

A női test reprezentációja új megközelítésben
Yves Klein Antropometriáin keresztül

Az Új realizmus mozgalom és a művész-szerepkörök a háború utáni művészetben

Lenkey Viola Dóra
Kortárs művészetelmélet és kurátori ismeretek MA
Magyar Képzőművészeti Egyetem
Magyar Innovációs és Technológiai Minisztérium Támogatásával

Budapest, 2022-2023.

TARTALOMJEGYZÉK

1. BEVEZETÉS.....	2
2. MÓDSZERTANI ÉS KUTATÁSTÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS.....	3
3. AZ ÚJ REALISTÁK SZÁNDÉKNYILATKOZATA.....	5
3.1. A KIÁLTVÁNY TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉSE.....	6
3.2. PIERRE RESTANY.....	9
3.3. ÚJ REALIZMUS TERMINUS – MIHEZ KÉPEST ÚJ AZ A VALÓSÁG, AMIT RESTANY JAVASOL?.....	12
4. YVES KLEIN ÉS AZ ÚJ REALIZMUS.....	14
4.1. A KÉK KORSZAK ANTROPOMETRIÁI.....	16
4.2. FEMINISTA INTERPRETÁCIÓ, LEHET-E A NŐI TEST ESZKÖZ EGY FÉRFI MŰVÉSZ KEZÉBEN?.....	19
4.3. ÖSSZEGZÉS: ANTROPOMETRIÁK KORTÁRS MEGKÖZELÍTÉSBE.....	25
BIBLIOGRÁFIA.....	28
FÜGGELÉK.....	32

1. Bevezetés

Kutatásom során az Új Realizmus mozgalom összefüggésrendszerében Yves Klein Antropometriáival foglalkozom és annak hatásával a kortárs képzőművészetre. Azokat a kérdésfelvetéseket vizsgálom, amelyek meghatározóak voltak az új realista alkotók körében; mint a művészi autoritás problematikája, a befogadó szerepének újraértelmezése, valamint a tárgyak és műalkotások új kontextusba helyezése. Ezeket a kérdésfelvetéseket járom körbe és terjesztem ki a női test reprezentációjára a művészetben, mely Yves Klein Antropometriáival nagy fordulatot vett a művészettörténet során. Festészete ily módon történő interpretációja megengedi azt a feltételezést, hogy festészete hozzájárult ahhoz, hogy új útra léphessen a nők szerepe a képzőművészetben.

A hatvanas évek új művészeti tendenciáinak megismeréséhez és megértéséhez elkerülhetetlen a kor politikai és társadalmi kontextusának az ismerete. A női meztelen test „használatának” jelentősége az alkotói folyamatban Yves Klein alkotói tevékenységéhez, s ezáltal az újrealizmushoz nyúlik vissza.

Kutatásom célja választ találni arra, hogy milyen módon determinálta az új realizmus mozgalom a művész szerepkörét, továbbá a női test jelenlétét a művészetben és az alkotási folyamatban, és milyen hatást gyakorolt a művészfogalom változásaira a kortárs művészetben. Yves Klein Antropometria sorozata korában paradigmaváltó volt a női test és male gaze újraértelmezése kapcsán. Számos új gondolatot indított el arra nézve, mi a szerepe és feladata a testnek; ki és milyen módon rendelkezhet vele. Habár elsődlegesen nem a hagyományos nemi szerepeket és feminista politikai kérdéseket helyezte a figyelem középpontjába, hanem a művészi autoritásra helyezte a hangsúlyt, elengedhetetlen ennek az aspektusnak is a vizsgálata munkáival kapcsolatban. A hetvenes évektől kezdve már számos példát láthatunk rá, hogy nő művészek alkotnak a saját testük – sok esetben meztelen testük – bevonásával, például Gina Pane, Miriam Schapiro vagy Suzanne Lacy. Azonban a hatvanas évek elején, amikor Klein alkotói pályára lépett, még nem igen találkoztunk hasonló tendenciákkal, főképp nem nő alkotók részéről. Az antropometriák sorozat az egyik első képzőművészeti produktum, melyben a nők teste nem a tárgyat képezik az alkotásoknak, hanem maguk is művészeti médiummá válnak, még hozzá a műalkotások létrejöttének érdekében elsődleges szerepet töltenek be.

A női test mint eszköz, mint valami, aminek feladata van, folyamatosan foglalkoztatja a társadalmunkat. A politikai élet szereplői közül sokan akarják meghatározni, hogy mire jó, mire kell, hogy jó legyen a női test. A művészettörténetben is hosszú múltra tekint vissza a

női test jelenléte, mely általában annak tárgyiasításában, szexualizálásában, s ezáltal a *male gaze*¹ -nek eleget téve merült ki. Habár számos kritika érte Yves Kleint, amiatt hogy nőket „élő ecsetként” – ezáltal magasabb szintre emelve ugyan, de ismét – tárgyiasított, mégis érdekesnek tartom, hogy szemügyre vegyük azt, ahogyan kiszabadította a szexualizált női testet a *male gaze* fogságából, és a műalkotás tárgya helyett annak eszközévé/médiumává tette. Ezzel a momentummal új perspektívába helyezte annak lehetséges feladatait és céljait.

Habár a hatvanas évektől napjainkig rengeteg változás következett be a nyugati társadalmakban, mely sok esetben pozitív hatással volt a nőkre, a téma továbbra is aktuális, és folyamatosan jelen van mindennapjainkban és a művészetben egyaránt. A testtel kapcsolatos elvárások folyamatosan változnak, de a vele kapcsolatos kérdések relevanciája változatlan. Napjainkban talán még inkább jelentősége van külsőnknek és annak, hogy a test, amivel rendelkezünk, milyen funkciót tud betölteni és mindeközben milyen külalakot tud prezentálni. Mi van akkor, ha egy nő akar saját teste felől rendelkezni és nem akarja ezt a jogot átadni másnak, pláne nem egy férfinak? Az, hogy hogyan jelenik meg a női test reprezentációja a nőművészetben időről időre változik. Arra keresem a választ, hogy milyen hatást gyakorolt Yves Klein megközelítése és újraértelmezése a női alkotók munkáira.

1.1. Kutatástörténeti áttekintés

Mindenekelőtt a felhasznált irodalom alapján törekszem a háború utáni művészeti tendenciák kontextusát felvázolni, kiemelt figyelmet szentelve az Új realista mozgalomra és Yves Klein munkásságára. A mozgalomról számos könyv, tanulmány és egyéb forrás áll rendelkezésünkre, elsősorban angol vagy francia nyelven, azonban említés szinten megannyi magyar tanulmány is kiemeli az Új realisták jelentőségét a művészettörténetben annak esetleges közép- kelet- európai vonatkozásai kapcsán.

Kutatásom alapját Pierre Restany 1960-ban megjelent kiáltványa adja, illetve annak történeti-politikai kontextusa, melyet a korszakról szóló történeti és művészettörténeti írásokból, katalógusokból és kritikákból szereztem. Első lépésként lefordítottam a kiáltványt, melynek eredeti francia, valamint annak angol fordítását értem el. A kiáltvány megértéséhez Pierre Restany művészetkritikus munkájáról megjelent tanulmányok járultak hozzá, amelyek segítettek kontextusba helyezni, és bővebb ismeretet szerezni a mozgalom mibenlétéről,

¹ C. CONE, M. (2000): Pierre Restany and the Nouveaux Realistes. In: Weiner, S. (ed.): *Yale French Studies*, No. 98. *The French Fifties*. Yale University Press, New Haven, CT, U.S.A. p.65.

valamint alapítójának gondolatvilágáról. Pierre Restany munkásságáról és annak történeti kontextusáról Michèle C. Cone francia kultúrtörténész szövegei jelentették az elsődleges forrást, aki tudományos kutatásaiban a Vichy-kormányzat és a náci megszállás alatt Franciaország művészeti világára összpontosít. A kiáltvány szövege támpontot ad a mozgalom megértéséhez és Restany szemléletéhez, melyhez további segítséget nyújtottak Kaira M. Cabañas művészettörténész és kritikus a témában számottevő jelentőséggel bíró kutatásai, melyek kihagyhatatlanok a háború utáni francia művészettel való foglalkozás kapcsán.

Ezt követően az újrealizmus terminus megértésére törekedtem, melyhez többek között Sophie Gras 2014-ben publikált tanulmánya segített hozzá, melyben a szocialista realizmussal hozza összefüggésbe a Restany általt használt kifejezést, és annak fényében reflektál a mozgalom elnevezésére. Továbbá Jill Carrick, az 1960-as évekbeli művészeti kísérletek jelenre gyakorolt hatásával foglalkozó, művészettörténész 2010-ben megjelent könyve a *Nouveau Réalisme, 1960s France, and the Neo-avant-garde, Topographies of Chance and Return*² jelentett további támpontot a terminus értelmezésében.

Számos művészettörténész kutatta Yves Klein munkásságát, s annak egyes szegmenseit. A munkásságáról szóló egyik legfontosabb forrás a Hirshhorn Museum, Sculpture Garden és a Walker Art Centerrel közösen kiadott monográfia az *Yves Klein: With the Void, Full Powers*.³ A könyvet Kerry Brougher és Philippe Vergne kurátorok szerkesztették, és különböző szerzők esszéit, valamint Klein műveinek reprodukcióit tartalmazza. A művészről szóló további figyelemre méltó monográfiák közé tartozik az *Yves Klein: Long Live the Immaterial*⁴ c. mű, valamint az *Yves Klein: Works, writings, interviews*⁵ c. mű, melyeket Klaus Ottmann kurátor és író szerkesztett. Ezenkívül érdemes megemlíteni Lucy R. Lippard művészeti kritikust és kurátort, aki az 1960-as és 1970-es évek művészetéről, köztük Klein munkásságáról is írt, és különös jelentőséggel bír munkássága a feminista művészet tekintetében is. Éleslátó kritikái írásai hiteles lenyomatai a kor nő művészetének és annak recepciójának. Írásai meghatározó jelentőséggel bírtak kutatásomban a női test reprezentációjának vizsgálata kapcsán.⁶ További forrásokat a hivatalos Yves Klein

² CARRICK, J. (2010): *Nouveau Réalisme, 1960s France, and the Neo-avant-garde, Topographies of Chance and Return*. Ashgate Publishing, (2016): Routledge, Oxon, NYC.

³ BROUGHER, K. VERGNE, P. OTTMANN, K. (et all.) (2010): *Yves Klein: With the Void, Full Powers*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden/Walker Art Center; 1. kiadás.

⁴ KLEIN, Y. PERLEIN, G. BUISINE, A. et all. (2000): *Yves Klein : Long Live the Immaterial*. Delano Greenidge Editions, New York, US.

⁵ OTTMANN, K. (SZERK.) (2010): *Yves Klein: Works, writings, interviews*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, ES.

⁶ L. LIPPARD, L. (1973, 2001) *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. 1. kiadás: Praeger, New York, US. 2. kiadás: University of California Press, Los Angeles, US. London, UK.

weboldalon⁷ értem el, ahol különböző projektjeinek az archívuma található, számos dokumentummal ellátva és folyamatosan frissítve az aktuális hírekkel, kiállításokkal.

Kutatásom során figyelembe vettem az Új realistákra és különösen Yves Klein Antropometriáira vonatkozó kritikákat, többek között azok feminista olvasatait, amelyek főképp a nők tárgyasítására térnek ki, és meghatározóak munkáinak mai interpretációja szempontjából. Ugyanakkor a feminista kritika nem ad átfogó képet a kor történelmi, szociológiai problematikájáról, csupán kiragadja a testet annak kontextusából.

2. Pierre Restany - Az Új Realista Kiáltvány (1960)

Pierre Restany 1960-ban megírta az Újrealista kiáltványt, melyet francia nyelven adott közzé. Angol fordítása révén szélesebb körben elérhetővé vált a különböző nyelvi háttérrel rendelkező művészetkedvelők, tudósok és kritikusok számára. Rendkívül fontosnak tartottam, hogy magyar nyelven is elérhetővé váljon a kiáltvány; a magyar fordítás döntő szerepet játszik a kutatás szempontjából, hiszen lehetővé teszi, hogy a Restany által bemutatott gondolatok és koncepciók szélesebb közönséghez jussanak el, túllépve a nyelvi korlátokon, és lehetővé tegye, hogy megismerhetővé és érthetővé váljon az újrealista mozgalom lényege:

„Hiába próbálják bölcs akadémikusok vagy a művészettörténet felgyorsulásától és modern korunk rendkívüli elhasználódásától megrémült bölcs emberek megállítani a Napot vagy felfüggeszteni az idő múlását az óramutató ellentétes irányba fordításával.

