

Unfinished Sympathy

Unfinished Sympathy

Fragmente eines Gesprächs zwischen Ludwig Seyfarth, Kunsthistoriker, Berlin, Katharina Schmidt, Künstlerin, Marseille und Nadia Lichtig, Künstlerin, Montpellier und Kuratorin der Ausstellung „Unfinished Sympathy“. Die Diskussion fand am 21. November 2017 im Heidelberg-Haus, deutsches Kulturzentrum in Montpellier, statt.

LS Könntest du einleitend die in der Ausstellung gezeigten Werke beschreiben?

NL Bei Cécile Dupaquier handelt es sich um eine Skulptur aus Holz, deren leichte Biegungen je nach Einfall des Tageslichts unterschiedliche Schatten auf das Bild werfen. Sie ist einheitlich weiß und trägt den Titel *Tableau*. Hansjoerg Doblars hier gezeigte Collage *Untitled* besteht aus übereinander geklebten Werbeplakaten. Sie

wurden von einer Plakatwand abgerissen und teilweise malerisch überarbeitet. Thomas Fougeirol „nimmt“ mit seiner Malerei den Regen „auf“, im Sinne eines Aufnahmegeräts. Für *Rain Picture* wurde frisch aufgetragene 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 Bohnentanz, *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 Minimalismus und erzeugt so eine Überlagerung kunstgeschichtlicher und kunstfremder Bezüge. Bei Daniel Lergons Werk *Untitled* handelt es sich um Lack auf selbst-reflektierendem Stoff, der je nach Blickwinkel das Bild farblich verschieden erscheinen lässt. Sein Gemälde „dokumentiert nicht das Geschehene, 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 verloren. Andererseits entstehen neue Formen, die im ursprünglichen Bild nicht zu sehen sind. Alexander Lieck zeigt hier *Bavarian Couple*, ein hauptsächlich in lila gehaltenes, zugleich figuratives und abstraktes Bild. Die Verwendung eines „archaischen“ Mediums, der Malerei, ist für ihn insofern „performativ“, dass sie sich „dem Kompetenzkult entgegengesetzt“, als eine Form des Widerstands gegenüber dem Zeitgeist. Bei Emmanuel Van der Meulens *Toledôt* handelt es sich um eine graue, teilweise scheinbar stark verflüssigt aufgetragene Farbschicht, besetzt mit vier roten Ovalen. Der Malakt verweist hier auf die Geschichte der Abstraktion und auf ihre spirituellen Ursprünge. Die Zeichnung *Dessin après peinture* von Bernard Piffaretti ist nicht die

vorbereitende Skizze eines zukünftigen Gemäldes, sondern die in Buntstift abgezeichnete Miniatur eines seiner bestehenden Gemälde, und ist so in gewisser Weise anachronistisch. 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 welchem seine Experimente Spuren verursachen. In dem hier gezeigten Bild *12-11-10*, hinterlassen innerhalb der offenbar horizontal getrockneten Farbschichten sedimentierte Pigmente unterschiedliche Strukturen. 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 vorhergehender Serien wurden mit Nägeln an einem Keilrahmen befestigt. Ein zirkulärer Arbeitsprozess der sich in seinem gesamten Werk wiederfindet. Bei Katharina Schmidts *Plan nach #10-194* handelt es sich um Plakate, die ausgehend von einer Zeichnung im Siebdruckverfahren entstanden sind. Diese wurden anschließend im öffentlichen Raum plakatiert. Die Zeichnung skizziert die Linien eines bestehenden Bildes der Künstlerin nach, und stellt so eine Art Reminiszenz ihres Bildes dar. Stefanie von Schroeters Werk *Z* besteht aus Knochen eines Zebras, welche ihr von einer Reise mitgebracht wurden, und anschließend von ihr präpariert und dann bemalt wurden. Benjamin Swaim zeigt hier das Bild *Le marcheur et le masque*, dessen Szene scheinbar auf das kollektive Unterbewusste, eine sich dem Traum annähernde, mythologische Zeit, zurückgreift.

