

# LA CREACIÓN IMPOSIBLE

## «PASEOS ETÉREOS» EN TORNO A YVES KLEIN

MIGUEL USANDIZAGA

«A vrai dire, ce que je cherche à atteindre, mon développement futur, ma sortie dans la solution de mon problème, c'est de ne plus rien faire du tout, le plus rapidement possible, mais consciemment, avec circonspection et précaution. Je cherche à être «tout court». Je serai un «peintre». On dira de moi: c'est le «peintre». Et je me sentirai un «peintre», un vrai justement, parce que je ne peindrai pas, ou tout au moins en apparence. Le fait que «j'existe» comme peintre sera le travail pictural le plus formidable de ce temps.»

Yves Klein

«Paradoja del arte: la aceptación de la imposibilidad de la creación es la condición necesaria de la creación estética.»<sup>1</sup>

Clément Rosset establece esa paradoja para continuar inmediatamente proponiendo la consideración del hundimiento del *Titanic* como acontecimiento capaz de disparar la risa trágica, la «risa exterminadora».

Sólo quiero recordar ahora un momento de aquella narración: «cuando el fuerte bandazo del buque ya parcialmente cubierto por las olas no dejó lugar a dudas de que, a pesar de los dieciséis compartimentos estancos, algo no iba. A causa de este brusco cambio de clima emocional, se ordenó a los músicos, cuyos pies ya se bañaban en el agua salada, que interrumpieran su concierto para entonar algunos cánticos: *Más cerca de Ti, Dios mío, más cerca de Ti...* Semejante desgracia es en verdad lamentable, conmovedora y trágica. Pero también es, considerada desde cierto ángulo, una historia cuyo poder cómico puede parecer bastante violento...»<sup>2</sup>

Desde ese ángulo —el de la coincidencia de la risa con la tragedia— quisiera comentar algunos momentos de la vida y la obra de Yves Klein. En esa vida y esa obra hay otros ejemplos «de lo que puede ser cierto tipo de comicidad, cierta forma de risa que pertenece propiamente a la perspectiva trágica»; una «risa corta... que no desemboca en perspectiva alguna», como la que produce el engullimiento. «Engullimiento, es decir, eliminación sin restos, desaparición que no compensa aparición alguna, puro y simple dejar de ser.»<sup>3</sup>

Yo, en el fondo, debo tener mala opinión de Yves Klein. Si no, no entiendo de qué me viene el empeño —del que no consigo librarme desde que me han pedido que escriba sobre él— en explicar de qué le conozco. Como si Klein fuera una mala compañía con la que temiera ser descubierto. Ocurrió de la siguiente manera: esforzándome en considerar el espacio escénico como lugar para estudiar las relaciones entre arte y vida, encontré, en un texto de Mario Manieri-Elia sobre historia del teatro, una alusión al «teatro del vacío» de Yves Klein.<sup>4</sup>

Cuando conseguí encontrar ese texto de Klein,<sup>5</sup> me pareció *déjà-vu*, arte como desmantelamiento del arte, casi medio siglo después, por ejemplo, de la «charla dadá» pronunciada por Richard Hülsenbeck en la Galería Neumann de Berlín el 18 de febrero de 1918:

«Señoras y señores:

Hoy tengo que decepcionarles; espero que no me lo tomen demasiado a mal. Pero si me lo toman a mal, me da exactamente lo mismo. Nos hemos reunido aquí para una lectura de poetas. Ustedes desean oír a algunos poetas..., ustedes desean absorber la cultura. Ustedes han pagado dinero para poder absorber la cultura. Pero como les he dicho, debo decepcionarles. Me he decidido a dedicar esta lección al dadaísmo... Por favor, sigan tranquilos, no se les causará ningún sufrimiento corporal. Lo único que les podría suceder es esto: que ustedes hayan gastado inútilmente su dinero. En este sentido, señoras y señores: ¡Viva la revolución dadaísta!»<sup>6</sup>

¿Qué añade la propuesta del «teatro del vacío» de Klein a la charla dadá de Hülsenbeck?

Nada.

Por una parte, la de Klein es una repetición superflua, tautológica (¡de lo que ya era grito mudo, insignificante!). Pero, al mismo tiempo, es la única continuación posible de la revolución dadaísta, de la revolución del antiarte: el arte ya no puede recuperar su condición anterior. Tal como lo formula Theodor Adorno: después del antiarte, el arte «ya no puede ser pensado sin tener en cuenta este momento. Esto quiere decir nada menos

1. Clément ROSSET, *Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica*. (Barcelona, Barral, 1975, p. 213). Hay en la *Teoría Estética* de Theodor ADORNO (Madrid, Taurus, 1971, pp. 180-181) una fórmula muy similar: «La paradoja de todo arte nuevo es conseguir algo rechazándolo... La experiencia estética... es la posibilidad prometida por la imposibilidad».

2. ROSSET, *op.cit.*, pp. 214-215.

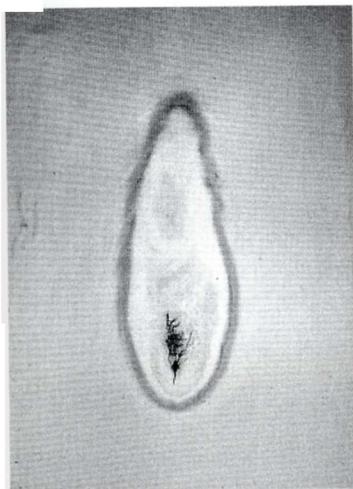
3. ROSSET, *op.cit.*, pp. 216-217.

4. Mario MANIERI-ELIA, «Il teatro moderno», en *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio XVII*, 1975., pp. 380-381.

