

Yves Klein

GUGGENHEIM BILBAO

OBJEKTUALITATEAREN MITOTIK ESPAZIOAREN ALORRERA: YVES KLEIN-EN ABENTURAK HUTSEAN	3
---	---

OBJEKTUALITATEAREN MITOTIK ESPAZIOAREN ALORRERA: YVES KLEIN-EN ABENTURAK HUTSEAN

NUIT BANAI

“Hutsarekin, erabateko boterea”¹

ALBERT CAMUS-EK YVES KLEINI (1958)

Yves le monochrome, Yves peintures — Yves Kleinen izena bera pintura esploratzeari eskainitako jardunbide estetiko baten sinonimoa da. Hala ere, haren karrera meteorikoan, ingeniari-dandyak, saltzaile-xamanak, gezurti-ameslariak eremu estetiko eta sozial zabalago baten baldintzak berdefinitu zituen, eta lurralde kontzeptual aldakor, jardunbide hibrido baterako bidegurutze, bilakatu zuen monokromoa. Haren obra estetikotik sortzen diren eta haren irudi publikoa biltzen duten kontraesan ugariak gorabehera —orijinaltasunaren eta birtuosismo poetikoaren haren errebindikazio iruzurrezkoak, haren mistifikazio kritikoa eta mito autosortuak, haren erretorika espiritual eta haren estrategia ikusgarriak—, lorpen berezi bat nabarmendu beharra dago: 1948ren, urte hartan sinatu baitzuen Nizako zero urdina, eta 1962ren artean, urte hartan hil baitzen, haren iraultza estetiko polisemikoak abangoardiako artearen egoera aldatu zuen eta frantses esparru soziala birformulatu zuen. Yves Klein 1928ko apirilaren 28an jaio zen Cagnes-sur-Mer-en. Fred Klein margolari figuratiboa zuen aita eta Mary Raymond margolari abstraktua eta Galerie Denis René-ko giroko estilo geometrikoaren jarraitzailea, berriz, ama; Yves Klein objektualitatearen mintzairan hazi zen. Gurasoen giroan murgildua, frantses tradizioa definitu zuen artista, kritikari, bildumagile eta galeria-jabe komunitate batez inguratua igaro zituen Kleinek bere lehen urteak. Hala ere, hamar urtean besterik ez, 1948tik 1958ra, XX. mende osoko arteak oinarritzat zeukan objektualitate-kategoria desagitea eta hura zaharkitu bilakatzea lortu zuen Kleinek eginiko monokromoaren esplorazioak. Artelan bakar errepikaezin eta autonomoak, ilustrazioaren proiektutik sortuak eta haren parte zenak, antolamendu-ahalmen handia zuen². Unitate material trinko eta aura ia mistiko batez hornitu batekin zuen bizi-loturari esker, ziurtasun ontologikora iristeko ahalmena emana zion artelan bakarrak hala bere sortzaileari nola behatzaileari³. Aingura baten gisa, bere subjektibotasun propioaren hondartza lasai eta seguruetan lotua zuen artelan bakarrak gizabanakoa, kanpoko aldaketa-uholdeetatik babesturik bere barne berezitasuna. Banakotasunaren ideia finko, bateratu eta zeharo arrazional bat elikatzeaz gainera, edukiontzi sakratu horrek kolektibitate sozial baten antolamenduan ere parte hartua zuen. Gizarteko alor desberdinetan eginak zituen mugimenduen bitartez, artelana esperientzia erritual kolektiboaren oinarria bihurtu zen, lekukotasun historiko bat transmititzen eta bera zegoen lekua berezitasuna nabarmentzen baitzuen.

Hala ere, modernitatearen eta modernismoaren arteko elkarrekikotasun gero eta handiagoarekin, bazirudien erabateko batasunaren egoera sakratua nortasun bikoitz batean oinarritua zegoela: obraren eta ikuslearen presentzia finkoak eta premiazoak, elkarren arteko eta elkarrekiko harreman batean, bat egiten zuen obraren eta ikuslearen arteko distantzia espazial eta tenporal zeharo kalibratu batekin⁴. Nahiz eta artearen eta bizitzaren aldibereko immanentzia eta alienazio hori abangoardia historikoak bere posibilitate produktiboetan ustiari zuten, eta objektualitatearen amaiera azkartu zuten, kategoriak bizirik iraun zuten —**mito gisa, bederen**— II. Mundu Gerra arte eta gerra bukatu eta berehalako aldia arte⁵. Gerra galdu, eta Vichyko gobernuak armistizioa sinatu ondoren, 1940ko udan, “Atzoko Frantzia ez da jadanik existitzen” esaldian galera konponezinaren sentimendu orokorra eta erabatekoa adierazten asmatu zuen Paul Valéry-k⁶. Gerraren hondamenaren ondoren eta oroimen historikoaren errepresioaren edo zentsura eztabaida ezinaren ondorioz, Frantziak **tabula rasa** egin zuen bere historiaren eta bere esperientziez, eta arrunt azpikoz gora jarri zuen objektualitatearen eta haren auraren etorkizuna. Hala ere, gerra bizi izan zuen belaunaldiak ezin zuten imajinatu desagertu egingo zela berak hezibidetzat jasotako mintzaira, eta mendebaldeko kulturaren euskarria mendez mendez izan zena. Hurrengo hamarraldian, gerra aurretikako garaiko ereduaren oinarrituriko estilo piktoriko multzo bat garatu zen Parisen: Pablo Picasso-k eta Henri Matisse-k aitala handiak izaten jarraitu zuten; abstrakzio geometrikoa —zeinak Mondrian-en pinturan, Zirkulu eta Karratu eta Abstrakzio-Kreazio taldeetan, eta Kandinsky-ren azken aroko pinturan baitzeuzkan sustraiak— loratu egin zen Auguste Herbin, Jean Dewasne, Jean Deyrolle, Alberto Magnelli, Richard Mortensen eta Victor Vasarely bezalako artisten obran; abstrakzio lirikoak, zeinak Surrealismoaren automatismo psikikoa keinu fisikoen mintzaira bihurtu baitzuen, Wols-ek, Hans Hartung-ek, Jean-Paul Riopelle-k, Pierre Soulages-ek, Marie Ramond-ek eta Georges Mathieu-k ordezkatu zuten; eta **Materismoa**, erliebeko enpate lodiak aplikatzeak ezaugarritutako estilo bat, Jean Dubuffet-ek eta Jean Fautrier-ek garatu zuten. Berrikuntza-frenesi hori gorabehera, arte abstraktuko eta figuratiboko joera desberdinen molde estandarra izaten jarraitu zuen objektualitatearen mintzairak. Objektualitatea etengabe erabili izanak —hala existentzialismo konstruktiboaren forma gisa, nola inkontzientearen trabarik gabeko adierazpide gisa edo funtsezko esentziaren balioa handitze gisa— halakoxe konfiantza bat sortu zuen errealtate material egonkor batean, izatearen eta nortasunaren errotze batean, hark, beharbada, berritze soziopolitiko eta moral bat sortu ahal izango zuelakoan⁷.

Frantses abangoardia berriaren ordezkaria izatera iritsiko zen artista gazteen belaunaldi berriarentzat, haien aitzindarien mintzairarekin arte politiko bat sortzea ez zen desiragarria, eta, gainera, ia ezinezkoa zen⁸. Ez bakarrik frogatu zen komunikabide horrek ez zuela jadanik balio, bizitza eta haren jarduerak antolatzeke baldintzak ere erro-errotik aldatu ziren. Iragan hurbil-hurbilaren gainera zetorren suntsipen masiboaren eta isiltasun korapilatsuen aurrean, esperientzia historikoaren hutsunea irudikapen bisualaren oinarria bera bilakatu zen. Kapitalismoa areagotzeak eta frantses estatuaren aldaketa soziopolitikoek handietsi egin zuten hutsune modernoaren presentzia, eta teknologia industrial berriekin eta botere politikoaren forma berriekin bete zuten⁹. Nahiz eta zaila izan kontzeptu-gune kontraesankor hori bisualizatzea, edo are imajinatzea, hutsuneak bete zuten irudimen kolektiboaren espazioa Bosgarren Errepublikaren sortu aurreko urteetan¹⁰. Paris hutsunea esploratzeko erabateko laborategi bihurtzen zen artean, Klein haren adierazle nagusietako baten gisa gailendu zen, monokromoa hautaturik hura artikulatzeko mintzairatzat.

ABSENTZIARA IRISTEA

Testuinguru horretan, aise uler daiteke Kleinek monokromoarekiko zeukan obsesio biolentoa eta maitekorra zergatik hasi zen Mallarmé-ren urdina hartuz. Hogei urterekin, eta Arman eta Claude Pascal umetako adiskideekin Nizako hondartza batean zegoela, Klein zeru urdinaren jabe egin zen, eta bere legezko jabetza bihurtu eta bere lehen obratzat aipatu zuen zeru hura. Arte-objektu absente baten erreklamazio administratibo bitxi hura eta espazio immanentea aldi berean objektualizatu eta estetizatu izana eremu epistemologiko aldakor baten matrizearen barruan ulertu behar dira. Kleinek bultzatutako monokromoaren berpizte ustez espontaneo, hura forma materialaren mugetatik askatzeko eta hurbileko espazioan inskribatzeko haren nahia, premia historikoaren gertaera bat da, zeinak agerian jartzen baitu hala objektualitatearen mintzaira estetiko tradizionalaren desagerpena nola mundua espazio-formatzat sumatua den errealtate historiko baten agerpena¹¹. Aldaketa historiko horren muturreko tirabirak Kleinek bere gaztaroan egin zuen aitorten batean islatzen dira, non esan baitzuen hasia zela “nire zeru urdinean, hodeirik gabeko zeruan, norabide guztietan hegan zebiltzan txoriak gorrotatzen, nire obrarik ederrena eta garrantzitsuena zulatzen saiatzen ari zirelako”¹². Zeruaren jabea izatearen haren sentipenak —askatasun naturalaren sinbolo bat— testuinguru historiko bati erantzuten dio, non askatasun-nahi utopiko lirikoenak ere kontsumo-gizarte aurreratu baten mintzairan besterik ezin baitzitezkeen imajinatu eta adierazi. Kleinek iradokitzen du ezen espazioaren aldiberekotasunarekiko integrazioa objektualitatearen mitoa esploratuz bakarrik lor zitekeela, hura objektu-sistema baten barruan hedatua izan zen modu berean. 1948 eta 1954 urteen artean, Kleinek bidaia luzeak egin zituen Alemanian, Ingalaterran, Irlandan, Espainian, Italian eta Japonian barrena, eta, haietan zehar, Kleinek berak esan zuenez, monokromoak egin zituen, pastelaz eta guacheaz, paperean eta kartoian. Bidaia horien ondoren, Parisen hartu zuen bizilekua, eta hau argitaratu zuenean eman zion ofizialki hasiera bere karrerari: *Yves: Peintures* eta *Haguenault: Peintures*. Porfolio bi sail horietatik 150 ale inprimatu ziren kalitate handiko paperean, eta hainbat koloretako hamar lamina monokromo zeuzkaten, fabrika tindatutako paperean eginak. Laminatako batzuek —guztiak, ez— “Yves” sinadura zuten, bitarteko mekanikoz erreproduzitua, zein hiritan ekoitzi ziren adierazten zuen idazkun batekin batera. Obra enigmatiko horiek —zeinak berrogeita hamarreko hamarraldiaren hasieran munduan zeharreko bidaldietan eginiko obra monokromoaren inbentario bat baitira, ustez— ez ziren garai hartan fisikoki existitzen, eta ez lirateke sekula forma horretan existituko. Kleinen proiektuaren esentziari dagokion ziurtasun falta horrek —probokazio bikaintzat, trufatzat edo erabateko faltsutze mitomanotzat definitua— haren obraren alderdi guztiak blaitzen ditu eta interpretazio askotara zabalik uzten du¹³.

