

SUBLIMER REALITY-CHECK

Nita Tandon's anspielungsreiche Raumaneignungen

Das Gleichnishaftes stellt zwar keine eigene Kategorie der Kunstgeschichte dar, bildnerische Erzählformen jedoch, in denen symbolhaft oder metaphorisch Ereignisse dargestellt werden, zählen zu den herausragenden narrativen Techniken in der bildenden Kunst. Die Ausdrucksform des Gleichnisses bleibt dabei nicht allein der Gegenständlichkeit zuzurechnen, auch die abstrakte Bildsprache hat durch ihre formale Reduktion auf wenige Grundparameter – Beschränkung der Farben (ausschließliche Verwendung von Primärfarben in der niederländischen Avantgardebewegung De Stijl), Beschränkung der Formen (Verwendung von wenigen geometrischen Körpern im russischen Konstruktivismus) – Werkzeuge bereitgestellt, um komplexen Botschaften wirkungsvoll Gestalt zu verleihen. So gesehen, liegt die Bedeutung von abstrakter Kunst in einer hoch symbolhaften Rhetorik, die für unterschiedliche Zwecke adaptiert werden kann – neben der unzweifelhaft historisch wichtigen Rolle, die sie bei der Befreiung des Bildgegenstands durch die autonome Form in der Moderne spielte. Was ist Mark Rothkos *Untitled*, 1969 anderes als eine Meditation über die Reduktion von Farbe, die sich im Dialog mit dem Betrachter, der Betrachterin entspinnt? Und erzählt nicht Barnett Newmans *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* die Geschichte einer wagemutigen Selbstdarstellung, die in der Postulierung eines unabhängigen Status von Farbe und Form besteht?



Mark Rothko, *Untitled*, 1969
Acryl auf Leinwand, 233,7 x 200,7 cm

Mark Rothko, *Untitled*, 1969
acrylic on canvas, 233.7 x 200.7 cm



Barnett Newman,
Who's Afraid of Red, Yellow and Blue II, 1967
Acryl auf Leinwand, 304,8 x 259,1 cm,
Staatsgalerie Stuttgart

Barnett Newman,
Who's Afraid of Red, Yellow and Blue II, 1967
acrylic on canvas, 304.8 x 259.1 cm,
Staatsgalerie Stuttgart

Kunst ist ein Ort, an dem jederzeit Seltsames passieren kann. Nita Tandon's Arbeiten – und das seit den frühesten Anfängen – haftet etwas Unauflösliches an, das in der grundsätzlichen Divergenz von Dargestelltem und Wahl des bildnerischen Mittels (oder – bei Tandon eher –: Wahl *der* bildnerischen Mittel) liegt. In dieser Divergenz, die sich letztlich um das künstlerische Paradeproblem der Auflösung von Signifikat und Signifikanten dreht, liegt genau so ein gleichnishaftes Moment, getragen von der Neigung zu einem reduzierten Formenvokabular.

I. Innerbildlicher Diskurs

Die Anfänge des künstlerischen Werks von Nita Tandon liegen – formal gesehen – in einer Beschäftigung mit Problemen der Malerei, die als Teil eines Diskurses der Abstraktion innerhalb eines breiteren kunstgeschichtlichen Horizonts verortet sind.

Nita Tandon studierte Malerei in Wien bei Maria Lassnig. Die Werke der beiden Künstlerinnen könnten kaum unterschiedlicher sein – Lassnig's expressivem und farbbetontem Malakt, der auch an der Oberfläche eine Tendenz zur Abbildung der gegenständlichen Welt erkennen lässt, steht bei Tandon eine Verweigerung jeder mimetischen Annäherung an die ‚Realität‘ gegenüber. Wo Lassnig sich mit einer psychischen Disposition im Heranziehen des Bildgegenstandes auseinandersetzt – in der „Umsetzung von Körperempfindungen auf die Leinwand“¹ –, verhandelt Tandon ihre zu entwickelnden Themen mit Referenzen zur ungegenständlichen Abstraktion. Dieser Prozess bildet als ‚innerbildlicher Diskurs‘ (auch da, wo die formalen Grenzen des Bildes überschritten werden) das wichtigste Thema in den Werkgruppen der Reliefs und Wandarbeiten.

