

Seleção e tradução dos textos que compõem esta coletânea autorizadas pelos respectivos autores ou seus representantes legais; as fontes encontram-se indicadas a cada ensaio.

Copyright da seleção e comentários © 2006, Glória Ferreira e Cecília Cotrim

Textos de Joseph Beuys © VG Bild-Kunst, Bonn 2002
Textos de Jasper Johns © Jasper Johns / VAGA, N. York, NY
Textos de Donald Judd © Donald Judd Foundation / VAGA, N. York, NY
Texto de Allan Kaprow © 1993 Allan Kaprow
Texto de Robert Morris © 2001 Robert Morris / Artists Rights Society (ARS), N. York
Textos de Robert Smithson © Estate of Robert Smithson / VAGA, N. York, NY

Todos os esforços foram feitos para identificar as fontes dos textos aqui reproduzidos. Estamos prontos a corrigir eventuais falhas ou omissões em futuras edições.

Copyright desta edição © 2006:

Jorge Zahar Editor Ltda.
rua México 31 sobreloja
20031-144 Rio de Janeiro, RJ
tel.: (21) 2108-0808 / fax: (21) 2108-0800
e-mail: jze@zahar.com.br
site: www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.

A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Tradução (com páginas onde se iniciam os textos): Pedro Sússekind (37, 58, 72, 96, 113, 120, 122, 139, 169, 176, 182, 203, 205, 208, 210, 235, 266, 275, 325, 330, 389 [com Flávia Anderson], 401 e 429), Fernanda Abreu (53, 150, 198, 249, 289, 292, 357, 364 e 421), Eliana Aguiar (35, 50, 142 e 300), Flávia Anderson (67) e André Telles (78).

Capa: Marcos Martins

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

E73 - Escritos de artistas: anos 60/70 / seleção e comentários
Glória Ferreira e Cecília Cotrim; [tradução de Pedro Sússekind... et al.]. — Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2006

ISBN 85-7110-939-7

1. Crítica de arte. 2. Arte moderna - Século XX. I.
Ferreira, Glória, 1947-. II. Cotrim, Cecília.

06-2464

CDD 701.18
CDU 7.072.3

Beuys Mel Bochner Paulo Bruscky Daniel Buren
Victor Burgin John Cage Luís Camnitzer Louis
Cane Lygia Clark Waldemar Cordeiro Luciano
Fabro Anna Bella Geiger Dan Graham Victor
Grippo Dick Higgins Michael Heizer Paulo
Herkenhoff Jasper Johns Donald Judd Allan
Kaprow Suga Kishio Yves Klein Joseph Kosuth
Jannis Kounellis Julio Le Parc Sol LeWitt
George Maciunas Ivens Machado Cildo Meireles
Piero Manzoni Robert Morris Hélio Oiticica
Claes Oldenburg Dennis Oppenheim Ad Reinhardt
Martial Raysse José Resende Gerhard Richter
Richard Serra Paul Sharits Robert Smithson
Frank Stella Julio Plaza Grupo Rex Carlos Zilio

ESCRITOS DE ARTISTAS
GLÓRIA FERREIRA E CECÍLIA COTRIM [ORGS.] **ANOS 60/70**

Jorge ZAHAR Editor
Rio de Janeiro

Yves Klein, Martial Raysse, Arman

Os novos realistas

Yves Klein

[Nice, 1928 – Paris, 1962]

Martial Raysse

[Golfe-Juan, 1936]

Arman

[Nice, 1928 – Nova York, 2005]

A declaração constitutiva do movimento Novo Realismo, manuscrita a giz por Pierre Restany na casa de Yves Klein em Paris, teve nove cópias, sendo sete em papel monocromático azul, uma em papel monocromático rosa e uma em papel dourado: “Na quinta-feira 27 de outubro de 1960, os Novos Realistas tomaram consciência da sua singularidade coletiva. Novo Realismo = novas aproximações perspectivas do real.” O documento agrupava as assinaturas de Arman, François Dufrène, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jean Tinguely e Jacques de la Villeglé. Cesar e Mimmo Rotella foram convidados, mas não estiveram presentes. Niki de Saint Phalle, Christo e Gérard Deschamp juntaram-se ao grupo em 1961 e 1962. A última exposição

Debate mediado por Sacha Sosnowsky

KLEIN: Proponho realizar uma sessão de antropofagia em Paris.

