



NADIA LICHTIG

**PICTURES
OF NOTHING**

KERBER

NADIA LICHTIG

**PICTURES
OF NOTHING**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.
– The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

Gesamtherstellung und Vertrieb
– Printed and published by:
Kerber Verlag, Bielefeld
Windelsbleicher Str. 166–170
33659 Bielefeld – Germany
Tel. +49 (0) 5 21/9 50 08-10
Fax +49 (0) 5 21/9 50 08-88
info@kerberverlag.com

Kerber, US Distribution
D.A.P., Distributed
Art Publishers, Inc.
155 Sixth Avenue, 2nd Floor
New York, NY 10013
Tel. +1 (212) 627-1999
Fax +1 (212) 627-9484

Kerber-Publikationen werden weltweit in führenden Buchhandlungen und Museumshops angeboten (Vertrieb in Europa, Asien, Nord- und Südamerika).
– Kerber publications are available in selected bookstores and museum shops worldwide (distributed in Europe, Asia, South and North America).

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

– All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of the publisher.

KERBER

© 2014 Kerber Verlag, Bielefeld/
Berlin, Künstler und Autoren für
die Werke von Nadia Lichtig

ISBN 978-3-7356-0028-8
www.kerberverlag.com

Printed in Germany

NADIA LICHTIG

PICTURES OF NOTHING

With the kind support
of the Institut Français

INSTITUT
FRANÇAIS



Editorial direction:
Ludwig Seyfarth

Project management,
Kerber Verlag:
Jennifer Albers

Graphic design:
Christian Bouyjou

Photography credits:
All photography
© Cedrick Eymenier,
except pp. 88, 89
© Jean-Paul Planchon,
pp. 10, 47, 52, 87, 91, 92, 93
© Christian Bouyjou,
pp. 8, 9, 11, 48, 49, 50,
51, 68, 69, 87
© Nadia Lichtig

Picture editing:
Christian Bouyjou

Translations:
Texts by Marion Dufour
and Tristan Trémeau:
Monica Lebron
Texts by Heike Fuhlbrügge
and Ludwig Seyfarth:
Heather Allen

Special thanks to:
Christian Bouyjou
Jacques Schönbeck
Ludwig Seyfarth
Heike Fuhlbrügge
Marion Dufour
Tristan Trémeau
Cedrick Eymenier
Jean-Paul Planchon
Marianne Homiridis
Serge Damon
Nathalie Depagniat
Philippe Reitz
Christian Gaussen
Hélène Audiffren
Stéphanie Sobezyk

The sound pieces some texts and
works refer to can be listened to
at www.nadialichtig.com.

NADIA LICHTIG

PICTURES OF NOTHING

Mit freundlicher Unterstützung
des Institut Français

INSTITUT
FRANÇAIS



Herausgeber:
Ludwig Seyfarth

Projektmanagement,
Kerber Verlag:
Jennifer Albers

Grafische Gestaltung:
Christian Bouyjou

Fotonachweis:
Alle Fotos
© Cedrick Eymenier,
außer S. 88, 89
© Jean-Paul Planchon,
S. 10, 47, 52, 87, 91, 92, 93
© Christian Bouyjou,
S. 8, 9, 11, 48, 49, 50,
51, 68, 69, 87
© Nadia Lichtig

Bildbearbeitung:
Christian Bouyjou

Übersetzungen:
Texte von Marion Dufour
und Tristan Trémeau:
Beate Susanne Hanen

Mit besonderem Dank an:
Christian Bouyjou
Jacques Schönbeck
Ludwig Seyfarth
Heike Fuhlbrügge
Marion Dufour
Tristan Trémeau
Cedrick Eymenier
Jean-Paul Planchon
Marianne Homiridis
Serge Damon
Nathalie Depagniat
Philippe Reitz
Christian Gaussen
Hélène Audiffren
Stéphanie Sobezyk

Die akustischen Arbeiten,
auf die sich teils Texte und
Werke beziehen, können
auf www.nadialichtig.com
angehört werden.

NADIA LICHTIG

PICTURES OF NOTHING

Avec l'aimable soutien
de l'Institut Français

INSTITUT
FRANÇAIS



Direction éditoriale:
Ludwig Seyfarth

Coordination éditoriale,
Kerber Verlag:
Jennifer Albers

Design graphique:
Christian Bouyjou

Crédits photographies:
Toutes les photographies
© Cedrick Eymenier,
exceptées pp. 88, 89
© Jean-Paul Planchon,
pp. 10, 47, 52, 87, 91, 92, 93
© Christian Bouyjou,
pp. 8, 9, 11, 48, 49, 50,
51, 68, 69, 87
© Nadia Lichtig

Correction d'image:
Christian Bouyjou

Traductions:
Textes de Heike Fuhlbrügge
et Ludwig Seyfarth:
Catherine Le Gallais

Remerciements:
Christian Bouyjou
Jacques Schönbeck
Ludwig Seyfarth
Heike Fuhlbrügge
Marion Dufour
Tristan Trémeau
Cedrick Eymenier
Jean-Paul Planchon
Marianne Homiridis
Serge Damon
Nathalie Depagniat
Philippe Reitz
Christian Gaussen
Hélène Audiffren
Stéphanie Sobezyk

Les pièces sonores
auxquelles certains textes
et œuvres se réfèrent
peuvent être écoutées sur
www.nadialichtig.com.

NADIA LICHTIG

PICTURES OF NOTHING

Marion Dufour
Heike Fuhlbrügge
Tristan Trémeau
Ludwig Seyfarth

INSTITUT
FRANÇAIS

KERBER ART

FOREWORD

VORWORT

AVANT-PROPOS

Ludwig
Seyfarth

(en) *NADIA LICHTIG's* pictures, installations, sound pieces and song texts are based on subtle and complex processes of translation and transference. Resonating spaces that one can sensually experience arise that are readable on different levels. As an example, the paintings in the series *Pictures of Nothing* seen from an art historical point of view, somewhat remind one of the light-flooded, pictorial spaces of William Turner or the late Monet, where all concrete objects appear dissolved, as if they were almost pictures of nothing. Instead of physical objects, one sees isolated, compositionally carefully distributed lines and linear groupings based on a form of graphic notation, for they concern the transference of song texts into a visual structure. The pictorial space, rather than being only a visual one, is a space of acoustic resonance.

This also applies to *Mille Temps*, a permanent installation by Nadia Lichtig in a school building in Sérignan, southern France. Here, when daytime sunlight falls on prisms, letting small rainbows appear, or the measurement of the wind speed controls night-time halos of light, it is not based on any classical, visual, spatial concept in the sense of perspectival norms. *Mille Temps* appears more to illustrate a type of spatial orientation, rather like radar. Emitted signals successively scan the space so that new tactile relationships to the surroundings are constantly formed.

Traditional concepts of materials no longer adequately encompass that which we see, considering that what we see stems from acoustic and tactile qualities. Rather it concerns an evocation of 'physical states'. In the natural sciences this term refers to qualitatively different and pressure-dependent physical states of materials. Changes in the physical state develop under, amongst others, melting, solidifying, freezing, evaporation or condensation.

Tristan Trémeau thus observes a 'watery quality' in Nadia Lichtig's paintings, which he locates in the tradition of modern abstract painting, and makes it clear how far away Lichtig's art is from a postmodern position on quotation despite her many references.

Heike Fuhlbrügge's text works on the precarious and unstable moment, a potential conflict situated beneath the image's surface that can unleash an almost destructive power.

The explosive power of text particles set free as if in an echo chamber by Nadia Lichtig's

(de) *NADIA LICHTIG'S* Bilder, Installationen, Soundpieces und Songtexte beruhen auf ebenso subtilen wie komplexen Vorgängen der Übersetzung und Übertragung. Es entstehen sinnlich erfahrbare Resonanzräume, die auf unterschiedlichen Ebenen les- und erfahrbar sind. So erinnern die Gemälde der Serie *Pictures of Nothing* kunsthistorisch betrachtet fast an die lichtdurchfluteten Bildräume William Turners oder des späten Monet, wo alle festen Gegenstände aufgelöst scheinen, sodass es fast Bilder vom Nichts sind. Statt physischer Gegenstände sind vereinzelte, kompositorisch sorgfältig verteilte Striche und Strichlagen zu sehen, denen eine Form grafischer Notation zugrunde liegt, denn es handelt sich um eine Übertragung von Songtexten in eine bildnerische Struktur. Der Bildraum ist weniger ein Seh- als ein auditiver Resonanzraum.

Dies gilt auch für *Mille Temps*, die Nadia Lichtig als dauerhafte Installation auf einem Schulgelände im südfranzösischen Sérignan eingerichtet hat. Wenn hier bei Tag das auf Prismen fallende Sonnenlicht kleine Regenbögen erscheinen lässt oder die Messung der Windgeschwindigkeit nächtliche Lichterscheinungen steuert, liegt dem keine klassische visuelle Raumauffassung im Sinne der perspektivischen Schachtel zugrunde. Eher scheint *Mille Temps* eine Art der räumlichen Orientierung zu veranschaulichen, wie sie beim Radar erfolgt. Die Aussendung von Signalen tastet den Raum sukzessive ab, sodass eine immer neue taktile Beziehung zur Umgebung entsteht.

Dass auch das, was wir sehen, von akustischen und taktilen Qualitäten ausgeht, lässt sich mit dem traditionellen Begriff des Materials nicht mehr adäquat erfassen. Eher handelt es sich um eine Evokation von „Aggregatzuständen“. In den Naturwissenschaften bezeichnet dieser Begriff qualitativ verschiedene, temperatur- und druckabhängige physikalische Zustände von Stoffen. Veränderungen des Aggregatzustandes entstehen unter anderem durch das Schmelzen, Erstarren, Gefrieren, Verdampfen oder Kondensieren.

So beobachtet Tristan Trémeau an Nadia Lichtigs Gemälden eine „wässerige Qualität“, die er in der Tradition der abstrakten modernen Malerei situiert, und macht auch deutlich, wie weit Lichtigs Kunst trotz ihrer vielen

(fr) *QU'IL S'AGISSE* d'images, d'installations, de pièces sonores ou de paroles de chanson, les œuvres de Nadia Lichtig se fondent sur des procédés de traduction et de transposition aussi subtils que complexes. L'artiste crée des espaces de résonance sensoriels, perceptibles et lisibles à différents niveaux. Ainsi, considérées du point de vue de l'historien de l'art, les peintures de la série *Pictures of Nothing* renverraient-elles presque aux espaces visuels baignés de lumière d'un William Turner ou aux œuvres tardives de Monet, où tous les objets semblent dilués au point d'en devenir presque des « images de rien ». Nous sont donnés à voir, au lieu d'objets physiques, des traits et des couches de traits méticuleusement disposés, telle une forme de notation graphique. Il s'agit ici de la transposition de paroles de chansons en une forme picturale. L'espace de l'image n'est pas seulement visuel, s'y déclenchent aussi des résonances sonores.

La même considération vaut pour *Mille temps*, une installation pérenne créée par l'artiste dans un lycée à Sérignan, dans le sud de la France. Même si la lumière du jour y fait apparaître, aux travers de prismes, de petits arc-en-ciel, et que, la nuit, la mesure de la vitesse du vent y provoque des apparitions lumineuses, il ne s'agit pas ici d'une conception visuelle classique de l'espace, telle que l'appréhenderait une boîte à perspective par exemple. *Mille Temps* semble plutôt vouloir donner une forme visible à un mode d'orientation dans l'espace proche de celui du radar. Les signaux émis scannent l'espace pour constamment former de nouvelles relations tactiles avec l'environnement.

Le fait que ce que nous voyons procède aussi de qualités acoustiques et tactiles ne se laisse guère appréhender si l'on en reste à une conception conventionnelle de la matérialité. Ainsi, l'œuvre de l'artiste évoquerait plutôt des « états de la matière ». Dans les sciences physiques et naturelles, ce terme désigne les différents états possibles d'une même matière selon qu'elle est soumise à des conditions de température ou de pression différentes. Les changements d'état sont obtenus, entre autres, par fusion, solidification, refroidissement, évaporation ou condensation.

Ainsi Tristan Trémeau attribue-t-il à la peinture de Nadia Lichtig une « qualité aqueuse » qu'il situe dans la tradition de la peinture

sound piece *Pictures of Nothing* are subjected to a precise, linguistic analysis by Marion Dufour, who also precisely formulates the transition of the textual and aural into the imaginal-visual: 'At the point at which the sound piece draws to a close, painting begins.'

Ludwig Seyfarth studied art history, literature and philosophy in Hamburg and currently lives in Berlin. He has been active as a freelance author since the late 1980s and was awarded the ADKV-ART COLOGNE Prize for art criticism in 2007. He has curated numerous exhibitions at, among other places, the Kunsthaus in Hamburg, Villa Merkel in Esslingen and the KAI 10 | Arthana Foundation in Düsseldorf. He has held teaching positions at, among others, the Braunschweig University of Art (HBK), the University of Fine Arts (HFBK) in Hamburg and the Academy of Fine Arts in Münster.

referenziellen Bezüge von einer postmodernen Haltung des Zitierens entfernt ist.

