

LA MEMOIRE D'AUSCHWITZ DANS L'ART CONTEMPORAIN  
THE MEMORY OF AUSCHWITZ IN CONTEMPORARY ART

**Organisé sous l'égide de :**

UNESCO

Ministre-Présidente du Gouvernement de la Communauté Française de Belgique

Botschaft der Republik Österreich

Botschaft der Bundesrepublik Deutschland

Embassy of the United States of America

Goethe Institut-Brüssel

Comité International d'Auschwitz

Comité International de Buchenwald

Comité International de Dachau

Comité International de Mauthausen

Comité International de Sachsenhausen

**Avec l'aide de :**

Commission des Communautés Européennes

Fonds National de la Recherche Scientifique

Ministère de l'Education, de la Recherche et de la Formation de la Communauté Française

Service de l'Education Permanente de la Communauté Française

Commissariat Général aux Relations Internationales de la Communauté Française

Botschaft der Bundesrepublik Deutschland

Botschaft der Republik Österreich

Embassy of the United States of America

Goethe Institut-Brüssel

Banque Nationale de Belgique

**Actes du Colloque International**  
*Proceedings of the International Conference*

Bruxelles, 11-13 décembre 1997

Editions du Centre d'Etudes et de Documentation

Fondation Auschwitz - Bruxelles

Bulletin trimestriel de la Fondation Auschwitz

N° spécial 60 - juillet-septembre 1998

Bureau de dépôt 1000 Bruxelles 1



## Sommaire - Contents

### ALLOCUTIONS D'OUVERTURE *OFFICIAL OPENING SPEECHES*

GUIBERT DE VIRON, Chef de Cabinet et représentant de la Ministre-Présidente du Gouvernement de la Communauté Française de Belgique, Madame Laurette Onkelinx .....	9
SERGUEI LAZAREV, Chef de l'Unité pour la Paix et la Tolérance de l'UNESCO .....	11
BARON PAUL HALTER, Président de la Fondation Auschwitz .....	13

\*

### PRÉSENTATION DE LA PROBLÉMATIQUE *PRESENTATION OF THE ISSUE*

YANNIS THANASSEKOS, Directeur de la Fondation Auschwitz : La mémoire d'Auschwitz dans l'art contemporain. Une introduction <i>The Memory of Auschwitz in Contemporary Art. An Introduction</i> .....	21
DANIEL WEYSSOW, Collaborateur Scientifique, Fondation Auschwitz : Présentation et thématique .....	27
<i>Presentation and Themes</i> .....	33

\*

### «Survivre et Peindre» *«To Survive and Paint»*

PAUL M. G. LEVY : Jacques Ochs à Breendonk .....	41
SARA ATZMON : To gather strength again and return to hell through Memory .....	45

JACQUES ROZENBERG :  
**Ma musique en couleurs pour dire l'interrogation,  
l'horreur d'hier, mon regard d'aujourd'hui pour un ailleurs** ..... 53

KARL STOJKA :  
**Ein Kind in Birkenau** ..... 57

JOSEF SZAJNA :  
**Art into Captivity - Szajna's World** ..... 65

DISCUSSION ..... 69

\*

**«Art et Vie : Combattre Auschwitz»  
«Art and Life : Combatting Auschwitz»**

DANIEL WEYSSOW :  
**A propos de l'oeuvre d'Edmond Dubrunfaut :  
«50 témoignages» et le «Projet du Mausolée de Tertre»** ..... 77

ROGER SOMVILLE :  
**Quelques réflexions au sujet de l'Art et d'Auschwitz** ..... 83

DR. MARIO KRAMER :  
**Joseph Beuys' «Auschwitz Demonstration» 1956-1964** ..... 93

Prof. Jörn MERKERT :  
**Vostell et le cauchemar de l'histoire allemande** ..... 105

DR. ILONA PATAKY-BRISTYANSZKY :  
**Die Erinnerung der Bildenen Kunst an den Holocaust** ..... 111

DISCUSSION ..... 123

\*

**«Témoins et Héritiers : Transmettre par l'Art»  
«Witnesses and Legacy : Transmitting through Art»**

DR. STEPHEN CHARLES FEINSTEIN :  
**Constructing an Exhibition : The Case of «Witness and Legacy»** ..... 133

MARTY J. KALB :	
Drawings and Paintings after Holocaust Documentary. Photographs and contemporary photographs of Holocaust sites and artefacts .....	149
ROSEMARIE GEORGI :	
Über meine Bilder .....	159
STEPHANOS ROZANIS :	
Auschwitz : A limit and a starting point for Postmodern Art .....	161
DISCUSSION .....	167
*	
<p>«Figuration et Figures de l'absence. L'Art face à l'irreprésentable» «Representation and Figures of Absence. Art when Art seems impossible»</p>	
PEARL HIRSHFIELD :	
Journey through the Holocaust, time, memory and process .....	179
GABRIELLE ROSSMER :	
In search of the lost object, an installation .....	189
PIERRE TILMAN :	
Le thème de l'enfermement dans la peinture de Peter Klasen .....	197
ZBIGNIEW LIBERA :	
Analysis of the Historical Representation of Auschwitz in Contemporary Art in Lego 1996 .....	203
DR. ERNST VAN ALPHEN :	
In Pursuit of a Listener : Christian Boltanski's Post-Holocaust Art ....	207
SAMIS TABOH :	
Brève réflexion sur un art d'aujourd'hui .....	221
DISCUSSION .....	225

\*

«L'Art comme espace mémoriel»  
«*Art as Memorial Space*»

JEAN-MICHEL FROUIN :  
TY2, pour mémoire ..... 241

EDWARD HILLEL :  
Photography, Memory, Post-Memory : Contes Mnémoniques ..... 243

W.O.F. AGRICOLA :  
«A» Living Memorial - Mahnmalprojekt gegen das Vergessen,  
Ausländerfeindlichkeit, Rassismus und Antisemitismus ..... 249

JACQUES VAN DER ZEE :  
«Stultitia Humana» ou la Bêtise Humaine ..... 257

XENOFON BITSIKAS :  
Art as a reconstruction process for memory ..... 265

DISCUSSION ..... 273

\*

«Le Mémorial Monumental»  
«*The Memorial Monument*»

JACQUES ARON :  
Le Monument berlinois aux juifs d'Europe assassinés  
ou l'Art ne peut répondre à tout ..... 279

YOHANAN ZARAI :  
Concerning the future Holocaust Monument in Berlin ..... 291

HORST HOHEISEL :  
Jetzt, wo ich soviel darüber weiß,  
habe ich gar keine Idee mehr für ein Denkmal ..... 293

FRANCIS TONDEUR :  
La citoyenneté de l'artiste face à Auschwitz ..... 301

DISCUSSION ..... 309

\*

**Allocutions de clôture**  
*Closing speeches*

YANNIS THANASSEKOS :

**Directeur de la Fondation Auschwitz ;**  
**Quelques réflexions typologiques à propos**  
**de la mémoire d'Auschwitz dans l'art contemporain . . . . . 317**

DANIEL WEYSSOW :

**Collaborateur Scientifique - Fondation Auschwitz ;**  
**Synthèse des travaux . . . . . 321**

BARON PAUL HALTER,

**Président de la Fondation Auschwitz :**  
**Salutations de clôture . . . . . 325**

\*

**ANNEXE**

Daniel MAILLET :

**Un viaggio a ritroso, un padre un figlio a confronto,**  
**il soggetto dopo la Shoah . . . . . 329**

\*

**NOTICES BIOGRAPHIQUES DES AUTEURS (p. 339)**  
***BIOGRAPHICAL NOTES (p. 339)***





**GUIBERT DE VIRON**

*Directeur de Cabinet de  
Madame Laurette ONKELINX,  
Ministre-Présidente du Gouvernement de la  
Communauté Française de Belgique*

Monsieur le Président,  
Monsieur le Directeur,  
Mesdames,  
Messieurs,

Permettez-moi, tout d'abord, d'excuser l'absence de Madame Onkelinx, Ministre-Présidente du Gouvernement de la Communauté française de Belgique, retenue par des travaux politiques majeurs de dernière minute.

Sachez, à cet égard, que la Ministre-Présidente aurait sincèrement souhaité être à vos côtés pour l'ouverture de ce colloque international.

Je ne m'étendrai pas, ce matin, sur le thème, sensu stricto, du colloque organisé par la Fondation Auschwitz tant d'éminents spécialistes de la question ne manqueront pas

d'apporter toute la pertinence et la justesse dans l'analyse de leur sujet.

Je souhaiterais simplement souligner que cette initiative s'inscrit assurément dans le credo moral et philosophique de Madame la Ministre-Présidente tant elle estime indispensable de multiplier ce genre de manifestation de qualité qui rencontre une double préoccupation essentielle à ses yeux :

- tout d'abord, la lutte contre l'oubli : l'horreur d'Auschwitz, de Birkenau, de Treblinka et des autres camps d'extermination doit nécessairement traverser les années afin que toutes les générations puissent se souvenir d'un des moments les plus bas et monstrueux de toute l'histoire de l'humanité.

- ensuite, ce souvenir doit contribuer à l'émergence, tant que faire se peut, de l'indispensable lutte contre le racisme, l'antisémitisme et toute autre forme de rejet.

Cette véritable croisade contre l'exclusion de la femme et de l'homme jugés «différent» par certains, est un combat de longue haleine !

Ce combat quotidien doit, d'abord et surtout, être entrepris auprès des jeunes.

La Ministre-Présidente, en charge de l'Education, sait combien le souvenir de l'atrocité vécue par les aînés constitue le support idéal au développement des réflexes démocratiques.

On ne naît pas démocrate, on le devient : l'école est un rouage essentiel dans le processus démocratique, c'est là qu'il est opportun de remplacer la peur de l'autre par la connaissance de l'autre.

Une société humaniste et démocratique ne se construit que sur des bases diverses, la richesse d'une société est toujours plurielle ; c'est de la diversité culturelle et philosophique que surgit l'humanisme, la tolérance et le respect d'autrui.

Croyez bien que ces valeurs tiennent particulièrement à cœur la Ministre-Présidente.

Je vous remercie pour votre attention.

**SERGUEI LAZAREV**

*Chef de l'Unité pour la Paix et la Tolérance*  
UNESCO

Monsieur le Président,  
Excellences,  
Mesdames et Messieurs,

Tout d'abord, permettez-moi de vous faire savoir tout l'honneur et le plaisir que j'éprouve à représenter l'UNESCO à ce colloque international sur «la Mémoire d'Auschwitz dans l'Art contemporain», organisé par votre Fondation avec le soutien de nombreux organismes publics et privés.

Déjà plus de cinquante ans se sont écoulés depuis la fin de la Deuxième Guerre Mondiale avec tous les millions de morts, toutes les souffrances et atrocités qu'elle a causées.

