

PROA

PRESS KIT

Departamento de Prensa

prensa@proa.org

[+54 11] 4104 1044 / 43

yves klein

retrospectiva

18 marzo - 31 julio 2017

Rotraut Klein Moquay - Daniel Moquay - Archivos Yves Klein

Patrocina: Embajada de Francia en Argentina

Auspicia: Tecpetrol - Ternium - Tenaris - Organización Techint



yves klein _ retrospectiva

Organización

Archivos Yves Klein, París
Fundación Proa, Buenos Aires

Colabora

Embajada de Francia en Argentina

Curador

Daniel Moquay

Coordinación - Producción

Charlotte Ménard – Mabel Tapia
François Roulin – Philippe Siauve
Cintia Mezza – Cecilia Jaime

Investigación

Archivos Yves Klein, París / Ana Schwartzman - PROA

Diseño de imagen y gráfica

SPIN, Londres - Guillermo Goldschmidt

Montaje

Pablo Zaefferer

Registro y Conservación

Soledad Oliva
Teresa Gowland
Pia Villaronga

Educación

Paulina Guarnieri – Rosario García Martínez
Camila Villarruel
Agostina Gabanetta

Educadores

Juan Carlos Urrutia – Noemí Aira
Cora Papic

Montajistas

Rodrigo Alcón Quintanilla – Rafael Beltrán
Juan Hoff – Sergio Lamina
Lukas Luna – Douglas Machado
Marcela Oliva – Germán Sandoval Silva

Auspicia

Tecpetrol - Ternium - Tenaris
Organización Techint

Departamento de Prensa

Josefina Insausti
Víctor López Zumelzu
Juan Pablo Correa
prensa@proa.org
4104-1043/44



AMBASSADE DE FRANCE EN ARGENTINE



Presentación

Conjuntamente con los Archivos Yves Klein, la Embajada de Francia en la Argentina y Tenaris, Proa presenta **la primera retrospectiva** de Yves Klein en nuestro país.

La exhibición cuenta con 76 obras y alrededor de 100 documentos, incluyendo **las producciones más emblemáticas** del artista francés, uno de los mayores exponentes del arte contemporáneo del siglo XX y creador de un nuevo color en la historia del arte: el **International Klein Blue (IKB)**. De trayectoria audaz e infinita, Klein es muy reconocido por las nuevas generaciones, quienes rescatan tanto sus gestos performáticos como sus notables escritos y la audacia en sus obras.

La muestra reúne sus primeras pinturas monocromáticas de 1955; sus célebres cuadros de azul ultramarino saturado; las pinturas de fuego; las **Cosmogonías** de lluvia y viento; las series de Esculturas Esponjas y las obras en oro –resultado del trabajo de varios años combinando práctica pictórica, espiritualidad, la fuerza de la naturaleza y la exploración de un camino hacia lo absoluto.

Klein es también uno de los **precursores del happening** con la realización de sus Antropometrías en público y el Salto al Vacío, entre otros proyectos que integran la exposición a partir de documentos, registros, escritos y una exhaustiva presentación de material de los Archivos del artista.

A través de sus obras, Klein cambió el foco perceptual desde el objeto material hacia una **"sensibilidad inmaterial"**, desafiando las nociones preexistentes sobre el arte e inyectándolas de un nuevo sentido de espiritualidad a través del color puro: "Con el color alcanzo un sentimiento de plena identificación con el espacio y estoy completamente liberado (...) Busco, por sobre todas las cosas, alcanzar en mis creaciones esa "transparencia", ese "vacío" inmensurable en donde reside el permanente y absoluto espíritu liberado de todas las dimensiones" (Yves Klein)



Monochrome bleu sans titre (IKB 115), 1959 © Succession Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017

El grado en que **Yves Klein** empujó su experimentación con ideas y materiales es impactante para un tiempo en que las prácticas conceptuales no eran tan comunes. Sus trabajos con modelos vivos intentan registrar las energías cósmicas del cuerpo, rociando con pinturas los contornos de las modelos. Estas **Antropometrias** reflexionan sobre el tiempo y la presencia física en un plano material.

Esta primera gran retrospectiva de Yves Klein en Sudamérica nos muestra a un artista provocador e innovador, que constantemente hacía borrosas las fronteras entre el arte y la vida, entre la pintura y la performance, entre los objetos y las ideas. Repensando su propia época desde una perspectiva espiritual y estética, actuó como bisagra con las generaciones venideras, permitiendo la irrupción de otros movimientos como el arte conceptual, el minimalismo y el pop. Su objetivo revolucionario consistía en repensar radicalmente el mundo en términos tanto estéticos como espirituales.



Anthropométrie sans titre (ANT 63), 1960 © Succession Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017

La muestra de **Yves Klein** se acompaña de un intenso **programa de extensión cultural** que se desarrollará durante la exhibición. Incluye charlas y seminarios y un programa educativo especialmente diseñado para comprender la relevancia del artista francés y para disfrutar en familia los aspectos más interesantes de la muestra. Junto con la exhibición se publicará un **catálogo ilustrado** que incluye imágenes a todo color de los principales trabajos de Klein y una extensa documentación sobre su obra pensada para estudiantes y especialistas. Además, se presentará un concierto basado en **la mítica Sinfonía monótona** de Klein, que consiste en el sonido de un acorde sostenido durante 20 minutos seguido de 20 minutos de silencio.

Sumado a esto, los programas educativos paralelos de **ProaTv** y **ProaRadio**, la **Audioguía** online para acercarse más en profundidad a las obras desde cualquier dispositivo móvil y los recorridos de **Artistas y Críticos** junto con estacados críticos y especialistas de arte. Proa ofrece, en su conjunto, la posibilidad de apreciar desde distintas perspectivas el trabajo de uno de los artistas más innovadores de la escena artística del siglo XX.

Yves

Retrato Klein Moquay

Fue en 1957 que vi por primera vez las obras de Yves. Estaba en Düsseldorf, dando un paseo, cuando descubro en las vitrinas de la galería Schmela uno de sus monocromos azules. Ese azul me aspiraba literalmente; me sumergí totalmente en ese color. Frente a su arte, tuve la sensación de estar como en casa. Ese cuadro despertó en mí una sensación muy fuerte, fue como si él predijera algo de mi futuro. Y así fue.

Conocí a Yves el año siguiente, en Niza, en la casa de su amigo Arman donde yo cuidaba a los hijos. Antes de encontrarlo me imaginaba que Yves era un señor mayor, una especie de sabio

espiritual. En realidad, me encontré con un hombre joven, bello y encantador.

Desde ese momento no nos separamos más. Nuestra vida de joven pareja se concertaba de manera muy orgánica con la creación artística. Me maravillaba trabajar con él, sin dejar de lado mi propia pintura.

Necesitábamos la misma libertad,

compartíamos la misma fascinación por la espiritualidad de la vida, la naturaleza y el cosmos. Los cuatro años que he compartido y vivido con él, los cincuenta años que he estado en contacto con su obra, el continuo asombro cotidiano de descubrir sus intenciones detrás de la obra, hicieron de mí una privilegiada, por ello siento que es mi deber dar testimonio ahora.

Nuestro departamento en el número 14 de la calle Campagne-Première fascinaba a todos nuestros amigos artistas. Vivíamos prácticamente en una sola habitación. Todo sucedía allí: creaciones, reuniones, cenas, debates, fiestas, pensamientos, escritura, esos treinta y cinco metros cuadrados fueron el verdadero laboratorio de la parte esencial de su trabajo.

Es así que se inscribe el impulso creativo que siempre lo ha animado. Nuestra vida estaba dedicada al arte.



Yves trabajaba duro, al límite del agotamiento físico, siempre con ganas de avanzar, de ir más allá de sus obras, con radicalidad y, sobre todo, con pasión. Su aspiración final yacía en esa búsqueda constante de lo absoluto, lo invisible, la sensibilidad. El azul era para él el espacio cósmico donde soñó levitar libremente, física y espiritualmente.

Era organizado y metódico. Nunca dejaba nada al azar. Antes de pintar, protegía todo el suelo recubriéndolo con papel y cuando las obras estaban secas, las fijaba en la pared. A continuación, reunidos en contemplación frente al trabajo, ambos compartíamos la misma satisfacción de la obra realizada. Cuando el cuadro estaba terminado, sin tocarlo ni añadir ningún artificio, lo dejaba vivir su propia vida. Yves pensaba que la sensibilidad del momento era esencial, ella era la obra.



© Succession Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA, Bs As, 2017

Por otro lado, Yves siempre daba la impresión de estar a la escucha del otro, tenía una actitud generosa y estimulante. Sereno, reflexivo, extremadamente comprensivo, tolerante e indulgente, era una persona respetuosa de todas las artes, las personas y las culturas, sobre todo de la vida que era para él la fuente del arte... y viceversa.

Él sabía transponer su carisma a sus cuadros. Abordaba sus pinturas, sus escritos, sus acciones sin restricciones, sin hacer compromisos, sin intelectualismo ni psicología. Algunas personas percibieron solo el exterior de su enfoque, su sentido de lo espectacular; no obstante él hacía de la sinceridad el elemento esencial de su obra. Él sabía bien cuál era el precio a pagar por la monocromía y en especial por el triunfo de lo inmaterial en el arte y asumió esta posición hasta el final.

Creo que, por muchos años aún, Yves y su trabajo serán un enigma a descubrir; las lecturas de su obra están lejos de haberse agotado. Esta exposición da a todos la oportunidad de experimentar una obra concebida en la pasión, al ritmo de una idea por minuto y construida en siete años de trabajo tenaz. Una obra que se impuso por su propia fuerza y diversidad, que induce a la reflexión y a la meditación y que habla a cada uno del arte, de la creación y de sí mismo.

Verdaderas experiencias sensoriales, las obras de Yves Klein son atemporales, universales, más allá de dogmas y religiones. A través de ellas, el público va a descubrir el arte, que es la vida... "La vida que es el arte absoluto..."

Yves Klein en Proa

Por Adriana Rosenberg

A finales de 1988, Pierre Restany hizo su último viaje a la Argentina y en la comida donde se despidió de Jorge Romero Brest, juntos recordaron a los artistas que admiraban. Fue el último acto de una larga relación en el que repasaron las infinitas exposiciones y momentos que habían compartido. Yves Klein era admirado por ambos, pero cada uno tenía sus preferencias: Romero Brest consideraba que la invención del color Blue le garantizaba a Klein un lugar privilegiado en la historia del arte del Siglo XX, mientras que Restany rescataba la inmaterialidad, el vacío, y las performances del artista. Una admiración genuina y compartida que les permitía demorar el adiós.

La participación directa de Restany en algunas muestras de Yves Klein y su contacto personal con el artista quedaron plasmados en su libro *La otra cara del arte*. Fueron Romero Brest y aquella publicación de Restany quienes me mostraron la importancia de los “nuevos realistas”, del diálogo entre París y New York, y de la obra de Klein. Hoy, casi tres décadas después de aquella despedida, y tras muchos años de pensar junto a Daniel Maquay la posibilidad de presentar la obra de Klein en Argentina y hacerla itinerar por Sudamérica, Fundación Proa inaugura con enorme ilusión y pasión esta gran retrospectiva de uno de los artistas más sobresalientes del pasado siglo, cuya influencia sigue siendo enorme en las prácticas artísticas contemporáneas.

La obra de Klein exige una gran puesta, y es así que a través de setenta y seis obras y más de cien documentos, el visitante podrá recorrer la sucinta pero excepcional producción de Klein: la invención del color, los albores de la performance, la “antropometrías”, los monocromos, el dimanche con su salto al vacío, su bosque de esponjas, videos, y el enorme enigma que siempre se presenta cuando estamos frente a la obra de arte.

En uno de los textos contenidos en este volumen y que actualizan la importancia de Klein, Denys Riout escribe: “Después de haber inmaterializado el azul, después de haber superado la problemática del arte, ¿se puede ir más lejos? Sin duda no, pero ir a otra parte, sí, con seguridad. Y eso es precisamente lo que hizo Klein. Paralelamente al eje monocromía/sensibilidad pictórica inmaterial, no deja jamás de explorar otros caminos, conquistar dominios hasta ahora desconocidos e inventar territorios posibles”. Por su parte, para Klaus Ottmann, la importancia de Klein puede resumirse con una única afirmación: “haber reimaginado el rol del arte en la sociedad del modo más radical, un modo que no se queda corto en honrar su promesa utópica, aun si eso significara el fin del arte mismo”.

Este volumen también reúne una serie de textos históricos y las repercusiones que tuvo en la prensa y en el sistema del arte cada una de las exhibiciones de Klein. Y son sus escritos, publicados aquí en español, los que apoyan su visión trascendente del arte y muestran la multiplicidad no solo de su voraz personalidad, sino de su energía para trascender. Una exhaustiva cronología sobre su vida, un apartado especial en las que se reproducen la totalidad de las obras exhibidas, cierran este catálogo con las cariñosas y profundas palabras de Routraou Klein Maquay, quien fuera esposa del artista.

La exhibición Yves Klein en Fundación Proa llega acompañada de un extenso programa de actividades: un concierto donde se interpretará la Sinfonía Monótona, un coloquio internacional, un desfile de los jóvenes estudiantes de la carrera de Diseño de Indumentaria de la Universidad de Buenos Aires inspirado en la obra del Klein, y una serie de performances dedicadas al artista.

Todas estas acciones abren las puertas del conocimiento a la obra de uno de los más sólidos y polifacéticos artistas del siglo XX. Para lograrlo, fue necesario el aporte de muchas personas que admiran la obra de Klein. En principio, vaya mi agradecimiento a los Archivos Yves Klein, a Routreau por su generosidad en el préstamo de las obras, a Daniel Maquay por haber sabido transmitirnos su pasión por la obra y por su exigencia en que sea exhibida con la mayor calidad posible, y a todos los equipos de los Archivos Yves Klein y de Fundación Proa, que gracias a su trabajo conjunto han logrado esta muestra histórica en nuestro país. A todos ellos nuestro agradecimiento, y por supuesto y como siempre a la Organización Techint, cuya colaboración ineludible nos permitió una vez más llevar a término la compleja logística de esta exhibición. Y también un merecido y especial reconocimiento para la Embajada de Francia y el embajador francés en la Argentina, quien desde los primeros momentos estuvimos juntos para la concreción de esta maravillosa experiencia.

Entrevista

Adriana Rosenberg - Daniel Moquay

La riqueza de episodios y anécdotas con las que Daniel relata su relación con Klein merece esta pequeña entrevista donde su palabra pueda tomar ese espacio.

AR: ¿Cómo es tu encuentro con la obra de Yves Klein?

DM: Mi encuentro con la obra de Yves ha sido en 1968. Es el momento en que conozco a Rotraut, su viuda, quien estaba organizando una retrospectiva en Dinamarca, en el Museo Louisiana, donde por primera vez se exponía un conjunto de obras. Fue una exposición fenomenal, el museo también es magnífico. Allí también me encontré con otras personas que conocían bien la obra de Yves Klein como el galerista Iolas, uno de los mejores galeristas del mundo del arte en ese momento.

Al volver, Rotraut me mostró unas cajas de cartón llenas de papeles, literatura y de páginas escritas por Yves que nadie había leído. Allí estaban todos sus escritos. Desde el fallecimiento de Yves, Rotraut no había tenido oportunidad de ver todo el material que él había dejado. Pasé varios meses, leyendo esos escritos, en la misma habitación donde Yves realizó su obra. Viví meses tratando de clasificar todo. Había muchas páginas que parecían decir lo mismo una y otra vez pero en realidad no decían exactamente lo mismo. Yves escribía y re-escribía sus textos. Me encontré, por ejemplo, con ocho páginas que parecían la misma ¡pero que no lo eran! El material que Yves dejó es inmenso. Durante 4 o 5 meses leí y estudié todo lo que fui encontrando; y así entré en la parte más íntima de Yves Klein... y me fascinó. Yo era un novicio y estaba descubriendo un universo increíble; me enamoré de ese universo y de la personalidad de Yves que me parecía extremadamente interesante.



Este material conforma el actual Archivo Yves Klein... ¿Cuándo y cómo surgió? ¿Y cuáles son sus objetivos futuros?

El archivo Yves Klein se estableció hace más o menos 25 años. Antes estuvimos organizando muestras e incluso, produjimos algunos libros, pero no teníamos la posibilidad de tener una estructura como la que representa hoy el archivo. Al principio, yo trabajaba solo. Luego tuvimos una colaboradora, pero todo se hacía de manera muy artesanal. Desde ese entonces hasta hoy, la celebridad de la obra de Yves ha cambiado mucho, también el mercado del arte. He organizado más de 50 exposiciones en el mundo entero. Estuvimos en la XX° Bienal de San Pablo, Brasil, en 1989, realizamos

exposiciones en casi todos los países de Europa, por supuesto, muchísimas en Alemania, en Japón, en fin... Ahora estamos preparando la gira en América latina, pero luego iremos al norte de Europa, e incluso a Rusia. En este momento estamos planeando una exposición Yves Klein - Gunther Uecker - Lee Ufan que irá a 5 o 6 museos de Asia donde hay un gran interés por el arte de post-guerra. También colaboramos mucho con museos; de hecho, constato que cada vez hay más personas e instituciones que se interesan por la obra de Yves Klein quien ha sido seguramente uno de los pioneros del arte contemporáneo de la segunda mitad del siglo XX. El caso es que hoy en día, los archivos están trabajando intensamente. Somos un equipo de siete personas dedicados a la obra de Yves, como sabemos, el mundo se ha vuelto más pequeño y comienza a ser difícil responder a todas las demandas.

El objetivo ineludible es el de añadir al catálogo razonado lo que hemos descubierto en más de 50 años de ejercicio e investigación. A la fecha, el único catálogo razonado existente — publicado en 1969— no está actualizado. Nuestro deber es hacer público todo lo que sabemos sobre la obra de Yves.

¿Y la colección de obras de Klein?

La colección de obra de Klein está constituida por las obras que quedaron en manos de Rotraut en el momento de su repentina muerte. Yves siempre había dicho que todo lo que él hacía pertenecía a Rotraut. Lo que ella tiene hoy es un fondo histórico, que ha ayudado a desarrollar gracias a su labor para que se reconozca como una de las mayores expresiones artísticas de la segunda mitad del siglo XX, y que se considere una obra mayor.

¿En qué radica a tu parecer la actualidad de su obra?

Es interesante comprender que los mejores defensores de la obra de Yves Klein son los propios artistas. Son sus primeros admiradores y aquellos que reconocen perfectamente el alcance de su obra. Yves es un gran creador que, en muy pocos años, ha dejado una producción que no se agota ni se repite, una obra que seguimos descubriendo aún hoy. Actualmente comienza a revelarse cómo su trabajo ha cambiado la forma de pensar el arte. Es difícil darse cuenta, como era la escena de los años 1950s, luego del final de la Segunda Guerra Mundial. Estoy convencido que gracias a su obra hay más espiritualidad y más libertad en el mundo.

Comenzamos a diseñar esta exhibición hace varios años y para Proa es un orgullo poder inaugurar "Yves Klein. Retrospectiva". Acordamos la necesidad de presentar todo el conjunto de obras, como fue la selección para su gira sudamericana.

La exposición que se inaugura actualmente en PROA —y que irá a México y a Brasil— recorre prácticamente toda la producción de Klein. Toma como punto de partida la doble exposición "Pinturas monocromas", que Yves realizó en 1957 en las galerías de Iris Clert y Colette Allendy. El recorrido por las diversos núcleos hasta sus últimas obras permitirá conocer estas nuevas perspectivas y formas de ver el mundo, y dejar constancia de cómo artistas como Lucio Fontana e Yves han sido capaces de confrontar la escena artística de los años 60, que está monopolizada por los artistas americanos. También creemos que cumpliremos con la demanda de una generación de artistas que han oído hablar del trabajo de Yves pero no conocen su obra.

