

Unfinished Sympathy

Unfinished Sympathy

Fragmente eines

Gesprächs zwischen

Ludwig Seyfarth,

Kunsthistoriker,

Berlin, Katharina

Schmidt, Künstlerin,

Marseille und Nadia

Lichtig, Künstlerin,

Montpellier und

Kuratorin der Aus-

stellung „Unfinished

Sympathy“. Die Dis-

kussion fand am 21.

November 2017 im

Heidelberg-Haus,

deutsches Kulturzen-

trum in Montpellier,

statt.

LS Könntest du ein-

leitend die in der

Ausstellung gezeigten

Werke beschreiben?

NL Bei Cécile

Dupaquier han-

delt es sich um eine

Skulptur aus Holz,

deren leichte Biegun-

gen je nach Einfall

des Tageslichts unter-

schiedliche Schatten

auf das Bild werfen.

Sie ist einheitlich

weiß und trägt den

Titel *Tableau*. Hans-

joerg Dobliars hier

gezeigte Collage *Unti-*

led

besteht aus über-

einander geklebten

Werbeplakaten. Sie

wurden von einer Plakatwand abge-

rissen und teilweise malerisch über-

arbeitet. Thomas Fougeirol „nimmt“

mit seiner Malerei den Regen „auf“,

im Sinne eines Aufnahmegeräts. Für

Rain Picture wurde frisch aufgetra-

gene Farbe dem Regen ausgesetzt,

wodurch „Krater“ auf der Leinwand

entstehen. In Nadira Husains Werk

überlagern sich in verschiedenen Mal-

und Drucktechniken figurative und

ornamentale Elemente, welche sich

hier unter anderem auf ein Ritual

der Hopi-Indianer beziehen, den

Bohnenanz, *La Danse du Haricot*,

dessen Titel das Bild auch trägt.

Der Titel des Gemäldes von Shila

Khatami lautet *Strasse*. Das in weiß

und schwarz gehaltene Bild erinnert

konkret an Autoreifenspuren, aber

auch an die Geschichte des Mini-

malismus und erzeugt so eine Über-

lagerung kunstgeschichtlicher und

kunstfremder Bezüge. Bei Daniel

Lergons Werk *Untitled* handelt es

sich um Lack auf selbst-reflektie-

rendem Stoff, der je nach Blickwin-

kel das Bild farblich verschieden

erscheinen lässt. Sein Gemälde

„dokumentiert nicht das Gesche-

hene, sondern ermöglicht es, dass

etwas geschieht“¹. Die Malerei, die

ich zeige, nennt sich *Headless #7a*.

Sie besteht aus einer mit Tinte und

Kohle bearbeiteten Oberfläche von

Punkten, welche ein ursprünglich

in Öl gemaltes Bild abbildet. Bei

diesem Übersetzungsprozess gehen

dessen Materialität und Farbe ver-

loren. Andererseits entstehen neue

Formen, die im ursprünglichen

vorbereitende Skizze eines zukünf-

tigen Gemäldes, sondern die in

Buntstift abgezeichnete Miniatur

eines seiner bestehenden Gemälde,

und ist so in gewisser Weise ana-

chronistisch. Bei Renaud Regnerys

FTPTG #10 wurde eine Tapete aus

den 30er Jahren, die Fliesen imitiert

und auf einem Flohmarkt gefunden

wurde, auf die Leinwand geleimt.

Da die Tapete nicht lichtecht ist,

ist sie im Laufe der Zeit vergilbt.

Samuel Richardot benutzt zum

Malen Schablonen. Die Leinwand

ist quasi ein Arbeitstisch auf wel-

chem seine Experimente Spuren

verursachen. In dem hier gezeigten

Bild *12-11-10*, hinterlassen innerhalb

der offenbar horizontal getrockne-

ten Farbschichten sedimentierte

Pigmente unterschiedliche Struk-

turen. Giovanna Sarti setzt sich in

ihrer Malerei mit den Möglichkeiten

des Materials auseinander. Ihr Werk

Von Nun An ist mit Metallstaub und

Rost gemalt, ein Material das eine

Form von Zeitlichkeit einschließt,

da es eine Eigendynamik besitzt,

die nur bedingt steuerbar ist. Bei

Florian Schmidts Werk *Untitled*

(*Community*) 53 handelt es sich

um ein Bild bei dem „Reststücke

vorhergehender Arbeiten innerhalb

eines begrenzten Feldes zu einer

neuen Einheit verschmelzen“².

Überbleibende Stücke vorherge-

hender Serien wurden mit Nägeln

an einem Keilrahmen befestigt. Ein

zirkulärer Arbeitsprozess der sich

in seinem gesamten Werk wieder-

KS Durch ihre Kompaktheit –

(Ansammlung in einem Raum)

- und auch durch die Art ihrer

Hängung, – (alle Bilder haben das

gleiche Recht) – funktioniert die

Ausstellung „Unfinished Sympathy“

wie eine Art Versuchsanordnung

(Labor), ein Lexikon, das die heutige

Möglichkeiten von Malerei befragt.

Jede Form wird als eine konkrete

Realität sichtbar, die einen Weg

hinter sich hat, der sich von allen

anderen unterscheidet.

KS Wie siehst du das? Hast du das so

geplant, Nadia? Kannst du etwas zu

diesen Unterschieden sagen?

NL Die Hängung ähnelt tatsächlich

einem Modellbau oder einem Labor.

Dies hängt auch mit dem Ort der

Ausstellung zusammen. Das Heidel-

berg-Haus befindet sich im „Hôtel

des Trésoriers de la Bourse“, einem

historischen Ort Montpelliers,

welcher bis zur französischen Revo-

lution dazu diente, das Geld des

Königreichs zu schützen. In seinen

Innenhöfen mit einem jardin à la

française und einer großen Außen-

terrasse und seinen sehr hohen

Innenräumen scheint die Zeit

stillzustehen. In einem dieser sehr

hohen rechteckigen Räume, sind

die kleinformatigen Arbeiten der

Ausstellung horizontal nebeneinan-

der gehängt – mit Ausnahme deiner

Arbeit, Katharina, die im öffent-

lichen Raum platziert ist. Man

könnte den Eindruck bekommen,

man stehe in einer Schuhgeschachtel,

in die man auch von oben rein-

gucken kann. Auf den ersten Blick

unterscheiden sich die hier präsën-

tierten Werke und Arbeitsweisen

geben Aufschluss über Repräsentä-

tionen und Kontexte, deren Spuren,

„Übersetzungen“, sie sind.

KS Kannst du darauf eingehen, wie

die Arbeiten ausgewählt wurden?

KS Meine Reisen nach Berlin und

München, die mich auch nach Paris

und Marseille führten, sowie die

Einladung des Heidelberg-Hauses

auszustellen, haben mir erlaubt,

diese Werke hier in Montpellier

zusammenzutragen. Die Auswahl

wurde gefühlsmäßig getroffen. Es

sind Arbeiten, die mich im Atelier

der jeweiligen Künstler angespro-

chen haben, weil sie auf Fragen

reagieren, die mich beschäftigten:

In welchem Verhältnis stehen

Malerei und Zeit, sowohl während

ihrer Entstehung als auch wäh-

rend ihrer Betrachtung? Inwieweit

kann man Malerei als performativ

bezeichnen? Inwiefern offenbart

die Malerei, durch eine Reihe von

performativen oder prozessualen

Aktionen, eine Zeitverdichtung, die

in einem einzigen flüchtigen Blick

wahrnehmbar ist?