Plus de cinquante ans se sont écoulés depuis la création de notre Organisation, l'UNESCO. Né à l'issue de cette Deuxième

Guerre Mondiale, l'un des buts principaux qui lui a été assigné dans son Acte constitutif était : « ... de bâtir les défenses de la paix dans l'esprit des hommes».

Sur l'initiative de notre Organisation, l'année 1995 - porteuse de grands cinquanteaires - a été déclarée Année des Nations Unies pour la Tolérance. A la fin de cette année, le jour de son propre cinquantenaire, l'UNESCO a adopté une Déclaration de principes sur la tolérance. La tolérance y est définie comme «le respect, l'acceptation et l'appréciation de la richesse et de la diversité des cultures de notre monde, de nos modes d'expression et de nos manières d'exprimer notre qualité d'être humain. La tolérance est une vertu qui rend la paix possible et contribue à substituer une culture de la paix, à la culture de la guerre». Il a été souli-

gné en même temps que la tolérance ne saurait jamais être invoquée pour justifier les atteintes aux valeurs fondamentales.

La tolérance a été choisie par le système des Nations Unies pour pallier la résurgence généralisée du fanatisme pour affirmer la primauté morale et concrète de la raison, de la mesure, de l'ouverture, de la mémoire. Notre Organisation a réaffirmé la portée de la mémoire le 25 janvier 1995 lors de la célébration du 50ème anniversaire de la libération d'Auschwitz qui s'est tenue à l'UNESCO.

Il n'y a pas de futur sans mémoire. De nouvelles générations viennent au monde avec le temps, mais les éduquer, les former dans un esprit d'ouverture, de connaissance de ce qui s'est passé avant qu'ils ne viennent vivre sur cette terre est notre devoir commun à tous.

L'Art est un outil porteur de mémoire, mais en même temps, il possède sa force à lui.

Nous connaissons de merveilleuses œuvres qui témoignent de la générosité et de la richesse spirituelle de l'espèce humaine, de la beauté et de l'amour.

Cependant, nous connaissons aussi des cas où la force du message de l'art est utilisée à des fins douteuses, où l'image, la parole ou la musique se retrouvent comme support d'idéologie ou de croyance antidémocratique ou même franchement raciste et xénophobe.

L'Art change dans le temps. De nouveaux moyens d'expression naissent et donnent aux artistes de nouveaux outils pour porter leur message au public, aux jeunes.

Toutes les possibilités doivent être prises en considération avec une seule condition très claire - plus jamais cela, plus jamais le cauchemar qui a été vécu il y a plus de cinquante ans.

Je vous remercie de votre attention.

**BARON PAUL HALTER,**  
*Président de la Fondation Auschwitz*

Madame la Ministre-Présidente,  
Monsieur le Représentant de l'UNESCO,  
Messieurs les Ambassadeurs et  
Représentants du Corps diplomatique,  
Messieurs et Mesdames, Représentants  
des Pouvoirs publics,  
Mesdames et Messieurs,  
Chers Camarades de captivité,

Je tiens tout d'abord à remercier de tout cœur les Communautés Economiques Européennes, Madame la Ministre-Présidente de la Communauté Française, le Fonds National de la Recherche Scientifique, le Commissariat Général aux Relations Internationales, les Ambassadeurs des Etats-Unis, d'Allemagne et d'Autriche, le Goethe-Institut Brüssel et la Banque Nationale de Belgique, dont la générosité a

été nécessaire pour l'organisation du présent colloque.

C'est avec une vive émotion que les rescapés des camps de concentration et d'extermination nazis observent l'intérêt croissant que suscitent auprès d'une multitude de milieux les interrogations relatives à l'histoire et la mémoire des crimes et génocides nazis.

Depuis 1980, date de sa création, la Fondation Auschwitz a organisé, sous les auspices de l'UNESCO et en collaboration avec plusieurs Universités belges et étrangères, dix colloques internationaux centrés essentiellement sur des questions historiques, sociologiques, psychologiques et pédagogiques pour analyser l'impact sur la conscience contemporaine de l'héritage tragique que nous a légué le III<sup>ème</sup> Reich.

Nous ne pouvons que nous féliciter des résultats de ces importantes manifestations à caractère scientifique qui ont donné lieu à de nombreuses publications qui sont autant de contributions à l'élucidation de cette problématique<sup>1</sup>

Avec cette nouvelle initiative de la Fondation d'organiser un Colloque international sur *la mémoire d'Auschwitz dans l'art contemporain*, nous inaugurons une piste de réflexions qui est pour nous tout à fait nouvelle. Certes, nous mesurons intuitivement l'importance de cette thématique, mais nous sommes à vrai dire au tout début de son investigation en profondeur, contrairement à la tenue de nos précédents colloques où nous avons appris, progressivement, à maîtriser plus ou moins les thématiques abordées. Ici, dans ce domaine nouveau et particulièrement complexe, nous serons obligés d'avancer avec prudence, à tâtons, avec des essais et des erreurs. Accepter cette prudence, c'est don-

ner les moyens de formuler demain, avec la précision et la rigueur requises, l'apport de l'art contemporain dans la transmission de l'histoire et de la mémoire des crimes et génocides nazis.

Je tiens à remercier les conférenciers, artistes et critiques d'art qui ont bien voulu être avec nous durant ces trois journées de travaux que j'espère stimulants et fructueux.

Je tiens aussi à remercier toute l'équipe de la Fondation pour son dévouement et son travail, son Directeur Yannis Thanassekos et surtout notre collaborateur scientifique Daniel Weysow qui a été la cheville ouvrière de cette nouvelle initiative.

Merci enfin aux élèves de l'École d'Interprètes Internationaux de Mons, de la Haute Ecole Francisco Ferrer et de l'Institut Marie Haps, dont le travail d'interprétation simultanée complètera celui des interprètes professionnels.

Je vous souhaite bon travail.

<sup>1</sup> *Le Procès de Nuremberg*, conséquences et actualisation, Ed. Bruylant et éd. de l'Université Libre de Bruxelles, 1988.

- *Révision de l'Histoire, totalitarisme, crimes et génocides nazis*, Ed. Du Cerf, Paris, 1990 (sous la direction de Yannis Thanassekos et de Hans Wismann);
- *La mémoire d'Auschwitz dans l'enseignement. Problèmes et perspectives*, Actes de la Rencontre Pédagogiques Internationale, Bruxelles, 1992, édition stéréotypée;
- *L'Extrême droite en Europe de l'Ouest*, Ed. de la Vrije Universiteit Brussel, 1991 (sous la direction de Hugo de Schampheleire et Yannis Thanassekos);
- *Histoire et mémoire des crimes et génocides nazis*, Actes du Colloque International, Bruxelles - 23-27 novembre 1992, Actes I à IX, Bruxelles 1992-1998;
- *Auschwitz et le IIIème Reich*, dossier réalisé en collaboration avec le Ministère de l'Éducation, de la Recherche et de la Formation de la Communauté Française de Belgique, 1993;
- *Ces visages qui nous parlent / These faces talk to us*, Paris, 1995 (sous la direction de Maurice Cling et Yannis Thanassekos);
- *Un deuil perpétuel*, Bruxelles, 1995 (sous la direction de Willy Szafran et Yannis Thanassekos);
- *Le passage du témoin*, Editions de «La lettre volée», Bruxelles, 1995;
- *Le musée contemporain dans l'ère postmoderne / The contemporary museum within the postmodern era*, Athènes-Bruxelles, 1996 (sous la direction de Stephanos Rozanis et Yannis Thanassekos);
- *Les élèves nous parlent*, Bulletin trimestriel de la Fondation Auschwitz n°50, janvier-mars 1996;
- *Du témoignage audiovisuel / from the audiovisual testimony*, Bruxelles, 1996 (sous la direction de Yannis Thanassekos et de Anne Van Landschoot).

YANNIS THANASSEKOS

*Directeur de la Fondation Auschwitz*

# La mémoire d'Auschwitz dans l'art contemporain. Une introduction<sup>1</sup>

Nous savons qu'après la publication en 1945 de son monumental poème *La mort de Virgile*, Hermann Broch s'interdit de continuer à composer des oeuvres littéraires. Certes, il ne réussit pas à se soustraire à son obligation d'écrivain - puisqu'il écrivit par la suite *Les Irresponsables* et travaillait, peu avant sa mort, sur un autre roman, *Le Tentateur* - mais ce conflit et cette contradiction entre l'art et la «férocité sanguinaire» de notre époque, le traversaient de part en part. Sa position concernant la littérature se

trouve être assez proche à celle défendue par Adorno dans sa célèbre sentence relativement à la poésie. Selon une interprétation littérale de leurs réflexions d'alors - la plus usuelle en fait -, on devrait, dans l'après-Auschwitz, s'abstenir aussi bien de faire de la littérature que d'écrire des poèmes et, pourquoi pas - comme l'a fait remarquer récemment avec beaucoup d'ironie un poète -, s'interdire aussi de prendre son petit déjeuner ! L'esprit ironique toutefois, aussi caustique soit-il, n'épuise pas le problème posé ici.

<sup>1</sup> Le texte publié ici constitue la transcription directe de mon intervention orale en guise d'introduction aux thématiques du Colloque "La mémoire d'Auschwitz dans l'art contemporain". Depuis lors, je n'ai malheureusement pas eu l'occasion de revoir ma contribution dont la publication conserve par conséquent tous les traits d'une communication orale. On ne s'étonnera donc pas de l'absence d'annotations et de références précises aux oeuvres et aux auteurs explicitement évoqués. Il s'agit principalement des oeuvres de Hermann Broch et de Th. Adorno. Comme l'objectif de mon intervention d'alors n'était pas celui d'une communication érudite mais, précisément, celui d'une simple ouverture destinée à alimenter la discussion, je me suis permis de la reproduire telle qu'elle fut prononcée.

Car la vraie question réside ailleurs et elle est en amont. Sommes-nous autorisés en effet non seulement à prendre au pied de la lettre ces deux injonctions - devenues depuis lors de véritables gadgets de pensée -, mais aussi à les généraliser - comme on le fait malheureusement si souvent - et affirmer que non seulement la littérature et la poésie seraient impossibles après Auschwitz mais aussi tout art en général, l'art en tant que tel ? Cette façon de procéder qui consiste à se cramponner sur le fragment d'une pensée pour la réduire ensuite au statut d'un simple slogan à validité universelle, est propre à des époques comme la nôtre où, confrontée aux défis de son temps, la pensée se fait paresseuse et érige les idées soit en dieux pour les adorer, soit en idoles pour les dénigrer. Tel fut malheureusement le destin qu'a réservé la postérité aux réflexions de Broch et, surtout, d'Adorno, des réflexions qui, inlassablement répétées mais rarement réfléchies, ont fini par nous enfermer dans une problématique sans issue. Pourtant, une lecture plus attentive de leur oeuvre dissiperait tout malentendu quant à la portée exacte de leur grave diagnostic.

