

Madame Dame (Letterboards), 2008–

Mixed Media

Diese Arbeiten sind Teil einer fortlaufenden Serie, die 2008 begann. Sie entstehen aus bereits vorhandenen Rillen- und Stecktafeln, die ursprünglich als Werbetafeln (zum Beispiel für Coca Cola oder Kodak Film), als Speisekarten in amerikanischen Schnellrestaurants oder als Anzeigetafeln in Aufbahnhallen, Hotels oder Konferenzhallen dienten. Lifschitz verwandelt die vorgefundenen Objekte in Träger Konkreter Poesie, die an der Wand hängen und manchmal mit Beleuchtung unterlegt sind. Bereits vorhandene Texte werden überarbeitet, neue hinzugefügt – so schafft Lifschitz aus den in ihrem Vorrat vorhandenen Buchstaben Schichten von Sprache und Bildern.



Untitled 02 (FRESCAme)
2008
Gefundenes Letterboard und Buchstaben
(Kunststoff, verchromtes Stahl); Aluminum
55 x 36 x 5 cm

Untitled 02 (FRESCAme)
2008
Found letter board and lettering
(plastic, chromed steel, wood); aluminum
55 x 36 x 5 cm

Madame Dame (Letter Boards), 2008–

Mixed media

These works are part of an ongoing series, begun in 2008, created from existing letter boards that were originally used as advertisements (for example, for Coca-Cola or for Kodak film), as menus in diners, or as announcement boards in funeral parlors, hotels, or conference halls.

Lifschitz transforms these found objects into wall-hung vehicles for concrete poetry, sometimes adding lighting. She reworks existing texts and adds new ones, creating layers of language and imagery from the existing letters in her inventory.



Untitled 05 (GOOD AS FOOD)
2008
Gefundenes Letterboard und
Buchstaben (Kunststoff und
Metall); Uhrwerk; LED-Licht
121,5 x 33 x 13 cm

Untitled 05 (GOOD AS FOOD)
2008
Found letter board and
lettering (plastic and metal);
clock mechanism; LED lights
121.5 x 33 x 13 cm



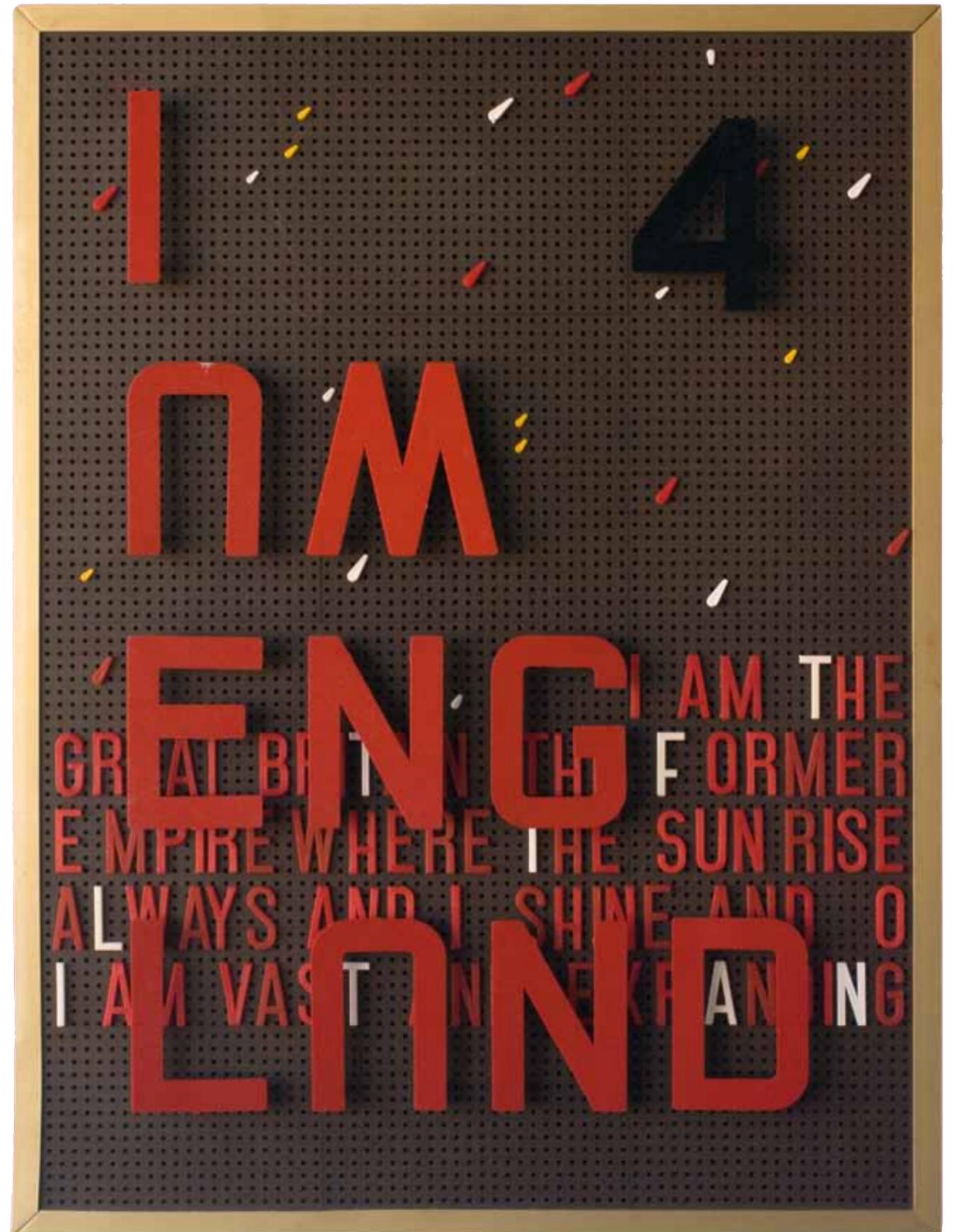
Untitled 07 (IN TO YOU)
2009-14
Gefundenes Letterboard und
Buchstaben (Kunststoff);
pulverbeschichtetes
Aluminum, Glas
95 x 95 x 8 cm