Ma minden bevett szókészlet, minden nyelv és minden stílus kimerülésének és szklerózisának vagyunk a tanúi. A hagyományos eszközök kimerülésével a még mindig Európa- és Amerika-szerte szétszórta egyéni kalandozások szembesülnek, de mindannyian megpróbálnak – függetlenül attól, hogy milyen területet vizsgálnak – meghatározni egy új kifejezőerő normatív alapjait.

Ez nem egy kiegészítő recept az olaj vagy zománc médiumához. A táblaképfestészetnek (mint minden más klasszikus festészeti vagy szobrászati médiumnak) megvolt a maga ideje. Jelenleg egy hosszú monopólium utolsó, alkalomadtán még mindig magasztos pillanatait éli.

Mi mást kínálnak még? A valóság izgalmas kalandját, amelyet önmagában és nem a képzeletbeli vagy konceptuális átírás prizmáján keresztül érzékelünk. Mi

⁷ <https://www.yvesklein.com/> (Utolsó elérés: 2023.05.29.)

különbözteti meg ezt mástól? A szociológiai staféta bevezetése a kommunikáció alapvető szakaszában. A szociológia a tudat és a véletlen megsegítésére jön, akár a választás vagy egy poszter szétszakításának szintjén, akár egy tárgy, egy darab háztartási szemét vagy kiállítási hulladék megjelenésének, akár a mechanikus affektivitás felszabadulásának, akár az érzékenységnek a percepció határán túli diffúziójának szintjén.

Mindezek a (létező és elkövetkező) kalandok megszüntetik a kategorikus megértés által az általános objektív esetlegesség és az egyéni kifejező sürgetés között létrejött visszaélészerű távolságot. A szociológiai valóság egésze, minden emberi tevékenység közös java, társadalmi cseréink, a társadalomban való kereskedelmünk nagy köztársasága idéződik meg. Nem férhetne kétség a művészi elhivatottsághoz, ha nem lennének még mindig olyan sokan azok, aki a látszólag nemes műfajokban, különösen a festészet örökkévaló immanenciájában hinnének.

Az alkotó egyén teljes érzelmi kifejeződése és önmaga kibontakozásának a sürgetőbbnél is lényegesebb szakaszában, és bizonyos kísérletezések természetesen barokkos megjelenései révén a tiszta érzékenység új realizmusa felé haladunk. Ebben rejlik legalábbis a jövő egyik útja. Yves Klein és Tinguely, Hains és Arman, Dufrene és Villeglé nagyon sokféle alapot teremtettek Párizsban. Az erjedés termékeny lesz, még mindig kiszámíthatatlan teljes következményét tekintve, kétségtelenül ikonoklasztikus (az ikonok hibája és azok imádóinak ostobasága miatt).

Itt vagyunk, a nyakig közvetlen expresszivitás fürdőjében, negyven fokkal a zero dada fölött, minden agresszív komplexus, mindenféle markáns polemikus akarat, minden más indokló viszketés nélkül, mint a realizmusunk. És ez határozottan működik. Ha az embernek sikerül újra beilleszkednie a valóságba, akkor azt a saját transzcendenciájával azonosítja, amely ismét az érzélem, érzés és végezetül költészet.”⁸

2.1. A kiállítás és a mozgalom történeti kontextusban

A nyilatkozat a mozgalom elveit és célkitűzéseit fogalmazta meg, amelyet Restany olyan művészekkel együtt alapított, mint Yves Klein, Arman, Jean Tinguely és Daniel Spoerri. A kiállítás az Új realizmus lényegét és irányát igyekezett meghatározni, hangsúlyozva a meglévő művészeti mozgalmaktól való eltérést és a kortárs városi élet valóságára való összpontosítást. Restany a szociológiának kulcsfontosságú szerepet tulajdonít, és úgy vélte, hogy a szociológia nagy jelentőséggel bír a művészet és a társadalom

⁸ RESTANY, P. (1960): Az újrealisták első kiállítása. <https://id.erudit.org/iderudit/45944ac> Les Éditions Intervention, 2003. (Utolsó elérés: 2023.05.27.) Saját fordítás.

összefüggésében. A szociológiát eszköznnek tekintette a művészeti termelést, a befogadást és a művészeti világ egészét alakító és befolyásoló társadalmi, kulturális és politikai dinamikák megértéséhez. Restany felismerte, hogy a művészet nem elszigetelten létezik, hanem mélyen kapcsolódik korának társadalmi szövetéhez és kulturális kontextusához. Segít elemezni és megérteni azokat a tágabb társadalmi, gazdasági és politikai tényezőket, amelyek befolyásolják a művészet előállítását, befogadását és értelmezését. Restany a művészet és a társadalom összekapcsolódásába vetett hitét igyekezett hangsúlyozni azzal, hogy ekkora jelentőséget tulajdonított a szociológiának. Úgy vélte, hogy a művészet társadalmi dimenzióinak tanulmányozása értékes betekintést nyújthat a művészet jelentésébe, hatásába és a társadalmi változás lehetőségébe.

Ahhoz, hogy megértsük Pierre Restany felvetéseit és a hatvanas évek művészetét, megkerülhetetlen a kor sajátosságainak; az olyan politikai-történelmi fordulatoknak a számbavétele, mint a Vichy-kormány emléke, az ellenállás, a felszabadulás, a De Gaulle ötödik köztársaságára mondott igen, valamint az 1954-1962 között dúló francia-algériai háború. Ezek következtében nyilvánvalóvá válik az a paradigma, melyben a művészet és a társadalom kapcsolódása új irányt szab a képzőművészetnek az 1960-as években⁹, mely összhangban áll Restany szociológiába vetett hitével.

A háború utáni évtizedekben a művészeti gondolkodásban megváltoztak a helyi áramlatok és kezdeményezések a nemzetközi összefüggésben is. Sokszor úgy tekintünk ennek az időszaknak a művészetére, mint amelynek a középpontjában a háború okozta pusztítások, a holokauszt árnyéka, traumák, a fogyasztói társadalom ördögi mibenléte, valamint az illúzióvesztés áll. Mindeközben Pierre Restany írásaiból kiderül, hogy az 50-es 60-as évek Franciaországában, sokkal inkább ennek ellenkezőjére kerül a fókusz: a túlélés örömére, az ötödik köztársaságra mondott elkötelezett igenre és az új lehetőségekre.¹⁰ Tehát a művészet a jelen és jövő megújulási alternatíváira fókuszált, szakítva a múlttal s annak bizonyos tendenciáival, melyekre Restany utal is a kiáltványban. Többek között ebben rejlik a lényeges különbség a nyugati és keleti kultúra szellemiségében, hogy Franciaországban az emlékezés és múlt traumájának a témája helyett a művészet megújulási lehetőségei bontakoztak ki. Ugyanakkor mindeközben egy majdhogynem 10 évig tartó politikai és kulturális harcot vívott a kolonizáló Franciaország Afrikában, Algériával szemben. Valamint a francia Nyugat kezdte elveszíteni befolyását és a művészetben betöltött vezető szerepét

⁹ KESERÜ K. (2018): A kanonizációról és az 1960-as évekről, melyeket fél évszázad után sem felejt el az, aki átélte. p. 95.

¹⁰ C. CONE, M. (2000): Pierre Restany and the Nouveaux Realistes. In: Weiner, S. (ed.): *Yale French Studies, No. 98. The French Fifties*. Yale University Press, New Haven, CT, U.S.A. p.65.

Amerikával szemben, annak sikeres kulturális imperialista törekvéseinek eredményeként.¹¹ Ezzel teljesen megváltozott a nemzetközi művészeti szcena és annak gondolkodása a háború utáni években, az említett politikai-történelmi fordulatok, illetve a posztkoloniális törekvések következtében.¹² Ebben a kontextusban születtek azok a gondolatok, amelyeket Restany megfogalmazott az 1960-as kiáltványában. A kritikus és a csoport tagjai – Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, és Jacques Villeglé (és később César, Gérard Deschamps, Mimmo Rotella és Niki de Saint-Phalle, akik 1961-ben csatlakoztak) – egy új valóságot proponáltak, melyben új megközelítésbe helyezték a ready-made antiesztétikáját¹³ és transzcendens jelentést tulajdonítottak neki, amellyel egy új dimenziót teremtettek a valóság fogalmának. Ez az új dimenzió azonban nem teljesen talált megértésre nemzetközi szinten, szemben a pop-arttal, amely ugyanebben az időben nagyobb teret nyert Amerikában és ezáltal a nemzetközi diskurzusban is.¹⁴ Felmerül a kérdés, hogy mi ennek az oka: a megfelelő kritika hiánya a fogyasztói kultúra és a kapitalizmus kapcsán vagy az a regionális, narratív szemlélet – Restany antikommunista és Klein dekolonialista attitűdje –, amely inkább a közép-kelet-európai kulturális térben talált megértésre,¹⁵ hiszen az újrealizmus már a hatvanas években elért a keleti blokk egyes művészeihez. Az amerikai pop arttal szemben, az újrealizmus egy narratív utat kínál, amely többszörösen reflektív, mélyen spirituális, és megjelenik benne a transzcendens iránti vágyakozás.

Restany nyilatkozatában kulcsfontosságú a valóság új felfogása, amely eltért a korábbi valóságfogalmaktól. A kiáltvány hangsúlyozta a művészi megközelítésben bekövetkezett változást, amelyben a művészek a háború utáni korszak „új valóságával” foglalkoztak, és igyekeztek feltárni azt. A *Nouveau Réalisme* célja az volt, hogy a világgal idealizálástól és a művészi konvencióktól mentesen nézzen szembe, úgy, ahogyan az valójában van, és új perspektívát teremtsen a városi környezetről. Ebből ered, hogy a mozgalom egyes művészei a mindennapi tárgyak és anyagok felhasználására törekedtek a művészi alkotásban. Ez a megközelítés tükrözte a művészet és az élet közötti határok elmosására irányuló törekvéseket. A művészeket arra ösztönözték, hogy a valós világ elemeit, például ipari termékeket, városi hulladékot és fogyasztási cikkeket építsenek be műveikbe. A

¹¹ HORNYIK S. (2017): Túl a kétpólusú geopolitikai valóságon A közép-európai neoavantgárd identitás konstrukciói. In: *Ars Hungarica*. 43. évf. 4. sz. pp. 449-450.

¹² KESERÜ K. (2018) (note 9) p. 92.

¹³ HORNYIK S. (2017) (note 11) p. 459.

¹⁴ C. DOSSIN. (2013): Pop Art, Nouveau Réalisme, etc. Comment Paris perdit le pouvoir de nommer les nouvelles tendances. In: *Au nom de l'art*. Publication de la Sorbonne, Paris. pp. 49-62.

¹⁵ HORNYIK S. (2017) (note 11) p. 459.

mindennapi tárgyakat és anyagokat újraértelmezték és újrahasznosították, amellyel új jelentést és kontextust teremtettek nekik. A *ready-made*-ek újrafeltalálásával megkérdőjelezték a művészethez kapcsolódó értékekről és esztétikáról alkotott előítéleteket. A kiáltvány továbbá hangsúlyozta a kollektív alkotás és a művészek közös érzékenységének fontosságát. Restany célja az volt, hogy különböző háttérű művészeket hozzon össze és elősegítse az együttműködést és az eszmecserét közöttük. Az individualista tendenciák meghaladására és a művészi felfedezés kollektív szellemének elfogadására törekedett.

Az újrealizmus nyilatkozat tehát hangsúlyozta a mozgalom elkötelezettségét a kortárs társadalom valóságának feltárása iránt, továbbá előtérbe került a mindennapi tárgyaknak a bevonása az alkotásba, elsődlegesnek tekintette a művészek együttműködésének előmozdítását, valamint az új megközelítésekre és technológiákra helyezte a hangsúlyt. A nyilatkozat irányadó dokumentumként szolgált, amely felvázolta a mozgalom elveit és törekvéseit, hozzájárulva a mozgalom elismertségéhez és befolyásához a művészeti világban.

2.2. Pierre Restany

Pierre Restany (1930-2003) francia művészetkritikus és író a huszadik század második felének egyik meghatározó alakja volt, akit leginkább a *Nouveau Réalisme* (Új Realisták) mozgalom megalapítójaként tartanak számon. Tizenhárom, akkoriban kevésbé ismert művészt fogott össze és együtt alkották meg az újrealisták, sokszor az amerikai pop-arttal párhuzamban interpretált csoportját. A Restany által kiválasztott, egymástól sok ponton eltérő művészek tudatában voltak kollektív egyediségüknek, ami mozgatórugója volt a mozgalomnak. Restany termékeny író és műkritikus volt, aki mélyen ismerte a kortárs művészetet. Kritikai esszéi és elméleti írásai értékes betekintést nyújtottak korának különböző művészeti mozgalmába és művészeinek munkásságába. Restany elemzései és értelmezései hozzájárultak a művészet körüli diskurzus alakításához, elősegítve a művészek, kritikusok és a közönség közötti párbeszédet és megértést.

