

**WILLIAM
KLEIN:**

WFS

**Me gusta la calle,
crecí en la calle**

BLUME

Cubierta. *Proyecto mural n.º 1*, 1952-2012 (detalle)
Página 378 William Klein, cerca de Carros, hacia 1950
Páginas 380-381 William y Jeanne Klein
Página 382 William Klein, París, 2018 © Zhong Weixing



Título original *William Klein: Yes*

Diseño Loose Joints

Traducción Francisco Rosés Martínez

Fotógrafo profesional

Coordinación de la edición en lengua española

Cristina Rodríguez Fischer

Primera edición en lengua española 2022

© 2022 Naturart, S.A. Editado por BLUME

Carrer de les Alberes, 52, 2.º, Vallvidrera

08017 Barcelona

Tel. 93 205 40 00 e-mail: info@blume.net

© 2022 del ensayo David Company

© 2022 de las imágenes William Klein

(a menos que se especifique de otro modo)

© 2022 Thames & Hudson Ltd, Londres

I.S.B.N.: 978-84-19094-46-9

Depósito legal: B. 14767-2022

Impreso en China

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, sea por medios mecánicos o electrónicos, sin la debida autorización por escrito del editor.

WWW.BLUME.NET



WILLIAM

KLEIN.

YES

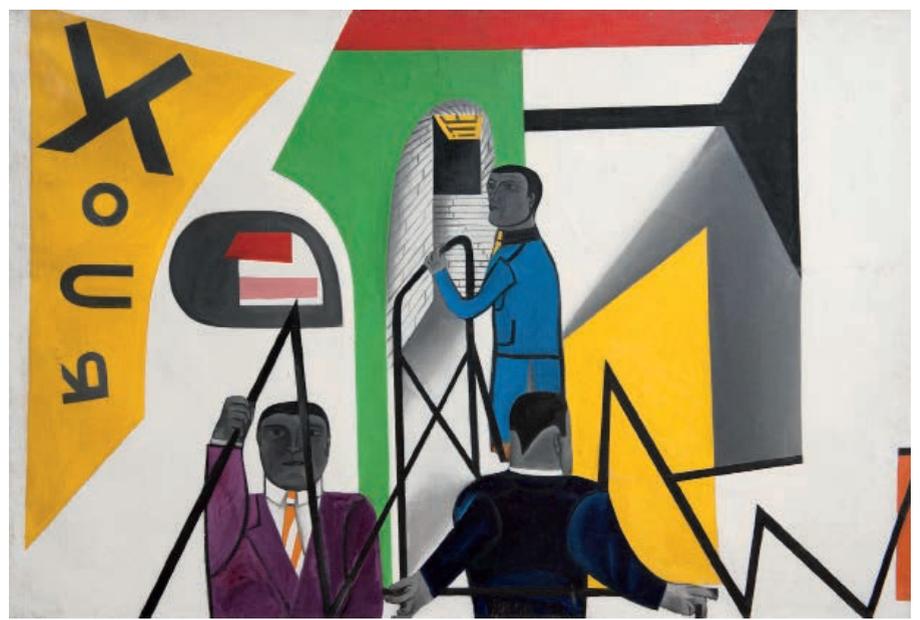
**Me gusta la calle,
crecí en la calle**

BLUME

DAVID CAMPANY: DENTRO / FUERA	20
PINTURAS	45
ZELANDA	63
OBRAS ABSTRACTAS	75
NUEVA YORK 1954-1955	89
ROMA 1956	139
MOSCÚ 1959-1961	167
TOKIO 1961	197
PARÍS	219
BROOKLYN	243
MODA	257
RETRATOS	289
PELÍCULAS	299
CONTACTOS PINTADOS	359
ÍNDICE	373
AGRADECIMIENTOS	381



[1] Jeanne Florin (posteriormente Klein), fotografiada por William Klein.



[2] Hombres en el metro, 1948.

INICIOS

William Klein nació el 19 de abril de 1928 entre la Quinta Avenida y la calle 110, en el límite de Harlem, Nueva York. Su padre era húngaro y tenía un negocio de ropa en el Lower East Side, en la calle Delancey. William, un niño judío en un barrio irlandés, accedió a una buena escuela y podía hacer lo que quisiera mientras lo hiciera bien. Sus profesores eran de izquierdas, y parte de sus ideas se impregnaron en él. A los 12 años de edad, William y su compañero Jack Kroll (que posteriormente sería crítico cultural para *Newsweek*) absorbían cine de gran calidad y paseaban por las galerías casi vacías del MoMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York). Algunas de las fotografías de Edward Weston impresionaron a Klein, aunque más por la flagrante desnudez que mostraban que por su arte. En general, prefería los intentos sencillos y menos decadentes de dar significado a la fotografía. Las imágenes de la Farm Security Administration (década de 1930) formaban un reportaje llamativo y directo. (Años más tarde, Klein robaría la copia de Walker Evans de 1938 del libro *American Photographs* de la American Library de París). Pero lo que realmente captó su atención fueron la pintura y la escultura de las vanguardias europeas.²

Demasiado joven para servir en la guerra, Klein estudió Sociología. Pero en 1946 se alistó en el ejército y fue destinado a Alemania como operador de radio a caballo, como parte de una misión de reconstrucción. Ese año ganó su primera cámara en una partida de póker. Desde entonces, todas sus fotografías han tenido un poco de póker: urbanitas, engañosas, calculadoras, pero también intuitivas y espontáneas: ni el póker ni el arte deberían ser predecibles.