Untitled 07 (IN TO YOU)
2009-14
Found letter board and
lettering (plastic); powder
coated aluminum, glass
95 x 95 x 8 cm

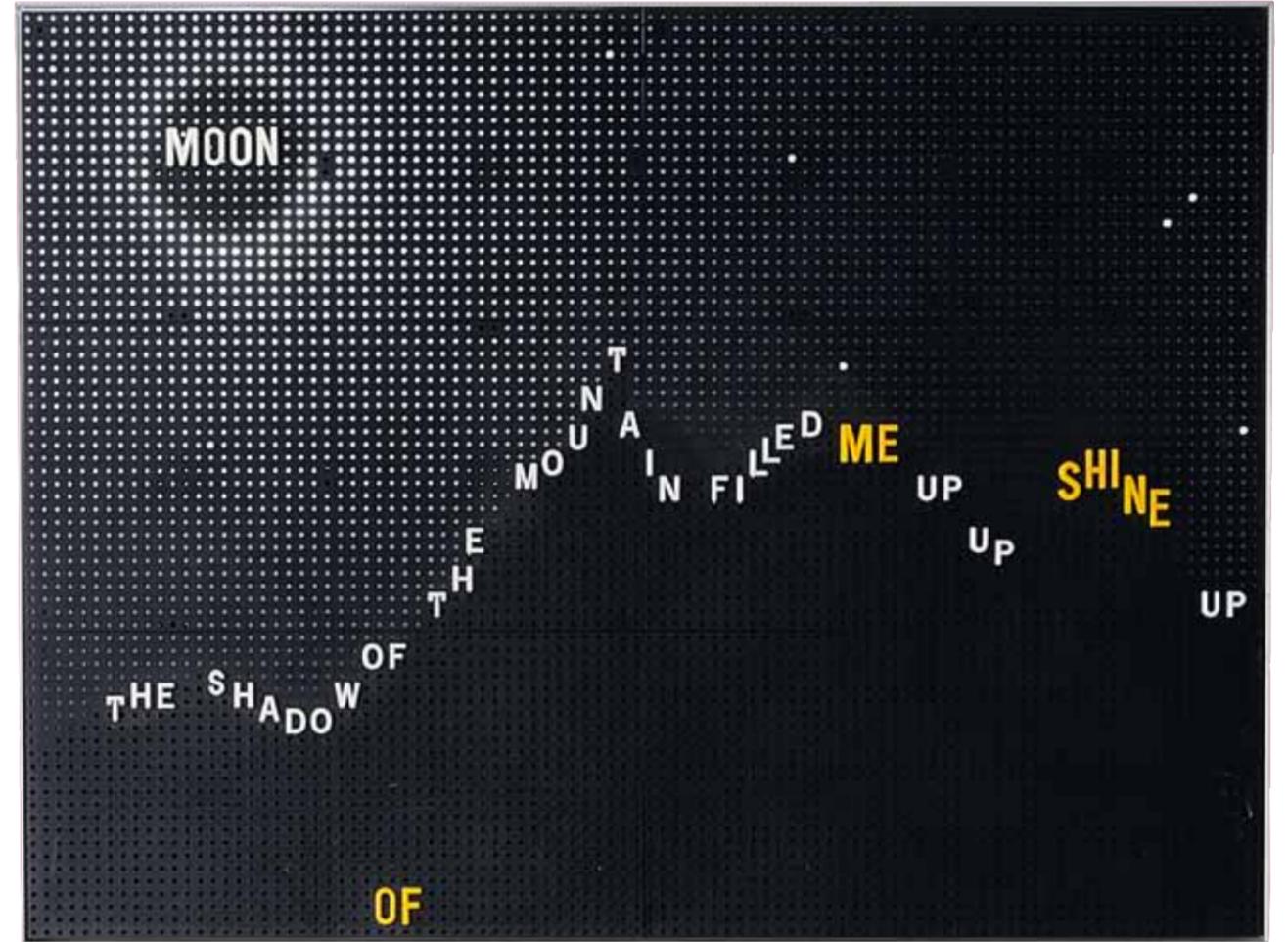
112

Untitled 09 (AND I SHINE)
2009
Gefundenes Letterboard und
Buchstaben (Kunststoff und
beschichtetes Aluminium)
62,5 x 46,25 x 4 cm

Untitled 09 (AND I SHINE)
2009
Found letter board and
lettering (plastic and coated
aluminum)
62.5 x 46.25 x 4 cm



113



Untitled 18 (Landscape with Mountain and Moon)
2009
Gefundenes Letterboard und Buchstaben (Kunststoff); Aluminum; LED-Licht
82 x 62 x 5 cm

Untitled 18 (Landscape with Mountain and Moon)
2009
Found letter board and lettering (plastic); aluminum; LED lighting
82 x 62 x 5 cm



Untitled 23 (Landscape with Pyramid and Sand)
2010
Gefundenes Letterboard und Buchstaben (Kunststoff)
41 x 37 x 2 cm

Untitled 23 (Landscape with Pyramid and Sand)
2010
Found letter board and lettering (plastic)
41 x 37 x 2 cm

NINA PEARLMAN

EAT ME 3 TIMES A DAY: Sharone Lifschitz' *Madame Dame*-Serie

Das surrealistische Aufeinandertreffen von Regenschirm und Nähmaschine, zum Beispiel, offenbart – im Gegensatz zur Realität des alltäglichen Lebens, jedoch in Übereinstimmung mit seinen Gegenständen – die absolute Macht von Begehren und Traum.