Recorramos juntos algunos puntos de su trabajo presente hoy en Proa...

Pienso que Yves Klein se planteó desde el comienzo una mirada muy amplia de lo que era una obra. Durante toda su vida, utilizó todos los instrumentos, todas las cosas que le habían servido para hacer obra, pensándolos como obra en sí mismo; ya sea el pincel, el rodillo o el plato donde mezclaba los colores. Él consideraba absolutamente todos los instrumentos que había utilizado como una obra en sí. Tanto sus escritos como, incluso todo lo que tocaba estaban dotados de un valor máximo para Yves. Era una persona muy atenta a todo su alrededor. Para él, el entorno que posibilitaba la obra era factible de ser obra. En el periódico Dimanche [Domingo, 1960], por ejemplo, todos los artículos fueron escritos por él y cada uno era considerado, también, como obra de arte al mismo nivel que un monocromo.

En un comienzo, Yves pintaba a partir de modelo, dentro de la tradición académica de la pintura. Él pintaba monocromos azules por lo que las modelos se extrañaban de ver cómo hacía un mundo de color, pero no hallaban absolutamente nada que representaba la persona o el cuerpo. Yves solía decir: para crear yo necesito un ambiente. Un día pensó que era necesario hacer más explícita la participación de las modelos en la obra. En vez de dejarla como una especie de objeto ella empieza a ser protagonista.



Es así que la modelo pasa de ser representada dentro de una tela a dejar su propia huella en ella. La idea surgió de una de sus modelos. Frente al monocromo propuso “¿no sería mejor si hacemos nosotras el cuadro? ¿Por qué no participamos directamente?” Así es como Yves empezó a hacer huellas. Las primeras fueron estáticas y luego incursionó en el movimiento. Era la unión de la sensibilidad del cuerpo y de la emoción de las modelos y el artista. Sería interesante que se pudieran leer las entrevistas con las modelos. Era un mundo ajeno en las que ellas se sentían bien. Él se dio cuenta que había que mostrar cómo se hacían estas cosas. Yves siempre pensó las Antropometrías como obra colectiva. Esa obra colectiva rememoraba otros tiempos, un tiempo lejano. En ese momento Yves resucita, o, mejor dicho, crea un lazo con el arte parietal treinta mil años después.

¿Cómo llega a realizar las obras de fuego?

El fuego... Siempre he pensado que Yves Klein era una suerte de Prometeo que ha dado a la humanidad otra forma de mirar al fuego, conocimiento que ha cambiado la forma de ser y de pensar. Otra vez quiso registrar todo esto. Hizo un film donde se ve todo lo que hizo e intentó convencer al público que las obras de fuego eran la huella de la personalidad del ser humano. Yves Klein era una persona muy espiritual y los cuadros de fuego tienen este mensaje. La unión de los modelos y el fuego son obras excepcionales.

También incursiona en la música, en la Sinfonía-monótona silencio, un silencio prolongado es gran parte de la obra y la vamos a presentar en Proa. Qué nos puede decir sobre ese silencio, que algunos postulan anterior a John Cage.

¡No es una competición! La última representación se realizó hace unos meses en San Francisco y fue verdaderamente fantástica. El director que estuvo a cargo fue el mismo que trabajó con John Cage. Todo lo que estamos haciendo, ya sea firmado por John Cage o por Yves Klein, se llama música.

Cronología

1928 – 1946

Yves Klein nace el 28 de abril en la ciudad de Niza, en el seno de una familia de artistas. Su padre Fred Klein es un pintor figurativo, mientras que su madre, Marie Raymond, es una reconocida pintora más ligada a la abstracción. Yves estudia en la "Escuela Nacional de la Marina Mercante" desde 1942 hasta 1946.

1947 – 1948

Estudia Judo en la "Escuela Nacional de Lenguas Orientales", y en el verano de 1947 se inscribe en el Club de Judo en Niza, donde conoce a Claude Pascal y Armand Fernández (quien usará posteriormente el seudónimo de Arman). Además de compartir el entusiasmo por el arte marcial, los tres anhelan la aventura de los viajes, la creación y la espiritualidad. En estos años, Yves se ocupa de la librería de su tía Rose Raymond.

Comienza a elaborar el proyecto de una Sinfonía-monótona-silencio.

1948 – 1950

El año 1948 lo encuentra viajando constantemente, especialmente por Italia; y al año siguiente cumple con el servicio militar en Alemania.

A finales de 1949, se instala provisoriamente en Londres junto a Claude Pascal. Allí, ambos continúan practicando el Judo, y Klein trabaja en el comercio de Robert Savage, donde se familiariza con las técnicas del dorado a la hoja, que luego usará en sus obras. A comienzos de 1950, realiza las primeras monocromías en gouache y acuarela sobre papel y/o cartón. En su habitación cuelga sus pasteles monocromos y acuarelas e invita a un grupo de amigos, y registra sus pensamientos e impresiones sobre su estadía en Irlanda en un diario.

1951

Por el deseo de aprender español parte a Madrid, donde residirá cinco meses. Sigue ejercitando Judo en el Club español Bushido Kwaï, donde consigue trabajo como profesor. Enseña también el francés y queda muy impresionado por la cultura española. Aquí también registra su estadía en diversos diarios y cuadernos.

1952 – 1953

En el verano del año 1952, entabla contactos en Japón. Con la ayuda de su tía, el 23 de septiembre viaja a Yokohama y Tokio. Perfecciona sus estudios y se inscribe en el Instituto Kodokan, el más prestigioso del país, y obtiene el cuarto dan en Judo, grado máximo otorgado para los europeos.

1954

De vuelta en París prepara el libro *Fundamentos de Judo* publicado por el editor Bernard Grasset en diciembre de ese año. El medio profesional del Judo en París no le reconoce el título otorgado en Japón. Viaja entonces a España donde sí es reconocido y se dedica a la enseñanza. Comienza su etapa artística. En mayo publica *Yves Peintures* y *Haguenault Peintures*. Estas dos colecciones de monocromos fueron reunidas y publicadas en el estudio de grabado en Jaén, cerca de Madrid.

Estas dos obras constituyen el primer gesto público de Yves; a través de ellas plantea el problema de la ilusión en el arte.

1955

En la primavera de 1955, presenta su primera pintura monocromática, en el Salon des Réalités Nouvelles, reservado a artistas abstractos. En formato rectangular, el panel de madera está cubierto uniformemente con pintura naranja mate, El monocromo fue rechazado por el jurado.

El 15 de octubre realiza la primera exposición pública titulada *Yves Peintures*, en el Club des Solitaires, en los salones privados de la editorial Lacoste. Allí exhibe monocromos de diversos colores y la dimensión teórica de Yves Klein ya es evidente.

Durante la exposición, conoce al crítico Pierre Restany. Este encuentro es esencial para la vida y carrera tanto de Klein como de Restany.

1956

Entre el 21 de febrero y el 7 de marzo, la galería Colette Allendy presenta la exposición *Yves, Propositions Monochromes*, en su espacio del 67, rue del'Assomption, en París.

Conoce a Iris Clert, quien dirige una pequeña galería de veinte metros cuadrados, en 3 rue des Beaux-Arts en París.

1957

Yves Klein presenta *Proposte monocrome, epoca blu*, en la galería Apollinaire en Milán. Once obras de formato idéntico pintadas de manera uniforme en azul ultramar. Klein presenta, por primera vez, una habitación entera de monocromos azules, uno de los cuales fue comprado por Lucio Fontana.

En mayo de 1957, Yves realiza una exposición doble: una parte en la galería Iris Clert, la otra parte en la galería Colette Allendy.

En Iris Clert exhibe "Propositions monochromes" como lo había hecho en Milán y el advenimiento de la "Época azul" fue celebrado con una suelta de 1001 globos azules en el cielo de París durante la inauguración. Klein designa el gesto como "Sculpture aérostatique".

En la galería Allendy presenta una serie de obras anticipando sus futuros desarrollos: esculturas, ambientes, tinajas de pigmento puro, un biombo, la primera pintura de fuego y la primera obra inmaterial: una habitación completamente vacía como testimonio de la presencia de sensibilidad pictórica en estado de materia prima.

El 31 de mayo, la Galería Schmela abre sus puertas en Düsseldorf con la exposición "Yves, Propositions monochromes", que luego se presenta en la Galería Uno en Londres, entre el 24 de junio y el 13 de julio. Ese verano, en Niza, conoce a Rotraut Uecker, joven artista alemana que se convertirá en su ayudante, y posteriormente en su esposa.

1958

En enero, recibe el encargo para ambientar el nuevo edificio de la Gelsenkirchen Opera House.

Realiza un extenso programa de seis piezas monumentales, relieves en yeso y alambre reforzado cubierto con esponjas naturales y azul IKB. Rotraut colabora en su factura, junto a los artistas Norbert Kricke, Paul Dierkes, Robert Adams y Jean Tinguely, entre otros, bajo la supervisión del arquitecto Werner Ruhnau. En este momento, Klein toma conciencia del potencial sensible de las esponjas impregnadas con pigmento azul, descubierto el año anterior para su muestra en Colette Allendy.

El 26 de abril, en presencia de Iris Clert, Yves Klein y el director de iluminación de la Ciudad de París iluminan experimentalmente el Obelisco de la Place de la Concorde en azul. El objetivo de Klein era complementar con esta acción la inauguración en su galería, programada para abrirse dos días más tarde. La iluminación efectiva del monumento no se realizó pues el permiso de la ciudad no fue otorgado a tiempo.

El 5 de junio, realiza la primera experimentación de "pinceles vivientes" en el departamento de París de Robert Godet, un gran amigo de Klein con quien compartía una genuina complicidad intelectual.

El 28 de abril se inaugura la exposición "La especialización de la sensibilidad en su estado puro. El vacío-época pneumática" en la galería Iris Clert.

El 17 de noviembre se inaugura, en colaboración con Jean Tinguely, la exposición "Vitesse pure et stabilité monochrome" (Velocidad pura y estabilidad monocroma), en la galería Iris Clert.

1959

El 17 de marzo, se inaugura la exposición "Vision in Motion" en el Hessenhuis en Anvers en la que Yves Klein participa junto con los artistas Robert Breer, Pol Bury, Heinz Mack, Bruno Munari, Otto Piene, Daniel Spoerri, Jesús Rafael Soto y Jean Tinguely, entre otros integrantes del grupo Zero.

El 3 de junio brinda la conferencia "La evolución del arte hacia lo inmaterial", en la Universidad de la Sorbona.

Entre el 15 y el 30 de junio realiza la exhibición individual “Bajorrelieves en un bosque de esponjas” en la galería Iris Clert, París.

El 29 de mayo, Iris Clert presenta la exhibición “Colaboración internacional entre artistas y arquitectos” en la realización de la nueva Ópera de Gelsenkirchen, presentando las maquetas a escala de todo el grupo de artistas que allí trabajaron en colaboración con Yves Klein.

Entre octubre y noviembre participa de la Primera Bienal de París, paso fundamental para la formación del grupo del Nuevo Realismo.

En diciembre, Yves Klein publica en Bélgica su escrito “La superación de la problemática del arte”, y el mismo mes abre el nuevo edificio de la Gelsenkirchen Opera House.

1960

En febrero participa en la exposición “Antagonismos” organizada por el Museo de Artes Decorativas de París donde presenta una obra de la serie Monogold, la cual realiza integrando oro fino, material precioso con una extensa dimensión simbólica.

El mismo mes, en su casa, y en presencia de Pierre Restany, Klein realizó estampas con los cuerpos de Rotraut y Jacqueline sobre papeles de gran formato montados sobre la pared. Los participantes de este encuentro nombraron a la acción pionera de la serie como “Celebración de una nueva era Antropométrica”.

El 9 de marzo, la Galerie Internationale d'Art Contemporain presenta “Antropometrías de la época azul”. Dirigidas por Yves Klein, y durante la ejecución de la Symphonie monotone, tres modelos desnudas, designadas por el artista como “pinceles vivos”, se cubren de pintura azul IKB y estampan sus huellas corporales sobre papeles blancos, instalados en las paredes y el suelo de la galería. Alrededor de la performance, una audiencia, formalmente vestida, de artistas, coleccionistas y críticos de arte, fue luego invitada a presenciar un debate del que participaron Georges Mathieu y Pierre Restany.

En abril, Klein integra la exhibición “Los nuevos realistas” en la Galería Apollinaire en Milán, junto a sus colegas Arman, Hains, Dufrené, Villeglé, and Tinguely. En el prefacio del catálogo los presenta Pierre Restany usando la expresión “Nuevo Realismo” por primera vez.

El 19 de mayo, Klein registra la fórmula para el azul que había desarrollado bajo el nombre de International Klein Blue (IKB) con dosis de alcohol y acetato etílicos y obtiene una patente. El pigmento, variando el tipo de concentración y solvente, es aplicable a pincel, rodillo o soplete.

Entre julio y agosto realiza sus primeras Cosmogonías en Cagnes-sur-Mer, una serie de “marcas” como resultado de los diversos estados de la naturaleza. Consistía de un lienzo cubierto de pintura azul, sujeto al techo de su Citroën durante un viaje de París a Cagnes-sur-Mer, el cual es deliberadamente sometido a los efectos del viento, la lluvia y el polvo.

Del 11 de octubre al 13 de noviembre se desarrolla la exposición “Yves Klein, le Monochrome”, en la galería Rive Droite en París; y el 19 de octubre realiza lo que será conocido como “El salto al vacío”.

El 27 del mismo mes se firma la Declaración constitutiva del grupo Nouveaux Réalistes, en el domicilio de Yves Klein en París. Y al día siguiente, Klein reúne a Arman, Hains, Raysse, Restany y Tinguely con el fin de producir un Anthropométrie suaire collective (Túnica antropométrica colectiva). A través de este gesto, Klein integra los nuevos realistas a su trabajo.

El domingo 27 de noviembre, como parte de las representaciones teatrales del III Festival d'Art d'avant-garde, Klein presenta “Teatro del vacío, última forma de teatro colectivo que es un domingo para todo el mundo”. El mismo día, se distribuye en ciertos kioscos de París el diario “Dimanche, Diario de un día”, y se celebra una conferencia de prensa en la galería Rive Droite.

Yves Klein comienza a realizar sus Pinturas de fuego.

1961

Del 14 de enero al 26 de febrero se realiza la primera gran exposición retrospectiva: “Yves Klein: Monocromo y fuego” en el Museum Haus Lange de Krefeld, en Alemania, por iniciativa del doctor Paul Wember, director del Museo de Krefeld. Además de las pinturas IKB, se exponen monocromos de oro (Monogold), rosa (Monopink), dibujos de arquitectura, un Mur de feu (Muro de fuego) y un espacio inmaterial que es parte hasta hoy de la colección permanente del museo alemán.

Del 11 al 29 abril se presenta la exposición “Yves Klein le Monochrome” en la galería Leo Castelli, Nueva York. Yves y Rotraut se instalan en el Chelsea Hotel por dos meses. A raíz de la incompreensión con el público, escribe el “Manifiesto del Hotel Chelsea”

Entre el 29 de mayo y el 24 junio realiza la exposición “Yves Klein le Monochrome” en la galería Virginia Dwan en Los Ángeles.

En marzo realiza una gran serie de Pinturas de fuego en el Centre d’Essais du Gaz de France. El 20 de noviembre, luego que Klein, Raysse y Hains declaran la disolución del grupo del Nuevo Realismo.

1962

El domingo 21 de enero, Yves Klein y Rotraut Uecker se casan en la iglesia de Saint-Nicolas-des-Champs en París. Cada aspecto de la ceremonia es meticulosamente organizado por el propio artista. La ceremonia continúa con una recepción en el restaurante La Coupole, donde los invitados pueden servirse un cóctel azul.

El 26 de enero, Klein desmonta cuadros de una sala del Musée d’Art moderne de la Ville de París dedicados al XVI Salón Violet con el objetivo de crear una “Zona de sensibilidad inmaterial”. François Dufrene, Jacques Villeglé y Niki de Saint-Phalle ayudan a Klein a descolgar. El mismo día se efectúa la transferencia de una Zona de Sensibilidad Pictórica Inmaterial de Dino Buzzati.

En marzo, realiza sus primeras Pinturas de fuego en la compañía de gas en La Plaine Saint-Denis, cerca de París.

El 7 de marzo Klein presentó la exposición “Antagonismos II: el objeto” en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París, donde exhibe modelos a escala de sus proyectos Arquitectura del aire y Rocket pneumatique. Ambos fueron concepciones de Klein en un proceso de colaboración entre arte e industria, y el segundo fue puntualmente el diseño para una utopía, un objeto puesto en movimiento por la pulsación del aire, un vehículo de no retorno, destinado a los consumidores de lo inmaterial, y destinado que algún día, se pueda “desaparecer en el vacío”.

El 6 de junio, Yves Klein muere en su casa de París, 14, rue Campagne-Première.



© Succession Yves Klein, ADAGP, París / SAVA, Buenos Aires, 2017.

Para material complementario visitar
www.proa.org > Exhibiciones

-Press Kit

-Escritos de Yves Klein

-Textos sobre Klein

-Listado de obras

-Imágenes en alta:

<http://proa.org/esp/press-office.php>

Usuario: prensa@proa.org

Clave: klein2017

Yves Klein. Diario de viaje a España, 1951
©Succession Yves Klein, ADAGP, Paris /
SAVA, Buenos Aires, 2017.



Escritos de Yves Klein

Esta sección presenta una selección de escritos del artista.

La superación de problemática del arte

No alcanza con decir o escribir: “Yo superé la problemática del arte”. Hay que haberlo hecho. Y yo lo hice.

Para mí, actualmente la pintura ya no está en función del ojo. Está en función de la única cosa en nosotros que no nos pertenece: nuestra Vida.

Así fue que ocurrieron las cosas:

En 1946, yo pintaba ya fuese bajo la influencia de mi padre, pintor figurativo, paisajes con caballos o escenas de playa; ya fuese bajo la influencia de mi madre, pintora abstracta, composiciones de formas y colores. En esa misma época, el “color”, el espacio sensible puro, se aferraba a mi ojo de manera irregular pero obstinada. Esa sensación de libertad total del espacio sensible puro ejercía sobre mí tal poder de atracción que yo pintaba mis superficies monocromas para ver



Cheval, ca. 1949 ©Succession Yves Klein,
ADAGP, Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017.

con mis propios ojos eso de absoluto que tiene lo visible. En aquel entonces no consideraba esas intentos como una posibilidad pictórica, hasta que un día, un año después, me dije: “¿Por qué no?”. En la vida de un hombre, el “por qué no” lo decide todo, es el destino, la señal para el creador en ciernes que indica que el arquetipo de un nuevo estado de cosas está listo, que ya ha madurado, que puede surgir al mundo.

Sin embargo, nada le mostré al mundo de inmediato. Esperé. “Estabilicé” la cosa. Estoy en contra de la línea y de todas sus consecuencias: contornos, formas, composición. Todos los cuadros, sean cuales fueran, figurativos o abstractos, me producen el efecto de ventanas de prisión cuyos barrotes son precisamente las líneas. Muy por el contrario, en el color, en la dominante, ¡esté la libertad! El lector de un cuadro con líneas, formas, composición, queda preso de sus cinco sentidos.

Desemboqué entonces en el espacio monocromo, en el todo, en la sensibilidad pictórica inconmensurable. No desemboqué allí encerrado en mi personalidad, no. Me sentí impregnado volumétricamente, fuera de toda proporción y dimensiones, en el **todo**. Encontré, o más bien fui tomado por la presencia de muchos habitantes del espacio, pero ninguno era de naturaleza humana: nadie había estado ahí antes que yo.

