

## **Por que somos kleinianos: a esquizoanálise entre educação e arte**

Luciano Bedin da Costa\*

Mayra Martins Redin\*\*

Claudia Madruga Cunha\*\*\*

### **Resumo**

O presente ensaio procura fazer uma discussão acerca de alguns aspectos da esquizoanálise formulada pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, procurando inseri-la dentro da discussão acerca das práticas e discursos em educação. Para isso, *Por que somos Kleinianos* tem como intercessor direto, a produção do artista francês Yves Klein (1928-1962), centrando-se nas suas séries monocromáticas, na questão da monotonia e na sua discussão acerca do vazio. Para isso, será feita uma retomada no conceito de máquina abstrata, trabalhado pelos filósofos acima mencionados, sendo este, colocado lado a lado de dois outros importantes conceitos: diagrama e cartografia. A partir do que se chamou de máquina abstrata-Klein, o discurso majoritário acerca da educação será posto em questão, de modo que se possa pensar em novas maneiras de habitar o espaço educacional, procurando romper com o ciclo repetitivo despertado pelo niilismo emergente.

**Palavras-chave:** Esquizoanálise. Yves Klein. Educação

### **Why we are kleinians: schizoanalysis between education and art**

#### **Abstract**

The present subject intends to make a discussion about some aspects of schizoanalysis formulated by the philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari, trying to insert it in the discussion about practices and discourses in education. For this, "Why we are kleinians" has as direct intercessor the production of the French artist Yves Klein (1928-1962), focusing in his monochromatic series, in the question of monotony and in his discussion about the void. For that, it will be made a retaking in the concept of abstract machine, discussed by the philosophers said before, being this, put side by side of two other important concepts: diagrama and cartography. From what is been called of Klein-abstract machine, the majoritary discourse concerning education will be put in question, in a way that it may be possible to think in new ways to habitate the educational space, trying to break the repetitive cycle awaked by the emerging nihilism.

**Keywords:** Schizoanalysis. Yves Klein. Education.

\* Psicólogo e Mestrando em Educação (UFRGS).

\*\* Psicóloga e graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS em 2006.

\*\*\* Doutora em Educação (PPGEDU/FACED/UFRGS) . Professora na FEEVALE.

### **Por que somos kleinianos: a esquizoanálise entre educação e arte**

Cansada. Poderíamos dizer que o campo educacional se encontra assim, buscando justificativas aqui e acolá para o cansaço que toma conta de suas práticas. Trata-se de um esgotamento, um sentimento de que tudo já foi feito e que as coisas serão sempre assim. Sentimo-nos, então, sovados, batidos e exaustos, extenuados, fatigados e cansados, chochos, combalidos e consumidos, débeis, debilitados e decadentes, anêmicos, deteriorados e emagrecidos, fossilizados, obsoletos e passados, emagrentados, desmilingüidos e esbodegados, decaídos, minados e moídos, mortificados, adoentados e amortecidos.

Diante de tamanha gravidade, os pés parecem incapazes de dançar. Pensa-se apenas em fugir, em reservar uma última energia que seja para enfim dar o fora. Pouca coisa vale a pena – estamos com os pés cravados num niilismo, em que um nada de vontade parece ditar o tom da sinfonia. Diante do cansaço, talvez a fuga seja mesmo uma boa saída. Mas de que fuga estamos falando? Diante da fadiga, da falência criativa, talvez tenhamos que buscar apenas um tom, uma monotonia que seja. Mas de que monótono estamos falando?

Trata-se de inserir e investir nas pontas traçadas, abrindo justamente aquilo que se mostra demasiadamente cristalizado, e que acaba contraindo o movimento para um fechamento ainda maior. O atletismo é outro, propõem-nos os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari. Um movimento atlético naquilo que insiste em justamente sair, e não naquilo que, pelo esgotamento a que se está submetido, repete invariavelmente o mesmo. Muda-se o tom, tom este marcado pela sua capacidade de fazer fugir. Talvez o cansaço seja mesmo o cansaço de se pensar a educação apenas como possibilidade de entrada, canalizando os discursos curriculares e as práticas pedagógicas a um sujeito em que tudo falta, e que, como um suporte neutro e casto, precisa ser meticulosamente preenchido e contornado.

Fazer esquizoanálise passa a ser, na perspectiva da filosofia da diferença, uma pragmática das *saídas*, uma prática que procura a dis-tensão do formado, o salto no vazio necessário. Luta-se, portanto, com o vazio e não contra o vazio, vazio este entendido como o próprio plano onde as forças ainda não tomaram forma, onde o espaço é preenchido apenas por intensidades. A esquizoanálise, portanto, passa a ser uma forma de estar, em novas e novas maneiras de habitar o espaço. Não se trata, portanto, de fugir deste espaço saturado, mas justamente de colocar este mesmo espaço em fuga.