ARMAN: A definição do Novo Realismo, “novas abordagens perceptivas do real”, é boa mas é antes de tudo inexata. O termo “novo realismo” ou “realismo de hoje” parece-me ter sido empregado antes de mim por Yves Klein há mais ou menos dois anos.

KLEIN: Pierre Restany é um de nossos críticos mais brilhantes, mais interessantes, mas ele não consegue ser suficientemente reto, verdadeiro, puro; ao mesmo tempo, poderíamos dizer que ele é muito humano. Ele se permite apoiar qualquer um.

ARMAN: Não há mais crítica engajada, isso é bom e é ruim. Pois para movimentos de Arte Nova, ou seja, combativa em sua própria forma, seria necessário possuir críticos engajados, e não críticos que defendam qualquer pessoa.

RAYSSE: Acredito que hoje é hora de nos defendermos a nós mesmos, e que o criador deve ser seu próprio explicador, sobretudo já que ele viveu as aventuras de trabalho de seus companheiros de todos os dias; não há razão

para que ele não explicita melhor do que ninguém as obras...

SACHA: Chegamos então ao ponto em que os próprios artistas comentam e compreendem suas obras. Seria a morte da crítica?

ARMAN: Não é a morte da crítica pictórica, mas eu penso que os críticos vão retomar um lugar que sempre deveriam ter tido, ou seja, o lugar de poetas, de escritores de arte; mas não queremos mais lhes conceder o respeito das críticas.

KLEIN: Não estou inteiramente de acordo com isso. Há muito tempo os criadores que formaram grupos se defendem por si próprios. Exemplo: os Nabis, a Escola de Barbizon... A crítica é então considerada uma crítica objetiva e não engajada. Mas um crítico literário como Pierre Restany não pode ser chefe de uma escola. Gosto da definição dele para o Novo Realismo: "novas abordagens perceptivas do real"; nós procuramos vencer um complexo diante da "grande natureza", e não apenas em relação à "natureza urbana". Eu também faço meus quadros com o raio, a chuva, o vento em pleno campo, tanto quanto nas usinas da Gaz de France com uma chama regulada mecanicamente para três, quatro ou cinco metros.

SACHA: Vocês três fazem parte do que se pôde chamar de Escola de Nice. Podem nos dar algumas características desse grupo?

ARMAN: É antes de tudo um lugar geométrico, geográfico e um certo estado de espírito, próximo da natureza por exemplo para Yves Klein, do céu, do mar; para Martial [Raysse], próximo de uma determinada apreensão dos objetos.

reunindo todos os membros foi em 1963.

Desenvolvendo uma releitura de Duchamp, Schwitters e outros dadaístas, recusam a abstração da Escola de Paris e afirmam a consciência de uma "natureza moderna": a da fábrica e da cidade, da publicidade e dos *mass media*, da ciência e da tecnologia em um momento específico da sociedade de consumo. A produção ia das colagens às instalações ou *décor* para happenings, passando pelas acumulações de Arman e as compressões de Cesar, e a *assemblage* era um dos meios fundamentais desses artistas. Hains, Villeglé e Dufrené dilaceraram grandes cartazes de rua, aplicando seus resíduos na criação de quadros.

Referências sobre o tema: *Virginia Dwan. Art Minimal – Art Conceptuel, Earthworks: New York, Les années 60-70* (Paris, Galerie Montaigne, 1991); François Mathey, *Douze ans d'art contemporain en France* (Paris, Grand Palais, 1972); Catherine Millet, *L'Art contemporain en France* (Paris, Flammarion, 1987); Pierre Restany, *Avec le Nouveaux Réalisme, sur l'autre face de l'art* (Paris, Jacqueline Chambon, 2000).

"Les nouveaux réalistes"

Debate mediado por Sacha Sosnowsky em 1960, registrado no catálogo *Yves Klein* (Paris, Musée National d'Art Moderne/Centre Pompidou, 1983).

KLEIN: Penso que a Escola de Nice está na origem de tudo aquilo que acontece na Europa há dez anos: parece inacreditável, mas vimos se espalhar pelo mundo a chamada Escola de Paris com todo um grupo de artistas, que é claro que eu respeito e de quem gosto, mas que não é mais atual. E é isso que a Escola de Nova York recrimina na Escola de Paris, e com razão. No fundo, eles refizeram o trabalho deles; nós, a Escola de Nice, estamos fartos de alimentar Paris, e até mesmo Nova York, há dez anos; existe um limite para os deveres de família. Que eles façam o que quiserem, nós nos consideramos atuais, nossos olhos se voltam para o oeste, onde vemos Los Angeles em vez de Nova York, porque eu nada entendi da Los Angeles misteriosa, enquanto já ultrapassei Nova York, e depois há Tóquio; eu veria, portanto, um novo eixo da arte, formado essencialmente por Nice-Los Angeles-Tóquio, que chegaria até nós pela China.