Si Broch doute effectivement de la possibilité, dans «l'après-Auschwitz», d'une littérature susceptible de «recréer constamment le monde», il est loin en revanche de penser de même pour ce qui est de la musique et de la peinture. Selon lui, le style auquel fait appel notre époque - époque de fureur et de bruit, de mort industrialisée et de consommation culturelle standardisée - est celui de l'abstraction qui a la capacité, nous dit-il, d'aller directement à l'essentiel. A notre époque, précise-t-il, ce n'est plus le naturalisme qui nous fait voir le cri de douleur mais l'abstraction qui nous montre l'essence du cri. Pour Broch seules la musique et la peinture sont capables d'épouser ce nouveau style car elles seules disposent d'une telle puissance d'abstraction. Ce «nouveau style»

qu'il appelle «*style de vieillesse*» vise à atteindre l'essentiel, sans se soucier des «effets» ou de la beauté produite. C'est le style auquel tout artiste parvient normalement dans sa maturité, mais c'est aussi le style de notre époque où «*les paysages de cette terre sont devenus exclusivement des routes de fuites et de persécution*». S'il doute de cette capacité pour ce qui est de la littérature, c'est parce que cette dernière constitue, nous dit-il, «la région inférieure de l'art» dans la mesure où elle a pour but de «*rassasier l'appétit primitif de réalité*». Je dis bien qu'il doute, car il décèle finalement, à titre d'hypothèse, il est vrai, une orientation possible à travers laquelle la littérature peut redevenir la compagne de notre temps. C'est l'orientation du roman vers le mythe et les thèmes bibliques. Il cite évidemment à cet égard Joyce, Thomas Mann et, bien entendu, Kafka dont l'oeuvre pose, selon Broch, la question cruciale : ou bien la littérature est capable de s'engager sur la voie du mythe ou bien elle fera faillite. Pensée nuancée donc, exempte de tout jugement catégorique mais qui invite à une réflexion prudente et critique sur l'esthétique de notre temps.

Si l'on se place maintenant du point de vue d'Adorno, le malentendu est encore plus riche en enseignement. Certes, usant et parfois même abusant de formules lapidaires et des sentences taillées au burin, l'écriture d'Adorno prête à confusion. Rien en elle ne vient nous protéger contre les malentendus et les erreurs d'interprétation qu'elle semble cultiver comme à dessein. Pour nous prévenir du «statut» singulier de ses réflexions il retourne l'argument et dénonce tous ceux qui «*interprètent à tort toute affirmation comme une profession de foi définitive, (comme) un commandement ou un tabou. (...) On vous demande des comptes à propos d'une pensée comme si elle était déjà la pratique (...) de sorte que toute parole qui expérimente, qui joue avec les erreurs*



*possibles, devient intolérable*». Pensée expérimentale donc, pensée qui prend des risques, «qui joue avec les erreurs» et qui est, par cela même, inassimilable par une certaine culture institutionnalisée d'hier et d'aujourd'hui peut-être, davantage encore. Il faut toutefois se rendre à l'évidence : par sa célèbre sentence - «on ne peut plus écrire de la poésie après Auschwitz» -, Adorno cherche délibérément à provoquer, à nous provoquer, à déstabiliser, à bousculer les idées reçues et les consensus faciles. Il nous dit, on ne peut plus explicitement : «*J'ai exagéré le côté sombre, suivant la maxime selon laquelle, de nos jours seule l'exagération permet encore de transmettre la vérité. Ne prenez pas mes remarques fragmentaires (...) pour du bavardage (...). Mon intention était de mettre en évidence une tendance cachée par la façade lisse du quotidien*». D'où son ton et son style qui use et abuse, comme je viens de le dire, de formules sentencieuses et d'affirmations péremptives mais dont la fonction n'est autre que de briser précisément cette façade lisse du quotidien qui engloutit la pensée dans le conformisme de la bonne volonté et qui nous permet, à peu de frais, «*de continuer à jouer sa partition dans la culture qui a donné le jour au meurtre*». Aussi, Adorno nous invite à un dialogue intérieur sans compromis, un dialogue qui peut se permettre cette radicalité qu'exclut la vie pratique et un quotidien qui ne nous appartient finalement qu'en apparence. Loin de vouloir formuler un quelconque impératif catégorique pratique, loin de vouloir disqualifier tout l'art et toute culture après Auschwitz et comme pour nous prémunir contre une telle interprétation littérale de ses fragments, Adorno nous dit, on ne peut plus clairement : «*Tous ces aphorismes entendent indiquer des directions ou fournir des modèles pour l'effort d'une réflexion à poursuivre*». Il est curieux de voir comment la postérité a pu transformer une pensée qui se voulait ouver-

te et autoréflexive à quelque chose qui n'a plus rien à voir avec la pensée et qui ressemble, à s'y méprendre, à un slogan publicitaire irrémédiablement fermé sur lui-même. Et pour dissiper tout autre malentendu résiduel sur le statut singulier des réflexions d'Adorno, je rappellerai cet autre aphorisme - lequel, faisant marche arrière par rapport au précédent, finit, paradoxalement, par le radicaliser à l'extrême - : «*La sempiternelle souffrance a autant de droit à l'expression que le torturé celui de hurler ; c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz, il n'est plus possible d'écrire des poèmes. Par contre la question moins culturelle n'est pas fautive qui demande si après Auschwitz on peut encore vivre. (Car) La survie après Auschwitz nécessite cette froideur (...) sans laquelle Auschwitz n'aurait pas été possible*». Autrement dit, tout en revenant sur sa position concernant l'impossibilité d'écrire des poèmes après Auschwitz, Adorno nous retourne la question : de quelle froideur est faite la survie après Auschwitz ? Cette froideur n'est-elle pas aujourd'hui encore notre compagne au quotidien ? Peut-on éluder cette question, artiste ou non ? Pour Adorno, on continuera certes, après Auschwitz, à écrire des poèmes, à faire de la littérature et à composer de la musique ; mais, précise-t-il, «*L'idée d'une culture ressuscitée après Auschwitz est un leurre (...) c'est pourquoi toute oeuvre qui est finalement produite doit en payer le prix fort*», celui de la mort du sujet qu'a signifié Auschwitz, celui de la froideur que nécessite la vie après Auschwitz.

Quelles sont en fait les prémisses de ces aphorismes d'Adorno considérés à présent non pas comme des affirmations définitives mais comme des indications et des pistes «pour l'effort d'une réflexion à poursuivre» ?

Pour répondre à cette question, je crois qu'il faut se placer dans le contexte de l'époque, celui précisément de l'Allemagne de l'im-

médiat après-guerre et d'une guerre froide qui prenait alors son essor. C'est le moment aussi du retour au pays, après une quinzaine d'années d'immigration, d'une série d'intellectuels - dont Adorno - qui avaient plié bagage pour fuir le nazisme. Certains, comme Walter Benjamin, se suicidèrent avant de trouver un havre pour les accueillir, d'autres, empêtrés dans des difficultés insurmontables, matérielles et psychologiques, sont devenus des parias, des errants. Tous vécurent tragiquement l'épreuve de ce déracinement forcé, de cet arrachement social, culturel et linguistique. Mais, pour tous ceux qui avaient refusé le luxe de «l'exil intérieur» et avaient pris la route escarpée de l'exil, c'était à présent, la paix revenue, l'épreuve inverse, celle du retour au pays. Certains la refusèrent ; mais pour les autres, qui prirent, bon gré mal gré, le chemin du retour, c'était d'emblée la confrontation directe, la confrontation traumatisante avec lieu même à partir duquel fut perpétré le crime innommable. Chez tous ces intellectuels régnait alors un profond pessimisme. La confrontation directe avec les dimensions apocalyptiques des crimes et des ruines qu'avait laissé derrière lui le nazisme précipita une grande partie de cette intelligentsia dans un véritable désespoir qu'exprima fort bien Oskar Maria Graf lorsque, quelques jours après son retour en Allemagne, il déclarait : «*Notre émigration ne fait que commencer maintenant que la guerre a pris fin. Jusqu'alors, ce n'était que la salle d'attente.*» Déclaration surprenante qui mérite réflexion. En effet, le problème majeur qui se posait alors aussi bien en Allemagne qu'en Europe était celui de la Reconstruction - reconstruction économique, reconstruction culturelle, reconstruction de la civilisation. Selon le discours qui glissait alors sur «la façade lisse du quotidien» - pour reprendre la formule d'Adorno -, le nazisme n'était, à tout prendre, qu'une catastrophe, qu'un colossal accident qui avait fait dévier

l'Allemagne de la ligne évolutive de l'histoire. Le train n'avait fait, en quelque sorte, que dérailler ; la paix revenue, il était temps de se remettre au travail et, le regard fixé vers l'avenir, reconstruire l'Allemagne, l'Europe, la culture et la civilisation. C'est à cette idée d'une reconstruction culturelle non problématisée - idée à laquelle s'est associée une grande partie des élites européennes - que s'attaquent les aphorismes sarcastiques d'Adorno. Aussi, sa première prise de position est claire : «*L'idée qu'après cette guerre la vie pourrait continuer «normalement» ou même qu'il pourrait y avoir une «reconstruction» de la civilisation (...) est une idée absurde*», absurde car l'on ne peut plus parler de culture dans les mêmes termes que l'on parlait «avant Auschwitz», c'est-à-dire sans s'interroger préalablement sur la signification propre de cette rupture de civilisation que fut précisément Auschwitz. Pour Adorno «*Auschwitz a prouvé de façon irréfutable l'échec de la culture. Que cela ait pu arriver au sein même de toute cette tradition de philosophie, d'art et de sciences éclairées ne veut pas seulement dire que la tradition ne fut pas capable de toucher les hommes et de les transformer*», cela veut dire aussi et peut-être surtout qu'«*en se restaurant après ce qui s'est passé sans résistance dans son propre paysage*», la culture ne peut être désormais qu'une culture «*dissociée de la vie, une culture mensongère*». L'aphorisme d'Adorno nous invite par conséquent à penser à nos frais le caractère hautement problématique de cette «reconstruction culturelle». Autrement dit, il nous invite à penser cette reconstruction non pas comme une donnée mais précisément comme un problème à réfléchir.