E nada disso é de fato movimentado sem o risco imanente, onde o esquizoanalisar passa a ser também um estudo dos perigos de cada movimento, tanto daquilo que endurece cada vez mais os estratos tornando-nos cada vez mais cristalizados, quanto do movimento fugidio que mergulha não mais no vazio criativo, mas numa linha que aponta para a abolição de tudo. Assim, sempre

que pensamos numa esquizoanálise, em traçar uma cartografia ou diagrama, encontramos-nos frente a estes dois movimentos necessários: aquele que aponta as formas, não buscando a sua destruição, mas a sua fluidez; como também aquele que sugere-nos a prudência de quem sabe que o vôo pode muito bem se tornar uma derradeira queda brutal, se não for devidamente engendrado. A prudência em educação está a nos dizer que não se trata de abandonar todos os discursos e práticas em prol de um novo desconhecido, mas sim de abrir brechas neste conhecido para que as formas possam se dissolver, e que, por vezes, necessariamente precisem ser mantidas.

Diante de tudo isto, a pergunta: Por que somos kleinianos? Porque devemos enfrentar o medo de perder as ressonâncias por onde sempre entramos. Porque não somos inimigos do suporte, da forma, da casa, daquilo que já está consolidado. Porque amamos os mesmos sabendo que estes só existem para serem abandonados. Porque sabemos que uma cor somente já faz verão. Porque sabemos que faz também outono e faz inverno e faz primavera. Porque sabemos que é preciso esvaziá-la de toda a impregnação por significantes para que possa brindar-nos com a sua presença. Porque não queremos a cor mas o seu colorar. Porque somos amantes das sinfonias monótonas, dos monocromos, das pequenas melodias empobrecidas. Porque ao buscar o mínimo, o recesso, saturamos de matéria informe. Porque traçamos nossos mapas tão grandes quanto os nossos países. Porque lançamo-nos no espaço. Porque queremos o artista enfim no espaço. Porque queremos vida e arte juntas. Porque fazemos da vida uma arte e para isso incorporamos nossa própria catástrofe. Porque *nascidos vivos, queremos viver. Porque morremos, portanto vivemos*<sup>1</sup>. Tudo porque somos kleinianos.

### Segmentos e máquinas

“Somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções” – Deleuze e Guattari (1996, p. 83) assim iniciam o platô 9 em *Mil Platôs*. Trata-se de segmentaridades duras e flexíveis que operam, às suas maneiras, movimentos de sobrecodificação e decodificação, respectivamente. Neste mesmo platô, os filósofos apresentarão a segmentaridade sempre como o resultado de uma máquina abstrata, não se tratando da mesma quando trabalha nos segmentos duros e flexíveis. Mas ambas são inseparáveis, fazendo-nos pensar que, por mais segmentado e duro o pareça estar o espaço, máquinas abstratas operam igualmente rupturas, mesmo que quase imperceptíveis.

São estados simultâneos da máquina abstrata: de um lado a máquina abstrata de sobrecodificação, com segmentaridade dura, reproduzindo e opondo os segmentos binariamente, pavimentando um espaço homogêneo, divisível e estriado em todos os sentidos. Por outro lado, há uma máquina abstrata de mutação, que opera por decodificação e desterritorialização, traçando linhas de fuga, erigindo máquinas de guerra sobre suas linhas. Num pólo, a máquina amante dos contornos, dos enquadres, das molduras; no outro, aquela que

justamente trai o suporte, que tentadoramente sugere-nos o salto para o vazio, para a nebulosa das partículas informes. Nestes dois estados de máquinas, uma sempre atua com a outra, numa sinfonia maquínica que simultaneamente tenciona e distende, que enquadra ao mesmo tempo em que forças de desenquadramento são acionadas.