SACHA: No fundo, é uma descida generalizada rumo ao Equador. O artista, hoje, é um artista internacional, é o artista do mundo.

RAYSSE: Nisso eu tenho uma visão provinciana. Cheguei a Paris e minha higiene da visão de Nice me fez ganhar tempo. Todo um lado tachista daquilo que se apresentaria como uma vanguarda — nós ainda gostávamos de ferrugem, ficávamos enternecidos diante de pedaços de pano rasgados, e tudo isso, no fundo, era Tachismo; partir de trapézios com procedimentos antigos, é sempre a mesma maneira de abordar a superfície. Percebi que em Nice havia uma envergadura e uma pureza de espírito que eram completamente diferentes. No início, formalmente, há diferenças; não há mais nenhuma construção no trabalho dos pintores da Escola de Nice. Nós procuramos uma realidade de fato, uma coisa em si.

ARMAN: Frequentemente a necessidade cria o órgão, aqui nós estávamos isolados de tudo. Não conhecíamos nada, nós aqui somos moicanos. Fizemos o que nos agradava, é a escola sem complexo.

KLEIN: Eu sempre volto a essa fórmula, a "arte da saúde". Claude Pascal busca a saúde, tanto física quanto moral. Isso já existe há 15 anos. No entanto, debaixo da avalanche permanente dos críticos, nós chegáramos ao ponto de nos considerarmos uns babacas. ... Então eu disse aos gritos que o *kitsch*, o estado de mau gosto, é uma nova noção na arte: "O grande belo só é realmente belo se tiver dentro de si o mau gosto, o artificial bem consciente, com uma pitada de desonestidade." Nós temos muito orgulho de sermos os "babacas" da época de 1956, e me pergunto em que ponto

para que ele não explicita melhor do que ninguém as obras...

SACHA: Chegamos então ao ponto em que os próprios artistas comentam e compreendem suas obras. Seria a morte da crítica?

ARMAN: Não é a morte da crítica pictórica, mas eu penso que os críticos vão retomar um lugar que sempre deveriam ter tido, ou seja, o lugar de poetas, de escritores de arte; mas não queremos mais lhes conceder o respeito das críticas.

KLEIN: Não estou inteiramente de acordo com isso. Há muito tempo os criadores que formaram grupos se defendem por si próprios. Exemplo: os Nabis, a Escola de Barbizon... A crítica é então considerada uma crítica objetiva e não engajada. Mas um crítico literário como Pierre Restany não pode ser chefe de uma escola. Gosto da definição dele para o Novo Realismo: "novas abordagens perceptivas do real"; nós procuramos vencer um complexo diante da "grande natureza", e não apenas em relação à "natureza urbana". Eu também faço meus quadros com o raio, a chuva, o vento em pleno campo, tanto quanto nas usinas da Gaz de France com uma chama regulada mecanicamente para três, quatro ou cinco metros.

SACHA: Vocês três fazem parte do que se pôde chamar de Escola de Nice. Podem nos dar algumas características desse grupo?

ARMAN: É antes de tudo um lugar geométrico, geográfico e um certo estado de espírito, próximo da natureza por exemplo para Yves Klein, do céu, do mar; para Martial [Raysse], próximo de uma determinada apreensão dos objetos.

reunindo todos os membros foi em 1963.

Desenvolvendo uma releitura de Duchamp, Schwitters e outros dadaístas, recusam a abstração da Escola de Paris e afirmam a consciência de uma "natureza moderna": a da fábrica e da cidade, da publicidade e dos *mass media*, da ciência e da tecnologia em um momento específico da sociedade de consumo. A produção ia das colagens às instalações ou *décor*s para happenings, passando pelas acumulações de Arman e as compressões de Cesar, e a *assemblage* era um dos meios fundamentais desses artistas. Hains, Villeglé e Dufrené dilaceraram grandes cartazes de rua, aplicando seus resíduos na criação de quadros.

Referências sobre o tema: *Virginia Dwan. Art Minimal – Art Conceptuel, Earthworks: New York, Les années 60-70* (Paris, Galerie Montaigne, 1991); François Mathey, *Douze ans d'art contemporain en France* (Paris, Grand Palais, 1972); Catherine Millet, *L'Art contemporain en France* (Paris, Flammarion, 1987); Pierre Restany, *Avec le Nouveaux Réalisme, sur l'autre face de l'art* (Paris, Jacqueline Chambon, 2000).