Les prémisses de cette interrogation tournent autour de la signification d'Auschwitz relativement à nos représentations coutumières du sujet, de la mort et de la non liberté absolue. Selon Adorno, la mort perpétrée à

Auschwitz est une figure absolument nouvelle de la mort : « Avec le massacre par l'administration de millions de personnes, la mort est devenue quelque chose qu'on n'avait encore jamais eu à redouter sous cette forme (...). Dire que la mort est toujours la même est aussi abstrait que non vrai. C'est une nouvelle horreur que celle de la mort dans les camps : depuis Auschwitz, la mort signifie avoir peur de quelque chose de pire que la mort ». En quoi consiste cette nouveauté radicale et en quoi cela peut-il nous affecter, nous tous pour autant que nous sommes ? Pour Adorno les choses semblent claires : « *Le fait que dans les camps ce n'était plus l'individu qui mourait mais l'exemplaire, doit nécessairement affecter aussi la façon de mourir de ceux qui échappèrent à la mesure* » ; autrement dit, cette mort, mort nouvelle, signe d'une certaine façon la mort du sujet lui-même, non pas sa mort ordinaire mais sa mort en tant précisément qu'exemplaire de l'espèce. Il rejoint par là certains témoignages de survivants des camps de concentration et d'extermination comme ceux de Primo Levi et de Robert Antelme. Mais en quoi cela peut-il affecter la reconstruction de l'art et de la culture dans l'après-Auschwitz ? Ici aussi les réflexions d'Adorno ne peuvent que nous interpellier. En effet, et je ne peux que le citer de nouveau, « *Depuis la mort du sujet, l'art risque moins que jamais de faire son salut avec un sujet empaillé et le seul objet qui serait digne de lui aujourd'hui, l'inhumain dans toute son horreur, se dérobe à lui à cause de son inhumanité et de sa démesure* ». Il y a donc lieu de se poser la question de savoir si l'art dispose des moyens formels de se représenter cette mort, mort du sujet, sans qu'il soit lui-même affecté par cette mort elle-même. En effet, selon Adorno - et c'est bien là je

pense l'essentiel de sa position -, « *L'extinction progressive de l'art est préfigurée dans l'impossibilité où nous sommes de plus en plus de représenter les événements historiques. L'absence d'un drame illustrant suffisamment le fascisme ne tient pas au manque de talent (...) l'impossibilité de représenter le fascisme tient à ce qu'avec lui, la liberté du sujet n'existe pas davantage que dans les études qu'on en fait. La non liberté absolue peut être l'objet de connaissance, elle ne peut faire l'objet de représentation* ».

Ce qui ressort de toutes ces prémisses de la réflexion d'ensemble à laquelle nous invite l'aphorisme d'Adorno, c'est la nécessité à laquelle nous sommes confrontés de prendre la mesure exacte des conséquences de ce qui fut irrémédiablement détruit à Auschwitz, à savoir la destruction de l'homme en tant qu'exemplaire de tout ce qui porte visage humain, ce qui implique à son tour qu'en ce lieu fut également détruite la base d'une possible réconciliation avec le monde tel qu'il est.

Comme Broch, contre Lukacs, Adorno pense que le réalisme n'est plus possible après Auschwitz. Ceci n'implique nullement qu'il jette le discrédit à toute production culturelle et artistique consécutive à Auschwitz. Loin s'en faut. Dans son article par exemple intitulé « Pour comprendre *Fin de partie* de Beckett », non seulement il fait l'éloge de la pièce mais en plus il y trouve une confirmation de sa thèse dans la mesure où l'absurde, typique de cette construction, est perçu comme la conséquence directe de la mutilation du sujet. Le non-sens qui brise la narration ne peut être que la conséquence du meurtre de l'idée consécutive au meurtre du sujet perpétré à Auschwitz.



YANNIS THANASSEKOS  
*Director Foundation Auschwitz*

# The Memory of Auschwitz in Contemporary Art. An Introduction<sup>1</sup> (\*)

As we know, after the publication of his monumental poem «The Death of Virgil» in 1945, Hermann Broch refused to continue to write works of literature. It is true that he did not succeed in avoiding his obligations as a writer - since he subsequently wrote «Not Responsible» and just before his death was working on another novel, «The Tempter» - but he was transfixed by the conflict and the contradiction between art and the «bloodthirsty ferocity» of our time.

His position with regard to literature is very close to that defended by Adorno in his famous statement on poetry. Interpreted literally - as they usually are - their opinions mean that after Auschwitz we should give up creating literature and writing poems and - as a poet recently observed with heavy irony - why not our breakfast as well? However, no matter how caustic it may be, the ironic mode does not entirely resolve the problem posed here. The real question is

<sup>1</sup> The text published here is the verbatim transcript of my introduction to the themes of the conference «The Memory of Auschwitz in Contemporary Art». Unfortunately, I have not had the opportunity since the conference to review my contribution, so the published text retains all the qualities of a spoken text. You should therefore not be surprised to find that there are no notes or precise references for the authors whom I explicitly cite, principally Hermann Broch and Theodor Adorno. As my aim was not to make an erudite contribution, but provide a simple introduction which aimed to provoke discussion, I have decided to publish my contribution in its original spoken form.

(\*) English translation by Mrs. Sara Lewis, whom we would like to thank very much.

different and on another level. In fact, are we authorised not only to take these two injunctions - which have since become real slogans - literally, but also to generalise them - as is often the case, unfortunately - and affirm that not only are literature and poetry impossible after Auschwitz, but so is art in general, art as such? The course of action which consists of latching on to a fragment of a thought and then reducing it to a simple universally valid slogan is typical of times like ours when, confronted with contemporary challenges, thought becomes lazy and sets ideas up either as gods to be adored or as idols to be blasphemed. Unfortunately, such was the fate of the reflections expressed by Broch and, particularly, Adorno, which, tirelessly repeated but rarely examined, have ended by leaving us in inextricable difficulty. However, a more careful reading of their works would remove any misunderstanding on the precise meaning of their severe diagnosis.

Although Broch really did doubt if a literature capable of «constantly re-creating the world» was possible «after Auschwitz», he had very different ideas with regard to music and painting. His view was that the style needed for our time - a time of sound and fury, industrialised death and standardised cultural consumption - is an abstract style which, he tells us, has the power to lead directly to the essential. In our time, he explains, it is no longer naturalism which makes us see the cry of pain, but abstract art which shows us the essence of the cry. For Broch, only music and painting are capable of adopting this new style, since only they dispose of such abstract power. This new style, which he calls «style of old age», aims to attain the essential, without bothering about the «effects» or the beauty it produces. It is the style which every artist normally attains in his maturity, but it is also the style of our time when «the landscapes of

this earth have become exclusively routes of flight and persecution.» If he doubts whether literature is capable of the abstract, it is because literature, he tells us, constitutes «the lower region of art», in that its goal is to «satisfy the primitive appetite for reality.» I stress the element of doubt because he finally detects a possible way in which literature can again become the companion of our time, through orienting the novel towards myths and biblical themes. Obviously, he refers in this context to Joyce, Thomas Mann and, of course, Kafka, whose work, according to Broch, raises the crucial problem: either literature is capable of setting out on the path of myth, or it will be ruined. So his ideas were nuanced and free from categorical judgments, but he did invite us to reflect carefully and critically on the aesthetic of our time.

The misunderstanding regarding Adorno's point of view is even more instructive. It is true that by its use and sometimes even abuse of concise formulas and phrases etched in stone, Adorno's writing can cause confusion. There is nothing in it to protect us from the misunderstandings and errors of interpretation which it expressly seems to cultivate. To warn us of the special «status» of his reflections, he turns the argument round and denounces all those who «wrongly interpret every affirmation as a definitive profession of faith, a commandment or a taboo. (...) You are required to justify a thought as if it was already put into practice (...), so that any words which experiment, which gamble with possible errors, become intolerable.» So this is experimental thinking, thinking which takes risks and for that very reason cannot be assimilated by a certain institutionalised culture of the past and, perhaps still more, of the present. Nevertheless, the fact must be faced - by making his famous statement that «poetry can no longer be written after Auschwitz»,

Adorno deliberately sought to provoke, to provoke us, to destabilise, to turn accepted ideas and facile consensus upside down. He tells us as explicitly as he can : «I exaggerated the dark side, according to the principle that these days only exaggeration still permits the transmission of truth. Don't take my fragmentary remarks (...) for simple chatter. My intention was to bring to light a tendency hidden by the smooth facade of everyday life.» Hence, as I just said, his tone and style in fact use and abuse sententious formulae and peremptory affirmations precisely in order to smash the smooth façade of everyday life which swallows thought up in conformity and good will and at little cost lets us «go on singing the same old song in the culture which gave birth to murder.» Thus Adorno invites us to an uncompromising inner dialogue where the extremism banished from real life and a day-to-day existence which only seems to belong to us are permissible. Far from setting out to formulate a practical categorical imperative, or to rule out all art and culture out of court after Auschwitz, and as if he wanted to warn us in advance against interpreting his fragments literally in that way, Adorno tells us as clearly as possible : «All these aphorisms aim to indicate directions or provide models for the effort of ongoing reflection.» It is curious to see how posterity has been able to transform an idea intended to be open and individual into something which no longer has anything to do with thought and could easily be mistaken for a hopelessly dead-end advertising slogan. And to remove any remaining misunderstandings on the individual nature of Adorno's reflections, I would like to recall a second aphorism paradoxically makes the first one ultra-extreme be contradicting it : «Sempiternal suffering has as much right to expression as has a tortured man to howl, which is why it may be quite wrong to say that after Auschwitz it is no

longer possible to write poems. On the other hand, it is not wrong to ask whether one can still live after Auschwitz. (For) survival after Auschwitz requires a chill coldness (...) without which Auschwitz would not have been possible.» In other words, Adorno changes his position on the impossibility of writing poems after Auschwitz, but asks : What is the chill which survival after Auschwitz entails? Is that chill not still our daily companion now? Can that question be evaded, whether or not one is an artist? For Adorno, people will certainly go on writing poems, creating literature and composing music after Auschwitz, but, he explains : «The idea of a resurrected culture after Auschwitz is a trap (...) which is why any work which is finally produced must pay a high price», the price of the death of the individual which Auschwitz signifies, the price of the chill essential to life after Auschwitz.