São sempre os dois movimentos, e não há mesmo como dizer o que é melhor ou pior, o que é bom ou mau por natureza. O estudo dos perigos de cada funcionamento maquínico é o objeto daquilo que chamamos de esquizoanálise, visto que esta não se propõe a fazer interpretações, tampouco representar os movimentos. Trata-se apenas de traçar linhas e compor mapas, marcando suas misturas assim como suas distinções. De acordo com Deleuze e Guattari (1996, p. 109), “tememos o tempo todo perder”. A segurança, a grande organização molecular que nos sustenta, as arborescências onde nos agarramos, as máquinas binárias que nos dão um estatuto bem definido, as ressonâncias onde entramos, o sistema de sobrecodificação que nos domina: tudo isso nós desejamos, fazendo-nos fugir diante da fuga. Quando mais a segmentaridade for dura, mais ela nos tranqüiliza, e o medo de perdê-la é o temor que nos faz fugir das linhas mais fugidias. O que chamamos de cartografia, de mapa, ou mesmo de diagrama, é como um conjunto de linhas diversas funcionando ao mesmo tempo. Operar uma cartografia, portando, implica em tracejar as linhas de fuga, em vencer este medo que nos paralisa e que nos faz fugir diante da fuga.

A esquizoanálise, como a análise dessas segmentaridades e planos, apenas marca caminhos e movimentos, com “coeficientes de sorte e perigo” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 48). Trabalha com a produção e com os efeitos das próprias máquinas abstratas, máquinas estas que podem tanto abrir o agenciamento para linhas criativas, como também fechá-los em estratos cada vez mais endurecidos. Ou seja, traçando os caminhos e movimentos em mapas, o exercício cartográfico esquizoanalítico trabalha com a sorte de abrir o agenciamento para a criação, ao mesmo tempo em que lida com o perigo de tudo se precipitar em linhas de abolição.

Onde tudo parecia bem definido, que se tenha a “clareza do microscópio” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 110), para que as nebulosas das formas, os tremidos nos traços e os vazios no pleno possam realmente saltar, num salto-prudente que não precipite linhas de abolição, mas que vá ao encontro da criação contínua. E sempre que se traçar uma cartografia na arte, nas práticas educativas ou em qualquer outro domínio, que se comece pela história, mas a história das pontas, a história dos devires, das novas ressonâncias.

As máquinas abstratas, apesar de não se remeterem diretamente a sujeitos ou momentos efetuentes, são datadas e nomeadas, em nomes e datas que dizem respeito apenas às singularidades das máquinas. É por isso que chamamos de máquina abstrata-Klein, aquela que opera movimentos cromático-

espaciais singulares, tratando de traçar pontas em alguns agenciamentos concretos mais rígidos, principalmente daqueles que configuram o que ainda hoje se vê e se sabe acerca da história da arte pictórica e visual.

Em se tratando de história, pode-se dizer que Yves Klein foi um artista-ponta, assim como fora Francis Bacon, tão intensamente trabalhado por Gilles Deleuze, no seu livro *Lógica da Sensação* (1981). Trata-se de artistas que são enquadrados de formas diversas dentro da história da arte e que, ao mesmo tempo, conseguem ocupar todas as categorias onde são colocados. São artistas fora do tempo, fora do nosso tempo, mas tão dentro de seu tempo que produziram intensamente, engendrando pontas, possibilidades outras de criação.

### Diagrama

Francis Bacon chamava de diagrama o ato de, sobre uma tela já pronta, já pintada, jogar uma mancha aleatória, ao acaso. Assim, o que já estava dentro de um padrão, ou seja, dentro de clichês, passava a entrar em contato com o inusitado, com o novo que habitava o Fora. A partir do diagrama, deixava-se atravessar pelo inesperado da forma aleatória, da tinta jogada ao acaso. Em *Lógica da Sensação* (1981), Deleuze explica que o diagrama ao qual Bacon se utilizava era como uma catástrofe, algo livre, que vinha ao acaso e que por isso trazia traços de sensações confusas. De acordo com o filósofo, o caos do diagrama funcionaria como o começo de um ritmo. Ou seja, Bacon trabalhava a partir dos clichês, os destruía através do diagrama, mas este abria possibilidades para um novo ritmo na pintura. Desta forma, além do seu aspecto caótico e catastrófico, o diagrama é também o germe da ordem e do ritmo. Este elemento diagramático é levado tão a sério pelo pintor, a ponto de dizer que a pintura só se dá a partir da mancha sendo jogada na tela – antes disto o que existe é só um trabalho preparatório, mas não o pintar propriamente dito.

Parece-nos ser, o diagrama, o momento de encontro com as forças do Fora, o espaço crítico onde tudo tende para os buracos negros ao mesmo tempo em que já ensaia vetores de organização. Trata-se de “[...]extrair o rigor do delírio e o delírio do rigor” (MACIEL, 2004, p. 145). O instante onde o artista incorpora sua própria catástrofe, que as máquinas abstratas de mutação ruem, que saem das coxias para anunciar sua presença. Instante pontiagudo, em que a geometria óptica se afunda, numa pintura-catástrofe que passa a contar apenas com aquilo que se dá entre o quadro e o olho, algo como *nada mais me prende nisto que eu também estou me tornando*.