"Les nouveaux réalistes"

Debate mediado por Sacha Sosnowsky em 1960, registrado no catálogo *Yves Klein* (Paris, Musée National d'Art Moderne/Centre Pompidou, 1983).

KLEIN: Penso que a Escola de Nice está na origem de tudo aquilo que acontece na Europa há dez anos: parece inacreditável, mas vimos se espalhar pelo mundo a chamada Escola de Paris com todo um grupo de artistas, que é claro que eu respeito e de quem gosto, mas que não é mais atual. É isso que a Escola de Nova York recrimina na Escola de Paris, e com razão. No fundo, eles refizeram o trabalho deles; nós, a Escola de Nice, estamos fartos de alimentar Paris, e até mesmo Nova York, há dez anos; existe um limite para os deveres de família. Que eles façam o que quiserem, nós nos consideramos atuais, nossos olhos se voltam para o oeste, onde vemos Los Angeles em vez de Nova York, porque eu nada entendi da Los Angeles misteriosa, enquanto já ultrapassei Nova York, e depois há Tóquio; eu veria, portanto, um novo eixo da arte, formado essencialmente por Nice-Los Angeles-Tóquio, que chegaria até nós pela China.

SACHA: No fundo, é uma descida generalizada rumo ao Equador. O artista, hoje, é um artista internacional, é o artista do mundo.

RAYSSÉ: Nisso eu tenho uma visão provinciana. Cheguei a Paris e minha higiene da visão de Nice me fez ganhar tempo. Todo um lado tachista daquilo que se apresentaria como uma vanguarda — nós ainda gostávamos de ferrugem, ficávamos enternecidos diante de pedaços de pano rasgados, e tudo isso, no fundo, era Tachismo; partir de trapézios com procedimentos antigos, é sempre a mesma maneira de abordar a superfície. Percebi que em Nice havia uma envergadura e uma pureza de espírito que eram completamente diferentes. No início, formalmente, há diferenças; não há mais nenhuma construção no trabalho dos pintores da Escola de Nice. Nós procuramos uma realidade de fato, uma coisa em si.

ARMAN: Frequentemente a necessidade cria o órgão, aqui nós estávamos isolados de tudo. Não conhecíamos nada, nós aqui somos moicanos. Fizemos o que nos agradava, é a escola sem complexo.

KLEIN: Eu sempre volto a essa fórmula, a "arte da saúde". Claude Pascal busca a saúde, tanto física quanto moral. Isso já existe há 15 anos. No entanto, debaixo da avalanche permanente dos críticos, nós chegamos ao ponto de nos considerarmos uns babacas. ... Então eu disse aos gritos que o *kitsch*, o estado de mau gosto, é uma nova noção na arte: "O grande belo só é realmente belo se tiver dentro de si o mau gosto, o artificial bem consciente, com uma pitada de desonestidade." Nós temos muito orgulho de sermos os "babacas" da época de 1956, e me pergunto em que ponto

Yves Klein

Manifesto do Hotel Chelsea

Hotel Chelsea
Nova York, 1961

Devido ao fato de eu ter pintado monocromos por 15 anos,

Devido ao fato de eu ter criado estados pictóricos imateriais,

Devido ao fato de eu ter manipulado as forças do vazio,

Devido ao fato de eu ter esculpido no fogo e na água e ter pintado através do fogo, e através da água,

Devido ao fato de eu ter pintado com pinéis vivos — em outras palavras, o corpo nu de modelos vivos recoberto de tinta. Esses pinéis vivos estão sob o direcionamento constante dos meus comandos, tais como “um pouco para a direita; mais para a esquerda agora; de novo para a direita etc.”. Mantendo-me a uma distância definida e obrigatória da pintura, sou capaz de resolver o problema do distanciamento,

Devido ao fato de eu ter inventado a arquitetura e o urbanismo do ar — é claro que essa nova concepção transcende o significado tradicional dos termos “arquitetura e

Yves Klein
[Nice, 1928 – Paris, 1962]

A referência ao prestigioso hotel da boemia histórica em Nova York representa, segundo Pierre Restany, todo um programa: o contexto das relações Paris-Nova York e o movimento conjunto de artistas europeus em direção aos Estados Unidos.

