

**klein**

**galerija suvremene umjetnosti**

**yves klein**

**zagreb, 25. III — 11. IV 1971.**

#### antropometrija

Slikanje živim modelom (1959)

Najčešće slikam s modelom i uz suradnju modela. Zapravo se već odavno pitam kako uopće figurativni slikari — danas i oni apstraktni, kao na primjer Fautrier — osjećaju potrebu da slikaju, inspirirajući se nagim tijelom. Jer, način prenošenja žive forme harmoničnim crtežom zacijelo nije bio dovoljan. Osjetio sam da mora postojati neka druga mogućnost.

Nagi modeli čine atmosferu intimnom, privlače neerotsku pažnju! Model nameće temu senzualnosti u ateljeu i izvan njega, pa upravo ta klima i omogućuje definiranje slikarske materije. Tako sam i ja uzeo modele. Pokušao sam, bilo je vrlo lijepo. Meso, osjetljivost kože u kojoj kuca život, njena neobična boja, i tako paradoksalno bezbojna, da pravo kažem — zanosili su me. Moji su se modeli glasno smijali gledajući kako, dok mi poziraju, iz njih izvlačim sjajne jednoboje plave monokrome! Smijali bi se, ali su sve više voljeli plavu boju.

Jednog dana zaključio sam da mi ruke i oruđe kojim se služim za rad nisu više dovoljni. Naime, sam model morao bi se pretvoriti u četkicu na monokromno plavom platnu. Ne, to nije bila nikakva erotska ludost. Bilo je vrlo lijepo. Rasprostro sam veliko bijelo platno, a na sredinu istresao 20 kilograma plavila. Djevojka bi uronila u nj i izradila mi sliku, kotrljajući se po površini platna u svim smjerovima.

Krećući se hitro oko te fantastične površine na podu, upravljao sam svim pokretima i pomicanjima. Model, i sam opijen tom akcijom i plavilom sagledanim izbliza i još u dodiru s vlastitim tijelom, na kraju me ne bi ni čuo dok bih dovikivao: »još malo nadesno!«, »tamo!«, »vрати se sada«, »puzajući stomakom i leđima«, »prema onoj strani!«, »osloni se desnom dojkom baš na to mjesto!«, »upravo na to...« eto to je sve što se zbivalo. Nikada nije bilo ničega lošeg. Nikada nisam dodirivao svoje modele. One su to znale pa su s uživanjem surađivale svojim tjelesnim bićem u takvom načinu slikanja. Djevojke su bile svjesne da i one nešto rade. Najprije su ih slikali likovnjaci da bi se zatim one prepoznavale na slikama. Kad su nastupili apstraktni slikari, one kao modeli više nisu shvaćale čemu služe. Na početku su za mene mislile da sam lud. A onda, više nisu mogle odustati. Beskrajno su voljele posao koji su obavljale kod mene.

#### spužve (1958)

Radeći na svojim slikama u ateljeu ponekad sam upotrebljavao spužve. Upijale su plavilo vrlo brzo. Jednog dana na spužvi sam sagledao svu ljepotu plavila. Taj instrument za rad odjednom je za mene postao primarni element. Zavelo me to izvanredno svojstvo spužve da se natopi svim što je tekuće. Zahvaljujući spužvi, toj divlje živoj materiji, bio sam kadar napraviti portrete čitalaca mojih monokroma, koji su, kad su ih vidjeli, i pošto su proputovali plavilom mojih slika, izvanjeli potpuno natopljeni senzibilnošću upravo kao i same spužve.

#### nematerijalna koncepcija (1959)

Praznina pripada meni. Odavno već protestiram, usprkos svim teorijama.

Ne mogu uopće evidentirati bijelo ožbukane zidove kao prostor galerije, jer je to baš onaj prostor za rad i stvaranje. Već odavno živim od sredstava koja sam dobio prodajom ovih nematerijalnih slika. Vjerujte mi, kupujući takve slike, vi ne osjećate da nešto dajete. Ja sam, naprotiv, onaj koji je neprekidno potkradan. Jer, zauzvrat, primam novac. Eto, upravo zbog toga, u Antwerpenu, Hessenhuiu, na onoj izložbi sa Breerom, Burryjem, Mackom, Munarijem, Ueckerom, Pleneom, Spoerrijem i Tinguelyjem, nisam htio učiniti nikakav figurativni gest, niti iščititi prostor za mene rezerviran, ili očistiti zidove sasušenom četkicom, bez boje. Ne, ja sam samo htio da na dan svečanog otvaranja dođem tamo, i da svima u izložbenom prostoru kažem: »Prvo, ničega nema; zatim postoji jedno duboko ništa, a potom plava dubina« (Gaston Bachelard). Sada više ne želim da mi novcem otkupljuju djela; za svoja tri slikarska raspoloženja zatražio sam čisto zlato. Za svako djelo — kilogram zlata. Eto, to je već nešto što je sasvim sigurno i definirano... bar zasađa, jer ubuduće ne želim da kažem više ništa, niti da dođem na izložbe na koje sam pozvan. Posebno ću tražiti da se moje ime više ne pojavi u katalogima.

#### yvesov monokrom

Naturometrija (1960)

Projektiranje mojih zapažanja, izvan samoga sebe, već je učinjeno.

Kad sam bio dijete...

Moje ruke i noge uvaljene u boju, zatim postavljene na platno, i eto me tu, nasuprot svemu onome što sam gajio u sebi. Imam dokaze da posjedujem pet čula i da umijem biti funkcionalan! Zatim sam izgubio djetinjstvo... kao svi oni sa suprotne strane toga (ne treba gajiti iluzije).

Nisam volio ništavilo, a eto, upoznao sam se s njim. Pretvorilo se u duboku prazninu, plavu dubinu!

Kad sam došao do te točke u monokromnoj avanturi, nisam više osjećao potrebu da budem funkcionalan; jer, to sam već bio. Nisam više bio onaj isti ja; sad sam je bez »ja«. Sačinjavam jedinstveno tijelo sa samim životom; sve moje geste, kretanje, aktivnosti, stvaralaštva bili su taj originalan ili esencijalni život. To je bilo vrijeme kad sam govorio: »Slikanje se za mene više ne nalazi u funkciji viđenog. Moja su djela samo pepeo moje umjetnosti.«

Uporno sam monokromizirao svoja platna, dok plavilo nije postalo sveobuhvatno i oslobdilo se. Otada ono vlada.

Ocjednom sam osjetio neku nesigurnost, pa sam za slikanje u ateljeu doveo modele, ali ne s namjerom da kopiram njih same, nego da slikam u njihovu društvu. Kako sam mnogo

izložba organizirana u suradnji sa g. rotraut klein-moquay, pariz, i g. reinerom Ralhardtom, münchen.

galerija suvremene umjetnosti u zagrebu sročao zahvaljuje svima koji su omogućili realizaciju izložbe.

vremena provodio u ateljeu, više nisam htio ostajati sâm u čudesnoj plavoj praznini koja je u njemu izrastala.

Ovdje će se čitalac, nesumnjivo, nasmijati... Ali ja sam bio potpuno svjestan da me još nije zahvatila ona vrtoglavica koju su osjetili svi ostali prije mene pred apsolutnom prazninom koja mora da bude i jest autentičan slikarski prostor... Ali, koliko će još vremena to potrajati?

Prije je slikar odlazio predmetu svoga djela, radio je u ekstjeru, u polju, čvrsto je stajao na zemlji. Zbog toga je bio zdrav!

Danas je slikanje na štafelaju zatvorilo umjetnika u njegov atelje, licem u lice s okrutnim ogledalom — njegovim platnom... Zatvaranjem u suviše spiritualne sfere umjetničkog stvaranja ne bih želio izgubiti onaj elementarni smisao za dobro koji je neophodno potreban našoj ljudskoj prirodi, a koji se također razvija u atmosferi ateljea, prisutnošću živog mesa. Služio sam se, dakle, nagim modelima. Forma, linije tijela, njegova boja nisu me interesirale ni po čemu. Njegova osjećajna klima jedino je što je vrijedno. Meso...!!! S vremena na vrijeme ipak sam se zagledao u model. U trenutku bih se prisjetio da me je zapravo ponijela masa tijela, to jest trup i nešto kostiju. Ruke, laktovi, glava, noge, stopala nisu za mene imali značenja.

Tijelo je sveobuhvatno, ono živi, a ne misli.

Srce kuca, a da o tome i ne razmišljamo, i ne možemo ga zaustaviti vlastitom voljom. Varenje se zbiva bez intervencije našeg mozga ili emocija, dišemo a da o tome i ne mislimo. Naravno, cijelo tijelo je sačinjeno od mesa, ali njegovu osnovnu masu čine kosti skeleta. Tu se upravo i nalazi realan univerzum, prikriven univerzumom razuma.