Azt vizsgálom ebben a fejezetben, hogy a háború utáni, a nemzetközi elsőséget visszaszerezni kívánó Párizsban, ahol a francia posztkubista absztrakció még elsőbbséget élvezett¹⁶, mi vezette a művészetkritikust ahhoz, hogy a monokróm Yves Klein és olyan

¹⁶ C. CONE, M. (2000): (note 10) p. 50.

művészek mellé álljon és pártfogolja őket, akik a fogyasztói társadalomból és a ready-made eszméjéből merítettek ihletet, ellentétben az akkori francia tendenciákkal.

Pierre Restany Észak-Katalóniában született, azonban családja áttelepült Marokkóba, így Restany már Casablancában nőtt fel. A negyvenes évek végén érkezett Párizsba, hogy tanulmányait itt folytassa, azonban hamar ráébredt, hogy nem illik bele a *Lycee* rendjébe, valamint a háború utáni Párizs „intellektuális terrorizmusába”¹⁷ sem, s már akkor kritizálta a kor marxizmustól átítatott gondolkodását és a kommunizmust.¹⁸ Hasonlóan más diákokhoz olvasott Husserlt és Heideggert, valamint minden bizonnyal hatással volt a gondolkodására a francia filozófus Albert Camus egzisztencializmusa és Raymond Aron antikommunista politikai érdeklődése és a kortárs művészet szociológiai megközelítése, amely aztán Restany egész munkásságát végigkíséri.¹⁹

A francia művészeti élet az 1950-es években nagyon dinamikus és egyszerre ellentmondásos volt. Absztrakt és figuratív irányzatok álltak élesen egymással szemben művészileg, ideológiailag és személyes szinten is, ugyanakkor az absztrakción belül is külön táborra osztódtak a geometrikus és a lírai stílusok pártfogói. A figuratív irányzatok közül a kubizmus próbált minél nagyobb teret nyerni és összemosódni az absztrakt expresszionizmussal, azonban ezzel kapcsolatban stílusbeli akadályokba ütközött (pl. improvizatív vonalvezetés, expresszív textúra)²⁰. A figuratív stílusok legszélsőségebb formája a francia kommunista párt által támogatott szocialista realizmus volt, amelynek nyomai még a negyvenes és ötvenes években is fellelhető volt Franciaországban.

„Ebben a viharos környezetben – emlékszik vissza Restany – nem volt helye a középútnak, és én nagyon gyorsan eldöntöttem, melyik táborhoz tartozom azáltal, hogy kiderítettem, kik voltak a barátaim, és főleg, hogy mérlegeltem a lehetőségeimet. A korai 1950-es években tomboló absztrakt kontra figuratív vitában, ez egy nyílt mező volt. A mérleg nyelve még nem billent át véglegesen a nonfiguratív művészet javára.”²¹

A háború utáni években az európai közönség még nem állt készen az új amerikai tendenciákra, pl. Jackson Pollock művészetére, aki 1952-ben részt vett a Velencei Biennálén, valamint Párizsban is kiállított a Facchetti Studio galériában, de nem tulajdonítottak neki

¹⁷ C. CONE, M. (2000): (note 10) p. 53.

¹⁸ H. PERRIER. (1998): *Pierre Restany l'alchimiste de l'art*. Cercle d'art, Paris. p.22.

¹⁹ H. PERRIER. (1998) (note 18) p. 22.

²⁰ C. CONE, M. (2000) (note 10) p. 55.

²¹ CRAS, S. (2014) „Nouveau Réalisme: From Socialist Realism to Capitalist Realism”. *OwnReality* (6) p. 4. - szövege alapján fordítottam, eredeti szöveg: P. Restany. (1983): *Une vie dans l'art*. Entretiens avec Jean-François Bory, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes. p. 5.

különösebb jelentőséget.²² Ellentétben az ötvenes évek francia művészeti sajtó amerikai művészet-ellenességével, Restany alaposan tanulmányozta az új amerikai tendenciákat a kortárs művészetben és állást foglalt mellettük, szemben a Párizsi Iskola festészetével és szobrászatával. Művész barátait is erre biztatta, hogy kialakuljanak új művészeti gyakorlatok, és kritikai vita jöhessen létre.

Gondolkodásmódjára és kritikai attitűdjére hatalmas hatást gyakorolt Michel Tapié de Celeyran francia művész, kritikus és kurátor, aki a művészetről alkotott globális elképzeléseiről volt ismert.²³ Tapié minden olyan művészetet támadott, amelyben a szépség, a forma és a tér kap elsődleges szerepet, továbbá az esztétika fogalmain keresztül szólítja meg a nézőt. Azt vallotta, hogy a művészetnek teljesen közömbösnek kell lennie az esztétikai fogalmakkal szemben, és ezeken kívül kell létezniük.²⁴ Tapié kritikai attitűdje mellett Jean Fautrier francia tasiszta művész problémafelvetései is meghatározóak voltak Restany számára, aki lelkesedéssel fogadta a korában botrányosnak vélt művész munkásságát. Fautrier munkáiban vitatta a művészi gesztus autentikusságát, és kritika alá vonta a művészet intézményét.²⁵ Ez a dilemma később kiindulási pontként szolgált a kritikusnak és a mozgalom művészeinek is. Restany aktívan támogatta a feltörekvő művészeket és alkotói törekvéseiket. Határozottan kiállt a művészi innováció és kísérletezés mellett, gyakran keresett új tehetségeket, és biztosított számukra platformot munkájuk bemutatására. Restany támogatása és jóváhagyása számos művész karrierjének elindításához járult hozzá, amely elősegítette a művészeti világ fejlődését is. Tehát Restany volt korábban az egyetlen kritikus, aki értékelte az olyan formabontó művészeket, és összefüggést talált közöttük, mint többek között Daniel Spoerri, Raymond Hains, Jean Tinguely vagy Yves Klein. Eltávolodva a figurativitástól olyan absztrakt megoldásokat kerestek a műalkotás problémájára, amelyek elrugaszkodnak a világ anyagi mivoltától a mechanikus reprodukció világában. Duchamp-i módon a valóságból merítettek és vettek át: Yves Klein az ikonikus IKB²⁶-val a világ kozmikus energiáját törekedett megörökíteni a kék por segítségével; Cesar és Arman a fogyasztói társadalom szemetét és más maradványait mutatta be; Raymond Hains, Villegle és Dufrene reklámtáblákkal dolgozott, Christo a tárgyak csomagolási szempontjaira fókuszált. Tinguely pedig a reprodukció mechanikus eszközére, a *Metamatics* nevű rajzológépeivel. A valóság újraértelmezéséből és új megközelítéséből fakadóan Restany fontosnak tartotta, hogy jelezze,

²² C. CONE, M. (1990): „The Late Fifties in Europe. A Conversation with Pierre Restany” In: *Arts Magazine* 64 (January): p. 67.

²³ C. CONE, M. (2000): (note 10) p. 57.

²⁴ M. TAPIÉ DE CELEYRAN (1952): *Art autre*. Paris: Gabriel Grand. n.p.

²⁵ C. CONE, M. (2000): (note 10) p. 59.

²⁶ International Klein Blue: Nemzetközi Klein Kék, egy mély kék árnyalat, melyet először Yves Klein kevert ki.

hogy amit ők proponálnak, az egyenlő a valóság új perspektívájával, mely sok ponton eltér elődjeiktől, pl. szocialista realizmustól.²⁷ Továbbá állította, hogy *„Most Európában és Amerikában sokan hajlamosak arra, hogy a nouveau realizmust az ötvenes évek végén a fogyasztói társadalom egyfajta kritikai megközelítésének tekintsék. Lehet, hogy ma így tűnik, de ez egy teljesen torz vízió.”*²⁸

Az ötvenes évekre a médiában szerzett tapasztalatainak és tisztségviselőkkel való kapcsolatainak, valamint aktív művészetkritikai tevékenységének köszönhetően Restany befolyása Párizsban már számottevő volt, és Európa szerte is folyamatosan növekedett. Restany aktívan támogatta a művészeket és munkásságukat a nemzeti határokon túl, kapcsolatokat teremtve különböző országok művészeivel. Ennek eredménye, hogy sikerült már a hatvanas évek elején elérnie a mozgalomnak a keleti blokkhoz és ottani művészekkel is személyes kapcsolatot teremtenie.²⁹ Nemzetközi kiállításokat szervezett, kurátorkodott, és elősegítette a művészek közötti együttműködést, megkönnyítve ezzel az eszmecserét és kiterjesztve a kortárs művészet globális hatókörét.

Összességében Pierre Restany munkásságának jelentősége abban rejlik, hogy művészeti kritikusként, kurátorként és a művészeti mozgalmak szószólójaként is hozzájárult a huszadik századi művészeti diskurzushoz. A Nouveau Réalisme alapítójaként betöltött szerepe, éleslátó kritikája, nemzetközi kapcsolatai és a feltörekvő művészek támogatása maradandó hatást gyakorolt a művészeti világra, alakította annak fejlődését, és elősegítette a kortárs művészet szélesebb körű megértését és megbecsülését.

2.3. Új realizmus terminus – mihez képest új az a valóság, amit Restany javasol?

Az újrealizmus terminus már régóta kötődik azokhoz a konkrét állításokhoz, amelyeket a kritikus Pierre Restany az általa támogatott párizsi művészeti csoportról tett. Mit is jelent pontosan számára és a mozgalom számára ez a sokszor használt realizmus kifejezés, és mihez képest új?

Pierre Restany több okból is a *Nouveau Réalisme* (Új realizmus) kifejezést választotta az általa alapított mozgalom megnevezésére. A kifejezés a mozgalomnak az eddigi művészeti megközelítésektől való elszakadását és a kortárs élet valóságával való foglalkozását hivatott

²⁷ C. CONE, M. (2000): (note 10) p. 63.

²⁸ Uo. p. 63.

²⁹ HORNYIK S. (2017): Túl a kétpólusú geopolitikai valóságon. (note 11) p. 450.

érzékelteni. Az újrealizmus kifejezésnek az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején különböző, megkerülhetetlen politikai konnotációi voltak, a kapitalizmus és kommunizmus ellentétes táborai között. Számos kérdés felmerülhet bennünk Restany névválasztása kapcsán, amelyek között az egyik első, hogy milyen kapcsolat van a szocialista realizmus – amely a Francia Kommunista Párt által támogatott, tudatosan hagyományos festészeti stílust gyakorolt irány – és az újrealizmus között? Első pillantásra, úgy tűnik, hogy semmi a megnevezésen kívül, mindenesetre ez a választás erősen befolyásolta a *Nouveau Réalisme* kezdeti recepcióját.

Az előző fejezetben említés szintjén kitértem Restany kommunizmushoz való viszonyulására; politikai állásfoglalása a kommunizmus ellen nem volt titok már munkásságának egészen a kezdetétől sem. Következétesen bírálta a szocialista realizmus hivatalos esztétikai stílusát, és az iránta érzett ellenszenvére vezethető vissza a keleti blokk országainak művészeivel való szoros kapcsolata is.³⁰ Világos tehát, hogy a közös név egy ellentét, amely megkülönböztetést rejt magában, és egy politikai kontextusra világít rá. Nyilvánvaló, hogy nem egy véletlen egybeesésről van szó, hanem kulcsfontosságú tényező a mozgalom számára, és a kritikus tudatosan alkalmazza ugyanazt a nevet, amellyel a szocialista realizmus is címkézi magát. A szavaknak rendkívüli jelentősége volt korában, s a terminus ellopása attól a tábortól, amellyel a leginkább szembeszáll bevett gyakorlat volt a megosztott művészeti szcénában.

A *realizmus* mindig is nagyra értékelt attribútum volt, amelyhez képest mind a figuratív, mind az absztrakt hagyományban azonosítani tudták magukat.³¹ Az absztrakt művészeti tendenciákat követő alkotók 1946-ban megalapították a *Salon Réalités Nouvelles*³² Apollinaire-től kölcsönzött nevet viselő évente megrendezett kiállítást, amelynek célja az absztrakt és nonfiguratív művészet új irányzatainak bemutatása volt. A „*Réalités Nouvelles*” kifejezést Guillaume Apollinaire költő alkotta meg 1912-ben, hogy az absztrakciót mint a modern valóságot legjobban kifejező formát jelölje.³³ Tehát a realizmus ebben az esetben a szerteágazó absztrakt irányzatokat összefogó kifejezést jelent. Ezt követően sajátította ki a Francia Kommunista Párt a realizmus fogalmát, amely a művészvilágban felháborodást keltett. Ebben a realizmus kisajátításáért folytatott küzdelemben reagált Restany a kommunistákra és absztraktokra egyaránt a mozgalom megalapításakor az akkor nagyon

³⁰ CRAS, S. (2014) „Nouveau Réalisme: From Socialist Realism to Capitalist Realism”. (note 14) p. 3.

