

manifiesto del Hotel Chelsea

YVES KLEIN

TRADUCCIÓN ANA USEROS



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

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

Debido al hecho de que he creado estados pictóricos inmateriales,

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

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

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

Debido al hecho de que he inventado la arquitectura y el urbanismo del aire (por supuesto, esta nueva concepción trasciende el significado tradicional de los términos «arquitectura y urbanismo»), mi objetivo desde el principio era enlazar con la leyenda del Paraíso Perdido. Este proyecto se ocupaba de la superficie habitable de la Tierra a través de la climatización de inmensas extensiones geográficas mediante un control absoluto de la situación termal y atmosférica en su relación con nuestras condiciones morfológicas y físicas.

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

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

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

Lamento revelar que no era ésa mi intención; y felizmente exhorto a aquellos que manifiestan fe en la multiplicidad de nuevas

posibilidades en el sendero que yo prescribo: «¡Cuidaos!» Nada ha cristalizado aún, ni puedo decir qué ocurrirá después de esto. Sólo puedo decir que hoy no tengo tanto miedo como tenía ayer al encarar el recuerdo del futuro.

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

¿Qué puedo hacer? ¿Parar ahora?

No. Lo que yo llamo «la indefinible sensibilidad pictórica» escapa absolutamente a esta solución tan personal.

Así que...

Pienso en aquellas palabras que un día fui inspirado a escribir: «¿No sería el futuro artista aquél que expresara mediante un eterno silencio un inmenso cuadro que no poseyera dimensión?»

Los visitantes de las galerías, como cualquier otro público, se llevarían ese inmenso cuadro en su memoria (un recuerdo que no derivaría en absoluto del pasado, sino únicamente de su conciencia de la indefinible sensibilidad del hombre).

Es necesario crear y recrear una fluidez física constante para poder recibir la gracia que permite una creatividad positiva del vacío.

De la misma forma que en 1947 creé una «Sinfonía monotonía-silencios», compuesta de dos partes: un sonido ancho y continuo seguido por un igualmente ancho y extenso silencio, dotado de una dimensión ilimitada, de la misma manera trato de presentaros un cuadro escrito de la corta historia de mi arte, seguido naturalmente de un puro y afectivo silencio.

Mi relato se cerrará con la creación de un silencio irresistible a posteriori cuya existencia en nuestro espacio después de todo comunal —el espacio de un solo ser— es inmune a las cualidades destructivas del ruido físico.

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



Yves Klein, París, 1959 ca., derechos reservados

Habiendo alcanzado hoy este punto en el espacio y el conocimiento, me propongo apretarme los machos y recorrer retrospectivamente el trampolín de mi evolución. A la manera de un saltador olímpico, con la más clásica técnica de este deporte, debo prepararme para mi salto hacia el futuro de hoy retrocediendo prudentemente sin perder de vista el borde del trampolín hoy conscientemente alcanzado: la inmaterialización del arte.

¿Cuál es el propósito de este viaje retrospectivo en el tiempo?

Simplemente deseo evitar que vosotros o yo sucumbamos al poder de ese fenómeno de los sueños, que describe los sentimientos y paisajes provocados por nuestros bruscos aterrizajes en el pasa-

do. Este pasado psicológico es precisamente el antiespacio que he dejado atrás durante las aventuras de estos últimos quince años.

En estos momentos estoy especialmente ilusionado con el «mal gusto». Tengo la profunda convicción de que en la esencia misma del mal gusto existe un poder capaz de crear esas cosas que se sitúan muy lejos de lo que tradicionalmente se denomina La Obra de Arte. Deseo jugar con los sentimientos humanos, con su «morbidez», de una forma fría y feroz. Sólo muy recientemente me he convertido en una especie de sepulturero del arte (ya es bastante extraño que esté empleando los mismos términos que mis enemigos). Algunas de mis últimas obras han sido ataúdes y tumbas. Durante ese mismo tiempo he logrado pintar con fuego, empleando unos sopletes

especialmente potentes y flamígeros, algunos de los cuales medían tres o cuatro metros. Los empleo para bañar la superficie del cuadro de tal forma que éste registra el rastro espontáneo del fuego.

