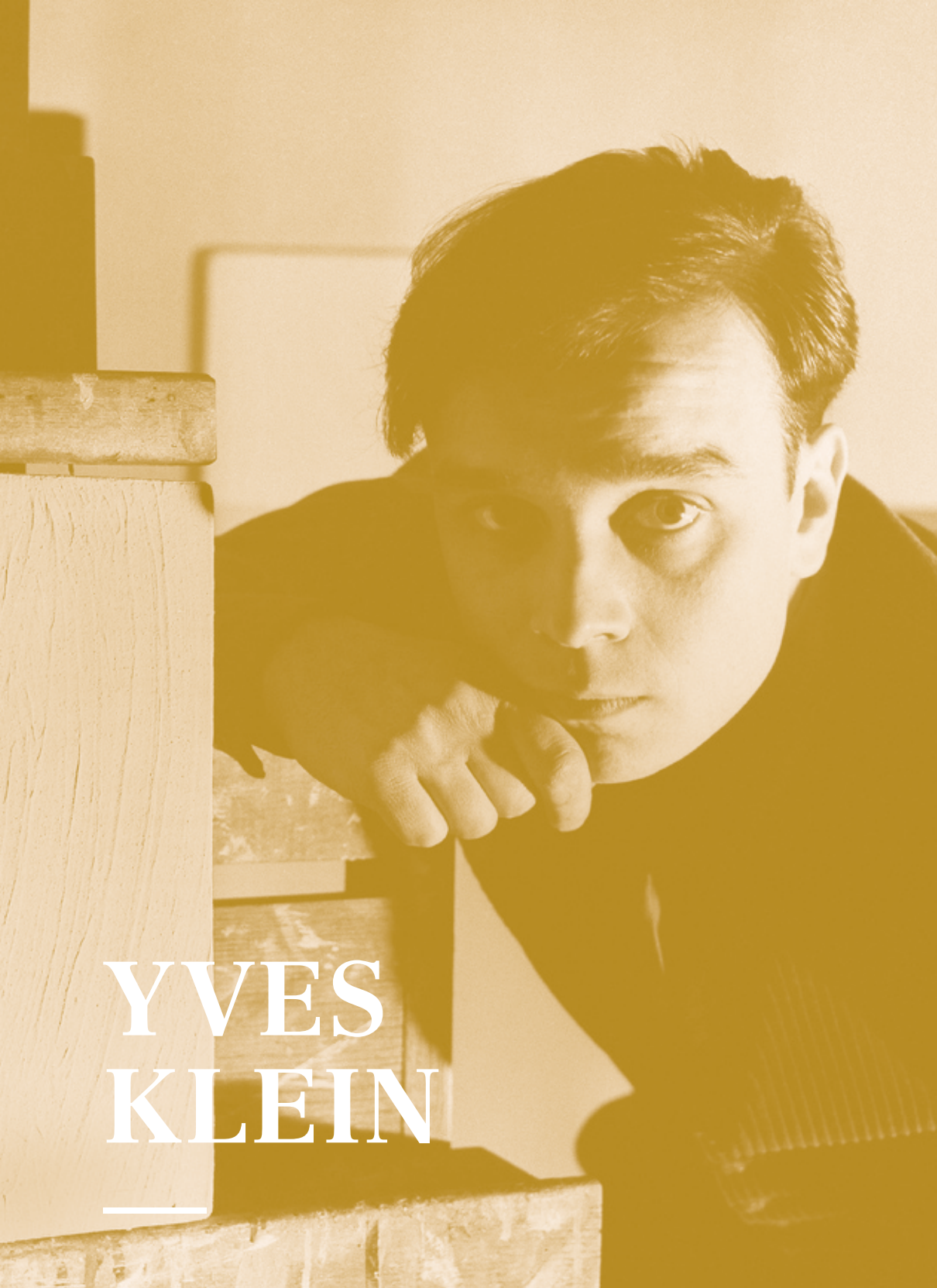


YVES
KLEIN



YVES
KLEIN

Retrato de—Portrait of Yves Klein en su taller, París—in his atelier, Paris, *ca.* 1956. Foto—Photo © Jean Michalon





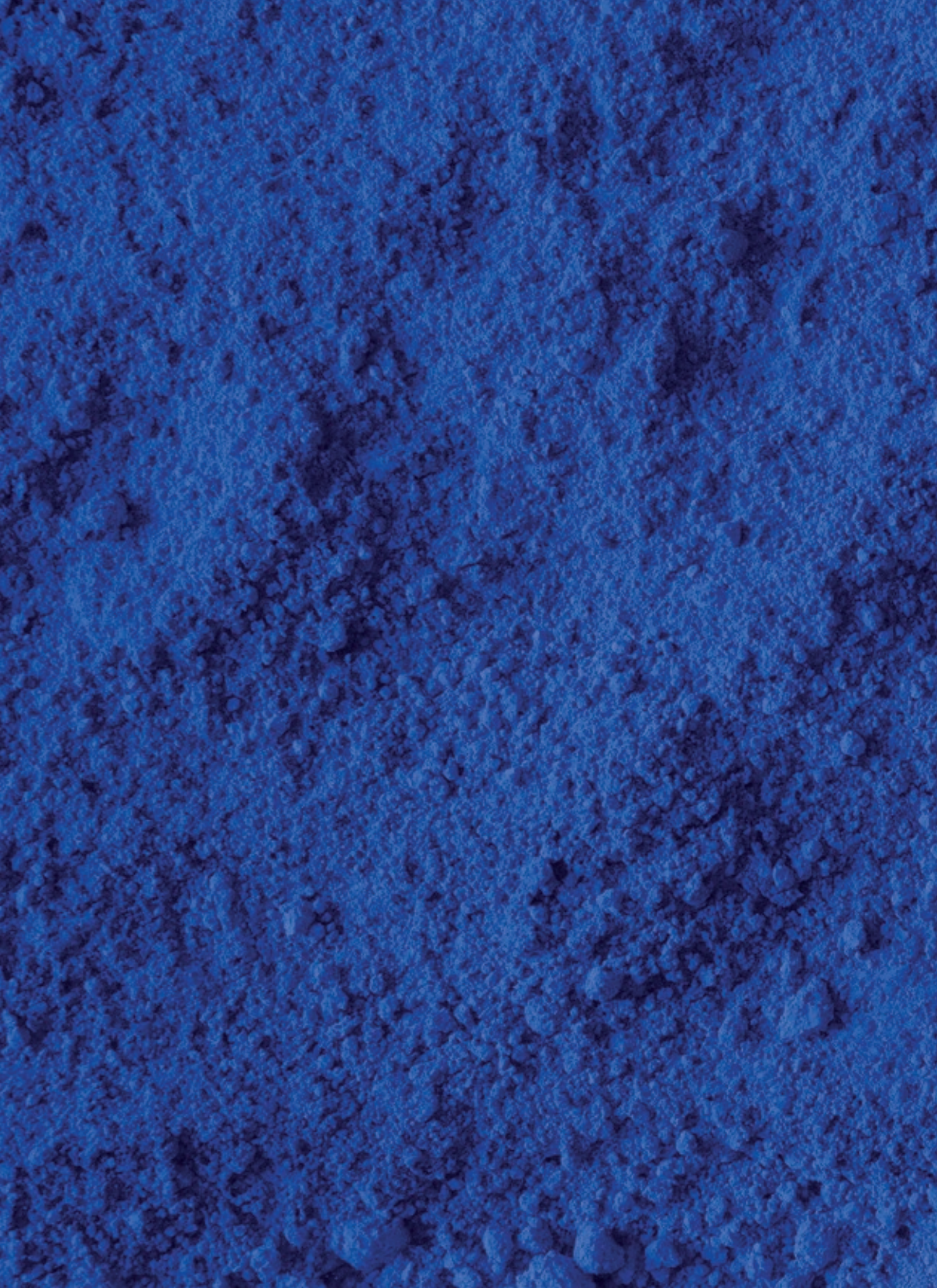
TecnoPrint

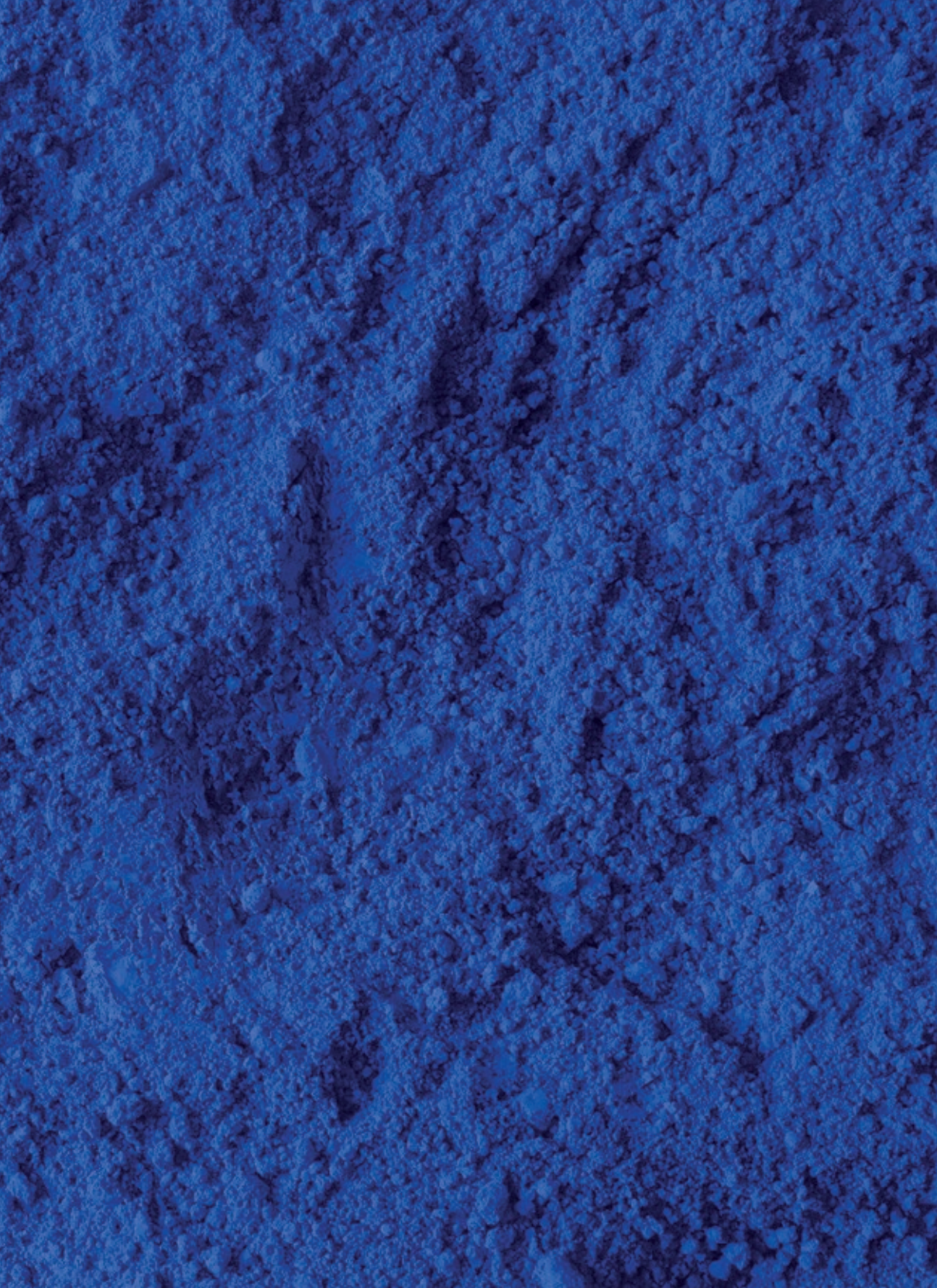


El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, UNAM, agradece el generoso apoyo de—The University Museum of Contemporary Art, MUAC, UNAM, thanks the generous support of:

CALVIN KLEIN







Publicado con motivo de la exposición *Yves Klein* (26 de agosto de 2017 al 14 de enero de 2018) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Published on occasion of the exhibition *Yves Klein* (August 26, 2017 to January 14, 2018) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México City.

Textos—Texts

Daniela Franco, Yves Klein, Klaus Ottmann,
Daniel Saldaña París, Jorge Volpi

Traducción—Translation

Christopher Michael Fraga, Martín Gambarotta
Klaus Ottman, Martí Soler

Edición—Editor

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination

Ana Xanic López · MUAC

Asistente editorial—Editorial Assistant

Adrián Martínez Caballero
Maritere Martínez Román

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC, Ana Xanic López · MUAC
Jaime Soler Frost, Christopher Michael Fraga

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia

Asistente de formación—Layout Assistant

Krystal Mejía

Primera edición 2017—First edition 2017

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Insurgentes Sur 3000,
Centro Cultural Universitario, C.P. 04510, Ciudad de México

D.R. © Yves Klein Estate, ADAGP, Paris, SOMAAP, México 2017 for all reproductions of works,
documents and texts by Yves Klein

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores y—the authors for the images and

© 2017, Editorial RM, S.A. de C.V.

Río Pánuco 141, colonia Cuauhtémoc, 06500, Ciudad de México

© RM Verlag S.L.C./Loreto 13-15 Local B, 08029, Barcelona, España

www.editorialrm.com

332

ISBN RM Verlag 978-84-17047-31-3

ISBN UNAM 978-607-02-9550-8

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

All rights reserved. This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

Imagen en página 1—Image on page 1: *Antropometría sin título—Untitled Anthropometry* (ANT 97), ca. 1960 [Cat. 4]

Imagen en página 4—Image on page 4: Detalle de *Pigmento puro—Detail of Pure Pigment* (PIG 1), 1957. Instalación—Installation, 2017 [Cat. 74]

YVES KLEIN



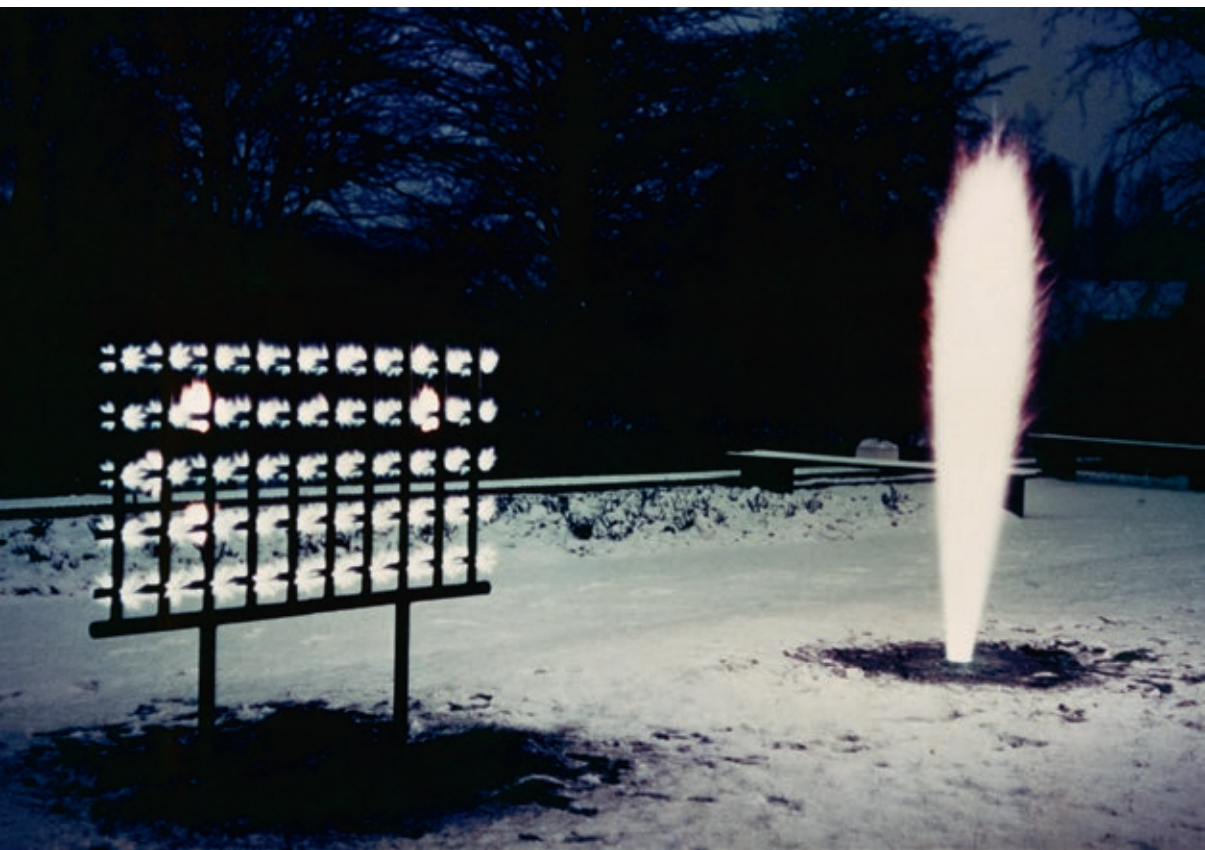
| | | |
|--|----------------------|-----|
| | Presentación | 12 |
| | Presentation | 16 |
| | — | |
| | JORGE VOLPI | |
| Mi posición en el combate entre la línea y el color | | 20 |
| My Position in the Battle between Line and Color | | 24 |
| La evolución del arte hacia lo inmaterial | | 28 |
| The Evolution of Art towards the Immaterial | | 62 |
| Manifiesto del Hotel Chelsea | | 94 |
| Chelsea Hotel Manifesto | | 104 |
| | — | |
| | YVES KLEIN | |
| La utopía del entusiasmo de Yves Klein | | 178 |
| Yves Klein's Utopia of Enthusiasm | | 194 |
| | — | |
| | KLAUS OTTMANN | |
| Yves Klein por Yves Klein por Yves Klein por daniela franco | | 210 |
| | — | |
| | DANIELA FRANCO | |
| El libro, la ficción, el cielo | | 232 |
| Book, Fiction, Sky | | 240 |
| | — | |
| | DANIEL SALDAÑA PARÍS | |
| Cronología—Timeline | | 249 |
| Exhibiciones Individuales—Personal Exhibitions (1950–1962) | | 295 |
| Filmografía Selecta—Selective Filmography (1953–1963) | | 300 |
| Bibliografía—Bibliography | | 303 |
| Catálogo—Catalogue | | 311 |
| Créditos—Credits | | 321 |

< *Salto al vacío—Leap into the Void*, 5, rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, octubre—October, 1960.
 Artwork © Yves Klein Estate, ADAGP, Paris, SOMAAP, México 2017. Foto—Photo © Collaboration
 Harry Shunk and Janos Kender / J.Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Angeles

Páginas—Pages 10-11: *Dimanche 27 novembre 1960—Le journal d'un seul jour [Domingo 27 de noviembre de 1960—El diario de un solo día—Sunday November 27, 1960—The Diary of One Day]* (IMMA 36), 1960 [Cat. 15]

Presentación

JORGE VOLPI



*Muro de fuego y Fuente de fuego—Wall of Fire and Fountain of Fire, enero—January, 1961. Vista de la exposición—View of the exhibition *Monochrome und Feuer* en el— at the Museum Haus Lange, Krefeld. © Foto—Photo: Bernward Wember*

Yves Klein (Niza, 1928–París, 1962) consideró el arte una experiencia liberadora, bajo cualquier precepto y en cualquier ámbito. Hijo de Fred Klein, pintor figurativo, y Marie Raymond, pintora abstracta, creció en un ambiente marcado por lo visual. Siendo adolescente, a finales de la década de 1940, inquirió con asiduidad sobre la cuestión del color y una década después, hacia mediados de los años cincuenta, comenzó a exhibir sus cuadros monocromos, fungiendo las exposiciones de las galerías Iris Clert y Colette Allendy de París, en 1957, como el advenimiento de la “época azul” —su iniciación—, lo que al mismo tiempo confirmaría sus más íntimas sospechas: “mis cuadros no son más que las cenizas de mi arte”. Contrario a la línea y el dibujo, el color es libertad y sensibilidad —la esencia del *International Klein Blue* [Azul Internacional Klein], el icónico tono proyectado por el propio Klein. La premisa es la composición de un “ambiente”, una “irradiación”, dentro del cerco que representa cualquier galería y de ese modo revelar al espectador que lo que no se ve es lo auténtico, lo relevante, que lo mejor es apelar a la inocencia que conlleva la ilusión. Enaltecer lo intangible e inmaterializar las obras —erradicando marcos, formatos— supone eludir cualquier intermediación entre el artista y el observador, ello abre o restablece un vínculo primordial, da rienda suelta al juego que yace en la percepción y la asimilación. El arte, así, se aboca al desafío de la introspección placentera, para sí mismo o para aquellos que ansían percibir otras emociones y abandonar el simple acto de mirar.

La creación, bajo las premisas de Klein, es más un acto vital que pretende desencadenar hechos sensitivos que trasciendan no necesariamente a partir de la materia o la reinención de categorías y espacios, sino del desapego de cánones, fórmulas, contenidos o muros. Su ideal estético, que contempla la evocación y el regreso a un paraíso extraviado, primigenio, donde la sensibilidad sería el gran logro, se sitúa dentro de la añeja estirpe de los utopistas. Klein terminó de concebir su mundo ideal, no exento de inocencia, menos aún de lógica, una vez que fue consciente de que “la imaginación es el vehículo de la sensibilidad”. Klein no buscaba el fin del arte, o una “respuesta definitiva”, solamente dar un paso en otra dirección, retornar a algo que probablemente nos recompensaría con renovadas

costumbres de sentir y admirar. Quizá por esto, su labor y obsesiones resultan más cercanos a la utopía como causa y señal —un derrotero— que como un lugar o estadio inamovible que se deba conquistar —y al que más nos valdría no llegar—, pues no vacila en invocar la imaginación desmarcada de teorías y fronteras, sin bordes ni tonos manipulados, sino tal cual la representación del gozo, que no es otra cosa sino una forma depurada de la razón. De este modo, a cada obra debemos impelerle a abandonar su faceta visible —al fin predecible— para que su existencia palpable no sea un obstáculo, pues a decir de Oscar Wilde, los hechos no pueden ocupar el lugar de la fantasía.

La obra —la vida— de Yves Klein es una apología de esa evolución que pugna por conocer y apreciar una obra de arte bajo un cariz radicalmente diferente al tradicional, uno donde sean el color o lo evanescente, y no un trazo o un contenedor, una prisión, aquello que determine su naturaleza y alcance. En esta liberación de los sentidos a partir del despojo de las formas, de la pureza en sí, resulta indispensable una ruptura con las corrientes de las artes visuales que hicieron de la línea, el diseño y el contorno no sólo una fuente de inspiración sino, paradójicamente, un límite a la impresión plena que los colores por sí mismos brindan sin ambages dotándonos de sensibilidad, lo cual para el creador nizardo equivale a “entusiasmo puro”.

Yves Klein encarna, no sin ironía pues descreía de los símbolos, un referente del arte contemporáneo, quien, en su afán por depurar de influencias, alegorías e incluso creencias todo espacio susceptible de albergar el color sin recato alguno, condujo a otro plano lo que, según el propio Klein, el pintor francés Eugène Delacroix, célebre entre otras cosas por su manejo del color, exaltaba como lo indefinible y esencial de la pintura: “Ya no se trata de ver el color, sino de percibirlo”; todo debe transcurrir en un espacio despejado como la “forma definitiva de tratar el color”, por tanto el vacío es un preludio al “reino de lo sensible”. Así llegó a alertar Klein, tomando palabras de Gaston Bachelard, que “primero, no hay nada, luego hay un nada profundo, y después una profundidad azul”. Se trata de escuchar silencios y decorar recuerdos. No es casual además que el creador de “estados pictóricos inmateriales”, el atizador del vacío y la abstracción, apostara incluso en

sus etapas posteriores al desarrollo de los monocromos por los elementos naturales —fuego, agua— o el dinamismo del cuerpo humano —punto de partida de sus antropometrías— como instrumentos para pintar bajo la medida de lo impredecible, y hasta por el aire como argamasa de un nuevo urbanismo —universal, abierto—, ya que solo ahí se podrían plasmar otras nociones de belleza y valores de intercambio material, como el arte acción o el ejercicio de prácticas inmateriales.

Este recorrido por la obra de Yves Klein nos permite atisbar un capítulo relevante de la historia del arte, no solo por los episodios biográficos de un personaje visionario, que de manera singular se mimetizan con su aprendizaje y maduración como artista, pionero en más de un sentido de los fundamentos de las artes visuales de nuestro tiempo y que apostó por la creación de imágenes infinitas y la provocación de sensaciones aletargadas o inéditas.

La retrospectiva, coorganizada por el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Fundación Proa, es una oportunidad excepcional para conocer y apreciar ampliamente la aventura que hay detrás de la historia de un creador fuera de serie, cuyo legado sigue marcando pautas y liberando miradas.

Presentation

JORGE VOLPI



Obelisco y la fuente en la—Obelisque and Fountain in the Place de la Concorde iluminados de azul por la ocasión de “la Noche Blanca”—illuminated in blue for the occasion of the “Nuit Blanche”, París—Paris, 2006. Foto—Photo © David Bordes

Yves Klein (Nice, 1928–Paris, 1962) considered art to be a liberating experience, under any precept and in any setting. The son of Fred Klein, a figurative painter, and Marie Raymond, an abstract painter, he was born in an environment marked by the visual dimension. As an adolescent at the end of the 1940s, he assiduously pursued the question of color. A decade later he started showing his monochrome paintings, with the 1957 exhibitions at the Paris galleries of Iris Clert and Colette Allendy acting as the advent of the “blue period”—his initiation—which at the same time would confirm his most intimate suspicions: “my paintings are but the ashes of my art.” By contrast to line and drawing, color is freedom and sensibility—the essence of *International Klein Blue*, the iconic tone developed by Klein himself. The premise is to compose an “environment” or a “radiation” within the enclosed setting of any gallery, and thereby to reveal to the spectator that what is seen is not the authentic or the relevant, and that the best thing to do is to appeal to the innocence that brings hope along with it. Exalting the intangible and immaterializing artworks—eradicating frames and formats—entails avoiding any intermediation whatsoever between artist and observer. It opens or reestablishes a primordial connection, giving free rein to the play between perception and assimilation. Art is thus directed at the challenge of pleasurable introspection, for oneself or for those who are anxious to feel other emotions and to move beyond the simple act of looking.

Under Klein’s premises, creation is more than a vital act that attempts to unleash sensitive facts that would transcend not necessarily on the basis of matter or the reinvention of categories and spaces, but from the disregard of canons, formulas, contents or walls. His aesthetic ideal, which contemplates the evocation of and return to a lost original paradise, where sensibility would be a great achievement, is situated within the old lineage of the Utopians. Klein stopped conceiving of his ideal world, not exempt from innocence and less still from logic, once he became aware that “the imagination is the vehicle of sensibility.” Klein was not seeking the end of art, or a “the definitive answer,” but simply to take a step in a different direction, to return to something that would be likely to reward us with reinvigorated habits of feeling and admiring. Perhaps this is why his

work and his obsessions end up being closer to utopia as a cause and signal—a path to follow—than as an immovable place or stage that must be conquered—and which we would be better off not reaching—for he did not hesitate to invoke the imagination disassociated from theories and boundaries, without edges or manipulated tones, but as such the representation of enjoyment, which is nothing other than a purified form of reason. In this way, we must propel each work to abandon its visible—and ultimately predictable—side, in order for its palpable existence not to be an obstacle. For, as Oscar Wilde would say, facts are no substitute for fantasy.

Yves Klein's work—and moreover his life—is an apologia for the evolution that strives to know and appreciate a work of art under a radically different aspect from the traditional one, in which it is color or the evanescent rather than a trace or a container—a prison—that determines its nature and scope. In this liberation of the senses through the stripping away of forms, of purity in itself, there is an inescapable rupture with the currents of the visual arts that made the line, design and the contour not only a source of inspiration but paradoxically a limit to the full impression afforded directly by colors themselves, bestowing us with sensibility, which for the artist from Nice equates to “pure enthusiasm.”

Not without some irony, since he did not credit symbols, Yves Klein embodies a point of reference for contemporary art. His utterly immodest ambition to purify every space capable of housing color, ridding it of influences, allegories and even beliefs, took to another plane what, according to Klein, the French painter Eugène Delacroix—renowned among other things for his handling of color—exalted as the indefinable and essential quality of painting: “It is no longer a matter of seeing color, but of perceiving it”; everything must happen in a clear space as the “definitive way of treating color,” therefore the void is a prelude to the “reign of the sensible.” Thus Klein drew on Gaston Bachelard's words when he warned that “First there is nothing, then there is a deep nothing, then there is a blue depth.” It is a matter of listening to silences and decorating memories. It is no accident that the creator of “immaterial pictorial states,” the poker of the void and abstraction, would even, in his later stages, wager on the development of monochromes by natural elements—fire, water—or the dynamism of the human

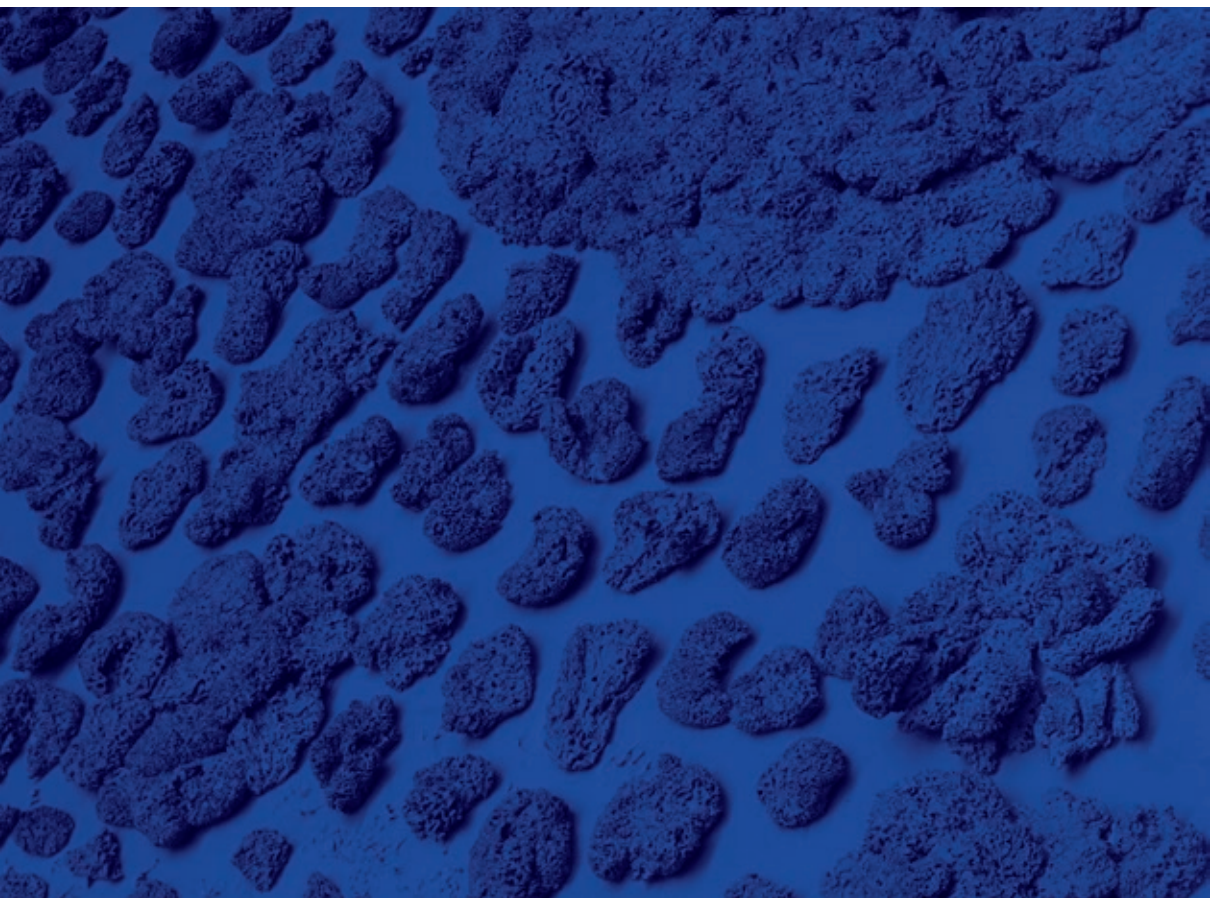
body—a point of departure for his anthropometries—as instruments for painting under the measure of the unpredictable, and even through the air as a mortar of a new, universal, open urbanism, since it was only there that other notions of beauty and values of material exchange could be captured, like action art or the exercise of immaterial practices.

This survey of Yves Klein's oeuvre allows us to take a look at an important chapter in the history of art, not only through the biographical episodes of a visionary figure, which uniquely follow his training and maturation as an artist; a pioneering figure, in more than one way, of the fundamentals of the visual arts of our time, who made a bid for the creation of infinite images and the provocation of sluggish or unprecedented sensations.

Co-organized by the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) at the Universidad Nacional Autónoma de México and the Fundación Proa, this exhibition is an exceptional opportunity to learn about and appreciate the adventure behind the history of an exceptional artist whose legacy continues to provide guidelines for artists and to liberate our ways of looking.

Mi posición en el combate entre la línea y el color

YVES KLEIN



Detalle de uno de los *Relieves de esponja* monumentales en el Teatro-Ópera de Gelsenkirchen—Detail of one of the monumental *Sponge-Relief* at the Gelsenkirchen Opera-House. Foto—Photo © David Bordes

El arte de pintar consiste, por lo que a mí respecta, en darle libertad al estado primordial de la materia. Un cuadro ordinario, tal como lo comprendemos en su materia general, es para mí como una ventana carcelaria, en el que las líneas, los contornos, las formas y la composición están determinadas por los barrotes. Para mí, las líneas dan concreción a nuestro estado de mortales, a nuestra vida afectiva, a nuestra razón, incluso a nuestra espiritualidad. Son nuestros límites psicológicos, nuestro pasado histórico, nuestra educación, nuestro esqueleto; son nuestras debilidades y nuestros deseos, nuestras facultades y nuestros artificios.

Por el contrario, el color tiene una medida natural y humana, está inmerso en una sensibilidad cósmica. La sensibilidad de un pintor no está atestada de rincones y recovecos misteriosos. Al contrario de lo que la línea buscaría hacernos creer, es como la humedad en el aire; el color es la sensibilidad convertida en materia, la materia en su estado primordial.

No puedo aprobar un cuadro “legible”, mis ojos no están hechos para leer un cuadro, sino para verlo. La pintura es color y Van Gogh se quejó: “Quisiera ser liberado de no sé qué prisión”.¹ Creo que inconscientemente sufría por ver el color cortado por la línea y sus consecuentes.

Sólo los colores habitan el espacio, mientras que la línea no hace más que viajar a su través y surcarlo. La línea atraviesa el infinito, mientras que el color permanece. Por el color, experimento una identificación total con el espacio; estoy realmente libre.

Durante mi segunda exposición parisiense en la casa Colette Allendy, mostré en 1956 una selección de proposiciones de colores y de formatos diferentes. Lo que esperaba

1— Georges Philippart (ed.), *Lettres de Vincent van Gogh à son frère Théo*, París, Éditions Bernard Grasset, 1937, p. 43. La siguiente es la cita exacta: “Y los hombres se encuentran con frecuencia ante la imposibilidad de hacer algo, prisioneros en no sé qué jaula horrible, horrible, absolutamente horrible.” La palabra *prisión* figura algunas líneas después: “¿Sabes lo que hace desaparecer la prisión?, se trata de todo afecto profundo, serio”.

del gran público era ese “Minuto de verdad”² del que hablaba Pierre Restany en su texto dedicado a mi exposición. Tomarse la libertad de hacer “tabula rasa” de toda esa capa de impureza exterior, e intentar alcanzar ese grado de contemplación en el que el color se vuelve plena y pura sensibilidad. Por desgracia, se comprobó en el transcurso de las manifestaciones que tuvieron lugar en esta ocasión que muchos de los espectadores eran esclavos de su forma habitual de ver y que se mostraban mucho más sensibles a la relación de las PROPOSICIONES entre sí y se recreaban los elementos decorativos y arquitecturales de un motivo de muchos colores.

Eso me incitó a ir todavía más adelante en mis búsquedas y hacer en enero de 1957, esta vez en Milán en la Galería Apollinaire, una exposición dedicada a lo que me permití llamar mi “Periodo Azul” (cierto es que desde hacía más de un año que me había dedicado a la búsqueda de la expresión más perfecta del azul). Esta exposición contaba con diez³ cuadros de un ultramarino oscuro, todos rigurosamente idénticos de tono, valor, proporción y amplitud. Las controversias apasionadas que resultaron de ella, y la profunda emoción que provocó entre las personas de buena voluntad, dispuestas a sustraerse de la esclerosis de las antiguas concepciones y de las reglas ancladas, señalan con el dedo la importancia del fenómeno. A pesar de todos los errores, las ingenuidades y las utopías en las que vivo, estoy feliz de andar en la búsqueda de un problema de tan gran actualidad. Nos falta —y esto no es una exageración— pensar que vivimos en la era atómica, en la que todo lo que es material y físico puede desaparecer de la noche a la mañana para ceder el lugar a todo lo que podemos imaginar como más abstracto. Creo que, para el pintor, existe una materia sensible y coloreada que es intangible.

Considero pues que el propio color, en su aspecto físico, llega a limitar y a sojuzgar mi esfuerzo hacia la creación de estados artísticos sensibles.

2— “La Minute de vérité” [El momento de la verdad], texto de Pierre Restany para la invitación de la apertura de la exposición *Propositions monochromes* en la galería Colette Allendy, 21 de febrero de 1956.

3— Once cuadros. Véase “La evolución del arte hacia lo inmaterial” en esta publicación, p. 42.

Para alcanzar ese “indefinible”⁴ de Delacroix que es la esencia misma de la pintura, me dediqué a la “especialización” del espacio, que es mi última forma de tratar el color. No se trata ya de ver el color, sino de “percibirlo”.

En estos últimos tiempos, el trabajo del color me ha llevado a pesar mío a buscar poco a poco la realización de la materia con un apoyo (del observador, del traductor) y he decidido ponerle fin al conflicto; en la actualidad mis cuadros son invisibles y ellos son los que quiero mostrar en mi próxima exposición parisina en la galería Iris Clert de una manera clara y positiva.

Voyelles

A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul: vocales,
Algún día diré su oculto nacimiento:
Negro corsé velludo, la A, de moscas brillantes
Zumbando alrededor de crueles pestilencias,

Golfo umbrío; la E, candor de vapor y tiendas,
Nobles lanzas de helero, reyes blancos, temblor
[de umbelas;
La I, púrpuras, sangre expectorada y risas
De labio hermoso en ira o embriaguez contrita;

La U, ciclos, divino vibrar de mares verdes,
Paz de los pastos sembrados de reses, paz de arrugas
Impresas por la alquimia en frentes estudiosas;

La O, Clarín Supremo de estridores extraños,
Silencios travesados por Ángeles y Mundos
—¡O la Omega, violeta el rayo de Sus Ojos!

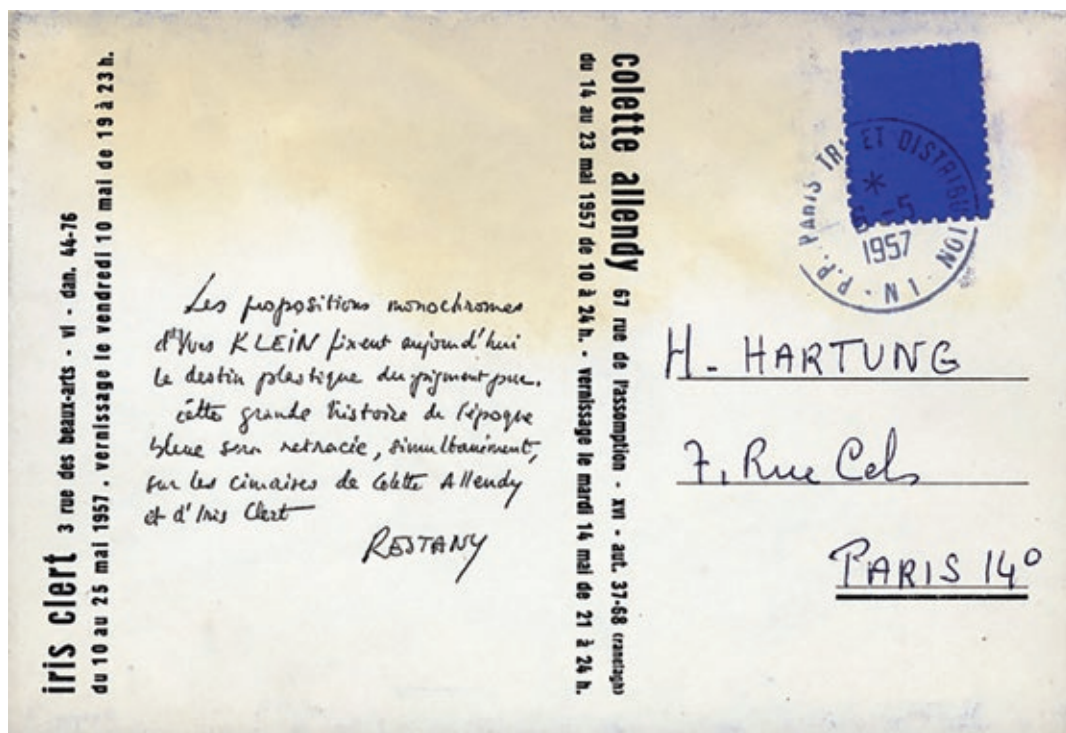
ARTHUR RIMBAUD⁵

4— Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, París, Plon (1931-1932), 1980, p. 850.

5— Arthur Rimbaud, “Voyelles”, en *Obra poética y correspondencia escogida*, trad. de José Luis Rivas y Frédéric-Yves Jeannet, ed. Marc Cheymol, México, UNAM-Embajada de Francia en México-Alianza Francesa de México, A. C., 1999, p. 132.

My Position in the Battle between Line and Color

YVES KLEIN



Carta invitación con sello azul enviada por Yves Klein a Hans Hartung para su exposición doble—Invitation card with blue stamp sent by Yves Klein to Hans Hartung for his double exhibition *Yves Klein: Propositions monochromes* en la—at Galerie Iris Clert y en la—and Galerie Colette Allendy, mayo—May, 1957

For my part, the art of painting consists in liberating the first state of matter. Ordinary painting, painting as it is commonly understood, is a prison window, whose lines, contours, forms, and composition are all determined by bars. For me the lines concretize our mortality, our emotional life, our reason, and even our spirituality. They are our psychological boundaries, our historic past, our skeletal framework; they are our weaknesses and our desires, our faculties, and our contrivances.

Color, on the other hand, is the natural and human measure; it bathes in a cosmic sensibility. The sensibility of a painter is not encumbered by mysterious nooks and crannies. Contrary to what the line tends to lead us to believe, it is like humidity in the air; color is the materialization of matter, matter in its first, primal state.

I can no longer approve of a “readable” painting; my eyes are made not to read a painting but, rather, to see it. Painting is COLOR, and Van Gogh proclaims: “I long to be freed from I know not what horrible cage.”¹ I believe that he unconsciously suffered from seeing color cut into pieces by lines and by its consequences.

Colors alone inhabit space, whereas the line only travels through it and furrows it. The line travels through infinity, whereas color is infinity. Through color I experience total identification with space; I am truly free.

In the course of my second Paris exposition at the Colette Allendy gallery in 1956, I displayed a selection of PROPOSITIONS of colors in varying formats. What I expected from the general public was that “Minute of Truth” of which Pierre Restany² spoke in a text written for the exhibition. Taking the liberty of making a “clean slate” of any exterior impurity, I attempted to attain that degree of contemplation

—

1— The exact citation is as follows: “And men are often prevented in circumstance from doing things, imprisoned in I do not know what horrible, horrible, most horrible cage.” *The Letters of Vincent van Gogh*, ed. Mark Roskill, New York, Touchstone, 1997, p. 126.

2— “La Minute de vérité” [The Moment of Truth], by Pierre Restany for the *Propositions monochromes* opening invitation at the Colette Allendy’s Gallery, February 21, 1956.

where color becomes full and pure sensibility. Unfortunately this occasion made apparent that many spectators were slaves to their manner of seeing, and that they were much more sensitive to the relationships of the PROPOSITIONS to each other and tended to recreate decorative and architectural elements out of colors.

This forced me to go much further in my experiments and to present, in January 1957 at the Apollinaire Gallery in Milan, a show devoted to what I dared to call my “Blue Period” (it is true that for more than a year I had devoted myself to the pursuit of the perfect expression of blue). This show included ten³ paintings in ultramarine blue, all of them rigorously identical in tone, value, proportion, and size. The passionate controversies that arose from these and the deep emotions that they provoked among persons of good will, who were prepared to suspend the sclerosis of old conceptions and set rules, testify to the importance of the event. Despite all the errors, the naïveté, and the utopian ideals in which I live, I am happy to be in pursuit of a problem of such great significance. We absolutely must realize—and this is no exaggeration—that we are living in the atomic age, where all physical matter can vanish from one day to the next to surrender its place to what we can envision as the most abstract. I believe that for the painter, there exists a sensible and colored matter that is intangible.

I thus believe that color itself, in its physicality, can limit and control my effort towards creating perceptible artistic states.

In order to attain this “indefinable” quality⁴ that Delacroix regards as the essence of painting, I became a “specialist” of space, which is my ultimate way of treating color. It is no longer a question of seeing color, but rather of “perceiving” it.

Lately, working with color has led me, in spite of myself, to pursuit, little by little, the creation of matter with a support structure (that of the observer, of the translator) and I have decided to bring an end to the conflict; at present, my

3— Eleven paintings. See “The Evolution of Art towards the Immaterial” in this publication, p. 62.

4— Eugène Delacroix, *The Journal of Eugène Delacroix*, second edition, edited by Hubert Wellington, translated by Lucy Norton, Oxford, Phaidon, 1980.

paintings are invisible and it is these that I wish to display at my next Paris exhibition at the Iris Clert Gallery in a clear and positive manner.

Vowels

Black A, White E, Red I, Green U, Blue O: vowels.
Someday I'll explain your bourgeoning births:
A, a corset; black, hairy, buzzing with flies
Bumbling like bees around a merciless stench.

And shadowy gulfs; E, white vapors and tents, proud
Glacial peaks, white kings, shivering Queen Anne's lace;
I, purples, bloody spittle, lips' lovely laughter
In anger or drunken contrition;

U, cycles, divine vibrations of viridian seas;
Peace of pastures sown with beasts, wrinkles
Stamped on studious brows as if by alchemy;

O, that last Trumpet, overflowing with strange discord,
Silences bridged by Worlds and Angels:
– O the Omega, the violet beam from His Eyes!

ARTHUR RIMBAUD⁵

5— Arthur Rimbaud, "Voyelles", in *Poésies [Rimbaud Complete]*, trans. Wyatt Mason, New York, Modern Library, 2002, p. 104].

La evolución del arte hacia lo inmaterial

—
YVES KLEIN



Yves Klein dando su conferencia en la—giving his lecture at the Université Paris-Sorbonne,
París—Paris, 3 de junio de—June 3, 1959. Foto—Photo © Roger Duval

Presentación de Iris Clert

Señoras y señores, tengo el placer esta noche de presentarles a Yves Klein.

Yves Klein es hijo de pintores. Después de haber estudiado en la Escuela Nacional de la Marina Mercante² y en la Escuela Nacional de Lenguas Orientales, es sucesivamente librero en Niza y entrenador de caballos de carreras en Irlanda. En 1949, 1950 y 1951 viaja por toda Europa. En 1952 se embarca hacia Japón, donde estudia las antiguas artes marciales. Regresa del Japón después de haber obtenido el grado de cinturón negro, 4º dan, del Kôdôkan de Tokio. Es entonces cuando se le nombra Director Técnico de la Federación Nacional de Judo de España en 1954. Durante todo este tiempo sigue con la pintura y ya en su forma monocromática desde 1946, y publica simultáneamente *Les fondements du Judo* en Bernard Grasset de París y una selección de reproducciones a color de sus obras,

—

1— Se ha establecido el texto de la conferencia en la Université Paris-Sorbonne a partir de la grabación. El manuscrito mecanografiado conservado en los Yves Klein Archivos fue re trabajado y presenta variantes con relación a lo que efectivamente dice en su alocución. Se conoce igualmente un manuscrito de gran formato que le habría servido a Klein para una lectura en voz alta, pero está incompleto y no parece corresponder al documento que vemos colocado sobre el pupitre que aparece en las fotografías tomadas en la Université Paris-Sorbonne. En estas condiciones, la grabación es el documento más fiable, aunque parezca haber sido objeto de cortes o de montajes. Según la nota intitulada “Origines de la carrière picturale”, por ejemplo, un film a color de quince minutos fue proyectado durante la conferencia, pero no hay nada en la grabación en disco que corresponda a una interrupción por el tiempo de la proyección. Se han usado comillas o el texto se ha puesto a bando para las frases claramente identificables como citas. Las variantes introducidas por Yves Klein al igual que los cortes y las referencias se señalan en notas.

2— En dos notas biográficas, Klein escribe que fue alumno de la Escuela de la Marina Mercante y de la Escuela de Lenguas Orientales. La primera fue publicada bajo el título “Histoire personnelle” en *Le dépassement de la problématique de l’art*, La Louvière, Editions de Montbliart, 1959. La segunda, fue retomada en parte por Iris Clert en su presentación de la conferencia. El embellecimiento de la realidad (Klein en realidad trabajó en un criadero de caballos y vendió libros en la tienda de su tía en Niza) bordea aquí la ficción pura y simple. Nunca fue alumno de la Escuela de la Marina Mercante, pero sin duda soñó con serlo hasta 1944, cuando entró en la Escuela de Ingeniería en París, que prepara para la Escuela de la Marina Mercante, pero también para el bachillerato. Esta presentación ventajosa será divulgada con frecuencia más tarde.

en las ediciones Franco de Sarabia en Madrid, que envía a París. Desde esa época empieza a llamar la atención sobre su persona. En 1955 decide abandonar toda actividad judoca por la pintura y regresa a vivir a París.

Debo confesar que cuando vi por primera vez sus cuadros me quedé pasmada. Quise en principio pensar en una enorme broma y después, poco a poco, a pesar mío, me dejé envolver por la magia del color puro, y comprendí. Pero ¿comprender qué? No hay nada, exclama en su interior la personalidad al despertar sobresaltada.

Yves Klein había expuesto, en 1955 y 1956, en la galería Colette Allendy en París. Me decidí a exponerlo en mi galería en 1957. Acababa de iniciar su época azul, una de las más importantes manifestaciones de su carrera de pintor. Ahí fue donde me di cuenta del poder extraordinario de ese estilo, aunque inadmisibles a primera vista, en el marco de los conceptos, incluso los más audaces, establecidos y reconocidos hoy. Si Kazimir Malévich llegó a la exasperación de la forma, Yves Klein había llegado hasta la exasperación del color e incluso más allá, hasta la inmaterialización del cuadro, exposición que presenté en mi galería en abril de 1958 y que fue un éxito total. Mientras tanto, emprendió la realización de dos cuadros gigantes en el salón de la Ópera de Gelsenkirchen, en Alemania, cuya maqueta fue expuesta en ese momento en mi galería.

Hoy, toda una ola de seguidores apasionados sigue sus pasos por toda Europa, continuando con su ética, lo que transforma a este joven de treinta y un años, con frecuencia a pesar suyo, en director de escuela. A este título les hablará esta noche junto con el arquitecto Werner Ruhnau, su colaborador en la arquitectura del aire, de la inmaterialización en el arte. [*Aplausos*]

Señoras y señores,

Me permito desde ahora devolverle a Iris ese título que ha querido atribuirme de director de escuela, pues creo que es ella la directora de escuela que nos agrupa en su galería y que nos estimula en nuestro trabajo y en nuestras búsquedas. [*Aplausos*]

Parece que una vez llegados a los hechos que vamos a exponerles en estas dos comunicaciones, la de esta

tarde y la del viernes,³ Werner Ruhnau y yo, debo tomar mi impulso ante ustedes remontando en retrospectiva a partir del trampolín de mi evolución, mirando hacia atrás, sin perder de vista el extremo tan conscientemente alcanzado, el de la inmaterialización en el arte, para intentar rebotar, en un solo salto prodigioso, desde la orilla de la problemática del arte a una auténtica realidad inmaterial, y ello porque apelamos a la sensibilidad, de la que creemos haber delimitado la inteligente existencia desde hace ya largo tiempo, incluso quedándonos a pesar nuestro aprisionados en el vértigo psicológico de la composición, en los límites del inconmensurable prestigio de la propia vida, de la vida en sí, en la que la personalidad en ningún caso puede inscribirse. El arquitecto Werner Ruhnau los llevará por lo inmaterial mediante un desarrollo histórico de la arquitectura a través de las edades. Por mi lado, como pintor, intentaré llevarlos por ese mismo inmaterial según mis experiencias personales, entrecortado de reflexiones sobre las operaciones sucesivas que volveremos a ver a contrapelo del tiempo.

¿Por qué este remontar retrospectivo en el tiempo? Porque justamente no quiero dejarme captar ni que ustedes se dejen captar ni por un instante por el fenómeno del ensueño sentimental y pintoresco que crea inevitablemente un aterrizaje brusco en determinada parte del pasado, precisamente en el pasado psicológico, que es el contra-espacio,⁴ el espacio del que intento salir mediante mi trabajo desde hace diez años. Trabajo ingrato, penoso y sembrado de dudas crueles con frecuencia, que no obstante terminó por engendrar la arquitectura del aire, que ya casi es una realidad elaborada por Werner Ruhnau y yo mismo, y que promete, en un futuro que espero cercano, la organización según nuestros deseos de una comodidad física total ante los fenómenos y circunstancias

—

3— La conferencia tuvo lugar el 3 de junio de 1959, en la sala Turgot. Bajo el patrocinio de la Embajada de Alemania y de su agregado cultural Bernhard von Tieschowitz, parecería que inicialmente se había previsto una segunda sesión para el 5 de junio.

4— El término ha sido utilizado por Bachelard, que cita a Raoul Ubac (Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, París, Librairie José Corti, 1943, Le Livre de Poche, col. "Biblio/Essai", s. f., p. 15 [Hay trad. española: *El aire y los sueños*, trad. Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, Col. Breviarios, v. p. 19]).

atmosféricas y térmicas de la naturaleza en la superficie de nuestro planeta.

Así pues, empiezo con frialdad a recoger el hilo de Ariadna, que es para mí esa impalpable sensibilidad, nueva materia y nueva dimensión, antes de entrar en el laberinto de la sensiblería, prometiéndome firmemente no dejarle jamás hasta el regreso. Y he aquí cómo han sucedido las cosas.

En un principio en Amberes, apenas hace dos meses, cuando fui invitado a exponer con un grupo de artistas compuesto por [Pol] Bury, [Jean] Tinguely, [Dieter] Rot, [Robert] Breer, [Heinz] Mack, [Bruno] Munari, [Daniel] Spoerri, [Otto] Piene, [Rafael] Soto; me presento, y, en el momento de la inauguración, en el lugar que se me reservó en la sala de exposiciones de Hessehuis, en lugar de colocarle un cuadro o un objeto tangible y visible cualquiera, pronuncio en alta voz ante el público estas palabras tomadas de Gaston Bachelard: “Primero no hay nada, luego hay una nada profunda, después hay una profundidad azul”.⁵

El organizador belga de esa exposición me pregunta entonces dónde está mi obra. Le respondo:

—Aquí, aquí en donde estoy hablando en este momento.

—Y, ¿cuál es el precio de esta obra?

—Un kilo de oro, un lingote de oro de un kilo será suficiente.

¿Por qué estas condiciones extravagantes en vez del precio normal representado simplemente por una suma de dinero? Porque, en vista de la sensibilidad pictórica en su estado de materia prima en el espacio por mí especializado y estabilizado, al pronunciar esas pocas palabras a mi llegada, que han hecho correr la sangre de esa sensibilidad espacial, no se puede pedir dinero. “La sangre de la sensibilidad es azul”, dijo Shelley y ésta es precisamente mi opinión. El precio de la sangre azul en ningún caso puede ser en dinero. Es preciso que sea en oro. Y después, como lo veremos más tarde, en el análisis del sueño despierto del doctor Robert Desoille,⁶ el azul, el oro y el rosado son de la

5— *Ibid.*, p. 218. [Trad. esp., p. 210].

6— Robert Desoille (1890-1966), al que Yves Klein descubrió probablemente a través de los escritos de Bachelard, es el inventor en 1923 de un método

misma naturaleza. El trueque en el nivel de estos tres estados es razonable.