Es por eso que el espacio me concedió el derecho de ser “propietario” o más bien “copropietario” junto a otros, por supuesto, pero que no tenían nada que ver con los humanos. Y el espacio consintió en querer manifestar su presencia en mis cuadros, a fin de constituir en actos notariales de propiedad mis documentos, mis pruebas, mis diplomas de conquistador. No soy solo el propietario del Azul, como bien podría creerse hoy en día, no: soy el propietario del “color”, porque el color es el lenguaje de los actos legales del espacio. Por supuesto que mi inconmensurable propiedad no es “solo color”, sino que simplemente “es” y punto. Mis cuadros están ahí solamente como mis títulos visibles de propiedad.

Si cuando llegué, totalmente sorprendido a ese espacio total, ya hubiese habido allí un hombre, no habría sentido esa inaudita sensación de libertad absoluta con la que soñaban, encerrados desde siempre en la poética



Monocromo rojo sin título, 1955
©Succession Yves Klein, ADAGP,
Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017.

pintoresca, algunos de mis predecesores: fue así que se me concedieron los derechos de los que hice uso a continuación.

Durante ese periodo de condensación, hacia 1947 y 1948 creé una sinfonía “monótona”, cuyo tema era eso que yo quería que fuese mi vida.

Esa sinfonía de cuarenta minutos de duración (aunque eso no tiene importancia, y ya veremos por qué), estaba constituida por un solo y único “sonido” continuo, estirado, privado de su ataque y de su coda, lo que genera una sensación de vértigo, de aspiración de la sensibilidad fuera del tiempo. Esa sinfonía no existe y al mismo tiempo está ahí, salida de la fenomenología del tiempo, porque no nació ni murió nunca, después de existir, sin embargo, en el mundo de nuestras posibilidades de percepción conscientes: es el silencio... presencia audible.



Inauguración de Yves Peintures, Club des Solitaires, Paris, 1955 ©Succession Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017.

En 1955 expongo en París una veintena de cuadros monocromos de diversos colores. En esa ocasión, advertí de inmediato algo importante: en presencia del cimacio del que están colgados varios lienzos de diferentes colores, el público reconstituye los elementos de una policromía decorativa. Prisionero de su óptica aprendida, ese público, por más que selecto, no llegaba a situarse en presencia del “color” de un solo

cuadro. Fue eso lo que desencadenó mi ingreso en el periodo Azul.

A través del Azul, el “gran **color**”, me acerco más y más a “lo indefinible” del que hablaba Delacroix en su *Diario* como único y verdadero “mérito de un cuadro”.

Presentado en 1957 en París en la galería Clert y en la galería Colette Allendy, el periodo Azul fue mi iniciación. Me doy cuenta de que mis cuadros no son más que las “cenizas” de mi arte.

La auténtica cualidad del cuadro, su “ser” mismo una vez creado, se encuentra más allá de lo visible, en la sensibilidad pictórica en su estado de materia prima.

Fue así que decidí presentar en la galería Iris Clert el “Azul inmaterial”.

El objetivo de esa tentativa: crear, establecer y presentar al público un estado pictórico sensible dentro de los límites de una sala de exhibición de cuadros. En otras palabras, creación de un ambiente, un clima pictórico real y a causa de eso mismo, invisible. Ese estado pictórico invisible en el espacio de la galería debe ser literalmente eso que hasta el momento se ha ofrecido como la mejor definición de la pintura en general: una “irradiación”.

Invisible e intangible, esa inmaterialización del cuadro debe producirse si la operación de creación se logra sobre los vehículos o cuerpos sensibles, los visitantes de la exhibición, con mucha más eficacia que sobre los habituales cuadros físicos, comunes y representativos que, cuando son evidentemente buenos cuadros, también están dotados de esa esencia pictórica particular, de esa presencia afectiva, en una palabra, de sensibilidad, pero transmitida por la sugestión de apariencia física y psicológica del cuadro, líneas, contornos, formas, composición, oposición de colores,



©Succession Yves Klein, ADAGP,
Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017.

etc. Ahora ya no hay más intermediarios: nos encontramos literalmente impregnados del estado sensible pictórico especializado y estabilizado previamente por el pintor en el espacio dado, y es una percepción-asimilación directa e inmediata ya sin ningún efecto, ni truco, ni superchería.

La galería Iris Clert es muy pequeña, 20 metros cuadrados, con vidriera y puerta a la calle. Clausuraríamos la puerta a la calle y haríamos ingresar al público a través del pasillo de entrada general del edificio, en el que hay una pequeña puerta que comunica con el fondo de la galería. Desde la calle, será imposible ver otra cosa que azul, ya que tenía pensado pintar los vidrios con el Azul de la época azul del año anterior. Encima y alrededor de la puerta de calle del edificio por el que se accedería al pasillo y luego a la galería, colocaría un monumental dosel de tela azul, siempre del mismo tono oscuro ultramar.

A cada lado de la puerta, bajo el dosel, el día de la inauguración se plantarían dos guardias republicanos con sus galas presidenciales (algo necesario por el carácter oficial que quería darle a la Exhibición y también porque el verdadero principio de la República, cuando se cumple, me gusta, aunque hoy en día me parezca incompleto). Recibimos al público en ese pasillo de unos 32 metros cuadrados, donde se serviría un cóctel azul (preparado por el Bar de La Coupole de Montparnasse: gin, Cointreau, azul de metileno).

Ya en el pasillo, los visitantes verán sobre la pared izquierda un gran telón azul que disimulará la pequeña puerta de acceso a la galería.

También habíamos previsto un servicio de seguridad privado compuesto de cuatro hombres preparados para la eventualidad de que se presentaran 3000 invitados, algo por demás urgente y necesario si pensamos que yo me esperaba incluso actos de vandalismo.

Dispositivo escénico de la galería: a fin de especializar el ambiente de esa galería, su sensibilidad pictórica en estado de materia prima, un clima pictórico individual, autónomo y estabilizado: por una parte, y para limpiarla de las impregnaciones de las numerosas muestras anteriores, debo blanquearla. Al pintar las paredes de blanco, deseo no solo purificar el lugar, sino

más bien y sobre todo convertirlo momentáneamente, con esa acción y ese gesto, en mi espacio de trabajo y de creación, en una palabra, en mi taller.

Al no jugar al pintor con el edificio, vale decir, al no dejarme llevar por mi forma de ser, mi gesto de pintor, libre y tal vez deformada por mi naturaleza sensual, creo que el espacio pictórico que antaño había logrado estabilizar enfrente y entorno a mis cuadros monocromos quedará ahora bien establecido en el espacio de la galería. Mi presencia en acción durante la ejecución del espacio dado de la galería creará el clima y el ambiente pictórico irradiante que suele reinar en mi taller de artistas dotado de un verdadero poder: una

densidad sensible abstracta pero real existirá y tendrá vida, por sí misma y para sí misma, en el lugar.

Para lograrlo, en la galería nada debe ser chocante a la vista, y al mismo tiempo la galería no debe estar demasiado deliberadamente desnuda. Así que nada de muebles.

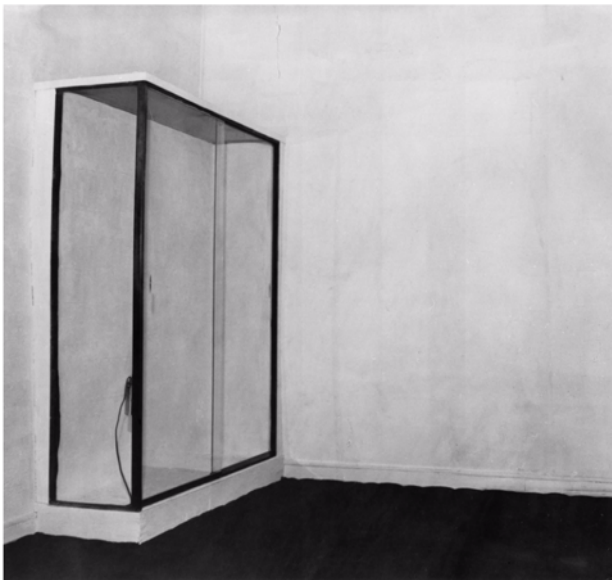
Dejaremos la vitrina encastrada en la pared del fondo, a la izquierda, y yo simplemente la pintaré de blanco como el resto, salvo los herrajes metálicos.

Pintaré de blanco de la misma forma la parte de madera de la

mesa, y la cubriré con una tela blanca.

Los vidrios de la vidriera y de la puerta de calle, clausuradas, estarán pintados de blanco como lo demás. Todo será blanco para recibir el clima pictórico de la sensibilidad del azul inmaterializado. No pintaré ni el cielorraso ni el piso. En el suelo, dejaré el flamante alfombrado gris oscuro que Iris acaba de instalar hace unos días.

Para demostrar hasta el extremo que abandono el Azul material y físico, desecho y sangre coagulada, quiero obtener permiso de la Prefectura del Sena y de la oficina de alumbrado público para iluminar de Azul el Obelisco de la Plaza de la Concordia, de modo tal que con marcos azules colocados sobre los reflectores que



La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée. Galerie Iris Clert, Paris, April 28 - May 12, 1958.

Galería Iris Clert, París, 1958

©Succession Yves Klein,
ADAGP, Paris / SAVA,
Buenos Aires, 2017.

ya están instalados, iluminemos el obelisco dejando su base en la sombra, lo que al mismo tiempo de devolverle a ese monumento su destello místico de la alta Antigüedad, también aportará la solución a ese problema que se le plantea desde siempre a la escultura: la “base”. En efecto, iluminado de esa forma, el obelisco sobrevolará inmutable y estático en un monumental movimiento de imaginación afectiva, en el espacio, sobre toda la Plaza de la Concordia, por encima de las reverberaciones prehistóricas a gas, en la noche, ¡como el inmenso trazo vertical de un signo de exclamación sin el punto!

Así, el Azul tangible y visible estará afuera, en el exterior, en la calle, y en el interior, estará la inmaterialización del Azul. El espacio colorea lo que no se ve, pero de lo que nos impregnamos (...) Las superficies cubiertas de jeroglíficos se convierten en materia pictórica de una riqueza profunda y misteriosa, inaudita y emocionante.

Algo grandioso.

(...)

La experiencia humana es una magnitud considerable, casi indescriptible. Algunos no logran entrar, como si un muro invisible se los impidiese. Un día, uno de esos visitantes me grita desde la puerta: “Voy a volver cuando ese vacío esté lleno...”. Le contesto: “Cuando esté lleno, usted no podrá entrar”.

A veces hay personas que se quedan en el interior durante horas, sin decir una palabra, y otros que tiemblan o se largan a llorar.

En esa muestra vendí dos cuadros inmateriales.

Créanme, no nos están robando cuando compramos un cuadro inmaterial. Es a mí al que le roban siempre, porque acepto dinero a cambio. Por eso es que en Anvers, en Hassenhuis, en esa exhibición grupal con breer, bury, mack, munary, uecker, piene, rot, soto, spoerry y tinguely, ya no quise pintar ni una ni varias paredes, ni hacer el menor gesto figurativo, barrer o hacer bocetos en los muros, ni siquiera con pincel seco sin pintura. No, yo simplemente me limité a estar presente en el lugar el día de la inauguración, para decirles a todos, en el espacio que me estaba reservado:

“Primero, no hay nada, luego hay un nada profundo, y después una profundidad azul” (tomado de Gaston Bachelard).

Actualmente ya no quiero que me compren eso a cambio de dinero. Por los tres estados pictóricos que expuse pedí oro puro. Un kilo de oro por obra. Eso es neto y claro finalmente..., finalmente por el momento. Ya veremos después, que no tardará en llegar.

Pues para mí, ya no hay problemas. Como decía en el inicio de este texto: “He superado la problemática del arte”.

Mi posición en la batalla entre línea y color

Publicado en: AAVV,
Campos de fuerzas. Un
ensayo sobre lo cinético
(Catálogo), Museo de Arte
Contemporáneo de

En mi opinión, el arte de la pintura consiste en devolver a la materia su estado primigenio. Una pintura corriente, tal como se concibe en general, es parecida a la ventana de una cárcel, donde las líneas, contornos, formas y composición están determinados por los barrotes. En mi opinión, las líneas encarnan nuestro estado mortal, nuestra vida emocional, nuestro poder de razonamiento e incluso nuestra espiritualidad. Son nuestras fronteras psicológicas, nuestra historia, nuestra educación y esqueleto, nuestros defectos y deseos, nuestros poderes y estrategias.

El color, por otra parte, es más natural y humano, inunda la sensibilidad cósmica. La sensibilidad pictórica, a diferencia de lo que la línea podría hacernos creer, no está llena de grietas y rincones ocultos. Es como la humedad en el aire; el color no es sino sensibilidad convertida en materia, materia en su estado primigenio. Ya no puedo dar mi aprobación a una pintura "legible", mis ojos no están hechos para leer una pintura, sino para verla. La pintura es COLOR y Van Gogh exclamó: "Quiero ser liberado de no sé qué prisión." Creo que su subconsciente sufría al ver el color cortado por la línea y sus consecuencias. Los colores son los verdaderos habitantes del espacio, mientras que las líneas simplemente viajan y atraviesan el espacio. Las líneas cruzan el infinito y el espacio es



Yves Klein, Paris, 1956 ©Succession Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017.



Monocromo azul sin título (M 40),
1955 ©Succession Yves Klein,
ADAGP, Paris / SAVA, Buenos Aires,
2017.

infinito. Gracias al color me siento totalmente identificado con el espacio. ¡Soy verdaderamente libre!

Durante mi segunda exposición parisina en Colette Allendy en 1956, expuse una selección de PROPOSICIONES de varios colores y tamaños. Esperaba que el público alcanzara ese "momento de verdad" al que se refería Pierre Restany en el texto del catálogo, que se sintiera libre para abandonar este impulso estorbo exterior y disfrutara de aquel nivel de contemplación donde el arte se convierte en sensibilidad pura y completa. Por desgracia, por las reacciones de muchos observadores, quedó claro que muchos espectadores, atrapados en su forma habitual de ver, fueron mucho más receptivos a las relaciones entre PROPOSICIONES y recrearon los elementos de un diseño decorativo y arquitectónico multicolor.

Posteriormente, me propuse llevar mi investigación un poco más lejos y realicé una exposición, esta vez en la Galería Apollinaire de Milán, dedicada a lo que me atreví llamar mi "período azul" (en realidad, me había concentrado en la búsqueda de la expresión azul más perfecta durante más de un año).

Esta exposición estaba formada por diez pinturas de color azul oscuro ultramarino, todas exactamente con la misma tonalidad, valor, proporción y tamaño. La apasionante polémica que suscitó esta exposición y la profunda emoción de las personas abiertas, dispuestas a escapar de los asfixiantes efectos de las representaciones conocidas y las normas profundamente arraigadas, demostró la importancia del fenómeno. Aunque vivo entre errores, ingenuidades y utopías, me gusta tratar con un problema tan actual.

No debemos olvidar -y no es una exageración- que vivimos en la era atómica, donde todo lo material y físico puede desaparecer de un día para otro, y ser sustituido exclusivamente por la definitiva abstracción imaginable. En mi opinión, existe un material/color artístico y sensible que resulta intangible. Así, he llegado a pensar si incluso el color, en su aspecto físico, no ha llegado a ser para mí también un límite y un obstáculo a mi pretensión de crear estados pictóricos perceptibles. Para alcanzar el *indefinissable* de Delacroix, la misma esencia de la pintura, me he

dedicado a la "especialización" del espacio, que es mi modo de tratar el color. Lo importante ya no es ver el color, sino percibirlo. Mi reciente trabajo con el color me ha conducido progresiva e involuntariamente a buscar la comprensión de la materia mediante una ayuda (del observador, del traductor) y he decidido acabar la batalla. Mis pinturas son ahora invisibles y me gustaría expresarlo en mi próxima exposición parisina en Iris Clert de una forma clara y positiva.

París, 16 de abril de 1958

Manifiesto del Hotel Chelsea (fragmentos)

En abril de 1961, Yves Klein visita por primera vez Nueva York, donde se exponen sus monocromos azules IKB (International Klein Blue) y sus esculturas esponja en la galería de Leo Castelli. En compañía de Rotraut, su esposa, reside dos meses en el Hotel Chelsea, donde redacta este Manifiesto. Se publicó por primera vez en 1962, en el catálogo de la exposición Yves Klein de la galería Lolas de Nueva York. Klein lo redactó directamente en inglés con la ayuda de Neil Levine y John Archambault con el objeto de hacerse entender mejor por parte del público americano, estableciendo de la forma más exacta posible algunas de sus orientaciones artísticas esenciales.

Debido al hecho de que he pintado monocromos durante quince años,

Debido al hecho de que he creado estados pictóricos inmateriales,

Debido al hecho de que he manipulado las fuerzas del vacío,

Debido al hecho de que he esculpido con fuego y con agua y que he pintado con fuego y con agua.

Debido al hecho de que he pintado con pinceles vivos, en otras palabras, con el cuerpo desnudo de modelos vivas cubiertas de pintura: estos pinceles vivos estaban bajo la constante dirección de mis órdenes, del tipo «un poco a la derecha, ahora hacia la izquierda, de nuevo a la derecha, etc.» Al mantenerme a una distancia específica y obligatoria de la superficie a pintar he sido capaz de resolver el problema del desapego.

Debido al hecho de que he inventado la arquitectura y el urbanismo del aire (por supuesto, esta nueva concepción trasciende el significado tradicional de los términos «arquitectura y urbanismo»), mi objetivo desde el principio era enlazar con la leyenda del Paraíso Perdido. Este proyecto se ocupaba de la superficie



Rotraut e Yves Klein, Puerto de Nueva York, 1961. ©Succession Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017.

habitables de la Tierra a través de la climatización de inmensas extensiones geográficas mediante un control absoluto de la situación termal y atmosférica en su relación con nuestras condiciones morfológicas y físicas.

Debido al hecho de que he propuesto una nueva concepción de la música con mi «Sinfonía monótona-silencio».

Debido al hecho de que he presentado un teatro del vacío, entre otras e incontables aventuras... Nunca habría creído, hace quince años, en la época de mis primeros intentos, que sentiría repentinamente la necesidad de explicar, de satisfacer el deseo de conocer la razón de todo lo que ha ocurrido y de sus todavía más peligrosos efectos, en otras palabras, la influencia que mi arte haya tenido sobre la joven generación de artistas de hoy en todo el mundo.

Me desconsuela oír que un cierto número de ellos piensa que represento un peligro para el futuro del arte, que soy uno de esos desastrosos y molestos productos de nuestro tiempo, que debo ser aplastado y destruido antes de que mi maldad se propague y conquiste todo.

Lamento revelar que no era ésta mi intención; y felizmente exhorto a aquellos que manifiestan fe en la multiplicidad de nuevas posibilidades en el sendero que yo prescribo: «¡Cuidaos!» Nada ha cristalizado aún, ni puedo decir qué ocurrirá después de esto. Sólo puedo decir que hoy no tengo tanto miedo como tenía ayer al encarar el recuerdo del futuro.

Un artista siempre se siente incómodo cuando se le pide hablar de su propia obra. Ésta debería hablar por sí misma, especialmente cuando es válida.

(...)

Porque cada obra de creación, independientemente de su lugar cósmico, es la representación de una fenomenología pura: todo lo que es fenómeno se manifiesta. Esta manifestación es siempre distinta de la

forma y es la esencia de lo Inmediato, el Rastro de lo Inmediato.