### O atletismo cromático

Yves Klein ficou muito conhecido por suas produções monocromáticas. Fazendo uso do termo utilizado por Deleuze (1981), há mesmo um “atletismo todo singular” na monocromia kleiniana, num esforço a-figurativo de expulsão da presença da figura do mero espectador ou do contemplador passivo de arte.

Atletismo que faz com que toda a superfície monocromática seja percorrida por um intenso e monótono movimento. Um único pigmento, orquestra monocromática e monótona que subverte aquilo que de uma tela em branco geralmente se espera – arranjos de cores em polifonias de formas e figuras. A subversão não se dá por uma simples reação binária, pelo decalque de um elemento contrário ao par matéria-forma esperado. O movimento subversivo operado pela máquina abstrata-Klein não se dá por um choque de contrários, mas justamente pelo atletismo empregado à molecularização do par acima mencionado, tornando fluido aquilo que a percepção subjetiva tende a aprisionar em contornos reconhecíveis. Trata-se do par material-força, da matéria molecularizada e da forma dissolvida em forças.

Orquestração maquínica monótona operando por subtração das formas e matéria, ao mesmo tempo em que trabalha com a saturação, num colorante que explode o suporte e salta para o vazio das significações. Monocromo como um acorde único e contínuo, que escorre e pulveriza<sup>2</sup> ao invés de preencher traços figurativos ou alguma paisagem circundante. Monocromo que dissolve a própria concepção de paisagem, de fundo ou entorno, trazendo à superfície aquilo que de antemão já pertencia ao pictórico e que a história da arte arduamente tratou de aprisionar – a cor.

“Para mim, as cores são seres vivos, indivíduos extremamente evoluídos que se assemelham a nós e a todo o resto”.

Yves Klein, 1955

(apud WEITEMEIER, 2001, página)

Trata-se de liberar a vida daquilo que se mostra como vivo e autônomo, de devolver a vida ao vivo, de fazer passar uma máquina de guerra sobre as linhas mais endurecidas. A cor enquanto matéria molecularizada, material que escorre e pulveriza o suporte, transformando em força aquilo que sutilmente já tendia para a forma. De acordo com Ferraz (2004, p. 163), é a cor que constitui o território, rompendo-se a idéia de que o território é que comporta a cor. Portanto, há um movimento ativo e territorializante intrínseco à própria cor, reforçando a idéia de Yves Klein acerca da autonomia da mesma.

A máquina abstrata-Klein tratou de inserir pontas no agenciamento concreto operado pelas chamadas artes abstratas, tornando-se, portanto, distante daquilo que se pensou enquanto abstracionismo. Yves Klein criticara pintores abstratos como Malevich e Mondrian, argumentando que, por mais abstratas que fossem suas obras, elas ainda guardavam um estado subjetivo, uma representação por detrás de suas produções. O artista chega a escrever em seu diário, que a pintura abstrata não passava de literatura empobrecida e pitoresca de simples estados psicológicos.

Em relação à história da arte, os impressionistas, mais preocupados com as impressões visuais através da luz e da cor, trataram de pintar suas paisagens, atentos à melhor forma de capturar os efeitos elusivos da luz na água, os reflexos da mesma em planos arbóreos e suas respectivas sombras. Enquanto o expressionismo teve a preocupação de externalizar as experiências pessoais subjetivas sobre a tela, o impressionismo, ao contrário, procurava a relação daquilo que de fora impregnava a retina, buscando representá-lo através da cor. Em algumas pinturas de Claude Monet percebe-se a presença vibrante da luminosidade, em cores vivas, onde até mesmo a sombra utiliza-se de colorações vibrantes. São pequenos pontos, meticulosas linhas e traçados, que dão ao olho a impressão de uma paisagem rica em sua polifonia de formas. Tudo é feito para que o olho possa vibrar, para que o espetáculo vívido das formas possa presentear o observador com um deleite de sensações. Cria-se o jogo de forças para que os lugares sejam reafirmados novamente – o olho do observador restitui o espaço do espectador, daquele que passivamente contempla o espetáculo pictórico que se mostra à sua frente. E se a maioria dos impressionistas morrera pobre, não terá mesmo sido por falta de espaço. O diagrama kleiniano traçado, ao mesmo tempo em que moleculariza o par matéria-forma, expõe uma luminosidade sobre a cor, justamente o elemento que na historicidade artística mostrou-se como grande mediador para os efeitos luminosos na pintura. Uma luz sobre a cor e não o uso da cor para produzir luz.

“O que é o azul?