El público es muy receptivo, se le capta con un valor nuevo y, lleno de buena voluntad, queda perplejo y atiende a cualquier cosa, ya que no ve una y otra vez nada con sus ojos, ni pintura, ni cualquier fenómeno visual. Resuelvo comentar mi acto y declaro: “Les parece quizá que ahí intento lo imposible, que me precipito hacia algo que es inhumano... Para decir verdad, casi desearía eso por mi parte; quiero decir que desearía comenzar hoy mediante ese acto mi carrera pictórica, pero ¡ay! todo esto es bello y tan humano en el sentido más auténtico y constructivo que sea, el más clásico que sea, ya que es el resultado de una larga evolución, de una continua y perseverante búsqueda personal, con frecuencia difícil a través de los años, de una liberación, de una comodidad cada vez más cierta, más justa y más aireada en la existencia material y tangible que vivimos, existencia ahogada y oscurecida por la técnica, que es la falsa perspectiva ilusoria de la ciencia. La verdadera ciencia que es, ella sí, arte puro”.

Justamente he buscado reducir a los límites más extremos mi acción pictórica para esta exposición. Podría haber hecho gestos simbólicos, como barrer el lugar que me ha sido reservado en esta sala, asimismo podría haber pintado los muros con un pincel seco, sin color. ¡No! Estas pocas palabras que pronuncié ya eran demasiadas. No debería haber venido para nada ni mi nombre debería de haber figurado en el catálogo. [*Aplausos*]

“Donde la técnica fracasa, la ciencia comienza”, dijo Herschel.⁷ Y creo poder decir con sentido común, en esta tarde que no será con cohetes, con sputniks o misiles, que el Hombre realizará la conquista del espacio, ya que de este modo siempre será un turista de ese espacio; pero sí habitándolo con sensibilidad, es decir, no sólo inscribiéndonos en él sino impregnándonos de él, al corporizarnos con la vida misma que es este espacio en el que reina la

—

terapéutico llamado “Sueño despierto dirigido”. Es el autor sobre todo de *Exploration de l'affectivité subconsciente para la méthode du rêve éveillé. Sublimation et acquisitions psychologiques*, aparecido en París en 1938.

7— Sir William Herschel (1738-1822), astrónomo y músico germano-británico.

fuerza tranquila y formidable de la imaginación pura y de un mundo feudal en el que, como nosotros, el Hombre, ¡no tiene jamás ni comienzo ni fin!

No hay que entender que yo condene la técnica, no, pero dejémosla en su lugar. Cuanto más vivimos en lo inmaterial, más amamos la materia. La técnica es un medio, la ciencia como el arte es un fin. En ningún caso la técnica puede convertirse en una entidad completa, autónoma, como lo es el hecho científico o la obra de arte. “¡Malhaya el cuadro que nada muestra más allá de lo finito! El mérito del cuadro es indefinible: es justamente lo que escapa a la precisión”, transcribe Delacroix en su diario.⁸

Con ocasión de una inauguración, el último enero, de uno de mis amigos pintores, pronuncié estas pocas palabras sobre uno de los problemas que según nosotros, Werner Ruh-nau y yo, están siempre entre los más importantes, los más humanos que siempre han existido: la cooperación en el arte.

Esta alocución se resume en sustancia a esto: cooperar quiere decir conjugar su acción con otras, frente a una meta a alcanzar. La meta por la que yo propongo la cooperación es el arte. En el arte se encuentra sin problemática alguna la fuente de vida inagotable según la cual, si somos verdaderos artistas liberados de la imaginación soñadora y pintoresca del dominio psicológico que es el contra-espacio, el espacio del pasado, alcanzaremos la vida eterna, la inmortalidad. La inmortalidad se conquista en común, es una de las leyes de la naturaleza del Hombre, en función del universo: para crear, nunca hay que volver atrás para considerar su obra, pues entonces viene la interrupción, viene la muerte. La obra debe ser como una estela volumétrica de penetración por impregnación en la sensibilidad, en el espacio inmaterial de la propia vida.

En esta asociación de esfuerzos, debemos pues practicar individualmente la imaginación pura. Esta imaginación de la que hablo no es una percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, costumbre de colores y de formas. Nada tiene que ver con los cinco sentidos, con el dominio sentimental o incluso pura y fundamentalmente emocional. Ésa es la imaginación de los artistas que no

8— Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, París, Plon (1931-1932), 1980, p. 850.

pueden en ningún caso participar, ya que, si quieren salvar a todo precio su personalidad, matan a su individuo espiritual fundamental y pierden la vida.

Esos artistas que no pueden cooperar trabajan desde el vientre, desde el plexus, desde las tripas. Los artistas que pueden crear en común son aquellos que trabajan con el corazón y la cabeza. Son artistas que saben lo que es la responsabilidad de ser hombres frente al universo. En esos artistas, la imaginación está en su psiquismo. La experiencia continua de la apertura, la experiencia misma de la novedad, como dice Gaston Bachelard.⁹ Para esos artistas dispuestos a la cooperación, imaginar es ausentarse, es lanzarse a una vida nueva. En sus múltiples impulsos, en todas las direcciones y en todas las dimensiones, están paradójicamente unidos y separados a la vez. La imaginación es para ellos “la audacia de la sensibilidad”.

¿Qué es la sensibilidad? Es lo que existe más allá de nuestro ser y que sin embargo nos pertenece siempre. La vida misma no nos pertenece. Mediante la sensibilidad es que la vida nos pertenece y la podemos alcanzar. La sensibilidad es la moneda del universo, del espacio, de la gran naturaleza que nos permite alcanzar la vida en su estado de materia primera.

La imaginación es el vehículo de la sensibilidad. Transportados por la imaginación, logramos la vida, la propia vida, la vida que es el arte absoluto. En la estela de esos desplazamientos volumétricos, en ese lugar, gracias a una velocidad estática vertiginosa, se materializa de pronto y aparece ante el mundo tangible el arte absoluto, lo que los mortales llaman con una sensación de vértigo: el “gran arte”.

Propongo pues, la creación en común a los artistas que ya conocen lo que acabo de enunciar y quizá más aún, burlarse de su personalidad posesiva, egoísta y egocéntrica, mediante una especie de exasperación del Yo, en todas sus actividades representativas del mundo teatral, tangible, psíquico y efímero, en el que bien conocen estar a punto de desempeñar un papel —yo les propongo continuar diciendo “mi obra” cada uno por su lado por separado, al hablar a los muertos vivos que nos rodean en la vida cotidiana de la

—

9— Bachelard, *op. cit.*, pp. 5-6 [pp. 9-10].

obra común, realizada sin embargo en cooperación. Les propongo continuar alegremente diciendo “yo, mi, la mía, el mío”, etc., y no el hipócrita “nuestra” y “de nosotros”, pero tan sólo después de haberse adherido todos espiritualmente a esta idea de conjugación de los medios en la creación de arte.

Encontraría entonces normal y natural enterarme un día que uno de los miembros del famoso pacto ha firmado de pronto, espontáneamente, uno de mis cuadros en algún lugar del mundo, sin siquiera hablar de mí ni de nuestra empresa. Por lo mismo, todo lo que me guste de entre las obras de los demás miembros de esta especie de pacto, me apresuraré a firmarlo sin preocuparme para nada en señalar que la obra no es mía, de hecho. [*Aplausos*] Llego a este extremo en cierto modo algo primario en apariencia, ingenuo y excéntrico, quizá, para mostrar claramente cómo, en esta cooperación que propongo, se tratará de no hacer caso del mundo convencional, psicológico, para llegar a vernos libres de él.

No hablo de manera utópica al proponer este programa, con el fin de intentar poner en marcha, bajo bases diferentes, un perfecto Bauhaus en 1959. Hablo con conocimiento de causa. Desde hace ya un año que practico con éxito, junto con el arquitecto Werner Ruhnau, este género de cooperación. Hemos creado juntos la arquitectura del aire y muchas otras cosas que aún están en preparación. Con el escultor Norbert Kricke hemos creado, sin que se haya todavía realizado, plásticas de agua, de viento, de fuego y de luz. Con Jean Tinguely hemos ahondado juntos un venero de maravillas constantemente renovado desde hace diez meses: la del conmovedor movimiento estático fundamental en el universo.

Finalmente, quiero rendir homenaje muy especialmente a Iris Clert, en nombre de todos sus “potros”, como ella nos llama, por su espíritu elevado y entusiasta de trabajo en común, por su genio magnético de organizadora que, apenas en dos años, ha sabido reunir en su galería, ya lo dije, a los investigadores más obstinados y más auténticos en el arte de hoy.

En conclusión, al proponer una empresa común en el arte a los artistas del corazón y de la cabeza, les propongo de hecho sobrepasar el arte mismo y trabajar

individualmente de regreso a la vida real, aquella en que el hombre pensante ya no es el centro del universo, sino el universo, el centro del Hombre. Entonces conoceremos el prestigio con relación al vértigo de antes, y así nos convertiremos en hombres aéreos, conoceremos la fuerza de atracción hacia lo alto, hacia el espacio, hacia ninguna parte y por todas partes a la vez. La fuerza de atracción así dominada, levitaremos literalmente en una libertad total física y espiritual.

Aprovecho este momento para responder a toda clase de intentos pictóricos de hoy, llamados de “gesto”, llamados de “signo”, llamados de la “velocidad”, pues conozco un artista que ha creado máquinas para pintar cuadros de este tipo. Estas máquinas y sus obras serán presentadas dentro de poco tiempo en París. Se trata de cierto arte abstracto o no figurativo, lo que fue la fotografía frente al realismo del siglo XIX. Al igual que la exasperación académica del realismo fue detenida por la fotografía que, según yo, permitió que la pintura volviera a tomar el camino del asombro, lo que siempre debe hacer para ser justamente pintura, arte —ese camino fue el impresionismo. Incluso, estas máquinas extraordinarias que producen cuadros de una calidad, de una improvisación, de una variedad inaudita e indiscutible, en este espíritu técnico del “signo” y de la “velocidad”, detendrán felizmente a tiempo esa clase de arte abstracto que, peligrosamente desde hace años, precipita toda una generación hacia un vacío no pleno, justamente hacia lo que es el azote moral de Occidente: la hipertrofia del Yo, de la personalidad.

Busco precisarles a estos artistas que han atacado con frecuencia mi forma de pintar, que no me interesa ningún signo para orientarme en la navegación por el mar de la sensibilidad. A partir de Poincaré, podríamos decir que nuestras sensaciones no nos pueden dar la noción de espacio. Esta noción se construye gracias al espíritu con elementos que preexisten en él. Las sensaciones por sí mismas no tienen ningún carácter espacial. “No es por ir deprisa que alcanzamos velocidad”.

Descartes, a quien todos los fanáticos de este arte del gesto y del signo condenan y desprecian, previó el ingenio técnico que se vuelve en objeto científico. Estas máquinas para pintar estarán bien pronto a disposición de quien

deseo ejecutar no importa a qué velocidad o lapso temporal, limitado o ilimitado, con fuga o sin fuga, cólera, delicadeza, dulzura, brutalidad, una tela abstracta de calidad, rellena de signos extraordinarios, ejecutada por gestos no menos extraordinarios de esas máquinas que son en sí mismas, además, el colmo de lo espectacular. [*Aplausos*]

Dicho esto, regreso a los intentos de coordinación entre artistas en la cooperación por un arte absoluto, intentos que todavía hoy no son fáciles de realizar. He aquí en principio una suma de lo que esta búsqueda ha realizado. Se trata de un manifiesto publicado por Werner Ruhnau y yo: "Creación de un Centro de la Sensibilidad".¹⁰ Ese Centro de la Sensibilidad tiene como misión revelar las posibilidades de imaginación creadora en tanto que fuerza de la responsabilidad personal. Un nuevo concepto, la verdadera noción de calidad, debe sustituir a la cantidad, hoy agotada y sobreestimada. Es posible llegar a ello por la inmaterialización de la sensibilidad.

En este momento se trata de reconocer la caducidad de la problemática del arte, de la religión y de la ciencia. La problemática ya no existirá en el Centro de la Sensibilidad. La idea de libertad se convertirá en una nueva noción gracias a la imaginación sin reservas y sus formas de realización espiritual. El universo es infinito pero mensurable. La imaginación pura es realizable. Es viable. Debe ser vivida en el centro de la Sensibilidad. Será el núcleo mismo de su irradiación. La arquitectura inmaterial —de la que en otro momento hablaremos esta noche— será la cara visible de ese centro. Estará inundada de luz. Veinte profesores y trescientos alumnos trabajarán en él, sin programa de exámenes ni jurados. [*Aplausos*] La acción en el Bauhaus de Dessau no descansaba en un espacio temporal sino en la concentración de ideas. Después de diez años, el Centro de la Sensibilidad podrá disolverse.

A fin de insuflar en ese centro el espíritu de la sensibilidad y de la inmaterialización, los profesores, sin restricción alguna, deben participar en su construcción; el conjunto de los alumnos o practicantes constituyen un ejercicio de cooperación a esta construcción naciente sin cesar. El materialismo,

10— Klein, *Le dépassement...*, *op. cit.*

todo ese espíritu cuantitativo, ha sido reconocido como el enemigo de la libertad. Desde hace mucho, la lucha se ha librado contra ese espíritu. Los verdaderos enemigos son la psicología, el enfoque aprendido, la sentimentalidad, la composición, el heroísmo¹¹ sentimental, que engendran mundos totalitarios; espacios delimitados por el terror, residuos para los ventrílocuos del Occidente. [*Aplausos*]

Este Centro de la Sensibilidad quiere imaginación e inmaterialización. Quiere libertad en el sentido del corazón y de la cabeza. Además de la creación de ese centro, ese programa, según nosotros, es susceptible de influir quizá sobre el espíritu de las escuelas ya existentes.

En seguida incluyo una lista que por lo menos quiere proporcionarles las cátedras correspondientes a una selección muy incompleta de algunos profesores ya sondeados:

- Escultura: [Jean] Tinguely.
- Pintura: [Lucio] Fontana, [Otto] Piene y yo mismo.
- Arquitectura: Frei Otto y [Werner] Ruhnau.
- Teatro: [Jacques] Polieri.
- Música: Pierre Henry, [Sylvano] Bussotti.¹²
- Fotografía: [Charles] Wilp.
- Crítica e historia: persona todavía por sondear.
- Economía: [Leslie] Péan.
- Relaciones exteriores: Iris Clert. [*Aplausos*]
- Religión, prensa, cine, televisión, política, filosofía, física, bioquímica: personas todavía por sondear.
- Artes marciales y escuela de guerra: General [Moshe] Dayan. [*Aplausos*]

Los gastos de construcción del centro se calcularon en 1959 en mil millones:

- Terreno: 200 millones.
- Gastos anuales para veinte profesores: 600 millones.
- Gastos anuales para material de enseñanza: 60 millones.

11— Variante en el manuscrito: “egoísmo”.

12— En los manuscritos francés y alemán había sólo una rúbrica: “Teatro” por “Teatro” y “Música”.

—200 alumnos por año, mantenimiento completo: 120 millones.

—Más de 600 millones de gastos, accesorios e imprevistos a repartir entre los diez años.

En total se necesitan 4 200 millones por los diez años de vida del centro, lo que es poca cosa realmente al lado de lo que se gasta para intentar ir de visita al espacio con un espíritu de ficción del siglo XIX. [*Aplausos*]

Hemos llegado mientras tanto, al remontar siempre con gran prudencia y progresivamente en el tiempo, a abril de 1958. Se trata de la preparación y la presentación en la galería de Iris Clert en París de la exposición sobre *La sensibilité picturale a l'état matière première, spécialisée en sensibilité picturale stabilisée* [*La sensibilidad pictórica en el estado de materia primera, especializada en la sensibilidad pictórica estabilizada*]. Esta forma fue bautizada como mi época “neumática”. [*Risas*] Siguiendo las normas de la ética que me he construido desde hace diez años, ética que está en el origen de este inmaterialismo que nos hará reencontrar un verdadero amor a la materia en oposición al cuantitativismo, al materialismo momificante que nos ha hecho esclavos —de esta materia— y la transforma en un tirano.

Con este intento, deseo crear, establecer y presentar al público un estado sensible pictórico en los límites de una sala de exposición de pintura común. En otros términos, crear un ambiente, un clima pictórico invisible pero presente, en el espíritu de lo que Delacroix llama en su diario “lo indefinible”, que él considera como la esencia misma de la pintura.

Este estado pictórico, invisible en el espacio de la galería, en todos sus puntos habrá de ser lo que a la fecha se ha dado como definición de la pintura en general, es decir, resplandor. Invisible e intangible, esta inmaterialización del cuadro debe actuar —si tiene éxito la operación de creación— sobre los vehículos o cuerpos sensibles de los visitantes de la exposición con mucha mayor eficacia que los cuadros visibles, comunes y representantes habituales, ya sean figurativos o no figurativos o incluso monocromos. [*Risas*] Evidentemente, en el caso en que sean buenos cuadros, están igualmente dotados de esa esencia particular pictórica, de esa presencia afectiva, en una palabra, de sensibilidad, pero transmitida por la sugestión de toda la

apariciencia física y psicológica del cuadro: líneas, formas, composición, oposiciones de colores, etcétera.

En la actualidad ya no debería haber intermediarios. Deberíamos encontrarnos literalmente impregnados por esa atmósfera pictórica especializada y estabilizada previamente por el pintor en un espacio dado. Debe actuarse entonces por una percepción-asimilación directa e inmediata sin efecto alguno, ni truco ni superchería más allá de los cinco sentidos, en el dominio común del hombre y del espacio: la sensibilidad.

¿Cómo realizar todo esto? Yo me encierro totalmente solo cuarenta y ocho horas antes de la inauguración en la galería, para repintarla enteramente en blanco. Por una parte, para limpiarla de la impregnación de las numerosas exposiciones precedentes. [*Risas*] Por otra, mediante mi acción de pintar los muros en blanco, el no color los convierte momentáneamente en mi espacio de trabajo y de creación, en una palabra: los convierte en mi taller.¹³

Así, pues, creo que el espacio pictórico —al que ya he llegado a estabilizar frente y alrededor de mis cuadros monocromos de los años anteriores— quedará a partir de ahí bien establecido en el espacio de la galería. Mi presencia en acción en el espacio dado, creará el clima y el ambiente deslumbrante pictórico que reina habitualmente en todo taller de artista dotado de un poder real. Una densidad sensible abstracta, pero real, existirá y vivirá por sí misma y para sí misma en los lugares vacíos sólo en apariencia.

En resumen, no quiero extenderme más sobre esta exposición, y sólo me falta decir que la experiencia fue concluyente; me hizo comprender, profundamente, que la pintura no se encuentra en función del ojo. Fue un éxito completo y la gran prensa se limitó a comprobar ese fenómeno al reconocer que observó al 40% del público conectado, en esa pequeña sala en apariencia vacía, sobrecogido por algo ciertamente eficaz, pues muchas personas entraban furiosas y salían satisfechas [*Risas*], comentando y discutiendo, de una manera positiva y seria, las posibilidades reales de tal

13— Variante en el manuscrito: "Mucha gente ha pretendido maliciosamente que actué así porque justamente, durante un tiempo de esa época, carecía efectivamente de taller. Pero dejemos de lado las consideraciones demagógicas y desagradables".

demostración. Creo que debo decir también que yo mismo vi a numerosas personas entrar y, después de unos cuantos segundos, hundirse en lágrimas sin una razón aparente, o ponerse a temblar, o también sentarse en tierra y quedarse ahí las horas sin moverse ni hablar. [*Risas, aplausos*]

Todo esto me sorprendió mucho, lo confieso, y hoy me asombra todavía. [*Risas*] ¿Por qué me sucedió tal cosa? Porque siempre es agradable sin más, cuando se emprende algo, llegar hasta el extremo. [*Risas*] Y veremos más adelante en conclusión con la arquitectura del aire, que no me equivoqué al actuar así, aunque todo desde tiempo atrás haya hecho creer que me aventuré en un callejón sin salida. De ese vacío, lleno de sensibilidad, surgieron fantasmas y personajes extraños que a nadie pertenecen —como esas esponjas-esculturas pictóricas y retratos de los lectores de mis monocromos.

Pero volvamos ahora en el tiempo a la época azul de 1957. Esa época me hizo descubrir que mis cuadros sólo son las cenizas de mi arte. Expongo pinturas monocromas azules, todas idénticas, del mismo formato y con el mismo tono, en las salas de Iris Clert y Colette Allendy. Controversias bastante apasionadas, que esta manifestación promovió, me demuestran el valor del fenómeno y la profundidad real del trastocamiento que entraña entre los hombres de buena voluntad, muy poco preocupados por sufrir pasivamente la esclerosis de los conceptos reconocidos y de las reglas establecidas.

Cada una de estas proposiciones monocromas azules, todas parecidas en apariencia, son reconocidas por el público como distintas unas de otras. El aficionado pasa de una a otra como le es conveniente y penetra en un estado de contemplación instantáneo en el mundo del azul. [*Risas*] La observación más sensacional es la de los compradores. Escogen entre los once cuadros expuestos, cada uno el suyo, y lo pagan según el precio dado. Y los precios son, desde luego, todos diferentes. [*Risas*] Este hecho sirve para demostrar que la calidad pictórica de cada cuadro se percibe por algo distinto de la apariencia material y física. Quienes escogen, reconocen este estado de cosas que yo llamo la sensibilidad pictórica.

¿Por qué me regresé a esa época azul? Porque antes presenté en la sala de Colette Allendy, en 1956 y en 1955,

una veintena de superficies monocromas, todas de diferentes colores, verde, rojo, amarillo, violeta, azul, naranja, y me encuentro así en el principio de mi carrera en este estilo o por lo menos al principio de la presentación en público de este estilo. Busco mostrar el “color” y me doy cuenta, en la inauguración, de que el público —en presencia de todas esas superficies de diferentes colores presentados en el cimacio, prisionero de su óptica aprendida— reconstruye los elementos de una policromía decorativa. No puede penetrar en la contemplación del color de un cuadro a la vez y es decepcionante en extremo para mí, ya que justamente rechazo categóricamente hacer que sobre una misma superficie jueguen aunque sea dos colores solos entre sí. Según yo, dos colores opuestos sobre una misma tela obligan al lector no tanto a entrar en la sensibilidad, en la dominante, en la intención pictórica, sino que le obligan a ver ya sea el espectáculo del combate entre esos dos colores, o la propia armonía perfecta. Se trata de una situación psicológica, sentimental, emocional, que perpetúa una especie de reino de la crueldad. [*Risas*] Y entonces, uno ya no puede adentrarse en la sensibilidad del color puro desembarazado de toda contaminación exterior.

Se me objetará sin duda que toda esta evolución fue muy precipitada, apenas en cuatro años, que nada se puede hacer en tan poco tiempo, que... [*Vacilación*] desenmascara la mayor facilidad y en consecuencia la falta de valor profundo y real del intento. Respondo que, aunque no haya comenzado de hecho a mostrar mi pintura hasta 1954 en París, trabajo en este estilo desde hace ya mucho tiempo; desde 1946. Esta larga espera demuestra precisamente que supe esperar. [*Risas*]

Esperé a que la cosa se hubiera estabilizado en mí para mostrarla y para demostrarla. Los pocos amigos de esa época que me alentaron lo saben bien. Me puse a pintar monocromáticamente junto a mis actividades pictóricas normales que provenían de la influencia de mis padres, ambos artistas pintores, porque me parecía que el color me guiñaba el ojo sin cesar mientras trabajaba. Por otra parte, el color me maravillaba, ya que cada vez más ante cualquier cuadro, figurativo o no figurativo, experimentaba la sensación de que las líneas y todas sus consecuencias, contornos, formas, perspectiva, composición, formaban con

toda precisión algo así como los barrotes de una ventana de prisión. En la lejanía, en el color, la vida, la libertad y yo mismo ante el cuadro, me sentía en prisión. Y creo que fue a causa de esta misma sensación de aprisionamiento que Van Gogh exclamó: “¡Querría librarme de no sé qué jaula horrible!”¹⁴ Y más tarde: “El pintor del porvenir será un colorista como jamás se ha visto”.¹⁵ Esto sucederá una generación después.

Así pues, por el color trabé conocimiento poco a poco con lo inmaterial. Las influencias exteriores que me llevaron a perseverar en esta vía monocroma hasta este inmaterial de hoy son múltiples. La lectura del diario de Delacroix, campeón del color, está en el origen de la pintura lírica contemporánea, así como el estudio de la posición de Delacroix con relación a la de Ingres, éste a su vez campeón del academismo que engendra la línea y todas sus consecuencias que, según yo, han conducido al arte de hoy a la exasperación de la forma, como en la bella y gran aventura dramática de Malévich, o incluso al problema sin solución alguna posible de la organización del espacio de Mondrian, que engendró la policromía arquitectónica de la que sufre atrozmente nuestro urbanismo actual.

Finalmente, y sobre todo, recibí el gran choque al descubrir en Asís, en la Basílica de San Francisco, frescos escrupulosamente monocromos, unidos y azules de los que yo puedo atribuir a Giotto, pero que podrían ser de uno de sus discípulos, de Cimabue o incluso de uno de los artistas de la Escuela de Siena. Aunque este azul del que hablo tiene la misma naturaleza y la misma calidad que el azul de los cielos de Giotto, que pueden admirarse en la misma basílica en el piso superior. Admitiendo que Giotto sólo haya tenido la intención figurativa de mostrar un cielo puro y sin nubes, esta intención es de todos modos absolutamente monocromática.¹⁶

14— Georges Philippart (ed.), *Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo*, París, Éditions Bernard Grasset, 1937, p. 43.

15— *Ibid.*, p. 183. La cita exacta es la siguiente: “El pintor del porvenir es un colorista como todavía no ha existido ninguno.”

16— A este respecto encontramos, en los *Archives Iris Clert* del Musée National d'Art Moderne, Centro Georges Pompidou, una tarjeta postal a Iris Clert,

Desgraciadamente no tuve el gusto de descubrir la obra de Gaston Bachelard hasta muy tarde, tan sólo en el año pasado, en el mes de abril de 1958.¹⁷ A la pregunta que se me plantea con frecuencia de ¿por qué haber escogido el azul?, yo respondo tomándole prestado aún a Gaston Bachelard esos maravillosos pasajes de su libro *L'air et les songes* que se refieren al azul:

Primero, un documento de Mallarmé, donde el poeta, viviendo 'el caro tedio' de los 'leteanos estanques' sufre la ironía del azul. Conoce un azul demasiado ofensivo que quiere 'tapar con una mano que nunca se fatiga los grandes orificios azules, que abren, traviosos, los pájaros' [...] Y mediante esta actividad de la imagen recibe el psiquismo humano la causalidad del futuro, en una especie de finalidad inmediata.¹⁸

—
fechada el 7 de abril de 1958 (St. Martin): "Querida Iris, ¿en la basílica de San Francisco de Asís hay cuadros monocromos íntegramente azules! Es del todo increíble darse cuenta así de la imbecilidad de los historiadores del arte que jamás han señalado todavía esto. Están todos firmados 'Giotto'. ¡Qué precursor! ¡Eso es un precursor! Viva Giotto, viva Iris. Hasta luego. Yves." Publicada en *Yves Klein: La vita, la vita stessa che é l'arte assoluta* (cat. de exp.), Prato, Museo Pecci, 23 de septiembre de 2000-10 de enero de 2001, París, t.a.t., 2000 p. x.

17— En un manuscrito de *L'aventure monochrome*, Yves Klein anotó en una hoja suelta: "Mi madre me ha ofrecido por mi cumpleaños el 28 de abril de 1958, la tarde misma de la inauguración de mi época neumática, el primer libro que jamás leí de Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, y debo decir que esto fue para mí una revelación, ¡la de no sentirme para nada solo!" Y sigue:

"Estos trabajos de Robert Desoille echarán así también sin duda una luz psicológica científica sobre el éxito extraordinario de la canción que inspiré a Modugno: 'Nel blu dipinto di blu', al exponer en Milán una época azul en 1957." Publicado en Jean Yves Mock (bajo la dir. de), *Yves Klein* (cat. de exp.), París, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 3 de marzo-23 de mayo de 1983, p. 177. Véase *L'aventure monochrome*, nota 20.

La canción de Domenico Modugno, tercer premio en el Festival de San Remo de 1958, fue un éxito en su época y, en todo caso, un tema de satisfacción para Klein. En una carta del 18 de junio de 1958 a Anita y Werner Ruhnau, después de detenerse en Bruselas de regreso de Gelsenkirchen, escribió: "A la entrada del estacionamiento especial de las autoridades de la exposición, había un gran panel azul —'De mi azul para mí— que no tenía mayor razón de estar ahí aparentemente más que exponerlo a los ojos de todos, con toda evidencia. Me apresuré a firmarlo abajo y a la derecha. Así, fui representado en la exposición. Estoy a la búsqueda en París de la canción 'Nel blu dipinto di blu' que quiero ofrecerles — Cuando la consiga se las mando." (Yves Klein Archives).

18— Bachelard, *op. cit.*, p. 212 [pp. 205, 210].

Las otras materias endurecen los objetos. Así, en el campo del aire azul más que en otra parte, se siente que el mundo es permeable a la ensoñación más indeterminada. Entonces es cuando el ensueño tiene verdadera profundidad. El cielo azul se ahonda bajo el sueño. El sueño elude la imagen plana. Pronto, de modo paradójico, el sueño aéreo no tiene más que la dimensión profunda. Las dos otras dimensiones en que se entretiene el ensueño pintoresco, la ensoñación pintada, pierden su interés onírico. El mundo está entonces realmente del otro lado del espejo sin azogue. Hay un más allá imaginario, un más allá puro, sin más acá... [y ahí situamos la frase:] Primero no hay nada, luego hay una nada profunda, después hay una profundidad azul.¹⁹

De ahí es de donde extraje esa frase para Amberes. Para un Claudel “lo azul es la oscuridad que se hizo visible”, lo cual es correcto porque Claudel pudo escribir: “Lo azul entre el día y la noche indica un equilibrio, como lo prueba este momento tenue en que el navegante, en el cielo de oriente, ve desaparecer todas las estrellas al mismo tiempo”.²⁰ El azul no tiene dimensiones. Está fuera de ellas, mientras que los demás colores sí las tienen. Son los espacios psicológicos. El rojo, por ejemplo, presupone un hogar que emite calor. Todos los colores ocasionan asociaciones de ideas concretas, materiales o tangibles de un modo psicológico, mientras que el azul remite asimismo al mar y al cielo, eso que después de todo es lo más abstracto en la naturaleza tangible y visible.

Deseo, ante mis comentarios sobre el azul, hablar todavía un momento del sueño despierto del doctor Desoille que puede dar testimonio del valor inmaterializante de la imaginación pura: “Imaginación y Voluntad son dos aspectos de una misma fuerza profunda. El que sabe imaginar sabe querer. A la imaginación que ilumina el querer se une una voluntad de imaginar, de vivir lo que se imagina”.²¹ Pues sigamos en su simplicidad aparente el método de Robert Desoille: “Desoille aconseja al sujeto

19— *Ibid.*, p. 218 [p. 213].

20— *Ibid.*, p. 220-221 [p. 213].

21— *Ibid.*, p. 144 [p. 141].

atormentado por una preocupación concreta, que la ponga con todas las otras en el saco del ‘trapero’, en el saco que va a la espalda, de acuerdo, en suma, con el gesto tan expresivo y eficaz de una mano que se echa a la espalda lo que resuelve desdeñar.”²²

No hay que olvidar “que estamos en presencia de psiquismos que no se deciden a decidirse, que se muestran sordos a los reproches”.²³ “Cuando el espíritu ha sido preparado para la libertad, cuando se le ha descargado de sus preocupaciones terrestres, se puede iniciar el ejercicio de la ascensión imaginaria”.²⁴ Desoille sugiere entonces al sujeto que se imagine subiendo por un camino de suave pendiente, un camino liso, sin abismo vertical y sin vértigo.²⁵ Quizá podríamos ayudarnos aquí suavemente del ritmo de la marcha sintiendo la dialéctica del pasado y del porvenir bien señalada por Crevel: “Uno de mis pies se llama pasado; el otro, futuro”.²⁶

Es necesario pues regresar al carácter del sueño ascensional sobre el cual quiero insistir.²⁷

En efecto, el método de Robert Desoille es una especie de ascensión coloreada. Parecería que un azul, un azul maravilloso a veces, un color áureo, aparecen sobre las cimas donde nos eleva el sueño. Frecuentemente, por sí mismo, sin sugestión alguna, al vivir la ascensión imaginaria, el soñador llega a un medio luminoso donde se percibe la luz en un aspecto sustancial. El aire luminoso y la luz aérea en un juego del sustantivo al adjetivo, encuentran la unidad de una materia. El soñador tiene la impresión de bañarse en una luz que lo lleva, de realizar la síntesis de la ligereza y de la claridad. Tiene conciencia de ser liberado a la vez del peso y de la oscuridad de la carne. Podría

22— *Ibid.*, p. 148 [pp. 144-145].

23— *Ibid.*, p. 148 [p. 145]. Baudelaire dice “los más claros reproches”.

24— *Ibid.*, p. 150 [pp. 146-147]. Bachelard dice “preparado de esta manera” y “descargado en cierta medida”.

25— *Ibid.*, p. 150 [p. 147]. “Vertical” es agregado de Yves Klein.

26— *Ibid.*, p. 150 [p. 147]. La cita de René Crevel se extrajo de *Mon corps et moi*.

27— *Ibid.*, p. 150 [p. 148].

hallarse en ciertos sueños la posibilidad de clasificar las ascensiones en el aire áureo. Más exactamente, habría que distinguir las ascensiones en azul y oro según el coloreado devenir de los sueños. En todos los casos, el color es volumétrico, y la dicha penetra todo el ser.²⁸

Esta luz global capta poco a poco y disuelve los objetos; hace perder a los contornos sus líneas precisas, borra lo pintoresco en beneficio del esplendor. A la vez libra el sueño de todas esas ‘chucherías’ psicológicas de que habla el poeta.²⁹ Da una unidad tranquila al ser contemplativo.³⁰

El método de Desoille equivale, pues, a integrar la sublimación en la vida psíquica normal. Esta integración es facilitada por la imaginación aérea. A la calma anterior sucede una calma consciente de sí misma, la calma de las alturas, la calma desde la cual se ven desde arriba las agitaciones de abajo. Nacerá entonces en nosotros el orgullo de nuestra moralidad, el orgullo de nuestra sublimación, el orgullo de nuestra historia. Entonces se puede pedir al sujeto que deje brotar espontáneamente sus recuerdos. Éstos tienen ahora mayor oportunidad de enlazarse, de revelar sus cualidades, puesto que el soñador despierto se halla en cierto modo en la cima de su vida. La vida pasada puede ya juzgarse desde un punto de vista nuevo, es decir, con un matiz de absoluto: el ser puede juzgarse. Frecuentemente el sujeto comprende que acaba de adquirir un conocimiento nuevo, una lucidez psicológica.³¹

Precisamente.

Desde luego que pienso que es necesario empezar a volver al hoy ahora, para que les pueda presentar la arquitectura del aire, pues debo hablarles todavía del fuego y del agua que deseo integrar a esta arquitectura en devenir, una no-arquitectura.³²

28— *Ibid.*, pp. 152-153 [pp. 148-149]. Numerosas variantes introducidas en la cita por Yves Klein.

29— *Ibid.*, p. 154 [p. 150]. Bachelard cita “Lettres à une amie” de Jules Laforgue.

30— *Ibid.*, p. 154 [p. 150].

31— *Ibid.*, pp. 159-160. La cita no es exacta.

32— En el manuscrito mecanografiado figura este párrafo sobre los dos árboles del Edén:

El fuego es para mí el porvenir sin olvidar el pasado.³³ Es la memoria de la naturaleza. El proyecto para una plaza pública de un surtidor en el que bailarían llamas en lugar de chorros de agua y la construcción de muros de fuego en la arquitectura del aire es una idea que data en mi caso de 1951. Me extasié en La Granja, palacio de verano de la antigua monarquía española, a unos 80 kilómetros de Madrid,

“En el Edén existieron dos árboles. El árbol del Conocimiento del Bien y del Mal (llamado también de la ciencia) y el árbol de la Vida.

Para mí, los artistas que merecen realmente este nombre son aquellos que siempre tienen acceso por un poder misterioso al Edén y podrán comer del fruto del árbol de la Vida a hurtadillas. El árbol del Conocimiento produce un fruto que, una vez consumido, abre los ojos del hombre sobre la dualidad, el Bien y el Mal, creando en él el dominio psicológico, y le presenta permanentemente dos proposiciones ilusorias y artificiales en el exterior de la naturaleza: el Bien, el Mal.

Se trata de lo que puede llamarse en lógica un dilema —ahora bien, se sabe que la solución de un dilema se conquista por una especie de escapatoria en el descubrimiento de una tercera proposición independiente de las dos ya propuestas. Responder al dilema Bien o Mal: ¡yo! es decir la Vida, pero si el hombre responde yo, responde la Vida, la Vida con toda seguridad del árbol de la Vida. No obstante, al decir yo, su personalidad es, ahí mismo, captada enteramente por el dominio psicológico de su condición de hombre que tiene los ojos abiertos gracias al fruto del árbol del Conocimiento, consumido en el origen por Adán y Eva.

Además, el artista no es capaz de dejar de responder al dilema y de ser a secas, debe responder yo, lo que implica ‘él’ y ‘la vida’ y el todo son cuatro puntos: el signo del hombre, el cuadrado, mientras que el signo de Dios es el triángulo, pues jamás responde al dilema.

¿El arte es el reflejo de la psicología?

No, el arte para mí es el reflejo de la vida, del hombre en el espíritu absoluto.” (Yves Klein Archives).

33— Un texto muy cercano a este pasaje fue publicado en *Yves Klein, la vie, la vie elle-même qui est l'art absolu* (cat. de exp.), Niza, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 28 de abril-septiembre del 2000. Publicado en inglés y en italiano: Prato, *op. cit.*, 2000 (con un cuaderno complementario). La paginación es la misma en esas tres ediciones (pp. 95-96) bajo el título *Le feu ou l'avenir sans oublier le passé*. Termina con una larga cita de Baudelaire, extraída de *La psychanalyse du feu*. París, Gallimard, colección “Folio/Essais”, 1985, pp. 23-24, 27-29. La cita de Baudelaire va precedida del párrafo siguiente:

“Así es como hoy retomo ese viejo proyecto que jamás ha sido realidad en ninguna parte del mundo y por lo demás me siento asombrado pues el fuego es muy arquitectónico o de todos modos urbano sobre todo en los países del norte de Europa en los que se construye mucho hoy con un estilo de vanguardia más que en el sur, y sobre todo también porque el fuego es el símbolo mismo del ser social y de la sociedad en general, y además porque, en Gelsenkirchen, entendí que la ciudad tan industrial se conoce desde hace mucho tiempo como ‘la Ciudad de los mil fuegos’”.

Publicado en: “Il fuoco, ou l'avenir sans oublier le passé (1961)”, en Giuliano Martano, *Yves Klein: il mistero ostentato*, Turín, Martano Editore, 1970, pp. 89-90 (variante).

ante las fuentes y chorros de agua de los jardines en todos los puntos semejantes por lo demás a los de Versalles. Ahí fue donde imaginé remplazar la superficie del agua tranquila de los estanques por brillantes llamaradas. Esculturas de fuego sobre el agua... ¿Por qué no?

La meta funcional-psicológica de los chorros de agua sobre espejos de agua es la de aportar un frescor general o por lo menos una sensación de frescor. Para los países de clima menos favorable, donde el frío riguroso castiga por largos días en el invierno, es un lujo presentar juegos de fuego. Mientras que esto es funcional aun siendo estético-psicológico presentar juegos de fuego sobre un zócalo de espejo espacial acuático que se vuelve así una barrera infranqueable e invisible. Es suavidad, el fuego:

Es suavidad y tortura. Es cocina y apocalipsis. Es placer para el niño sentado prudentemente junto al hogar; castiga no obstante a toda desobediencia cuando se le ve jugar demasiado cerca de las llamas. Es bienestar y respeto. Es un dios tutelar y terrible, bueno y malo. Puede contradecirse: es pues uno de los principios de explicación universal.³⁴

Quizá no se haya subrayado lo suficiente que el fuego es más bien un ser social que un ser natural, y para ver lo bien fundamentado de esta observación, no es necesario desarrollar las consideraciones sobre el papel del fuego en las sociedades primitivas ni insistir en las dificultades técnicas de la conservación del fuego; es suficiente con hacer psicología positiva, examinando la estructura y la educación de un espíritu civilizado. En resumen, el respeto del fuego es un respeto aprendido; no se trata de un respeto natural.

El reflejo que nos hace retirar el dedo de la llama de una vela no desempeña por decirlo así ninguna función consciente en nuestro conocimiento.³⁵

Por otra parte, creo que no se puede discutir desde el punto de vista de la perfección estética la cualidad del fuego. El fuego es bello en sí mismo, y no importa cómo.

34— Gaston, Bachelard, *La psychanalyse du feu*, *op. cit.*, pp. 23-24.

35— *Ibid.*, pp. 27-28.

Así, pues, en cuanto a esos muros de fuego, quizá ustedes comprenderán cómo se adaptarán en un instante a la arquitectura del aire.

Para la proposición de la edificación de muros de agua, fijados a la edificación de muros de fuego, debemos hablar también del agua en sí para comprender bien el espíritu del agua. Parecería que falta en principio comprender el silencio, en cuanto a nuestra alma que necesita ver algo que se acalla. “Y como en los tiempos antiguos, podrás dormir en el mar”,³⁶ dijo Paul Éluard en *Nécessités de la vie*.

El himno restituido por [Pierre] Saintyves continúa así: “La ambrosía está en las aguas, aguas que traen a la perfección todos los remedios que alejan las enfermedades para que mi cuerpo experimente sus felices efectos y que pueda yo por largo tiempo ver el sol.”³⁷ Y además no hay que olvidar el espíritu que se cierne sobre las aguas. Es el elemento fluídico, el elemento femenino esencial del cual necesitamos para establecer el equilibrio entre la justicia y la violencia.

Así pues, el regreso al Edén lleva buen camino después de la caída del hombre, hemos atravesado por una larga evolución en la Historia para alcanzar, en la cima, la perspectiva y el fracaso por la visión psicológica de la vida que es el Renacimiento.

La evolución se eleva en la actualidad al pasar por una desmaterialización, hacia una inmaterialización, y nos dirigimos por la felicidad hacia un bienestar auténtico y dinámicamente cósmico. Seguramente no es suficiente decir o escribir o proclamar: “¡He sobrepasado la problemática del arte!”, es preciso todavía haberlo logrado, como creo que yo lo logré. Deseo incluso conectar por un instante con el sobrepasamiento de la barrera del propio oficio, lo que es un método que siempre surge de esta misma ética personal de la que hablé y que me ha permitido instalarme, yo, como pintor, en los dominios extranjeros sin otras dificultades que

36— Extracto del capítulo “L'eau maternelle et l'eau feminine”, en *L'eau et les rêves* de Gaston Bachelard, París, Librairie José Corti, 1942, Le Livre de Poche, colección “Biblio/Essai”, s. f., p. 132.

37— *Ibid.*, p. 136.

las dificultades técnicas comunes con que se topan los técnicos más enterados de toda especie.

Los orientales cultivan desde hace milenios una especie de ritual jerárquico que permite, por ejemplo, a una corporación atribuir a un miembro de otra corporación un rango honorífico de equivalencia en calidad. He observado esto en Japón durante una estadía de un año y medio en la Escuela Imperial de las Antiguas Artes Marciales. En judo, el consejo de los altos graduados atribuye con frecuencia espontáneamente de oficio a un científico brillante, por ejemplo, que apenas haya hecho un poco de judo en la universidad en su juventud, un grado elevado, desde luego honorífico, pero no obstante ese grado es respetado por todos los hombres del oficio sin ninguna reticencia.

En Occidente debemos transformar este ritual en una realidad dinámica efectiva. De esta manera busco darles a ustedes un ejemplo de mi posibilidad de aprobar en el dominio de la música, por ejemplo.

Ya hace algunos años creé una sinfonía monotonal de la que aquí tenemos un extracto: [*Sonido*]. Ahora un grito de François Dufrêne, un grito monotónico [*Grito, aplausos*]. Ahora un grito, atención, un grito de Charles Estienne [*Grito, risas*], y ahora un bello grito de Antonine Artaud [*Grito*].

Estoy desconsolado por no poder tocar un extracto de la sinfonía de Pierre Henry, muy conocido compositor de música concreta y fónica, pero mi magnetófono no funciona en esa misma velocidad —ah, sí, pero está muy difícil ponerlo a funcionar ahora. Pero es la misma sinfonía que yo compuse hace unos años, de la que oyeron un extracto en primer lugar, ¿no es cierto?, que fue reconstruida por Pierre Henry de una manera, eh..., muy competente. [*Risas*]

Este extracto de mi sinfonía monotonal que acabaron de escuchar al principio, es de un sonido electrónico. La sinfonía original duraba cuarenta minutos. [*Risas*] Era tan larga justo para mostrar el deseo de vencer al tiempo. El inicio y el fin de esa música acabaron siendo cortados, lo que provocó una especie de fenómeno sonoro extraño que pretende la sensibilidad. En efecto, al no tener ni principio ni fin, aunque fuera imperceptible, esta sinfonía surgía de la fenomenología del tiempo, se volvía externa al pasado, al presente, al futuro, ya que nunca nacía ni

moría, en suma, no obstante luego de una existencia en la realidad sonora física.

Así, pues, para volver a la idea de sobrepasamiento del oficio, preparo incluso un gran concierto en ese espíritu monotónico, hoy, pero esta vez ya no electrónico, pues es demasiado frío para mi gusto. Quiero tomar la dirección personal de una gran orquesta clásica de ciento cincuenta ejecutantes. [*Aplausos*]

Sería muy largo en este momento extenderme sobre los detalles de la empresa. La idea que se desarrolla a partir de ello, y que se relaciona con el tema de hoy, es esa posibilidad que debe buscar el artista occidental en el espíritu de una fuga clásica pura para salir de la melodía y del ritmo, hacer del tema el mero tema y disolver el contra-tema que, de este modo, ya no aparecerá. Así que no hay ni exposición, ni episodio, ni desarrollo, se trata del canon del futuro de la fuga clásica traspuesta en un tema inmediato.

No salgo de mi asombro ante ustedes y compruebo que tenemos una idea muy petrificada de lo que es la caligrafía japonesa en Europa. Esa pobre gente del gesto y del símbolo no ha comprendido más que el lado exótico y superficial. Se ignora o parece ignorarse que la caligrafía japonesa tiene una realidad evolutiva de esta índole. [*Aplausos*] Y, ¡atención! se trata de una realidad, no de una broma lo que estoy diciendo [*Risas*], así es como sucede la cosa. Pero hasta aquí, ¡ya es demasiado! Necesito aullarles a estos artistas pintores, Action Painters, etc., ¿no es cierto? Pero dejen de gesticular así, ¡no porque nos agitemos como locos demostraremos que estamos activos! [*Risas*] ¿Hoy podrán ustedes regresar, gracias a las terribles máquinas de las que hablé antes, al verdadero arte; como los impresionistas regresaron en su época de la cruel realidad de los objetos del realismo de Courbet —mediante la invención de la fotografía—, a la admiración de la vida y de la vida en sí misma? ¿Podrán ustedes verse librados, según mi parecer, de los tormentos que les torturan en el infierno de la composición y de la velocidad de las líneas y de las formas que no llevan a ninguna parte?

Según mi parecer, el arte no es un lenguaje o una posibilidad de comunicación para el artista. Si fuera así, la obra de arte no sería más que un medio y no un fin, una creación real. El hombre sólo crea la obra de arte para no sentirse solo, ya que quizá no hay más que un sólo hombre sobre la

tierra, mientras que quizá haya muchas obras de arte. Los artistas del siglo XX deben producir para sí mismos una integración en la sociedad y cesar de ser seres raros. Y, para divertirme todavía un momento antes de concluir, intentaré instalar mi ética una vez más, por un instante, en la problemática económica, en la estructura social, de una forma que esté en relación directa con la arquitectura y el urbanismo inmatrimales.

¿Cómo ocuparme de ello, apoyándome todavía en las normas pictóricas que me he construido? Para pintar, por largo tiempo he buscado el medio fijador, justo para fijar esos granos de pigmento que forman una masa resplandeciente y deslumbrante mientras el pigmento está en polvo en el cajón de los comerciantes del color. Es consternante ver ese mismo pigmento, una vez triturado en aceite, por ejemplo, perder todo su brillo, toda su vida propia. Parecería entonces que se ha momificado y sin embargo no se puede dejarlo en tierra y mantenerlo así firme mediante el medio fijador que entonces es la invisible fuerza de atracción terrestre, ya que el hombre se mantiene derecho naturalmente y contempla el horizonte. El cuadro debe presentarse ante sus ojos perpendicular al suelo, como una pantalla. Es necesario pues pegar el pigmento de cualquier modo en el soporte. He buscado un medio fijador capaz de fijar cada grano de pigmento entre sí, y en seguida al soporte, sin que ninguno sea adherido o privado de sus posibilidades autónomas de esplendor, formando de todos modos un sólo cuerpo con los otros y con el soporte, y creando así la masa colorida, la superficie pictórica.

Así es cómo, al aplicar esas normas de búsqueda pictórica a un pueblo entero de cualquier país, con la idea de presentar un día un cuadro esplendente en la galería del mundo ante los ojos del universo, percibimos que el principio monetario —el dinero— es el medio fijador de todos los individuos agrupados en una sociedad [*Risas*], y los momifica, incrementa su autoridad frente a sí mismos, y los dirige en derechura hacia la sobreproducción cuantitativa en lugar de agruparlos, incluso dejándoles la responsabilidad imaginativa y libre que los constriñe a encontrar el bienestar en la producción cualitativa.

Así, un esbozo de manifiesto técnico en busca de una tentativa de transformación de la colectividad puede resumirse de esta manera: transformar la forma de pensar y de actuar de un pueblo en el sentido del deber individual en calidad frente a la colectividad nacional y del deber nacional, siempre en calidad, frente a la colectividad de las naciones. Así, puede elevarse un pueblo entero hasta la altivez aristocrática de su moral en la escala individual realmente integrada en la sociedad. Y entonces, un esbozo de un sistema económico puede resumirse de la manera siguiente: siendo la economía dominio de la elección de ilusiones vanas y de construcciones en las que los apriorismos denotan las insuficiencias del acólito³⁸ previo —eh, sí, del análisis previo [*Risas*]— ciertas escuelas han creído percibir un buen número de realidades. Pero este enfoque de la cuestión económica con gran frecuencia no alcanza a ser, para ellas, más que una aproximación. Estos fisiócratas prosaicos no han sabido, al extenuar la ganga del universo sensible, descargar la materialidad del cosmos para acceder finalmente a la definición del conocimiento, mediante la toma de conciencia de la utilidad marginal del espacio. Un nuevo esfuerzo surgió en los años treinta con la escuela keynesiana y la teoría llamada del pleno empleo. Pero si la vocación del empleo puede conducir a una terapia suma del todo válida, el desconocimiento completo de una toma de conciencia colectiva de la intensidad espacial no podría, de nuevo, conducir más que a una aproximación cuantitativa. Vemos entonces que todo se analiza en términos de fracaso y el presupuesto de las economías compuestas hoy no anuncia más que un amplio déficit.

Una nueva era debería pues aparecer en la que una perspectiva cualitativa del campo energético de la economía pudiera finalmente orientar la inercia fundamental de lo vivo hacia una concepción dinámica de la cosa creada.

Esta concepción encuentra para mí su fundamento en la riqueza cada día más elaborada del patrimonio espacial. Igualmente, un gran fresco se despliega que espera su etiqueta monetaria. Yo rechazo en efecto reservas y divisas, riquezas acumuladas de las grandezas del pasado, pero que

38— Véase “Esquisse et grandes lignes du système économique de la ‘révolution bleue’”, nota 1 en Klein, *Le dépassement.... op. cit.*

son hipotecas peligrosas de las estructuras del presente. Ninguna necesidad de esos intermediarios dispendiosos cuya facticidad ahonda un pasado entre la aprehensión³⁹ intelectual y la calidad misma de los valores captados. Volvámonos simplemente hacia el valor intrínseco de la materia, que esencialmente reside en la noción de calidad y, bajo esta base estructuralmente cualitativa, cada corporación podrá verse obligada a abandonar los sótanos de la Banca Central, previamente desembarazada de todo depósito metálico, la obra maestra de la profesión. Tales obras maestras, reunidas, materializarán las directivas espirituales de base del país, dejando libre acceso a toda eventual potencialidad evolutiva, única fuente de progreso.

Este ejemplo permanente, catalizador de potencias latentes, al mantener en el espíritu una gama estable aunque no cerrada, permitiría finalmente poner las bases de un sistema de trueque fundamentalmente sano y al abrigo de variaciones coyunturales cuantitativas. Finalmente, la supresión de la circulación fiduciaria podría suprimir de un solo golpe la menor posibilidad de evolución cíclica que muestre la espiral inflacionista clásica. La sobreproducción, en lugar de presentar las características de un crecimiento inútil de riquezas cuantitativamente enumerables, ya no sería un puro y simple desperdicio de fuerzas sino una emulación general cuya búsqueda constructiva contribuiría a los esplendores del futuro. En el plano internacional, la creación de un patrón que representara un valor espiritual prevendría todo desarrollo de cualquier malthusianismo comercial y permitiría el fin de la guerra aduanal, convirtiéndose la noción de calidad en el multiplicador de las economías nacionales ahora antagonistas.

Estas breves oberturas sobre lo que podría ser la economía de mañana, si quisiéramos, dejan entrever las inmensas posibilidades de un sistema que conciliara finalmente las aspiraciones intelectuales y morales universales con los imperativos económicos más perentorios. En semejante sistema, el hombre rico sería necesariamente un genio auténtico en su especialidad. Finalmente, esto no sería más que lo justo.

39— “Prehensión” en el pasaje correspondiente de *Le dépassement...*

Pero volvamos, para olvidar esas proposiciones tan serias y severas, a la posibilidad de aplicar de nuevo esa suerte de ética en el teatro, por ejemplo. De una cosa a otra, se llega al espectáculo sin actores, sin decorado, sin escenario, sin espectadores, sino tan sólo el creador que nadie ve, ante la carencia de la presencia de nadie, y el espectáculo comienza. [*Aplausos*] El autor vive su espectáculo, su creación, es su propio público y su triunfo o su fracaso, y poco a poco el autor ya no está ahí él mismo y sin embargo el espectáculo continúa. [*Risas*] Vivir en un constante espectáculo, en una constante manifestación, estar ahí, por todas partes, en otra parte y en el adentro y en el afuera, gozar de la vida en el estado de materia primera, una especie de sublimado del deseo, una materia embebida e impregnada en el “todo” y el espectáculo continúa, monoespectáculo y fuera del mundo psicológico al fin. El espectáculo del porvenir es una sala vacía. [*Aplausos*]

Así, he aquí cómo, a través de todas estas búsquedas para un arte en vías de inmaterialización, Werner Ruhnau y yo nos hemos encontrado uno a otro en la arquitectura del aire. Él, azorado, molesto ante el último obstáculo que Mies van der Rohe no pudo franquear, el techo, la pantalla que nos separa del cielo, del azul del cielo. Y yo, molesto por la pantalla que constituye el azul tangible sobre la tela y que priva al hombre de la visión constante del horizonte.

Soñé esta concepción de la arquitectura del aire en mi impulso monocromático ya hace bastantes años, pero sin comprender toda su importancia y su considerable alcance. Werner Ruhnau supo valorar esta idea, entiendo que vaga, y volverla realidad. El hombre en el Edén bíblico se encontraba sin duda en el estado de trance estático como en un sueño. El hombre del porvenir, en su integración en el espacio total, en su participación en la vida del universo que ofrecerá el primer paso ya dado en esa dirección que es la arquitectura del aire, se encontrará sin duda en un estado dinámico de sueño despierto, en una lucidez aguda frente a la naturaleza tangible, material y visible que controlará en el nivel terrestre para su comodidad física. Liberado de una falsa interpretación de la intimidad psicológica, vivirá en un estado de concordia absoluta con la naturaleza invisible e imperceptible para los sentidos, es decir con la vida misma vuelta concreta

por la inversión de los papeles... la abstracción realizada de la naturaleza psicológica —con perdón.

Y he aquí, para terminar, el texto exacto de nuestro primer manifiesto sobre la arquitectura del aire. Desde un principio, en el vacío corresponde como material de construcción la luz azul: en la estratósfera se trata de la energía que es preciso emplear; en la atmósfera, se construirá con el aire pesado o cualquier otro gas más pesado y más denso que el aire, jugando además con fuegos ópticos, el magnetismo, la luz y el sonido. El sonido será utilizado contra el sonido para neutralizarlo. También es posible servirse de los olores. En la tierra, es necesario evidentemente construir con el mortero, el cemento, la piedra, el vidrio y el hierro.