Die Künstlerin entwickelt ihre frühen Arbeiten als Herauslösen von geometrischen Formen in der Fläche, die zueinander in Beziehung gesetzt werden, indem sie räumliche Einheiten bildet, die als kompositorisches Gesamtes das Werk konstituieren. Nicht selten sind die einzelnen Elemente perspektivisch verzogen, sodass beim Betrachten kein einheitliches Bild entsteht, sondern sich eher ein ‚Springen‘ einer räumlichen Gesamtkomposition einstellt. Man könnte auch sagen, dass Subjekte und Objekte – Hauptformen und Nebenformen – in

¹ Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), *Maria Lassnig*, Klagenfurt: Ritter, 1999, S. 53.

A SUBLIME REALITY CHECK

Nita Tandon's Allusive Appropriations of Space

The allegorical might not have an art-historical category of its own, although there is one for narrative in art, where depictions of symbolic or metaphorical events number among the pre-eminent narrative techniques. The allegory as a form of expression is not only ascribed to figurative works in this context, through its formal reduction to a few basic parameters – a limited palette of colours (the exclusive use of primary colours in the Dutch avant-garde movement De Stijl), limitations in shapes (the use of a few geometric shapes in Russian Constructivism); abstract imagery also has tools at its disposal to lend effective forms to complex messages. Accordingly, the significance of abstract art lies in a highly symbolic rhetoric that can be adapted to suit different purposes – alongside the key role undeniably played historically by the emancipation of the subject of painting through autonomous forms in modern art. What is Mark Rothko's *Untitled* (1969), other than a meditation on the reduction of colour that unfurls itself in a dialogue with the viewer? And does not Barnett Newman's *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* tell the story of a daring self-depiction consisting of the postulation of an independent status for colour and form?

Art is a place where strange things can happen. Something irresolvable is inherent to Nita Tandon's works – and has been since its earliest beginnings. It lies in the basic discrepancy between what is depicted and the selection



CONCRETE IV
Beton, Öl auf Leinwand, concrete, oil on canvas | 228 x 220 cm | 1986

of visual means for the depiction (or, more apt in Tandon's case, the selection of *the* means of depiction). In this discrepancy, which ultimately revolves around that paradigmatic artistic problem of the dissolution of signifier and signified, there is the element of allegory driven by an inclination for a reduced formal vocabulary.

I. The Discourse within the Picture

In formal terms, the beginnings of Nita Tandon's artworks lie in an engagement with problems concerning painting that are located within a broad art-historical horizon as part of a discourse on abstraction.

Nita Tandon studied painting in Vienna under Maria Lassnig. The work by the two artists could hardly be more different: Lassnig's expressive act of painting with an emphasis on colour and a tendency discernable on the surface towards the depiction of the world of objects contrasts with Tandon's rejection of any mimetic approach to 'reality'. Whereas Lassnig engages with a psychological disposition in her use of subject matter – in which she translates bodily sensations onto the canvas¹ – Tandon handles the themes she is to develop with allusions to non-figurative abstraction. This process forms the key thread in the work groups of reliefs and wall works as a 'discourse within the picture' (there, too, where the physical boundaries of the image are overstepped).

The artist develops her early works as geometric shapes emancipated from their two-dimensionality. She places them in relationship to one another as three-dimensional units that constitute the work as a compositional whole. Not infrequently, the perspective of individual elements is distorted so that instead of the viewer having a unified image, there is a 'shift' to a three-dimensional overall composition. One could also say that subject and object – the primary forms and the ancillary forms – continually swap positions in these works. They resolve themselves to the extent that their spatial arrangements are negotiated, to the extent that they thematise a transition to the restrictions of the support, the wall, and the dissolution of the frame.

diesen Werken ihre Positionen ständig vertauschen. Sie lösen sich auf, indem räumliche Dispositionen verhandelt werden, indem sie den Übergang zu den begrenzenden Bildmitteln, zur Wand, das Auflösen des Rahmens, thematisieren.