FETITXE MONOKROMOA

Lamina monokromoen paradoxazko nortasun hibridoan eta pluralistan insistitze hori —aise zeharkatzen baitute laminek kategoria multipletako ataria, kategoriok proban jartzeko—, porfolioa erreproduziko mekanikoko sistema batean integratu izanaren ondorioa da. Serieko produzioko prozesu kapitalisten produktu bat denez, Kleinen monokromoa ez da objektu fetitxe bat baizik, ez da artifizialki fabrikatu eta testuinguru historikoak mugatutako artikulu material bat baizik, alegia, “gauza bat”¹⁴. Gorpuzten ditu —aldi berean eta modu sekuentzialean— balio eta desira erlijioso, komertzial, estetiko eta sexualak, krisian

dagoen ordena sozial bat, nahasmena leuntzeko batasun-itxura bati eusten dion paliatibo bat, eta espazio sozialaren eredu heterotopiko bat. Fetitxearen batasun naturalean arrakala baten existentzia agerian jartzeko trebetasunean datza Kleinen porfolioen erradikaltasuna. Artelan originalaren eta erreproduzioaren arteko fluktuazio zorabiagarriak, materialitatearen eta immaterialitatearen artekoak eta egia- eta fikzioaren artekoak, ezegonkortu egiten du fetitxea, modu ezeztazinean hausten haren batasun originalaren ideia eta egia objektibotzat agerrarazten du haren eraikuntza. Esanahia etengabe atzeratzen duten barne-kontraesanen pultsazioarekin, errealtate absolutu bat eraikitze- eta haren mugak ziurtatzeko gaitasuna galtzen du objektualitateak. Fetitxe materialaren batasun-galera horrek gertaera oso bitxi batez ohartzen hasteko aukera ematen du: fetitxeak —Kleinen arabera— espazioaren eraikuntza anibalente bat dauka bere baitan. Bi espazio horietatik bati presioa egiterakoan —bere “gauzatasunean” areago lubakitzen du gauzak bere burua—, beste espazioa egitura beraren barrutik ateratzen hasten da, objektualitateak behinola gorpuztu zituen esanahiak, desirak eta erlazioak bere zirrikietan eta intersekzioetan eramanik.

Limoi-hori bizi-biziko laminak, eta gereziondoaren lorearen arrosa kolorekoak, itsaso tropikalen margo berdekoak, ehiza-berdekoak, ezpainetako arkatzen margo gorrikoak eta zero-urdinekoak dira Kleinen hutsune koloreztatuaren lehendabiziko adibide manufakturatua. 1954an kolorearen eta espazioaren arteko bere filosofia oraindik erabat garatu ez bazuen ere, monokromoari utzi zion Kleinek filosofia hori porfolio horietan aldezturik aurretik ordezkatzeko. Parisen, Madrilan, Londresen, Tokion eta Nizan barrena eginiko mundu-bira batean monokromoak bere burua ezagutarazi zuenean, frogatu zuen espazioaren eremuaren —nazio-estatuaren luzapentzat ulertua— eta artistaren espazioaren artean —gai historikoa ordezkatzeko duenez— bitartekotza egiteko haren gaitasuna. Monokromoa kanpoko munduko bideetan zehar isurtzen da, eta haren barne subjektibotasunak bat egiten du jakintzazko eta boterea eratzeko tresna horiekin, eta funts-funtsean aldatzen du, hala, haien osaera. Fetitxeak, eguneroko bizitzaren munduan sartua baitago, errealtatearen eraikuntzan parte hartzen du eta badu hura aldatzeko ahalmena¹⁵. Nazio-estatuaren eta subjektibotasuna, Kleinen monokromoaren baldintza multipleetan bilduak, espazio hibrido bilakatzen dira, non benetakotasuna eta mekanizazioa elkarrekiko konfuentzia eta eragin-egoera batean baitaude, eta non “barrutasuna” eta “kanpotasuna” aldaketa-zirkulazio sare batean husten baitira.

Bitxia irudi lezake ezen, monokromoak baldintza hain paradoxikoki deigarrietan izan zuen erotikako berpiztearen ondoren, margolanak diruditen obrak produzitzera emana igarotzea Kleinek hurrengo lau urteak, 1955etik 1958ra. Hala ere, aldi hartako objektu monokromo ugariak ikuslearen arreta erakartzen duten gainazal margotuak aurkez ditzaketen arren, leialak zaizkie fetitxearen gramatikari, eta uko egiten diete ordu arteko edozein kategoria estetikitik sartzeari. Beste hitzetan esanda, Kleinen obra monokromoa 1950eko hamarraldiaren erdialdean loratu izana hura objektu fetitxearekin bat egin izanaren ondorioa da, zeina Kleinek mezulari gisa hasi baitzuen eta orain makina batek bezala sostengatu beharra baitzeukan. Kapitalaren logikan barneratzean, monokromoak ezinbestean ekiten dio autoerreferentziaren, autolegitimizazioaren eta autopropagandaren bideari, eta Klein eta haren obra erreferentzia-puntu behartua izan dira harrezkero. Hala ere, haren proiektuak badu muinean fetitxearen indar nagusia sostengatzeko desira (edo premia) sendo bat, hau da, gertaera originala, bakarra eta berezia erregistratzekoa. Beraz, fetitxearen presentzia eta absentsia objektu hibrido horrek sortutako krisiaren koordinatuak dira, zeinak bere heterogeneotasunarekin etengabe estimulatu baitu muga beti aldakor batzuen esperientzia.

1955ean, Klein produkzio-aldi frenetiko batean sartu zen, non kontraesan horiek areagotu egin baitziren, monokromoaren inplosio birtuala arte. **Yves: Peintures-en** (**Yves: Pinturak**), haren bakarkako lehen erakusketan, Éditions Lacoste, Club des Solitaires-en erakusketa-aretoan, eta **Yves: Propositions monochromes-en** (**Yves: Proposamen monokromoak**), handik urtebetera Galerie Colette Allendy-n egindakoan, Kleinek jarraitu zuen monokromoa objektu autogogoetarako baten gisara eta kontingentzia-analisiaren espazio baten gisara aurkezten. Gainalde koloreztatuko lamina bertikal eta horizontal haiek, haren porfolioetatik zuzenean atereak ziruditenak, Kleinek kolore saturatuarekin zuen konpromisoa iragartzen dute. **L'aventure monochrome-n** (**Abentura monokromoa**), Kleinek hau esan zuen: “Kolorea —gauza guztiak bezala— oroz blaitua dago, eta sentiberatasun definigaitz, formagabe eta mugagabe bat du. Aldiberean da materia eta espazioa, abstraktua eta erreala”¹⁶. Margoak —berez da margoa mundu bat, eta munduaren luzapen ukigai eta irristakor bat— ikuslea monokromoarekiko erlazio berezi batean inplikatzan utzi zion Kleini. Bere idatzietan hau dio: “Saiatzen naiz ikusleari erakusten ezen kolorea gizabanako bat, pertsonaia bat, nortasun bat delako egitatea. Hura hartzeko halako ahalmen bat eskatzen diot ikusleari nire obren aurrean. Horri esker, aintzakotzat har dezake pintura monokromoak inguruan daukan guztia. Era horretara, ikuslea margoaz blaitu daiteke eta margoa ikusleaz blaituko da. Beharbada, horrela sartu ahal izango da behatzailea kolorearen munduan”¹⁷.

Izan ere, Kleinen monokromoek kolore-espazioaren barrura erakartzen dute ikuslea, eta dei egiten diote haren gainaldeari beha egotera, pigmentuen egite eta koagulazio liluragarriaren bitartez, zurrumbilo bareak, ondulazio leunak, goragune lodiak eta uhin sismiko biziak diruditen egikeratan. Pertzepziozko arreata-egoera hori “fenomenologia hustzat” deskribatzen du Kleinek, norberaren izate materialaren erabateko kontzientziatzat, edo “haragiaren atmosfera funtsezkotzat, garbi-garbitzat”¹⁸. Koloreak batasun material absolutu bat duen fenomeno piktorko-sentsorial baten gisara funtzionatzen bazuen ere, oihalaren mugetatik at hedatzen zen presentzia biziduntzat ere ikusi zuen Kleinek. Haren formulazioan, “margo bakar baten batasunak” “dimentsiorik gabeko mundu” bat irudikatzen zuen, infinitu espazial bat, non “sentiberatasun-aratzak” dena gidatzen baitu. Kolorea zenbat eta espezifikoagoa edo “aratzagoa” izan, haren formarik absolutuenera mugatua eta bere burua baizik aipatzen ez duela, orduan eta areago gaintutuko ditu bere muga material propioak, eta espazioan sakabanatuko da. Bere osotasun materialerantz erabakitasun handiagoz joanez, kolorea “sentiberatasunaren” munduan sartzen da, bizitzaren une bakoitzeko sentsazioenean eta “espiritualtasunarenean”, kultura sekularizatutik bereizia dagoelarik bizitzaren pertzepzioa.

Bere monokromoen araztasun materialarekin, eguneroko bizitzako une trinkotu baten esperientzia bere formarik inalienatuenean eskaintzen dio Kleinek behatzaileari, eta unibertso sakratu baten neurrigabetasunean erabat integratzearen sentimendua ernarazten du harengan. Monokromoarekiko komunikazioaren bitartez, ikuslea bere gorputzaren mugak sentitzen hasten da, espazio erreala konkistatzeko ateak zabaltzen dizkion erdibitze espazialeko esperientzia baten gisara. “Gizakiak”, profetizatzen du Kleinek, “Ez du espazioa konkistatuko [...] harik eta bere sentiberatasun propioaz espazioa blaitzen duela konturatzen ez den arte”¹⁹. Bestela esanda, monokromoa detonagailutzat harturik, gorputz biologikoaren barrutik ernatzen den sentipen autogeneratu baten gisara gauzatzen da espazioa. Nahiz eta objektuak eta subjektuak irudi normalki bateratu bat proiektatu, etengabeko elkartzeta bereizte-egoera batean daude biak, aldi berean tinko lubakituak dauzkatelarik beren buruak

desintegratio-egoeran dagoen materialtasun batean, eta espazioaren barruko mekanismo libidinoso batzuen antolamendu batean batera nabigatzen ari direlarik.