Now that we can consider Adorno's aphorisms not as definitive statements but as indications and clues «for the effort of ongoing reflection», we can ask on what premises they are based. To answer that question, I think we have to place ourselves in the context of the period, which is that of Germany just after the war, with a cold war which is gathering strength. It is also the period when after 15 years' of immigration a number of exiles, including Adorno, who had packed their bags and fled Nazism, are returning home. Some, such as Walter Benjamin, had committed suicides before they found a haven of refuge; others, immersed in inextricable material and psychological difficulties, became pariahs and wanderers. All of them experienced the ordeal of this forced social, cultural and linguistic uprooting as a tragedy. But with the return of peace, all those who had rejected the luxury of «inner exile» and taken the rugged road of exile now faced the opposite



ordeal of return to their native land. Some refused to do so, but the rest, whether they went home gladly or not, at once found themselves directly and traumatically confronted with the very place where the unspeakable crime had begun. All these intellectuals were dominated by profound pessimism. Direct confrontation with the apocalyptic dimensions of the crimes and ruins Nazism had left behind it plunged many members of this intelligentsia into real despair, which was very well expressed by Oskar Maria Graf when, a few days after his return to Germany, he declared : «Our emigration is only just beginning now that the war is over. Until then we were only in the waiting-room.» This surprising declaration deserves examination. In fact the major problem at that time, both in Germany and elsewhere in Europe, was reconstruction - economic reconstruction, cultural reconstruction, reconstruction of civilisation. According to the discourse which then, to quote Adorno again, slid over «the smooth façade of everyday life», all things considered, Nazism was just a catastrophe, a colossal accident which had made Germany deviate from the evolving line of history. In a way, the train had just been derailed; with the return of peace, it was time to start work again and, looking towards the future, to reconstruct Germany, Europe, culture and civilisation. It was this idea of cultural reconstruction without any problems - an idea supported by a large number of members of Europe's elite - which Adorno attacked in his sarcastic aphorisms. Thus, the first position he adopted is quite clear : «The idea that after this war life can go on «normally», or even that civilisation can be «reconstructed» (...) is quite absurd». Culture can no longer be discussed in the same terms as «before Auschwitz», without first asking questions about the true meaning of the rupture of civilisation constituted by Auschwitz. For Adorno,

«Auschwitz has irrefutably proved that culture has failed. The fact that it could happen in the very heart of this whole tradition of enlightened philosophy, art and science means not only that that tradition was incapable of moving and transforming men», but also, and perhaps above all, that by «re-establishing itself after what happened without any resistance in its own landscape», culture can in future only be a culture «detached from life, a culture of lies.» Hence Adorno's aphorism invites to think for ourselves about the highly problematic nature of that «cultural reconstruction. In other words, he specifically invites us to think of reconstruction not as something to be taken for granted, but as a problem which calls for examination.

The basis for this examination is the meaning of Auschwitz in relation to our usual images of the subject of death and absolute non-freedom. According to Adorno, death as perpetrated at Auschwitz is an absolutely new image of death : «With the mass murder by administration of millions of people, death has become something which has never before had to be feared in that form (...) Death in the camps is a new form of horror: since Auschwitz, death means being afraid of something worse than death.» What is the essence of this radical newness, and how can it touch all of us in so far as we are alive? For Adorno, this is clear : «The fact that in the camps it was no longer the individual who died, but the example, must necessarily also affect the way in which those who avoided such a death will die.» In other words, this new death in a certain way marks the death of each individual - not his ordinary death as such, but his death as an example of the species. Thus Adorno parallels some of the testimony of survivors of the concentration and extermination camps, such as Primo Levi and Robert Antelme.



But how can this affect the reconstruction of art and culture after Auschwitz? Here too Adorno's reflections challenge us. I cannot do better than quote him again : «Since the death of the individual, art is less likely than ever to save itself by pinning up an individual, and the only subject worthy of art today, inhumanity in all its horror, slips from art's grasp because of its inhumanity and its excess.» So we must ask whether art possesses the technical means of representing the death of the individual without being itself affected by that death. According to Adorno, in fact - and I think this is the essence of his position - «The progressive extinction of art is prefigured in the fact that we find it less and less possible to depict historical events. The lack of drama which sufficiently depicts Fascism is not caused by lack of talent (...) it is impossible to depict Fascism because there is no more individual freedom in Fascism itself than in studying it. Absolute non-freedom can be studied but not depicted.»

All these bases for reflection evoked by Adorno's aphorism make it clear that we are confronted with the need to measure precisely the consequences of what was destroyed once and for all at Auschwitz, i.e. the destruction of man as the example of what constitutes a human being. This in turn implies that the basis for any possible reconciliation with the world as it is was also destroyed at Auschwitz.

Like Broch and unlike Lukacs, Adorno thought realism was no longer possible after Auschwitz. This in no way implies that he discredited all cultural and artistic production after Auschwitz. For example, in his article «How to interpret Beckett's «End-Game», he not only praises the play but also finds that it confirms his theory, since the absurd which is typical of the play is perceived as the direct result of the mutilation of the individual. The nonsense which breaks up the narrative can only be the result of the murder of ideas resulting from the murder of the individual which was perpetrated at Auschwitz.



DANIEL WEYSSOW

*Collaborateur Scientifique*

*Fondation Auschwitz*

## Présentation et thématique

Nous possédons, plus d'un demi-siècle après Auschwitz, le recul nécessaire pour apprécier le chemin parcouru dans le domaine des arts plastiques appliqués à représenter ou à conceptualiser la problématique de la Mémoire d'Auschwitz. En toile de fond, la reconnaissance des possibilités que nous fournit l'art de conserver la mémoire des événements et d'actualiser les débats sur les importantes implications de celle-ci.

Mais tout d'abord quelques précisions préliminaires. Nous avons bien entendu dû limiter nos ambitions au sein de ce vaste domaine artistique afférent aux relations entre art et mémoire. De fait, les travaux qui nous seront présentés durant ces trois journées s'inscrivent dans le contexte de la peinture, de l'installation conceptuelle et de la sculpture monumentale. Chaque demi-

journée sera organisée autour d'un thème. Il y en aura donc six dont voici les intitulés : «Survivre et peindre», «Art et Vie : Combattre Auschwitz», «Témoins et Héritiers», «Figuration et figures de l'absence/ L'Art face à l'irreprésentable», «L'Art comme espace mémoriel», et «Le Mémorial monumental».

Les artistes rescapés ouvriront ce colloque dans le cadre de la première de ces thématiques intitulée «Survivre et peindre». Nous verrons avec eux à mieux comprendre l'opération qui accompagne le témoignage vers son transfert plastique. Nous chercherons à saisir ce qui, de l'expérience concentrationnaire, peut être transmis par l'art dans le souci d'assurer au mieux la pérennité de la mémoire. La seconde thématique «Art et Vie : Combattre Auschwitz» nous permet-

tra de mieux saisir le sens du combat d'artistes non rescapés des camps mais ayant été profondément bouleversés par la guerre et par les témoignages des survivants de l'univers concentrationnaire. Ces artistes auront décidé de consacrer leurs activités en agissant plus spécifiquement dans la sphère sociale, luttant pour une transformation de la société et une meilleure compréhension de ses mécanismes. Cheminements qui nous entraîneront du réalisme au happening, des premières installations artistiques à une symbolique ouverte à la psychanalyse, et à une volonté générale de mélanger l'art et la vie où plutôt d'en affranchir les barrières. Les intervenants regroupés dans le cadre de notre troisième thématique, «Témoins et Héritiers», nous inciteront à nous interroger sur les possibilités de la transmission à long terme du vécu concentrationnaire que nous lèguent les rescapés. Il s'agira en somme d'aborder la question de la relève et du passage du témoin. Notre quatrième thème intitulé «Figuration et figures de l'absence. L'Art face à l'irreprésentable» nous fera entrer de plein pied dans les «espaces» conceptuels d'artistes dont les expériences se révèlent être de véritables laboratoires expérimentaux. En effet, s'il n'est pas possible pour les témoins de témoins de travailler la représentation d'Auschwitz comme seuls peuvent le faire les rescapés, une alternative fortement prisée consiste à rendre l'absence (la disparition, l'indicible) plus présente dans les esprits. Nous en verrons ici des exemples. Notre cinquième thème, «L'Art comme espace mémoriel» de samedi matin nous permettra d'aborder des pratiques conceptuelles non-sculpturales relatives à la notion de mémorial tandis que le sixième et dernier thème, «Le Mémorial monumental», sera consacré à la notion de monument architectural proprement dit.

De la peinture à l'art conceptuel, de la sculpture au monument, un fil conducteur trans-

pende ces catégories, celui qui conduit à comprendre que l'art est devenu non seulement le lieu de commémoration par excellence de la mémoire d'Auschwitz, mais aussi le lieu de son épanouissement. Ainsi, si Auschwitz n'offre pas à première vue l'exemple d'une rupture radicale que nous aurions été en droit de suspecter à l'issue d'une relecture attentive de l'histoire de l'art, c'est en raison du fait que cette rupture se trouve inscrite dans le devenir même de notre culture depuis Auschwitz et que notre histoire se présente sous la forme d'une multitude de tentatives cherchant à y répondre. En ce sens l'art est devenu la mémoire d'Auschwitz, son pivot, son point de référence absolu, son seuil d'entendement. La mort de l'art maintes fois annoncée ou exprimée au cours de ce siècle (expressionnisme, suprématisme, futurisme, dadaïsme, surréalisme) trouve son aboutissement dans la mise à plat des valeurs mêmes de notre humanité. Au-delà du miroir impossible de cette disparition s'est amorcé un devenir d'autant plus inquiétant que ce que nous avons connu tend à se répéter sous les yeux d'une majorité plutôt distraite. Mais poursuivons. La référence à «Auschwitz» sera, tout au long de ce colloque, saisie dans son renvoi à l'ensemble de la criminalité nazie et à ses conséquences. Quant au terme d'«art contemporain», nous ne l'utiliserons, pour ce qui nous concerne, que dans son rapport à l'ensemble de la période de l'après-guerre, aucune définition consensuelle n'existant par ailleurs.

La question sous-jacente à l'ensemble des questionnements que nous aborderons durant ces trois jours sera celle des moyens d'action que permet l'art en tant qu'outil pédagogique, mais pas seulement. Il s'agira de tenter de nous rendre compte des possibilités de l'art, pris dans son sens le plus noble, à entreprendre sa mission essentielle, qui est celle d'amener le public intéressé à

exercer ses capacités de perception, à développer sa réflexion et ses capacités critiques. En somme, à développer son champ de conscience et partant, à contrer peu à peu et de proche en proche les pseudo-valeurs assassines qui traversent notre société. Notre souci permanent étant bien entendu de travailler à neutraliser les tendances antidémocratiques toujours existantes qui ont généré tout au long de l'histoire massacres et génocides. Bien sûr, l'orbe d'action de l'art ne touche à priori que les personnes sensibles à ce type d'expression, mais nous pouvons constater que ce public est important comme le prouve les succès considérables des grandes expositions et la multiplication des musées.