Las arquitecturas del aire no se presentan más que como ejemplo. Es el principio espiritual mismo de utilizar nuevos materiales para una arquitectura dinámica, finalmente, lo cual es lo importante. El aire, los gases, el fuego, el sonido, los olores, las fuerzas magnéticas, la electricidad, la electrónica son sus materiales. Debe tener dos funciones principales, o sea: la de la protección contra la lluvia, el viento y las condiciones de la atmósfera en general, y la de la climatización térmica. Es posible considerar separar las dos funciones. Se ha demostrado que a cada estado original de la naturaleza tales como la tierra, el agua, el aire, corresponden ciertos elementos de construcción. Estos elementos de construcción deben siempre ser más densos y más pesados que el estado original en el que se los emplea.

Las arquitecturas del aire deben adaptarse a los datos y condiciones naturales, a las montañas, valles, monzones, etc., en lo posible sin necesitar la operación de grandes modificaciones artificiales. Por ejemplo, en el lugar donde el viento cambia de dirección cada seis meses, el techo de aire debe crearse con una muy pequeña ayuda artificial. Se trata finalmente del viejo sueño de los hombres y de la imaginación de jugar con los elementos de la naturaleza, de dirigir y controlar sus fenómenos y manifestaciones.

Debo llegar en mi evolución a una arquitectura del aire, ya que solamente en ella puedo finalmente producir y estabilizar la sensibilidad pictórica en el estado de materia primera. Hasta ahora, en el espacio arquitectónico aún

más precisado, pinto cuadros monocromos de una forma lo más clara posible. La sensibilidad al color aún muy material debe reducirse a una sensibilidad inmaterial más neumática.

Werner Ruhnau está seguro de que la arquitectura de hoy está en vías de la inmaterialización de las ciudades del mañana. Los techos suspendidos y las construcciones-tiendas de Frei Otto y otros son pasos importantes en esta dirección. Al utilizar el aire y los gases y el sonido como elementos de arquitectura, este desarrollo puede adelantarse aún más. Mis muros de fuego, mis muros de agua, son, con los techos de aire, materiales para construir una nueva arquitectura. Con los tres elementos clásicos: fuego, aire y agua, se construirá la ciudad de mañana; será finalmente flexible, espiritual e inmaterial. La idea, en el espacio, de servirse de la energía pura para construir para los hombres, ya no parece absurda en este orden de ideas. En tal concepción de la arquitectura, parece fácil comprender que la desaparición de lo pintoresco y de la ensoñación pintada es inevitable, y felizmente, ya que es lo pintoresco lo que ha acabado con todos los poderes reales del hombre.

Quiero terminar rindiendo un homenaje a Werner Ruhnau con este poema mal traducido, y me excuso por ello, del gran poeta alemán Christian Morgenstern:

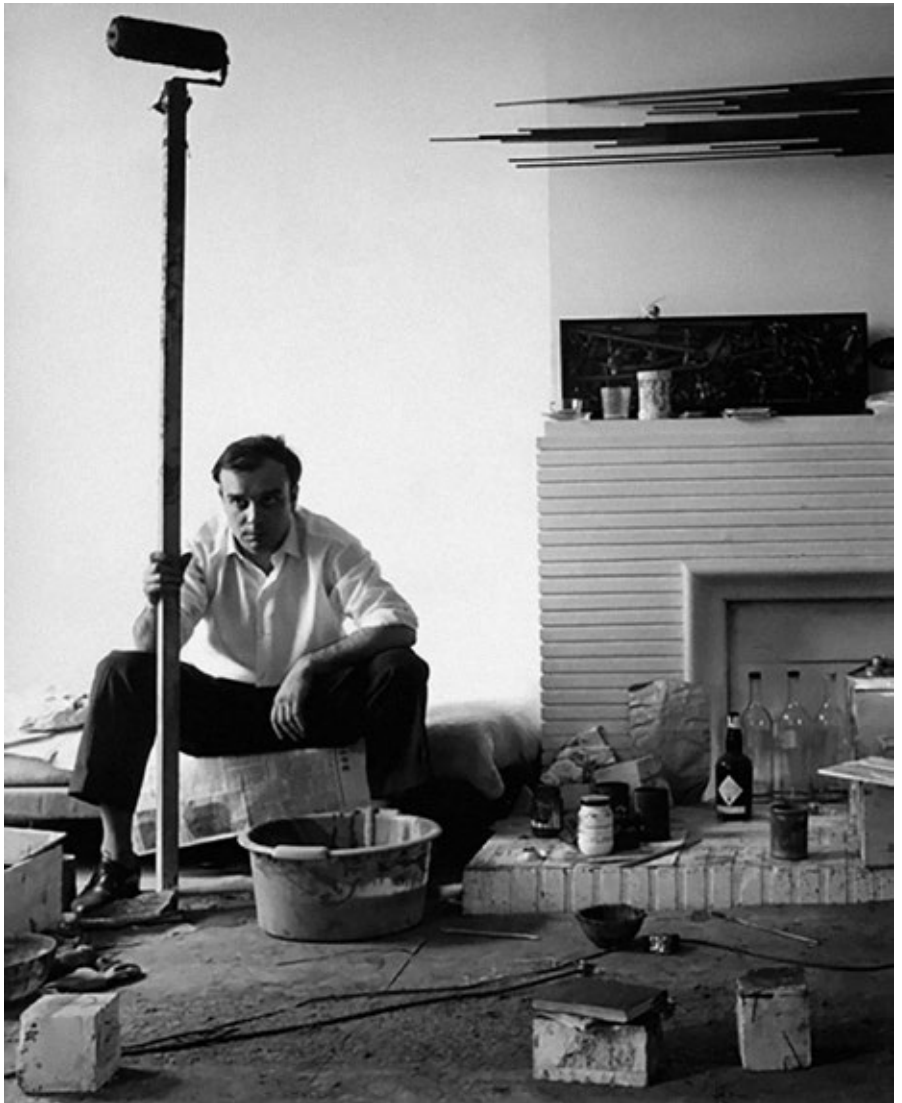
Hubo una vez una cerca hecha de tablas delgadas de madera
con espacios entre cada tabla con el fin de poder
ver a su través.
Un arquitecto entrevió esto y una tarde llegó de pronto,
tomó ese espacio entre las tablas
para construir una gran mansión.
La cerca quedó ahí a su vez, tonta y estúpida
con sus tablas sin nada a su alrededor.
A la vista era horrible y ordinaria.
Por eso la autoridad la retiró más tarde
y el arquitecto pudo escaparse a Afro-América.⁴⁰

40— En alemán, el poema se intitula “Der Lattenzaun”: “Es war einmal ein Lattenzaun, / mit Zwischenraum, hindurchzuschauen. / Ein Architekt, der dieses sah, / stand eines Abends plötzlich da— / und nahm den Zwischenraum heraus / und baute draus ein grosses Haus. / Der Zaun indessen stand ganz dumm, / mit Latten ohne was herum. / Ein Anblick grässlich und gemein. / Drum zog ihn

Tales son los términos del poeta. [*Aplausos*]

Werner Ruhnau no necesitará sin duda escapar, por lo menos eso espero, ya que creo que el Occidente europeo comprenderá el valor de nuestra empresa inmaternalizante en su momento, para vivir sin tardar en lo virgen, lo vivaz, lo bello hoy día. [*Aplausos*]

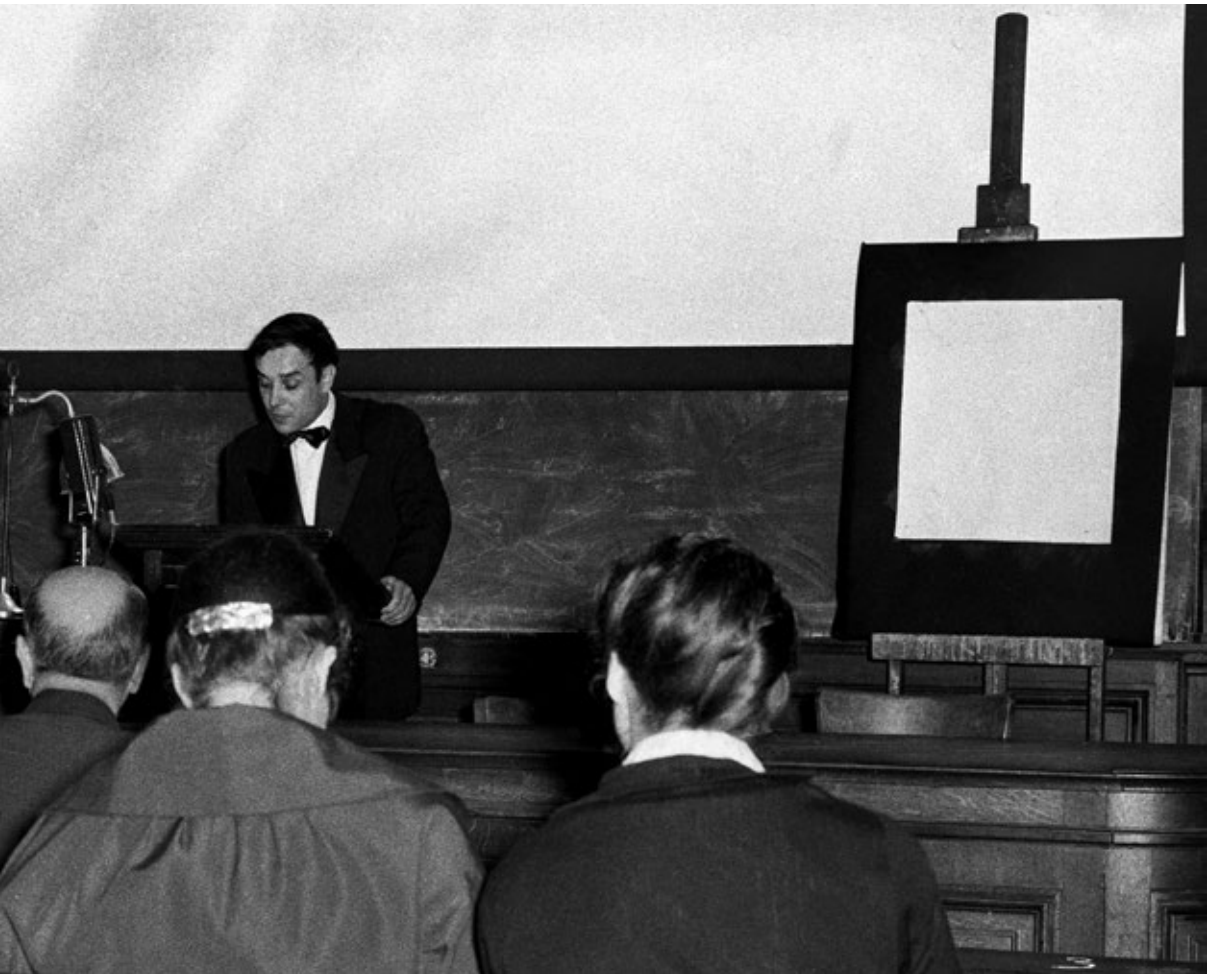
der Senat auch ein. / Der Architekt jedoch entfloh / nach Afri-od-Ameriko." A Christian Morgenstern (1871-1914) con frecuencia se le cita como un precursor de la poesía concreta.



Detalle—Detail Yves Klein en su taller, París—in his atelier, Paris, *ca.* 1960. Foto—Photo © Harry Shunk and Janos Kender / J.Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Angeles 61

The Evolution of Art Towards the Immaterial

YVES KLEIN



Yves Klein dando su conferencia en la Université Paris-Sorbonne, París, 3 de junio—giving his lecture at the Université Paris-Sorbonne, Paris, June 3, 1959. Foto—Photo © Roger Duval

Opening Remarks by Iris Clert

Mesdames, Messieurs, I have the pleasure this evening of introducing Yves Klein.

Yves Klein is the son of painters. After studying at the National Merchant Marine Academy² and at the National School of Oriental Languages, he worked successively as a bookseller in Nice and a racehorse trainer in Ireland. In 1949, 1950 and 1951, he traveled throughout Europe. In 1952 he embarked for Japan where he studied the ancient martial arts. After earning a fourth-degree black belt at Kôdôkan in Tokyo, he was named technical director of the Spanish National Federation of Judo. Having continued to paint throughout this period, and already since 1946 in his monochrome style, he simultaneously published *The Fundamentals of Judo* with the Paris publisher Bernard Grasset, and a collection of color reproductions of his works with the Madrid-based publisher Franco de Sarabia. Distributed in Paris, it drew attention to

—

1— The text of this talk has been drawn from an audio recording. The typewritten manuscript held at the Yves Klein Archives was re-worked and reveals some variations with relation to what he actually said. There is also a large format manuscript that Klein would have used for reading aloud, but it is incomplete and does not seem to correspond to the document that we see on the desk in photographs of the Université Paris-Sorbonne event. Under these conditions, the recording is the most reliable document, even though it seems to have been the object of cuts and edits. According to the note entitled “Origines de la carrière picturale,” for example, a 15-minute-long color film was projected during the talk, but there is nothing in the recording that would correspond to an interruption for the duration of the projection. Quotation marks have been used or the text has been indented to mark portions that are clearly identifiable as quotes. The variations introduced by Yves Klein are indicated in the notes, along with bibliographic references and cuts in the audio recording.

2— In two bibliographical notes, Klein writes that he was a student of the National Merchant Marine Academy and the National School of Oriental Languages. The first was published under the title “Histoire personnelle” in *Le dépassement de la problématique de l’art*, La Louvière, Editions de Montbliart, 1959. The second was reiterated by Iris Clert in her introduction to the talk. This embellishment of reality verges on fiction, pure and simple. (Klein actually worked on a horse farm and sold books at his aunt’s store in Nice.) He never studied at the Merchant Marine Academy, but he certainly dreamt of doing so until 1944, when he entered the School of Engineering in Paris, which serves as a preparatory school for the Merchant Marine Academy as well as for undergraduate studies. This opportunistic self-presentation will be frequently divulged later.

him for the first time. In 1955 he decided to forego all activity in Judo to devote himself to painting and he settled in Paris.

I must confess that, little by little, despite myself, I fell under the spell of the magic of pure color and I understood. But what did I understand? There is nothing, then it suddenly cries out within oneself, jarring us from our sleep.

Yves Klein had exhibited his work in Paris at Colette Allendy in 1955 and 1956. In 1957 I decided to exhibit his work in my gallery. He had just entered into his blue period, one of the most important developments of his career as a painter. It is in this work that I became conscious of the extraordinary power of this style of painting, however unacceptable at first sight, in the framework of concepts, even the most daring, that today are well-established and recognized. If Kasimir Malevich went to the limits of the exacerbation of form, Yves Klein, for his part, went to the limits of the exacerbation of color, and yet further still, to the immaterialization of painting in the exhibition that I presented in my gallery in April of 1958—an exhibition that was a complete success. During this period he also undertook the creation of two gigantic paintings for the lobby of the Gelsenkirchen Opera-House in Germany, the model of which is presently on exhibit in my gallery.

Today a great wave of impassioned disciples follows his ethical model throughout Europe, which has transformed this young man of thirty-one years into the leader of a school. It is in this capacity that he will speak to you this evening about the immaterialization in art with architect Werner Ruhnau, his collaborator in the architecture of air. [*Applause*]

Ladies and Gentlemen,

Allow me to confer upon Iris the title that she so generously attributed to me, for believe that she is the leader of the school. It is she who has brought us together in her gallery and who inspires us in our work and our research. [*Applause*]

To best introduce you to the issues that Werner Ruhnau and I are going to present to you in our two presentations tonight and this Friday evening,³ I should perhaps first

3— The talk took place on June 3, 1959, in Turgot Hall. Under the patronage of the Germany Embassy and its cultural attaché, Bernhard von Tieschowitz, it would seem that a second session had initially been scheduled for June 5.

devote myself to a retrospective discussion of my evolution, taking its origins as my point of departure, without losing sight of its ultimate and consciously attained end: that of the immaterialization in art in order to rebound, in one prodigious leap, from the brink of the problems of art into an authentic immaterial reality. This is what we refer to as sensibility, of which we believe, already for some time, to have comprehended its intelligent existence, while remaining, despite our imprisonment in the psychological vertigo of composition, at the edge of the immeasurable marvel of life itself, of life in itself, on which personality at no time can inscribe its name. For his part, the architect Werner Ruhnau will guide you to the immaterial through the historical evolution of architecture across the ages. I for my part, as a painter, shall attempt to lead you to this same immaterial through my personal experiences, interspersed with reflections on successive operations that we shall review backwards through time.

Why this retrospective re-ascension in time? Precisely because I have no desire to allow neither you nor myself to be seized, even for an instant, by the phenomenon of sentimental and picturesque reverie that inevitably results in an abrupt landing somewhere in the past, in the psychological past, to be exact, which is the counter-space,⁴ the space I have attempted to leave through my work of the past ten years. A thankless and painful work, oftentimes scattered with cruel doubts, which nevertheless has ended with the engendering of the architecture of air, almost already realized by Werner Ruhnau and myself. It promises, I hope, total physical comfort befitting to us in atmospheric phenomena and thermal conditions of Nature on the surface of our planet in the near future.

I begin therefore quite without emotion by seizing the thread of Ariadne, which for me is impalpable sensibility, new matter, and new dimension, before entering into the labyrinth of sentimentality, promising myself firmly to never let go of it until I return. And here is how it all happened.

4— This term has been used by Gaston Bachelard, citing Raoul Ubac. See Bachelard, *Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement*. Translated by Edith R. Farrell and C. Frederick Farrell, Dallas, Dallas Institute of Humanities and Culture, 2011, p. 9.

First, hardly two months ago, at Antwerp, I was invited to exhibit with a group of artists made up of [Pol] Bury, [Jean] Tinguely, [Dieter] Rot, [Robert] Breer, [Heinz] Mack, [Bruno] Munari, [Daniel] Spoerri, [Otto] Piene, and [Rafael] Soto. I traveled to Antwerp and instead of installing a painting or whatever tangible and visible object in the space reserved for me in the Hessenhuis exhibit hall, I loudly pronounced to the public these words borrowed from Gaston Bachelard during the opening reception: “First there is nothing, then there is a deep nothing, then there is a blue depth.”⁵

The Belgian organizer of this exposition then asks me where my work could be found. I reply:

—Right here, where I am speaking

—And what is the price of this work?

—One kilo of gold, one kilo of pure gold will be acceptable for me.

Why these extravagant conditions instead of a normal price represented simply by a sum of money? Because, for the pictorial sensibility of the first matter, adapted and stabilized by me and pronounced in these few words upon my arrival, which made the blood of this spatial sensibility flow, one cannot demand money. “The blood of sensibility is blue,” says Shelley, and this is precisely my opinion. The price of blue blood cannot in any instance be money. It must be gold. And then, as we shall see later, in the analysis of the waking dream of Doctor Robert Desoille,⁶ blue, gold, and pink are of the same nature. On the level of these three it is an honest exchange.

The public is highly receptive. Taken with the new, and full of good will, it remains perplexed and awaits something, for it sees neither a painting nor any other visual phenomenon. I am resolved to comment upon my act and declare:

—

5— Ibid, p. 168.

6— Robert Desoille (1890-1966), whom Yves Klein probably discovered through Bachelard’s writings, invented a therapeutic method called “the directed waking dream” in 1923. His studies were published in *Exploration de l’affectivité subconsciente par la méthode du rêve-éveillé: sublimation et acquisitions psychologiques*. Paris, J. L. d’Artrey, 1938. For an experimental application of this method, see Yves Klein, “Dialogue with Myself,” in *Overcoming the Problematics of Art*. Translated by Klaus Ottmann, Putnam, Conn., Spring Publications, 2007, pp. 189-90.

“Perhaps it seems to you that I am attempting the impossible, that I am throwing myself toward something that is inhuman... Truth be told, I would almost wish this for myself, that is, to begin my pictorial career today through this act, but alas! All of this is indeed human in the most authentic and constructive sense, which may be the most traditional, for it is the result of a long evolution, of a continual and persevering personal quest, often difficult over the years, a quest for liberation, for a forever truer comfort, a comfort more just, more airy than the material and tangible existence that we live in, an existence smothered and obscured by technology, which is the false and illusory perspective of science. The true science is pure art.”

For that exhibition I took my pictorial action precisely to the most extreme point of reduction. I could have made symbolic gestures, such as sweeping the space that had been reserved for me in that hall; I could even have painted the walls with a dry brush, without paint. No! The few words that I pronounced were already too much. I should not have come at all, nor should my name have appeared in the catalogue. [*Applause*]

“Where technology fails, science begins,” says Herschel.⁷ And I believe that I can say with good reason this evening that it will not be with rockets, sputniks or missiles that mankind will achieve the conquest of space, for he will then always remain just a tourist in this space. Rather it is achieved by inhabiting its sensibility, which is to say, not by joining up but by impregnating oneself, by becoming one with life itself, this space where the tranquil and tremendous force of pure imagination and of a feudal world reigns that, like mankind, has never known neither beginning nor end!

One must not take this to mean that I condemn technology, no, but let us leave it in its place. The more one lives in the immaterial, the more one loves matter. Technology is but the means; science, like art, is the end. Technology can never become a complete and autonomous entity, unlike the scientific fact or the work of art. “Woe to the picture which shows to a man gifted with imagination nothing more than finish.

—

7— Sir William Herschel (1738-1822), a German-British astronomer and musician.

The merit of painting is the indefinable: it is just the thing which goes beyond precision," Delacroix writes in his diary.⁸

On the occasion of an exhibition opening last January for one of my artist friends, I spoke briefly about one of the problems that Werner Ruhnau and I believe to be since always among the most important and most human of problems: cooperation in art.

The substance of this short speech was this: cooperation means to join ones action with that of others in order to reach a common goal. The goal for which I propose this cooperation is art. In art without problems can be found the source of inexhaustible life through which true artists, those whose are liberated from the dreamy and picturesque imagination of the psychological realm—the counter-space, the space of the past—shall attain eternal life, and immortality. Immortality is conquered jointly, this is one of the natural laws of mankind with respect to the universe: in order to create, one must never turn back to consider ones work, for this would mean to stop, and to stop is to die. The work must be like a volumetric wake of penetration caused by the impregnation in sensibility, in the immaterial space of life itself.

Within this association of efforts, we must then individually practice pure imagination. This imagination of which I am speaking is neither a perception, nor the memory of a perception, nor a familiar memory, nor a habitual sense of colors and form. It has nothing to do with the five senses, with the domain of feeling or even with the purely and fundamentally emotional. That would be the imagination of artists who will never be able to participate, for in their desire to preserve their individuality at all cost, they kill their fundamental spiritual selves and lose their lives.

Those artists who cannot cooperate work from with their stomach, their plexus, and their guts. Artists who are able to create communally work with their hearts and with their heads. Those are the artists who understand the responsibility of being human vis-à-vis the universe. The imagination of those artists lies in their psychism. The continuous experience of a beginning, the experience even of newness,

8— Eugène Delacroix, *The Journal of Eugène Delacroix*, Second edition, edited by Hubert Wellington, translated by Lucy Norton, Oxford, Phaidon, 1980.

of which Gaston Bachelard speaks.⁹ For those artists prepared to cooperate, imagining means withdrawing themselves, leaping forwards to a new life. In their combined *élan*, going out into all directions and dimensions, they are paradoxically at once unified and apart. Imagination for them is the audacity of sensibility.

What is sensibility? It is what exists beyond our being yet belongs to us always. Life itself does not belong to us. It is with our own sensibility that we can purchase life. Sensibility is the currency of the universe, of space, of Nature. It allows us to purchase life in the state of first matter.

The imagination is the vehicle of sensibility. Transported by the imagination, we attain life, the life itself, which is absolute art. In the wake of such volumetric movements in place, such vertiginous static speed, absolute art soon materializes and appears in the tangible world. It is what mortals call, with a sensation of vertigo, the “great art.”

I propose then the following to the communal artists who already know what I have just enunciated and perhaps even more, know to mock their possessive, selfish, and self-centered personality through a kind of exasperation of the ME in all their representative activities in the theatrical, tangible, physical, and ephemeral world in which, as they quite well know, they play a role: I propose to them that they continue to say “my work” for their separate parts, which nevertheless are produced in cooperation, when speaking to the living dead who surround us in the daily life of the communal work. I propose to them that they continue to say joyously “me, I, my, mine,” etc. and not the hypocritical “we” and “our,” but this only after having fully adhered spiritually to the conjugation of means in the creation of art.

I shall then find it completely natural and normal to learn one day that one of the members of the celebrated pact has suddenly and spontaneously signed on of my paintings somewhere in the world without even mentioning me or of our enterprise. Similarly, I shall hasten to sign the works of other adherents of this kind of pact without preoccupying myself in the least with the fact these works are not, in fact, mine. [*Applause*] I put forth this apparently somewhat primitive,

9— Bachelard, op. cit., pp. 3-4.

perhaps naïve and eccentric extreme to clearly show how, this cooperation that I am proposing will be a matter of playing with this conventional psychological world to successfully free ourselves from it.

I do not speak in a utopian manner in proposing such a program in an attempt to bring back, on different foundations, another Bauhaus in 1959. I speak with full knowledge of the facts. For more than a year now I have successfully practiced this kind of cooperation with the architect Werner Ruhnau. Together we have created the architecture of air and other things are in preparation. With the sculptor Norbert Kricke we have created, but not yet realized, plastic representations of water, wind, fire, and light. With Jean Tinguely we have been excavating marvels together constantly for ten months and upsetting the static movement of the universe.

Finally, I want to especially pay homage to Iris Clert, in the name of all her “foals,” as she calls us, for the elevated and enthusiast spirit that she brings to the communal work, for her magnetic genius as an organizer who, in barely two years, has succeeded to gather in her gallery, as I have already said, the most dedicated and authentic seekers in the world of contemporary art.

In conclusion, by proposing a communal enterprise in art for artists of the heart and the mind, I am in fact proposing that they bypass art itself and work individually for the return of the real life, where the thinking man is no longer the center of the universe but the universe is the center of man. We shall then know distinction in relation to the vertigo of former times, and shall thus become aerial men. We shall know the force of attraction towards heights, toward space, towards that which is at once nowhere and everywhere. Thus having mastered the force of attraction, we shall literally levitate in complete physical and spiritual freedom.

I will take advantage of this moment to respond to the many kinds of contemporary pictorial attempts called “gesture,” “sign,” “speed.” I know an artist who has created machines to produce paintings of that kind. These machines and their works have been presented quite recently here in Paris. The works are to certain abstract or non-figurative art as the innovation of photography was to the realism of the nineteenth century. Just as the academic exasperation of realism was halted by photography, which allowed, in my

opinion, painting to return on the path of wonder—that which it must always do to be truly painting, truly art. That path was Impressionism, and the same is true also for these extraordinary machines, which produce paintings of unprecedented and indisputable quality, improvisation, and variety. In this technical spirit of the “sign” and of “speed” will happily in time bring to a halt this class of abstract art, which has dangerously for several years rushed an entire generation into an emptiness that has no fullness, precisely into that which is the scourge of the Western world: the hypertrophy of the Me, of the personality.

I am specifically addressing those artists who have so often attacked my style of painting. I don’t need in any sign to orient myself in navigating the sea of sensibility. According to Poincaré, our feelings cannot give us the concept of space. Our mind construct this concept out of elements that preexist within it. Feelings themselves have no spatial character. “It is not by going fast that one attains speed.”

Descartes, whom all the fanatics of that art of the gesture and of the sign condemn and mistrust, foresaw the technical device that becomes a scientific object. These painting machines will be soon available to whoever desires to create an abstract canvas of quality, at whatever speed and in whatever lapse of time, limited or unlimited, with or without fervor, anger, delicacy, gentleness, brutality, charged with extraordinary signs, executed with gestures no less extraordinary than these machines themselves, even more so, the height of the spectacular. [*Applause*]

Having said that, I return to the attempts to coordinate with artists who work cooperatively on an absolute art, attempts that today are not yet easily realized. Here is first a summary of what this research has yielded. It is in form of a manifesto published by Werner Ruhnau and me: “The Creation of a Center for Sensibility.”¹⁰ The Center for Sensibility has the mission to reveal the possibilities of creative imagination as a force of personal responsibility. A new concept, the true notion of quality, needs to be substituted for quantity, today overused and overvalued. It is possible to reach that point through immaterialization and sensibility.

—

10— Klein, *Overcoming the Problematics of Art*, op. cit.

Presently, it is a matter of recognizing the decayed state of the problems of art, religion, and science. These problems will no longer exist at the Center for Sensibility. The idea of freedom will become a new notion thanks to the unrestrained imagination and its forms of spiritual realization. The universe is infinite yet measurable. The pure imagination is realizable. It is viable. It must be lived at the Center for Sensibility. This will be the very heart of its radiance. Immaterial architecture, of which we shall soon speak this evening, will be the face of this center. It will be flooded with light. Twenty professors and three hundred students will work there without programs or exams. [*Applause*] The action of the Dessau Bauhaus did not rest upon an interval of time but rather upon the concentration of ideas. After ten years the Center for Sensibility can be dissolved.

In order to breathe the spirit of sensibility and immaterialization into this center, the professors, with no exceptions, must participate in its construction. The body of students and interns constitute an unceasingly nascent play of cooperation in this construction. Materialism, all that quantitative spirit, has been recognized as being the enemy of freedom. For a long time a battle has been engaged against this spirit. The veritable enemies are psychology, the learned ways of seeing, sentimentality, composition, and sentimental heroism.¹¹ They engender totalitarian worlds, spaces defined by terror, the residuals for the ventriloquists of the Western world. [*Applause*]

This Center for Sensibility desires imagination and immaterialization. It desires freedom of the heart and the mind. In addition to the creation of this center, this program, in our opinion, may be able to influence already existing schools.

Following is a list, which I shall give to you even in its imperfect state, of department chairs corresponding to a very incomplete list of several professors already named:

- Sculpture: [Jean] Tinguely
- Painting: [Lucio] Fontana, [Otto] Piene, and myself
- Architecture: Frei Otto and [Werner] Ruhnau
- Theater: [Jacques] Polieri

—

11— Variation in the manuscript: “egoism.”

- Music: Pierre Henry, [Sylvano] Bussotti¹²
- Photography: [Charles] Wilp
- Criticism and History: no one named yet
- Economy: [Leslie] Péan
- Public Relations: Iris Clert [*Applause*]
- Religion, Press, Film, Television, Politics, Philosophy, Physics, Biochemistry: no one named yet
- Martial Arts and War College: General [Moshe] Dayan [*Applause*]

The construction cost of this center is estimated in 1959 at one billion:

- Land... 200 million,
- Annual cost for twenty professors... 600 million,
- Annual cost for teaching materials... 60 million,
- 200 students per year, total upkeep... 120 million,
- more than 600 million in costs for supplies, and unforeseen contingencies to be spread over the ten years.

A total sum of 4 billion 200 million is required for the ten-year life of the center, which is small compared to what is spent on attempts to travel into space in the spirit of nineteenth century fiction. [*Applause*]

We now reach April 1958 as we prudently and progressively move forward in time. I was preparing for *La sensibilité picturale a l'état matière première, spécialisée en sensibilité picturale stabilisée* [*The Pictorial Sensibility in the State of First Matter, Specialized in Stabilized Pictorial Sensibility*]. It was later referred to as my "Pneumatic Period." [*Laughter*] It followed the ethical rules that I had developed in the course of ten years. That ethics is the source of the immaterialism that will accomplish the rediscovery of a true love for matter as opposed to the quantitative, mummifying materialism that renders us slaves to matter and transforms it into a tyrant.

With this attempt I wished to create, establish, and present to the public a sensible pictorial state within the

12— In the French and German manuscripts there was just a single rubric, "Theatre," in place of "Theatre" and "Music."

confines of a picture gallery. In other words, I sought to create an ambience, a pictorial climate that is invisible but present, in the spirit of what Delacroix referred to in his journal as “the indefinable,” which he considered to be the very essence of painting.

This pictorial state, invisible within the gallery space, should provide the best general definition of painting to this day, which is to say, radiance. If the creative process is successful, this invisible and intangible immaterialization of painting should act upon the sensible vehicles or bodies of the visitors to the exhibition much more effectively than ordinary, visible paintings, whether they are figurative, non-figurative, or even monochrome. [*Laughter*] In case they are evidently good paintings, they are also endowed with this unique pictorial essence, with this affective presence, in a word, with sensibility, but transmitted by the suggestion of every physical and psychological attribute of the painting: lines, forms, composition, opposition of colors, etc.

There ought to be at present no more intermediaries. One should literally find oneself impregnated by that pictorial atmosphere, which the painter has beforehand specialized and stabilized in the given space. It should act then as a perception—as immediate and direct assimilation without additional effects, gadgets, or hoaxes beyond the five senses—in the shared domain of man and space: sensibility.

How does one achieve that? I spent forty-eight hours alone in the gallery before the opening reception to entirely repaint the walls white, one the one hand, to clean away the impregnations of numerous preceding exhibitions [*laughter*], and on the other, by painting the walls the non-color white to temporarily make the gallery my place of work and creation, in a word, to make the gallery my studio.¹³

Thus I think that the pictorial space, which I already succeeded to stabilize before and around my monochrome paintings of the preceding years, will henceforth be well established in the gallery space. My active presence in the given space will create the climate and the radiant pictorial ambience that usually reigns in the studio of any artist

13— Variation in the manuscript: “Many people have maliciously suggested that I acted in this way at that time precisely because, in effect, I did not have a studio. But let us leave aside such unpleasant, demagogic considerations.”

endowed with real power. A sensible density that is abstract yet real will exist and will live by and for itself in places that are empty only in appearance.

In short, I have no wish to extend myself further on the subject of this exhibition. I should simply say that the experience was conclusive; it made me profoundly understand that painting is not a function of the eye. It was a complete success and the press was forced to acknowledge this phenomenon by noting that it had observed that 40% of the contacted public were captivated in this apparently empty room by something certainly highly effective, for many people who entered in a state of fury emerged satisfied [*Laughter*], commenting upon and discussing in a serious and positive manner the real possibilities of such a demonstration. I should also say that I even saw numerous individuals enter and, after several seconds, burst into tears for no apparent reason, begin to tremble or sit down on the floor and remain there for hours without moving or speaking. [*Laughter; applause*]

All of these reactions astonished me, and I must admit they still very much astonish me today. [*Laughter*] Why have I arrived at that point? Because it is always quite simply agreeable whenever one undertakes to do something to go right to the conclusion. [*Laughter*] And one will see further, in conclusion with the architecture of air, that I was not wrong to act this way, although for a long time everyone believed that I was venturing towards a dead end. Phantoms and strange characters that belong to no one have emerged from this void filled with sensibility, such as these pictorial sponge-sculptures and these portraits of the *readers* of my monochromes.

Let us now go back in time to the blue period of 1957. It led me to the discovery that my paintings are only the ashes of my art. I exhibited blue monochrome paintings, all identical in format and tone, at Iris Clert and Colette Allendy. The considerably heated controversies raised by this manifestation proved to me the value of the phenomenon and the real depth of the upheaval that men of good will became embroiled in, with no concern to submit passively to the sclerosis of recognized concepts and established rules.

The public received each of these blue monochrome propositions, completely similar in appearance, in quite different ways. The art lover went from one to the other as is fitting

and penetrated, in an immediate state of contemplation, into the world of blue. [*Laughter*] The most sensational observation was made of the collectors. They chose among the eleven exhibited paintings each their own and paid for each the asking price. And the prices, of course, were all different. [*Laughter*] This fact serves to demonstrate that the pictorial quality of each painting is perceptible by something other than its respective material and physical appearance. Those who chose recognized that state I refer to as pictorial sensibility.

How did I happen to enter this blue period? Between 1955 and 1956 I exhibited at Colette Allendy some twenty monochrome canvases, all in different colors: green, red, yellow, violet, blue, orange. Thus I found myself at the beginning, or at least the first public showing, of this style. I was attempting to show “color,” and I realized at the opening of the exhibition that the public, imprisoned by their learned ways of seeing, when presented with all those canvases of different colors hanging on the walls, reassembled them as components of polychromatic decoration. The public could not enter into the contemplation of the color of a single canvas at a time, and that was very disappointing to me, because I precisely and categorically refuse to create on one surface an interplay of even two colors. In my view, two colors juxtaposed on one canvas compel the observer to see the spectacle of this juxtaposition of two colors, or even of their perfect accord rather than entering into the sensibility, the dominant color, the pictorial intention. This is a situation of the psyche, of the senses, of the emotions, which perpetuates a sort of reign of cruelty [*Laughter*], and one can no longer plunge into the sensibility of pure color, without any outside contamination.

Some will no doubt raise the objection that this entire evolution has taken place quite rapidly, in barely four years, and that nothing can occur in such a short time, that... [*Hesitation*] it reveals too great an ease and thus a lack of any real, profound value. I reply that, although I did, in fact, begin to show my painting only in 1954 in Paris, I had already been working for a long time in that style, since 1946. This lengthy abeyance demonstrates precisely that I knew to wait. [*Laughter*]

I had waited for it to become stable within me before I could show or demonstrate it. The few friends during that

time who encouraged me were aware of it. I had begun to paint monochromatically alongside my usual painting, which was influenced by my parents, both of them artists, because it seemed that the color winked an eye at me. Besides, it filled me with wonder because in front of any painting, figurative or nonfigurative I felt more and more that the lines and all that results from its—the contours, the forms, the perspectives, the compositions—became exactly like prison bars. Far away, I felt amidst color, life, and freedom. In front of the painting I felt imprisoned. I believe it is that same feeling of imprisonment that made Van Gogh exclaim, “I long to be freed from I know not what horrible cage.”¹⁴ And further on, “The painter of the future will be a colourist such as has never yet been.”¹⁵ This will come in a later generation.

It is without doubt through color that I have, little by little, become acquainted with the immaterial. The external influences that have made me pursue this monochromatic path to this immaterial are manifold: first, the reading of the journals of Delacroix, the champion of color, whose work lies at the source of contemporary lyrical painting; then a study of Delacroix in relation to Ingres, the champion of an academic art, who, in my view, by engendering the line and all its consequences brought today’s art to a crisis of form, as is expressed in the beautiful and grandiose, dramatic adventure of Malevich or in Mondrian’s insoluble problem of spatial organization that has inspired the polychrome architecture from which our contemporary urban development suffer so atrociously.

Finally, and above all, I received a profound shock when I discovered in the Basilica of Saint Francis in Assisi frescoes that are scrupulously monochromatic, uniform and blue, which I believe may be attributed to Giotto (but which might be by one of his pupils, or else by some follower of Cimabue or even by one of the artists of the Sienna school, though the blue of which I speak should certainly be of the same nature and the same quality as the blue in the skies of Giotto, which may be admired in the same basilica on the

14— *The Letters of Vincent van Gogh*, edited by Mark Roskill, p. 126 (Vincent van Gogh to Theo van Gogh, July 1880).

15— *Ibid.*, p. 26 (Vincent van Gogh to Theo van Gogh, c. May 20, 1888).

floor above). Even if Giotto had only the figurative intention of representing a clear, cloudless sky, that intention is monochromatic all the same.¹⁶

Regrettably I had the pleasure of discovering the writings of Gaston Bachelard only very late, last year, in April of 1958.¹⁷ To the question I am often asked, why I choose blue, I will reply by citing again that marvelous passage concerning blue from Bachelard's book *Air and Dreams*:

First, a document taken from Mallarmé in which the poet, living in the "dear ennui" of the "Lethean ponds" suffers from "the irony" of the azure. He perceives an azure that is too offensive and that wants.

To stop with untiring hand.

The great blue holes that naughty birds make.

[...] It is through this activity of the image that the human psyche receives future causality through a kind of immediate finality. [...] Other matters harden objects. Also, in the realm

—

16— In this regard we find, in the Archives Iris Clert at the Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, a postcard to Iris Clert, dated April 7, 1958 (St. Marin): "Dear Iris, In the Basilica of St. Francis of Assisi there are monochrome paintings entirely in blue! It's wholly incredible to realize thus the stupidity of art historians, who have never pointed this out. They're all signed 'Giotto.' What a forefather! That's a precursor! Long live Giotto, long live Iris. Until next time. Yves." Published in *Yves Klein: La vita, la vita stessa che é l'arte assoluta*. Exhibition catalog, Paris, TAT, 2000, p. X.

17— In a manuscript for *L'aventure monochrome*, Yves Klein noted on a loose sheet of paper: "For my birthday on April 28, 1958, on the same afternoon as the inauguration of my pneumatic period, my mother gave me the first book of Gaston Bachelard's I ever read, *Air and Dreams*, and I must say that it was a revelation to me, not to feel alone at all!" He continues, "These works by Robert Desoille will in this way also no doubt shed a scientific psychological light on the extraordinary success of the song I inspired Modugno to write, *Nel blu dipinto di blu*, when I showed a blue era in Milan in 1957." Published in Jean Yves Mock, ed., *Yves Klein*. Exhibition catalog, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 177. See also Klein, *L'aventure monochrome*, op. cit., n. 20. Domenico Modugno's song took third place at the Festival de San Remo in 1958 and was a hit at the time, which brought some satisfaction to Klein. In a letter to Anita and Werner Ruhnau dated June 18, 1958, after stopping in Brussels on his way back from Gelsenkirchen, he wrote, "At the entrance to the special parking lot for the authorities of the exhibition there was a large blue panel — "From me blue for me" — that obviously had no other reason for being there besides showing it to everyone, with all evidence. I hurried to sign it on the bottom and the right. Thus, I was represented at the exhibition. I'm searching Paris for the song *Nel blu dipinto di blu*, which I want to give you — when I get ahold of it I'll send it to you." (Yves Klein Archives).

of blue air more than elsewhere, we feel that the world may be permeated by the most indeterminate reverie. This is when reverie really has depth. The blue sky opens up in depth beneath the dream. Then dreams are not limited to one-dimensional images. Paradoxically, the aerial dream soon has only a depth dimension, the other two dimensions, in which picturesque, colored reverie plays its games, lose all their oneiric interest. The world is then truly on the other side of the unsilvered mirror. There is an imaginary beyond, a pure beyond, one without a within. First there is nothing, then there is a deep nothing, then there is a blue depth.¹⁸

It is from this that I drew the sentence for Antwerp. For Claudel, “blue is obscurity becoming visible.” This is precisely why Claudel can write, “Azure, between day and night, shows a balance, as is proved by the subtle moment when, in the Eastern sky, a the navigator sees the stars disappear all at once.”¹⁹ Blue has no dimensions, it is beyond dimensions, whereas the other colors are not. They are psychological spaces; red, for example, presupposing a hearth releasing heat. All colors bring forth specific associative ideas, tangible or psychological, while blue suggests, at most, the sea and sky, and they, after all, are in actual nature what is most abstract.

Regarding these commentaries on the color blue, I wish to speak for a moment of the waking dream of Doctor Desoille, which can provide testimony of the immaterializing value of pure imagination: “Imagination and Will are two aspects of a single profound force. Anyone who can imagine can will. To the imagination that informs our will is coupled a will to imagine, a will to live what is imagined.”²⁰

And then let us follow in its apparent simplicity Robert Desoille’s method: “Desoille counsels the subject who is bothered by a specific concern to put it with all the others in the ragpicker’s bag, in the sack that he carries behind his back. This is in keeping with the very expressive and

18— Bachelard, *op. cit.*, p. 163, 167-168.

19— *Ibid.*, p. 170.

20— *Ibid.*, pp. 111-12.

effective gesture of the hand that throws everything it scorns behind the back.”²¹

It must not be forgotten “that we are dealing with psyches that cannot decide to make up their minds and who do not listen to rational rebukes.”²² “When the spirit has “thus” been somewhat prepared for freedom, when it has been unburdened of terrestrial cares, then its training in imaginary ascension can begin.”²³ Desoille suggests to his subject that he imagined himself walking up a gently sloping path, an unbroken path, with no vertical abysses, no vertigo.²⁴ Perhaps he could be helped gently here by the rhythm of his gait, feeling the dialectics of the past and future that Crevel pointed out so well in *My Body and I*: “One of my feet is called past, the other future.”²⁵

One must then come back to *the characteristic of the* directed ascensional dream upon which I would like to focus now.

As a matter of fact, Desoille’s method takes into account an ascension in color ... It seems that an azure, or sometimes a golden color, appears on the heights to which we ascend in dreams. Often without any suggestion, the dreamer, as he is living this imaginary ascent, will reach a luminous place where he perceives light in a substantial form. Luminous air and aerial light, in a reversal from substantive to adjective, are joined in one matter. The dreamer has the impression of bathing in a light that carries him. He actualizes the synthesis of lightness and clarity. He is conscious of being freed both from the weight and the darkness of his flesh. In certain dreams, there is a possibility of classifying ascents as being ascents into either azure or golden air. More precisely, there should be a distinction between ascents in gold and blue and those in blue and gold, according to the dream’s color of transformation. In

21— Ibid, p. 115.

22— Ibid.

23— Ibid, p. 116.

24— Ibid. Klein inserts the word “vertical.”

25— Ibid. The René Crevel quote was taken from *Mon corps et moi*.

all cases, the color is volumetric; happiness pervades the whole being.²⁶

This universal light engulfs and blurs objects little by little; it makes contours lose their sharp lines. It obliterates the picturesque in favor of the radiant. At the same time, it rids dreams of all those “psychological what-nots” that the poet mentions. Thus it gives a feeling of serene unity to the contemplative person.²⁷

Desoille’s method, then, is an integrating of sublimation into normal psychic life. This integration is facilitated by images of aerial imagination ... An initial calm is replaced by a conscious calm, the calm of the heights, the calm from which one sees from “on high” the turmoil down below. Then a pride is born in our sense of morality, in our sublimation, and in our life’s story. That is when a subject can allow his memories to rise up spontaneously. Memories have a better chance at this stage of being more meaningful, of revealing their causality, since the conscious dreamer is, in a certain sense, at a high point in his life. His past life can be judged from a new point of view, one that we might almost say is absolute: the person can judge himself. The subject often realizes that he has just acquired new knowledge, has just become psychologically lucid.²⁸

And although I am thinking that it may now be necessary to begin to return to today, to present to you the architecture of air, I still should speak to you first of the fire and of the water that I wish to integrate into this architecture to become a non-architecture.²⁹

—

26— Ibid, p. 118. Klein introduces several variations into the quotation.

27— Ibid, p. 119.

28— Ibid, p. 123. It is not an exact quotation.

29— The typewritten manuscript includes this paragraph about the two trees in Eden: “In Eden there were two trees. The tree of the Knowledge of Good and Evil (also known as science) and the tree of Life. For me, the only artists who truly deserve the name are those who always have access, by some mysterious power, to Eden, and who will be able to eat the fruit of the tree of Life on the sly. The tree of Knowledge produces a fruit that, once consumed, opens man’s eyes to the duality of Good and Evil, creating in him the psychological domain, and forever

Fire for me is the future without forgetting the past.³⁰ It is the memory of nature. The project of a public fountain upon which would dance jets of fire rather than jets of water and the construction of walls of fire in the architecture of air is an idea that dates back to 1951. I became ecstatic at the sight of fountains and the jets of water at La Granja, the summer palace of the old Spanish monarchy, some eighty kilometers from Madrid, in every regard similar to Versailles. It is there that I imagined substituting brilliant jets of fire for the elegant jets of water above the tranquil surface water of the fountain basins. Sculptures of fire above water... Why not?

The functional-psychological goal of jets of water over expanses of water is to bring a general coolness or at the least a sensation of coolness. For countries with less favorable climates, where cold can be severe and winter lasts quite long, it is luxury to present jets of water, while it is also functional as

presenting him with two illusory, artificial propositions outside of nature: Good, Evil. It is a matter of what logicians would call a dilemma. Now, we all know that the solution to a dilemma is found through a sort of way out, in the discovery of a third proposition, independent of the two already proposed. To respond to the dilemma between Good and Evil: I! that is to say, Life, but if man says I, Life answers, Life with all the security of the tree of Life. Nevertheless, upon saying I, his personality is, right then and there, entirely captured by the psychological domain of his human condition, having open eyes thanks to the fruit of the tree of Knowledge, originally consumed by Adam and Eve. Moreover, the artist is incapable of not responding to the dilemma plain and simple. He must say 'I,' which implies 'he' and 'life' and the whole consists of four points: the sign of the man, the square, while the sign of God is the triangle, since He never responds to the dilemma. Is art the reflection of psychology? No, for me art is the reflection of life, of man in his absolute spirit." (Yves Klein Archives)

30— A text very similar to this passage was published as "Le feu ou l'avenir sans oublier le passé," in *Yves Klein, la vie, la vie elle-même qui est l'art absolu*. Exhibition catalog, Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 2000, pp. 95-96. It closes with a long quotation of Gaston Bachelard, taken from *The Psychoanalysis of Fire*, Translated by Alan C. M. Ross, London, Routledge & Kegan Paul, 1964 [1938]. The Bachelard quotation is preceded by the following paragraph: "It is thus that today I reprise that old project that has never been realized anywhere in the world, which astonishes me, since fire is very architectural or in any event urban, especially in the countries of northern Europe where there is much avant-garde style construction today, more so than in the south, and especially, too, because fire is the very symbol of the social being and of society in general, and in addition because, in Gelsenkirchen, I understood that such an industrial city has long been known as "the City of a thousand fires." Published in "Il fuoco, ou l'avenir sans oublier le passé (1961)," in Giuliano Martano, *Yves Klein: il mistero ostentato*, Turin, Martano Editore, 1970, pp. 89-90.

well as esthetical and psychological to present plays of water over a mirroring spatial and aquatic base, which forms also an insurmountable and invisible barrier. It is gentleness, the fire:

It is gentleness and torture. It is cookery and it is apocalypse. It is a pleasure for the good child sitting prudently by the hearth; yet it punishes any disobedience when the child wishes to play too close to its flames. It is well-being and it is respect. It is a tutelary and a terrible divinity, both good and bad. It can contradict itself; thus it is one of the principles of universal explanation.³¹

Perhaps it has not been sufficiently noted that fire is more a social reality than a natural reality. To see the justification for this remark there is no need to go into lengthy considerations of the role of fire in primitive societies nor to insist on the technical difficulties involved in keeping a fire burning; all that is necessary is to practice some positive psychology by examining the structure and the education of a civilized mind. In point of fact, respect for fire is a respect that has been taught; it is not a natural respect. The reflex which makes us pull back our finger from the flame of a candle does not play any conscious role in our knowledge about fire.³²

On the other hand, one can, I believe, discuss the quality of fire from the point of view of aesthetic perfection. Fire is beautiful in itself, regardless.

It may not, if you will, be very well understood how these walls of fire presently will adapt to the architecture of air.

In regard to the proposition to construct walls of water as opposed to the walls of fire, it is also necessary to speak of water in and of itself in order to understand the spirit of water. It seems that it should be necessary, at first, to understand silence for our soul, which needs to see something to become quiet. "And, as in ancient times, you could sleep in the sea," says Paul Eluard in *The Necessities of Life*.³³

31— Gaston Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire*, op. cit., p. 7.

32— Ibid, p. 10.

33— Paul Eluard, *Necessities of Life*, quoted in Gaston Bachelard, *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*, Translated by Edith R. Farrell, Dallas, The Dallas Institute of Humanities and Culture, 1983 [1942], p. 115.

Thus the hymn by [Pierre] Saintyves continues: “Ambrosia is in the waters, water, bring to perfection all the remedies that drive out the diseases so that my body proves your blessings and I should be able to see the sun for a long time.”³⁴ And then one should not forget the spirit floating upon the waters. This is the fluid element, the essential feminine element whose balance which we need to establish, a balance between justice and violence.

Hence the return to Eden, since the Fall of Man, is proceeding well; we have passed through a long evolution in history to accede to the heights of perspective and the routing out of the psychological vision of life that is the Renaissance.

Evolution reascends to the present, passing through dematerialization towards immaterialization, and we direct ourselves through happiness toward an authentic and dynamically cosmic well-being. It is certainly not enough to say or to write or to proclaim: “I have overcome the problematics of art!” It still should be done, as I think I have done. I even desire to engage myself, for an instant, in the overcoming of the barrier of the craft, and it is a method that always comes out of that same personal ethics of which I have already spoken, and which made it possible for me to establish myself, me, a painter, in realms foreign to me with no difficulties other than the usual technical problems encountered anyhow by the most experienced technicians.

For thousands of years the Orientals have cultivated a kind of hierarchic ritual that allows, for example, for one corporation to bestow to a member of another corporation an honorary rank of equivalent quality. I observed this in Japan during an eighteen-month apprenticeship at the Imperial School of Ancient Martial Arts. In Judo, the council of high grades often awards spontaneously and routinely a brilliant practitioner, for example, who hardly practiced judo at the university in his youth, with a superior ranking of certainly honor. It is respected without the least reticence by all practitioners of the sport.

We in the West should transform this hierarchic ritual into an effective dynamic reality. Thus I make a point in

—

34— Ibid, p. 118.

giving you an example of my potential to pass into the field of music, for example.

Several years after that I created a monotone symphony of which here is a selection: [*Plays excerpt*]. And now a scream by François Dufrêne a monotone scream [*Scream, applause*]. And now a scream, pay attention to this, a scream by Charles Estienne [*Scream, laughter*], and now a very beautiful scream by Antonin Artaud [*Scream*].

I quite regret that I cannot provide a selection from the symphony by Pierre Henry, the well-known composer of phonic and concrete music, but my tape recorder does not function at the required speed for this—oh, yes, but at the moment it is too difficult to mount. But this is precisely the same symphony that I had composed several years ago, from which, if I am not mistaken, you heard a selection initially, of course, that has been reconstituted by Pierre Henry in a much more, ahem..., competent manner. [*Laughter*]

The selection from my monotone symphony you heard at the beginning is an electronic sound. The symphony originally lasted forty minutes. [*Laughter*] It was precisely that long to demonstrate the desire to conquer time. The opening and the ending of this sound was cut, which provoked a variety of strange sonorous phenomenon that exhaled sensibility. Effectively having neither a beginning nor an end that is in the least perceptible, this symphony was freed from the phenomenology of time, becoming something outside of the past, present, and future, since in all it knew neither birth nor death, meanwhile existing in sonorous physical reality.

Now, to return to the concept of overcoming the craft, I am now preparing a grand concert in this monotone spirit, but this time no longer electronic, which is too cold for me. I wish to conduct in person a great classical orchestra of one hundred and forty musicians. [*Applause*]

It would take too long at present to expand upon the details of this enterprise. The idea that emanates from this, and which has bearing on today's topic, is this potential, which the Western artist needs to investigate in the spirit of a pure classical fugue to leave melody and rhythm behind, make the subject the sole theme, and dissolve the counterpoint, which thus would never again appear. There is then no more exposition, episode, or development; it is the canon of the future of the classical fugue transposed into an immediate theme.

I make a point of astonishing myself before you in stating that Europeans have a very poor notion of what Japanese calligraphy is. The poor persons of gesture and sign have understood only its exotic and superficial aspects. One is ignorant or seems to be ignorant about how Japanese calligraphy has in reality evolved. [Applause] And pay attention! What I am saying here is a serious, it is not a joke. [Laughter] It is like that. And besides, it is too much! I want to scream at these artists, at these painters, at these *Action Painters*, stop gesticulating already; moving around like fools does not mean that you're active! [Laughter] Can you go back, because of those terrific machines of which I earlier spoke, just as in their own day the Impressionists returned from the cruel reality of the objective realism of Courbet, owing to the invention of photography, to the astonishment of life and to life itself? Can you be set free from what in my opinion are the torments that torture you in the inferno of composition and the velocity of lines and forms that lead you nowhere?

In my opinion, art is neither a language nor a potential means of communication for the artist. If this were the case, the work of art would be only a means and not an end, not a real creation. Man creates art to not be alone, for there may be only one man on the face of the earth, yet there may be several works of art. The artists of the twentieth century owe it to themselves to integrate themselves into society and cease to be strange beings. And, in order to entertain myself for one more moment before I conclude, I wish to attempt again to establish my ethics one more time, for one moment, in light of the economic and social problems, in the social structure, in such a manner as it may relate directly to immaterial architecture and immaterial urbanism.

How do I get there, while still drawing from the pictorial norms that I have constructed? For painting, I have long searched for a fixative medium to expressly fix each grain of pigment that make up the radiant and dazzling mass found in the bins of the merchants of color. It is quite dismaying to see this same pigment, when milled in oil, for example, lose all its brilliance, all its essential vitality. It seems as if mummified; nevertheless, one cannot leave it on the ground, held by the fixative medium that the invisible force of terrestrial attraction, for man naturally stands upright and his gaze naturally fixes on the horizon. The

painting should be presented at his eye level in a position perpendicular to the earth, like a screen. It thus becomes necessary to make the pigment adhere to the supporting surface in some manner. I have searched for a fixative medium that is capable of fixing each grain of pigment to the other and then to the supporting surface without the alteration of any of them and without depriving any of them of their autonomous potential of radiation, while forming a unit with the others and the support, thus creating the mass of color, the pictorial surface.