O azul é o invisível que se torna visível”.

Yves Klein (apud WEITEMEIER, 2001, p. 19)

Para fugir das amarras cromáticas, era preciso um pigmento que não trouxesse referência direta a nenhuma outra cor já capturada pelas formas e figuras dominantes. Era necessária uma cor singular que igualmente pudesse fugir, de um azul que não fosse o do mar tampouco do céu, mas que pudesse abrigar estes dois enquanto potência e intensidade. Por isso a obsessão pela cor, por um pigmento sintético único, seu IKB<sup>3</sup>. Uma cor que “não tem início nem fim, o que cria uma sensação estonteante” (KLEIN, apud GOODING, 2006, p.86). Ora, pareceu-nos claro que para o ato de pintar o espaço, é necessário que aquele que o pinta esteja igualmente mergulhado neste mesmo espaço. Parece haver uma espécie de ironia nesta patente, algo como querer para si o que a ele se pertence.

No platô 11, Deleuze e Guattari (1997) trabalham a função territorializante da cor enquanto qualidade expressiva, esta constituindo um ter mais profundo que o ser. IKB, portanto, constitui um “ter mais profundo que ser”, mas não no sentido de um pigmento que pertence a um sujeito, a uma paisagem ou objeto específico – é a própria cor que coloca placas e finca sua bandeira no território, e não o contrário. O que se tem, desta maneira, nada mais é do que matéria expressiva, ou seja, da cor azulada única que existe apenas enquanto expressividade, num processo único de colorar.

Máquina abstrata-Klein que produz fissuras na própria arte abstrata, com seus monocromos que nada tinham a ver com as formas geométricas. Como numa linha de fuga: “[...] nem mesmo há forma – nada além de uma pura linha abstrata. É porque não temos mais nada a esconder que não podemos mais ser apreendidos” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 70). A cor de Yves não quer e não pode ser apreendida, uma cor fugidia que faz o fundo confundir-se com o próprio signo da cor, uma tentativa de expandir para além da tela, ou suporte, as possibilidades da cor enquanto expressividade.

E o diagrama é então exposto, a máquina abstrata de mutação trata de operar com o informe, de engendrar-se ao in-formado. E se a cartografia aponta sempre para uma abertura a partir de seus componentes mais desterritorializados, ou seja, de suas pontas, é pela cor que a máquina abstrata-Klein trata de fazer fugir. O monocromo não é mais o céu anilado sobre a metrópole, a porção azulada que se deita abaixo da Ponte do Sena – foram-se estas determinações figurativas, a cena fotográfica se dissolve - uma questão de adeus às representações. O fundo veio à frente, e antes disso, não há mais fundo, tampouco plano principal. O plano único é a cor, o próprio monocromo, e o que ainda não o é, assim existe enquanto virtualidade – uma névoa cósmica azulada orbita o suporte, obrigando-o, igualmente, ao esforço atlético de suportar o movimento das sensações produzidas. Sensações que saltam no vazio de significações, percepções sem sujeito, perceptos. Um atletismo naquilo que insiste em sair, fugir, vazar, volatilizar. Um esforço para suportar, conter, aprisionar, apreender. Trata-se de distensões e contrações atléticas, respectivamente, e que não cessam de ser produzidas no diagrama traçado. É quando o tenso e o tênue coabitam um mesmo espaço: o que tenciona, vibra em vibrações criadoras; o que é tênue pode explodir, o que está na tenuidade quer fugir. São linhas em pululação, são encontrões entre faíscas, são fugas possíveis inimagináveis. Orquestra maquinica monótona em cordas (des)afinadas, linhas tencionadas que produzem vibração ao mesmo tempo em que podem cair na tenuidade do quase-romper.

### Um salto no vazio

“Em 1946, eu era adolescente, nas minhas elucubrações realístico-imaginárias via-me a realizar uma viagem fantástica, no fim da qual assinava o meu nome na zona mais longínqua da esfera celeste. Nesse dia, deitado na praia de Nice, senti-me invadido por uma grande raiva contra os pássaros que voavam em todas as direções, através do meu belo céu sem nuvens, porque se preparavam para abrir buracos na mais bela e mais sublime das minhas obras”.

Yves Klein, Nova Iorque, 1961  
(apud WEITEMEIER, 2001, p. 8)

Não será a máquina abstrata-Klein mais um desses pássaros a rasgar a pequena segurança do guarda-sol da arte?