Kleinen estrategia labirintikoei leial, logikatzat espezializazioa eta bereizketa daukaten prozesu mekaniko batzuek antolatzen dute integratio-sentipena: monokromoetan erabilitako pintura Rhône-Poulenc laborategietan ekoitzi zen, hango ingeniarien lankidetzaz, zeinek pigmentu-hauts lehorren pikor-definizioari eusteko modu bat asmatu baitzuten, hura pinturari aplikatu aurretik erretxina sintetikoarekin nahasirik, alegia. Askatasun elusibo baten bilaketan, prozedura horrek bere gain hartu zituen inguru existentzialak, “kolorearen material biziduna eta ukigaia erabateko askatasunean” utzirik. “Artea erabateko askatasuna da, bizitza da”, aldarrikatu zuen Kleinek, eta hau erantsi: “edozein espetxeratzemodu gertatzen denean, eraso egiten zaio askatasunari, eta murriztu egiten da bizitza”²⁰. Nahastura industrial hura arrabol komertzialekin aplikatu zen, eta, hala, sortzearen une “benetakoa” seriean fabrikatutako tramankulu baten bitartez adierazi zen. Mintz bizi eta enbrioi-egoeran dagoen zerbaiten kutsua du emaitzak, monokromoaren gainaldean arnasa hartzen, hazten eta bere burua erreproduzitzen duen zera batena, alegia.

Objektu emankor haiek paretatik —erakustoki tradizionalaren lekua—bereizten zituzten euskarri batzuekin aurkezten ziren, 20 zentimetroko distantziara askotan. Zurezko edo zur-zuntzezko euskarriei, ertz biribilduko lau alde eransten zizkion maiz Kleinek, sakonera gutxiko eta atzetik irekitako kutxak eraikiz horrela. Maniobra horiekin, Kleinek argi eta garbi nahasten eta parodiatzen ditu jardunbide artistikoaren kategoria nagusiak, eta behartzen du ikuslea ea margolan bat, eskultura bat edo **readymade** bat ikusten ari ote den bere buruari galdetzera, eta sailkapen horiek ahalbidetzen zituen eta objektualitatearen azpian datzan egitura auzitan jartzera darama ikuslea. Aldi berean, ikuslearen bizitzako elementu ezinbesteko bilakatzen ditu Kleinek objektu horiek, edo, areago, bizimodu hibrido baten eredu-proposamentzat eskaintzen dizkio.

PROPOSAMEN URDINAK: OBJEKTU HIBRIDOAK-KOKAPEN ESPEZIFIKOAK

Bere estrategia bisionarioak gorabehera, Klein gogogabetua zegoen, zeren eta ikusleak tematuak baitzeuden kolore desberdineko monokromoen artean apaindurazko erlazioak aurkitzen, objektu bakoitzaren presentzia berezia errespetatu ordez. Porrot horretaz jabetzeak eraman zuen Klein aro urdinera, zeina 1957an hasi baitzuen, **Proposte monochrome / epoca blu** izenburu egokia zuen Milango Galleria Apollinaire de Guido Le Noci-ko erakusketa batekin. Erakusketa horretarako, Kleinek antzeko eta tamaina bereko hamaika panel monokromo prestatu, eta itsasoz haraindiko urdin berarekin margotu zituen haiek denak, eta gero prezio desberdinetan saldu. Azken horretaz ari zela, Kleinek esan zuen: “Mundu urdin bakoitzak esentzia eta giro zeharo desberdina aurkezten zuen”, eta haien “nolakotasun piktorkoa [...] materialaren edo itxura fisikoaren desberdina zen zerbaiten bitartez hautematen zen”²¹. Berriz ere, hala objektu fisikoak nola ikusleak beren materialitate propioa subsumitzen zuten, eta espazioan disolbatzen ziren, artearen eta bizitzaren arteko mugak hautsiz, eta neurrigabetasun kolektibo ukiezin batera zabaldurik beren buruak. Aldi berean, monokromo urdin bakoitza une bakar baten proposamena zen, kualitatiboki beste uneen desberdina zen batena, eta ikusleari “une intentsu eta benetan funtsezko bat” eskatzen ziona²².

Aro urdinak bultzada handia eman zion Kleini nazioarteko mailako artista gisa, eta antzeko hainbat erakusketa sorrarazi zituen Frantzian eta Ingalaterran. Erakustaldi horiekin batera polemika sutsu bat piztu zuen Kleinek, uko egin baitzion bere monokromoaren aitzindari historikoa aitortzeari, *Karratu beltza*, alegia, Kasimir Malevich errusiar artista suprematistarena, **Azken pintura-erakusketa futurista, 0.10en**, 1915ean, aurkeztua²³. Monokromoa berak asmatu zuelako pretentsioak, prezio desberdinetan saldutako panel berdinen eskandaluarekin batera, sendotu egin zuen haren iruzurti-ospea, batzuentzat, eta abangoardiako artistarena, besteentzat, eta beste artista batzuekiko elkarriketa estetiko bat sorrarazi zuen, hala nola, Lucio Fontana-rekin, Piero Manzoni-rekin, Enrico Baj-ekin, Sergio de Dangelo-rekin, Heinz Mack-ekin, Otto Piene-rekin eta Günther Uecker-ekin.

Aro urdinaren interpretazioek, Kleinen joera esoterikoetan edo erreferentzia-puntu historikoetan oinarrituak, honela definitu izan dute aro hura: gizarte industrial aurreratu baten barruan benetako izaera bat imajinatze saio bat eta abstrakzioaren indarren bere arrazionalizazioa²⁴. Nahiz eta gerta zitekeen barne zatiketarik gabeko elementu bat, arrazionaltasunaren aurreko kontzientzia bat edo denboratik kanpoko une bat munduan aurkitzeko posibilitate utopikoarekin liluratua egotea, argi dago Kleinek sistema kapitalistaren barruan lan egin zuela. Testuinguru historiko hartan ez zegoen artista izatera iristeko beste modurik: merkatutik kanpo ez zegoen inolako aukerarik, eta Kleinek oso ondo zekien hori. Aro urdin osoa, oro har, eta **Epoca blu** erakusketa, bereziki, une kritiko bat da Kleinen karreran, abangoardiako produkzio estetikoan eta Frantziako arlo sozialean, objektualitatera itzultzea, ezta mito gisa ere, jadanik ezinezkoa delako unea adierazten duelako. Erakusketa seminal hartako monokromoak —bakarka, bakarrik; eta, kolektiboki, berdinak— iraungitzeko zorian dagoen eta beste indar-eremu batek okupatu duen epistemologia baten hilotzak bezalakoak dira. Objektu hibrido horiek pinturaren, eskulturaren eta **readymade**aren mintzaira zehatz-mehatz erreproduzitzen duten makinak dira, nahiz ez dituzten haien balizko baldintzak partekatzen. Fetitxe bilakatuak eta beren gelditasun materialarekin, bizirik gabe zintzilik daude, espazioko hutsarekin bat egin aurretik beren zati bizidunaz eta sakratuaz gabetzen hasiak diren hilotzak bezala. Kleinek azaldu zuen bezala: “Egitate bati zor dio pintura fisikoak bere izatea, hau da, jendeak, begien bistako gauzetan bakarrik sinesten badu ere, beste gauza askoz garrantzitsuago baten funtsezko presentzia sentitzen du nolabait”²⁵. Giro “definigaitz” hori espiritu magiko bat bezalakoa da: hala objektu monokromotik nola ikusle fetitxizatutik sortzen den aura bat. Ikusleak ikuskizuna besarkatzen duenean, Kleinen monokromoek itxura kimeriko bat hartzen dute, eta norberarekiko eta munduarekiko batasun espiritual baten sentipena eskaintzen diote ikusleari. Hiru gertaleku elkartu hauen arteko esanahi-fluxu bat da emaitza: irudiek mediatizatutako gizarte bat, eraikuntza espazial baten gisara egituratzen dena; monokromoa, espazio sakratu baten gisara agertzen dena; eta ikuslea, bere gorputzak espazioan duen presentzia sakratutasunaren sentipen bat bezala bizi duena²⁶.

Erritualak dimentsio sakratua agerrarazten duela konturatzeak egitura erritualizatuzko hainbat eredurekin eta giroarekin esperimentatzera bultzatu zuen Klein Galerie Colette Allendy-n, 1957ko maiatzean eginiko **Yves Klein: Propositions monochromes (Proposamen monokromoak)** erakusketan. *Minutu bateko su urdineko pintura* performancea izan zen erakusketa hartako ekintzarik erradikalena, monokromoa suaren bitartez argi eta garbi mutilatzea, alegia. *Su urdineko pintura*n, Kleinek hamasei bengala itsatsi zizkion pintura-asto baten gainean jarritako margolan monokromo bati, eta minutu batez utzi zituen bengalak erretzen. Performance horren ondoren, ez zen geratu, batetik, bengalak jarriak egon ziren puntuetan panel kiskali eta zulatu bat baizik, eta, bestetik, monokromoa, espazioa eta subjektua

profanatzeko eta santifikatzeko erritual aldi berekoaren oroitzapena. Bere monokromoa suntsitzeko ekintzak, ukazio-ekintza pribimitibo batek, alegia, izate sakratua, espazioan dagoen misterioa eta magia agerrarazten ditu, eta hari bizitza ematean fetitxeak duen zeregina, orobat. Sakrifikatu egiten du monokromoa, erre eta kiskali egiten du, bere baitatik sortzen den espazioa agerrarazten duen unea santifikatu egiten duelarik aldi berean. Mutilazioak eragindako espazio hutsa, monokromoaren testurako zulo literala eta metaforikoa, negatibitatearen azken energiaz kargatua dago, indarkeria eta argia darion indar batez, hain zuzen.

Obra suntsitzea egiazko une bat da, non haren formaren barruan gordea zegoen sekretu bat agerian uzten baita. Sekretu hori —sozialki ezaguna den informazio bat, baina aipatzen ez dena— ezkutatu eta aldi berean handietsi egiten da mutilazioaren ekintzaren bitartez, aldi berean liluratu eta desliluratu egiten duen transgresio bat denez. Paradoxikoki, espazioaren alderdi sakratuak “hitzez adierazia” edo munduari ezagutzera emana izan beharko du, “gaueko tximista” bezala, sekretu publiko bat izaten jarrai dezan²⁷. Monokromoaren literalasunaren eta errepresentaziorantzako haren espiralaren arteko oszilazio etengabea, objektu gisa duen errealtatearen eta hark sortzen dituen mito sozialen artekoan, fetitxearen faktizitatearen atzean ezkutatzen du Kleinek hutsa, edo hutsaren ilusioa.