Thus by applying these rules of pictorial research to an entire people of whatever country, with the idea of presenting one day a painting that will radiate in the gallery of the world to the eyes of the universe, one realizes that the monetary principle, money, is the fixative for all individuals in a society, [*Laughter*]. It mummifies them and takes away their authority with respect to themselves, and directs them all straight towards quantitative surplus production instead of forming groups, while they abandon the imaginative and free responsibility that would compel them to find well-being in qualitative production.

Thus, a draft of the manifest for the transformation of collectivity can be summarized as follows: to transform the manner of thinking and of action of a people in the direction of individual duty through quality vis-à-vis national collectivity and national duty, always through quality, vis-à-vis the collectivity of nations. Thus can one elevate an entire people to aristocratic pride in its morality on an individual scale that is truly integrated in society. And it is then that a draft of an economic system can be summarized in the following manner: economy being the domain of choice of vain illusions and of constructions, which a priori denote the insufficiencies of preliminary acolysis³⁵—uh, yes, of preliminary analysis [*Laughter*]*—*certain schools believed to perceive a good number of realities. But this approach to the economic phenomenon has too often remained only an approximation. Such commonplace physiocrats did not know, in extenuating the matrix of the sensible universe, to

35— See Klein, “Sketch and Broad Outlines for the Economic System of the Blue Revolution,” note. 1, in Yves Klein, *Overcoming the Problematics of Art*, op. cit.

discharge the materiality of the cosmos to finally reach the definition of knowledge, by the conscious grasping of the marginal utility of space. A new effort arose in the 1930s with the Keynesian School and the so-called theory of full employment. But if the vocation of employment could lead to a completely worthy therapeutic sum, the complete misapprehension of a conscious collective of spatial intensity could once again lead only to a quantitative approximation. One then sees that everything is analyzed in terms of bankruptcy and the balance of compounded economies shows today only a substantial deficit.

A new era should thus appear in which a qualitative perception of the energetic field of economy would finally be able to orient the fundamental inertia of the living in line with a dynamic conception of the created thing.

This conception finds in me its foundation, in the wealth of spatial patrimony more elaborated every day. Also, a great fresco stretches out, which awaits its monetary label. I challenge, in effect, the reserves and currencies, the riches accumulated from past splendors but perilous mortgaging the structures of the present. No need henceforth for these expensive intermediaries whose facticity empties a past between intellectual apprehension³⁶ and the very quality of the values seized. Let us turn more simply towards the intrinsic value of matter, essentially residing in the idea of quality. Based on this structural quality, each corporation would be obligated to deposit in the vaults of the Central Bank, disencumbered beforehand from all deposits of metals, the masterpiece of the profession. The specified masterpieces, thus gathered, would materialize the basic spiritual directions of the country, clearing the way for all subsequent evolutionary potential, the sole source of progress.

This permanent example, catalyst of latent powers, in maintaining for the spirit a stable but not closed sampling, would at last permit the establishment of a system of barter that would be fundamentally healthy and sheltered from quantitative business cycles. Finally, the suppression of the fiduciary circulation would be able, at the same time, to

36— The corresponding passage of *Overcoming the Problematics of Art* has “prehesion.”

suppress the least possibility of cyclical evolution leading to the classic inflationary spiral. Overproduction, instead of presenting the characteristics of useless growth of quantitatively uncountable wealth, would no longer be a pure and simple destruction of energies but a general emulation whose constructive quest would contribute to the splendors of the future. On the international level, the creation of a standard representing a spiritual value would forestall any commercial development and allow for the end of customs wars, the idea of quality becoming the multiplier of formerly antagonistic national economies.

These brief overtures on what could be the economy of tomorrow, should we so wish it, allows us a glimpse into the enormous possibilities of a system that at last reconciles universal intellectual and moral aspirations with the strictest economic imperatives. In such a system, the wealthy man would necessarily be an authentic genius within his specialty. This would only be just, at long last.

But let us return—and forget these excessively serious and severe propositions—to the possibility of applying one more time this kind of ethics to the theater, for example. Gradually, one arrives at a spectacle without actors, without decor, without stage, without spectators, with nothing more than the solitary creator who is seen by no one, with the exception of the presence of no one, and the spectacle begins. [*Applause*] The author lives his spectacle, his creation, he is his own public and his own triumph, or flop, and little by little even the author himself is no longer present, and yet the spectacle continues. [*Laughter*] To live in a constant spectacle, in a constant manifestation, to be there, everywhere, and elsewhere, inside as well as outside, is to play life in the state of first matter, a kind of sublimation of desire, a matter imbibed and impregnated into “everywhere” and the spectacle continues, a mono-spectacle that is ultimately outside of the psychological realm. The spectacle of the future is an empty room. [*Applause*]

Thus, here is how, across all these pursuits of an art on its way towards immaterialization, Werner Ruhnau and I, have met in the architecture of air. He, embarrassed, troubled by the last obstacle that a Mies van der Rohe knew not how to overcome: the roof, the screen that separates us from the sky, from the blue of the sky. And I, troubled by the screen that

constitutes the tangible blue on the canvas and deprives man of a constant vision of the horizon.

I had dreamt of this conception of the architecture of air in my monochrome élan for several years already, but without understanding its full importance and its considerable reach. Werner Ruhnau had known to validate this idea, vague I admit, and make it a reality. Man in the Biblical Eden doubtless found himself in a static trance, like in a dream. The man of the future, in his integration in total space, in his participation in the life of the universe that will offer the first step already taken in this direction, which is the architecture of air, will doubtless find himself in a dynamic state of awakened dream, in a crystal lucidity vis-à-vis the tangible, visible, and material nature that he will control on the earthly plane for his own physical comfort. Liberated from a false interpretation of psychological intimacy, he will live in a state of absolute concord with a nature that is invisible and imperceptible by the senses, that is to say, with life itself that becomes concrete through a reversal of roles... abstraction effected through psychological nature—excuse me.

And here now, the end of the exact text of our first manifest on the architecture of air. First, to the void, blue light corresponds as material of construction: in the stratosphere, this is the energy that must be employed; in the atmosphere, one will build with heavy air or any other gas that is heavier and more dense than air, while playing with optical fires, magnetism, light, and sound. Sound will be used to neutralize sound. It is also possible to use odors. In the earth, it is evidently necessary to build with mortar, concrete, stone, clay, and iron.

The architectures of air are only presented as example. It is the spiritual principal itself to use new materials for an architecture that is ultimately dynamic, which is important. Air, gasses, fire, sound, odors, magnetic forces, electricity, and electronics are materials. They should have two principle functions, specifically: to protect against the elements—rain, wind, and atmospheric conditions in general—and the function of thermal conditioning (heating and cooling). It is possible to envision the separation of the two functions. It has been shown that to each original state of nature such as earth, air, and water correspond certain elements of construction. These elements of construction should always be more dense and heavier than the original state to which they are applied.

The architectures of air should adapt themselves to the given circumstances and natural conditions, to mountains, valleys, monsoons, etc., if possible without necessitating the operation of substantial artificial modifications. For example, where the wind changes direction every six months, the roof of air can be created with a minimal artificial support. In the end it is the old dream of men and of the imagination to play with the elements of nature, to direct and control its phenomena and manifestations.

I have to arrive in my evolution at an architecture of air because only there can I at last produce and stabilize the pictorial sensibility in the state of first matter. Until now, in the architectonic space, still very precise, I compose monochrome paintings in the most enlightened manner possible. The sensibility of highly material color must be reduced to a more pneumatic pictorial sensibility.

Werner Ruhnau, for his part, is sure that contemporary architecture is on its way towards the immaterialization of the cities of the future. The suspended roofs and tent constructions of Frei Otto and others are important steps taken in this direction. In using air, gasses, and sound as elements of architecture, this development can be advanced further. My walls of fire and my walls of water are, together with my roofs of air, the materials for the construction of a new architecture. With the three classic elements of fire, air, and water, tomorrow's city will be built and will at last be flexible, spiritual, and immaterial. The idea of making use of pure energy in space to built for mankind does not at all appear to be outlandish. In such a conception of architecture, it seems easy to understand that the disappearance of the pictorial and of painted dreams is inevitable, and happily so, for it is the pictorial that has killed all real the powers in man.

I wish to conclude by rendering homage to Werner Ruhnau through the following poem³⁷ by the great German poet Christian Morgenstern, for whose poor translation I beg your pardon:

—

37— "Der Lattenzaun [1905]," in Christian Morgenstern, *Alle Galgenlieder*. Wiesbaden, Marix Verlag, 2004, p. 64.

There was once a fence made of lattice
With spaces in-between to peer through them.
An architect who saw this, appeared suddenly one evening,
And removed the spaces between the lattice
And build from them a large house.
The fence remained there afterward, looking silly
With its lattice, without anything around.
A sight abominable and basely.
It is for that reason that the authorities took it down
The architect however took off
To Afri-or-America.³⁸

These are the terms of the poet. [*Applause*]
Werner Ruhnau, no doubt, will not be obliged to take off, at
least I should hope not, for I think that the European West
will understand the value of our project of immaterialization
in time, to live without delay in the pristine, the vivacious,
the beautiful today. [*Applause*]

38— The German title of the poem is “Der Lattenzaun”: “Es war einmal ein Lattenzaun, / mit Zwischenraum, hindurchzuschauen. / Ein Architekt, der dieses sah, / stand eines Abends plötzlich da— / und nahm den Zwischenraum heraus / und baute draus ein großes Haus. / Der Zaun indessen stand ganz dumm, / mit Latten ohne was herum. / Ein Anblick grässlich und gemein. / Drum zog ihn der Senat auch ein. / Der Architekt jedoch entfloh / nach Afri-od-Ameriko.” Christian Morgenstern (1871-1914) is frequently cited as a precursor of concrete poetry.



Yves Klein con un monocromo perforado—with a holed monochrome, ca. 1960. Foto—Photo © Harry Shunk and Janos Kender / J.Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Angeles 93

Manifiesto del Hotel Chelsea*

YVES KLEIN

* Nueva York, 1961. Escrito en inglés en colaboración con John Archambault y Neil Levine. Versión en español publicada originalmente en *Yves Klein. Retrospectiva*, Buenos Aires, Fundación PROA, 2017. Traducido por Jaime Arrambide.



Yves Klein en su taller, París—in his atelier, Paris, ca. 1960. Foto—Photo © Harry Shunk and Janos Kender / J.Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Angeles

Visto que he pintado monocromos durante quince años,
Visto que he creado estados pictóricos inmateriales,
Visto que he manipulado las fuerzas del vacío,
Visto que he esculpido el fuego y el agua y que del
fuego y del agua extraje pinturas,

Visto que para pintar he usado pinceles vivientes, o sea, el cuerpo desnudo de modelos vivos embadurnados de pintura, pinceles vivientes que respondían a mis órdenes del estilo “un poco más a la derecha, y ahora a la izquierda, no, a la derecha”. Yo por mi parte había resuelto el problema del desapego manteniéndome a una distancia definida y obligatoria de la superficie a pintar,

Visto que he inventado la arquitectura y el urbanismo del aire —y por supuesto que esta nueva concepción trasciende el sentido tradicional de las palabras “arquitectura” y “urbanismo”—, mi objetivo fue, desde el principio, retomar la leyenda del Paraíso perdido. Este proyecto fue aplicado sobre la superficie habitable de la Tierra por la climatización de grandes extensiones geográficas a través de un absoluto control sobre las situaciones térmicas y atmosféricas en sus relaciones con nuestras condiciones morfológicas y psíquicas.

Visto que con mi *Sinfonía monotonal-silencio* he propuesto una nueva concepción de la música,

Visto que entre muchas otras aventuras también he precipitado un teatro del vacío,

Hace quince años, en tiempos de mis primeros intentos, jamás habría pensado que alguna vez sentiría repentinamente esta necesidad de explicarme, de satisfacer el deseo de los demás de conocer los cómo y los porqués de todo lo que ha pasado, y los cómo y los porqués que son aún más peligrosos para mí, a saber, la influencia de mi arte sobre las jóvenes generaciones de artistas de todo el mundo en la actualidad.

Me inquieta escuchar que cierto número de ellos piensa que represento un peligro para el futuro del arte, que soy uno de esos desastrosos y nefastos productos de nuestra época a los que hay que aplastar y destruir por completo antes de que el mal se extienda. Lamento tener que informarles a todos ellos que no era esa mi intención, y tener que declarar con satisfacción para quienes manifiestan su fe en la multiplicidad de nuevas posibilidades que abre el

camino que yo prescribo: ¡Cuidado! Nada se ha cristalizado todavía, ni puedo decir que vendrá a continuación. Solo puedo decir que hoy tengo menos miedo que ayer a enfrentar el recuerdo del futuro.

Un artista siempre se siente un poco incómodo cuando le piden que hable de sus obras. Esas obras deberían hablar por sí mismas, sobre todo si son obras válidas.

¿Qué debo hacer, entonces? ¿Detenerme?

No. Lo que yo llamo “la indefinible sensibilidad pictórica” excluye por completo justamente esa solución individual.

Así que...

Pienso en aquellas palabras que una noche me sentí inspirado a escribir: “¿El artista del futuro no debería ser aquel que exprese a través del silencio, pero eternamente, una inmensa pintura que carezca de toda noción de dimensiones?”

El público de las galerías, como cualquier otro público, se llevaría esa inmensa pintura en el recuerdo (un recuerdo que no derivaría en absoluto del pasado, sino de su conciencia de la indefinible sensibilidad del hombre). Siempre es necesario crear y recrear en una fluidez física constante, para recibir la gracia que hace posible una creatividad positiva del vacío.

Así como en 1947 creé la *Sinfonía monotonal-silencio*, compuesta en dos partes —un amplio sonido continuo seguido de un silencio igual de amplio y extenso, dotado de una dimensión ilimitada—, del mismo modo intentaré hoy presentar ante ustedes por escrito una pintura de la breve historia de mi arte, seguida al final, naturalmente, de un puro y “afectuoso” silencio.

Mi explicación concluirá con la creación de un irresistible silencio *a posteriori*, cuya existencia en nuestro espacio común, que después de todo no es otro que el espacio de un solo ser vivo, inmune a las cualidades destructivas del ruido físico.

El éxito de mi pintura por escrito depende en gran medida de su fase inicial técnica y audible. Solo entonces el extraordinario silencio *a posteriori*, en medio del silencio así como en la celda del silencio físico, engendrará una nueva y única zona de sensibilidad pictórica inmaterial.

Habiendo alcanzado hoy ese punto del espacio y del conocimiento, me preparo para tomar impulso y recorrer

retrospectivamente el trampolín de mi evolución. A la manera de un clavadista olímpico y según la técnica clásica de ese deporte, me apresto para saltar hacia el futuro del hoy, retrocediendo con prudencia, sin perder jamás de vista el borde conscientemente alcanzado hasta hoy: la inmateralización del arte.

¿Qué objetivo tiene ese viaje retrospectivo en el tiempo?

Simplemente evitar que ni ustedes ni yo mismo sucumbamos ni por un instante al poder de ese fenómeno que son los sueños sentimentales y paisajísticos y que podría desencadenarse como consecuencia de un abrupto aterrizaje en el pasado. Ese pasado es precisamente el pasado psicológico, el anti-espacio, que es el que fui dejando atrás en mis aventuras de los últimos quince años.

Lo que más interés y entusiasmo me despierta actualmente es “lo cursi”. Siento que la esencia misma del mal gusto tiene una fuerza capaz de crear algo que va mucho más allá de lo que tradicionalmente se considera arte. Quiero jugar fría y ferozmente con la sentimentalidad y la “morbidez” humanas. Hace poco tiempo que me convertí en una especie de sepulturero del arte (y es curioso que esté utilizando el mismo término que me aplican mis enemigos). Algunas de mis últimas obras son tumbas y ataúdes. Durante el mismo periodo de tiempo, he logrado pintar con fuego, usando potentes y abrasadoras llamas de gas que en algunos casos alcanzaban los tres o cuatro metros y con las que lamía la superficie de una pintura para dejar registro del espontáneo rastro del fuego.

En suma, mi objetivo es doble: primero, registrar el rastro de la sentimentalidad humana en la civilización actual; segundo, registrar el rastro del fuego que ha engendrado a esa misma civilización. Y eso porque mi preocupación constante siempre ha sido el vacío y porque creo que tanto en el corazón del vacío como en el corazón humano arde un fuego.

Todos los hechos que son contradictorios son principios genuinos de una explicación del universo. El fuego es ciertamente uno de esos principios genuinos que se contradicen esencialmente unos con otros, al igual que la dulzura y la tortura están al mismo tiempo en el corazón y en el origen de nuestra civilización.

¿Qué impulsa mi búsqueda del rastro de la sentimentalidad a través de la fabricación de supertumbas y

superataúdes? ¿Qué alimenta mi búsqueda del rastro del fuego? ¿Y por qué debería buscar el Rastro mismo? Porque cada obra de creación, sin importar su orden cósmico, es la representación de una pura fenomenología: todo lo que es fenómeno se manifiesta por sí mismo. Esta manifestación siempre se diferencia de la forma y es la esencia de lo inmediato, el rastro de lo Inmediato.

Hace unos meses, por ejemplo, sentí la necesidad de registrar los signos de los cambios atmosféricos plasmando en un lienzo el rastro instantáneo de los chaparrones de primavera, de los vientos del sur, y de los rayos (de más está decir que este último terminó en catástrofe). Un viaje de París a Niza, por ejemplo, habría sido una absoluta pérdida de tiempo si no lo hubiese aprovechado para registrar el viento. Coloqué un lienzo cubierto de pintura fresca sobre el techo de mi Citroën blanco. Mientras avanzaba como un bólido a 100 kilómetros por hora por la Ruta Nacional 7, el calor, el frío, la luz, el viento y la lluvia se combinaron para envejecer prematuramente mi lienzo. Treinta o cuarenta años condensados en un solo día. El único incordio de ese proyecto fue que tuve que cargar con la pintura durante todo el viaje.

El precedente de esas impresiones atmosféricas de hace unos meses fueron mis impresiones vegetales de hace un año. Después de todo, mi propósito es extraer y obtener el rastro de lo inmediato a partir de la incidencia de los objetos naturales, ya sea incidencia humana, animal, vegetal, o de las condiciones atmosféricas.

Con el permiso y la atención de ustedes, ahora querría revelarles posiblemente la fase más importante y sin duda más secreta de mi arte. No sé si me creerán: es el canibalismo. Al fin y al cabo, ¿no es mejor morir comido que morir por una bomba? Es una idea que me atormenta desde hace años y que cuesta dejar plasmada, así que saquen ustedes sus propias conclusiones sobre lo que yo creo sobre el futuro del arte.

Si damos otro paso atrás en la línea de mi evolución, llegamos a hace dos años, cuando concebí la idea de pintar usando pinceles humanos. El propósito era lograr una distancia definida y constante entre mí mismo y el cuadro durante el proceso de creación.

Muchos críticos de arte aseguraban que con ese método de pintura yo sólo estaba recreando la técnica

conocida como *action painting*. Me gustaría dejar en claro en este momento que lo mío es lo contrario al *action painting*, en tanto yo permanezco completamente ajeno a todo trabajo físico durante la creación.

Por citar apenas un ejemplo de los errores antropométricos que pueden encontrarse en las ideas deformadas que ha difundido la prensa internacional: me refiero a ese grupo de pintores japoneses que con enorme fervor usó mi método a su propia y particular manera. De hecho, esos pintores se transformaron a ellos mismos en pinceles vivientes. Se sumergieron en color y luego rodaron sobre sus lienzos: ¡se convirtieron en *ultra action painters*! En lo personal, yo jamás me embadurnaría el cuerpo de pintura para volverme un pincel viviente. Muy por el contrario, a la hora de pintar, estoy más cerca de ponerme un smoking y los guantes blancos. Ni se me ocurriría ensuciarme las manos con pintura. Despegada y a distancia, la obra de arte debe completarse a sí misma ante mis ojos y bajo mis órdenes. Así, desde que la obra empieza a completarse, yo estoy ahí parado, presente en la ceremonia, impecable, tranquilo, relajado, perfectamente consciente de lo que está pasando y listo para recibir a ese arte que nace al mundo de lo tangible.

¿Qué me llevó a la antropometría? La respuesta puede encontrarse en mi trabajo durante los años 1956 y 1957, cuando tomé parte de la gran aventura de crear una sensibilidad pictórica inmaterial.

Acababa de retirar de mi taller todas mis obras anteriores. El resultado: un taller vacío. Me quedaba quieto en mi taller vacío y la creación de estados pictóricos inmateriales ocurría maravillosamente. Sin embargo, poco a poco empecé a desconfiar de mí mismo, pero nunca de lo inmaterial. Así que empecé a contratar a modelos, como hacen otros pintores, pero a diferencia de ellos, yo no quería que posaran para mí, sino meramente trabajar en su compañía. Había pasado demasiado tiempo a solas en mi taller y ya no quería seguir solo con el maravilloso vacío azul que se estaba desplegando. Aunque parezca extraño, era perfectamente consciente de que no estaba experimentando el mismo vértigo de todos mis predecesores frente a ese vacío absoluto que es el verdadero espacio pictórico. ¿Pero cuánto podía durar mi confianza en esa certeza?

Años atrás, el artista se abocaba directamente a su tema, trabajaba al aire libre en el campo, tenía los pies bien puestos sobre la tierra: todo eso era saludable.

Hoy los pintores de caballete se volvieron academicistas al punto de encerrarse en sus talleres para enfrentar el espejo aterrador de sus lienzos. Es así que mis motivos para usar modelos desnudos se hacen evidentes: era la manera de evitar el peligro de recluirme en esferas desmedidamente espirituales de la creación, a contramano del más elemental sentido común, que se manifiesta repetidamente en nuestra encarnadura.

La forma del cuerpo, sus líneas, sus extraños colores que oscilan entre la vida y la muerte, no me interesan para nada. Solo es válido el clima esencial y puramente afectivo de la carne.

Al rechazar la nada, descubrí el vacío. El significado de las zonas pictóricas inmateriales, extraído de las profundidades del vacío que por entonces yo dominaba, era de naturaleza totalmente material. Y como vender esas zonas inmateriales por dinero me resultaba totalmente inaceptable, a cambio de esa inmaterialidad de la más alta calidad empecé a exigir un pago material de la más alta calidad: un lingote de oro puro.

Por increíble que parezca, realmente vendí unos cuantos de esos estados pictóricos inmateriales.

Es tanto lo que podría decirse sobre mis aventuras en lo inmaterial y el vacío que el resultado sería una pausa demasiado larga, mientras seguimos inmersos en la elaboración de esta pintura por escrito.

Desde mi periodo monocromático azul de 1957, cuando tomé conciencia de lo que yo llamo sensibilidad pictórica, ya no me parecía que la pintura estuviese funcionalmente ligada al ojo. La sensibilidad pictórica existe más allá de nuestro ser, y sin embargo, pertenece a nuestra esfera. No tenemos derecho de posesión sobre la vida misma. Solo podemos comprar vida a cambio de nuestra toma de posesión de la sensibilidad. La sensibilidad, esa que nos permite comprar vida en su plano material más básico, en ese lugar de intercambio y de trueque que es el universo del espacio, la inmensa totalidad de la naturaleza.

¡La imaginación es el vehículo de la sensibilidad!

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

El arte absoluto, eso que los mortales llaman con sensación de vértigo el *súmmum* del arte, se materializa instantáneamente. Hace su aparición en el mundo tangible, por más que yo permanezca en un punto fijado geométricamente, en la estela que dejan esos extraordinarios desplazamientos volumétricos a una velocidad estática y vertiginosa.

La respuesta a la pregunta de cómo fui iniciado en la sensibilidad pictórica puede encontrarse en la fuerza intrínseca de los monocromos de mi periodo azul de 1957. Ese periodo de monocromos azules fue el fruto de mi búsqueda de lo indefinible en pintura, algo que el maestro Delacroix ya identificó en su época.

Entre 1946 y 1956, durante mis experiencias con monocromos en otros colores distintos del azul nunca permitieron que olvidara la verdad fundamental de nuestra época, a saber, que la forma ya no es un simple valor lineal, sino un valor de impregnación.

En 1946, todavía adolescente, quise firmar con mi nombre sobre la otra cara del cielo durante un fantástico viaje “realista-imaginario”. Ese día, tendido boca arriba en las playas de Niza, empecé a odiar los pájaros que revoloteaban en mi diáfano y despejado cielo azul, porque sentía que intentaban horadar mi obra más bella y grandiosa.

Hasta el último pájaro debe ser eliminado.

Así los humanos tendremos derecho a levitar en una total y efectiva libertad física y espiritual.

No serán ni los misiles ni los cohetes ni los satélites los que harán del hombre el “conquistador” del espacio. Esos medios son solo ensoñaciones de los científicos actuales, que siguen viviendo imbuidos del espíritu romántico y sentimental del siglo XIX.

El hombre sólo tomará posesión del espacio a través de la aterradora y a la vez tranquilizadora fuerza de la sensibilidad. La verdadera conquista del espacio que el hombre tanto anhela sólo llegará cuando logre impregnar el espacio con su propia sensibilidad. ¡Su sensibilidad es capaz incluso de leer en la memoria de la naturaleza del pasado, del presente y del futuro!

¡Esa es nuestra verdadera capacidad de acción extra-dimensional!

Por si hacen falta pruebas, precedentes o predecesores, citaré a Dante, que en *La divina comedia* describió con precisión absoluta lo que ningún viajero de su tiempo pudo haber descubierto: la constelación de la Cruz del Sur, invisible desde el hemisferio norte. O Jonathan Swift, que en su *Viaje de Gulliver* dio las distancias y periodos de rotación de los satélites de Marte, en aquel entonces desconocidos.

Cuando el astrónomo estadounidense Asaph Hall descubrió esos satélites en 1877, advirtió que sus mediciones coincidían con las de Swift. Presa del pánico, los llamó Phobos y Deimos. ¡Miedo y Pavor! Con esas dos palabras, Miedo y Pavor, aquí estoy frente a ustedes en 1946, listo para saltar al vacío.

¡Larga vida a lo inmaterial!
Y ahora,
Gracias por su amable atención.



Yves Klein en el Teatro-Ópera de Gelsenkirchen—on the site of the Gelsenkirchen Opera-House, 1959. Foto—Photo © Charles Wilp / BPK, Berlin 103

Chelsea Hotel Manifesto*

YVES KLEIN

* New York, 1961. Written in English in collaboration with John Archambault and Neil Levine.



Yves Klein haciendo una *Pintura de fuego* en su taller—realizing a *Fire Painting* in his atelier, 14 rue Campagne-Première, Paris—Paris, 1960. Foto—Photo © Jacques Fleurant

Due to the fact that I have painted monochromes for fifteen years,

Due to the fact that I have created pictorial immaterial states,

Due to the fact that I have manipulated the forces of the void,

Due to the fact that I have sculptured in fire and in water and have painted through fire, and through water,

Due to the fact that I have painted with living brushes—in other words, the nude body of live models smothered in paint. These living brushes are under the constant direction of my commands, such as “a little to the right; over to the left now; to the right again,” etc. By maintaining myself at a definite and obligatory distance from the painting, I am able to resolve the problem of detachment,

Due to the fact that I have invented the architecture and the urbanism of air—of course, this new conception transcends the traditional meaning of the terms, *architecture and urbanism*—my original goal being an attempt to reconstruct the legend of the lost Eden. This project has been directed toward the habitable surface of the Earth by the climatization of the great geographical expanses through an absolute control over the thermic and atmospheric situations in their relation to our morphological and psychic conditions,

Due to the fact that I have proposed a new conception of music with my *Monotone-Silence Symphony*,

Due to the fact that I have also precipitated a theater of the void, among countless other adventures,

I would never have believed fifteen years ago at the time of my earliest efforts that I would feel so suddenly the responsibility to explain myself—to satisfy your desire to know the whys and the wherefores of all that has occurred and the still more dangerous whys and wherefores for me, in other words—the influence of my art on the young generation of artists throughout the world today.

It disturbs me to hear that a certain number of them think that I represent a danger to the future of art—that I am one of those disastrous and nefarious products of our era who must be crushed and destroyed completely before the propagation of the progress of evil. I am sorry to have to reveal to them that this was not my intention; and to have to declaim with pleasure to those who evince a faith in the

multiplicity of new possibilities in the path that I prescribe—Careful! Nothing has crystallized as yet; and whatever will happen after this, I cannot say. I can only say that I am not anymore afraid today than I was yesterday facing the *souvenir* of the future.

An artist always feels a little uneasy when called upon to speak of his own works. They should speak for themselves, particularly if they are valid works.

Therefore, what can I do? Stop now?

No, what I call the undefinable pictorial sensitivity absolutely forbids this very personal solution.

So ...

I think of those words that I was inspired to write one evening. “Wouldn’t the future artist be he who expresses through silence, but eternally, an immense painting lacking any sense of dimension?”

The gallery-goers—always the same, just as the others—would carry this immense painting in their remembrance (a remembrance which does not derive from the past but alone is cognizant of the possibility of increasing infinitely the incommensurable within the scope of the undefinable sensitivity of man). It is always necessary to create and recreate in a constant physical fluidity in order to receive the grace which permits the positive creativity of the void.

Just as I created a *Monotone-Silence Symphony* in 1947, composed in two parts—one broad continuous sound followed by an equally broad and extended silence, endowed with a limitless dimension—in the same way, I shall attempt to put before you a written painting of the short history of my art, to be followed naturally at the end of my expose by a pure and “affective” silence.

My *exposé* will close with the creation of a compelling *a posteriori* silence whose existence in our communal space, which is, after all, the space of a single being, is immune to the destructive qualities of physical noise.

Much depends upon the success of my written painting in its initial technical and audible phase. Only then will the extraordinary *a posteriori* silence, in the midst of noise as well as in the cell of physical silence, generate a new and unique zone of pictorial immaterial sensitivity.

Having reached this point today in time and knowledge, I propose to gird my loins, then back-step retrospectively

along the diving board of my evolution. In the manner of an Olympic diver in the most classic technique of sport, I shall prepare for my leap into the future of today by moving backward prudently, constantly keeping in sight the edge consciously attained today—the immaterialization of art.

What is the purpose of this retrospective journey in time?

Simply, neither do I want you nor myself, even for an instant, to fall into the grip of that phenomenon of sentimental and landscaped dreams which would be provoked by an abrupt landing in the past. The latter is precisely the psychological past, the anti-space, which I have been leaving behind in my adventures of the last fifteen years.

At present, I am enthusiastically interested in “the corny.” I have the feeling that there exists in the very essence of bad taste a force capable of creating something far beyond what is traditionally termed art. I want to play with human sentimentality and “morbidness” in a cold and ferocious manner. Only very recently I have become a sort of undertaker (oddly enough, I am using the very terms of my enemies). Some of my latest works have been tombs and coffins. Within the same span of time, I have succeeded in painting with fire, using very powerful and searing gas flames, some ten to twelve feet in height, to lick the surface of a painting in order to record the spontaneous trace of fire.

In sum, my goal is twofold: first of all, to register the trace of human sentimentality in present-day civilization; secondly, to register the trace of fire which has engendered this very same civilization. And this because the void has always been my constant preoccupation; and I hold that in the heart of the void as well as in the heart of man, fires are burning.

All facts that are contradictory are genuine principles of universal explanation. Fire is truly one of these genuine principles that are essentially self-contradictory, being at the same time mildness and torture in the heart and origin of our civilization.

What provokes my search for the trace of sentimentality through the fabrication of super-graves and super-coffins, what provokes my search for the trace of fire, why should I search for the Trace itself?

Because every work of creation, regardless of its cosmic order, is the representation of a pure phenomenology—all that is phenomena manifests itself. This manifestation is always

distinct from form and is the essence of the immediate, the trace of the immediate.

A few months ago, for example, I felt the urge to register the signs of atmospheric behavior by recording on a canvas the instantaneous traces of spring showers, of south winds, and of lightning (Needless to say, the last-mentioned ended in a catastrophe). For instance, a trip from Paris to Nice might have been a waste of time had I not spent it profitably by recording the wind. I placed a canvas, freshly coated with paint, upon the roof of my white Citroën. As I zoomed down Route Nationale 7 at the speed of 100 kilometers an hour, the heat, the cold, the light, the wind, and the rain all combined to age my canvas prematurely. At least thirty to forty years were condensed into one day. The only annoying thing about this project is that I have to travel with my painting all the time.

My atmospheric imprints of a few months ago had been precluded a year ago by vegetal imprints. After all, my purpose is to extract and conclude the trace of the immediate from any incidence of natural objects—human, animal, vegetable, or atmospheric circumstances.

I would like now, with your permission and attention, to divulge to you possibly the most important and certainly the most secret phase of my art. I don't know whether you will believe it or not, it's cannibalism. After all, wouldn't it be better to be eaten than to be bombed? I can hardly document this idea that has been tormenting me for some years, so I will leave it up to you to make your own conclusions on what I think will be the future of art.

Taking another step backward along the lines of my evolution, we arrive two years ago at the moment when I devised painting with living brushes.

The purpose of this was to attain a definite and constant distance between myself and the painting during the moment of creation.

Many art critics claimed that via this method of painting I was in fact merely reenacting the technique of what has been called *action painting*. I would like now to make it clear that this endeavor is opposed to action painting in that I am actually completely detached from the physical work during its creation.

Just to cite one example fostered by the misrepresentation of anthropometry by my coverage in the international

press—a group of Japanese painters eagerly applied this method in their own very different manner. These painters in fact transformed themselves into living brushes. By drowning themselves in color and then rolling on their canvases, they became ultra-action-painters! Personally, never would I attempt to smear paint over my own body and become a living brush; but on the contrary, I would rather put on my tuxedo and wear white gloves. I would not even think of dirtying my hands with paint. Detached and distant, the work of art must complete itself before my eyes and under my command. Thus, as soon as the work is realized, I stand there—present at the ceremony, spotless, calm, relaxed, worthy of it, and ready to receive it as it is born into the tangible world.

Whatever directed me towards anthropometry? The answer can be found in my work during the years of 1956 to 1957, when I was taking part in the adventure of creating the pictorial immaterial sensitivity. I had just removed from my studio all my former works. The result—an empty studio. My only physical action was to remain in my empty studio, and the creation of my pictorial immaterial states proceeded marvelously. However, little by little, I became mistrustful of myself: but never of the immaterial. I therefore hired models, as other painters do. But unlike the others, I merely wanted to work in their company rather than have them pose for me. I had been spending too much time alone in the empty studio; I no longer wanted to remain alone with the marvelous blue void that was budding.

Though seemingly strange, remember that I was aware of not having that vertigo experienced by all my predecessors facing the absolute void which forcibly is the real pictorial space. But how long could my security in this awareness endure?

Years ago, the artist went directly to his subject, worked outdoors in the country, had his feet firmly planted on the ground—it was healthy.

Today, the academicized easel-painters have reached the point of shutting themselves in their studios, confronting the terrifying mirrors of their canvases. Now the reason for my use of nude models becomes quite evident: it was a way of preventing the danger of secluding myself in the overly spiritual spheres of creation, thus rupturing with the most

basic common sense, repeatedly affirmed by our incarnate condition. The shape of the body, its lines, its strange colors hovering between life and death, hold no interest for me. Only the essential, pure affective climate of the flesh is valid.

I was introduced to the void by the rebuffed nothingness. The mining of the pictorial immaterial zones, extracted from the depth of the void which I possessed by that time, was of a very material nature. Finding it unacceptable to sell these immaterial zones for money, I demanded in exchange for the highest quality of the immaterial the highest quality of material payment—a bar of pure gold. Incredible as it may seem, I have actually sold a number of these pictorial immaterial states.

So much could be said about my adventure in the immaterial and the void that the result would be an overly extended pause while still immersed in the present erection of my written painting.

Painting no longer appeared to me to be functionally related to the eye when in my blue monochrome period of 1957 I became acquainted with what I have termed the pictorial sensitivity. This pictorial sensitivity exists beyond our being and yet belongs in our sphere. We hold no right of possession over life itself. It is only by the means of our possession of sensitivity that we are able to buy life. Sensitivity, which enables us to purchase life at its basic material levels, in the barter price of the universe of space, of the grand totality of nature.

Imagination is the vehicle of sensitivity! Transported by (effective) imagination we attain life, that very life which is absolute art itself. Absolute art, what mortal men call with a sensation of vertigo the *summum* of art, materializes instantaneously; it makes its appearance in the tangible world, myself remaining at a fixed geometric point, in the track of such volumetric displacements with a static and vertiginous speed.

The answer to the question of how I was introduced to pictorial sensitivity may be found in the intrinsic force of the monochromes of my blue period of 1957. This period of blue monochromes was the fruit of my quest for the undefinable in painting which the master Delacroix could already intimate.

From 1946 to 1956, my monochromes experiences in various other colors but blue never let me forget the

fundamental truth of our age—that is to say, form no longer is a linear value but rather a value of impregnation.

Just an adolescent in 1946, I went to sign my name on the underside of the sky during a fantastic “realistico-imaginary” journey. That day, as I lay on the beach at Nice, I began to hate the birds which occasionally flew in my pure, unclouded blue sky, because they tried to bore holes in my greatest and more beautiful work.

Birds must be eliminated.

Thus, we humans shall possess the right to levitate in an effective and total physical and spiritual freedom.

Neither missiles nor rockets nor sputniks will render man the *conquistador* of space. These means are only a dream world of today’s scientists who still live in the romantic and sentimental spirit of the nineteenth century.

Man will only arrive at inhabiting space through the terrifying though pacifying force of sensitivity. The real conquest of space so much desired by him will only result from the impregnation of man’s sensitivity in space. Man’s sensitivity is omnipotent in the immaterial reality. His sensitivity can even see into the memory of the nature of the past, of the present, and of the future!

It is our effective extradimensional capacity for action!

If proofs, precedents or predecessors are needed, let me then cite: Dante, in the *Divine Comedy*, described with absolute precision what no traveler of his time could possibly have discovered, the invisible constellation of the Northern Hemisphere known as the Southern Cross; Jonathan Swift, in his *Voyage to Laputa*, gave the distances and periods of rotation of two satellites of Mars though they were unknown at the time.

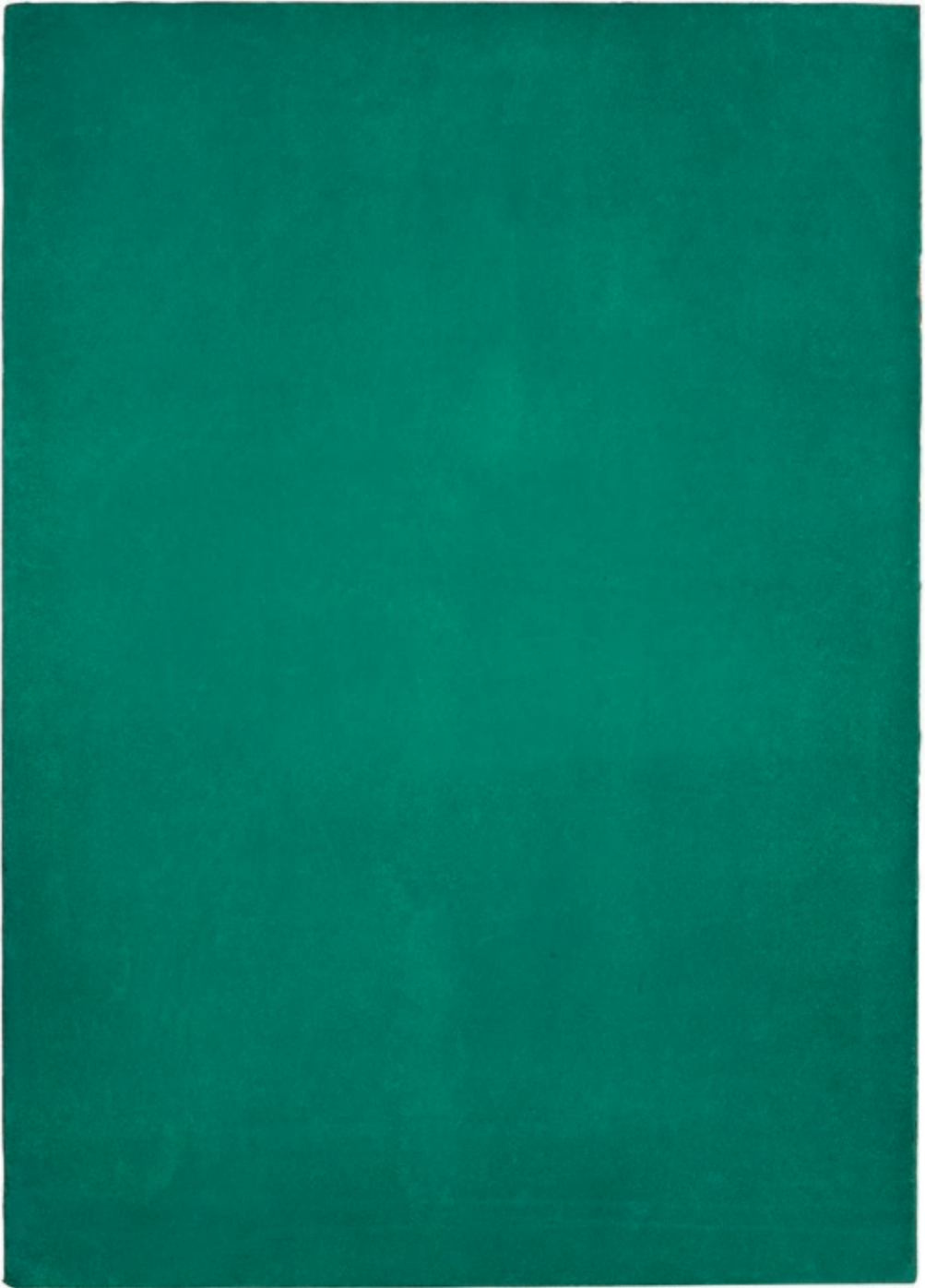
When the American astronomer Asaph Hall, discovered them in 1877, he realized that his measurements were the same as those of Swift. Seized by panic, he named them *Phobos* and *Deimos*—*Fear* and *Terror*! With these two words—Fear and Terror—I find myself in front of you in the year of 1946, ready to dive into the void.

Long Live the Immaterial!

And now,

I thank you so much for your kind attention.



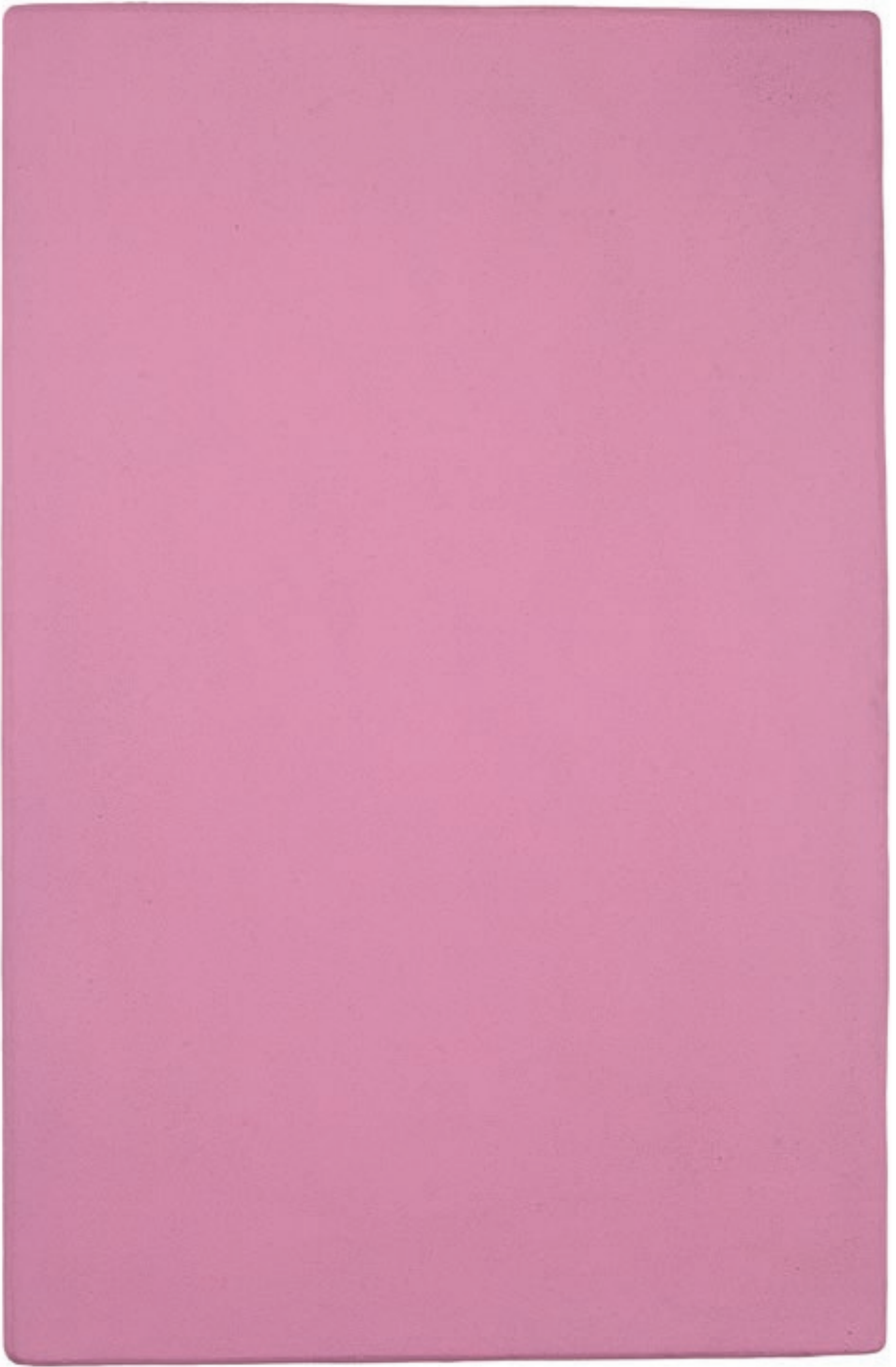


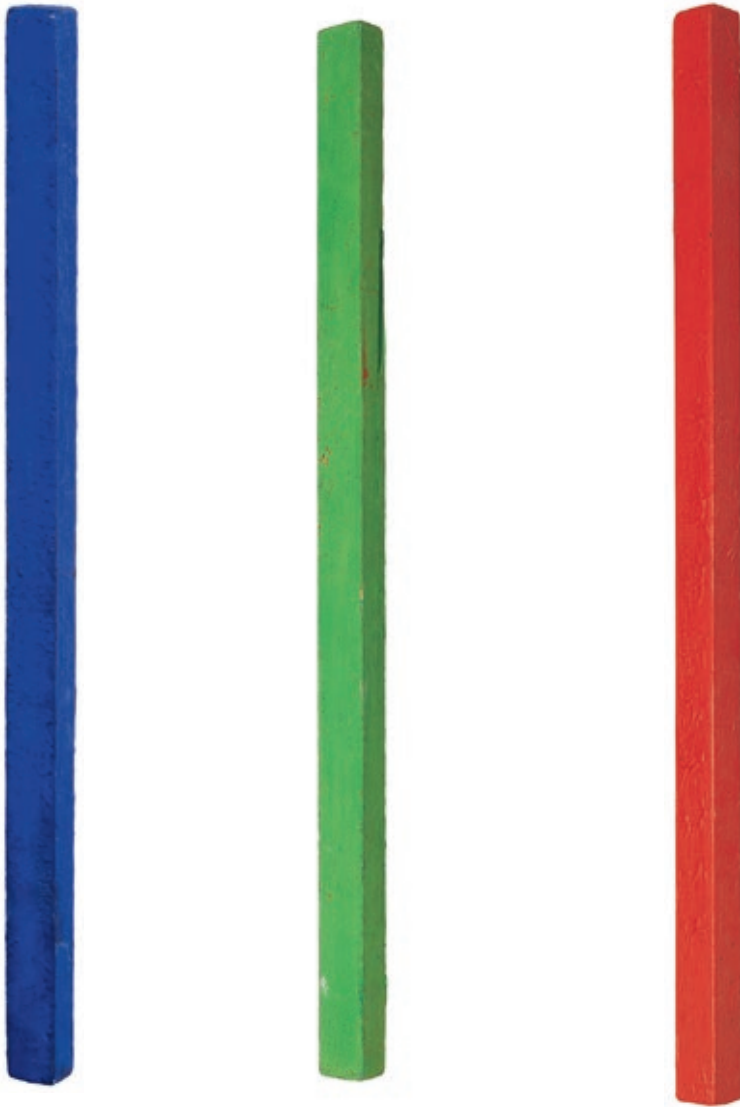




X. mai. 55.



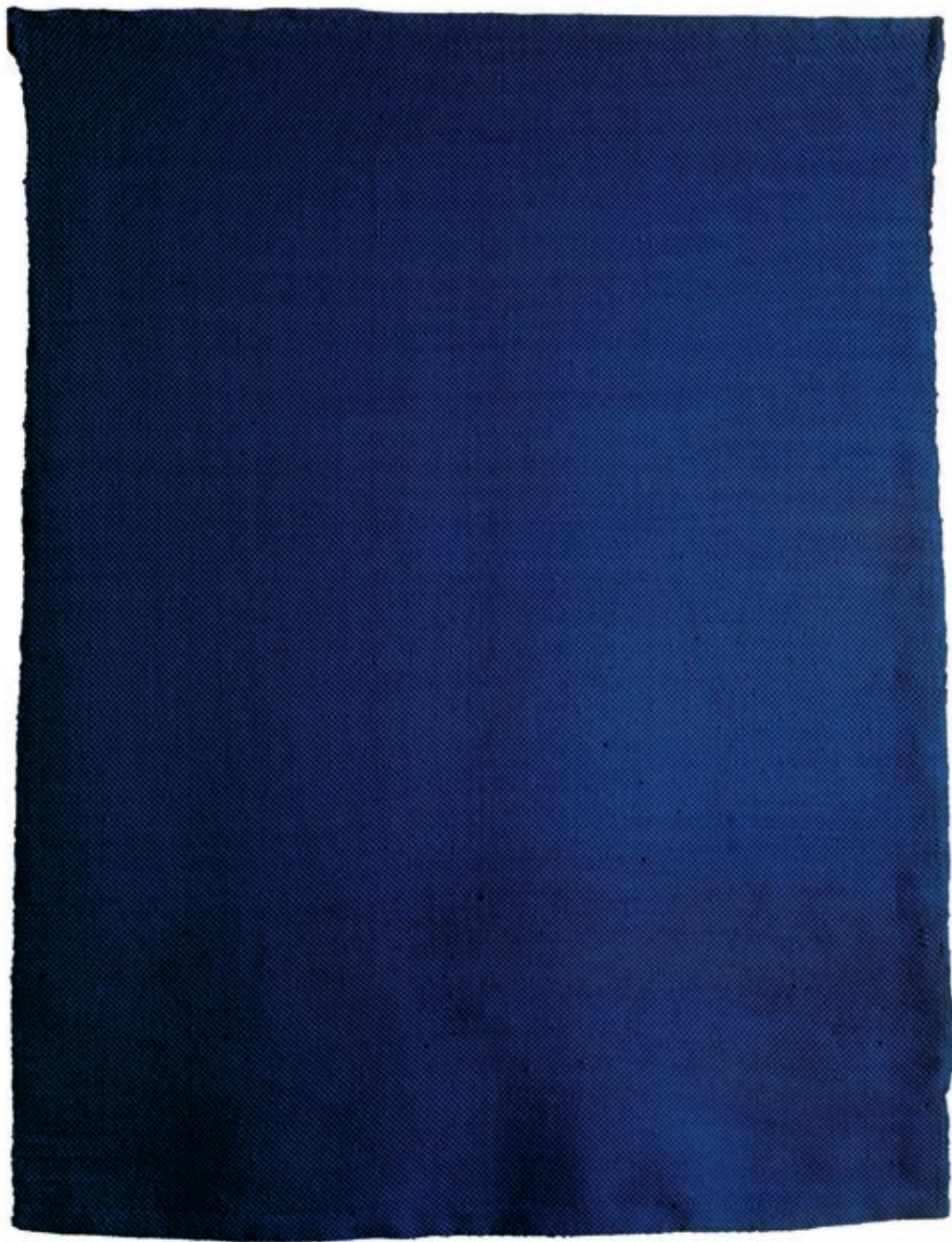




Izquierda—Left: *Monocromo azul sin título—Untitled Blue Monochrome* (M 113), 1956 [Cat. 41]

Centro—Center: *Monocromo verde sin título—Untitled Green Monochrome* (M 50), 1956 [Cat. 38]

Derecha—Right: *Monocromo rojo sin título—Untitled Red Monochrome* (M 49), 1956 [Cat. 37]









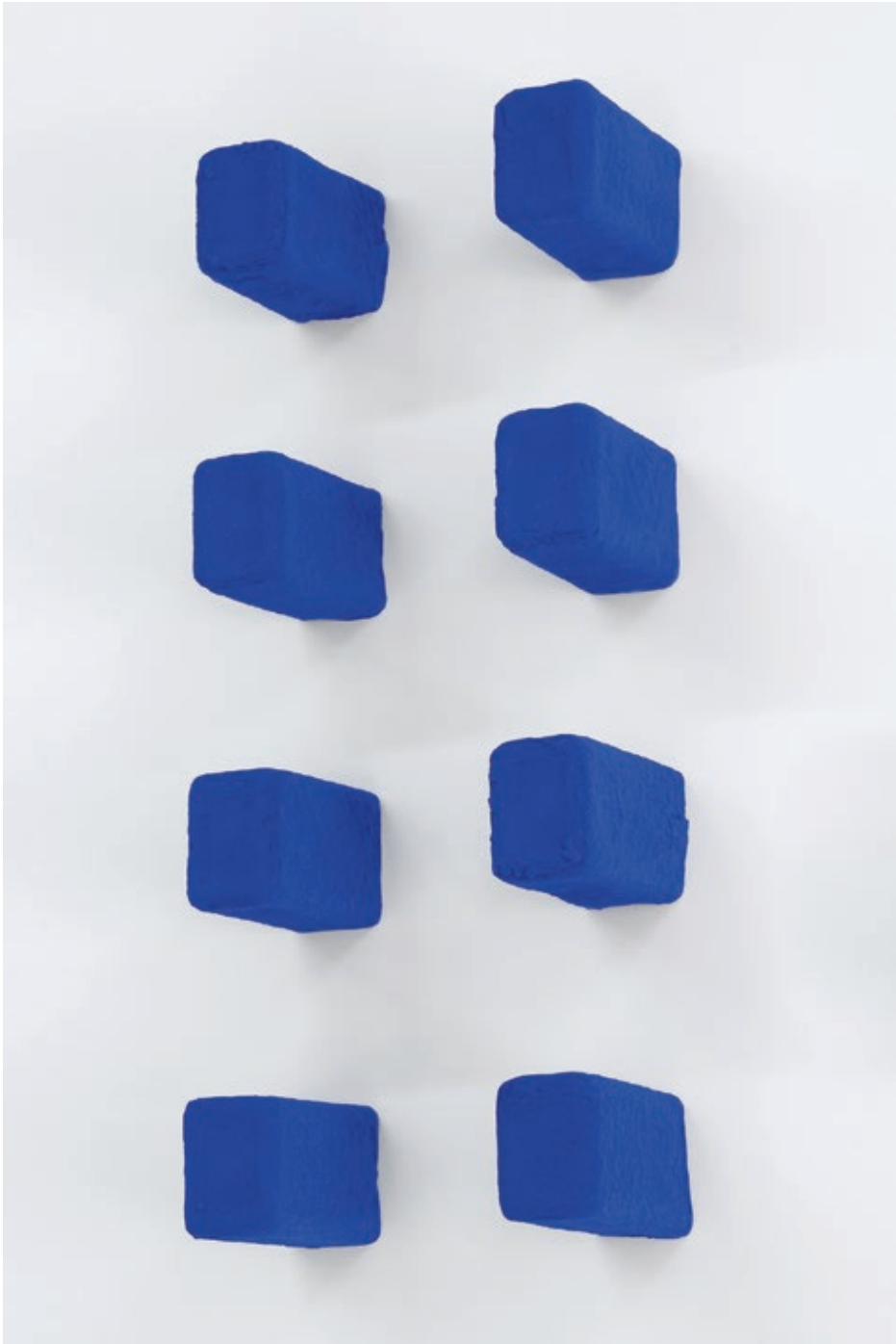












Escultura sin título—Untitled sculpture (S 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8), 1957.





132 Recibo de la venta del libro—Receipt book for the sale of the *Zones of Immaterial Pictorial Sensibility* (IMMA 7), ca. 1962 [Cat. 13]



l'acheteur: MICHAEL BLANKFORT
écrivain. Hollywood. USA.