Mas, não se tratando de um pigmento figurativo, ligado a uma representação prévia de um céu ou oceano, o que destes teria Klein tomado emprestado? Não poderíamos encerrar a produção do artista colocando-a numa redoma mnemônica, ligada somente a um grande e belo céu vivido na infância. Seria reduzir demais, deixá-la suficientemente impotente, fazer de IKB um pequeno e romântico capricho cromático. Não mais o azul do mar e do céu mas as sensações produzidas pelos mesmos, sensações de um espaço sem dimensão, de um “azul que está para além das medidas aplicáveis às outras cores” (KLEIN, apud WEITEMEIER, 2001, p. 28).

Em *Lógica da Sensação* (1981), Deleuze relata o caso do pintor Milliet, que buscava pintar a força da gravidade, tornando-a visível na relação entre os ofertórios e a expressão corporal dos camponeses que os carregavam. Fora reprovado pelos críticos de arte mais ferrenhos pois não teria conseguido pintar fidedignamente, retratando os camponeses como se estivessem carregando sacos de batata e não ofertórios. Aos críticos, o pintor responde que o seu interesse era a gravidade e não o ofertório ou o saco com batatas. Não há peso sem que a força se exerça sobre os corpos. Talvez haja algo de muito semelhante com Klein, no seu “salto no vazio”. A foto, que veio a se tornar um ícone da arte no século XX, está para além da montagem do artista jogando-se de um muro. A relação entre-forças parece ser posta em evidência, da gravidade que impõe peso aos corpos e da força centrífuga que expulsa o corpo da terra. O instante único do lançar-se, do vôo e da queda. O mundo vibrava com Sputnik I percorrendo a órbita da Terra pela primeira vez, marcando a libertação das leis da gravidade que colocavam o homem inexoravelmente preso ao planeta. Descolar-se do território pelo salto, pelo vôo. O pintor que pintava o espaço enfim no espaço, e não mais preso no suporte<sup>4</sup>. O artista finalmente pássaro.

“Agora quero dirigir-me para além da arte – para além da sensibilidade – da vida. Quero entrar no vazio. A minha vida deve ser como minha sinfonia de 1949, um acorde contínuo, libertada do princípio ao fim, limitada e ao mesmo tempo eterna, porque ela não tem começo nem fim... Desejo morrer e quero que possam dizer de mim: morreu, portanto vive” (KLEIN, apud WEITEMEIER, 2001, p. 12)

Yves Klein dizia que a grande missão de um pintor era realizar uma única obra-prima: ele próprio, de forma constante. Esta opção ética-estética leva-nos a pensar nas suas produções como muito mais (e menos) do que simples obras artísticas; são monumentos, cinzas do próprio movimento contínuo, sudários cósmicos, testemunhas sensíveis da criação. “Antropometrias Sudário (ANT SU)” é uma série de pinturas onde o artista utilizava modelos femininas nuas sobre seda natural, nas quais o artista vaporizava sua cor única os corpos, com a ajuda de uma pistola, projetando sobre o papel a silhueta dos mesmos. Ele chamava estas impressões de sudário, pelo efeito que a tinta dos corpos produzia sobre a seda. Monocromática, sua arte traz mesmo a monotonia de

um único mesmo tom que obsessivamente persegue a superação do campo meramente pessoal, para além do conceito de subjetividade, dos contornos rígidos da figura de um criador. Sua arte traz o artista mergulhado na obra, no suporte, tragado pelo suporte. Arte que igualmente traz o artista em queda, um salto no vazio, vazio de um significante único subjetivo, que agora se encontra diluído no cosmos, ao espaço, imerso na cor, sendo a própria cor. Trata-se de devires imperceptíveis, do azul sobre o azul, do azul sob o azul, em processos que envolvem morte e dissolução, daquilo que o crítico de arte Ulf Linde chama de “presença da ausência” (WEITEMEIER, 2001, p. 30), de uma desfiguração formal contida na própria forma.

“Não lute contra o vazio”.  
(ROLNIK e DISERENS, 2005-2006, p. 23).

A batalha, portanto, se dá por uma aliança e não por oposição de contrários, fazendo-nos pensar numa outra proposição: ao invés de lutar contra o vazio, lute com o vazio.

### **O suporte embriagado**

Deleuze (1981, p. 45) diz que é um erro pensarmos que um pintor está diante de uma tela em branco. O pintor tem muitas idéias, lembranças, da mesma forma que o local onde se encontra também está carregado de signos – tudo isto povoa o seu trabalho, antes que o mesmo comece a pintura. Ele não encherá a superfície branca, mas justamente terá que esvaziá-la, desimpedi-la, limpá-la ou pintar sobre as imagens que já estão lá.

