

FROM PRE-TEXT TO PAINTING

VON DER TEXT-SKIZZE ZUM GEMÄLDE

DU PRÉ- TEXTE AU TABLEAU

Tristan
Trémeau

(en) NADIA LICHTIG's latest paintings (2013–2014), from the series *It's All Gone* and *Myodesopies* to the most recent and ongoing *Pictures of Nothing*, have the appearance of liquefied surfaces where the uppermost layers of markedly watered-down oil paint sink through the previous layers so as to render the latter partially visible. The effect obtained is one of fluid mists or cloudbursts created by the chromatic and brushstroke gestures in the lower layers.

Such effects tie together, metaphorically, the production process of the painting – or of the image¹ – and a natural phenomenon, hence referring to landscape and sensory dimensions which, at first glance and *prima facie*, prompt reflection about the abstract nature of the finished works. Traces and fragments of veiled or recaptured signs of the process of creation, (re)appearing or having entered in the end, punctuating the surface of the paintings, seem furthermore to bear witness to a relationship between painting and writing whilst implying effects of contradiction and differentiation, in terms of craftsmanship, between various modes of application and spatialisation of brushstroke and signs.

These two dimensions, of naturalisation on the one hand and of differentiation on the other, point to the at least hundred-year-old history of abstraction in painting, thereby placing Nadia Lichtig's approach within the continuum of the research by pioneers of abstraction such as Kandinsky. Nadia lived and grew up in Munich close to the place and the memory of the art laboratory, in the material and in the theoretical sense, of *Der Blaue Reiter*, but also alongside symbolism, expressionism and Central European fauvism, as

1. Being French, I use the term 'painting' rather than 'image', which is closer to German (*Bild*) and which Nadia Lichtig uses in order to qualify, to name a group, as well as a representational means uniting both: material (medium, techniques, work surface) and symbolic (the image, the representation) dimensions. Ultimately, no doubt, we refer to the same thing, but these cultural differences regarding concepts relative to the painting and to the image, to the painting as an image and to the image as a painting, would warrant some reflection in order to consider and discuss the different approaches to painting, to the picture, to the image in the pictorial surface and beyond, in French, in German and in English, for instance (in English one refers to the 'painting' or the 'picture' whereas the notion of 'tableau', still present and used in French, refers to 'tableau vivant', which has nothing or very little to do with the less specialised use of 'tableau' in French).

(de) NADIA LICHTIG's jüngste Gemälde (2013–2014) aus den Serien *It's all gone*, *Myodesopies* und der immer noch fortgesetzten *Pictures of Nothing* stellen sich dar wie wässrige Flächen, auf denen die obersten, stark verdünnten Schichten des Ölgemäldes diejenigen bewahren, teilweise sichtbar lassen, die ihnen vorangingen. So erzielen sie – unter dem chromatischen und gestischen Einfluss früherer Schichten – den Effekt von Wolken oder reißendem Wasser.

Diese Wirkungen setzen metaphorisch den Schaffensprozess des Gemäldes – oder Bildes¹ – einem natürlichen Phänomen gleich, verweisen auf landschaftliche Dimensionen und Sinneseindrücke, die auf den ersten Blick der Abstraktion vollendeter Werke nicht widersprechen. Brocken, Fragmente von verborgenen, überlebten Zeichen des Schaffensprozesses, wieder aufgetaucht oder final eingeschrieben, die Oberfläche der Gemälde betonend, scheinen andererseits die Beziehung zwischen Malerei und Schrift zu bezeugen. Dabei implizieren sie die Wirkungen von Kontradiktion und Differenzierung verschiedener Applikationsweisen und der Verräumlichung von bildlicher Gesten und Zeichen.