En suma, mi objetivo es doble: ante todo registrar el rastro de la sentimentalidad humana en la civilización de nuestros días; y después registrar los rastros del fuego, que ha engendrado esta misma civilización, la del fuego mismo. Y todo esto porque el vacío ha sido siempre mi preocupación constante; y creo que el fuego arde en el corazón del vacío, así como en el corazón del hombre.

Todos los hechos, que son contradictorios, son principios auténticos de una explicación del universo. En verdad el fuego es uno de estos principios, esencialmente contradictorios entre sí, puesto que tanto la dulzura como la tortura yacen en el corazón y en el origen de nuestra civilización. Pero, ¿qué agita en mí esta búsqueda del sentimiento mediante la fabricación de supersepulturas y superataúdes? ¿Qué agita en mí esta búsqueda por la huella del fuego? ¿Por qué buscar el Rastro mismo?

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

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

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

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

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

Muchos críticos decían que con este método de pintura yo no hacía nada más que recrear el método que se había llamado *action painting*. Pero ahora me gustaría dejar claro que esta empresa es muy distinta del *action painting*, desde el momento en el que yo estoy totalmente separado de todo trabajo físico durante el tiempo de la creación.

Cito sólo un ejemplo de los errores antropomórficos que se encuentran dentro de las ideas deformadas que la prensa internacional ha difundido: me refiero a ese grupo de pintores japoneses que, con enorme refinamiento, empleó mi método de una forma extraña. De hecho, estos pintores se transformaron realmente en pinceles vivientes. Se sumergieron en color y después rodaron, ¡y se volvieron los representantes de los *ultra action painters*! Personalmente yo nunca probaría a esparcir pintura sobre mi cuerpo y convertirme así en un pincel viviente; al contrario, yo preferiría ponerme un *smoking* y lucir guantes blancos.

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

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

Acababa de sacar de mi estudio todas mis obras anteriores. El resultado: un estudio vacío. Todo lo que físicamente podía hacer era quedarme en mi estudio vacío y los estados de creación pictóricos inmatriciales se desplegaban maravillosamente. Sin embargo, poco a poco, empecé a desconfiar de mí mismo, pero nunca de lo inmaterial. Desde ese momento, siguiendo el ejemplo de todos los pintores, contraté a modelos. Pero, a diferencia de los otros pintores, yo quería solamente trabajar en su compañía, más que hacerlos posar para mí. Había pasado demasiado tiempo solo en aquel estudio vacío; ya no quería quedarme a solas con el maravilloso vacío azul que estaba en proceso de apertura. Aunque parezca extraño, recuerdo que yo era perfectamente consciente del hecho de que lo que experimentaba no era ese vértigo que todos mis predecesores sintieron cuando se encontraron frente a frente con ese vacío absoluto que es, naturalmente, el auténtico espacio pictórico.

Pero, ¿cuánto tiempo podría aguantar mi seguridad en esta conciencia?

Años atrás, el artista iba directamente a su tema, trabajaba al aire libre en el campo, sus pies estaban firmemente plantados en la tierra: era algo sano.

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

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

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

lo inmaterial, la más excelsa cualidad del pago material: por un lingote de oro puro. Por increíble que parezca, realmente vendí unos cuantos de estos estados pictóricos inmatrimales.

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

La pintura ya no me parecía que estuviera funcionalmente relacionada con la mirada pues, durante el periodo monocromo azul de 1957, adquirí conciencia de lo que he llamado la sensibilidad pictórica. Esta sensibilidad pictórica existe más allá de nuestro ser y aún así pertenece a nuestra esfera. No tenemos un derecho de posesión sobre la propia vida. Sólo por la intermediación de nuestra toma de posesión de la sensibilidad somos capaces de adquirir vida. La sensibilidad nos capacita para perseguir la vida hasta el nivel de sus manifestaciones materiales básicas, en ese lugar de intercambio y el trueque que es el universo del espacio, la inmensa totalidad de la naturaleza.

¡La imaginación es el vehículo de la sensibilidad!

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

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

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

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

laban de un lado a otro de mi cielo azul, mi cielo sin nubes, porque intentaban hacer agujeros en mi mejor y más bella obra.

Había que eliminar a los pájaros.

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

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

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

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

¡Es nuestra verdadera capacidad extradimensional de acción!

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

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

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

¡Larga vida a lo Inmaterial!

Y ahora,

gracias por vuestra amable atención.

Yves Klein,
Hotel Chelsea, Nueva York, 1961