LA ZÔNE n°1 série n°4 est
authentifiée par Monsieur François
MATHEY, Directeur du MUSÉE DES
ARTS DÉCORATIFS.



PARIS le 10-2-62



20 Grammes (soit deux lingots) sont
rennis au Directeur du MUSÉE
(Commission pour le Musée qui a
authentifié l'oeuvre
immatérielle.)



IL RESTE 14 Lingots
YVES FAIT LA PART DE
LA NATURE : 7 Lingots...
...et se réserve SA part :
7 lingots.



Michael Blankfort Oule
son Reçu

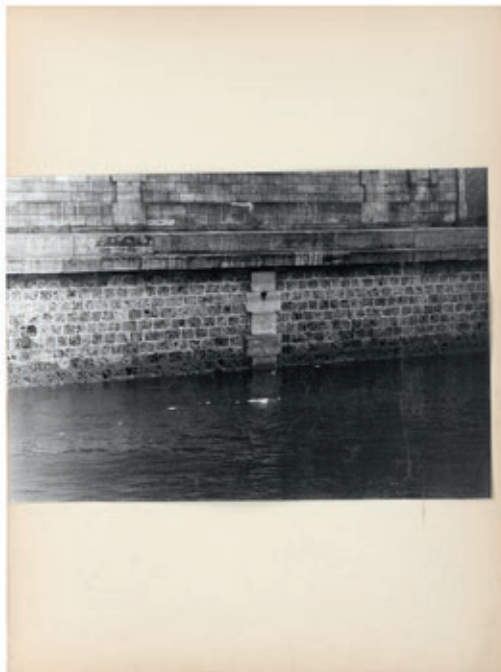
7 Lingots d'or Fin
soit
70 Grammes vont
être jetés dans la Seine



LA ZONE N°1 série N°4 de
SENSIBILITÉ PICTURALE
IMMATERIELLE
APPARTIENT A. M. BLANKFORT



et de plus vient de
s'interpréter à lui, car
...l'or, a été rendu à la
NATURE ...







138 Yves Klein en su departamento rodeado por sus *Esculturas de esponja*—in his apartment surrounded by his *Sponge-Sculptures*, 14 rue Campagne-Première, Paris—Paris, ca. 1959. Foto—Photo © Georges Véron



Izquierda—Left: *Escultura de esponjas rosa sin título—Untitled Pink Sponge Sculpture* (SE 206), 1959 [Cat. 70]

Derecha—Right: *Escultura de esponjas azul sin título—Untitled Blue Sponge Sculpture* (SE 191), 1959 [Cat. 69]



Izquierda—Left: *Escultura de esponjas azul sin título—Untitled Blue Sponge Sculpture* (SE 212), 1959 [Cat. 71]

Derecha arriba—Top right: *Escultura de esponjas azul sin título—Untitled Blue Sponge Sculpture* (SE 33), 1961 [Cat. 63]

Derecha abajo—Bottom right: *Escultura de esponjas azul sin título—Untitled Blue Sponge Sculpture* (SE 21), ca. 1959 [Cat. 62]



Esculturas de esponja, vista de la instalación en la exposición—Sponge sculptures, view of the exhibition *Yves Klein. Retrospective*, Fundación PROA, Buenos Aires, 2017



Victoria de Samotracia—Samothrace Victory (S 9), 1962.
142 Edición póstuma—Posthumous edition, 1973 [Cat. 56]



Venus azul—Blue Venus (S 41), 1962.
Edición póstuma—Posthumous edition, 1982 [Cat. 59] 143



Relieve planetario azul sin título—Untitled Blue Planetary Relief (RP 23), 1961.



Globo azul—Blue Globe (RP 7), 1957.
Edición póstuma—Posthumous edition, 1988 [Cat. 48] 145



Escultura sin título—Untitled Sculpture (S 11), 1960.



Escultura sin título—Untitled Sculpture (S 18), ca. 1957.

Edición póstuma—Posthumous edition, 2001 [Cat. 58] 147



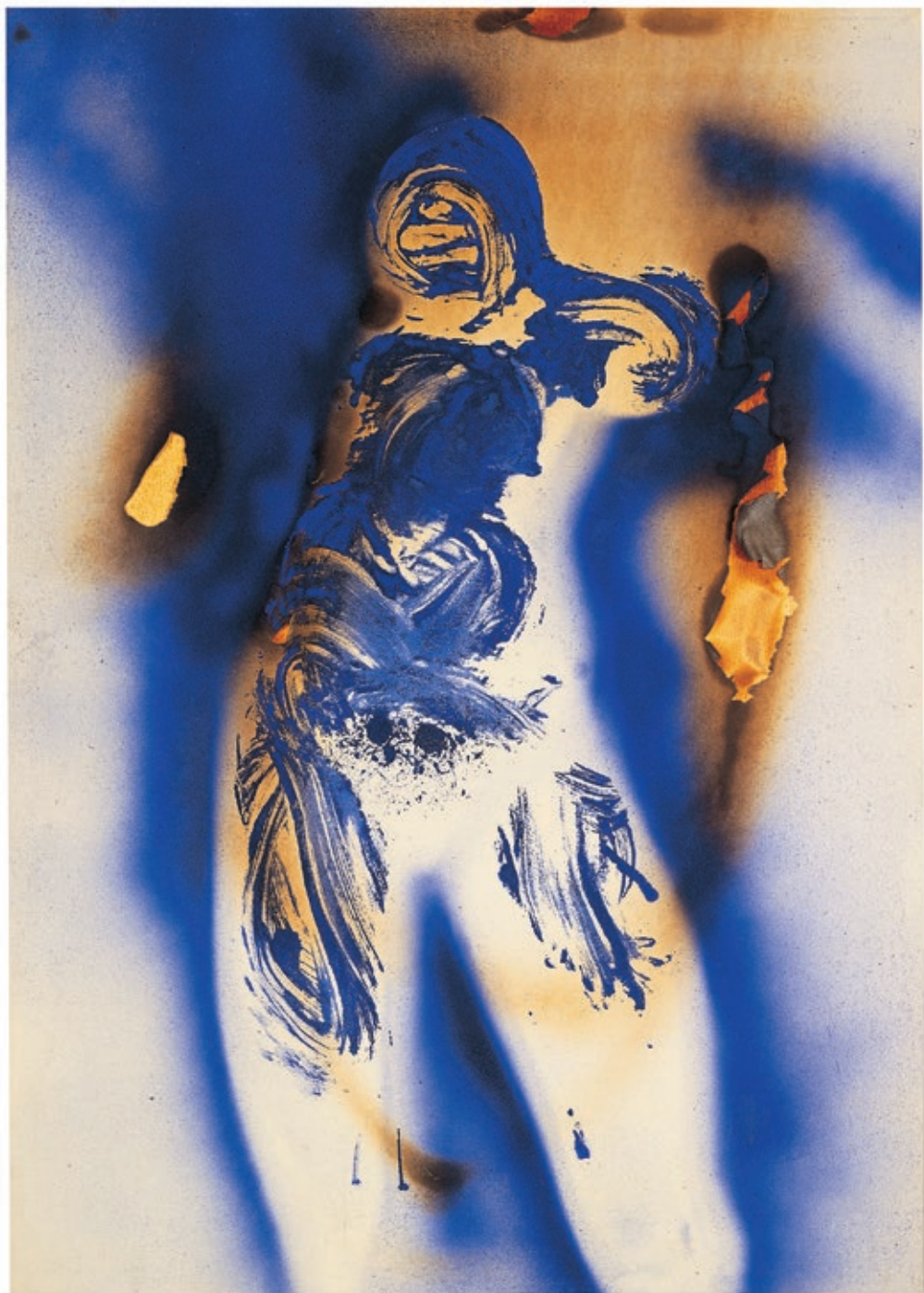
148 Primer performance de "Pinceaux vivants" en el departamento de Robert Godet—First performance of "Pinceaux vivants" at Robert Godet's apartment, 9, rue Le Regrattier, Ile Saint-Louis, Paris—Paris, 5 de junio de—5 June, 1958. Foto—Photo © All rights reserved



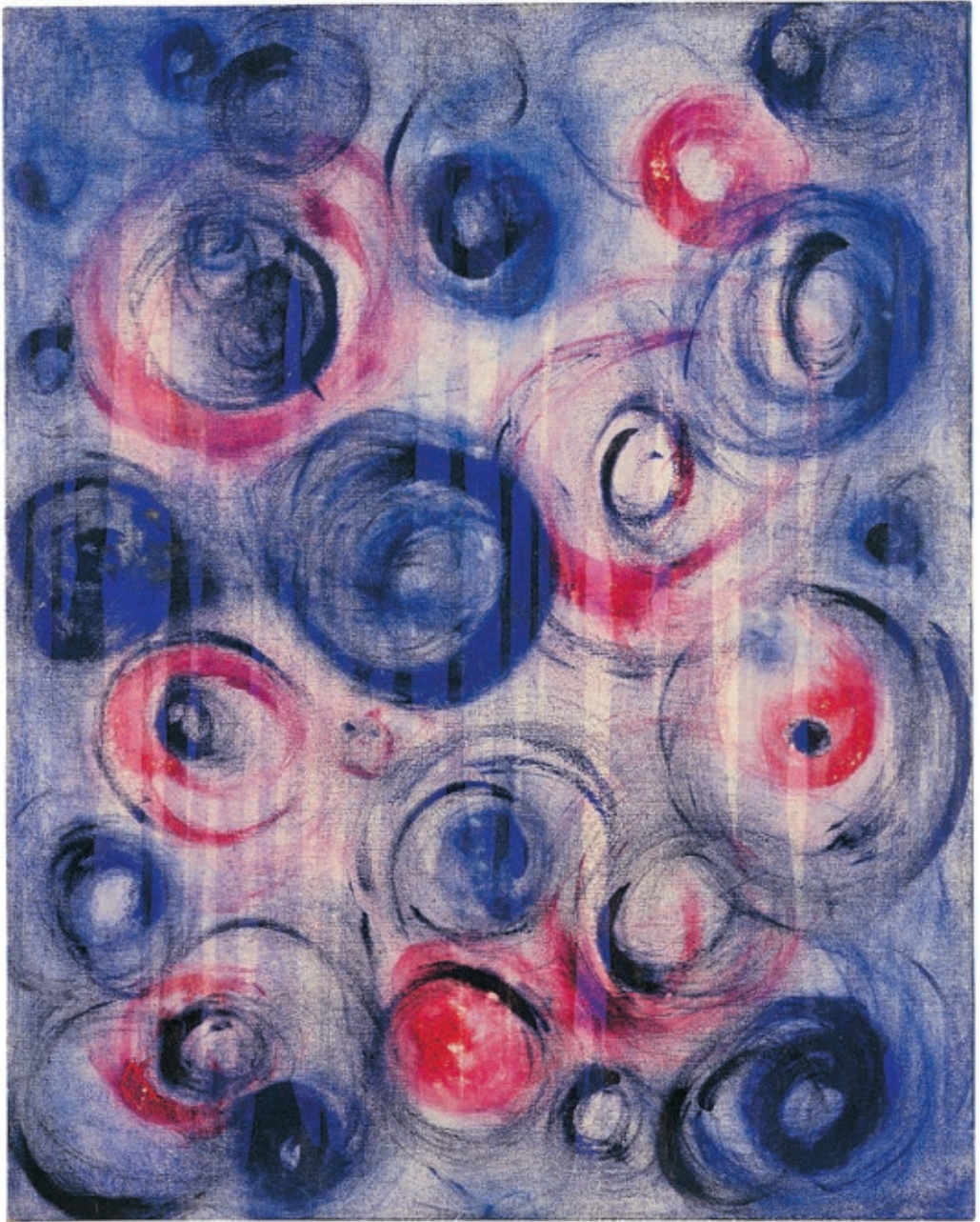










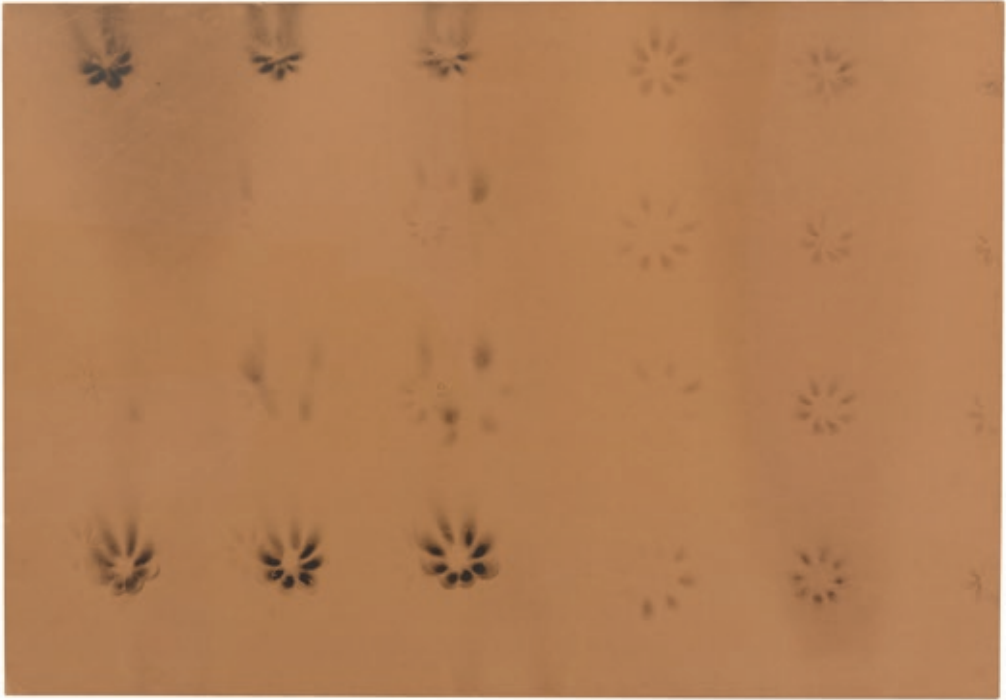






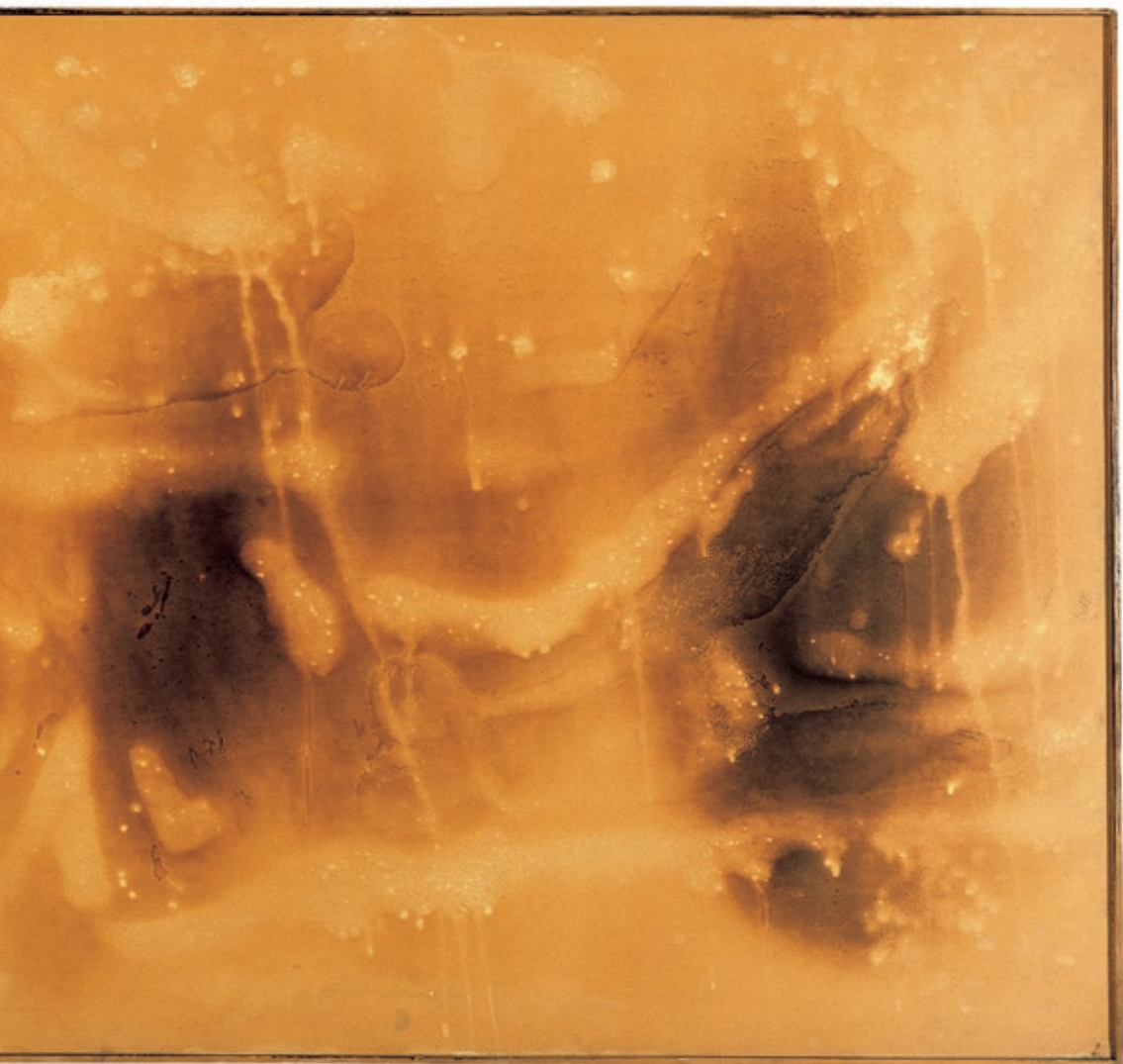
158 Yves Klein haciendo una *Pintura de fuego* en el centro de pruebas de—realizing a *Fire painting* at the Testing Center of Gaz de France, Saint-Denis, 1962. Foto—Photo © Louis Frederic





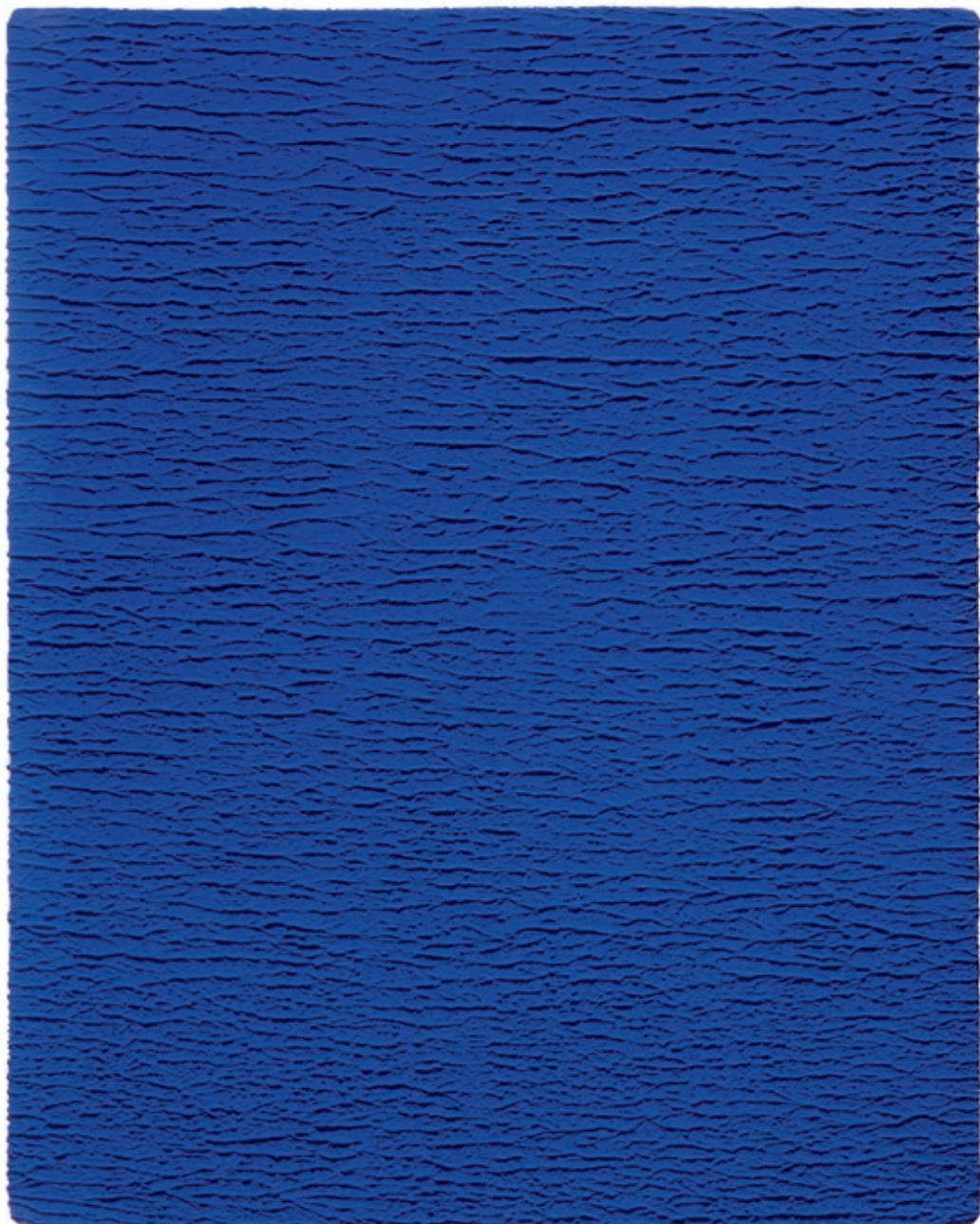


















Relieve planetario—Planetary Relief “Région de Grenoble” (RP 10), ca. 1961.
Edición póstuma—Posthumous edition ca. 1990. [Cat. 49] 169













Retrato en relieve de Arman—Relief Portrait of Arman (PR 1),
1962. Edición póstuma—Posthumous edition 1989 [Cat. 47] 175



176 *Assemblage de rouleaux à peindre usagés* [Montaje de rodillos de pintura usados—
Assembly of Used Paint Rollers] (S 7), 1956–1962 [Cat. 55]

La utopía del entusiasmo de Yves Klein*

KLAUS OTTMANN

* Traducción al español publicada originalmente en *Yves Klein. Retrospectiva*. Buenos Aires, Fundación PROA, 2017. Traducido por Martín Gambarotta.



Yves Klein en el auditorio del—in the auditorium of the Gelsenkirchen Opera-House, 1959. Foto—Photo © Charles Wilp / BPK, Berlin

Yo soy. Nosotros somos.

Con eso alcanza. Ahora debemos comenzar. La vida ha sido puesta en nuestras manos. Pues ella misma se volvió vacía hace ya mucho tiempo. Se tambalea sin sentido de acá para allá, pero nosotros nos mantenemos firmes, y así queremos ser su iniciativa y queremos ser sus fines.

ERNST BLOCH, *Geist der Utopie*¹

Entre menos dejemos a la posteridad... más retornamos a la eternidad.

YVES KLEIN²

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]³ en la Université Paris-Sorbonne. De pie ante un atril de madera y ataviado con su característica corbata negra, Klein habló por más de 80 minutos. En un momento durante la conferencia proyectó en una pantalla grande detrás suyo un compilado de películas a color de 16mm, de 15 minutos de duración, que había hecho de sus muestras de la Época Azul. Había colocado una grabadora sobre la mesa a su derecha, que usaba para pasar partes de su *Sinfonía monoton-silencio* 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 la 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 del

1— Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973, p. 11 (mi traducción).

2— “*Moins on laisse à la postérité ...*” (Yves Klein Archives).

3— Yves Klein, “La evolución del arte hacia lo inmaterial”, en esta misma publicación, p. 28.

aire” y los planes de la colaboración internacional de artistas y arquitectos para un “Centro de Sensibilidad”.

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 Université Paris-Sorbonne que Klein también emitió su profética proclama: “Mis cuadros sólo son las cenizas de mi arte”.⁴ 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 psicólogo arquetipal 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”.⁵

Sin embargo, Klein no era un profeta en la tradición de los artistas-proféticos mesiánicos que surgieron durante los siglos XIX y XX, sobre todo en los países de habla alemana, desde Karl Wilhelm Dieffenbach, Gusto Gräser, Gustav Nagel y Ludwig Christian Haeusser hasta Joseph Beuys.⁶ Si bien Klein era un católico devoto, rehuía del misticismo: “Yo desprecio el oscurantismo de falsos pintores que se proclaman místicos y ocultistas. Un pintor debe comprender lo que es y lo que está haciendo”.⁷

A Klein, en cambio, se lo debe considerar en el contexto de la gran tradición de pensadores europeos utópicos,

4— Klein, “La evolución del arte hacia lo inmaterial”, *op. cit.*, p. 42.

5— James Hillman, “Futurology”, en *Philosophical Intimations*, Uniform Edition of the Writings of James Hillman. Vol. 8, Thompson, Connecticut, Spring Publications, 2016, p. 378.

6— Ver Pamela Paela Kort, *Artists and Prophets. A Secret History of Modern Art 1872-1972*. Catálogo de exhibición, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 2015.

7— Yves Klein, “Quelques extraits de mon journal en 1957”, en *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*. París, École nationale supérieure des beaux-Arts, 2003, p. 42.

desde 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 XVIII Charles Fourier. Cuando Klein proclama “no soy ni filósofo ni economista, ni ninguna otra cosa, y me limito a expresar mis pensamientos utópicos”,⁸ se hace eco de la reflexión de More: “Yo, uno más entre todos sin filosofía, le he dado forma para el hombre una ciudad filosófica”.⁹ Igual que More, Klein no era filósofo. Era un agitador de ideas que usaba su considerable carisma para propagar el cambio social mediante 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: “Le dépassement de la problématique de l’art” [Superando las problemáticas del arte] vendría a ser su *ética*, “L’aventure monochrome” [La aventura monocromática], 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 *le grand Art absolu et total* [el Arte grandioso, absoluto, total].¹⁰ 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, según escribió en uno de sus rezos a Santa Rita de Cascia, “para restablecer sobre la Tierra la voluntad divina tal como es en el Paraíso”.¹¹

8— “Some False Foundations, Principles, etc. and the Condemnation of Evolution”, *Ibid.*, p. 6.

9— Sir Thomas More, *Utopia*, trad. Ralph Robinson. Ware, Hertfordshire, Wordsworth Edition, 1997, p. 130.

10— “Comment et pourquoi, en 1957 ...” (Yves Klein Archives).

11— “Prayers to Santa Rita”, manuscrito en el archivo de Paul y Toma Wember.

Para restablecer el Edén, uno debe superar el arte del pasado, el arte de la línea, de la forma y el dibujo, que para Klein es el mal que causó la expulsión del arte del reino inmaterial de la sensibilidad pura del color: “La serpiente, el mal, en el Jardín del Edén, ésta era la línea, dibujo, contorno, forma... ‘sus ojos se abrirán’”.¹²

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

Así pues, el regreso al Edén lleva buen camino después de la caída del hombre, hemos atravesado por una larga evolución en la Historia para alcanzar, en la cima, la perspectiva y el fracaso por la visión psicológica de la vida que es el Renacimiento.

La evolución se eleva en la actualidad al pasar por una desmaterialización, hacia una inmaterialización, y nos dirigimos por la felicidad hacia un bienestar auténtico y dinámicamente cósmico.¹³

La creencia esencial de Klein en la cooperación artística es comparable con la *attraction passionnée* de Fourier que sería sostén de las comunidades amorosas colaborativas de Fourier (a las que llamó *phalanges*) que distribuirían la riqueza y la felicidad igualmente entre sus miembros, como lo proclama en su *Nuevo mundo amoroso*: “El amor en el Falansterio ya no es, como lo es con nosotros, una recreación que distrae del trabajo; al contrario, es el

Krefeld. Santa Rita (1381–1457) pasó 40 años como monja viviendo de acuerdo a la regla agustiniana en el monasterio de Santa María Magdalena en Cascia, Italia. Klein, un católico devoto, viajó a Cascia en varias ocasiones. En septiembre de 1958 le presentó al monasterio un pequeño monocromo azul dedicado a Santa Rita. Regresó en febrero de 1961 para dejar un ex-voto en el monasterio. La ofrenda consiste en una caja plástica, dividida en tres compartimentos. La parte superior tiene tres bandejas con pigmento azul (IKB), rosa (monorosa) y hoja dorada (monodorado). La parte inferior contiene tres lingotes de oro de distintos pesos descansando sobre un lecho de pigmento azul. En la parte central de la caja se incorporó una ranura ancha como para contener el manuscrito plegado de la oración.

12— “Le serpent, le mal, dans le jardin de L’Eden ...” (Yves Klein Archives).

13— Klein, “La evolución del arte hacia lo inmaterial”, *op. cit.*, p. 51.

alma y el vehículo, la fuente principal de todas las obras y de toda la atracción universal”.¹⁴

Como comenta Jonathan Beecher, “para realizar esta visión, Fourier argumentaba, lo que se necesitaba era una nueva serie de leyes e instituciones que promoverían los más diversos tipos de gratificación erótica y que al mismo tiempo integrarían los impulsos sexuales en el entramado pleno de la vida colectiva del hombre”.¹⁵

Citando a Fourier (“Nuestra culpa no es, como se ha creído, desear en demasía (*overmuch*), sino desear demasiado poco...”); Roland Barthes escribe, “Éste es el placer único y triunfante, que reina sobre todo... su ser es la *demasía*... El Placer somete a la Muerte”.¹⁶ En la visión de Klein, es la sensibilidad inmaterializada del color en el vacío, liberada de los barrotes carcelarios del dibujo por su espectáculo del entusiasmo *overmuch*:

El color le guiña un ojo al hombre, que está encarcelado en las formas del dibujo. Pasan miles de años hasta que el hombre entiende estos aullidos desesperados y de pronto, febrilmente, entra en acción para liberar el color y a sí mismo. El paraíso se pierde, el enredo de líneas se vuelven barrotes de celda que, cada vez más, definen la vida psicológica humana. El drama de la muerte inevitable de los “mortales”, a la que se los arrastra por la coexistencia tormentosa de línea y color en un estado de guerra entre ellos, provoca el nacimiento del arte.

Esta lucha por la creación eterna, y sobre todo inmortal —con el fin de transmutar objetos, formas, sonidos e imágenes, para modelarlas de esta alma universal de color, que es la conquista de la vida misma— fue invadida por la línea, por el mágico, mortífero poder del mal y la oscuridad.¹⁷

14— Citado en Jonathan Beecher, *Charles Fourier: The Visionary and His World*. Berkeley, University of California Press, 1986, p. 303.

15— *Ibid.*

16— Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid, Cátedra, 1997, p. 101.

17— Yves Klein, “Dimanche”, en *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, *op. cit.*, p. 174.

Klein describe esta lucha en su bosquejo para *Guerra—Una breve mitología personal de monocromía*, que data de 1954, adaptable para cine y ballet.¹⁸ El guion comienza con la creación del color de la nada, con la pantalla virando del blanco al amarillo, amarillo al rojo y, finalmente, del rojo al azul; entonces la Caída (“El Paraíso se pierde”) y sus consecuencias (“Abel y Caín: Asesinato”) se presentan como la invasión del reino del color por las líneas y las figuras. Al final, el reino del color se restablece a través de la comunión de la sensibilidad en el vacío.

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”.¹⁹

Como escribió Barthes sobre los placeres de Fourier, los de Klein están “libres de mal”.²⁰ 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, practicando la “filantropía”.²¹

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.²² En otra, entran en un recinto cubierto con una alfombra blanca de pelo largo y se les suministra para que traquen píldoras psicodélicas azules, lo que les permite

18— *Ibid.*, pp. 116-118.

19— *Ibid.*, pp. 99-133.

20— Barthes, *op. cit.*

21— *Oeuvres complètes de Ch. Fourier, vol. 1: Théorie des Quatre Mouvement*. Paris, Librairie Sociétaire, 1846, p. 176.

22— Klein, “Dimanche”, *op. cit.*

experimentar “la beatitud del paraíso artificial en azul”.²³ Y en una de las situaciones más maniacas, los visitantes son inmovilizados en un auditorio por un grupo de “encañadores” y “amordazadores” y obligados a escuchar 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”.²⁴ Pero a diferencia de las fantasías utópicas de Fourier, ¡aquí no habría “sexualidad alguna”!²⁵

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...”.²⁶ 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:

De las antinomias de hoy, es central la de que el arte tiene que ser y quiere ser utopía, y tanto más decididamente cuanto más el nexo funcional real obstaculiza la utopía; pero que no debe ser utopía si no quiere traicionar a la utopía en la apariencia y el consuelo. Si se cumpliera la utopía del arte, habría llegado el final temporal del arte.²⁷

23— *Ibid.*, p. 114.

24— *Ibid.*, pp. 105-106.

25— *Ibid.*, p. 111.

26— Yves Klein, “L’aventure monochrome: l’épopée monochrome”, en *Le Dépassement de la problématique de l’art et autres écrits*, op. cit., p. 223.

27— Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 51.

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 asumir 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.²⁸

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 Malévich o Ad Reinhardt. Una caricatura sin fecha dibujada por Klein con el título de *Malévitch ou l'espace vue de loin* [Malévich o el espacio visto desde lejos] muestra a Malévich 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 Malévich después de Klein, sino que ilustra el comentario de Klein en la "Aventura monocromática", de que cuando Malévich finalmente llega al espacio Klein ya había estado ahí:

Cuando MÁLEVICH irrumpe 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 MÁLEVICH 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 calmado que MÁLEVICH pintó una naturaleza muerta basándose en una de mis pinturas monocromáticas. En efecto, MÁLEVICH tenía al infinito delante suyo, mientras que yo me encuentro en su interior.

28— Pierre Restany, *Yves Klein: Fire at the Heart of the Void*, trad. Andrea Loselle. Putnam, Connecticut, Spring Publications, 2005, p. 53.

Uno no representa el infinito, ni tampoco uno lo produce.²⁹ 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 *Superando las problemáticas 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”.³⁰

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”.³¹ El artista entusiasta “no refleja, no calcula, no habla, y no da explicaciones; acciona”.³² En otra parte escribe: “creo que lograré mi objetivo si trabajo con conciencia de mi acto y lleno de entusiasmo”.³³

La “revolución de entusiastas”³⁴ de Klein debe ser considerada en el contexto de la noción de Entusiasmo que se desarrollaba en la Francia católica que, como demostró Jan Goldstein,³⁵ era distinta a los países protestantes angloparlantes del siglo XVIII 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 ilustrada”.³⁶

29— Klein, “L’aventure monochrome: l’épopée monochrome”, *op. cit.*

30— “Je veux atteindre” (Yves Klein Archives).

31— Yves Klein, “Des bases (fausses), principes, etc. et condamnation de l’évolution”, en *Le Dépassement de la problématique de l’art et autres écrits*, *op. cit.*, p. 19.

32— “Utopie de l’enthousiasme” (Yves Klein Archives).

33— Yves Klein, “Le dépassement de la problématique de l’art”, en *Le Dépassement de la problématique de l’art et autres écrits*, *op. cit.*, p. 80.

34— “La révolution des enthousiastes” (Yves Klein Archives).

35— Jan Goldstein, “Enthusiasm or Imagination? Eighteenth-Century Smear Words in Comparative National Context”, *Huntington Library Quarterly*, vol. 60, no. 1/2, 1997, pp. 29–49.

36— *Ibid.*, p. 29.

En la *Encyclopédie* de Diderot y d'Alembert (1751-65) y el *Dictionnaire philosophique* (1764) de Voltaire, Imaginación y Entusiasmo eran términos muy emparentados. El artículo de Jan-Louis de Cahusac para la *Encyclopédie* describe al entusiasmo como un “ataque furioso que se apodera de la mente y ... enciende la imaginación, la eleva y la vuelve fértil”.³⁷ En oposición a la tradición protestante, considera al entusiasmo la “obra maestra de la razón”, una “operación rápida de la razón” que produce una “concordancia entre el alma y los sentidos”.³⁸ La descripción de Cahusac resuena en la definición del filósofo alemán Friedrich Wilhelm Joseph Schelling de la fuerza poética [*Dichterkraft*] que describía, en su explicación del diálogo de Platón sobre la posesión divina, *Ion*, como un “efecto milagroso para el cual no se puede encontrar ninguna causa natural—de pronto se presenta ante la vista” y “como un Dios, le ordena al mundo salirse del caos, de la plenitud integral de las ideas y las sensaciones que todo lo abarca— es la velocidad del relámpago... con la que uno salta de sensación en sensación, de pensamiento en pensamiento y todo lo une para formar un todo armónico”.³⁹

Al igual que Cahusac y Schelling, Voltaire creía en una concordancia entre entusiasmo y razón: “El entusiasmo razonable es el patrimonio de grandes poetas. Este entusiasmo razonable es la perfección de su arte. Es esto lo que anteriormente ocasionaba la creencia de que los poetas estaban inspirados por los dioses: una noción que nunca se aplicó a otros artistas.”

Cabe notar que la definición de arriba fue citada por Delacroix en sus *Diarios*,⁴⁰ que Klein había leído y había fusionado con los conceptos cristianos de inmortalidad y resurrección para formar su *Utopía del Entusiasmo*. La

37— *Ibid.*, p. 31.

38— *Ibid.*

39— Schelling, “Über Dichter, Propheten, Dichterbegeisterung, Enthusiasmus, Theopneustie, und göttliche Einwirkung auf Menschen überhaupt—nach Platon,” en Michael Franz, *Schellings Tübinger Platon-Studien*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1996, p. 288 (mi traducción).

40— Eugène Delacroix, *Diario de Eugène Delacroix*, trad. Juan del Encina y Leopoldo Gutiérrez de Zubiaurre México, Centauro, 1946.

sensibilidad azul de Klein es “entusiasmo puro” que puede llevar de regreso a la inmortalidad, al estado edénico antes de la Caída del Paraíso: “La sensibilidad es entusiasmo ‘puro’, un regocijo que es alegre y serio a la vez”.⁴¹

Una concepción soteriológica del Entusiasmo parecida a la de Klein se encuentra en una analogía entre el Entusiasmo y la Resurrección propuesta por el escritor de ciencia ficción norteamericano Philip K. Dick. Refiriéndose a 1 Reyes 17:22 (la primera mención de resurrección en las Sagradas Escrituras), Dick percibe el Entusiasmo “en el corazón del misterio cristiano”.

Nuestro líder espiritual (Cristo) quien muere y cuyo regreso en nosotros (y por lo tanto a nosotros) por *enthousiasmos* es un triunfo sobre la muerte y prueba de la vida eterna... Esta es la Esencia de (1) la experiencia y (2) el conocimiento cristianos, y está relacionada con que Elías envía de regreso parte de su espíritu *a su amigo* Eliseo... este regreso se debe a la compasión (agape) por parte del amigo difunto que rechaza el Nirvana por amor a los amigos que se quedaron.

Yo lo defino a Cristo, entonces, como cualquiera cuyo amor (compasión) es tan grande que rechaza su oportunidad de Nirvana (regreso a Dios) para regresar de la muerte... para y por sus amigos. Luego de su muerte ellos reciben su espíritu regresado... con lo cual los dos reinos son reunidos para formar lo que se denomina “el Reino de Dios” debido a que la sicigia de él y sus amigos ocupa —ocurre en— ambos reinos. El amigo vivo no solo encuentra a los amigos muertos en su mente —también experimenta el próximo mundo: los dos reinos se unen como dos señales; esto es la restauración del cosmos a su estado antes de la caída.⁴²

La descripción de Thomas More de su isla utópica, en la cual “ningún hombre tienen (sic) nada, y sin embargo cada hombre es rico”,⁴³ comparte algunos aspectos en común con el concepto de una arquitectura abierta y comunal de

41— Klein, “L’aventure monochrome: l’épopée monochrome”, *op. cit.*

42— *The Exegesis of Philip K. Dick*, ed. Pamela Jackson y Jonathan Lethem. Boston y Nueva York, Houghton Mifflin Harcourt, 2011, p. 734.

43— More, *op. cit.*, p. 125.

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”.⁴⁴

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”,⁴⁵ 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.⁴⁶

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 τόπος (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 en 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

44— *Ibid.*, p. 64.

45— Klein, “L’aventure monochrome: l’épopée monochrome”, *op. cit.*

46— Yves Klein y Werner Ruhnau, “Projet pour une architecture de l’air”, en *Le Dépassement de la problématique de l’art et autres écrits*, *op. cit.*, p. 269.

superficie de nuestra tierra”,⁴⁷ que es “capaz de cualquier cosa en la realidad inmaterial”.⁴⁸

En un capítulo de la película de Andréi Tarkovski realizada en 1971 *Andréi Rubliov* (o *La pasión de Andréi*) al artista se le encarga pintar *El juicio final* en los prístinos muros blancos de una iglesia nueva. Se niega a representar lo que considera es irrepresentable, prefiriendo dejar las paredes blancas y pintar “nada”.

En 1958, Klein decide poner en escena lo no-representable o “indefinible” en el espacio vacío de la galería de Iris Clert en París como “azul desmaterializado” y “la sensibilidad pictórica en el primer estado material”. Al pintar todas las paredes de blanco y así transformar a la galería en *Le Vide* (el Vacío—un espacio vaciado de obras de arte pero lleno con la presencia activa del artista), logra tener éxito ahí donde Rubliov había fracasado—es decir, en pintar nada. Más tarde escribe sobre este suceso:

Por otra, mediante mi acción de pintar los muros en blanco, el no color los convierte momentáneamente en mi espacio de trabajo y de creación, en una palabra: los convierte en mi taller. [...]Mi presencia en acción en el espacio dado, creará el clima y el ambiente deslumbrante pictórico que reina habitualmente en todo taller de artista dotado de un poder real. Una densidad sensible abstracta, pero real, existirá y vivirá por sí misma y para sí misma en los lugares vacíos sólo en apariencia.⁴⁹

Pero esta nada no está vacía. De acuerdo a los rosacruces, cuyas enseñanzas Klein había estudiado, no existe tal cosa como un espacio vacío o vacío. Y en el simbolismo cristiano, el color blanco representa a Dios en la forma de una luz abrasadora y cegadora. La brillantez de la luz hace que Dios sea invisible. Pablo es cegado por la luz divina de la negatividad en Hechos 22:11: “No podía ver debido a la brillantez de esa luz”.

47— *Ibid.*, p. 173.

48— “Yves le monochrome 1960. Le vrai devient réalité”, en *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, *op. cit.*, p. 280.

49— Klein, “La evolución del arte hacia lo inmaterial”, *op. cit.*, p. 41.

Esta estética hermético-cristiana de la negatividad tiene su equivalente en la concepción oriental de la eliminación. Como escribe Toshihiko Izutsu, “la actitud negativa hacia el color es... característica de la experiencia estética del Lejano Oriente”. El Tao Te King habla de la unidad de Nada y Algo: “no hay absolutamente nada, y sin embargo parece haber algo”.

La sociedad utópica de Klein de artistas, arquitectos, etc., su “Centro de Sensibilidad”, basada en el modelo de la Bauhaus, es solo un medio temporal para un fin superior: “La acción en el Bauhaus de Dessau no descansaba en un espacio temporal sino en la concentración de ideas. Después de diez años, el Centro de la Sensibilidad podrá disolverse”.⁵⁰

Al final, solo hay una transformación alquímica del arte (y del artista) en una “pequeña pila de cenizas”.⁵¹ Klein consideraba que sus monocromos azules habían sido devorados por el fuego de pura sensibilidad; ellos se transformaron en “los restos del proceso creativo, las cenizas”.⁵² La meta última de Klein era reconstituir el Edén, “vida eterna e inmortalidad”,⁵³ a través de la alquimia del azul, fuego, y el vacío: “...en el corazón del vacío como en el corazón humano arde un fuego”.⁵⁴

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 puede considerar hasta estos días como insincero o vivificante. Su importancia se puede resumir con una única afirmación: haber reimaginado el rol del arte en la sociedad de la manera más radical, una que no se queda corta en cumplir con 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

50— *Ibid.*, p. 38.

51— “Mi posición en la batalla entre la línea y el color”, en esta publicación, p. 20.

52— “Comment et pourquoi, en 1957 ...” (Yves Klein Archives).

53— Klein, “Le dépassement de la problématique de l’art”, en *Le Dépassement de la problématique de l’art et autres écrits, op. cit.*

54— “Manifiesto del Hotel Chelsea”, en esta publicación, p. 97.

Nils Norman serían impensables sin el compromiso inquebrantable de Klein con su visión utópica.

Pero a diferencia de la visión de Beuys de una escultura y arquitectura sociales cuyo objetivo fue democratizar el arte al transformar a toda persona viva en 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”.⁵⁵

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 de 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 yo “sea” y hasta todo lo que cualquiera desee que yo no “sea”! ¡Incluso lograré ya no “ser” más algún día!⁵⁶

55— “Fin” (Yves Klein Archives).

56— Klein, “Dimanche”, *op. cit.*

Yves Klein's Utopia of Enthusiasm

KLAUS OTTMANN



Yves Klein en el cuarto dedicado a “lo inmaterial” en el—in the room dedicated to the “Immaterial” at the Museum Haus Lange, Krefeld, durante su exposición—during his exhibition *Monochrome und Feuer*, enero—January, 1961. Foto—Photo © Charles Wilp / BPK, Berlin

I am. We are.

That is enough. Now we have to begin. Life has been put in our hands. For itself it became empty already long ago. It pitches senselessly back and forth, but we stand firm, and so we want to be its initiative and we want to be its ends.

ERNST BLOCH, *The Spirit of Utopia*¹

The less we leave to posterity... the more we return to eternity.

YVES KLEIN²

On June 3rd, 1959, Yves Klein delivered his lecture “L'évolution de l'art vers l'immatériel” [“The Evolution of Art Towards the Immaterial”] at the Université Paris-Sorbonne. Standing in front of a wooden lectern and dressed in his signature black tie, Klein talked for more than eighty minutes. At one point during the lecture, he projected a fifteen-minute long compilation of 16-mm color films he had made of his Blue Period exhibitions on a large screen behind him. He had placed a tape recorder on a desk to his right, which he used to play excerpts from his *Monotone-Silence Symphony* and various “blue cries” inspired by his blue monochrome paintings that were performed by the artist François Dufrêne, the critic Charles Éstienne, and the writer-artist Antonin Artaud. The lecture was organized by Klein's flamboyant art dealer, Iris Clert, and sponsored by the German cultural attaché. The main purpose of the lecture was to promote his collaboration with the German architect Werner Ruhnau on four murals of blue monochrome for the foyer of the newly built Gelsenkirchen Opera-House, Germany, scheduled to open on December 15, 1959, and to introduce the assembled public to Klein's vision of an Edenic “architecture of air” and the plans of the international collaboration of artists and architects for a “Center for Sensibility.”

Klein was already well-known for his artistic eccentricities. His inordinate self-confidence, irresistible charisma, and messianic personality had attracted a large crowd that

—

1— Ernst Bloch, *The Spirit of Utopia*, translated by Anthony A. Nassar, Stanford, CA, Stanford University Press, 2000 [1964], p. 1.

2— “Moins on laisse à la postérité ...” (Yves Klein Archives).

barely fit into the small Amphithéâtre Descartes, which seated two hundred and eighty.

It was here, in this dark, wood-paneled lecture hall at the Université Paris-Sorbonne, that Klein also made his prophetic proclamation: “My paintings are only the ashes of my art.”³ What Klein had proclaimed became true less than two years later when he began his last major series of works, the *Peintures de feu* [Fire Paintings] between March and July 1961 at the testing facility of Gaz de France in La Plaine Saint-Denis near Paris.

As the archetypal psychologist James Hillman has written, “Prophecy belongs to human culture, and it reappears in various guises as divination and oracle, as shamanic vision, as the idea of progress, of evolution, of redemption. It implies access to Heaven itself; the *pronoia* and *providentia* of the divine powers.”⁴

Yet, Klein was not a prophet in the tradition of the messianic artist-prophets that emerged during the nineteenth and twentieth century primarily in the German-speaking countries, from Karl Wilhelm Diefenbach, Gusto Gräser, Gustav Nagel, and Ludwig Christian Haeusser to Joseph Beuys.⁵ While Klein was a devout Catholic, he eschewed mysticism:

I despise the obscurantism of false painters who proclaim themselves mystics and occultists. A painter should understand what he is and what he is doing.⁶

Rather, Klein should be considered in the context of the great tradition of European utopian thinkers, from Thomas More, the Renaissance humanist and author of the first work of utopian fiction, published in Latin in 1516, through the

—

3— Yves Klein, “The Evolution of Art towards the Immaterial,” in this publication p. 75.

4— James Hillman, “Futurology,” in *Philosophical Intimations*, Uniform Edition of the Writings of James Hillman, vol. 8. Thompson, Connecticut, Spring Publications, 2016, p. 378.

5— See Pamela Kort, *Artists and Prophets: A Secret History of Modern Art 1872-1972*, exh. cat., Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 2015.

6— “Some Excerpts from my Journal of 1957,” *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*: Spring Publications, Putnam, 2007, p. 14.

eighteenth-century French socialist thinker and philosopher Charles Fourier. When Klein proclaims, “I am neither a philosopher nor an economist, nor anything else, and I confine myself to expressing only utopian thoughts,”⁷ he echoes More’s reflection: “I, one of all other without philosophy, Have shaped for man a philosophical city.”⁸ Like More, Klein was not a philosopher. He was an agitator of ideas who used his considerable charisma to propagate social change through the alchemical imagination of an artist. When he theorized about his practice of art, he did so by speculating out of a general culture that included philosophical, scientific, and political ideas. Yet Klein left two major bodies of writing in which he addressed the predicament of modern art quite explicitly in philosophical terms: “Overcoming the Problematics of Art” was to be his *ethics*; “The Monochrome Adventure,” his *aesthetics*. Together they form his philosophical legacy.

With his writings and public lectures, as with his artistic practice, Klein intended to promote his Utopia of Enthusiasm, a vision of a future of absolute artistic and social freedom and his utopian belief in *le grand Art absolu et total* [great, absolute, and total Art (*le grand Art absolu et total*).⁹ Klein’s career developed as a series of utopian gestures: from his early self-fulfilling prophecy, his conceptual artist books *Yves Peintures* and *Haguenaute Peintures*; his *Monochrome Propositions*; his staging of the *Void*; and finally his late collaborative works on the architecture of air, water, and fire. All of these were meant, as he wrote in one of his prayers to Saint Rita of Cascia, “to restore on Earth the divine will as it is in Heaven.”¹⁰

7— “Some False Foundations, Principles, etc. and the Condemnation of Evolution,” *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*, op. cit., p. 6.

8— Sir Thomas More, *Utopia*, trans. Ralph Robinson. Ware, Hertfordshire, Wordsworth Edition, 1997, p. 130.

9— “Comment et pourquoi, en 1957...” (Yves Klein Archives).

10— “Prayers to Saint Rita,” manuscript in the archive of Paul and Tomma Wember, Krefeld. Saint Rita (1381–1457) spent 40 years as a nun living to the Augustinian Rule in the monastery of Saint Mary Magdalen at Cascia, Italy. Klein, a devout Catholic, traveled to Cascia several times. In September 1958 he gave the monastery a small blue monochrome painting dedicated to Saint Rita. He returned in February 1961 to place an ex-voto in the monastery. The offering consists of a plastic case, divided into several compartments. The upper part has

In order to restore Eden, one must overcome the art of the past, the art of the line, of form, and drawing, which for Klein is the evil that led art to be expelled from the immaterial realm of pure sensibility of color:

The serpent, the evil, in the Garden of Eden, this was the line, drawing, contour, form... “their eyes will open.”¹¹

In his lecture at the Université Paris-Sorbonne, Klein reported that thanks to his collaborations with artists, architects, and writers, his goal was well on its way:

The return to Eden, since the Fall of Man, is proceeding well; we have passed through a long evolution in history to accede to the heights of perspective and the routing out of the psychological vision of life that is the Renaissance.

Evolution reascends to the present, passing through dematerialization toward immaterialization, and we direct ourselves through happiness toward an authentic and dynamically cosmic well-being.¹²

Klein’s essential belief in artistic cooperation is comparable to Fourier’s *attraction passionnée*, which was to sustain Fourier’s amorous collaborative communities (which he called *phalanges*) that would distribute wealth and happiness equally among its members, as he proclaims in his *New Amorous World*:

Love in the Phalanstery is no longer, as it is with us, a recreation that detracts from work; on the contrary it is the soul and the vehicle, the mainspring of all works and of the whole of the universal attraction.¹³

three trays filled with blue pigment (IKB), pink (monopink) and gold leaf (monogold). The lower part contains three gold ingots of different weights resting on a bed of blue pigment. In the central part of the case a wide slot was built so as to hold the folded manuscript of the prayer.

11— “Le serpent, le mal, dans le jardin de L’Eden ...” (Yves Klein Archives).

12— Klein, “The Evolution of Art towards the Immaterial,” op. cit., p. 84.

13— Quoted in Jonathan Beecher, *Charles Fourier: The Visionary and His World*. Berkeley, University of California Press, 1986, p. 303.

As Jonathan Beecher comments, “To realize this vision, Fourier argued, what was necessary was a new set of laws and institutions that would promote the most diverse kinds of erotic gratification while at the same time integrating the sexual drives into the whole fabric of man’s collective life.”¹⁴

Quoting Fourier (“Our fault is not, as has been believed, to desire overmuch, but to desire too little...”), Roland Barthes writes, “Here we have pleasure alone and triumphant, it reigns over all... its nature is the *overmuch*... Pleasure overcomes Death.”¹⁵ In Klein’s vision, it is the immaterialized sensibility of color in the void, freed from the prison bars of drawing by his spectacle of *overmuch* enthusiasm:

Color winks an eye at man, who is imprisoned by the forms of drawing. Thousands of years pass until man understands these desperate cries and suddenly, feverishly, takes action to liberate color and himself. Paradise is lost, the entanglement of lines has become prison bars, which, more and more, define human psychological life. The drama of the inevitable death of “mortals,” into which they are dragged by the stormy coexistence of line and color in a state of war with each other, provokes the birth of art.

This struggle for eternal and, above all, immortal creation—in order to transmute objects, forms, sound, and images, to fashion them from this universal soul of color, which is the conquest of life itself—was invaded by the line, by the magical, deathly power of evil and darkness.¹⁶

Klein describes this struggle in his outline for “War—A brief personal mythology of monochromy, dating from 1954, adaptable to film or ballet.”¹⁷ The script begins with the creation of color out of nothingness, with the screen shifting from white to yellow, yellow to red, and finally, red to blue; then the Fall (“The Paradise Is Lost”) and its consequences (“Abel and Cain:

14— Ibid.

15— Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, trans. Richard Miller. Berkeley, University of California Press, 1989, p. 83.

16— “Selections from *Dimanche*,” *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*, op. cit., pp. 119–20.

17— Ibid., pp. 116–118.

Murder”) are introduced as the invasion of the realm of color by lines and figures. In the end, the realm of color is restored through the communion of sensibility in the void.

Some of Klein’s more Fourierist ideas appeared on the pages of *Dimanche*, his mock Sunday edition of the Paris newspaper *France-Soir*, which was sold on newsstands throughout Paris on November, 27th 1960, and whose cover featured Klein’s infamous photograph of himself leaping into space. *Dimanche* introduced Klein’s “Theater of the Void,” a series of amorous, and often charmingly absurd, situations or plays that are meant to lead us back to Eden, to “lost beginnings.”¹⁸

As Barthes has written about Fourier’s pleasures, Klein’s are “free from evil.”¹⁹ The “beautiful young girls” and “extremely handsome young men” who tend to Klein’s participants are like Fourier’s Bacchantes and Adventuresses, exercising “philanthropy.”²⁰

In one of Klein’s imaginary situations, participants are lead to cylindrical openings in walls to touch unclothed male or female models with their hands without being able to see them.²¹ In another, they enter a room covered with white shag carpet and are given psychedelic blue pills to swallow which allows them to experience “the beatitude of artificial paradises in blue.”²² And in one of the more manic situations, visitors are immobilized in an auditorium by a “group of ‘chainers’ and ‘gaggers’” and forced to listen to an “acoustic, monotonous inundation, impregnating space in a volumetric way” while being attended to by “beautiful young girls, nude or at most wearing bikinis” or by “extremely handsome young men.”²³ But unlike Fourier’s utopian fantasies, there was to be “no sexuality!”²⁴

18— Ibid., pp. 99–133.

19— Barthes, op. cit., p. 82.

20— *Oeuvres complètes de Ch. Fourier*, vol. 1: *Théorie des Quatre Mouvement*. Paris, Librairie Sociétaire, 1846, p. 176.

21— “Selections from *Dimanche*,” *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*, op. cit., p. 110.

22— Ibid., p. 114.

23— Ibid., pp. 105–6.

24— Ibid., p. 111.