³¹ Uo. p. 4.

³² Új Valóságok Szalonja

³³ CRAS, S. (2014) (note 14) p. 5.

ellentmondásos újrealizmus kifejezéssel, melyről azt állította, hogy minden realizmust felülírva „ez az igazi valóság”.³⁴

De mit is jelent ez pontosan Restany és az újrealisták számára? Először is egy tudatos megkülönböztetést és elhatárolódást az akkor már nagy teret nyert absztrakt expresszionizmustól. Az „újrealizmus” kifejezés használatával Restany a világ kézzelfoghatóbb és felismerhetőbb ábrázolása felé való elmozdulást jelezte. Ahogyan azt a kiáltványban is magyarázza:

„Tehát mit kínálunk? A valóság izgalmas kalandját, amelyet önmagában és nem a képzeletbeli vagy konceptuális átírás prizmáján keresztül érzékelünk. Mi különbözteti meg ezt mástól? A szociológiai staféta bevezetése a kommunikáció alapvető szakaszában.”³⁵

A *Nouveau Réalisme* a háború utáni korszak "új valóságával" kívánt szembenézni, és a hétköznapi, mindennapi világgal foglalkozni. Restany hangsúlyozni akarta a mozgalomnak a kortárs társadalom anyagi valóságára való összpontosítását, a városi környezet és a fogyasztói kultúra elemeinek beépítésével. Az „újrealizmus” kifejezés ezt a szándékot közvetítette, hogy a tényleges világot vizsgálja és ábrázolja, eltávolodva az idealizálástól vagy az absztrakciótól.³⁶ Restany a mozgalom interdiszciplináris jellegét akarta hangsúlyozni. A *Nouveau Réalisme* nemcsak a hagyományos művészeti formákat foglalta magában, hanem az előadást, a szobrászatot, az assemblage-ot és más médiumokat is. Az „újrealizmus” kifejezés használatával Restany a mozgalom tág hatókörét és azt a szándékát közvetítette, hogy a különböző művészeti ágakat egy egységes zászló alá vonja.

Összefoglalva, Pierre Restany a *Nouveau Réalisme* kifejezést használta arra, hogy megragadja a mozgalom absztrakciótól való eltávolodását, a kortárs élet valóságára való összpontosítását és interdiszciplináris megközelítését. A kifejezés a mozgalomnak az anyagi világgal való kapcsolatát, az idealizált ábrázolások elutasítását és a művészi kifejezés új útjainak felfedezésére irányuló szándékát fejezte ki.³⁷

3. Yves Klein és az Újrealizmus

Yves Klein 1928. április 28-án született Nizzában egy művészcsalád egyetlen gyermekeként. Legfőbb szenvedélye a cselgáncs volt, így egy időre Japánba utazott, hogy

³⁴ CRAS, S. (2014) „Nouveau Réalisme: From Socialist Realism to Capitalist Realism”. (note 14) p. 6.

³⁵ RESTANY, P. (1960): Az újrealisták első szándéknyilatkozata. (note 1)

³⁶ CARRICK, J. (2010): *Nouveau Réalisme, 1960s France, and the Neo-avant-garde, Topographies of Chance and Return*. Ashgate Publishing, (2016): Routledge, Oxon, NYC. pp. 2-4.

³⁷ Uo. pp. 2-4.

továbbképezze magát a harcművészetben. A cselgáncs, a keleti filozófiák, valamint Max Heindel³⁸ rózsakeresztes szövegének tanulmányozása kulcsfontosságú szerepet töltött be később művészeti gondolkodásában, hatásukra megkérdőjelezte a művészet meglévő fogalmait, és egy újfajta spiritualitással töltötte meg azt. A materiális tárgyról áthelyezte a fókusz az „immateriális érzékenységre”.³⁹ Ő maga 1954-ben fordult a művészet felé és 1955-ben megfestette első monokróm képeit⁴⁰, mely munkásságának első állomását jelentette, amely során a kék szín mellett – amely művészetének fő attribútumának tekinthető – vörössel és arannyal is foglalkozott. A színek kiválasztásában különös szerepet játszottak az alkimista hagyományok, mely szerint a vörös a tüzet, az arany a Napot, a kék a vizet és a levegőt jelképezi, később a földet is beemeli ezek közé a barna színnel. 1956-tól kezdődött a „kék periódusa” és elkezdett főként a saját maga által kitalált ultramarin kékre koncentrálni, ami az IKB, azaz *International Klein Blue*⁴¹ nevet viseli. A kék a nyugati spiritualításban és a keleti misztikában az örökkévalóság szimbóluma, Klein számára a kék szín a szabadságot jelentette: „szellem és érzékenység, amelyet egyedül az ég és a tenger színe képes előidézni” – fogalmazott Klein.⁴² Művei, mint mondta, csupán „művészetének hamvai”, azaz nyomai annak, amit a szem nem láthat.⁴³ Munkássága csupán nyolc évig tartott 1962-ig, amikor harmincnégy évesen szívinfarktusban elhunyt.⁴⁴

Pierre Restany és Yves Klein útjai először az 1950-es évek végén keresztezték egymást a háború utáni Párizs vibráló művészeti környezetében. Mindketten mélyen belemerültek a művészeti életbe, és közös szándékuk volt a művészi kifejezés határainak feszegetése. Restany akkoriban művészeti kritikus és író volt, aki a kortárs művészetről írt éleslátó és provokatív írásaival szerzett hírnevet. Klein viszonylag új szereplője volt ennek a közegnek, viszont míg a párizsi szcéná a geometrikus és lírai absztrakció, valamint expresszionista tendenciák fogságában volt, ő már a monokróm festményein és új művészeti koncepciókon dolgozott.⁴⁵ Első találkozásukra 1957-ben egy kiállításmegnyitón került sor. Ellentétben a francia művészeti szcénával, akik elutasították Klein művészetét, pl. 1955-ben a *Salon des réalités nouvelles*⁴⁶, Restanyt azonnal magával ragadta Klein merész és innovatív

³⁸ MAX HEINDEL: (1865-1919) dán-amerikai okkultista, asztrológus és misztikus.

³⁹ BROUGHER, K. VERGNE, P. OTTMANN, K. (et all.) (2010): *Yves Klein: With the Void, Full Powers*. (note 3) np.

⁴⁰ KARMEL, P. Yves Klein Art and Alchemy. In: *Art in America*. p.113.

⁴¹ Nemzetközi Klein kék

⁴² BROUGHER, K. VERGNE, P. OTTMANN, K. (et all.) (2010): *Yves Klein: With the Void, Full Powers*. (note 3) np.

⁴³ <https://www.yvesklein.com/en/bio/> Utolsó elérés: 2023.05.28.

⁴⁴ BROUGHER, K. VERGNE, P. (2007): *Yves Klein: Art, Body, and Sensibility*. Centre Pompidou, Paris. p. 47.

⁴⁵ Uo. pp. 47-49.

⁴⁶ *Expression de l'univers de la couleur mine orange* c. narancssárga monokróm festményét a Szalon zsűrije nem találta „elégnek” a kiállításon való szerepléshez.

művészeti megközelítése. Felismerte Klein ötleteinek jelentőségét és a lehetséges hatást, amit azok a művészeti világra gyakorolhatnak. A kritikust mélyen inspirálták Klein művészeti koncepciói, amelyek a művészet hagyományos fogalmait igyekeztek megkérdőjelezni, és az érzékelés és a tapasztalat új területeit kutatták. Együttműködésük 1960-ban érkezett jelentős mérföldkőhöz amikor Restany megírta az újrealizmus mozgalom kiáltványát, és Kleinnel együtt megalapították a csoportot a már említett művészeket bevonva. Barátságuk és művészi együttműködésük révén Restany és Klein kulcsszerepet játszottak az újrealizmus kialakításában és népszerűsítésében, amely a kor jelentős művészeti mozgalmává vált. A művészi innováció iránti közös szenvedélyük és a meglévő normák megkérdőjelezésére irányuló vágyuk hozzájárult a folyamatos művészi párbeszédhez.

Yves Klein, ha nem is megalapítója, de előfutára volt az installációs-, illetve a konceptuális művészetnek és az intézmény kritikának. Munkássága jelentős hatással volt a mozgalomra. Színhasználata, a művészet részvételi jellegének hangsúlyozása, valamint a művészet és az élet közötti határok lebontása iránti érdeklődése mind hatással voltak a mozgalom fejlődésére. Továbbá a performanszművészet fejlődésére gyakorolt hatása sem mellőzhető, amely az újrealista mozgalomnak is fontos aspektusa lett. Az, hogy Klein a testet az alkotás eszközeként használta, az 1960-as és 1970-es években kialakult performanszművészet úttörőjének tekinthető.

3.1. „A kék korszak” - Antropometriák

„A műalkotásnak a szemem előtt és az irányításom alatt kell kiteljesednie. Így, amint a mű megvalósul, ott állok jelen a szertartáson, makulátlanul, nyugodtan, lazán, méltóan, és készen állok arra, hogy fogadjam (az alkotást), amint megszületik a kézzelfogható világba.”⁴⁷

– fogalmazza Klein az antropometriák születésével kapcsolatban.

Yves Klein művészetében az antropometria sorozat rendkívül meghatározó volt, hiszen a festészet új határterületét jelölte ki, ahol az absztrakció és a figuráció addig ellentétes pólusai úttörő egybeolvadást értek el. Ugyanakkor Klein mélyen spirituális alkotásai túlmutatnak mind az absztrakción és figuráción, mert a néző érzékenységre akarnak hatni és arra ösztönözni, hogy ne csupán szemlélje az alkotásokat, hanem érezzen és gondolkodjon is.⁴⁸ Jean Dubuffet⁴⁹ egy idézetben kifejti, hogy Klein számára mennyire fontos volt, hogy

⁴⁷ KODDENBERG, M. (szerk.) (2016): *Yves Klein in/out studio*. Verlag Ketler, Dortmund, Germany. p. 159.

⁴⁸ Uo. p. 8.

⁴⁹ Jean Dubuffet (1901-1985) francia festő és szobrász, az *art brut* művészeti mozgalom megalapítója.

tudatosítsa a nézőben, hogy nem a szemnek szól a művészet, hanem a léleknek és az elmének.⁵⁰ Célja az volt, hogy eltávolítsa a művész minden anyagi nyomát az alkotásból, és elválassza ezeket a hosszú időre egybeolvadt esszenciákat egymástól. Sok szempontból jelentős állomása volt ez a művészettörténetnek, hiszen ledöntötte a határokat a művészet és az élet között, megkérdőjelezte a festészet definícióját, radikalizálta az akt tartós művészettörténeti motívumát, és olyan konceptuális alapokat fektetett le, amelyek a mai napig meghatározzák a performansművészetet.⁵¹

Az antropometria elnevezés Klein alkotásaira vonatkoztatva Pierre Restany-tól származik, ami eredetileg az emberi test leírható és mérhető jellegének rendszerezésével foglalkozó tudományágat jelöli. A *Monotone-Silence Symphony*⁵² projekttel 1959 óta foglalkozott Klein és végül 1960-ban fejezte be, ugyanabban az évben, amikor a bemutatójára is sor került a párizsi *Galerie Internationale d'Art Contemporain*-ban⁵³. Yves Klein elegánsan öltözve egy szimbolikus aktus keretében mutatta be festészetének új útját. A megrendezett esemény ünnepélyességétől elnémult közönség előtt három meztelen modell – Giorgione, Tiziano és Manet – lépett be a térbe kezükben festékes edényekkel. A modellek késsel kenték be mellüket és combjukat, és élő ecsetként nyomták magukat az üres papír felületekhez a művész irányítására. Mindeközben egy húsz főből álló zenekar a „*Symphonie Monoton*”-t játszotta, amely egyetlen D-dúr kitartásából állt húsz percen keresztül, amelyet ugyanennyi idő csend követett.⁵⁴ Ez a tonális feszültség szerves része volt annak az érzékenységnek, melyet Klein érzékeltetni szeretett volna a résztvevő közönséggel. A hang, a csend után a térben, olyan nyomot képviselt, mint az eltűnő testek nyomai a papíron. A lenyomat csak egy meggyötört és hiányos testet formált, egy lényeges elemet, amellyel Klein megkísérelte rögzíteni a test kozmikus energiáját és fizikai jelenlétét.⁵⁵ A performansz jellegű festés folyamatát Harry Shunk német fotográfus dokumentálta, amely a megszületett képeken túl jelentős forrásként szolgál, ezzel is erősítve az alkotások demateriális jellegét.⁵⁶

⁵⁰ AMORICH, T. Yves Klein - Anthropométrie de l'époque bleue. Letöltve: www.academia.edu p. 5.