Unfinished Sympathy

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 heutigen 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 Heidelberg-Haus befindet sich im „Hôtel des Trésoriers de la Bourse“, einem historischen Ort MontPELLIER, welcher bis zur französischen Revolution dazu diente, das Geld des Königreichs zu schützen. In seinen Innenhöfen mit einem *jardin à la française* und einer großen Außentreppe und seinen sehr hohen Innenräumen scheint die Zeit stillzustehen. In einem dieser sehr hohen rechteckigen Räume, sind die kleinformatigen Arbeiten der Ausstellung horizontal nebeneinander gehängt – mit Ausnahme deiner Arbeit, Katharina, die im öffentlichen Raum plakatiert ist. Man könnte den Eindruck bekommen, man stehe in einer Schuhschachtel, in die man auch von oben reinblicken kann. Auf den ersten Blick unterscheiden sich die hier präsentierten Werke und Arbeitsweisen durch ihre formale Sprache und ihren Träger. Die Hängung umfasst skulpturale Arbeiten, Zeichnungen, Plakate, Collagen, abstrakte, figurative und ornamentale Gemälde. Alle Arbeiten besitzen auch eine installative Dimension, die hier in der Ausstellung nicht ersichtbar ist, da jeweils nur eine kleinformatige Arbeit eines jeden Künstlers gezeigt wird. In jeder Arbeit, wird wie du sagst, jeweils eine konkrete Realität sichtbar, in jeder Form erscheint das intime, singuläre Verhältnis jedes Künstlers zur Realität. Die Materialität und Konstruktion der Arbeiten

Unfinished Sympathy

geben Aufschluss über Repräsentationen und Kontexte, deren Spuren, „Übersetzungen“, sie sind.

KS Kannst du darauf eingehen, wie die Arbeiten ausgewählt wurden?

NC 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 angesprochen haben, weil sie auf Fragen reagieren, die mich beschäftigen: In welchem Verhältnis stehen Malerei und Zeit, sowohl während ihrer Entstehung als auch während 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 prozessual als Synonym für performativ. Wie siehst du das aus der kunsthistorischen 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 intensive Weise – ob jetzt Farbe aufgetragen wird, oder ganz anders mit einem Bildträger umgegangen wird – auf die Gestaltung einer Oberfläche ankommt. Und, dass dabei eine Oberfläche entsteht, die sich nach wie vor medial nicht so gut reduzieren lässt. Wie unterschiedlich dieser Umgang mit der Oberfläche heutzutage sein kann, kann man auf ganz exemplarische Weise in dieser Ausstellung sehen. Der Malakt, die Tätigkeit des Malens, die auf einer Leinwand oder einem anderen Träger etwas hinterlässt, ist an sich prozesshaft, wird im Resultat aber nicht immer betont. Da gab es natürlich eine Zeit, in der der Akt des Malens ganz beson-

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 miteinander zu tun, wenn eine Aktion auf einer Leinwand oder einem anderen Träger eine Spur hinterlässt, die als direkter Verweis auf diese körperliche 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 Spurenhinterlassen 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 einem Gemälde erscheint.

NL Der Einsatz von Verschiebungen und Übersetzungsprozessen drückt vielleicht bei vielen Künstlern heute das Bewusstsein aus, den Kontext mitdenken zu wollen, die Welt einzubeziehen 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 arbeiten, hast du, wie du mir gesagt hast, oft das kleinste Werk ausgesucht.

Meiner Ansicht nach liegt gerade in diesem „Schuhschachteffekt“ 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.

^{NL} 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 Denkansätze 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?

^{NL} 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 Montpellier 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 gesprochener 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 synesthetischer Bezug.

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

^{NL} 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 Legron • 2009
 2. Stephanie Damiatisch, *Catalogue The Art of Becoming*, Catalogue • Florian Schmidt • Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, 2014
 3. Zitiert von Giovanna Zappalä in ihrem Vorwort zu Carla Lonzi, *Autoportrait*, Jm ringlet, 2012
 4. Philip Guston, *Philip Guston: Collected Writings, Lectures, and Conversations*, Unité of California Press, Clark Coolidge, 2011
 5. Henri Maldiney, *L'art, état de l'être*, « La perception d'une œuvre d'art est toute de saisissement », Editions compact, 1993