NL Ludwig, ich benutze hier prozes-

sual als Synonym für performativ.

Wie siehst du das aus der kunst-

historischen Perspektive: Kann

man Malerei als ein performatives

Medium ansehen? Und vorab, wie

würdest du Malerei heute definieren?

LS Einen wichtigen Aspekt sehe ich

tatsächlich darin, dass es bei der

Malerei immer auf eine ganz inten-

sive Weise – ob jetzt Farbe aufge-

tragen wird, oder ganz anders mit

einem Bildträger umgegangen wird

– auf die Gestaltung einer Oberflä-

che ankommt. Und, dass dabei eine

Oberfläche entsteht, die sich nach

ders hervorgekehrt wurde, was in

der informellen Kunst in den 50er

Jahren seinen Höhepunkt hatte. Die

gestische Handlung etwas auf einer

Leinwand zu hinterlassen, wurde

zu dieser Zeit dann noch stark mit

dem Klischee eines männlichen

Künstlerbildes verknüpft. Aber

die Malerei wurde damals nicht

direkt als Performance verstanden.

Die berühmten Filme von Hans

Namuth, wo man Jackson Pollock

beim Malen sehen kann, waren

als Dokumentation gedacht, als

ein Blick hinter die Kulissen. Die

Performance als Richtung kam

dann erst in den 60er Jahren richtig

auf. Hier waren dann auch viele

Künstlerinnen vertreten, die sich

in einer von Männern geprägten

Kunstwelt durchsetzen konnten.

Performance und Malerei haben

eigentlich erst dann direkt mitein-

ander zu tun, wenn eine Aktion auf

einer Leinwand oder einem anderen

Träger eine Spur hinterlässt, die als

direkter Verweis auf diese körper-

liche Aktion verstanden wird. Das

Hinterlassen einer Spur auf einen

Träger, auch wenn es vielleicht eine

Gestik ist, ist aber heute anders

zu verstehen als im Sinne der 50er

Jahre, wo eine Ausdrucksbewegung

quasi das Innere des Künstlers

direkt auf der Leinwand offenbarte.

Heute passiert das Spurenhinterlas-

sen auf unterschiedlichste Weise,

wobei es aber heute weniger um

direkten Ausdruck, sondern um

Übersetzungsprozesse geht. Das

spielt beispielsweise auch in deiner

Arbeit eine große Rolle, Nadia, wo

Text oder Musik in etwas Visuelles

übersetzt werden, welches dann auf

^{NL} Der Einsatz von Verschiebungen

und Übersetzungsprozessen drückt

vielleicht bei vielen Künstlern heute

das Bewusstsein aus, den Kontext

mitdenken zu wollen, die Welt ein-

zubeziehen und Kunstgeschichte

in diskontinuierlicher und nicht

linearer Weise zu lesen.

^{KS} Ich möchte nochmals auf das

„Modellhafte“ der Ausstellung

zurückzukommen: Nadia, obwohl

viele Künstler großformatig arbei-

ten, hast du, wie du mir gesagt hast,

oft das kleinste Werk ausgesucht.

Meiner Ansicht nach liegt gerade in diesem „Schuhschachteleffekt“ das Besondere der Ausstellung, was du durch die unhierarchische Hängung noch betonst. Dadurch dass Möglichkeiten von Malerei auf so kleinem Raum aufgereiht sind, werden die Positionen in ihrer Spezifität besonders klar. Die Wege und Entscheidungen, die zu einer Arbeit führen, sind lesbar im Verhältnis zu den anderen Wegen und Entscheidungen in den anderen Arbeiten, die links und rechts davon hängen. Auf sehr unterschiedliche Weise beziehen sich Materialien und Handlungen auf Malerei, ihre Geschichte und/oder weisen darüber hinaus. Es sind dies Möglichkeiten, deren jeweilige Subjektivität durch den Charakter der Ausstellung betont wird. Auch wenn sich viele Arbeiten in der Ausstellung (auf wiederum jeweils sehr unterschiedliche Weise) auf die Moderne beziehen, liegt vielleicht in dem Zulassen und Zeigen von Subjektivität ein entscheidender Unterschied zur Moderne. Und vielleicht hat diese Offenheit mit Diskursen zu tun, die wir aus dem Feminismus gelernt haben und aus denen wir immer noch lernen können. Wenn man beispielsweise Judith Butlers Konzept von Performativität auf Kunst und Malerei überträgt, ergeben sich neue Sichtweisen auf das Bild der/des Künstlerin/Künstlers. An Stelle einer stabilen Identität und einer wiedererkennbaren Handschrift, wird eine wechselnde, offene, suchende Identität vorstellbar. Wenn man Abstand nimmt von der Idee der/des starken, originären Künstlerin/Künstlers ergeben sich, meiner Meinung nach, viele neue Möglichkeiten in Kunst und Malerei.

^{ML} Die Kunstkritikerin Carla Lonzi sagte in Bezug zum Feminismus, dass er für sie eine Möglichkeit gewesen sei, ihr „Recht auf einen Neuanfang“³ einzuholen. Die Malereien hier beinhalten alle eine Offenheit, in der ich die Möglichkeit zum Zweifel, zu neuen Genealogien und Neuanfängen erkenne, sie haben einen „unfertigen“ Charakter. In der Praxis entfaltet die Malerei ihr Potential in der

Zeit, die man mit ihr verbringt. Das Experimentieren im Atelier erlaubt nomadische, anarchische, grundlose Erfahrungen. Malerei wird „gespielt“ und nicht „gedacht“, ein empirisches Spielen, bei dem Denksätze entwickelt werden, die durch den Einsatz des Körpers eine neue Sprache entstehen lassen, weshalb ich Malerei auch *performativ* nenne. Ich sehe Malen als einen Prozess, welcher erlaubt, den Zufall, das Ungeplante, das Ungedachte, Verunreinigungen zuzulassen. Wenn man versucht ein Bild zu kopieren, funktioniert das zumeist nicht, aber was dabei von Interesse sein kann, ist das was dabei „schief-läuft“, das heißt, das von dem man selbst überrascht wird, also das Unerwartete. Philip Guston hat es mal treffend so ausgedrückt: „When you're in the studio painting, there are a lot of people in there with you – your teachers, friends, painters from history, critics... and one by one if you're really painting, they walk out. And if you're really painting you walk out.“⁴

^{KS} *Kannst du etwas dazu sagen, weshalb du als Künstlerin diese Ausstellung organisierst? Du bist selbst nicht nur Malerin, kannst du etwas zu deinem Bezug zur Malerei sagen?*

^{ML} Kunst ist ein Denken durch Handlungen und Formen. Die Ausstellung ist für mich Arbeitsmaterial. Ich interessiere mich dafür, welche Fragestellungen, Ideen und Gespräche durch sie entstehen. Die Ausstellung findet in Montpelier statt, wo ich lebe: während der Ausstellungszeit gehe ich täglich ins Heidelberg-Haus, verbringe Zeit mit den Werken und tausche mich mit Besuchern, meinen Studenten und anderen Künstlern vor den Werken aus. Die Malereien in der Ausstellung erscheinen mir dabei immer wieder in einem neuen Licht. Eine Dynamik, die Henri Maldiney in seiner Phänomenologie wie folgt beschreibt: „Was ein Kunstwerk ausmacht, ist, dass es unabhängig von der Dauer der Betrachtung vom Inchoativ geprägt ist“⁵, d.h. von einer Dynamik, die sich immer wieder erneuert. Ich interessiere mich dafür wie sich in Malereien Emp-

findungen, Rhythmus und Tempo „kondensieren“, sich in ihr eine Art „raum-zeitlicher Wandel“ vollführt. Bei mir ist Stimme und Sprache, in gesprochenen wie in geschriebener Form, Ausgangspunkt des Experimentierens. Ich bezeichne meine vokalen Stücke als „Bilder“, und meine Bilder wiederum als „Partituren“. Ursprung der Malerei die ich hier in der Ausstellung zeige, ist die visuelle Erinnerung eines Klangs, – die der Stimme eines Freundes – als ein Netz von Punkten, also ein synesthätischer Bezug.

