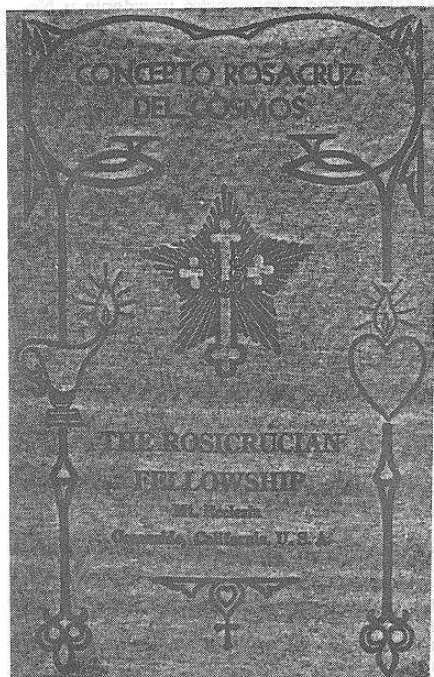


yves klein i ideje rozenkrojčera

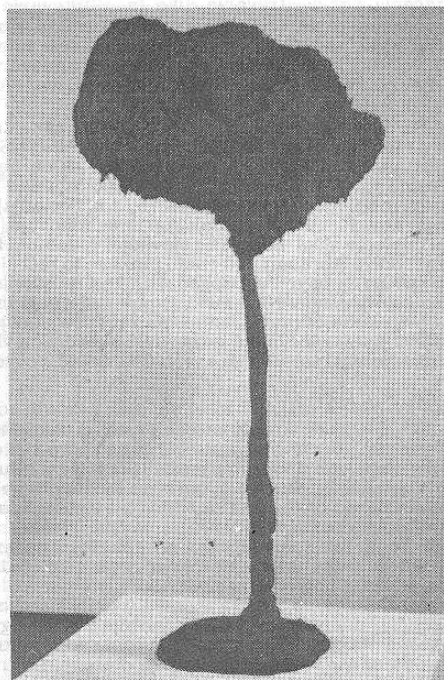
thomas mcevilley



(bez potpisa) korice knjige Heindela



Slikar prostora se baca u prazno, (foto: Shunk i Kender), 1980



I. Klein, Drvo, veliki plavi sunder, 1962

•Podrobna informacija o... shvatanjima umetnika je neophodna za procenu i razumevanje savremene umetnosti.

Joseph Kosuth¹

•Umetnikovi lični komentari o značenju nekog njegovog dela sigurno mogu da se pokažu zanimljivim... Jezik umetnosti, međutim, izražava obilje značenja prisutnog u samom delu. Neiscrpna osobnost, koje razlikuju jezik umetnosti od svih prevoda u obliku koncepta, počiva na obilju čula.

Hans-Georg Gadamer²

•Vraćanje jezika slikarstvu je beskrajno... Ne mogu da se svedu jedno na drugo: uzalud je reći šta se vidi, ono što se vidi nikad se ne krije u onome što se kaže...*

Michel Foucault³

Na kraju svoje studije o mitu o Izis i Ozirisu, Plutarh zaključuje kako nijedno od dvanaestak tumačenja na koja se pozivao ne sme da polaže pravo na jedinu istinu i naglašava da je celokupnost tih tumačenja — uprkos njihovim ponekad kontradiktornim pogledima — ono što određuje neku vrstu istine. To predviđanje, po kome čitava hermeneutika mora da ostane dovoljno otvorena i uključuje ne samo komplementarnu, već i kontradiktorna čitanja nekog mita, najavljuje kretanje modernog pozitivizma u više pravaca i insistiranje fenomenologije na transcendentnosti ma kog mita (ili ma kog umetničkog dela) prema bilo kom pojedinačnom subjektivnom horizontu.

Temeljiti filološki rad na obimnom Kleinovom delu jedva da je započeo. Možda će to konačno dovesti do niza čitanja, kao slojeviti pristup mitu koji predlaže Plutarh, koja bi se međusobno prožimala i mogla da budu posmatrana u celokupnosti svojih značenja. Filološki prilaz najpre mora da se posveti izdavanju pojedinačnih modela, koje će zatim biti u stanju da sintetizuje.

Poznato je da Kleinovo delo poseduje unutrašnju povezanost, izuzetnu logiku. Manje je poznato da je ta unutrašnja povezanost samo odraz vernosti kojom je pokušao da, vizuelnim terminima i istorijskim pogledom na umetnost, prevede sistem ideja koji u početku nije imao nikakve veze sa umetnošću, naime, rozenkrojcersku misao Max Heindela. Filološka analiza veze koja postoji između Kleinovih i Heindelovih spisa, neophodna je podloga za sintetički pristup Kleinovoj umetnosti. Takav će biti naš pristup, mada ne tvrdimo da ćemo, tim jednim čitanjem, iscrpeti Kleinovo delo. Naprotiv, ovde se ne radi toliko o tome da se tumači njegov rad, koliko da se rekonstruišu njegovi izvori i ciljevi, zanimljivi sami po sebi.

Krajem 1947. ili početkom 1948., kada je imao 19 godina, Klein je nabavio primerak *La Cosmogonie des Rose-Croix* (Kosmogonija Rozenkrojčera) od Heindela, koja je bila uobičajeni »priručnik« Udruga rozenkrojčera iz Oceansidea, Kalifornija⁴. Odmah je intenzivno počeo da primenjuje rezonkrojcersko učenje, zajedno sa svojim naj-

bližim prijateljima, Claude Pascalom i Armand Fernandezom (koji će se kasnije prozvati Armanom), pod nadzorom rozenkrojčera starijeg datuma, Louis Cadeauxa. Zvanično je postao član Udruga rozenkrojčera juna 1948. Više od tri godine je svakog meseca dobio predavanja (koja je, kao i *la Cosmogonie*, sastavio Max Heindel), na kojima je brižljivo radio, budući da ih je slao udruženju u Oceansideu, radi provere. Nastavio je da dobija predavanja tokom sledećih godinu i po dana (sve do sredine 1953.), a da nije slao svoj lični rad. Sredinom 1953. zvanično je prestao da pripada udruženju⁵. Međutim, nastavio je još mnogo godina da čita *La Cosmogonie*, i ta knjiga je, sve do otprilike 1958., bila suštinsko delo u njegovom životu.

Od 1955. do 1962., Klein je istovremeno stvorio raznovrsni skup umetničkih radova i zanimljivi zbornik spisa koji su se odnosili na teoriju umetnosti, pogotovo na onu koja podržava njegova sopstvena dela⁶. Neka vrsta prikrivene svetlosne strukture je izbijala iz tih spisa, a da se nikada nije u potpunosti otkrila. Ta struktura može da se dobrim delom otkrije proučavanjem aluzija koje je načinio na Heindelove spise, posebno na *La Cosmogonie*, koje su uglavnom nezapaženo prošle.

Nastajuću da najpre ukratko izložim Kleinovu teoriju umetnosti, zatim Heindelov rozenkrojcerski sistem, i zatim ću opširno izložiti veze koje se uspostavljaju između njih.

Središnja tema Yves Kleinovih spisa je mistično shvatanje prostora opažanog kao slobodna energija, za razliku od forme, izjednačene sa ograničenom energijom. Prostor je poistovećen sa prvobitnom alhemijskom materijom koja sadrži univerzalno »pamćenje« prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, i deluje kao riznica sveta formi. Sa stanovišta psihologije, čist prostor je izjednačen sa slobodnim duhom (i, dakle, prosvetljenim), a forma sa ograničenim duhom (sa neurozom). Sa stanovišta slikarstva, taj plodni prostor je označen kao »čist slikarski senzibilitet«. Umetnik, čiji je duh slobodan kao prostor, u stanju je da kristalizuje tu slikarsku energiju u unutrašnjosti bilo kog predmeta putem mentalne koncentracije; viši senzibilitet, koga je umetnik zatvorio u predmet, može da otkrije ma koji posmatrač, koga će to iskustvo, u stvari, moći da uzdigne do kosmičke svesti.

Za Kleina se metafizička dihotomija prostor-forma prenosi u sliku kroz borbu koja suprotstavlja liniju i boju. Linija deli i zatvara čist prostor kosmičkog senzibiliteta, dok boja izražava slobodu i punoću prostora i teži da umetnika sjedini sa njom (da ga »vrati u eden«). Zaista, čista boja nije samo saglasna kosmičkom prostoru (senzibilitetu, to je i njegova stvarna materijalizacija — posebno plava, boja mora i neba, ta dva prirodna entiteta, najapstraktnija i neograničena. Umetnik, koji je stekao senzibilitet čistog prostora, izraziće se čistom bojom; umetnik, kome nedostaje to kosmičko otvaranje duha, izraziće se neurotičnim preplitanjem linija i formi.

Ali umetnik može i na drugi način da izrazi senzibilitet prostora. Kristalizacija, rođena iz prvobitne materije u og-

1. Joseph Kosuth, »Art after Philosophy«, u *Idea Art. A Critical Anthology*, tekstove sakupio Gregory Battcock, New York, Dutton, 1973., str. 168.

2. Hans-Georg Gadamer, *Philosophical Hermeneutics*, prevod i prikaz David E. Linge, Berkeley, University of California Press, 1976., str. 102–103.

3. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966., str. 25.

4. Pariz, 1947. Objavljeno na engleskom pod naslovom *The Rosicrucian Cosmo-conception*, Oceanside, Kalifornija, 1937; svi ovde navedeni citati su iz tog dela. Dva postojeća izdanja su istovetna, ako se izuzme nekoliko promena u uglu, kao i mnoga od njegovih rozenkrojcerskih »predavanja« i intimnih dnevnika koji navode na to, sačuvani su u arhivu Klein.

5. Zahvaljujem Rotraut Klein-Moquay što mi je dovolila da pregledam ta dokumenta, kao i druga dokumenta u arhivu Klein. Treba napomenuti da Rozenkrojcersko društvo iz Oceansidea treba da razlikujemo od Reda ruznog krsta (AMORC), čija su izdanja, kao i organizacija, sasvim različiti.

raničenom prostoru, pojavljuje se kao »trag trenutnog«. »Umetnost nematerijalnog« čini iznad svega najistinitiji izraz tog senzibiliteta; u tehnološkom edenu eteričnih ljudi, postaje poseban oblik umetništva budućnosti. Umetnik stvara nematerijalno delo ispunjavajući privatno prazan prostor aurom svog ličnog senzibiliteta, koju će svaki senzibilni posmatrač moći da ponovo nađe bilo kada, u istom tom prostoru. Umetnik može isto tako da »specijalizuje« svoj senzibilitet, projektujući ga u specifične, ali nevidljive, forme, koje pripadaju, opet, nematerijalnoj umetnosti; može da ga projektuje i na velike udaljenosti.

U relativnoj bliskosti budućnosti, pisao je Klein, svi ljudi će razviti tu vrstu senzibiliteta i spojiće se, manje ili više, sa prostorom, biće u stanju da levitiraju svojim telima od krvi i mesa, i moći će da deluju u nematerijalnom obliku, potpuno odvojeni od tela. Tada će ljudske zajednice ponovo uspostaviti stanje edena, ujedinjenjem nauke, umetnosti i religije; nova podneblja biće stvorena na licu Zemlje, da bi se usaglasila sa tim novim načinom nematerijalnog života, i čovek će, zbog svog novog određenja u prostoru, živeti u kućama načinjenim od vazduha pod pritiskom. Klein je mislio da je dolazak tog novog doba blizu, kako su najavljivala sama njegova proročanska dela i svemirski let ruskog sputnjika Vostok I (let tokom koga je kosmonaut Jurij Gagarin objavio da je Zemlja, viđena iz svemira, plava).