I tako mi je to meso, prisutno u mom ateljeu za vrijeme inspiracija koje su bile izazvane izradom monokroma, dosta dugo stvaralo osjećaj stabilnosti. Ono je u mom duhu održalo živim kult »zdravlja« koje nam omogućuje da u isto vrijeme živimo neoprezno i odgovorno, a da u biti sudjelujemo u tom univerzumu. Snažni smo, moćni i krhki, kao biljke i minerali u stanju »transa«, kao, izvotinjke kad se bude iz sna, u onaj isti svijet efemernog razuma... To je ono zdravlje, koje nam omogućuje da »budemo« priroda samog života, koja smo mi sami, cijela, cjelovita.

Dok sam i dalje nastavljao slikati monokrome, gotovo automatski, postizao sam materijalni efekt koji mi je govorio da sam zapravo zapadnjak, dobronamjerni kršćanin, koji vjeruje, i to s pravom, u »uskrsnuće tijela, u uskrsnuće mesa«. Tada mi se prikazala jedna čista fenomenologija, ali fenomenologija bez ideja, ili bolje, bez jednog sistema službenih konvencija. »Obilježje neposrednog«. To je ono što mi je trebalo!

...Lako je shvatiti razvoj stvari: moji su se modeli najprije smijali gledajući kako su prikazani na platnu monokroma. Zatim su se privikli i zavoljeli vrijednost i kvalitetu boje, na svakom platnu drukčiju, pa čak i za plavog perioda, u kome su ostajali neizmijenjeni ton, pigment, tehnički proces reali-

zacije. Zatim, kad sam počeo, malo-pomalo, da ne proizvodim više ništa što bi imalo veze s avanturom »materijalnog«, u mom ateljeu — oslobođenom čak i monokromnosti, nevjerojatno preznom — moji su modeli apsolutno htjeli učiniti nešto za mene... Bacali su se u boju i svojim tijelima slikali moje monokrome... Tako su se pretvarali u žive četkice!

Prošlo je dosta vremena kako sam odbacio četkicu i zamijenio je valjkom, što je anonimnije. Tako sam pokušao za vrijeme izradvanja slike stvoriti stanovitu »distancu«, bar intelektualnu, konstantnu, koja će postojati između platna i mene. Ovaj put, začudo, četkica se vraćala, ali živa: bilo je to upravo meso koje je pod mojim vodstvom nanosilo boju na platno apsolutno precizno, omogućujući mi da ostanem na pravoj razdaljini od platna, i da tako za sve vrijeme realizacije dominiram svojim stvaralaštvom. Tako sam mogao zdržati i pristojan izgled, pa čak ni vrhove prstiju nisam umazao bojom. Preda mnom, pod mojim vodstvom, u potpunoj suradnji s modelom, stvaralo se djelo, a ja sam mogao ostati njega dostojan. Bio sam u smokingu, da bih ga u času njegova rođenja mogao primiti u svijet stvarnosti kako treba.

Upravo u to vrijeme u svemu sam gledao kako se pojavljuju »obilježja«, tijela. Ta obilježja, poganski elementi u mojoj religiji apsolutnog monokroma, odmah bi me hipnotizirala, i dugo sam na njima radio skriven, sam sa sobom, ali uvijek u punoj suradnji s modelima, kako bismo u cjelini podigli isti odgovornost u slučaju neke spiritualne greške.

Mi, to jest modeli i ja, zajedno se bavimo naučnim istraživanjem, apsolutno besprijekorno, pa je tako došlo do toga da sam »Antropometrije plave epohe« prvi put privatno izlagao kod Roberta Godeta u Parizu, u proljeće 1958, a zatim 9. ožujka 1960. u pariskoj Internacionalnoj galeriji suvremene umjetnosti.

Želio sam da ta demonstracija bude baš takva, više tehnička, posebno zato da bih skinuo koprenu sa hrama ateljea. Nisam htio skrivati ništa od svog načina stvaranja i zaslužiti možda »miloste« primajući divljenje zbog novih tehničkih pronalazaka, čiji rezultati zadivljuju, uostalom, i mene samog.

»S tehnikom ili bez nje, uvijek je lijepo pobijediti«, to je bio moj motto u Japanu, upućen šampionima u džudou! U džudou su me uvijek učili da moram težiti tehničkom savršenstvu, kako bih mogao biti bezbrižan i svoje neprijatelje, iako i oni sami sve to znaju, pobjeđivati.

Okrajci one koprene sa hrama ateljea, onako pokidani, danas mi omogućuju da dobivam divne marame. Sve mi služi. Ona moja stara monotonična simfonija, koju je pod mojim vodstvom interpretirao mali klasični orkestar izvedeći je 9. ožujka 1960, bila je namijenjena stvaranju tišine, stanja koje se pojavljuje poslije završetka svake stvari i u koje se uključujemo svi mi što smo prisustvovali toj manifestaciji. Tišina... to je moja simfonija, a ne samo zvuk u toku izvođenja. To je ona čarobna tišina koja donosi »sreću«, koja nam ponekad daje

moćnost da budemo istinski sretni makar i na jedan tren, ali na tren neizmerno dug. Pobijediti tišinu, zaklati je, skinuti s nje kožu i obući se u nju. Nikad više ne želim osjetiti duhovnu zimu. Osjećam se kao vampir koji dobro poznaje prostor, univerzum.

Vrativši se zbivanjima, ondje u ateljeu 1956, pročitao sam i odmah zabilježio: »Obožavam ovaj mali vrt, ovo slatko sunce iznad svake stvari, koje prodire u mene sa skrivenom radošću i osjećajem zdravlja što se stvara kad je vlastito tijelo savršeno zdravo...«

Kako je sve to brzo prolazilo, nalazio sam se mnogo puta, za 20 dana otkako sam ovdje, u tom divnom stanju. Čini mi se da bi mi trebalo dodijeliti neko obilježje, što bi me podsjećalo na svaki od tih momenata.

Danas shvaćam da spiritualno obilježje takvih momentanih stanja posjedujem u svojim monokromima, kao što posjedujem i obilježje momentanog stanja mesa u otiscima tijela mojih modela.

Umjetniku je neophodno potreban temperament reportera, novinara, ali u vrhunskom smislu te riječi.

#### avantura monokroma

Pomoću boje doživljam osjećaj potpunog identificiranja s prostorom i osjećam se istinski slobodnim. Ali potpuna sloboda predstavlja veliku opasnost za svakoga tko ne zna šta je ona. Pred ovim monokromima neobaviješteni mi često postavljaju pitanje »šta oni predstavljaju«. Mogao bih im odgovoriti, a to sam uostalom u početku i činio, da jednostavno predstavljaju plavo samo po sebi, ili crveno samo po sebi, ili da je to, na primjer, prijelaz iz univerzuma žute boje koja više nije precizna. Po mom je mišljenju najznačajnije to da se, slikajući jednom bojom, oslobađam fenomena »spektakularnog« načina na koji se rješava karakteristična konvencionalna slika, slika na štafelaju.

Moglo bi mi se prigovoriti: »Pa u redu, nisu potrebne više linije ni crteži — ali čemu i dvije boje?« Pa eto, to je zato što u svom slikarstvu ne želim prikazati spektakl. Izbjegavam da elemente uspoređo nižem, samo da bih istakao ovaj ili onaj jači element. I najsvjesnija preclodžba zasnovana je na ideji borbe između nejednakih snaga, a gledalac promatra izvršenje smrtno kazne nad slikom, morbidnu dramu po svojoj definiciji, bilo da je riječ o ljubavi, bilo da je u pitanju mržnja.

Za mene je slika ličnost, pa je želim promatrati onakvu kakva ona jest, a ne ocjenjivati je, posebno ne suditi joj.

Tek što se nađu dvije boje na jednoj slici, počinje se rasprijevati borba. Iz tog permanentnog spektakla borbe između dviju boja u psihološkom i emocionalnom smislu gledalac možda dobiva neko rafinirano zadovoljstvo, ali ne manje morbidno sa filozofskog, i čisto ljudskog gledišta.

Upravo kao impresionisti, kojih sebe smatraju sljedbenikom, i još preciznije, kao Delacroix, čijim se smatram učenikom, ja

se krećem pa nailazim na različite situacije, na simpatične stvari, na stvarne ili izmišljene pejzaže, na predmete, ličnosti, ili samo na oblik nepoznate senzibilnosti — koja iznenada ili slučajno prijede preko nekog ambijenta...

Iz dijaloga između mene i stanja stvari rađa se neprihvatljiva naklonost koja se ne može »definirati«, kao što to kaže Delacroix. Upravo to što se »ne može definirati«, taj neizrecivi poetski trenutak, želio bih fiksirati na ovom platnu, jer je moj način postojanja (nisam rekao izražavanja) da slikam. Slikam od onog slikarskog momenta koji se rađa iz inspiracije, doživljene zaronjavanjem u sâm život. Osjećati dušu i predočivati osjećaj... mislim da je to ono što me je dovelo do monokromije!