^{LS} *Woher kommt der Titel Unfinished Sympathy?*

^{ML} Ursprünglich wollte ich die Ausstellung „Unachievements“ nennen. Als mir die Möglichkeit gegeben wurde, die Ausstellung im deutschen Kulturinstitut zu zeigen, dachte ich dann an *Unfinished Sympathy*. Es ist der Titel eines Songs von Massive Attack und bezieht sich auf meine „unfertige“ Freundschaft zu Deutschland, die dazu führt, dass ich zwischen Frankreich und Deutschland hin und her pendele. Die Freundschaften, die daraus entstehen, sind der Ausgangspunkt dieser Sammlung von Werken.

1. Gregory Carlock, *Painting Potentials, Enframing Perception, Catalogue* • Daniel Leeson • 2009
2. Zitiert von Giovanna Zapetti in ihrem Vorwort zu Carla Lonzi, *Autoporträt*, JRP Ringier, 2012
3. Philip Guston, *Collected Writings, Lectures, and Conversations*, Univ. of California Press, Clark Coolidge, 2011
4. Henri Maldiney, *L'art, état de l'ère*, • La perception d'une œuvre d'art est toute de saisiement •, Editions compact, 1993

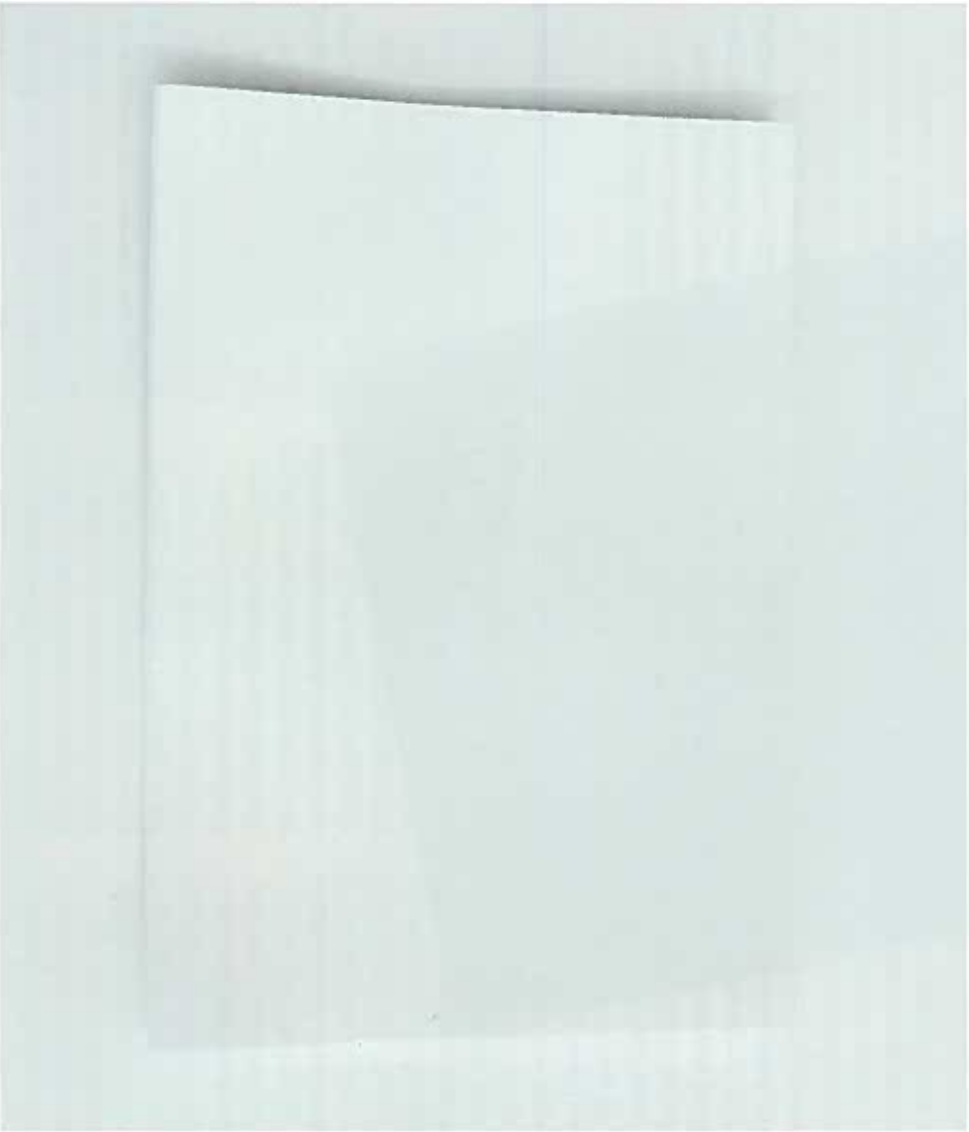


Hansjoerg Dobliar, *Untitled*, 2017
Collage, huile, laque sur papier / Kollage, Öl,
Lack auf Papier, 53 x 34 cm

Hansjoerg Dobliar est né en 1970 à Ulm. Il vit et
travaille à Munich et Berlin. / Hansjoerg Dobliar
ist 1970 in Ulm geboren. Er lebt und arbeitet in
München und Berlin.

Thomas Fougeitrol, *Rain Picture*, 2017
Huile et spray sur lin / Öl und Spray auf Leinen,
35 x 27 cm

Thomas Fougeitrol est né en 1965 à Valence. Il vit et
travaille à New York et Paris. / Thomas Fougeitrol
ist 1965 in Valence geboren. Er lebt und arbeitet in
New York und Paris.