Heike Fuhlbrüggens Textbeitrag arbeitet das Moment des Prekären und Instabilen heraus, ein unter der Oberfläche der Werke situiertes Konfliktpotenzial, das eine fast zerstörerische Kraft entfalten kann.

Die Sprengkraft der von Nadia Lichtig in der akustischen Arbeit *Pictures of Nothing* wie in einer Echokammer freigesetzten Sprachpartikel wird von Marion Dufour einer präzisen linguistischen Analyse unterzogen, die auch den Übergang vom Textuellen und Auditiven zum Bildlich-Visuellen präzise fasst: „Dort, wo das akustische Stück endet, beginnt die Malerei.“

Ludwig Seyfarth studierte Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft und Philosophie in Hamburg und lebt in Berlin. Seit Ende der 1980er-Jahre ist er als freier Autor tätig und wurde 2007 mit dem „ADKV-ART COLOGNE“-Preis für Kunstkritik ausgezeichnet. Er hat zahlreiche Ausstellungen kuratiert, u. a. im Kunsthaus in Hamburg, in der Villa Merkel in Esslingen und in der KAI 10 | Arthana Foundation in Düsseldorf. Lehrtätigkeit u. a. an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, der Hochschule für Bildende Künste Hamburg und der Kunstakademie Münster.

moderne abstrakte. Il souligne également combien la démarche de Nadia Lichtig s'éloigne d'une approche post-moderne de la citation, malgré les nombreuses références présentes dans son œuvre.

Le texte de Heike Fühlbrügge développe l'aspect précaire et instable, l'idée d'un potentiel conflictuel situé sous la surface de l'œuvre, qui serait à même de déployer une force quasi destructrice.

Quant à la force explosive que dégagent les particules langagières – comme libérées en une chambre d'écho – dans la pièce sonore *Pictures of Nothing*, celle-ci est soumise à une analyse linguistique précise par Marion Dufour. L'auteure y saisit également, avec la même précision, le passage de la dimension textuelle et acoustique à la dimension plastique : « là où la pièce sonore finit commence la peinture ».

Ludwig Seyfarth a fait des études d'histoire de l'art, de littérature et de philosophie à Hamburg. Il vit aujourd'hui à Berlin. Auteur indépendant depuis les années 1980, il a obtenu, en 2007, le prix ADKV-ART COLOGNE pour son travail de critique. Il a été commissaire de nombreuses expositions, notamment au Kunsthaus de Hamburg, à la Villa Merkel à Esslingen, à la KAI 10 | Arthana Foundation à Düsseldorf. Il enseigne à la Hochschule für Bildende Künste de Braunschweig, à la Hochschule für Bildende Künste de Hamburg et à la Kunstakademie de Münster, entre autres.



PICTURES OF NOTHING

(en) Series of paintings,
various sizes,
drawings, photogra-
phy, sound piece,
2014

PICTURES OF NOTHING

(de) Reihe von Gemäl-
den, verschiedene
Größen, Zeichnun-
gen, Fotografien,
akustischen Arbeit,
2014

PICTURES OF NOTHING

(fr) Série de peintures,
tailles variables,
dessins, photogra-
phies, pièce sonore,
2014

I'm writing while you're
watching the sky / I hear
sounds / I hear sounds /
these sounds enter my writ-
ing / they make me drunk /
in a state of drunkenness /
they follow up the air / they
come up within a melody /
but no language is mine /
no language is yours / no
language is ours / no
language is home





UNTITLED
(RAY)
Oil on canvas,
150 × 180 cm, 2014

OHNE TITEL
(RAY)
Öl auf Leinwand,
150 × 180 cm, 2014

SANS TITRE
(RAY)
Huile sur toile,
150 × 180 cm, 2014



UNTITLED
(CHALET)
Oil on canvas,
158 × 190 cm, 2014

OHNE TITEL
(CHALET)
Öl auf Leinwand,
158 × 190 cm, 2014

SANS TITRE
(CHALET)
Huile sur toile,
158 × 190 cm, 2014



UNTITLED
(MORE)
Oil on canvas,
150 × 190 cm, 2014

OHNE TITEL
(MORE)
Öl auf Leinwand,
150 × 190 cm, 2014

SANS TITRE
(MORE)
Huile sur toile,
150 × 190 cm, 2014



UNTITLED
(DACHBODEN)
Oil on canvas,
157 × 190 cm, 2014

OHNE TITEL
(DACHBODEN)
Öl auf Leinwand,
157 × 190 cm, 2014

SANS TITRE
(DACHBODEN)
Huile sur toile,
157 × 190 cm, 2014



UNTITLED
(DACHBODEN II)
Oil on canvas,
158 × 190 cm, 2013

OHNE TITEL
(DACHBODEN II)
Öl auf Leinwand,
158 × 190 cm, 2013

SANS TITRE
(DACHBODEN II)
Huile sur toile,
158 × 190 cm, 2013



UNTITLED
(PRŠI)
Oil on canvas,
graphite, pencil,
goldleaf,
150 × 190 cm, 2013

OHNE TITEL
(PRŠI)
Öl auf Leinwand,
Grafit, Buntstift,
Blattgold,
150 × 190 cm, 2013

SANS TITRE
(PRŠI)
Huile sur toile, mine
de plomb, crayon,
feuille d'or,
150 × 190 cm, 2013



UNTITLED
(KUĆA)
Oil on canvas,
160 × 190 cm, 2013

OHNE TITEL
(KUĆA)
Öl auf Leinwand,
160 × 190 cm, 2013

SANS TITRE
(KUĆA)
Huile sur toile,
160 × 190 cm, 2013



UNTITLED
(HAUS)
Oil on canvas,
150 × 190 cm, 2013

OHNE TITEL
(HAUS)
Öl auf Leinwand,
150 × 190 cm, 2013

SANS TITRE
(HAUS)
Huile sur toile,
150 × 190 cm, 2013



UNTITLED
(DŨM)
Oil on canvas,
160 × 200 cm, 2013

OHNE TITEL
(DŨM)
Öl auf Leinwand,
160 × 200 cm, 2013

SANS TITRE
(DŨM)
Huile sur toile,
160 × 200 cm, 2013



UNTITLED
(OČI)
Oil on canvas,
158 × 200 cm, 2014

OHNE TITEL
(OČI)
Öl auf Leinwand,
158 × 200 cm, 2014

SANS TITRE
(OČI)
Huile sur toile,
158 × 200 cm, 2014



UNTITLED
(IDOL)
Oil on canvas,
150 × 170 cm, 2014

OHNE TITEL
(IDOL)
Öl auf Leinwand,
150 × 170 cm, 2014

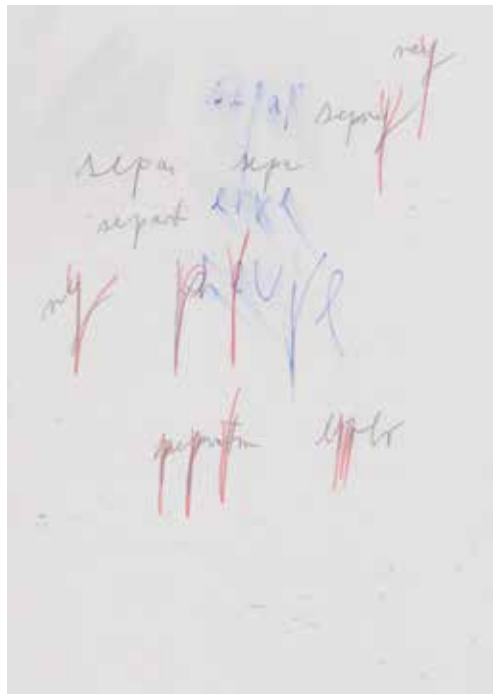
SANS TITRE
(IDOL)
Huile sur toile,
150 × 170 cm, 2014



DRAWINGS
Graphite, coloured
pencil and ink
on tracing paper,
21 × 29,7 cm,
2013–2014

SKIZZEN
Bleistift, Buntstift
und Tinte auf
Transparentpapier,
21 × 29,7 cm,
2013–2014

DESSINS
Mine de plomb,
crayon de couleur
et encre sur papier
calque, 21 × 29,7 cm,
2013–2014



DRAWINGS
Graphite, coloured
pencil and ink
on tracing paper,
21 x 29,7 cm,
2013-2014

SKIZZEN
Bleistift, Buntstift
und Tinte auf
Transparentpapier,
21 x 29,7 cm,
2013-2014

DESSINS
Mine de plomb,
crayon de couleur
et encre sur papier
calque, 21 x 29,7 cm,
2013-2014

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.

IT'S ALL GONE

(en) Series of paintings, oil on canvas, 1.60 × 15 m and 5 × 20 m towed behind an airplane, photography, sound piece on prepared record player, 2014

IT'S ALL GONE

(de) Reihe von Gemälden, Öl auf Leinwand, 1,60 × 15 m und 5 × 20 m von einem Flugzeug gezogen, Fotografien, akustische Arbeit auf bearbeitetem Plattenspieler, 2014

IT'S ALL GONE

(fr) Série de peintures, huile sur toile, 1,60 × 15 m et 5 × 20 m von remorquées par un avion, photographies, pièce sonore sur platine vinyle préparée, 2014

what's growing on the sides /
it's all gone / the streets look
all the same / and the city
centres look all the same /
people shop at the same
places and wear the same
clothes / have all the same
faces / and strive for all
the same things / you have
25 million possibilities to
be this or that or something
else / where is the sun? /
every time we drive through
a city / there are always
many things happening
there / but the things we see
are all the same / the streets
are the same / people say
the same things / all the
time they have the same
things to say / and on the
radio / they play the same
songs / all over again /
people only love what they
know / that's what they say /
people only love what they
know / even though there
is nothing so different than
your mind and mine / we
wear the same clothes / and
the shops we go to / they
are all the same / and there
is nothing growing on the
sides / it's all gone







HEADLESS

HEADLESS

HEADLESS

(en) Series of paintings,
30 × 40 cm each,
digital prints derived
from paintings of
the same series,
110 × 143 cm each,
sound piece, 2013

(de) Reihe von Gemäl-
den, je 30 × 40 cm,
digitale Drucke nach
Gemälden derselben
Reihe, je 110 × 143 cm,
akustische Arbeit,
2013

(fr) Série de peintures,
30 × 40 cm chacune,
impressions numé-
riques d'après les
peintures de la même
série, 110 × 143 cm
chacune, pièce
sonore, 2013



from where I'm looking / I'm
headless / I see your face /
your appearance / and not
my own / it's your head
I see / it's your face I see /
and not my own



FIGURE I
Acrylic, pencil
and gold leaf on
canvas, 30 × 40 cm,
2013

FIGURE I
Acryl, Buntstift
und Blattgold
auf Leinwand,
30 × 40 cm, 2013

FIGURE I
Acrylique, crayon
et feuille d'or sur
toile, 30 × 40 cm,
2013



FIGURE II
Acrylic, pencil
and gold leaf on
canvas, 30 × 40 cm,
2013

FIGURE II
Acryl, Buntstift
und Blattgold
auf Leinwand,
30 × 40 cm, 2013

FIGURE II
Acrylique, crayon
et feuille d'or sur
toile, 30 × 40 cm,
2013



FIGURE III
Acrylic, pencil
and gold leaf on
canvas, 30 × 40 cm,
2013

FIGURE III
Acryl, Buntstift
und Blattgold
auf Leinwand,
30 × 40 cm, 2013

FIGURE III
Acrylique, crayon
et feuille d'or sur
toile, 30 × 40 cm,
2013

**TROPICAL
THOUGHTS**

(en) Series of paintings,
30 × 40 cm each,
sound work,
2011–2012



**TROPICAL
THOUGHTS**

(de) Reihe von Gemäl-
den, je 30 × 40 cm,
akustische Arbeit,
2011–2012



**TROPICAL
THOUGHTS**

(fr) Série de peintures,
30 × 40 cm chacune,
pièce sonore,
2011–2012



millions of thoughts around
my head / looking for things
to creep in / thinking about /
thinking about tropical
gods / I hear the noise /
I hear the noise crawl in
my ear / I hear the sound /
I hear the sound crawl in
my ear / I hear the sound /
I hear the noise / I hear the
noise bright and white