Ta teorija, a u izvesnoj meri, njegova dela koja je izražavaju, zasniva se na rozenkrojcerskoj misli Max Heindela kojoj je pridodato nekoliko pojmova iz budizma i nekoliko predviđanja pozajmljenih iz dela Gaston Bachelarda. Središnja ideja Heindelove *La Cosmogonie* je ideja polariteta život-forma, i njihove krajnje sinteze⁷. Život je čist duh, obuhvaćen je prividno praznim prostorom; nasuprot tome, forma je ograničeni duh, jednaka je fizičkoj materiji. Dva stanja se smanjuju tokom dugotrajnih faza ljudske evolucije. Na početku je stadijum života, gde ne postoji nikakav privid izdvojenog ega, već jedino svest o jedinstvu sa Svima. Zatim se, tokom perioda koji su usledili, princip forme postepeno nameće životu i privid individualnosti tog ja guši svest o jedinstvu sa Jednim (Toki). Konačno, uspostaviće se veza između svesti o postojanju izdvojenog Ja, i svesti o jedinstvu sa Jednim, u pobjedničkom uzletu ljudske evolucije.

Sada se približavamo kraju doba forme, i u sledećoj epohi ćemo ponovo početi da se otvaramo prema svesti o životu. Kada se to dogodi, oslobodićemo se grubog fizičkog tela, poslednjeg proizvoda doba forme, i postepeno ćemo ovladati čitavim nizom savršenijih »sredstava«, saa prikriivenih u našoj svesti činjenicom da smo podređeni formi. Prvi znak tog uzlaznog impulsa prema životu biće upravljanje našim telom želje (najgrubljem od šest »nematerijalnih sredstava«); u tom stadijumu ćemo steći moć da levitiramo, da čitamo pamćenje prirode, i da upravljamo poretom stvari samo mentalnom aktivnošću. U svakom novom dobu, dominantno »sredstvo« ponovo stvara okruženje kakvo mu odgovara — tako je, danas, grubo fizičko telo stvorilo sebi okruženje od čvrste materije. U narednoj epohi, kad će telo želje zahtevati okruženje manje vezano za formu i otvorenije prema životu, nauka — koja će tada biti jedan od ograna religije — će ponovo stvoriti okruženje i usmeriti ljudski život prema praznom prostoru, u kome nalazimo samo život i slobodu. Životni put Yves Kleina tumači taj sistem verovanja; on se smatrao oruđem evolucije koje je u stanju da najavi i ubrza početak nove ere.

Prostor i evolucija su bili u središtu Heindelove i Kleinove misli. Heindel poistovećuje prostor sa šest nevidljivih kraljevstava, nadmoćnih fizičkom kraljevstvu; dostupan je samo posvećeniku koji je izvršio određene transformacije svog unutrašnjeg sveta:

U sadašnjem materijalističkom periodu smo izgubili, na žalost, svaku predstavu o tome šta je vezano za reč prostor. Toliko smo navikli da govorimo o »praznom« prostoru, ili o »velikom praznom« prostoru, da smo potpuno izgubili veliko, sveto značenje te reči, i da, dakle, nismo u stanju da osetimo strahopoštovanje koje bi ideja prostora i haosa morala da izazove u našim srcima.

Za Rozenkrojcere, kao i za bilo koje drugo okultno društvo, ne postoji ništa nalik neispunjenom ili praznom prostoru. Prostor je za njih od duha u razređenom obliku, dok je materija od prostora ili kristalisanog duha.⁸

Heindel uspostavlja paralelu između prostora i Ovidijevog haosa, ili prvobitne nediferencirane materije alhemijara. To shvatanje je Klein slikarskim terminima preneo u definiciju prostora kao »neograničenog slikarskog senzibiliteta«. U Heindelovom pasusu koji je Klein podvukao u svom primerku *La Cosmogonie*, nailazimo na sledeće:

Haos je zasejano polje Kosmosa. ... Od sada se više nećemo čuditi što »nešto može da se rodi iz ništavila«, jer prostor nije sinonim za »ništavilo«. On u sebi sadrži zametak svega što postoji tokom perioda fizičkog ispoljavanja.⁹

Sva Kleinova umetnost se nadovezuje, na izvestan način, na taj osnovni koncept neizražene eterične celokupnosti. Kao što je o tome napisao:

Prazno je oduvek bilo moja glavna preokupacija.¹⁰ Izvanredna tišina (...) će stvoriti novu i jedinstvenu zonu nematerijalnog slikarskog senzibiliteta.¹¹

Nastojim, pre svega (...) da u svojim ostvarenjima ote-
lotvorim tu »prozirnost«, to neizmerno »prazno« u kome
obitava večni i apsolutni duh, oslobođen svih dimenzija.
(...) Apsolutno prazno, koje je, sasvim prirodno, pravi
slikarski prostor.¹²

Samo to kretanje evolucije nas nosi prema praznom. Po Heindelu, dostigli smo krajnju tačku razvoja u materiji; sledeći stadijum razvoja zahtevaće novo buđenje u čistom duhu, i, u isto vreme, širenje preko fizičkog kraljevstva prema prostoru:

Tokom te preostale polovine naše ere, i tri perioda koja
će uslediti posle nje, čovek će morati da razvija svoju svest
tako da priključi šest nadmoćnih kraljevstava, našim fizič-
kom svetu.¹³ Sledeći korak ka ljudskom napretku će se do-
goditi u pravcu širenja čovekove svesti kako bi priključila
eterično područje, zatim svet želje, itd.¹⁴

Taj prelaz će biti označen mentalnim i fizičkim tran-
sformacijama ljudskog sredstva i kulture, čija je ona izraz i
model. Jedna od tih promena, već vidljiva u Kleinovo vreme,
leži u svemirskom istraživanju. Heindel kaže:

(moderna nauka) ne prepoznaje činjenicu koju nagla-
šava okultna nauka (...) (naime da) sva atmosfera koja nas
okružuje, i prostor koji razdvaja svetove među sobom, je
duh (...)¹⁵ Iznad atmosfere naše materijalne zemlje, prostire
se eterična zona (...) Svet želje se prostire u interplanter-
nom prostoru dalje od bilo kog od drugih svetova.¹⁶

Tako je put u prostor, put prema čistom duhu, daleko
od materije. Klein je smatrao let Julija Gagarina potvrdom
činjenice da upravo sada započinje suštinski zaokret ljud-
ske istorije.

Po Heindelu, čovečanstvo će, u narednoj epohi, steći
kontrolu nad telom želje i kretanje će se ubuduće obavljati
samo levitacijom; ljudska bića, dostigavši istinsku duhov-
nost, biće u stanju da se po želji odvoje od svojih grubih
omotača, i više im neće biti potrebni svemirski brodovi:

U fizičkom svetu, materija je potčinjena gravitaciji (...)
U svetu želje (...) forme levitiraju isto tako lako kao što gra-
vitiraju. Rastojanje i vreme su isto tako važni faktori postojanja
u fizičkom svetu; gotovo da ih nema u svetu želje.

Klein je u svom primerku *La Cosmogonie* posebno
podvukao pasuse koji opisuju »svet želje« i grupno napisao
na marginama, pored opisa levitacije, reč »transfiguracija«. Želja za levitacijom je bila njegov lični način da antici-
pira taj stadijum evolucije, kao i »skok u prazno«, i antropo-
metrija nazvana *People Begin to Fly*, kao i govor koji je od-
ržao u Dizeldorfu kad je objavio:

Svi ćemo postati vazdušni ljudi, upoznaćemo silu pri-
vlačenja prema visini, prema prostoru, prema ničemu, i
sve to odjednom (...)¹⁷

Izgleda da je Klein zaista smatrao svoj životni put
znakom koji najavljuje i predoseća predstojeću transfor-
maciju čovečanstva; da bi je opisao, koristio je terminologiju
koja je, očigledno, izvedena iz Heindelove teorije evolucije.
Heindel koristi termin »period« da bi označio dugu kos-
mičku fazu (na primer: sada smo u »periodu Zemlje«) i izra-
ze »revolucija« ili »epoha«, za kraće faze koje se pojavljuju
u tim periodima. Kleinova najava plave revolucije, iz 1957.,
koja uvodi plavu epohu, nije samo označavala zamenu ne-
ke škole ili umetničkog stila, nekim drugim, već predstoje-
ću »spiritualizaciju« čitavog čovečanstva.

Heindel, kao i autori različitih istočnjačkih tradicija,
naročito povezuje prazno čistog duha sa plavom bojom; po
njemu, »plavo označava najuzvišeniji oblik spiritualnosti«,
to jest, spiritualnost koja se spojila sa prostorom (duhom).¹⁸
Klein je preuzeo tu ideju i prazno, ili čist duh, pridružio
plavoj boji. Tako je plava epoha bila ništa manje nego epoha
povratka prostoru (duhu).¹⁹ Predsednika Eisenhowera
trebalo proglasiti za prvog šefa Države te revolucije, mož-
da zbog Heindelovog tvrdjenja:

U šemi evolucije, poslednja od svih rasa potićaće od
naroda Sjedinjenih Država.²⁰

Namera plave revolucije da preobrazi lice Zemlje po-
tiće, na sličan način, od Heindelovog tvrdjenja:

Pre nego što nastane nova epoha (...) ovdje mora biti
»novo nebo i nova Zemlja«; fizička svojstva Zemlje će biti iz-
menjena i njena gustina će opasti.²¹

Kleinova »arhitektura vazduha« ustanovljava način
da se umanjí gustina okruženja, i njegovi projekti reklima-
tizacije su u vezi sa Heindelovom teorijom:

Čovek će preobraziti klimu, floru i faunu, predviđen
višim bićima.²²

Heindel, kao i autori rozenkrojcerske tradicije uop-
šte, opisuju sledeću epohu (epohu povratka prostoru), kao
povratak u eden; taj termin edena se, uostalom, neprestano
pojavljuje u spisima Yves Kleina.²³ Na nivou jedinke, po-
vratka u eden znači bekstvo izvan tela, ponovo uronjavanje
u prostor/haos i krajnje ispunjenje jedinstva sa Svime. Na
nivou zajednice, to znači spajanje tehnologije, religije i
umetnosti, u nameri da se olakša i ubrza put ka telu želje.
Kleinovi pokušaji da ostvari sintezu rozenkrojcerstva, teh-
nologije i umetnosti, bili su odgovor na Heindelovo istica-
nje činjenice da, da bi se ostvario prelaz prema svetu želje,
»religija, nauka i umetnost moraju da se sjedine u višem iz-
ražavanju Dobra, Istine i Lepote«.²⁴

To što je Klein namerno nastojao da ispuni Heindelo-
va proročanstva, navodi na to da je verovao, ili se nadao,

5. Zahvaljujem Jean de Gal-
zainu, upravljatelju sekcije
francuskih studenata u
Oceansideu, što je pristao
da mi omogući pristup do-
sijeu Klein, 6. avgusta
1979.

Izvesno nerazumevanje
rozenkrojcerskih doktrina
i odnosa koji je Klein us-
postavljao sa njima, često
se pojavljuje; čini se da je,
na primer, potcenjivana
njegova iskrena privrže-
nost tom zborniku propi-
sa. Klein je 8. maja 1960.,
zabeležio u svoj dnevnik:
»Samo jedno mi preostaje.
Cosmogonie i stalno uče-
nje čudesne nauke koja mi
je na raspolaganju!« Godi-
ne 1952. napisao je kako
još uvek posvećuje četiri
sata dnevno proučavanju
te knjige. Neshvatanja ili
zabune se (takođe) pojavlju-
ju i po određenim pitanji-
ma: na primer, Paul Wem-
ber potcenjuje dužinu tra-
janja rozenkrojcerskog pe-
rioda Yves Kleina (vidi ka-
talog izložbe u Kelnu, Ver-
lag M. DuMont Schau-
berg, 1969, str. 45). Giulia-
no Mariano meša Društvo
rozenkrojcera sa AMORC-
om, i pogrešno pripisuje
Max Heindelu Manuel ro-
sicrucian, koji je izdao
AMORC (vidi Yves Klein;
il mistero ostanto, Turin,
Mariano editore, 1970, str.
48, broj 14, dalje u ovim
napomenama označen
kao Mistero). Više autora,
izgleda, smatra društvo
rozenkrojcera nastavlja-
njem »Bratstva Ružinog
Krst« iz XVII veka, sa ko-
jim ono nema nikakvu po-
znatu vezu (vidi Mistero,
str. 41). Razlikovanje je ov-
de važno utoliko što je
Heindel, kao Blavatsky i dru-
gi okultisti XIX veka, uk-
ljučio indijske i tibetanske
elemente, što nije bio slu-
čaj sa okultistima XVII ve-
ka.