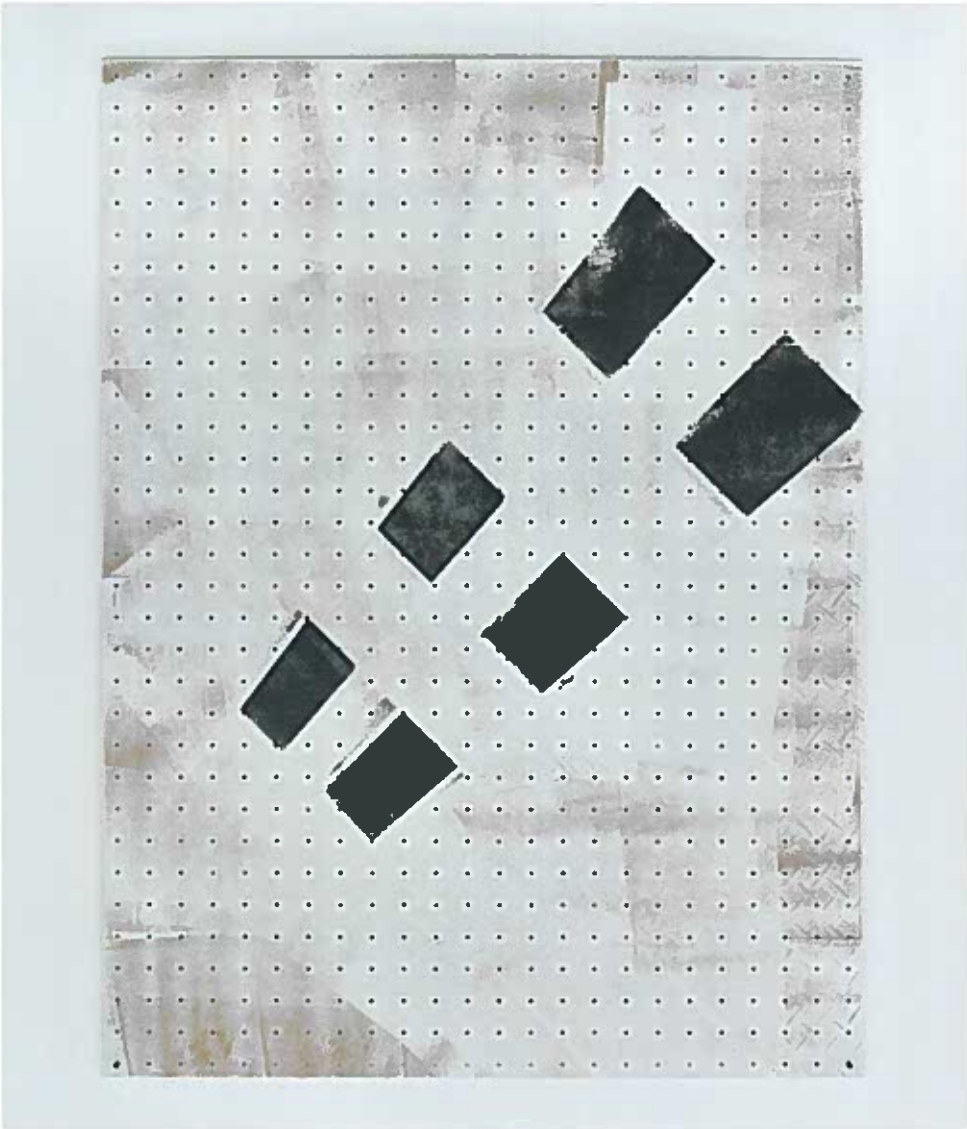
Cécile Dupaquier, *Tableau* (weiß-weiß 43 x 30) n°2, 2016
Contreplaqué 2 mm, peinture minérale /
Sperrholz 2 mm, Mineralfarbe, 43 x 30 x 5 cm

Cécile Dupaquier est née 1970 à Givors et vit et
travaille à Berlin. / Cécile Dupaquier ist 1970 in
Givors geboren und lebt und arbeitet in Berlin.





Nadira Husain, *La Danse du Haricov*, 2016
Tempera, Impression digitale et sérigraphie sur
toile / Tempera, Digitalprint und Siebdruck auf
Leinwand, 100 x 75 cm
geboren. Sie lebt und arbeitet in Berlin.



Shila Khattami, *Strasse*, 2013
Laque sur Isorel / Lack auf Hartlasecplatte,
80 x 50 cm
1976 in Saarbrücken geboren. Sie lebt und arbeitet
in Berlin.



Daniel Lergon, *Untitled*, 2013
Laque sur tissu rétro-réfléchissant / Lack auf
retroreflexivem, 60 x 60 cm
geboren. Er lebt und arbeitet in Berlin.



Nadia Lichtig, *Headless #7a*, 2017
Encre, charbon et impression sur toile / Tinte,
Kohle und Druck auf Leinwand, 41 x 32 cm
in München geboren. Sie lebt und arbeitet in
Montpellier.

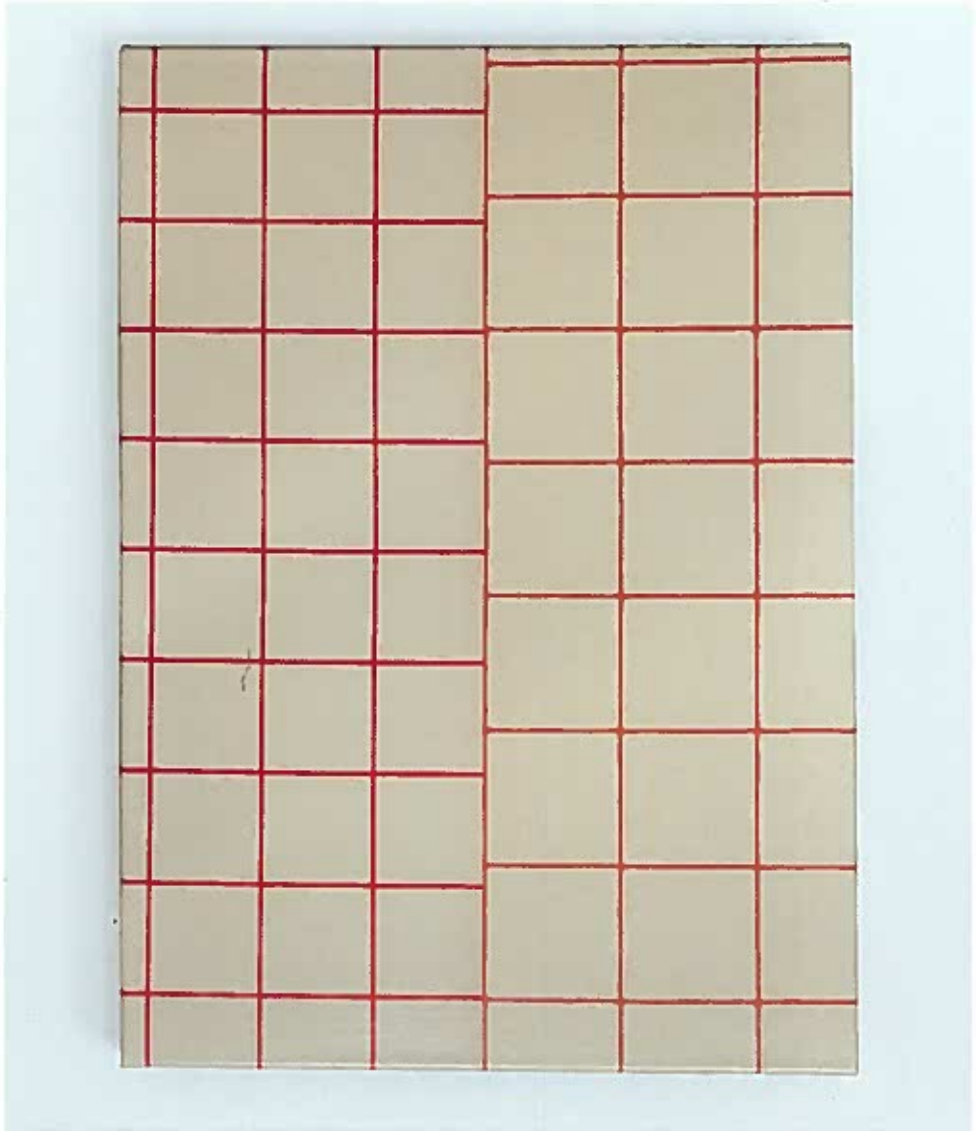
Bernard Piffaretti, *Dessin après Peinture*, 2016
Crayon de couleur sur papier / Buntstift auf
Papier, 29,7 x 21 cm