LANDSCAPE
I, II
Oil, acrylic and
wax on canvas,
30 × 40 cm, 2012

LANDSCHAFT
I, II
Öl, Acryl und
Wachs auf Leinwand,
30 × 40 cm, 2012

PAYSAGE
I, II
Huile, acrylique
et cire sur toile,
30 × 40 cm, 2012



LANDSCAPE
III, IV
Oil, acrylic and wax
on canvas, 30 × 40 cm,
2012

LANDSCHAFT
III, IV
Öl, Acryl und Wachs
auf Leinwand,
30 × 40 cm, 2012

PAYSAGE
III, IV
Huile, acrylique
et cire sur toile,
30 × 40 cm, 2012

LANDSCAPE
V, VI
Oil, acrylic and wax
on canvas, 30 × 40 cm,
2012

LANDSCHAFT
V, VI
Öl, Acryl und Wachs
auf Leinwand,
30 × 40 cm, 2012

PAYSAGE
V, VI
Huile, acrylique
et cire sur toile,
30 × 40 cm, 2012



LANDSCAPE
VII, VIII
Oil, acrylic and
wax on canvas,
30 × 40 cm, 2012

LANDSCHAFT
VII, VIII
Öl, Acryl und Wachs
auf Leinwand,
30 × 40 cm, 2012

PAYSAGE
VII, VIII
Huile, acrylique
et cire sur toile,
30 × 40 cm, 2012



LANDSCAPE
IX, X
Oil, acrylic and wax
on canvas, 30 × 40 cm,
2012

LANDSCHAFT
IX, X
Öl, Acryl und Wachs
auf Leinwand,
30 × 40 cm, 2012

PAYSAGE
IX, X
Huile, acrylique
et cire sur toile,
30 × 40 cm, 2012



THE PRECARIOUS IMAGE – The Phantom of the Stranger in the Art of Nadia Lichtig

DAS PREKÄRE BILD – Das Gespenst des Fremden in der Kunst von Nadia Lichtig

L'IMAGE PRÉCAIRE – Le fantôme de l'étranger dans l'art de Nadia Lichtig

Heike Fuhlbrügge

(en) NADIA LICHTIG's picture series *Pictures of Nothing* and *Memory Gardens* originate in the transgression of media: a previous medium always underlies the medium of painting. Sound pieces in which she works with language often provide the image source or – as in *Memory Gardens* – landscape images from a Google viewpoint of Polish, Ukrainian and Hungarian villages, through which her grandmother (could have) fled. She also works with old letters in her family's possession, drafted in, for her, partly foreign languages, from which she extracts written sections. Taken from their context, these fragments emptied of meaning reappear on the surfaces of her images and seem to disappear into a vague nothing. The artist is less concerned with creating abstraction and more that the disassembled parts should 'represent concrete affects and thought processes which are released by a word and its associations'.¹

Nothingness

Yet the title *Pictures of Nothing* is confusing. What are pictures of nothing? Are they pictures made of nothing? Or pictures that show nothing? One seems to disappear into the picture surfaces. They resolve into nothing. Diffuse colour swathes are reminiscent of William Turner's later works. Worlds of colour dissolve as if in fog or atmospherically condensed. So the pictures negotiate a more aesthetic 'nothing'. Light and atmosphere set an induced not-being-able-to-see-anything in the image that cancels out all pictorially descriptive categories – in front and behind, figure and ground, near and far, composition and space – and thereby presents the non-sensuous visualisation that, since Hegel, has been designated 'nothingness', and consequently emphasises the image as image.

The Precarious / The Phantom

The written parts appear like phantoms in the blurred surfaces of the images. They arise out of the formless as pure form; the shapes of the fragments express themselves within shapelessness and are precarious in their instability. They are paradoxical forms, phantoms through which the formless itself appears.² Jacques

1. The artist in written communication with the author, 21.8.2014.

2. August Apel had written about the phenomenon of the phantom in 1800 in 'Ueber musikalische Behandlung der Geister', in *Der Neue Teutsche Merkur*, 3 (1800), pp. 95–111.

(de) NADIA LICHTIGS Bildserien *Pictures of Nothing* und *Memory Gardens* entstehen aus einer medialen Überschreitung: Stets liegt dem Medium der Malerei ein vorheriges Medium zugrunde. Häufig geben Soundpieces, in denen sie mit Sprache arbeitet, den Bildanlass oder – wie in *Memory Gardens* – Landschaftsbilder aus Google Street View von polnischen, ukrainischen, ungarischen Dörfern, die ihre Großmutter auf der Flucht durchschritten hat (haben könnte). Auch arbeitet sie mit alten Briefen aus Familienbesitz in für die Künstlerin teils fremden Sprachen, aus denen sie Schriftteile herauslöst. Diese aus dem Zusammenhang genommenen, sinnentleerten Fragmente tauchen in den Oberflächen ihrer Bilder wieder auf, scheinen gleichsam im nebulösen Nichts zu verschwinden. Dabei geht es der Künstlerin weniger darum, Abstraktionen zu schaffen, sondern die zerlegten Schriftteile sollen „konkrete Affekte und Denkprozesse repräsentieren, die von einem Wort in dessen Assoziationen ausgelöst werden“.¹

Das Nichts

Doch der Titel *Pictures of Nothing* (Bilder des Nichts) irritiert. Was sind Bilder von nichts? Sind es Bilder, geschaffen aus dem Nichts? Oder Bilder, die in das Nichts weisen? In den Bildoberflächen scheint man zu verschwinden. Sie lösen sich in nichts auf. Diffuse Farbverläufe erinnern an das Spätwerk William Turners. Wie in Nebel sind Farbwelten aufgelöst oder atmosphärisch verdichtet. Die Bilder verhandeln so mehr ein ästhetisches „Nichts“. Durch Licht und Atmosphärisches wird ein verursachtes Nichts-sehen-Können ins Bild gesetzt, das alle bildlichen Beschreibungskategorien – vorne und hinten, Figur und Grund, Nähe und Ferne sowie Komposition und Raum – aufhebt und dadurch gerade die reine Anschauung, die nach Hegel das „Nichts“ bezeichnet, darstellt und somit das Bild als Bild hervorkehrt.

Das Prekäre / Die Geister

Die Schriftteile erscheinen wie Geister in den verschwommenen Oberflächen der Bilder. Als reine Form treten sie aus dem Formlosen heraus. Die Gestalt der Fragmente formuliert sich im Gestaltlosen; in ihrer Haltlosigkeit sind sie gleichsam prekär. Es sind paradoxe Gestalten, Gespenster, durch die das Gestaltlose selber in

1. Die Künstlerin im Schriftverkehr mit der Autorin am 21.8.2014.

(fr) LES SÉRIES PICTURALES de Nadia Lichtig *Pictures of Nothing* et *Memory Gardens* se développent à partir du franchissement, du passage d'un média à un autre : un médium différent précède toujours la peinture. À la source de l'image, on trouve principalement des pièces sonores dans lesquelles l'artiste travaille le langage, mais ce sont parfois – comme dans *Memory Gardens* – des photographies de paysages tirées de Google Street View, des villages polonais, ukrainiens ou hongrois que sa grand-mère a(urait) traversés lors de sa fuite. L'artiste travaille aussi à partir d'anciennes lettres appartenant à sa famille, rédigées dans des langues qu'elle ne comprend pas toujours, et d'où elle extrait des parties de texte. Sortis de leur contexte, vidés de leur sens, ces fragments semblent tout autant réapparaître à la surface de la peinture que disparaître dans un « rien » nébuleux. L'artiste ne souhaite pas tant créer des abstractions que « représenter de manière concrète les affects et les processus intellectuels à l'œuvre dans les associations de mots ».¹

Le Rien

Le titre *Pictures of Nothing* (images de rien) irrite. Que signifie une « image de rien » ? S'agit-il d'images créées à partir du Rien ? Ou bien d'images qui pointent vers le Rien ? Le spectateur semble disparaître dans les surfaces de l'image, elles se dissolvent dans le Rien. Des écoulements diffus rappellent l'œuvre tardive de William Turner. Des mondes chromatiques semblent se dissoudre dans le brouillard ou se condenser sous l'effet de phénomènes atmosphériques. Les images évoquent un « Rien » d'ordre esthétique. À travers la lumière et les représentations atmosphériques, est mis en scène un « ne-rien-pouvoir-voir » qui abolit les catégories descriptives (premier-plan et arrière-plan, figure et fond, proximité et distance, composition et espace) en venant ainsi à représenter la contemplation pure – celle qui, selon Hegel, dénote le « Rien » –, permettant à l'image de réapparaître en tant qu'image.

Le Précaire / Les Fantômes

Les fragments textuels apparaissent tels des fantômes à la surface floue des images. En tant que formes pures, ils se distinguent de l'informe dont ils (re)sontent. Mais formulés dans de l'informe, ils demeurent précaires en ce que

1. Extrait de la correspondance entre l'artiste et l'auteure, 21.8.2014.

Derrida describes phantoms as unreal components and refers to their unstable and precarious nature in view of the 'public and political ordering of fantastic, phantasmic, "synthetic", "prosthetic" and virtual (...)'.³

Nadia Lichtig's works are 'precarious' images in which form appears to emerge from the unshaped. The fleeting, precarious condition denotes that that which is, opens itself up towards what is not.⁴ In this connection the artist speaks of an emotional affect and refers to the previous words and meanings in the letters, whose contents she unlocks only emotionally. Perhaps one can describe these affects as an 'excess' of the inexpressible, similar to Lacan's description⁵ that everything that finds no place in the symbolic world reappears in the real one. Perhaps something is found in the precarious realm, where disappearance is omnipresent, something that is left over and survives in the world as an image.

Smuggled Identity

With the partly pseudo-biographic portions of her works as well as the questions and interviews that she processes in the sound pieces, the artist uses ethnographic strategies in questioning the 'stranger' or 'other' in her identity. The 'stranger' or 'other' is often the inexpressible and only emotionally understandable thing to which one finds no access.⁶

Using smuggling as a technique, Lichtig transports particles of past biographies into her works and thus transgresses different media. These biographical particles emerge like contraband. In a secret transfer, fragments of other lives reach the surface. Smuggling denotes movement; it flows, spreads out like a swarm and ignores boundaries. Smuggling is always precarious. The identity of past subjects remains unknown. They are not visible or identifiable. They operate completely as ideas and notions that illegitimately occupy spaces, ideas that are nowhere really at home. They are not retained in a structure of knowledge;

3. Jacques Derrida, *Specters of Marx*, Routledge, London 2006, p. 107.

4. See Robert Suter, Thorsten Bothe, *Prekäre Bilder*, Fink Wilhelm, Munich, 2010.

5. Jaques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960, Seminar VII*, Tavistock/Routledge, 1992, p.109

6. See Gayatri Chakravorty Spivak's earlier essay, 'Can the Subaltern Speak?', in Cary Nelson & Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Chicago, 1988.

Erscheinung tritt.² Jacques Derrida beschreibt Gespenster als irrealer Komponenten, verweist auf ihren instabilen und prekären Charakter in Bezug auf die „öffentliche und politische Ordnung an Phantastischem, Phantomatischem, „Synthetischem“, „Prothetischem“ und Virtuellem [...]“.³

Nadia Lichtigs Arbeiten sind „prekäre“ Bilder, in denen die Form aus dem Unförmigen herausgetreten zu sein scheint. Den flüchtigen, prekären Zustand kennzeichnet, dass er das, was ist, öffnet gegenüber dem, was nicht ist.⁴ Die Künstlerin spricht in diesem Zusammenhang von einem emotionalen Affekt und bezieht sich auf die ehemaligen Worte und Bedeutungen in den Briefen, deren Inhalt sie nur emotional erschließt. Vielleicht kann man diesen Affekt auch als „Überschuss“ des Unausprechlichen bezeichnen, etwas von dem Lacan schrieb,⁵ dass alles, was in der symbolischen Welt keinen Platz findet, sich im Realen wiederfinde. Vielleicht findet sich im Prekären, in dem das Verschwinden omnipräsent ist, etwas, das übrig bleibt und in der Welt als Bild überlebt.

Geschmuggelte Identität

Mit den teilweise pseudobiografischen Anteilen in ihren Arbeiten sowie Befragungen und Interviews, die sie in den Soundpieces verarbeitet, verwendet die Künstlerin ethnografische Strategien, indem sie nach dem fragt, was das Fremde in ihrer Identität ist. Das „Fremde“ oder „andere“ ist häufig das Unsagbare und nur emotional Verstehbare, zu dem man keinen Zugang mehr findet.⁶

Mit einer Technik des „Schmuggelns“ transportiert Lichtig Partikel vergangener Biografien in ihre Arbeiten, und überschreitet so die verschiedenen Medien. Diese biografischen Partikel tauchen wie Schmuggelware auf. In einem heimlichen Transfer gelangen Bruchstücke anderer Leben an die Oberfläche. Schmuggeln kennzeichnet Bewegung, ist fließend, breitet

2. Bereits 1800 schrieb August Apel zum Phänomen der Geister: „Ueber musikalische Behandlung der Geister“, in: *Der Neue Teutsche Merkur*, 3 (1800), S. 95–111.