Hace unos pocos meses, por ejemplo, sentí la urgencia de registrar los signos del comportamiento atmosférico grabando en un lienzo el rastro instantáneo de los chaparrones primaverales, de los vientos del sur y del relámpago (no hay ni que decir que este último que menciono terminó en catástrofe). Por ejemplo, un viaje desde París a Niza habría sido una pérdida de tiempo si no lo hubiera empleado provechosamente en grabar el viento. Coloqué un lienzo, cubierto de pintura fresca, en el techo de mi Citroën. Mientras conducía por la Route Nationale 7 a 100 kilómetros por hora, el calor, el frío, la luz, el viento y la lluvia se combinaban para envejecer prematuramente mi lienzo. Al menos treinta o cuarenta años se condensaron en un solo día. Lo único molesto de este proyecto era que durante todo el viaje fui incapaz de separarme de mi cuadro.



Cosmogonía sin título (COS 43), 1960 ©Succession Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017.

Mis huellas atmosféricas de hace unos meses habían estado precedidas de huellas vegetales. Después de todo, mi intención es extraer y obtener el Rastro de lo Inmediato a partir de todos los objetos naturales, sea cual sea su origen, ya sea éste, según las circunstancias, humano, animal, vegetal o atmosférico.

Me gustaría ahora, con vuestro permiso y vuestra atención concentrada, divulgar posiblemente la fase más importante y sin duda la más secreta de mi arte. No sé si me creeréis: es canibalismo. Después de todo, ¿no es preferible ser comido que bombardeado a muerte? Apenas puedo desarrollar esta idea que me ha atormentado durante años. Os la dejo a vosotros para que saquéis vuestras propias conclusiones con respecto al futuro del arte.

Si volvemos hacia atrás de nuevo, siguiendo las líneas de mi evolución, llegamos al momento en el que concebí pintar con la ayuda de pinceles humanos. Aquello fue hace dos años. El propósito de esto era ser capaz de alcanzar una distancia definida y constante entre el cuadro y yo mismo durante el tiempo de su creación.



©Succession Yves Klein, ADAGP,
Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017.

(...)

Nunca se me pasó por la cabeza el manchar mis manos con pintura. Despegado y distante, la obra de arte debe completarse bajo mis ojos y bajo mi mando. Mientras la obra empieza a completarse yo estoy allí, presente en la ceremonia, inmaculado, tranquilo, relajado, perfectamente consciente de lo que está ocurriendo y preparado para recibir al arte que nace a este mundo tangible.

¿Qué me llevó a la antropometría? La respuesta puede encontrarse en la obra que hice durante los años 1956 y 1957, cuando tomaba parte de aquella gigantesca aventura, la creación de la sensibilidad pictórica inmaterial.

(...)

Hoy los pintores de caballete se han vuelto académicos y han llegado hasta el punto de encerrarse en sus estudios para confrontarse a los espejos terroríficos de sus lienzos. Ahora, la razón que a mí me empujaba a emplear modelos desnudos no es para nada evidente: era una forma de prevenir el peligro de enclaustrarme yo mismo en los lienzos, en las esferas demasiado espirituales de la creación, rompiendo así con el más

básico sentido común repetidamente afirmado por nuestra condición encarnada.

La forma del cuerpo, sus líneas, sus extraños colores que rondan entre la vida y la muerte, no tienen ningún interés para mí. Sólo es válido el clima esencial, puramente afectivo de la carne.

Habiendo rechazado la nada descubrí el vacío. El significado de las zonas pictóricas inmatriciales, extraído de las profundidades del vacío que por aquel tiempo era de un orden muy material. Como me parecía inaceptable vender estas zonas inmatriciales por dinero, insistí en intercambiarlas por la más alta cualidad de lo inmaterial, la más excelsa cualidad del pago material:

por un lingote de oro puro. Por increíble que parezca, realmente vendí unos cuantos de estos estados pictóricos inmatriciales.

Tanto puede decirse acerca de mi aventura en lo inmaterial y sobre el vacío, que el resultado sería una pausa demasiado extendida, macerada en la elaboración presente de una pintura escrita.

La pintura ya no me parecía que estuviera funcionalmente relacionada con la mirada pues, durante el periodo monocromo azul de 1957, adquirí conciencia de lo que he llamado la sensibilidad pictórica. Esta

sensibilidad pictórica existe más allá de nuestro ser y aún así pertenece a nuestra esfera. No tenemos un derecho de posesión sobre la propia vida. Sólo por la intermediación de nuestra toma de posesión de la sensibilidad somos capaces de adquirir vida. La sensibilidad nos capacita para perseguir la vida hasta el nivel de sus manifestaciones materiales básicas, en ese lugar de intercambio y el trueque que es el universo del espacio, la inmensa totalidad de la naturaleza.

¡La imaginación es el vehículo de la sensibilidad!



Monocromo amarillo sin título (M 8),
1957 ©Succession Yves Klein, ADAGP,
Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017.

Transportados por la (efectiva) imaginación alcanzamos la vida, esa vida que es arte absoluto en sí misma.

El arte absoluto, eso que los hombres mortales llaman con una sensación de vértigo el sùmmum del arte, se materializa instantáneamente. Hace su aparición en el mundo tangible, incluso si yo permanezco en un punto fijado geométricamente, en la estela de extraordinarios desplazamientos volumétricos a una velocidad estática y vertiginosa.

La explicación de las condiciones que me condujeron a la sensibilidad pictórica se encuentra en el poder intrínseco de los monocromos de mi periodo azul de 1957. Este periodo de monocromos azules era el fruto de mi búsqueda de lo indefinible en pintura, algo que Delacroix, el maestro, ya podía señalar en su época.

Entre 1946 y 1956 mis experimentos monocromos, ensayados con colores distintos al azul, nunca me dejaron perder de vista la verdad fundamental de nuestro tiempo, es decir, que la forma, a partir de ahora, ya no será un simple valor lineal, sino más bien un valor de impregnación. Una vez, en 1946, cuando aún era un adolescente, iba a firmar con mi nombre en la otra cara del cielo durante un fantástico viaje «realista-imaginario». Aquel día, tumbado en la playa de Niza, empecé a odiar a los pájaros que volaban de un lado a otro de mi cielo azul, mi cielo sin nubes, porque intentaban hacer agujeros en mi mejor y más bella obra.

Había que eliminar a los pájaros.

Pero nosotros los humanos hemos adquirido el derecho a evolucionar con plena libertad, sin ninguna limitación física y espiritual.

Ni los misiles ni los cohetes ni los sputniks harán del hombre el «conquistador» del espacio.

Esos medios sólo derivan del fantasma de los científicos de hoy, que aún viven en el espíritu sentimental y romántico del siglo XIX.

El hombre sólo podrá tomar posesión del espacio mediante las fuerzas terroríficas, aquellas impresas con paz y sensibilidad. Será capaz de conquistar el espacio (en verdad su mayor deseo) sólo después de haber logrado impregnar el espacio con su propia sensibilidad. ¡Su sensibilidad puede incluso leer en la memoria de la naturaleza, ya sea en la del pasado, en la del presente o en la del futuro!

¡Es nuestra verdadera capacidad extradimensional de acción!

Si se necesitan pruebas, precedentes o predecesores, citaré a Dante quien, en *La divina comedia*, describió con una precisión absoluta lo que ningún viajero de su tiempo podría razonablemente haber descubierto: la constelación invisible del hemisferio norte conocida como la Cruz del Sur.

Jonathan Swift, en su *Viaje a Laputa*, dio las distancias y periodos de rotación de los satélites de Marte que en aquel tiempo eran desconocidos.

Cuando el astrónomo americano Asoph Hall los descubrió en 1877, se dio cuenta de que sus medidas coincidían con las de Swift. Preso del pánico, los llamó Phobos y Deimos, ¡Miedo y Pavor! Con esas dos palabras, Miedo y Pavor, me encuentro ante vosotros en el año 1946, listo para saltar al vacío.

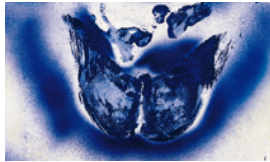
¡Larga vida a lo Inmaterial!

Gracias por vuestra amable atención.

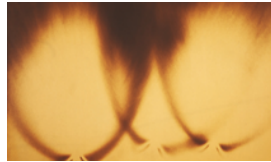
*Yves Klein,
Hotel Chelsea, Nueva York,
1961*



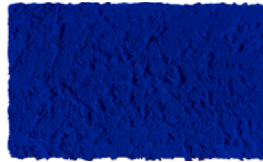
Escultura esponja azul sin título SE 191), 1959 ©Succession Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017.



**CENIZAS
INCANDESCENTES**
DENYS RIOUT



**KLEIN
Y EL LENGUAJE DEL
FUEGO / PREFACIOS**
PIERRE RESTANY



AZUL, AZUL, AZUL
DINO BUZZATTI



**LA UTOPIA DEL
ENTUSIASMO DE KLEIN**
KLAUS OTTMANN

TEXTOS



Cenizas Incandescentes (fragmentos)

Yves Klein, El salto en el vacío, Octubre 1960
©Succession Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA,
Buenos Aires, 2017.

Denys Riout

“MÁS SE VIVE EN LO
INMATERIAL, MÁS SE
AMA LA MATERIA”

TRADUCCIÓN DE JAIME
ARRAMBIDE

“ENTONCES FUE POR EL COLOR
QUE POCO A POCO LLEGUÉ AL
CONOCIMIENTO DE LO
INMATERIAL”

(YVES KLEIN)

Ocho años, solamente ocho años. No se le dio más tiempo a Yves Klein para construir e imponer su obra. Algunas de sus intuiciones por cierto aparecieron antes de 1954, como a menudo lo afirmó. Pero la primera de sus obras de las que se tiene testimonio, *Yves Peintures* (Yves pinturas), data de ese año. Ese álbum y su gemelo, *Hagernaut Peintures* (Hagernaut pinturas), verdaderos libros de artista, despliegan una ficción anticipatoria. Cada uno presenta diez “reproducciones” de pinturas monocromas que todavía no existen pero que ya habrían integrado colecciones diseminadas por el mundo: Niza, Tokio, Londres, París o incluso Madrid. Poco antes, el joven pinta paneles de un solo color sin ningún matiz de tono o de valor. Después del rechazo de uno de ellos por el Comité de organización de un salón parisino, Yves Klein continúa su epopeya monocroma. La lleva a lo inmaterial, al “Vacio”, y ella lo conduce igualmente hacia varias otras aventuras.

Entre mayo de 1954 y el 6 de junio de 1962, fecha de su muerte, Klein habrá quemado su vida para realizar una obra flamígera que marcó su época y que irradia todavía en la actualidad. Ese es el trayecto fulgurante que nos proponemos trazar aquí, a paso ligero, a fin de mostrar su amplitud y coherencia. En cuanto a las obras, el lector confrontado con ellas en la presente exposición podrá experimentarlas, lo cual es irremplazable, para apreciar la calidad con todo conocimiento de causa.



Yves Klein y el maestro Asami, Koshiki-no-kata, Tokyo, Japon, 1953 ©Succession Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017.

DEL JUDO A LA SENSIBILIDAD PICTÓRICA

Yves Klein, nacido en 1928, creció en un medio artístico. Su padre, Fred Klein, pintor figurativo, y su madre, Marie Raymond, pronto conocida como pintora abstracta, frecuentan a numerosas personalidades de la vanguardia. El joven, confrontado con el desafío de ser pintor sin por ello tener que elegir entre el campo materno y la tradición paterna, duda

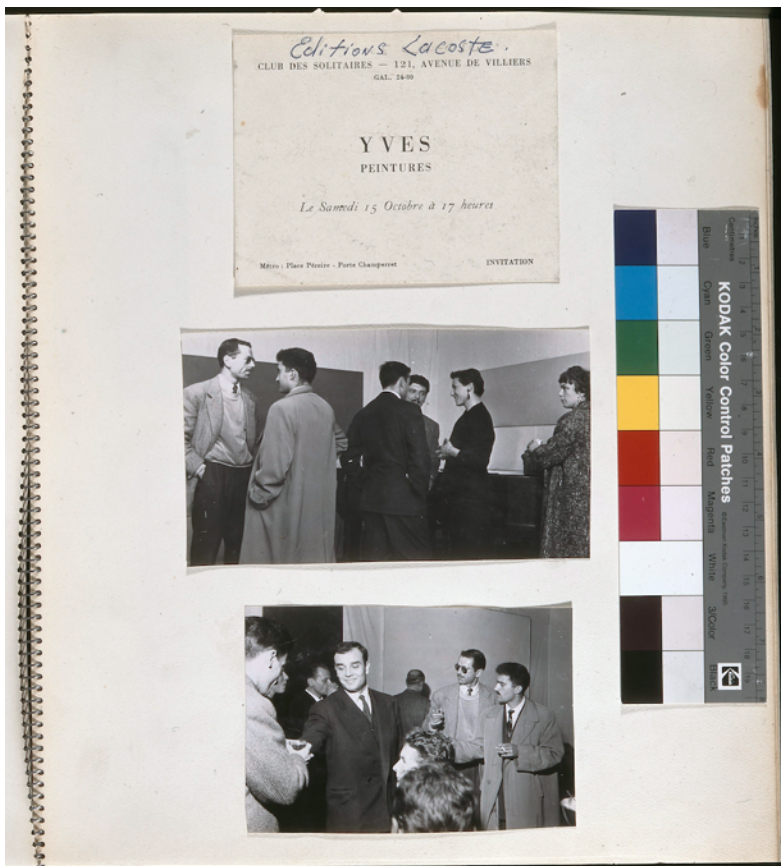
entre muchos otros caminos. En 1947, después de haber renunciado a hacer carrera en la marina mercante, trabaja en una tienda de Niza donde su tía Rosa, fiel sostén, lo recibe. Se inscribe entonces en un club de judo y se apasiona pronto por este arte marcial que requiere una disciplina física tanto como mental. Allí conoce a Claude Pascal y después a Armand Fernandez, luego conocido por el nombre de Arman. Inseparable, los tres amigos se inician en el judo, se divierten, discuten, sueñan con conquistar el mundo y cambiar la vida. Así descubren la obra de Max Heindel, *La Cosmología de los Rosacruces*. Pronto apasionados, Claude Pascal e Yves Klein se inscriben en la *Rosicrucian Society of Oceanside* (California). Este episodio engendra muchos malentendidos sobre la supuesta “espiritualidad” o “el ocultismo” del artista, que sin embargo había renunciado a estas enseñanzas en 1953.

Convocado en noviembre de 1948 por el ejército, Klein cumple su servicio militar en Alemania. A fines de 1949, parte con Claude Pascal hacia Londres dónde encuentra un empleo en casa de un enmarcador que lo inicia en el dorado a la hoja. Luego los dos compañeros se van a Irlanda y allí trabajan en un club de equitación. En febrero de 1951, Klein se instala en Madrid para aprender español. Continúa practicando judo, aquí en un club dirigido por Franco de Sarabia con quien simpatiza. En España, Klein empieza a preparar su estadía en Japón, donde podrá seguir los cursos de un célebre Instituto, después volver a Francia y emprender una carrera de judoca. Su carrera queda entonces trazada. Tiene 24 años cuando se embarca para Yokohama, donde llega en septiembre de 1952. Va entonces a Tokio y se inscribe en el Kodokan, el centro de formación de judo más reputado del país. Klein tiene que partir de cero, conquistar uno a uno todos los grados.

En julio de 1953 alcanza su rango inicial, cinturón negro 2º dan, pero para sobrepasar a sus compatriotas, no puede darse por satisfecho con eso. A comienzos del año siguiente, cuando ha obtenido el 4º dan, vuelve a Francia y se presenta en la Federación de Judo para validar sus títulos japoneses, confiando en su futuro. Error... la entrevista anda mal y Klein, humillado, ve que se derrumban sus esperanzas. Hasta la enseñanza oficial del judo le está prohibida en Francia.

Llamado por la Federación española de judo, Klein vuelve a Madrid como consejero técnico y enseña igualmente en el club de Franco de Sarabia, cuyo padre, impresor, le permite pergeñar en sus prensas *Yves pinturas*. En noviembre de 1954 el judoca desilusionado publica en las Ediciones Grasset un libro importante, con abundantes ilustraciones: *Los fundamentos del judo*. Cuando vuelve a París, a fines de 1954, acepta dar

cursos en el American Center. Al año siguiente, abre un salón de judo, en el bulevar de Clichy, gracias a la ayuda financiera de su tía. Sus cursos en el Centro americano le aseguran



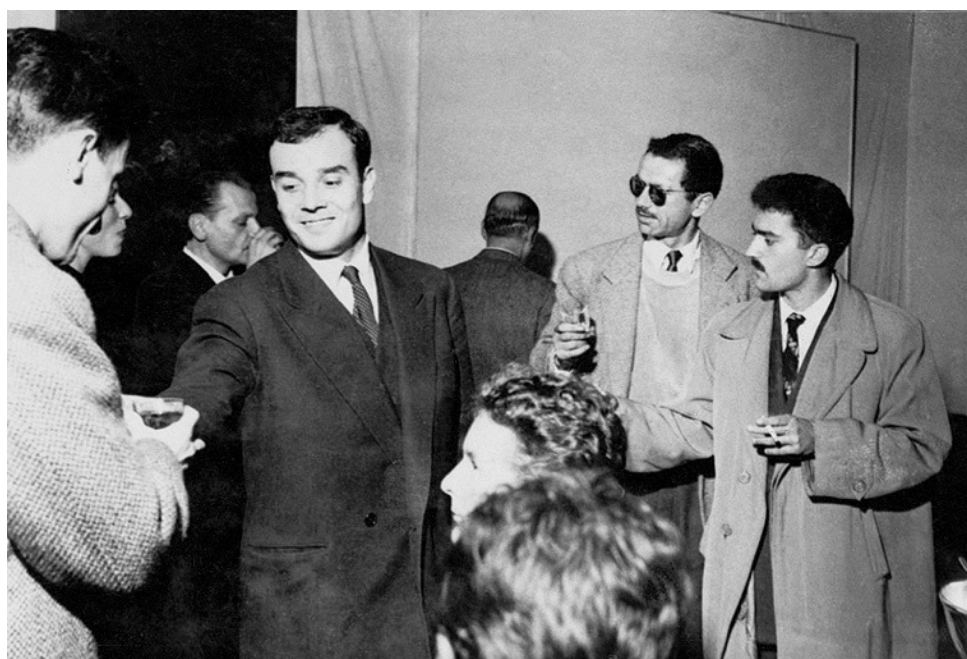
un ingreso modesto pero regular hasta 1958, tanto más útil cuanto que su salón debe cerrar definitivamente a comienzos del verano de 1956. El joven judoca ya se ha vuelto hacia la pintura.

Klein, autor del álbum confidencial *Yves pinturas*, decide pasar de la ficción a la realidad y hacerlo saber. No sólo pinta verdaderos paneles monocromos, sino que desea exponer uno de ellos en el Salón de Realidades Nuevas, un Salón creado en 1946 y

consagrado al arte abstracto. Su madre es entonces un miembro influyente. Pero el comité de organización rechaza *Expresión del universo de color naranja minio* 1955, bajo pretexto de que un cuadro naranja todo unido, “de todos modos no es verdaderamente suficiente.” Por mucho que Klein afirmó su buena fe, indicó que sus intenciones eran “absolutamente serias y sinceras” no consiguió nada. Desde Manet, sabemos que un rechazo en un Salón puede llevar al triunfo, más adelante. Klein, como judoca experimentado, se va a empeñar en dar vuelta la situación a su favor. Con el monocromo piensa acercarse a lo “verdadero” sin ceder al realismo de la figuración. El comité del Salón rechaza sin embargo ver en él a un pintor abstracto.

En 1955, en efecto, la monocromía pictórica era rechazada por los dos campos en ese momento presentes: la figuración y la abstracción. Asumida como tal, abría perspectivas nuevas, a pesar de algunos precedentes de inspiración distinta. Klein fundamenta su elección en el “combate entre la línea y el color”. Toma partido con sus cuadros e intenta ganar al público para su causa por medio de exposiciones.