5. Yves KLEIN, «Le théâtre du vide», en *Yves Klein. Catalogue de l'exposition* (París, Centro Georges Pompidou, 1983, pp. 360-361).

6. Cit. en Ángel GONZÁLEZ, Francisco CALVO, Simón MARCHAN, *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*. (Madrid, Turner, 1979, p.1983) Hay en Richard HUELSENBECK (ed.), *Almanaque Dadá* (Madrid, Tecnos, 1992, p. 80) otra versión completamente diferente de lo que debe ser sin duda la misma conferencia. Aunque a mí me gusta mucho más la versión citada, menciono la otra para los aficionados a mirar dedos antes que cielos, señale quien señale.

Yves Klein, *Hiroshima*, ANT 79, 1961.



Yves Klein, *Peintures feu-couleur*, FC 13, y FC 21, 1961.

que el arte tiene que salir de su propio concepto para poder serle fiel».<sup>7</sup>

Que el arte ya no puede más que vagar fuera de sí, como un espectro incapaz de plenitud, de satisfacción, de reposo, como un *zombie*, como un «muerto viviente».

Que el arte sólo puede continuar existiendo en su disolución, en su negación, repitiendo una y otra vez el momento único e irrepetible de su desaparición en el vacío.

Del reconocimiento de esa condición paradójica (pervivir en la desaparición) procede la totalidad de la obra de Klein: el teatro del vacío en el que actores y público no pueden entrar nunca jamás, la exposición del vacío, el salto eternizado al vacío, las sombras fijas de los cuerpos ausentes en las «antropometrías» (sudarios, vidas reducidas ni siquiera a cenizas: a sombras en Hiroshima), la obra de arte inexistente: los «monocromos», cuadros no pintados, o, mejor todavía, los rituales de «venta-cesión de zonas de sensibilidad pictórica inmaterial» en que se trata sólo de dejar constancia, de dar testimonio de la desaparición de la obra...

Ya no es, como en los *ready-made* de Duchamp, que «cualquier cosa será una obra de arte si yo lo decido»; es que «nada será una obra de arte si yo lo decido». Ésa es la aportación fundamental de Yves Klein a la historia del arte. Y la que es importante para Klein no es la relación entre «arte y vida», sino entre «arte y *vide*»: entre arte y vacío. Entre arte y ausencia. Entre arte y muerte: «El cuadro no es más que el testigo, la placa sensible que ha visto lo que pasó... Mis cuadros... son testigos inmóviles, silenciosos y estáticos de la esencia misma del movimiento y de vida en libertad que es la llama de la poesía durante el momento pictórico... Mis cuadros son las "cenizas" de mi arte...»<sup>8</sup>

El proyecto del *théâtre du vide* aparece como ilustración en el catálogo de la exposición *Yves Klein* del Centro Georges Pompidou: un catálogo fascinante, casi literatura de ficción, en el que la realidad —si es que lo es— imita al arte, en el que se presenta un artista que si no hubiera existido, habría que inventarlo para poder explicar el arte contemporáneo, o solamente por el gusto de leer de él.

La posibilidad de que Yves Klein sea un personaje de fic-

ción no es tan descabellada. Contra lo normal en la mayoría de los artistas, del paso de Klein por este mundo quedan relativamente pocas evidencias. Como del de Marcel Duchamp: muchos museos muestran con toda tranquilidad no los originales, sino simples reproducciones o imitaciones de sus obras. Y, en cambio, ¿se imaginan ustedes un museo que expusiera sólo copias de cuadros famosos? Un texto de Klein explica perfectamente el grado de radicalidad de su avance hacia la creación nula, hacia la obra ausente: «En la conferencia/discusión del I.C.A. de Londres, un hombre se levantó y gritó, furioso: "Todo esto es una broma gigantesca; ¿qué pensar de una sinfonía con una sola nota continua?"» «Entonces tuve la victoria desde el primer momento, tenía allí mi magnetófono, en el que había grabados varios gritos humanos muy largos y continuos. Descendí del estrado por toda respuesta, cogí el magnetófono para ponerlo sobre la mesa y enchufarlo: la sala rugía de gozo. El gesto me había dado la victoria porque no pude finalmente pasar los sonidos y los gritos, no había ninguna toma de corriente por allí...»<sup>9</sup> No sólo con una única nota continua: Klein hacía música sin ningún sonido, en silencio absoluto.

Me doy cuenta de que caigo en la tentación de describir la obra de Klein como si fuera toda ella absolutamente inmaterial. Y sin embargo en ella hay materia y sensualidad. En las esponjas, en el color IKB, en los retratos-relieves, en las excavadoras del espacio que construyó con Jean Tinguely. Klein, soberbio, despiadado antiartista de lo inmaterial... Pero también Klein artesano de su obra y amigo entrañable. Yves Klein, «megalómano sin complejo de persecución».<sup>10</sup>

Recuerdo la emoción sentida ante un cuadro de Mondrian: el rastro de un trabajo lentísimo, el cuidado un poco infantil con el que las tiras (¡no líneas!) de pintura negra giraban sobre los cantos de la superficie (¡no plano!) de tela, la condición estrictamente material del cuadro como tela pintada... «La pintura moderna, incluso cuando se limita al óleo y al disolvente... hace subir y penetrar los materiales "en el espesor" del plano de composición esté-

