ainda, Leymarie (1955).

percorrê-lo. Em um outro trecho, Klein relaciona suas convicções sobre o uso da cor na pintura com o uso que faz em suas monocromias: “Cada nuance é somente do mesmo tipo que a cor de base, mas possui uma vida própria e autônoma, o que implica que o fato de pintar uma só cor não é limitado, pois há *miríades de nuances de todas as cores*, e cada cor em si tem seu valor individual e particular” (KLEIN, 1983b, p. 172-173, tradução nossa, grifos nossos).

Considerações finais

Em uma conclusão, ainda que provisória, seria possível propor aproximações entre as ideias de Robert Delaunay e as de Yves Klein acerca da pintura. Obviamente, não em sentido material, plástico, mas no sentido de que ambos possuem convicções semelhantes acerca do uso da cor e dos efeitos por ela provocados na pintura. Delaunay repele, em certo sentido, o trabalho com a linha, o que é evidenciado tanto em sua pintura quanto em seus escritos: quando se opõe ao trabalho dos pintores figurativos, de um modo geral, quando afirma que suas tentativas iniciais, ainda presas ao desenho, não configuram o mais alto grau de seu esforço como pintor. Para Delaunay, parece mais valer a tentativa de “realizar uma arquitetura em cores”, como ele expõe em sua fala a respeito de *L'Équipe de Cardiff*, de 1913. Yves Klein, por meios absolutamente distintos, opõe-se veementemente ao desenho, como exemplificam as passagens anteriormente destacadas e comentadas, além de muitas outras que podem ser localizadas em seu texto e, obviamente, em suas próprias pinturas. Além disso, lembremos aqui do referido interesse de Delaunay pela matéria bruta da pintura, pelo pigmento, inserida no que ele chamava de a “parte científica do *metier* do pintor” que, para ele, seria a “base de todas as plásticas” e de toda “concepção em arte”. Como visto, o pigmento é, também para Klein, o que lhe desperta para o “mundo da cor”, um caminho que ele deseja abrir. Não se deve esquecer que tanto Delaunay quanto Klein – e isso a seus modos – se interessavam pelo trabalho e pelas especulações em torno da pintura feitos pelos impressionistas e seus sucessores, os neoimpressionistas. Sem falar, é claro, do peso que Delacroix representa no imaginário plástico de ambos os pintores, sendo ele, Delacroix – mais para Klein que para Delaunay –, base de apoio em suas especulações pictóricas. Não pareceria gratuito destacar, por fim, que a

identificação de ambos com suas respectivas técnicas chegava ao limite de, em alguns casos, se automearem com a designação que utilizavam para nomeá-las, no caso de Robert, “Delaunay, *le simultané*”, ou de Yves Klein, “Yves, *le monochrome*”.

pós:

REFERÊNCIAS

- APOLLINAIRE, Guillaume. **Chroniques d'Art**. Paris: Gallimard, 1960.
- BRION, Marcel. **Art Abstrait**. Paris: Éditions Albin Michel, 1956.
- CHEVREUL, Eugène. **De la Loi du Contraste Simultané des Couleurs et de l'Assortissement des Objets Colorés**. Paris: Pitois-Levrault et C., 1839.
- COGNIAT, Raymond. **L'Impressionnisme**. Paris: Éditions Aimery Somogy, 1956.
- DELAUNAY, Robert. **Du Cubisme à l'Art Abstrait**. Documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'œuvre de R. Delaunay par Guy Habasque. Paris: S.E.V.P.E.N/Bibliothèque Générale de l'École Pratique des Hautes-Études, 1957.
- GRAMMMONT, Claudine; ROUSSEAU, Pascal. **L'ABCdaire du Fauvisme**. Paris: Paris Musées Flammarion, 1999.
- KLEIN, Yves. Dialogue avec lui-même. *In: Yves Klein*. Paris: Centre Georges Pompidou/Musée d'Art Moderne, 1983. p. 189-193. Catalogue, 3 mars-23 mai. 1983, Musée d'Art Moderne.
- KLEIN, Yves. Interview pour Europe 1. *In: Yves Klein*. Paris: Centre Georges Pompidou/Musée d'Art Moderne, 1983a. p. 197. Catalogue, 3 mars-23 mai. 1983, Musée d'Art Moderne.
- KLEIN, Yves. L'Aventure Monochrome. *In: Yves Klein*. Paris: Centre Georges Pompidou/Musée d'Art Moderne, 1983b. p. 168-188. Catalogue, 3 mars-23 mai. 1983, Musée d'Art Moderne.
- KLEIN, Yves. Manifeste de l'Hoel Chelsea. *In: Yves Klein*. Paris: Centre Georges Pompidou/Musée d'Art Moderne, 1983c. p. 194-197. Catalogue, 3 mars-23 mai. 1983, Musée d'Art Moderne.
- KLEIN, Yves. Sur la Monochromie. *In: Yves Klein*. Paris: Centre Georges Pompidou/Musée d'Art Moderne, 1983d, p. 193-194. Catalogue, 3 mars-23 mai. 1983, Musée d'Art Moderne.
- LAPRADE, Jacques de. **L'Impressionnisme**. Paris: Éditions Aimery Somogy, 1956.
- LEYMARIE, Jean. **L'Impressionnisme**. Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1955.
- ROBERT Delaunay, 1906-1914: de l'impressionnisme à l'abstraction: exposition présentée au Centre Georges Pompidou. Paris: Centre Georges Pompidou, 1999. Catalogue, 3 juin-16 août 1999, Galerie Sud.
- SIGNAC, Paul. **De Delacroix au néo-impressionnisme**. Paris: Hermann, 1964.
- STICH, Sidra. **Yves Klein**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1994.
- TOURETTE, F. Gilles de la. **Robert Delaunay**. Paris: Charles & Cie. Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1950.
- WEITEMEIER, Hannah. **Yves Klein, 1928-1962: international Klein blue**. Köln: Taschen, 2001.