6. Ne postoji kompletno izda-
nje tih spisa; rukopisi su u
arhivu Klein. Neki od tih
tekstova su ponovo izneti
u ovom katalogu. Ja sam,
ukoliko je to bilo moguće,
navede delove objavljene,
bilo u katalogu izložbe
Yves Kleina u Jewish Mu-
seum u New Yorku, 1967,
(koji ćemo od sada označa-
vati kao Jewish Museum),
bilo u katalogu izložbe
Klein u Union central des
art décoratifs, u Parizu,
1969.; bilo u le Dépasse-
ment de la problematique
de l'art (la Louvière, Belgi-
ja, izdanje Montblard,
1959., od sada kao Dépa-
ssement), bilo u Mistero.

7. Treba napomenuti da
Max Heindel, u američ-
kom izdanju svog dela,
stavlja veliko slovo na
svaku reč koja označava
pojam ili zamisao, (kao
»forma«, »svet«, itd.).

8. Cosmo-conception, op.
cit., str. 247.

9. Ibid., str. 252.

10. »Attendu que« ili »Mani-
fest du Chelsea Hotel«,
vidi tekst u ovom katalogu.
(Budućí da-Jer, Ma-
nifest iz Chelsea Hotel-
a)

11. Ibid.

12. L'Aventure monochrome
(Monochromna avan-
tura).

13. »Attendu que«.

14. Cosmo-conception, op.
cit., str. 189.

15. Ibid., str. 190.

16. Ibid., str. 249.

17. Ibid., str. 178—179.

18. Ibid., str. 29.

19. Le dépassement, op cit.,
str. 22.

da je baš on osoba koju je Heindel najavljavao i koja je trebalo da započne taj prelaz:

Na kraju sadašnje epohe, Veliki Posvećeni će se pred svima pojaviti, kada dovoljan broj običnih ljudi to bude želio i dobrovoljno se potčinio takvom vodi (...) Posle toga pretače da postoje rase i nacije. Ljudski rod će stvoriti duhovnu zajednicu.²⁹⁾

Proglas koji je Klein uputio predsedniku Eisenhoweru, o kraju francuske nacionalne vlade, kao i njegova tvrdnja da ga je sam prostor priznao kao svog »konkvistadora« i »vlasnika boje«,²⁹⁾ izvesno odaju utisak da je on tu obavezu preuzeo na sebe. Dužnost posvećenog, kao konkvistadora praznog, je da bude pobornik napretka ostalih ljudi tokom evolucije; kao vlasnik čiste boje, on to može da uradi. Kleinova najava borbe između linije i boje, njegovo samoproglašavanje braniocem boje (u kostima viteza Svetog Sebastijana), predstavljaju nam ga u prvim redovima borbe za evoluciju, kao pobornika budućeg doba, koji se opire »reakcionarnom« privlačenju starog doba. Ta osobnost je ne samo nadahnuta Heindelovim delom, već je i stvarno izražena na eksplicitan način:

Fizički svet je svet forme. Svet želje (...) je mnogo više svet boje.³⁰⁾

Fizički svet je vezan za formu (to jest za liniju, po Kleinu), jer počiva na egu. Svet želje se izražava kao čista boja, jer je duh i ne zna za unutrašnju podvojenost. Kako je pisao Klein:

(...) Čista boja, sveobuhvatna duša u kojoj se kupala čovekova duša u vreme zemaljskog raja (...)³¹⁾



Y. Klein, Teatar praznog, Novine 27 novembar 1960

Umetnost čiste boje ima, dakle, istu vrednost kao uranjanje u neprekidni prostor, i određuje povratak u eden života bez ega. Klein to izražava potpuno Heindelovskim rečima. Linija, koja, da bi se izrazila, mora da podeli, razdvoji i stvori granice, zamršuje i zarobljava otvoreni svet boje i, učinivši to, uništava raj:

Raj je izgubljen, zaplitanje linija postaje poput rešetaka stvarnog zatvora.³²⁾

Ljudska istorija je samo duga drama linije koja osvaja područje boje (Heindelovo doba forme), i boje koja se bori da se oslobodi (da bi se vratila u doba duha).

Linija (...) je tu, i čeka, uspeva da uđe u, do sada, neoskrnavljeno kraljevstvo boje i prostora.³³⁾ Boja, uprljana, ponižena, pobedena, će se, međutim, vekovima spremati za osvetu.³⁴⁾

Edensko doba jedinstva koje je vladalo u praskozorje vremena, bilo je doba boje; za njim je usledio dug period mnogostrukog opadanja, dok je linija osvajala i lomila površinu slike. Boja je ponovo počela da se potvrđuje u delima Delacroixa i Van Gogha, a sada u Kleinovim, u kojima je spremna da ponovo osvoji izgubljeno područje i da uvede novo doba jedinstva. Cilj umetnosti (kao i života) je da povrati »taj neizrecivi mir u prirodi i u čoveku, koji je vladao pre nego što se linija uvukla u boju«.³⁵⁾

Jezikom evolucije, sva umetnost zasnovana na liniji i formi je regresivna faza; to je ostatak epohe grubih tela, koja upravo ističe. Umetnost, koja se zasniva na čistoj boji, u kojoj ne postoji nikakva unutrašnja podvojenost, vesnik je budućeg doba. Tako je Kleinova najava borbe između linije i boje, proglas, jezikom umetnosti, bliskog kraja jednog od doba ljudske evolucije, i zore novog doba. Kada piše »ce-

lokupna ogromna evolucija vekovima (...) teži otkrivanju tajne boje«,³⁶⁾ očigledno se poziva na heindelijansku doktrinu duge evolucije čoveka prema svetu želje, kraljevstvu boje.

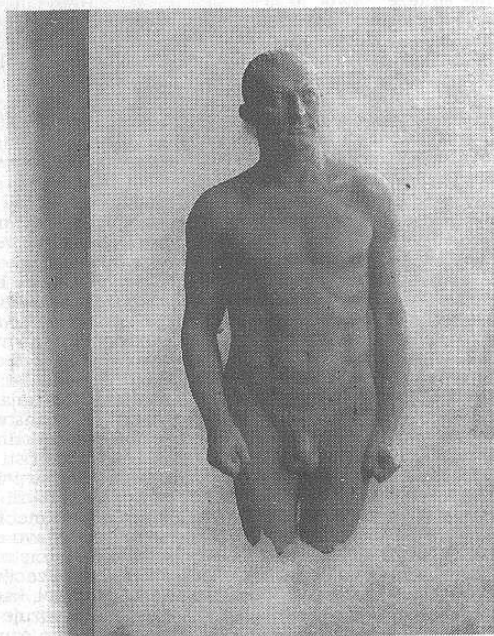
Ista heindelijanska dihotomija, dihotomija prostora, kao slobodnog duha, i forme, kao ograničenog duha, nalazi se u osnovi Kleinove teorije monohromnog, i, možda, čini kamen temeljac njegovih spisa. Ključni pasus L'Aventure monochrome (Aventure monochromnog), njegovog najambicioznijeg dela, zasluži da se navede:

Čim postoje dve boje na jednoj slici, borba je započela. Iz neprestanog prizora ove borbe dveju boja (...) čitalac izvlači istančano zadovoljstvo, ali ne manje morbidno, sa filozofskog i čisto ljudskog gledišta (...)

Za mene je boja »materijalizovani« senzibilitet (...) Boja je slobodna, začas se rastvara u prostoru (...) boje su pravi stanovnici prostora. Linija samo putuje kroz prostor.

Jasno je da ovde misli na Heindelovu formulu, Svet želje (...) je pre svega »svet boje«, kada piše: »Boje su pravi stanovnici prostora«. Razlika koju Heindel pravi između života (duha) otvorenog prostora (boje i ega) materije (zatvorenog prostora) forme, skrivena je ovde. U mnogim tekstovima Klein to izražava na vrlo eksplicitan način, upotrebljavajući, ponekad, reč život, tako da se ti pasusi ne mogu potpuno razumeti, ako se ne poznaje rozenkrojerzka upotreba te reči.

Mi nemamo nikakvo pravo vlasništva nad samim životom. Samo putem našeg zaposedanja senzibiliteta, možemo da kupimo život.³⁷⁾



I. Klein, Portret + reljef »Arman«, 1962.

(...) prodremo prožimanjem u senzibilitet nematerijalnog prostora samog života.³⁸⁾

(...) vratimo se u stvarni život, u kome čovek više ne misli o sebi kao središtu univerzuma, već o univerzumu kao središtu čoveka.³⁹⁾

U nama postoji jedan suštinski deo, koji je jedini pravi život, pa i životna snaga, koji posedujemo; to je duša.⁴⁰⁾

Ali, isto je tako moguće da rozenkrojerzki uticaj nije jedini ovde u pitanju. Klein je pročitao više dela o budizmu tokom svog rozenkrojerzskog formiranja u Francuskoj i Japanu. Premda se njegovi budistički književni izvori ne mogu sa sigurnošću utvrditi, izgleda da je u pasusima koje smo upravo naveli, i drugim sličnim, ostvario sintezu zena i rozenkrojerzstva, i da je tu sintezu izrazio jezikom istorije umetnosti.

U budističkoj literaturi se često »prosvetljen« duh poredi sa praznim prostorom, ili, opet, sa čistim nebom, oslobođenim svih prepreka. Kako to kaže budista Milarepa, tibetanski mudrac:

Mudar čovek zna kako da se bavi
Meditacijom koja nalikuje prostoru.
U svemu što uradi tokom dana,
Ne odaje se ničemu.⁴¹⁾

Monohromija i nematerijalnost Kleinove umetnosti podsećaju na prostor; njegovo odbacivanje svake forme dokazuje da se on »ne odaje ničemu«. Klein se sam nazivao »slikarom prostora«⁴²⁾, neprijateljem ptica i oblaka koji ograničavaju prostiranje neba bez pukotina, opisujući linije kroz beskrajinost prostora⁴³⁾. Budistički pisci se izražavaju na isti način; Milarepa, na primer, kaže:

20. Max Heindel, *Occult Principles of Health and Healing*, četvrto izdanje, London, L.N. Fowler and Co., 1919, str. 163. Pronalazi tu doktrinu u različitim istočnjačkim tradicijama koje neosporno čine osnovu spisa Heindela i Blavatsky. Vidi, na primer, *Play of Consciousness*, Swami Muktanada, San Francisco, Harper and Row, 1978, str. 141, 148, 177-178, 184, itd., poredom »većnog« plavog svesti- koje »živi u svim stvarima, prožima citav univerzum, i pokreće ga«.
21. *Le Dépassement*, op. cit., str. 22. »Prazno (=) Plava svetlost«.
22. *Cosmo-conception*, op. cit., str. 306.
23. *Ibid.*, str. 315.
24. *Ibid.*, str. 311.
25. *Ibid.*, str. 125.
26. Vidi, na primer, Frances Yates, *The Rosicrucian Enlightenment*, London, Routledge and Kegan Paul, 1972, str. 48, 57, 97, 119, 129, 213. Po Heindel, eden je bio »lemursko doba« epohe Zemlje (dve epohe pre naše). Sledeća epoha će nam ponovo otkriti suštinski oblik endenskog ili »lemurskog« stanja, kao i pristup u svet želje (vidi *Cosmo-conception*, str. 273-282, 305). Vidi katalog izložbe u Arts décoratifs, str. 12, kao i »Attendu que«, *L'Aventure monochrome* i »Théâtre du vide« (Pozorište praznog) u *Dimanche, le journal d'un seul jour*, falsifikat novina, koje je Klein objavio 27. novembra 1960, ponovo objavljen u ovom katalogu). Vidi i tekst Pierre Restany-a u Yves Klein le *Monochrome*, Pariz, Hachette, 1974, str. 24.
27. *Cosmo-conception*, op. cit., str. 317.
28. *Ibid.*, str. 305.
29. *Le Dépassement*, op. cit., str. 2.
30. *Cosmo-conception*, op. cit., str. 119.
31. »La Guerre« (Rat), 1954, objavljeno u *Dimanche* (1960).
32. »La Guerre«.
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*
37. »Attendu que«.
38. *Le Dépassement*.
39. *Ibid.*
40. »La Guerre«.
41. Bez sumnje se podrazumevaju tekstovi D.T. Suzuki, *Studies in Zen Buddhism*, i Eugene Herigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, ali, takode, i drugi nepoznati tekstovi (razgovor sa Armanom, New York, 13. decembar 1977.).
42. *The Hundred Thousand Songs of Milarepa*, tekstove sakupio G.C.C. Chang, New Hyde Park, New York, University Books, 1962, str. 102.
43. *Dimanche*, str. 1.
44. »Attendu que«.
45. *Songs of Milarepa*, tekstove sakupio Chang, op. cit., str. 128, 147-148.
46. Vidi, na primer, Chogyam Trungpa, »Space Therapy«, *The Middle Way*, the Journal of the Buddhist Society of London, novembar 1975, str. 107, 111.
47. Herbert V. Guenther i Chogyam Trungpa, *The Dawn of Tantra*, Berkeley i London, Shambala, 1975, str. 27.
48. John Curtis Gowan, *Development of the Psychedelical Individual*, Buffalo, Creative Education Foundation, 1974, str. 55.
49. *Jewish Museum*, str. 22.
50. *Le Dépassement*, str. 1.
51. »La Guerre«.
52. *Ibid.*, str. 20.

(Svest o praznom) je kao
Osećaj posmatranja ogromnog i praznog neba...
Razmišljajući o beskrajsnosti neba,
Meditirajući o tom neizmernom prostiranju
Koje nema ni središta ni granice...
Sve je bilo dobro dok sam posmatrao nebo!
Ali sam se loše osećao kad
Sam sanjao oblake...⁴⁵⁾

Umetnost praznog neba je plavi monohrom: slika prostora i duha koja je postala isto tako prozirna kao prostor.

Po budističkoj psihologiji, u korenu neuroze je težnja da se energija zamrzne, tako da potpuno prestane da ispušnja prostor i da sa njim čini jedno (kao što to čini čista boja). Ona postaje banasera (linija) koja deli prostor na subjekt i objekt, na mene i drugog. Podizanje te prve mentalne prepreke je označeno terminom »primarna dualistička fiksacija«, analogna je toj jedinici liniji koju je Klein odbio da doda monohromu iz 1959., premda bi mu ona omogućila da izlaze na Salonu. Čim je postavljena ta prva prepreka, druge su iz nje izbijale nekom vrstom mehaničkog dinamizma. Na kraju su se prostor i duh, koji se vezuje sa čistim nebom, i koji je nekada bio slobodan i otvoren, zatekli zakrčeni i zatvoreni tim beskorisnim preprekama koje prisiljavaju energiju nekog bića da protiče sledeći dobro utvrđene kanale, čija mreža u isti mah sakriva individualnu ličnost i »vaspitanje (...) naslede (...) mane, poroke i vrline«, što slikar prostora odbija. Lek je u brisanju, putem meditacije, tih barijera, dok se ponovo ne pronađe prostor, mentalno pročišćen od svih prepreka.⁴⁶⁾

Sa slikarskog stanovišta, kako tvrdi Klein, sve to vodi ka monohromu i uklanjanju svake forme, koja, slično oblacima na čistom nebu, zagušuje polje slike. Budistički pisci taj proces ponekad izražavaju predstavom povlačenja figure u odnosu na pozadinu. Žen slika je slika prašine, nataložene na ogledalu koje brišemo. Monohrom je iskustvo slično iskustvu praznog (Shunyata):

Pažnja može da bude usmerena bilo na konkretne i određene forme, bilo na polje iz koga se te forme odvajaju. U iskustvu Shunyata, pažnja se usmerava na polje, pre nego na njegov sadržaj (...).⁴⁷⁾

Sa ovim možemo da uporedimo rečenicu jednog psihologa, specijaliste za psihološki razvoj, koja se odnosi na različite stadijume u otkrivanju, a zatim i transcendentnosti ega: »Ego treba da se sam otkriva kroz odnos prema materijalnom svetu, tipa figura-pozadina, ali do toga treba, isto tako, da dođe transcendirajući taj odnos.«⁴⁸⁾ Klein u istom duhu piše da je: »Monohromija jedini fizički način slikanja koji omogućava da se dosegne duhovni apsolut.«⁴⁹⁾

Heindelov sistem vodi do sličnog zaključka što se tiče slikara. Život prožima prostor, forma koja ga deli, poriče život zagušujući ga. Sledi da slikar, koji postaje glasnikom kraja ega, i koji najavljuje dolazak doba prostora života, mora, kao budista koji meditira, da izbriše sve prepreke svog unutrašnjeg prostora i da mu povрати njegovu punoću. Treba, dakle, ukinuti bilo kakvu figuru, jer ona predstavlja samo formu i ego, dok pozadina predstavlja prostor i život. Umetnost koja je zaokupljena samo formom je, sa stanovišta evolucije, prevaziđena, baš kao i fizičko oko koje je opaža; umetnost sada mora da se usmeri prema praznom:

Za mene slikarstvo više ne zavisi od oka; zavisi od jedne stvari koja nam ne pripada: od našeg života.⁵⁰⁾

Ono što mogu da izdržim u mom fizičkom stanju čoveka, je da živim u kući sa prozorima bez rešetaka.⁵¹⁾

U buduće doba, u času dolaska nematerijalnog tela želje, bićemo, ne samo oslobođeni svojih čula, već ćemo jednostavno živeti u kraljevstvu »u kome vlada boja«, u kraljevstvu želje. Umetnik tog novog doba će stvarati dela koja će se beskonačnošću, odnosno sa životom, biti jedno: »Život, sam život (...) je apsolutna umetnost.«⁵²⁾

Ali ta nova umetnost ne može se autentično stvoriti bez krajnjeg ukidanja tih unutrašnjih pregrada u duhu umetnika, tako što će mu se vratiti, kao na »pozadini« slike, njegovo stanje pre »primarne dualističke fiksacije«⁵³⁾. »Vaspitanje, nasleđe, poroci« su uvreda beskonačnosti prvobitnog duha, kao što su linije i figure uvreda beskrajsnoj pozadini slike, koja je ključna umetnosti, kao što je kaos »zaliha semna« kosmosa, i obuhvata sve stvari u stanju »čistog slikarskog senzibiliteta«.

Kada je 1957. Klein uzeo ime Yves la Monochrome, najavljuvao je, ili zahtevao, ukidanje (u svom duhu) dualističke fiksacije, slično ukidanju (u njegovom delu) figure. Drugim rečima, nagovestio je da je proniknuo u svet želje, kraljevstvo boje. Drugi bi ga umetnici, verovao je, sledili, ako bi pokazao put. Kada stigne do tog zaokreta u svom razvoju, umetnik mora da postane svestan svog stvarnog srodstva sa prostorom, i da se oslobodi umetnosti ega i forme, koji ne priznaju život i vezuju se za smrt:

Umetnici koji po svaku cenu žele da spasu svoju ličnost, ubijaju svoju osnovnu duhovnu individualnost.⁵⁴⁾

(...) Monohromija je neka vrsta alhemije.⁵⁵⁾
(...) stvarno oslobađanje ličnosti (...) nadrženjem svoga ja, primenivanjem od neke vrste pročišćene, apsolutne sublimacije.⁵⁶⁾

Pravi slikar budućnosti biće nemi pesnik, koji neće ništa pisati, ali koji će pričati, ne izgovarajući, u tišini, sliku ogromnu i bez granica.⁵⁷⁾

Moje monohromne slike su pejzaži slobode.⁵⁸⁾

Slikajući prostor, Klein je slikao Jedno i tumačio, u svom vlastitom telu, uslove povratka Jednom, povratka prema duhu, nalik čistom nebu. Iz tog osvešćivanja se rađa »monohromni duh«. Klein je posebno naglašavao činjenicu da to čini samu suštinu slikarstva, i da taj duh, naprotiv, nedostaje belim monohromima koji je izveo Rauschenberg oko 1950.⁵⁹⁾

Posle 1957., Klein je radio samo monochrome koje je označavao pridevima »ružičasto, zlatno, plavo«, u prvom redu plave monochrome (plavim, gotovo ultramarin, koje je 1960. zaštitio pod imenom International Klein Blue: KB). To ime je nametalo misao o novom dobu čiji su početak označavale slike, doba u kome više neće biti podele na rase i nacije. Zapravo, ružičasto, zlatno i plavo su bili samo crveno, žuto i plavo, tri osnovne boje kojima Heindel pridaje izvanrednu važnost. Za njega te boje su Bog, i čine sveto trojstvo; »odgovaraju trostrukom liku Boga.«⁶⁰⁾ Služeći se tim bojama, Klein je stvarao prostor po uglađu na Boga. Ali posebno je plavo predstavljalo, za Heindela i Kleina, apsolut ili život. Taj simbolizam je, u izvesnom smislu, bio potvrđen u Kleinovim očima, kada je otkrio da je Gaston Bachelard (sledeći tradiciju koja je poticala od Millarméovskog »plavetnila«) izjednačavao plavo sa apsolutnim.⁶¹⁾ Plavo je za Kleina, pre svega, boja beskrajnog prostora:

Plavo nema dimenzija.⁶²⁾

Krv tela senzibiliteta je plava.⁶³⁾

Ja sam se posvetio pronalazenju najsavršenijeg izražavanja plavog.⁶⁴⁾

Tako, kada je Klein oslikavao različite predmete IKB-om (Nike od Samotrake, isto kao i globus Zemlje), izražavao je ideju da život ili duh natapa »prožima« sve stvari, čak i kada izgledaju potčinjene štafelaju forme. Kako to Klein kaže u pasusu koji parafrazira brojna heindelovska tvrđenja:

Bilo je to prožimanje (...) koje je prolazilo kroz sve, koje se prožimalo sa svim, sa materijom, kao i sa atmosferom, ili sa praznim.⁶⁵⁾

To »prožimanje« (»impregnacija«) materije duhom je, možda, bolje prikazano skulpturama od plavog sundera, koje su prvi put bile izložene kao monohrom, IKB, 1957., godine plave revolucije. Prva skulptura od sundera je bila predstavljena u galeriji Golette Allendy, baš u trenutku kada se održavala izložba plavih monohroma u galeriji Iris Clert. U godinama koje su usledile posle te izložbe, bile su predstavljene druge skulpture-sunderi (sunderi obojeni u plavo i podignuti na plava postolja), kao i reljefi-sunderi (sunderi obojeni u plavo i podignuti u grupama na postolju od drveta obojenog u plavo), čije najizrazitije primere čine reljefi izvedeni za hot opere u Gelsenkirchenu.