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



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

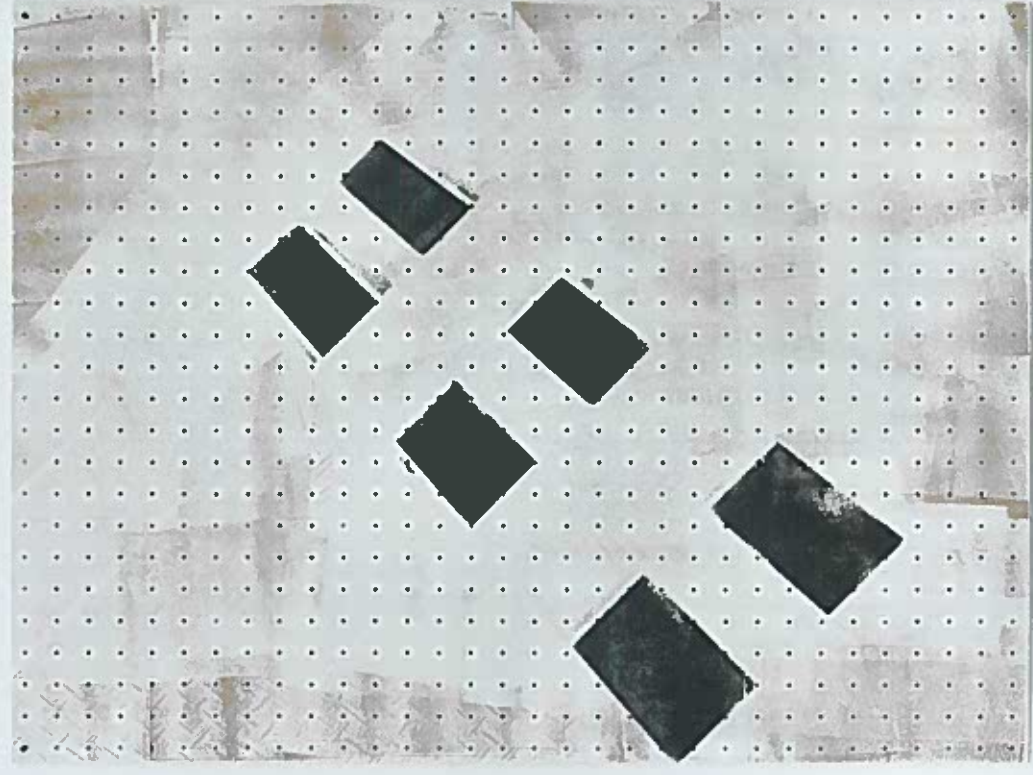
Thomas Fougetrol est né en 1965 à Valence. Il vit et
travaille à New York et Paris. / Thomas Fougetrol
ist 1965 in Valence geboren. Er lebt und arbeitet in
New York und Paris.

Nadira Husain, *La Danse du Haricot*, 2016
Tempera, Impression digitale et sérigraphie sur
toile / Tempera, Digitalprint und Siebdruck auf
Leinwand, 100 x 75 cm



Nadira Husain est née en 1980 à Paris. Elle vit et
travaille à Berlin. / Nadira Husain ist 1980 in Paris
geboren. Sie lebt und arbeitet in Berlin.

Shila Khatami, *Strasse*, 2013
Laque sur Isorel / Lack auf Hartfaserplatte,
80 x 50 cm



Shila Khatami est née en 1976 à Sarrebruck.
Elle vit et travaille à Berlin. / Shila Khatami ist
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