Diese beiden Dimensionen – Naturalisierung und Differenzierung – verweisen zum einen auf eine über hundertjährige Geschichte der malerischen Abstraktion und schreiben Lichtigs Herangehensweise in die Kontinuität der Pioniere der Abstraktion wie Kandinsky ein. Sie wuchs in München auf, lebte dort in räumlicher wie geistiger Nähe, sowohl im künstlerischem Empfinden als auch im theoretischen Verständnis, zum

1. Als Franzose verwende ich lieber den Begriff „tableau“ (Gemälde) als „image“ (Bild, Abbild), was dem deutschen „Bild“ mehr zu entsprechen scheint und von Nadia Lichtig verwendet wird, um sowohl ein Ensemble als auch ein Dispositif der Repräsentation, das materielle (Halterung, Techniken, kunstvolle Oberfläche) und symbolische (Vorstellung, Darstellung) Dimensionen vereint, benennen und qualifizieren zu können. Letzten Endes sprechen wir von derselben Sache, doch bedürften diese kulturellen Unterschiede hinsichtlich der Begriffe „Gemälde“ und „Bild“, vom „Gemälde als Bild“ und vom „Bild als Gemälde“ einer näheren Betrachtung, um über die verschiedenen Annäherungen an Malerei/Gemälde/Bild auf dem Gebiet der Malerei auf Französisch, Deutsch und Englisch reflektieren respektive diskutieren zu können (im Englischen zum Beispiel spricht man von „painting“ oder „picture“, die aus dem Französischen erhaltene und verwendete Bezeichnung „tableau“ wird im Zusammenhang des „tableau vivant“ [lebendes Bild, Begriff aus der Theatersprache] verwendet, was nichts oder nur wenig mit dem weniger spezialisierten Gebrauch des Wortes „tableau“ im Französischen zu tun hat).

(fr) LES RÉCENTS TABLEAUX de Nadia Lichtig (2013–2014), des séries *It's all gone*, *Myodesopies* et l'actuelle en cours *Pictures of Nothing*, se présentent tels des surfaces aqueuses, où les dernières couches de peinture à l'huile très délayée préservent partiellement visibles celles qui les ont précédées, occasionnant des effets de nuées ou de torrents sous l'influence chromatique et gestuelle des couches antérieures.

Ces effets assimilent métaphoriquement le processus de production de la forme du tableau – ou de l'image¹ – à un phénomène naturel, renvoyant à des dimensions et des sensations paysagères qui ne contredisent pas l'abstraction, au premier regard manifeste, des œuvres achevées. Des bribes, des fragments de signes enfouis ou rescapés du processus de création, (ré)apparus ou inscrits *in fine*, ponctuant la surface des tableaux, paraissent par ailleurs témoigner d'une relation entre peinture et écriture tout en impliquant des effets de contradiction et de différenciation, sur un plan factuel, entre différents modes d'application et de spatialisation du geste pictural et du signe.

Ces deux dimensions, de naturalisation et de différenciation, renvoient à une histoire au moins centenaire de l'abstraction picturale, inscrivant la démarche de Nadia Lichtig dans la continuité des recherches de pionniers de l'abstraction tel Kandinsky – elle a vécu et grandi à Munich, dans la proximité et la mémoire du laboratoire esthétique, tant sensible que théorique, du *Blaue Reiter*, mais aussi du symbolisme, de l'expressionnisme et du fauvisme d'Europe Centrale, dont on retrouve trace dans ses petits formats antérieurs, les *Memory Gardens* de 2010–2011 –,

1. Le Français que je suis emploie plus volontiers le concept de tableau que celui d'image, semble-t-il plus propre à l'allemand (Bild) et utilisé par Nadia Lichtig, pour qualifier, nommer un ensemble, autant qu'un dispositif de représentation unissant dimensions matérielles (support, techniques, surface ouvragée) et symboliques (l'image, la représentation). Au bout du compte, nous parlons sans doute de la même chose, mais ces différences culturelles de concepts relatifs au tableau et à l'image, au tableau comme image et à l'image comme tableau, mériteraient un approfondissement pour penser, discuter les différentes approches de la peinture/du tableau/de l'image dans le champ pictural et au-delà, tant en français, en allemand qu'en anglais par exemple (en anglais, l'on parlera de painting ou de picture, quand la notion de tableau, préservée et utilisée du lexique français, renvoie au « tableau vivant », ce qui n'a rien ou peu à voir avec l'usage moins spécialisé du mot tableau en français).

her preceding smaller work, namely *Memory Gardens* (2010–2011), attests. Indeed, these influences are borne out of possibly synaesthetic but above all problematic, deconstructive and critical lines of inquiry about relationships between painting, poetry and music after Mallarmé's dissociation from Symbolism, a distance which was later emphasised by the Cubists and the Futurists and thereafter by the Constructivists and the Dadaists.