“Klein Urdin Nazioartekoa”, Kleinek jabetza pertsonaltzat erregistratua zeukan itsasoz haraindiko urdina, irradatzen duten objektu monokromo asmotsuen multzo eklektiko batean dekonstruitzen duelako fetitxea da orobat aipagarria erakusketa hori. Aretoko espazio bakoitza egokia suertatzen zen: paretak bi tapiz handiz estaliak zeuden, bata bertikalki eta bestea horizontalki zintzilikatua, kubo itxurako bi erliebe-ilara bertikalki kokatuak, eta disko zirkular urdin bat: sabaitik euri urdina zerion, espazioan irristatzen zirela ziruditen zurezko makil mehe batzuen mihiztadura bat, hain zuzen; pigmentu hutsezko pikortak, inolako euskarririk gabeak, zoruan sakabanatuak zeuden, gune laukizuzen batean, eta eskuare bat gainetik pasatuz espiraleko marrazkiak sortu ziren; aretoan bazegoen japoniar inspirazioko bionbo txiki eta zabal bat, obelisko urdin bat, bere oinarrian goratua, lebitatzen zegoela irudikatzeko eran, eta lerrotarako tranpa urdin multzo bat, gainalde erregularrak azaleratze arantzatsu urdin batzuekin konbinatzen zituzten eskultura batzuk.

Espazioa objektu hibridoekin saturatzeak, zeinak baitirudite guzti-guztiek desberdinak ikuslearen begietan —bakoitzarekiko gorputz-interakzio espezifiko bat eskatzen diotelarik ikusleari—, eta bere egitura arkitektoniko zehatzagatik espazioaren balioa aldatzen dutenak, iradokitzen du Klein serio aztertzen ari zela “distantziaren arazoa”²⁸. Kleinek bazekien, ezen errealtatearen pertzepzio-esparru tradizionala dekonstruitzeko, manipulatu eta pixkanaka-pixkanaka ezabatu behar zuela ikuslearen eta objektuaren arteko distantzia, edo sakonera. Ideia hori buruan zebilkiola, hurrengo urtean objektu guztiak ezabatu, eta sakonerazko barrunbe zorabiagarri batean sartu zuen ikuslea, non aldi berean sakonera gorputz beretik tolestu eta hedatu egiten baita, eta une berean harrapatu egin zuen ikuslea hutsune arkitektoniko batean, sakonerazko hilobi batean, zeinak hura biltzen baitzuen eta hartaz erabat jabetzen baitzen.

Azkenik, baldin eta nazio-estatuaren eta gizabanakoaren arteko harremanari heltzen zion espazio baten gisara irudikatu bazuen 1954an Kleinek monokromoa, 1957an estatuaren sare burokratikoetan infiltratu zen, interakzio horren mugak egiaztatzeko. Galerie Colette Allendy-n eta Galerie Iris Clert-en aldi berean egin zituen erakusketen inaugurazioa iragartzeko, gonpidapenak trumilka bidali ziren estatuaren

posta zerbitzuaren bitartez. Gonbidapen haietan Kleinen mundu urdina agertu zen, estatuaren irudiaren orde. Gonbidapen-txartelaren aldeetako batean monokromo urdin bat ageri bazen, bestean, berriz, zigilu txiki urdin zulatu bat zeukan, gobernuak balioztatutako zigilu estandarraren orde. Keinu txiki horrekin, monokromoa —irudia, gorputza eta leku sakratua— gailurrean kokatzen da, absurdoaren eta ofizialtasunaren artean, eta proposamen estetikoaren eta ekintza politikoaren arteko ataria esploratzen du. Berriz ere, hondoratzeak eta leku batzuk besteetan eta beren artean sakabanatzeak estatuaren eta ikuslearen arteko distantzia ezabatzen dute. Kleinek estatua erreklutatzen duen bitartean berehalakotasun hutsezko bere espazio sakratua berresteko, espazio horrek berak, berriz, estatua erreklutatzen du bere existentzia propioa berresteko. Subjektuaren eta estatuaren arteko loturaren materialtasunak, gorputzaren barruko presentzia agurgarriak eta estatuaren hezurmamitzeak itxura mistikoa hartzen dute. Harreman horren zirkulartasun perfektua hausteko, subjektuaren eta estatuaren arteko itun mistikoa adierazteko —non “estatuaren indarkeria estatuaren izatasun auratiko bilakatzen baita”—, sakratutasunaren mintzaira ez da soilik erabili beharrekoa, errepresentatu ere egin beharra dago, halakoxe inbertsio erritual baten gisara²⁹.

HUTSUNEA BIZI

1958ko apirilaren 28an, hogeita hamar urte betetzen zituen egunean, Kleinek bere karrerako “obrarik” garrantzitsuen aurkeztu zuen Galerie Iris Clert-en, *Le Vide* (Hutsunea) izenez ezagutu zen performance bat. Performance hura, zortzi egun irautekoa zena, astebete luzatu zen, jendea trumilka joan zelako, hainbestearino, non 3.000tik gora lagun bildu baitzen rue de Seine-n inaugurazio gauean, eta ehunka bisitari egunero³⁰. Ekitaldi hura iragartzeko, Pierre Restany-k —Kleinen aldele nagusiak— komunikatu bat idatzi zuen, non jendea gonbidatzen baitzuen “pertzepziozko sintesi-demostrazio” hartara joateko, zeinak baitu “estasi-emozio eta berehala komunikagarri baten Yves Kleinen bilaketa piktorikoa berresten”³¹. Gonbidapenak Kleinen zigilu urdin ofiziala zuen eta balio monetario erreal bat zeukan, haren jabe zirenak dohainik sar baitzitezkeen *Le Videra*, eta hura galtzeak edo konfiskatzeak 1.500 libera zahar ordaintzera kondenatzen baitzuen bisitaria. Kleinek taktika hura defendatu zuen, esanez ezen “plana beharrezkoa da, zeren eta, nik ordezkatzeko dudako sentiberatasun piktorikoa zatika edo osorik sal badaiteke ere, sentiberatasun horretara egokitutako gorputzak edo baliabideak dauzkaten bisitatiek ken baitiezadakete, inpregnazioz —nik nahi ez badut ere eta erakusketa osorik mantentzeko ahalegin guztiak egin arren—, haren intentsitate-mailatik zerbait, haiek horretaz kontziente izan edo ez. Eta hori da, batez ere, ordaindu behar litzatekeena”³². Hutsunearen barruan bazegoen, inondik ere, zerbait baliotsua, estetikaren munduarekin erlazionaturiko “sentiberatasun” bat, ikuslearen egoera emozionalean, korporalean eta pertzeptiboan eragina izan zezakeena. Edo, beharbada, trikimailu bat besterik ez al zen izan, ehunka pertsona inozori ziria sartu zien autopromoziozko iruzur landu bat? Galeriko pareta zuritu garbi-garbietan ez zegoen arte tradizionalako ezein obra, ezta ezein monokromo ere. Sabaian neoi-hodi bakarti bat besterik ez, ustez ezer ez zeukan gela bat argitzen zuena. Nolanahi ere, hutsezko espazio hura —berez, *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* (Sentiberatasunaren espezializazioa, sentiberatasun piktoriko egonkorreko lehengai egoeran) izenez ezagutua— blai zegoen “sentiberatasun piktorikoaz”, bere permutazio desberdinen bitartez Kleinek lau urtetan zehar monokromotik askatua zuen aura sakratu ikusezinaz eta ukiezinaz.

Galeriaren kanpoaldean pilatzen zen kuxkuxero-mordoak ez zekien aretoaren barruan hau aurkituko zuela: batetik, monokromoaren sakrifizioaren performance bat, oso ondo antolatua, eta estatua berretsia, eta, bestetik, objektualtasunaren mitoa bere baitan hartuko zuen hilobi bizidun baten eraikuntza. Ez zekiten *Le Viden* monokromoa espazio gisa haragitu zela eta, ordena berri horretakoa izateko, inimizazio-erritu bat, heriotzazko eta berpizkundezko erritual bat ikusi behar izango zutela. Ikusleek ez zekiten paradigma estetiko eta sozial heterogeneo baten asmaketan parte hartuko zutela, zeina aldi berean baitzen azken kontrol-mekanismoa eta haren barne-suntsitzea; ez zekiten, alegia, espazio hibrido baten forma proposatzen zuela, non elkarrekin biziko baitziren, oreka perfektuan, benetakotasuna, autokritika eta diziplina. Ez zekiten *Le Vide* subjektibotasun-eredu bat eraikitzen ari zela, non espazio eta denbora-berehalakotasuna sakratutasunaren agerpen baten gisara fisiologikoki sortu, biziberritu eta esperimentatuko zela, eta hori ezin askatuzko eran lotua zegoela estatua bera entitate sakratu gisa irudikatu izanari. Ezin zuten aurreikusi *Le Viden* barruan zegoen eta han sortu zen indarkeria muturrekoa, gizabanakoaren gizatasunaren esperientziari berari eginiko eraso bat, alegia, giza izatearen mugen lausotze bat, zeinak, azken batean, banakotasunaren eta kolektibotasunaren eraketa bestelakotzen baitzuen.

Maila estetikoan, ikusleek ez zuten beharrezko perspektiba historikorik, eta, hala, ezin zuten jakin Klein ekarpen bat egiten ari zitzaizela beste adierazpide artistiko batzuei —hala nola, happeningak, Body Art, Minimalismoa eta Earth Art—, zeinak hurrengo hamarraldian loratuko baitziren, eta gorputzaren ekintza espazioan nabarmenduko baitzuten. Ezin zuten ikusi Klein artista protokontzeptual eta pre-pop ikaragarri bat zela, haiek agertu baino lehenago ere kategoria horiek tankeratzen ari zena. Ezin zuten jakin *Le Vide* aurkeztu ondoren, nahiz eta objektu artistikoen produkzioak jarraituko zuen, objektu horiek beren indarra transmititu eta espazioak antolatzen dituzten leku hibridotzat hautemango zirela une hartatik aurrera. Eta gehienek ez zekiten *Le Vide* Marcel Duchamp-en *Aire de Paris* (1919) kapitalizatzen ari zela, Parisko airea zeukan beirazko flasko bat, artelantzat saldua izan zena. Baliteke Klein bera ere ez kontziente izatea bere proposamenaren indar guztiaz, baina ez dago zalantzarik ezen *Le Vide* gerraondoko garaiko gertaerarik garrantzitsuenetako bat izan zela Frantzia.