7. ADORNO, *op.cit.*, p.47.

8. Yves KLEIN., cit. en *Yves Klein, op.cit.*, p. 1973.

9. Yves KLEIN, cit. en *Yves Klein., op.cit.*, p. 1979.

10. Jean TINGUELY, cit. en *Yves Klein, op.cit.*, p. 254.

tica. Por este motivo resulta tan erróneo definir la sensación en la pintura moderna como asunción de una planeidad visual pura... Se ha podido decir de Mondrian que era un pintor del espesor... Se trata de una pintura que ya no tiene fondo, porque "lo que hay debajo" emerge...».<sup>11</sup> Tal vez el origen de mi encono contra Klein sea que no le perdona la muerte de «un joven artista japonés»:

«Fue entonces cuando llegó una noticia terrible: un joven artista japonés, en parte influido por el salto de Yves y por sus Antropometrías (quizá muy especialmente por la huella *Hiroshima*) se había matado lanzándose desde lo alto de un gran edificio a una tela tendida sobre la calzada; había legado previamente la tela al museo de arte moderno de Tokio que, según dicen, la rechazó.»<sup>12</sup>

Eso no es una foto, podemos parafrasear a Magritte. Entonces, ¿qué es? Lo que a Loos le parecía una habitación en la que se había producido un suicidio, si esa habitación había sido diseñada por Van de Velde: «Eso, ¿qué es exactamente...? ¡Una blasfemia sobre la muerte!»<sup>13</sup>

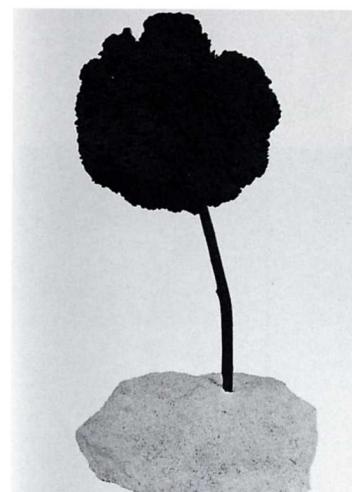
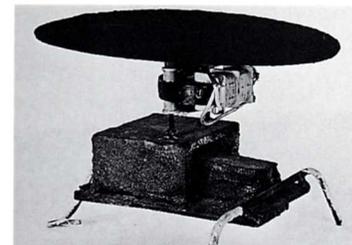
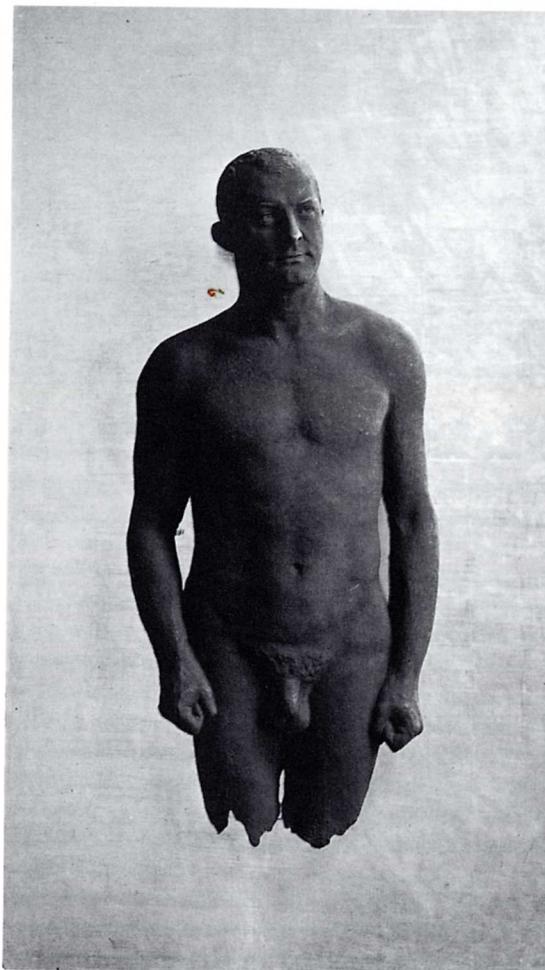
Eso no es una foto: es un montaje, una superchería. Una palabra hueca, dicha a la ligera, aunque mortal. Pero bien mirado: ¿a mí qué me importa ese desconocido, improbable, absurdo «joven artista japonés»? ¿existió realmente? «Dios nos lo dio, Dios nos lo ha quitado. En este paso del ser al no-ser no motivado por ningún factor necesario —de ahí la necesaria alusión a Dios— reside la motivación de la risa vinculada a una perspectiva trágica.»<sup>14</sup>

Aquel joven artista japonés se había tomado al pie de la letra, literalmente, la entrada de Klein, el pintor del espacio, en el vacío.

Una palabra dicha a la ligera, aunque mortal... Cuentan (Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal) que Peter Altenberg le dijo a un joven desesperado, enamorado sin demasiada respuesta (de la mujer de Loos): «Muérete, es una diosa». El otro se suicidó. Y también cuentan que sintiéndose Altenberg solo y enfermo, sus amigos se reunieron en su casa para ver cómo podían ayudarle. En aquella reunión, cuando la señora Loos estaba explicando que no debían hacer nada, que no había nada más bello que verle morir, que no debían estorbar la maravilla de esa muerte, saltó Altenberg: «¡Oca estúpida! ¡maldita oca estúpida! ¡yo no quiero morir! yo quiero un cuarto caliente y una estufa de gas, una mecedora, una pensión, mermelada de naranja, caldo y *filets mignon*, ¡yo quiero vivir!»<sup>15</sup>

La palabra que puede matar (la tragedia: «estaba escrito», «ya te lo habíamos dicho»...), la palabrería vana, inútil (la comedia: «¡No me digas...!»): los materiales de la *tragicomedia* que con el título *La palabra* escribió Arthur Schnitzler a partir de esos dos acontecimientos de la vida de Peter Altenberg.<sup>16</sup>

La posibilidad/imposibilidad de la palabra y también del arte: el tema principal de la obra del artista al que más reiteradamente alude Theodor Adorno en su *Teoría esté-*



Yves Klein, Retrato relieve de Arman, PR 1, 1962.