Beyond this, two sources, two desires seem to inspire Nadia Lichtig's paintings and likewise her methodology, which includes, since her early works dating back to the start of the twenty-first century, experimentation with poetry, voice, sound and music: a tendency towards the emancipation of the painting and of the unexpected and the excessive that the painting process may contain and bring forth relative to that which has originated it, namely metonymic and fragile fragments of lived and felt experiences, of transmissions of narratives of exile, of family migrations, such as her sound pieces allow us to make out; those in which she proceeds by associative and analogical concatenation whilst playing upon differentiations at the levels of sound and meaning of words belonging to different linguistic sources – those of her family and personal history: German, Czech, Serbian, French, English – that is to say, the other essential driving force in her work.

The latest paintings bear witness to a desire to go beyond that which in the sound pieces is still relatively sayable and comprehensible – that is, the play *of* and *on* language in all its capacity to carry within and to preserve effects of meaning despite the multilingualism and polysemy generated by each word and above all by its consonantal and alliterative concatenations, the better to produce a surface whose pictorial consistency is teeming with sensations and also to create an autonomous, sensitive place. That being so, a number of previous works maintained a link with their pre-texts – those sequences of words derived from different stories and languages – in their visible processes and foregrounding, both visually and by touch, differentiations of design and fabrication, of cut-outs and stencil effects or even of pixelation of template paintings put through the sieve of an ink-jet printing. No doubt it was necessary to go through this process, through this metaphoric acquaint-

„ästhetischen Labor“ des Blauen Reiters, aber auch des Symbolismus, Expressionismus und Fauvismus Mitteleuropas, deren Spuren sich wiederfinden in ihren früheren kleinen Formaten, den *Memory Gardens* aus den Jahren 2010–2011. Zum anderen verweisen sie auch auf mitunter synästhetische, hauptsächlich aber problematische, dekonstruktivistische und kritische Befragungen der Beziehungen zwischen Malerei, Dichtung und Musik, die hervorgehen aus der Distanzierung Mallarmés vom Symbolismus und die verstärkt bei den Kubisten und Futuristen, später bei Konstruktivisten und Dadaisten, zum Ausdruck kommen.

Darüber hinaus scheinen zwei Quellen, zwei Sehnsüchte, Lichtigs Malerei ebenso wie die Gesamtheit ihres künstlerischen Weges, der seit ihren Anfängen in den frühen 2000er-Jahren poetisches, vokales, akustisches und musikalisches Experimentieren einschließt, anzutreiben: das Streben nach einer Autonomisierung des Gemäldes und nach dem, was der Prozess des Malens enthalten und an Unerwartetem im Exzess geschehen lassen kann. Dies steht in Beziehung zu der anfänglichen Motivation, in diesem Fall metonymische und fragile Fragmente, die eigenen emotionalen Erfahrungen entspringt oder auf Berichte der Familie über Exil und Umsiedlungen zurückgeht. Von diesen zeugen vor allem die akustischen Stücke, bei denen sie mit einer assoziativen und analogen Methode Verkettungen herstellt und dabei akustische und bedeutungsrelevante Differenzierungen der Wörter, die aus verschiedenen Sprachquellen stammen – jenen ihrer familiären und persönlichen Geschichte: Deutsch, Tschechisch, Serbisch, Französisch, Englisch –, einsetzt, die einen weiteren treibenden Bestandteil ihrer Arbeit darstellen.

Die jüngsten Gemälde sind von dem Drang geprägt, über das hinauszugehen, was in der akustischen Arbeit verhältnismäßig sagbar und verständlich bleibt – soweit das Spiel mit und über die Sprache, trotz der aus jedem Wort und insbesondere den konsonanten oder aliteralen Wortverknüpfungen entstehenden möglichen Vielsprachigkeit und Mehrdeutigkeit, Bedeutungseffekte fassen und bewahren kann –, um zu einer von Empfindungen durchtränkten Bildsubstanz zu gelangen und eine autonome Sinnenwelt zu schaffen. Zahlreiche frühere Gemälde hinge-

mais aussi des questionnements éventuellement synesthésiques mais surtout problématiques, déconstructifs et critiques relatifs aux relations entre peinture, poésie et musique, nés de la distanciation mallarméenne vis-à-vis du symbolisme, accentués par les cubistes et les futuristes, puis par les constructivistes et les dadaïstes.