U istorijskom pogledu na umetnost, ova dela od sundera se, istovremeno, nadovezuju na »objet trouvé« i na korišćenje novih sredstava izražavanja. Ona predstavljaju, heindelovskim jezikom, prožimanje svih stvari životom »plave dubine« prostora, kao Nike, oslikana IKB-om. Izjave koje je Klein dao povodom tih dela od sundera, vrlo određeno teže ovom tipu tumačenja:

(Sunder) je bio tu. Bio je prisutan. Bio je impregniran plavim. Važan upravo je taj fenomen prožimanja.⁶⁶⁾

Jednog dana, primetio sam lepotu plavog u sunderu; to sredstvo za rad je postalo materijal. (...) (Bila su to) lica čitalaca mojih monohroma, koji se, pošto su videli, pošto su putovali u plavom mojih slika, odatle vraćaju potpuno prožeti senzibilitetom, kao sunderi.⁶⁷⁾

U stvari, tumačenje koje Klein daje o ovim delima, gleda da se neposredno zasniva na nekim pasusima Heindelove La Cosmogonije: sunder je jedina slika koju koristi Heindel (i koristi je često), da bi prikazao prožimanje materijalnog kraljevstva duhom.

Pretpostavimo da jedan sferni sunder predstavlja čvrstu Zemlju (...) Zamislimo kako pesak potpuno natapa taj sunder i kako stvara sloj na površini sundera, pretpostavimo da taj sunder predstavlja eterični predeo koji na taj isti način, prožima čvrstu materijalnu Zemlju i prostire se iznad njene atmosfere.⁶⁸⁾ (...) Svaki Sunčev sistem možemo da smatramo posebnim sunderom zaronjenim u svet božanskog duha.⁶⁹⁾

Ali plava dela nisu bila krajnji izraz umetnosti prostora. Ona su ostala materijalni znaci nematerijalne suštine. Klein se osećao ovlašćenim da Rauschenbergovim monohromima poriče njihov stvarnu vrednost monohroma, oslanjajući se na činjenicu da suština svakog umetničkog dela mora biti nematerijalna:

Slikarska vrednost sveke slike se ne može opaziti fizičkim materijalnim prividom, već nečim drugim.⁷⁰⁾

U stvari, da bi dostigla realnost dela, slika mora da bude nevidljiva. Materijalna slika je samo ostatak doba fizičkog sveta koje je pri kraju:

(...) jer se veruje samo u vidljivo, naslućujući nejasno suštinsko prisustvo nečeg drugog.⁷¹⁾

Od dve slike materijalno istovetne, jedna može da bude istinsko umetničko delo, a druga ne⁷²⁾; jedino što je

53. Prvi pravi monohromi potiču iz XVII, XVIII i XIX veka. To su opisi, na način tantre (praznim poljem monohroma), čiste svesti i neizraženog apsoluta. Vidi, na primer, Tantra Asana, New York, G. Wittenborn, 1971., str. 97, i Tantra Art, New Delhi, New York, Paris, Kumar Gallery, 1966., str. 95.

54. Le Dépassement, str. 19.

55. L'Aventure monochrome.

56. »Du vertige au prestige« (Od vrtloglavice do opsenosti) (1957–1959), u Di-manche.

57. La Guerre.

58. Katalog iz Union centrale des arts décoratifs, op. cit., str. 21.

59. Izložba, Rotraut Klein-Mogay, 30. juna 1977. u Parizu.

60. Cosmo-conception, op. cit., str. 253. Za druga tradicionalna tumačenja tih boja, pogledaj u Yves Klein od Paul Wembera, str. 21–24.

61. Poglavlje »plavo nebo« u L'Air et les songes, Paris, José Corti, 1950.

62. L'Aventure monochrome.

63. Le Dépassement, op. cit., str. 5.

64. L'Aventure monochrome.

65. MS 112174, arhiv Klein (odlomci Kleinovog razgovora sa Restanyjem).

66. Ibid.

67. Kopija na indigo otkucanog teksta, arhiv Klein. »Remarques sur quelques oeuvres exposées chez Colette Allendy« (Beleške o nekoliko dela izloženih kod Colette Allendy).

68. Cosmo-conception, op. cit., str. 53.

69. Ibid., str. 55.

70. L'Aventure monochrome.

71. Le Dépassement, op. cit., str. 40.

72. L'Aventure monochrome.

73. Ibid.

74. Le Dépassement, op. cit., str. 6.

75. L'Aventure monochrome.

To veoma alhemijsko shvatanje umetnosti, koje stvaranje i posmatranje umetničkih dela pretvara u neku vrstu igre, nalaze paralelu u taoističkoj slikarskoj tradiciji, po kojoj, iznad duha umetnika dostiže stanje »ne ega« ili Wu-Wei (»delovanje bez dela«), sveobuhvatna vitalna energija ili Chi, »teče« sa vrha njegove četkice i kristalizuje se na površini papira. Svaki posmatrač koji se nađe u sličnom stanju Wu-Wei, može da ga oseti posmatrajući sliku. Taoistički slikari su, baš kao i Klein, obožavali prostor. »Smatralo se da je svaki prostor, ma kakav bio, bio ispunjen značenjem u meri u kojoj je bio ispunjen Taom« (Mai-mai Sze, Tao of Painting, New York, Bollingen, 1956., str. 17). Naglasak koji su taoisti stavljali na pojam »ne-nacete stene«, je i u Kleinovom odbijanju forme u prilog prvobitne materije, kao u taoističkom naginjanju ka »slici jednog« ili »slici jedinstva« ili »hua« (vidi Tao of Painting, Mai-mai Sze, passim, i Tao, Philip Awson i Laszlo Legza, New York, Crown Publishers, 1973., str. 19–20). Moguće je da je Klein ustanovio sličnost između tog alhemijskog shvatanja umetnosti i japanske zen slikarske tradicije, ali je njegov vlastiti sistem svakako već bio oblikovan dubokim proučavanjem Heindela, pre njegovog puta u Japan.

76. Cosmo-conception, op. cit., str. 248–249.

77. Le Dépassement, str. 24.

stvarno važno je stanje duha umetnika koji ga je stvorio. Ako je uspeo da u sebi samom razvije više senzibilitete, koji se vezuju za sam život više nego za njegov ego, tako će život biti sastavni deo njegovog dela, u eteričnom obliku, i svaki posmatrač, obdaren sličnim senzibilitetom, moći će da ga ponovo stekne. Tako, da bi se istražilo umetničko delo, njegov senzibilitet treba izložiti posebnom postupku. Samo povlašćeni posmatrači, obdareni telom ili sredstvom senzibiliteta, biće u stanju da sa sobom ponesu nematerijalnu suštinu onoga što su videli.^{74/}

Klein je bio potpuno siguran da njegova dela poseduju tu višu suštinu, do te mere, da bi svaki posmatrač, zaista »prijemčiv« za njegove monochrome IKB, postao »prozet senzibilitetom univerzuma«^{75/} jednostavnom činjenicom što je od njih primio nematerijalnu suštinu.

Samo je jedan korak od nepriznavanja snage dela koje bi boravilo jedino u svojoj fizičkoj formi, do stvarnog uklanjanja predmeta slikanog kao takvog. Kako je to tvrdio Heindel: »Život može da postoji nezavisno od konkretne forme; može da poprmi oblike koje ne može da osetimo našim ograničenim čulima, i koji ne podležu nijednom zakonu koji se primenjuje u sadašnjem i konkretnom stanju materije«^{76/} Klein je napravio taj korak 1958., kada je izjavio da:

Senzibilitet za boju, još uvek vrlo materijalan, treba da se svede na više eteričan, više nematerijalan senzibilitet.^{77/}

Etapa koja će uslediti posle plave epohe predstavila bi javnosti taj slikarski senzibilitet (...)^{78/}

Odluka da potpuno ukloni predmet umetnosti, postala je dominantna namera njegovog života. »Slikanje je način

da može putem misli da oblikuje i meša željene boje. Njegova ostvarenja blistaju i trepere životom koji nijedan umetnik, radeći sa tamnim pigmentima zemlje, ne može da dosegne.«^{83/} U još daljim budućim epohama, moć umetnika će postati još interesantnija. Heindel nam u stvari predlaže viđenje istorije umetnosti nekoliko najbližih budućih epoha: u epohi koja dolazi, umetnik će stvarati zahvaljujući samoj mentalnoj koncentraciji, projektovanoj na prvobitnu materiju, »forme koje će živeti, razvijace se kao biljke«. U sledećoj epohi, on će »umeti da stvori žive stvari, promenljive i odbarene senzibilitetom«, a zatim, »stvorenja koja će živeti, rasti, osećati i misliti.«^{84/} Prvo Kleinovo nematerijalno delo, prazna sala u galeriji Colette Alleny, iz 1957., prošlo je nezapaženo pred očima posetilaca. Sledeće godine, Klein je napravio potpuniji i ambiciozniji prodor u nematerijalno, za vreme izložbe »Prazno« (Le Vide), koja je postala već klasična. On je uklonio sav nameštaj iz galerije Iris Clert, čije je zidove sam obojio u belo, ceremonijal vezan za tematiku plave revolucije, pre nego što će predstaviti praznu salu hiljadama posetilaca ljubitelja avangarde. Ako taj događaj vratimo u istorijsku perspektivu, reč je o izuzetno prikladnoj manifestaciji, koja se nadovezivala na specifično francusku tradiciju. Možemo da pojasnimo ovaj događaj zabeškama jednog filozofa, u vezi sa različitim odgovorima umetnika na zametak avangardizma jednog Mallarméa;

Predstavljanje (Mallarméovo) bele stranice, kao poeme na kojoj radi, imaće za posledicu u plastičnim umetnostima, ne stvaranje netaknutog platna, već nešto slično predstavljanju sadržine praznog ateljea.^{85/}

78. *L'Aventure monochrome*. Ova izjava, kao i mnogi Kleinovi spisi, znači da je »pneumatska epoha«, doba nematerijalne umetnosti, nasledila i zamenila plavu epohu; međutim, izgleda da to nije bio slučaj. Izložba »Prazno«, za koju je bio iskovan izraz »pneumatska epoha«, preuzimala je mnoge teme iz plave epohe, i tek 1960–1962., Klein je izveo »antropometrije plave epohe«. Treba napomenuti da je Klein izmislio izraz »plava epoha« dok je Restany, koji nije bio sasvim obavešten o Kleinovim rozenkrojciskim ubeđenjima, bio taj koji je iskovao izraz »pneumatska epoha«.

79. *L'Aventure monochrome*.

80. *Ibid.*

81. »Attendu que«.

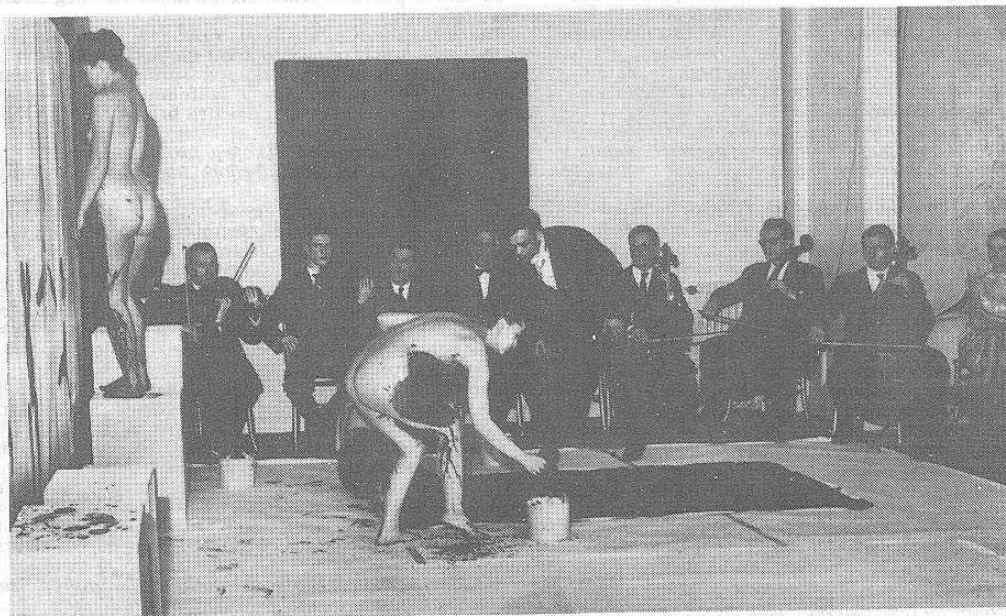
82. *Cosmo-conception*, op. cit., str. 423.