Yves Klein y Jean Tinguely, *Escavatrice de l'espace*, S 19, 1958.

Yves Klein, *Sculpture éponge*, SE 205, 1958.

tica: Samuel Beckett. «Las obras de Beckett no son trágicas ni cómicas, pero mucho menos son mezclas de tipo tragicómico, tal como las etiquetaba un profesorcillo de estética. Sus obras son la condena histórica de esas categorías en cuanto tales... son lo cómico convertido en trágico, no son cómicas en sentido alguno...»<sup>17</sup>

Llamémosles, pues, *comitragedias*: «Lo trágico y lo cómico se hunden en el arte nuevo y así se conservan en él, en su ocaso».<sup>18</sup>

Todo el arte moderno es arte de lo sublime: «lo sublime forma hasta nuestros días una moda ininterrumpida desde el principio de los tiempos modernos, una moda a la vez continua y discontinua, monótona y espasmódica. Lo "sublime" no lleva siempre su nombre, pero está siempre presente... No hay pensamiento contemporáneo del arte y de su final que no sea, de una manera o de otra, tributario de lo sublime, ya se refiera a ello expresamente o no».<sup>19</sup> Hoy no cabe ya hablar de «bellas artes», sino sólo siempre de «artes sublimes».

11. Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona, Anagrama, 1993, p.196).

12. Thomas Mc EVILLEY, cit en Yves Klein, *op.cit.*, p. 57.

13. Adolf LOOS, «Cómo vivimos», en «Das Andere», *Carrer de la Ciutat* 9-10, 1980, p. 29.

14. ROSSET, *op.cit.*, p. 216.

15. Hugo von HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Aufzeichnungen* (Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1959, p. 135).

16. Arthur SCHNITZLER, *Das Wort, Tragikomödie in fünf Akten* (Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1966).

17. ADORNO, *op. cit.*, p. 441.

18. ADORNO, *op. cit.*, p. 262.

19. Jean-Luc NANCY, «L'Offrande sublime» en Aa. Vv., *Du sublime* (Belin, 1988, p. 38)

Conferencia en la Sorbona, 3 de junio de 1959.

Yves Klein realizando las primeras *Peintures feu-coleur* en el *Centre d'essais du Gaz de France* en febrero de 1961.



Lo sublime está considerado como paradoja en Kant, en su caracterización —que en mi opinión abre una nueva era en la historia del arte— de lo sublime como «placer negativo».<sup>20</sup> También Schopenhauer define lo sublime como contraste, como contradicción no resuelta: quien está dominado por el sentimiento de lo sublime «(...) reconoce con toda evidencia la naturaleza doble de su conciencia; se siente individuo, fenómeno frágil de la voluntad (...) una nada que desaparece pero al mismo tiempo se siente sujeto inmortal del conocimiento puro (...) siente que esta lucha aterradora de la Naturaleza no es más que su propia representación, y que él mismo, en la tranquila contemplación de las Ideas, es un ser libre y ajeno a toda voluntad y toda miseria. Tal es la impresión perfecta de lo sublime.»<sup>21</sup> Lo sublime nos hace comprender a la vez el mundo como *voluntad* y como *representación*, tal es la singularidad de ese sentimiento.

Nada hay de particular, pues, en que Theodor Adorno insista en la paradoja de lo sublime, y lo haga converger con su contrario: «Lo sublime, al final, se transforma en

su contrario (...) La frase de que de lo sublime a lo ridículo hay sólo un paso la ha acogido la historia y la ha confirmado en todo su horror, como lo expresó Napoleón cuando cambió su suerte. En su significado originario, la frase quería decir que un estilo grandioso, un proceder patético, cuando falla la relación entre sus exigencias y su posible realización, casi siempre a causa de la presencia subrepticia de algo pedestre, tiene efectos cómicos. Pero lo que se apunta en ese deslizamiento es algo que sucede en lo sublime en cuanto tal (...) El arte más avanzado encuentra en la comedia algo trágico, lo sublime y el juego convergen».<sup>22</sup>

Lo sublime —el arte contemporáneo, que arrastra el deslizamiento de lo sublime a lo ridículo— cuestiona el arte y la estética. Escribe Jean-Luc Nancy: «Un *arte suspendido*, o un cuestionamiento del arte en el propio arte, en tanto que obra o en tanto que tarea, eso es lo que lo sublime pone en juego (...) Por una parte, es la estética, como disciplina filosófica regional, la que es recusada por el pensamiento del arte que lo sublime ha tomado (...) Por otra parte, es el arte que se suspende y que se estremece, como lo dice Adorno, es el *arte que tiembla al borde del arte*, dándose por tarea algo distinto del arte, otra cosa que las obras de las bellas artes o que las bellas obras de arte: algo “sublime”».<sup>23</sup> Aunque Philippe Lacoue-Labarthe discrepe con algunas partes del razonamiento de Nancy, coincide con él en lo fundamental: «(...) yo no hablaría de “recusación” de la estética, sino de un *desfondamiento de la estética: lo sublime abisma la estética. hunde su mismo suelo*».<sup>24</sup> Los subrayados son míos, y quieren recalcar la íntima relación entre lo sublime y la presencia y fascinación de un abismo, del vacío.