⁵¹ Sotheby's (2020): The Radical Nudes of Yves Klein's Anthropometries. In: <https://www.sothebys.com/en/articles/the-radical-nudes-of-yves-kleins-anthropometries> (Utolsó elérés: 2023.05.29.)

⁵² Monoton-Csendszimfónia

⁵³ Nemzetközi Kortárs Művészet Galéria

⁵⁴ BROUGHER, K. VERGNE, P. (2007): *L'Exposition Yves Klein Corps, couleur, immatériel*. Editions du Centre Pompidou, Paris. p. 57.

⁵⁵ BROUGHER, K. VERGNE, P. OTTMANN, K. (et all.) (note 3) np.

⁵⁶ OTTMANN, K. (Szerk.) (2007): *Overcoming the Problems of Art: The Writings of Yves Klein*. Spring Publications, Washington, US. np.

Az IKB monokróm festmények után, az Antropometriák tartoznak a művész legismertebb és leghíresebb munkái közé, látványos figurativitásuk miatt, illetve amiért a művész az „élő ecsetek” használatával alkotta meg őket. Ezekhez a festményekhez leggyakrabban merev papírt vagy lenvásznat használt, továbbá olyan lepleket, mint amelyeket az ókorban a halottak fejének és arcának fedéséhez használtak. Pozitívak, melyeket a festett testek a vászonra fektetve, vagy éppen állva odanyomva a testüket készültek el. Negatívak pedig, mikor a test a festeni kívánt felület elé volt állítva vagy fektetve, és dicsfény szerűen körbe fújta az alakot késsel. Van néhány példa, melyek mindkét technika alkalmazásával készültek (ANT 4-5-6-8-9-10-11-12-63-72, stb.).

A „csaták” című alkotásoknál – amelyek emlékeztetnek a cselgáncs küzdelem során a matracon nyomot hagyó sportolókra – (ANT 25 – 71 – 76 – 77 – 83 – 93 – 103 – 98 – 118) a testeket mozgatta, és a modellek egymást húzták a vásznon keresztül, ezáltal a festékek borított „élő ecsetek” vastag anyag lerakódásokat hagytak maguk után, és így jöttek létre a műalkotások.⁵⁷ Ezután a művelet után Klein gyakran még permetezve további festéket szórt a modellekre, így körvonalazva a testeket. A megjelenő testek már nem csupán ábrázolások, illetve passzív tárgyak voltak, hanem olyan figurák, amelyek valójában megfestették saját magukat, és olyan őszinte formát öltöttek, mellyel közelebb kerültek ahhoz a valósághoz, amelyről Restany a kiáltványban beszélt.

Klein számára rendkívül fontos volt, hogy objektív módon távol maradjon az alkotástól miközben azok készülnek, hogy ne uralja annak születését, csupán szemmel tartsa és irányítsa a folyamatokat, és várja, hogy a művek saját magukat hozzák létre. Ott áll a teremtés folyamata közben mozdulatlanul, nyugodtan és tökéletesen tisztában van azzal, mi történik. Készen áll arra, hogy üdvözlje a világban megjelenő, kézzelfogható, megszülető új alkotásokat.⁵⁸ Ezzel bebizonyította, hogy anélkül, hogy a hagyományos értelemben festenie kellene, képes létrehozni egy festményt. Amikor befejeződött az egész procedura, az „antropometriák” maradványai olyanok voltak, mint a folyamat „hamvai”, csupán egy nyomat, hiány, és nem egy ábrázolás jelenléte. Ezt saját szavaival „művészete hamvainak” hívta.⁵⁹ Klein közel kétszáz antropometriát alkotott meg, melyek kétértelműen lebegnek a festészet és a nyomat technika között. Ezáltal Klein is kifejezi elutasítását a műfaji kategorizálással szemben, valamint az anyagi testtől való szabadság vágyára vonatkoztatva.⁶⁰

⁵⁷ LEDEUR, J-P. (1999): *Yves Klein - Catalogue des Editions et des Sculptures Editees*. Editions Guy Pieters; First Edition. pp. 165-173.o.

⁵⁸ Nemzetközi Kortárs Művészet Galéria

⁵⁹ BROUGHER, K. VERGNE, P. (2007): *L'Exposition Yves Klein Corps, couleur, immatériel*. Editions du Centre Pompidou, Paris. p. 57.

⁶⁰ BROUGHER, K. VERGNE, P. OTTMANN, K. (et all.) (note 3) np.

Ez a vágy tovább erősítheti azt a megközelítést, hogy Klein a (női) test tárgyiasítása helyett, annak valódi formájára és céljára helyezte a hangsúlyt, amelynek egészen eddig a pontig a művészettörténetben a *male gaze* kielégítése volt leginkább a feladata. Klein a festészet újrafeltalálására tett állandó kísérletezésével egy magasabb szintre emeli a test megjelenését a művészetben, melynek anyagi volta elenyészővé válik. Az emberi alakok konvencionális ábrázolásáról átkerül a hangsúly a valóságra, amelyben a spiritualitás és az immateriális megragadása központi szerepet játszik.⁶¹ Ezzel szemlélteti Klein azt a szabadságot, mely annyira független az anyagi világtól, hogy nincs szükség arra sem, hogy megérintse, hiszen anélkül is képes létrejönni.

Habár az antropometriák kétségkívül eredetiek az avantgárd művészet forgatagában, vizuálisan emlékeztetnek Henri Matisse 1952-ben készült híres kivágásszerű *Kék aktjaira*, amelyekkel nem csupán színvilágukban, hanem egyszerű és tömör kompozíciójukban is hasonlítanak rájuk. Ezenfelül Yves Klein művészettörténeti ismereteire alapozva minden bizonnyal Robert Rauschenberg 1950-es évekbeli képanyomatai is inspirációként szolgáltak saját test nyomataihoz.⁶²

Az antropometriáknak van egy kevésbé ismert interpretációjuk is, amely a háború okozta súlyos pusztításokra emlékeztet bennünket, melynek emléke a hatvanas évek társadalmában még rendkívül élénken élt. A test által hagyott nyomok a vásznon emlékeztethetnek azokra a nyomokra is, amelyeket a Hirosimára ledobott atombomba eredményezett. Az antropometriákon megjelenő testek árnyékai a túlélés reményét keltik.⁶³

4.2. Feminista interpretáció, lehet-e a női test eszköz egy férfi művész kezében?

„Kié a performansz?”⁶⁴ – teszi fel a kérdést Stefka Mihaylova színháztörténész és performanszkutató, aki többek között Yves Klein antropometriáinak feminista megközelítéseit vizsgálja Carolee Schneemann *Eye/Body* [*Szem/Test*] performanszával összefüggésben. Amellett, hogy érdemes leszögezni, hogy Klein újszerű festészeti

⁶¹ OTTMANN, K. (Szerk.) (2007): *Overcoming the Problems of Art: The Writings of Yves Klein*. Spring Publications, Washington, US. np.

⁶² SOTHEBY'S (2020): <https://www.sothebys.com/en/articles/the-radical-nudes-of-yves-kleins-anthropometries> Utolsó elérés: 2023.06.10.

⁶³ MCEVILLE, T. (2010): *YVES the Provocateur, Yves Klein and Twentieth-Century Art*. McPherson & Company, NY. pp. 45-48.o.

⁶⁴ MIHAYLOVA, S. Ford. CODĂU A. (2018): Kié a performansz? Az előadott kritika mint feminista stratégia (2. rész) URL: http://epa.hu/02900/02997/00007/pdf/EPA02997_jatekter_2017_3_055-075.pdf Letöltve: 2023.05.24.

kísérletezését a művészettörténet nem performanszként tartja számon, releváns a kérdés Klein akcióival kapcsolatban, amelyekben női testek elevenítették meg a művész ecseteit. Ebben a fejezetben felvázolom azokat az álláspontokat, amelyek támadják a valós jelenlét reprezentációjának sikerességét Klein antropometriáiban.

Yves Klein többször hangsúlyozta, hogy elődeitől eltérően számára rendkívül fontos volt a modellekkel való hatékony együttműködés, amelyben ők nem csupán a reprezentálni kívánt testet biztosították, hanem elemi részévé váltak az alkotási folyamatnak és ezáltal az alkotásnak egyaránt.⁶⁵ Klein szerint a hagyományos akt a modell hiányát jelöli, és ő az antropometriák esetében éppen ezzel ellenkezően igyekszik eljárni. A modellek valós jelenléte és részvétele a folyamatban a művész szerint ledönti ezeket a konvenciókat. Ugyanakkor a kritika hiányolja, hogy a modellek nem válnak saját művészi reprezentációjuk szerzőjévé, csupán annak tárgyává, és Klein szándéka ellenére nem ismeri el eléggé a modellek részvételét, akik a munka piszkos részét látták el, holott Klein saját testének felhasználásával is elérhette volna célját, hogy a test anyagi voltáról az immateriálisra helyezze a hangsúlyt. Azonban ő e tekintetben az egyszerűbb utat választotta, és ahelyett, hogy bepiszkolta volna magát, elegánsan felöltözött, kesztyűt húzott és a karmester szerepét öltötte magára.⁶⁶ A valós jelenlét tehát nem a női testre, hanem magára a festés aktusára irányult, amellyel a test csupán reprezentáció maradt, de annak esszenciája nem képezte a valóság részét. A test továbbra is tárgyasítva maradt eszközként egy férfi kezében, még ha más formát öltött is a hagyományos akt ábrázolástól. Ez alapján tehát nem tapasztalható jelentős eltérés elődei maskulin szerzői pozíciójától, ahol a férfi kezében van az irányítás, és a nő testét csupán egy eszközzé degradálja, és a patriarchális értékeket erősíti vele.

Klein a meztelen nők „élő ecsetként” való használatával szándékosan eltávolodik a tárgytól és így a művészi folyamattól is. A távolság problematikájával Klein az 1962-es „Chelsea Hotel kiáltványában” foglalkozik részletesen és tárja fel a távolság szükségességét az immateriális megtapasztalásához.⁶⁷ Stefka Mihaylova kritikai nézőpontjához hasonlóan Julia Steinmetz művészeti író és kritikus is kapcsolódik, ahhoz az állásponthoz, miszerint ezzel nem a művészet és a test immateriális voltát erősíti, hanem a művész és modell közötti kapcsolat hatalmi dinamikáját, és egy tekintélyelvű hatalmi pozíciót biztosít magának. Steinmetz szerint azzal, hogy Klein ellenőrzést gyakorol női alanyai felett, nem csupán a *male gaze* tárgyává korlátozza a női testet, hanem a patriarchális értékek képviselőjének,

⁶⁵ KODDENBERG, M. (szerk.) (2016) (note 47) p. 91.

⁶⁶ Uo. p. 159.

⁶⁷ KLEIN, Y. (1962): The CHELSEA Hotel Manifesto. Link: <http://www.yvesklein.de/manifesto.html> (Utolsó megtekintés: 2023.06.10.)

kifejezésének és érvényesítésének eszközeként tekint rájuk, amellyel kellemetlen érzést és szorongást kelt a nézőben.⁶⁸ Ennek ellenére vitathatatlannak tartja Steinmetz, hogy ezzel az akcióval Klein kiterjesztette az aktmodell szokásos szerepét a festészetben, ezáltal a modell testének önálló jele jön létre az alkotásban, amely combjai és mellei lenyomatában jut érvényre.⁶⁹

Tovább erősíti a feminista kritikai oldalt Vivian Rehberg művészetkutató és kurátor, aki a 2006-ban megrendezett *Yves Klein Corps, couleur, immatériel*⁷⁰ c. kiállítás kapcsán teszi fel azokat a kérdéseket, amelyeket a korábban említett kritikák is megfogalmaztak. Kritikájában továbbá megkérdőjelezi a művész szavahihetőségét, aki azt állítja, hogy soha nem nyúlt modelljeihez, a testlenyomatok „érzéki”, nem pedig szexuális olvasatát támogatja⁷¹, habár a fotódokumentációk az ellenkezőjét bizonyítják. Emellett Rehberg azt állítja, hogy Klein feltehetőleg azért szállt szembe a szexuális promiszkuitásról szóló pletykákkal, hogy elkerülje a művek negatív fogadtatását.⁷² Habár tudományosan nem bizonyítható ezeknek a feltevéseknek a hitelessége, feltehető, hogy a fent említett megjegyzés Klein részéről nem a dokumentációban tetten érhető érintésekre, hanem szexuális jellegű érintésekre utal.