En 1948 llegó a París, que desde entonces ha sido su hogar. Durante su segundo día en la ciudad, le preguntó a una bella mujer cómo ir a varios lugares. Su nombre era Jeanne Florin [1]. Medio flamenca, medio francesa, en cierto modo aristocrática, había estudiado ruso y escultura. Al poco tiempo se casaron. Gracias a su belleza, hizo de modelo para colaborar en el mantenimiento de la pareja. William tenía la cabeza llena de fantasías sobre el auge artístico de la ciudad, y grandes ambiciones en el mundo de la pintura. Con la ayuda de la ley G.I. Bill del gobierno de Estados Unidos, había posibilidades:

Como soldados obtendríamos el equivalente del tiempo dedicado al ejército como salario, una suma de dinero para compensar los años perdidos, para ir a la escuela o para trabajar en cualquier sitio. En París tuve la oportunidad de ir a una escuela de arte o de trabajar en el estudio de algún fotógrafo. Estaba L'Ecole des Beaux-Arts (Escuela Nacional Superior de Bellas Artes), y también el estudio de Fernand Léger. En Francia dicen *y'a pas photo*, que

significa «la elección era muy fácil». Todo el mundo quería ir a Fernand Léger. Todos le admirábamos y nunca habíamos conocido a un verdadero artista, a un gran artista. La mitad de nosotros éramos soldados y nos podíamos acoger a los derechos de la ley G.I. Bill. La otra mitad eran rumanos, alemanes o italianos que habían viajado a París para ir al estudio de Léger, que era un lugar bastante tradicional. Colocaba un bodegón en el centro de una mesa grande, alrededor de la cual había varios caballetes. Todo el mundo se sentaba y pintaba versiones del bodegón siguiendo el estilo de Léger. El ambiente del estudio resultaba deprimente, por lo que solo nos quedamos tres semanas. Decidí trabajar en casa y solo iba al estudio los viernes, el día en que Léger criticaba los trabajos y nos daba consejos.

La inteligencia y la completa falta de pretensiones de Léger eran atributos que atraían al joven Klein, que demostró tener una ética pragmática.

Léger era un tipo grande y fuerte, como Lee Marvin, y hablaba de una manera muy simple. No utilizaba esa complicada y estúpida jerga propia de la mayoría de los críticos. Diría «tiene fuerza, sigue así» y cosas parecidas [...]. Le hacíamos preguntas como si fuéramos niños y él contestaba de una forma muy simple. Era un campesino de Normandía, no hacía referencias a Heidegger ni a Kant. Pero sí a una cultura que nosotros desconocíamos. Hablaba sobre el Quattrocento y sobre lo que hacían los pintores en Italia durante el siglo xv. Decía: «Todos vosotros, pseudogenios, tratáis de encontrar una galería, tratáis de conocer a los coleccionistas, tratáis de vender vuestra obra, pero todo es basura. Lo que tenéis que hacer es trabajar con arquitectos, y trabajar en la ciudad, y salir de las galerías». En esa época había grandes cuadros en el exterior de los cines. Un tipo tomaba una fotografía de una escena de la película y hacía un mural para anunciarla. Y Léger decía, estos tipos trabajan en la ciudad y lo que hacen es mucho más importante y relevante que las bobadas que estáis haciendo en el estudio. Así que estudiad el trabajo de Masaccio, Cimabue, Piero della Francesca. No teníamos dinero y los libros sobre esos tipos eran caros, así que los robamos. Los estudiamos y tratamos de buscar el equivalente de sus trabajos en términos modernos.³

Los primeros cuadros de Klein [2] tenían una hermosa calidad gráfica y colores llamativos, con el espacio comprimido y las figuras aplanadas



[3] Tarjeta de invitación a una exposición de William Klein, Galleria del Milione, 1952.



[4] Exposición de William Klein, Galleria del Milione, 1952.

típicas del estilo de Léger. Representaban objetos como si fueran símbolos de la cultura que le rodeaba. No eran los típicos objetos de la escuela francesa —guitarras, flores—, sino formas angulares modernas: un pasapurés de metal, una lámpara de aspecto industrial. Las figuras humanas estaban simplificadas y se presentaban desnudas o vestidas con trajes corporativos/criminales mientras desempeñaban sus oscuros rituales. Pronto sus lienzos ganaron complejidad, entre el bricolaje cubista, la anarquía dadaísta, la ensoñación surrealista y el grafismo del arte pop que estaba por llegar.