20. Immanuel KANT, *Crítica del juicio*, pgf. 23.

21. Arthur SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación*, Libro III., pgf.39.

22. ADORNO, op. cit., pp. 260-261.

23. NANCY, op. cit., 40.

24. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, «La vérité sublime», en *Du Sublime*, op. cit., 115.



*La atracción del abismo*<sup>25</sup> es la memorable expresión acuñada por Rafael Argullol para definir un rasgo fundamental de la pintura del paisajismo romántico. También Gilles Deleuze y Félix Guattari acuden a una imagen similar para describir algunas de las pinturas de Turner: «La tela se hunde en sí misma, es atravesada por un agujero, una llama, una explosión (...) La tela está verdaderamente rota, rajada por lo que la agujerea. Tan sólo sobrenada un fondo de niebla y oro, intenso, intensivo, atravesada en profundidad por lo que viene a rajarla en su amplitud: la esquicia. Todo se mezcla, y ahí se produce la abertura, el agujero (y no el hundimiento)».<sup>26</sup>

*Mise en abîme*; «desdoblamiento interior»<sup>27</sup>: la presencia en la obra de la propia obra como fragmento, del propio autor como personaje. También es el de Klein arte de la *mise en abîme*, arte suspendido sobre un vacío, arte que cuestiona la propia posibilidad de su existencia, su suelo. Pero es que además, según Klein, «un peintre doit peindre un seul chef-d'oeuvre: lui-même, constamment»<sup>28</sup>: la vida del artista es su mejor obra. Y ¿se puede poner eso en *abîme*?

Pervivir en la desaparición: de ahí también un intento reiterado en el arte contemporáneo, y en Klein: salir del tiempo, convertir lo efímero en eterno. Todo eso suena



un poco heroico, y en cambio, hacer durar eternamente lo que se ha concebido como transitorio, por ejemplo la vanguardia, tiene un peligro, que constituye la otra cara de Klein: «el concepto de vanguardia, reservado durante decenios a la escuela más progresista de turno, tiene algo de la comicidad de una juventud envejecida».<sup>29</sup> La repetición de la vanguardia, la permanencia de la vanguardia –y también Klein: comicidad de una juventud envejecida. Conservar el arte en el momento mismo de su desaparición. Detener el tiempo: *Le journal d'un seul jour*. Para conseguirlo, convertirse en dios: «Yves comienza, como Dios en persona, en la propia fecha del diario: "Yves Klein presenta el domingo 27 noviembre 1960" (¡Fiat lux!)»<sup>30</sup>

Salir del tiempo:

Hacia delante, hacia lo nuevo, que es la «negación de lo que ya no puede seguir siendo», hacia lo nuevo que es «hermano de la muerte».<sup>31</sup>

La falsa foto del salto de Klein en el vacío «es ante todo una imagen que anula el tiempo, la imagen de una escapada fuera de los límites de la historia y de las contingencias...»<sup>32</sup>

Salir del tiempo:

Hacia atrás, hacia la tradición: ser, por ejemplo, caballero de la Orden de los Arqueros de san Sebastián. Clasicismo como afán de pervivencia, de eternidad inmaterial: crear oro. Crear, como decía Klein, «pésanteur-lumière».

Dictar conferencias en la Sorbona.

Inmortalizar las fórmulas, patentarlas en el registro de la propiedad intelectual: la fórmula de pintura IKB (International Klein Blue), o una tabla de plexiglás rellena de pigmento puro... (La patente de la fórmula del color IKB produce una ambigüedad: por una parte, nadie puede usarlo sin pagar a Klein derechos de autor, pero, al mismo tiempo, cualquiera puede usarlo, sólo copiando su fórmula... Y además, ¿puede patentarse un color?)

Tradicionalismo: «Guardar las formas». La boda de Klein el domingo 21 de enero de 1962, fecha del aniversario de la muerte de Luis XVI, con guardia de honor de dignatarios de la Orden de los Arqueros de san Sebastián



Klein y Rotraut, que luce una corona IKB, salen de la iglesia bajo las espadas de los caballeros de la Orden de los Arqueros de san Sebastián.

Yves Klein vestido con el uniforme de la Orden de los Arqueros de san Sebastián delante de un monogold, 1962.

Invitación a la boda de Yves Klein y Rotraut Wecker, el 21 de enero de 1962.

25. Rafael ARGULLOL, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico* (Barcelona, Bruquera, 1983).

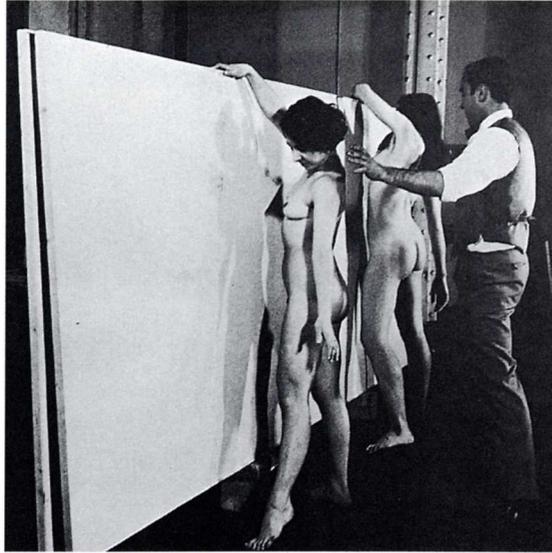
26. Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (Barcelona, Paidós, 1985, p. 138).