Galeriako sarrera ofiziala zigilatua zegoen eta erakusleihoa urdinez margotua. Kleinek patentatutako margoak ekitaldia bermatzen zuen, baina ez zuen batere arrastorik ematen barruan zain zegoenaz. Eraikineko ataria, galeriaren ondoan baitzegoen, kolore urdineko banderola ikusgarritz estalia zegoen. Bisitariak pasillo txiki bat zeharkatu behar zuten, hutsaren baitako hurrengo esperientziarako harrera eta prestakuntza-gune gisa balio zuena. Errezel urdin batek, pasillo horren ezkerreko paretan ipiniak, erakusketa-aretoaren sarrera babesten zuen, eta gune arteko azken bereizte-baliza zen. Espazio eta atalase multzo hark testuinguru urbanotik heterotopiara eramaten zuen ikuslea; kontra-leku bat bezala funtzionatzen zuen espazio erreal bat zen hura, “ondo irudikatutako utopia bat, non kulturaren barruan aurki daitezkeen leku guztiak aldi berean baitira irudikatuak, inpugnatuak eta alderantzizkatuak”³³. Eremuen mugatze garbiak ikusleen espektatibak lausotzen zituen eta hutsaren espazio erritualaren barruan zain zeukaten sekretuaren balioa areagotzen zuen.

Iniziatu espontaneoek masak kontrolatzeko, Guardia Errepublikanoko judoko bi adituz baliatu zen Klein. Bi gizon horiek galeriaren kanpoaldean zeuden, gonbidapenak egiaztatzeko eta ordena publikoa mantentzeko. Gainera, Kleinek San Sebastianen ordenako hainbat ordezkari ipini zituen pasilloan, aretoan sartzen zen pertsona kopurua kontrola zezaten, zeinak ezin baitzuen, aldiko, hamar lagun baino

handiagokoa izan. Klein bera aretoaren barruan gelditu zen, bizpahiru minutuz baino luzaroago han ez gelditzeko bisitariei eskatzen. Kleinek uste zuen kontrol-antolamendu zorrotz haiek behar-beharrezkoak zirela, hutsaren manifestazioarekin batera “bandalismo-ekintzak” gertatuko zirela espero baitzuen³⁴. Zerk eragin zezakeen ikusleriaren haserrea instalazio-performance hartan? Ezer ez ikusteko 1.500 libera ordaindu izanagatik suminez, bisitari batzuk kexatu egin zitzaizkien jendetza kontrolatzera etorri ziren poliziei. Hutsak zapuztu egin zuen diru-truk material ukigai bat erosteko itxaropen “naturala”. Horren ordez, transakzio hartan ikusleek zer erosiko, eta haien existentzia fetitxizatuaren espiritu biziduna, bizi-indar sakratu baten tankeran kodetua. Aire beroa eta La Coupole-ko koktel urdin doakoak besterik ez!

Hala ere, baldin eta kontuan hartzen badugu ezen sarrera ordaintzea gonbidapen-txartela galdu izanagatik zigor bat besterik ez zela, artearen eta bizitzaren produktore eta kontsumitzaile gisa ekitera ikusleria akuilatzea zen Kleinen asmoa. Ikusleria galerian egon izan ez balitz, hutsa ez zen existituko. Nola existi zitekeen? Ez zen inor egongo hutsa betetzeko, hari bizia emateko eta hura ikusteko. Kleinek ukatu egiten du artelan baten balioa hura beti han egotean datzanik, norbaitek harekin topo noiz egingo zain, eta iradokitzen du ezen esperientzia estetikoak aldiko berrasmatzeko premia duela. Sormen-baimen autogeneratzaile izugarria ematen dio horrek ikusleari, gonbidatzen baitu ikuslea bere berezitasun afektiboa adieraztera kolektibo berri baten eredu ere izan litekeen ekitaldi publiko kolektibo batean: hutsaren kolektibo heterogeneoa! Hala ere, esperientzia estetikoak gizabanako talde baten sormen-indarraren bitartez aktibatzeak suntsitu egin dezake banakako ikuslea, edo obraren egile bakarra. Hutsa erabat ezagutzeak norbera zeharo suntsitzea ekar lezake, estasi- eta indarkeria-sentipenak pizten dituen ideia, hain zuzen.

Itxaropen zapuztu horiek baino bitxiagoa da alde egiteko gonbita egin zitzaion mutil gazteari buruzko kontakizuna, aretoko paretetan marrazten aurkitu baitzuten mutila. Kleinen beraren hitzetan, “bi guardia dauzkan kanpoko ate txikira laguntzen diodan artean, isilik dago galeriako ikusleria, zer gertatuko zain. Kanpoan dauden guardiei hau oihukatzen diet nik: ‘Har ezazue gizon hau, eta indarka bota ezazue kalera’. Hitzez hitz kanpora bota nik mutil gaztea, eta nire gardien atzaparretan desagertzen da”³⁵. Espazioa eta hutsaren esperientzia mutilatzeko mutil gaztearen desira, bere atxilotzearen eta kanporatzearen indarkeriari lotuta, aski kezagarriak dira. Hutsuneak zergatik sortu zion mutil gazteari hain erreazio biolentoa, hura profanatzen bultzatu zuena? Eta nola digeri dezakegu Kleinen erantzuna, zeinaren doinu mehatxatzailea ez baitzitzaion oharkabea pasatuko mintzaira gerrazale harekiko oso sentibera zen ikusleriari, gerraren trauma historiko gertatu berriaren karietara?

Hutsunean indarkeria nagusitzen bazen ere, horrek beste sentipen batzuk ere eragiten zituen. Kleinek bere egunkarian idatzi zuen bezala, “bizi izandako esperientzia oso bortitza da, ia deskribaezina. Pertsona batzuk ezin ziren sartu, paretak ikusezin batek sartzea eragotziko balie bazela. Behin, bisitari batek atetik oihukatu zidan: ‘Hutsunea betea egotean itzuliko naiz [...]’. Nik erantzun: ‘Betea egotean, ezingo zara jadanik sartu’”. Kleinek hau ere esan zuen: “Askotan, pertsona batzuk ordu mordoa egoten dira aretoan, hitzik esan gabe, eta beste batzuk, berriz, dardarka egoten dira edo negarrez hasten dira”³⁶. Espazio murrizak, ikusle-dentsitateak eta pintura zuri margotu berriak klaustrofobia-sentsazio bortitz bat eragin bazezaketen ere, hori ez zen izan ikusleen erreazio sublimearen eta paranoikoaren kausa bakarra. Lekukotasun horiek agerian jartzen dute hutsaren erakurpen magnetikoak eragin handia izan zuela ikusleengan, bai fisikoki eta bai emozionalki, eta beren gorputzaren sentipenak muturreraino esperimentatzera eramanez zituela. Objektu guztiak ezabatu izanak, haiek segurtasun-itxura bat ematen

zutenez, bere buruarekin bakarka uzten du ikuslea, nahiz kontzientea den kolektibo zabalago eta zorrotz kontrolatu bat dagoela aretoan. Monokromo guztiak ezabatzean, espazioa objektuekiko elkarrekiko erlazio baten bitartez sortutako kanpoko eraikuntza bat besterik ez delako edozein lilura suntsitzen du Kleinek. Baldin eta azken lau urteetan monokromoak —fetitxearen ezaugarri neurrigabeetan gero eta lubakituagoa— ikusleari eusteko eta ikuslea askatzeko balio izan bazuen, *Le Videk* era arriskutsuan nora ezean zeraman ikuslea.

Fetitxea kanpoko kontrol-organo gisara suntsitzeak, bai eta hura giza gorputzean erritualizazioz inskribatzeak eta estatu-sisteman txertatzeak, alderdi biolentoak eta baita ere mistikoak ditu. Espiritu batek hartua egotea bezalakoa da, zeinak esan nahi baitu heriotza erritual goraipatu bat izatea eta hutsaren irudia eta edukia elkarri-sartuta edukiz itzultzea bizitzara. Bere handitasun osoan bizi du ikusleak ikuskizuna, bere alienazio propioa sentituz edo hari aurre eginez. Sutura horren indarkeria izugarria izan badaiteke ere, baldintza berrien posibilitateak era berean dira askatzaileak eta izugarriak. Beste maila batean, *Le Videk* heriotza-errituala defentsa moduko bat da estatu-ikuskizun modernoaren botere zapalgarriaren kontra. Estatuak inposatzen duen indarkeria haren efektu propioak erreproduzitzearen bitartez menderatzeko modu bat da, hau da, haren boterearen atzean ezkutatzen den indarkeria irudikatuz. Geure barruan sentitzen dugun heriotza-sentsazioa erritualizatu eta teatralizatu egiten da hutsaren barruan. Heriotza-espazio bat sortzen du Kleinek, non neutralizatu egiten baita estatuak heriotza eragiteko duen botere espektrala.

ALOR PUBLIKOA BIRFORMULATUZ: ERREPUBLIKAREN ETA ERREGIMENAREN ARTEAN

Hutsaren lurraldetasuna ez zen ikuslearen gorputzera edo galeriaren espaziora mugatzen, Parisko kale eta espazio publikoetara zabaltzen zen, aitzitik. Argi dago ezen bere ideiak bere artezale amorratuen zirkulu txikitik harago hedatzea eta metropoli osora iristea nahi zuela Kleinek. Haren asmorik anbiziotsuena eta ausartena helikoptero batetik Place de la Concorde-ko obelisko gainera oihal urdin bat jaurtitzea zen. Leku hura ez zen ezustean aukeratu, zeren eta monumentu horrek Frantziako Errepublikaren jaiotza eta boterea monarkiarengandik herriarengana —estatuak ordezkaturia— eskualdatu izana ospatzen baitu. Interbentzio iraultzaile bat, jardunbide artistikoen eta espazio publikoaren subertsio ausart bat, izan behar zuen *Le Videk*. Aurrekontuaren eta denboraren murrizketengatik helikopteroaren proiektua ez zela bideragarria ikusi zuenean, obeliskoa argi urdinekin argitzea erabaki zuen Kleinek, estatuaren laguntzaz, Senako prefekturaren eta haren burokraziaren bitartez, Electricité de France-k hornitua. Fokoak filtro urdinez estaliak eta obeliskoa argitu, bai, baina haren oinarria ilunpetan uzteko moduan zeuden jarriak. Kleinentzat, urdina bere forma materialean behin betiko uztea ekarri zuen keinu horrek. Bazirudien obeliskoa airean flotatzen zegoela, “aldaezin eta estatiko”, irudimen afektiboak espazioan eginiko mugimendu monumental batean, Place de la Concorde osoan, historiaurreko gas-argien gainetik, gauez: puntua falta zitzaion harridura-keinu itzel bat zirudien”³⁷.