Az a kérdés, hogy Yves Klein kisajátította-e ezeket a testeket és ezáltal az alkotást is, valószínűleg nyitva marad a feminista kritika és Pierre Restany kritikai megközelítése között, azonban érdemes alaposan szemügyre venni az ellentétes tábor reakcióját az említett kritikákra. Habár Klein női testek eszközként való használatával bizonyos mértékig vitathatatlanul tárgyiasította a testeket, mégis annak külső formájáról igyekezett elterelni a figyelmet és dematerializálni a művészetet, amelynek esztétikájában ennek eddig központi szerepe volt. „*Mindenekelőtt arra törekszem – fogalmaz Klein – hogy saját alkotásaimban megvalósítsam a „transzparenciát”, azt a mérhetetlen „ürességet”, amelyben az állandó és abszolút, minden dimenziótól mentes szellem él.*”⁷³ Restany értelmezésében a vonal és a forma kiüresedése volt a hangsúlyos, valamint Klein egyetlen színre való összpontosítása. Ebben érte tetten a művészet transzparens és spirituális jellegét, amely innovatív módon eltért

⁶⁸ STEINMETZ, J. CASSILS, H. LEARY, C. (2006): Behind Enemy Lines: Toxic Titties Infiltrate Vanessa Beecroft In: *New Feminist Theories of Visual Culture*, Vol. 31, No. 3, The University of Chicago Press, Chicago, US. pp. 753-758.

⁶⁹ Uo. p. 759.

⁷⁰ „Test, szín, immateriális”

⁷¹ <https://www.yvesklein.com/en/ressources/index> (Utolsó megtekintés: 2023.06.10.)

⁷² REHBERG, V. (2007): Review of Yves Klein Corps, couleur, immatériel. In: *Academia.edu* link: https://www.academia.edu/11102353/Vivian_Rehberg_Review_of_Yves_Klein_Corps_couleur_immat%C3%A9riel_by_Camille_Morineau (Utolsó megtekintés: 2023.06.11.)

⁷³ BROUGHER, K. VERGNE, P. OTTMANN, K. (et all.) (note 3) np.

az avantgárd művészeti tendenciáitól. Klein számára is ezen volt a hangsúly, és a kor kontextusából ezt nem lehet kiragadni, és csupán a női testeken keresztül vizsgálni az antropometriákat, még akkor sem, ha szinte lehetetlen elválasztani a női testet a *male gaze*-től. Többek között ebben is felfedezhető egy korrekciós szándék Klein részéről, miszerint az akt újragondolásában szerepet játszott, hogy elszakadjon a korábbi klasszikus aktfestészet hagyományaitól, amelyek során a férfiak állandóan, mint témát használják a testet. A test használata nem szükségszerűen jelenti a női alak tárgyiasítását, ahogyan arra az antropometriák festésében résztvevő modellek is utalnak beszámolóikban.

Tess Thackara művészeti író a következőképpen reagál a feminista kritikára: „*A performanszok vitathatóan nem akciófestményekként olvashatók, amelyekben a nők passzív eszközökké válnak, hanem olyan előadásokként, amelyekben az alkotó (ebben az esetben Klein női előadói), a műalkotás és a közönség egyé válik.*”⁷⁴ Ebből világossá válik, hogy a női szereplők meztelen jelenlétének tárgyiasítása és szexualizálása nem csupán Klein, mint férfi művész ellen vet fel kérdéseket, hanem a saját társadalmi nézeteink és értékeink ellen, ahol a női test jelenléte a művész szándéka ellenére, nem szabadulhat a *male gaze* fogságából.

A feminista kritikával szemben – miszerint Klein lenyomatai tárgyiasítják a női testet – Camille Morineau az említett *Yves Klein Corps, couleur, immatériel* c. kiállítás kurátora ragaszkodik ahhoz a megközelítéshez, miszerint az Antropometriák a művész és a modell közötti valódi együttműködésnek az eredménye, amely a műterem „tisztán affektív” légkörében jött létre.⁷⁵ Ezt az állítást támasztja alá az Antropometriákban résztvevő egyik modell, az olasz származású Elena Palumbo-Mosca, aki nizzai tartózkodása során ismerkedett meg Yves Kleinnel, és csak később 1960-ban vett részt a művész párizsi stúdiójában megrendezett akción. Az Yves Klein online archívumban fellelhető forrás hiteles képet alkot arról, hogy miként élték meg a modellek saját testük „ecsetként” való felhasználását.

„Amikor arra kérnek, hogy beszéljek az Yves ‘modelljeként’ szerzett tapasztalataimról, nem könnyű néhány szóban összefoglalni azokat a gondolatokat és érzelmeket, amelyeket akkoriban teljesen normálisnak, sőt, ki merem jelenteni, természetesnek találtam. Ez volt a mi életmódunk, kísérletezés, keresés és próbáltuk megérteni a világot, miközben

⁷⁴ THACKARA, T. (2017): Yves Klein’s Legacy Is about Much More Than Blue. Link: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-yves-klein-legacy-is-much-more-than-blue> (Utolsó megtekintés: 2023.06.16.)

⁷⁵ BROUGHER, K. MORINEAU, C. VERGNE, P. (2006): *L’Exposition Yves Klein Corps, couleur, immatériel*. Editions du Centre Pompidou, Paris. np.

megpróbáltuk leküzdeni a mindennapi élet nehézségeit. Rotraut⁷⁶ és én nagyon közel álltunk egymáshoz: amikor Arman nizzai házában laktunk - ahol mindketten megismertük Yves-t, olyanok voltunk, mint a testvérek: két fiatal, egyedülálló nő, akik próbálják felfedezni, hogy kik is ők ebben a hatalmas világban. Később, Párizsban, számos estét töltöttünk együtt, beszélgettünk, viccelődtünk, megosztottuk egymással gondolatainkat és érzelmeinket. Így később teljesen természetesnek tűnt, hogy Yves felkért, hogy vegyek részt a munkájában (mind a kék antropometriák, mind a tűz és víz antropometriái esetében). Jól ismert engem, tudta, hogy szeretem használni a testemet és az energiámat, és azt is, hogy igyekszem megérteni a célját. És most mit tudnék hozzátenni? Talán egyszerűen csak annyit, hogy Yves zsenialitásának és rendíthetlenségének köszönhetően boldogan és intenzíven éltem meg a valóságot, sőt, sikerült mulékony jelenlétem nyomát is hátrahagynom egy jelet, kozmikus szépséget és a testemen áthaladó energiát a megszakítás nélküli életfolyamban. Valójában, a Rue Campagne Première-ben dolgozva hamarosan világossá vált, hogy az 'Antropometriák' létrehozása egyfajta rituálé volt: amint elkezdtük, testem fizikai átítatódása Yves (IKB) kékjével csendben, nagyon intenzív légkörben zajlott: Yves – mint egy ősi pap – csak azt mondta nekem, hogy hol kell alkalmaznom a kéket. A kékkel átítatott testem ezután az életenergia világos szimbólumává vált. Most úgy érzem, a sintó⁷⁷ tapasztalataim alapján, hogy ez a 'Ki'⁷⁸ kifejeződése volt. Persze akkor még elég fiatal voltam, és felületesebb, és az Yves számára oly fontos filozófiai jelentőség nagy része bizonyára elkerülte a figyelmemet: mégis úgy éreztem, hogy egyfajta beavatási rítusban veszek részt. Ez az érzés még intenzívebb volt a 'Gaz de France'-ban, a Tűz és Víz antropometriái számára: a műhely hideg, óriási és huzatos volt, a párizsi tél pedig csípős. A nehéz fizikai körülmények, a természeti elemekkel – a tűzzel és a vízzel – való közvetlen kapcsolat miatt ezeket a pillanatokat igazi 'beavatási rítusként' éltem meg. Akkor még nem tudtam, de ma már tudom, hogy ezek az élmények döntő fontosságúak voltak a saját fejlődésem szempontjából.”⁷⁹

⁷⁶ Rotraut Klein-Moquay: német-francia képzőművész, Yves Klein özvegye.

⁷⁷ A sintó vagy sintoizmus (神道, nyugaton shinto): Japán ősi vallása, őshonos vallási tanítások és gyakorlatok összessége.

⁷⁸ „Ki”: a mindenben benne rejlő, keringő életenergia.

⁷⁹ PALUMBO-MOSCA, E. (2006): link:

<https://www.yvesklein.com/en/textes-choisis/view/8/testimonial-of-elena-palumbo-mosca/> (Utolsó megtekintés: 2023.06.12.) Saját fordítás.

Ugyanebben az archívumban található a Rehberg által kritika alá vont szöveg Kleintől, melyben kifejti saját álláspontját arról, hogy miért női testekkel dolgozik, és ez milyen jelentőséggel bír a számára és a művészetben elérni kívánt célja számára. Klein azzal érvel, hogy az aktmodellek jelenléte az ő művészetében érzéki légkört teremt, amely nem összetévesztendő a szexualitással, amely befolyásolja a műalkotás stabilitását és lényegét. Azzal, hogy Klein a modelleket közvetlenül kapcsolatba hozta a műalkotással, a test és a festészet közötti kapcsolatot igyekezett feltárni. Amint az a korábban említett kritikában is megjelent, Klein írásában kifejezetten hangsúlyozta, hogy az antropometriák megalkotásának folyamata nem erotikus vagy pornográf jellegű volt, hanem sokkal inkább egy módja annak, hogy áthidalja a távolságot közte, mint művész és a vászon között. Azáltal, hogy élő testeket „élő ecsetként” vont be a folyamatba, arra törekedett, hogy vitalitást és cselekvést vigyen a munkájába. A forrásokból kiderül, hogy a modellek nagyra értékelték ezt a lehetőséget, hogy hozzájárulhattak a művészi alkotás folyamatához, és fontosnak tartották a Kleinnel való együttműködésüket.⁸⁰

Végezetül pedig érdemes megtekinteni a dániai Louisiana Modern Művészeti Múzeum által készített harmincperces filmet, amelyben Rotraut Klein-Moquay – Yves Klein özvegye és munkatársa – nyilatkozott, hogy milyen volt a látványos eseményeknek a részese lenni modellként. Habár az antropometriák negatív perspektíváinak hangot adó kritikusok minden bizonnyal nem Klein özvegyének tapasztalatai hatására fogják megkérdőjelezi saját feltételezéseiket és meggyőződéseiket, érdemes a filmet megtekinteni, hogy minden nézőpontot megismerjünk, és átfogó képet alkothassunk a tárgyalt témáról. Rotraut 1966-ban adott először interjút a témában, valamint 2018-ban Christian Lundnak számolt be tapasztalatairól, amelyről egy rövid film is készült *Testimonial: Yves Klein's body imprints told by Rotraut*⁸¹ címmel. A filmből kiderül, hogy Rotraut saját elmondása szerint nagyon élvezte, hogy Kleinnel együtt készíthette a testnyomatokat, amelyeket a test és lélek egyesülésének tekintett. Állítása szerint sokan megértették korukban, hogy miről szólnak az antropometriák, míg mások csupán azt hitték, hogy a show kedvéért készíti Klein ezeket. Rotraut szerint Klein megváltoztatta a modellekkel való akadémiai munkamódszert, válaszul arra a frusztrációjukra, hogy korábban nem tudtak aktívan részt venni az alkotási

⁸⁰ Klein, Y. (1960): *Writings on Anthropometries*. Link: [https://www.yvesklein.com/en/ressources/index?sb=_created&sd=desc&s\[\]=1#/en/ressources/view/article/29/writings-on-anthropometries?s\[\]=1&sb=_created&sd=desc](https://www.yvesklein.com/en/ressources/index?sb=_created&sd=desc&s[]=1#/en/ressources/view/article/29/writings-on-anthropometries?s[]=1&sb=_created&sd=desc) (Utolsó megtekintés: 2023.06.17.)

⁸¹ Tanúvallomás: Rotraut mesél Yves Klein testlenyomatairól

folyamatban, holott elengedhetetlen résztvevői voltak azoknak. „Számomra nagy megtiszteltetés volt, hogy az ő oldalán állhattam” – fogalmazott Rotraut.⁸²

4.3. Összegzés: Antropometriák kortárs megközelítésben

Klein Antropometriáinak a kritikái nagyon ellentmondásosak, így felmerül a kérdés, hogyan tekinthetünk a mából munkájára, ahol a női testeket a festészet eszközeként alkalmazta? Csorbítja-e az értékét az alkotásoknak a feminista kritika vagy előrébb való, amelyet a mozgalom alapítója Pierre Restany vall a munkákról, mi szerint a formai sajátosságok és az alkotói folyamat spiritualitása előrébb való a társadalmi és feminista megközelítéseknél?