Jacques Rancière¹

Sharone Lifschitz' Entscheidung, unter der Überschrift *Madame Dame* eine ganze Serie von Werken nach einer Figur aus Jacques Demys Film *Les Demoiselles de Rochefort* zu benennen, ist in doppelter Hinsicht bezeichnend: Es markiert sowohl den grundsätzlich performativen Charakter eines Kunstwerks als auch

EAT ME 3 TIMES A DAY: Sharone Lifschitz's *Madame Dame* Series

The Surrealist encounter between the umbrella and the sewing-machine, for example, manifests—in contrast to the reality of ordinary everyday life but in accord with its objects—the absolute power of desire and dream.

Jacques Rancière¹

Sharone Lifschitz's choice to name an entire body of work *Madame Dame*, after a character in Jacques Demy's film *Les Demoiselles de Rochefort*, is revealing in terms of the inherently performative character of a work of art and the unique space it occupies. Demy's homage to the Hollywood

den singulären Raum, den es einnimmt. Demys Hommage an das Hollywood-Musical war fest eingebettet in kritisches Bewusstsein, und zahlreiche einschlägige Rückbezüge finden sich ebenfalls im Experimentalfilm, angefangen von Chantal Akermans *Golden Eighties* (1986), bekannt auch unter *Window Shopping*, bis hin zu Breda Beban's *Jason's Dream* (1997). Beide Filme huldigen dem Genre selbst, während sie es zugleich darauf anlegen, „Menschen zu bewegen, ohne sie zu bestürzen“² (Beban) oder dessen klassische Form zu untergraben, um über weniger romantische Dinge zu sprechen³ (Akerman). Während Lifschitz ihre Beschäftigung mit dem populärsten Thema dieses Genres – der Liebe – mit Akerman und Beban teilt, ist sie vor allem an der Position interessiert, die von einer Schlüsselfigur im Film, Yvonne Garnier, eingenommen wird. Um die *Madame Dame*-Serie und den spezifischen Raum, den die Objekte dieser Serie einnehmen, wirklich zu verstehen, ebenso wie ihre Beziehung zu den anderen Werken der Künstlerin, etwa *Sleeping Germany* und *Speaking Germany*, müssen wir ein wenig mehr über diese Figur erfahren.

In *Les Demoiselles de Rochefort* ist Yvonne Inhaberin eines Cafés und alleinerziehende Mutter eines bereits erwachsenen Zwillingspaars sowie eines jüngeren Sohns. Der Tradition des klassischen Musicals entsprechend, suchen die Figuren nach Liebe und Glück, Träume werden erfüllt, und das Schicksal führt die Liebenden zusammen. Im Falle von Yvonne bedeutet dies, dass sie am Ende des Films wieder mit ihrem ehemaligen Verlobten, Simon Dame, zusammenkommt; nachdem sie ihn zehn Jahre zuvor wegen seines Familiennamens, nämlich „Dame“, ohne eine Erklärung verlassen hatte. Dame zu heiraten, hätte für Yvonne bedeutet, Madame

musical is firmly embedded in critical consciousness, and references to it abound in experimental cinema, from Chantal Akerman's *Golden Eighties* (1986), also known as *Window Shopping*, to Breda Beban's *Jason's Dream* (1997). Both those films play homage to the genre itself, employed to “move people without upsetting them”² (Beban) or to subvert its classical format to talk about things less romantic³ (Akerman). While Lifschitz shares with Akerman and Beban a preoccupation with the most popular theme of the genre—love—her interest rests with the position occupied by a key character in the film, Yvonne Garnier. To fully understand the *Madame Dame* series—the particular space that the objects in the series occupy and their relation to the artist's other works, such as *Sleeping Germany* and *Speaking Germany*—we need to know a little more about this character.

In *Les Demoiselles de Rochefort*, Yvonne owns a café and is a single mother to two grown twins and a young boy. In keeping with the tradition of the classic musical, characters search for love and happiness, dreams are answered, and fate unites lovers. In Yvonne's case, this means being reunited at the end of the film with her former fiancé, Simon Dame, after she abandoned him without explanation ten years earlier because of his surname Dame. Marrying Dame would have landed Yvonne with the name Madame Dame, a name that she perceived as so ridiculous that she chose instead to take the role of social outcast as a pregnant single mother. Madame Dame, it would seem, is not so much a character in

¹ Jacques Rancière, *Aesthetics and Its Discontents*, Übersetzung: Steven Corcoran, Cambridge 2009, 47. Übersetzung ins Deutsche von Lilian Dombrowski.

¹ Jacques Rancière, *Aesthetics and Its Discontents*, trans. Steven Corcoran, Cambridge 2009, 47.

² Dies bezieht sich auf ein populäres Zitat von Brenda Beban: „Wenn ich Menschen bewegen möchte ohne sie zu bestürzen, verwende ich Musik“; oft erwähnt im Zusammenhang mit *Jason's Dream* und späteren Werken wie *My Funeral Song* (2010).
³ Siehe Steven Shaviro, *Clichés of Identity: Chantal Akerman's Musicals*, *Quarterly Review of Film and Video* 24, Nr. 1 (2007), 11–17.

² This reference is to a popular quotation from Brenda Beban, “When I want to move people without upsetting them, I use music,” mentioned frequently in connection with *Jason's Dream* and later works such as *My Funeral Song* (2010).
³ See Steven Shaviro, *Clichés of Identity: Chantal Akerman's Musicals*, *Quarterly Review of Film and Video* 24, no. 1 (2007), 11–17.