Linije su sputane psihološkim krugom naših osjećaja. One su i naši lanci, konkretizacija naše uvjetovanosti smrtnika, naše senzibilnosti, našeg intelekta, sve do naše spiritualne dominacije. One su naša baština, naš odgoj, naš kostur, naše mane, naše težnje, naše kvalitete, naše lukavosti... Dakle — naš psihološki univerzum u velikoj sveobuhvatnosti, sve do njegovih najzabačenijih kutova.

Boja, naprotiv, u neutralnoj i ljudskoj ljestvici jest ono što najviše uranja u kozmičku senzibilnost. Senzibilnost nema zabačenih kutova, ona je kao vlaga u zraku. Za mene je boja materijalizirani senzibilitet.

Postoje boje vesele, dostojanstvene, vulgarne, slatke, grube, žalosne.

Boje su ljudske samom činjenicom što su izvan nas, iako sačinjavaju integralni dio naše ličnosti i našeg integralnog života. Tu su one opterećene svom našom sentimentalnom aktivnošću. Boja je sama po sebi slobodna. Ona se uporno rastvara u prostoru. Tako, na primjer, kontemplirajući jednu boju u biti tužnu, osjećamo se raštrkani u prostoru, beskrajno i beskonačno tužnom, pa je to neka tužna sloboda, šira od beskraja. Linija teče, ide prema beskonačnom; naprotiv, boja xijeste u beskonačnosti. Za mene su boje živa bića, veoma razvijeni individuumi koji se kreću i sa svim stvarima integriraju se s nama. Boje su autentični stanovnici prostora. Svaka je nijansa istovjetnog karaktera kao osnovna boja, pa ipak posjeduje vlastiti autonomni život. To nam neposredno pokazuje da nas slikanje samo jednom bojom ne ograničuje, jer postoje milijarde nijansi boja, a svaka od njih u sebi nosi jednu individualnu i specifičnu vrijednost.

Slika je samo senzibilni otisak, svjedok onoga što je viđeno, onoga što se odigralo. Boja u kemijskom stanju, kakvu upotrebljavaju svi slikari, najbolje je sredstvo koje može biti impresionirano događajem. Ja mislim, a prema tome i tvrdim, da moje slike predočuju poetska zbivanja ili, bolje, one su šutljivi i statički svjedoci samog postojanja, slobodnog kretanja, koji za vrijeme slikarske inspiracije predstavljaju plamen poezije u svom sagorijevanju. Moje su slike pepeo moje umjetnosti. Sve se više opljam. Možda sam previše eksperimen-

tlrao. Drugo ne umijem. Bio sam slikar, kao što je prihvaćeno da se bude slikar; bio sam naprečan, avangardan; prošao sam sve faze. Bo sam gramzljiv, a sada sam već prezasićen i zadovoljstvima i utjehama.

U svakom slučaju mislim da jedino s monokromijom doživljavam svoj istinski umjetnički život, živim životom slikara o kakvom sam sanjao; upravo to i jest ono što sam očekivao od slikanja. Sada sam postigao da u ovoj posebnoj materiji, u slikarskoj materiji, otkrivam samog sebe. Po prvi put se osjećam opijenim i potpuno sam zadovoljan, iako slikam samo jednom bojom.

Život boje! To me podsjeća na Kolumba i trgovce dragim kamenjem. Oni bi vam, da ih zamolite, istresli u male gomilice na sto prekriven bezbojnim baršunom kesu safira, akvamarina ili rubina. Čine se kao voda! Kakvo beskraino treperenje!

Za moje druge samostalne izložbe u galeriji Colette Allendy u Parizu 1956. izložio sam u različitim formatima izbor prijedloga za boje. Očekivao sam da će reagiranje publike biti sadržano u onom »trenutku istine«, o kome je govorio Pierre Restany u predgovoru kataloga, dopustivši da tabula rasa postane svako vanjsko spajanje i da stigne do onog stupnja kontemplacije na kome boja postaje puna i apsolutna senzibilnost.

Na nesreću, za vrijeme manifestacija koje su tom prilikom održane, posebno za vrijeme diskusije koju je organizirala Colette Allendy, ispostavilo se da je priličan broj gledalaca, zarobljenika konvencionalnog načina vizije, bio mnogo senzibilniji na različite prijedloge što su ih iznijeli oni sami (odnosi boja, originalnost, vrijednosti, dimenzije i arhitektonske integracije), pa su otuda rekonstruirali elemente polikromne dekoracije.

To je upravo i bilo ono što me podstaklo da i dalje tragam i da se predstavim, ovaj put u galeriji Apollinaire u Milanu, s izložbom posvećenom onome što se ja usudujem nazvati — periodom Plavog (zapravo je već više od godinu dana kako sam se posvetio istraživanju najsavršenijeg slikarskog izraza — Plavog).

Tu je izložbu sačinjavalo desetak slika sa mnogo plavog ultramarina, sve sličnog tonaliteta, vrijednosti, proporcija i dimenzija. Vrlo strastvene polemike, koje je izazvala ta manifestacija, dokazale su mi značenje fenomena i pravu bit nemira što ga on unosi u dobronamjerne ljude, nimalo spremne da pasivno podnesu sklerozu priznatih koncepcija i uspostavljenih pravila.

Sretan sam, usprkos svim svojim greškama i naivnostima, i usprkos utopijama u kojima živim, što sam angažiran na istraživanju jednog tako aktualnog problema.

Najsenzacionalnije zapažanje bilo je ono o »kupcima«. Od jedanaest izloženih slika svaki je od njih izabrao za sebe svoju i platio je po traženoj cijeni. Naravno, cijene su bili različite. To pokazuje da se umjetnička kvaliteta svake slike može shvatiti po nečem što se razlikuje od materijalnog i fizičkog privida:

očigledno su oni koji su se odlučivali za djela vodili računa o onome što je nazivam »slikarskom senzibilnošću«.

Fizička slika duguje svoje pravo opstanka jedino tome što ljudi vjeruju u vidljivo, iako nejasno osjećaju bitnu prisutnost nečega drugog, što ima i sasvim drugačije značenje.

Ja sam sav u traženju autentične vrijednosti slike, koja je dana u dva strogo identična crteža, u svim vidljivim i razgovijetnim aspektima istih linija, boja, forme, formata, debljine namaza, tehnike uopće. Međutim, jedan je crtež »slikara«, a drugi »spretnog tehničara« — »zanatlije«, iako je javnost obojicu službeno priznala kao slikare. Ta autentična neuočljiva vrijednost čini da jedan od ta dva predmeta predstavlja »sliku« a drugi ne. Da pravo kažem, ono što ja pokušavam postići u svom budućem razvoju, kao izlaz za rješenje mog problema, sastoji se u tome da uopće više ništa ne poduzimam, svjesno i oprezno. Ja pokušavam »tout court« da budem slikar. Bit ću slikar, o meni će se govoriti: »On je slikar«. A ja ću se osjećati »slikarom« upravo zbog toga autentičnim što zapravo neću slikati, ili će se to tako činiti. Činjenica da »postojim« kao slikar bit će slikarsko djelo »najsavršenije iz ovog vremena«. To je ono isto što se zbiva s pjesnikom koji ne piše pjesme, ali u poeziji znači mnogo više od nekog poete, privodeći kraju sve svoje »uloge«, crno na bijelo. Nepristojno je i gnusno stvari materijalizirati ili intelektualizirati.

Već je dovoljno senzibilno ako se u apstraktnom svjesno doživljava poezija, slikarstvo, ili umjetnost uopće.

Slikari nisu stvaraoi u primarnom smislu, kako bi nam se to htjelo ponekad prikazati. Oni nisu proizvođači slika. Umjetničko se stvaranje po mome mišljenju jako razlikuje od animalne ili ljudske reprodukcije.

Slikar, surađujući s arhitektom, na primjer, na dekoraciji jedne nove zgrade, neće više slikati figurativne, apstraktne ili monokromne dekoracije po zidovima, nego će jednostavno, svojom prisutnošću, u susednji s arhitektom, sugerirati konstrukciju zgrade senzibilnost, život i boju. Tako će moderni arhitekt napokon moći razmišljati o najužoj korisnosti svog objekta, a umjetniku-slikaru prepustiti će u novoj atmosferi brigu o umjetničkoj klimi poetsko-slikarskih dostignuća. Dekoraciju će sačinjavati »slikareva osjetljivost«.

Zlato, kojim sam se upravo počeo služiti, za mene je u tom trenutku zaista mnogo značilo!