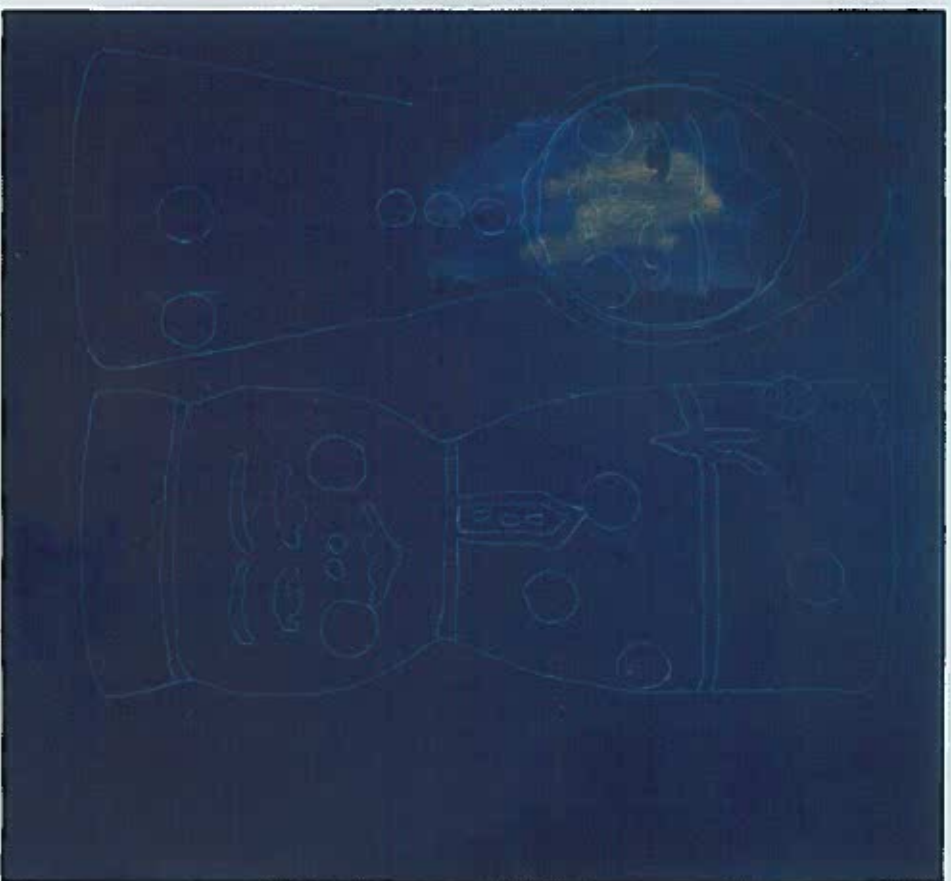
Daniel Lergon est né en 1978 à Bonn. Il vit et
travaille à Berlin. / Daniel Lergon ist 1978 in Bonn
geboren. Er lebt und arbeitet in Berlin.



Nadia Lichtig, *Headless #7a*, 2017
Encre, charbon et impression sur toile / Tinte,
Kohle und Druck auf Leinwand, 41 x 32 cm

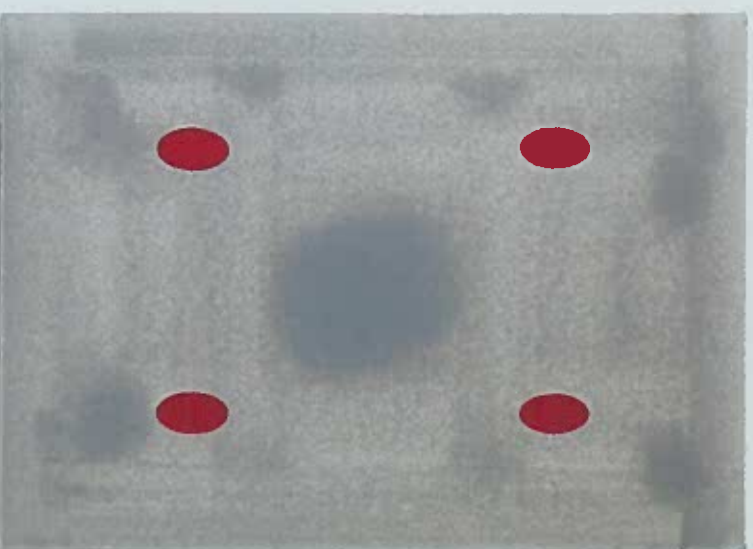
Nadia Lichtig est née en 1973 à Munich. Elle vit
et travaille à Montpellier. / Nadia Lichtig ist 1973
in München geboren. Sie lebt und arbeitet in
Montpellier.