Después de su fracaso en el Salón de Realidades Nuevas, Klein organiza su primera exposición personal en el Club de los Solitarios, los salones privados de Ediciones Lacoste (octubre de 1955). Presenta allí una serie de “cuadros unidos monocromos” y explica esa elección radical en el texto de presentación de esta exposición titulada *Yves Pinturas*, como el álbum realizado el año anterior. Es la primera vez que el término “monocromo” es utilizado en el contexto artístico en ese sentido. Se aplicaba antes a camafeos o a “grisallas”. La reducción a un solo color no eliminaba el dibujo y se acordaba voluntariamente, desde la Antigüedad, con los efectos del *trompe-l’oeil*. Antes de Klein, muchos artistas habían pintado cuadros de un solo color, monocromos antes de que se inventaran. El *Cuadrado negro* de Malevitch, nombrado igualmente *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, se presta todavía a discusión a este respecto. En revancha, las tres pinturas presentadas por Rodtchenko en Moscú en 1921, respectivamente amarilla, azul y roja, eran verdaderamente “monocromas” si bien el término no se utilizó. Lo mismo ocurre con las *White Paintings* y las *Black Paintings* expuestas en Nueva York en 1953 por Rauschenberg. Por eso, por más que no sea



©Succession Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017.

el primero en pintar cuadros así, parece legítimo considerar a Klein el inventor del “género”.

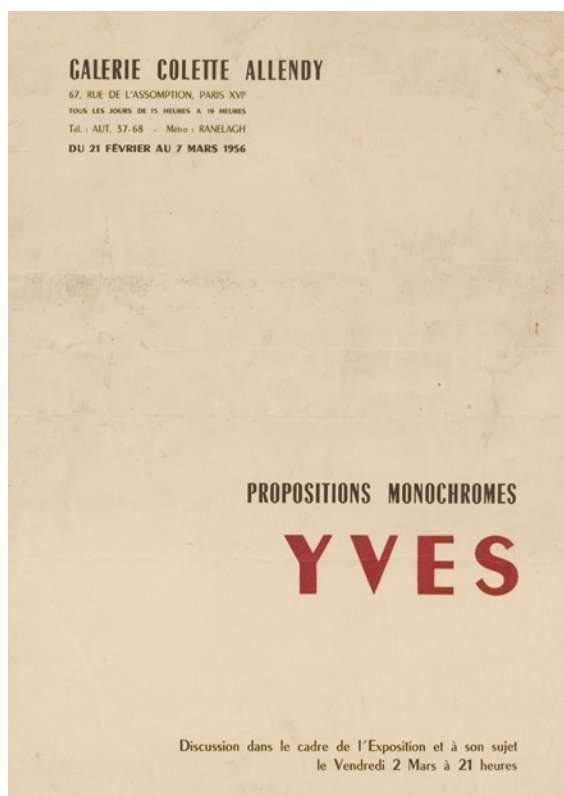
Sus amigos asisten al *vernissage*, pero no se presenta ningún crítico, ningún galerista, ningún coleccionista. Un rumor burlón se extiende en torno de esta exposición de cuadros de diversos colores unidos, totalmente despojados de dibujo. Esto incita al joven crítico de arte, Pierre Restany, a visitarla. Interesado, se encuentra con Klein de quien muy pronto se convierte en uno de sus íntimos. Así comienza una colaboración ejemplar. Colette Allendy

exponía a artistas de vanguardia en su galería parisina. Restany la convence de presentar las obras de Klein y redacta “El minuto de verdad” para la tarjeta de invitación a la exposición, a la que sugiere titular *Yves. Propuestas monocromas*. Esta locución pone el acento sobre la “monocromía” y no utiliza el término “cuadro” o “pintura”. La singularidad de las obras de Klein a partir de ahora encuentra un equivalente en la lengua que las califica. Ese acierto discursivo fue determinante para la percepción de su obra. El artista se aprovecha de inmediato de las ventajas. Firmará de ahora en adelante numerosas realizaciones e intervenciones “Yves el monocromo”. La “aventura monocroma” que comienza en ese momento, brilla todavía hoy con un vivo resplandor.

La exposición en la galería Colette Allendy, que se abrió en febrero de 1956, suscita interrogantes. También se organiza un debate con el público. Las discusiones permiten al artista comprender por qué sus intenciones fueron objeto de un malentendido. En lugar de concentrar su atención sucesivamente en cada monocromo, los aficionados consideran el conjunto, la yuxtaposición sobre una misma pared, a alturas diferentes, de paneles de colores variados. La autonomía de las “propuestas” se les escapa y estas se convierten así en simples elementos de una “policromía decorativa”. La

respuesta aportada al problema por el artista se apoya con elegancia sobre una lógica implacable: debe suprimir la diversidad de colores. Klein elige atenerse al azul ultramar para su próxima exposición.

Esta opción podría parecer totalmente cerebral. Pero la pintura monocroma no es para nada conceptual y Klein siempre ha dado pruebas de una viva sensibilidad plástica. El pigmento puro, tal como se presenta en manos de los vendedores de colores, lo fascina por su intensidad luminosa y la profundidad de su tono mate. Pero las sustancias tradicionales que permiten fijar los pigmentos sobre el soporte, el aceite de lino, por ejemplo, alteran siempre su resplandor. Con su vendedor de colores, Édouard Adam, alcanza un “medio fijador” que le permite a los pigmentos conservar una admirable luminosidad. Klein utiliza este preparado



Yves : Propositions monochromes, Galerie Colette Allendy, Paris, 1956 ©Succession Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017.

para pintar sus monocromos, ante todo azules. En 1960, deposita la fórmula en el Instituto nacional de propiedad industrial. Ese azul I.K.B. (International Klein Blue) objeto de una mítica “patente”, se convirtió en el color emblemático de su arte.

Pierre Restany tiene numerosos contactos en Italia. Convence a un galerista milanés, Guido Le Noci de organizar una exposición consagrada al azul, cuyo título le sugiere: *Proposte monocrome, época blu*. Esta primera exposición de “la época azul” abre sus puertas en la galería Apollinaire el 2 de enero de 1957. Once cuadros se presentan allí de manera inhabitual. Separados del riel de sostén, rigurosamente paralelos a la pared, parecen en todo sentido similares. De un mismo formato, de una misma textura, y sobre todo enteramente recubiertas, incluidos los bordes, del mismo azul, estas “Propuestas monocromas” parecen ponerse delante del espectador. La ausencia de marco así como los ángulos ligeramente redondeados de los soportes, para que líneas nítidas no obstaculicen la difusión del color en el espacio, coadyuvan para incrementar su poder de “irradiación”, una cualidad que Klein buscaba antes que cualquier otra. La exhibición no pasa desapercibida. Por un feliz azar, Dino Buzzati está a cargo de hacer la crónica para el *Corriere d’Informazione*. Su artículo “Blu, Blu, Blu” y la compra de un monocromo por parte de Lucio Fontana contribuyen a forjarle una estatura internacional al pintor hasta ahora desconocido o casi.

Después de ese golpe maestro, Klein se beneficia de una serie de exposiciones personales. En mayo de 1956 se abre en París una exhibición en dos partes. Pierre Restany redacta de nuevo el texto de la tarjeta de invitación franqueada con una estampilla azul ultramar, unido, que los servicios postales decidieron aceptar. Poco antes del *vernissage* de la exposición en la galería de Iris Clert, Klein, su galerista y sus amigos van delante de la iglesia de Saint Germain des Près, muy cercana, con racimos de globos azules inflados de helio. Los sueltan y vuelan hacia el cielo. Más tarde, Klein afirmará que había mil y un globos y hará de ese acontecimiento una obra enteramente aparte, su *Escultura aerostática*. Había preparado otra sorpresa para el *vernissage* de la segunda parte. En el jardín de Colette Allendy, procede a encender fuegos de Bengala repartidos sobre un monocromo azul puesto sobre un caballete. Ese espectáculo efímero está destinado a “agrandarse en el recuerdo, en la memoria visual”. Un film en colores testimonia ese momento excepcional y da cuenta de las dos exposiciones.

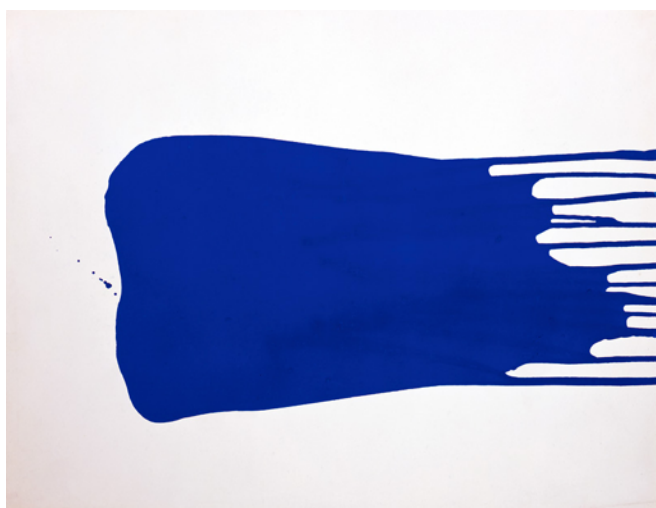
Poco después del final de las exposiciones parisinas, se abre una nueva exhibición. Organizada en Düsseldorf, inaugura la galería de Alfred Schmela. En este espacio de

dimensiones modestas, Klein presenta monocromos de diferentes colores. Después en Londres, la galería One recibe un conjunto de “propuestas” azules y una selección de “propuestas” blancas, negras, verdes, rojas, amarillas o rosadas. El período azul ha sacudido los espíritus. Klein no se demora más en él, se encierra todavía menos en él. Le importa mucho más mostrar cómo el monocromo es rico en potencialidad. Allí donde se había visto nada más que una payasada, una experiencia pasajera o incluso la última etapa antes de la muerte de la pintura, Yves el monocromo prueba que puede, por el contrario, manifestar la vitalidad del arte.

MÁS ALLÁ DEL MONOCROMO

Klein no dejó jamás de pintar monocromos pero no se dio por satisfecho con repetir una fórmula, a partir de ese momento probada como su marca de fábrica. No sólo varía sin

cesar la textura de sus cuadros sino que prolonga el uso del azul en sus esculturas, una lluvia azul, superficies de pigmentos puros presentados en el mismo suelo o esponjas impregnada de azul. En Alemania, un encargo de grandes decoraciones murales en el foyer de una Ópera en Gelsenkirchen, hace que recaiga en él. Realiza inmensos paneles inaugurados en



diciembre de 1959, como el conjunto del edificio construido por Werner Ruhnau. Siempre en su lugar, son testimonio de la maestría excepcional del joven artista.

Las obras del período azul presentadas en la galería de Colette Allendy en 1957 demuestran que Klein pensaba ya salir del cuadro monocromo o prolongar su potencia sugestiva por otros medios, otros materiales. Las esponjas azules, que se exponen por primera vez, le dan ocasión de ilustrar una noción importante para él, la de la impregnación. La explica así:

“Cuando trabajaba en mis cuadros en mi taller, utilizaba a menudo esponjas. Evidentemente se volvían azules muy rápido. Un día, advertí la belleza del azul en la esponja; ese instrumento de trabajo se convirtió en materia prima de manera inmediata para mí. Esta extraordinaria facultad de la esponja de impregnarse de cualquier elemento fluido me sedujo. Gracias a las esponjas, materia salvaje viva, iba a poder hacer los retratos de los lectores de mis monocromos, quienes tras haber visto, después de haber viajado por el azul de mis cuadros, vuelven totalmente impregnados de sensibilidad como esponjas.”



Escultura esponja azul sin título (SE 194), 1959
©Succession Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017.

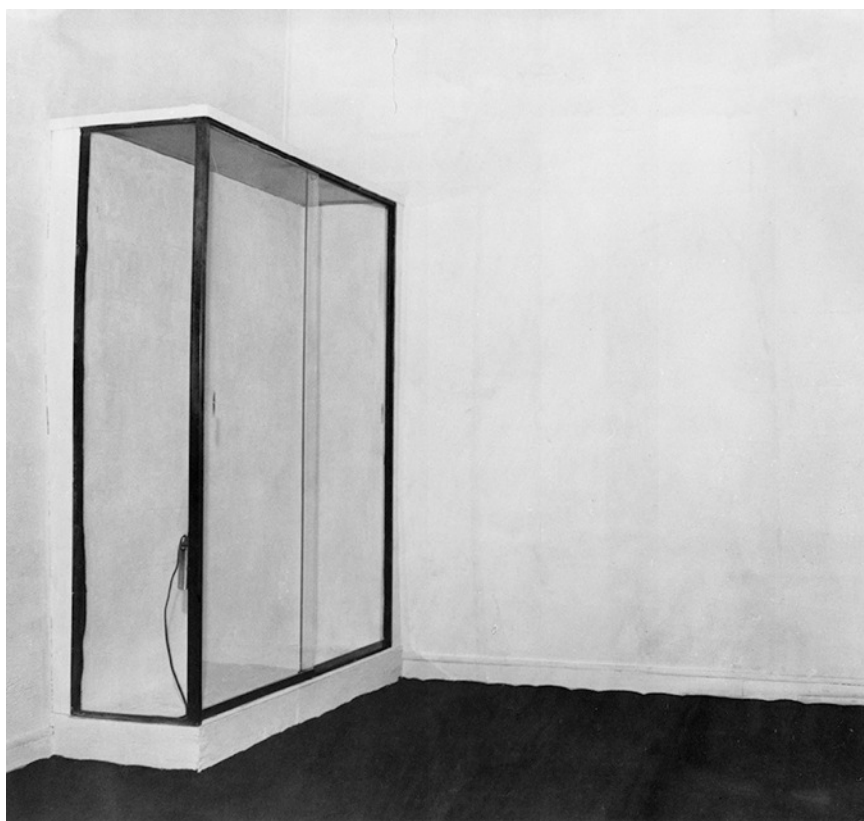
Esta cita muestra cómo el artista aprovecha las oportunidades para desarrollar su obra. Utiliza también razonamientos lógicos, a menudo audaces, a veces acrobáticos. Uno de los ejemplos más bellos de sus especulaciones creadoras, la inmaterialización del azul, también se puso a prueba durante esta exposición.

LO INMATERIAL

Algunos privilegiados, amigos, críticos de arte, fueron invitados a ir al primer piso de la galería Colette Allendy para descubrir allí las “Superficies y bloques de sensibilidad pictórica” presentados en una sala en apariencia vacía. Un artículo en la revista *Cimaises* (julio-agosto 1957) y un film dan testimonio de la realidad de esta experimentación. El film, mudo pero en color, organiza un paseo con cámara subjetiva por la exposición, desde la entrada de la galería, la visita de la planta baja, hasta la llegada al primer piso. Allí, el artista en persona nos espera. Nos invita por medio de gestos y actitudes a mirar las “Intenciones pictóricas” invisibles colgadas en la pared y a observar con atención los “bloques de sensibilidad pictórica”. Nada de eso puede ser visto, por cierto, pero ¿no hay *nada* acaso? Lo real no se limita solo a las realidades visibles. Yves Klein estima que la cualidad esencial de la pintura reside en la “sensibilidad pictórica” que emana del cuadro. Cada uno siente la presencia, sin por otra parte poder decir *dónde* se sitúa ni *cómo* nos toca. Pero esta esencia

invisible de la pintura es lo que se propone presentar directamente, sin intermediario, sin el apoyo del cuadro.

La tentativa confidencial llevada adelante en 1957 incita a Klein a continuar por este camino. Prepara con cuidado la exposición que se convirtió desde entonces en una de las más célebres del siglo XX, bajo un título que no permite en absoluto comprender las apuestas, “Exposición del vacío”. El día elegido para el *vernissage*, el 28 de abril de 1958, acontecimiento artístico y mundano considerable, coincide con el cumpleaños número treinta del artista. Esta vez de nuevo sabe encontrar los medios formales apropiados para traducir y



Galería Iris Clert, París, 1958 ©Succession Yves Klein, ADAGP, París / SAVA, Buenos Aires, 2017.

hacer comprender sus intenciones cuando “decide presentar en lo de Iris Clert el ‘Azul inmaterial’.”

Klein organiza una especie de díptico. La tarjeta de invitación lleva un texto de Pierre Restany, impreso en azul. En cada sobre de expedición, la estampilla azul, miniatura monocroma, trae a la memoria el recuerdo de la época azul de la cual esta exhibición se afirma tributaria.

El obelisco de la plaza de la Concordia debía estar iluminado de azul la noche del *vernissage*, pero la Prefectura de policía de París retiró a último momento su autorización. De acuerdo con Iris Clert, el artista condena la puerta de calle de la galería y pinta su vidriera

de azul hasta cierta altura, a fin de que sea imposible descubrir el contenido desde el exterior. Un gran palio azul rodea la puerta de acceso al edificio, por la cual los visitantes deben pasar antes de acceder a la galería, cuya entrada de servicio está enmascarada tanto como señalada por un tapiz azul. Antes de penetrar en la exposición, a los visitantes se les ofrece un coctel azul. El azul visible en el exterior estará igualmente presente en ellos. Por fin, llegados al interior de la galería, descubren una pieza vacía, recién pintada de blanco, comprendida la cara interior de la vidriera, azul en el exterior. Así, como lo explicó Klein en muchas ocasiones, el “Azul tangible y visible” está presente por todas partes en esta exhibición, pero exclusivamente afuera de la galería que acoge “la inmaterialización del Azul”, ofrece una pantalla al “espacio colórico que no se ve, pero en el cual uno se impregna”.

¿Había que mirar esos muros pintados de blanco? ¿Se debía considerar el “vacío” mismo, presentado aquí con un cierto énfasis? O incluso, más sutilmente, ¿aferrarse a la exposición del *White Cube* en tanto que tal? No, por cierto, porque en la galería reinaba “el azul verdadero, el azul de la profundidad azul del espacio. ¡El azul de [su] reino... de nuestro reino!” Si seguimos las explicaciones del artista, adhiramos a ellas o no, debemos admitir que el espacio de la galería, lejos de estar “vacío” estaba saturado de “sensibilidad pictórica en estado puro”. Del cuadro, físicamente ausente pero afectivamente presente, no subsistía más que su cualidad esencial, una “irradiación” que no es visible, lo que de ninguna manera quiere decir que no sería posible “percibirla”. Efímera por definición, la exposición se mantiene inscrita en la memoria y su recuerdo se perpetúa gracias a los documentos, relatos y análisis.

Cuando lo invitan a participar de una exposición colectiva organizada en Anvers, *Visión en Movimiento/ Movimiento en visión*. Klein no busca ya hacer perenne la “sensibilidad pictórica inmaterial” para los coleccionistas y para la posteridad. Decide participar en esta exhibición y no mostrar nada, o al menos nada tangible. El día del *vernissage* (17 de marzo de 1959), mientras que el espacio reservado a sus obras se mantiene “vacío” afirma delante de los organizadores y el público: “Primero, no hay nada, después hay una nada profunda, luego una profundidad azul”, fórmula tomada de una obra de Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*. Uno de los organizadores de la exposición le pregunta dónde se encuentra su obra. “Allá, allá donde hablo en este momento”, afirma el artista. “¿Y cuál es el precio?” continúa su interlocutor, a quien Yves Klein, soberanamente, responde: “Un kilo de oro, un lingote de oro puro de un kilo me bastará.”