Uma das figuras mais influentes na arte européia de vanguarda do pós-guerra, Klein apresenta, em suas primeiras exposições, monocromos de diferentes cores, optando no início de 1957 pelo azul — o IKB, International Klein Blue. Em 1958, na Galerie Iris Clert, em Paris, apresenta “Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité stabilisée, Le Vide” (que considera como manipulações das “forças do vazio”); pinta com modelos nus (*Anthropométries*), com elementos naturais (*Cosmogonies*) e com fogo (*Tableaux de feu*). Um dos fundadores do Novo

Realismo com Restany, Klein foi influenciado pelo judô e por viagens, além de ter se iniciado na cosmogonia rosa-cruz — elementos que, embora mantidos criticamente à distância, são indissociáveis de sua reflexão sobre a monocromia, o imaterial e o vazio.

Sua produção é acompanhada desde o início por abundantes escritos em forma de notas, diários, manifestos e ensaios, monólogos registrados em gravador e notas autobiográficas, publicados em diferentes revistas (*Zero*, por exemplo) e catálogos, ou deixados em seus arquivos. Em 1959, reúne textos teóricos e manifestos em *Le dépassement de la problématique de l'art* (Bélgica, Montbliard) e mantém o desejo de publicar seus numerosos manuscritos, a que se referia como “Mon livre”, “L'Aventure monochrome” etc. Em 2003, organizada por Marie-Anne Sichére e Didier Semin, e com o mesmo título, foi editada uma antologia de todos os seus textos publicados na coleção *Écrits d'Artistes* (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts).

Referências: *Yves Klein* (Paris, Centre Pompidou, 1983); *ves Klein: La vie, la vie elle-même qui est l'art absolu* (Paris/Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 2001); Pierre Restany, “Chelsea 1960”, in *Paris – New York 1908-1968* (Paris, Centre Pompidou/Gallimard, 1991).

urbanismo” —, sendo a minha meta original uma tentativa de reconstruir a lenda do Paraíso perdido. Esse projeto foi direcionado para a superfície habitável da Terra pela climatização de grandes extensões geográficas, por meio de um controle absoluto das situações térmicas e atmosféricas em relação às nossas condições morfológicas e psíquicas,

Devido ao fato de eu ter proposto uma nova concepção de música com minha *Monótona — silêncio — sinfonia*,

Devido ao fato de eu também ter precipitado um teatro do vazio, entre outras inconcebíveis aventuras,

Eu nunca teria acreditado, 15 anos atrás, na época de meus primeiros esforços, que sentiria tão subitamente a responsabilidade de me explicar — de satisfazer os desejos de vocês de saber os porquês e os motivos de tudo o que ocorreu, e os porquês e motivos ainda mais perigosos para mim, em outras palavras, a influência da minha arte sobre a jovem geração de artistas pelo mundo hoje em dia.

Perturba-me ouvir que um certo número deles acha que represento um perigo para a arte do futuro — que sou um daqueles produtos desastrosos e nefastos da nossa era, um desses que precisam ser esmagados e destruídos completamente, antes da propagação e do progresso do mal. Sinto muito ter de revelar a eles que essa não era a minha intenção; e ter de declarar, com prazer, para todos aqueles que demonstram fé na multiplicidade das novas possibilidades na via que prescrevo: Cuidado! Nada se cristalizou até agora; e o que quer que vá acontecer depois

disso, não posso dizer. Só posso dizer que não tenho mais medo hoje do que tinha ontem, ao encarar o souvenir do futuro.

Um artista sempre sente um certo embaraço quando é chamado para falar de seus próprios trabalhos. Eles deveriam falar por si mesmos, particularmente se forem trabalhos válidos.

Portanto, o que posso fazer? Parar agora?

Não, o que chamo de sensibilidade pictórica indefinível proíbe absolutamente essa solução muito pessoal.

Então...

Penso naquelas palavras que tive a inspiração de escrever certa noite. "O artista do futuro não seria o que expressa por meio do silêncio, mas eternamente, uma imensa pintura à qual falta qualquer senso de dimensão?"

Os freqüentadores de galerias — sempre os mesmos, assim como os outros — carregariam essa imensa pintura em sua lembrança (uma lembrança que não deriva de modo algum do passado, mas é ela mesma cognoscente da possibilidade de ampliar infinitamente o incomensurável, dentro do alcance da sensibilidade indefinível do homem). É sempre necessário criar e recriar em uma constante fluidez física, a fim de receber a graça que permite a criatividade positiva do vazio.