Bernard Piffaretti *est né en 1955 à Saint-Etienne.
Il vit et travaille à Paris. / Bernard Piffaretti ist
1955 in Saint-Etienne geboren. Er lebt und arbeitet
in Paris.*



Renaud Regnery, *FTPG #10*, 2016
Papier peint des années 30 sur toile / Tapete aus
den 30er-Jahren auf Leinwand, 70 x 50 cm

Renaud Regnery *est né en 1976 à Epinal. Il vit et
travaille à Berlin. / Renaud Regnery ist 1976 in
Epinal geboren. Er lebt und arbeitet in Berlin.*



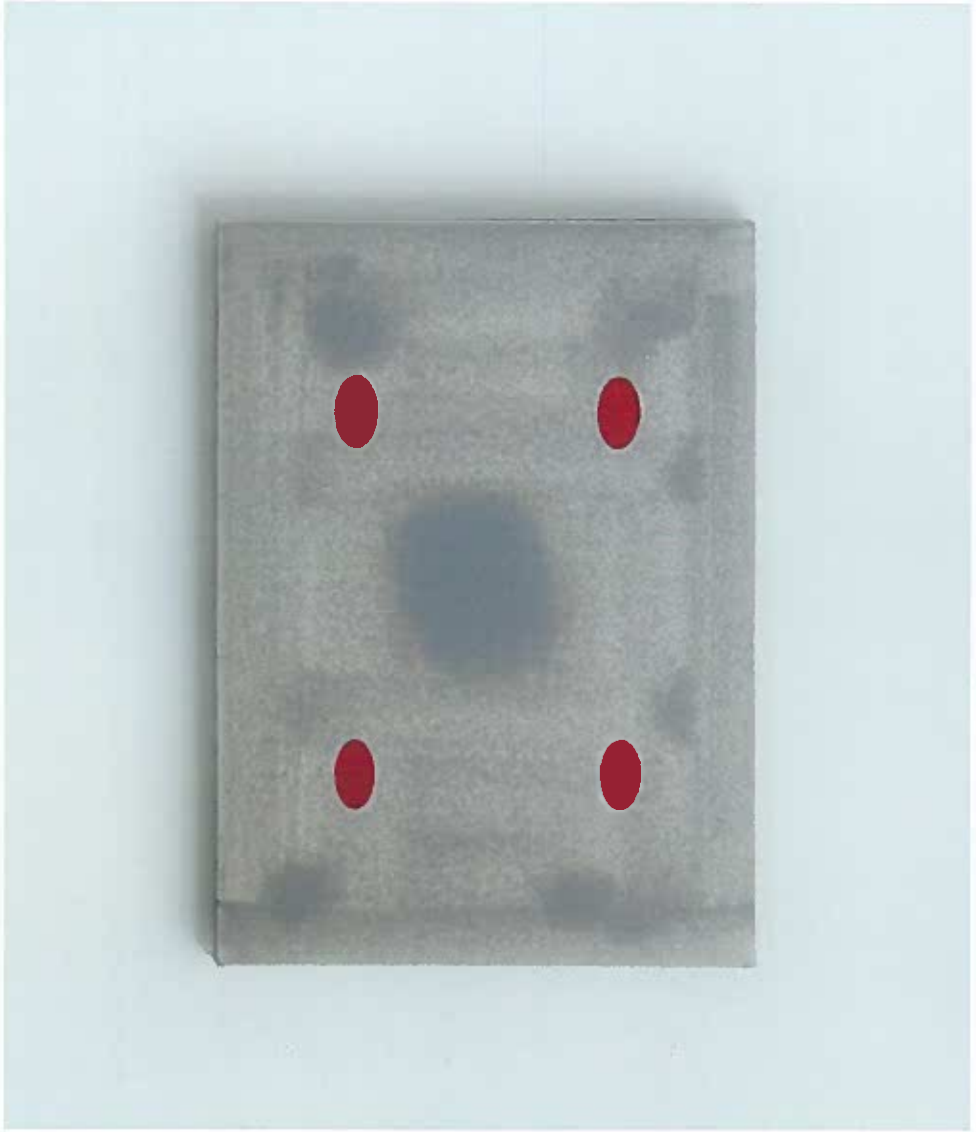
Alexander Lieck, *The Bavarian Couple*, 2013
Huile et encres de Chine sur toile / Öl und Tusche
auf Leinwand, 65 x 60 cm

Alexander Lieck *est né en 1967 à Berlin. Il vit et
travaille à Berlin. / Alexander Lieck ist 1967 in
Berlin geboren. Er lebt und arbeitet in Berlin.*



Emmanuel Van der Meulen, *Toledó*, 2015
Huile sur toile / Öl auf Leinwand, 46,5 x 33 cm

Emmanuel Van der Meulen *est né en 1972 à
Paris. Il vit et travaille à Paris. / Emmanuel Van
der Meulen ist 1972 in Paris geboren. Er lebt und
arbeitet in Paris.*



Samuel Richardot, 12-11-10, 2010
Acrylique sur toile / Acryl auf Leinwand,
56 x 45 cm

Samuel Richardot est né en 1982 à Aurillac. Il vit et travaille à Paris et en Auvergne. / Samuel Richardot ist 1982 in Aurillac geboren. Er lebt und arbeitet in Paris und in der Auvergne.



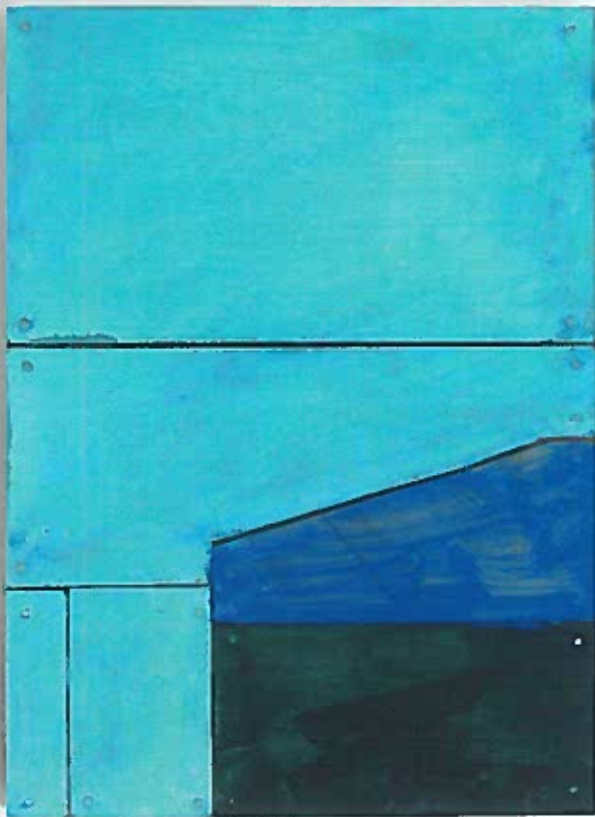
Giovanna Sarti, Von nun an, 2017
Tissu bleu teinté à la rouille / Mit Rost gefärbter
blauer Stoff, 100 x 60 cm

Giovanna Sarti est née en 1967 à Cervia et vit et travaille à Berlin et Cervia (Italie). / Giovanna Sarti ist 1967 in Cervia geboren. Sie lebt und arbeitet in Berlin und Cervia (Italien).