Hala ere, ekintza hura bertan behera utzi zen demostrazioa egitekoa zen gauean bertan, “agerraldiak kutsu pertsonalegia zuelako eta irratian eta prentsan izan zuen publizitateagatik”³⁸. Gobernuaren azalpenak gogoeta-une bat merezi du: Estatuaren botereak gizabanakoa bereganatu izana argitzea

proiektu benetan pertsonala al zen, edo, aitzitik, guztiz inpertsonala? Publizitateak zergatik kezkatzen zuen prefektura? Desegonkortu egiten al zuen ordena jakin bat? Gogoratu behar litzateke ezen Parisko kaleak Aljeriako gerraren aurkako protestan ari zen jendez gainezka egonak zirela eta Kleinen interbentzioa Félix Gaillard lehendakariak 1958ko apirilaren 15ean dimititu eta Charles de Gaulle-k 1958ko ekainaren 1ean Bosgarren Errepublika aldarrikatu arteko tartean izan zen botere-hutsunea bitartean gertatu zela, zehatz-mehatz. Boterera iritsi zenean, hamabi urteko absentsia politikoaren ondoren, De Gaullek frantses inperio kolonialaren desagertzea azkartu zuen, zeina baitzen Frantziaren gerra ondoko identitatea definitzen zuen ezaugarrietako bat. Inperioa desagertutakoan, kolonialismoa barrurantz begira hasi zen, eta haren prozesuak, formak eta teknikak eguneroko bizitzaren kudeaketa sozialean erabiltzen hasiak ziren, hala esparru publikoan nola pribatuan³⁹. De Gaullek orobat lagundu zuen Frantzia mundu-potentzia gisa berreraikitzen, produkzio ekonomikoa eta kontsumoa etengabe bizkortuz, Errepublikako lehendakari gisa zuen aginpidearekin Frantzia elidituz, eta arrazoiari behin eta berriz eginiko deia bere agintaldiko arautzat harturik. Frantses estatuaren “berpizkundea” —De Gaulleren diskurtsoan askotan errepikatutako metafora— kapitalismoari lotua zegoen, halako moduan, non **grandeur** nazionala **grandeur** ekonomikoaren emaitza baitzen. Aldi berean, nazioaren independentzia eta osotasuna berari lotuak zeuden, estatuaren sinboloa bera zen heinean, Bosgarren Errepublikaren konstituzio berriaren ondorioz, zeinak gobernuari eskualdatu baitzizkion legebiltzarraren botere publikoak. Hala ere, botere-eskualdatze hura ez litzateke handietsi behar, zeren eta, erregearen edo estatuaren aurrean gizabanakoaren eskubideak defendatzen zituen Errepublikaren legatu arrazionalistari amaiera eman bazion ere, erregimen bat ezarri baitzuen, non Frantzia entitate mistiko bilakatuko baitzen, gizon baten zuzendaritzapean. 1958an, De Gaullek bere gain hartu zuen “errege hautatuaren” kargu hori botere hauekin: politika nazionala erabakitzekoa, Legebiltzar Nazionala desagitekoea, Frantziako herriari erreferendum baten bitartez kontsultatzekoa, lehen ministroa izendatzekoa eta behar zenean erabateko boterea bere gain hartzekoa, eta hura guztia arrazoiaren estalkiaren pean. Hau zioen De Gaullek 1962an: “Gure erregimenaren giltzarria Errepublikako lehendakari baten ezartze berria da; lehendakari hori frantsesen arrazoiak eta iritziak izendatu dute estatuburu eta Frantziaren gidari”⁴⁰. Kapitalaren abstrakzioak eta irrazionaltasunak adoretuta, frantses estatu moderno batasun organiko arrazional baten errepresentazio gisa eratu zen, estatuaren eraketan izan zen errepresioaren eta indarkeriaren errealitate politikoa ezkututzen zuelarik maskara hark.

Obeliskoaren argizatze sublimeak mozorroa ken ziezaiokeen estatuak biztanleriaren gainean zuen botereari, fikzioaren bitartez, eta ordena publikoa nahasiz. “Aginpide itsuzko egintza” gisa definitu zuen Kleinek beraren ekintza ezeztatu izana, eta ziurtatu zuen ezen beraren helburua ez zela ordena publikoa nahastea, “nire sineste espiritual sakonena guztien aurrean berrestea” baizik⁴¹. Argi urdinak “antzinate urruneko distira mistikoa itzuliko zion monumentu horri”⁴², iraganaren indar misteriotsuari hel eginez Frantziako Iraultzak antzinako Erromari dei egin zion leku berean. Estatuaren fetitxizazio hori, haren monumentu nagusietako baten erritualizazio esajeratuaren bitartez, arrazoiaren eta indarkeriaren arteko berezko erlazioaren erabateko demostrazioa izan liteke. Esan gabe doa ezen *Le Vide* inauguratu zen ganean Kleinek ez zuela ez obeliskoa oihal urdin batez estali, ezta argi urdin batekin argitu ere.

Le Vide Kleinen esperientzia estetikoaren gailurra izan zen, lau urteko ikerketa estetiko frenetikoaren adierazpenik osatuena, zeinaren esanahi-estratifikazioak azterketak eta hedapenak indarrean baitirau gaur egun ere. *Le Vide* espazio bizi bat zen —une historiko hartan eskura zeuden beste leku guztien desberdina—, non gizabanakoaren eta estatuaren arteko harremanak agerian geratzen baitziren. Nahiz

eta Gaston Bachelard-ek bedeinkazioa eman zion *Le Videri* bere arau mistikoarekin, hau da, “lehenik ez dago ezer, gero ezerez sakon bat dago, eta, azkenik, sakontasun urdin bat”, berez benetan hau agerrarazten du: ezer —ez espazioa, ez subjektibotasuna, ez ikuskizuna— ez da **ex nihilo** sortzen, bere baitatik. *Le Vide* eraikuntza historiko bat eta testuinguru historikoak baldintzatutako paradigma bisual bat da, kapitalismoaren eta estatuaren eraketaren arteko loturen testuinguruan bizitza ulergarri egiteko sortu zen kategoria bat, alegia. *Le Videren* “sentiberatasun immaterialak”, bere konstriktzioen isiltasun espiritualean han egoteko baldintzak, agerian uzten zituen botere-indarrak eta erlazioak eta haien ondorioak. Espazio hori okupatzeak esan nahi zuen kapitalaren erritualizazioarekin eta gizabanakoaren eta estatuaren fetitxizazioarekin atsegin hartzea, eta haien barruan existitzeko modu berriak asmatzea. Hala ere, bakartuta eta bereizita, ikusleak ihes egiten zion arautze zorrotzari eta gauza bihurtzearen bitartez suntsitua izatearen izu apokaliptikoari, heriotzaren errituala antzeztuz, haren existentzia hustuz edo ezabatuz eta immaterial eginez bere burua.

Espazio erreal desberdin gisa duen presentziak bereizten du batik bat Kleinen hutsa aro urdineko bere beste proiektuetatik, zeinaren bideragarritasuna ikusleen parte hartzearen mende baitzegoen —gizabanako gisa eta kolektibo gisa— bere posibilitate eta muga propiekiko topo egite mitiko batean. Kleinen hurrengo urteetako obra nagusiek —*Gelsenkirchen-go antzokia* (1958–59), *Airearen arkitektura* (1959), *Antropometriak* (1960), *Hutserako jauzia* (1960), *Suzko pinturak* (1961) eta *Sentiberatasun piktorko immaterialeko guneak* (1962)— aro urdinaren ibilbide logikoa jarraitzen dute. Azken obra horiek ikusleen gustukoak izan eta haien arreta bereganatu bazuten ere, haien sentiberatasuna eskandalizatuz eta Kleinen ospea handituz, haietariko ezeinek ez zuen ikuseria *Le Videk* bezainbat mobilizatu eta traumatizatu. Ospakizunaren eta kritikaren oreka eta eldarnio perfektua, isiltasunarena eta errebelazioarena, pribatutasunarena eta publizitatearena, sekularitasunarena eta sakratutasunarena, alderantzizkatze bitxiena eta esanahi guztien atzerapenarena, eta elkarrentzat sortutako prozesuan mugarik gabe parte hartzeko gonbidapen eliptikoa bi zentzutan bultzatu zuen Kleinek: alde batetik, harago joan zen adibidez adierazte hitzez hitzezkoan edo ideiaren demostrazioan; eta, bestetik, bisualitate hutsaren erregistroan, irudiak haiei begira egonez eta haien bitartekotasunaren bidez kontsumitzeko proposamen bat baitzen, alegia.

ESPERIMENTU ARKITEKTONIKOAK

Hala ere, *Le Videren* ondoren eginiko obrek eragin handia dute oraindik ere gaur egungo korrante estetikoetan, Kleinen handitasun ausart eta maiz inpudikoarengatik eta dena eduki nahiaren haren desira garbiagatik, hain zuzen. Haren ikuspegi orojaleak unibertso osoa, bidean jartzen zitzaion guztia, irensten zuen, eta berak han bere aztarna uzteko gai zen material bihurtzen zuen. Düsseldorfeko Galerie Schmela-n egindako **Yves: Proposition monochromes** bere erakusketak (maiatzak 31–ekainak 23) izan zuen arrakastaren ondoren, Werner Ruhnau arkitektoa buru zuen nazioarteko talde bateko kide izatera gonbidatu zuten Klein; Gelsenkirchengo Antzoki berria berdiseinatzeke lehiaketa publikora aurkeztekoa zen talde hura. Hura izan zen Kleini eginiko lehen enkargu arkitektoniko garrantzitsua, haren mundu urdinak eraikin publiko bati txertatzeko aukera. Antzokiko atari nagusiko muralak —zeinak baitirudite bandera urdin estatikoak eta mugimenduan daudenak— testura handiko monokromo urdin handi-handiak eta esponja urdineko erliebeak dira, berez. Espazio baten barruko espazio baten gisara sortua —

Frantzia izan zitekeen Alemaniaren bihotzean—, taldeak bere ingurumen-sentiberatasunak transmititu zizkion ikusleria jakin bati, zeina, antzerki-emanaldi batera joate hutsagatik, mentalizatua baitzegoen jadanik pertzepzio bestelakotuzko egoera bat onartzeko.