Die Fragen, die die Grundproblematik der Malerei Tandon's betreffen, sind Fragen nach dem Illusionismus im Gemälde, aber auch nach dem gestischen Duktus im malerischen Prozess. Sie wurden mit einer Zielgerichtetheit weiterverfolgt, an deren Ende die Radikalität liegt, diese Prinzipien selbst wieder hinter sich zu lassen. So beschreibt Nita Tandon diesen Prozess folgendermaßen: *Es ging darum, alles, was die Malerei betrifft, zunächst einmal hinter mir zu lassen, indem die Gebote der Malerei gebrochen wurden.*² Die Auslöschung ist radikal, alles, was die Malerei eigentlich ausmacht – Gestik und Prozess –, wird aus dem Bild verbannt, die Farbe bis auf die Eigenfarbe des Materials reduziert: *Ich agierte gegen die Gebote der Malerei und beschäftigte mich vorwiegend mit den Verboten – dem Formatverbot (gegen das Gebot des Querformats), dem Schwarzverbot (gegen die Expressivität der Farbe), dem Gebot der menschlichen Figur. Diese Gebote führten bei mir dazu, alles zu tun, was in der Malerei nicht erwünscht war.* Die menschliche Figur, der repräsentative Hauptgegenstand der akademischen Malerei, der den Kunstdiskurs seit der Renaissance beherrschte, ersetzte Tandon durch einen Betonblock (*Ohne Titel*, 1992); sie zementierte damit den Entschluss, das Bild von allem, was die Malerei bis dahin ausmachte, zu 'reinigen'.

Sich rund 80 Jahre nach den ikonoklastischen Bestrebungen der historischen Avantgarden mit einer vergleichbaren radikalen Negation den figürlichen Bildgegenständen zu entziehen, wie es Nita Tandon in den späten 1980er-Jahren und zu Beginn der 1990er-Jahre tat, ist eine der Möglichkeiten, eine Revision der Zielsetzungen der Avantgarde vorzunehmen, und bedeutet eine Überprüfung von deren Gültigkeit für die eigene Zeit mit eigenen Mitteln. Die Künstlerin verbindet diese Avantgarderevision mit einer eigenen Suche nach einem „Konzept der Leere“ (Tandon), die sich zu einer neuen künstlerischen Vision der Reduktion amalgamieren: *Die Wand, auf der das Bild montiert war, wurde integraler Teil der Arbeit. Das Bild war kein Fenster mehr, sondern nur noch ein Loch.*

² Dieses wie auch alle folgenden kursiv gesetzten Zitate sind einem Gespräch zwischen der Künstlerin und der Autorin im Februar 2014 entnommen.

¹ Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (eds), *Maria Lassnig* (Klagenfurt: Ritter, 1999).

² This and all subsequent quotations in italics are taken from a conversation between the artist and the author in February 2014.

The questions connected to the fundamental issues in Tandon's pictures are questions about illusionism in painting but also about the gestural facets intrinsic to the process of painting. They are pursued with a clear direction at the end of which lies radicality, leaving these principles themselves behind. Nita Tandon describes this process as follows: *It was about leaving everything connected with painting behind me for the time being, by breaking the rules of painting.*² This process of extinguishing is radical, everything that really makes painting what it is – gesture and process – is banished from the picture, colour is reduced to hues intrinsic to the raw material: *I moved against the conventions of painting and engaged primarily with the tabus – tabu formats (conventions governing the 'landscape' format), the black tabu (against the expressivity of paint), the conventions regarding the human figure. These conventions led me to do everything that was not considered desirable in painting.* Tandon replaces the melancholy figure, the representative subject of academic painting that has dominated the art discourse since the Renaissance, with a concrete block (*Ohne Titel* [Untitled], 1992); in doing this she cements the decision to 'cleanse' the picture of everything that had made painting what it had been until then.