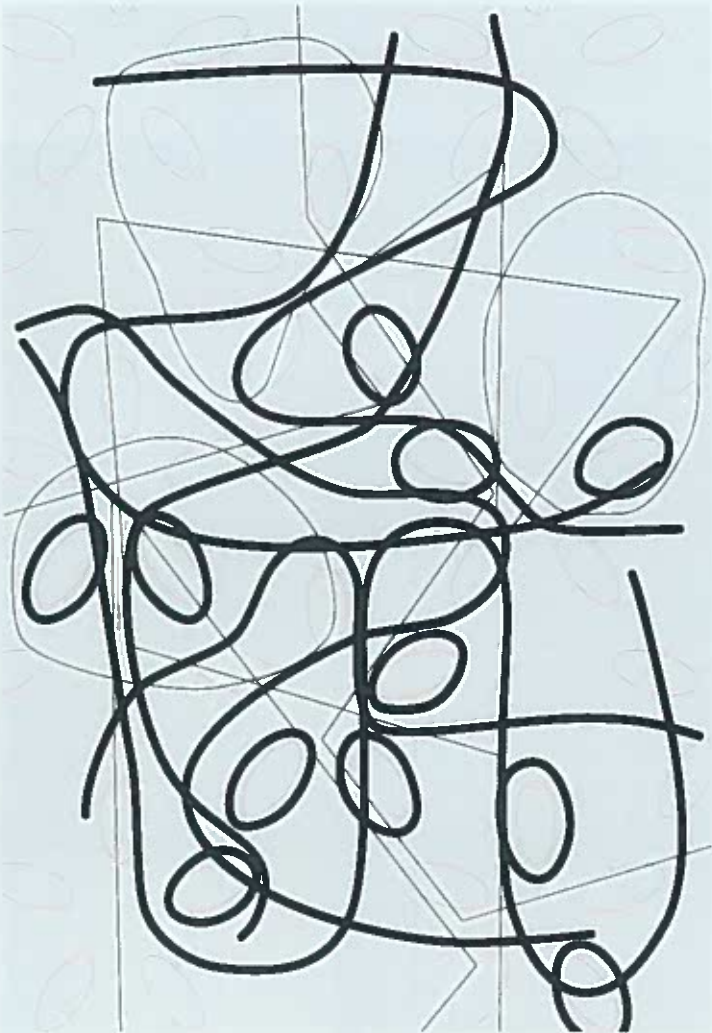
Florian Schmidt, Untitled (Community) 53, 2012
Laque, vinyle, carton, bois / Lack, Vinyl, Karton,
Holz, 33 x 24 cm

Florian Schmidt est né en 1980 à Raabs / Thaya (Autriche). Il vit et travaille à Berlin. / Florian Schmidt ist 1980 in Raabs / Thaya (Österreich) geboren. Er lebt und arbeitet in Berlin.



Katharina Schmidt, Plan nach #10-194, 2011
Poster, Sérigraphie / Poster, Siebdruck,
105 x 150 cm

Katharina Schmidt est née en 1960 à Witten. Elle vit et travaille à Marseille et Berlin. / Katharina Schmidt ist 1960 in Witten geboren. Sie lebt und arbeitet in Marseille und Berlin.





Stefanie von Schroeter, *Elle vit et travaille à Berlin*, 2012
Huile; acrylique, laque et encre de Chine sur os /
Öl, Acryl, Lack und Tusche auf Knochen,
L 10 x B 10 x H 22 cm



Benjamin Swaim, *Le marcheur et le masque*, 2017
Huile sur toile / Öl auf Leinwand, 73,5 x 92 cm

Benjamin Swaim est né en 1970 à Paris. Il vit et
travaille à Paris. / Benjamin Swaim ist 1970 in
Paris geboren. Er lebt und arbeitet in Paris.

respective des décisions prises est soulignée par le caractère composé de l'exposition. Et peut-être que cette ouverture est en rapport avec les discours que nous avons appris du féminisme et dont nous pouvons encore tirer des enseignements. Par exemple, le transfert du concept de performance de Judith Butler à l'art et à la peinture ouvre de nouvelles perspectives sur l'image de l'artiste. Au lieu d'une identité stable et d'une écriture reconnaissable, on peut imaginer une identité changeante, ouverte et en quête. Si l'on s'écarte de l'idée de l'artiste comme fort et original, à mon avis, beaucoup de nouvelles possibilités se présentent pour l'art et pour la peinture.

¹⁶ La critique d'art Carla Lonzi a dit en référence au féminisme qu'il était pour elle l'occasion d'obtenir son « droit de recommencer à zéro ». ³ Je mets cette idée en relation avec les tableaux montrés ici. Ils ont tous une ouverture, la capacité de rendre possible le doute, de nouvelles généalogies, de nouveaux départs, ils ont un caractère « inachevé ». En pratique, la peinture déploie son potentiel dans le temps qu'on passe avec elle. Le temps passé en atelier permet des expériences nomades, anarchiques, sans raison. La peinture est « jouée » et non « pensée », c'est un jeu empirique qui passe par l'engagement du corps, et à partir duquel se développent des approches qui permettent à un nouveau langage d'émerger. C'est pourquoi j'appelle la peinture *performative*. Je vois la peinture comme un processus qui tient compte des coïncidences, de l'imprévu, de l'inattendu, qui permet de laisser surgir des impuretés. Si on essaie de copier une image, cela ne fonctionne généralement pas très bien, mais ce qui peut être alors intéressant est ce qui ne fonctionne pas, c'est-à-dire ce qui nous surprend, l'inattendu. Philip Guston l'a formulé une fois ainsi : « When you're in the studio painting, there are a lot of people in there with you – your teachers, friends, painters from history, critics... and one by one if you're really painting, they walk out. And if you're really painting you walk out. » ⁴

¹⁵ *Peux-tu nous dire un peu plus pourquoi tu organises cette exposition, en tant qu'artiste ? Tu n'es pas seulement peintre, peux-tu nous parler de ton lien avec la peinture ?*

¹⁶ L'art est une pensée qui se construit à partir d'actes et de formes. La forme d'exposition est ici matériau de travail. Je m'intéresse aux questionnements, idées et conversations qu'elle provoque. L'exposition a lieu à Montpellier, où je vis : je me rends quotidiennement à l'exposition et passe du temps avec les œuvres, ce qui me permet d'échanger avec les visiteurs devant les tableaux. Les œuvres de l'exposition m'apparaissent alors chaque fois sous une nouvelle lumière.