Confrontés à Auschwitz, les tenants de l'indicible s'opposent aux tenants du dicible. Les premiers évoquent le fait que l'on ne peut pratiquement rien rendre, ou si peu, de cet impensable que fut la disparition de millions de gens dans les chambres à gaz. Ils rejettent l'aléatoire de toute fiction nécessairement réductrice d'événements dont la réalité dépasse l'entendement. La fiction serait ici mauvaise conseillère puisqu'elle comblerait au contraire l'entendement d'un discours ou d'une représentation articulée. Ramenées au dicible, ces tentatives «rassureraient» même en regard de l'événement en créant une histoire qui serait avant tout celle de son auteur. Cette tendance pourrait dès lors avoir pour corollaire d'aider le spectateur à se recomposer une image «humaniste» en aidant à passer outre la rupture, ou la frontière, que constitue Auschwitz pour l'avenir de notre modernité et de notre humanité. La représentation pourrait ainsi apparaître, paradoxalement, comme une manière d'organiser l'oubli. L'impasse de la représentation, énoncée d'abord par Adorno et relayée par après par Maurice Blanchot fut aussi admirablement exprimée par Samuel Beckett et Claude Lanzman. Si ceux-ci ne

tentent pas de représenter ce qu'ils considèrent relever de l'irreprésentable, ils le circonscrivent, pointant le lieu même du vide, du manque, de l'absence, à l'instar de Georges Pérec dans son roman *La disparition*. La représentation s'organise dès lors différemment, avec précaution et pudeur, non plus sur Auschwitz (ce qui signifiait symboliquement vouloir y entrer pour le saisir), mais à partir d'Auschwitz (soit l'examen des conditions autour d'Auschwitz et qui l'ont déterminé).

Cette voie est celle qu'empruntent le plus souvent les artistes pour révéler cet inouï dont une part imprègne partout notre présent. La question des limites de notre entendement et de nos potentialités à saisir et à maîtriser le monde vont devenir les thèmes récurrents de l'art. Les artistes sensibles à cette thématique vont chercher à appréhender ce qui nous échappe, tantôt par des artifices montrant ou simulant des pratiques sociales, tantôt par des processus symboliques destinés à éveiller des champs de conscience. L'art se met à psychanalyser. L'œuvre devient le canapé d'une thérapie généralisée et Auschwitz, par la même occasion, la référence absolue de toute création et de toute investigation portée sur le devenir de l'humanité. Il va d'abord s'agir d'intégrer en nous-mêmes cet art porté à nous interroger sur Auschwitz, et ensuite d'en mesurer les effets cathartiques. A l'inverse d'une intégration de la représentation d'Auschwitz dans notre culture qui ne provoquerait que cécité et, à terme, oubli, *la blessure* ouverte et entretenue par les rescapés ne devrait se refermer que lorsque chaque être humain aura réussi à circonscrire les raisons qui poussent à assassiner l'humanité.

En définitive, nous ne pourrions que constater que l'art est devenu un des lieux privilégiés du devenir de la mémoire d'Auschwitz. De ce fait, l'art est désormais amené à se

questionner sur sa propre essence et son propre devenir, ne pouvant faire l'impasse de son positionnement en regard de cette question d'autant plus centrale qu'elle constitue le relais de la mémoire des faits et le point de référence d'une actualité qui n'a pas encore tiré toutes les leçons d'une histoire qui restera, pour un temps, le symbole du pire dont l'homme reste, à ce jour, toujours capable.

Afin de faciliter la compréhension et les rapports à l'histoire de l'art de certaines des démarches qui nous seront présentées, il est sans doute utile de vous présenter, très rapidement et brièvement, certains des principaux mouvements artistiques de ce siècle.

A l'issue du premier conflit mondial, de nombreux artistes n'auront eu de cesse de prévenir les drames qui se préparaient en coulisse. Otto Dix, par exemple, repris plusieurs fois son cycle<sup>1</sup> consacré aux atrocités de la Première Guerre mondiale. Cette illustration «expressionniste» des tranchées fut destinée à prévenir le retour de la guerre en rappelant combien elle fut atroce. La plupart des expressionnistes allemands critiquaient le régime nazi ascendant et surtout ceux qui géraient et profitaient du pays tout en le précipitant vers la Guerre, «à savoir les politiciens, les grands argentiers, et l'église»<sup>2</sup>. L'exode des juifs consécutivement aux pogromes fut rapporté par Chagall<sup>3</sup>.

Ces tableaux «préventifs» prenaient place en réalité au cœur d'une guérilla artistique

que reflétaient les diverses tendances. Tandis que les Futuristes en Italie prônaient l'accélération de la vitesse, la naissance d'un monde nouveau<sup>4</sup> et la destruction des Musées en soutenant le régime fasciste naissant, le mouvement Dada créé à Zurich par Tristan Tzara pris rapidement une stature internationale. Dada déclara l'inanité de cette société guerrière, jouant contre le système en le niant comme l'a fait à sa façon Marcel Duchamp en transformant l'existence de n'importe quel objet usiné en œuvre d'art en y apportant sa signature<sup>5</sup>, rendant par là même ambiguë voire impossible toute destinée future de l'art. Cherchant la provocation, les artistes Dada manifestèrent un état d'esprit totalement anticonformiste et antimilitariste. Schwitters réalisa ainsi des tableaux post-cubistes avec les détritres et les déchets d'une société en faillite<sup>6</sup>, chantant l'Ursonate, une onomatopée chantée de son invention qui fut la meilleure des réponses à l'absurdité ambiante. Les surréalistes, tel Max Ernst, exprimaient de leur côté également leurs craintes de l'avenir<sup>7</sup>. La plupart d'entre-eux eurent par ailleurs à souffrir des conséquences de leurs actes de prédications. L'exposition de l'«Art dégénéré» (Entartete Kunst) organisée par les nazi en 38<sup>8</sup> fut peu ou prou l'équivalent des autodafés que subirent les livres. Ces artistes opposés à la dictature furent réduits au silence et leurs œuvres retirées des musées. Enfin, comme ultime prélude à la guerre, la toile de Picasso, «Guernica»<sup>9</sup>, peinte après le bombardement des nazis sur

<sup>1</sup> Otto Dix, *La Guerre*, 1929-1932.

<sup>2</sup> Georges Grosz, *Les piliers de la société*, 1926.

<sup>3</sup> Marc Chagall, *Crucifixion blanche*, 1938.

<sup>4</sup> Umberto Boccioni, *La rue entre dans la maison*, 1911.

<sup>5</sup> Marcel Duchamp, *Urinoir*, 1917.

<sup>6</sup> Kurt Schwitters, *Ohne Titel - The Hitler Gang*, 1944.

<sup>7</sup> Max Ernst, *L'Ange du foyer*, 1937.

<sup>8</sup> Exposition «Entartete Kunst» (Art dégénéré) inaugurée par Goebbels, Ministre de la Propagande, le 27 février 1938 à Munich, dans la Maison de l'Art allemand.

<sup>9</sup> Pablo Picasso, *Guernica*, 1937.

la petite ville espagnole du même nom, est devenue le célèbre symbole de la résistance et de la lutte contre le fascisme.

En 1945, les figures émergentes de l'art en Europe sont, parmi d'autres, Picasso <sup>10</sup>, Bacon <sup>11</sup>, Fautrier <sup>12</sup>. Les surréalistes, réfugiés aux États-Unis sont sur le déclin, ainsi que Dada qui s'est métamorphosé et diffusé en d'autres courants, portés par Fluxus et les happenings, qui occuperont le devant de la scène dans les années 60 et 70 tant aux États-Unis qu'en Europe. Nous vous renvoyons ici aux œuvres de Wolf Vostell et de Joseph Beuys qui nous seront commentées. Issue d'une invention des surréalistes André Masson et Max Ernst, l'abstraction lyrique (l'Action painting), née aux États-Unis en bifurquant de l'art géométrique de Mondrian, relança l'abstraction. Le réalisme, en raison de ses accointances à l'expression des arts totalitaires, fascisme, nazisme et réalisme soviétique, n'eut plus la côte, mais nous verrons avec le travail remarquable d'Edmond Dubrunfaut et de Roger Somville que le réalisme est aussi tout autre chose. Ce courant se métamorphosera et réapparaîtra, avec des significations multiples, sous les mouvements Pop, Nouveaux réalistes <sup>13</sup>, Figuratifs tel qu'avec par exemple Jacques Monory <sup>14</sup> ou Peter Klasen, représenté également au colloque, ou encore Hyperréaliste <sup>15</sup>. Cette tendance aboutira par ailleurs aux environnements artistiques. L'abstraction, elle, évo-

luera vers le conceptuel et le minimalisme <sup>16</sup> cherchant à éliminer tout ce qui lui est inessentiel en visant à l'idée pure ou à l'expression claire d'une idée. Les «Nouveaux expressionnistes allemands», terme mal adapté à la réalité de cette peinture, ont surgi en Allemagne dans le courant des années 80. Représentés entre autre par Anselm Kiefer <sup>17</sup>, Georg Baselitz, Arthur Penck et Jorg Immendorf, ils font retour sur le passé allemand cherchant non pas à établir des passerelles vers l'avant-guerre mais plutôt à confronter le regard vers ce passé, afin d'en tirer toutes les conséquences. Quant au Mémorial, objet de nos deux dernières thématiques, nous aurons l'occasion, grâce à nos invités, de mieux nous rendre compte de la variété de ses expressions qui de plus en plus cumulent les fonctions, devenant tout à la fois objet de référence et objet de connaissance pour un public de plus en plus sollicité à participer à son élaboration. Comme par exemple le «Monument contre le fascisme» <sup>18</sup> conçu par Esther et Jochen Gerz érigé à Harburg, près de Hambourg, en Allemagne. Le public est ici invité à inscrire sur le monument, à l'aide d'un stylo métallique mis à sa disposition, ses réflexions au sujet du fascisme. S'enfonçant au fur et à mesure qu'elle se recouvre d'annotations, l'œuvre peu à peu disparaît tandis que son image restera fixée à tout jamais dans les mémoires de ceux qui y auront participé.

<sup>10</sup> Pablo Picasso, *Le Charnier*, 1944.

<sup>11</sup> Francis Bacon, *Peinture*, 1946.

<sup>12</sup> Jean Fautrier, *Otage*, 1946.

<sup>13</sup> Arman, *Home, sweet home*, 1960.

<sup>14</sup> Jacques Monory, *Jungle de velours n° 13*, 1971.

<sup>15</sup> George Segal, *Holocaust*, 1983.

<sup>16</sup> Frank Stella, *Nasielsk IV*, 1972.

<sup>17</sup> Anselm Kiefer, *Dein Goldenes Haar, Margarethe...*, 1981-1982 (en référence au poème de Paul Celan «La fugue de la mort»).

<sup>18</sup> Esther et Jochen Gerz, *Monument contre le fascisme, Harburg*, 1986.





DANIEL WEYSSOW

*Scientific Assistant*

*Fondation Auschwitz*

## Presentation and Themes (\*)

After more than fifty years, we are sufficiently far away from Auschwitz to evaluate how the artistic depiction or conception of the problem of remembering Auschwitz has evolved. Our awareness that art makes it possible to preserve the memory of these events and bring discussion of the important implications of memory to life will serve us as a backcloth.

A few details by way of introduction. Within the vast artistic field dealing with the relationship between art and memory, we have, of course, been obliged to restrict our aims. During these three days we will examine work in the fields of painting, conceptual installations and monumental sculpture. Each half-day will be organised round a

theme, so there will be six in all: «To Survive and Paint», «Art and Life: Combatting Auschwitz», «Witnesses and Legacy: Transmitting through Art», «Representation and Figures of Absence/Art When Art Seems Impossible», «Art as Memorial Space» and «The Memorial Monument».