To reject figurative subject matter around eighty years after the iconoclastic endeavours of the historical avant-garde with a comparably radical negation of the figurative subject in painting, as Nita Tandon did in the late-1980s and the beginning of the 1990s, is one possibility in undertaking a revision of the goals of the avant-garde and involves examining their validity for one's own times using one's own means. The artist combines this avant-garde revision with her own search for a *concept of emptiness* that amalgamates itself into a new artistic vision of reduction. *The wall that the painting hung on became an integral element of the work. The picture wasn't a window anymore but just a hole.*

A philosophical concept of emptiness, which Tandon says stood, above all, at the start of her career as an artist, also implies an emptiness of content, an emptiness in the original concept for the picture's subject that is expressed as an omission, 'a deliberate amnesia' of topics of a personal nature. Questions concerning cultural



OHNE TITEL
Beton, Leinwand, concrete, canvas |
65 x 100 cm, 80 x 80 cm, 95 x 75 cm | 1992

Ein philosophisches Konzept der Leere, das nach Tandon vor allem am Anfang ihrer Laufbahn als Künstlerin steht, impliziert auch eine inhaltliche, ‚bildkonzeptive‘ Leere vom Bildgegenstand, die sich als Auslassung, als bewusste Amnesie‘ von Themen persönlicher Art ausdrückt. Fragen nach der kulturellen Herkunft, Fragen nach der persönlichen Motivation, nach Gender oder Identitätskonzepten werden nicht im Bild thematisiert, sondern bewusst vermieden. Im Beharren auf dem Autonomiestatus eines Werks – in der reinen Verhandlung von Bildkomposition, Perspektive und Raum – liegt noch ein Restbezug zur apodiktischen Haltung von KünstlerInnen des Modernismus.

Aber Nita Tandon geht nun einen Schritt weiter in ihrem künstlerischen Schaffen. Jede Form von herkömmlicher Malerei hinter sich lassend, macht sie sich an die Eroberung des Raums. *Meine Frage war, ob das Subjekt der Malerei (der gegenständlichen) eine Art Illusion darstelle, die Leinwand eine Begrenzung, innerhalb deren etwas erzählt wird. Für mich war die Darstellung nur ein Teil des Ganzen, daher kippten die Betonblöcke aus dem Bild. Die Malerei spielte hier noch eine Rolle. In der weiteren Folge stellte sich die Frage, welche Rolle die Farbe in dem Bild zu spielen hatte, es verschwand auch dieses Element: Die Bilder wurden selbst zum Darzustellenden. Die Leinwand war nun ein Zitat aus der Malerei, wobei der Bezug zur Wand erhalten blieb.* Mit „imperialier Intention“³ weitet sich die Befragung der Realität des Bildes zur Beschlagnahme des architektonischen Raums um das Bild herum aus. *Die Bilder wurden Teile des Raums, modellhafte Objekte, die in einem Zustand zwischen Zwei- und Dreidimensionalität schwebten.* Das Problem der Übertretungen des Bildes, der Überschreitung der vorgegebenen Bildtradition, des Ausgreifens in die Architektur und die Haltung zur Tektonik, diese „Grenzüberschreitungen der Avantgarde“, sind laut Markus Brüderlin „immer auch als Rahmenüberschreitungen“ zu lesen.⁴

Als eine Art „Übergang“ lassen sich Tandons Werke, die *Disclosure* betitelt sind, interpretieren: eine Serie von bildhaften, enigmatischen Arbeiten, die Tandon ursprünglich für eine Ausstellung in der Wiener Secession schuf. Es ist ein Ensemble, das aus der Wand hervortritt und bis zum Boden reicht, mit einer klaren Begrenzung, die als Rahmen‘ lesbar ist – ein Bildgegenstand, der mit einer kapitonierten Bespannung als „Tür“ codiert ist, jedoch kann

³ Markus Brüderlin, „Das Bild will Rahmen werden“, in: Wiener Secession (Hg.), *Nita Tandon*, Wien 1994, S. 6.
⁴ Ebd.