To su one iste folije zlata koje su se doslovce raspršivale i na najmanje strujanje zraka s ravnog tanjura koji bi se držao u jednoj ruci, dok bi ga druga grabila zamahnutim nožem. A zatim, potez češljem preko kose. Folija koja se oprezno postavlja na površinu pripremljenu za pozlatu svaki put je ispravna zamrznutom vodom. Materiju, u njejoj bitno fizičko kvaliteti, otkrio sam te godine kod »Savagea«. Vraćajući se uveče u svoju sobu stavljao sam monokromne namaze na dva komada bijelog kartona, i tako sve više upotrebljavao pastele. Veoma mi se sviđao tonalitet pastela. Činilo mi se da je u toj materiji svako zrno pigmenta ostajalo slobodno i izdvojeno, i nije

uništeno vezivnim tkivom fiksativa, pa sam mogao realizirati radove velikih dimenzija. Međutim, tek što bi bili fiksirani prskalicom, gubili su sav svoj sjaj pa i ton, ili, ako ih nisam fiksirao, oštetili bi se i malo-pomalo pretvarali u prašinu. Ljepota boje ostala je vidljiva, ali bez prave slikarske snage. Nisu mi se sviđale boje izmiješane uljem. Činile su mi se mrtve. Više od svega dopadali su mi se čisti pigmenti, u prahu kako sam ih najčešće viđao kod trgovaca boje na veliko. Oni kao da su posjedovali neki poseban sjaj, i imali neki svoj neobičan život. Tek to je mogla biti prava boja.

Obojena materija postala je živa i opipljiva.

Rastužim se kad ugledam kako taj prosijani prah, kada se izmiješa s ljepljivom, ili s bilo kakvim drugim sredstvom za učvršćenje na podlogu, gubi svu svoju vrijednost, potamni, a ton izbljedi. Doduše, mogli su se postizati efekti i miješanjem, ali pošto bi se boje isušile, to više nije bilo isto; efektno obojena magija brzo bi iščezavala.

Činilo mi se da je svaka čestica prašine ljepljivom ili vezivnim sredstvom, koje je namijenjeno povezivanju s ostalim česticama i podlogom, uništavana u svojoj individualnosti tkiva. Neodoljivo privučen tom novom formom monokromnog postupka, odlučio sam da otpočnem tehnička ispitivanja, nužna da bi se mogao prihvatiti čist pigment za podlogu, a da se time ništa ne izmijeni. Vlastita vrijednost boje bila bi tada predstavljena slikarski. Prilistič me privlačila mogućnost da se česticama pigmenta pruži apsolutna sloboda, kao da su u stanju prašine.

Mada izmiješane, ipak nezavisne, kao u životu. Jer ako se na bilo kakav način izvrši zatvaranje, to predstavlja atentat na slobodu, a »umjetnost je potpuna sloboda, ona je život« . . .

Da bi se omogućila sloboda ponašanja čestica pigmenta (što sam otkrio kod prodavača boja) koje sam povezao u sliku, trebalo je da ih istrese na pod, jer bi ih nevidljiva snaga privlačnosti zadržala bez mijenjanja u svojoj osnovi. Dotada sam smatrao da takvo rješenje nije moguće, osobito da nije prihvatljivo za ljubitelje likovne umjetnosti, pa čak ni za one koji likovno nisu ozbiljnije obrazovani. Zbog toga sam počeo raditi u klasičnoj slikarskoj formi, slikati monokrome.

Razumije se da je prijašnja tehnika bila, i još je uvijek, na višem nivou. Ja sam se međutim zadovoljavao da ostanem u klasičnom pravokutnom formatu, kako psihološki ne bih vrijeđao gledaoca, koji je tako suočen s obojenom površinom, a ne samo sa ravno obojenom formom.

Tada sam zaželio da predložim, možda pomalo lukavo, slobodno korištenje bojom, stanje beskonačne obojenosti koje nema granica. Cilj mi je bio da publici pružim mogućnost inspiriranja slikarskom materijom, samom po sebi obojenom, koja dopušta da kamen, stijena ili oblak približe gledaoca kozmičkom senzibilitetu bez likovnog ograničenja. Pred jednom tako obojenom površinom taj je gledalac, u granicama »ekstradimenzionalnog«, bio prošet senzibilnošću univerzuma do tog stupnja da bi se osjećao kao »sve u svemu«. Plavo ne poznaje dimenzija. Ono

je izvan svake dimenzije, dok ih, naprotiv, ostale boje posjeduju.

Boje su psihički prostori: crveno, na primjer, simbolizira vatru koja oslobađa toplinu. Sve boje navode na asocijacije konkretnih, materijalnih, opipljivih ideja, koje su to apstraktnije što je njihova priroda stvarnija i vidljivija.

Treba konstatirati: vatra je plava, a ne crvena ili žuta. Da bismo se u to uvjerali, dovoljno je da vizuelno osmotrimo srce. Oskudne mogućnosti perspektive u slikarstvu »trompe-d'oeil«, kako se to pravilno kaže, apanaža su impotentnih koji osjećaju da su promašeni skulptori. Pravi slikar živi jedino u svojoj boji i on je miješa, postavlja je na cijelo svoje platno, reklo bi se zato da je još jednom utke u svoje uženje o napetog površini, koja treba da mu je urođena. »U umjetničkom djelu postoji neko dostojanstvo kojega nema u čovjeku. To biva kad je čovjek dostojanstven i ozbiljan, pa ne može stvarati drugačija djela« (Delacroix). Slikari pobornici linija, forme i konture za skulpture su inferiorni. Slika je, prije svega, boja sama po sebi.

#### Činjenica je da sam slikao . . .

Činjenica je da petnaest godina slikam monokrome. Činjenica je da sam stvorio mogućnost imaterijalnog slikanja. Činjenica je da sam manipulirao snagama praznine. Činjenica je da sam obrađivao vatru i vodu, i da sam iz vatre i vode stvarao slike.

Činjenica je da sam predložio novu koncepciju muzike svojim djelom: »Simfonija-monotonizam-tišina«.

Činjenica je da sam u ostalim bezbrojnim avanturama sakupio prethodnicu jednog kazališta praznine.

U vrijeme svojih prvih iskustava, prije petnaest godina, nikada ne bih povjerovao da ću jednog dana iznenada osjetiti potrebu da se opravdam, potrebu da zadovoljim vašu želju da saznate zašto i čemu služi sve ono što se zbilo, zašto i čemu ono što je za mene veoma opasno, to jest utjecaj moje umjetnosti na mlade generacije umjetnika u današnjem svijetu. Ja sam preneražen, slušajući kako jedan dio njih smatra da predstavljam opasnost po budućnost umjetnosti, da sam jedan od onih nesretnih i štetnih proizvođača našeg vremena koje je nužno potpuno eliminirati i uništiti, prije nego što bi se zlo proširilo. Očajan sam što je uopće i potrebno da ih obavještavam kako moje namjere nisu ni bile takve; zašto je uopće potrebno da se, iako s osjećajem zadovoljstva, opravdam pred onima koji i ne vjeruju u sudbinu velikog broja pokušaja. Nemoćan sam da se izjasnim o onome što će se dalje dogoditi. Sve što mogu reći jest da se danas više ne osjećam uplašen kao nekada pred mišlju o budućnosti.

Svaki se umjetnik osjeća pomalo zbunjen kad se od njega traži da objasni svoje djelo. Jer, njegova djela trebalo bi da govore sama po sebi, posebno ako su u pitanju vrijedna djela. Kao zaključak, što bi trebalo da poduzmem — da li da se za-

ustavim na ovom? Ne! Jer ono što nazivam »neobjašnjivom slikarskom senzibilnošću« apsolutno osporava takvo subjektivno rješenje.

Onda...

Onda se prisjećam onih riječi, za koje sam neočekivano dobio inspiraciju, a i zabilježio jedne večeri: »Umjetnik budućnosti bit će možda onaj koji će vječnom tišinom izražavati slikarstvo i koji neće biti sputavan bilo kakvom koncepcijom dimenzijel« Posjetioc galerija, uvijek ista lica, slična svim ostalima, u svojoj će memoriji odnositi to neizmjerivo slikarstvo koje je nastalo iz onog nepomirljivog u ljudskoj senzibilnosti. Potrebno je uvijek i u neprekidnoj fizičkoj fluidnosti stvarati i ponovo stvarati, što omogućuje realnu kreativnost praznine. Jednako kao što sam godine 1947. stvorio djelo: »Simfonija-monotonost-tišina«, komponirano od dva dijela. U prvom, enormni stalan zvuk praćen je tišinom. U drugom dijelu, golemom i širokom, morao sam dati neograničenu dimenziju. Danas se pripremam za pokušaj da prikažem ispisanu sliku onoga što predstavlja kratku historiju moje umjetnosti, a i za njom će na kraju moje izložbe slijediti nepatvorena dirljiva tišina.