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

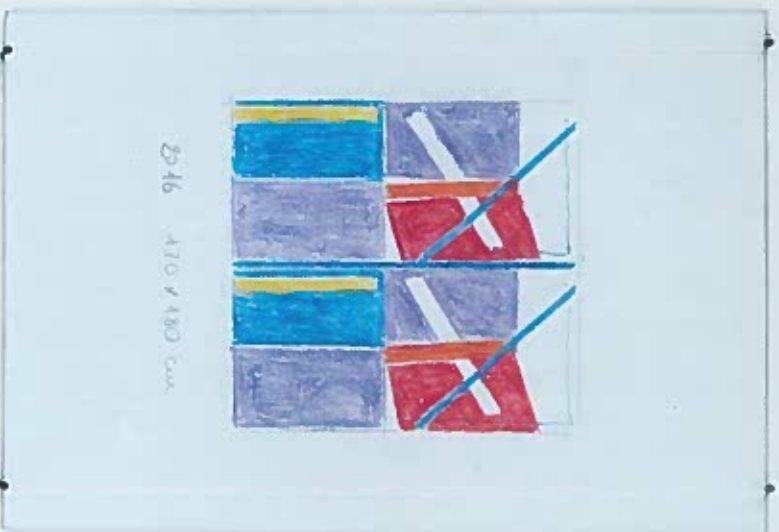


Alexander Lieck est né en 1967 à Berlin. Il vit et
travaille à Berlin. / Alexander Lieck ist 1967 in
Berlin geboren. Er lebt und arbeitet in Berlin.

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

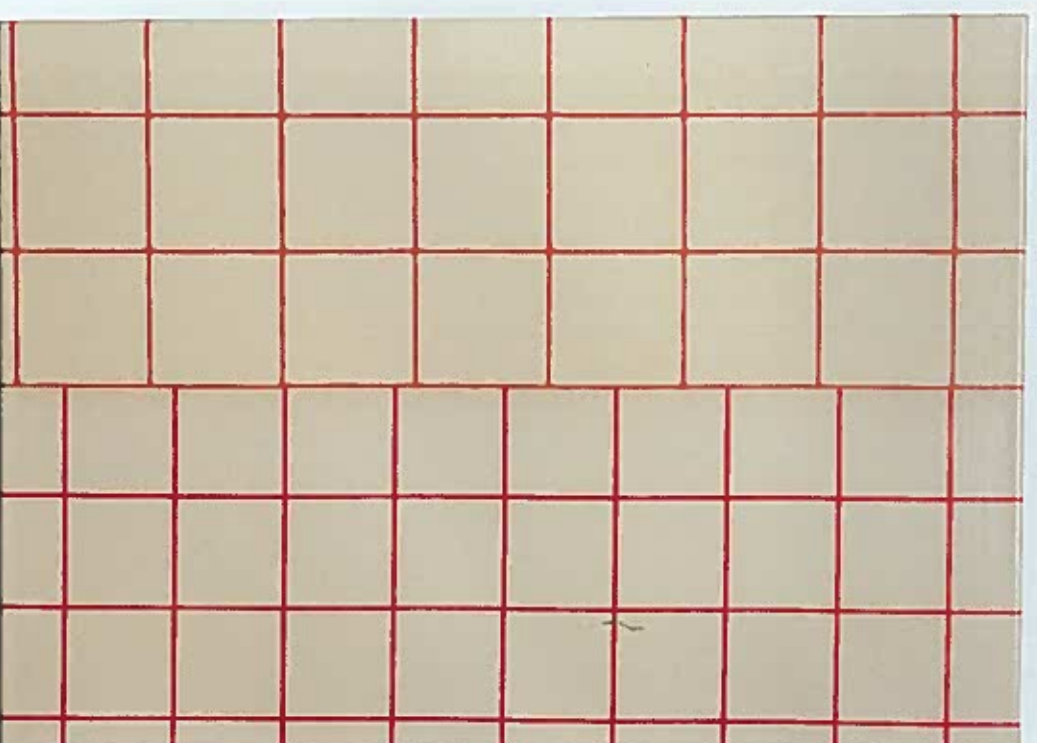


Emmanuel Van der Meulen est né en 1972 à
Paris. Il vit et travaille à Paris. / Emmanuel Van
der Meulen ist 1972 in Paris geboren. Er lebt und
arbeitet in Paris.



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, *FTPTG #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.