Artist survivors will open the conference by dealing with the first theme, «To Survive and Paint». They will help us to understand more about the process of transforming testimony into art. We will try to understand what experiences in the camps can be transmitted through art so as to perpetuate memory. The second theme, «Art and Life: Combatting Auschwitz», will give us a better idea of the fighting spirit of artists who

(\*) English translation by Mrs. Sara Lewis, whom we would like to thank again very much.

were not in the camps but were profoundly moved by the war and the testimony of survivors of the camps. These artists have decided to concentrate on specific action in society by fighting for social changes and clearer understanding of social mechanisms. Thus we will move from realism to happenings, from the first artistic installations to symbolism influenced by psychoanalysis and a general desire to mix art and life or rather to break down the barriers between them. The contributors to our third theme, «Witnesses and Legacy: Transmitting through Art», will encourage us to ask how to transmit in the long term the experience of the camps which the survivors have left us. Basically, we will be tackling the question of handing down testimony when there are no more witnesses. Our fourth theme, «Representation and Figures of Absence/Art When Art Seems Impossible», will plunge us into the «conceptual spaces» of artists whose activities emerge as real laboratory experiments. Since it is impossible for witnesses of witnesses to work on depicting Auschwitz, something only survivors can do, one very popular alternative is to increase people's awareness of absence (disappearance, the unspeakable). On Saturday morning our fifth theme, «Art as Memorial Space», will enable us to approach non-sculptural ideas in relation to the concept of the memorial, while the sixth and last theme, «The Memorial Monument», will deal with the concept of the architectural monument as such.

From painting to conceptual art, from sculpture to monuments, a guiding thread transcends these categories, leading us to understand that art has become not only the means *par excellence* of commemorating Auschwitz, but also a means of opening up Auschwitz. So if at first sight Auschwitz does not appear as the example of radical rupture which we would have tended to

anticipate after a careful re-reading of the history of art, this is because the rupture is etched into the evolution of our culture since Auschwitz, so that our history appears in the form of a multitude of attempts to respond to Auschwitz. In this sense, art has become the memory of Auschwitz, its pivot, its absolute reference point, its threshold of understanding. The death of art, frequently announced or expressed during this century (Expressionism, Suprematism, Futurism, Dadaism, Surrealism) comes to a head when Auschwitz lays human values bare. Beyond the impossible mirror of this death are glimpses of a future all the more worrying since past events seem to be repeating themselves before the gaze of an uninterested majority.

But to continue, throughout this conference, references to «Auschwitz» will encompass all Nazi crimes and their results. As for the term «contemporary art», we will only use it in relation to the post-war period as a whole, since in any case it has no generally accepted definition.

The question underlying all the other questions we will examine during these three days will be the means of acting made possible by art, among other things as a teaching tool. We will try to realise how art in its most noble sense can carry out its essential mission of leading an interested public to use its ability to perceive and develop its capacity to think and to judge - in short, to develop its field of awareness so that little by little and more and more closely it is led to oppose the murderous pseudo-values which have invaded our society. Naturally, we will constantly strive to neutralise the on-going anti-democratic tendencies which throughout history have led to mass murder and genocide. *A priori*, of course, the artistic sphere only touches people who respond to artistic expression, but the considerable success of major exhibitions and the increasing

number of museums prove that this means a large number of people.

Those who believe Auschwitz cannot be expressed oppose those who believe it can. Those who believe Auschwitz cannot be expressed evoke the fact that it is impossible or practically impossible to express the unthinkable disappearance of millions of people in the gas chambers. They reject all the inevitably inadequate attempts to express through fiction events whose reality is beyond our understanding. Use of the imagination would be an evil counsellor in this case, since it would fill in the gaps of a visual or spoken account. Imaginative representations would even be reassuring, since they would above all be the author's story. As a corollary, they would help the spectator to fabricate a «humanist» image by aiding him to cross the rupture or barrier formed by Auschwitz in our modernity and humanity. Thus, paradoxically, representation might appear to be a way of organising forgetfulness. The impasse of representation, first announced by Adorno and subsequently relayed by Maurice Blanchot, has also been expressed admirably by Samuel Beckett and Claude Lanzmann. Although these artists do not try to represent what they consider cannot be represented, they define its scope by pointing out the empty space, what is missing, what is absent, as does George Perec in his novel «The Disappearance». Representation is therefore organised cautiously and discreetly, so that it no longer of Auschwitz (which would mean wishing to enter it symbolically so as to understand it) but starting from Auschwitz (by examining the conditions which surrounded and determined Auschwitz).

This is the way most often chosen by artists to reveal the unimaginable which in a way impregnates all our present life. The questions of the limits of our understanding and

our capacity to grasp and control the world will become recurring themes in art. Artists who are sensitive to these themes will try to grasp what we cannot grasp, sometimes by artifices which reveal or imitate social activities, sometimes by symbolic processes intended to awaken levels of awareness. Art adopts psychoanalysis. It becomes the couch for general therapy, while at the same time Auschwitz becomes the absolute reference for all creation and all research into the future of humanity. We must first let this art which aims to make us ask questions about Auschwitz become part of us, and then measure its cathartic effects, rather than integrating the representation of Auschwitz into our culture, which would only lead to blindness and eventually forgetting. The open wound kept raw by survivors must only close when every human being has succeeded in defining the reasons which provoke the murder of human beings.

Finally, we must note that art plays a major part in the future of the memory of Auschwitz. As a result, it is now forced to question its own nature and future. It cannot remain passive before this question, which is all the more crucial since art constitutes the means of transmitting remembrance of the facts, as well as the reference point for a present which has still not learnt all the lessons from a history that will continue to symbolise the worst of which man remains capable for a long time to come.

In order to make it easier to understand some of the approaches we will examine and their relationship to the history of art, it may be helpful to give you a brief and rapid introduction to some of this century's main artistic movements.

During the First World War, many artists insistently foresaw the dramatic events being prepared in the wings. For example, Otto Dix <sup>1</sup> returned many times to his cycle on

<sup>1</sup> Otto Dix, «War», 1929-1932.

the atrocities of the First World War. This «Expressionist» illustration of the trenches was intended to prevent further wars by recalling the horror of war. Most of the German Expressionists criticised the rising Nazi regime, and above all those who ran and exploited the country while leading it towards war, the politicians, the kings of finance and the church.<sup>2</sup> The exodus of the Jews after the pogroms was described by Chagall.<sup>3</sup>

These «cautionary» paintings played a part in an artistic guerrilla war which reflected various tendencies. While the Futurists in Italy promoted increasing speed, the birth of a new world<sup>4</sup>, and the destruction of museums, and supported the burgeoning Fascist regime, the Dada movement, founded at Zurich by Tristan Tzara, rapidly achieved international status. Dada declared that a warmongering society was inane and challenged the system by rejecting it. Marcel Duchamp did the same in his own way by transforming the status of no matter what kind of mass-produced object into a work of art by adding his signature to it<sup>5</sup>, thus making any future for art doubtful if not impossible. The Dadaists set out to provoke by displaying a totally non-conformist and anti-military way of thinking. Thus, Schwitters created post-Cubist pictures using the waste and rubbish of a bankrupt society<sup>6</sup> while singing the «Ursonate», an

onomatopoeic chant he had composed himself which was the best possible reply to the absurdity around him. The Surrealists such as Max Ernst<sup>7</sup> also expressed their fears of the future.

Moreover, most of these artists had to suffer the consequences of their preaching. The «Degenerate Art» (Entartete Kunst) exhibition organised by the Nazis in 1938<sup>8</sup> was more or less the equivalent of the auto-da-fés inflicted on books. These artists who opposed dictatorship were reduced to silence and their works withdrawn from museums. The final prelude to the war, Picasso's painting «Guernica»<sup>9</sup>, painted after the Nazis' bombardment of the little Spanish town of that name, has become a famous symbol of resistance to and struggle against Fascism.

In 1945, Europe's major artists included Picasso<sup>10</sup>, Bacon<sup>11</sup> and Fautrier.<sup>12</sup> The Surrealists, refugees in the US, were on the decline, as was Dadaism, which changed and spread into other currents, borne by Fluxus and the happenings which occupied centre-stage during the 60's and 70's in both the US and Europe. I refer here to the works of Wolf Vostell and Joseph Beuys, which will feature in the conference. Action painting, which grew from an invention of the Surrealists André Masson and Max Ernst, originated in the US as a by-product of

<sup>2</sup> George Grosz, «*The Pillars of Society*», 1926.

<sup>3</sup> Marc Chagall, «*White Crucifixion*», 1938.

<sup>4</sup> Umberto Boccioni, «*The Street Enters the House*», 1911.

<sup>5</sup> Marcel Duchamp, «*Urinal*», 1917.

<sup>6</sup> Kurt Schwitters, «*Untitled – The Hitler Gang*», 1944.

<sup>7</sup> Max Ernst, «*The Angel of the Hearth*», 1937.

<sup>8</sup> «Entartete Kunst» («Degenerate Art») exhibition opened by Goebbels, Propaganda Minister, on February 27, 1938 in the House of German Art in Munich.

<sup>9</sup> Pablo Picasso, «*Guernica*», 1937.

<sup>10</sup> Pablo Picasso, «*The Mass Grave*», 1944.

<sup>11</sup> Francis Bacon, «*Painting*», 1946.

<sup>12</sup> Jean Fautrier, «*Hostage*», 1946.

Mondrian's geometric art and relaunched abstract art. Owing to its relations with the expression of totalitarian art (Fascism, Nazism and Soviet Realism), realism no longer found favour, but we will see from the remarkable work of Edmond Dubrunfaut and Roger Somville that realism can be something else too. This current changed and reappeared, with a host of meanings, in the Pop Art, New Realist<sup>13</sup> or Figurative movements, for example with Jacques Monory<sup>14</sup> or Peter Klasen, who is also represented at this conference, or the Hyperrealist movement.<sup>15</sup> In addition, this trend led to «artistic environments». Abstract art evolved towards conceptualism and minimalism<sup>16</sup> by trying to eliminate everything not essential to it and aiming for the pure idea or the clear expression of an idea. The «New German Expressionists», a term ill-adapted to the reality of this school, emerged in Germany during the 1980's. Represented by Anselm Kiefer<sup>17</sup>, Georg Baselitz, Arthur

Penck and Jorg Immendorf, they went back to Germany's past, not by trying to build bridges to the pre-war period but by confronting the view of the past so as to draw consequences from it. As for Memorials, the subject of our last two themes, we will be able thanks to our contributors to gain a better idea of their variety of forms, which increasingly combine functions by becoming simultaneously subjects of reference and objects of awareness for a public increasingly encouraged to take part in creating them, for example the «Monument Against Fascism»<sup>18</sup> designed by Esther and Jochen Gerz and erected at Harburg near Hamburg in Germany. Here the public is invited to write its thoughts on the subject of Fascism on the monument, with the aid of a metal pen which is provided. The work is gradually disappearing, sinking as it is covered with annotations, while its image will remain fixed forever in the memories of those who have contributed to it.