Dame zu heißen, ein Name, den sie als so lächerlich empfand, dass sie es vorzog, als schwangere, allein-stehende Mutter die Rolle der gesellschaftlichen Außenseiterin zu übernehmen. Es scheint, dass Madame Dame in Demys ziemlich komplexem Schema weniger eine Figur ist, sondern vielmehr ein spezifisches Selbstbild repräsentiert, das Yvonne ablehnt. Wie alle diese Repräsentationen, existiert auch sie innerhalb der Ökonomie des Begehrens. Yvonne betritt dieses Bild in dem Moment, in dem sie ihrem Begehren erliegt und sich schließlich die Rolle der künftigen Ehefrau von Simon Dame zu eigen macht. Durch Überwindung ihres Widerstandes, Raum und Rolle des Lächerlichen einzunehmen, verflüchtigt sich das Lächerliche jedoch nicht mit einem Schlag, auch wird es nicht subsumiert, sondern bleibt intakt, wobei es möglicherweise Teil einer triumphalen Totalität („triumphant totality“) ist.⁴

Die Objekte, die Teil der *Madame Dame*-Serie sind, nehmen eben diesen Schwellenbereich ein – einen Raum, in dem laut Lifschitz „eine Geschichte nicht länger zusammenhält“.⁵ Sie können als dreidimensionale Collagen betrachtet werden, entwickelt aus Rillen- und Stecktafeln („Letterboards“) für Menü-anzeigen, welche in der amerikanischen Konsum-kultur der 1950er Jahre ihren Ursprung haben und am häufigsten in Schnellrestaurants anzutreffen waren. Die Letterboards sind Ready-mades, die dahingehend konzipiert sind, adaptiert und verändert zu werden. Als sie bei der Künstlerin im Studio ankamen, waren sie bereits häufig geändert worden und zu einem Gemisch vielfältiger Schichten geworden. Diese zeugten von vergangenen Ereignissen, etwa davon, dass früheren Inhabern die Buchstaben ausgegangen waren und sie

Demy’s rather complex template but a particular representation that Yvonne rejects. Similar to all representations, it, too, exists within the economy of desire. Yvonne steps into this representation when she finally embraces the role of the future wife of Simon Dame by succumbing to her desire. In overcoming her resistance to occupying the space and role of the ridiculous, however, the ridiculous does not suddenly evaporate, nor is it subsumed, but remains intact while becoming part of what is perhaps a more triumphant totality.⁴

The objects that form part of the *Madame Dame* series occupy this same liminal territory—a space that Lifschitz has described as being “where a story stops holding together.”⁵ They can be read as collages in three dimensions composed of menu letter boards that originate with 1950s American consumer culture, most commonly experienced in diners and restaurants. The letter boards are readymades designed to be adapted and changed. By the time they have reached the artist, they have been modified many times, and what remains when they arrive at her studio is a mixture of layers, the evidence of prior events—of previous owners running out of letters and substituting the missing letters with numbers, or with letters of different cases or sizes, or words simply being left truncated. The letter board is, as Lifschitz has said, “the perfect readymade for me. Each has its own system and embodies language slippages created by the necessity of replacing certain letters and by the failure of materials. Letters shrink and fall.”

die fehlenden Buchstaben durch Zahlen oder Buchstaben unterschiedlicher Art und Größe ersetzten oder aber Wörter einfach unvollständig ließen. Die Letterboards, sagt Lifschitz, sind „das perfekte Ready-made für mich. Jede hat ihr eigenes System und verkörpert sprachliche Abweichungen, die aus der Notwendigkeit entstanden sind, bestimmte Buchstaben zu ersetzen, oder aber aus Materialversagen. Buchstaben schrumpfen und fallen.“

Jetzt, da sie nicht mehr vollständige Menüs anzeigen und ihre Sprachbotschaften mehr oder minder unterlaufen wurden, scheint es, als ob diese Objekte vor uns auftreten; es ist, als ob sie sich bemühten, ihrer scheinbaren Beengtheit als „objets d’art“ zu entfliehen, um neuerlich in den Lebensbereich zurückzukehren, aus dem sie gekommen sind. Ebenso wie Madame Dame unterlaufen sie ein Flickwerk, doch sie streben auch danach, dem Begehren zu unterliegen und Teil einer triumphalen Totalität zu werden, um ihren passenden Platz in der Welt zu finden. Sie beteuern ihre Lächerlichkeit, zelebrieren sie und sind bestrebt die Angst zu überwinden, „seltsam“, „dummlich“ oder „lächerlich“ zu erscheinen. „LAST NIGHT I MET THE KIND OF WOMAN WHO WILL FIND MY WORK RIDICULOUS“ steht auf einem frühen Letterboard, *Untitled 04 (Last Night) (2009)*.

Bezeichnenderweise setzen die Letterboards dieser Serie die Beschäftigung der Künstlerin mit Essen, Begegnungen, Ritualen, Systemen und Beziehungen fort, die auf andere Weise auch in Lifschitz’ interventionistischen Arbeiten vorkommen. Jedes Letterboard hat sein eigenes Set an Systemen. Die Künstlerin mischt sie auf, schichtet eins übers andere und bringt

No longer displaying complete menus and with their textual messages subverted to a greater or lesser degree, these objects appear to perform before us; it is as if they seek to escape from their apparent confinement as objets d’art, to return anew to the space of life from whence they came. Like Madame Dame, they subvert a pastiche, but they, too, seek to succumb to desire and become part of a triumphant totality to find their right place in the world. They seek to assert their ridiculousness, to celebrate it; to overcome the fear of appearing “strange,” “dumb,” “ridiculous.” “LAST NIGHT I MET THE KIND OF WOMAN WHO WILL FIND MY WORK RIDICULOUS” reads an early letter board, *Untitled 04 (Last Night) (2009)*.

Significantly, Lifschitz’s letter board works in this series continue the artist’s ongoing preoccupation with food, encounters, ritual, systems, and relationships that feature in different ways in her interventionist works as well. Each letter board comes with its own set of systems. The artist mixes them up, layers one over the other, and disrupts or pushes them to their limits.

Untitled 05 (GOOD AS FOOD) (2009) is a rectangular box-style menu board lit from behind that incorporates a functioning clock. Three textual layers punctuate the board’s milky-white surface, the backlighting lending it a bright yellow glow. Lifschitz uses the size of the letters and their color to create her ciphered messages.

⁴ Diese Analyse verdanke ich auch Mark Cousins’ Meditation über die Idee „des Häßlichen“, wie sie in: *The Ugly, AA Files 28* (Herbst 1994), 61–64, dargestellt wird. Ich habe das Konzept der triumphalen Totalität („triumphant totality“) ausgeborgt / übernommen, wie es von Cousins eingeführt wurde.
⁵ Die Autorin im Gespräch mit der Künstlerin, 10. November 2013. Sämtliche nachfolgenden Zitate der Künstlerin entstammen diesem Gespräch.