27. Hay una buena definición de ese recurso en Antonio RISCO, *Azorín y la ruptura con la novela convencional* (Madrid, Alhambra, 1980, pp. 68 y ss.) Por ejemplo, p. 70: «(...) el juego de una representación que se refleja en sí misma (en un espejo o en otro cuadro, simulado en el interior del cuadro real, cuando se trata de pintura; historia dentro de una historia, en literatura; teatro dentro del teatro, etc.), y que, por tanto, se cierra en una esfera o se ahonda en una repetición indefinida... Al descubrirse el espacio también se ha descubierto el vacío. Ver también, acerca de este mismo asunto, Leon LIVINGSTONE, *Tema y forma en las novelas de Azorín* (Madrid, Gredos, 1970) (especialmente en pp. 36-69, aunque esa cuestión de la indiscernibilidad entre realidad y ficción que la *mise en abîme* desencadena recorre todo el libro, y nos envía a muchos otros. Por ejemplo, pp. 236-237: «Dice Sartre: "Un des traits les plus singuliers de notre époque littéraire c'est l'apparition, ça et là, d'oeuvres vivaces et toutes négatives qu'on pourrait nommer des anti-romans... il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier, d'écrire le roman qui ne se fait pas, qui ne peut pas se faire, de créer une fiction qui soit aux grandes oeuvres composées de Dostoievsky et de Meredith ce qu'était aux tableaux de Rembrandt et de Rubens cette toile de Miró, intitulée *Assassinat de la peinture*. Ces oeuvres étranges et difficilement classables ne témoignent pas de la faiblesse du genre romanesque, elles marquent seulement que nous vivons à une époque de réflexion et que le roman est en train de réfléchir sur lui-même"». (Jean-Paul Sartre, «Préface» a *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute) (subrayados M.U.) Yves Klein –un contemporáneo de Livingstone, Sartre y Sarraute, no lo olvidemos– también sintió la fascinación del abis-



Yves Klein y Jean Tinguely, 1958.

Yves Klein realizando las primeras *Peintures feu-couleur* en el *Centre d'essais du Gaz de France* en febrero de 1961.



mo del desdoblamiento interior. Así, quiso vivir metido entre espejos. Lo recuerda Jean Tinguely en una entrevista: «Dominique de Ménéil: Vous parliez d'un projet de miroirs, vous disiez qu'il songeait à remplir les murs et le plafond de l'atelier.

Jean Tinguely: Les murs, le sol et le plafond.

D. de M.: Il en avait parlé, ou bien c'était une idée?

J.T.: Il n'a pas pu le faire. Mais s'il avait eu un peu d'argent, il l'aurait fait. Ce n'était pas un projet qu'il envisageait seulement, ou éventuellement de faire.

Ça, c'est évident» (cit. en *Yves Klein, op. cit.*, p. 257).

28. Yves KLEIN, cit. en *Yves Klein, op. cit.*, p. 178.

29. ADORNO, *op. cit.*, p. 41.

30 Thomas Mc EVILLEY, cit. en *Yves Klein, op. cit.*, p. 54.

31. ADORNO, *op. cit.*, p. 36.

32 Thomas Mc EVILLEY, cit. en *Yves Klein, op. cit.*, p. 53.

33. Yves KLEIN, cit. en *Yves Klein, op. cit.*, p. 246.

34. ADORNO, *op. cit.*, p. 45.

35. El salto en el vacío serviría como prueba del aire. Lo digo por si alguien se anima a interpretar a Klein en clave «masónica».

formada a la salida de la iglesia de Saint-Nicolas-des Champs, con Klein vestido de caballero de la misma orden y Rotraut luciendo una corona IKB...

La angustiada petición de Klein a santa Rita: «vuélveme, a mí y a todas mis obras, totalmente invulnerable. Así sea».<sup>33</sup>

Todos esos esfuerzos estaban condenados al fracaso: las películas que peor envejecen, a las que les pesan más los años y el paso del tiempo, las más incapaces de salir de él, son las de «ciencia ficción» y las «de romanos». Sucede lo mismo con el plexiglás y con la *Cosmogonía* de los Rosa Cruz.

En toda la aspiración a la intemporalidad —a la inmortalidad— de la obra de Klein resuena además la observación de la *Teoría Estética* de Adorno sobre la «intención de duración»: «La intención de duración parece haber estado lejos de los períodos creativos. Probablemente se hace aguda sólo cuando la duración es problemática y las obras de arte, al sentir su interna debilidad, se aferran a ella.»<sup>34</sup>

Siempre que recuerdo la imagen de Yves Klein le veo el 18 o 19 de julio de 1961 retratado en un taller del Centro de ensayos de *Gaz de France*, realizando una de sus pinturas de fuego, con la ayuda de un bombero uniformado que sostiene una manguera de la que brota apenas un chorrito de agua ridículo que contrasta con la indudable potencia de fuego del aparato lanzallamas de Yves Klein. La mirada entre indiferente, aburrida y vagamente concentrada del bombero contrasta igualmente con el decidido entusiasmo juvenil de Klein. Además de sugerirme la broma de llamar a Klein artista *pompier*, esa foto me recuerda a *La flauta mágica*. Tamino y Papageno. Se han repartido entre ellos los papeles exactamente igual que los personajes de Mozart y Schikaneder, y parecen estar pasando juntos las pruebas del agua y del fuego.<sup>35</sup> Pero Klein y su inseparable escudero-bombero pasan las pruebas a la vez, no una después de otra.

Paradoja de la creación: crear, pintar, quemar, destruir, salvar, inundar un cuadro, ¡todo a la vez!

Hay otra foto parecida: muestra a Klein y a Tinguely en el estudio de este último. Klein está irreconocible, completamente «movido» y dedicado a no se sabe qué actividad frenética. Tinguely parece encoger las manos como si tuviera miedo a recibir un golpe. Otra vez el mismo contraste entre el furor destructor (fuego, martillazos...) de la creación artística, y el tiempo lento de la artesanía, el tiempo detenido de la obra acabada.