Assim como eu criei uma *Monótona — silêncio — sinfonia* em 1947, composta em duas partes — um som amplo e contínuo seguido por um silêncio igualmente amplo e extenso, dotados de uma dimensão sem limites —, do mesmo modo, tentarei apresentar diante de vocês uma pintura escrita da curta história de minha arte, a ser seguida, naturalmente, ao fim de minha explanação, por um silêncio puro e *afetivo*.

"Chelsea Hotel Manifesto"

Escrito em Nova York em 1961 em colaboração com Neil Levine e John Archambault. Traduzido aqui a partir da edição do catálogo da exposição de Klein na Galeria Alexandre Iolas (Nova York, 1962). O manifesto, com algumas alterações e tradução de Denis Roche, foi publicado em 1965 no catálogo da exposição do artista na Galeria Alexandre Iolas de Paris.

Minha explanação vai terminar com a criação de um imperioso silêncio *a posteriori*, cuja existência em nosso espaço comum, que é afinal o espaço de um ser singular, é imune às qualidades destrutivas do barulho físico.

Muita coisa depende do sucesso de minha pintura escrita em sua fase inicial, técnica e audível. Só então o silêncio extraordinariamente *a posteriori*, no meio de barulho, assim como na célula do silêncio físico, vai gerar uma nova e única zona de sensibilidade pictórica imaterial.

Tendo alcançado hoje esse ponto, no tempo e no conhecimento, tento me preparar para a ação, e em seguida recuar, retrospectivamente, ao longo do trampolim de minha evolução. À maneira de um mergulhador olímpico, na técnica mais clássica do esporte, devo me preparar para o meu salto dentro do futuro de hoje, movendo-me para trás com prudência, mantendo à vista constantemente a extremidade alcançada hoje de maneira consciente — a imaterialização da arte.

Qual é o objetivo dessa viagem retrospectiva no tempo? Simples: não quero nem mesmo por um instante que algum de nós, você e eu, caia no domínio daquele fenômeno de sonhos sentimentais cheios de paisagens, que seria provocado por um pouso abrupto no passado. Esse é precisamente o passado psicológico, o antiespaço, que tenho deixado para trás em minhas aventuras dos últimos 15 anos.

No momento estou entusiasmado interessado em mau gosto [*the corney*]. Tenho a sensação de que existe, na própria essência do mau gosto, uma força capaz de criar algo que vai muito além do que é tradicionalmente denominado arte. Quero jogar com a sentimentalidade e o "morbidismo" humanos de uma maneira fria e feroz. Só muito recentemente me tornei uma espécie de cozeiro (de um modo bastante extravagante, estou usando os próprios termos dos meus inimigos). Alguns de meus últimos trabalhos foram túmulos e caixões. No mesmo período, fui bem-sucedido ao pintar com fogo, usando flamas de gás chamuscantes, algumas de mais de três metros de altura, para lamber a superfície de uma pintura a fim de gravar o traço espontâneo do fogo.

Em suma, a minha meta é dupla: em primeiro lugar, registrar o traço da sentimentalidade humana na civilização contemporânea; em segundo lugar, registrar o traço de fogo que engendrou essa mesma civilização. E isso porque o vazio sempre foi minha preocupação constante; e eu considero que, no coração do vazio, assim como no coração do homem, as chamas ardem.

Todos os fatos que são contraditórios são princípios genuínos de explicação universal. Na verdade o fogo é um desses princípios genuínos que são essencialmente autocontraditórios, sendo ao mesmo tempo suavidade e tortura no coração e na origem de nossa civilização.

O que provoca a minha procura pelo traço de sentimentalidade por meio da fabricação de supertúmulos e supercaixões? O que provoca minha procura pelo traço de fogo? Por que eu deveria procurar pelo próprio Traço? Porque toda obra de criação, independentemente de sua ordem cósmica, é a representação de uma pura fenomenologia — Tudo o que é fenômeno manifesta a si mesmo. Essa manifestação é sempre distinta da forma e é a essência do imediato, o traço do Imediato.

Alguns meses atrás, por exemplo, senti a necessidade de registrar os sinais do comportamento atmosférico gravando em uma tela os traços instantâneos de pancadas de chuva, de ventos do sul e de raios (desnecessário dizer que o último registro mencionado acabou em catástrofe). Por exemplo, uma viagem de Paris a Nice poderia ter sido uma perda de tempo se eu não tivesse passado esse tempo proveitosamente, gravando o vento. Posicionei uma tela, recoberta por tinta fresca, sobre o teto do meu Citroën branco. Enquanto eu descia zunindo a Route Nationale 7 a uma velocidade de 100 quilômetros por hora, o calor, o frio, a luz, o vento e a chuva, todos se combinaram para envelhecer a minha tela prematuramente. Pelo menos 30 ou 40 anos foram condensados em um dia. O único transtorno nesse projeto é que tenho de viajar com a minha pintura o tempo todo.