3. Jacques Derrida, *Marx' Gespenster*, Frankfurt am Main, 1995, S. 107.

4. Vgl. dazu: Robert Suter, Thorsten Bothe, *Prekäre Bilder*, Fink Wilhelm, München, 2010.

5. Vgl. Jacques Lacan, *Das Seminar, Buch VII, Die Ethik der Psychoanalyse*, Weinheim, Berlin, 1996, S. 140.

6. Vgl. dazu den frühen Aufsatz von Gayatri Chakravorty Spivak, „Can the Subaltern Speak?“, in: Cary Nelson & Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Chicago, 1988.

rien ne les retient. On a affaire à des formes paradoxales, à des spectres à travers lesquelles l'informe se manifeste². Jacques Derrida décrit les spectres comme autant de composantes irréelles dont le caractère instable et précaire est à mettre en référence avec « ce qui se passe de fantastique, fantomatique, "synthétique", "prothétique", virtuel, dans l'ordre (...) publique ou politique³ ».

Les travaux de Nadia Lichtig sont des images précaires où la forme semble émerger momentanément de l'informe. Le caractère furtif, précaire, de cet état est marqué par le fait que ce-qui-est s'ouvre à ce-qui-n'est-pas⁴. L'artiste évoque des affects qui seraient à mettre en lien avec la signification passée des lettres, signification qu'elle ne peut déchiffrer qu'émotionnellement. Peut-être pourrait-on aussi désigner ces affects comme un « surplus d'inexprimable » à propos de quoi Lacan écrit que tout ce qui ne trouve pas de place dans le monde symbolique, se retrouve dans le monde réel⁵. Peut-être trouve-t-on dans toute précarité – là où la disparition est omniprésente – un résidu, qui survit dans le monde sous forme d'image.

Identité de contrebande

En insérant, dans ses œuvres, des composantes partiellement pseudo-biographiques, des enquêtes et des interviews retravaillées sous forme de pièces sonores, l'artiste a recours à des stratégies ethnographiques. On pourrait dire qu'elle interroge ce qu'il y a d'étranger dans sa propre identité. Ce qui est « étranger », ou « autre » correspond souvent à l'indicible, à ce qui ne s'appréhende que de façon émotionnelle, à ce à quoi l'on n'a plus accès⁶.

Par un processus technique qui évoque la « contrebande » ou la « fraude », Nadia Lichtig importe des particules biographiques passées auxquelles elle fait traverser les frontières entre différents médias. Les particules biographiques

2. Déjà en 1800, August Apel écrivit, à propos du phénomène des fantômes, un article intitulé « Ueber musikalische Behandlung der Geister », dans: *Der Neue Teutsche Merkur*, 3 (1800), pp. 95–111.

3. Jacques Derrida, *Les spectres de Marx*, Galilée, Paris, 1993, p. 108.

4. Voir: Robert Suter, Thorsten Bothe, *Prekäre Bilder*, Fink Wilhelm, Munich, 2010.

5. Voir: Jacques Lacan, *Le séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Le Seuil, Paris, 1986.

6. Voir: L'essai de Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the Subaltern Speak? » dans: Cary Nelson & Lawrence Grossberg (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Chicago, 1988.

the written scraps come from a different time, another cultural reference system, and slide around without anchoring. This procedure performatively questions the present, develops destructive strength without presenting this act as a conflict.⁷

Thus Nadia Lichtig questions imagery in her open and media-transgressing series. She turns any stability into precarious, unstable moments which turn against all representational methods in pictorial discourse. The fragments of biographical particles hence provide the opportunity to present the non-visible, the unrepresentable or emptiness as the absence of the subject. Foucault, in his well-known representational-critical analysis of *Las Meninas* by Velázquez, had already formulated in the reverse sense that this 'essential emptiness',⁸ an unoccupied place referred to in the image, must be imagined outside the image.

Heike Fuhlbrügge has a doctorate in art history and teaches at a number of universities. She has carried out research at the Bibliotheca Hertziana, was awarded a scholarship at the Cité Internationale des Arts in Paris, and has been a critic and author for artnet, Weltkunst, Art-Kunstmagazin and the Tagesspiegel since 2004. She has curated exhibitions in museums, Salon Dahlmann Berlin, Kunstraum Kreuzberg / Bethanien, Autocenter Berlin and various galleries. 2007-2009 she was manager of the Adrian Piper Research Archive and 2009-2011 director of the Sammlung Hoffmann Berlin. Since 2011 she has organised exhibitions from private collections in A PRIVATE VIEW, and works as co-curator for the Galerie Campagne Première. She publishes and teaches with an emphasis on animal studies, post-colonialism and theories of globalisation.

7. See the term 'smuggling' as a cultural technique of the precarious in Irit Rogoff, 'Schmuggeln: eine verkörperte Kritikalität', in Silke Boerma (ed.), *Mise en Scène: Innenansichten aus dem Kunstbetrieb*, Kunstverein Hannover, 2006, pp. 34–43.

8. Michel Foucault, *The Order of Things. An Archaeology of Human Sciences*, Vintage Books Edition, Random House, 1984, p.16.

sich wie ein Schwarm aus und ignoriert Grenzen. Schmuggeln ist stets prekär. Die Identität der vergangenen Subjekte bleibt im Dunkeln. Sie sind nicht sichtbar und nicht identifizierbar. Sie operieren ganz wie Ideen und Vorstellungen, die Räume in illegitimer Weise besetzen, Ideen, die nirgendwo wirklich zu Hause sind. Sie sind nicht aufgehoben in einer Wissensstruktur. Die Schriftfetzen kommen aus einer anderen Zeit, einem anderen kulturellen Referenzsystem, und gleiten haltlos dahin. Dieses Vorgehen stellt das Jetzt performativ infrage, entwickelt zerstörerische Kraft, ohne dass sich dieser Akt als Konflikt darstellt.⁷

So stellt Nadia Lichtig in ihren offenen und Medien überschreitenden Serien Bildlichkeit infrage. Jegliche Stabilität wendet sie in prekäre, instabile Momente, die sich gegen alle Repräsentationsmethoden im Bilddiskurs wenden. Die Fragmente biografischer Partikel geben somit den Anlass zur Darstellung von eigentlich Unsichtbarem, Undarstellbarem oder der Leere, als Abwesenheit des Subjekts. Bereits Foucault formulierte in umgekehrtem Sinne in seiner bekannten repräsentationskritischen Analyse der *Las Meninas* von Velázquez, dass diese „essenzielle Leere“,⁸ eine unbesetzte Stelle, auf die im Bild verwiesen wird, außerhalb des Bildes gedacht werden müsse.

Heike Fuhlbrügge hat im Fach Kunstgeschichte und ist als Dozentin an verschiedenen Universitäten tätig. Sie forschte an der Bibliotheca Hertziana in Rom, war Stipendiatin an der Cité Internationale des Arts in Paris, arbeitet seit 2004 als Kritikerin und Autorin für artnet, Weltkunst, Art-Kunstmagazin, Tagesspiegel. Sie kuratierte Ausstellungen in Museen, NGBK Berlin, Salon Dahlmann Berlin, Kunstraum Kreuzberg / Bethanien Berlin, Autocenter Berlin und verschiedenen Galerien. 2007–2009 war sie Leiterin des Adrian Piper Research Archive und 2009–2011 Direktorin der Sammlung Hoffmann, Berlin. Seit 2011 organisiert sie mit A PRIVATE VIEW Ausstellungen von Privatsammlungen und ist als Adjunct Curator bei der Galerie Campagne Première, Berlin, tätig. Sie veröffentlicht und lehrt zu den Schwerpunkten Animal Studies, Post-Colonial-Theorie und Theorien der Globalisierung.

7. Vgl. zum Terminus des Schmuggelns als kulturelle Technik des Prekären: Irit Rogoff, „Schmuggeln: eine verkörperte Kritikalität“, in: Silke Boerma (Hg.), *Mise en Scène: Innenansichten aus dem Kunstbetrieb*, 2006, Kunstverein Hannover, S. 34–43.

8. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaft*, 15. Aufl., Frankfurt am Main 1999 [1971], S. 45.

sont ainsi assimilables à des articles de contrebande: par le biais de transferts secrets, des fragments d'autres vies viennent à la surface. En soi, la contrebande est un indicateur de mouvement. Fluide, elle se répand comme une volée d'oiseaux, se jouant des frontières. C'est une activité constamment précaire où l'identité des sujets passés demeure dans l'ombre. Ni visibles ni identifiables, ceux-ci opèrent à la façon d'idées ou de représentations occupant l'espace de manière illégitime, idées qui ne sont véritablement chez elles nulle part. Ils ne sont pas conservés dans un savoir structuré, les bribes d'écriture ressurgissent d'un autre temps, d'un autre système culturel de référence, et glissent sans se fixer. Dans le travail de Nadia Lichtig le présent est questionné de manière performative. Une force destructrice s'y développe, sans pour autant qu'aucun acte n'y soit figuré en tant que conflit⁷.

Dans ses séries ouvertes et trans-medias, l'artiste questionne la représentativité de l'image. Toute forme de stabilité y est transformée en moments précaires et instables, qui se retournent contre les méthodes de représentation dans le discours pictural. Les fragments de particules biographiques offrent l'occasion de représenter ce qui, de fait, demeure de l'ordre de l'invisible, de l'irreprésentable, ou encore «le vide comme absence du sujet». Dans son analyse des *Ménines* de Velázquez, Foucault avait déjà formulé, mais dans un sens opposé, que ce «vide essentiel⁸», cette place inoccupée qu'indique le tableau, devait être pensé en dehors de l'image.

Heike Fuhlbrügge est docteure en histoire de l'art et enseigne dans différentes universités. Elle a mené des recherches à la Bibliotheca Hertziana à Rome et a été boursière de la Cité Internationale des Arts à Paris. Depuis 2004, elle travaille en tant que critique et auteur pour artnet, Weltkunst, Art-Kunstmagazin, Tagesspiegel. Elle a été commissaire d'exposition dans plusieurs musées ainsi qu'à la NGBK Berlin, au Salon Dahlmann à Berlin, au Kunstraum Kreuzberg / Bethanien, Berlin, à l'Autocenter Berlin et dans diverses galeries. De 2007 à 2009, elle a dirigé les Adrian Piper Research Archives et, de 2009 à 2011, la Sammlung Hoffman à Berlin. Depuis 2011, avec A PRIVATE VIEW, elle organise des expositions issues de collections privées. Elle est aussi commissaire adjoint à la Galerie Campagne Première. Ses publications et son enseignement gravitent autour des Animal Studies, des études post-coloniales et des théories de la globalisation.

7. Voir: à propos du concept de «contrebande» comme technique culturelle de la précarité: Irit Rogoff, «Schmuggeln: eine verkörperte Kritikalität», dans: Silke Boerma (dir.), *Mise en Scène: Innenansichten aus dem Kunstbetrieb*, Kunstverein Hannover, 2006, pp. 34-43.

8. Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966.

MEMORY GARDENS

(en) Series of paintings, acrylic on canvas, 30 × 40 cm, 30 × 30 cm or 24 × 32 cm each, photography, sound piece, 2010

MEMORY GARDENS

(de) Reihe von Gemälden, Acryl auf Leinwand, je 30 × 40 cm, 30 × 30 cm oder 24 × 32 cm, Fotografien, akustische Arbeit, 2010

MEMORY GARDENS

(fr) Série de peintures, acrylique sur toile, 30 × 40 cm, 30 × 30 cm ou 24 × 32 cm chacune, photographies, pièce sonore, 2010

and so I say: it's the white hair of the silence / it's the ghosts / it's the wicked things / and how they struggle / and you say: it's chaotic and blind / it's luck and love that lights / like on the first day of your life / and I say: it's the smoke, it's the mirrors on a plane / it's the sensation of a storm / it's the swans in memory gardens / and you say: the chaos is mine, it's yours, it's like the rest of us / and you say: just try to sleep with your eyes open / and you say: just sleep with your eyes open





UNTITLED
(HORONDA)
Acrylic on canvas,
30 × 40 cm, 2010

OHNE TITEL
(HORONDA)
Acryl auf Leinwand,
30 × 40 cm, 2010

SANS TITRE
(HORONDA)
Acrylique sur toile,
30 × 40 cm, 2010



Horonda



Yanoshi



Komoro



Jeke



Döge



Tuzser



Hat



Fenyestitke



Gyürge



Zhnyyatyno



Mandok



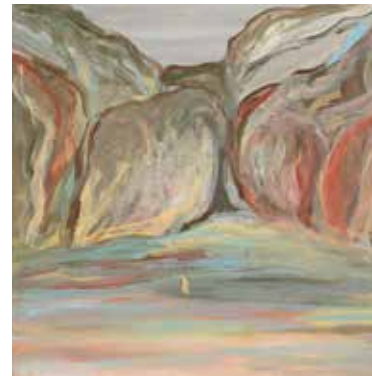
Kisvarsany



Libokhora



Lokiec



Peretchyn



Poroshkovo



Babche



Novytsya



Yasinya



Kvasy



Svaliava



Serednje



Holyatyn



Volovets

ECHOES OF LANGUAGES

ECHOS DER SPRACHEN

ÉCHO DE LANGUES

Marion
Dufour

(en) *PICTURES OF NOTHING* is a composite and multichannel work by Nadia Lichtig based on a collection of fragments of texts whose patterns are first recuperated and later transposed into paintings or into sound-based works by the artist. This is achieved through the use of techniques such as superimposition, diluting, compression and fragmentation.