E não por acaso que a esponja passa a ser um suporte perfeito para o movimento diagramático de Klein, em contrapartida às telas antecedentes. Em 1956 o artista passa a trabalhar com séries de esponjas, pela capacidade que estas tinham em absorver o seu pigmento azulado. Ao invés de telas ou demais suportes tradicionais, Klein passa a trabalhar com relevos compostos por esponjas saturadas, de várias formas e tamanhos, montadas sobre uma estrutura orgânica. A superfície esponjosa teria uma capacidade rápida de impregnação, destinada a servir de suporte a toda e qualquer substância que a atravessasse. Superfície que funciona como relevo, trazendo consigo o desinforme da forma, em suas macro e micro-irregularidades. Cor e suporte passam a fazer parte de um mesmo movimento, um com o outro, um no outro. Núpcias, onde um não devem sem que o outro assim também não o faça. O devir cromático da esponja e o devir esponjoso da cor. A casa, o suporte, é a morada do abandono, dos devires, e não mais do aprisionamento. Ao invés de lutar arduamente na contenção das formas, o suporte encharca-se da cor. Embriagadas sensações cantarolam em um único tom o acorde único cromático da embebedada sinfonia saturada.

O relevo esponja RE 16, produzido em 1960, tem como título “Do, do, do”, que, de acordo com Klein, estaria ligado à cantinela encantatória com a qual as crianças são embaladas para adormecer. Trata-se mesmo de um pequeno

ritornelo, da canção que territorializa o sono e a criança, criando condições para que a escuridão e o silêncio noturnos não venham retirar o sono daquele que precisa dormir. Assim como a noite devolve a criança aos estados informes, provocando-lhe o pânico, para o salto vazio, um punhadinho de terra é necessário, a segurança de um pequeno ritornelo que possa constituir um mínimo de território que seja. Mas se a morada só existe para ser desposada, se o único sentido na constituição de uma forma é o seu abandono num ritornelo de fuga, “Do, do, do” passa a ser o mínimo de forma necessária para o vôo, o pequeno território que capta as forças cósmicas de seu pigmento único, absorvendo-as, para logo tudo escorrer e se volatilizar na embriaguez das sensações produzidas.

Máquina abstrata embriagada que existe na medida em que abandona a morada, que incita-nos o salto. Pintar passa a ser, então, uma questão de saída, e não a simples introdução de elementos pictóricos numa tela ou suporte intacto. E não é à toa que Deleuze (1981, p. 49) diz que “o problema do pintor não é o de entrar na tela, pois ele já está lá mesmo antes de pintar, mas de sair da mesma, e por ali mesmo sair do clichê”.

Sem ter referência figurativa a ser debruçada, rompendo o pacto com o personagem e sua paisagem, resta ao pintor, o vôo, o salto para o vazio, vazio que não é de uma falta subjetiva tampouco de um espaço exterior ao suporte. Ambos espaços, inclusive, são tomados pelo elemento mais desterritorializado, a cor, que joga artista, obra e espectador para uma mesma zona de indeterminação, onde um não para de escorregar sobre o outro. Este é o momento onde o abismo e o caos se distendem ao máximo, “algo como traçar um mapa que fosse tão grande quanto o país” (DELEUZE, 1981, p. 54), onde o diagrama se confunde com a totalidade do suporte, onde todo o suporte passa a ser o diagrama. O artista enfim na obra ou Yves, *Le monochromie*.

### **Esquizoanálise: novas maneiras de estar**

Em se tratando de educação, o que, enfim, a arte e a filosofia da diferença podem nos ser úteis? Se entendemos a esquizoanálise como esta experimentação de novas maneiras de ser e de se estar no espaço, é justamente no espaço educacional que *Por que somos Kleinianos* procura se engendrar. Ainda que o tom vigente seja o do cansaço, que as práticas se mostrem demasiadamente duras e repetitivas, operar esquizoanaliticamente implica o mergulho nesta mesma realidade, não procurando apenas maneiras de fugir ou por fim ao que já está consolidado. Tratemos, então, de lançar nossos diagramas, de jogar tinta naquilo que se mostra demasiadamente estriado, para que possamos sair dos clichês. Mas não nos esqueçamos que os clichês são primeiros, e que a possibilidade de fuga se dá a partir deles mesmos, e não por sua simples destruição. Novamente, não se trata de eliminarmos aquilo que é do dia-a-dia, aquilo que se repete e que cria cotidianos, mas sim lutar com estes mesmos clichês. Mergulhar neles, como fez Klein pintando seus repetitivos monocromos, trabalhando, muitas vezes, com o material mais sumário e simples

possível. Em educação, não se trata, portanto, de acabarmos com o que está instituído, e sim de produzir movimentos instituintes no que está condensado em linhas já cristalizadas. *Por isso somos kleinianos.*