³ Markus Brüderlin, 'The Picture Seeking to Become Frame', trans. Camilla Nielson and Werner Rodlauer, in *Nita Tandon*, exh. cat. Wiener Secession (3 February–13 March 1994) (Vienna 1994), 17.

⁴ Ibid., 15.

origins, questions about personal motivation, about gender or concepts of identity are not engaged with in the image but deliberately avoided. In insisting on the autonomous status of an artwork – in the pure engagement with composition, perspective, and space – lies a residual allusion to the apodictic stance adopted by modern artists.

But Nita Tandon now takes this a step further in her oeuvre. Leaving all forms of conventional painting behind her, she undertakes to dominate the space. *I was asking myself whether the subject of a painting (the figurative subject) represented a kind of illusion, the canvas a limitation within which something was conveyed. For me the depiction was only a part of the whole, which is why the concrete blocks tipped out of the picture. The painting here only had one role to play. Subsequently the question arose as to the role played by the paint in the picture [so] this element disappeared too: the pictures themselves became the subject. The canvas had become a quotation from painting, whereby the relationship to the wall remained.* With "imperial" intention³ she expands this challenging of the painting's reality to become an appropriation of the architectural space around the painting. *The pictures became part of the space, objects with the character of models that floated somewhere between the two-dimensional and the three-dimensional.* The problem of the picture's 'digressions', its infringing of the traditional conventions of painting, the reaching out into the architecture and the stance adopted regarding tectonics, the 'avant-garde boundary crossings' are, according to Markus Brüderlin, always to be read as 'digression from the frame(work)'.⁴

Tandon's works entitled *Disclosure* can be interpreted as a kind of 'transition': a series of symbol-like, enigmatic works originally created by the artist for an exhibition at the Vienna Secession. It is an ensemble that emerges from the wall and reaches down to the floor with a clear boundary that can be read as a 'frame' – a symbolic object with tufted upholstery that is encoded as a 'door', although there is nowhere to step into or any way to open the door. The *Disclosures* allude to a paradox reality where enigmatic metaphors are woven into a complex interplay with one another: What does one see, what is depicted, and what stands behind it? With these doors – which depict both opening and stillstand – Tandon also closes the entire field of her early works, which were so extensively dedicated to the discourse within the picture, in one significant symbolic work.

DISCLOSURE II
Beton, gepolsterte
Leinwand, concrete,
upholstered canvas |
202 x 94 x 3 cm | 1994



man nirgends „eintreten“ oder die Türe öffnen. Die *Disclosures* verweisen auf eine paradoxe Realität, wo rätselhafte Metaphern in einem konzeptuellen Spiel miteinander verwoben werden: Was sieht man, was ist dargestellt und was steht dahinter? Mit diesen Türen – die gleichzeitig Öffnung und Stillstand darstellen – schließt Tandon auch jenen ganzen Bereich des Frühwerks, das so ausführlich dem innerbildlichen Diskurs gewidmet war, in einer bedeutungsvollen, symbolischen Arbeit ab.

II. Einbruch des Realen

Die Ahnung einer funktionsgebundenen Realität, welche die *Disclosures* als möbelähnliche Stücke bereits vorführen, ist Teil einer neuen, ‚ephemerer‘ Qualität, die in den Werken ab dem Ende der 1990er-Jahre hervortritt. Signalisierten diese Wandinstallationen durch die Wahl von massiven Materialien wie Beton oder Marmor noch Bestand und Unvergänglichkeit, heben sich die mit viel leichteren, auch leichter handhabbaren Materialien (wie beispielsweise Plastilin) gefertigten Arbeiten deutlich davon ab. Es ist dies ein ganz bewusstes Brechen mit etwas Vorhergehendem: *Ich wollte diese Verbindung mit Beton nicht zu sehr verewigen. Ich wollte meinen Ruf als „Betonkünstlerin“ brechen, obwohl die Faszination für diesen Werkstoff weiterhin bestehen blieb.*