Moja će se izložba zaključiti stvaranjem neodržive tišine, »a posteriori«, u našem zajedničkom prostoru, što napokon i nije drugo do prostor samo jednog živog bića. Dobrim dijelom to sve ovisi o uspjehu moje slike, ispisane u njenoj početnoj tehničkoj i zvučnoj fazi. Tek će tada neobična tišina »a posteriori« usred šuma, isto tako uspješno kao i u čeliji fizičke tišine, uvjetovati stvaranje nove i jedine zone slikarske senzibilnosti nematerijalnog. Budući da sam danas postigao tu točku prostora i spoznaje, namjeravam zaostati neki korak, retrospektivno u mom razvoju. Kao neki olimpijski šampion u ronjenju, najkvalitetnijoj sportskoj disciplini, treba da se pripremam na zaronjavanje u budućnost današnjice, uzmičući krajnje oprezno, i ne smeđuci s uma ovu granicu danas svjesno dostignutu — imaterijalizacijom umjetnosti. Kakva je svrha toga retrospektivnog putovanja u vremenu? Samo bih htio da ne padnemo kao plijen onog fenomena sna koji opisuje osjećaje i pejzaže a koji bi bio izazvan našim naglim ateriranjem u prošlost. Ta je prošlost, precizno rečeno, psihološka prošlost, antiprostor koji sam ostavio iz sebe u toku zbivanja proživljenih za ovih petnaest godina.

Danas se osjećam izuzetnim entuzijastom u odnosu na »loš ukus«. Moje je intimo uvjerenje da u samoj biti lošeg ukusa postoji snaga sposobna da stvori stvari koje su daleko od onoga što se tradicionalno naziva umjetničkim djelom. Hoću da se poigram ljudskom sentimentalnošću, njenom »morbidnošću«, hladnokrvno i okrutno. Odnedavno sam postao neka vrsta grobara umjetnosti (zar nije interesantno, u ovom času služim se riječima svojih neprijatelja!). Neka su od mojih najnovijih djela mrtvačka nosila i grobovi. Istodobno, uspijevao sam da slikam vjetrov, služeći se u tom cilju plinskim plamenovima, snažnim i šištaćim, od kojih su neki dosegali tri ili četiri metra

visine. Plamenom sam jedva dodirivao površinu slike, tako da je ona obilježavala spontani trag vatre.

Imam prijedlog dvostrukog karaktera: najprije bi trebalo da se registriše sentimentalnost čovjeka u suvremenoj civilizaciji, zatim tragovi koje je uvjetovala ova ista civilizacija, pa i trag vatre. Na tu ideju došao sam zbog praznine koja je oduvijek bila moja osnovna preokupacija. Siguran sam da u srcu postoji praznina, kao što u srcu čovjeka treba da postoje i vatre koje se razgranjuju.

Svaka realnost sama po sebi može biti protivurječna, ali mogu biti autentični principi objašnjavanja univerzuma. Vatra je odista jedan od tih autentičnih principa, u biti međusobno protivurječnih, jer u isto vrijeme može biti slast i mučenje u srcu i u izvoru naše civilizacije. Ali šta u meni izaziva ovo istraživanje sentimentalnosti? Valjda ne izrađa superbombe i super-mrtvačkih nosila? Šta u meni izaziva ovo istraživanje tragova vatre? Zašto je potrebno da sam tražim taj njen Trag? Čemu služi sav taj stvaralački napor, ako se ne vodi računa o njegovu kozmičkom položaju, o predočivanju čiste fenomenologije. To predočivanje uvijek je izdvojeno od forme, i bit je neposrednog, trag Neposrednog. Prije nekoliko mjeseci, na primjer, osjetio sam potrebu da registriрам ponašanje atmosfere, primajući na nekakvom platnu trenutne tragove proljetnih oborina, vjetrova s juga, munja. Je li potrebno precizirati kako je taj najnoviji pokušaj rješavan iz nužde? Na primjer, putovanje iz Pariza u Nici bilo bi gubljenje vremena da ga nisam iskoristio za obilježavanje vjetrova. Položio sam platno, svježe namazano bojom, na krov mog bijelog Citroena. I dok sam grabio putem br. 7, sto kilometara na sat, toplina, hladnoća, sunce, vjetar, kiša, učinili su da je moje platno prerano ostarilo. Tri-deset ili četrdeset godina bilo je koncentrirano u jednom danu. Jedina nepogodnost toga plana sastojala se u tome što se cijelim putem nisam mogao odvojiti od svoje slike. Moj je cilj, prije svega, da dobijem trag neposrednog u prirodnim predmetima, bez obzira na to kakva je incidencija i kakve su uvjetovanosti ljudske, životinjske, vegetalne ili atmosferske prirode.

Želio bih sada upozoriti na fazu moje umjetnosti koja je najznačajnija ali i zacijelo najmanje poznata. Ne znam hoćete li mi vjerovati ili ne, ali to je kanibalizam. Poslije svega, ako već moramo biti individualisti, zar ne bi bilo bolje da umremo pod bombama?

Veoma mi je teško da razvijam tu ideju koja me je godinama mučila. Zato vam je predajem onakvu kakva jest, da biste mogli izvući zaključke u pogledu onoga što ja mislim da je budućnost umjetnosti. Ako ponovo učinimo korak natrag, prateći liniju moga razvoja, dolazimo do vremena u kome sam mislio da slikam, služeći se kao četkicom živim bićima. To je bilo prije dvije godine. Cilj takvog prilazanja bio je u tome da za sve vrijeme stvaranja postignem i održim definitivnu i neprekidnu vezu između slike i sebe. Mnogi su kritičari poželi dizati poviku da takvim načinom slikanja jedino oživljava onu tehniku koja je

definiрана kao »action painting«. Sada bih želio da se dobro upamti da se to iskustvo razlikovalo od »action paintinga« po tome što sam ja, zapravo, potpuno odvojen od svakog fizičkog angažiranja za vrijeme stvaralačkog procesa. Citirao bih samo jednu grešku podržanu deformiranim idejama koje širi međunarodna štampa. Govorit ću o onoj grupi japanskih slikara koji su se s najvećim žarom služili mojom metodom, na zaista neobičan način. Ti su se slikari, jednostavno, pretvarali u žive četkice. Zaranjajući u boju i kotrljajući se po svojim platnima postajali su predstavnici »ultra-action-paintinga«! Ja osobno nikada ne bih pokušao da se sam uvaljam u boju, da bih se tako pretvorio u živu četkicu. Naprotiv, redje bih obukao svoj smoking i navukao bijele rukavice. Ni na pamet mi ne bi palo da ruke umažem lakom. Izdvojeno i udaljeno, pod mojim nadzorom i prema mojim uputama, nastaje moje umjetničko djelo. Tek u posljednjoj fazi ja se uključujem da bih, neokaljan, miran, i savršeno svjestan svega onoga što se događa, prisustvovao ceremoniji i bio spreman da prihvatim umjetnost pri njenu radnju u opipljivom svijetu. Šta me je dovelo do antropometrije...? Odgovor je sadržan u djelima koja sam izradio između 1956. i 1957. u vremenu kad sam sudjelovao u onoj velikoj avanturi stvaranja slikarske imaterijalne senzibilnosti. To je bilo tek što sam oslobodio atelje od svih ranijih djela. Rezultat: prazan atelje. Jedino što sam fizički mogao poduzeti, bilo je da ostanem u svom ateljeu. Moja se stvaralačka aktivnost u slikarskim imaterijalnim situacijama tada veličanstveno manifestirala. Pa ipak, malo-pomalo, postajao sam nepovjerljiv prema samom sebi, ali nikada prema imaterijalnom. Od toga časa uzimao sam plaćene modele, kao što rade svi slikari. Međutim, za razliku od ostalih, jedino sam htio da radim u društvo modela, a ne da mi oni poziraju. Proveo sam zaista mnogo vremena sam u onom praznom ateljeu, pa nisam više htio da ostajem sam u onoj praznini zadivljujućeg plavila koje tek što se nije rascvjetalo.

Ma koliko se to činilo čudno, podsjetite se kako sam bio savršeno svjestan toga da nikada nisam bio zahvaćen onom vrtoglavicom svojih prethodnika, suočenih s apsolutnom prazninom koja je očigledno autentičan slikarski prostor. Ali koliko bih još dugo mogao biti siguran u ispravnost nečega takvog? Nekada je umjetnik odlazio svome subjektu, radio je u polju. Danas se slikari sa štafelajem moraju zatvarati u svoje ateljee, da bi uspoređivali zemaljska ogledala sa svojim platnima. To me je podstaklo da se praktično služim modelima. To je bio jedini način da izbjegnem opasnost zatvaranja u spiritualne sfere i prekidanja s najelementarnijim ostacima zdravog razuma. Forma tijela, njegova linija, njegove neobične boje, koje osciliraju između života i smrti, za mene nisu imale nikakvog značenja. Jedino je atmosfera mesa, osjećajna i čista, za mene od interesa. Odstranjujući ništavilo, otkrio sam prazninu. Značaj slikarskih i materijalnih zona što potječu iz dubine praznine, koji je tog časa uspio da dominira, bio je odista materijalan. Smatrao sam neprihvatljivim da za novac prodajem te slikarske