Au-delà, deux sources, deux désirs semblent motiver les tableaux de Nadia Lichtig, aussi bien que l'ensemble de sa démarche qui inclut, depuis ses débuts au tournant des années 2000, des expérimentations poétiques, vocales, sonores et musicales: le souci d'une autonomisation du tableau, et de ce que le processus pictural peut contenir et faire advenir d'inattendu et en excès par rapport à ce qui en a motivé la mise en route, en l'occurrence des fragments métonymiques et fragiles d'expériences vécues et sensibles, de transmissions de récits d'exils et de déplacements familiaux, dont témoignent principalement ses pièces sonores, pour lesquelles elle opère par enchaînements sur un mode associatif et analogique tout en jouant des différenciations sonores et significatives de mots provenant de différentes sources linguistiques – celles de son histoire familiale et personnelle: allemand, tchèque, serbe, français, anglais –, soit l'autre élément moteur, essentiel, de son travail.

Si les plus récents tableaux témoignent d'un désir d'excéder ce qui dans le travail sonore demeure relativement dicible et compréhensible – le jeu de langage et sur le langage, dans ce qu'il peut contenir ou préserver d'effets de significations, malgré le multilinguisme et la polysémie née de chaque mot et, surtout, de leurs enchaînements consonants ou alitérants –, pour parvenir à un plan de consistance picturale gorgé de sensations et créer un lieu sensible autonome, nombre de tableaux antérieurs préservaient un lien avec leurs pré-textes – ces enchaînements de mots issus de différents récits et langues –, dans leurs processus visibles et marquants visuellement autant que tactilement des différenciations de plans et de factures, de découpes et d'effets de pochoir, ou encore de pixellisation de tableaux tramés passés au tamis d'une impression jet d'encre. Il fallait sans doute en passer par là, par cette accointance métaphorique entre les processus de différenciation des mots et de différenciation des couches et des procédés picturaux (sur un mode assez proche

ance between the processes of differentiation of words and those of differentiation of the layers and pictorial techniques (in a manner quite similar to the braidings of a François Rouan and his sustained combination of processes of differentiating images at the level of their aesthetic and cultural range on the one hand and processes of division, of differentiation and displacement of pictorial techniques within the painting on the other), in order to grow progressively detached from the sources, as illustrated in Nadia's collection of stories of travels through landscapes at the time of family exiles, which attained form and oneiric expression in the small paintings of the *Memory Gardens* series.

To paint on the basis of and against backgrounds of fragments, of leftovers of paint as well as of language, of individual and collective narratives, of forms, images, signs and words worn out for having been used intensely and to the point of reification if not salvaged, – be it in a ruinous or ghost-like state – of experiences, of actual life subjected to and undergone sudden liberating displacements, of trauma or of crisis, is a motif, a frequent motivation after World War II, of painters (from Cy Twombly and Simon Hantaï to Frédéric Diart, through Bernard Réquichot, Öyvind Fahlström, Thomas ou, in a different way, Sigmar Polke and Christopher Wool) and of writers and poets (Maurice Blanchot, Ghérasim Luca, Gil J. Wolman, François Dufrêne, W. G. Sebald) as well as musicians (*Fragmente-Stille, an Diotima* by Luigi Nono being perhaps the most striking example, both in a programmatic and paradigmatic sense).