Exemplarisch hierfür ist eine Serie von Arbeiten auf Papier mit dem Titel *Flux* (S. 148–150), in denen Tandon mit buntem Markerstift und Bitumen Streifen und Linien geometrisch-ornamental anordnet. Hier verwendet sie mit Bitumen ein organisches Material, das als Nebenprodukt von Erdöl abfällt und eine pechschwarze Färbung mit einem Stich ins Bräunliche annimmt („Erdpech“ lautet auch die umgangssprachliche Bezeichnung für Bitumen). Sie experimentiert hier mit einem Material, das bis dahin nicht in der bildenden Kunst eingesetzt worden war. Bildgegenstände, die auf den Unterlagen – als Found-Footage-Material – zu erkennen sind, werden im Malprozess teilweise überdeckt. Als Untergrund bei einigen dieser Papierarbeiten sind schemenhaft Gesichter erkennbar – ein Einbruch der Außenwelt, der in dieser neuen Phase der Bildproduktion sichtbar wird. Besonders greifbar ist diese Qualität in einer Serie von „Brennbildern“ (*The Painted Flame*, S. 68/69): *Meine Frage lautete:*

⁵ Camille Morineau, 'Körper, Farbe, Immaterialität', in *Yves Klein*, exh. cat. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, (Vienna and New York: Springer, 2007), 12.

⁶ Camille Morineau, 'Von der Imprägnation zum Abdruck, vom Künstler zum Modell, von der Farbe zu ihrer Inkarnation', in *Yves Klein*, 119.

II. The Passion for the Real

The suggestion of a function-bound reality, which the *Disclosures* already demonstrate as furnishing-like pieces, is part of a new, 'ephemeral' quality that emerges in the works completed since the end of the 1990s, while these wall installations are still durable and intended for posterity by virtue of the selection of solid materials, like concrete or marble. In this they clearly differ from works made from far lighter and more malleable materials (like modelling clay – for instance, Plasticine). It is this entirely deliberate break with things that had gone before: *I wasn't thinking so much about posterity with this connection with concrete. I wanted to break with my reputation as a 'concrete artist' even though it continued to fascinate me as a raw material.*

Exemplary for this is a series of works on paper entitled *Flux* (pp. 148–150), where Tandon makes an ornamental geometric arrangement of stripes and lines with coloured marker pen and bitumen. Here she uses bitumen, an organic raw material distilled from crude oil that takes on a deep black colouring absorbing a hint of brown ('earth pitch'). She experiments here with a raw material that had not previously been used for fine art. Subjects recognisable as found footage are partially covered over in the process of painting. Schematic faces can be made out in the background of some of these works on paper – an incursion from the world outside that becomes visible in this new phase of production. This quality is especially tangible in a series of Fire Paintings (*The Painted Flame*, pp. 68/69): *My question was: How far can I thematise the act of painting itself? The Fire Paintings were the result of making the act of burning and extinguishing the subject. The candle flame left its own image.*

The impressions of elemental forces were described by Yves Klein as ephemeral 'traces of the moment'.⁵ Alongside the familiar body imprints – essentially female models who, according to Klein, could first be brought to express their full content through the colour blue – the French artist also took imprints and 'impregnations'⁶ as well as natural surfaces or forces of nature, like fire, for the production of paintings. Nita Tandon's own spiritual approach bears some similarities to Klein's philosophically anchored elementarism: a concept of transformation is expressed in the performative ritual character of creating paintings, in the course of which archaic principles of cessation, of negation, and of death are replaced by principles of starting afresh and creation.

„Inwiefern kann ich den Malakt selbst thematisieren?“ Die Brennbilder entstanden, indem ich den Akt des Verbrennens und Löschens zum Thema machte. Die Kerzenflamme hinterließ ihr eigenes Abbild.