The intricate work resulting from the sound transposition of the pieces appears as a composition in three movements: the first part may in brief be described as a linked up sequence of verbal forms which take their cue from each other as if in echoes; thereafter a musical composition ensues, entitled *Black Bird*, a sort of interlude, evocative of breathing; and finally, a rather more complex second sequence, in which the nearly linear pattern of the initial succession which foregrounds alternately English and French shifts into a polyphonic verbal production resting upon the artist's language repertoire: of Czech – hereafter (*cs*), Serbian (*sr*), German (*de*), English (*en*) and French (*fr*).

As a linguist, I was particularly receptive to the singular resonance of this transposition, whose echoes I have attempted to decipher.

Nadia Lichtig defines the transposing she has effected as a Song,¹ in other words as an 'experimental space conceived to liberate language from syntax'.² Indeed, no matter how limited the audience's knowledge of English or French may be, what they hear is a succession of words and fragments of words – interspersed with silences and birdsong – as if removed from their original language: '*space-speci-speech-especially*'. What matters is the phonological relationship of the bits selected, which even constitutes one of the rules behind their ordering. Likewise, this allows us to distinguish variations stemming from either a sound or a word: '*shallow-hollow-hall-hole*' (see transcription, 1st variation), or arising from another variation: '*mon-main-mon-main-mon*' (see 2nd variation). Although the arrangement of the elements in the variations may at first appear to result from a resounding by analogy, the almost homophone pair <'ʃi:t> *sheet*^(en) – <'ʃit> *shit*^(en), featured in the first variation, takes us ironically into the world of the ambiguity of forms and

1. The first section of this transposition is herein termed 'Song I' and the second 'Song II'.

2. The artist's quoted words belong to a series of three interviews which took place in August 2014.

(de) *PICTURES OF NOTHING* ist ein aus mehreren Ebenen bestehendes und multimodales Werk, das Nadia Lichtig aus einer Sammlung von Textfragmenten entwickelt. Sie extrahiert Motive, die sie anschließend in eine visuelle (Gemälde) oder akustische Form „transponiert“. Ihr spezielles Vorgehen verbindet dabei Methoden der Überlagerung, Auflösung, Verdichtung und Fragmentierung.

Das aus der akustischen Transposition dieser Fragmente resultierende komplexe Werk stellt sich in Form einer Komposition in drei zeitlich aufeinanderfolgenden Abschnitten dar: Zunächst der erste Teil dieser Transposition, der kurz und knapp als Abfolge verbaler Formen, die ihre Echos erwidern, beschrieben werden kann; es folgt ein musikalisches Stück mit dem Titel *Black Bird*, ein von der Künstlerin als Atemholen geschaffenes Interludium; schließlich der zweite Teil, von komplexerer Struktur als der vorangegangene: auf die nahezu völlige Linearität der ersten Abfolge, in der englische und französische Sprache alternieren, folgt eine verbale Produktion mehrstimmigen Charakters, die aus dem gesamten Sprachenrepertoire der Künstlerin schöpft: Tschechisch – fortan abgekürzt (*cs*), Serbisch (*sr*), Deutsch (*de*), Englisch (*en*) und Französisch (*fr*).

Als Linguistin spreche ich insbesondere auf die spezifische Resonanz dieser Transposition an, deren Echos ich zu entschlüsseln versuche.

Die Künstlerin definiert diese Transposition als *Chant*¹ (Gesang, Lied), das heißt als einen „Raum des Experimentierens, der die Sprache von ihrer Syntax befreit“. ² Und tatsächlich hört man bereits nach den ersten Sekunden, sofern mit der englischen und französischen Sprache vertraut, ein Aufeinanderfolgen von Wörtern und Wortfetzen, die – unterbrochen von Phasen der Stille und von Vogelgesang – aus ihren jeweiligen Sprachen zu entfleuchen scheinen: „*space-speci-speech-especially*“. Die phonetische Ähnlichkeit der ausgewählten Elemente ist prägnant und bildet eine der Regeln ihrer Anordnung, ebenso wie sie die Unterscheidung einer aus einem Laut oder Wort gewonnenen Variation, „*shallow-hollow-hall-hole*“ (vgl. Transkription, erste Variation), von einer zweiten, „*mon-main-mon-main-mon*“ (vgl. zweite Vari-

1. Erster und zweiter Teil der Transposition werden folglich als „Chant I“ und „Chant II“ bezeichnet.

2. Sämtliche Zitate der Künstlerin sind der Reihe dreier Gespräche entnommen, die im Laufe des Augusts des Jahres 2014 geführt wurden.

(fr) *PICTURES OF NOTHING* est une œuvre composite et multimodale réalisée à partir de la collecte de fragments de textes, dont l'artiste Nadia Lichtig a extrait des motifs, avant de les « transposer » en peintures ou sous une forme sonore suivant un traitement particulier qui allie notamment les procédés de superposition, de dilution, de compression, et de fragmentation.

L'œuvre complexe résultant de la transposition sonore de ces fragments se présente sous la forme d'une composition en trois temps : tout d'abord, un premier volet de cette transposition, que l'on peut décrire succinctement comme un enchaînement de formes verbales qui se répondent en échos ; ensuite, une pièce musicale intitulée *Black Bird*, interlude que l'artiste a conçu comme une respiration ; enfin, un second volet, de structure plus complexe que le précédent puisqu'à la quasi linéarité du premier enchaînement, où alternaient langues anglaise et française, succède une production verbale à caractère polyphonique puisant dans tout le répertoire langagier de l'artiste : le tchèque – désormais mentionné (*cs*), le serbe (*sr*), l'allemand (*de*), l'anglais (*en*) et le français (*fr*).

En tant que linguiste, j'ai été sensible à la résonance singulière de cette transposition, dont j'ai tenté de décrypter les échos.

L'artiste définit cette transposition comme un chant¹, c'est à dire comme « un espace d'expérimentation qui libère la langue de la syntaxe² ». Et effectivement dès les premières secondes, pour peu que l'on connaisse l'anglais et le français, on entend une succession de mots et de bribes de mots – entrecoupés de silences et de chants d'oiseau – comme sortis des langues auxquelles ils appartiennent : « *space-speci-speech-especially* ». La parenté phonique des éléments sélectionnés est prégnante et constitue une des règles de leur ordonnance, de même qu'elle permet de distinguer une variation à partir d'un son ou d'un mot : « *shallow-hollow-hall-hole* » (voir transcription, 1^{re} variation) d'une autre variation : « *mon-main-mon-main-mon* » (voir 2^e variation). Si l'agencement des éléments constitutifs de ces variations semble initialement fondé sur la

1. Nous appellerons donc le premier volet de cette transposition « chant I » et le second « chant II ».

2. Toutes les citations de l'artiste sont tirées d'une série de trois entretiens réalisés au cours du mois d'août 2014.

their meaning. We get caught up in the game of echoes running through the variations, as well as the play on words; for instance in the fifth variation in Song II, we hear <'bʌs> **otcu**^(cs) 'of the fathers' then <'bʌs> **otci**^(cs) 'to the fathers', although it may well be <'bʌf> **oči**^(cs) 'eyes', which would explain the following: <ɪç 'mœçtʰə> **ich möchte**^(de) 'I would like', <'mœçtʰə 'augə> **möchte Augen**^(de) 'I would like eyes'. Similarly at the end of the first variation in Song I, the impression is one of a gradual fall into a shallow hollow (<'ʃæləʊ> **shallow**^(en) – <'hɒləʊ> **hollow**^(en)) inside a hall (<'hɔ:l> **hall**^(en)) and thereafter into a hole (<'həʊ:l> **hole**^(en)), from which we make a quick exit as we hear the vibrating glottal breathing sound <Hoooooooo> reverberating as it grows under the effect of reflected echoes, before again falling into a hole (<'həʊ:l> **hole**^(en)) and then a hall (<'hɔ:l> **hall**^(en)). The succeeding 'sound variations' are thus conceived individually on the basis of the expressive form of a word in a specific language and/or of its semantic form. As much as in poetry 'it is the sound, the rhythm and the physical propinquity of the words, their induction effect or their mutual influences that dominate, to the detriment of their capacity to reach consummation through a definite and certain meaning' (Valéry³ quoted by Bercoff). In Nadia Lichtig's work echo is imbued with a creative role;⁴ however, how are we to interpret these echo phenomena which give her œuvre its particular resonance?

The first variation of Song II opens with the theme of the 'home', **Haus** in German, reflecting the fourth variation of Song I, in which the same theme appears (see transcription). More so than in Song I, the artist seems to fumble for the right sound, or a point of articulation, even if the search should yield a mere breath: <'ha\ 'ha\ 'ha\ 'ha\ 'ha>, a rhythm, an emotion, a memory. She continues to repeat this 'aspiration', alien to French, but an integral feature of German and English; she repeats, like a child who practices whilst articulating the sounds of

3. Paul Valéry, 'Commentaires de "Charmes"', in *Variété*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1980, pp. 1510-1511.

4. With reference to the definition of the repetition process provided by Véronique Klauber in the *Encyclopædia Universalis* [online]: 'Repetition is a universal creative principle which governs all types of communication from the signifier as a minimal unit (signs, letters, sounds) to the larger corpora (such as a complete narrative, for instance)'.

ation), ermöglicht. Grundet die Komposition der Grundelemente dieser Variationen auch anfänglich scheinbar auf der Ähnlichkeit der Resonanzen, so führt das beinahe homophone Paar <'fi:t> **sheet**^(en) „Blatt“ – <'fɪt> **shit**^(en) „Scheiße“ der ersten Variation mit Ironie in eine Welt der Ambiguität der Formen und ihres Sinns. Hinzu kommt das Spiel der Echos zum Beispiel in der fünften Variation des Chants 2, in dem zunächst <'bʌs> **otcu**^(cs) „von den Vätern“, dann <'bʌs> **otci**^(cs) „den Vätern“, wenn nicht sogar <'bʌf> **oči**^(cs) „Augen“ zu hören ist, was die Fortführung mit <ɪç 'mœçtʰə> **ich möchte**^(de) – <'mœçtʰə 'augə> **möchte Augen**^(de) erklären würde. Auch Wortspiele durchziehen die Variationen, wie gegen Ende der ersten Variation des Chants 1, in dem der Zuhörer nach und nach von einer seichten Mulde (<'ʃæləʊ> **shallow**^(en) „seicht“ – <'hɒləʊ> **hollow**^(en) „hohl, Mulde“) in eine Halle (<'hɔ:l> **hall**^(en) „Halle“), dann in ein Loch (<'həʊ:l> **hole**^(en) „Loch“), fällt, diesem aber recht schnell entflieht, verfolgt von einem schwingenden glottalen Hauchen: <Hoooooooo>, das sich noch verstärkt durch seinen Widerhall, bevor er erneut in ein Loch (<'həʊ:l> **hole**^(en) „Loch“), dann in eine Halle (<'hɔ:l> **hall**^(en) „Halle“) gerät. Die einzelnen, aufeinanderfolgenden „akustischen Variationen“ basieren folglich auf der expressiven Form eines Wortes oder auch nur eines Wortteils einer spezifischen Sprache und/oder seiner semantischen Form. Wie in der Poesie so gilt auch hier: „Klang, Rhythmus und Zusammenstellung der Wörter, deren induktive Auswirkungen oder gegenseitigen Einflüsse, herrschen auf Kosten ihrer Eigenschaft, in einem bestimmten und feststehenden Sinn gebraucht zu werden, vor.“³

In diesem Werk wirkt das Echo als ein Kreativitätsprinzip.⁴ Wie aber diese Echo-Phänomene interpretieren, die diesem Werk seine so eigenwillige Resonanz verleihen?

Dem Thema **Haus**, **home** im Englischen, **maison** im Französischen, wendet sich die erste Variation des Chants 2 zu, die wiederum ein Echo, eine Wiederholung der vierten Variation

3. Paul Valéry, „Commentaires de „Charmes““, *Variété*, in der Reihe Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1980, S.1510-1511.