⁴ In this analysis, I am in debt to Mark Cousins’s meditation on the notion of “the ugly,” as expressed in: *The Ugly, AA Files 28* (autumn 1994), 61–64. I have borrowed/adopted the concept of “triumphant totality” as introduced by Cousins.
⁵ The author in conversation with the artist, November 10, 2013. All quotations from the artist hereafter are attributed to this conversation.



Untitled 04 (Last Night)
2009
Gefundenes Letterboard und
Buchstaben (Kunststoff)
24 x 35 x 1,5 cm

Untitled 04 (Last Night)
2009
Found letter board and
lettering (plastic)
24 x 35 x 1.5 cm

sie durcheinander oder treibt sie an ihre Grenzen. *Untitled 05 (GOOD AS FOOD)* (2009) ist ein rechteckiges, schachtelartiges Letterboard für Menüanzeigen, welches von hinten beleuchtet wird und eine funktionierende Uhr enthält. Drei Textschichten durchsetzen die milchig-weiße Oberfläche der Tafel, wobei die Hintergrundbeleuchtung dem Ganzen einen hellgelben Schimmer verleiht. Lifschitz verwendet Größe und Farbe der Buchstaben, um ihre verschlüsselten Botschaften zu formulieren. Die größte dieser Schichten, aus der Entfernung erkennbar, verkündet dem Betrachter verwegen: „EAT ME 3 TIMES A DAY“ eine ebenso befremdliche wie auch reglementierte Geste, möglicherweise noch befremdlicher aufgrund der vorhandenen Uhr, die die Echtzeit angibt. Während das Werk den Zuschauer anzieht, enthüllt sich eine weitere textuelle Schicht, etwas kleiner und weniger kühn, was Charakter und Sichtbarkeit betrifft. „I AM GOOD AS FOOD“ steht dort. Offenkundig ein leichter Lapsus, der gerade noch wahrnehmbar ist. Handelt es sich um einen Druckfehler? Ist es Absicht? Durch solche Fragen entsteht eine Kluft; dennoch, unser Gehirn weiß es auszubügeln, die Kluft zu überbrücken, sie verschwinden zu lassen. Diese sprachliche Unregelmäßigkeit enthüllt eine Verletzlichkeit, die in direktem Gegensatz zu dem Befehlston der ersten Ankündigung steht. Bei noch näherer Betrachtung nehmen wir die letzte Schicht in Form einer Kakophonie von Wörtern wahr. Nun scheint die Rationalität völlig zusammengebrochen zu sein, da Wörter wie „I“, „YOU“, „GOOD“, „FOOD“, „WHEN“, „EAT“ und „ME“ im Hintergrund wie ein rhythmischer Reim herumzuschweben scheinen.

Dadaistische Sprachabweichungen häufen sich in Lifschitz' Werk – einige absichtlich eingefügt, einige vorgefunden. Sie fallen in der *Madame Dame*-Serie

The largest of these three layers, visible from a distance, declares boldly to the viewer “EAT ME 3 TIMES A DAY,” a gesture as outlandish as it is regulated, perhaps ever more outlandish because of the presence of the clock that keeps real time. As the work draws the viewer in closer, another textual layer is revealed, slightly smaller, less bold both in character and in visibility. “I AM GOOD AS FOOD,” it reads. A slight slippage in the language is apparent, yet only just detectable. Is it a typographical error? Is it intentional? A gap is formed in this questioning; yet our brain has a way of ironing it out, of bridging the gap, of making it go away. This slippage reveals a vulnerability that is in direct opposition to the imperative mode of the first declaration. Upon even closer inspection, we detect the final layer in the form of a cacophony of words. Rationality appears to have now fully collapsed, as words such as “I,” “YOU,” “GOOD,” “FOOD,” “WHEN,” “EAT,” and “ME” seem to float around in the background, like a rhythmic rhyme.

Dadaesque textual slippages in Lifschitz's work abound—some intentional, some “found.” They feature prominently throughout the *Madame Dame* series but are detected in other works as well, such as *Sleeping Germany*. Despite the many years the artist has lived in London, she continues to use language like a foreigner in her work. She purposely utilizes and plays with the partial blindness or unfamiliarity that foreigners retain to varying degrees with their adopted language. Through the artist's measured accounts of her encounters with fellow travelers on trains in *Sleeping Germany*, we experience

allenthalben auf, sind aber auch in anderen Werken vorhanden, wie in *Sleeping Germany*. Trotz der vielen Jahre, die die Künstlerin bereits in London lebt, arbeitet sie mit der Sprache weiterhin wie eine Ausländerin. Absichtlich benutzt und spielt sie mit der teilweisen Blindheit oder Unvertrautheit, die Ausländer in unterschiedlichem Ausmaß ihrer angenommenen Sprache gegenüber beibehalten. Die wohlüberlegten Beschreibungen ihrer Begegnungen mit Mitreisenden in den Zügen in *Sleeping Germany* lassen uns die Möglichkeiten und Grenzen von Übersetzung erleben, denen man sich gegenüber sieht, wenn man einen Sprachraum nicht vollständig bewohnt und die eigene Identität eine hybride ist. Einige Beispiele, in denen „Fehler“ beibehalten werden, wären: „there is a german family“;⁶ „To go to metro, I should take this stairs down, turn left and then down another set of stairs, to platform“;⁷ „The cleaners wake me up, dark smiling faces; they say: ‘Gotte Morgan!!’ ‚Gotten Morgan to you too.‘“⁸