A duras penas, desdoblándose, trabajando con otros, como sea... Klein quiso alcanzar el «doble privilegio» que Albert Béguin reconocía a Heinrich von Kleist: «la lucidez absoluta del *artista* —en el sentido preciso en que esa palabra designa al artesano de la obra— y la oscuridad necesaria al *poeta*, llevado por la exaltación dionisí-



ca, que no sufre ninguna confrontación de sus mitos personales con un mundo exterior al que no reconoce ya ninguna realidad».<sup>36</sup>

Pintar con fuego..., pero acompañado por un bombero; tirarse de la ventana..., pero avisar antes a los yudocas del club del otro lado de la calle para que tiendan una lona (y hacer jurar a Rotraut y a los fotógrafos, Shunk y Kender, que no dirán nada de la red)<sup>37</sup>: simulaciones del suicidio, ganas de atraer atención y cariño.

Klein se sentía al parecer poco amado. La puesta en escena de su propia muerte («ci-gît l'espace»), más que un ritual de iniciación, en el que tras la asunción de la muerte se produjera un renacer, parece una representación histérica: una llamada de atención. «Y si me muero, ¿qué, eh? ¿eh?» (la mirada de pena de Klein a Rotraut cuando ella deposita una corona de flores IKB sobre la tumba «Ci-gît l'espace».)

«Su final fue perfectamente mítico y anunciado por signos premonitorios. La muerte se acercaba a él y él parecía ser consciente. El 13 de mayo murió Franz Kline y Joan Miró, creyendo que se trataba de Yves, envió su pésame a Rotraut. Yves conservaba esa carta en su bolsillo; la enseñaba a sus amigos para divertirse. El 2 de junio escribió a Miró: «Sólo unas letras, justo para demostrarle que estoy bien vivo».<sup>38</sup>

Siempre que me acuerdo de Klein, está en la oscuridad de un cine, sintiéndose morir de vergüenza, de ridículo... «11-12 mayo (1962) Klein se dirige al Festival de Cannes

para asistir a la primera presentación del filme de Jacopetti *Mondo Cane*. Saldrá muy tocado y humillado por el retrato que se hace de él. Por la noche sufre su primera crisis cardíaca.»<sup>39</sup>

«Sentado en la sala oscura, rodeado de gentes a quienes había querido impresionar, podía verse en la pantalla: un personaje de tebeo, un nuevo mago Mandrake, con un juego de ojos y manos absurdamente subrayado que la cámara volvía burlesco. Es difícil para cualquiera que admire la carrera de Yves, mirar esa secuencia: la importancia que se da, su aparente falta de distancia irónica, dan casi ganas de huir. (¿Cómo él mismo pudo vivir eso?) Y no era ni siquiera el personaje principal de ese espectáculo de monstruos; simplemente un actor entre otros personajes absurdos y triviales de una serie de *sketches* que mostraban gentes tragando insectos o bebiendo sangre de tortuga.»<sup>40</sup>

«6 junio (1962) Yves Klein muere de una crisis cardíaca en París.»<sup>41</sup>

«La idea de que la película *Mondo Cane* mató a Yves Klein continúa viva, si se creen los testimonios orales.»<sup>42</sup> Probablemente Klein hubiese querido aquella noche ser engullido por la butaca del cine. Desaparecer. Después de un salto al vacío alguien había quitado los colchones o les había dicho a los bomberos que se marchasen.

A Klein no le mató la mentira de su foto trucada del salto al espacio, sino la verdad de la mercantilización absoluta del arte. Decía Adorno que «la obra de arte absoluta se encuentra con la mercancía absoluta».<sup>43</sup> A Klein, alguien le había vendido como si él fuera efectivamente su propio *chef-d'oeuvre*, una obra de arte absoluta, una «zona de sensibilidad inmaterial pura»: puro valor de cambio. Klein había creído ser capaz de controlar, de mantenerse dominando los procesos mercantiles del arte. Y se descubrió repentinamente *mis en abîme*, metido efectivamente en su obra. Vendido.

Klein había, finalmente, entrado en su obra: «cuando

Rotraut coloca la corona de esponja azul sobre la "tumba" *Ci-gît l'espace*, bajo la que reposa Klein.

Yves Klein, Álbum con recortes de la *Vente-cession* a Michael Blankfort, febrero 1962.

36. Albert BÉGUIN, *L'Ame Romantique et le Rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (Paris, Corti, 1939, p. 318).

37. Thomas Mc EVILLEY, cit. en *Yves Klein, op. cit.*, p. 53.

38. Thomas Mc EVILLEY, cit. en *Yves Klein, op. cit.*, p. 60.

39. Cit. en *Yves Klein, op. cit.*, p. 395.

40. Thomas Mc EVILLEY, cit. en *Yves Klein, op. cit.*, p. 59.

41. Cit. en *Yves Klein, op. cit.*, p. 396.

42. Thomas Mc EVILLEY, cit. en *Yves Klein, op. cit.*, p. 66 n. 142. Otra explicación de la muerte de Klein es la que afirma (ver *Yves Klein, op. cit.*, p. 253) que le mató la aspiración de los vapores de las resinas sintéticas que empleó para pintar los relieves de Gelsenkirchen. De ser esa explicación cierta, a Klein le habría matado una obra suya.