4. Siehe Véronique Klauber, die den Vorgang der Wiederholung in der *Encyclopædia Universalis* [online] folgendermaßen definiert: „Die Wiederholung ist ein vielseitiges Kreativitätsprinzip, das jede Kommunikation bestimmt, von der kleinsten Einheit des Signifikanten (Zeichen, Buchstaben, Laute) bis hin zu den größten komplexen Einheiten (wie zum Beispiel eine ganzen Erzählung)“.

proximité des sonorités, la paire presque homophone <'fi:t> **sheet**^(en) « feuille » – <'fɪt> **shit**^(en) « merde » contenue dans la première variation, nous fait entrer avec ironie dans l'univers de l'ambiguïté des formes et de leurs sens. Et l'on se prend aux jeux des échos, comme par exemple dans la cinquième variation du chant 2 où l'on entend <'bʌs> **otcu**^(cs) « des pères » puis <'bʌs> **otci**^(cs) « aux pères », à moins que ce ne soit <'bʌf> **oči**^(cs) « yeux », ce qui expliquerait la suite: <ɪç 'mœçtʰə> **ich möchte**^(de) « j'aimerais » – <'mœçtʰə 'augə> **möchte Augen**^(de) « aimerais des yeux » ; ainsi qu'aux jeux des mots qui parcourent les variations, comme à la fin de la première variation du chant I, où l'on tombe progressivement d'un creux peu profond (<'ʃæləʊ> **shallow**^(en) « peu profond » – <'hɒləʊ> **hollow**^(en) « creux, un creux ») dans une salle (<'hɔ:l> **hall**^(en) « une salle ») puis dans un trou (<'həʊ:l> **hole**^(en) « un trou ») d'où l'on s'échappe bien vite, poursuivi par un souffle glottal vibrant: <Hoooooooo> qui se multiplie sous l'effet des échos qu'il renvoie, avant de retomber dans un trou (<'həʊ:l> **hole**^(en) « un trou »), puis une salle (<'hɔ:l> **hall**^(en) « une salle »). Les « variations sonores » qui se succèdent sont donc conçues chacune à partir de la forme expressive ou d'une partie de la forme expressive d'un mot d'une langue particulière et/ou de sa forme sémantique. Ainsi, comme en poésie, « c'est le son, c'est le rythme, ce sont les rapprochements physiques des mots, leurs effets d'induction ou leurs influences mutuelles qui dominent, aux dépens de leur propriété de se consommer en un sens défini et certain³ ».

Dans cette œuvre l'écho fonctionne donc comme un principe créateur⁴; mais comment interpréter ces phénomènes d'écho qui donnent à cette œuvre sa résonance si particulière?

C'est sur le thème de la maison, **home** en anglais, **Haus** en allemand, que s'ouvre la première variation du chant II, qui fait écho à la quatrième variation du chant I dans lequel il apparaissait déjà (cf. transcription). Plus que dans le premier chant, l'artiste semble tâtonner

3. Paul Valéry, « Commentaires de „Charmes“ », *Variété*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1980, pp. 1510-1511.

4. En rapport avec la définition que Véronique Klauber donne du procédé de répétition dans l'*Encyclopædia Universalis* [en ligne]: « La répétition est un principe créateur universel régissant toute communication depuis l'unité minimale du signifiant (signes, lettres, sons) jusqu'aux ensembles les plus larges (un récit entier par exemple) ».

the enveloping ‘soundscape’,⁵ the better to take possession of the language(s).

Furthermore – since inevitably a language will open up onto another⁶ – **ha**, **Haus**^(de) is followed by **maison**^(fr), then **home**^(en) and then **kuća**^(sr) echoing off each other. The process of repeating and echoing semantically close forms generates a sort of incantation reinforced by the use of the possessives: **ma**^(fr) / **mein**^(de) / **moje**^(sr) before nouns, and this in turn is intensified by the crescendo tempo of the echoes, until an explosive emotional charge detonates and, at that instant, meaning bursts forth.

Since ‘meaning emerges by way of sound and rhythm’ according to Hopkins the poet⁷, it is possible to ascertain that, effectively, sounds are not just sounds: ‘Things are heard, seen, touched and felt simultaneously. Their noise, their sound, their form, their smell, their tactile nature go together and form a whole’.⁸ Hence, although **home**, **Haus**, **maison** and **kuća** may be marked by a strong semantic proximity, they neither share the same psycholinguistic effects nor do they provoke the same reminiscences, as the artist explains: ‘**kuća** [Serbian is the language of her paternal grand parents and partly her father’s] has ‘green’, warm and reassuring connotations for me, and evokes the smell of hay, whereas **Dachboden** [German, as in the language of her home and school environments], a word meaning the attic of a house, is practically the opposite given that to my mind

5. The notion of ‘soundscape’ was introduced by the Canadian composer Raymond Murray Schafer in *The New Soundscape* (BMI Canada, 1969), where he demonstrates that man changes and that his listening ability changes in keeping with the changing sound environment. Similarly, the phonetician Elisabeth Lhote has taken up and transferred this notion to the field of linguistics with reference to the ‘landscape model’ for languages: ‘Every spoken language is one of the first soundscapes open to children from the moment they are born: Every call, contact, exchange and communication with adults invariably involves the use of words, sentences, voices and inflections intrinsic to the local language.’ In: Elisabeth Lhote, *Le paysage sonore d’une langue, le français (Vol. 4)*, Helmut Buske Verlag, Hamburg, 1990.

6. See Daniel Heller-Roazen, *Echolalias: On the Forgetting of Languages*, Zone Books, New York, 2005. Heller-Roazen advances the theory according to which each language is the echo of another, and each one of them never stops bearing witness to this fact.

7. See Bruno Gaurier, ‘Traduire’, Paper presented on 28 January 2014 at the transdisciplinary scholarly meeting of the Centre d’Études du Vivant, session: *Les battements du temps*.

8. Jean Claude Ameisen, ‘Aux origines du langage’ in: *Sur les épaules de Darwin*, Radio programme, France-Inter, 2013.

des Chants 1 ist (vgl. Transkription). Mehr noch als im ersten Chant scheint sich die Künstlerin hier vorzutasten, auf der Suche nach dem richtigen Laut, der Artikulationsstelle – wenn nicht dem Atemzug: <‘ha\’ha\’ha\’ha\’ha\’> –, einem Rhythmus, einem Gefühl, einer Erinnerung. Immer und immer wieder wiederholt sie diese „Aspiration“, diese Behauchung, die die französische Sprache nicht kennt, dem Englischen und Deutschen jedoch eigen ist; sie wiederholt gleich einem Kind, das sich darin übt, die Laute der es umgebenden „akustischen Umwelt“,⁵ wiederzugeben, um sich die Sprache(n) anzueignen. Es folgen, da eine Sprache unvermeidlich zu einer weiteren führt,⁶ nach **ha**, **Haus**^(de) die Wörter **maison**^(fr), dann **home**^(en), anschließend **kuća**^(sr), die abwechselnd im Widerhall ihrer Echos ertönen; das Prinzip Wiederholung / Echo von semantisch verwandten Formen erzeugt einen Zauber, der verstärkt wird durch das Hinzufügen der Possessivpronomen **ma**^(fr) / **mein**^(de) / **moje**^(sr) zu den Nomen und sich unter der Wirkung des steigenden Rhythmus der Echos weiter steigert bis zu einer emotionalen Befrachtung, einem Ausbrechen, dem Auftauchen eines Sinns.

Denn „der Sinn kommt mit Klang und Rhythmus“, so der Dichter Hopkins⁷. Allerdings sind die Klänge nicht einfach Klänge: „Die Dinge werden gleichzeitig gehört, gesehen, berührt, gefühlt. Ihr Lärm, ihr Klang, ihre Form, ihr Geruch und das Gefühl sie zu berühren gehören zusammen, bilden ein Ganzes.“⁸ So haben **home**, **Haus**, **maison** und **kuća** – auch wenn sie sich durch eine enge semantische Verwandt-

5. Den Begriff der „akustischen Umgebung“ führte der kanadische Komponist Raymond Murray Schafer in *The New Soundscape* (BMI Canada, 1969) ein, worin er bewies, dass der Mensch und sein Hören sich verändern mit der Veränderung der akustischen Umgebung. Analog dazu übernahm die Phonetikerin Elisabeth Lhote diesen Begriff, übertrug ihn in die Linguistik: „Jede gesprochene Sprache bildet eine der ersten akustischen Umgebungen, die sich dem Kind mit der Geburt offenbaren: Das Rufen, der Kontakt, der Austausch, die Kommunikation mit dem Erwachsenen erfolgen immer mit Wörtern, Sätzen, Stimmen und einem spezifischen, dem jeweiligen Sprachmilieu eigenen Klang.“ In: Elisabeth Lhote, *Le paysage sonore d’une langue, le français (Vol. 4)*, Helmut Buske Verlag, Hamburg, 1990.

6. Vgl. Daniel Heller-Roazen, *Echolalias: On the Forgetting of Languages*, Zone Books, New York, 2005. In diesem Werk stellt Heller-Roazen eine These auf, nach der jede Sprache Widerklang einer anderen sei, was sie unaufhörlich bezeuge.

7. Vgl. Bruno Gaurier, „Traduire“, Konferenz am 28.1.2014 im Rahmen der interdisziplinären Treffen des Centre d’Études du Vivant, Zyklus mit dem Titel: *Les battements du temps*.

8. Jean Claude Ameisen, „Aux origines du langage“ in: *Sur les épaules de Darwin*, Rundfunksendung von France-Inter, 2013.

à la recherche d’un son juste, d’un point d’articulation à moins que ce ne soit d’un souffle: <‘ha\’ha\’ha\’ha\’ha\’>, d’un rythme, d’une émotion, d’un souvenir. Elle répète encore et encore cette « aspiration » qu’ignore le français, mais que connaissent l’allemand et l’anglais; elle répète comme l’enfant qui s’exerce à reproduire les sons du « paysage sonore⁵ » qui l’entoure, pour s’en approprier la/les langues. Et puis – une langue s’ouvrant inévitablement sur une autre⁶ – au-delà de **ha**, de **Haus**^(de) viennent les mots **maison**^(fr), puis **home**^(en), puis **kuća**^(sr), qui se répondent en échos; le procédé de répétition-écho de formes sémantiquement proches produit un effet d’incantation, qui se renforce avec l’ajout de possessifs: **ma**^(fr) / **mein**^(de) / **moje**^(sr) devant les noms, et s’intensifie sous l’effet de la cadence grandissante des échos, jusqu’à ce que se dégage une charge émotionnelle, jusqu’à l’éclat, le surgissement d’un sens.

Car « le sens vient par le son et par le rythme » dit le poète Hopkins⁷. En effet, les sons ne sont pas seulement des sons: « les choses sont entendues, vues, touchées, senties simultanément. Leur bruit, leur son, leur forme, leur odeur, leur sensation au toucher vont tous ensemble, forment un tout⁸ ». Ainsi, bien que, **home**, **Haus**, **maison** et **kuća** se caractérisent par une grande proximité sémantique, ils n’ont pas les mêmes effets psycholinguistiques et ne suscitent pas les mêmes reminiscences comme l’explique l’artiste: « **kuća** [du serbe, langue de ses grands-parents paternels et partiellement

5. La notion de paysage sonore a été introduite par le compositeur canadien Raymond Murray Schafer dans *The New Soundscape* (BMI Canada, 1969), dans laquelle il montre que l’homme change et que son écoute change, parce que son environnement sonore change. Par analogie, la phonéticienne Elisabeth Lhote a repris et transposé cette notion en linguistique pour parler de modèle paysagiste d’une langue: « Toute langue parlée constitue un des premiers paysages sonores qui s’offre à l’enfant dès sa naissance: l’appel, le contact, l’échange, la communication avec l’adulte se font toujours avec les mots, les phrases, les voix, les inflexions propres à la langue du milieu. » Dans: Elisabeth Lhote, *Le paysage sonore d’une langue, le français (Vol. 4)*, Helmut Buske Verlag, Hamburg, 1990.

6. Voir Daniel Heller-Roazen, *Echolalias: Essai sur l’oubli des langues*, Seuil, Paris, 2007. Dans cet ouvrage, Heller-Roazen expose la thèse selon laquelle chaque langue est l’écho d’une autre, dont elle ne cesse de porter témoignage.

7. Voir Bruno Gaurier, « Traduire », conférence donnée le 28 janvier 2014 dans le cadre des rencontres transdisciplinaires du Centre d’Études du Vivant, cycle intitulé: *Les battements du temps*.

8. Jean Claude Ameisen, « Aux origines du langage », dans: *Sur les épaules de Darwin*, Émission radiophonique de France-Inter, 2013.

it is, bizarrely, always on fire, and thus red and dangerous.' It is likewise important to bear in mind that this synaesthetic approach to languages on the part of the artist also played a role when it came to selecting words and their combinations within the work, so that from this point of view, it constitutes a true landscape, in the pictorial sense of the term.

Correspondingly, as the speakers create and take possession of language(s), the words acquire a certain density and sensorial quality, as well as a semantic, retentive and affective charge, which the series of echoes succeeds in liberating. In this sound-based work, the echo appears finally not only as a creative principle but also as a heuristic device allowing the artist to make sense, to choose a particular path.