Lifschitz' Beschreibungen in *Sleeping Germany* sind zuweilen detailliert, jedoch größtenteils frei von jeglicher Emotion. Sie lesen sich eher wie ein Voice-over zu einem Film; als solche sind sie ein Echo auf John Smiths Kultfilm *The Girl Chewing Gum* (1976), da auch Lifschitz die Ereignisse, die sich vor unseren Augen entfalten, zu organisieren und zu ordnen scheint, – zwar nicht in einem Film, aber doch auf den Seiten eines Buches. „Say that I would have appreciated such a mother. / ‚Is her boyfried nice?‘ / ‚Yes‘ / Offer another chocolate but she doesn't want any more.“⁹ Lifschitz' Begegnungen nehmen auf diese Weise die Eigenschaften eines Ready-mades an und stellen so eine weitere Brücke zur *Madame Dame*-Serie her. In der Tat, die Notwendigkeit einer Begegnung an sich

the performance of translation and the difficulty that one might face in completely inhabiting a language when identity is hybrid. Some examples where “mistakes” are retained include “there is a german family”;⁶ “To go to metro, I should take this stairs down, turn left and then down another set of stairs, to platform”;⁷ “The cleaners wake me up, dark smiling faces; they say: ‘Gotte Morgan!!’ ‘Gotten Morgan to you too.’”⁸

Lifschitz's descriptions in *Sleeping Germany* are occasionally detailed, yet they are, for the most part, devoid of emotion. They read rather like a voice-over to a film; as such, they carry an echo of John Smith's iconic film *The Girl Chewing Gum* (1976), as Lifschitz, too, seems to organize and order events that unfold before us—if not on film, then on the pages of a book. “Say that I would have appreciated such a mother. / ‘Is her boyfriend nice?’ / ‘Yes’ / Offer another chocolate but she doesn't want any more.”⁹ Lifschitz's encounters thus take on qualities of a readymade, providing yet another bridge with the *Madame Dame* series. Indeed, the necessity of rendezvous itself has been identified as one of the four rules by which a common object can be elevated to the level of readymade.¹⁰ And Lifschitz's encounters are common. We may follow her rules for encounters and have our own, but what distinguishes a readymade encounter from any other encounter is envisaging an audience, a reader, or a viewer, and inscribing it with a date and time, as, for example, Marcel Duchamp did in *Comb* (1916). An enigmatic phrase or two doesn't hurt, either:

⁶ Sharone Lifschitz, *Sleeping Germany*, 5.

⁷ Ibid., 21.

⁸ Ibid., 25.

⁹ Ibid., 122.

¹⁰ Arturo Schwartz, *The Philosophy of the Readymade and of Its Editions*, in: Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia, ed. Jennifer Mundy, London 2008, 126. The other three rules are de-contextualization, titling, and limiting the frequency of the act.

wurde als eine der vier Regeln festgelegt, durch die ein alltägliches Objekt zum Ready-made erhoben werden kann.¹⁰ Und Lifschitz' Begegnungen sind alltäglich. Wir können uns an ihre Regeln für Begegnungen halten und unsere eigenen haben – was jedoch eine Ready-made-Begegnung von jeder anderen Begegnung unterscheidet, ist die Antizipierung von Publikum, Leser oder Beobachter und die Beschriftung mit Datum und Uhrzeit, wie es zum Beispiel Marcel Duchamp in *Kamm* (1916) getan hat. Ein oder zwei rätselhafte Sätze schaden ebenfalls nicht: „Say how nice her hat is. / She enjoys the compliment. ‚It is not / a feather it's a brush!‘“¹¹

Eine Ready-made-Begegnung einer anderen Art entfaltet sich in *Untitled 07 (IN TO YOU)* (2009). Ein Torero steht bereit im traditionellen spanischen Stierkämpferkostüm, schwarz und gold verziert mit rosa Schärpe und eng anliegenden Hosen. Er schlägt seinen Umhang, der hier als Oberfläche dient, auf der Lifschitz' Text ausgelegt ist, nach vorne auf.¹² Der Text ist so gestaltet, dass Muster und Anordnung den Effekt einer perspektivischen Tiefe und sogar von Klang erzeugen; oben in kleinen Buchstaben beginnend mit „HERE COME CRUSHING INTO YOU“, während unten große Buchstaben stehen, die dem sich wiederholenden Satz „HERE COME“ einen crescendoartigen Effekt verleihen. Diese unverfrorene Meldung, die das Bild eines angreifenden Stiers heraufbeschwört, entspricht visuell dem Coca-Cola Schriftzug der 1960er Jahre, einschließlich der ikonischen weißen Welle, die zwischen den Füßen des Toreros positioniert ist. Zwischen diesen beiden Polaritäten des oberen und unteren Texts entfalten sich Buchstaben, Sterne und Satzzeichen – „dam da / da dam / 0' 0' 0' [...]“ – die in

¹¹ Lifschitz, *Sleeping Germany*, 17.

¹² Dieses Letterboard wurde wahrscheinlich über viele Jahre als Pinnwand verwendet, ihre Oberfläche ist völlig durchlöchert und mit Rostflecken behaftet.

“Say how nice her hat is. / She enjoys the compliment, ‘It is not / a feather it's a brush!’”¹¹

A readymade encounter of a different kind unfolds in *Untitled 07 (IN TO YOU)* (2009). A torero stands at the ready in traditional Spanish bullfighter costume, black and gold adorned with pink sash and tights. He holds out his cape that here doubles as the surface upon which Lifschitz's text is laid out.¹² The format of the text is such that pattern and layout create the effect of perspectival depth and even of sound. Starting with “HERE COME CRUSHING INTO YOU” at the top in small letters, with large letters at the bottom that lend a crescendo effect to the repeated phrase “HERE COME.” This unabashed broadcast that conjures up the image of a charging bull sits visually on a par with the 1960s Coca-Cola logo, complete with iconic white wave, which is positioned between the feet of the torero. Unfolding between the two polarities of text atop and below, letters, stars, and punctuation marks—“dam da / da dam / 0' 0' 0' [...]”—are arranged in such a way that they oscillate between performing as image and as text. The spatial arrangement of the text feels like an animal that is creeping up on its prey but is, in fact, charging to its death. The bull and the torero are locked together in a dance that unfolds within the system dictated by the letter board. The space in which they play is the space of desire. With “dam,” a transliteration of the word for “blood” in Hebrew (the artist's mother tongue), red apostrophes appearing like blood drops, along with stars that represent the

¹¹ Lifschitz, *Sleeping Germany*, 17.