As impressões atmosféricas que registrei alguns meses atrás foram preludiadas há um ano por impressões vegetais. Afinal, o meu propósito é extrair e concluir o traço do imediato a partir de qualquer incidência de objetos naturais — circunstâncias humanas, animais, vegetais ou atmosféricas.

Agora eu gostaria, com a permissão e a atenção de vocês, de divulgar possivelmente a fase mais importante e certamente a mais secreta de minha arte. Não sei se vocês vão acreditar ou não — é canibalismo. Afinal, não seria melhor ser comido do que ser bombardeado? É difícil transformar em documentos essa idéia que tem me atormentado por alguns anos, então vou deixar que vocês tirem as suas próprias conclusões a respeito do que pensam que será a arte do futuro.

Dando mais um passo atrás ao longo das linhas da minha evolução, chegamos ao momento, há dois anos, em que imaginei a pintura com pin-

céis vivos. O propósito disso era obter uma distância definida e constante entre mim e a pintura durante o momento de criação.

Muitos críticos de arte argumentaram que, via esse método de pintura, eu na verdade estava meramente restabelecendo a técnica do que tinha sido chamado *Action Painting*. Gostaria, agora, de esclarecer que esse esforço é oposto à *Action Painting*, na medida em que na verdade estou completamente distanciado do trabalho físico durante a sua criação.

Apenas para citar um exemplo fomentado pela representação equivocada da antropometria na cobertura da imprensa internacional — um grupo de pintores japoneses aplicou esse método avidamente, à sua maneira, que era diferente da minha. Esses pintores de fato transformaram-se em pincéis vivos. Afundando na cor e depois rolando sobre suas telas, eles se tornaram *ultra-action-painters!* Pessoalmente, eu nunca tentaria espalhar tinta sobre o meu próprio corpo e me tornar um pincel vivo; ao contrário, preferiria vestir o meu smoking e usar luvas brancas. Não pensaria nem mesmo em sujar minhas mãos com tinta. Desapegado e distante, o trabalho de arte precisa se completar diante dos meus olhos e sob o meu comando. Portanto, logo que a obra está realizada, permaneço ali — presente na cerimônia, imaculado, calmo, relaxado, digno dela, e pronto para recebê-la como ela nasceu no mundo tangível.

O que me dirigiu para a antropometria? A resposta pode ser encontrada em meu trabalho durante os anos 1956 e 1957, quando eu participava na aventura de criar a sensibilidade pictórica imaterial.

Havia acabado de tirar do meu ateliê todos os meus trabalhos anteriores. O resultado — um ateliê vazio. Minha única ação física foi permanecer em meu ateliê vazio, e a criação de meus estados pictóricos imateriais teve prosseguimento maravilhosamente. Entretanto, pouco a pouco, fiquei desconfiado de mim mesmo — mas nunca do imaterial. Em consequência disso, contratei modelos, como outros pintores fazem. Mas ao contrário dos outros, apenas queria trabalhar na companhia dos modelos em vez de tê-los posando para mim. Eu estava passando tempo demais sozinho no ateliê vazio [*empty*]; não queria mais permanecer sozinho com o maravilhoso vazio [*void*] azul que estava florescendo. Embora pareça estranho, lembrem-se de que eu estava consciente de não ter aquela vertigem experimentada por todos os meus predecessores ao encarar o vazio absoluto, que forçosamente é o espaço pictórico real. Mas quanto tempo a minha segurança podia resistir nessa consciência?

Anos atrás, o artista se dirigia diretamente para o seu tema, trabalhava ao ar livre no campo, tinha os pés plantados com firmeza no solo — era uma atividade saudável.

Hoje, os pintores de cavalete acadêmicos chegaram ao ponto de se trancar em seus ateliês, confrontando os terríveis espelhos de suas telas. Agora a razão para o meu uso de modelos nus se torna bastante evidente: era uma maneira de evitar o perigo de me isolar nas esferas espirituais superiores da criação, rompendo assim com o mais básico senso comum, afirmado repetidamente por nossa condição carnal.

A forma do corpo, suas linhas, suas cores estranhas pairando entre vida e morte, nada disso tem interesse para mim. Apenas o clima afetivo puro e essencial da carne é válido.