nematerijalne zone. U zamjenu za najvišu imaterijalnu kvalitetu pretendiro sam na najvišu kvalitetu materijalne kompenzacije, na šipku čistog zlata. Ma kako se to činilo nevjerovatno, već sam prodao veći broj takvih imaterijalnih slikarskih ostvarenja. Mnogo bi se moglo reći o mojoj avanturi u imaterijalnom i u praznini. Ja sam sâm uronjen u suvremenu izradu pisane slike. Sve dok nisam u toku svoga monokromnog plavog perioda iz 1957. postao svjestan onoga što sam definirao kao slikarsku senzibilnost, nije mi se činilo da bi slikanje trebalo da bude funkcionalno vezano za gledanje. Ta slikarska senzibilnost postoji izvan nas, a usprkos tome pripada našoj sferi. Mi ne privajamo sebi nikakvo pravo na posjedovanje života. Jedino posredstvom senzibilnosti moći ćemo stjecati život. Senzibilnost nam omogućuje da nastavimo život na nivou njenih, u osnovi materijalnih, manifestacija, razmjena i trampama koje predstavljaju univerzum prostora i neizmjernog totaliteta prirode. Imaginacija, to su kola senzibilnosti! Prenijeti iz imaginacije (efikasne) stizemo do doticanja života, onog istog života koji je sâm po sebi apsolutna umjetnost. Apsolutna umjetnost, to jest ono što smrtnici nazivaju u vrtoglavi oduševljenja totalitetom umjetnosti, uporno se materijalizira. Ona se pojavljuje u svakidašnjici, dok ja ostajem na jednom mjestu, geometrijski definiranom na volumetrijski neobičnim tragovima. Objasnjene uvjetovanosti koje su me dovele do slikarske senzibilnosti sa stoje se u intimnoj snazi monokroma plavog perioda iz godine 1957. Taj period monokroma plavog bio je plod moga traženja, onog što je u slikarstvu nemoguće definirati, a što je majstor Delacroix bio kadar da signalizira u svom vremenu. Od 1946. do 1956. moja iskustva s monokromima, izrađenim u bojama različitim od plave, nisu na mene nikada tako djelovala da smetnem s uma osnovnu istinu našeg vremena, da forma danas više nije jednostavna linearna vrijednost prožimanja. Kao mladić godine 1946, ispisivao sam svoje ime s druge strane neba, za vrijeme jednog fantastičnog »realističko-imaginarnog« putovanja. Onog dana, kad sam ležao ispružen na plaži u Nici, počeo sam mrziti ptice koje su letjele po mom plavom nebu bez oblaka, jer su one pokušavale napraviti rupe na mom najvećem i najljepšem djelu.

Potrebno je potamaniti ptice, do posljednje.

Tada ćemo mi, ljudska bića, steći pravo da se razvijamo u punoj slobodi, bez ikakve fizičke ili duhovne zapreke. Ni projektili, ni rakete, ni sputnici neće moći stvoriti od čovjeka »osvajачe« prostora. Ta nas sredstva jedino pokreću opsjenama suvremenih mudraca, koji se neprestano nadahnjuju romantičarskim i sentimentalnim duhom, svojstvenom 19. stoljeću. Čovjek neće uspijeti da zaposjedne prostor jedne suvremenim strašnim snagama. Neće moći osvojiti prostor, »što je nesumnjivo njegova najveća želja«, dok ne prožme prostor vlastitom senzibilnošću. Senzibilnost je čovjeka snažnija od materijalne realnosti. Svoju senzibilnost on može i okušati u prirodi, bilo da je riječ o prošlosti, sadašnjosti ili budućnosti! U

tome i jest naša autentična sposobnost za izvandimenzionalnu akciju!

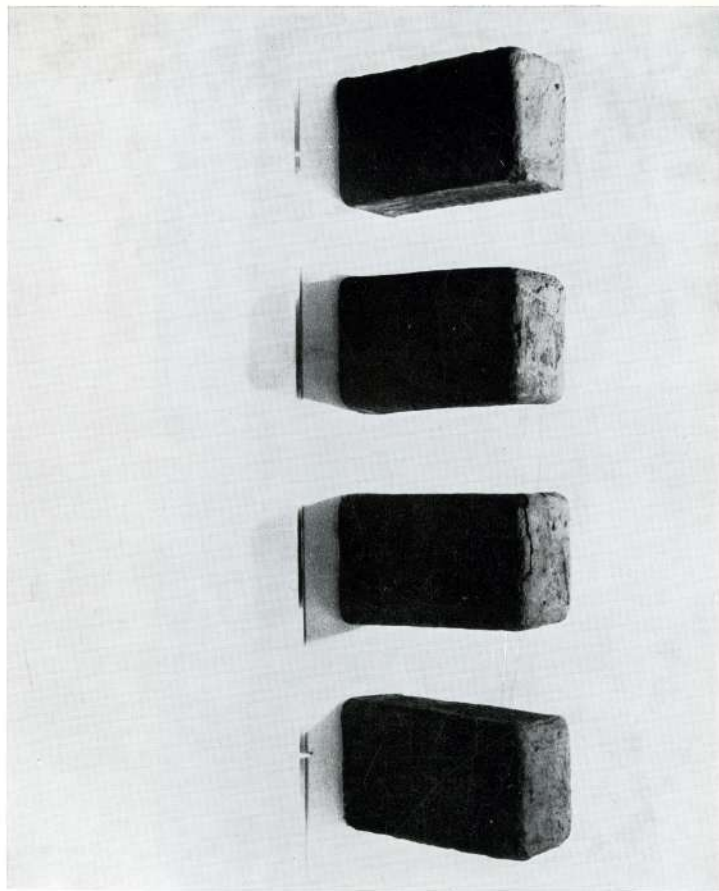
Ako je potrebno, evo nekoliko dokaza o onome što tvrdim: Dante je u »Božanskoj komediji« opisao apsolutno precizno ono što nijedan putnik njegovog vremena ne bi mogao razumno otkriti: nevidenu konstelaciju sjeverne hemisfere, poznatu pod nazivom »Croce del Sule«. Jonathan Swift, u svom djelu »Putovanje u Laponiju«, pružio nam je udaljenosti i periode kruženja dvaju satelita Marsa koji su dotada bili potpuno nepoznati. Kad ih je otkrio, američki astronom Asaph Hall potvrdio je, godine 1877, da su njegove mjere bile jednake Swiftovim. Zahvaćen panikom, nazvao ih je Phobos i Deimos, to jest »Strah« i »Teror«. Sada sam ponovo pred vama s ove dvije riječi: »Strah« i »Teror«, spreman da uronim u prazninu.

Dug život (materijalnom!

A sada...

Zahvaljujem vam na ljubaznoj pažnji.

Yves Klein

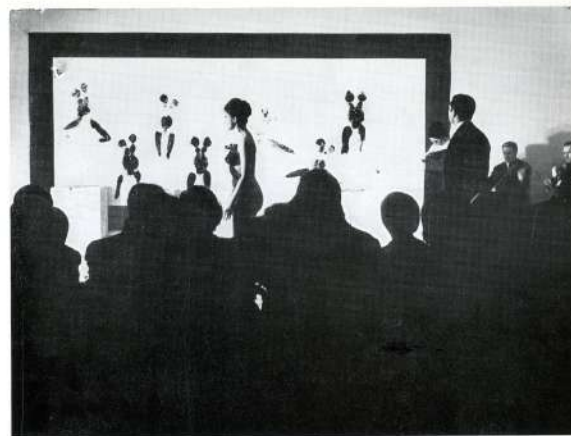


(Napisano u suradnji s Neil Lérvine i Johnom Archambaultom i prvi put objavljeno u studenom 1962. u katalogu izložbe u Galeriji Iolas, Njujork)

skulptura S/1 3/4/5 (četiri elementa)