Klein was aware of the seeming naiveté of his utopian ideas: “I am happy, despite all my errors and all my naiveté, and despite the utopias in which I dwell...”²⁵ Yet, he also considered them “logical in theory.” He felt his collaborations with Werner Ruhnau on his architecture of air were “on good grounds”: “For more than a year already, I have successfully collaborated with the architect Werner Ruhnau. Together we created the architecture of air and many other things are still in preparation. With the sculptor Norbert Kricke I conceived water, wind, fire, and light sculptures, without however having yet produced them.”

Klein’s utopian ideas do not fall into the trap that, as Adorno reminded us, constitutes the antinomy of any “new” art (art with the pretension of newness) that stops short of carrying through its utopian promise:

Art must and wants to be utopia, and the more utopia is blocked by the real functioning order, the more this is true; yet at the same time art may not be utopia in order not to betray it by providing semblance and consolation. If the utopia of art were fulfilled, it would be art’s temporal end.²⁶

Klein was prepared to literally immolate art by fire to achieve his higher goal. As Restany writes,

By substituting gold with black in the chromatic trilogy of the fire color paintings, Yves intends to take on the total wager of dialectical sublimation, the entire binary myth of fire, which glows golden in paradise and burns black in hell... It is not by chance that Yves entitled FC30 *Feu de l’Enfer* [*Hell’s Fire*], one of the wildest baroque fire color paintings.²⁷

Klein’s dissolution of painting into the void was not another form of nonrepresentational abstraction in the spirit of

—

25— “The Monochrome Adventure,” *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*, op. cit., p.143.

26— Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. R. Hullot-Kentor. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 32.

27— Pierre Restany, *Yves Klein: Fire at the Heart of the Void*, trans. Andrea Loselle. Putnam, Connecticut, Spring Publications, 2005, p. 53.

Kazimir Malevich or Ad Reinhardt. An undated caricature drawn by Klein entitled *Malévitch ou l'espace vue de loin* [Malevich or Space Seen from a Distance] shows Malevich in front of his easel, painting a copy of a Klein monochrome that is hanging on the wall in front of him, while a Kandinsky painting is collapsing on to the floor beside him. The cartoon not only implies a reversal of the historical order, situating Malevich *after* Klein, but it illustrates Klein's remark, in the "Monochrome Adventure," that when Malevich finally arrived in space, Klein had always already been there:

When MALEVICH burst into space as a tourist, around 1915 or 1916, I was there already to welcome him and he visited me, for I was the proprietor, the inhabitant or, rather, the co-proprietor and co-inhabitant, already and always. The position of MALEVICH in relation to me makes it possible to leave by the static speed of the immeasurable spirit of the phenomenology of time and allows me to say honestly and calmly that MALEVICH painted a still life based on one of my monochrome paintings. In effect, MALEVICH had infinity before him, while I am within it. One does not represent the infinite, nor does one produce it.²⁸

Klein accomplishes this by way of a kind of ontological cheating. As Klein wrote in a note, referring to his collection of writings that would later become *Overcoming the Problematics of Art*:

I wish to achieve the greatest dramatic endeavor that has yet existed in the world. "All around me"... "the void" is only a prelude—as a true neo-realist, I shall achieve real poetry by putting this book into practice, which for me exists, which I have written and published from the beginning, and which moreover, has never existed.²⁹

Klein's art of immaterial sensibility has always already been in the infinite. It can only be glimpsed in an instant in the

28— "The Monochrome Adventure," *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*, op. cit., pp. 167–68.

29— "Je veux atteindre" (Yves Klein Archives).

phenomenological experience of his blue monochromes or the Void—in the “spectacle of enthusiasm.”³⁰ The enthusiastic artist “does not reflect, does not calculate, does not speak, and does not provide explanations; he acts.”³¹ Elsewhere he writes, “I believe I shall reach my goal if I work conscious of my act and filled with enthusiasm.”³²

Klein’s “revolution of enthusiasts”³³ should be seen in the context of the notion of Enthusiasm that evolved in Catholic France, which, as Jan Goldstein has shown,³⁴ was distinct from the eighteenth-century Protestant English-speaking countries that championed rationality, where enthusiasm carried a more negative valence: “It conjured up everything antithetical to, and rejected by, enlightened rationality.”³⁵

In Diderot and d’Alembert’s *Encyclopédie* (1751–65) and Voltaire’s *Dictionnaire philosophique* (1764), Imagination and Enthusiasm were closely linked terms. Jan-Louis de Cahusac’s article for the *Encyclopedie* describes enthusiasm as a “furious fit that grabs hold of the mind and... inflames the imagination, elevates it and renders it fertile.”³⁶ In opposition to the Protestant tradition, he regards enthusiasm as “the masterwork of reason,” a “rapid operation of reason” which produces an “accord between the soul and the senses.”³⁷ Cahusac’s description is echoed in the German philosopher Friedrich Wilhelm Joseph Schelling’s definition of poetic force (*Dichterkraft*), which he described, in his explication of Plato’s dialogue on divine possession, *Ion*, as a “miraculous effect for which no natural cause can be found—it suddenly

30— “Some (False) Foundations,” *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*, op. cit., p. 7.

31— “Utopie de l’enthousiasme” (Yves Klein Archives).

32— “Overcoming the Problematics of Art,” *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*, op. cit., p. 51.

33— “La révolution des enthousiastes” (Yves Klein Archives).

34— Jan Goldstein, “Enthusiasm or Imagination? Eighteenth-Century Smear Words in Comparative National Context,” *Huntington Library Quarterly*. Vol. 60, no. ½, 1997, pp. 29–49.

35— *Ibid.*, p. 29.

36— *Ibid.*, p. 31.

37— *Ibid.*

stands before the eyes” and “like a God, summons the world out of chaos, out of the all-embracing fullness of ideas and sensations—it is the lightning speed... with which one jumps from sensation to sensation, from thought to thought and unites all to form one harmonic whole.”³⁸

Like Cahusac and Schelling, Voltaire believed in an accord between enthusiasm and reason:

Reasonable enthusiasm is the patrimony of great poets. This reasonable enthusiasm is the perfection of their art. It is this which formerly occasioned the belief that poets were inspired by the gods: a notion which was never applied to other artists.

Notably, the above definition was quoted by Delacroix in his *Journal*,³⁹ which Klein had read and fused with the Christian concepts of immortality and resurrection to form his *Utopia of Enthusiasm*. Klein’s blue sensibility is a “pure enthusiasm” that can lead back to immortality, to the Edenic state before the Fall from Paradise:

Sensibility is “pure enthusiasm,” a joy that is at once profoundly gay and grave.⁴⁰

A soteriological concept of Enthusiasm similar to Klein’s is found in the analogy made between Enthusiasm and Resurrection by the American science-fiction writer Philip K. Dick. Referring to 1 Kings 17:22 (the first mention of resurrection in the Scriptures), Dick sees Enthusiasm at “the heart of the Christian mystery”:

Our spiritual leader [Christ] who dies and whose return in us (and hence to us) by enthousiasmos as a triumph over

38— Schelling, “Über Dichter, Propheten, Dichterbegeisterung, Enthusiasmus, Theopneustie, und göttliche Einwirkung auf Menschen überhaupt—nach Platon,” in Michael Franz, *Schellings Tübinger Platon-Studien*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1996, p. 288 (my translation).

39— *The Journal of Eugène Delacroix*, trans. W. Pach. New York, Covici, Friede, Inc., 1937, supplement.

40— “The Monochrome Adventure,” *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*, op. cit., p. 160.

death and proof of eternal life... This is the Essence of the Christian (1) experience and (2) knowledge, and is related to Elijah sending back a part of his spirit to *his friend* Elisha... this return is due to compassion (agape) on the part of the departed friend who turns down Nirvana out of love for his friends left behind.

I define Christ, then, as anyone whose love (compassion) is so great that he rejects his chance at Nirvana (return to God) to return from death... to and for his friends. After he dies they receive his returned spirit... whereupon the two realms are reunited to form what is called “the Kingdom of God” since the syzygy of him and his friend occupies — occurs in— both realms. The living friend not only finds the dead friends in his mind—he also experiences the next world: the two realms unify like two signals; this is restoration of the cosmos to before the Fall.⁴¹

Thomas More’s description of his utopian island, wherein “no man have [*sic*] anything, yet every man is rich,”⁴² shares some common features with Klein’s concept of an open and communal architecture:

Every house hath two doors, one into the street, and a postern door on the back side into the garden. These doors be made with two leaves, never locked nor bolted... Whoso will, may go in, for there is nothing within the houses that is private, or any man’s own.⁴³

Likewise, in Klein’s Edenic city, constructed according to the principles of his *Architecture of Air*, where “one single and unique air roof will blow air out on one end and take air in on the other end to refresh the air, while sections of air perpendicular to the ground will delimit the spaces beneath this immense roof,”⁴⁴ are found:

41— *The Exegesis of Philip K. Dick*, ed. Pamela Jackson and Jonathan Lethem. Boston and New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2011, p. 734.

42— More, *op. cit.*, p. 125.

43— *Ibid.*, p. 64.

44— “The Monochrome Adventure,” *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*, *op. cit.*, p. 171.

The principle of privacy, still present in our world, has vanished in this city, which is bathed in light and completely open to the outside.

A new atmosphere of human intimacy prevails.

The inhabitants live in the nude.

The primitive patriarchal structure of the family no longer exists.

The community is perfect, free, individualistic, impersonal.

The principal activity of the inhabitants: leisure.⁴⁵

Klein may not have grasped the semantic ambivalence of the word *utopia*, which is said to be constructed erroneously by Thomas More out of two Greek words, οὐ (not) and τόπος (place), which literally means “no-place.” However, *utopia* is homophonous in English with *eutopia* (meaning “good place”), something More himself addressed by calling his utopian city at one point “Eutopie, a place of felicity.” Yet, just as any utopia is both real and imaginary, Klein’s immaterial architecture, like the Void (“sensibility in the first material state”), is neither empty nor full, but instead contains a “newly developed sensibility, ‘a new human dimension, guided by the soul,’ [that] will in the future transform the spiritual and climatic conditions on the surface of our earth,”⁴⁶ that is “capable of anything in immaterial reality.”⁴⁷

In one chapter of Andrei Tarkovski’s 1971 film *Andrei Rublev* (or *The Passion of Andrei*), the artist is commissioned to paint *The Last Judgment* onto the pristine white walls of a new church. He refuses to depict what he considers to be unrepresentable, preferring to leave the walls white, and paint “nothing.”

In 1958, Klein decided to stage the nonrepresentable or “undefinable” in the empty space of Iris Clert’s gallery in Paris as “dematerialized blue” and “pictorial sensibility

45— “Project for an Architecture of Air,” *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*, op. cit., p. 172.

46— *Ibid.*, p. 173.

47— “Truth Becomes Reality,” *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*, op. cit., p. 189.

in the first material state.” Painting all the walls white and thus transforming the gallery temporarily into *Le Vide* (the Void—a space emptied of works of art but filled with his active presence), he succeeded where Rublev had failed—namely, to paint nothing. He later wrote about this event:

... by painting the walls the non-color white to temporarily make the gallery my place of work and creation, in a word, to make the gallery my studio. [...]

My active presence in the given space will create the climate and the radiant pictorial ambience that usually reigns in the studio of any artist endowed with real power. A sensible density that is abstract yet real will exist and will live by and for itself in places that are empty only in appearance.⁴⁸

Yet, this nothingness is not empty. According to the Rosicrucians, whose teachings Klein had studied, there is no such thing as empty or void space. And in the Christian symbolism, the color white represents God in the form of a blazing, blinding light. The brightness of the light makes God invisible. Paul is blinded by the divine light of negativity in Acts 22:11: “I could not see because of the brightness of that light.”

This Christian-hermetical aesthetics of negativity has an equivalent in the Eastern conception of the elimination of color. As Toshihiko Izutsu writes, “The negative attitude toward color is . . . characteristic of the Far Eastern aesthetic experience.” The Tao Te Ching speaks of the unity of Nothingness and Something: “There is absolutely nothing, and yet there seems to be something.”

Klein’s utopian society of artists, architects, etc., his “Center of Sensibility,” modeled after the Bauhaus, is only a temporary means to a higher end:

The action of the “Bauhaus Dessau” did not rest upon an interval of time but upon the concentration of ideas. After ten years, the School of Sensibility can be dissolved.⁴⁹

48— Klein, “The Evolution of Art towards the Immaterial,” op. cit. pp. 74-75.

49— Ibid., p. 78.

In the end, there is only the alchemical transformation of art (and the artist) into “a small pile of ashes.”⁵⁰ Klein regarded his blue monochromes as having been being devoured by the fire of pure sensibility; they became “the remains of the creative process, the ashes.”⁵¹ Klein’s ultimate goal was to reconstitute Eden, “eternal life and immortality,”⁵² through his alchemy of blue, fire, and the void: “In the heart of the void, as well as in the heart of man, fires are burning.”⁵³

Yves Klein’s art is a rare combination of conceptual materialism and religious utopia. Shockingly original, Klein’s utter disregard of the constraints of artistic convention can be viewed to this day as either insincere or exhilarating. His importance may be summarized in a single claim: to have reimagined the role of art in society in the most radical manner, one that does not stop short of fulfilling its utopian promise, even if it means the end of art itself. The radical interventions of artists working today, as diverse as Wolfgang Laib, Tino Sehgal, and Nils Norman, would be unthinkable without Klein’s uncompromised commitment to his utopian vision.

But unlike Beuys’s vision of a social sculpture and architecture that aimed to democratize art by turning every living person into an artist, Klein’s endgame was clearly defined as a series of collaborative gestures that led to the gradual removal of the artist as author and ultimately “beyond art, beyond sensibility, beyond life.”⁵⁴

For a long time already I have been announcing everywhere that I am the painter... I know no others today! I make a point of also saying, “I am the actor, I am the composer, the architect, the sculptor.” I make a point of saying, “I am.” One will no doubt object that this has already been howled out in

—

50— Yves Klein, “My Position in the Battle Between Line and Color,” in this publication p. 24.

51— “Comment et pourquoi, en 1957...” (Yves Klein Archives).

52— “Overcoming the Problematics of Art,” *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*, op. cit., p. 61.

53— Yves Klein, “Chelsea Hotel Manifesto,” in this publication p. 107.

54— “Fin” (Yves Klein Archives).

all sort of ways; this is certainly true. I am perhaps repeating others, but I do so consciously, well aware of having earned the right to say it: and there it is, for me just as for everyone, there is nothing more to do; today the official theater is “to be” and “I am,” so in fact all that anyone wishes me “to be” and even all that anyone wishes me not “to be”! I shall even accomplish “to be” no longer at all one day!...⁵⁵

55— “Selections from Dimanche,” *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*, op. cit., p. 101.

Quizá estoy repitiéndome, pero lo hago de forma consciente de haber ganado el derecho a decirlo: y ahí está, para mí, como para todos, no queda nada por hacer; ¡hoy el teatro oficial es “ser” y yo “soy” en efecto todo lo que los otros quieren que “sea” e incluso lo que quieren que no “sea”! ¡Un día quizá hasta logre no “ser”!... Pero no se equivoquen: no se trata de mí cuando digo yo, mi, me, etc.

Yves Klein por Yves Klein por Yves Klein por daniela franco



"Myself and Myself -
Yves. Klein and Co"

~~Myself and Myself -
Yves. Klein and Co~~

In regard to my attempt at the immaterial, which is to say the void... impossible to give you a photograph. Please publish the photocopy, this page written by my own hand, to clearly show that I am of good faith.

Creo que en el futuro llegaremos a un punto en el que sólo pintemos cuadros de un color en los que no haya más que color. No habrá líneas, ni dibujos, ni formas, sólo un color unificado y extendido sobre el lienzo [...] en literatura, debe haber una forma de lograr lo mismo [...] una curiosa novela sin intriga, sin objetivo, sin tema, sin mensaje y con solo una atmósfera o ambiente único de calidad regular, profunda y unificada. ¿Cómo llegar a ello?



He estado buscando en París
el disco de la canción
“azul, me pinto de azul”
de Domenico Modugno
para regalárselo, en cuanto
lo tenga se lo envío.





Pienso que un sueño

parecido no volverá más.

Y me pintaba las manos y la cara de azul.

Y de improviso el viento me llevó y me echó a volar en el
cielo infinito.

Volare.

Cantare.

Azul.

Me pinto de azul.

We live in a period when artists who reject art objects are often turned into fetishes themselves.

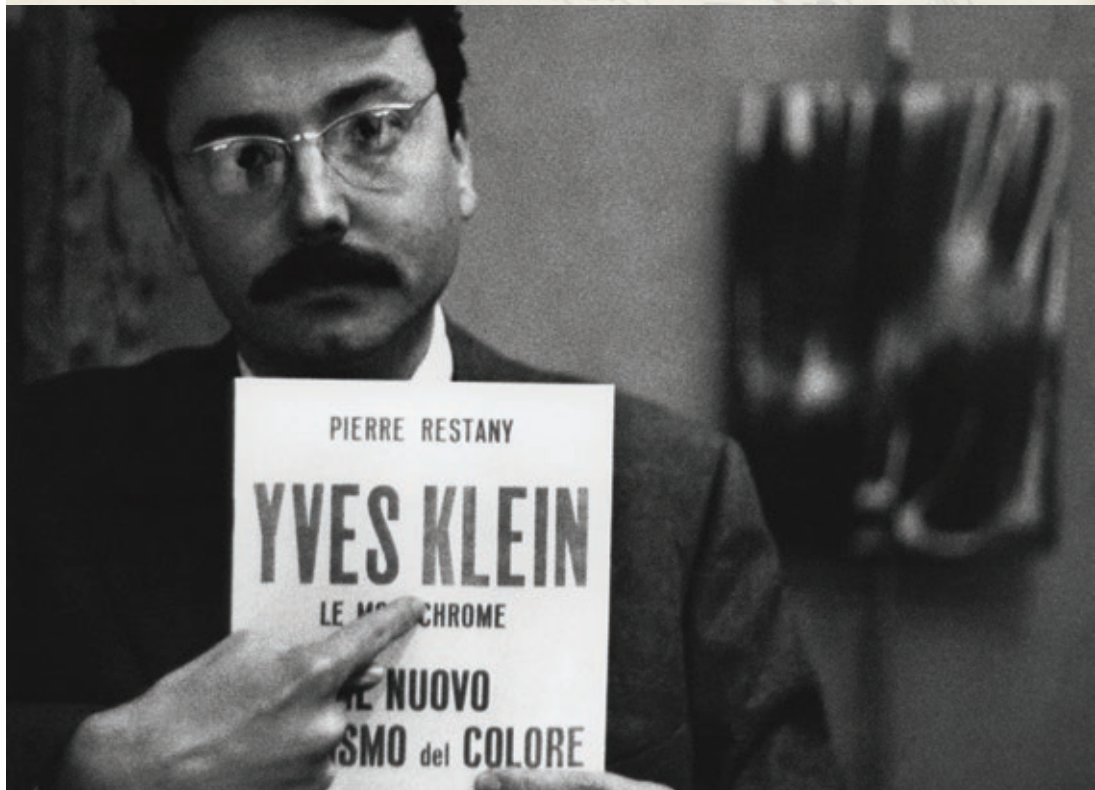


This has happened to Klein.



N'avoir pas l'air d'avoir des idées dans l'air.

21/11/48 Restany arrive avec
Ben conduit par Benning et
Düsseldat à Paris jusqu'en
même temps que Klee avec
se termine qui est un ami
(Photos)



At last,

it would be amusing,

once and for all,

to fix the limits

beyond which

avant-garde painting

would not be able

to
go.

Sí, pero ¿tiene calidad? ¿Es necesario? ¿Es verdad? ¿Es a la vez bello y horrible? ¿Es a la vez verdadero y falso? ¿Es bueno y malo? ¿Es completo?

I am aware that I have nothing, neither a gift for anything, nor a facility for anything . . . It is frightful . . . it causes anxiety. I have only one thing to do, cosmogony and the constant study of the marvelous science that I have at my disposal! To draw, to play music, is too free a course for my imagination which lacks practical applications.

Transfiguring

the Physical Body

Atom by Atom

Into a Creature

Able to Float At Ease

Through Silken Space

Il lève les yeux au ciel et le ciel est de nouveau bleu pur et
sans nuages comme au début de la promenade ou du film.

F I N

*(Les marques de l'immédiat, texte
non daté)*





Les clochettes teintent de plus belle

Ca y est. Il a gagné !

Le silence, autour de lui est...

.... Derrière son passage

Paris 1939

Que vive l'authentique réalisme d'aujourd'hui et de demain que je désire
faire vivre avec le meilleur de moi même en totale liberté de l'esprit et de la
chair.

2245
Le cannibalisme universel, qui approche, l'ère anthropophagique que
nous allons traverser bientôt n'est pas de nature cruelle ni féroce ni inhumaine ;
l'assimilation d'une

Realizing That One's Myth Has to Be Carried All The Way (Sacrifice)



Damas y caballeros, la caída de un hombre como yo es un evento que la sociedad espera siempre con impaciencia, espero ser lo suficientemente generoso para darles el gozo de tal espectáculo.

Concédeme:

...descubrir continuamente nuevas cosas en el arte, cada vez más bellas, incluso si, lamentablemente no soy siempre digno de ser un instrumento para la creación de la Gran Belleza.

...que todo lo que emerja de mí sea bello. Que así sea.

...protege mi obra y todas las variaciones particulares al margen de mi obra; todas mis teorías en general.

...que mis enemigos se vuelvan mis amigos y, si esto es imposible, que nunca me hagan daño.

...que yo y mi obra seamos invulnerables. Que así sea.

...que mi obra en Gelsenkirchen sea siempre hermosa, más y más hermosa y que sea reconocida como tal lo más pronto posible.

....que mi exposición en Krefeld sea el éxito más grande del siglo reconocida por todos.

Protege todo lo que he creado para que, a pesar de mí mismo, sea siempre de gran belleza.



' Nous sommes ^{à notre} ~~sur~~ bout du
monde -
Alors, allons nous retourner ?
Non, tu dis non, ~~non~~ je sais -
Viens avec moi dans le Vide !

Los “pintores” y “poetas” verdaderos no pintan ni escriben poemas. Son simplemente pintores y poetas por estado civil. Su presencia, y el solo hecho de que existan como tales, son su gran y única obra.

Un pintor debe pintar constantemente una única obra maestra:
él mismo.

L'un des visiteurs me crie un jour de la porte : « Je reviendrai quand ce vide sera plein... ». Je lui réponds : « Lorsqu'il sera plein, vous ne pourrez plus entrer ».

Cuando se dice que desde hace mucho ya hemos lidiado con el problema de la tradición, mentimos, es falso. Todo lo que es nuevo, todo lo que ha sido nuevo y todo lo que descubrimos, todo ello entra dentro de la tradición.

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

Return To That Old Dream of Flying

Quand à ma tentation
de l'immatériel ...
l'impossible de vous
donner une photographie



Vienes 23 de Febrero.

Hay tres categorías de personas: estas que ~~dan~~ ^{trabajan} ~~muchas~~ ~~horas~~, para construir, buscar ^{las} estudiar, o hacer algo en sus vidas; estas que abandonan completamente la dirección de sus vidas a sus instintos o ^{los} ~~con-~~ciencia, y estas que ^{los} ~~no~~ ~~han~~ ~~con-~~ nada excepto observar y pensar -

This morning between the first and the second Shift, I have had a wonderful idea about feet and ankles and I wrote on a little piece of paper just these ~~two~~ two words feet and ankles and I can't remember about what it is now!

Para luchar contra todo en la vida, creo que el único medio es tomar un poco de infierno y utilizarlo

it is very hard to paint more hard than any body can imagine, and I understand now, ~~why~~ why my father use to say that a painter must be very strong and very resistant because ~~of~~ to paint is just good enough to kill you in a very short time breaking your nerves and your cells, much more quickly than any other art!

De “Teatro del vacío” en *Dimanche*, 1960 • Extract of Yves Klein’s diary of Ireland, “Myself and co”, 1950. Photo © All rights reserved • drafted on a loose sheet of paper: “Quant à ma tentative de l’immatériel” • en su diario, 27 de diciembre de 1954 • Yves Klein on the site of the Gelsenkirchen Opera-House, 1959. Photo © Charles Wilp, BPK, Berlín • en una carta del 18 de junio de 1958 a Anita y Werner Ruhnau • presentando *Lo inmaterial* en su espacio asignado en la exposición *Vision in Motion–Motion in Vision*, Amberes, 1959. Foto © Charles Wilp, BPK, Berlín • con Jean Tinguely y Robert Adams en el Teatro de la Opera Gelsenkirchen, 1959. Foto © Charles Wilp, BPK, Berlín • letra de la canción *Volare* de los Gipsy Kings (traducción de *Nel blu dipinto di blu* de Domenico Modugno) • from “Painting Thin Air, Sometimes in Bright Blu” by Roberta Smith, *The New York Times*, 2010 • conduciendo el MG de Ilse Dwinger. Al fondo el Teatro de la Ópera en Gelsenkirchen después de la apertura, 1959. Foto © Charles Wilp, BPK, Berlín • en la exposición *Proposte monochrome, epoca blu*, en la Galería Apollinaire, Milán, enero de 1957 © All rights reserved • noté sur une feuille volante, 1958 • de las notas de la preparación para la exposición en Iris Clert, 1958 • Pierre Restany en la inauguración de la exposición *Yves Klein le Monochrome: il nouvo realismo del colore*, en la Galería Apollinaire, Milán, noviembre de 1961 © All rights reserved • from a comment in *Le Monde*, 31 May 1957, p. 8. cited by Nuit Banai • de una improvisación grabada en 1961, recuperada y publicada en 1983 como *Dialogue avec moi-même* • from his Irish journal, cited by Sidra Stich • from *Eras of Yves Klein* a 2013 poem by Anne Carson • Mecanoescrito de “La marque de l’immédiat” posteriormente reproducido en *Dimanche 27 novembre 1960* • fumando con Jean Tinguely en foto de Hans Haacke en 1959/SOMAAP, México, 2017 • inmaterializándose frente a la *Fuente de Fuego*, enero, 1961. Foto © Harry Shunk y Janos Kender © J. Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Ángeles • notas para *Le vrai devient réalité*, 1960 • from *Eras of Yves Klein* by Anne Carson • inmaterializandose frente a la *Fuente de Fuego* en el Hans Lange Museum, Krefeld, enero de 1961. Foto © Harry Shunk y Janos Kender © J. Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Ángeles • de notas de un discurso en parte ilegible, encontradas en los Archivos Yves Klein • selecciones del Ex-voto dedicado a Santa Rita de Cascia • con su *Globe terrestre bleu*, 1961. Foto © Harry Shunk y Janos Kender © J. Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Ángeles • manuscrito del poema *Viens avec moi dans le vide*, 1957, posteriormente reproducido en *Dimanche novembre 1960* • de “Quelques extraits de mon journal” en 1957 • de *Le dépassement de la problématique de l’art*, 1959 • from *Eras of Yves Klein* by Anne Carson • nota manuscrita “Quant à ma tentative de l’immatériel...”, ca. 1960 • ensayo previo de *Toits d’air y Murs de feu*, Gelsenkirchen, 1959. Foto © Charles Wilp, BPK, Berlín • fragmentos del cuaderno de España, 1951 • from the Irish notebook, 1950 • una de las últimas páginas del cuaderno de 1957.

Humilite
Humilite
Humilite
~~Humilite~~ Humilite
Humilite
Humilite Humilite
Humilite Humilite
Humilite Humilite ~~Humilite~~
Humilite Humilite
Humilite Humilite
Humilite Humilite
Humilite Humilite

AQUÍ YACE EL ESPACIO.

El libro, la ficción, el cielo

DANIEL SALDAÑA PARÍS



Monocromo azul sin título—Untitled Blue Monochrome (IKB 68), 1961 [Cat. 27]

En 1958, el escritor italiano Dino Buzzati publica *Sesenta relatos*.¹ El primer cuento del volumen, “Los siete mensajeros”, narra la historia de un príncipe, hijo menor del monarca, que abandona su ciudad natal para explorar los confines del reino. El príncipe parte en busca de la frontera última, el punto en el mapa donde el reino deja de serlo y se convierte en un territorio bárbaro, inexplorado y salvaje. Para la expedición, al príncipe lo acompañan, como parte de su cohorte, siete mensajeros, encargados de mantener abierta una vía de comunicación con la ciudad que han abandonado. La idea del príncipe es que cada uno de los siete mensajeros parta rumbo a la capital alternadamente, conforme el campamento se aleja más y más hacia la periferia del reino. Los mensajeros llevarán cartas y traerán noticias de la familia real. Puesto que el campamento del príncipe está cada vez más lejos de la ciudad, los emisarios tardan cada vez más tiempo en regresar con las cartas. Al principio les lleva unos cuantos días de cabalgata, pero más adelante esos días se convierten en semanas, meses y finalmente años.

En algún punto, el príncipe calcula que el próximo mensajero en partir tardará treinta y cuatro años en ir a la ciudad y volver hasta su campamento, de modo que no tiene sentido enviar, después de aquel, a ningún mensajero más: a su regreso, el príncipe estaría ya muerto. A pesar de haber recorrido una distancia tan larga, de estar a varias décadas a caballo de su ciudad natal, el príncipe no ha encontrado todavía la frontera del reino. El final del relato transmite un desasosiego de carácter metafísico. “A medida que avanzo hacia la improbable meta, el cielo irradia una luz insólita que nunca había visto, ni siquiera en sueños”, consigna el príncipe.

En enero de 1957 se inauguró, en la galería Apollinaire de Milán, la exposición *Proposte monocrome, epoca blu*, de Yves Klein. El propio Buzzati se convertiría, con ocasión de esa muestra, en uno de los primeros defensores de la obra de Klein en Italia.

1— Barcelona, Acantilado, 2006.

Tal vez es por deformación profesional que, desde un inicio, *leí* la obra de Yves Klein como si se tratase de una novela, una ficción ordenada detrás de la cual late, constante, un mismo impulso. Y tal vez es por esa misma deformación profesional que la puerta que escogí para entrar al mundo de Klein fue un libro: el catálogo de una exposición que reproducía obras que pude haber visto (que he visto) exhibidas en museos. Al margen de la exposición que aquel catálogo inventariaba, el libro me permitía hojear, pasar la página, recorrer cronológicamente la obra de Klein como si su vida hubiese tenido una dirección, un sentido, una *trama* incluso. Es decir, como si Yves Klein hubiese sido no un artista, sino un personaje; o, más exactamente, un *personaje-artista*: como si un novelista hubiera concebido aquel personaje que, de una manera totalmente coherente, despliega una obra *legible* que modifica para siempre el arte contemporáneo.

Un tiempo después de que comenzara mi fascinación por Klein, me encontré una mañana leyendo *Anteparaíso*,² de Raúl Zurita, en una librería de viejo en Santiago de Chile. Tenía entre mis manos la primera edición de ese libro legendario y esa tarde iría a ver a Zurita en persona. Había conseguido su teléfono a través de un amigo y, al llegar a Santiago, lo primero que había hecho había sido llamarlo por teléfono: “Soy un poeta mexicano de veintidós años. Te leí y me gustaría verte, tomar un café”. Sorprendentemente, Zurita accedió y me citó en una cafetería cerca de su casa. Ahora yo tenía entre las manos una primera edición de *Anteparaíso* y ahí, en las primeras páginas, había una fotografía que mostraba el cielo azul, atravesado de lado a lado por un verso escrito con humo por cinco avionetas: “MI DIOS ES HAMBRE”. ¿Qué era lo que me inquietaba, lo que me conmovía de ese cielo convertido en página? ¿Quién era ese poeta que había tenido la audacia de convertir su escritura en un fenómeno meteorológico y que, al hacerlo, se había convertido a sí mismo en personaje?

—
2— Santiago de Chile, Editores Asociados, 1982.

El cielo azul sobre el que Zurita escribió sus poemas se mezcla en mi recuerdo con ese otro cielo, el que irradia una luz insólita en el cuento de Buzzati.

Me parece que es en *Les larmes d'Eros*,³ de Georges Bataille, donde leí que el primer acto estético del ser humano, su primera práctica artística, fue buscarle —y encontrarle— formas a las nubes mientras se yace tendido bocarriba, en la hierba.

En *L'air et les songes*⁴ (libro frecuentemente citado por Klein), Gaston Bachelard dedica un capítulo, precisamente, al cielo azul. Los poetas, dice el fenomenólogo francés, no pueden mostrarnos ese azul del mismo modo que los pintores. Y es que en la materialidad del cielo azul hay una traición: el cielo descrito en términos de su color es *demasiado* material, demasiado concreto. Sólo mediante la invocación de su efecto onírico (lo que Bachelard llama el “ensueño aéreo”) llega el poeta a transmitir, metáfora mediante, el verdadero color del cielo: “[R]ecorriendo una escala de *desmaterialización* del azul celeste podremos ver el ensueño aéreo en acción”.

El príncipe de Buzzati en “Los siete mensajeros” ha recorrido esa escala: se ha internado en las lejanas llanuras de un reino sin fronteras y no ha encontrado una meta sino una luz, una irradiación insólita. La poesía de Raúl Zurita recorre también esa escala: al convertir el cielo en página —territorio de símbolos—, lo ha desmaterializado por la vía del lenguaje.

Al apropiarse del cielo y firmarlo, en la playa de Niza, a los veinte años, Yves Klein inaugura ritualmente su propio camino hacia los confines de un reino, su propio proceso de convertir el cielo en página.

—

3— París, Jean-Jacques Pauvert, 1961.

4— París, Librairie José Corti, 1943; la cita en español proviene de *El aire y los sueños*, trad. de Ernestina de Champourcín, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

El camino de la desmaterialización del cielo —planteado por Bachelard en términos del imaginario poético— tiene un correlato en la tradición alquímica. Baste citar el análisis que hace Carl Gustav Jung, en *Psicología y alquimia*,⁵ de *Los peregrinajes de la vida humana, del alma y de Jesucristo*, poema escrito entre 1330 y 1355 por el normando Guillaume de Digulleville. El poeta describe una visión del Paraíso a la manera de Dante: una serie de cielos esféricos, el más alto de los cuales es “de oro puro”. Este cielo esférico de oro está intersecado por un círculo menor (de tres pies de diámetro) que “tiene el color del zafiro, es decir azul”.

Según la explicación junguiana, el círculo azul representa el calendario, que en un punto preciso entra en contacto con la eternidad (el círculo áureo del último cielo): “Sin el círculo vertical azul, el mandala dorado se queda en una bidimensionalidad incorpórea, en algo puramente abstracto. Sólo la interferencia del tiempo y el espacio en el aquí y el ahora crea realidad. La totalidad se hace real sólo en el instante, en ese momento que Fausto buscó toda su vida”.

El paso del pequeño cielo zafiro al cielo superior dorado representa la desmaterialización del cielo (la entrada en esa “bidimensionalidad incorpórea” de la que habla Jung), pero también es metáfora del proceso alquímico y, de acuerdo con la tesis junguiana, del proceso de individuación. El cielo pertenece al reino mineral, y el proceso de apropiarse de él es equivalente al proceso de transmutar el zafiro en oro.

En mi lectura, lo que Jung propone es entender el proceso alquímico (el paso del zafiro al oro, del aquí y ahora a lo eterno inmaterial) como una *vía espiritual*: un recorrido de la psique para consolidarse a sí misma.

“La ‘Región Aérea’ es la tercera división de la Región del Pensamiento Concreto. Aquí encontramos el arquetipo de deseos, pasiones, anhelos, sentimientos y emociones tal y como los experimentamos en el Mundo del Deseo. Aquí

5— Traducción de Ángel Sabrido, Barcelona, Plaza & Janés, 1989.

todas las actividades del Mundo del Deseo aparecen como condiciones atmosféricas”.

Creo que puedo entender la atracción de Yves Klein por un libro como *The Rosicrucian Cosmo-Conception*,⁶ del que proviene la cita anterior. Más allá de que se trate de una religión vagamente mística, derivada de los postulados teosóficos de Madame Blavatsky, el rosicrucianismo plantea una categorización simbólica del cielo que apunta en la misma dirección que las esferas soñadas de Guillaume de Digulleville. El cielo es múltiple: un sistema de capas con diferentes espesuras de materialidad —un poco a la manera de las rocas estratificadas, pero con una progresión de densidad simbólica. El iniciado debe recorrer esas diversas capas: ascender hacia la abstracción —desmaterialización— mediante el ritual, el gesto.

Cuando Yves Klein regresó de su estancia en Japón, en 1959, trajo consigo una nueva manera de estudiar las *katas* (las secuencias de movimientos, gramática del judo). Según

6— Max Heindel, *The Rosicrucian Cosmo-Conception or Mystic Christianity: An Elementary Treatise Upon Man's Past Evolution, Present Constitution and Future Development*, Oceanside, The Rosicrucian Fellowship, 1929. La importancia del rosicrucianismo en la educación sentimental de Yves Klein, si bien marginal con respecto a sistemas de pensamiento como el Zen o a disciplinas como el judo, merece una mención al paso. El crítico Pierre Restany, amigo cercano del artista, resume bien esa importancia: “Chez Yves l'écrit est aussi important que le geste [...]. Le message heindelien a constitué pour Yves la première découverte d'un code de sensibilité suffisamment flexible pour s'adapter à la ligne souple de son éthique spirituelle et donner une finalité cosmogonique à ses rêves messianiques” [“Para Yves, la escritura es tan importante como el gesto [...]. El mensaje heindeliano constituyó para Yves el primer encuentro con un código sensible lo suficientemente flexible para adaptarse a la línea suave de su ética espiritual y dar un propósito cosmogónico a sus sueños mesiánicos”] (en Pierre Restany, *Yves Klein: Le feu au coeur du vide*. Éditions de la Différence, París, 2000, pp. 26 y 27). Sin embargo, el propio Restany señala más adelante el pronto desencanto de su amigo: “L'idée rosicrucienne de priorité absolue de l'essence immuable, qui l'avait tant séduit lors de son adolescence niçoise, lui est apparue de plus en plus anachronique et pesante” [“La idea rosacruz de prioridad absoluta de la esencia inmutable, que tanto lo había cautivado durante su adolescencia en Niza, le parecía cada vez más anacrónica y aburrida”]. Durante su viaje a Japón en 1953, ya plenamente cautivado por las complejidades del judo, Klein abjura de aquella fascinación temprana: “Je refuse l'occultisme et les sociétés secrètes. Bien que j'en connaisse quelque chose, je sens bien leur lamentable limitation” [“Rechazo el ocultismo y las sociedades secretas. A pesar de que algo sé, sin duda percibo su lamentable limitación”] (en Denys Riout, *Yves Klein: L'aventure monochrome*. Gallimard, París, 2006).

cuenta su amigo Jean Vareilles,⁷ Klein organizó entonces un curso intensivo en el bosque de Boulogne y hacía a sus alumnos repetir más de cien veces cada uno de los movimientos.

Según Mircea Eliade,⁸ es a través del ritual (la repetición de un gesto) que el hombre puede escapar del tiempo profano (la esfera del calendario azul zafiro, en el poema de Digulleville) y entrar en el tiempo sagrado (la esfera del oro inmaterial).

“Es fácil y sencillo bajar a las profundidades del Averno, pues la tenebrosa puerta del sepulcro está abierta día y noche; sin embargo, el regreso hacia arriba, a la clara atmósfera del cielo, pasa por un sendero duro y doloroso”.⁹ Todo sendero espiritual requiere un *actuar como si*, un cierto grado de impostura ritual: se accede al cielo superior repitiendo un *gesto*, como los ejercicios espirituales de los rosicrucianos o las *katas* de judo. Por ello, nunca es posible distinguir si la transmutación del zafiro en oro —“el regreso hacia arriba”— es resultado de un proceso de individuación genuino o una mera gestualidad. En la posmodernidad (pero también en el arte contemporáneo), el farsante y el iluminado son figuras complementarias, a veces indiscernibles.¹⁰

Quizás me equivoco: la figura que complementa al iluminado no es la del farsante o impostor, sino la del escritor de ficciones. Del otro lado de la iluminación no está la mentira, sino la ficción: el gesto que al trazarse *crea* un mundo paralelo, lejos de fingirlo o descubrirlo.

Hay dos momentos, casi al inicio de la carrera artística de Yves Klein, sobre los que regreso como quien quiere volver a leer, una y otra vez, un mismo cuento. El primero es

7— “Yves Klein judoka”, en Yves Klein, *Les fondements du judo*, París, Éditions Dilecta, 2006.

8— Parfraseo cosas leídas en *Mythes, rêves et mystères*, París, Gallimard, 1957.

9— Virgilio, *Eneida*, VI. 126-129. Citado por C. G. Jung en *op. cit.*

10— Como sucede con Marcel Duchamp o Joseph Beuys, la figura de Klein parece atraer lecturas empeñadas en señalar con dedo flamígero esa duplicidad. Así, por ejemplo, “The Eras of Yves Klein”, de Anne Carson (en *Float*, Nueva York, Knopf, 2016).

el episodio de la playa de Niza: “En 1946, todavía adolescente, quise firmar con mi nombre sobre la otra cara del cielo durante un fantástico viaje “realista-imaginario”. Ese día, tendido boca arriba en las playas de Niza, empecé a odiar los pájaros que revoloteaban en mi diáfano y despejado cielo azul, porque sentía que intentaban horadar mi obra más bella y grandiosa”.¹¹

El segundo es en mayo de 1954: la publicación de *Yves: Peintures*. El libro, edición del autor, se presenta como el catálogo de una exposición de diez monocromos de diferentes colores. De una exposición, cabe añadir, que nunca sucedió (re-presentación, por tanto, de algo que nunca se presentó en primer lugar).

Si antes, al firmar el cielo como obra propia, Klein había iniciado el camino de su desmaterialización, más tarde, al fijar en formato de libro una exposición inexistente, transfiere el poder simbólico de ese cielo al territorio de la página.

En *Yves: Peintures*, cada monocromo viene acompañado de una ficha que indica la ciudad donde supuestamente fue pintado. De París a Madrid, de Tokio a Londres, el resultado es siempre el mismo: un color puro, que lejos de re-presentar las diferencias de ese mundo sublunar y vario, ofrece una ventana a lo inmaterial sin bordes. Y es que, miradas desde el cielo, todas las ciudades son el mismo reino.

Dice el príncipe de Buzzati: “No existe, sospecho, frontera, al menos en el sentido que estamos habituados a pensar. No hay murallas ni separación, ni valles divisorios, ni montañas que cierren el paso. Probablemente atravesaré el límite sin siquiera advertirlo e, ignaro, continuaré avanzando”.

11— Yves Klein, “Manifiesto del Hotel Chelsea”, Nueva York, 1961. En esta misma publicación, p. 101.

Book, Fiction, Sky



DANIEL SALDAÑA PARÍS



Cosmogonía sin título—Untitled Cosmogony (COS 12), 1961 [Cat. 7]

In 1958, the Italian writer Dino Buzzati published *Sessanta racconti* [Sixty Stories] in Milan.¹ The first story in the volume, “I sette messaggeri” [The Seven Messengers], narrates the story of a prince, the king’s youngest son, who leaves home to find the edges of the realm. The prince departs in search of the last frontier, the point on the map where the kingdom ends and becomes wild, unexplored barbarian country. As part of his entourage, the prince is accompanied by seven messengers charged with maintaining an open line of communication with the city he has left behind. The prince’s plan is for the seven messengers to alternate going back to the capital as the camp moves farther and farther toward the periphery of the realm. The messengers are to take letters and return with news of the royal family. As the prince’s camp gets increasingly distant from the city, the emissaries take longer and longer to return with the letters. At first it takes them a few days on horseback, but then those days become weeks, and then months, and eventually years.

At one point the prince calculates that the next messenger to leave will take 34 years to get to the city and then back to his camp, so it no longer made any sense to send a messenger after him, for by the time he got back, the prince would already be dead. In spite of having traveled such a vast distance, of being several decades on horseback from his birthplace, the prince still had not reached the edge of the realm. The end of the story conveys a metaphysical feeling of unease. “As I advanced toward that improbable goal, the sky radiated an incredible light the likes of which I had never seen, not even in my dreams,” the prince writes.

In January 1957, Galleria Apollinaire opened the exhibition *Proposte monocrome, epoca blu* by Yves Klein. On the occasion of this show, Buzzati himself would become one of the first champions of Klein’s work in Italy.

Perhaps it was out of a kind of professional malformation that, from the start, I *read* Yves Klein’s work as though it

1— The Italian edition was published in Milan by A. Mondadori. An English translation has yet to be published.

were a novel, an ordered work of fiction behind which there beat a single, constant impulse. And perhaps it is because of that same professional malformation that the door through which I chose to enter Klein's world was a book: an exhibition catalog reproducing works that I could have seen (and that I have seen) exhibited in museums. At the margin of the exhibition that the catalog was inventorying, the book enabled me to flip from page to page, to journey through Klein's oeuvre as if his life had had a direction, an orientation, a *plot*, even—that is, as if Yves Klein had not been an artist, but instead a character, or more precisely an *artist-character*, as if a novelist had conceived of this character who, in a totally coherent way, developed a *legible* oeuvre that would forever change contemporary art.

Some time after my fascination with Klein first began, I found myself one morning reading Raúl Zurita's novel *Anteparaíso*² at a used bookstore in Santiago de Chile. I held in my hands the first edition of that legendary book, and that afternoon I would go to see Zurita in person. I had gotten his telephone number through a friend and, upon arriving in Santiago, the first thing I had done was to call him. "I'm a twenty-two-year-old Mexican poet. I've read your work, and I'd like to see you, to get coffee." Surprisingly, Zurita accepted and we made a plan to see each other at a cafeteria near his house. And now I had a first edition of *Anteparaíso* and there, on the first pages, was a photograph showing the blue sky, filled from one side to the other by a verse written in smoke by five airplanes: "MI DIOS ES HAMBRE" [MY GOD IS HUNGER]. What was it about that sky-turned-page that unsettled me, that moved me? Who was this poet who had had the audacity to turn his writing into a meteorological phenomenon and who, upon doing so, had turned himself into a character?

In my memory, the blue sky upon which Zurita wrote his poems is mixed up with that other sky, the one radiating an incredible light in Buzzati's story.

2— Raúl Zurita, *Anteparaíso*. (Santiago de Chile, Editores Asociados, 1982. A bilingual Spanish-English edition has been published as *Anteparadise*, translated by Jack Schmitt, Berkeley, University of California Press, 1986.

It was in Georges Bataille's *Les larmes d'Eros*,³ I believe, that I read that a human being's first aesthetic act, our first artistic practice, was to look for—and find—forms in the clouds while lying on our backs on the grass.

In *L'air et les songes*⁴ (a book that Klein cited frequently), Gaston Bachelard dedicates exactly one chapter to the blue sky. Poets, writes the French phenomenologist, cannot show us that blue in the same way painters can. The thing is that there is a betrayal in the materiality of the blue sky: the sky described in terms of its color is *too* material, too concrete. It is only by means of the invocation of its oneiric effect (what Bachelard calls “aerial reverie”) that the poet can come to transmit, via metaphor, the true color of the sky: “[I]t is by following the scale of *dematerialization* of celestial blue that we can see aerial reverie at work.”

Buzzati's prince in “I sette messaggeri” followed that scale: he went into the distant plains of a boundless kingdom and found not a goal but rather a light, an incredible radiation. Raúl Zurita's poetry also follows that scale: by turning the sky into a page—the territory of symbols—he has dematerialized it by way of language.

By appropriating the sky and signing it, on the beach in Nice at the age of twenty, Yves Klein ritually inaugurated his own path toward the confines of a realm, his own process of turning the sky into a page.

The path of the dematerialization of the sky—posited by Bachelard in terms of the poetic imaginary—has a correlate

—

3— Georges Bataille, *Les larmes d'Eros*. Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961; published in English as *The Tears of Eros*, translated by Peter Connor. San Francisco, City Lights Books, 1990.

4— Gaston Bachelard, *L'air et les songes*. Paris, Librairie José Corti, 1943, published in English as *Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement*, translated by Edith R. Farrell and C. Frederick Farrell, Dallas, The Dallas Institute of Humanities and Culture, 1988. The quotation below appears on p. 163 of the latter edition.

in the tradition of alchemy. Suffice to mention Carl Gustav Jung's analysis of *Les pèlerinages*, three poems written in Normandy between 1330 and 1355 by Guillaume de Digulleville.⁵ The poet describes a vision of Paradise in the manner of Dante: a series of celestial spheres, the highest of which consists "of pure gold." This golden celestial sphere is intersected by a smaller, sapphire-colored—that is to say, blue—circle, some three feet in diameter.

As Jung explains, the blue circle represents the calendar, which enters into contact with eternity (the golden circle of the final celestial sphere) at a precise point: "Without the blue vertical circle the golden mandala remains bodiless and two-dimensional, a mere abstraction. It is only the intervention of time and space here and now that makes reality. Wholeness is realized for a moment only—the moment that Faust was seeking all his life."

The passage from the small sapphire sphere to the higher, golden sphere represents the dematerialization of the sky (the entry into that "incorporeal two-dimensionality" of which Jung writes), but it is also a metaphor for the alchemical process and, in Jung's argument, for the process of individuation. The heavens belong to the mineral realm, and the process of appropriating it is equivalent to the process of transmuting sapphire into gold.

In my reading, Jung is proposing to understand the alchemical process (the passage from sapphire to gold, from the here and now to immaterial eternity) as a *spiritual path*: a journey of the psyche toward its own consolidation.

"The 'Aerial Region' is the third division of the Region of Concrete Thought. Here we find the archetype of desires, passions, wishes, feelings, and emotions such as we experience in the Desire World. Here all the activities of the Desire World appear as atmospheric conditions."⁶

5— Carl Jung, *Psychology and Alchemy*, edited and translated by Gerhard Adler and R. F. C. Hull, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1953. The passage cited below appears on p. 214.

6— Max Heindel, *The Rosicrucian Cosmo-Conception, or, Mystic Christianity: An Elementary Treatise upon Man's Past Evolution, Present Constitution and*

I think I can understand Yves Klein's attraction to a book like *The Rosicrucian Cosmo-Conception*, from which the preceding quotation is taken. Aside from the fact that it deals with a vaguely mystical religion, derived from the theosophical postulates of Madame Blavatsky, Rosicrucianism posits a symbolic categorization of the sky that points in the same direction as the celestial spheres of which Guillaume de Digulleville dreamt. The heavens are multiple: a system of layers with different thicknesses of materiality—somewhat like stratified rocks, but with a symbolic progression of density. The initiate must pass through those different layers: to ascend toward abstraction—dematerialization—through ritual, gesture.

When Yves Klein returned from his stay in Japan in 1959, he brought with him a new way of studying the *katas* (the sequences of movement, judo's grammar). According to his friend, Jean Vareilles, Klein then organized an intensive course in the forest of Boulogne and made his friends repeat each of the movements over a hundred times.⁷

According to Mircea Eliade, it is through ritual (the repetition of a gesture) that people can escape profane time (the

—

Future Development, 6th ed. London, L. N. Fowler, 1911, p. 50. Although it is minor compared to systems of thought like Zen or disciplines like judo, the importance of Rosicrucianism in Yves Klein's sentimental education deserves a mention in passing. The critic Pierre Restany, a close friend of the artist, captures this importance well: "Chez Yves l'écrit est aussi important que le geste [...]. Le message heindelien a constitué pour Yves la première découverte d'un code de sensibilité suffisamment flexible pour s'adapter à la ligne souple de son éthique spirituelle et donner une finalité cosmogonique à ses rêves messianiques" [For Yves, writing is as important as gesture (...). Heindel's message constituted for Yves the first encounter with a sensible code that was sufficiently flexible so as to be adapted to the supple line of his spiritual ethics and to give a cosmogonic purpose to his messianic dreams]. In Pierre Restany, *Yves Klein: Le feu au cœur du vide*. Nevertheless, Restany himself later indicates that this enthusiasm faded quickly: "L'idée rosicrucienne de priorité absolue de l'essence immuable, qui l'avait tant séduit lors de son adolescence niçoise, lui est apparue de plus en plus anachronique et pesante" [The Rosicrucian idea of the absolute priority of immutable essence, which had so captivated him during his adolescence in Nice, came to seem increasingly anachronistic and absurd]. During his trip to Japan in 1953, by then fully captivated by the complexities of judo, Klein abjured that early fascination: "Je refuse l'occultisme et les sociétés secrètes. Bien que j'en connaisse quelque chose, je sens bien leur lamentable limitation" [I reject occultism and secret societies. Although I know something, I can well sense their lamentable limitations]. In Denys Riout, *Yves Klein: L'aventure monochrome*, Paris, Gallimard, 2006.

7— "Yves Klein judoka," in Yves Klein, *Les fondements du judo*. Paris, Gallimard, 1957.

blue-sapphire calendric sphere in Digulleville's poem) and enter into sacred time (the sphere of gold immateriality).⁸

"Easy is the descent to Avernus: night and day the door of gloomy Dis stands open; but to recall thy steps and pass out to the upper air, this is the task, this the toil!"⁹ Every spiritual path requires an "acting as though," a certain degree of ritual imposture: one reaches the highest celestial sphere by repeating a *gesture*, like the spiritual exercises of the Rosicrucians or the *katas* in judo. Thus, it is never possible to distinguish whether the transmutation of sapphire into gold—the passage "out to the upper air"—is the result of a genuine process of individuation or mere gesturality. In postmodernity (but also in contemporary art), the faker and the enlightened one are complementary, sometimes indistinguishable figures.¹⁰

But perhaps I am mistaken: the figure who complements the enlightened one is not the faker or the impostor, but the fiction writer. The opposite of enlightenment is not deception, but fiction: the gesture that, upon being traced out, *creates* a parallel world, far from faking it or discovering it.

There are two moments, almost on the edges of Yves Klein's artistic career, to which I return like someone who wants to re-read the same story over and over. The first is that episode on the beach in Nice: "Just an adolescent in 1946, I went to sign my name on the underside of the sky during a fantastic realistico-imaginary journey. That day, as I lay on the beach at Nice, I began to hate the birds which occasionally flew in my pure, unclouded blue sky, because they tried to bore holes in my greatest and more beautiful work."¹¹

—

8— Here I am drawing on *Myths, Dreams, and Mysteries: The Encounter between Contemporary Faiths and Archaic Realities*, translated by Philip Mairet, New York, Harper Torchbooks, 1992 [1957].

9— Virgil, *The Aeneid*, VI, 126-129. Cited in Carl Jung, op. cit., p. 39.

10— As occurs with Marcel Duchamp or Joseph Beuys, Klein's figure seems to attract readings that insist on flamboyantly pointing out that duplicity. See, for example, Anne Carson, "The Eras of Yves Klein," in *Float*. New York, Knopf, 2016.

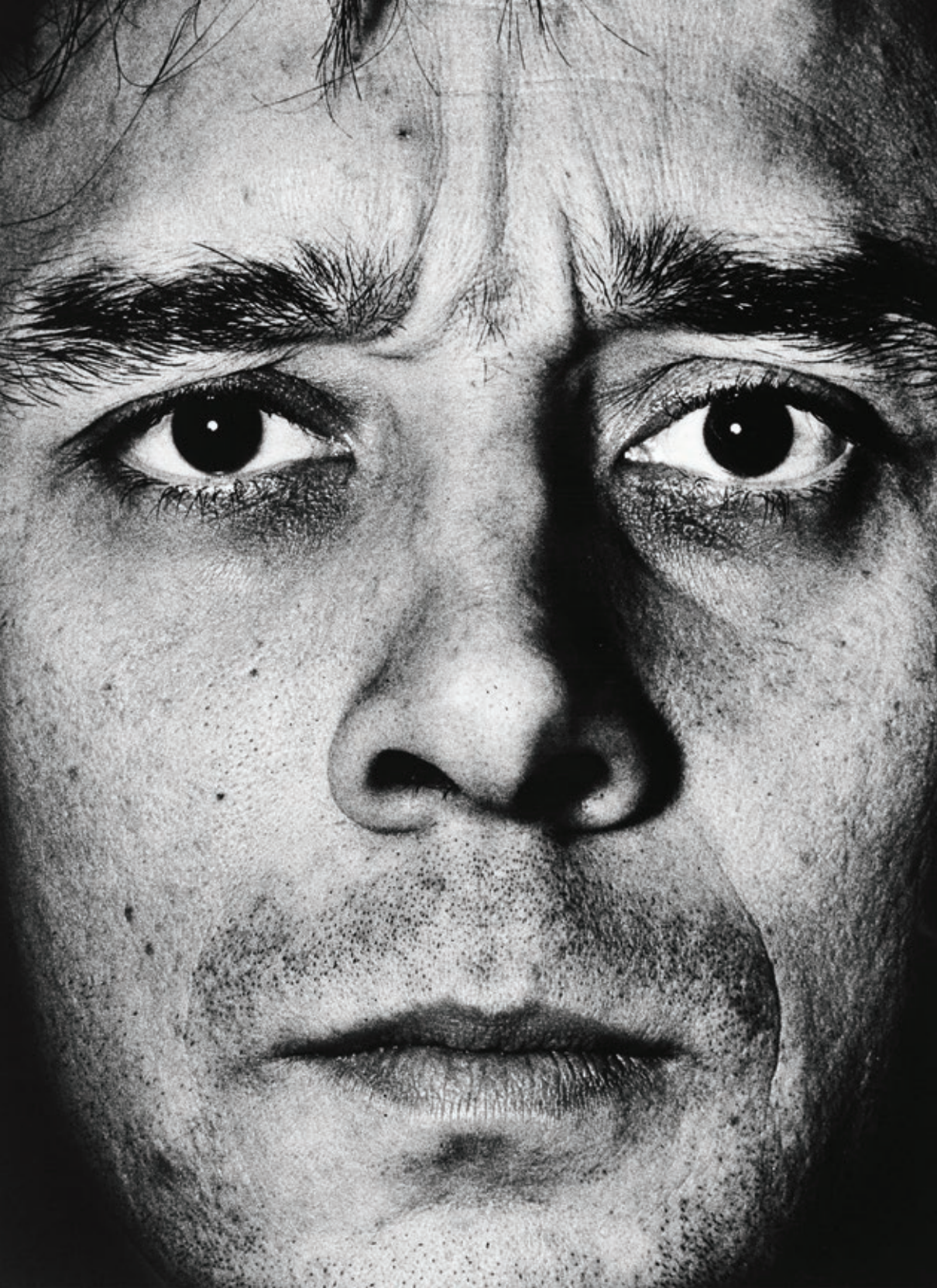
11— Yves Klein, "Chelsea Hotel Manifesto," New York, 1961, In this publication p. 111.