Halfway through the 1990s, Marie-José Mondzain appeared to identify a large proportion of these practices, in the pictorial sphere, to 'melancholy discourses' in works which put forward, 'in the name of an irreparable lack',² the 'emblems of the lack and the emptiness' bringing face to face the tearing apart, the rupture and the open-endedness, the amorphous even, the fragment and the ruins of gestures, of language, of painting, of unitarian and totalising shapes, and the 'idolising ceremonies (...), iconic dreams and iconophile

2. The pointless mourning affecting many individuals since the emergence of Romanticism – poetry and Hölderlin's crisis constituting the fundamental and founding references, along with the paintings of Caspar David Friedrich.

gen wahren visuell und taktil eine Verbindung zu ihren „prä-textes“, den Textskizzen – diesen Aneinanderreihungen von aus verschiedenen Berichten und Sprachen stammenden Wörtern – mit ihrem ablesbaren, markanten Prozedere der Differenzierung von Aufbau und Gliederung, Zuschnitten und Schabloneneffekten oder Verpixelung von Rasterbildern im Siebcharakter eines Tintenstrahldrucks. Zweifellos muss der Weg über diese metaphorische Beziehung einer Differenzierung der Wörter einerseits und der Bildschichten und Arbeitsprozesse andererseits führen (nach einer Art und Weise, die den „Tressagen“, den abstrakten Collagen aus zerschnittenen und wieder zusammengeflochtenen Papieren eines François Rouan, verwandt ist, der unaufhörlich den Prozess der Differenzierung der Bilder in ihrer ästhetischen wie kulturellen Reichweite und den Prozess der Gliederung, Differenzierung und Verschiebung der malerischen Verfahren innerhalb eines Bildes kombiniert). Nur so kann nach und nach eine Loslösung von den Ursprüngen stattfinden – den Berichten der Familie über die Durchquerungen der Landschaften auf dem Weg ins Exil, die von Lichtig zusammengetragen wurden und onirischen Ausdruck fanden in den kleinen Gemälden der Serie *Memory Gardens*.

Ausgehend von Fragmenten und den Resten zu malen, die so von der Malerei und der Sprache bleiben, von individuellen und kollektiven Berichten, von durch intensiven Gebrauch abgegriffenen, vergegenständlichten oder überlebten, ruinierten oder düsteren Formen, Bildern, Zeichen und Wörtern, von Erfahrungen, von Erlebtem – jäh erlittenen Vertreibungen oder befreiendem Exil –, von Traumata oder Krisen, ist seit dem Zweiten Weltkrieg Motiv und ständig wiederkehrender Beweggrund von Malern (von Cy Twombly und Simon Hantaï bis zu Frédéric Diart über Bernard Réquichot, Öyvind Fahlström, Thomas oder, anders, Sigmar Polke und Christopher Wool), Schriftstellern und Dichtern (Maurice Blanchot, Ghérasim Luca, Gil J Wolman, François Dufrêne, W. G. Sebald) und Musikern (wie Luigi Nono, dessen *Fragmente-Stille, an Diotima* vielleicht das treffendste, zugleich programmatische wie paradigmatische Beispiel ist).

Marie-José Mondzain setzte Mitte der 1990er-Jahre einen Großteil dieser Praktiken auf dem Gebiet der Malerei gleich mit

des tressages d'un François Rouan, qui ne cesse de combiner processus de différenciation des images dans leurs portées esthétiques et culturelles et processus de division, de différenciation et de déplacement des procédés picturaux au sein du tableau), pour pouvoir, progressivement, assumer un détachement avec les sources – les récits de traversées de paysages lors d'exils familiaux, recueillis par Nadia Lichtig, qui trouvèrent forme et expression oniriques dans les petits tableaux de la série *Memory Gardens*.

Peindre sur base, et sur fond de fragments, de ce qui reste, tant de la peinture que du langage, de récits individuels et collectifs, de formes, d'images, de signes et de mots usés par usage intensif et réifiant ou bien rescapés, ruinés ou spectraux, d'expériences, de vécus soumis à de subi(t)s ou émancipateurs déplacements, de traumatismes ou de crises, est un motif, une motivation fréquente, depuis la Deuxième Guerre mondiale, de peintres (depuis Cy Twombly et Simon Hantaï jusqu'à Frédéric Diart, en passant par Bernard Réquichot, Öyvind Fahlström, Thomas ou, différemment, Sigmar Polke et Christopher Wool), d'écrivains et de poètes (Maurice Blanchot, Ghérasim Luca, Gil J Wolman, François Dufrêne, W. G. Sebald), comme de musiciens (*Fragmente-Stille, an Diotima* de Luigi Nono en est peut-être l'exemple le plus frappant, à la fois programmatique et paradigmatique).