83. *Ibid.*, str. 118.

84. *Ibid.*, str. 427.

85. Richard Wollheim, dans *Minimal Art*, tekstove sakupio Gregory Battcock, New York, Dutton, 1968., str. 392.

Odluka da potpuno ukloni predmet umetnosti postala je dominantna namera njegovog života.



Antropometrije, javno izvođenje uz Kleinovu kompoziciju »Monotona simfonija«, 9 mart 1960

egzistencije — pisao je — nepristojno je i bestidno materijalizovati.«^{79/} Umetnik budućnosti će se zadovoljiti time da smesti svoj senzibilitet u određeni prostor i da ga tu ostavi sve dok ga ne osvoje više senzorska sredstva posmatrača koji će se na tom mestu naći.^{80/} U tome leži prava umetnost nematerijalnog.

Izgleda da i ta teorija potiče od Heindela. Po Heindel, čovek će, u buduće doba, zaista suštinski boraviti u svetu nefizičke želje, i umetnost će, nužno, biti nematerijalna. U tom smislu, monochrome IKB su poslednje slike grube fizičke epohe, i nematerijalna dela su prva dela nove buduće epohe. To su prva dela koja nisu bezuslovno vezana za fizičko sredstvo.

Klein je najmanje sedam godina posvetio proučavanju rozenkrojcerske doktrine, i njegova umetnost nematerijalnog je ispoljavanje njegovog uverenja posvećenika. Prema Heindelu, prva viša moć koju stiče posvećeni, moć je čitanja, počevši od eteričnog kraljevstva, memorije prirode, na kojoj će počivati umetnost budućnosti. Klein bezuslovno izražava to gledište kada piše:

Covekov senzibilitet je svemoćan u odnosu na materijalnu stvarnost. On može čak da čita iz memorije prirode, bilo da se radi o prošlosti, sadašnjosti ili budućnosti.^{81/}

Zatim će doći kontrola nad telom želje, a to je, kaže nam Heindel: »Sredstvo transcendentalnih osobina, čudesno prilagodljivo i tako prijemčivo i na najmanju želju duha koji ga nastanjuje, da o tome u našem sadašnjem stanju ograničenosti, ne možemo da imamo ni najmanji pojam.«^{82/}

Umetnik će, zahvaljujući tom sredstvu, stvarati samom snagom svoje mentalne koncentracije, umetnička dela mnogo lepša od bilo kog dela koje je fizičko telo sposobno da istraži. »Slikar (koji dosegne sve želje)... uskoro shvata

Ali ne možemo ne samo taj aspekt da ograničimo značenje koje je Klein nameravao da toj manifestaciji, u kojoj se izražavalo podjednako njegovo rozenkrojcerstvo, kao i njegovo osećanje za dati istorijski trenutak umetnosti. U stvari, sav značaj njegovog čina leži u činjenici da je umeo da spoji ta dva pristupa tako vešto, da svaki objašnjava svoje ciljeve. Klein je, tom prilikom, pokazao nešto što je nadmašivalo obično predstavljanje praznog prostora sa transcendentalnim implikacijama. Poznati komentar Albert Camusa, zabeležen u zlatnoj knjizi za vreme otvaranja izložbe, kojim aludira nedan vid njegovog cilja: »Sa praznim, svim snagama«. Prema Kleinovim vlastitim rečima, on je »rukovao silama praznog«.

Klein je počeo da se bavi meditacijom u društvu Claude Pascala i Armand Fernandez^{86/}, još od 1947., i nastavio je sa tim sve do svoje smrti^{87/}. Klein je sledio Heindela koji je upućivao kandidata da zaustavi svoju misao i da vizuelizuje bilo koji predmet:

Najpre će predstave koje će kandidat stvarati biti samo tek neveste senke, ali će zatim uspeti da, samom koncentracijom, oživi predstavu stvarniju i življu od samih stvari koje postoje u fizičkom svetu. Pošto je kandidat postao sposoban da oblikuje takvu predstavu i pošto je uspeo da zadrži svoju pažnju na njoj, može da pokuša da se odjednom oslobodi te predstave, i da sačuva duh, koncentrisan, ali oslobođen svake misli, očekujući da vidi šta će zatim doći da ispuni prazninu njegovog duha.

Moguće je da se ništa ne pojavi tokom dosta dugog perioda i kandidat treba da se brižljivo čuva iskušenja da sam sebi stvara vizije. Ali, ako ponovo započne verno i strpljivo sa vežbama svakog jutra, doći će vreme kada će napustiti predstavljanje, okolni svet želje će se munjevito otkriti pred

86. Razgovor sa Claude Pascalom, 3. jula 1977., u Parizu, i sa Armanom, 13. decembra 1977., u Nju Jorku.

87. Razgovor sa Rotraut Klein-Moquay, 30. juna 1977., u Parizu.

88. *Cosmo-conception*, op. cit., str. 488–489.

89. *Ibid.*, str. 41.

90. *Ibid.*, str. 118–119.

91. *Le Dépassement*, op. cit., str. 4.

92. U stvari, izgleda verovatno da je Klein tako »specijalizovao« prvobitnu materiju u svakom od svojih monograma, kao što to nagoveštava njegova izjava, po kojoj je svaki plavi monogram, predstavljen u skupu vizuelno istovetnih slika iz 1957., »otkrivao potpuno različitu suštinu [...] nijedan nije ličio na drugi« (*L'Aventure monochrome*). Izgleda da je ovo bilo sama suština njegove ideje da očigledno istovetne slike prodaje po sasvim različitim cenama.

93. MS 12174, arhiv Klein. Odlomci Kleinovog razgovora sa Rostanyjem.

94. Restany, Yves Klein le Monochrome, str. 61.

95. Razgovor sa Rotraut Klein-Moquay, 30. juna 1977., u Parizu.

njegovim unutrašnjim okom. U početku će to, možda biti tek običan bljesak, ali u tome je zalag onoga što će mu se kasnije pokazati po želji⁸⁶.

U željenom trenutku, onaj koji će ovladati vještinom te tehnike više neće samo posmatrati svet želje, biće u stanju da oblikuje promenljivu materiju sveta želje u različite, bezbrojne forme, manje ili veće stalnosti⁸⁷. Došavši do tog stadijuma: »Slikar istražuje beskrajnu radost uvek promenljivih kombinacija boja (...) On, tako reći, slika živim i blistavim materijalima; u stanju je da svoje teme izvede sa laćkom koja mu dušu ispunjava zadovoljstvom⁸⁸.

Arman i Claude Pascal, koji su još uvek bili Kleinovi vrlo bliski prijatelji u vreme otvaranja izložbe »Praznog«, svedoče da je Klein pre otvaranja proveo 48 sati sam u galeriji, primenjujući vežbe vizuelizacije po Heindelovoj metodi, i ispunjavajući prividno prazan prostor galerije, »blistavim i treperavim« formama sveta želje, rođenim iz njegove koncentracije. Nije se, dakle, zadovoljavao samo time da predstavi ideju praznog ili minimum predstave, već stvarno prisustvo prvobitne materije (života), koju je pokrenuo u formi »manje ili više stalnog« obrisa, samo uz pomoć koncentracije. Potpuni naziv koji je Klein dao toj izložbi je glasio: »Specijalizacija senzibiliteta u stanju prvobitne materije u stabilizovani slikarski senzibilitet⁸⁹.

Prvobitnu materiju (ili duh), koja je postojala u neodređenom stanju u sali, kao i u čitavom prostoru, umetnik je »specijalizovao« u formu dobijenu koncentracijom »stabilizovao je« u toj formi dovoljno dugo da bi izložba bila mećuć⁹⁰. Kao što to sam Klein kaže: »Predstavio sam atmosferu slikarstva u galeriji, a ne samo zidove, kao što su mnogi mislili⁹¹.

Posetioci su se našli, bili oni toga svesni ili ne, usred »specijalizovanih formi ostvarenih u živom i sjajnom materijalu« sveta želje. Stoga se u njima ispoljilo nešto sasvim različito od običnog dejstva umetničkog didaktizma. Nad-dimenzionalne sposobnosti posmatrača su, na nevidljivi način, bile oblikovane nematerijalnim Kleinovim delima. Daleko od toga da su to bili obični posetioci izložbe, ovi su gledaoci bili izloženi ubrzanju na putu evolucije, koje ih je odvelo do novog doba. Klein je kasnije procenio da je više od 40% posetilaca bilo uspešno »prožeto« (impregnirano) tim novim uzdizanjem njihovog senzibiliteta⁹².

Čini se da je umetnik veoma ozbiljno shvatio okultnu dimenziju tog događaja. Neko vreme posle izložbe, poverio je onoj koja će postati njegova žena, da je te noći učinio nešto »vrlo opasno«, nešto zbog čega se plašio da će morati da umre⁹³. Izvor tog nespokojsva može, opet, da se pronađe u rozenkrojcerskim učenjima. Prema Heindelu, ako želimo da rukujemo snagama nevidljivog sveta, treba da se »vitalno telo« odvoji od fizičkog tela, i da se privremeno sjedini sa entitetima pridošlim iz sfere koje ono posećuje:

Kada medijum entitetima prispelim iz sveta želje, sa namerom da se materijalizuju, dopusti da koriste njegovo vitalno telo, emanacija tog vitalnog tela se događa obično sa leve strane (...) Pošto vitalne sile više ne mogu da kruže po unutrašnjosti tela, kao obično čine, medijum postaje vrlo umoran (...) opasnost da dobije neku bolest znatno se povećava⁹⁴.

Ako se vitalno telo isuviše dugo potpuno odvoji od fizičkog tela, iz toga može da usledi smrt.

Klein je 1959. počeo da prodaje »zone nematerijalnog slikarskog senzibiliteta«, izdajući priznanice za unapred utvrđenu količinu zlatnih listića (koja se menjala prema seriji). To zlatno je kasnije bilo bacano u Senu, ili bilo kakvu drugu vodu površinu; kupac je, sa svoje strane, morao da spali svoju priznanicu, da bi »prenos« učinio delotvornim. Taj je ritual, kao i prihvatanje imena Yves le Monochrome, za Kleina bio način potvrđivanja njegovog uticaja na prazno, i, dakle, njegovog prava vlasništva nad njim. Alhemijske konotacije vezane za zlatno, učinile su ga sredstvom razmene podesnim za transcendentalnu trgovinu; čin odvajanja od njega je otkrivao da se Kleinova umetnost, kao čisto nebo, »ne vezuje ni za šta«.

Iste godine, Klein je »nematerijalno učestvovao« na jednoj grupnoj izložbi u Anversu; kratko se zadržao u prostoru koji mu je bio dodeljen u galeriji Hussenhuis, i impregnirao ga svojim senzibilitetom⁹⁵. Sa izvesne tačke gledišta, ovaj događaj se može shvatiti kao konceptualna manifestacija; kao takav, pokazuje izoštrenu svest, uobičajenu kod Kleina, o »istorijskom trenutku« umetnosti. Sa druge tačke gledišta, to je ispoljavanje hrabrosti dostojne jednog jogija, i čak skoro božanskog junaštva. Umetnik, vještinom prožimanja prostora svojim senzibilitetom, podražava osnovni proces stvaranja sveta, onakav kakvog ga opisuje Heindel:

Kada želi da stvara, Bog traži pogodno mesto u prostoru i ispunjava ga svojom austom; prožima svojim životom svaki atom osnovne kosmičke supstance, koji se nalazi u tom posebnom delu prostora⁹⁶.