Throughout this original work which reveals the very process presiding over its elaboration – a crucial component, albeit invisible, if we are fully to comprehend and gain access to Nadia Lichtig's work – the artist invites us to get in sync with her art as she achieves optimal resonance within herself. For it is at the conclusion of this 'interlinguistic fantasia'⁹ that the artist attains an 'inner frequency'¹⁰ which allows her ultimately to free herself from the linguistic sphere and enter a new creative phase, deemed 'prelinguistic' by the artist, bearing in mind 'that at the point at which the sound piece draws to a close, painting begins'.

Marion Dufour received her Phd in language education at Université Paris Descartes and also graduated from the École du Louvre. She is currently a Lecturer in French at King's College London, where she is working on issues in didactics for intercomprehension in neighbour languages.

9. 'Fantasia' in the musical sense of the term, i.e. a composite form not subject to any pre-established rules. Themes follow one another in rapid succession, not in an orderly manner.

10. With reference to Edward Munch, who worked while listening to the radio between two wavelengths. See, Poul Erik Tøjner, *Munch: In His Own Words*. Munich–London–New York, Prestel 2001, pp. 41–42.

schaft auszeichnen – laut der Künstlerin nicht dieselbe psycholinguistische Wirkung und rufen nicht die gleichen Reminiszenzen hervor. „kuća [Serbisch, Sprache ihrer Großeltern väterlicherseits und zum Teil auch des Vaters] ist ein Wort mit einer ›grünen‹, geborgenen und für mich beruhigenden Konnotation, das mich an den Geruch von Heu erinnert; **Dachboden** [Deutsch, Sprache des familiären Umfelds und Schulbesuchs] hingegen ist quasi das Gegenteil, denn ihn verbinde ich seltsamerweise immer mit Feuer, also rot; eine Gefahr geht von ihm aus.“ Folglich muss man auch berücksichtigen, dass diese synästhetische Annäherung der Sprachen ebenfalls beitrug zur Auswahl der Wörter und deren Kombinationen innerhalb des Stückes, das aus dieser Perspektive eine – im bildlichen Sinn – wahre Landschaft formt.

So gewinnen die Wörter der verschiedenen Sprachen im Laufe ihres Schöpfungsprozesses und der Aneignung durch die Sprecher eine gewisse Intensität, nehmen Sinnlichkeit, Sinn, Erinnerungen, Affekte auf, die die aneinandergereihten Echos mit sich forttragen. In diesem akustischen Stück erscheint das Echo nicht nur als ein Kreativitätsprinzip, sondern auch als eine heuristische Methode mittels der die Künstlerin Sinn geben, eine Richtung einschlagen kann.

Durch dieses eigenständige Werk, das Einblick in seinen Entwicklungsprozess bietet und so einen wesentlichen Bestandteil zu seinem Verständnis liefert, lässt uns Nadia Lichtig in Resonanz mit ihrer Kunst treten, wie sie auch mit sich selbst in Resonanz tritt. Schließlich findet sie nach Abschluss dieser „interlinguistischen Fantasie“⁹ eine „innere Frequenz“,¹⁰ durch die sie sich frei machen kann von der Linguistik, um in eine neue – von der Künstlerin als „prälinguistisch“ bezeichnete – Schöpfungsphase zu treten. Denn, so Lichtig: „Dort, wo das akustische Stück endet, beginnt die Malerei“.

Marion Dufour promovierte an der Universität de Paris Descartes in Sprachwissenschaft, die École du Louvre schloss sie mit Diplom ab. Am King's College London forscht sie im Bereich der Interkomprehensionsdidaktik zwischen nah verwandten Sprachen.

9. „Fantasie“ in der Bedeutung der Musik: Eine freie Komposition, die nicht formalen, festgelegten Regeln unterworfen ist und in der die Themen vielmehr frei aufeinanderfolgen, als dass sie organisiert sind.

10. Gemäß Edward Munch, der, während er arbeitete, Radio zwischen zwei Wellenlängen hörte. Vgl. Poul Erik Tøjner, *Munch: In His Own Words*, München, London, New York 2001, S. 41–42.

de son père] est un mot qui a une connotation "verte", chaleureuse et rassurante pour moi, qui m'évoque une odeur de foin; alors que **Dachboden** [de l'allemand, langue de l'environnement familial et de scolarisation], qui signifie "comble d'une maison", c'est quasiment le contraire puisque je le vois bizarrement toujours en feu, donc rouge, et d'où émane un danger.» Il nous faut donc aussi prendre en compte que cette approche synesthésique des langues a également contribué à l'élection des mots et à leurs combinaisons au sein de la pièce qui, dans cette perspective, constitue un véritable paysage, au sens pictural du terme.

Ainsi, au cours de leurs processus de création et d'appropriation par les locuteurs, les mots des langues acquièrent une certaine épaisseur en se chargeant de sensorialité, de sens, de souvenirs, d'affects que les échos en chaîne viennent libérer. Dans cette pièce sonore, l'écho apparaît donc finalement non seulement comme un principe créateur, mais aussi comme un procédé heuristique qui permet à l'artiste de faire du sens de trouver une direction.

À travers cette œuvre originale qui donne à voir le processus qui a présidé à son élaboration, part d'invisible essentielle à sa compréhension, Nadia Lichtig nous permet d'entrer en résonance avec son art, comme elle entre en résonance avec elle-même, puisque c'est à l'issue de cette « fantaisie interlinguistique⁹ » qu'elle finit par trouver une « fréquence intérieure¹⁰ » qui lui permet de s'affranchir du linguistique pour entrer dans une nouvelle phase de création – dite « prélinguistique » par l'artiste car pour elle, « là où la pièce sonore finit commence la peinture ».

Marion Dufour est docteure en Sciences du langage (Paris-Decartes) et diplômée de l'École du Louvre. Elle poursuit des recherches dans le domaine de la didactique de l'intercompréhension entre langues voisines au King's College London.

9. « Fantaisie » au sens musical du terme, c'est-à-dire une composition de forme composite qui n'est pas soumise à des règles formelles préétablies, et qui fait se succéder les thèmes, plutôt qu'elle ne les organise.

10. En référence à Edward Munch qui travaillait en écoutant la radio entre deux longueurs d'ondes. Cf. Poul Erik Tøjner, *Munch: In His Own Words*, Munich–Londres–New York, Prestel, 2001. pp. 41–42.

TRANSCRIPTION

TRANSKRIPTION

TRANSCRIPTION

(en) Partial transcription by Marion Dufour of the sound piece *Pictures of Nothing*

(de) Partielle Transkription von Marion Dufour der akustischen Arbeit *Pictures of Nothing*

(fr) Transcription partielle par Marion Dufour de la pièce sonore *Pictures of Nothing*

TRANSCRIPTION CONVENTIONS

..	Shorter or longer pauses	< 'haus >	Phonetic transcription
/ \	Rising and falling intonation	(Haus)	Orthographic transcription
:	Lengthening of the syllable	(haus?)	Uncertain transcription
[Overlap	HAUS	Emphasis
'	Indicates a stressed syllable	X	Segment not understood

SONG I (3'48)

1st variation from 'space'

Voice 1	<'speɪs (space)\ 'spɛs (-spec-)\ .. (birdsong repeated 4 times) ..'speɪʃ (-speci-)\ .. 'spi:tʃ (speech) \ .. es'pɛʃəlɪ (especially) \ s::[:		
Echo voice 1/voice 2?	['spi:tʃ (speech) /....		
Voice 1	'pɛə'shi:t (-pare sheet) \ . 'pɛə'shi:t (-pare sheet) \ .. 'spɛə'shi:t (spare sheet) / .. 'ʃi:t (sheet) \ ʃi:(shee-) / 'ʃi:t \ 'ʃɪt (shit) \ 'ʃi:t \ . 'fɛltə' (shelter) \ . 'fɛltə' \ 'ʃælɛɪ (chalet) \ . 'ʃalɛ (chalet) \ . 'ʃæləʊ (shallow) \ . 'hɒləʊ (hollow) \ .. 'hɔ:l (hall) \ .. 'hɔ::[:[:[:I \ ... hɔ:l \ 'həʊ::I (hole) \ . 'hɔ::[:[: \ həʊl \ . 'həʊl \ ol (hall) \		
Echo voice 1/voice 2?	['hɔ:l \	['hɔ::I \	
Echo voice 1/voice 3?		['hɔ::I \	

2nd variation from 'mon'

Voice 1	mɔ̃ (mon) \ mɛ̃ (main) \ . mɔ̃: \ mɛ̃ \ mɛ̃ \ mǎ (ment?) \ mɔ̃:: / mɛ̃:: / ... mɛ̃ / mɔ̃ \ [kœʁ (cœur) / . mɔ̃: / kœ:ʁ \		
Echo voice 1/voice 2?	[mɛ̃ \		

3rd variation from 'cheveu' not transcribed

4th variation from 'Haus'

Voice 1	'haus (Haus) \ 'həʊm (home) \ mɛ: \ 'zɔ̃ (maison) [sɔ̃ \ m[ɛ / zɔ̃ \ [mɛ / [...sɔ̃ \		
Echo voice 1/voice 2?	[sɔ̃ \ [mɛ / [zɔ̃ \ [mɛ / sɔ̃ \		
Voice 1	[mɛ / [...zɔ̃ \ mɛ / [
Echo voice 1/voice 2?	mɛ zɔ̃ \ [[mɛ / zɔ̃ \	[mɛ / zɔ̃ \

5th variation from 'sépare' not transcribed

6th variation from 'hairy' not transcribed

INTERLUDE: BLACK BIRD (1'50)

SONG II (6'00)

1st variation from 'maison'

Voice 1	<'sɔ̃ (son) \ . 'haus \ 'zain (sein) / mɛ: / 'zɔ̃ \ 'zainə (seine) / 'haut \ zainə / 'hau:s \ 'zainə / 'HAU:s \ 'HƏʊM (home) \ ????? (toctoctoc) \ 'HAU:s \ 'hau:s \ 'ha \ 'ha \ 'ha \ 'ha \ 'ha \ 'ha \ 'hə \ 'həʊm \ .. 'ha \ 'ha \ 'ha \ 'ha \ 'ha \ 'ha \ 'ha \ 'ha \ 'ha \ 'haus \ 'haus \ 'HAUS \ 'ha \ 'ha \ 'ha \ 'ha \ 'ha \ 'ha \ 'haus \ 'hausmɛ:zɔ̃ (Hausmaison) \ 'ha:bn (haben) \ 'ha \ 'həʊm \ . 'ha \ 'ha \ mɛ: / zɔ̃ \ 'ha \ . 'ha:bn \ ...		
Echo voice 1/voice 2?	['ha \ . 'ha \ 'ha \ 'ha \ 'ha \ 'ha \ 'ha \ 'ha \		
Voice 1	mɛ: / [zɔ̃ \ ... 'ha[us \ . 'hiər (hier) \ ['hi:m (him) \ . 'iməm \ 'iməm \ 'haus \		
Echo voice 1/voice 2?	['hiər \	['həʊm \	['həʊm \
Voice 1	'ha:[us \	['həʊm (home) \	'haus \ 'mɛ̃ (main) /
Echo voice 1/voice 2?	['kûtɕa (kuća) \ 'kûtɕə (kuće) \ i'dem (idem) / 'kûtɕə \		
Echo/voice 1	['Haus \ mɛ̃ / zɔ̃ \ [mɔ̃ \ . i'dem / 'kûtɕa \ ʁɛ'zɔ̃ (raison) / ʁɛ-zɔ̃ /		
Echo/voice 2	'ha:bn \	['həʊm \ mɔ̃ \	'haus \ 'kûtɕi (kući) \
Echo/voice 1	mɛ̃ \ mɛ..... [zɔ̃ / 'həʊm \ 'haus \ 'haus \		
Echo/voice 2	'həʊm \ ['kûtɕi \ ʁɛ'zɔ̃ \ 'həʊm \ 'həʊm \		
Echo/voice 3	'ha:bn \ 'mɔ̃.jɛ (moje) / 'kûtɕa \ 'mɔ̃.jɛ / 'kûtɕa: \		
Echo/voice 1	[main: (mein) / main: / main: /		
Echo/voice 2	['haus \		
Echo/voice 3	i'dem / ['kûtɕi \ 'tvɔ̃.jɛ \ 'mɔ̃.jɛ \ 'kûtɕa \		
Echo/voice 1	'mɔ̃.jɛ \	['tvɔ̃.jɛ \ 'mɔ̃.jɛ / 'tvɔ̃.jɛ \	[mɛ / zɔ̃ \ mon / zɔ̃ \
Echo/voice 2	[son \ [mon /	['haus \	['mɔ̃.jɛ / 'həʊm 'haus \
Echo/voice 3	['tvɔ̃.jɛ	[mai son	[sein 'kûtɕa \ 'kûtɕa \ >

2nd variation from 'tuyau' not transcribed

3rd variation from 'Wasser' not transcribed

4th variation from 'o' not transcribed

5th variation from 'morgen' not transcribed

6th variation from 'poupée' not transcribed

MILLE TEMPS, 2013

(en) Permanent public art installation, lycée Marc Bloch, Sérignan, southern France, 2013

Site-specific light installation – at day and night-time the installation creates refractions of light, which change in aspect depending on the inclination of the sun and the strength of the wind.