Au milieu des années 1990, Marie-José Mondzain semblait identifier une grande partie de ces pratiques, dans le champ pictural, à des « discours de la mélancolie » dans des œuvres qui privilégient, « au nom d'un manque irréparable² », les « emblèmes du manque et de la béance », opposant la déchirure, l'ouverture et l'inachèvement, voire l'informe, le fragment et la ruine du geste, du langage, de la peinture, de la forme unitaire et totalisante, aux « cérémonials idolâtres (...), rêves iconiques et ambitions iconophiles » que l'auteure identifiait au Pop Art et à ses suites³.

2. Le deuil sans objet qui affecterait nombre de sujets occidentaux depuis le Romantisme – la poésie et la crise d'Hölderlin étant des repères fondamentaux et fondateurs, aussi bien qu'autrement la peinture de Caspar David Friedrich.

3. Marie-José Mondzain, dans l'introduction de son livre *Image, icône, économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1996.

ambitions' which the author, Mondzain, identified with Pop art and its derivations.³

Since the 1960s, the works by Simon Hantaï, which are of particular interest to Nadia Lichtig, have been emblematic of this crisis, and all the more so his last digital works finished in 2001 at Fresnoy in Tourcoing.

They are based on transfers and digital prints of photographic reproductions of his old work; they are mere bluish and dotted vestiges of the unmade basic structure of the pictorial surface. Taking as a point of departure his own work already bearing the marks of the fragmentation and 'star-like' appearance process undergone by the paint through time, Hantaï would thus highlight a melancholy characteristic of progressing time, observable in Warhol's distressed serigraphic images and thereafter in the New York appropriationists' images which Craig Owens had pointed out when speaking of 'fragments or ruins to be deciphered', referring to the works of Troy Brauntuch.⁴

These allegorical dimensions can be found in Nadia Lichtig's prominent cut-outs in paintings of 2012 and 2013 and in her ink-jet prints harking back, in part, to an heir of appropriationism and of a Warholian Pop Art perceived as being entropic and melancholy, Christopher Wool. But in Nadia Lichtig's oeuvre, there is no place for postmodern discourse on the reifying and destructive effects of technical reproducibility standing against a modernist vision of painting as a privileged place and exercise of originality and authenticity.

The main issue is being able to consider and to work on the substance itself, the very stuff of life, of painting and of language to the extent that they are fidgety, that they are *a priori* imperfect in their 'reprieve, demurrals, slow delivery, polyphony of meaning and of languages'⁵ in the processes of transcription, mediation, and articulation of words, gestures and sensations either actually lived

3. Marie-José Mondzain, in the introduction to her book *Image, icône, économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1996.

4. Craig Owens, 'The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism' (two parts), in: *October*, MIT Press, Spring and Summer 1980.

5. Excerpt from a note by Nadia Lichtig, Paris, June 2014.

„Abhandlungen über Melancholie“ in Werken, die „im Namen eines irreparablen Defizits“² die „Sinnbilder von Mangel und Gespaltenheit“ privilegieren und Riss, Öffnung und Unfertigkeit, sogar Formlosigkeit, Fragment und Zerfall von Geste, Sprache, Malerei, vereinheitlichender und totalisierender Form, den „abgöttischen Ritualen [...], ikonischen Träumen und ikonophilen Ambitionen“ gegenüberstellen, die die Autorin mit der Pop Art und ihren Spielarten gleichsetzt.³