En ausencia de toda preparación concreta perceptible, el verbo solo, proferido por un enunciador autorizado, puede hacer aparecer la obra a los *ojos del espíritu* de los espectadores reunidos. Aquí, Yves el monocromo se convierte en garante de la presencia efectiva de una sensibilidad invisible, Para introducir las obras inmaterial en un mercado de arte que confiere un reconocimiento simbólico, el artista prepara recibos reunidos en talonarios con resguardo. Establece igualmente “reglas rituales” que presiden la transacción y destinadas a evitar toda confusión entre la obra propiamente dicha, inmaterial, y el recibo entregado al comprador. Las “zonas de sensibilidad pictórica inmaterial” están agrupadas en siete series cuyo valor se escalona de 20 a 1280 gramos de oro por una zona. Que quede claro: el comprador puede conservar su recibo pero se le advierte que en ese caso, y por más que sea propietario de la zona adquirida, “todo el auténtico valor inmaterial de la obra” se le escapa. Para que el “valor fundamental de la zona le pertenezca de manera definitiva”, debe “quemar solemnemente su recibo”. Ninguna huella entonces, si no es la de su nombre en el resguardo de un talonario y el recuerdo inscripto tanto en su memoria como en la de los testigos exigidos por el ceremonial de la cesión. Por otra parte, la regla lo precisa sin ambigüedad, mientras que el adquirente quema su recibo, Klein debe arrojar en un lugar donde nadie podrá recuperarlo, la mitad del oro recibido en pago por la zona considerada. Poco antes de su desaparición brutal, cumple ese rito tres veces, a la sombra de la catedral Notre Dame de París, a orillas del Sena donde arroja el oro. Su amigo Claude Pascal, Dino Buzzatti y un guionista norteamericano, Michael Blankfort en esta ocasión quemaron sus recibos.



Transferecia de una Zona de Sensibilidad Pictórica Inmaterial a Dino Buzzati, París, 1962 © Succession Yves Klein, ADAGP, París / SAVA, Buenos Aires, 2017.

La exposición llamada “del vacío”, el uso de una palabra instauradora en Anvers y la venta de “zonas de sensibilidad pictórica inmaterial” autorizan a Yves Klein a proclamar:

“No basta con decir o escribir: ‘Superé la problemática del arte’. Hace falta además haberlo hecho. Yo lo he hecho.” Estas tres frases encabezan el opúsculo que publica en diciembre de 1959, *La superación de la problemática del arte*. El artista retoma aquí diversos textos, se refiere a algunas de sus realizaciones, y evoca muchos proyectos, sobre todo las “arquitecturas de aire” en las que trabaja con Werner Ruhnau y la “Creación de un centro de la sensibilidad”, una escuela de arte de un nuevo género cuyo modelo parece haber sido profético cuando se considera la evolución de las escuelas de bellas artes. La exposición de abril de 1958, a la que dota en la obra de un título preciso y sin embargo enigmático, “La especialización de la sensibilidad en estado de materia prima en sensibilidad pictórica estabilizada”, está explicada allí con un arte pedagógico consumado. Klein nunca se dio por satisfecho con *hacer*, se empeñó en *hacer saber* y todavía más, en *hacer comprender*.

CUERPO, CARNE E IMPRESIONES

Después de haber inmaterializado el azul, después de haber superado la problemática del arte, ¿se puede ir más lejos? Sin duda no, pero ir a otra parte, sí, con seguridad. Y eso es precisamente lo que hizo Klein. Paralelamente al eje monocromía/sensibilidad pictórica inmaterial, no deja jamás de explorar otros caminos, conquistar dominios hasta ahora

Departamento de Robert Godet, París, 1958 © Succession Yves Klein, ADAGP, París / SAVA, Buenos Aires, 2017.





desconocido e inventar territorios posibles. En el mismo momento en que priva al cuadro monocromo de materia, le confiere a la pintura una corporeidad inesperada. En efecto, el 5 de junio de 1958, poco después del cierre de la exposición llamada “del vacío”, organiza en casa de un amigo, Robert Godet, una singular sesión de pintura. Delante de los invitados reunidos en ese departamento, una joven desnuda, untada de pintura azul, se arrastra sobre un soporte dispuesto en el propio suelo a fin de transformarlo en una superficie monocroma. Klein acababa de realizar su primera demostración pública con un “pincel vivo” trabajando.

¿Cómo afirmar mejor que la pintura, constituida de color(es), resulta siempre también de la acción de un cuerpo?

Los pintores abstractos gestuales, expresionistas o líricos, según las apelaciones y los países, triunfan ahora. Jackson Pollock o Georges Mathieu implicaban su propio cuerpo de manera espectacular. Klein siempre batalló contra la idea que se hacía de sus obras afirmando por ejemplo:

“La pintura abstracta es literatura pintoresca sobre estados psicológicos. Es pobre. Me siento feliz de no ser un pintor abstracto.”

A fin de luchar contra esta “exasperación del yo” había adoptado rápidamente rodillos para realizar sus monocromos. Estos útiles para pintar paredes pueden crear texturas diferentes, en función de su material y de su diseño. Más importante todavía para Klein, imponen la “distancia” de un anonimato entre la tela y el artista, de la que se felicita: “Mi psicología personal no impregna el cuadro, desde que pinto con un rodillo. Solo el valor colórico en sí mismo irradia en calidad pura y limpia” Con un pincel “vivo y teleguiado”, conserva el dominio de la situación sin tener que intervenir él mismo en el soporte.

El interés de este procedimiento nuevo sería bastante pequeño si el resultado fuera siempre un simple panel monocromo, como fue el caso en la sesión privada organizada en casa de Robert Godet. Esta manera de pintar no podría liberar todos sus efectos salvo que el

espectador pudiera remontarse sin dificultades desde el resultado visual a su génesis, del cuadro a su instauración. Para eso, las huellas del cuerpo deben mantenerse legibles. Klein organiza un dispositivo adecuado y, cuando está satisfecho con él, invita a Pierre Restany a venir a descubrirlo en su atelier. Udo Kulterman, director del museo de Leverkusen, está igualmente presente cuando una modelo es embadurnada de pintura azul en el busto, el vientre, los muslos. En repetidas ocasiones la joven pone su cuerpo sobre papeles dispuestos en el piso o engrapados en la pared. Restany se entusiasma ante las huellas que deja allí y según sus propios términos, exclama: “Son antropometrías de la época azul”.

Para hacer esta innovación que, por otra parte, se remonta a la noche de los tiempos, porque nuestros lejanos ancestros dejaron huellas de manos en las grutas, Klein presenta una demostración de antropometrías en la Galería internacional de arte contemporáneo (París). El artista convoca a las modelos, organiza un ensayo general en el lugar, reúne músicos, llama a fotógrafos y a un camarógrafo. Un centenar de personas son invitadas a esta ceremonia (9 de marzo de 1960). A las 22 h. Klein, con smoking negro, pajarita blanca y cruz de Malta de

los caballeros de la Orden de San Sebastián en el cuello, las manos protegidas por guantes inmaculados, hace su entrada delante del público, seguido de tres muchachas jóvenes desnudas, llevando potes de pintura en la mano. Mientras



Galerie internationale d'art contemporain, Paris, 1960
 ©Succession Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017.

ellas comienzan a embadurnarse de pintura los senos, el torso, el vientre y los muslos, el maestro de ceremonias, Klein en persona, da comienzo a su *Sinfonía monótono* —ejecutada aquí por tres violinistas, tres coristas y tres violoncelistas. Las mujeres ponen manos a la obra bajo su dirección. Realizan antropometrías sobre las hojas preparadas a tal efecto. Una vez

que el trabajo pictórico se termina, las modelos salen y el debate previsto puede tener lugar. En el curso de un intercambio con George Mathieu Klein tiene esta respuesta famosa:

“¡El arte, es la salud!”

El éxito de esa noche sigue palpable en el grano del film y en las fotografías que se tomaron.

Esta “acción-espectáculo” pone de manifiesto una característica mayor del arte de Klein, las alternativas de las que desarrolla, simultáneamente o de a una por vez, las posibles potencialidades, el color y lo invisible, lo inmaterial y la carne, el sonido y el silencio. La *Sinfonía monótono-silencio* imaginada por Klein y formalizada con la colaboración de un músico más aguerrido, Louis Sagner, se compone de dos partes. En primer lugar un sonido continuo, sin variaciones de altura o de intensidad, después un tiempo igual de silencio. Ejecutado esa noche en público por primera vez, ejemplifica la articulación de opuestos. Esta constante mayor de las creaciones esenciales de Klein impone a los aficionados tomar cada obra singular en relación con las otras, como con los mitos o creencias fundamentales del universo cristiano, un universo al que pertenece plenamente tal como lo testimonia su devoción a santa Rita, patrona de las causas perdidas.

La legibilidad de las huellas de los cuerpos, variadas a gusto por Klein con la complicidad de sus modelos, marca la naturaleza carnal de las antropometrías. Ellas le confieren al azul virginal la sensualidad de un contacto y transmutan la carne percedera en huella perenne. Klein revitaliza así la antigua tradición del desnudo en pintura. Fotográficas a su manera, porque registran y fijan una huella, las antropometrías figuran cuerpos sin recurrir a la representación. Indiciales, dan testimonio de una ausencia. También remiten a una presencia pasada, a una temporalidad, como lo hace toda fotografía.

Yves Klein y el lenguaje del fuego

Pierre Restany

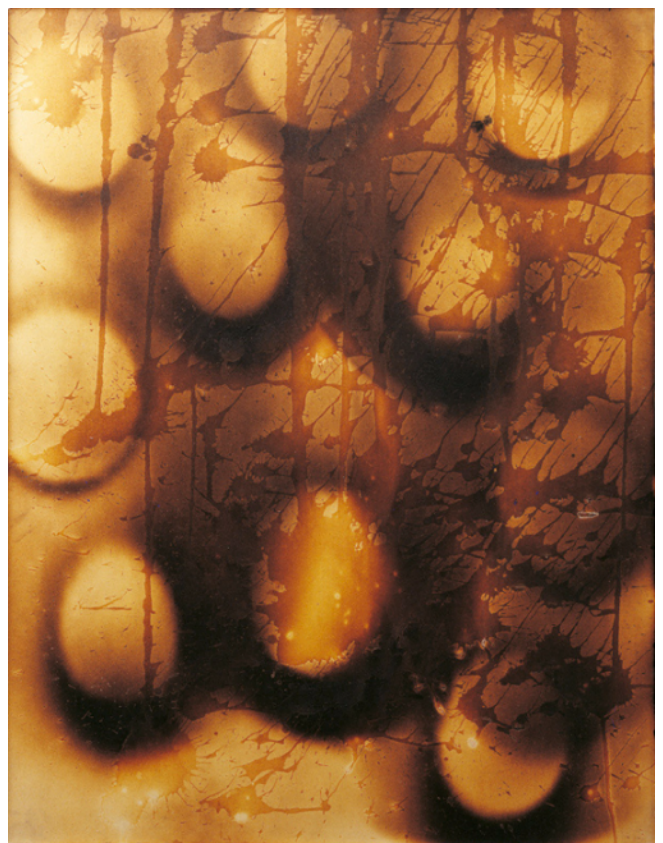
París, febrero de 1963

Fue en febrero de 1961, en el Centro de Pruebas de Gas de Francia, que Yves Klein realizó sus primeros cuadros de fuego que son objeto de la exhibición actual. La

demostración tuvo lugar frente a las cámaras de la televisión francesa, en ocasión de un programa especial sobre la vanguardia realizado por Jacques Mousseau y yo en el marco de la emisión mensual de Louis Pauwels, “En Français dans le Texte”.

Los primeros cuadros de fuego puro fueron el resultado de la combustión directa de gas de coque sobre hojas de un cartón sueco especial, de pasta extremadamente densa. Esas hojas, al contacto con la llama de los quemadores industriales de gran potencia hicieron aparecer sobre la superficie una imagen más o menos umbrosa y densa, dependiendo de la duración de la combustión: la impresión del fuego. A continuación y particularmente a principios del año 1962, Yves debía perfeccionar el procedimiento combinándolo con otras técnicas personales (por ejemplo, las antropometrías) y sometiendo el cartón a diversos preparativos previos (proyecciones de agua, impresiones de color). Por lo tanto, en la sucesión cronológica de la obra de Yves Klein, los “fuegos puros” y los “fuegos-color” constituyen la última gran época antes de la serie de retratos-relieves de tamaño natural cuya ejecución completa fue interrumpida por la cruel muerte del artista.

Pero de hecho allí encontramos la compleción de una larga búsqueda. El mito del fuego domina el conjunto del derrotero de Yves: de alguna manera, es la contrapartida positiva del vacío, el elemento último de la impregnación, el signo por excelencia de la síntesis cosmogónica. En los reflejos cambiantes de la llama, Yves había percibido la unión íntima de tres colores de base: el oro, el rosa y el azul, fundamentos de su cromo-cosmogonía universal. Había recurrido al lenguaje del fuego como lenguaje de síntesis, último estadio de su presencia material: más allá del fuego, lo inmaterial...



Pintura de fuego sin título. ©Succession Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017.

Así es que a lo largo de toda su carrera encontramos las pruebas tangibles de esa preocupación fundamental, relacionada estrechamente con lo inmaterial.

En mayo de 1957, en ocasión de la muestra de “La época azul”, en la galería Colette Allendy, Yves presenta un cuadro de fuego, panel monocromo azul sobre el que había colocado hileras de fuegos de bengala. En el momento de la incandescencia, el artista encontró la clara visión de la síntesis cromática que acabamos de mencionar. Al mismo tiempo, una sala del primer piso de la galería que fue dejaba vacía como testimonio de la presencia de “la sensibilidad pictórica en estado de materia prima”, prefiguraba la famosa manifestación que tuvo lugar en abril de 1958 en la galería Iris Clert.

De 1957 a 1959, cuando trabajaba en la decoración del Nuevo Teatro de Gelsenkirchen y estaba interesado en las cuestiones urbanísticas relacionadas con ese edificio, Yves Klein concibió sus primeros proyectos de muros y fuentes de fuego en tanto elementos orgánicos de su arquitectura de aire. Esos proyectos de esculturas de fuego fueron brillantemente llevados a cabo en el Museo de Krefeld en enero-febrero de 1961, ocasión en la que Yves realizó sus primeras impresiones de fuego sobre papel de gran formato. El último año, en el Pabellón de Marsan, en la exposición “Antagonismos 2: el objeto”, donde me había pedido que presentara diferentes maquetas que mostraran un panorama de sus concepciones arquitecturales, Yves le asignó un lugar grandioso y monumental a su escultura de fuego: Las fuentes de Varsovia, su proyecto de fuentes de agua y fuego destinadas a los jardines del Palais de Chaillot y ejecutadas en colaboración con Claude Parent.

Igualmente numerosos fueron los quemados individuales de obras (monocromos IKB, mono-oros, antropometrías, sudarios) a las que el artista se abocó en épocas diversas. Ese gesto, aparentemente experimental, tenía un sentido simbólico preciso: reafirmaban la coherencia profunda de un proyecto que iba más allá de la diversidad de sus proposiciones.

En el plano del lenguaje pictórico, los cuadros de fuego se sitúan, en efecto, en el apogeo de un arte que se pretende técnica y comportamiento a la vez, donde la acción no remite nuevamente al hacer, donde el orden clásico de la obra viene a compensar la voluntad de sublimación moral que anima el gesto. ¡Qué lujo creador! ¡Qué indudable privilegio del que goza el artista a quien le es dado vivir un momento como ese! Estoy cerca de pensar que esos matrimonios felices de la estética y la ética —privilegio del genio, y no del talento— son acontecimientos tan infrecuentes que la historia duda a la hora de



Yves Klein, *Antropometría sin título (ANT 8)*, ca. 1960 © Succession Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA, Buenos Aires, 2011

nombrarlos y la crítica a la hora de juzgarlos. Allí la razón se mezcla con la intuición, en un orden que parece escapar a la vida y a la muerte, al futuro y al pasado. Apoteosis de una técnica, síntesis de una idea, encarnación plena del mito, en la obra de Yves Klein el lenguaje del fuego se sitúa en el cruce de esas tres coordenadas axiales. Ese es el secreto de su incomparable calidad, verdadera más allá de la verdad, bella más allá de la belleza.

Los dos primeros prefacios para Klein

Pierre Restany

El minuto de verdad, París, febrero de 1956. (Yves Klein, primera exhibición, galería Colette Allendy).

A todos los intoxicados con la máquina y la gran ciudad, los frenéticos del ritmo y los masturbados de lo real, Yves les propone una muy enriquecedora cura de silencio asténico. Mucho más allá de los despliegues de mundos otros, ya tan poco perceptibles para nuestro sentido común de lo razonable, y más allá sin duda de todo eso que la convención llama “el arte de pintar”, en todo caso en el nivel de las resonancias afectivas más puras y más esenciales, se sitúan estas proposiciones rigurosamente monocromas: cada una de ellas delimita un campo visual, un espacio de color, que desembarazado de

toda transcripción gráfica y escapando también a la duración, se consagra a la expresión uniforme de cierta tonalidad. Por encima del público-público, tan cómodo espejo para las alondras, los viejos habituados a lo informal se pudieron de acuerdo sobre la definición de un “nada”, tentativa insensata de querer elevar a la $+\infty$ potencia la dramática (y sin embargo clásica) aventura del cuadrado de Malevich. Pero ahí no hay precisamente ni cuadrado negro ni fondo blanco, y nos encontramos en el corazón del problema. La agresividad de esas diversas proposiciones de color proyectadas más allá de los cimacios no es más que aparente. El autor requiere aquí del espectador ese intenso y fundamentalmente minuto de verdad, sin el cual toda poesía sería incomunicable. Aquí las proposiciones del autor son estrictamente objetivas, y ha escapado del menor pretexto de integración arquitectural de sus espacios de color. No podemos acusarlo de la menor tentativa de decoración mural. El ojo del lector, tan terriblemente contaminado por el objeto exterior, liberado hace muy poco de la tiranía de la representación, buscará en vano la inestable y elemental vibración, signo en el que está acostumbrado a reconocer la vida, esencia y fin de toda creación... como si la vida fuese otra cosa que movimiento. Se lo obliga, en fin, a captar lo universal sin el auxilio del gesto o de su rastro escrito, y por lo tanto yo hago la siguiente pregunta: ¿Dónde, en qué grado de evidencia sensible, está situado entonces lo espiritual en el arte? ¿La omnisciencia dialéctica ha hecho de nosotros mecanismos de pensamiento, incapaces de un total acuerdo sincero? En presencia de esos fenómenos de pura contemplación, la respuesta nos llegará de algunos pocos hombres de buena voluntad que todavía sobreviven.

Azul, azul, azul

Dino Buzzatti

Yves Klein, campeón de japonesa y pintor de la supervanguardia, presenta la muestra de pintura más paradójica que se haya vista en este mundo.

Corriere d'Informazione, 9-10 de enero de 1957

Por una fortuita falta de disponibilidad de la crítica de arte del diario, a quien suscribe estas líneas, que no es crítico, le encargaron visitar una muestra individual y contarla a modo de cronista.

Y ocurrió que dicha muestra de arte era una de las más singulares, si no la más singular y desconcertante de todo el arte que existe sobre la tierra.

De manera que el crítico titular de esta sección, imposibilitado de intervenir, se dirá: “Pero mirá, todos los meses veo centenares de muestras de arte que se asemejan tanto que parecen todas la misma muestra, y escribir sobre ellas es un fatigosísimo problema, y después justo viene una realmente fuera de lo normal, sobre la cual se deberían decir tantas cosas, y yo no puedo ir, y me pierdo la ocasión de lucirme”. (Mientras que un simple cronista, por diligente y aplicado que sea, ¿cómo hace para lucirse?).

La muestra era y está abierta hasta el 12 de enero en la galería Apollinaire, vía Brera 4, madriguera, según me dicen, de la vanguardia más a ultranza, la sala más polémica de Italia, por donde pasan fenómenos vivientes, los locos, los anarquistas, los revolucionarios, los terroristas, los frenéticos de la innovación extrema.