¹² This letter board was likely used for many years as a pin board, its surface totally punctured and left with rusty marks.

einer solchen Weise angeordnet sind, dass sie zwischen ihrem Erscheinen als Bild und Text oszillieren. Die räumliche Anordnung des Textes empfindet man als ein Tier, das sich an seine Beute heranmacht, jedoch in Wirklichkeit in seinen eigenen Tod rennt. Stier und Torero sind in einen Tanz verstrickt, der sich innerhalb des Systems entfaltet, welches von dem Letterboard diktiert wird. Der Raum, in dem sie spielen, ist der Raum des Begehrens. Mit „dam“, einer Transliteration des Wortes für „Blut“ auf Hebräisch (der Muttersprache der Künstlerin), roten Apostrophen, die wie Blutstropfen erscheinen, und dazu Sternen, dem symbolischen Bild für den Einschlag bei einem Aufprall – ist der Tod die einzige, unausweichliche Schlussfolgerung.

Lifschitz' Arbeiten bergen Anspielungen auf surrealistische Begegnungen. Als solche machen sie vollen Gebrauch von dessen spielerischem Register, in dem sich sämtliche Unterscheidungen auflösen. Lifschitz ist Expertin in der Herstellung eines Gleichgewichts zwischen „der Kraft der Lesbarkeit des Sinns“ und „der Kraft der Seltsamkeit des Un-Sinns“,¹³ und im Erschaffen eines Raumes, in dem beide aufrechterhalten werden können. Unter allen Arbeiten der *Madame Dame*-Serie eignet sich *Untitled 18 (Landscape with Mountain and Moon)* (2009) am besten zur Demonstration dieses Gleichgewichts; hier liegt der Fokus auf dem verborgenen Zusammenhang zwischen scheinbar unterschiedlichen Welten: Sinn und Un-Sinn, Text und Bild. Die Arbeit besteht aus zwei schwarzen Stecktafeln mit weißer und gelber Beschriftung. Sie sind übereinander positioniert, wobei der dazwischen liegende Raum wie eine Wasseroberfläche wirkt, die eine Spiegelung erzeugt,

symbolic shorthand for impact on encounter—death is the only inevitable conclusion.

Lifschitz's works nod toward Surrealist encounters. As such, they make full use of the ludic register, where all distinctions dissolve. Lifschitz is adept at striking a balance between “the force of sense's legibility” and “the force of non-sense's strangeness,”¹³ at creating a space in which both can be sustained. Of all the works in the *Madame Dame* series, *Untitled 18 (Landscape with Mountain and Moon)* (2009) serves best to demonstrate this balance where the focus is on the hidden link between seemingly distinct worlds: sense and non-sense; text and image. This work consists of two black menu boards with white and yellow lettering. They are positioned one above the other, with the space between functioning like the surface of water giving rise to a reflection or, in this case, the ground, giving rise to a shadow. The lower board takes on the role of the shadow. It is perhaps the only one in the series that remains nearly intact. Turned on its side, from portrait to landscape, this menu board retains its menu—complete with its main courses (“BEEFBURGER,” “CHICKEN BURGER,” “SAUSAGE IN A ROLL”) and extras (“CHEESE,” “EGG,” “ONION,” “CHIPS”). Here and there, some letters are missing: “JUMBO SAU AGE,” “CHUNKY TEAK PIE,” “ALL DAY BREAK A T,” “ALAD,” with some absences ready-made and others intentionally created. While we can never be quite sure which is which, it is these very absences that permit the board to jump register—from text to image, to become a shadow.

¹³ Here I loosely borrow terms introduced by Rancière, as I see them related to the notion of “triumphant reality” mentioned above. See Rancière (footnote 1), 47.

beziehungsweise in diesem Fall wirkt er wie der Grund, der einen Schatten erzeugt. Die niedrigere Tafel übernimmt die Rolle des Schattens. Es ist vielleicht das einzige Letterboard in der Serie, das beinahe intakt geblieben ist. Auf die Seite gedreht, von Hochformat zu Querformat, behält diese Stecktafel ihr Menü bei – mit Hauptspeisen („BEEFBURGER“, „CHICKEN BURGER“, „SAUSAGE IN A ROLL“) und Extras („CHEESE“, „EGG“, „ONION“, „CHIPS“). Ab und zu fehlen Buchstaben: „JUMBO SAU AGE“, „CHUNKY TEAK PIE“, „ALL DAY BREAK A T“, „ALAD“, wobei einige Leerstellen vorgefunden wurden und andere absichtlich eingefügt. Auch wenn wir niemals sicher sein können, was nun was ist, so sind es doch gerade diese Leerstellen, die es der Tafel erlauben, das Register zu wechseln: vom Text zum Bild, um so ein Schatten zu werden.

Die obere Tafel übernimmt die Rolle des Berges. Sie ist das Spiegelbild des Schattens des Menüs auf der unteren Tafel. Ihre Form wird in der Dunkelheit von einer Textlinie nachgezeichnet, die ebenso unverständlich wie fehlerfrei ist: „THE SHADOW OF THE MOUNTAIN FILLED ME UP UP SHINE UP“. Ob nun der Text darauf hinweist, dass wir reichlich vollgestopft wären, wenn wir all das vertilgen würden, was auf dem Menü steht, er sich also auf den Inhalt des Menüs bezieht; oder ob er nur seine eigene Funktion beschreibt und damit suggeriert, dass der Schatten vor dem Berg liegt – beides bleibt im Dunkeln. Was wichtig ist, ist die Gesamtheit, die beide Tafeln schaffen. Sie sind durch die Anwesenheit des „MOON“ der Hintergrundbeleuchtung, und des Wörtchens „OF“ am Fuße vom „Berg“, welches sich farblich (gelb) dem Wort „EXTRAS“ im unteren Menü anschließt. Diese Totalität ist die Re-

The upper board takes on the role of the mountain. It is the mirror image of the shadow, of the menu in the lower board. Its form is traced in the dark by a line of text as incomprehensible as it is accurate: “THE SHADOW OF THE MOUNTAIN FILLED ME UP UP SHINE UP.” Whether the text portends that were we to consume all that was on the menu, we would feel rather full, i.e., indexing the menu's content, or whether the text simply describes its own function, thus suggesting that the shadow preceded the mountain, is neither here nor there. What is important is the totality that the two boards create.