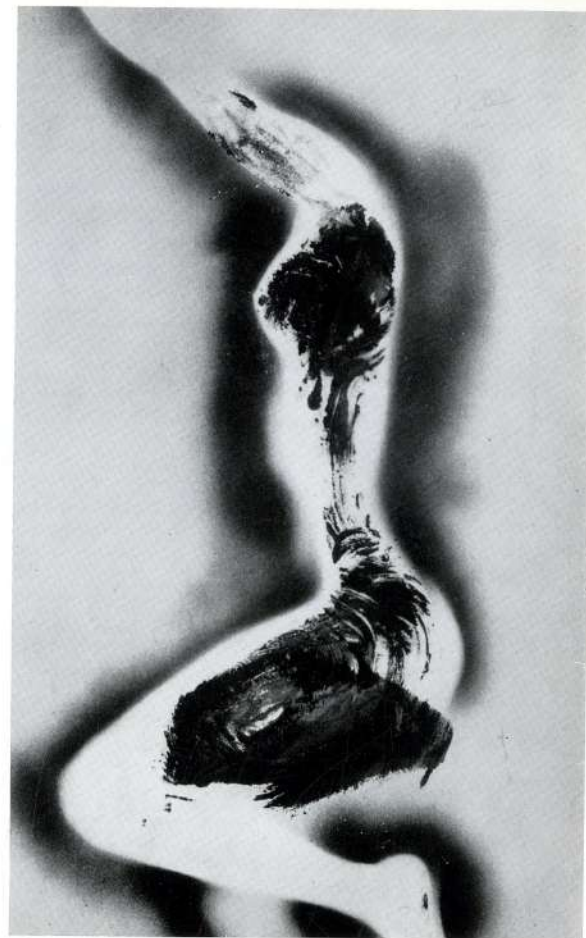
reljef RP 10



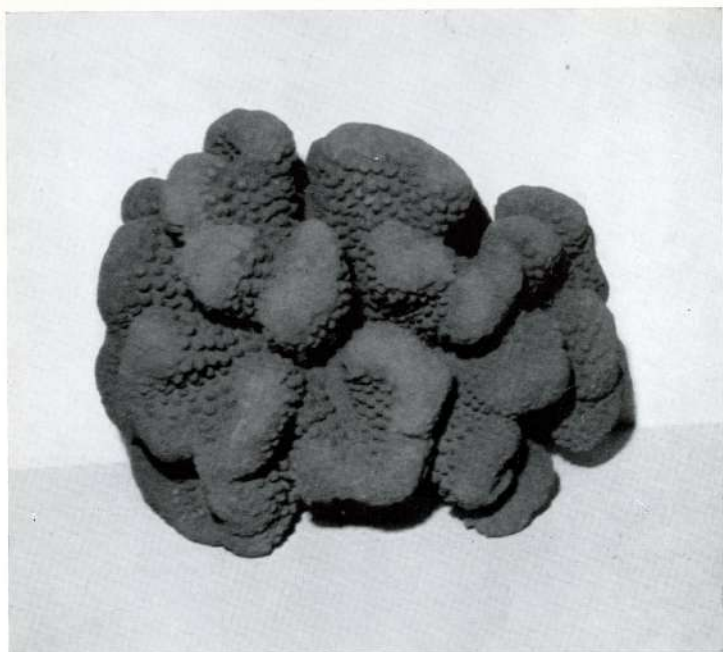
Javno izvođenje antropometrije  
uz pratnju orkestra



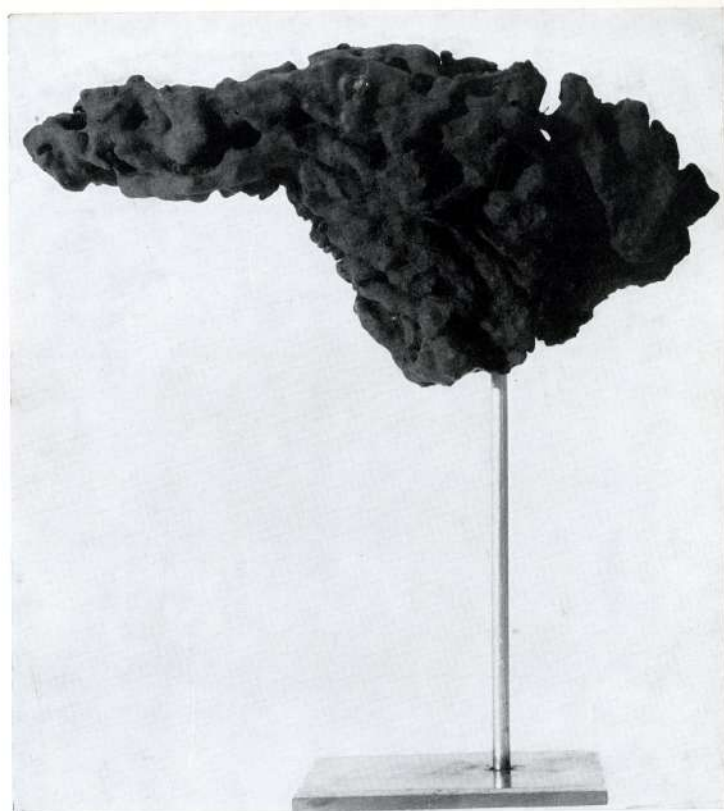
antropometrija ANT 3



antropometrija ANT 45



spužva SE 22



spužva SE



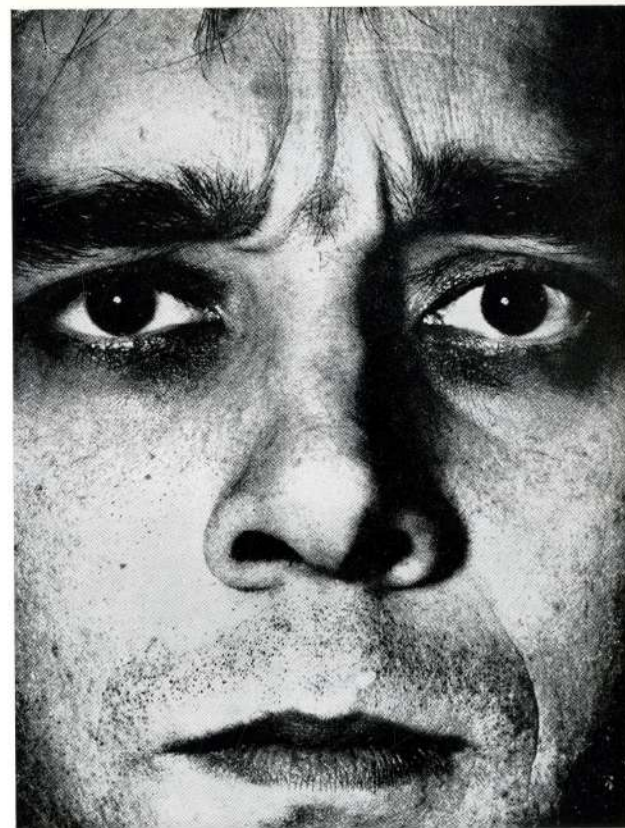
vetra — boje FC 20



reljef PR 1 — arman

katalog

1	crveni monokrom MP	—	slikano platno na drvenoj ploči	900 × 500 mm	privatno vlasništvo, pariz
2	skulptura S 1/3/4/5 (četiri elementa)	1956	kombinirana tehnika	195 × 120 × 95 mm	privatno vlasništvo, pariz
3	skulptura S 6	1956	kombinirana tehnika	195 × 60 × 65 mm	privatno vlasništvo, pariz
4	plavi monokrom IK B 62	1957	paravan od 5 plietna	1500 × 700 mm	privatno vlasništvo, pariz
5	skulptura S 18	1957	plavi metal	730 mm	privatno vlasništvo, pariz
6	skulptura S 22 — taktična skulptura	1957	kombinirana tehnika	500 × 500 × 1430 mm	privatno vlasništvo, pariz
7	plavi monokrom IK B 42	1960	slikano platno na drvenoj ploči	1990 × 1530 mm	privatno vlasništvo, pariz
8	plavi monokrom IK B 50	1960	slikano platno na drvenoj ploči	1990 × 1530 mm	privatno vlasništvo, pariz
9	plavi monokrom IK B 68	1960	slikano platno na drvenoj ploči	1990 × 1530 mm	privatno vlasništvo, pariz
10	plavi monokrom IK B 69	1960	slikano platno na drvenoj ploči	1990 × 1530 mm	privatno vlasništvo, pariz
11	zlatni monokrom MG 10 — tišina je zlatca	1960	zlatne folije na platnu	1480 × 1140 mm	privatno vlasništvo, pariz
12	antropometrija ANT 66	1960	karton	1570 × 3120 mm	privatno vlasništvo, pariz
13	antropometrija ANT 79 — širošimae	1960	karton	1395 × 2805 mm	privatno vlasništvo, pariz
14	kozmogonija vjetra COS 10	1960	pigment na kartonu	930 × 730 mm	privatno vlasništvo, pariz
15	crvena kozmogonija COS 17	1960	kaširano	645 × 490 mm	privatno vlasništvo, pariz
16	kozmogonija COS 18	1960	kaširano	655 × 500 mm	privatno vlasništvo, pariz
17	reljef sa spužvom RE 1, BLU	1960	spužva u boji na drvetu	2000 × 1500 mm	privatno vlasništvo, pariz
18	reljef sa spužvom RE 40, BLU	1960	spužva u boji na drvetu	2000 × 1500 mm	privatno vlasništvo, pariz
19	reljef RP 3 — sla tombe — ci-git l'espace	1960	kombinirana tehnika	1250 × 1000 mm	privatno vlasništvo, pariz
20	spužva SE 3	1960	plava spužva	470 mm	privatno vlasništvo, pariz
21	spužva SE 19	1960	plava spužva	500 mm	privatno vlasništvo, pariz
22	spužva SE 22	1960	plava spužva	410 mm	privatno vlasništvo, pariz
23	spužva SE 33	1960	plava spužva	420 mm	privatno vlasništvo, pariz
24	spužva SE 78	1960	plava spužva	190 × 80 mm	privatno vlasništvo, pariz
25	spužva SE 81	1960	plava spužva	240 mm	privatno vlasništvo, pariz
26	spužva SE 83	1960	plava spužva	125 mm	privatno vlasništvo, pariz
27	spužva SE 86	1960	plava spužva	120 × 180 mm	privatno vlasništvo, pariz
28	spužva SE 89	1960	plava spužva	410 mm	privatno vlasništvo, pariz
29	spužva SE 93	1960	plava spužva	210 mm	privatno vlasništvo, pariz
30	kozmogonija kiše COS 12	1961	pigment na papiru	760 × 1050 mm	privatno vlasništvo, pariz
31	tragovi vatre F 45	1961	papir na drvenoj ploči	720 × 1030 mm	privatno vlasništvo, pariz
32	tragovi vatre F 54	1961	papir na drvenoj ploči	1580 × 2200 mm	privatno vlasništvo, pariz
33	tragovi vatre F 24	1961	papir na drvenoj ploči	1390 × 300 mm	privatno vlasništvo, pariz
34	zlatni monokrom MG 6	1961	zlatne folije na platnu	600 × 480 mm	privatno vlasništvo, pariz
35	reljef RP 10 — evropaa—afrikae	1961	obojeno drvo i poliester	860 × 650 mm	privatno vlasništvo, pariz
36	reljef RP 11 — evropaa—afrikae	1961	obojeno drvo i poliester	760 × 530 mm	privatno vlasništvo, pariz
37	skulptura 37 — crvena kiša	1961	11 šipki, obojeno drvo	2050 mm	privatno vlasništvo, pariz
38	skulptura S 36 — plava kiša	1961	12 šipki, obojeno drvo	2050 mm	privatno vlasništvo, pariz
39	reljef RP 4	1961	poliester i drvo	540 × 380 mm	privatno vlasništvo, pariz
40	antropometrija ANT 3	1961—1962	kaširano	1230 × 820 mm	privatno vlasništvo, pariz
41	reljef PR 1 — arman	1962	otisak u poliesteru na zlatnom fondu	1760 × 940 mm	privatno vlasništvo, pariz
42	zlatni monokrom MG 7	1962	zlatne folije na platnu	1980 × 1530 mm	privatno vlasništvo, pariz
43	antropometrija ANT 45,	1962	kaširano	1240 × 750 mm	privatno vlasništvo, pariz
44	tragovi vatre F 39	1962	papir na drvenoj ploči	795 × 1990 mm	privatno vlasništvo, pariz
45	vatre — boje FC 1 — tragovi vatre u boji	1962	papir na drvenoj ploči	1420 × 3000 mm	privatno vlasništvo, pariz
46	vatre — boje FC 20 — tragovi vatre u boji	1962	papir na drvenoj ploči	1160 × 890 mm	privatno vlasništvo, pariz