Klein entabló amistad con los temperamentales pintores abstractos estadounidenses Jack Youngerman y Ellsworth Kelly, que también estaban en París. Kelly ya estaba establecido y exponía sus obras en galerías, Youngerman lo hizo un poco más tarde. Klein adoptó la abstracción, y a principios de la década de 1950 la obra de los tres artistas tenía mucho en común. Pero Klein no estaba convencido de la retórica modernista que dominaba la pintura abstracta, con su énfasis en la pureza de medios y en la entusiasta separación de materiales. A causa de su temperamento e intelecto, la idea de trabajar entre distintas corrientes y estilos le resultaba mucho más atractiva.

Klein viajó a Zúrich para visitar a Max Bill y a Richard Paul Lohse, pintores que se movían libremente entre el arte y el diseño a lo largo del eje de la abstracción. Se identificó con la ética del libro de György Kepes, *Language of Vision* (1944), y de la obra póstuma de László Moholy-Nagy, *Vision in Motion* (1947). Moholy en particular defendía una «visión amplia y general de la interrelación del arte y la vida». Klein se sentía entusiasmado con la mezcla de arte, tecnología, solución de problemas y libre interacción entre medios que habían sido pioneros en la Bauhaus. Esto se convirtió en su mantra y en su propósito, aunque todavía no sabía cómo acceder [3].

Klein continuó experimentando y comenzó a exponer su obra, al tiempo que ganaba algo de dinero con trabajos de diseño para una empresa farmacéutica. En 1951 expuso en Bruselas y en el experimental Piccolo Teatro en Milán, «un lugar de moda creado por Brecht y los nuevos escritores». ⁴ En enero de 1952, instaló cuadros en las paredes, columnas y portales de la Galleria del Milione [4], uno de los lugares clave de Milán para el nuevo arte. Lo más innovador de la cultura italiana tenía visión de futuro, mientras que París se tambaleaba bajo el peso de sus glorias pasadas. Especialmente en Milán, los artistas y diseñadores colaboraban con gran energía y visión de futuro. El cine italiano, el mejor de Europa, se había desplazado desde la valentía del neorrealismo hasta algo más lúdico. La primera película de Federico

Fellini, *Lo Sceicco Bianco* (1952), un cuento dulce y cómico de un director frustrado que trata de captar una historia fotográfica, sigue siendo una de las películas favoritas de Klein.

En la elegante tarjeta de invitación a la exposición de Milán, el diseñador de muebles Agnoldomenico Pica escribió que Klein representaba la creciente tendencia de arte avanzado, diseño y arquitectura. Angelo Mangiarotti, un exitoso arquitecto de tecnología punta, vio la exposición y se interesó por ella.

Mangiarotti tuvo una idea para crear una mampara diseñada para dividir los ambientes de un apartamento, compuesta de seis paneles. Se tenía que pintar por ambos lados. Nunca había hecho nada tan grande ni tan ambicioso. Así que preguntó: «¿Lo puedes hacer?». Yo dije: «Por supuesto». Tenía 23 años, así que ya te puedes hacer una idea. Pensaba que podía hacer cualquier cosa. ⁵

Klein pintó franjas negras irregulares sobre blanco, invirtiendo los tonos para los otros lados. Los paneles se podían intercambiar, mover sobre raíles y rotarse, lo que permitía crear unas 2800 combinaciones. Y entonces, mientras documentaba la instalación, Jeanne hizo girar los paneles de modo que quedaron borrosos en la fotografía, captada con una exposición prolongada. Fue un punto de inflexión, en más de un sentido. Klein vio de inmediato cómo la cámara registraba y expresaba, cómo mostraba y abstraía de forma natural en la misma acción. La pintura de bordes definidos se podía convertir en fotografía de bordes difusos. La luz y el papel fotográfico eran todo lo necesario:

Me di cuenta de que se podía hacer algo con la borrosidad en fotografía. Y no necesitaba grandes paneles, podía ir al cuarto oscuro, coger una hoja de papel, recortar orificios, sujetarla sobre el papel fotográfico, encender la luz de la ampliadora y conseguir un efecto de borrosidad. Y pensé que este podría ser un modo interesante de salirse del camino de las formas geométricas. ⁶

Con gran entusiasmo y aprendiendo mientras practicaba, Klein se familiarizó con todos los modos con que la luz y sus simples técnicas podían manipularse para producir resultados ilimitados. La mayoría de la obra que hacía tenía la cualidad etérea y el espacio de aquellas imágenes de los paneles en movimiento, pero en la extensa historia de la fotografía abstracta siguen siendo muy inusuales. Desde la década de 1920, los «fotogramas», tal como se conocen, tienen formas blanquecinas sobre fondos negros y se hacen colocando objetos sobre papel fotográfico bajo el haz de luz de la ampliadora. Esos fotogramas también se habían creado con cosas más bien estáticas, que se organizaban como un bodegón. Klein invirtió















REFIN

 MIXTO
Papel procedente de
fuentes responsables
FSC® C019910

ISBN 978-84-19094-46-9



BLUME

9 788419 094469