Se trata de una pequeña sala con una pequeña vidriera a la calle. A pocos pasos de ahí, por una de esas ironías, hay otro local de arte, con vidriera y todo, fiel a los más consabidos esquemas de la pintura bienpensante. Y así es que la gente, que viene de la Plaza de la Scala, en el breve trayecto de seis o siete metros, se precipita (o más bien se eleva) de un probo pero oleográfico paisaje de sala de espera de dentista al abstractismo más absoluto.

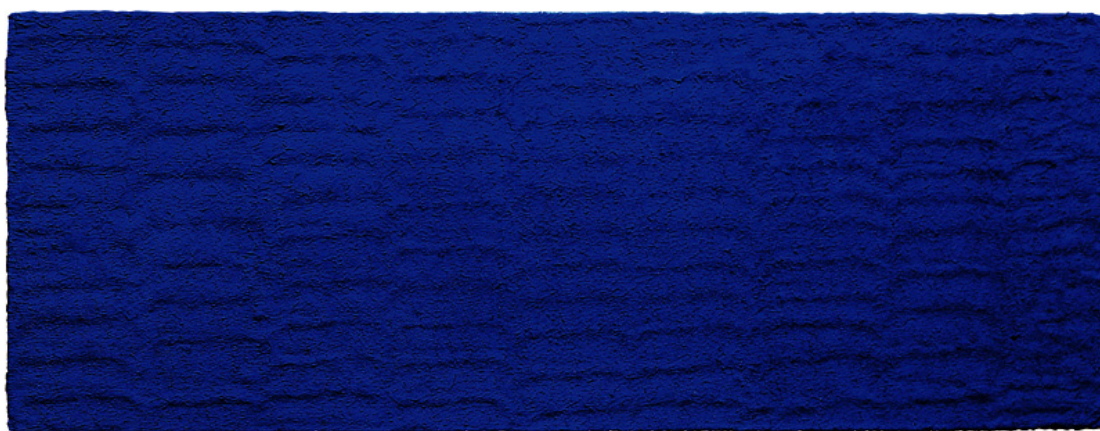
Se creería que el propietario de un local semejante tendría que ser una especie de monstruo mental, una criatura alucinante, entregada, qué se yo, al hachís o a la marihuana, o un facineroso que pasa sus noches confeccionando máquinas del infierno, o un melancólico fanático atormentado por una subterránea ascesis.

Guido Le Noci es por el contrario el hombre más templado, cortés y amable que pueda imaginarse. Por cierto que hace falta un sacrificio personal para convertirlos a ustedes,

reticentes del arte así llamado figurativo. Pero esa extracción apasionada la ejercita con tal discreción que uno la advierte más tarde, cuando lo ha logrado.

Sea como sea, es indudable que en la galería Apollinaire se celebran los ritos más inquietantes y esotéricos del arte moderno. En este campo, la fe de Le Noci es sólida como las pirámides de Egipto y preguntarle por ejemplo si él cree que Mondrian es verdaderamente un gran artista es como entrar en el Vaticano y preguntarle al papa si verdaderamente existe Dios.

Y sin embargo este hombre, quebrado, podríamos decir, por temeridades acrobáticas,



Monocromo azul sin título
(IKB 36), 1957
©Succession Yves Klein,
ADAGP, Paris / SAVA,
Buenos Aires, 2017.

enchufado a seis grados superiores del color, capitán de los “comandos” de las bellas artes, también él esta vez frente a las obras del pintor francés Yves Klein, se quedó, digámoslo francamente, pasmado.

Pasmado, pero agreguemos de inmediato, también extremadamente interesado. Y le ha abierto de pronto la puerta, le hizo lugar, y le ha expuesto sus cuadros en las paredes.

Cuántas veces, frente a los desenfrenos del arte moderno, se escucha decir: “Lo han subvertido todo, ya no se puede ir más allá”. Y sin embargo siempre se pudo ir más allá.

Pues bien, en el caso de Yves Klein, es imposible equivocarse. En términos de renuncia figurativa, de pureza formal, de abstracción, más allá no se podrá ir por los siglos de los siglos. Vayamos al tema. Yves Klein es como hombre, además de como artista, un tipo extraordinario. Nacido en Niza hace 28 años, estudia náutica y lenguas orientales. Entrena caballos de carrera. Es campeón de judo en el mismo Japón, donde hace dos años obtuvo el “cuarto dan de cinturón negro Kodokan” de Tokio. Y de lucha japonesa justamente ofrecerá

una exhibición aquí en Milán, el sábado a la noche, a las 21 horas, en el Club Jijoro Kano, en la vía San Senatore 5, junto a la vía Sant'Eufemia.

Pero lo más extraordinario de todo son sus cuadros, en la galería Apollinaire expone 12.

El primero, rectangular, 56 centímetros de base por 78 de altura, representa... Ah, disculpen un momento: el cronista arrastrado por sus antiguas costumbres estaba a punto de cometer una espantoso "gaffe". Hablar de "representación" en la galería Apollinaire es como hablar de sogas en la casa del ahorcado.

Entonces, el primer cuadro, de las medidas mencionadas, está constituido por una superficie lisa y uniforme, de uniforme color azul continuo, un bello azul por cierto, de tono ultramarino. Sobre esta superficie no hay un signo, una línea, un punto, una mínima mancha o interrupción, sino un azul todo igual, levemente y regularmente encrespado como la cementita de nuestros departamentos. Y ahora pasemos al segundo cuadro. El segundo cuadro, rectangular (56 cm de base por 78 cm de alto), está constituido por una superficie lisa y uniforme de uniforme color azul continuo, un bello azul, de tono ultramarino, sin un signo, una línea, una mancha, etcétera, igual que lo anterior. El tercer cuadro, ídem. El cuarto, ídem, y así sucesivamente. Once cuadros absolutamente idénticos (al menos en apariencia) formados por rectángulos azules sin el más pequeño signo: ni siquiera la firma.

Solo el doceavo es distinto: en vez de rectangular es cuadrado y en vez de azul es rojo. ¿Pero es posible, se preguntarán, que entre un cuadro y otro no haya la más mínima diferencia? Se responde: una diferencia hay y consiste en que Yves Klein ha realizado esos cuadros en diversos estados de ánimo. ¿Pero se reconoce de algún modo en los cuadros esa diversidad de estado de ánimo creativo? No, absolutamente no. En suma, y por hacer un paralelo literario, sería como una poesía así:

Mmmmmmmmm

mmmmmmmmmm

mmmmmmmmmm

etc.

(dado que, con permiso de Rimbaud, en el alfabeto el color azul es representado por la “m” y no por la “o”, la cual es consabidamente roja).

Ahora conviene cederle la palabra al presentador Pierre Restany, quien dice: “Atención: estas proposiciones monocromas exigen de usted, lector, todo ese acervo de disponibilidad necesario para hacer la revolución y rebelarse ante los tiranos”. Y más adelante: “El azul domina, manda, vive. Estamos frente al Señor Azul, jefe absoluto de la más definitiva de las fronteras liberadas, el Azul de los frescos de Asís: este vacío lleno, esta nada que afirma la posibilidad del todo, este silencio sobrenatural asténico de color, esta X, en definitiva, que más allá de lo anecdótico y del pretexto formal, determina la inmortal grandeza de un Giotto”.

¿Y la gente? La gente reacciona de tres maneras.

La mayoría ríe a carcajadas o se queja de que ya es hora de terminar con estas tomaduras de pelo. Una minoría reconoce que por lo menos la cosa es extremadamente divertida. Una minoría de la minoría se queda meditabunda, preguntándose si en un futuro lejanísimo uno de estos cuadros estará acaso en el Louvre (en estas cosas, y después de lo que hemos visto en los últimos decenios, ¿quién se atrevería a jurar lo contrario?).

A propósito: el precio. Es modestísimo: 25 liras por cuadro. Compradores hasta ahora, dos: un famoso modisto coleccionista de arte abstracto y el pintor escultor Lucio Fontana, el de los agujeros, para que nos entendamos, quien con esta compra ha demostrado ser un hombre lleno de humor y de espíritu deportivo.

La utopía del entusiasmo de Klein (fragmentos)

Klaus Ottmann

TRADUCCIÓN DE MARTÍN
GAMBAROTTA

“Yo soy. Nosotros somos.
Con eso alcanza. Ahora
debemos comenzar. La vida ha
estado afuera en nuestras
manos. Porque ella misma se ha
vuelto vacía hace ya mucho
tiempo. Se tambalea sin sentido
de acá para allá, pero nosotros
nos mantenemos firmes, y así
queremos ser su puño y
queremos ser sus fines”

“Lo menos
que dejemos a la posteridad ...
más retornamos a la eternidad”

Yves Klein

Ernst Block, Espíritu de Utopía

El 3 de junio de 1959, Yves Klein dictó su conferencia “*L'évolution de l'art vers l'immatériel*” (La evolución del arte hacia lo inmaterial) en la Sorbona, la Universidad de París. De pie ante un atril de madera y ataviado con su característica etiqueta negra, Klein habló por más de ochenta minutos. En un momento durante la conferencia proyectó en una pantalla grande detrás suyo un compilado de películas color de 16 mm, de 15 minutos de duración, que había hecho de sus muestras del periodo Azul. Había colocado un grabador sobre la mesa a su derecha, que usaba para pasar partes de su Sinfonía Monótona y varios “llantos azules” inspirados en sus pinturas de monocromo azul que fueron ejecutadas por el artista François Dufrêne, el crítico Charles Éstienne y el escritor-artista Antonin Artaud. La conferencia fue organizada por el extravagante galerista de Klein, Iris Clert, y patrocinada por el agregado cultural de Alemania. El propósito principal de la conferencia era promover su colaboración con el arquitecto alemán Werner Ruhnau en cuatro murales de monocromo azul para el hall de la nueva Gelsenkirchen Opera House, en Alemania, cuya inauguración estaba prevista para el 15 de diciembre de ese mismo año, y presentarle al público reunido la

visión de Klein de una Edénica “arquitectura de aire” y los planes de la colaboración internacional de artistas y arquitectos para un “Centro de Sensibilidad.”

Yves Klein, Paris 1960 ©Succession Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA,
Buenos Aires, 2017.



Klein ya era reconocido por sus excentricidades artísticas. Su exorbitante confianza en sí mismo, su carisma irresistible y su personalidad mesiánica habían atraído una gran multitud que apenas si podía caber en el pequeño Anfiteatro Descartes de 280 butacas.

Fue ahí, en esa oscura aula de conferencias de paredes revestidas en madera de la Sorbona que Klein también emitió su profética proclama: “Mis cuadros son solo las cenizas de mi arte”. Lo que Klein proclamó se hizo realidad menos de dos años después cuando comenzó su última gran serie de obras, las *Peintures de feu* (Pinturas de fuego) entre marzo y julio de 1961 en la instalación de pruebas de Gaz de France, en La Plaine Saint-Denis, cerca de París.

Como ha escrito el arquetípico psicólogo James Hillman, “la profecía pertenece a la cultura humana, y aparece de varias formas como adivinación u oráculo, como visión chamánica, como idea de progreso, evolución y redención. Implica el acceso al Paraíso mismo; la *pronoia* y la *providentia* de los poderes divinos.”

Sin embargo, Klein no era un profeta en la tradición de los artistas-proféticos mesiánicos que surgieron durante el siglo diecinueve y veinte, principalmente en los países de habla alemana, de Karl Wilhelm Dieffenbach, Gusto Gräser, Gustav Nagel y Ludwig Christian Haeusser a Joseph Beuys. Sin bien Klein era un católico devoto, rehuía del misticismo:

Yo desprecio el oscurantismo de falsos pintores que se proclaman místicos y oculistas. Un pintor debe comprender lo que es y lo que está haciendo.

A Klein, en cambio, se lo debe considerar en el contexto de la gran tradición de pensadores europeos utópicos, de Thomas More, el humanista renacentista y autor de la primera obra de ficción utópica, publicada en latín en 1516, hasta el pensador y filósofo socialista francés del siglo dieciocho Charles Fourier. Cuando Klein proclama “no soy ni filósofo ni economista, ni ninguna otra cosa, y me limito a expresar mis pensamientos utópicos”, se hace eco de la reflexión de More: “Yo, uno más entre todos sin filosofía, le he dado forma para el hombre a una ciudad filosófica.” Igual que More, Klein no era un filósofo. Era un agitador de ideas que usaba su considerable carisma para propagar el cambio social a través de la imaginación alquímica de un artista. Cuando teorizaba sobre su práctica del arte, lo hacía especulando desde una cultura general que incluía ideas filosóficas, científicas y políticas. Sin embargo, Klein dejó dos grandes cuerpos de escritos en los que trata el predicamento del arte moderno de un modo bastante explícito en términos filosóficos: “La superación de la problemática del arte” vendría a ser su *ética*, “La aventura monocroma”, su *estética*. Juntos conforman su legado filosófico.

Con sus escritos y conferencias públicas, así como su práctica artística, la intención de Klein era promover su Utopía del entusiasmo, una visión de un futuro de libertad artística y social absoluta y su creencia utópica en “el Arte grandioso, absoluto, total (*le grand Art absolu et total*).⁹ La carrera de Klein se desarrolla como una serie de gestos utópicos: desde sus tempranas profecías autocumplidas, sus libros de artista conceptuales *Yves Peintures* y *Haguenault Peintures*; sus *Monochrome Propositions*; su puesta en escena del *Vacío*; y finalmente sus tardíos trabajos en colaboración sobre la arquitectura del aire, agua y fuego.

Todos estos estaban diseñados, como escribió en uno de sus rezos a Santa Rita de Cascia, “para restablecer sobre la Tierra la voluntad divina como en el Paraíso”.

Para restablecer el Edén, uno debe sobreponerse al arte del pasado, el arte de la línea, de la forma y el dibujo, que para Klein es el mal que causó que al arte se lo expulse del reino imperial de la sensibilidad pura del color:

La serpiente, el mal, en el Jardín del Edén, esta era la línea, dibujo, contorno, forma ...“sus ojos se abrirán”.

En su conferencia en la Sorbona, Klein informó que gracias a su colaboración con artistas, arquitectos y escritores, su objetivo estaba más que lanzado:

El regreso al Edén, desde la Caída del Hombre, es proceder bien; hemos atravesado una larga evolución en la historia para acceder a las alturas de la perspectiva y el desalojo de la visión psicológica de la vida que es el Renacimiento.

(...)

Algunas de las ideas más fourieristas de Klein aparecieron en las páginas de *Dimanche*, su paródica edición dominical del diario parisino *France-Soir*, que se vendió en los kioscos de todo París el 27 de noviembre de 1960, y que en la tapa llevaba la infame fotografía de Klein que lo mostraba saltando al espacio. *Dimanche* presentó el “Teatro del vacío” de Klein, una serie de situaciones o escenas amorosas, y muchas veces encantadoramente absurdas, diseñadas para regresarnos al Edén, a “los comienzos extraviados”.

Como escribió Barthes sobre los placeres de Fourier, los de Klein están “libres de mal”. Las “hermosas muchachas jóvenes” y “los hombres jóvenes extremadamente apuestos” que atienden a los participantes de Klein son como las Sacerdotisas y Aventureras de Fourier, ejercitando “filantropía”.

Dimanche, 27 November 1960. El Diario de Un Solo Día
©Sucesion Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017

YVES KLEIN PRÉSENTE :
LE DIMANCHE 27 NOVEMBRE
1960

NUMÉRO
UNIQUE

FESTIVAL D'ART
D'AVANT-GARDE
NOVEMBRE - DÉCEMBRE 1960

SEANCE DE 0 HEURE A 24 HEURES

**La Révolution
bleue
continue**

Dimanche
27 NOVEMBRE

Le journal
d'un
seul jour

THEATRE DU VIDE

UN HOMME DANS L'ESPACE !

Le peintre de l'espace se jette dans le vide !

Sensibilité pure

L'ESPACE, LUI-MÊME.

SUITE EN PAGE 2

En una de las situaciones imaginarias de Klein, a los participantes se los lleva a unas aberturas cilíndricas en las paredes para que palpén con sus manos a modelos masculinos o femeninos desnudos sin poder verlos. En otra, entran en un recinto cubierto con una alfombra blanca de pelo largo y se les suministra para que traguen píldoras psicodélicas azules, lo que les permite experimentar “la beatitud del paraíso artificial en azul”. Y en una de las situaciones más maníacas, los visitantes son inmovilizados por un grupo de “encadenadores” y “amordazadores” y obligados a escuchar a una “inundación acústica monótona que impregna el espacio de un modo volumétrico” mientras son atendidos por “hermosas muchachas jóvenes, desnudas o como mucho luciendo bikinis” o por “hombres jóvenes extremadamente apuestos”. Pero a diferencia de las fantasías utópicas de Fourier, aquí no habría “sexualidad alguna”.

Klein tenía en claro la aparente ingenuidad de sus ideas utópicas: “Soy feliz, a pesar de todos mis errores y de toda mi ingenuidad, y a pesar de las utopías en las que habitamos...”. Y a la vez, también las consideraba “lógicas en teoría”. Sentía que sus colaboraciones con Werner Ruhnau en su arquitectura del aire se daban “sobre buenas bases”: “Por más de un año ya, he colaborado exitosamente con el arquitecto Werner Ruhnau. Juntos creamos la arquitectura del aire y muchas otras cosas están todavía en preparación. Con el escultor Norbert Kricke concebí esculturas de agua, viento, fuego y luz, sin haberlas todavía realizado.”

Las ideas utópicas de Klein no caen en la trampa que, como nos recordaba Adorno, constituyen la antinomia de cualquier arte “nuevo” (arte con la pretensión de novedad) que se queda corta en realizar su promesa utópica:

El arte quiere y debe ser utopía, y cuanto más la utopía sea bloqueada por el orden en funcionamiento, más verdad es esto; pero al mismo tiempo el arte puede no ser utopía para no traicionar proporcionando apariencia y consuelo. Si la utopía del arte se

llegara a realizar, sería el fin temporal del arte.

Klein estaba listo para literalmente inmolar el arte por medio del fuego para lograr su meta mayor. Como escribe Restany:

Al sustituir el dorado por el negro en su trilogía cromática en las pinturas color fuego, Yves pretende tomar la apuesta total de sublimación dialéctica, todo el mito

binario del fuego, que resplandece dorado en el paraíso y arde negramente en el infierno... No es casualidad que Yves le haya puesto el título de FC30 *Feu de l'Enfer* (Fuego del Infierno) a una de las pinturas de fuego más salvajemente barrocas.



Realización de las Pinturas de Fuego, Gáz de France, 1961
©Sucesion Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017.

La disolución de la pintura en el vacío por parte de Klein no era otra forma de abstracción no representativa en el espíritu de Kazimir Malevich o Ad Reinhardt. Una caricatura sin fecha dibujada por Klein con el título de *Malévitch ou l'espace vue de loin* (Malevich o el espacio visto desde cierta distancia) muestra a Malevich frente a su caballete, pintando una copia de un monocromo de Klein que cuelga de una pared delante suyo, mientras un cuadro de Kandinsky está colapsando en el suelo a su lado. La caricatura no solo implica una reversión del orden histórico, situando a Malevich después de Klein, sino ilustra el comentario de Klein en la “La aventura monocroma”, de que cuando Malevich finalmente llega al espacio Klein ya había estado ahí:

Cuando MALEVICH irrumpo en el espacio como turista, en 1915 o 1916, yo ya me encontraba ahí para darle la bienvenida, y él me estaba visitando porque yo era el propietario, el habitante, o mejor dicho el copropietario y el cohabitante entonces y siempre. La posición de MALEVICH con respecto a mí hace posible partir por la velocidad estática del espíritu inconmensurable de la fenomenología del tiempo y me permite decir de modo honesto y calmo que MALEVICH pintó una naturaleza muerta basándose en una de mis pinturas monocromáticas. En efecto, MALEVICH tenía al infinito delante suyo, mientras que yo me encuentro en su interior. Uno no representa el infinito, ni tampoco uno lo produce.