Die Werke von Simon Hantaï aus den 1960er-Jahren, die für Lichtig von Bedeutung sind, sind beispielhaft für diese Krise. In stärkerem Maß aber noch sind es seine jüngsten digitalen Arbeiten, die im Jahr 2001 in „Le Fresnoy“ (Nationales Studio für zeitgenössische Kunst) in Tourcoing entstanden: Auf der Basis von Transfers und Digitaldrucken fotografischer Reproduktionen seiner früheren Werken zeigen seine letzten Bilder nur noch angedeutete, bläulich-rote Überreste der unwirklich erscheinenden Rasterstruktur der Bildkomposition. Von seinen eigenen, bereits von den Prozessen der Fragmentierung und „Zersprenkelung“ geprägten Werken ausgehend, hob Hantaï einen melancholischen Grundzug der Epoche hervor, der sich bereits in den abgestuften Serigrafien Warhols und später in den Werken der New Yorker Appropriation Art abzeichnete – wie Craig Owens deutlich machte, als er angesichts der Werke von Troy Brauntuch über die „zu enträtselnden Fragmente oder Trümmer“ sprach.⁴

Diese allegorischen Dimensionen finden sich in den akzentuierten Zuschnitten der in den Jahren 2012 und 2013 entstandenen Bildern Lichtigs und in ihren Tintenstrahldrucken wieder, die zum Teil auf Christopher Wool verweisen, einen Erben der Appropriation Art und einer als entropisch und melancholisch wahrgenommenen Warhol'schen Pop Art. Im Œuvre Lichtigs aber geht es nicht um postmoderne Diskurse über die verdinglichenden

2. Die grundlose Trauer bestimmte zahlreiche abendländische Sujets seit der Romantik, deren grundlegende Meilensteine und Initiatoren die Dichtung und Krise Hölderlins ebenso sind wie die Malerei von Caspar David Friedrich.

3. Marie-José Mondzain, in der Einleitung zu ihrem Buch *Image, icône, économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, aus der Reihe „L'ordre philosophique“, Paris 1996.

4. Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“ (zwei Teile), in: *October*, MIT Press, Frühjahr und Sommer 1980.

Depuis les années 1960, les œuvres de Simon Hantaï, qui importent beaucoup à Nadia Lichtig, sont exemplaires de cette crise, et plus encore ses derniers travaux numériques, réalisés en 2001 au Fresnoy à Tourcoing: réalisés à partir de transferts et impressions numériques de reproductions photographiques de ses œuvres anciennes, ces derniers tableaux ne sont plus que des vestiges violacés et en pointillés de la structure-trame déréalisée du plan pictural. En partant de ses propres œuvres, déjà marquées par des processus de fragmentation et d'«étoilement» de la peinture, Hantaï mettait ainsi en évidence un trait mélancolique d'époque, déjà perceptible dans les images sérigraphiques dégradées de Warhol puis dans les images des appropriationnistes new-yorkais – comme l'avait pointé Craig Owens en parlant de «fragments ou de ruines à déchiffrer» au sujet des œuvres de Troy Brauntuch⁴.

Ces dimensions allégoriques, on les retrouve dans les découpes accentuées de tableaux de 2012 et 2013 de Nadia Lichtig et dans ses impressions jet d'encre qui renvoient en partie à un héritier de l'appropriationnisme et d'un Pop Art warholien perçu comme entropique et mélancolique, Christopher Wool. Mais dans l'œuvre de Nadia Lichtig, il n'est pas question de discours postmodernes sur les effets réifiantes et destructeurs de la reproductibilité technique à l'encontre d'une vision moderniste de la peinture comme lieu et exercice privilégiés de l'originalité et de l'authenticité.

L'enjeu est de considérer, de travailler la matière même, la trame même de la vie, de la peinture et du langage dans ce qu'ils ont d'intranquille, de défauts *a priori* dans leur «sursis, délai, retard d'arrivée, polyphonie de sens et de langues⁵», dans les processus de transcription, de médiation et d'articulation des mots, des gestes et des sensations vécus ou recueillis d'autres sujets. Car, comme elle l'écrit si bien, « nous ne coïncidons jamais avec nous-mêmes, ne cessons de disparaître et de réapparaître autrement⁶ ».

4. Craig Owens, «The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism» (deux parties), in: *October*, MIT Press, printemps et été 1980.

5. Extrait d'une note de Nadia Lichtig, Paris, juin 2014.

6. Extrait d'une note de Nadia Lichtig, Paris, juin 2014.

or collected via others. This is because, as Nadia rightly puts it, 'we never coincide with ourselves, never stop disappearing and reappearing under a different guise'.⁶

And the role of the painting – or of the image – is to collect, to condense in the space and the time in which it will belong after completion, those initially negative but indubitably vital dimensions and issues of time-lag, of the impossible coincidence of the present and the unfinished.