They are soldered together by the presence of the “MOON,” the backlighting, and the little word “OF” at the base of “the mountain” that links in color (yellow) to the word “EXTRAS” on the menu below. This totality is a representation of a nocturnal landscape complete with stars, available to us in all its simplicity, should we choose to embrace it and allow ourselves to see “what is seen.” The work, in this sense, sits on the verge of the image.

Lifschitz's preoccupation with the complex relations between language and image and the infinite oscillations between the two registers is perhaps most pronounced among these early works in *Untitled 09 (AND I SHINE)* (2009). In more ways than one, this work announces later works in the series where image is fully present, “drawn in,” as in *Untitled 23 (Landscape with Pyramid and Sand)* (2010) or *Untitled 22 (Window with Curtain and Flowers)* (2012).

¹³ Hier beziehe ich mich lose auf Begriffe, die Jacques Rancière eingeführt hat, da sie meines Erachtens mit der oben erwähnten Idee von triumphaler Totalität in Verbindung stehen. Siehe Rancière (Fußnote 1), 47.

präsentation einer nächtlichen Landschaft mit Sternen, die uns in all ihrer Einfachheit zur Verfügung steht, wenn wir bereit sind, uns dafür zu entscheiden, sie anzunehmen und uns erlauben zu sehen, „was gesehen wird“. So betrachtet, steht diese Arbeit am Übergang zum Bild.

Was diese frühen Arbeiten betrifft, so kommt Lifschitz' Beschäftigung mit der komplexen Beziehung zwischen Sprache und Bild und dem endlosen Oszillieren zwischen beiden Registern möglicherweise in *Untitled 09 (AND I SHINE)* (2009) am deutlichsten zur Geltung. Auf mehrfache Weise kündigt diese Arbeit Folgewerke der Serie an, in denen das Bild ganz präsent ist, „eingezeichnet“ wie in *Untitled 23 (Landscape with Pyramid and Sand)* (2010) oder *Untitled 22 (Window with Curtain and Flowers)* (2012). Zudem stellt es mit seinem Bezug zu den Ideen von Territorium und Imperium eine Verbindung zu den interventionistischen, partizipativen Projekten größeren Maßstabs der Künstlerin her, die sich außerhalb der Studioräume entfalten.

AND I SHINE nutzt mit großer Wirkung das Wechselspiel von Buchstaben und Symbolen unterschiedlicher Größe und Farbe. Es trägt keinerlei Spur von früherer Eigentümerschaft, von Würstchen und Kartoffelbrei oder Pepsi. Aber es trägt immer noch die Spur seines innewohnenden Systems, welches die Schaffung von Bedeutung ermöglicht – sinnvoller und sinnloser. Vor dem Hintergrund bunter „Regentropfen“ durchsetzen große rote Buchstaben die Oberfläche über vier Reihen hinweg und produzieren so die kühne, kryptische Ankündigung: „I / AM / ENG / LAND“ Das ist in der Tat kühn, wenn auch eher mysteriös als schockierend. Die darunterliegende Schicht steigert diese Behauptung zum Extrem: „I AM THE GREAT BRITAIN THE FORMER EMPIRE WHERE THE SUN RISE ALWAYS [...]“, schreibt die Künstlerin mit charakteristischer sprachlicher Unregelmäßigkeit. Mit der Angst und dem Begehren ringend – in diesem Fall geht es darum, die Kontrolle durch eine Expansion zu verlieren, die droht, niemals enden zu wollen – stellt die Künstlerin eine weitere absonderliche Behauptung in den Raum, wenn sie versucht, diese spezifische Darstellung, verkörpert durch Madame Dame, zu durchdringen. Auch hier ist kennzeichnend, dass sich Lifschitz niemals allzu weit von der Idee des Lächerlichen entfernt.

But it is also a bridge to the artist's interventionist larger-scale participatory projects that unfold beyond the walls of the studio, with its reference to notions of territory and empire.

AND I SHINE utilizes to great effect the interplay of different-size and -colored letters and symbols. It carries no trace of prior ownership, of sausage and mash, or Pepsi, but still carries the trace of its inherent system that allows for the creation of meaning—sensical or non-sensical. On the backdrop of colored “raindrops,” large red letters puncture the surface over four lines and create the bold cryptic declaration: “I / AM / ENG / LAND.” Bold it is, but it is somehow more mysterious than it is shocking. The layer beneath pushes this claim to the extreme: “I AM THE GREAT BRITAIN THE FORMER EMPIRE WHERE THE SUN RISE ALWAYS [...],” the artist writes, with her signature slippages. Battling with fear and desire—in this instance, to lose control through an expansion that threatens never to stop—the artist makes yet another outlandish claim, attempting to penetrate that particular representation embodied by Madame Dame. Characteristically, Lifschitz never strays far from the notion of the ridiculous.



Untitled 22 (Window with Curtain and Flowers)
2012
Gefundenes Letterboard und Buchstaben (Kunststoff); beschichtetes Aluminium; fluoreszierendes Licht
48,5 x 37,5 x 9,5 cm

Untitled 22 (Window with Curtain and Flowers)
2012
Found letter board and lettering (plastic); coated aluminum; fluorescent lighting
48.5 x 37.5 x 9.5 cm