Fui introduzido ao vazio pela repulsiva nulidade [*rebuffed nothingness*]. O manancial das zonas pictóricas imateriais, extraídas da profundidade do vazio que eu possuía naquele tempo, era de uma natureza extremamente material. Achando inaceitável vender essas zonas imateriais por dinheiro, pedi em troca da mais alta qualidade do imaterial a mais alta qualidade de pagamento material — uma barra de ouro puro.

Por mais que pareça inacreditável, cheguei a vender um certo número desses estados pictóricos imateriais.

Tanto poderia ser dito a respeito da minha aventura no imaterial e no vazio, que o resultado seria uma pausa extensa demais, embora ainda imersa na construção atual de minha pintura escrita.

A pintura não me parecia mais estar relacionada funcionalmente ao olho quando, em meu período azul monocromático de 1957, eu tomei consciência do que denominei sensibilidade pictórica. Essa sensibilidade pictórica existe para além de nosso ser; contudo pertence à nossa esfera. Não temos nenhum direito de posse sobre a própria vida. É só pelos meios de nossa posse da sensibilidade que somos capazes de adquirir vida. A sensibilidade é o que nos permite comprar vida em seus níveis materiais básicos, no preço de intercâmbio do universo do espaço, da grande totalidade da natureza.

A imaginação é o veículo da sensibilidade!

Transportados pela imaginação (efetiva) nós obtemos vida, aquela mesma vida que é a própria arte absoluta.

A arte absoluta, o que os homens mortais chamam com uma sensação de vertigem o *summm* da arte, materializa-se instantaneamente. Faz sua apa-

rição no mundo tangível, enquanto eu permaneço em um ponto geométrico fixo, no rastro de tais deslocamentos volumétricos com uma velocidade estática e vertiginosa.

A resposta para a questão de como eu fui introduzido à sensibilidade pictórica pode ser encontrada na força intrínseca dos monocromos de meu período azul de 1957. Esse período de monocromos azuis foi o fruto de minha questão a respeito do indefinível na pintura, algo que o mestre Delacroix foi capaz de sugerir.

De 1946 a 1956, as minhas experiências monocromáticas em várias outras cores, sem ser azul, nunca me deixaram esquecer a verdade fundamental da nossa era — quer dizer, a forma não é mais um valor linear, mas sim um valor de impregnação.

Ainda um adolescente em 1946, fui assinar o meu nome no lado de baixo do céu durante uma fantástica jornada “realístico-imaginária”. Naquele dia, quando deitei na praia em Nice, comecei a odiar os pássaros que ocasionalmente voavam em meu puro céu azul sem nuvens, porque eles tentavam cavar buracos em minha maior e mais bela obra.

Pássaros precisam ser eliminados.

Assim, nós humanos devemos possuir o direito de levitar em uma liberdade efetiva e total, física e espiritual.

Nem mísseis, nem foguetes, nem sputniks vão fazer do homem o “conquistador” do espaço. Esses meios são apenas o mundo de sonhos dos cientistas de hoje que ainda vivem no espírito romântico e sentimental do século XIX.

O homem só chegará a habitar o espaço por meio da terrível, mas pacífica, força da sensibilidade. A verdadeira conquista do espaço, tão desejada por ele, só resultará da impregnação da sensibilidade humana no espaço. A sensibilidade do homem é onipotente na realidade imaterial. Sua sensibilidade pode até enxergar dentro da memória da natureza do passado, do presente e do futuro!

É a nossa efetiva capacidade extradimensional para a ação!

Se são necessárias provas, precedentes ou predecessores, permitam-me citar então —

Dante, na *Divina comédia*, descreveu com absoluta precisão o que nenhum viajante de sua época poderia ter chegado a descobrir: a constelação invisível no hemisfério Norte chamada Cruzeiro do Sul;

Jonathan Swift, em sua *Viagem a Lillipute*, forneceu as distâncias e os períodos de rotação de dois satélites de Marte, embora estes fossem desconhecidos em sua época.

Quando o astrônomo americano Asaph Hall os descobriu em 1877, ele percebeu que suas medições eram iguais às de Swift.

Tomado de pânico, ele os chamou de *Phobos* e *Deimos* — Medo e Terror! Com essas duas palavras — Medo e Terror — encontro-me diante de vocês no ano de 1946, pronto para mergulhar no vazio [*void*].

Vida longa ao Imaterial!

E agora,

agradeço muito pela gentileza da atenção de vocês.