The second happened in May 1954: the publication of *Yves: Peintures*. The book, in an artist's edition, presents itself as the catalog for an exhibition of ten monochromes of different colors—an exhibition, it must be added, that never occurred (and thus a re-presentation of something that was never presented in the first place).

If, by signing the sky as a work of his own, Klein had started down his dematerializing path, later, upon fixing a non-existent exhibition in book format, he transferred the symbolic power of that sky to the territory of the page.

In *Yves: Peinture*, each monochrome is accompanied by a label indicating the city in which it was supposedly painted. From Paris to Madrid, Tokyo to London, the result is always the same: a pure color, which far from re-presenting the differences of this variable, sub-lunar world, offers a window onto an immateriality without borders. And the thing is that, viewed from the heavens, every city is part of the same kingdom.

Buzzati's prince says: "I suspect that there is no border, at least not in the sense in which we customarily think of it. There are no ramparts or separations, no dividing valleys or mountains that block one's passage. I will most likely cross the borderline without even noticing it, and unaware, I keep moving forward."



Cronología



Timeline

1928–1946

Yves Klein nace el 28 de abril de 1928 en Niza en una familia de artistas. Su padre, Fred Klein, es un pintor figurativo, su madre, Marie Raymond, una conocida pintora abstracta.

La familia Klein vive en París y pasa sus veranos en Cagnes-sur-Mer, en el sur de Francia, con la hermana de Marie, Rose, quien será una figura clave y un apoyo incondicional en la vida de Yves.



Izquierda—Left: Cagnes-sur-Mer, *ca.* 1933. Photo © All rights reserved

Derecha arriba—Top right: Marie Raymond en su taller, París—in her atelier, Paris, *ca.* 1950. Photo © All rights reserved

Derecha abajo—Bottom right: Fred Klein en su taller, París—in his atelier,

250 Paris, *ca.* 1948. Photo © All rights reserved

Yves Klein is born on April 28, 1928 into a family of artists. His father, Fred Klein, is a figurative painter, while his mother, Marie Raymond, is a well-known abstract painter.

The Klein family lives in Paris and summers in Cagnes-sur-Mer in the south of France with Marie's sister, Rose, who will be a key figure and a source of unconditional support in Yves's life.



1947–1948

En el verano de 1947, se inscribe en un club de judo en Niza, donde conoce a Claude Pascal y Armand Fernández, conocido más tarde como Arman. Además de compartir el entusiasmo por el arte marcial, los tres anhelan la aventura de los viajes, la creación y la espiritualidad. En la playa de Niza, los tres amigos deciden “repartirse el mundo”, así es como Arman obtiene la tierra y sus riquezas, a Claude le toca el aire y a Yves, el cielo y su infinito.


Ese año, se ocupa de la librería de su tía Rose.

Comienza a elaborar el proyecto *Symphonie Monoton-Silence* [Sinfonía monoton-silencio], compuesta de sólo un tono seguido de un largo silencio. Esta sinfonía suele considerarse como el equivalente sonoro de la monocromía en pintura.





FÉDÉRATION FRANÇAISE DE JUDO ET DE JIU-JITSU

| | |
|---|---|
| CLUB VIGNETTE LICENCE | A.S. POLICE NICE |
| 1951 | LICENCE N° 15581 |
|  | M <u>KLEIN Yves</u> Adresse <u>34 Bld Raimbaldi</u> <u>Nice</u> |
| Le Président <i>P. Bonhau</i> | Le Président du Club, <i>Y. Klein</i> |
| | Vignette d'Assurance M. N. S. |

Arriba—Top: Yves Klein y—and Arman (fila superior—upper row) en su escuela de Judo en Niza—at their Judo School in Nice, ca. 1952. Foto—Photo © J. Nocenti

1/2 Klein
 Sinfonia - "Monoton-Silence"
 1947 - - - 1961

Durée: 5 ou 7 minutes
 Plus 44 secondes de
 Silence absolu.

Pour Orchestre
 interprétation réduite
 et 1/2 chanteur.

divisa b (homie ou deux) surp
 qui elle m'ait r'interpréter...

- Composition de
 l'Orchestre
- | | |
|----|--------------|
| 20 | Chanteurs |
| 10 | Violons |
| 10 | Violoncelles |
| 3 | Flûtes |
| 3 | Hautbois |
| 3 | Corymbes |
| 3 | Contrebasses |

In summer 1947, he enrolls at a judo club in Nice, where he meets Claude Pascal and Armand Fernández, later known as Arman. In addition to sharing an enthusiasm for martial arts, the three yearn for the adventure of travel, creation and spirituality. At the beach in Nice, the three friends decide to “split up the world” among themselves. It is thus that Arman gets the earth and its riches, Claude gets the air, and Yves gets the heavens and their infinitude.

That year, he looks after his aunt Rose’s bookstore.

He begins to work on the project *Symphonie Monoton-Silence* [*Monotone-Silence Symphony*] consisting of a single tone followed by a long silence. This symphony is usually considered to be the acoustic equivalent of monochromatic painting.



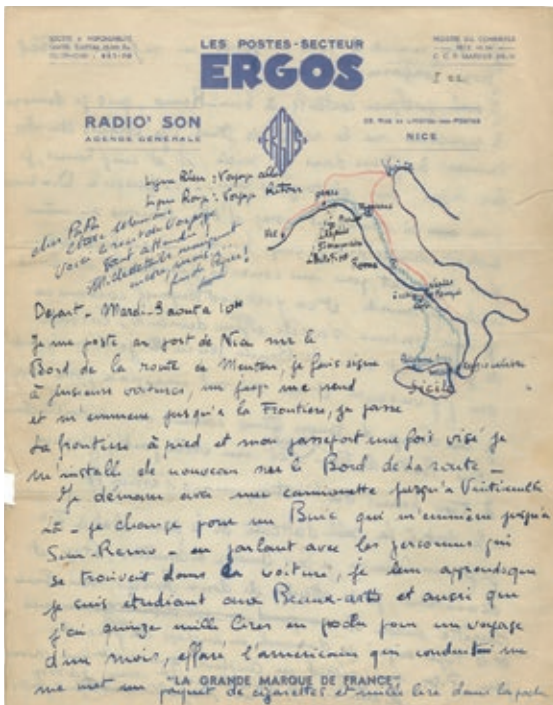
1948-1950

Durante el verano de 1948, realiza un viaje a Italia. Desde noviembre del mismo año y durante casi un año, cumple con el servicio militar en Alemania.

A finales de 1949, se instala provisionalmente junto a Pascal en Londres, en donde ambos continúan practicando judo. Yves trabaja con el marquero Robert Savage, con quien aprende la técnica del baño de oro, que usará más tarde en sus obras.

A comienzos de 1950, realiza las primeras monocromías en gouache y acuarela sobre papel o cartón.

El 4 de abril de 1950 Klein y Pascal parten a Irlanda para instalarse durante cinco meses en un club de equitación. En diciembre del mismo año, Klein regresa a Niza.



Izquierda—Left: Notas a mano de los viajes de Yves Klein a Italia—Handwritten notes from Yves Klein's travel to Italy, 1948

Derecha—Right: Yves Klein durante su servicio militar en—during his military service at Langenargen, Alemania—Germany, 1948

During the summer of 1948, he travels to Italy. Starting in November, he spends most of a year completing his military service in Germany.

In late 1949 he provisionally installs himself alongside Pascal in London, where the two continue practicing judo. Klein works with the framer Robert Savage, from whom he learns the technique of gold plating, which he will later use in his own works.

In early 1950, he completes his first monochromes in gouache and watercolor on paper and paperboard.

On April 4, 1950, Klein and Pascal leave for Ireland, where they spend five months at an equestrian club. Klein returns to Nice in December.



1951

El 3 de febrero, parte a Madrid donde pasará cinco meses con el deseo de aprender español y reforzar su práctica de judo. Se inscribe en el club de judo Bushido Kwai, donde trabaja como profesor hasta su partida. En la escuela, inicia amistad con el director, Fernando Franco de Sarabia, cuyo padre es editor.



Arriba—Top: Yves Klein y su tía—and his aunt Rose Raymond (a la derecha—to the left) en—at Toledo, España—Spain, junio—June, 1951

258 Abajo—Bottom: Postal de Yves Klein para sus papás desde Toledo, España—Postcard of Yves Klein to his parents from Toledo, Spain, 1951

On February 3, he leaves for Madrid, where he spends five months learning Spanish and strengthening his judo practice. He enrolls at the Bushido Kwai judo club, where he works as an instructor until his departure. At the school, he develops a friendship with its director, Fernando Franco de Sarabia, whose father is an editor.



Yves Klein enfrente de *San Juan Evangelista* de El Greco—in front of El Greco's *San Juan Evangelista*, Museo del Prado, Madrid, 1954 259

1952-1953

Con la ayuda de su tía, viaja a Yokohama, se inscribe en el Instituto Kodokan en Tokio, el centro de judo más prestigioso del país y obtiene el cuarto Dan en judo, el máximo grado otorgado a los europeos.

Durante su estadía de 15 meses, divide su tiempo entre el Instituto y las clases de francés que imparte a estudiantes japoneses y estadounidenses. Decide escribir un libro sobre los fundamentos del judo para difundirlo en Europa.

En 1953, realiza algunos filmes documentales sobre ese deporte junto con Harold Sharp y, al mismo tiempo, organiza una exposición con obra de sus padres.



With the help of his aunt he travels to Yokohama, where he enrolls at the Kodokan Institute in Tokyo, the most prestigious judo center in the country. He receives the 4th Dan in judo, the highest degree awarded to Europeans.

During his 15-month stay, he splits his time between the Institute and French classes that he offers to Japanese and US students. He decides to write a book about the basics of judo to help promote the martial art in Europe.

In 1953, he and Harold Sharp make documentary films about judo. At the same time, he organizes one exhibition with his parents' work.



Izquierda—Left: Yves Klein haciendo una kata de judo—realizing a Judo kata, Kodokan Institute, Tokio—Tokyo, 1953

Derecha—Right: Diploma de Judo de Yves Klein del Instituto Kodokan—Yves Klein's diploma of Judo from the Kodokan Institute, Tokio—Tokyo, 1953

1954

Ya en París, se enfrenta a la desconfianza del medio profesional e institucional del judo, por lo que acepta la invitación de su amigo Fernando Franco para dar clases en la escuela Bushido Kwai en España.

Antes de su viaje, prepara el libro *Les Fondements du judo* [*Los fundamentos del judo*], que publica el editor Bernard Grasset en diciembre de ese año.

En mayo publica *Yves Peintures* y *Haguenault Peintures*, colecciones de monocromos reunidos y publicados en el estudio de grabado del padre de Fernando Franco de Sarabia en Jaén. Ambas obras constituyen el primer gesto público de Klein. Las *Yves Peintures* y las *Haguenault peintures* son obras de arte por medio de las cuales Yves Klein plantea la cuestión de la ilusión en el arte.



262 Tarjeta de presentación de la escuela de Judo de Yves Klein—Yves Klein's business card for his Judo school, Madrid, ca. 1954



Yves Klein haciendo una *kata* de judo—realizing a judo kata, American Students and Artists Center, París—Paris, ca. 1955. Foto—Photo © Miltos Toscas 263

GRASSET

FONDEMENTS

DU

JUDO

PAR YVES KLEIN.
CEINTURE NOIRE. 4^e DAN. KŌDŌKAN.



Back in Paris, he encounters the skepticism of the professional and institutional milieu of judo, which leads him to accept an invitation from his friend, Fernando Franco, to teach classes at the Bushido Kwai in Spain.

Prior to his trip, he prepares the book *Les Fondements du judo* [*The Foundations of Judo*], which is published by the editor Bernard Grasset that December.

In May he publishes *Yves Peintures* and *Haguenaault Peintures*, collections of monochromes published at Fernando Franco de Sarabia father's engraving studio in Jaén.

These two works constitute Klein's first public gestures. *Yves Peintures* and *Haguenaault peintures* are artworks in which Yves Klein posits the question of illusion in art.



1955

Presenta su primer monocromo *Expression de l'univers de la couleur mine orange* [Expresión del universo de color naranja plomo] en el Salon des Réalités Nouvelles. La obra fue rechazada por el jurado, que explicó su decisión de esta manera: “Usted sabe, no es realmente suficiente, si Yves aceptara añadir al menos alguna línea o un punto, o incluso simplemente una mancha de otro color, entonces podríamos mostrarlo, pero un solo color, ¡no! no, eso no es realmente suficiente, ¡es imposible!”

En septiembre, abre una escuela de judo en París, en la que colgó varios monocromos.

El 15 de octubre presenta la primera exposición pública *Yves Peintures*, en el Club des Solitaires, en donde exhibe monocromos de diversos colores. En esta primera muestra la dimensión teórica de Klein ya es evidente. El encuentro con Pierre Restany durante la exposición será un elemento crucial para las carreras de ambos.



He presents his first monochrome, *Expression de l'univers de la couleur mine orange* [*Expression of the Universe of the Color Lead Orange*] at the Salon des Réalités Nouvelles. The work is rejected by the jury, who explain their decision as follows: "You know, it is not really enough, if Yves would accept adding at least a line or a point, or even simply a stain of another color, then we could show it, but not just one color, no! That's really not enough, it's impossible!"

In September he opens a judo school in Paris, where he hangs several monochromes.

On October 15 he presents his first public exhibition, *Yves Peintures*, at the Club des Solitaires, where he shows monochromes in various colors. Klein's theoretical side is already evident at this first show. His encounter with Pierre Restany during the exhibition is a turning point in both of their careers.


JUDO
YVES KLEIN
CEINTURE NOIRE - 4° DAN
DIPLOME DU KODOKAN
DE TOKIO

★

**COURS : LE MATIN
L'APRÈS-MIDI
ET LE SOIR**

**COURS RÉGULIERS
TOUS LES JOURS
de 18 à 21 heures**

"ACADÉMIE DE PARIS"
104, BOUL. DE CLICHY
à 50 mètres du Moulin-Rouge
MÉTRO : PLACE BLANCHE OU PLACE CLICHY



Méthode Japonaise : "Gokio-Katas"
COURS PARTICULIERS SUR DEMANDE

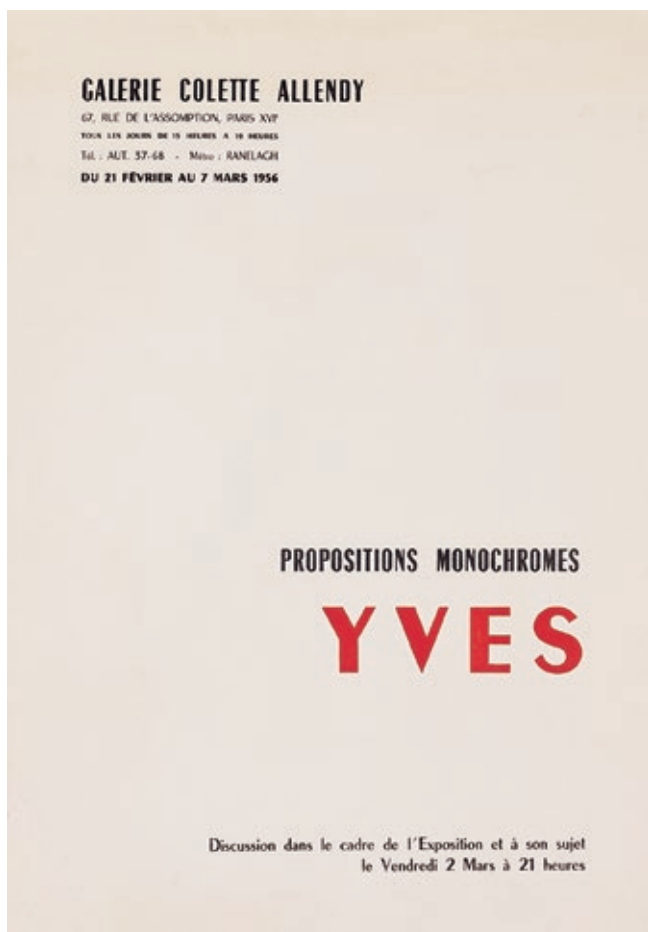
1956

Entre el 21 de febrero y el 7 de marzo, la galería Colette Allendy, en París, presenta la exposición *Yves, Propositions monochromes*.

Conoce a Iris Clert, quien dirige una pequeña galería de veinte metros cuadrados, en la misma ciudad.

From February 21 to March 7, Galerie Colette Allendy in Paris presents the exhibition *Yves, Propositions monochromes*.

He meets Iris Clert, who directs a small, 20-square-meter gallery in the same city.



268 Poster de la exposición—Poster of the exhibition *Yves Propositions monochromes*, Galerie Colette Allendy, París—Paris, 21 de febrero–7 de marzo de—February 21–March 7, 1956



POUR LA COULEUR!
CONTRE...
LA LIGNE ET LE DESSIN!

Adoubement des Chevaliers de l'Ordre de
S^t SEBASTIEN.
En l'Eglise S^t Nicolas des Champs à
Paris, en présence de l'Evêque de Soissons,
grand maître de l'Ordre et par le Comité
de l'Ordre Cartier de la famille.
MA DEVISE: Adoubé chevalier de l'Ordre de
S^t Sébastien, j'épouse la cause de la pure
couleur, envaline par rose, occupe et officie
l'achèvement par la ligne et son manuscrit
le dessin d'après s'alt, afin de tout faire
devenir et de la conduire au accomplissement.



Nombramiento de caballero a Yves Klein por la Orden de los arqueros de San Sebastián—
Knighting of Yves Klein by the Order of the Archers of San Sebastian, Iglesia—Church Saint-
Nicolas-des-Champs, París—Paris, 3 de marzo de—March 3, 1956

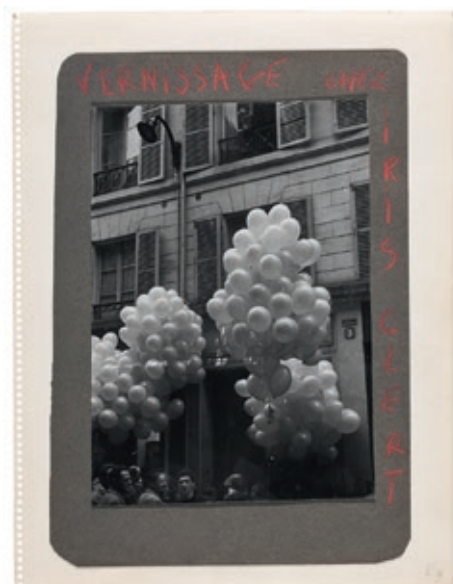
Expone *Proposte monochrome, epoca blu*, en la galería Apollinaire en Milán. En ella presenta, por primera vez, una habitación entera de monocromos azules (un azul ultramarino será patentado unos años más tarde como *International Klein Blue* [*Azul Klein Internacional*]), uno de los cuales fue comprado por Lucio Fontana.

En mayo, realiza una doble exposición: una parte en la galería Iris Clert, la otra parte en la galería Colette Allendy. Con Iris Clert, exhibe *Propositions monochromes* como lo había hecho en Milán. El advenimiento de la “Época azul” fue celebrado con la liberación de 1001 globos azules en el cielo de París durante la inauguración. Klein designa el gesto como *Sculpture aérostatique*; y en la galería Allendy, presenta una serie de obras que anticipan sus futuros desarrollos: esculturas, ambientes, tinas de pigmento puro, un biombo y *Feux de Bengale-tableau de feu bleu*



He shows *Proposte monocrome, epoca blu* at Galleria Apollinaire in Milan. For the first time, he presents an entire room of blue monochromes (an ultramarine blue will be patented some years later as *International Klein Blue*), one of which was purchased by Lucio Fontana.

In May, he holds a dual exhibition, with one part at Galerie Iris Clert and the other at Colette Allendy gallery. At Iris Clert, he shows *Propositions monochromes* as he had done in Milan. The advent of the “blue period” is celebrated with the release of 1001 blue balloons into the Parisian sky during the opening. Klein designates the act *Sculpture aérostatique* [*Aerostatic Sculpture*]. At Colette Allendy, he presents a series of works that anticipate his future developments: sculptures, environments, tubs of pure pigment, a folding screen and *Feux de Bengale - tableau de feu bleu d'une minute* (M 41) [*Bengal Fires - One-Minute Blue Fire Painting*], his first immaterial work and a precursor of his later fire paintings: a completely empty room testifying to the presence of pictorial sensibility in a state of raw matter.



Izquierda—Left: Página de un libro de prensa personal de Yves Klein con una fotografía de su *Escultura aerostática* en la ocasión de su exposición—Page from a personal pressbook of Yves

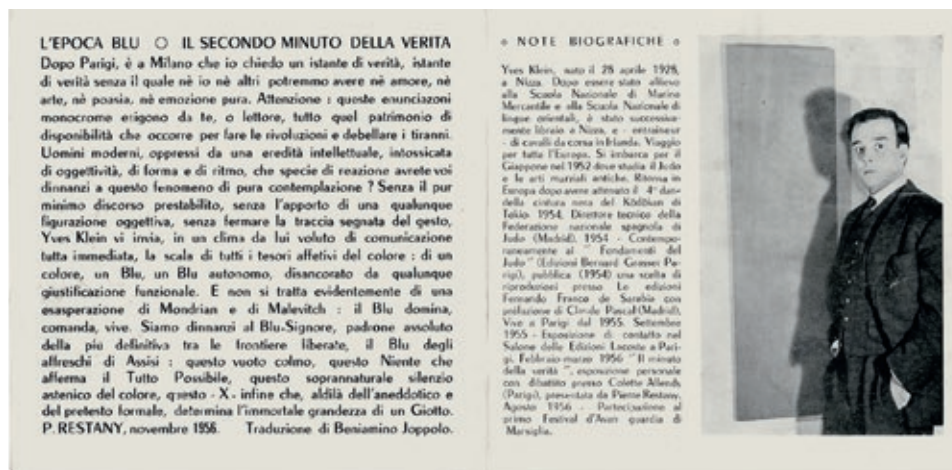
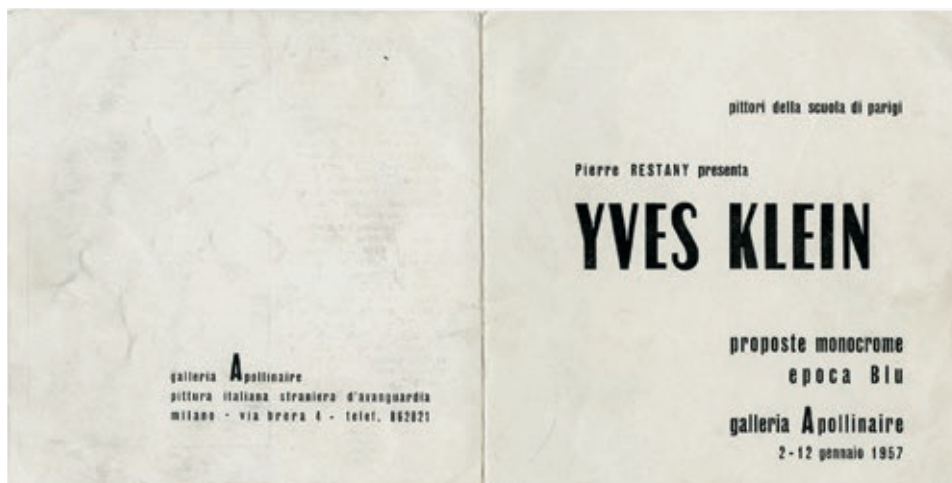
Klein with a photograph of his *Aerostatic Sculpture*—at the occasion of his exhibition *Yves Klein: Propositions monochromes* en la—at Galerie Iris Clert, París—Paris, mayo—May, 1957

Derecha—Right: Yves Klein durante su exposición—during the exhibition *Yves Klein: Proposte monocrome, epoca blu*, Galería Apollinaire, Milán—Milan, enero—January, 1957. Foto—Photo

d'une minute [Fuego de Bengala-pintura de fuego azul de un minuto] (M 41), antecedente de sus posteriores pinturas 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*. Entre el 24 de junio y el 13 de julio, se realiza la exposición *Monochrome Propositions of Yves Klein* en la Gallery One en Londres.

En Niza, conoce a Rotraut Uecker, una joven artista alemana que se convertirá en su ayudante y posteriormente en su esposa.



On May 31, Galerie Schmela opens its doors in Düsseldorf with the exhibition *Yves, propositions monochromes*. From June 24 to July 13, Gallery One in London holds the exhibition *Monochrome Propositions of Yves Klein*.

In Nice, he meets Rotraut Uecker, a young German artist who will later become his assistant and eventually his wife.



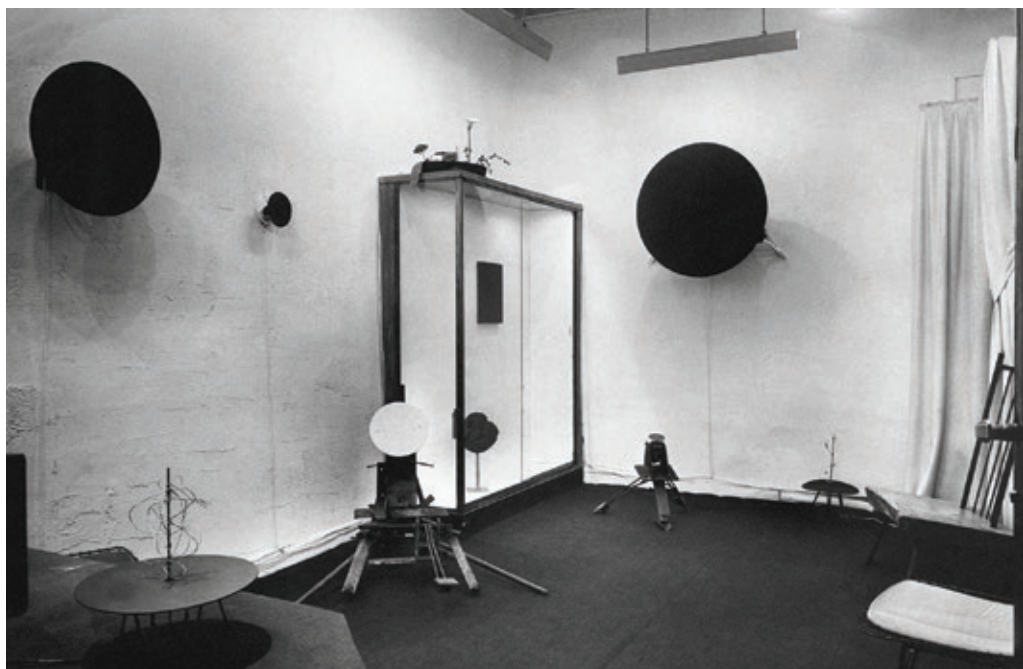
Yves Klein durante su exposición—during the exhibition *Yves Klein: Proposte monocrome, epoca blu*, Galeria Apollinaire, Milán—Milan, enero—January, 1957. Foto—Photo © Rotofoto 273

1958

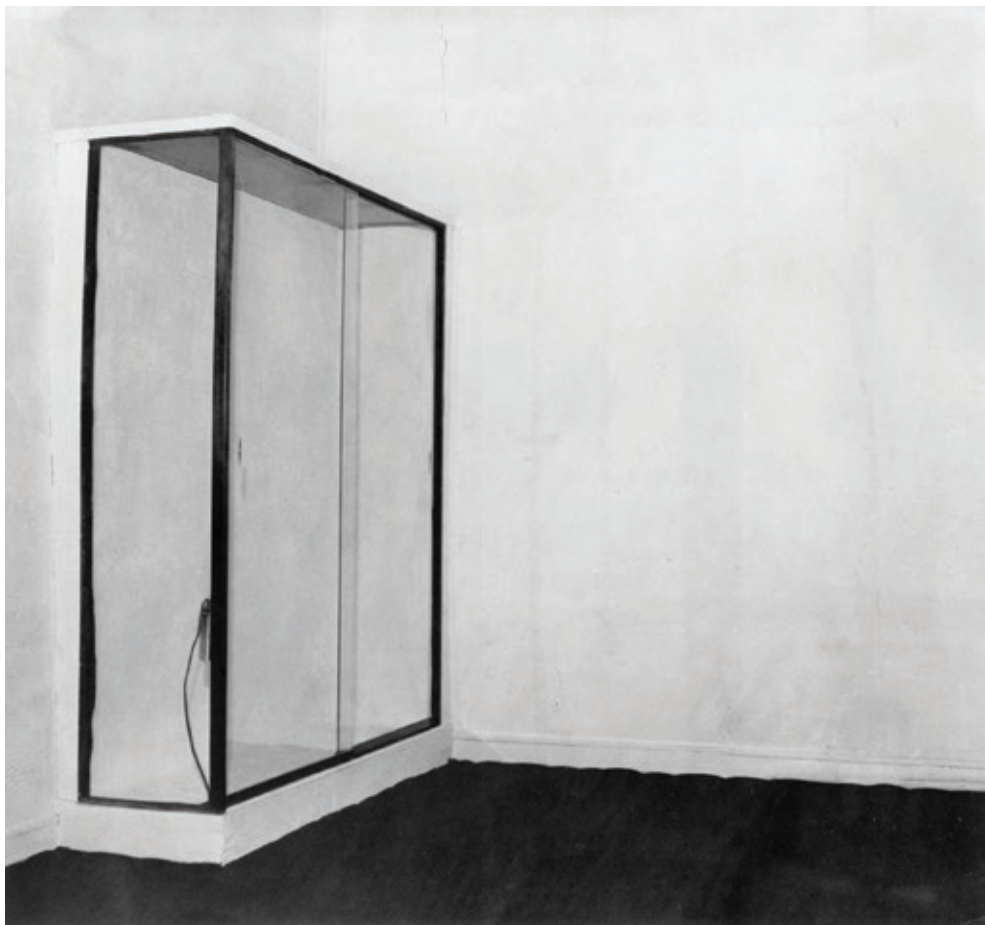
En enero, es encargado de decorar el nuevo edificio del Teatro-Ópera de Gelsenkirchen (Musiktheater im Revier). Los trabajos de construcción duran 14 meses. Trabaja junto a artistas como Norbert Kricke, Paul Dierkes, Robert Adams, Jean Tinguely; el proyecto es supervisado por el arquitecto Werner Ruhнау.

El 26 de abril, en presencia de Iris Clert y del director de iluminación de París, ilumina experimentalmente el Obelisco de la Place de la Concorde en azul, acción con la que buscaba complementar la inauguración de su exposición *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide (époque pneumatique)* dos días más tarde en la galería Iris Clert. La iluminación del monumento en dicho día no se realizó debido a que el permiso no fue otorgado a tiempo.

El 5 de junio, realiza la primera experimentación de “pinceles vivientes” en el departamento de Robert Godet.



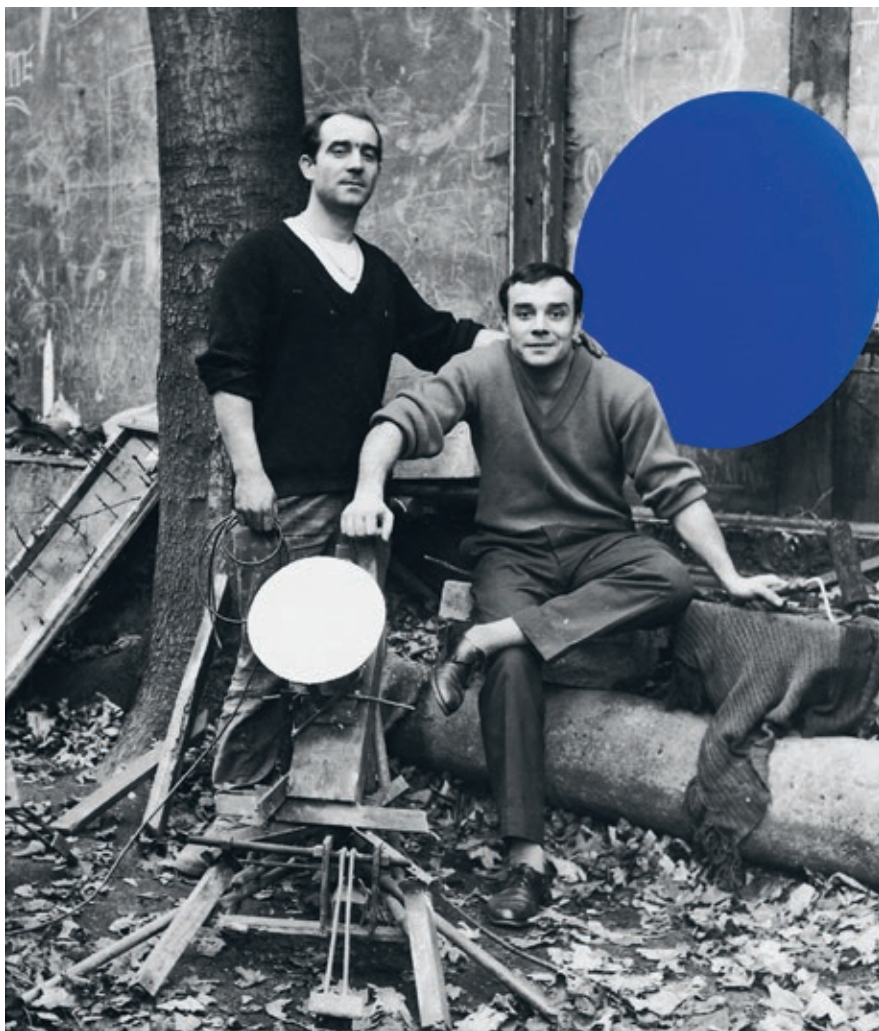
Vista de la exposición de *Vitesse Pure et Stabilité monochrome* de Yves Klein y Jean Tinguely—View of Jean Tinguely and Yves Klein's exhibition *Vitesse Pure et Stabilité monochrome*, Galerie Iris Clert, París, noviembre—Paris, November, 1958



Vista de la exposición de Yves Klein—View of Yves Klein's exhibition *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité*, conocida después como *El vacío*—later known as *The Void*, Galerie Iris Clert, París—Paris, 28 de abril–12 de mayo de—April 28–May 12, 1958 275

La tarde de ese día, Yves cubrió de pintura el cuerpo desnudo de una joven, quien, mediante una serie de movimientos rotatorios, dejó impresiones de su cuerpo en una hoja de papel colocada en el suelo, hasta que el soporte quedó completamente saturado. El resultado fue un monocromo azul.

El 17 de noviembre se inaugura en la galería Iris Clert la exposición en colaboración con Jean Tinguely, *Vitesse pure et stabilité monochrome*. Ambos artistas idean, conjuntamente, obras compuestas de discos metálicos cubiertos del *International Klein Blue* (IKB) y puestas en movimiento por motores de alta velocidad.



In January he is commissioned to decorate the new building for the Gelsenkirchen Opera-House (Musiktheater im Revier). The construction takes 14 months. He works with artists like Norbert Kricke, Paul Dierkes, Robert Adams, Jean Tinguely. The project is overseen by the architect Werner Ruhnau.

On April 26, accompanied by Iris Clert and public lighting director of the city of Paris, he experiments with lighting the Obelisk at the Place de la Concorde in blue, an action with which he aims to complement the opening of his exhibition *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide (Époque Pneumatique)* two days later at Galerie Iris Clert. The lighting of the monument was not carried out on the scheduled day because permission was not given in time.

On June 5, he carries out his first experiment with “living brushes” at the apartment of Robert Godet. On that afternoon, Yves covers the nude body of a young woman in paint. Through a series of rotational movements, she leaves impressions of her body on a sheet of paper that has been placed on the ground, until it is completely saturated. The result is a blue monochrome.

On November 17, Galerie Iris Clert opens the exhibition *Vitesse pure et stabilité monochrome*, a collaboration with Jean Tinguely. Working together, the artists create works consisting of metal discs painted in *International Klein Blue* and kept in motion by high-speed motors.



Obelisco y la fuente en la—Obelisque and Fountain in the Place de la Concorde iluminados de azul por la ocasión de “la Noche Blanca”—illuminated in blue at the occasion of the “Nuit Blanche”, París—Paris, 2006. Foto—Photo © David Bordes 277

El 17 de marzo, se inaugura la exposición *Vision in Motion-Motion in Vision* en la Hessenhuis en Amberes, en la que 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. Ésta fue la primera exposición colectiva oficial del grupo Zero, del que Yves Klein había sido una gran inspiración.

El 3 de junio, da la conferencia “L'évolution de l'art vers l'immatériel” [La evolución del arte hacia lo inmaterial] en la Université Paris-Sorbonne.

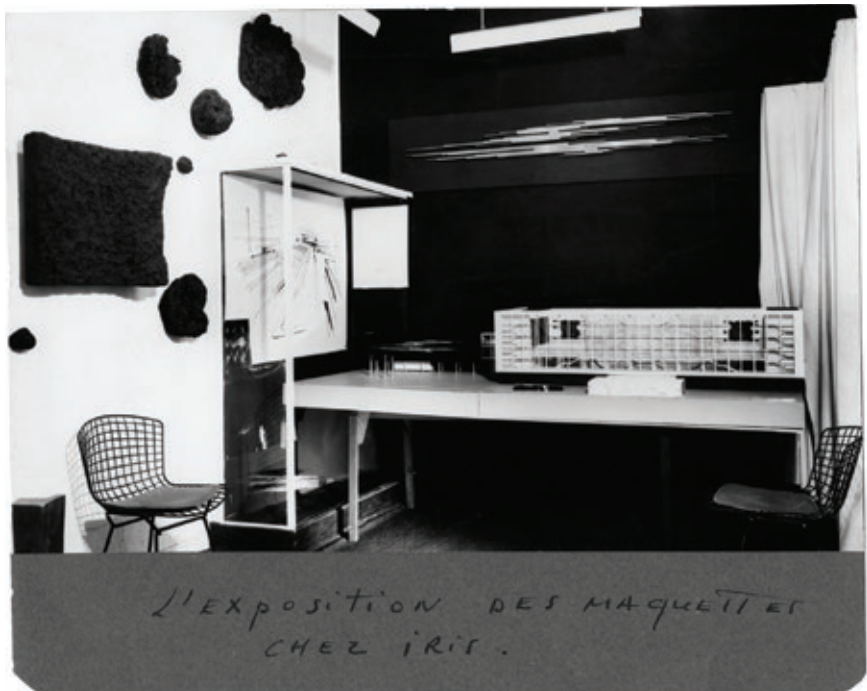
Entre el 15 y el 30 de junio se lleva a cabo la exposición *Bas-reliefs dans une forêt d'éponges* [Bajorrelieves en un bosque de esponjas], en la galería Iris Clert.

El 15 de diciembre se inaugura el Teatro-Ópera de Gelsenkirchen; y Klein publica, en Bélgica, *Le dépassement de la problématique de l'art* [La superación de la problemática del arte].



Izquierda—Left: Yves Klein dando su discurso sobre “lo inmaterial” en la ocasión de la inauguración de—delivering his speech about the “Immaterial” at the occasion of the opening of *Vision in Motion—Motion in Vision*, Hessenhuis, Amberes—Antwerp, 1959. Foto—Photo © Charles Wilp / BPK, Berlin

Derecha—Right: Portada del catálogo—Cover of the catalogue *ZERO 3*, 1961. © ZERO Foundation, Düsseldorf



Arriba—Top: Tarjeta de invitación para la exposición—Invitation card for the exhibition *Bas-reliefs dans une forêt d'éponges*, Galerie Iris Clert, Paris, 15 - 30 de junio de—June 15-30, 1959

Abajo—Bottom: Vista de la exposición colectiva—View of the collective exhibition *Collaboration Internationale entre Artistes et Architectes*, Galerie Iris Clert, Paris—Paris, mayo—May, 1959. Foto—Photo © Harry Shunk and Janos Kender / J.Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Angeles



280 Yves Klein en—on the site of the Gelsenkirchen Opera-
House, 1959. Foto—Photo © Charles Wilp / BPK, Berlin

On March 17, the exhibition *Vision in Motion-Motion in Vision* opens at the Hessenhuis in Antwerp, a group show featuring Yves Klein, Robert Breer, Pol Bury, Heinz Mack, Bruno Munari, Otto Piene, Daniel Spoerri, Jesús Rafael Soto and Jean Tinguely, among others. This was the first official show of the Zero group, for whom Yves Klein had been a great inspiration.

On June 3, he gives the talk “L'évolution de l'art vers l'immatériel” [The Evolution of Art towards the Immaterial] at the Université Paris-Sorbonne.

From June 15, to 30, he holds the exhibition *Bas-reliefs dans une forêt d'éponges* [Bas-Reliefs in a Sponge Forest] at Galerie Iris Clert.

On December 15 the Gelsenkirchen Opera-House opens, and Klein publishes *Le dépassement de la problématique de l'art* [Overcoming the Problematics of Art] in Belgium.



En febrero, participa en la exposición *Antagonismos* organizada por el Musée des Arts Decoratifs de París, en la que presenta una obra de la serie *Monogold*. Realiza sus *Monogolds* entre 1960 y 1962, integrando oro fino, material precioso y con una fuerte dimensión simbólica.

El mismo mes, en presencia de Restany, realiza estampas con los cuerpos de Rotraut y Jacqueline sobre papeles montados sobre la pared. Los participantes nombraron a la acción *Célébration d'une nouvelle ère anthropométrique* [Celebración de una nueva era antropométrica]. Mediante estas impresiones en un soporte, Klein buscaba capturar las marcas de los fugaces “momentos-estados de la carne”.

El 9 de marzo, la Galerie Internationale d'Art Contemporain presenta las *Anthropométries de l'époque bleue* [Antropometrías de la época azul]. Dirigidas por Klein durante una ejecución de la *Symphonie Monoton-Silence*, tres modelos desnudas se cubren de pintura azul y estampan sus huellas corporales sobre papeles blancos, instalados en las paredes y el suelo de la galería. Un complejo lenguaje corporal, puesto en escena por el propio Klein, dio vida a las figuras en una especie de extraño



Performance *Anthropométries de l'Époque bleue*, Galerie internationale d'art contemporain, París—Paris, 9 de marzo de—March 9, 1960. Fotos—Photos © Harry Shunk and Janos

In February he participates in the exhibition *Antagonismes* organized by the Musée des Arts Decoratifs in Paris, at which he presents a work from the series *Monogold*. He completes his first *Monogolds* between 1960 and 1962, integrating fine gold, a precious material with a powerful symbolic dimension.

That same month, accompanied by Restany, he makes stamps with the bodies of Rotraut and Jacqueline on sheets of paper mounted on the wall. The participants name the action *Célébration d'une nouvelle ère anthropométrique* [*Celebration of a New Anthropometric Era*]. Through these impressions on a material support, Klein seeks to capture the marks of the fleeting “moment-states of the flesh.”

On March 9, the Galerie Internationale d'Art Contemporain presents the *Anthropométries de l'Époque Bleue* [*Anthropometries from the Blue Period*]. Directed by Klein during a performance of *Symphonie Monoton-Silence*, three nude models cover themselves in blue paint and stamp prints of their bodies on white sheets of paper mounted on the walls and floor of the gallery. A complex corporeal language, staged by Klein himself, brings the figures to life in a sort of strange ballet in which the actresses roll around and drag their hands over the ground in front of the public audience.

In April, he puts together the exhibition *Les nouveaux réalistes* at Galerie Apollinaire with Arman, Raymond Harris,



Yves Klein haciendo una *Antropometría* en su taller—realizing an *Anthropometry* in his atelier 14 rue Campagne-Première, Paris—Paris, 1960. Foto—Photo © Harry Shunk and Janos Kender / J.Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Angeles

ballet, en el que las actrices rodaban y arrastran sus manos por el suelo, ante los ojos del público.

En abril, integra la exposición *Les Nouveaux réalistes* en la galería Apollinaire junto a Arman, Raymond Hains, François Dufrêne, Jacques Villeglé y Jean Tinguely. En el prefacio del catálogo, Pierre Restany los presenta usando por primera vez la expresión “nuevo realismo”.

El 19 mayo, registra la fórmula para el azul que había desarrollado bajo el nombre de *International Klein Blue* y obtiene una patente.

Realiza sus primeras *Cosmogonies* [*Cosmogonías*] en Cagnes-sur-Mer, que son las marcas de diversos estados de la naturaleza. Un lienzo cubierto de pintura azul, sujeto al techo de su Citroën durante un viaje de París a Cagnes-sur-Mer, es sometido a los efectos del viento, la lluvia y el polvo. Después del viaje en carretera, la pintura registra la erosión de sus elementos ante el tiempo. Yves hizo muchas más obras de este tipo, utilizando las huellas de los juncos de la desembocadura del río Loup, empapando el lienzo en el río después de teñir el agua de azul, etcétera.

Del 11 de octubre al 13 de noviembre se desarrolla la exposición *Yves Klein, le Monochrome* en la galería Rive Droite en París.



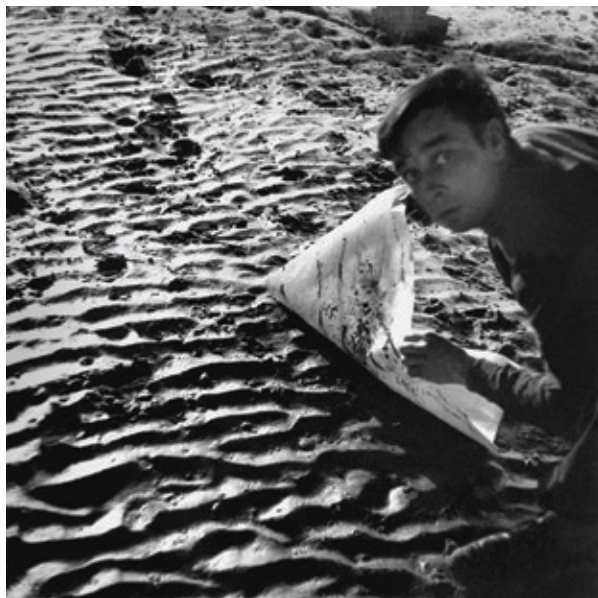
Izquierda—Left: Arman, Jean Tinguely, Rotraut Uecker, Daniel Spoerri, Jacques Villeglé y—and Pierre Restany durante la firma de “Declaración consitutiva del Nuevo Realismo” en el departamento de Yves Klein—during the signature of the “Constitutive Declaration of Nouveau Realisme” in Yves Klein’s apartment, París—Paris, 27 de octubre de—October 27, 1960. Foto—Photo © Harry Shunk and Janos Kender / J.Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Angeles

Derecha—Right: Cartel de la exposición—Poster of the exhibition *Yves Klein le Monochrome*, Galerie Rive Droite, París, octubre 11–noviembre13—Paris, October 11–November 13, 1960

François Dufrêne, Jacques Villeglé and Jean Tinguely. In the preface to the catalog, Pierre Restany uses the phrase “new realism” to describe their work for the first time.

On May 19, Klein registers the formula for blue that he had developed under the name *International Klein Blue* and obtains a patent.

He makes his first *Cosmogonies* in Cagnes-sur-Mer, which are the marks of different states of nature. He ties a canvas



Arriba—Top: Yves Klein haciendo una *Cosmogonía* en la orilla del río Loup, cerca de—realizing a *Cosmogony* on the banks of the Loup River—near Cagnes-sur-Mer, 1960. Foto—Photo © Rotraut Abajo—Bottom: *Embouchure du Loup* [*Boca del río Loup—Mouth of the Loup River*], (COS 4), 1960

El 19 de octubre, realiza lo que será conocido como *Le Saut dans le vide* [El salto al vacío], fotografiado por Harry Shunk y John Kender.

El 27 de octubre se firma la “Declaración constitutiva del grupo Nouveaux Réalistes”, en su casa en París. Al día siguiente se reúne con Arman, Hains, Raysse, Restany y Tinguely con el fin de producir un *Anthropométrie suaire collective* [Túnica antropométrica colectiva]. Por medio de este gesto, Klein integra a 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, presenta *Théâtre du vide* [Teatro del vacío], una “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 27 novembre 1960 - Le Journal d’un seul jour*” [Domingo 27 de noviembre 1960 - “Diario de un solo día”] y se celebra una conferencia de prensa en la galería Rive Droite.

Comienza a realizar sus primeras *Peintures de feu* [Pinturas de fuego].



Lanzamiento del periódico de Yves Klein—Release of Yves Klein’s newspaper *Dimanche 27 Novembre- Le Journal d’un seul jour* en los kioscos de París—in the kiosks of Paris, 27 de noviembre de—

covered in blue paint to the roof of his Citroën during a trip from Paris to Cagnes-sur-Mer, submitting it to the effects of the wind, rain and dust. After the trip on the highway, the painting registers the erosion of its components facing weather. Klein makes many more such works, using the traces left by the canes on the estuary of the Loup River, soaking the canvas in the river after dying the water blue, et cetera.

From October 11 to November 13 the exhibition *Yves Klein, le monochrome* is held at Galerie Rive Droite in Paris.

On October 19 he carries out what will come to be known as *Le Saut dans le vide* [*Leap into the Void*], photographed by Harry Shunk and John Kender.

On October 27 the “Constitutional declaration of the Nouveaux Réalistes group” is signed at his house in Paris. The following day he meets with Arman, Hains, Raysse, Restany and Tinguely with the aim of producing a collective *Anthropométrie suaire collective* [*Collective Anthropometric Shroud*]. With this gesture, Klein integrates the new realists into his work.

On Sunday, November 27, as part of the theatrical representations of the 3rd Festival d’Art d’avant-garde, he presents *Théâtre du vide* [*Theatre of the Void*], a “final form of collective theatre that is a Sunday for everyone.” That same day, some of the kiosks in Paris distribute the newspaper *Dimanche 27 novembre 1960* - “*Le journal d’un seul jour*” [*Sunday november 27, 1960 “Newspaper of a Single Day”*] and a press conference is held at Galerie Rive Droite.

He begins to create his first *Peintures de feu* [*Fire Paintings*].



Yves Klein haciendo una *Pintura de fuego* en el centro de pruebas de—
realizing a *Fire painting* at the Testing Center of Gaz de France, Saint-
Denis, 1962. Foto—Photo © Pierre Joly - Véra Cardot

Louis Saguer escribe la partitura de *Symphonie Monoton-Silence*. Del 14 de enero al 26 de febrero se realiza la primera gran exposición retrospectiva de su obra: *Yves Klein: Monochrome und Feuer* se celebra en el Museum Haus Lange de Krefeld en Alemania, por iniciativa del doctor Paul Wember, director de dicho museo.

En febrero viaja a Cascia en Italia, y ofrece un exvoto al monasterio de Santa Rita, que se redescubre en 1980 en su almacén de ofrendas.

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

Entre el 29 de mayo y el 24 junio se desarrolla la exposición *Yves Klein le Monochrome* en la galería Virginia Dwan en Los Ángeles.



Izquierda—Left: Yves Klein enfrente de su obra—in front of his work *Ci-Git l'Espace* [*Aquí yace el espacio—Here Lies Space*] (RP 3) en el—at the Museum Haus Lange, Krefeld, durante su exposición—during his exhibition *Monochrome und Feuer*, enero—January, 1961. Foto—Photo © Charles Wilp / BPK, Berlin

Derecha—Right: Yves Klein con—with Rotraut haciendo un *Relieve de esponja* en la playa de Malibú cerca de la casa de Virginia Dawn—realizing a *Sponge-Relief* on the beach of Malibu near Virginia

Louis Sagner writes the score for *Symphonie Monoton-Silence*.

The first major retrospective exhibition of his work is held from January 14 to February 16. *Yves Klein: Monochrome und Feuer* is shown at the Museum Haus Lange in Krefeld, Germany, at the initiative of Dr. Paul Wember, director of the museum.

In February he travels to Cascia, Italy, and makes a votive offering at the monastery of Santa Rita, which will be rediscovered in 1980 in its storehouse of offerings.

The exhibition *Yves Klein, le monochrome* is held at Leo Castelli Gallery in New York from April 11 to 29. Klein and Rotraut spend two months at the Chelsea Hotel. Misunderstood by the public, he writes the *Chelsea Hotel Manifesto*.

The exhibition *Yves Klein, le monochrome* is held at Virginia Dwan Gallery in Los Angeles from May 29 to June 24.

In March he makes a large series of *Peintures du feu* at the Centre d'Essais du Gaz in France, the French gas company's test center. Klein's "Fire paintings" are the mark of the "moment-states of fire." Klein uses reinforced Swedish cardboard, which has the peculiarity of burning more slowly than other commonly



En marzo hace una gran serie de *Peintures de feu* en el Centre d'Essais du Gaz de France, el centro de pruebas de la compañía francesa de gas. Las "Pinturas de fuego" de Klein eran la marca de los "estados-momentos de fuego". Klein utilizó cartón sueco reforzado, que tenía la particularidad de quemar más lentamente que los materiales de uso común. Además, combinó la acción de verter el agua sobre el soporte con la acción de las llamas, de modo que la impresión del fuego incluyó rastros del flujo del agua.

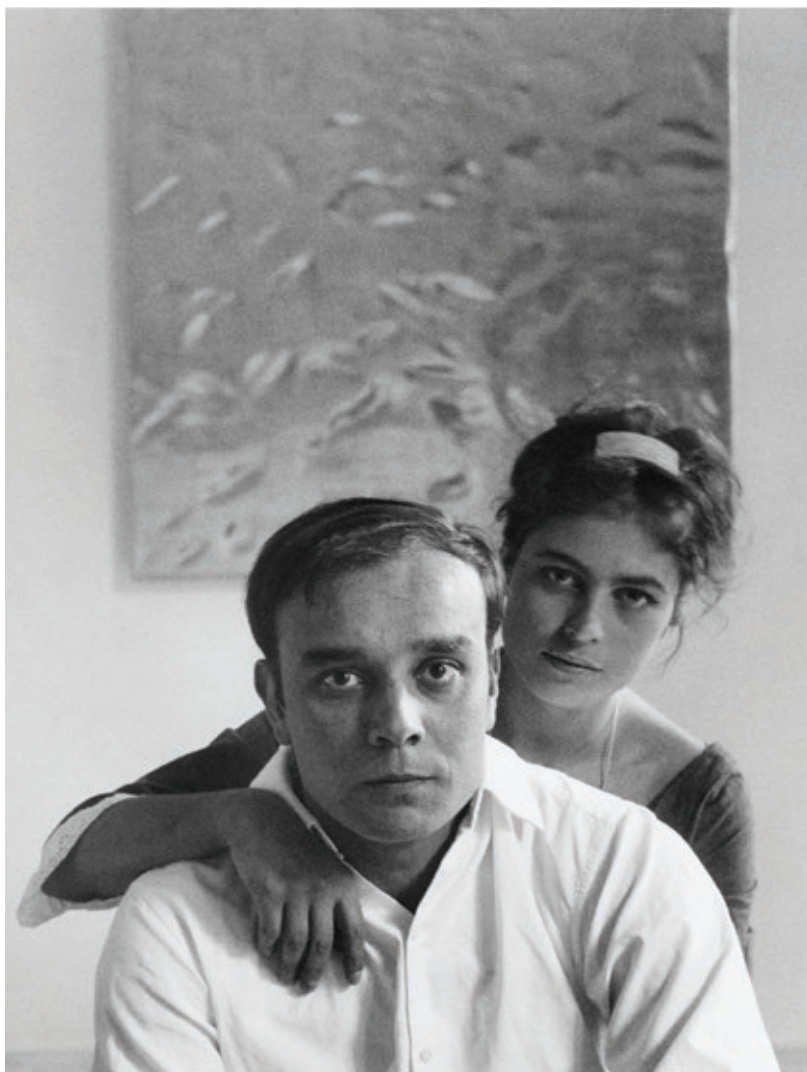
El 20 de noviembre se inaugura la exposición *Yves Klein le Monochrome: Il nuovo realismo del colore* en la galería Apollinaire en Milán.