43. ADORNO, *op. cit.*, p. 37.



Yves Klein con uno de sus *Rélief éponge*, 1958.



la pintura quiere volver a empezar partiendo de cero, construyendo el percepto como un mínimo ante el vacío, o acercándolo al máximo al concepto, procede por monocromía liberada de cualquier casa o de cualquier carne. Particularmente el azul, que es el que se encarga del infinito, y que hace del percepto una "sensibilidad cósmica", o lo más conceptual que hay en la naturaleza, o lo más "proposicional", el color cuando el hombre está ausente, el hombre convertido en color; pero si el azul (o el negro, o el blanco) es perfectamente idéntico en el cuadro, o de un cuadro a otro, es el pintor quien se vuelve azul –"Yves, el monocromo"– siguiendo un mero afecto que hace que el universo bascule en el vacío, y no deje al pintor por excelencia nada más por hacer».<sup>44</sup> Después, Klein estaba de más; había alcanzado su objetivo: «Los pintores deben parecerse a sus cuadros, que acaban por convertirse en ejemplos para ellos... porque crean, procrean verdaderamente arte, o más bien no; es la propia vida lo que crean, la vida primera, la vida en sí, los verdaderos cuadros crean algo que es la superación de la problemática del arte». <sup>45</sup> La muerte de Klein se produjo por afán de coherencia: no le quedaba más remedio que desaparecer en el vacío. Se convirtió finalmente en uno de sus cuadros: monocromo, vacío, cenizas. Klein encontró el mismo destino que el «pobre hombre rico» que consiguió meter el arte en su casa, vivir en el arte: estaba «completo, acabado», no le quedaba nada más que salir de paseo «con su propio cadáver a cuestas.»<sup>46</sup> Similitud entre las muertes de Klein y Unamuno: morir por vanidad al oír a Millán Astray gritar

«¡muera la inteligencia!». Y diferencia: lo de Klein no parece para tanto; a fin de cuentas, quienes filmaron *Mondo cane* no pretendían más que entretener al público y ganar dinero, ¡no era como para tomárselo tan en serio!

Y, sin embargo, Klein... (y Jackson Pollock, con quien compartía varias obsesiones, de las que sólo citaré dos:

–No saber dibujar: «el arte de Jackson se lanzaba siempre hacia nuevos escándalos, nuevas pruebas, todas edificadas sobre el escándalo original del que Jackson era absolutamente consciente: que era *un pintor que no sabía dibujar*... al menos como se suponía que dibujaban los pintores». <sup>47</sup> Y carecer de la formación académica habitual de los pintores: «Se puede desacreditar la teoría alquímica del arte que Yves predicaba por el simple hecho de que él no sabía, parece ser, «aguantar un lápiz» y se encontraba en consecuencia en la necesidad de avanzar criterios de valor no visuales...»<sup>48</sup>

–Padecer un carácter imposible: el *esprit de discorde* de Klein, su angustia infinita: «es el más angustiado que he conocido. Era inquieto hasta tal punto que no podía dormir. Por las noches tenía que escribir para no desgarrarse de desesperación, y estabilizarse (...) era el hombre más desequilibrado, totalmente desequilibrado (...)»<sup>49</sup>, las borracheras terribles de Pollock. Quienes le quisieron entendieron muy bien el sentido de la frase «la nueva pintura ha echado abajo toda distinción entre arte y vida»: quería decir que «el arte de Jackson estaba yéndose al infierno lo mismo que su vida». <sup>50</sup> Que la equivalencia entre arte y vida sólo se puede dar en su destrucción. Y que, encima, ésa es una destrucción que los otros consideran gratuita, innecesaria y ridícula).

Y, sin embargo, Klein... Aunque nos irrite por su egolatría, por su exhibicionismo o por su ingenuidad, nos debe interesar: es un ejemplo formidable del artista de su tiempo, y de las dificultades de la creación artística (y de la paradoja de la aceptación de la imposibilidad de la creación como condición de la creación artística).

Klein es, además, un genio en el sentido moderno de esa expresión, el que Robert Musil definió para el estado felizmente desaparecido de Kakania: «En Kakania, el genio era un majadero, pero nunca, como sucedía en otras partes, se tuvo por genio a un majadero».

Y, por último, ¿cómo no vamos a amar a Yves Klein, que se declaraba devoto de santa Rita de Cascia (la patrona de los imposibles y las causas perdidas), y que es probablemente el único ser humano al que ha matado una película?

44. DELEUZE-GUATTARI, *¿Qué es la filosofía?* op. cit., p. 183.

45. Yves KLEIN, cit. en Yves Klein, op. cit., p.C.G.P., p. 174.

46. Adolf LOOS, «Von einem armen, reichen Manne», en LOOS, *ins Leere gesprochen 1897-1900* (Wien, Georg Prachner Verlag, 1987). Sobre la condición asesina de la arquitectura como arte, ver Thomas BERNHARD, *Corrección* (Madrid, Alianza Editorial, 1983).

47. Steven NAIFEH, Gregory WHITE SMITH, *Jackson Pollock. Una saga estadounidense* (Barcelona, Circe, 1991, p. 14).

48. Thomas Mc EVILLEY, cit. en Yves Klein, op. cit., p. 39.

49. Jean TINGUELY, cit. en Yves Klein, op. cit., p. 253. Con su angustia, Klein superaba el *handicap* que le atribuye Tinguely: «C'était presque pas concevable qu'un artiste puisse être comme Yves Klein. C'était un handicap: son charme extraordinaire, sa gentillesse, son côté camarade. Il était beau, pas assez moche. Il faut être moche pour être un artiste -ivre ou malade, ou avoir dix enfants. Il était tout simplement superbe, alors, ça, ça agace». (cit. en Yves Klein, op. cit., p. 256).

50. NAIFEH, WHITE SMITH, op. cit., p. 599.