Une dynamique que la phononologie de Henri Maldiney décrit ainsi : « ce qui fait une œuvre, c'est que quelle que soit la durée de la contemplation, elle est marquée par l'inchoatif » ⁵, c'est-à-dire par une dynamique qui se renouvelle sans cesse. La peinture m'intéresse dans la mesure où elle « condense » des sensations, du rythme et un tempo, qu'elle crée une « conversion spatio-temporelle ». Dans ma pratique, la voix et la langue, sous forme orale et écrite, sont le point de départ d'expérimentations. J'appelle mes pièces vocales « tableaux » et mes tableaux inversement « partitions ». L'origine de la peinture que je montre ici dans l'exposition est la mémoire visuelle d'un son – celui de la voix d'un ami – comme un filet de points, c'est-à-dire un rapport synesthésique.

¹⁵ *D'où vient le titre « Unfinished Sympathy » ?*

¹⁶ À l'origine, je voulais appeler l'exposition « Unachievements ». Lorsque m'a été donné l'occasion de monter l'exposition au centre culturel allemand, j'ai pensé à « Unfinished Sympathy ». C'est le titre d'une chanson de Massive Attack, mais ça fait aussi pour moi référence à ma relation « inachevée » avec l'Allemagne, qui m'amène à faire des allers et retours, dessinant un itinéraire de rencontres et d'amitiés, à l'origine de cette collection d'œuvres.

UNFINISHED SYMPATHY

Cette publication a été éditée à l'occasion de l'exposition « Unfinished Sympathy », Maison de Heidelberg, Montpellier, du 7 novembre 2017 au 2 février 2018.
/ Diese Publikation erschien anlässlich der Ausstellung „Unfinished Sympathy“ Heidelberg-Haus, Montpellier, 7. November 2017 bis 2. Februar 2018.

Commissaire / Kuratorin
Nadia Lichtig

Graphisme / Grafik
Christian Bouyjon

Remerciements / Danksagung
Nadine Grunee, Janina Gillé et toute l'équipe de la Maison de Heidelberg / sowie das ganze Team des Heidelberg-Hauses, toutes et tous les artistes participants / alle beteiligten Künstlerinnen und Künstler, Ludwig Seyfarth, ainsi que toutes les personnes ayant rendu cette exposition possible / sowie alle Personen die diese Ausstellung ermöglicht haben / Galerie Samy Abraham, Paris; Galerie Allen, Paris; Galerie Clémence Boisanté, Montpellier; Galerie Broly, Paris; Galerie M+R Fricke, Berlin; Galerie Klemm's, Berlin; Galerie Christian Lechert, Köln; New Galerie, Paris; Galerie Tanja Pol, München; Galerie Praz-Delavallade, Paris; PSM Gallery, Berlin; Galerie Joseph Tang, Paris.

Crédits Photos / Fotoarchiv
Christian Bouyjon, Thomas Bruun (C. Dupaqier), Markus Schneider (K. Schmidt), Nadia Lichtig (K. Schmidt extérieure).

Impression / Druck
In-Octo, Montpellier

Tous droits réservés, janvier 2018. /
Alle Rechte vorbehalten, Januar 2018.

Cette publication a été imprimée avec l'aimable soutien du Goethe-Institut. / Diese Publikation wurde mit freundlicher Unterstützung des Goethe-Instituts gedruckt.

1. Gregory Carlock, *Painting Potentials, Enframing Perception*, Catalogue « Daniel Lergon », 2009
2. Stephanie Damianitach, Catalogue *The Art of Becoming*, Catalogue « Florian Schmidt », Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, 2014
3. Cité par Giovanna Zapperi dans sa préface à Carla Lonzi, *Autoportraits*, Jrp ringier, 2012
4. Philip Guston, *Philip Guston: Collected Writings, Lectures, and Conversations*, Univ of California Press, Clark Coolidge, 2011
5. Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, « La perception d'une œuvre d'art est toute de saisissement », Editions compact, 1993



Fragments d'une conversation entre Ludwig Seyfarth, historien d'art, Berlin, Katharina Schmidt, artiste, Marseille, et Nadia Lichtig, artiste, Montpellier, commissaire de l'exposition « Unfinished Sympathy ». La discussion a eu lieu le 21 novembre 2017, à la Maison de Heidelberg, Centre Culturel Allemand à Montpellier.

LS Nadia, pourrais-tu décrire brièvement les œuvres exposées ?

NL Chez Cécile Dupaquier, il s'agit d'une sculpture en bois, dont les courbures projettent des ombres différentes en fonction de la lumière du moment, faisant apparaître des teintes subtilement différentes tout au long de la journée. Son titre porte le nom générique de *Tableau*. La pièce *Untitled* de Hansjoerg Dobliar est constituée de bouts d'affiches

superposées et collées, arrachées d'un panneau publicitaire. L'ensemble a été ensuite partiellement repeint. Thomas Fougeurol « entregistre » des phénomènes avec ses peintures. Pour *Rain Picture* de la peinture fraîche a été exposé à la pluie, créant un relief rappelant des cratères. Dans l'œuvre de Nadia Husain se superposent des formes figuratives et ornementales dans diverses techniques d'impression et de peinture. Ici les scènes se réfèrent à un rite des indiens Hopi dont le tableau tire son nom, *La Danse du Haricot*. Le titre du tableau de Shila Khataami est *Strasse* (rue). Avec ses traces en noir et blanc, le tableau rappelle des traces de pneus, mais aussi l'histoire du minimalisme, créant ainsi une superposition de références, des amorces de récits contradictoires. Pour l'œuvre

Untitled de Daniel Lergon, il s'agit de laque sur tissu auto réfléchissant. Ce tissu reflète la lumière différemment selon l'angle de vue, le spectateur est incité de se mouvoir pour percevoir ces changements. Ses tableaux « ne documentent pas ce qui s'est passé, mais permettent que quelque chose arrive »¹. Le tableau que je montre se nomme *Headless #7a* et consiste en une surface de points à l'encre et au charbon, représentant un tableau à l'origine peint à l'huile. Dans ce processus de transposition, la matérialité et la couleur de l'image originale se perdent, et apparaissent de nouvelles formes, auparavant invisibles. Alexander Lieck montre ici *Bavarian Couple*, une peinture principalement violente, à la fois figurative et abstraite. L'emploi d'un médium « archaïque », la peinture, est pour lui « performative » dans le sens où elle s'oppose au « culte de la compétence », une forme de résistance à l'air du temps. Le tableau *Toledot* d'Emmanuel Vander Meulen consiste en une couche de peinture grise, apparemment appliquée de façon très fluidifiée, et de quatre ovales rouges. L'acte de peindre convoque ici à la fois l'histoire de l'abstraction, et ses origines spirituelles. Le *Dessin après tableau* de Bernard Piffaretti induit une forme d'anachronisme, puisque le dessin n'est pas l'esquisse préparatoire d'un tableau à venir, mais