## Biografski podaci

- 1928 Yves Klein rođen u Nici, Francuska, u porodici slikara Frizza Kleina i Marie Raymond.
- 1944—46 Studij na Akademiji za pomorku trgovinu. Studij na školi za orijentalne jezike, Nice, nakon čega Yves Klein mijenja nekoliko zanimanja od prodavača knjiga (Nice), uzgajivača konja (Irska), do sudjelovanja u džez-orkestru Claudea Luthera (Pariz).
- 1947 Bavljenje disciplinom judo. Studij kozmogonije, Rosacroce. Prvi monokromi, uspoređo s komponiranjem («Simfonija-Monotono-Silenzio»)
- 1948—53 Putovanja po Evropi, Aziji. Boravak u Japanu gdje na institutu Kōdōhan dobiva crni pojas juda.
- 1954 Povratak u Evropu. Boravio u Španjolskoj u svojstvu direktora španjolske federacije juda. Edicija 10 monokroma u Madridu s predgovorom Claudea Pascala.
- 1955 Prvi kontakti s Pierreom Restanyjem.
- 1956 Prve skulpture, te aerostatičke skulpture bez postamenata. Bengalske vatre. Prve tapiserije. Sudjelovanje na debatnim konferencijama u I. C. A. u Londonu. Pierre Meury snima Kleinovu kompoziciju «Simfonia-Monotono-Silenzio». Pneumatska faza, ili faza praznine.
- 1957—59 Dekoracije u Operi, Gelsenkirchen.
- 1957—62 Bavljenje sa «Cession des zones de sensibilité picturale immatérielle».
- 1958 Upotreba spužvastih materija.

## Podaci o izložbama

- Prva izložba monokroma u Galerie de Solitaire, Pariz.
- Izložba u Galerie Colette Allendy, Pariz (Monokromne propozicije) s predgovorom Pierrea Restanyja pod naslovom «Trenutak istine». Sudjelovanje na prvom festivalu avangardne umjetnosti u «Città Radiosa», Corbusierovom stambenom naselju.
- Izložba »11 monokromnih propozicija« u Galleria Apollinaire, Milano. Sudjelovanje na izložbi »Salon Comparaison«, u Musée d'art moderne, Pariz. Izložba »Monochrome« u galeriji Iris Clert, Pariz. Izložba »Pigments purs« u Galeriji Colette Allendy, Pariz. Izložba »Yves, le monochrome« u galeriji »One«, London. Izložba u galeriji Kamer, Düsseldorf.
- Izložba u galeriji »Schmel«, Düsseldorf. Sudjelovanje na izložbi »Arte Nucleare« u Milanu. Sudjelovanje na izložbi »Internationaler Bericht der Gesellschaft der Freunde Junger Kunst« u Kunsthalle, Düsseldorf.
- Izložba »La sensibilité picturale à l'état de matière première« u galeriji Iris Clert, Pariz (travanj). Izložba »Vitesse pure et stabilité monochrome« u galeriji Iris Clert, Pariz (studeni), u zajednici sa Jeanom Tinghalyjem. Izložba »Reliefs-éponges« u galeriji Iris Clert, Pariz.

1959

1960

1961

1962

1963

1964

1965

1966

1967

Izložba »Participation immatérielle« u »Hessenhuse«, Antwerpen. Sudjelovanje na izložbi »Mladi aktualni slikari« u Künstlerhaus, Beč. Sudjelovanje na I. bijenalu mladih, Pariz. Sudjelovanje na izložbama »XI premio Lisone«, Rim, te u muzeju Leverkusen i galeriji Leo Castelli, New York.

Izložbe »Antropometrije« u Galeriji »Staempfli«, New York, i galeriji »Rive droite«, Pariz. Izložba »Antagonisme« (monogold i osjetljive zone imaterijalne slikarske osjedajnosti) u Musée des arts decoratifs, Pariz.

Izložba u muzeju »Haus Lange« u Krefeldu (monokromi i fontane plamena). Veljača. Izložba u Francuskom centru za istraživanje plina (slike s vatrom i vodom). Izložba u galeriji »La Salita«, Rim. Izložba monokroma u galeriji L. Castelli, New York. Sudjelovanje na izložbi grupe novog realizma u galeriji Apollinaire, Milano. Sudjelovanje na izložbi novog realizma u Parizu. Sudjelovanje na međunarodnom salonu fotografije u Bibliothèque nationale, Pariz. Retrospektivna izložba sa zapisima Yvesa Kleina u galeriji

»Tokyo«, Tokio. Retrospektiva u galeriji Alexandera Iolasa, New York. Izložba »Antagonisme II — Objekte« u Musée des Art decoratifs, Pariz (projekti značne arhitekture, portret slikara d'Armana).

Kleinovi radovi na izložbi »Slikarstvo našeg vijeka« u Krefeldu. Izložba u galeriji Tarica, Pariz (monokromi i slike izvedene plamenom).

Izložbe u Lausanni (Galerie Bonier), Düsseldorfu (Galerie Schmel), Berlinu (Kunstakademie), Beču (Museum des XX Jahrhunderts), Haagu (izložba novog realizma), Stockholmu i Kasselu («Documenta III»).

Izložbe u Parizu (galerija »André Schoeler Jr«, galerija Alexandera Iolasa) i u Bruxellesu (Palais des beaux arts). Retrospektiva u Stedelijk muzeju u Amsterdamu.

Izložba u Muzeju moderne umjetnosti, Stockholm, i galeriji Bonier, Lausanne. Retrospektiva u Palais des beaux arts, Bruxelles.

Retrospektiva u muzeju Loisiana u Humlebaeku, Danska. Retrospektive u Kunsthalle, Nürnberg, i u Pragu (Narodna galerija).

1968

Kleinovi radovi izlagani na kolektivnim izložbama u Pasadeni (USA), Muzeju moderne umjetnosti u Stockholmu, u Londonu, Darmstadtu (Kunsthalle), Nürnbergu (Kunsthalle), galeriji Couturier u Parizu i Kasselu (Documenta IV).

1969

Izložbe Kleinovih radova u Parizu (Musée des arts decoratifs), Grenoblu (Musée des arts modernes), Torinu (galerija Martano), Milanu (galerija Blu), Rimu (galerija Del'Obelisco), Nürnbergu (Umjetnički muzej).

1971

Izložbe u Torinu (Gradska galerija moderne umjetnosti) u Beogradu (Muzej savremene umetnosti) i u Zagrebu (Galerija suvremene umjetnosti).