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

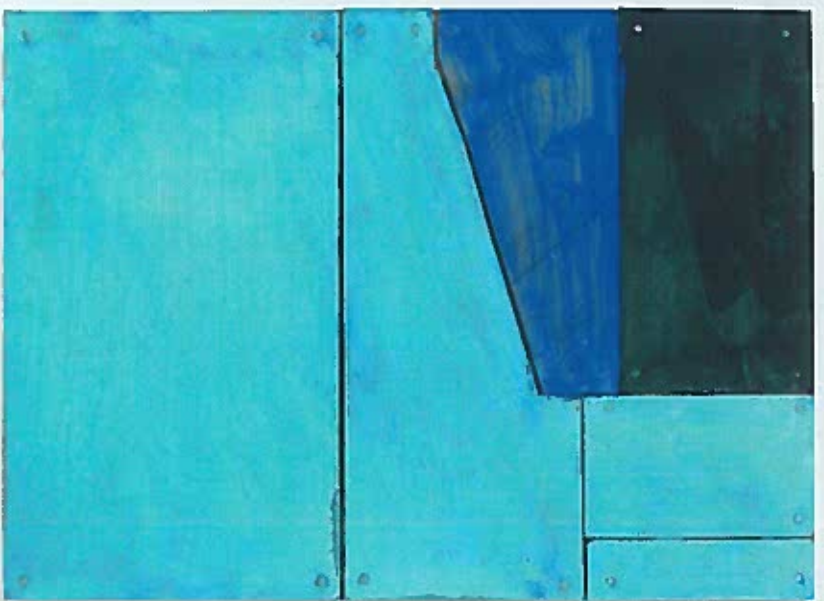


Samuel Richardot est né en 1982 à Aurillac. Il vit et travaille à Paris et en Auvergne. / Samuel Richardot ist 1982 in Aurillac geboren. Er lebt und arbeitet in Paris und in der Auvergne.

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

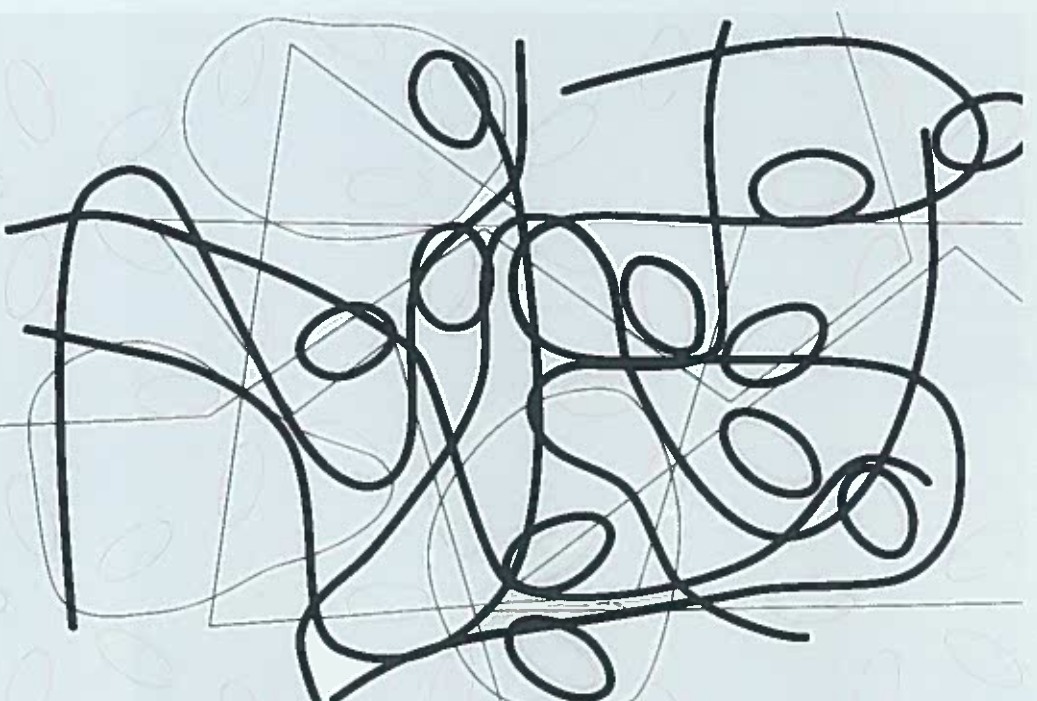


Giovanna Sarti est née en 1967 à Cervia et vit et travaille à Berlin et Cervia (Italie). / Giovanna Sarti ist 1967 in Cervia geboren. Sie lebt und arbeitet in Berlin und Cervia (Italien).