With the technical help of Christian Bouyjou, Marianne Homiridis, Serge Damon and Emmanuel Geoffray

MILLE TEMPS, 2013

(de) Kunst am Bau, Lycée Marc Bloch, Sérignan, Südfrankreich, 2013

Standortspezifische Lichtinstallation – tagsüber und nachts erschafft die Installation Lichterscheinungen, die sich je nach Sonneneinstrahlung und Windgeschwindigkeit verändern.

Mit der technischen Hilfe von Christian Bouyjou, Marianne Homiridis, Serge Damon und Emmanuel Geoffray

MILLE TEMPS, 2013

(fr) 1 % artistique, lycée Marc Bloch, Sérignan, France, 2013

Installation lumineuse spécifique au site – de jour et de nuit l'installation crée des réflexions de lumière, changeant d'aspect selon l'inclinaison du soleil et la force du vent.

Avec l'aide technique de Christian Bouyjou, Marianne Homiridis, Serge Damon et Emmanuel Geoffray



NIGHT

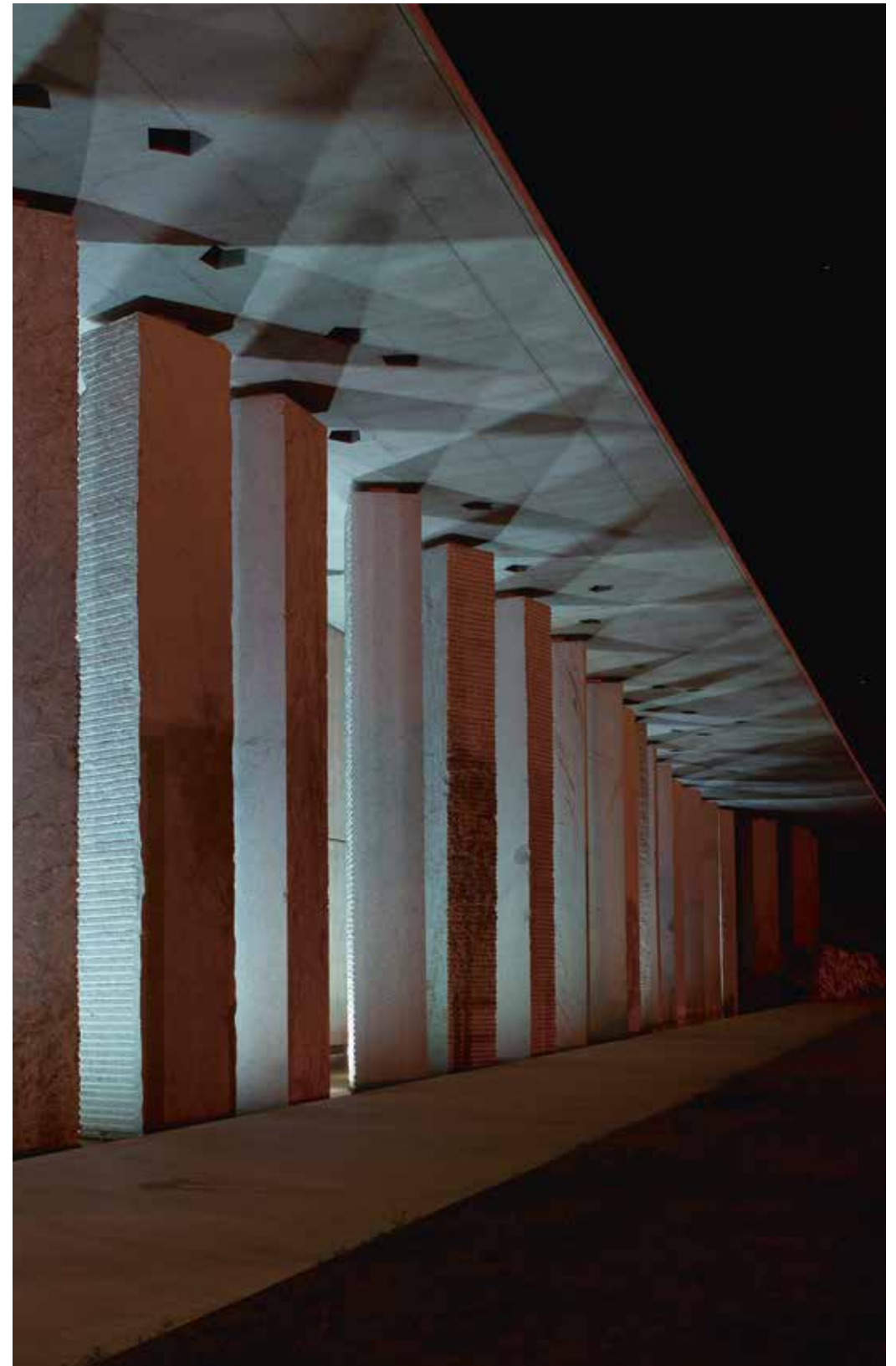
At night, an anemometer records the wind's speed and direction. This data causes 45 projectors which are immersed in ponds behind the columns of the facade to create a back lighting varying in intensity and speed, rendering 'visible' the wind. Thus, a gust of wind of 30 km/h looks as though it is travelling alongside the building for a duration of approximately 24 seconds.

NACHT

Nachts misst ein Anemometer die ambiente Windgeschwindigkeit und seine Richtung. Diese Daten bewirken, dass die 45 hinter Säulen in Wasserbecken versenkten Projektoren die Fassade in variablen Lichtintensitäten und Geschwindigkeiten anstrahlen und den Wind „sichtbar“ machen. So scheint z. B. eine Windböe von 30 km/h die Fassade innerhalb von 24 Sekunden zu durchströmen.

NUIT

Lors du cycle nocturne, une station météo enregistre la vitesse du vent et sa direction. Ces données se traduisent par des changements d'intensité des 45 projecteurs immergés dans des bassins à l'arrière des mégolithes de la façade, rendant « visible » le vent. Ainsi, une bourrasque de vent de 30 km/h semble se déplacer tout au long de l'édifice sur une durée d'environ 24 secondes.



DAY

Thirty glass prisms of varying sizes are lined up like beads on trellises hanging horizontally above the main pathway. The prisms capture the sunlight and turn it into spots of 'micro rainbows', which change place depending on the hour of the day and the season of the year.

TAG

Dreissig Prismen in verschiedenen Größen sind oberhalb des Haupthofes, aufgefädelt wie Perlen, horizontal an Seilen befestigt. Sie fangen die Sonnenstrahlen auf und verwandeln sie in „Regenbogenflecken“. Diese erscheinen plötzlich und ändern ihren Ort und Verlauf je nach Tages- und Jahreszeit.

JOUR

Trente prismes de différentes tailles sont répartis à la manière d'un « semis » sur les treilles tendues à l'horizontal au-dessus de la cour principale. Les prismes captent la lumière du soleil et la transforment en « micro-arc-en-ciel », laissant apparaître des taches de couleurs spectrales par éclat, se déplaçant selon l'heure et la saison.





BIOGRAPHY

Nadia Lichtig

**Born in 1973
in Munich,
Germany**

**Since 2009
professor
at the Academy
of Fine Arts
Montpellier
(ESBAMA)**

**Lives and works
in southern
France**

EDUCATION	
2001	Assistant of Mike Kelley Assistant of Martin Walde
1999–2001	École supérieure des Beaux-Arts de Paris, graduated with honours / félicitations à l'unanimité, head of jury Christian Bernard, Prof. J-L. Vilmouth
1996–1998	École nationale supérieure des Beaux-Arts de Lyon

PRIZES	
2013	Institut Français, Région L-R / London, French Embassy Great Britain
2012	1% artistique / Permanent Public Art Project, Sérignan, Languedoc-Roussillon, France
2009	Dicream, CNC Ile-de-France
2008	Biennale de Rennes, Public Art Project Synagogue de Delme Residency
2007	Institut Français / Bombay, French Embassy India
2006	Miss China Residency, Paris
2005	Institut Français / Bangkok, French Embassy Thailand
2004	ENSBA-Paris, Aide à la diffusion
2003	DRAC Île-de-France, Aide à la création Nominated for the Prix Paul Ricard
2002	ENSBA, First Prize for Photography
2001	Terra Art Foundation Residency, Musée d'Art Américain, Giverny Prix URDLA, prix d'édition, Villeurbanne
1999	Prix de Paris, Mairie de Paris

SOLO EXHIBITIONS	
2015	Hancock Museum, Newcastle (GB)
2014	Raum für Zweckfreiheit, Berlin (D) L'annexe, Musée de Sérignan (F)
2009	Abay Maskara, Bombay (IND)

2006	Miss China, Paris (F) (with Manon Xenard) Galerie LH / Nuit blanche, Paris (F)	2008	<i>Exit</i> , Carré rotondes, Luxembourg (L) <i>Snakes & Ladders</i> , Gallery Abhay Maskara, Bombay (IND) <i>Valeurs croisées</i> , Biennale de Rennes (F) <i>Ghosts</i> , Galerie des Multiples, Paris (F) Jalovička Likovna Kolija, Beograd (SRB) Le Plateau, Paris (F)	
2005	Tadu Gallery, Bangkok (T)		2007	Villette Sonique, Paris (F) <i>Les inaccoutumés</i> , Ménagerie de Verre, Paris (F) ENBA-Valence (F) Miss China, Paris (F)
2003	<i>Ear, eye, here</i> , Secession, Vienna (A) (with Wolfgang Capellari)		2006	<i>Lost in Paradise / Nuits tropicales</i> Palais de Tokyo, Paris (F) <i>Lucky Numbers</i> , Borderline, Esch-Alzette, Luxembourg (L)
1999	<i>La barge du désir</i> , Lyon (F) (with Alain Bublex)		2005	<i>Printemps d'Asie</i> , Bangkok (T) <i>Popisme IV</i> , ENBA, Tours (F) <i>Le Placard</i> , Glassbox, Paris (F)

GROUP EXHIBITIONS					
2014	<i>Ruinen der Gegenwart</i> , bei Steinbrener/Dempf, Vienna (A) <i>Commissariat pour un arbre #5</i> , Piacé le radieux (F) Nuit des Musées, Mrac Sérignan (F)	2007	2006	<i>Live</i> , Palais de Tokyo, Paris (F) <i>Prosissmic</i> , Espace Ricard, Paris (F)	
2013	<i>Peanuts of Joy</i> , Frankfurt am Main (D) <i>Commissariat pour un arbre 4#</i> , Jardin des Plantes, Bordeaux (F) <i>Commissariat pour un arbre #3</i> , Collège des Bernardins, Paris (F)	2006	2005	2003	<i>We don't play</i> , Ménagerie de Verre, Paris (F)
2012	<i>La bedouze</i> , École des Beaux-Arts de Besançon (F) <i>Commissariat pour un arbre #2</i> , 7-5, Paris (F) <i>Commissariat pour un arbre #1</i> , Le village Royal, Paris (F)	2004	2003	2002	<i>L'art c'est secondaire</i> , ENSBA-Paris (F) <i>Anomalie italienne</i> , Lima, Turin (I)
2010	<i>Frasq</i> , Gentilly (F) <i>Cardew</i> , Culturegestes, Porto (P) <i>Everything is real</i> , Gallery Abhay Maskara, Bombay (IND) <i>Le nouveau Festival</i> , Centre Pompidou, Paris (F)	2003	2001	2000	<i>.txt</i> , Public, Paris (F) Château d'Oiron, Oiron (F)
2009	<i>RDV</i> , IAC Villeurbanne, Biennale de Lyon (F) <i>Le printemps de Septembre</i> , Toulouse (F) <i>LA09</i> , Centre d'art Les Arques (F) <i>Concours de Monuments</i> , Le Dojo, Nice (F) <i>Cornelius Cardew ou la liberté de l'écoute</i> , CAC Bretigny (F) <i>Surprises musicales</i> , Centre d'art du domaine départemental de Chamarande (F)				

From 2001 to 2009 Nadia Lichtig used several pseudonyms and group names, such as Echopark, Ghosttrap, Falseparklocation and Nanana.

www.nadialichtig.com

People think
that vacuity is
nothingness, but
it is not so. Vacuity
is a discordant
fullness, a crowded
ghostly world in
which the soul goes
reconnoitring. As
a boy I remember
standing in the
vacant lot as if I were
a very lively soul
standing naked in
a pair of shoes.

HENRY
MILLER,
*Tropic
of Capricorn*