Als ephemere „Spuren des Augenblicks“ sind die Abdrücke elementarer Naturkräfte bei Yves Klein bezeichnet worden.⁵ Neben den bekannten Körperabdrücken – im Wesentlichen weiblicher Modelle, durch die nach Klein die Farbe Blau erst in ihrer vollen Bestimmung zum Ausdruck gebracht werden konnte – hat der französische Künstler Abdrücke und „Imprägnationen“⁶ auch natürlicher Oberflächen vorgenommen oder Naturkräfte wie Feuer zur Bildproduktion eingesetzt. Nita Tandon's eigener spiritueller Zugang weist einige Parallelen zu Kleins philosophisch verankertem Elementarismus auf: Im performativ-rituellen Charakter der Bildentstehung äußert sich ein Konzept der Transformation, in dessen Verlauf archaische Prinzipien der Auslöschung, der Negation und des Todes von solchen des Wiederbeginns und der Erschaffung abgelöst werden.

Einen „Kult des Ephemeren“⁷ und des Vergänglichen, der aus einer Performance des Augenblicks resultiert, finden wir auch in einer Arbeit wie *Fingerprint – Die Rückseite der Vorderseite* (2011, S. 18–22): Ein digitalisierter Fingerabdruck der Künstlerin prangt als überdimensionales Pixelbild, zusammengesetzt aus einzelnen Fingerabdrücken in Plastilin, auf der Glasscheibe eines Ausstellungsraumes: „Das Verfahren ist ein definitorisches Spiel mit der Festlegung der BetrachterInnen, die die Zuordnungen analog/digital, zweidimensional/dreidimensional, Vorderseite/Rückseite selbst treffen müssen. [...] Der Fingerabdruck als Inbegriff der Feststellung von Identität wird zum Gegenstand der Frage nach Originalität und Serialität.“⁸ Am Ende steht mit der Demontage des Bildes wiederum ein performativer Schritt, der zur Auslöschung des Fingerabdrucks als *Fingerprint Erased* (Video, 2012, S. 23–27) führt.

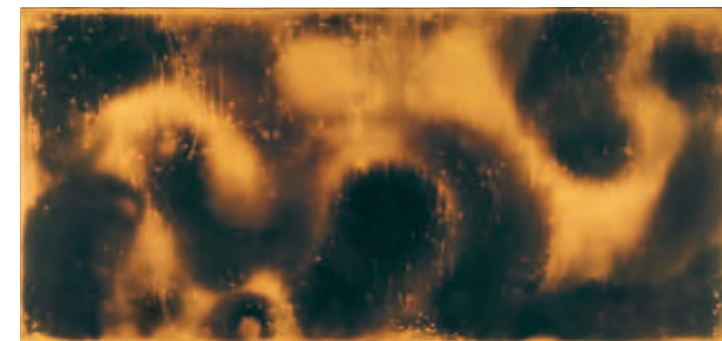
Wie dünn der Grat zwischen Erschaffung und Auslöschung ist, zeigen gerade die „Brennbilder“, in denen die Künstlerin mit einem brennenden Streichholz so nah über ein Blatt Papier fährt, bis der Ruß der Flamme dunkle Brandspuren hinterlässt. Hält man die Flamme zu lange zum Papier, wird das (Ab-)Bild zerstört.

⁵ Camille Morineau, 'Körper, Farbe, Immaterialität', in: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), *Yves Klein*, Wien, New York: Springer, 2007, S. 12.

⁶ Camille Morineau, 'Von der Imprägnation zum Abdruck, vom Künstler zum Modell, von der Farbe zu ihrer Inkarnation', in: *Yves Klein*, a. a. O., S. 119.

⁷ Morineau, 'Körper, Farbe, Immaterialität', a. a. O., S. 13.

⁸ Daniel Wisser, S. 22 in diesem Buch.



Yves Klein, *Peinture de feu sans titre (F 24)*, 1961
139 x 299 cm

Yves Klein, *Fire Painting, (F 24)*, 1961
Burnt cardboard,
139 x 299 cm



Yves Klein bei der Herstellung von Kosmogonien am Ufer des Flusses Loup, Cagnes-sur-Mer, 23.06.1960. Fotografien: Rotraud Uecker (Klein-Moquay)

Yves Klein producing Cosmogony at the riverbank, Cagnes-sur-Mer, 23.06.1960. Photograph: Rotraud Uecker (Klein-Moquay)