Yves Klein en el cuarto dedicado a "lo inmaterial" en el—in the room dedicated to the "Immaterial" at the Museum Haus Lange, Krefeld, durante su exposición—during his exhibition *Monochrome und Feuer*, enero—January, 1961. Foto—Photo © Charles Wilp / BPK, Berlin

used materials. He also combines the act of pouring water onto the material support with the action of the flames, such that the impression of the fire includes traces of the flowing water.

On November 20 the exhibition *Yves Klein le monochrome: Il nuovo realismo del colore* opens at Galleria Apollinaire in Milan.



Yves Klein y—and Rotraut en su departamento—in their apartment, 14 rue Campagne-Première, París—Paris, 1961. Foto—Photo © Harry Shunk & Janos Kender / J.Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Angeles

El domingo 21 de enero, Yves Klein y Rotraut Uecker se casan en la iglesia de Saint-Nicolas-des-Champs en París.

Entre enero y febrero, comienza a trabajar en los moldes de yeso de Arman, Martial Raysse y Claude Pascal, con la intención de realizar los *Portraits-reliefs* [Retratos en relieve] de los nuevos realistas.

El 26 de enero, con la ayuda de François Dufrene, Jacques Villeglé y Niki de Saint-Phalle, descuelga cuadros de una sala del Musée d'art moderne de la Ville de Paris, dedicada al XVI Salón Violet (del 12 de enero al 2 de febrero) con el objetivo de crear una *Zone de sensibilité picturale immatérielle* [Zona de sensibilidad pictórica inmaterial].

El mismo día se efectúa la transferencia de una *Zone de sensibilité picturale immatérielle* de Dino Buzzati.

El 4 y el 10 de febrero, se realizan también en París las transferencias de una *Zone de sensibilité picturale immatérielle* a Claude Pascal y Michael Blankfort, respectivamente.

El 6 de junio, Yves Klein muere en su casa en París a la edad de 34 años.



Izquierda—Left: Boda de—Wedding of Yves Klein y—and Rotraut Uecker, Iglesia—Church Saint-Nicolas-des-Champs, París—Paris, 21 de enero de—January 21, 1962

Derecha—Right: Tarjeta invitación para la boda de—Invitation card for the wedding of Yves Klein y—and Rotraut Uecker, Iglesia—Church Saint-Nicolas-des-Champs, París—Paris, 21 de enero de—January 21, 1962

On Sunday, January 21, Yves Klein and Rotraut Uecker are married at the Church of Saint-Nicolas-des-Champs in Paris.

Between January and February he begins to work on the plaster casts of Arman, Martial Raysse and Claude Pascal with the intention of creating the *Reliefs-Portraits* of the new realists.

On January 26, with the help of François Dufrêne, Jacques Villeglé and Niki de Saint-Phalle, he removes paintings from a gallery in the Musée d'art moderne de la Ville de Paris, dedicated to the 16th Salon Violet (from January 12 to February 2). The purpose is to create a *Zone de sensibilité picturale immatérielle* [*Zone of Immaterial Pictorial Sensibility*].

That same day, a *Zone de sensibilité picturale immatérielle* is transferred to Dino Buzzati.

On February 4 and 10, a *Zone de sensibilité picturale immatérielle* is transferred each to Claude Pascal and Michael Blankfort, also in Paris.

On June 6, Yves Klein dies at his home in Paris at the age of 34.



Jacques Villeglé, François Dufrêne y—and Yves Klein preparando el performance *El vacío* durante—preparing the *Void* performance during the *Salon Violet* en el—at the Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 26 de enero de—January 26, 1962. Foto—Photo © Harry Shunk and Janos Kender / J.Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Angeles

Le Jeudi 27 octobre 1960.

Les nouveaux réalistes ont pris conscience de leur singularité collective.

Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel.

Après le monochrome
MARCEL
GROENINCK
HENRI
GILLY
HAINES

REYNIER
AMMANN
TINARELLO

FOUQUIER

EXHIBICIONES INDIVIDUALES 1950–1962

PERSONAL EXHIBITIONS 1950–1962

Monochrome Manifestation, Londres—London, 1950

Monochrome Manifestation, Tokio—Tokyo, 1953

Yves Peintures, Éditions Lacoste, Club des Solitaires,
París—Paris, 15 de octubre de—October 15, 1955

Yves, Propositions Monochromes, Galerie Colette Allendy,
París—Paris, 21 de febrero–7 de marzo de—February 21–
March 7, 1956

Yves Klein: Proposte Monochrome, epoca blu, Galleria Apollinaire,
Milán—Milan, 2–12 de enero de—January 2–12, 1957

Yves Klein, Propositions Monochromes, Galerie Iris Clert,
París—Paris, 10–25 de mayo de—May 10–25, 1957

Yves Klein, Propositions Monochromes, Galerie Colette Allendy,
París—Paris, 14–23 de mayo de—May 14–23, 1957

Yves, Propositions Monochromes, Galerie Schmela, Düsseldorf,
31 de mayo—May 31–23 de junio de—June 23, 1957

Monochrome Propositions of Yves Klein, Gallery One, Londres—
London, 24 de junio–13 de julio de—June 24–July 13, 1957

*La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en
sensibilité picturale stabilisée*, Galerie Iris Clert, París—Paris,
28 de abril–12 de mayo de—April 28–May 12, 1958

Bas-reliefs dans une forêt d'éponges, Galerie Iris Clert,
París—Paris, 15–30 de junio de—June 15–30, 1959

Anthropométries de l'époque bleue, Galerie internationale d'art
contemporain, París—Paris, 9 de marzo de—March 9, 1960

Yves Klein le Monochrome, Galerie Rive Droite, París—Paris,
11 de octubre–13 de noviembre de—October 11–
November 13, 1960

Dimanche 27 Novembre, Galerie Rive Droite, París—Paris,
27 de noviembre de—November 27, 1960

Monochrome und Feuer, Museum Haus Lange, Krefeld,
14 de enero—26 de febrero de—January 14—February 26, 1961

Yves Klein le Monochrome, Leo Castelli Gallery, Nueva York—
New York, 11–29 de abril de—April 11–29, 1961

Yves Klein le Monochrome, Dwan Gallery, Los Ángeles—
Los Angeles, 29 de mayo—24 de junio de—May 29—June 24, 1961

Yves Klein le Monochrome: il nuovo realismo del colore,
Galleria Apollinaire, Milán—Milan, noviembre—November, 1961

Rétrospective Yves Klein, Tokyo Gallery, Tokio—Tokyo,
23–31 de julio de—July 23–31, 1962

Yves Klein, Alexandre Iolas Gallery, Nueva York—New York,
5–24 de noviembre de—November 5–24, 1962

EXPOSICIONES COLECTIVAS 1950-1962

—

COLLECTIVE EXHIBITIONS 1950-1962

Festival de l'art d'avant-garde, Cité radieuse, Marsella—
Marseille, 4–31 de agosto de—August 4–31, 1956

*Internationaler Bericht der Gesellschaft der Freunde Junger
Kunst*, Kunsthalle, Düsseldorf, agosto de—August, 1957

Opere dalle collezioni private di Fontana i Munari,
Galerie Blue, Milán—Milan, mayo de—May, 1957

Arte Nucleare 1957, Galleria San Fedele, Milán—Milan, 12–30
de octubre de—October 12–30, 1957

Micro-Salon d'avril, Galerie Iris Clert, París—Paris, 1957

Il Micro-Salon di Iris Clert di Parigi in esclusività per l'Italia,
Galleria Apollinaire, Milán—Milan, 12 de abril–8 de mayo—
April 12–May 8, 1957

Ouverture sur le futur, Galerie H. Kamer, París—Paris, junio
de—June, 1957

Micro-Salon, Galleria de La Tartaruga, Roma—Rome, diciembre de—December, 1957

Das Rote Bild, 7 Abendausstellung, Düsseldorf, 1958

Micro-Salon 58, Galerie Iris Clert, París—Paris, julio-septiembre de—July–September, 1958

Vitesse pure et stabilité monochrome par Yves Klein et Tinguely, Galerie Iris Clert, París—Paris, noviembre de—November, 1958

Vision in Motion-Motion in Vision, Hessenhuis, Amberes—Antwerp, 17 de marzo–3 de mayo de—March 17–May 3, 1959

Micro-Salon, Galerie Europe, Bruselas—Brussels, 13 de marzo–6 de abril de—March 13–April 6, 1959

Nieuwe tendenzen, Galerie Internationale Orez, La Haya—The Hague, 10 de febrero–octubre de—February 10–October, 1959

Kunstsammler am Rhein und Ruhr : Malerei 1900–1959, Städtisches Museum, Leverkusen, 16 de octubre–22 de noviembre de—October 16–November 22, 1959

Works in Three Dimensions, Leo Castelli Gallery, Nueva York—New York, 20 de octubre–7 de noviembre de—October 20–November 7, 1959

Première Biennale de Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, París—Paris, 2–25 de octubre de—October 2–25, 1959

Collaboration Internationale entre Artistes et Architectes dans la réalisation du nouvel Opéra de Gelsenkirchen, Galerie Iris Clert, París—Paris, mayo de—May, 1959

Selezione per il XI premio di pittura Lissone, Galleria L'Attico, Roma—Rome, 4 de septiembre–30 de diciembre de—September 4–December 30, 1959

Junge Maler der Gegenwart, Künstlerhaus, Viena—Vienna, 3 de julio–15 de agosto de—July 3–August 15, 1959

Dynamo 1, Galerie Renate Boukes, Wiesbaden, 1959

Monochrome Malerei, Städtisches Museum, Leverkusen, 18 de marzo–8 de mayo de—March 18–May 8, 1960

La nuova concezione artistica, Galerie Azimuth, Milán—Milan,
4 de enero—1 de febrero de—January 4—February 1, 1960

Les Nouveaux Réalistes, Galleria Apollinaire, Milán—Milan,
mayo de—May, 1960

Paris obsessions, Staempfli Gallery, Nueva York—New York, 8–26
de marzo—8–26 March, 1960

Antagonismes, Musée des Arts Décoratifs, París—Paris, febrero
de—February, 1960

Hommage à Colette Allendy, Galerie Colette Allendy,
París—Paris, 18 de mayo—18 de junio de—May 18—June 18, 1960

Festival d'art d'avant-garde, Pavillon américain de la Porte
de Versailles, París—Paris, 18 de noviembre—15 de diciembre
de—November 18—December 15, 1960

Zero international, Arnhem, Galerie A, 9–31 de diciembre de—
December 9–31, 1961

Moderne Malerei seit 1945 aus der Sammlung Dotremont,
Kunsthalle, Basilea—Basel, 22 de abril—28 de mayo de—April
22—May 28, 1961

*Aktuelle Kunst Bilder und plastiken aus der Sammlung
Dotremont*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen,
Düsseldorf, 3 de marzo—9 de abril de—March 3—April 9, 1961

À 40° au-dessus de Dada, Galerie J, París—Paris, 17 de mayo—10
de junio de—May 17—June 10, 1961

Festival du Nouveau Réalisme, Galerie Muratore; abbaye
de Roseland, Niza—Nice, 13 de julio—13 de septiembre de—July
13—September 13, 1961

Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York, Galerie Rive Droite,
París—Paris, julio—septiembre de—July—September, 1961

Klein, Lo Savio, Mack, Piene, Uecker, Galleria La Salita,
Roma—Rome, junio de—June, 1961

Les Nouveaux Réalistes, Galerie Samlaren, Estocolmo—
Stockholm, junio de—June, 1961

Avantgarde 61, Städtisches Museum, Tréveris—Trier, 7 de octubre–5 de noviembre de—October 7–November 5, 1961

Nul, Stedelijk Museum, Ámsterdam—Amsterdam, enero–febrero de—January–February, 1962

Zero, Galerie Ad Libitum, Amberes—Antwerp, 13 de enero–13 de febrero de—January 13–February 13, 1962

Zero, Galerie Schindler, Berna—Berne, 9–30 de junio—June 9–30, 1962

École de Paris, National Museum of Wales, Cardiff, 1962

Recherches d'un nouveau réalisme Arman, Yves Klein, Jaspers Johns, Larry Rivers, Galerie Bonnier, Lausana—Lausanne, 4–28 de mayo de—May 4–28, 1962

Antagonismes 2: l'objet, musée des Art décoratifs, París—Paris, 1962

Salon Comparaisons 1962, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, París—Paris, 12 de marzo–12 de abril de—March 12–April 12, 1962

Donner à voir, Galerie Creuze, París—Paris, 15 de mayo–9 de junio de—May 15–June 9, 1962

FILMOGRAFÍA SELECTA (1953-1963)

SELECTIVE FILMOGRAPHY (1953-1963)

Escenas de—Scenes of Judo

Japón—Japan, enero—January, 1953

B/N—B/W, 1'30"

Yves Klein, Propositions monochromes

A partir de la exposición en la galería—From the exhibition at the Galerie Colette Allendy, París—Paris, 14–23 de mayo de—May 14–23, 1957

Color, 1'55" y—and 4'40"

Surfaces et blocs de sensibilité picturale, intentions picturales
[*Superficies y bloques de sensibilidad pictórica, intenciones pictóricas—Surfaces and blocks of pictorial sensitivity, pictorial intentions*]

A partir de la exposición—From the Exhibition *Yves Klein, propositions monochromes*, Galería Iris Clert, París—Paris, 14–23 de mayo de—May 14–23, 1957

Color, 1'

Yves Klein, Propositions monochromes

A partir de la exposición en la galería—From the exhibition at the Galerie Iris Clert, París—Paris, 10–25 de mayo de—May 10–25, 1957

Color, 1'34"

La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée [La especialización de la sensibilidad al estado de la materia prima en sensibilidad pictórica estabilizada—*The Specialization of Sensitivity to the State of Raw Material in Stabilized Pictorial Sensitivity*]

A partir de la exposición en la galería—from the exhibition at the Galerie Iris Clert, 28 de abril–12 de mayo de—April 28–May 12, 1958

Color, 1'40"

Bas-Reliefs dans une forêt d'éponges [*Bajorrelieves en un bosque de esponjas—Bas-Reliefs in a Sponge Forest*]

A partir de la exposición en la galería—from the exhibition at the Galerie Iris Clert, 15–30 junio de—June 15–30, 1959

Realización—Realization: Albert Weil

Color, 7'40"

*Realización de trabajos para la Ópera de Gelsenkirchen—
Production of works for the Opera*

Gelsenkirchen Opera, Alemania—Germany, 1958–1959

B/N—B/W, 4'15"

*Inauguración de la Ópera de Gelsenkirchen—Inauguration of
Gelsenkirchen Opera,*

Alemania—Germany, 15 de diciembre—December 15, 1959

Color, 2'10"

Anthropométries de l'Epoque Bleue [*Antropometría de la época azul—Anthropometry from the Blue Period*]

Galerie internationale d'Art contemporain, París—Paris,
9 March 1960

B/N—B/W, 2'20"

Dimanche 27 novembre [*Domingo 27 de noviembre—Sunday,
November 27*]

Por motivo de la exposición en la galería—From the Exhibition
at the Gallery Rive Droite, 23, rue du faubourg Saint-Honoré,
París—Paris, 27 de noviembre de—November 27, 1960

Realización—Realization Albert Weil

B/N—B/W, 4'

Monochrome und Feuer [*Monóchromo y fuego—Monochrome
and Fire*]

A partir de la exposición en—From the exhibition at Museum
Haus Lange, Krefeld, 14 de enero–26 de febrero de—January
14–February 26, 1961

Realización—Realization Yvan Butler

Color y—and B/N—B/W, 11'50"

Extracto de—Excerpt of *Hearbeat of France*

Düsseldorf, 20 de febrero de—February 20, 1961

Realización—Realization Peter Morley

16mm, sonorizado—with sound, B/N—B/W, 2'50"
Collection British Film Instituts, © Archbuild Ltd, Londres.

*Yves Klein realiza sus Pinturas de fuego—performs his Fire
Paintings*

Centre d'essai de Gaz de France, La Plaine Saint-Denis, 1961
Realización—Realization Albert Weil
Color y—and B/N—B/W, 9'

Essai de toit d'air, [Ensayo de techo de aire—Air Roof Test]
14, rue Campagne-Première, París—Paris, v. 1961
B/N—B/W, 2'15"

*Antagonismes 2, l'objet [Antagonismos 2, el objeto—Antagonisms
2, the object]*

A partir de la exposición en—from the exhibition at the Les Arts
décoratifs, París—Paris, 1962
B/N—B/W, 7'10"

*Matrimonio de—Marriage of Rotraut Uecker y—and Yves Klein
Iglesia—Church Saint-Nicolas-des-Champs, París—Paris, 21 de
enero de—January 21, 1962
Realización—Realization Albert Weil
Color, 6'*

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAPHY

ESCRITOS POR YVES KLEIN—WRITINGS BY YVES KLEIN

“Des bases (fausses), principes et condamnation de l'évolution”, *Soulèvement de la jeunesse*, 1 de junio de—June 1st, París—Paris, 1952.

Yves: Peintures, Madrid, 1954, Éditions Dilecta, París—Paris, 2006.

Les Fondements du judo, París—Paris, 1954 (*Les Fondements du judo*, Éditions Dilecta, París—Paris, 2006; I fondamenti del judo, Isbn Edizioni, Milán—Milan, 2007).

“Ma position dans le combat entre la ligne et la couleur”, *Zero* 1 de abril de—April 1st, 1958.

Le dépassement de la problématique de l'art, La Louvière, 1959 (*Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, textes réunis et présentés par Marie-Anne Sichère et Didier Semin, París—Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2003; *Overcoming the Problems of Art: The Writings of Yves Klein*, Spring Publications, Putnam, 2007).

“L'évolution de l'Art vers l'immatériel, Conférence de la Université Paris-Sorbonne”, 3 de junio de—June 3, 1959 (“Vers l'immatériel, Éditions Dilecta, París—Paris, 2006).

“Dimanche”, 27 de noviembre—November 27. Le journal d'un seul jour, París—Paris, 1960.

“Le vrai devient réalité” (1960), *Zero*, 3 de julio de—July 3, 1961.

“Manifeste de l'hôtel de Chelsea (Nueva York—New York, 1961)”, Yves Klein, París—Paris, Galerie Alexandre Lolas, 1965.

LIBROS MONOGRÁFICOS—MONOGRAPHICAL BOOKS

WEMBER, Paul, *Yves Klein*, Colonia—Cologne, Verlag M. DuMont Schauberg, 1969.

MARTANO, Giuliano, *Yves Klein, il mistero ostentato*, Turín—Turin, Martano Editore, 1970.

KRAHMER, Catherine, *Der Fall Yves Klein zur Krise der Kunst*, Múnich—Munich, R. Piper and Co Verlag, 1974.

RESTANY, Pierre, *Yves Klein le monochrome*, París—Paris, Librairie Hachette, 1974.

RESTANY, Pierre, *Yves Klein*, París—Paris, Éditions du Chêne, 1982.

MILLET, Catherine, *Yves Klein*, París—Paris, Art Press-Flammarion, 1983.

RESTANY, Pierre, *Yves Klein, le feu au cœur du vide*, París—Paris, Éditions de la Différence, 1990.

WEITEMEIER, Hannah, *Yves Klein, 1928-1962, International Klein Blue*, Colonia—Cologne, Benedikt Taschen Verlag, 1995.

STICH, Sidra, *Yves Klein*, Stuttgart, Cantz Verlag, 1995.

RESTANY, Pierre, *Yves Klein, il Fuoco nel cuoro del vuoto*, Salerno, Edizioni Sottotraccia, 1998.

KAHN, Annette, *Yves Klein, le maître du bleu*, París—Paris, Stock, 2000.

LEDEUR, Jean-Paul, *Yves Klein, catalogue raisonné des éditions et des sculptures*, Knokke-le-Zoute, Éditions Guy Pieters, 2000.

CHARLET, Nicolas, *Yves Klein*, París—Paris, Adam Biro, 2000.

GOLDBERG, Ithzak, "Yves Klein, Beaux arts magazine (hors série), París—Paris, abril—April, 2000.

SEMIN, Didier, *The Painter and his Model on Deposit*, Ginebra, París—Geneva, Paris, MAMCO—Yves Klein Archives, 2001.

DESCARGUES, Pierre, *Yves Klein*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2003.

- RIBETTES, Jean-Michel, *Yves Klein contre C. G. Jung*, Bruselas—Brussels, La Lettre volée, 2003.
- RIOUT, Denys, *Yves Klein Manifester l'immatériel*, Paris—Paris, Éditions Gallimard, 2004.
- CHARLET, Nicolas, *Les écrits d'Yves Klein*, Paris—Paris, Luna Park Transédition, 2005.
- RESTANY, Pierre, *Yves Klein. Fire at the Heart of the Void*, Putman, USA, Spring Publications, 2005.
- BONET, André, *Yves Klein. Le peintre de l'infini*, Paris—Paris, Éditions du Rocher, 2006.
- BOUZERAND, Jacques, *Yves Klein au-delà du bleu*, Garches, Éditions À Propos, 2006.
- GÉNÉVRIER-TAUSTI, Terhi, *L'envol d'Yves Klein: l'origine d'une légende*, Pierre Descargues (préf.), Paris—Paris, Area, 2006.
- JOUFFROY, Alain, *Manifeste pour Yves Klein*, Besanzón—Besançon, Éditions Virgile, 2006.
- MILLET, Catherine, *Yves Klein*, Paris—Paris, Artpress (hors série), 2006.
- RIOUT, Denys, *Yves Klein*, Paris—Paris, Éditions Gallimard, 2006.
- PINCUS-WITTEN Robert, *Yves Klein USA*, Paris—Paris, Éditions Dilecta, 2009
- RIOUT Denys, *Yves Klein, Expressing the Imaterial*, Paris—Paris, Éditions Dilecta, 2010
- OTTMANN, KLAUS, *Yves Klein by Himself*, Paris—Paris, Éditions Dilecta, 2010
- OTTMANN, Klaus, *Yves Klein Philosophe*, Paris—Paris, Éditions Dilecta, 2010
- OTTMANN, Klaus, *Yves Klein*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2010.
- MOQUAY, David, *Yves Klein*, Paris—Paris, Hugo et Compagnie, 2011.
- PROT, Frederic, *Yves Klein. Embrasure*, Milán—Milan, 5 Continents, 2012.

KLEIN, Yves y Claude PARENT, *Le Mémorial, Projet d'architecture*, París—Paris, Éditions Dilecta, 2013.

KRAMER-MALLORDY Antje, *Yves Klein Germany*, París—Paris, Éditions Dilecta, 2017

KODDENBERG, Matthias, *Yves Klein IN/OUT Studio*, Dortmund, Verlag Kettler, 2017

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES MONOGRÁFICAS— MONOGRAPHICAL EXHIBITIONS' CATALOGUES

Yves Klein, le Monochrome, París—Paris, Galerie Rive Droite, 1960.

Yves Klein, le Monochrome: il nuovo realismo del colore, Milán—Milan, Galleria Apollinaire, 1961.

Yves Klein, Monochrome und Feuer, Krefeld, Museum Haus Lange, 1961.

Yves Klein, le Monochrome, Nueva York—New York, Leo Castelli Gallery, 1961.

Yves Klein, Tokio—Tokyo, Tokyo Gallery, 1962.

Yves Klein, Nueva York—New York, Alexandre Iolas Gallery, 1962.

Yves Klein, Estocolmo—Stockholm, Svensk Franska Konstgalleriet, 1963.

Yves Klein, le monochrome, Peintures de feu. París—Paris, Galerie Tarica, 1963.

Yves Klein, le monochrome, Lausana—Lausanne, Galerie Bonnier, 1964.

Yves Klein, peintures de feu, Düsseldorf, Galerie Schmela, 1964.

Yves Klein, Ámsterdam—Amsterdam, Stedelijk Museum, 1965.

Yves Klein, París—Paris, Galerie Alexandre Iolas, 1965.

Yves Klein, Peintures de feu, Lausana—Lausanne, Galerie Bonnier, 1966.

Yves Klein, Estocolmo—Stockholm, Moderna Museet, 1966.

Yves Klein, Bruselas—Brussels, Palais des Beaux-Arts, 1966.

Yves Klein, Nueva York—New York, The Jewish Museum, 1967.

Yves Klein, Núremberg—Nuremberg, Institut für Moderne Kunst, 1968.

Yves Klein, Humlebaek, Louisiana Museum, 1968.

Yves Klein 1928-1962, Praga—Prague, Narodni Galerie, 1968.

Yves Klein, le Monochrome, Milán—Milan, Galleria Blu, 1969.

Yves Klein, Turín—Turin, Galleria d'Arte Martano, 1969.

Yves Klein, París—Paris, Musée des Arts décoratifs, 1969.

Yves Klein, Turín—Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970.

Yves Klein, Hannover, Kunstverein, 1971.

Yves Klein, Zagreb, Galerija Suvremene Umjetnosti, 1971.

Yves Klein, slike, reljefi, skulpture, Belgrado—Belgrade, Muzej Savremene Umetnosti, 1971.

Yves Klein, Berna—Berne, Kunsthalle, 1971.

Yves Klein, París—Paris, Galerie Flinker, 1973.

Yves Klein, Ludwigshafen, Städtische Kunstsammlung, 1974.

Yves Klein, Selected Writings, Londres—London, Tate Gallery, 1974.

Yves Klein, Berlín—Berlin, Nationalgalerie, 1976.

Yves Klein, Tokio—Tokyo, Fuji Television Gallery, 1979.

Yves Klein, A Retrospective, Houston, Institute for the Arts, Rice University, 1982.

Yves Klein, París—Paris, Centre Georges Pompidou, 1983.

Yves Klein, Takanawa, Museum of Modern Art Seibu, 1985.

Yves Klein, Tokio—Tokyo, Television Gallery, 1986.

Monochrome Paintings and Sponge Reliefs by Yves Klein, Nueva York—New York, Sidney Janis Gallery, 1986.

Yves Klein, Sponge Reliefs, Nueva York—New York, Gagosian Gallery, 1989.

Yves Klein, le Dépassement de la Problématique de l'Art, Colonia—Cologne, Galerie Gmurzynska, 1994.

Yves Klein, comme s'il n'était pas mort, París—Paris, Galerie 1900-2000, 1995.

Yves Klein now, Londres—London, Hayward Gallery, 1995.

Yves Klein, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

Yves Klein, the Anthropometries, Nueva York—New York, Gallery Danese, 1997.

Yves Klein, Tampere, Sara Hilden Art Museum, 1997.

Yves Klein, Sídney—Sydney, Museum of Contemporary Art, 1997.

Yves Klein, Oslo, Museet for Samtidskunst, 1997.

Tinguely's Favorites: Yves Klein, Basilea—Basel, Museum Jean Tinguely Bâle, 1999.

Yves Klein, la Vie, la vie elle-même qui est l'art absolu, Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, Niza—Nice, 2000.

Yves Klein, La vita, la vita stessa che é l'arte assoluta, Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2000.

Yves Klein "Naturometries", Colonia—Cologne, Galerie Gmurzynska, 2002.

Yves Klein Peintures de feu 1961-1962, París—Paris, Galerie de France, 2004.

Yves Klein Air Architecture, Los Ángeles—Los Angeles, Schindler House, 2004.

Yves Klein, Fráncfort—Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 2004. *Marie Raymond / Yves Klein*, Angers, Expressions contemporaines, 2004.

Yves Klein, Bilbao, Guggenheim Museum, 2005.

Yves Klein: A Career Survey, L & M Arts, Nueva York—New York, L & M Arts, 2005.

Yves Klein. Corps, couleur, immatériel, París—Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 2006.

Yves Klein, Lugano, Museo d'Arte della Città di Lugano, 2009.

Yves Klein: With the Void, Full Powers, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2010.

Klein-Byars-Kapoor, Mónaco—Monaco, Cudemo, 2012.

Yves Klein-Judo e Teatro Corpo e Visioni, Génova—Genova, Liguria/TeARTo, 2012.

Yves Klein Claude Parent-Le Mémorial, Projet d'architecture, París—Paris, Éditions Dilecta, 2013.

Yves Klein, Lucio Fontana / Milan Paris 1957–1962, Milán—Milan, Museo del Novecento, 2014.

Yves Klein-Andy Warhol: Fire Paintings and Oxidation Painting, Nueva York—New York, Skarstedt Gallery, 2014.

Yves Klein-David Hammons, Aspen, Aspen Art Museum, 2014.

Yves Klein, Intimo, Madrid, Galería Cayón, 2015.

Burning, Cutting, Nailing-Yves Klein, Lucio Fontana, Günther Uecker, Nueva York—New York, Skarstedt Gallery, 2015.

Alberto Giacometti-Yves Klein, in search of the absolute, Londres—London, Gagosian Gallery, 2016.



Lanzamiento del periódico de Yves Klein—Release of Yves Klein's newspaper
Dimanche 27 Novembre-Le Journal d'un seul jour, Paris—Paris, 27 de noviembre de—
November 27, 1960. Foto—Photo © Hans Haacke/SOMAAP, México, 2017

CATÁLOGO

CATALOGUE

ANTROPOMETRÍAS—ANTHROPOMETRIES

1. *Antropometría sin título—Untitled Anthropometry* (ANT 7), ca. 1960
Pigmento seco y resina sintética sobre papel—Dry pigment and synthetic resin on paper
102 × 73 cm

2. *Antropometría sin título—Untitled Anthropometry* (ANT 8), ca. 1960
Pigmento seco y resina sintética sobre papel quemado—Dry pigment and synthetic resin on burnt paper
102 × 73 cm

3. *Antropometría sin título—Untitled Anthropometry* (ANT 92), ca. 1960
Pigmento seco y resina sintética sobre papel montado sobre tela—Dry pigment and synthetic resin on paper mounted on canvas
220 × 150 cm

4. *Antropometría sin título—Untitled Anthropometry* (ANT 97), ca. 1960
Pigmento seco y resina sintética sobre papel montado sobre tela—Dry pigment and synthetic resin on paper mounted on canvas
216 × 158.5 cm

5. *Jonathan Swift* (ANT 125), ca. 1960
Pigmento seco y resina sintética sobre papel montado sobre tela—Dry pigment and synthetic resin on paper mounted on canvas
180 × 270 cm

COSMOGONÍAS—COSMOGONIES

6. *Vent Paris-Nice [Viento París-Niza—Wind Paris-Nice]*, (COS 10), 1960
Pigmento seco y aglutinante indefinido sobre papel montado sobre tela—Dry pigment and undefined binder on paper mounted on canvas
93 × 73 cm

7. *Cosmogonía sin título—Untitled Cosmogony* (COS 12), 1961
Pigmento seco y aglutinante indefinido sobre papel—Dry pigment and undefined binder on paper
105 × 76 cm

8. *Cosmogonía sin título—Untitled Cosmogony* (COS 17), 1960
Pigmento seco y resina sintética sobre papel—Dry pigment and synthetic resin on paper
64 × 49.5 cm

9. *Le Vent du voyage* [*El viento del viaje—The Wind of Travel*], (COS 27), ca. 1961

Pigmento seco y resina sintética sobre tela—Dry pigment and synthetic resin on canvas
93 × 74 cm

DIBUJOS Y DOCUMENTOS—DRAWINGS AND DOCUMENTS

10. *Urbanisme de l'air, architecture de l'air, décorations-intégrations...* [*Urbanismo del aire, arquitectura del aire, decoraciones-integraciones...*—*Air Town Planning, Air Architecture, Decorations-Integrations...*], (D 58), ca. 1959

Carboncillo sobre papel montado sobre tela—Charcoal on paper mounted on canvas
257 × 208 cm

11. *Dibujo en perspectiva del Teatro-Ópera de Gelsenkirchen—Perspective drawing for the Gelsenkirchen Opera House* (D 61), 1958

Tinta y gouache sobre papel—Ink and gouache on paper
31 × 119 cm

12. *Modelo para el Teatro-Ópera de Gelsenkirchen—Model for the Gelsenkirchen Opera House*, 1958

Madera, plexiglás, metal—Wood, Plexiglas, metal
36 × 143.5 × 47 cm

13. Recibo de la venta del libro—Receipt book for the sale of the *Zones of Immaterial Pictorial Sensibility* (IMMA 7), ca. 1962

Impresión sobre papel—Printed paper
8.7 × 29.8 cm (cerrado—when closed)

14. Páginas del libro de prensa de Yves Klein documentando la transferencia de *Zonas de sensibilidad inmaterial pictórica* a Michael Blankfort—Pages pages from a pressbook by Yves Klein documenting the transfer of *Zones of Immaterial Pictorial Sensibility* to Michael Blankfort (IMMA 15), 1962

Reproducción hecha en—Reproduction from 2005
14 impresiones fotográficas sobre papel artístico montadas sobre aluminio—Photographic prints on fine art paper mounted on aluminum
40 × 30 cm c/u—each

15. *Dimanche 27 novembre 1960 “Le journal d’un seul jour”* [*Domingo 27 de noviembre de 1960 “El diario de un solo día”—Sunday November 27, 1960 “The Diary of One Day”*], (IMMA 36), 1960

Impresión en papel—Printed paper
55.5 × 38 cm (cerrado—when closed)

PINTURAS DE FUEGO—FIRE PAINTINGS

16. *Pintura de fuego sin título—Untitled Fire Painting* (F 15), 1962

Cartón quemado montado sobre panel—Burnt cardboard mounted on panel
66.5 × 51.5 cm

17. *Pintura de fuego sin título—Untitled Fire Painting* (F 82), ca. 1961
Cartón quemado montado sobre panel—Burnt cardboard mounted on panel
142 × 303 cm

18. *La marque du Feu [La marca del fuego—The Trace of Fire]* (F 85), 1961
Cartón quemado montado sobre panel—Burnt cardboard mounted on panel
79 × 119 cm

19. *Pintura de fuego sin título—Untitled Fire Painting* (F 92), 1961
Cartón quemado montado sobre panel —Burnt cardboard mounted on panel
70 × 100 cm

PINTURAS DE FUEGO CON COLOR—FIRE COLOR PAINTINGS

20. *Pintura de fuego con color sin título—Untitled Fire color Painting* (FC 3), ca. 1962
Pigmento seco y resina sintética quemados sobre cartón montado sobre panel—Dry pigment and synthetic resin burnt on cardboard mounted on panel
137 × 74 cm

21. *Pintura de fuego con color sin título—Untitled Fire color Painting* (FC 9), ca. 1961
Pigmento seco y resina sintética quemados sobre cartón montado sobre panel—Dry pigment and synthetic resin burnt on cardboard mounted on panel
73 × 54 cm

MONOCROMOS AZULES—BLUE MONOCHROMES

22. *Monocromo azul sin título—Untitled Blue Monochrome* (IKB 36), 1957
Pigmento seco y resina sintética sobre panel—Dry pigment and synthetic resin on panel
16 × 41.5 cm

23. *Monocromo azul sin título—Untitled Blue Monochrome* (IKB 38), 1957
Pigmento seco y resina sintética sobre papel montado sobre cartón—Dry pigment and synthetic resin on paper mounted on cardboard
33 × 60 cm

24. *Monocromo azul sin título—Untitled Blue Monochrome* (IKB 44), 1955
Pigmento seco y resina sintética sobre gasa montada sobre panel—Dry pigment and synthetic resin on gauze mounted on panel
41 × 136 cm

25. *Paravent [Pantalla—Screen]*, (IKB 62), 1957

Pigmento seco y resina sintética sobre 5 paneles de madera—Dry pigment and synthetic resin on 5 wooden panels
150 × 350 cm

26. *Monocromo azul sin título—Untitled Blue Monochrome* (IKB 67), 1959

Pigmento seco y resina sintética sobre gasa montada sobre panel—Dry pigment and synthetic resin on gauze mounted on panel
92 × 73 cm

27. *Monocromo azul sin título—Untitled Blue Monochrome* (IKB 68), 1961

Pigmento seco y resina sintética, piedras, sobre gasa montada sobre panel—Dry pigment and synthetic resin, pebbles, on gauze mounted on panel
194 × 140 cm

28. *California* (IKB 69), 1961

Pigmento seco y resina sintética sobre gasa montada sobre panel—Dry pigment and synthetic resin on gauze mounted on panel
194.5 × 140 cm

29. *Tapiz azul—Blue Tapestry* (IKB 227), ca. 1956

Lana—Wool
190 × 148 cm

MONOCROMOS—MONOCHROMES

30. *Monocromo verde sin título—Untitled Green Monochrome* (M 5), ca. 1954

Pigmento seco y aglutinante indefinido sobre papel montado sobre tela—Dry pigment and undefined binder on paper mounted on canvas
57 × 40 cm

31. *Monocromo negro sin título—Untitled Black Monochrome* (M 17), 1957

Pigmento seco y resina sintética sobre papel—Dry pigment and synthetic resin on paper
74 × 24 cm

32. *Monocromo rojo sin título—Untitled Red Monochrome* (M 18), 1957

Pigmento seco y resina sintética sobre papel—Dry pigment and synthetic resin on paper
50 × 65 cm

33. *Monocromo rojo sin título—Untitled Red Monochrome* (M 27), 1956

Textil, pigmento y aglutinante indefinido sobre gasa montada sobre aglomerado—Textile, pigment and undefined binder on gauze mounted on hardboard
18.3 × 12.3 cm

- 34. *Monocromo azul "Londres 50"—Blue Monochrome "London 50"*** (M 28), 1950
 Pastel sobre papel montado sobre tela—Pastel on paper mounted on canvas
 23 × 12.5 cm
- 35. *Monocromo rojo sin título—Untitled Red Monochrome*** (M 38), 1955
 Pigmento seco y resina sintética sobre gasa montada sobre panel—Dry pigment and synthetic resin on gauze mounted on panel
 50 × 50 cm
- 36. *Monocromo amarillo sin título—Untitled Yellow Monochrome*** (M 46), 1957
 Pigmento seco y resina sintética sobre tela montada sobre panel—Dry pigment and synthetic resin on canvas mounted on panel
 100 × 100 cm
- 37. *Monocromo rojo sin título—Untitled Red Monochrome*** (M 49), 1956
 Pigmento seco y resina sintética sobre madera—Dry pigment and synthetic resin on wood
 50 × 2.5 cm
- 38. *Monocromo verde sin título—Untitled Green Monochrome*** (M 50), 1956
 Pigmento seco y resina sintética sobre madera—Dry pigment and synthetic resin on wood
 50 × 2.5 cm
- 39. *Expression de l'univers de la couleur mine orange [Expresión del universo del color naranja mina—Expression of the Universe of the Color Lead Orange]*** (M 60), 1955
 Pigmento seco y resina sintética sobre cartón montado sobre panel—Dry pigment and synthetic resin on cardboard mounted on panel
 95 × 226 cm
- 40. *Monocromo negro sin título—Untitled Black Monochrome*** (M 78), 1957
 Pigmento seco y resina sintética sobre gasa montada sobre panel—Dry pigment and synthetic resin on gauze mounted on panel
 30.5 × 60 cm
- 41. *Monocromo azul sin título—Untitled Blue Monochrome*** (M 113), 1956
 Pigmento seco y resina sintética sobre madera—Dry pigment and synthetic resin on wood
 50 × 2.5 cm

MONOCROMOS ORO—MONOGOLDS

- 42. *Monogold oro sin título—Untitled Monogold*** (MG 8), 1962
 Hoja de oro sobre panel—Gold leaves on panel
 91 × 73 cm
- 43. *Le Silence est d'or [El silencio es oro—The Silence is Gold]*** (MG 10), 1960
 Hoja de oro sobre panel—Gold leaves on panel
 148 × 114 cm

MONOCROMOS ROSAS—MONOPINKS

44. *Monocromo rosa sin título—Untitled Pink Monochrome* (MP 19), ca. 1962

Pigmento seco y resina sintética sobre gasa montada sobre panel—Dry pigment and synthetic resin on gauze mounted on panel
92 × 72 cm

45. *Monocromo rosa sin título—Untitled Pink Monochrome* (MP 30), 1955

Pigmento seco y resina sintética sobre panel—Dry pigment and synthetic resin on panel
100.3 × 64 cm

46. *Monocromo rosa sin título—Untitled Pink Monochrome* (MP 55), 1955

Pigmento sobre cartón—Pigment on cardboard
50 × 92.5 cm

RETRATO EN RELIEVE—RELIEF PORTRAIT

47. *Retrato de Arman en relieve—Relief Portrait of Arman* (PR 1), 1962

Edición póstuma—Posthumous edition, 1989

Pigmento seco y resina sintética sobre bronce montado sobre panel cubierto con hoja de oro—Dry pigment and synthetic resin on bronze mounted on panel covered with gold leaves
176 × 94 × 26 cm

RELIEVES PLANETARIOS—PLANETARY RELIEFS

48. *Globo azul—Blue Globe* (RP 7), 1957

Edición póstuma—Posthumous edition, 1988

Pigmento seco y resina sintética sobre yeso—Dry pigment and synthetic resin on plaster
37.5 × 24.5 × 21.5 cm

49. *Relieve planetario—Planetary Relief “Région de Grenoble”* (RP 10), 1961

Edición póstuma—Posthumous edition, ca. 1990

Pigmento seco y resina sintética sobre bronce—Dry pigment and synthetic resin on bronze
86 × 65 cm

50. *Relieve planetario sin título—Untitled Planetary Relief* (RP 12), ca. 1961

Pigmento seco y aglutinante indefinido sobre yeso montado sobre panel—Dry pigment and undefined binder on plaster mounted on panel
96 × 69 cm

51. *Relieve planetario rosa—Pink Planetary Relief “Lune II”* (RP 21), 1961

Pigmento seco y aglutinante indefinido sobre yeso—Dry pigment and undefined binder on plaster
95 × 65 cm

52. *Relieve planetario azul sin título—Untitled Blue Planetary Relief* (RP 23), 1961
Edición póstuma—Posthumous edition, 2015
Pigmento seco y resina sintética sobre esfera de resina—Dry pigment and synthetic resin on resin ball
25 × 22 × 22 cm

RELIEVE DE ESPONJA—SPONGE RELIEF

53. *Do-Do-Do* (RE 16), 1960
Pigmento seco y resina sintética, esponjas naturales, piedras sobre panel—Dry pigment and synthetic resin, natural sponges, pebbles on panel
199 × 165 cm

ESCULTURAS—SCULPTURES

- 54. *Escultura sin título—Untitled Sculpture*** (S 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8), 1957
Edición póstuma—Posthumous edition, 2015
Pigmento seco y resina sintética sobre 8 cubos de resina—Dry pigment and synthetic resin on 8 resin cubes
19.5 × 9.1 × 9.5 cm cada cubo—each cube
- 55. *Assemblage de rouleaux à peindre usagés [Montaje de rodillos de pintura usados—Assembly of used paint rollers]*** (S 7), 1956-1962
Montaje de rodillos de pintura usados sobre placa de metal—Assemblage of used painting rollers on metal plate
26 × 21 × 18 cm
- 56. *Victoria de Samotracia—Samothrace Victory*** (S 9), 1962
Edición póstuma—Posthumous edition, 1973
Pigmento seco y resina sobre yeso en base de piedra—Dry pigment and synthetic resin on plaster on stone base
52 × 24.5 × 24 cm
- 57. *Escultura sin título—Untitled Sculpture*** (S 11), 1960
Edición póstuma—Posthumous edition, 2002
Pigmento seco y resina sintética sobre bronce—Dry pigment and synthetic resin on bronze
99 × 36 cm
- 58. *Escultura sin título—Untitled Sculpture*** (S 18), 1957-1958
Edición póstuma—Posthumous edition, 2001
Pigmento seco y resina sintética sobre bronce, base de piedra—Dry pigment and synthetic resin on bronze, stone base
75 cm de altura—high
- 59. *Venus azul—Blue Venus*** (S 41), 1962
Edición póstuma—Posthumous edition, 1982
Pigmento seco y resina sintética sobre yeso—Dry pigment and synthetic resin on plaster
69.5 × 30 × 20 cm

60. Caja con lingotes—Box with Ingots, ca. 1959
Caja con seis lingotes de oro—Box with six gold bars
5.5 × 11 × 3.5 cm

ESCULTURAS DE ESPONJA—SPONGE SCULPTURES

61. Escultura de esponja azul sin título—Untitled Blue Sponge Sculpture (SE 1), ca. 1960

Pigmento seco y resina sintética sobre esponja natural, soporte de metal—Dry pigment and synthetic resin on natural sponge, metallic stem
7.5 × 12 × 7.5 cm

62. Escultura de esponja azul sin título—Untitled Blue Sponge Sculpture (SE 21), ca. 1959

Pigmento seco y resina sintética sobre esponja natural—Dry pigment and synthetic resin on natural sponge
35 × 30 × 12 cm

63. Escultura de esponja azul sin título—Untitled Blue Sponge Sculpture (SE 33), 1961

Pigmento seco y resina sintética sobre esponja natural, base de yeso—Dry pigment and synthetic resin on natural sponge, plaster base
42 × 37 × 20 cm

64. Escultura de esponja azul sin título—Untitled Blue Sponge Sculpture (SE 44), ca. 1960

Pigmento seco y resina sintética sobre esponja natural, soporte metálico, base de piedra—Dry pigment and synthetic resin on natural sponge, metallic stem, stone base
21 × 20.5 × 3.8 cm

65. Escultura de esponja azul sin título—Untitled Blue Sponge Sculpture (SE 53), 1960

Pigmento seco y resina sintética sobre esponja natural, soporte metálico—Dry pigment and synthetic resin on natural sponge, metallic stem
8.5 × 10.5 × 5.5 cm

66. Escultura de esponja azul sin título—Untitled Blue Sponge Sculpture (SE 61), ca. 1960

Pigmento seco y resina sintética sobre esponja natural, soporte metálico—Dry pigment and synthetic resin on natural sponge, metallic stem
9 × 10 × 8.5 cm

67. Escultura de esponja azul sin título—Untitled Blue Sponge Sculpture (SE 72), ca. 1960

Pigmento seco y resina sintética sobre esponja natural, soporte metálico, base de piedra—Dry pigment and synthetic resin on natural sponge, metallic stem, stone base
21 × 11 × 8 cm

68. Escultura de esponja azul sin título—Untitled Blue Sponge Sculpture (SE 89), ca. 1960

Pigmento seco y resina sintética sobre esponja natural, soporte metálico, base de piedra—Dry pigment and synthetic resin on natural sponge, metallic stem, stone base
42 × 20 × 10 cm

69. *Escultura de esponja azul sin título—Untitled Blue Sponge Sculpture* (SE 191), 1959

Pigmento seco y resina sintética sobre esponja natural, soporte metálico, base de piedra—Dry pigment and synthetic resin on natural sponge, metallic stem, stone base
28 × 18 × 11 cm

70. *Escultura de esponja rosa sin título—Untitled Pink Sponge Sculpture* (SE 206), 1959

Pigmento seco y resina sintética sobre esponja natural, soporte metálico, base de piedra—Dry pigment and synthetic resin on natural sponge, metallic stem, stone base
25 × 20 × 12 cm

71. *Escultura de esponja azul sin título—Untitled Blue Sponge Sculpture* (SE 212), 1959

Pigmento seco y resina sintética sobre esponja natural, alambre de hierro—Dry pigment and synthetic resin on natural sponge, iron wire
62 × 13 cm

72. *Escultura de esponja azul sin título—Untitled Blue Sponge Sculpture* (SE 233), ca. 1960

Pigmento seco y resina sintética sobre esponja natural—Dry pigment and synthetic resin on natural sponge
27.5 × 24 × 14 cm

PIGMENTOS—PIGMENTS

73. *Pigmento puro—Pure Pigment* (PIG 1), 1957

Instalación—Installation, 2017
Pigmento azul seco—Dry blue pigment
400 × 820 cm



Yves Klein en su taller, París—in his atelier, Paris, *ca.* 1960. Foto—Photo © Harry Shunk and Janos Kender / J. Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Angeles

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

Curaduría—Curatorship

Daniel Moquay · Yves Klein Archives

Coordinación de exposición—

Exhibition Coordination

Amanda de la Garza

Proyectos internacionales—

International Projects

Patricia Sloane

Yves Klein Archives

Rotraut Klein-Moquay

Daniel Moquay

Dorothee Dujardin

Charlotte Ménard

François Roulin

Mabel Tapia

Museografía—Installation Design

Joel Aguilar

Salvador Ávila Velazquillo

Adalberto Charvel

Cecilia Pardo

Programas Públicos—Public Programs

Luis Vargas Santiago

Mónica Amieva

Eliza Mizrahi

Conservación y registro—Conservation
and Registrar

Julia Molinar

Elizabeth Herrera

Juan Cortés

Claudio Hernández

Vinculación—Institutional Relations

Gabriela Fong

Josefina Granados

María Teresa de la Concha

Alexandra Peeters

Comunicación—Media

Carmen Ruiz

Ekaterina Álvarez

Francisco Domínguez

Ana Cristina Sol

Servicio social—Interns

Ana García

Alheli Garibay

Curador en jefe—Chief Curator

Cauhtémoc Medina

DIRECTORIO

DIRECTORY

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO, MUAC UNAM

Dirección General—General Director

Graciela de la Torre

Curador en Jefe—Chief Curator

Cauhtémoc Medina

ACERVOS—COLLECTIONS

Artístico Contemporáneo—Contemporary
Art Collection

Pilar García

Valeria Macías Rodríguez

Documental—Archival Collection

Sol Henaro

Elva Peniche

COMUNICACIÓN—MEDIA

Carmen Ruiz

Publicaciones—Publishing

Ekaterina Álvarez

Ana Xanic López

Difusión—Diffusion

Francisco Domínguez

Andrea Bernal

Eduardo Lomas

Comunicación digital—Media

Ana Cristina Sol

CONSERVACIÓN Y REGISTRO— CONSERVATION AND REGISTRAR

Julia Molinar

Registro—Registrar

Juan Cortés

Elizabeth Herrera

Mariana Arenas

Alfredo Cuevas

Cruz Lira

Manuel Magaña

Laboratorio de restauración—
Conservation

Claudio Hernández

Karla Jiménez

CURADURÍA—CURATORIAL

Curadores adjuntos—Curators

Amanda de la Garza

Alejandra Labastida

Marco Morales Villalobos

Virginia Roy

Asistente curatorial—Curatorial Assistant

Roselin Rodríguez

MUSEOGRAFÍA—INSTALLATION DESIGN

Joel Aguilar

Adalberto Charvel

Cecilia Pardo

Montaje—Installation

Delfino Ávila

Enrique Castillo

Raúl Chávez

Carlos Moguel

Alberto Villaruel

Instalación de medios audiovisuales—

Audiovisual

Salvador Ávila

Antonio Barruelas

Alberto Mercado

Mario Hernández

Edgar Carbo

PROGRAMAS PÚBLICOS—

PUBLIC PROGRAMS

Luis Vargas Santiago

Programa Académico—Academic

Program “Campus Expandido”

Eliza Mizrahi

Isabella Contreras

Programa Pedagógico—

Pedagogic Program

Mónica Amieva Montañez

Miriam Barrón

Mariana Barrón

Adán González

Natalia Millán

Aidee Vidal

UNIDAD ADMINISTRATIVA—

ADMINISTRATION

Araceli Mosqueda

Daniel Correa

Oscar Cruz

Mirella de la Rosa

Antonio Espinosa

Luis Ángel García

Diana Molina

Servicios generales—Services

Oscar Hernández

Mantenimiento—Maintenance

Roberto Arreortua

Maribel Sánchez

Mauricio Galván

VINCULACIÓN—
INSTITUTIONAL RELATIONS
Gabriela Fong

Procuración de fondos—Fundraising
María Teresa de la Concha
Josefina Granados

Comercialización—Marketing
Alexandra Peeters
Juan Carlos Rojas

Amigos del MUAC—MUAC Friends
David Montes de Oca

**PATRONATO FONDO DE
ARTE CONTEMPORÁNEO, A.C.**

Rector Enrique Graue Wiechers
Presidente Honorario—Chairman Emeritus

Marta M. Mejía
Secretaria—Secretary

Arturo Talavera Autrique
Tesorero—Treasurer

Alfonso de Angoitia Noriega
Bernardino Ávalos
Raymundo del Castillo
Moisés Cosío
María de las Nieves Fernández González
Gabriela Ortiz de Garza
Ramiro Garza Vargas
Maribel González Espinosa
Andrés Gómez Martínez
Miguel Granados Cervera
Alfredo Harp Helú
Aimée Servitje
Patronos—Trustees

Carlos Aguirre Gómez
Patrick Charpenel Corvera
Gerardo Estrada Rodríguez
Licio Antonio Minvielle Lagos
Lulú Ramos Cárdenas de Creel
José Ignacio Rubio
Patronos Honorarios—Honorary Trustees



KLEIN'S

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la exposición *Yves Klein*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Yves Klein*.

Rotraut Klein-Moquay y—and Daniel Moquay.

Alfonso de Angoitia, Gerardo Cándano, Edgar Farah, Andrés Gómez, Alicia Lebríja, Gerardo Pérez Guerra, Leticia R. Moctezuma, Paolo Rocca y—and Adriana Rosenberg.

Daniel Cosío, José Manuel Farah, Benjamín Granados, Isabel Hernández, Arturo Iturbe, Hugo López Arce, Miguel Mendoza Cervera, Cintia Mezza, Alejandra Molano, Eréndira Núñez Larios, Soledad Oliva, Luis R. Ortega, Alejandro Pelayo Rangel, Miguel Pérez, Silvia Pijoan, Ramiro Ruiz, Eva Edith R. Moctezuma, Rodrigo Santos, María Elena Valdés y—and Teresa Villanueva.

Esta exposición es posible gracias al tiempo, recursos y talento de nuestros aliados estratégicos.

This exhibition is possible thanks to the time, resources and talent of our strategic partners.

ATM Espectaculares, Calvin Klein, Canal 22, Cine Tonalá, Cineteca Nacional, EDF Energies Nouvelles México, Fundación PROA, Fundación Televisa, Ibero 90.9, Leyenda, TecnoPrint, Tecpetrol, TECHINT Ingeniería y Construcción, Tenaris Tamsa y—and Ternium.

YVES KLEIN se terminó de imprimir y encuadernar el 21 de agosto de 2017 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 118 g y 216 g y Couché mate 150 g. Diseño y supervisión de producción Periferia. El tiraje consta de 2,500 ejemplares.

YVES KLEIN was printed and bound in August 21th, 2017 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 118 g and 216 g Domtar Lynx and Couche matte 150 g. Design and production supervision by Periferia. This edition is limited to 2,500 copies.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector—Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General—Secretary General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo—Administrative Secretary

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional—Secretary
of Institutional Development

Dr. César Iván Astudillo Reyes
Secretario de Servicios a la Comunidad—Secretary
of Community Service

Dra. Mónica González Contró
Abogada General—General Counsel

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

Dr. Jorge Volpi Escalante
Coordinador—Coordinator

Mtra. Graciela de la Torre
Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director,
Visual Arts · MUAC

Yves Klein es la primera exposición retrospectiva en América Latina de uno de los principales referentes del arte del siglo XX, el artista pionero del arte acción y las prácticas inmatrimales del arte contemporáneo. A través de un recorrido por la corta pero prolífica trayectoria de Yves Klein —desde los objetos y monocromos del periodo azul, sustentados en la concepción del Azul Internacional Klein como campo inmaterial, hasta la relación entre pintura y acción con la serie de *Antropometrías*—, la muestra profundiza en los planteamientos estéticos respecto del valor y la condición de la obra de arte y sus infinitas posibilidades de producción material.

Yves Klein is the first retrospective in Latin America dedicated to this major point of reference in twentieth-century art, a pioneer of the action art and immaterial practices that characterize contemporary art. Through a review of Yves Klein's short but prolific career—from the objects and monochromes of the blue period, sustained in the conception of International Klein Blue as an immaterial field, to the relationship between painting and action through the series of *Anthropometries*—the show delves into his aesthetic proposals regarding the value of and condition for the work of art and its infinite possibilities of material production.

26.08.2017–14.01.2018

Salas—Rooms 1, 2 & 3

muac.unam.mx



UNAM
La Universidad
de los Seguros



YVES KLEIN ARCHIVES

RM




culturaUNAM



UNAM
La Universidad
de la Nación

muac

museo universitario
arte contemporáneo

YVES KLEIN ARCHIVES

RM



9 788417 047313