Klein pentsatzen aritua bazen ere eraikuntza-material gisa sua, airea, ura eta argia erabiltzeko posibilitatean, eta ur eta su-iturrien zirriborro batzuk eginak bazituen ere Norbert Krick eskultorearekin, Ruhnaurekiko haren lankidetzak *Airearen arkitektura* esaten zaionari tankera emango zion azkenean. Estatu edeniko bat birsortzeko teknologia erabiliko zuen gizarte batekin biek fantaseatzen zuten bitartean, Claude Parent frantses arkitektoa hamaika zirriborro egiten ari zen utopia hura tankeratzeko. Hirigune futurista hura airezko sabai immaterial batez estalita zegoen, zeinak airearen energia aratza zirkulazioan ipintzen, eguzkiaren eta euriaren aurka babesten eta beti zerua ikusteko parada ematen baitzuen. Hango biztanleak espazio irekietan bizi ziren, barne-espazioen eta kanpo-espazioen arteko zatiketarik gabekoetan; ideia hura oso urrun zegoen Frantzian une hartan garatzen ari ziren proiektu urbano eta suburbanoetatik. *Airearen arkitektura*, paperezko utopia bat, teknologiaren potentzial askatzailea esploratzeko artistek, arkitektoek eta teorikoek elkarlanean landutako proiektu anitzetako bat izan zen⁴³.

GORPUTZAREN MAKINA ETA ESPAZIOAREN ERREPRESENTAZIO ERRITUALA

Antropometriak haren sailean, Gelserkirchengo Antzokirako enkargua bukatu ondoren hasiak, Kleinek “pintzel bizidun” bihurtu zituen bere emakume modelo biluziak edo, zehatzagoak izateko, pintatzeko makina bihurtu zuen gorputza. Haren performancerik ospetsuena 1960ko otsailean izan zen Galerie Internationale d’Art Contemporain-en; etiketako gau-jai bat izan zen, Parisko elite artistikoa bilduko zuena. Hiru biolin-jotzaile, hiru biolontxelo-jotzaile eta hiru kantari bere lekuan zeuden “agertoki” baten inguruan, non paper zuri garbi-garbiko orri handiak lurrean ipini eta paretean itsatsi baitziren. Esmokina eta gorbata zuria jantzita, sartu, eta orkestra agurtzen zuen Kleinek; *Symphonie Monoton Silence* jotzen hasten zen, orduan, orkestra, berak konposatutako hogeit hamar minutuko hari-tresnetarako konposizioa, zeinaren ondoren beste hogeit hamar minutuko isilaldi bat baitzegoen. Emakume modelo biluziak sartzen ziren gero, pintura-potoak zekartzatela, beren buruak pinturaz estali, eta paperaren kontra estutzen zituzten beren gorputzak. Gorputzeko aztarnak —haien izter, bular, hanka eta bizkarrek sortutako mantxak— adimen kontzienteari itzurtzen zitzaion haragi-mundu baten existentziaren emaitza ziren Kleinentzat. Klein interesatuago zegoen energia sortzailea bere sorburuan atzematen erreproduzio mimetiko bat edo gorputzaren zati baten eta haren aztarnaren arteko kausa-erlazio bat ziurtatzen baino. Beste hitzetan, Kleinek lanean jarri zuen gorputza, makina bihurtua, hura bere espiritu irrazionala errepresentatzera gonbidaturik.

Kleinen espaziorik ikusgarrienaren konkista haren *Hutsera jauzia* ospetsua izan zen, gizakiak bere muga fisikoak gainditzeko duen nahiaren performance ausart bat. Klein espazioaren hutsean zintzilik erakusten duen argazkia *Dimanche –Le Journal d’un seul jour* egunkarian argitaratu zen; egunkari hori egun bakar baterako sortu zen, eta 1960ko azaroaren 27an kaleratuko zen Paris osoko prentsa-kioskoetan. *Dimanche* Kleinen testu-, irudi- eta teoria-bilduma bat zeukan, berak jendeari, oro har, ezagutarazi nahi

ziona, emanaldi bakarrek bere *Hutsaren antzerkia* parte hartu ahal izan zezan. Ekitaldi horrek, non artea eta bizitza desadostasunik gabe elkartzen baitziren, laburbildu egiten zuen ikusle bakoitzaren bizitza, egun hartako haren bizipenen arabera. **Dimanche** egunkarian, Kleinek *Hutsera jauzia* bere argazkia ipini zuen, berak eta ziur asko beste edonork, prestakuntza egokiarekin, bere pisua gainditurik lebitatu ahal izango zuelako frogatzat. Kleinek txori batek bezala hegan egin nahi zuen zeru monokromoan zehar, grabitatea gainditu nahi zuen, astronauta batek espazioan bezala, eta botere magikoak eduki, Espiritu Santuak bezala. Azpian olana galipotdun bati eusten zioten hainbat judoka entrenaturen laguntzaz, eta elementu errealek horiek “ezabatze” hainbat argazki bateratu zituen argazkilari batenaz, **Yves: Le monochrome** erdi hegan irudikatua geratu zen betiko.

Handik gutxira, suzko suziriak, Bunsen erregailuak eta su-zutabeak brotxa primitibo eta erritual kolektiboko leku bihurtuko zituen Kleinek. **Yves Klein: monokromoa eta sua** erakusketaren inaugurazioan, Museum Haus Lange-n, Krefeld-en, Alemania, 1961eko urtarrilaren 14an, suzko pinturen bere aroan ikusgarriro sartu zen Klein performance kiskalgarri batekin. Iluntzean, han bildutako jendearen aurrean, hiru metroko sugar bertikaleko zutabe ikusgarri batzuk eta 80 x 160 cm.ko parrila bati eutsitako berrogeita hamar Bunsen erregailuk eratutako suzko pareta bat piztu zuen. 1961 bitartean, bere esperimentazio-eremua zabaldu zuen, sua erabiliz itzal hautseztatuak, arrosa-leiho arkaikoak, zulo kiskaliak eta berniz erreak sortzeko, eta elkartu egin zituen bere interesak sektore industrialarekin Gaz de France, gas-enpresa nazionalarekiko lankidetzaz-hitzarmen baten bitartez. Sail horren klimaxa suaren berehalakotasuna haragiarenarekin bat egitea izan zen. Kleinek ureztatu egin zituen emakume modelo biluziak, paperaren kontra estutu zituen haien gorputzak eta suz perfilatu zituen haien soslaiak, espazio kiskalietan egonezinez mugitzen ari zirela ziruditen silueta leunak sorturik. Keinu horiek izan ziren energi-iturri oinarritzko batez baliatzeko Kleinek izan zuen modua, berehalakoa dena arrasto immaterial baten gisara, aztarna espiritual baten gisara, aura bizidun anplifikatu baten gisara agerian jartzeko eta grabatzeko.

Baldin eta Kleinen azken helburua monokromoa immaterialtasun-egoera baterantz eramatea bazen, *Sentiberatasun piktoreko immaterialeko guneak* obran fetitxearen aura immateriala erostea ahalbidetu zuen. **Sentiberatasun piktoreko immaterialeko guneak uzteko arau erritualak** betez, zeina Kleinek zeremonia horretarako idatzitako arau multzo bat baitzen, erosleak urdin ikusezinezko espazio saturatu bat ure puruaren truk eros zezakeen. Erosleak puntu horretan gelditzea erabakitzen baldin bazuen, Kleinek urrea eskuratzen zuen eta erosleak banku-txeke baten antzeko ordainagiri berezi bat hartzen zuen. Nolanahi ere, transferentziari “benetakotasuna” emateko eta immaterialtasun-gune bat hartzeko, erosleak ordainagiria erre behar zuen, eta, bitartean, Kleinek, museo-zuzendari baten, arte-martxante ospetsu baten edo arte-kritikari baten, eta bi lekukoren, laguntzaz, berreskura ezineko leku batera jaurtitzen zuen errearen erdia, ibai batera edo itsasora, alegia. Kleinen arabera, orduan bakarrik “da gunearen oinarritzko balioa betiko [eroslearena] eta berak gorpuztua da”⁴⁴. Ordainagiria legezko kontratu (edo artelan) gisa suntsitzearekin eta urre purua alferrik gastatzearekin, eroslea ezer gabe geratzen zen, irrika biziz eta bere gorputz propioa zeukala gune espazialtzat.

Kleinen obraren ohiz kanpokoena da ezinezkoa dela, haren lehen monokromotik berrogeita hamar urte geroago, haren intentsitate sutuak atzematea. Haren berezitasuna da haren ugaritasuna. Haren produkzio estetikoan erantzun baino galdera gehiago sortzen dira. Dauden kategoria artistikoak saihesten ditu betiere, gerraondoko garaiko ia mugimendu artistiko gehienen esanahia agerian uzten

badu ere: Pop Art, performanceak, happeningak, Body Art, Earth Art, Minimalismoa, arte kontzeptuala eta instalazioak. Horietako ezein mugimendutan parte hartu ez bazuen ere, horietan guztietan ageri da Kleinen energia. Mapa bizidun bat bezala, haren obra loratu, eta norabide guztietan hedatzen da, eta etengabeko loturak egiten ditu alor desberdinen artean, ordenak alderantzikatuz eta historiak aldatuz. Sistema hori etengabeko espantsioan dagoela aintzat hartuz gero, jakin beharra daukagu ezen ez gaudela ez hasieran ez amaieran, beti haren mugimenduen ibilbidearen punturen batean gaudela baizik. Kleinengan ugari dira transformazioak: haren bizitzako une desberdinetan, eta batzuetan aldi berean, itxura desberdinez agertzen da: judo-maisu, rosakruzismoaren jarraitzaile, Casciako Santa Ritaren, katolizismoaren, Zenaren deboto, eta San Sebastianen ordenaren kide; inolako beldurrik gabe, faltsutasun-sentipenik gabe edo inkongruentziarik gabe igarotzen da nortasun batetik bestera. Kleinek ulertu zuen ezen une historiko hartan bizitzak moztzeko asko izatea, batetik, eta etengabeko antzezte bat, bestetik, eskatzen zuela, “errealitatea” zen hutsa arintzeko. 1950eko eta 1960ko hamarraldietan Frantzian lan egin zuten artista guztien artean, Klein da, ziur asko, adierazpen artistikoaren eta bizitza sozialaren era heterogeneo baten agerraldia hobekien ordezkatzeko duena. Hura hil izana, 34 urterekin, arrakastaren gailurrean zegoela, hutsarekiko azken bat-egitea izan zen, objektualitatearen mitoa espazioaren posibilitateen mesedetan sakrifikatu izana.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharra

1. *Le Vide* (Hutsa) erakusketaren inaugurazioan gonbidatuen liburuan egindako oharra. [itzuli]
2. Forma historiko gisa, objektualitatea Ilustrazioaren garapenari lotua zegoen eta bere baitan zeukan bere alderantzizkatze propioa. Ikus Max Horkheimer eta Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, New York, 1996. [itzuli]
3. Bere saiakera seminalean, Walter Benjamin-ek auraren kontzeptua definitzen du, zeinaren arabera erreproduzio mekanikoko formek esku hartu ez duten artelan baten “urruntasunaren fenomeno bakarrak” pertzepzio- eta jakintza-modu espezifiko bat sortzen baitu; ikus “Art in the Age of Mechanical Reproduction”, hemen: *Illuminations*, ed. eta sar. Hannah Arendt, New York, 1969, 217–51 or. [itzuli]
4. Benjaminek paradoxa moderno horri buruz idazten du, non “gauzak ‘urrunago’ egoteko, hala espazio mailan nola giza mailan, masa garaikideek duten desira [...] hain sutsua baita nola baita errealitate bakoitzaren berezitasuna haren erreprodukzioa onartuz gainditzeko duten joera”: ibid. 223. or. [itzuli]
5. Horkheimer-ek eta Adorno-k dioten bezala, Ilustrazioak desegin egin zuen mitoak eta sineskeriak gizakiarengan zuten boterea, bere arrazionaltasun-sisteman bereganatu baitzuen, baina mantendu egin zuen gizakiarengan berak zeukan eskumena, mitoen bitartez hedatu baitzuen bere burua. [itzuli]
6. Paul Valéry. *Cahiers*, 23. liburukia (Paris, 1960), 429. or. eta hur. [itzuli]
7. Sarah Wilson-ek gerraondoko garaian Parisen sortutako giro intelektual existentzialista, humanistikoa eta artistikoa aztertu zuen “Paris Post-War: In Search of the Absolute”n, hemen: *Paris Post War: Art and Existentialism 1945–1955*, Frances Morris-en ed., Londres, 1993. [itzuli]

8. Gerraondoko urteetan frantses abangoardia berriak aurrez aurre aurkitu zituen arazo teoriko eta historikoen analisi bikaina irakurtzeko, ikus Benjamin H. D. Buchloh, "Plenty or Nothing", hemen: **Premises: Invested Spaces in Visual Arts, Architecture and Design from France, 1958–1998**. New York, 1998, 86-99 or. [\[itzuli\]](#)
9. Henri Lefebvre-k, gerraondoko urteetako pentsalari nagusietako batek, hau idazten du: "Arrazionaltasun orokortuko proiektu horrek hutsune bat sortzen du, hitzez hitz. Mentalki suntsitzen du, bere efizientziaren bitartez suntsitu baino lehen"; ikus **The Urban Revolution**, Minneapolis, 2003, 34. or. Claude Lefort-ek egoera politiko berria aztertzen du, non Errepublikako tradizio demokratikoek erregimen totalitario bati uzten baitiote bidea. Lefortek dioenez, demokrazia modernoa inork beretzat ezin har dezakeen botere-forma bati atxikia dago, zeren eta "leku huts (**lieu vide**) baten, okupatu ezina den leku baten, irudiari atxikita baitago"; ikus "The Logic of Totalitarianism", hemen: **The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism**, ed. eta sar. John B. Thompson, Cambridge, 1986, 279. or. [\[itzuli\]](#)
10. Hutsa hainbat eratarag agertzen zen Jean Paul Sartre-ren, Maurice Merleau-Ponty-ren, Maurice Blanchot-en, Jacques Lacan-en eta Guy Debord-en idatzietan. [\[itzuli\]](#)
11. Michel Foucault-ek iradokitzen duenez, espazioak historia ordezkatu du gure garaiko auzi nagusi gisa; ikus "Of Other Spaces", hemen: **Politics – Poetics, Documenta X**, Ostfildern-Ruit, 1997, 262–72 or. [\[itzuli\]](#)
12. Yves Klein, "Manifeste de l'hôtel Chelsea", hemen: **Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits**, ed. Marie-Anne Sichère eta Didier Semin, Paris, 2003, 299. or. [\[itzuli\]](#)
13. Porfolio horien analisi zehatzago baterako, ikus Nan Rosenthal, "Assisted Levitation", hemen: **Yves Klein 1928–1962: A Retrospective**, erakusk. kat. Rice Museum of Contemporary Art, Houston. The Solomon Guggenheim Museum, New York, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Paris; ingeles ed. Houston, 1982, 91–135 or.; Sidra Stich, **Yves Klein**, erakus. kat. Museum Ludwig, Kolonia, eta Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Hayward Gallery, Londres, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madril; Denis Riout, **La Peinture monochrome**, Nîmes, 2003, 16-17 or. eta Buchloh 1998 (ikus 8. oharra), 86–89 or. [\[itzuli\]](#)
14. William Pietz-ek idatzia da fetixismoaren diskurtsoaren agerraldi historikoari buruzko azterlan bikaina, hemen: "The Problem of the Fetish", **RES**, 9. zb. (1985eko udaberria), **RES**, 13. zb. [\[itzuli\]](#)
15. Henri Lefebvreren eguneroko bizitzari buruzko teoriaren arabera; ikus "The Everyday and Everydayness", **Yale French Studies**, 73. zb. (1987), 7-11 or. [\[itzuli\]](#)
16. Klein, "L'Aventure monochrome", hemen: Klein, **Dépassement** (ikus 12. oharra), 228. or. [\[itzuli\]](#)
17. Bernadette Alain, "Propositions monochromes du peintre Yves", **Couleurs**, 15. zb. (1956), 26. or. [\[itzuli\]](#)
18. Yves Klein, "Manifeste de l'hôtel Chelsea", hemen: Klein, **Dépassement** (ikus 12. oharra), 295. or. [\[itzuli\]](#)
19. Ibid. 299. or. [\[itzuli\]](#)
20. Yves Klein, "Mon Livre", hemen: Stich 1995 (ikus 13. oharra), 60. or. [\[itzuli\]](#)
21. Klein, "L'Aventure monochrome", hemen: Klein, **Dépassement** (ikus 12. oharra), 233. or. [\[itzuli\]](#)
22. Pierre Restany, **Le Minute de Verité, février, 1956, Paris**, Yves Kleinek Galerie Colette Allendy-n egindako lehen erakusketarako idatzitako artikulua, hurrengo urtean berriz ere argitaratuko zena **Epoca blu** erakusketaren hitzaurre gisa, eta hemen bildua: Pierre Restany, **Avec le nouveau réalisme, sur l'autre face de l'art**, Nîmes, 2000. [\[itzuli\]](#)
23. Kleinen "kontzientzia historikoaren" arazoa Benjamin H. D. Buchloh-ek lantzen du hemen: "Plenty or Nothing"; eta Sylvère Lotringer-ek, berriz, hemen: "Consumed by Myths", hemen: **Premises** (ikus 8. oharra). [\[itzuli\]](#)

24. Maxe Heindel-en filosofia eguneratzeko saio bat bezala ulertzen du Thomas McEvilleyk “aro urdina”, non kolore urdinak, barne zatiketak gabe, materia solidoaren aroari amaiera emango baitzion, eta “aro edeniko” bati hasiera emango, zeina espazio-espirtu-bizitzazko inalienatu etengabe batek markatuko baitzuen. McEvilleyk orobat egotzen dio “aro urdina” Kleinek Gaston Bachelard-en idatzietan zuen interesari eta urdinak “ezerezaren” kontzientzia primitibo bat susta dezakeelako sinesteari, arrazionaltasunaren eta hark objektuaren erlazioekin duen loturaren aurrekoa den “ezerezari”, alegia. Kleinen idatziek agerian jartzen dutenez, aro nuklearreko errealtateetan ere pentsatzen zuen, non “materiala den guztia egun batetik bestera desagertu baitaiteke, bere formarik abstraktuenean imajina dezakegun guztiari bide eginez”; ikus Klein, “L’Aventure monochrome”, hemen: Klein, **Dépassement** (ikus 12. oharra), 232. or. Sylvère Lotringer-ek iradokitzen duenez, monokromo urdinek askatutako energia kosmikoa Internazionalel Situazionistak hartutako “giro unitarioaren” antzekoa da. [\[itzuli\]](#)
25. Klein, “L’Aventure monochrome”, hemen: Klein, **Dépassement** (ikus 12. oharra), 232. or. [\[itzuli\]](#)
26. Kleinen erritualari eta haren jardun estetikoaren dimentsio espiritualei eta abangoardia berriaren estrategien haren birformulazioari buruzko analisi bikain bat irakurtzeko, ikus Benjamin H. D. Buchloh, “Klein and Poses”, **Artforum**, 33. liburukia, 12. zb. (1995eko uda). [\[itzuli\]](#)
27. Michel Foucault, “A Preface to Transgression”, hemen: **Language, Counter-Memory, Practice**, Ithaca, New York, 1997, 20-52 or.; Michael Taussing, **Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative**, Stanford, 1999. [\[itzuli\]](#)
28. Yves Klein, “Remarques sur quelques oeuvres exposées chez Colette Allendy”, hemen: Klein, **Dépassement** (ikus 12. oharra), 53. or. [\[itzuli\]](#)
29. Michael Taussig, **The Magic of the State**, New York, 1997, 127. or. [\[itzuli\]](#)
30. Bere izeba Roseri datarik gabe idatzitako gutun batean, Kleinek idazten du ezen 500etik edo 600etik gora lagunek bisitatu zutela egunero galeria; Gasperini-ren artxiboko gutuna Stichek 1995ean aipatua da (ikus 13. oharra), 139. or. “Préparation et présentation de l’exposition du 28 avril 1958, chez Iris Clert, 3 rue des Beaux-Arts, à Paris” testuan, hemen: **Dépassement** (ikus 12. oharra), 93. or., Kleinek 200 laguneko bisitari kopurua zenbatzen du. [\[itzuli\]](#)
31. Klein, “Préparation et présentation” (ikus 30. oharra), 85. or. [\[itzuli\]](#)
32. Ibid. 86. or. [\[itzuli\]](#)
33. Foucault 1997 (ikus 11. oharra), 265. or. [\[itzuli\]](#)
34. Klein, “Préparation et présentation” (ikus 30. oharra), 87. or. [\[itzuli\]](#)
35. Ibid. 92. or. [\[itzuli\]](#)
36. Ibid. 94. or. [\[itzuli\]](#)
37. Ibid. 90. or. [\[itzuli\]](#)
38. Ibid. 91. or. [\[itzuli\]](#)
39. Kristin Ross, **Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture**, Cambridge, 1996. [\[itzuli\]](#)
40. **Citations du président De Gaulle**, ed. de Jean Lacouture, Paris, 1968, 36. or. [\[itzuli\]](#)
41. Yves Klein, “Le dépassement de la problématique de l’art”, hemen: Klein, **Dépassement** (ikus 12. oharra), 349. or. [\[itzuli\]](#)

42. Ibid., 89. or. [\[itzuli\]](#)
43. Kleinen proiektu arkitektonikoei eta teoriak kritikaren interesa pizten hasiak dira, ikus: **Yves Klein: Air Architecture**, erakus. kat. MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles, 2004; Ostfildern-Ruit, 2004. [\[itzuli\]](#)
44. Yves Klein, “Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle”, hemen: Klein, **Dépassement** (ikus 12. oharra), 278. or. [\[itzuli\]](#)