Azzal, ahogy a női modelleket használta a művészetében, a történelmileg uralkodó férfi tekintetet bizonyos értelemben megdöntötte, megkérdőjelezve a nők tárgyasítását. Ez tekinthető kísérletnek arra, hogy a női alakot a művészeti folyamat aktív résztvevőjévé emelje és egy új, jelentőségteljesebb szereppel ruházza fel. Habár Klein elsősorban a művészet és a spiritualitás metszéspontjának feltárása iránt érdeklődött, a női alak hangsúlyozása azonban továbbra is figyelemre méltó jellemzője művészi gyakorlatának, ami sajátos művészi látásmódját és koncepcionális keretét tükrözi. Antropometrikus műveit az elemi erők, például a tűz, a levegő és a víz megnyilvánulásának eszközeként tekintette, amely összhangban lehet a női modellek előtérbe helyezésével, amelyek a születéssel és a teremtéssel kapcsolatosak. Klein a női alakok egyedülálló esztétikai minőségére és szimbolikus jelentőségükre összpontosított. Munkájában a női test az érzékiség, a szépség és a teremtés hordozója. A női modellek alkalmazásával Klein a nőiesség lényegét ragadta meg műveiben, tehát filozófiája sokkal inkább rezonál azokkal az alapvető attribútumokkal, amelyekkel a nők rendelkeznek.⁸³

Mindamellett, hogy a művésznek nem a női testek reprezentációjának és az akt modellek szerepének helyre állítása volt az elsődleges szándéka a művészettörténetben, mégis lehetséges egy korrekciós szándék a művek interpretációjában. A huszadik század meghatározó francia fenomenológusa Maurice Merleau-Ponty a testtel kapcsolatban azt állítja, hogy nem degradálhatjuk a testet pusztán biológiai vagy fizikai mivoltára, hanem úgy kell rátekintenünk, mint ami strukturálja a világban való helyzetünket és tapasztalatainkat. „Akár az én testemről van szó, – fogalmaz Ponty – akár máséról, csak úgy ismerhetem meg

⁸² LUND, C. (2018): *Yves Klein told by Rotraut*. Interview with Rotraut from 1966. Louisiana Museum of Modern Art. Link: https://www.youtube.com/watch?v=twteYAavt_8 (Utolsó elérés: 2023.05.29.)

⁸³ KLEIN, Y. (1960): *Writings on Anthropometries*. (note 83)

az emberi testet, ha megélem, vagyis ha felvállalom a felelősséget azért a drámáért, amely rajtam keresztül fejeződik ki, és azonosulok vele.”⁸⁴ Részben saját testével⁸⁵, részben modelljei testével, de Klein határozottan vállalta a felelősséget az Antropometriákkal, melyekben az újrealista mozgalom tagjaként újra feltalálta a testet, és meghaladta annak korábbi besorolását, mint ahogyan művésztársai újra feltalálták a *ready-made*-et, és új esztétikai és spirituális dimenzióba helyezték azokat.⁸⁶

Az a kifejezési út, amelyet Klein választott magának, miszerint a test jelentéshordozóként van jelen a műalkotásban, és nem csupán a tárgy, hanem az eszköze, formabontó volt korában, és hozzájárult a művészet fejlődéséhez. A női test ily módon való reprezentálása és a test, mint kifejezőeszköz felhasználása a művészetben a hetvenes évek fordulóján nyert szélesebb láthatóságot, egy évtizeddel az újrealizmus és Yves Klein alkotásai után. Klein azzal, hogy túllépett a hagyományos konvenciókon, és felszabadította a női test rögzültségét és annak cselekvési lehetőségeit a testhasználat aktualizálásával számos olyan művész számára, mint Carolee Schneemann vagy Janine Antoni, inspirációs forrásként szolgált, még akkor is, ha ők kritika alá vonták az antropometriák megalkotójának művészi gyakorlatait. Az említett művészek túllépnek Klein megközelítésén, és saját testüket mutatják be performanszaikban, ahol már nem a fizikai testtel – mint passzív tárggyal – hanem annak diskurzusával foglalkoznak.⁸⁷ Ez a konvenció váltás a testhasználatban, különös tekintettel a női testre Yves Klein kísérletezéséhez fűződik, aki láthatóvá tette és kiemelte a test jelentőségét. Habár a test korábban is jelen volt a művészetben, a néző számára nem vált nyilvánvalóvá annak valósága. Ahogyan az élet különböző területein a női test tárgyiasítása marginalizálódáshoz és elnyomáshoz vezetett, úgy a képzőművészetben is csupán fizikai tulajdonságaira redukálták jelentőségét. Az Antropometriák hatvan év távlatából is rávilágítanak arra a valóságra, amelyben élünk, miképpen a női test, amint láthatóvá válik, felületet teremt a tárgyiasításnak a befogadói attitűd eredményeképpen. Azzal, hogy Klein kiemelte a női test jelentőségét, és a vele szemben támasztott társadalmi elvárásokra is rávilágított, hozzájárult, hogy lebontsa a nőkkel kapcsolatos uralkodó sztereotípiákat.

Yves Klein munkája a határmezsgyén áll a Simone de Beauvoir-i kérdésfelvetésekkel. Habár a hatvanas évek elején még nem létezett valós társadalmi diskurzus a nők alsóbbrendűségéről, Yves Klein munkáiban megjelennek a francia feminista gondolkodó

⁸⁴ MERLEAU-PONTY, M. ford. A. LANDES, D. (2012): *Phenomenology of Perception*. Routledge, Abingdon, Oxon, UK. np.

⁸⁵ lásd: Yves Klein, Ugrás a semmibe c. fotó. (1960)

⁸⁶ HORNYIK S. (2017) p. 459. (note 11)

⁸⁷ GLUSBERG, J. (1979): Bevezetés a testnyelvekhez: a body art és a performance. In: Szőke A. (szerk.) Csűrös K. (ford.) (2000): *A performance-művészet. Artpool*. Balassi Kiadó - Tartóshullám, Budapest. p. 90-114.

alapproblémái. Nehéz eldönteni, hogy merre billen inkább a mérleg Klein művészetében; méginkább aláássa a nők társadalmi helyzetét vagy előrelendíti azt, de mindenképpen gondolkozásra ösztönzi a befogadót, és a kellő kritikai hozzáállással felismerhetők a pozitív aspektusai ezeknek a munkáknak. Talán túlzó lenne az Antropometriáknak korrekciós szándékot tulajdonítani, hiszen tagadhatatlan a művész-modell hierarchikus kapcsolata, azonban a test fogalmainak kitágítása művészettörténeti jelentőségű.

Végezetül pedig érdemes megvizsgálni az Antropometriák kanonizációs szerepét a női test reprezentációjának szempontjából, hiszen már a hatvanas évek legelején hatalmas ismertségre tettek szert Klein alkotásai, és részben Restany munkájának köszönhetően széles körben megismerhette a közönség. Keserü Katalin tanulmánya alapján a korban megrendezett kiállítások a kanonizáció „csomópontjai” voltak, melyben jelentős szerepe volt a helyi és az európai tradíciók összeolvadásának.⁸⁸ A kortárs művészet kanonizációjában rendkívüli szerepet játszottak a hatvanas-, hetvenes évek tendenciái, így a közösségi kérdések és sajátosságok alapján tovább bővülő kánonba bekerültek az abból korábban kizárt társadalmi rétegek és osztályok. Ezalapján tekinthetünk Klein munkájára konfrontációként a hagyományos huszadik századi kánonnal. Sikerült a női testet a művészet folyamatosan bővülő rendszerébe beemelnie, és lehetővé tette, hogy ezúttal más formában, láthatóvá téve erőfeszítéseiket és munkájukat jelenjenek meg abban. Az Antropometriák a női test reprezentációjának diverzifikálásában és a kialakult hierarchiák megkérdőjelezésében elindított egy folyamatot, amely a következő évtizedekben egyre több művészeti narratívát, és a mai napig aktív diskurzust eredményezett a test felforgató erejéről a művészetben.

⁸⁸ KESERÜ K. (2018): A kanonizációról és az 1960-as évekről, melyeket fél évszázad után sem felejt el az, aki átélte. (note 9) pp. 93-96.

BIBLIOGRÁFIA

- AMORICH, T.: Yves Klein Anthropométrie de l'époque bleue. In: *Academia.edu* Link: https://www.academia.edu/6704806/Yves_Klein_Anthropom%C3%A9trie_de_l%C3%A9poque_bleue (Utolsó elérés: 2023.06.23.)
- BALÁZS ESZTER - FÖLDES GYÖRGY - KONOK PÉTER (SZERK.) (2009): A moderntől a posztmodernig: 1968. Tanulmányok. Budapest.
- BROUGHER, K. MORINEAU, C. VERGNE, P. (2006): *L'Exposition Yves Klein Corps, couleur, immatériel*. Editions du Centre Pompidou, Paris.
- BROUGHER, K. VERGNE, P. OTTMANN, K. (et all.) (2010): *Yves Klein: With the Void, Full Powers*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden/Walker Art Center, Minneapolis, US. 1. kiadás.
- BÜRGER, P. (2010): *Az avantgárd elmélete*. Szeged, Universitas. Eredeti szöveg: *Theorie der Avantgarde*. Shurkamp, Frankfurt am Main, 1974. Fordította: Seregi Tamás.
- CARRICK, J. (2010): *Nouveau Réalisme, 1960s France, and the Neo-avant-garde, Topographies of Chance and Return*. Ashgate Publishing. (2016): Routledge, Oxon, NYC.
- CAUMONT, J., GOUGH-COOPER, J. (szerk), WRIGHT, B. (ford.) (1974): *Selected writings – Yves Klein, 1928-1962*. The Tate Gallery, London.
- C. CONE, M. (2000): Pierre Restany and the Nouveaux Realistes. In: Weiner, S. (ed.): *Yale French Studies, No. 98. The French Fifties*. Yale University Press, New Haven, CT, U.S.A. pp. 50-65.
- C. CONE, M. (1994) The Mature Richier, the Young César: Expressionist Confluences. In: *French Postwar Sculpture. Art Journal*. Vol. 53. No. 4. pp. 73-78.
- C. CONE, M. (1990.): „The late Fifties in Europe. A conversation with Pierre Restany”. In: *Arts Magazine*. Vol. 64. January. p. 67.
- CRAS, S. (2014) „Nouveau Réalisme: From Socialist Realism to Capitalist Realism” pp. 2-12., *OwnReality* (6), online, URL: <http://www.perspectivia.net/content/publikationen/ownreality//cras-en>
- DOSSIN, C. (2013): Pop Art, Nouveau Réalisme, etc. Comment Paris perdit le pouvoir de nommer les nouvelles tendances. In: *Au nom de l'art*. Publication de la Sorbonne, Paris. pp. 49-62.
- FRANCLIN, C. (1997): *Les Nouveaux Réalistes*. Editions du Regard, Paris.

- GLUSBERG, J. (1979): Bevezetés a testnyelvekhez: a body art és a performance. In: Szőke A. (szerk.) Csűrös K. (ford.) (2000): *A performance-művészet. Artpool*. Balassi Kiadó - Tartóshullám, Budapest. p. 90-114.
- G. POLLOCK. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*.
- HARAWAY, D. (2016): *A Cyborg Manifesto*. University of Minnesota Press, Minnesota, US.
- H. BUCHLOH, B. (1998): Plenty or Nothing: From Yves Klein's Le Videt to Arman's Le Plein. In: N. ABRAMS, H. (ed.) *Premises: Invested Spaces in Visual Arts, Architecture, and Design from France 1958-1998*. Guggenheim Museum Publications, New York. pp. 86-99.
- HORNYIK S. (2021): *A szürnaturalizmus archeológiája*. Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest.
- HENRI, L. (1947): *Critique de la vie quotidienne*. Grasset, Paris. in eng. *Critique of the everyday Life* (London, Verso, 1991)
- HENRY, P. (1998): *Pierre Restany l'alchimiste de l'art*. Cercle d'art, Paris. p. 22.
- HORNYIK S. (2017): Túl a kétpólusú geopolitikai valóságon A közép-európai neoavantgárd identitás konstrukciói. In: *Ars Hungarica*. 43. évf. 4. sz. pp. 449-464.
- HORNYIK S. (2011): Szovjet érdekeltségek: a 60-as, 70-es évek "nem hivatalos" művészete Tallinban, Rigában, Vilniusban és Budapesten. *Új művészet*. 22. évf. 7. sz. pp.18-21.
- KAIRA M. CABANAS. (2013): *The Myth of Nouveau Réalisme: Art and the Performative in Postwar France*. Yale University Press, New Haven.
- KARMEL, P. (2010): Yves Klein Art and Alchemy. In: *Art in America*. Vol.5. pp. 113-119.
- KESERÜ K. (2018): A kanonizációról és az 1960-as évekről, melyeket fél évszázad után sem felejt el az, aki átélte. In: *A Magyar Művészeti Akadémia Folyóirata*. 6. évf. 3. sz. pp. 90-98. In: Tolvaly Ernő – Lengyel András (szerk.): *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény*, A&E '93 Kiadó, 1995, 65. és 70-73.o. <https://artpool.hu/Klein/index.html>
- KLEIN, Y. (1928-1962): *A retrospective*. Rice University Art Gallery, Houston, US.
- KLEIN, Y. (1962): *The CHELSEA Hotel Manifesto*. Link: <http://www.yvesklein.de/manifesto.html> (Utolsó megtekintés: 2023.06.10.)
- KLEIN, Y. (1960): *The role of the painter*.
- Klein, Y. (1960): *Writings on Anthropometries*. Link: [https://www.yvesklein.com/en/ressources/index?sb=_created&sd=desc&s\[\]=1#/en/ressources/view/article/29/writings-on-anthropometries?s\[\]=1&sb=_created&sd=desc](https://www.yvesklein.com/en/ressources/index?sb=_created&sd=desc&s[]=1#/en/ressources/view/article/29/writings-on-anthropometries?s[]=1&sb=_created&sd=desc) (Utolsó megtekintés: 2023.06.17.)
- KLEIN, Y. PERLEIN, G. BUISINE, A. et all. (2000): *Yves Klein : Long Live the Immaterial*. Delano Greenidge Editions, New York, US.