Klein logra esto por vía de una especie de trampa ontológica. Klein escribió en una nota, haciendo referencia a su colección de escritos que luego se transformarían en “La superación de la problemática del arte”:

Deseo lograr el esfuerzo dramático más grande que hasta ahora haya existido en el mundo. “Todo a mi alrededor”... “el vacío” es solo el preludio —como un verdadero neorrealista, lograré poesía real poniendo este libro en práctica, que para mí existe, que he escrito y publicado desde el comienzo, y que además, nunca existió.

El arte de sensibilidad inmaterial de Klein ya ha estado en el infinito desde siempre. Solo puede atisbarse en un instante en la experiencia fenomenológica de sus monocromos azules o

en el Vacío, en el “espectáculo del entusiasmo”. El artista entusiasta “no refleja, no calcula, no habla y no da explicaciones; acciona”. En otra parte escribe: “Creo que lograré mi objetivo si trabajo con conciencia de mi acto y lleno de entusiasmo”.

Yves Klein realizando *Cosmogonías*, 1960 ©Succession Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017.



La “revolución de entusiastas” de Klein debe ser vista en el contexto de la noción de Entusiasmo que envolvió a la Francia católica que, como demostró Jan Goldstein, era distinta a los países protestantes de habla inglesa del siglo dieciocho que pregonaban la racionalidad, y donde el entusiasmo tenía una carga más negativa: “Traía a la mente todo lo que contradecía, y era rechazado por, la racionalidad iluminada”.

(...)

La descripción de Thomas More de su isla utópica, en la cual “ningún hombre tienen (sic) nada, y sin embargo cada hombre es rico”, comparte algunos aspectos en común con el concepto de una arquitectura abierta y comunal de Klein:

Toda casa tiene dos puertas, una hacia la calle y una puerta postrera en la parte de atrás hacia el jardín. Estas puertas están hechas de dos hojas, sin nunca ponerle llave o cerrojo... Quien quiera, puede entrar porque no hay nada en las casas que sea privado o de propiedad de algún hombre.

Del mismo modo, en la ciudad edénica de Klein, construida de acuerdo a los principios de su Arquitectura del aire, donde “un único y singular techo de aire soplará aire desde un extremo y tomará aire desde el otro para refrescar el aire, mientras que secciones de aire perpendiculares al piso delimitarán los espacios bajo este inmenso techo”, se encuentran:

El principio de privacidad, todavía presente en nuestro mundo, se esfumó en esta ciudad, que está bañada en luz y completamente abierta al afuera.

Una nueva atmósfera de intimidad humana prevalece.

Los habitantes viven desnudos.

La estructura patriarcal primitiva de la familia no existe más.

La comunidad es perfecta, libre, individualista, impersonal.

La actividad principal de los habitantes: el ocio.

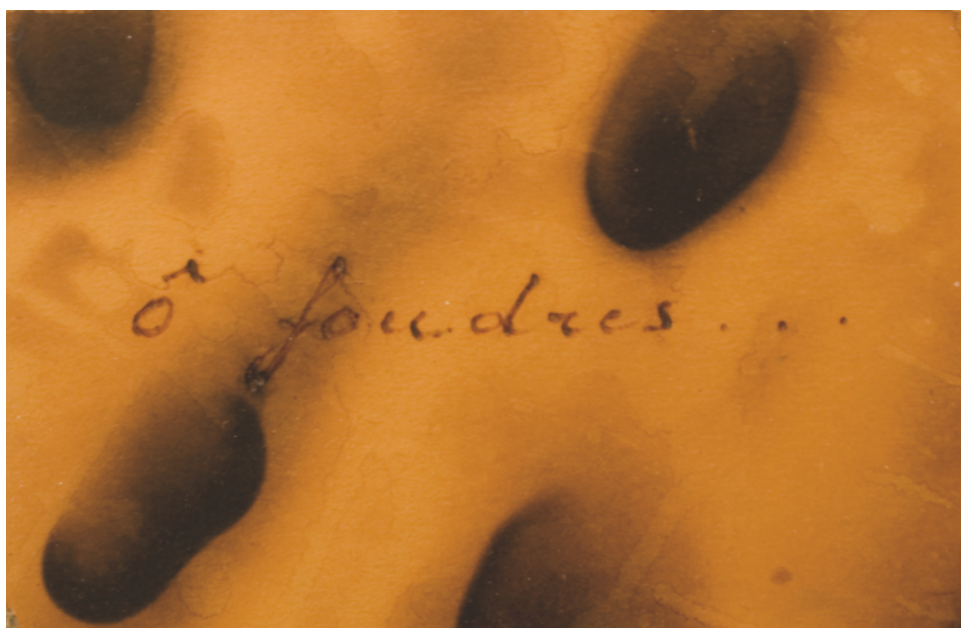
Klein tal vez no haya captado la ambivalencia semántica de la palabra utopía que se dice fue construida de modo erróneo por Thomas More de dos palabras griegas, *οὐ* (no) y *ὅπος* (lugar), que literalmente quiere decir “no-lugar”. Sin embargo, utopía en inglés es homófona con *eutopia* (que quiere decir “buen lugar”), algo que el mismo More encara al llamar a su ciudad utópica en un punto “Eutopie, un lugar de felicidad”. Pero, al igual que cualquier otra utopía que es tanto real como imaginaria, la arquitectura inmaterial de Klein, como el Vacío, (“la sensibilidad es el primer estado material”), no está ni llena ni vacía, sino que contiene una “sensibilidad de desarrollo nuevo, ‘una nueva dimensión humana, guiada por el alma’,

[que] en el futuro transformará las condiciones espirituales y climáticas en la superficie de nuestra tierra”, que es “capaz de cualquier cosa en la realidad inmaterial”.

(...)

El arte de Yves Klein es una rara combinación de materialismo conceptual y utopía religiosa. Escandalosamente original, la total indiferencia de Klein por las restricciones de las convenciones artísticas se pueden considerar hasta estos días como insinceros o vivificantes. Su importancia se puede resumir con una única afirmación: haber reimaginado el rol del arte en la sociedad del modo más radical, un modo que no se queda corto en honrar su promesa utópica, aun si eso significara el fin del arte mismo. Las intervenciones radicales de los artistas que trabajan en el presente, tan diversos como Wolfgang Laib, Tino Sehgal y Nils Norman serían impensables sin el compromiso inquebrantable de Klein con su visión utópica.

©Succession Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017



Pero a diferencia de la visión de Beuys de una escultura social y una arquitectura que apuntaba a democratizar el arte transformando a toda persona viva en un artista, la instancia final en Klein se definía claramente como una serie de gestos colaborativos que llevaron a la remoción gradual del artista como autor y en última instancia “más allá del arte, más allá de la sensibilidad, más allá de la vida”.

Por mucho tiempo ya he estado anunciando por todas partes que soy el pintor... ¡No conozco de otros hoy! También quiero dejar en claro que “Yo soy el actor, Yo soy el compositor, el arquitecto, el escultor”. Dejo en claro que “Yo soy”. Alguno sin duda objetará que esto ya ha sido vociferado de muchas maneras; esto ciertamente es así. Tal vez estoy repitiendo a otros, pero lo hago de forma consciente, muy al tanto de haberme ganado el derecho a decirlo: y ahí está, para mí como para todos los demás, no hay más por hacer; hoy el teatro oficial es “ser” y “soy”, así que de hecho todo lo que cualquiera desea que “sea” y hasta todo lo que cualquiera desee que no “sea”! ¡Hasta lograré “ser” no más algún día!

Listado de obras

-Las obras provienen de colecciones privadas con la coordinación de Rotraut Klein Moquay y Daniel Moquay, Yves Klein Archives © Succession Yves Klein, ADAGP, París / SAVA, Buenos Aires, 2017.

-El listado está organizado en orden cronológico-alfabético.

-Las medidas están expresadas en centímetros: alto x ancho x profundidad.



Rodillo (SO 1), ca. 1957

©Succession Yves Klein, ADAGP, Paris / SAVA, Buenos Aires, 2017.

1.
Monocromo azul "Londres 50", 1950
Pastel sobre papel montado sobre bastidor
23 x 12,5
M28
2.
Monocromo verde sin título, ca. 1954
Pigmento puro y aglutinante sobre papel
montado en lienzo
57 x 40
M5
3.
*Expression de l'univers de la couleur mine
orange*, 1955 (mayo)
(Expresión del universo de color naranja
plomo)
Pigmento puro y resina sintética sobre cartón
montado en tabla
95 x 226 x 5
M60
4.
Monocromo azul sin título, 1955
Pigmento puro y resina sintética sobre gasa
montada sobre tabla
41 x 136 x 3
IKB44
5.
Monocromo rojo sin título, 1955
Pigmento puro y resina sintética sobre gasa
montada sobre tabla
50 x 50 x 5,5
M38
6.
Monocromo rosa sin título, 1955
Pigmento puro y resina sintética sobre tabla
100,3 x 64 x 2
MP30
7.
Monocromo rosa sin título, 1955 (junio)
Pigmento puro sobre cartón
50 x 92,5 x 0,2
MP55
8.
Monocromo azul sin título, 1956
Pigmento puro y resina sintética sobre madera
50 x 2,5 x 2
M113
9.
Monocromo rojo sin título, 1956
Pigmento puro y resina sintética sobre madera
50 x 2,5 x 2
M49
10.
Monocromo rojo sin título, 1956
Pigmento puro y aglutinante indeterminado sobre
gasa montada sobre cartón
18,3 x 12,3
M27
11.
Monocromo verde sin título, 1956
Pigmento puro y resina sintética sobre madera
50 x 2,5 x 2
M50
12.
Ensamblado de rodillos usados, 1956-1962
Conjunto de rodillos para pintar en placa de
metal
26 x 21 x 18
S7
13.
Tapiz azul, ca. 1956
Lana
190 x 148
IKB 227
14.
Biombo (cinco paneles), 1957
Pigmento puro y resina sintética sobre panel de
madera
150 x 350 x 2,2
IKB 62
15.
Globo terrestre azul. Obra realizada en 1957.
Edición póstuma, 1988
Pigmento puro y resina sintética sobre yeso
36 x 21,5 x 19,5
RP 7 I
16.
Escultura sin título. Obra realizada en
1957-1958. Edición póstuma, 2001
Pigmento puro y resina sintética, bronce sobre
base de piedra
S18 (II)
17.
Esculturas sin título, obras realizadas en 1957.
Edición póstuma, 2013
Pigmento puro y resina sintética sobre ocho
cubos
19,5 x 12 x 9,5
S 1,2,3,4,5,6,7,8
18.
Monocromo sin título, 1957
Pigmento puro y resina sintética sobre gasa
montada sobre tabla

19.
Monocromo amarillo sin título, 1957
Pigmento puro y resina sintética sobre
tela montada sobre tabla
100 x 100
M 46
20.
Monocromo negro sin título, 1957
Pigmento puro y resina sintética sobre
papel
74 x 24
M 17
21.
Monocromo rojo sin título - Fundición,
1957 (julio)
Pigmento puro y resina sintética sobre
papel
50 x 65
M 18
22.
Monocromo azul sin título, 1957 (agosto)
Pigmento puro y resina sintética sobre
tabla
16 x 41,5
IKB 36
23.
Monocromo azul sin título, 1957 (agosto)
Pigmento puro y resina sintética sobre
papel montado sobre cartón
33 x 60
IKB 38
24.
Pigmento. Instalación creada en
1957. Reconstrucción póstuma, 2017
Pigmento puro. Instalación Site-Specific
Dimensiones variables
25.
Dibujo en perspectiva para la Ópera-
teatro de Gelsenkirchen, 1958
Tinta y aguada sobre papel
31 x 119 cm
D sn 7
26.
Maqueta de la Ópera-teatro de
Gelsenkirchen, 1958
Caja, plexiglás y metal
36 x 143,5 x 47
IKB sn 8
27.
Escultura esponja azul sin título, 1959
Pigmento puro, resina sintética y esponja
natural sobre base de piedra y metal
28 x 18 x 11
SE 191
28.
Escultura esponja azul sin título, 1959
Pigmento puro, resina sintética y esponja
natural sobre zócalo de piedra
25 x 20 x 12
SE 206
29.
Escultura esponja azul sin título, 1959
Pigmento puro y resina sintética, esponja
natural sobre alambre de hierro
62 x 13
SE 212
30.
Escultura esponja azul sin título, 1959
Pigmento puro y resina sintética, esponja
natural
35 x 30 x 12
SE 21
31.
Monocromo azul sin título, 1959
Pigmento puro y resina sintética sobre gasa
montada sobre tabla
92 x 73
IKB 67
32.
Caja de lingotes de oro, ca. 1959
Caja con el interior de la cubierta pintada en
azul y seis lingotes de oro
5,5 x 11 x 3,5
S sn 1
33.
Urbanismo de aire, arquitectura de aire,
Decoraciones-Integraciones, ca. 1959
Carbonilla sobre papel montado sobre tela
257 x 208 cm
D sn 2
34.
Cosmogonía sin título, 1960 (mayo)
Pigmento puro y resina sintética sobre papel
64 x 49,5
COS 17
35.
Dimanche (Le journal d'un seul jour), 27 de
noviembre de 1960
[Domingo (El diario de un día)]
Impresión tipográfica en color negro doble faz
55,5 x 38
IMMA 36
36.
Do-Do-Do, 1960
Pigmento puro y resina sintética, esponjas
naturales, piedras sobre tabla
199 x 165 x 18
RE 16

37.
Fotografía sin título, 1960. Copia de exhibición
Parte de la instalación sonora Dialogue avec moi-même (Diálogo conmigo mismo), grabación original 1961
YK ph 0762
38.
Le Silence est d'or, 1960
(El silencio es oro)
Hojas de oro sobre tabla
148 x 114 x 2
MG 10
39.
Vent Paris-Nice, 1960
(Viento París-Niza)
Pigmento puro y aglutinante indeterminado sobre papel montado sobre tela
93 x 73
COS 10
40.
Antropometría sin título, ca. 1960
Pigmento puro y resina sintética sobre papel montado sobre tela
216 x 158,5
ANT 97
41.
Antropometría sin título, ca. 1960
Pigmento puro y resina sintética sobre papel quemado
102 x 73
ANT 8
42.
Antropometría sin título, ca. 1960
Pigmento puro y resina sintética sobre papel
102 x 73
ANT 7
43.
Antropometría sin título, ca. 1960
Pigmento puro y resina sintética sobre papel montado sobre tela
220 x 150
ANT 92
44.
Escultura Esponja azul sin título, ca. 1960
Pigmento puro y resina sintética, esponja natural
7,5 x 12 x 7,5
SE 1
45.
Escultura esponja azul sin título, ca. 1960
Pigmento puro, resina sintética, esponja natural y barra de metal sobre peana de piedra
21 x 11 x 8
SE 72
46.
Escultura esponja azul sin título, ca. 1960
Pigmento puro, resina sintética y esponja natural sobre zócalo de piedra
42 x 20 x 10
SE 89
47.
Escultura esponja azul sin título, ca. 1960
Pigmento puro, resina sintética y esponja natural
27,5 x 24 x 14
SE 233
48.
Escultura esponja azul sin título, ca. 1960
Pigmento puro, resina sintética y esponja natural
8,5 x 10,5 x 5,5
SE 53
49.
Escultura esponja azul sin título, ca. 1960
Pigmento puro, resina sintética y esponja natural sobre zócalo de piedra
30 x 24 x 10
SE 43
5.
Esponja azul sin título, ca. 1960
Pigmento puro, resina sintética y esponja natural
9 x 10 x 8,5
SE 61
52.
Escultura esponja azul sin título, ca. 1960
Pigmento puro, sintética resina y esponja natural
21 x 20,5 x 3,8
SE 44
53.
"Jonathan Swift", ca. 1960
Pigmento puro y resina sintética sobre papel montado sobre tela
180 x 270
ANT 125
54.
Escultura sin título
Escultura sin título, ca. 1960. Edición póstuma, 2002
Pigmento puro y resina sintética sobre bronce
99 x 36
S 11

55.
California, 1961
Pigmento puro y resina sintética sobre tela
Pigmento seco
194,5 x 140 x 3
IKB 69
56.
Cosmogonía sin título, 1961
Pigmento puro y aglutinante indeterminado sobre papel
105 x 76
COS 12
57.
Escultura esponja azul sin título, 1961
Pigmento puro, resina sintética y esponja natural sobre base de yeso
42 x 37 x 20
SE 33
58.
Monocromo azul sin título, 1961
Pigmento puro y resina sintética sobre tela sobre tabla
194 x 140 x 3
IKB 68
59.
Pintura de fuego, 1961
Cartón quemado sobre tabla
79 x 119
F 85
60.
Pintura de fuego, 1961 (26 de febrero)
Cartón quemado
70 x 100
F 92
61.
Relieve planetario azul sin título, 1961
Pigmento puro y resina sintética en bola metálica
25 x 22 x 22
RP 23 I
62.
Relieve planetario "Región de Grenoble".
Obra realizada en 1961. Edición póstuma, s/f.
Pigmento puro y aglutinante indeterminado en resina sintética sobre madera contrachapada
86 x 65 x 5
RP 10 I
63.
Relieve planetario rosa "Luna II", 1961
Pigmento puro y aglutinante indeterminado sobre yeso
95 x 65 x 7
RP 21
64.
Le Vent du voyage, ca. 1961
(El viento del viaje)
Pigmento puro y resina sintética sobre tela
93 x 74
COS 27
65.
Pintura de fuego sin título, ca. 1961
Cartón quemado sobre tabla
142 x 303
F 82
66.
Pintura de fuego color sin título, ca. 1961
Pigmento puro y resina sintética quemados sobre cartón
73 x 54
FC 9
67.
Relieve planetario sin título, ca. 1961
Pigmento puro y aglutinante indeterminado, sobre panel de yeso
96 x 69
RP 12
68.
Carnet de reçus pour les Zones de sensibilité picturale immatérielle. Série n°4, Zone n° 01, 1962
(Carnet de recibos de las Zonas de sensibilidad pictórica inmaterial)
Impresión sobre papel
8,7 x 29,8
IMMA 7
69.
Monogold sin título, 1962
Hojas de oro sobre tabla
91 x 73 x 2,5
MG 8
70.
Pintura de fuego sin título, 1962
Cartón quemado sobre tabla
66,5 x 51
F 15
71.
Retrato relieve de Arman, 1962
Pigmento puro y resina sintética sobre bronce, montado sobre tablero recubierto en hojas de oro
176 x 94 x 26
PR 1 (d)
72.
Venus azul, 1962. Edición póstuma, 1988
Pigmento puro y resina sintética sobre yeso
69,5 x 30 x 20
S 41 I

73.
Victoria de Samotracia, obra realizada en 1962.
Múltiple, edición sobre 228 ejemplares,
realizada en 1973
Pigmento puro y resina sintética sobre yeso
con peana de piedra
52 x 24,5 x 24
S 9 I

74.
Transferencia de una Zona de sensibilidad
pictórica inmaterial al Sr. Blanckfort, París, 10
de febrero, 1962
Conjunto de 13 fotografías
62 x 50
IMMA 15

75.
Monocromo rosa sin título, ca. 1962
Pigmento puro y resina sintética sobre gasa
montada sobre panel
92 x 72 x 2,5 cm
MP 19

76.
Pintura de fuego color sin título, ca. 1962
Pigmento puro y resina sintética quemada
sobre cartón
137 x 74
FC 3



Victoria de Samotracia (S9), 1962