E se estamos cansamos de fugir, de ficar parado sempre mudando de lugar, talvez seja por correr demais. E não se trata de pernas ou explosão muscular – como já vimos, o atletismo é outro. Estender o diagrama, jogá-lo o mais longe que conseguirmos. Tornarmos-nos o homem das máquinas que somos, e não uma pobre máquina chamada homem. Não devemos esquecer que as práticas e os discursos são produzidos por este composto de máquinas, que não só sobrecodificam, mas que também insistem em nos trazer o informe, em nos informar. Um salto sinfônico e monótono no vazio, com a prudência de quem precisa voar. Que se faça do ato uma arte, e que o salto já seja um saltar, que a força que puxa ao centro seja a mesma que componha o voar. *Por isso somos kleinianos.*

Assim como o trabalho do artista é o de esvaziar e recriar sobre os clichês já existentes sobre o suporte, sobre a tela em branco, da mesma forma podemos pensar nas práticas e discursos em educação, igualmente povoados de signos e clichês, mas que precisam ser justamente recriados, utilizados e reinventados, ao invés de serem destruídos por completo. A operação precisa ser prudente, para que o salto seja o do vôo e não o da queda fatal. *Por isso somos kleinianos.*

E se somos realmente segmentarizados por todos os lados e direções, em linhas rugosas e estriadas, assim também o somos por linhas de fuga, tecendo um espaço liso onde tudo escorre e se volatiliza. É por isso que, no rugido de morte das formas consolidadas, pequenas e grandes fugas já estão presentes. Nos pequenos ritornelos territoriais, ritornelos de fuga já estão sendo engendrados. Naquilo que recorta os movimentos, tornando-os duros, máquinas-abstratas já preparam o salto para o vazio, para o informe. Tudo porque também somos kleinianos. E basta o mais fácil e aquilo que há de mais difícil, o mais insuficiente e o que há de mais demasiado, a subtração e o seu excesso: basta que experimentemos.

## Referências

BENE, C.; DELEUZE, G. **Superposiciones**. Tradução de Jacques Algasi. Buenos Aires: Artes del Sur, 2003

\_\_\_\_\_. **Francis Bacon**: Logique de la Sensation. Tradução de Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe – sem revisão. Paris: Aux Editions de la Différence, 1981. (texto digitalizado).

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. 3.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 5.

GOODING, M. **Arte abstrata.** São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

MACIEL, M. E. **A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

PIRANDELLO, L. **Seis personagens à procura de um autor.** Tradução de Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

ROLNIK, S.; DISERENS, C. (Curadoria). Catálogo publicado por ocasião da exposição – **Lygia Clark: da obra ao acontecimento: Somos o molde: A você cabe o sopro.** Catálogo de exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005/2006.

WEITEMEIER, H. **Klein.** Tradução de Alexandre Correia. Lisboa: Taschen, 2001.

#### Notas

1. "Nascidos vivos, queriam viver". In: PIRANDELLO, 1978. p. 327. "As pessoas deverão dizer, quando falarem de mim; morreu, portanto vive". In: KLEIN, apud WEITEMEIER, 2001, p.89.

2. A produção de Klein, ligada a infinitude causada pelo azul do céu e do mar, trabalha com monocromos que ora provocam líquidas sensações de profundidade marítima (séries de esponjas, 1956-1960), ora nos trazem a leveza do ar e ausência de gravidade (séries de *Antropometrias*, 1961).

3. International Klein Blue (IKB) é o nome do azul criado e patenteado por Yves Klein, muito utilizado na última fase de seus monocromos.

4. Fotografia de Yves Klein, tirada em 1957, onde o artista aparece com a cabeça e tronco emoldurados por uma de suas pinturas. Sobre esta fotografia, o comentário do artista: "Sejamos honestos, para poder pintar o espaço, é necessário que me integre dentro deste mesmo espaço". In: WEITEMEIER (2001, p. 27).



\*. A Fotografia "Um homem no espaço! O pintor do espaço lança-se no vazio!" foi produzida em 1960, numa montagem feita para o jornal confeccionado por Yves Klein, "O Teatro do Vazio", impresso e distribuído à vanguarda parisiense.

### Correspondência

**Luciano Bedin da Costa** - Rua Vitor Silva 125, Bairro Camaquã, Porto Alegre - Cep:91910-170.

E-mail: lucianocb@terra.com.br

Recebido em 20 de fevereiro de 2006

Aprovado em 30 de maio de 2006