Tristan Trémeau is an art critic, doctor of History of Art, exhibition curator, professor at the École supérieure des beaux-arts de Tours (Epcç Esba TALM) at the Académie royale des beaux-arts de Bruxelles (ARBA-ESA) as well as professor at Université Paris 1– Sorbonne.

His first book, *In art we trust: L'art au risque de son économie*, was published in 2011 by Aka/Al Dante (Brussels/Marseilles). His upcoming book, *Agents Doubles*, will be published by Éditions Les Prairies ordinaires (Paris) in May 2015.

Archives of his writings are accessible on his blog: <http://tristantremeau.blogspot.com>.

und dekonstruktivistischen Wirkungen technischer Reproduzierbarkeit gegenüber einer modernistischen Vision der Malerei, die auf dem Privileg von Originalität und Authentizität basiert.

Hauptgegenstand der Arbeiten Lichtigs ist es, die Beschaffenheit der Malerei, der Sprache und die Grundlage des Lebens selbst zu betrachten, zu bearbeiten, in allem, was sie *a priori* an Unruhe, an Unperfektem enthalten, in „ihrer Verschiebung, Verzögerung, Polyphonie der Sinne und Sprachen“,⁵ und dies in den Prozessen der Transkription, Mediation und Artikulation von Wörtern, Gesten, eigenen Empfindungen oder von gesammelten Eindrücken anderer Personen. Denn, wie sie selbst treffend schreibt, „wir stimmen nie mit uns selbst überein, hören nicht auf, zu verschwinden und anders wieder aufzutreten“.⁶

Und beim Gemälde – beim Bild – geht es gerade um das Sammeln, das Zusammenfassen in Raum und Zeit dieser ursprünglich negativen, aber letztlich existenziellen Dimensionen und Problematiken der Ungleichzeitigkeit, der unmöglichen Koinzidenz in der Gegenwart und innerhalb des „Unvollendetseins“.

Tristan Trémeau promovierte im Fach Kunstgeschichte. Er ist Kunstkritiker, Ausstellungskurator und Professor an der École supérieure des beaux-arts in Tours (Epcç Esba TALM), und an der Académie royale des beaux-arts in Brüssel (ARBA-ESA) und lehrt an der Sorbonne in Paris.

Sein erstes Buch *In art we trust: L'art au risque de son économie* erschien im Jahr 2011 im Verlag Aka/Al Dante (Brüssel/Marseille). Das nächste wird im Mai 2015 mit dem Titel *Agents doubles* im Verlag Les prairies ordinaires (Paris) erscheinen.

Das Archiv seiner Schriften kann eingesehen werden auf seinem Blog: <http://tristantremeau.blogspot.com>.

Et l'enjeu du tableau – ou de l'image – est de recueillir, de condenser dans l'espace et le temps qui lui seront propres une fois achevé à son terme, ces dimensions et problématiques *a priori* négatives mais proprement vitales du délai, de l'impossible coïncidence au présent et de l'inachèvement.

Tristan Trémeau est critique d'art, docteur en histoire de l'art, commissaire d'expositions, professeur à l'École supérieure des beaux-arts de Tours (Epcç Esba TALM) et à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles (ARBA-ESA) et chargé de cours à l'Université Paris 1– Sorbonne.

Son premier livre, *In art we trust: L'art au risque de son économie*, a paru en 2011 aux éditions Aka/Al Dante (Bruxelles/Marseille). Le prochain, *Agents doubles*, paraîtra en mai 2015 aux éditions Les prairies ordinaires (Paris).

Des archives de ses écrits sont consultables sur son blog: <http://tristantremeau.blogspot.com>.

6. Excerpt from a note by Nadia Lichtig, Paris, June 2014.

5. Auszug aus Aufzeichnungen von Nadia Lichtig, Paris, Juni 2014.

6. Auszug aus Aufzeichnungen von Nadia Lichtig, Paris, Juni 2014.