Klein je zaista smeo da tvrdi da je »stvorio stanja nematerijalne slike (i) rukovao silama praznog⁹⁷. Niko ne zna koja je druga nematerijalna dela nameravao da kasnije ostvari, ali je očigledno da su umetnost i nematerijalno, u njegovoj karijeri, bili u prvom planu. Nekoliko minuta pre svoje iznenadne smrti, izrazio je nameru da od tada stvara samo nematerijalna dela.¹⁰⁰

Kleinove monohromne slike, kao i njegova umetnost nematerijalnog, čine osnovu njegove karijere, i razgraničavaju je na dva razdoblja. Pri svemu tome, pratila su ih i druga dela, možda sporedna, ali koja deluju kao plastične obrade ili modeli, kojima ističe svoje rozenkrojcerske ideje. Ukratko ćemo ih istražiti.

Klein je jednog dana posle čitanje Heindelove La Cosmogonie, zamislio poznatu *Symphonie monoton*; reć je o tome da zbor pevaća i muzičara stvara jedan jedini akord (neophodno akord u de-duru u drugom obrtaju, de, fis, a, naglašavajući a)¹⁰¹ koji traje izvestan broj minuta (promenljivo u zavisnosti od izvođenja), posle čega usledi tišina čija je dužina isto tako određena.

Ovaj rad, kao i monohromne slike, ima rozenkrojcersko značenje koje se zasniva na Heindelovoj La Cosmogonie. U stvari, Klein je samo u tom određenom slučaju priznao specifičan Heindelov uticaj:

(...) Bila je rezultat svih mojih tadašnjih strastvenih istraživanja.

Džudo (1946.), kosmogonija Rozenkrojcera (1947.) (tumačenje Max Heindel, Ocean-Side /sic/, Kalifornija), džez, svirao sam klavir i sanjao da imam veliki orkestar, da napišem /.../ »monohromnu« simfoniju¹⁰².

Prema La Cosmogonie, zvuk je metafizički prethodio boji; na višem je nivou univerzuma: »Fizički svet je svet forme. Svet želje je, u prvom redu, svet boje, ali svet misli je sfera tona.«¹⁰³

Svet misli se prostire iznad sveta želje. To je drugo od šest viših kraljevstava kroz koja će nas voditi evolucija. Na tom nivou, zvuk i boja su neraskidivo izmešani, premda je zvuk prethodio. Heindel nam kaže:

Kada sviramo određenu notu, istovremeno se pojavljuje određena boja (...) Pristupi su i zvuk i boja, ali je zvuk taj koji stvara boju (...) Zvuk gradi sve forme fizičkog sveta.¹⁰⁴

Heindel posebnu pažnju pridaje jedinstvenim i produženim tonovima, kao i njihovom delovanju:

Ako neka nota, ili akord, uzastopno odzvanja na nekom muzičkom instrumentu, iz toga će se u datom trenutku stvoriti ton koji će kod slušaoca izazivati utisak posebnog vibriranja u donjem delu zadnje strane lobanje (...) Ta nota je »dominanta« osobe na koju tako deluje. Ako dodirujemo, blago i na umirujući način, tu dominantnu notu, pomoći će telu da se podigne i odmori, »uskladiće« nerve i vratiti zdravlje. Ako, naprotiv, odzvanja, odlučno, dovoljno dugo i dovoljno jako, ubiće tu osobu isto tako sigurno kao hitac iz revolvere.¹⁰⁵

Sa metafizičkog gledišta, zvuk, dake, prethodi telima i pokazuje svoju stvaralačku ili rušilačku snagu na njima. Potencijalni veliki posvećeni, kao što je to bio Klein, nije smeo da zanemari tu moć, posebno u srazmeri u kojoj joj Heindel pravi tako zavodljivu pohvalu:

Niko nije ravan muzičaru (...) Njegova mislija je najviša od svih; muzika vlada na višem nivou, u srazmeri u kojoj izražava život duše (...) Muzika je drugačija i nadmoćna u odnosu na sve druge umetnosti.¹⁰⁶

Čini se da La *Symphonie monoton* predstavlja iskušnje da se njena moć upotrebi na »dominantu« ljudi, služeći se njom kao alhemijskim instrumentom stvaranja, koji može da ojača i podigne tela slušalaca, imajući u vidu njihovu buduću transfiguraciju u »viša sredstva«. U stvari, ta teorija »dominante« se isto tako primenjuje na širim entitetima, i može posvećenom da podari kosmičku moć na čitavoj Zemlji.

Muzičar može da čuje određene tonove u različitim delovima prirode (...) Sjedinjeni, ovi tonovi sačinjavaju celinu koja je »dominanta« Zemlje, njen ton.¹⁰⁷

Ne možemo se prevariti o poreklu naziva *Cosmogonies*, onakvog kakvo se pojavljuje u Kleinovom delu. Sama suština tih *Cosmogonies* je, takođe, dobrim delom sadržana u heindelovskim teorijama. Klein je hteo da materijalizuje neposredan znak (»trag trenutnog«) četiri elementa: vode (tragovi koje je ostavila kiša na tek premazanom slikarskom platnu), vazduha (pigment u prahu koji je vetar nanio na premazano platno), vatre (»slike vatre«) i zemlje (»planetarni reljefi«). Taj program na različite načine ukazuje na Heindelov uticaj. Najpre, umetnik, radeći sa četiri elementa u samom trenutku njihovog pojavljivanja, ili povratka, iz utrobe prvobitne materije, ponavlja alhemijski proces, kojim se, prema Heindelu, odigrava duhovna evolucija.¹⁰⁸ Zatim, naziv *Cosmogonies* ne podseća samo na naziv Heindelove knjige, dela sama po sebi čine neku vrstu sažetog izvoda Heindelove teorije evolucije, po kojoj bi se svaki od ovih elemenata pojavio na početku velikih kosmičkih epoha. Za vreme Saturnovog perioda postojala je samo vatra, u periodu Sunca pojavio se vazduh, zatim, u periodu Meseca, voda, najzad zemlja, u periodu Zemlje.¹⁰⁹ Drugim rećima, svaki element označava pojavu nove faze u evoluciji, uključujući i period u kome mi živimo. Na kraju, poziv upućen elementima da se neposredno, i kao »slučajno«, izraze na nedirnutu površinu, može da se uporedi sa opisom koji daje Heindel o načinu na koji se sile praznog uvlače u naš fizički svet. Te sile prodiru u naš svet sledeći prividno slučajne linije sile, kao što su »linije sile po kojima iz vode nastaju kristali leda«, i koje su, u stvari, odraz linija sile koje postoje u višim nevidljivim kraljevstvima. Tako su *Cosmogonies* izvedene od vode, »slike vatre«, *Cosmogonies* iz-

96. *Cosmo-conception*, op. cit., str. 62, 64.

97. *Le Dépassement*, str. 13.

98. *Cosmo-conception*, op. cit., str. 186.

99. »Attendu que«.

100. Razgovor sa Rotraut Klein-Moquay, 30. juna 1977., u Parizu.

101. *Symphonie monoton* je često bila loše analizirana. Na primer, u katalogu izložbe u Jewish Museum, nallazimo na ovo: »jedna jedina nota, ce, je svirana 10 minuta« (str. 37 i str. 24). Treba li napomenuti da o tome ne može biti ni govora? Letimićnim pogledom na partituru, pokazuje se da se radi o akordu du dura.

102. *L'Aventure monochrome* (str. 32). Obratite pažnju na interpunkciju, nema znaka navoda na reć džudo, i postoji zapeta posle zagrade, reć džez ostaje iza nje. Sintaksa može da zavede sa pravog puta. Verovatno da nabiranje, kojim zapoćine drugi paragraf, objašnjava rećenicu »svih mojih tadašnjih istraživanja«. Evo čitanja teksta koje predlaćem: »To [monohrom] je bio rezultat svih mojih tadašnjih strastvenih istraživanja; i to džudo [kojim sam počeo da se bavim 1946.], *Cosmogonie des rose-croix* [koju sam proućavao 1947.], Max Heindelove (Ocean-side, Kalifornija) tumaćenje svega, — i džez. Svirao sam klavir i sanjao«, itd. Neždoda tog čitanja je što sam morao da stavim taćku posle reći »džez«. Ako prihvatimo ovakvo tumaćenje, onda su džudo i Max Heindelove *Cosmogonie* oboje potvrćeni kao izvori ideje monohroma. Navedeni pasus postaje tumaćenje porekla, u Heindelu i u džezu, *Symphonie monoton*.

103. *Cosmo-conception*, op. cit., str. 118.

104. *Ibid.*, str. 123.

105. *Ibid.*, str. 369—370.

106. *Ibid.*, str. 127.

107. *Ibid.*, str. 123.

108. *Ibid.*, str. 438. Treba mećutim, napomenuti, da Klein nije pokazivao, praktićno, nikakvo zanimanje za element »zemlje«, koji predstavlja doba pokoravanja materiji. U nekoliko pasusa, on se, na vrlo specifićan naćin, poziva na »viri elementa, vazduh, voda i vatra«; eventualno, kada se radi o četiri elementa, izgleda da se, po njemu, govori o vazduhu, vodi, vatri i svetlosti. Pogledati kucane teksto-ve (ahrv Klein) naslovljene »voda i vatra« i »sa tri klasićna elementa«. *Reliefs planétaires* odnose se na element »zemlje«, ali je to nadoknaćeno njihovim poziv-anjem na kosmićki prostor.

vedene od vazduha i **Empreintes** (Otisci), kristalizacije, »mreže energije« dospele iz viših svetova koji nam naređuju da ih sledimo na putu evolucije. Klein je pod terminom »trenutnog« označavao duboki međusobni odnos između kraljevstava, i vezivao ga je za pol života:

Cilj mi je da izvedem i dobijem trag trenutnog u prirodnim stvarima (...)

Ta pojava je uvek odvojena od forme, i suština je trenutnog, trag trenutnog.¹¹⁰

To zanimanje za »trenutno« se takođe dovodi u vezu sa Kleinovim zen iskustvima, i važno je napomenuti da **Cosmogonies** vazduha i biljaka (u prvom redu brojevi 17–20 i 31¹¹¹) veoma podsećaju na slike japanskih trava. »Slike vatre« imaju, osim svoje posebne uloge u ukupnoj alhemijskoj svrsi, naročito značenje koje Heindel pridaje plinu, opisujući ga kao element »ne mnogo daleko od haosa«, i navodeći Comeniusa, »ad huc spiritum incognitum gas voco« (taj nepoznati dih koji nazivam plinom¹¹²). Činjenica da je plamen plina plav za Kleina je imala dodatno značenje; osporavanje da su prave boje vatre crvena i žuta. Vatra, kao sve što je blisko beskonačnom, morala je, pre svega, da bude plava.

Reliefs planétaires (Planetarni reljefi), pored svoje uloge elementa zemlje u Kleinovoj alhemiji, oslanjaju se na Heindela ističući razliku planeta u odnosu na Sunce, kao granice koje označavaju različite periode evolucije¹¹³, kao i na njegovo učenje o planetarnim duhovima (okultnim gospodarima Kosmosa koji nastanjuju različite planete, i vode evolucije našeg Sunčevog sistema¹¹⁴, ali isto tako i na nove perspektive stvarnih putovanja u Kosmos, koje je otvorio svemirski let **Vostoka I**.