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

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



Katharina Schmidt, Plan nach #10-194, 2011
Posten, 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, Z, 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



Stefanie von Schroeter est née en 1971 à Karlsruhe.
Elle vit et travaille à Berlin. / Stefanie von Schroeter
ist 1971 in Karlsruhe geboren. Sie lebt und arbeitet
in Berlin.

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.



Vue de l'exposition, Maison de Heidelberg

pective des décisions prises est
lignée par le caractère compo-
de l'exposition. Et peut-être que
te ouverture est en rapport avec
discours que nous avons appris
féminisme et dont nous pouvons
ore tirer des enseignements. Par
mple, le transfert du concept de
formance de Judith Butler à l'art
la peinture ouvre de nouvelles
spectives sur l'image de l'artiste.
lieu d'une identité stable et d'une
iture reconnaissable, on peut
iginer une identité changeante,
verte et en quête. Si l'on s'écarte
l'idée de l'artiste comme fort et
ginal, à mon avis, beaucoup de
velles possibilités se présentent
ir l'art et pour la peinture.

La critique d'art Carla Lonzi a dit
référence au féminisme qu'il était
ir elle l'occasion d'obtenir son
roit de recommencer à zéro ».³
nets cette idée en relation avec
tableaux montrés ici. Ils ont tous
ouverture, la capacité de rendre
sible le doute, de nouvelles
éalogies, de nouveaux départs,
ont un caractère « inachevé ». En
tique, la peinture déploie son
entiel dans le temps qu'on passe
c elle. Le temps passé en atelier
met des expériences nomades,
rchiques, sans raison. La
nture est « jouée » et non « pen-
», c'est un jeu empirique qui
se par l'engagement du corps,
partir duquel se développent
approches qui permettent à un
iveau langage d'émerger. C'est
irquoi j'appelle la peinture *per-
native*. Je vois la peinture comme
processus qui tient compte des
ncidences, de l'imprévu, de
attendu, qui permet de laisser
gir des impuretés. Si on essaie de
ier une image, cela ne fonc-
ne généralement pas très bien,
is ce qui peut être alors intéres-
t est ce qui ne fonctionne pas,
t-à-dire ce qui nous surprend,
attendu. Philip Guston l'a for-
lé une fois ainsi : « When you're
he studio painting, there are a
of people in there with you – your
chers, friends, painters from
:ory, critics... and one by one if
're really painting, they walk
. And if you're really painting you
k out. »⁴

^{K5} *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 ?*

^{NL} 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 phénoménologie 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.

^{L5} *D'où vient le titre « Unfinished Sympathy » ?*

^{NL} À l'origine, je voulais appeler l'exposition « Unachievements ». Lorsque m'a été donné l'occasion de montrer 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 Bouyjou

Remerciements / *Danksagung*
Nadine Gruner, 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 Brolly, Paris; Galerie M+R Fricke, Berlin; Galerie Klemm's, Berlin; Galerie Christian Lethert, Köln; New Galerie, Paris; Galerie Tanja Pol, München; Galerie Praz-Delavallade, Paris; PSM Gallery, Berlin; Galerie Joseph Tang, Paris.

Crédits Photos / *Fotonachweis*
Christian Bouyjou, Thomas Brun (C. Dupaquier), 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 Damilantisch, Catalogue *The Art of Becoming*, Catalogue « Florian Schmidt », Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, 2014.
3. Cité par Giovanna Zappetti dans sa préface à Carla Lonzi, *Autoportrait*, Jip Ringler, 2012.
4. Philip Guston, *Philip Guston: Collected Writings, Lectures, and Conversations*, University of California Press, Clark Coolidge, 2011.
5. Henri Maldiney, *L'art, éclair de l'être*. « La perception d'une œuvre d'art est toute de satisfaction », 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 courbes 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 Fougeirol « enregistre » 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 Nadira 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 Khatami 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, reprenant 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 violette, 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 *Toledôt* d'Emmanuel Van der 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 structurations variées. Son tableau se nomme *12-11-10*. 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 entretiennent 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 culmina 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