la copie précise et miniaturisée d'un de ses tableaux existants. Pour *FTPTG #10*, de Renaud Regnery, il s'agit de papier peint marouflé sur toile. Le papier peint date des années 30 et imite du carrelage. Il a été trouvé sur un marché aux puces. N'étant pas résistant à la lumière, ce papier peint a jauni au fil du temps. Samuel Richardot peint avec des pochoirs. Le tableau devient table de travail, sur laquelle ses expériences laissent des traces. Au travers de couches de peintures qui semblent avoir séchées horizontalement, les pigments sédimentés laissent des structures variées. Son tableau se nomme *I2-I1-I0*. Chez Giovanna Sarti et son tableau *Von nun an*, c'est aussi la spécificité du matériau employé qui induit la notion du temps, puisqu'elle peint avec de la poudre de métal qui semble s'être oxydé, un matériau qui a sa propre dynamique. L'œuvre *Untitled (Community)* 53 de Florian Schmidt est un tableau pour lequel « des morceaux résiduels d'œuvres antérieures se fondent dans une nouvelle unité au sein d'un champ limité »². Des morceaux de bois, restes issus d'autres séries, sont ici cloués à un châssis. Un processus de travail circulaire, qu'on retrouve dans l'ensemble de son œuvre. L'œuvre *Plan nach #10-194* de Katharina Schmidt est un dessin sérigraphié sur affiche. Le dessin reprend les tracés d'une de ses peintures, et représente ainsi la réminiscence de son tableau. Ces affiches ont ensuite été placardés de façon sauvage dans l'espace public. Un temps d'avantage narratif est amené avec l'œuvre Z de Stefanie von Schroeter qui a préparé et peint des os de zèbre ramenés de voyage. Avec Benjamin Swaim, dont les scènes des tableaux semblent puiser dans l'inconscient collectif, le temps mythologique et le rêve entrent en jeu. Il montre ici *Le marcheur et le masque*.

KS L'exposition « Unfinished Sympathy » m'apparaît comme une sorte de dictionnaire, de suite d'essais de laboratoire, qui interroge les possibilités de la peinture aujourd'hui, du fait de la façon dont elles sont accrochées, qui donne à

chaque œuvre une présence égale. Chaque forme est visible en tant qu'ayant suivi un cheminement unique, qui se différencie de tous les autres, une forme de réalité concrète.

KS Comment vois-tu cela Nadia ? As-tu prévu cela ? Peux-tu dire quelque chose à propos de ces différences ?

NL L'exposition ressemble en effet à une maquette et on pourrait aussi dire, c'est vrai, à un laboratoire. Cela ne pas sans lien avec l'espace de l'exposition. La Maison de Heidelberg est située dans l'hôtel des Trésoriers de la Bourse, un lieu historique de Montpellier, qui a servi à protéger l'argent royal jusqu'à la Révolution française.

Dans ses cours intérieures, avec un jardin à la française et un grand escalier extérieur et ses espaces intérieurs très hauts, le temps semble s'être arrêté. La salle d'exposition est très haute de plafond et rectangulaire, et les œuvres sont accrochées en une ligne horizontale les unes à côté des autres, à intervalles réguliers – à l'exception de ton travail, Katharina, qui est placardé sur des murs à l'extérieur de l'espace d'exposition et notamment dans la rue. On pourrait avoir l'impression de regarder à l'intérieur d'une boîte à chaussures. Les pièces présentées paraissent au premier regard très variées et se distinguent chacune formellement, par leur support et leur langage. L'accrochage inclut des œuvres sculpturales, du dessin, du collage, des peintures abstraites, d'autres figuratives et ornementales.

Chaque pièce donne accès à une réalité singulière, concrète : chaque œuvre reflète la relation intime et unique que chaque artiste entretient avec la réalité – la construction, la fabrication des œuvres éclairent sur les représentations et les contextes dont elle sont les traces, les « traductions ».

KS Peux-tu nous rappeler comment les œuvres ont été sélectionnées ?

NL Mes voyages à Berlin et à Munich, en passant par Paris et Marseille, m'ont permis de réunir les œuvres

de cette exposition, issue également de l'invitation de la Maison de Heidelberg. Le choix des œuvres s'est d'abord fait de façon affective, ce sont des pièces que j'ai découvertes dans l'atelier des uns et des autres, et qui m'ont attirées parce qu'elles interagissent avec des questions qui m'intéressent : quel rapport entretennent le temps et la peinture, à la fois lors de sa fabrication et lors de sa contemplation ? Dans quelle mesure la peinture peut-elle être considérée comme performative ? Dans quelle mesure la peinture, à travers une série d'actions performatives ou processuelles, fait-elle apparaître un condensé du temps, perceptible en un clin d'œil ?

NL Ludwig, j'utilise ici le mot *processuel* comme synonyme de *performatif*. Comment vois-tu cela d'un point de vue de l'histoire de l'art ? La peinture peut-elle être considérée comme un médium performatif ? Et en amont, comment définirais-tu la peinture aujourd'hui ?

LS À mon sens la peinture dépend toujours de la conception, de l'élaboration d'une surface, que ce soit au travers de l'application d'une couleur directement sur un support, ou lorsque ce support est manipulé d'une toute autre manière. Ce travail de surface, d'enregistrement de traces, crée une matérialité unique.

Dans l'exposition on peut d'ailleurs voir de manière assez exemplaire à quel point cette élaboration d'une surface peut être variée aujourd'hui. L'acte de peindre, qui laisse une trace sur une toile ou un autre support, est un processus, mais ceci n'est pas toujours souligné dans son résultat. Il fut une époque où l'acte de peindre était particulièrement mis en avant, ce qui culminait dans l'art informel des années 50. À cette époque, l'action gestuelle laissant une trace sur une toile était encore fortement liée au cliché de l'image d'un artiste masculin. À cette époque, la peinture n'était pas directement comprise comme une performance. Les célèbres films de Hans Namuth, où l'on peut voir Jackson Pollock peindre, doivent

être compris comme des films documentaires, un regard dans les coulisses. Ce n'est que dans les années 60 que la performance en tant que mouvement a pris son envol. De nombreuses femmes artistes y étaient également représentées, et ont pu s'affirmer dans un monde artistique dominé par les hommes. La performance et la peinture n'ont une relation l'une avec l'autre que lorsqu'une action sur une toile ou un autre support laisse une trace comprise comme une référence directe à cette action physique. Mais laisser une trace sur un support, même s'il s'agit d'un geste, est aujourd'hui à comprendre autrement que dans le sens des années 50 où l'expression corporelle apposée directement sur la toile révélait en quelque sorte le moi intérieur de l'artiste. Aujourd'hui, les traces sont laissées de diverses façons, moins en tant qu'expression qu'au travers de processus de traduction. Comme c'est d'ailleurs le cas dans ton travail Nadia, où le texte ou la musique sont traduits en quelque chose de visuel, qui apparaît alors dans une peinture.

NL L'emploi de processus de traductions exprime probablement le besoin de nombreux artistes d'aujourd'hui de penser le contexte, d'inclure le monde, et de lire l'histoire de l'art d'une manière discontinue et non linéaire.

KS Je voudrais revenir à l'aspect de « maquette » de l'exposition : alors que la plupart des artistes ici travaillent à grande échelle, tu as à chaque fois choisi une pièce de petite taille. À mon sens la particularité de l'exposition tient à cet effet de « boîte à chaussure », ce que tu soulignes avec l'accrochage non-hiérarchique des pièces. Par le fait d'aligner des possibilités de peintures sur un espace réduit, chaque proposition devient, dans sa spécificité, particulièrement claire. Les décisions qui mènent à une œuvre deviennent lisibles par contrastes, par différences. Matériaux et actions se réfèrent ici de façon variée à la peinture, à l'histoire de l'art et/ou pointent en dehors de celle-ci. La subjectivité