Anthropométries (Antropometrije) imaju zen i rozenkrojcersko značenje, ali i istorijsko. U stvari, sa stanovišta istorije umetnosti, one se dovode u vezu sa pećinskom umetnošću paleolita (otisci ruke), i bez sumnje nije slučajno što su to većinom otisci ženskih tela vrlo bliskih elementarnim prastorijskim božanstvima. Većina od njih razvija temu levitacije, dakle i rozenkrojcersku teoriju evolucije (u prvom redu antropometrija 98, **People Begin to Fly**, i antropomorfija 102, **L'Architecture de l'air**), koju je Klein jasno jedinao sa proročanstvima o dolasku doba ljudske levitacije. Osim toga, izgleda da ova dela za Kleina imaju zen konotacije. Klein je dve godine proveo u Japanu, i poziva se posebno na delo Hokusaija, u vezi sa kojim se može navesti ova poznata anegdota, za koju se smatra da izražava nešto od suštine zen umetnosti. Da bi razonodio Soguna, Hokusaiju je naređeno da, do određenog dana, uradi nekoliko slika:

Dan je došao i Hokusai se, nimalo uplašen, pojavio pred uzvišenom osobom, sa korpom u ruci. Razvio je na podu dug svitak papira i kičicom je, duž papira, povukao nekoliko tamno plavih linija; zatim je izvadio iz korpe pile. Gledaoci su ga posmatrali zadržavajući dah, dok je on počeo da pokriva noge pileta mastilom cinobor boje, koje se obično koristi za pečate. Zatim je Hokusai pustio pile na papir. Ono je pobeglo trčeći celom dužinom papirne trake, i za sobom ostavio trag sjajnih otisaka nogu. Hokusai je onda pao ničice pred Soguna i rekao: Jesenje lišće javora koje klizi rekam Tatsuta. Zatim se povukao, uz još jedan naklon.¹¹⁵

Zen umetnost Hokusaija je srodna umetnosti **ukiyo**, koja se bavi predstavljanjem »otisaka lebdećeg sveta«. Kleinov izraz »trag trenutnog« može se čitati kao veoma udaljen prevod te formule. Ovaj opis Hokusaija kako priprema noge pileta, dok ga gledaoci posmatraju »zadržavajući dah«, nalazi daleki odjek u Kleinovim predstavama (uključujući film **Mondo Cane**), u kojima ga vidimo kako priprema svoje modele, zatim ih »ostavlja« na platnu, pred pažljivom publikom.

L'Architecture de l'air (Arhitektura vazduha) nije nikada prevazišla stadijum crtanih planova, ali se lako može uvideti na koji način se ona uvlači u svesti Kleinov cilj. Kao i antropometrija **People Begin to Fly**, arhitektura vazduha na proročanski način najavljuje taj »tehnološki edens«, u kome će čitava zajednica živeti u skladu sa zakonima prostora bez granica. Po Kleinovoj zamisli tog doba, »prostorni« ljudi se ne bi zadovoljili samo životom u nevidljivim prebivalištima i kretanjem levitacijom, već bi komunicirali telepatiskim putem. Bili bi u stanju da »uzajamno sanjaju svoje snove« i da primaju »misli koje lete kroz vazduh«.¹¹⁷

Te »misli koje lete kroz vazduh« oslanjaju se na »memoriju prirode«, onakva kako je shvata Heindel: to pamćenje nas okružuje na eteričnom nivou, i njega će, dolaskom nove epohe, ljudi umeti da protumače. Čim takva moć komuniciranja počne da se razvija, beleži Heindel, primenićemo je da bismo razgovarali telepatiski, i ljudski jezik će, kao sredstvo za komuniciranje, pasti, manje ili više, u zaborav.

Godine 1960. je Klein objavio fotografiju na kojoj ga vidimo kako izvodi »skok« anđela, sa krovnog venca dvospratne zgrade. Sa stanovišta istorije umetnosti, taj skok je neposredan model hepeninga, konceptualne umetnosti (u kojoj fotografska dokumentacija zamenjuje samo delo) i telesne umetnosti. Sa rozenkrojcerske tačke gledišta, on predstavlja uznošenje iznad fizičkog sveta, prema svetlu želje, i znači novo proročanstvo skorog dolaska doba levitacije.

je, preko svog prvog umetničkog tumača. Veliki naslov na prvoj strani Kleinovih novina, koje prenose tu fotografiju, »Un homme dans l'espace! (Čovek u prostoru)«, naglašava delimično parodijsko obeležje te slike, podsećajući na američke i sovjetske svemirske letove, koji su tada obočeli, ali se isto tako poziva na Heindelovo i Kleinovo ubeđenje da nam uskoro više neće biti potrebna materijalna sredstva da prodremo u prostor.

Danas slikar prostora mora stvarno da se nađe u prostoru da bi slikao (...) mora da bude u stanju da levitira.¹¹⁸

Ni rakete, ni svemirski brodovi, ni sputnjici neće čoveka učiniti »konkvistadorom« prostora (...) Čovek će uspeti da zaposedne prostor samo putem sila (...) senzibiliteta.¹¹⁹

Ali naslov, »Le peintre de l'espace se jette dans le vide« (Slikar prostora se baca u prazno), ukazuje na drugu nameru. Kada je ova fotografija bila po drugi put reprodukovana u katalogu Kleinove izložbe u Krefeldu 1961., Klein ju je ovako potpisao: »Le saut dans le vide (Skok u prazno)«. Taj izraz, »skok u prazno«, je, kao što je to Klein naučio prilikom svog dugog boravka u Japanu, ali i svojim proučavanjem i bavljenjem meditacijom, tehnički izraz kojim se služe priručnici za zen meditaciju, da bi odredili trenutak u kom se onaj koji medita, dok je potpuno koncentrisan, oslobađa poslednjih ostataka svoga ja, i postaje isto toliko slobodan kao čist prostor.¹²⁰ Treba napomenuti da je Klein, koji i dalje ostaje Zapadnjak, izrazio fizičkim podvigom ono što je, u izvornoj tradiciji, bio unutrašnji mentalni doživljaj.

U prethodnoj analizi izvora Kleinove misli, spomenuli smo samo u kratkim crtama ime Gaston Bachelarda.¹²¹ Treba izložiti zašto. Čini mi se da su oni koji su pisali o Kleinu preuveličali njegov dug prema Bachelardu. Klein je Bachelardova dela otkrio tek aprila 1958.¹²², to jest, dobrih deset godina pošto je njegovu misao oblikovao mudrac iz Oceansidea. Jasno je da je Klein bio saglasan sa bachelardovskim tvrdnjama po kojima, menjajući prostor, napuštajući prostor naših uobičajenih senzibiliteta, dolazimo u dodir sa prostorom koji je fizički novatorski; i kada budemo oslobođeni okova prethodnog senzibiliteta, svaki novi Kosmos će nam biti otvoren.¹²³ Međutim, Kleinov strogi sistem mišljenja ne potiče od Bachelarda, već vodi poreklo od Heindela. Bachelard, njegov zemljak, samo mu je, deset godina kasnije, pružio dobrodošlu potvrdu. Pored toga, izgleda da je Klein mislio da Bachelard može da mu pruži pedesno »pokriće« za njegovo rozenkrojcerstvo.

Bachelardova dela o poetičnom imaginarnom imala su u sebi neku vrstu nejasnih razmišljanja, sanjarenja o idejama bliskim Heindelovim, ali bez zastarele i dogmatske preciznosti Heindelovih iskaza. Klein je bio svestan da ga, dok je priznavao Bachelardov uticaj, uzimaju ozbiljnije, nego kada se predstavljao kao Heindelov sledbenik.¹²⁴ U to vreme Klein je počeo da etiketu »rozenkrojcera« oseća kao teret. Bio je srećan što svoje ideje, isto tako zasnovane na Heindelovoj misli, unosi u širu kulturnu arenu, kojom su kružila Bachelardova dela (ili barem njegovo ime). U slučaju da se ovo učini kao odpadništvo (bar po imenu), podsetimo da je sam Heindel savetovao:

Posvećeni se ne izjašnjavaju kao rozenkrojcerci. Nijedan od naše prave braće to ne čini javno (...) ni njegovi najbliži prijatelji, ni njegova porodica, ne smeju da znaju za njegovu pripadnost redu.¹²⁵

Čitajući Kleinova dela, treba zapamtiti da su njegove otvorene aluzije na Bachelarda u stvari često samo prikrivene aluzije na Heindela. Na primer, Bachelard često koristi termin »imaginacija«, dok ga Heindel ne koristi. Klein je tu reč pozajmio od Bachelarda, ali joj je, u svojoj svesti, pripisao isključivo heindelovsko značenje. »Imaginacija« je za njega, u stvari, sinonim za »nematerijalni senzibilitet«, koji određuje duh, a koji je postao isto tako čist i otvoren kao prostor. Kako to beleži Klein:

Ta imaginacija o kojoj govorim nije opažanje, trag opažanja, uspomena (...) ništa što se može opaziti pomoću pet čula, zonom osećajnosti, ili čak čistim i osnovnim osećanjem.¹²⁶

Na kraju, izgleda da nema nikakve sumnje da Kleinova značajna umetnička teorija i njegovo blistavo delo sadrže promišljenu i svesnu primenu Heindelovog rozenkrojcerskog sistema, predstavljenog u vidu istorijske teorije umetnosti sredine XX veka. Premda i drugi uzori mogu da se isto tako pokažu korisnim za razumevanje njegovog dela, bilo bi nepravедno, za svakog tumača Kleinove umetnosti, da zanemari ovaj pogled na njegovu karijeru, prema kome nesumnjivo odvlače pažnju celina biografskih podataka, svedočenja njegovih najbližih prijatelja i pouzdana dokumentacija koju otkriva Kleinov arhiv.

Heindelov uticaj, premda izgleda u isto vreme i neodređen i precizan, ni u čemu ne umanjuje originalnost Kleinove karijere; on ga, čini još upečatljivijom. Mnogi apstraktni umetnici su osećali da je njihov rad način da izraze sistem tradicionalnih ideja ali niko nije uspeo, kao Klein, da uspostavi tako čvrstu i tako jaku vezu između istorijske konteksta svog dela i tradicionalnih ideja. »Ouspenskism« Maljeviča, Mondrijanova teozofija, Newmanov »kabalizam«, Reinhardtov zen, uspostavljaju, između okultnih teorija i dela koja su delimično njima nadahnuti, veze manje jasne i slabije izražene od Kleinovog rozenkrojcerstva.

109. *Ibid.*, str. 234.
110. »Attendu que«.
111. Po numeraciji Paul Wembera, u *Yves Klein*.
112. *Cosmo-conception*, str. 250–252.
113. *Ibid.*, str. 258, i sledeće.
114. *Ibid.*, str. 180.
115. Muneshige Narazaki, *Hokusai*, Kodansha International, 1968, str. 16.
116. Vidi, na primer, Henry P. Bowie, *On the Laws of Japanese Painting* New York, Dover [s.d.], str. 20–28.
117. Restany, *Yves Klein le Monochrome*, op. cit., str. 146–147.
118. *Dimanche*, str. 1.
119. »Attendu que«.
120. Videti, na primer, Chang Chung Yuan, *Original Teachings of Chan Buddhism*, New York, Vintage, 1971., str. 43, i sledeće.
121. Vidi, na primer, *Mistère*, op. cit.
122. Predavanje koje je Klein održao na Sorboni (zabeleženo na dvema LP pločama nazvanim »Conférences à la Sorbonne, 3 juin 1958« Pariz, RPM s.d.) i rukom napisana zabeležka u arhivu Klein, daju isti taj datum.
123. *Poétique de l'espace*, [Poetika prostora].
124. Razgovor sa Armanom, 27. maja 1979., u Houstonu.
125. *Cosmo-conception*, str. 250–251. Vidi i str. 400, 521, 528–529. Treba napomenuti da je jedini susret Kleina i Bachelarda bio »trah« (Botrakt Klein-Moquay), po Armanu, Bachelard ga je smatrao »ludakom« i ni najmanje ga nije smatrao bratom po mišljenju.
126. »Discours à l'occasion de l'exposition Tinguely à Düsseldorf« [Govor povodom Tinguelyjeve izložbe u Dizeldorfu], januar 1959.

S francuskog:
Ivan Butorac

Yves Klein, kat. izl. Centre Georges Pompidou, Paris, 1983, str. 233–244.