LEFEBVRE, H. (1947) ford. MOORE, J. (1991) *Critique de la vie quotidienne*. Grasset, Paris.
 Angol fordítás: *Critique of Everyday Life*. Verso, London.

L. LIPPARD, L. (1973, 2001) *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. 1. kiadás: Praeger, New York, US. 2. kiadás: University of California Press, Los Angeles, US. London, UK.

MERLEAU-PONTY, M. ford. A. LANDES, D. (2012): *Phenomenology of Perception*. Routledge, Abingdon, Oxon, UK.

MIHAYLOVA, S. Ford. CODĂU A. (2018): Kié a performans? Az előadott kritika mint feminista stratégia (2. rész) URL: <https://www.jatekter.ro/?p=26379>

NAN R. (1982): "Assisted Levitation: The Art of Yves Klein," In: *Yves Klein 1928- 1962: A Retrospective*. Institute for the Arts, Rice University, Houston.

NEAD, L. (1992): *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*. Routledge, New York, London.

OTTMANN, K. (Szerk.) (2007): *Overcoming the Problems of Art: The Writings of Yves Klein*. Spring Publications, Washington, US.

OTTMANN, K. (SZERK.) (2010): *Yves Klein: Works, writings, interviews*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, ES.

PIERRE C. Dialogues with Marcel Duchamp, trans. Ron Padgett (New York: Da Capo, 1971), 95. Another view of Duchamp's attitude toward money is given in Marquis: "John Cage found Duchamp extremely interested in money; he resented being thought a poor businessman" (324).

POINSOT, J-M. (ed.) (2003): Pierre Restany: The Letter to Leo Castelli. *Critique d'art*. Vol. 22. Automne. <https://journals.openedition.org/critiquedart/1878> letöltve: 2022.11.12.

REHBERG, V. (2007): Review of Yves Klein Corps, couleur, immatériel. In: *Academia.edu* link: https://www.academia.edu/11102353/Vivian_Rehberg_Review_of_Yves_Klein_Corps_coul eur_immat%C3%A9riel_by_Camille_Morineau (Utolsó megtekintés: 2023.06.11.)

RESTANY, P. (1988): *Cesar*. La Difference, Paris. p. 70.

RESTANY, P. (1978): *Le nouveau réalisme*. Union générale d'éditions, Paris.

RESTANY, P. (2007): *Manifeste des Nouveaux Réalistes*. Éditions Dilecta, Paris.

RIONT, D. (2004): *Yves Klein: manifester l'immatériel*, Gallimard, Paris. (Art et artistes)

RUSSELL, K. (2011): Feminism and Yves Klein's Anthropometries. In: *Walker Art Online* link: <https://walkerart.org/magazine/feminism-and-yves-kleins-anthropometries> (Utolsó elérés: 2023.06.11.)

STEINMETZ, J. CASSILS, H. LEARY, C. (2006): Behind Enemy Lines: Toxic Titties Infiltrate Vanessa Beecroft In: *Signs: New Feminist Theories of Visual Culture*, Vol. 31, No. 3, The University of Chicago Press, Chicago, US. pp. 753-783.

SOTHEBY'S (2020): link:

<https://www.sothebys.com/en/articles/the-radical-nudes-of-yves-kleins-anthropometries>

(Utolsó elérés: 2023.06.10.)

THACKARA, T. (2017): Yves Klein's Legacy Is about Much More Than Blue. Link:

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-yves-klein-legacy-is-much-more-than-blue>

(Utolsó megtekintés: 2023.06.16.)

TAPI DE CELEYRAN, M. (1952): *Art autre*. Gabriel Grand, Paris. n.p.

VAMOS É. (2006): Yves Klein kék forradalma, Camille Morineau-val beszélget Vámos Éva.

In: *Balkon*. Vol. 9. http://www.balkon.hu/archiv/2006/2006_9/09klein.html (Utolsó

megtekintés: 2023.06.12.)

WILSON, S. (2010): *Figurations. The Visual World of French Theory*. New Haven, Yale University Press.

WILSON, S. (2002): *Paris: Capital of Arts 1900-1968*. Royal Academy of Arts, London.

WILSON, S. (2014) ford. SZIKRA, R. (2015): Tirs, Teras et Ricochet in: *Camille Morineau szerk.: Niki de Saint Phalle*. Réunion des Musées Nationaux, Paris. pp. 92–94. o. Magyarul In: *Artmagazin*. vol.72. pp. 14-21.

<https://www.yvesklein.com/en/bio/> (Utolsó elérés: 2023.05.28.)

LUND, C. (2018): *Yves Klein told by Rotraut*. Interview with Rotraut from 1966. Louisiana Museum of Modern Art. Link: https://www.youtube.com/watch?v=twteYAavt_8 (Utolsó elérés: 2023.05.29.)

RESTANY, PIERRE. Yves Klein. Trans. John Shepley. New York: Harry N. Abrams, 1982.

———. Yves Klein: Le feu au coeur du vide. Paris: La Différence, 1990. Yves Klein.

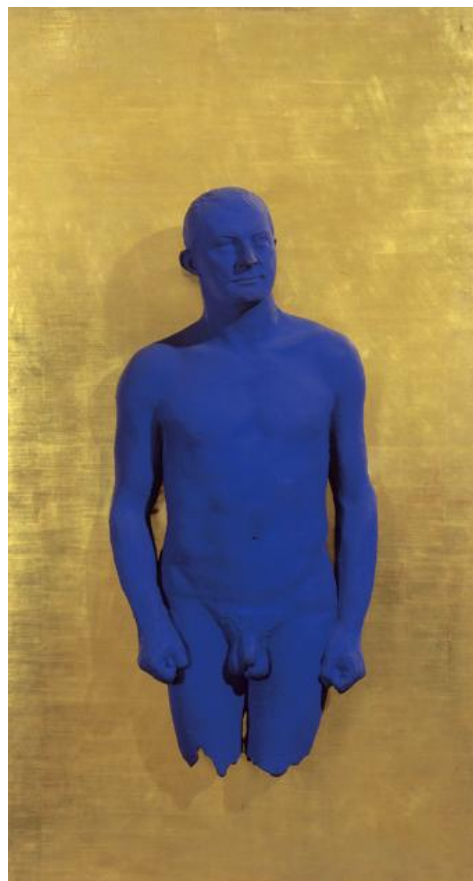
CATALOG BY JEAN YVES MOCK, ASSISTED BY VERONIQUE LEGRAND. PARIS: LE MUSÉE, 1983. YVES

KLEIN, 1928–1962: SELECTED WRITINGS. ED. JACQUES CAUMONT AND JENNIFER GOUGH-COOPER, TRANS. BARBARA WRIGHT. LONDON: TATE GALLERY, 1974.

FÜGGELEK









" LE GESTE BLEU QUE DELENCHÉ YVES KLEIN PARCOURT QUARANTE MILLE ANS
D'ART MODERNE POUR ALLER REJOINDRE, AUSSI SUFFISANTE QUE NECESSAIRE EN
CETTE AUBE DE NOTRE UNIVERS, LA TRACE ANONYME QUI A LASCAUX OU A ALTAMIRA,
SIGNIFIA L'EVEIL DE L'HOMME A LA CONSCIENCE DE SOI ET DU MONDE ".

Pierre Restany
février 60.



Le geste ^{bleu} que déclenche Yves Klein
parcourt quarante mille ans d'art
moderne pour aller rejoindre, aussi
insuffisante que nécessaire ~~est~~ ^{en cette} cause de
notre univers, la trace du doigt
anonyme qui à Lascaux ou à Altamira
signifia l'éveil de l'homme à la conscience
de soi et du monde.

MR







1. **Yves Klein and Arman in front of Anthropometry (ANT 93), 1960.** Fotó: Harry Shunk-Janos Kender© The Estate of Yves Klein c/o ADAGP, Paris. <https://www.yvesklein.com/en/ressources/index>
2. **Yves Klein, Le Buffle, ANT 93.** Dry pigment and synthetic resin on paper, 180 x 282cm. © The Estate of Yves Klein c/o ADAGP, Paris <https://www.yvesklein.com/en/ressources/index>
3. **Presentation of the "Anthropométries de l'Époque Bleue" at the Galerie Internationale d'Art Contemporain, 1960. márc. 9.** Fotó: © Harry Shunk and Janos Kender J.Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Angeles. (2014.R.20) © The Estate of Yves Klein c/o ADAGP, Paris. <https://www.yvesklein.com/en/ressources/index>
4. **Elena Palumbo-Mosca.** Fotó: <https://www.yvesklein.com/en/ressources/index>
5. **Yves Klein Arman portré domborműve, 1962.** Természetes és szintetikus festék, bronz aranyfüsttel bevont fatáblán, 176×94×26 cm. Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne © Adagp, Paris 2006 © Harry Shunk and Janos Kender J.Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Angeles. (2014.R.20) © The Estate of Yves Klein c/o ADAGP, Paris. http://www.balkon.hu/archiv/2006/2006_9/09klein.html
6. **Robert Rauschenberg demonstrating the blueprint exposure process, West Ninety-Fifth Street, New York, 1951.** Fotó: Special Collections and University Archives, University of Illinois at Chicago. © Robert Rauschenberg Foundation/Licensed by VAGA, New York, NY. © Susan Weil and Robert Rauschenberg Foundation/Licensed by VAGA, New York, NY. <https://www.artforum.com/print/201602>
7. **Pierre Restany: Invitation card for the performance "Anthropométries de l'Epoque Bleue", Galerie Internationale d'art contemporain, 1960.** Document: © The Estate of Yves Klein c/o ADAGP, Paris <https://www.yvesklein.com/en/ressources/index>
8. **Yves Klein realizing an Anthropometry in his studio, 1960.** Fotó: © Harry Shunk and Janos Kender J.Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Angeles. (2014.R.20) © The Estate of Yves Klein c/o ADAGP, Paris <https://www.yvesklein.com/en/ressources/index>
9. **Presentation of the "Anthropométries de l'Époque Bleue" at the Galerie Internationale d'Art Contemporain, 1960. márc. 9.** Fotó: © Charles Wilp / BPK, Berlin © The Estate of Yves Klein c/o ADAGP, Paris. <https://www.yvesklein.com/en/ressources/index>
10. **Pierre Restany, Anthropometries of the Blue Period, 1960.** Document: <https://www.yvesklein.com/en/ressources/index>
11. **Vanessa Beecroft, VB46 at the Gagosian Gallery, Los Angeles, 2011.** Fotó: © Dusan Reljin <https://www.ryallcontemporary.com/article-1/2017/4/30>
12. **Presentation of the "Anthropométries de l'Époque Bleue" at the Galerie Internationale d'Art Contemporain, 1960. márc. 9.** Fotó: © Harry Shunk and Janos Kender J.Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Angeles. (2014.R.20) © The Estate of Yves Klein c/o ADAGP, Paris. <https://www.yvesklein.com/en/ressources/index>
13. **Janine Antoni, Loving care performance, 1992.** Fotó: <https://artofbodymotion.wordpress.com/2016/06/19/janine-antonis-loving-care/>
14. **Yves Klein, Ugrás a semmibe, 1960.** Fotó: The Metropolitan Museum of Art, New York, Purchase, The Horace W. Goldsmith Foundation Gift, through Joyce and Robert Menschel, 1992 (1992.5112) ©

Yves Klein, ADAGP, Paris; Photo: Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation
https://mamanohaz.blog.hu/2015/05/07/yves_klein_ugras_a_semmibe