<sup>13</sup> Arman, «*Home Sweet Home*», 1960.

<sup>14</sup> Jacques Monory, «*Velvet Jungle No. 13*», 1971.

<sup>15</sup> George Segal, «*Holocaust*», 1983.

<sup>16</sup> Frank Stella, «*Nasielsk IV*», 1972.

<sup>17</sup> Anselm Kiefer «*Dein Goldenes Haar, Margarethe ...*», 1981-82 (referring to Paul Celan's poem "The Flight of Death")

<sup>18</sup> Esther and Jochen Gerz, «*Monument Against Fascism*», Harburg, 1986.



Matinée du 11 décembre 1997  
*Morning of the 11<sup>th</sup> december 1997*

Survivre et peindre  
*To survive and paint*

Président de séance / *President of the session* :

Paul M. G. LEVY  
Professeur Emérite,  
Président du Mémorial National du Fort de Breendonk





**PAUL M.G. LEVY**

*Professeur Emérite, Président du Mémorial*

*National du Fort de Breendonk*

*A Breendonk, Häftling n°19,*

*(de novembre 1940 à novembre 1941)*

*(Belgique)*

## Jacques Ochs à Breendonk

Après les bouleversants exposés que nous avons entendus, ce que j'ai à vous dire vous paraîtra peut-être bien faible. Mais il ne faut pas oublier ceux qui avaient précédé l'ennemi et qui, l'ayant provoqué, devaient s'attendre à sa vengeance. Ce que j'ai à vous dire ne descend pas aux mêmes abîmes de cruauté, mais souligne peut-être certains aspects de la psychologie des S.S.

Conscient de ce que mes origines juives me feraient écarter de mes anciennes fonctions à la radio belge, je n'ai pas voulu attendre le bannissement sous l'occupation et j'ai tenu à refuser d'avance toute collaboration avec le pouvoir occupant.

La Belgique avait été attaquée le 10 mai 1940. Nous avons combattu. Nous avons été vaincus. Au début du mois d'août, nous

fûmes informés que les autorités nazies ayant été chargées de l'ex-radio belge, offraient à l'ancien personnel la possibilité de demander une «réintégration». Le 4 août 1940 je leur écrivis pour déclarer qu'on ne pouvait demander à un soldat vaincu de reprendre ses armes -dans mon cas, le micro-contre son pays... mon sort était scellé. Je fus arrêté par le SIPO le 18 septembre. L'Auffanglager de Breendonk fut ouvert le 20 septembre.

Jacques Ochs, peintre de talent, champion olympique d'escrime, aviateur, caricaturiste célèbre pour ses couvertures de l'hebdomadaire satirique de Bruxelles «Le Pourquoi Pas ?» (ill. 1) avait consacré sa page de titre du 1er avril 1938 à Hitler, le montrant couronné de la croix gammée, brandissant un sceptre sommé d'un juif décapité.



ill. 1 :  
Une couverture de l'hebdomadaire «Pourquoi Pas ?»



ill. 2 :  
Le grand Julius et le petit Feldberg



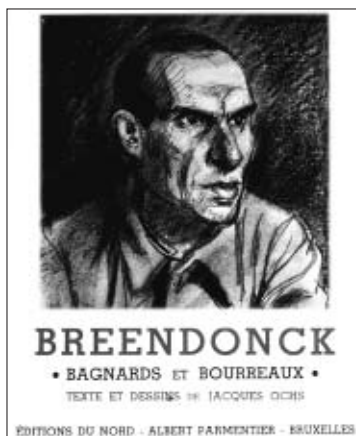
ill. 3 :  
Le camp de Breendonk



ill. 4 :  
Une victime



ill. 5 :  
Alter Breziner, le «Schochet» d'Anvers dépouillé



ill. 6 :  
La couverture de l'ouvrage «Breendonk, bagnards, bourreaux»

Dénoncé par un peintre rexiste jaloux de sa célébrité et de ses titres, il fut arrêté à l'académie de Liège le 17 novembre 1940 et amené à Breendonk le 17 décembre.

Breendonk avait été le plus méridional des forts de la citadelle d'Anvers. En octobre 1914, il avait valeureusement défendu la métropole. Mais le lendemain de la chute de celle-ci et le jour même où son commandant fut tué à son poste, le fort capitula. En mai 1940, le Grand Quartier Général de l'armée belge fut fixé à Breendonk pendant les premiers jours de la bataille de Belgique. Le 20 septembre, c'est là que les autorités occupantes créèrent l' Auffanglager, le camp de détention, instrument principal dès 1940 de la répression nazie en Belgique occupée. J'ignore si Ochs, en y arrivant dut répondre à la même question qui me fut posée : «Ist der Levy Jude?». A quoi j'avais répondu : «A mon point de vue sûrement non, au point de vue belge, ça n'existe pas, à votre point de vue, sûrement oui!». Ce qui m'avait valu un solide coup de poing dans la figure et un ruban jaune sur mon uniforme... Toujours est-il que Ochs, le protestant, fut gratifié d'un ruban jaune et affecté à la chambre juive n°2. Possédé par son art et prompt à saisir tout ce qui pouvait servir la caricature, il griffonnait sur un bout de papier les silhouettes de ses compagnons : le grand Julius Berger et le petit Feldberg. (ill. 2) C'est sans doute cette esquisse qui, tombée aux mains des S.S., allait fournir au commandant du camp le prétexte d'une «spirituelle» initiative.

Ce commandant, c'était le S.S. Sturmbannführer Philipp Schmitt. Né à Bad Kissingen en 1902, il était de longue date membre du parti nazi. Il avait conquis la dague d'honneur et la bague tête de mort. Mais il n'était Sturmbannführer (major) que depuis août 1940. Il fut fier de «son» camp qu'il fit dessiner par Ochs (ill. 3) et lui ordonna de faire l'image de ses compagnons de captivité : il entendait conserver la galerie

de ses victimes ! (ill. 4) Il fit dessiner Alter Breziner (ill. 5), le «schochet» d'Anvers à son arrivée et quelques instants plus tard tondu, dépouillé, avili. Ochs fut obligé d'obéir mais la manoeuvre du S.S. échoua : pour assurer le repos de ses malheureux compagnons, il multiplia les séances de pose. Il mit en relief les traits de ses codétenus épuisés par le travail harassant qui leur était imposé. Il fit ressortir les regards de détresse des forçats. Nous n'avions évidemment pas de miroirs : nous voyions l'épuisement des autres. Quelle révélation alors que ces regards et quelle leçon pour ceux qui, soudain, découvraient qu'il était temps de réagir.

Un jour, à la sommaire infirmerie du camp, Ochs dessina en fraude le portrait d'un S.S. flamand. Je le lui reprochai. Mais il en fut récompensé : lorsque des amis sportifs et aviateurs allemands qui l'avaient bien connu en temps de paix arrivèrent à le faire sortir de cette géhenne en février 1942, le S.S. flamand réussit à frauder quelques-uns de ses précieux documents réservés en principe au seul Sturmbannführer... Bien plus tard, restant en liberté «surveillée», Ochs reconstitua de mémoire certaines scènes de la vie du camp dont plusieurs furent reprises lorsqu'il accepta finalement en 1947 de publier un volume consacré à «Breendonk, bagnards, bourreaux»... (ill. 6) Mais entre-temps, il avait avec sa sœur subi une nouvelle captivité au «Sammellager» de Malines sur la route de Birkenau. Il avait alors échappé à la déportation, retardée par un examen «médical» et un certificat de baptême protestant prouvant qu'il n'était pas juif.

Le S.S. Sturmbannführer Schmitt a été jugé à Anvers en 1950. Il fut condamné à mort et exécuté. C'est le seul Allemand qui fut exécuté en Belgique et cette exécution fut la dernière avant la suppression de la peine de mort.

Quant à Jacques Ochs, devenu membre de l'Académie Royale des Beaux-Arts, après

avoir été délivré de Malines par les troupes anglaises, il continua à dessiner et à peindre malgré sa vue affectée par la captivité. Il est décédé à Liège en 1971. Il était né à Nice en 1883.

Son témoignage pictural rendu obligatoire par le S.S. Sturmbannführer Philipp Schmitt

qui commanda Breendonk puis Malines jusqu'en 1943, reste un émouvant témoignage d'un authentique artiste partageant et illustrant les souffrances de ses malheureux modèles dont bien peu ont survécu.

SARA ATZMON

*Painter (Israel)*

## To gather strength again and return to hell through Memory

My intention, after deciding to paint, was to use lively colours also, and not paint in black only. I did not want to create only abstract paintings, but figurative ones, in order to reach the general public and not only the few chosen ones.

All of a sudden, I became aware of being able to gather enough strength, to return to HELL without fear. So far I had hidden my memories deeply within myself.

In the meantime, I had married and had borne six wonderful children. My husband, Uri, had to serve many times in the army as a reservist. So had I and every one of my children. I was afraid, but realised that this is the reality of our country.

Evidently it is difficult, to convey the feeling of dread and fear on a sheet of paper.

Therefore I am continuing to look for more concrete expressions.

Now, I have chosen only a small collection of slides out of my work.

### 1. PRIEST'S BENEDICTION.

When I was invited to Hungary for an exhibition, my hosts asked me to change two of my paintings. They suspected the Hungarian public may be insulted by them. Naturally, I did not want to change any of my works. But I decided to create something positive, which had happened to me during this trying period.

At the Austrian camp, a peasant woman, who used to pass by with her cart, containing straw ordered her oxen, to slow down and put her own sandwich unto the ground

for us. This kind gesture was appreciated greatly by us, because it had been the only one. I painted the crucifix she had worn around her neck, without being angry.

My father, who was a priest, a Cohen, according to the Jewish faith, had died there of hunger and exhaustion. He had been prepared for his burial and was wrapped in a praying shawl (Tallith) My brother Elieser painted two hands joined together in order to symbolize the priestly benediction. I painted my father's two hands as a symbol, to bless this kind woman.

## 2. THESE ARE THE REMAINS.

Three weeks after the liberation, being on our way to Palestine, we passed through Buchenwald Camp, where men only were interned. The inmates were very glad to see that some Jewish children had survived. Children between ten and fifteen years of age were members of our group. The men made us eat constantly, even at night, and took us to visit the surroundings. But I could not grasp how the inhabitants were able to live with the horrible stench of death for years on end.

Afterwards we went to see the crematoriums, which had stopped in the middle of their work. I imagined the fire coming out of the ovens. But in reality, I saw parts of the dead bodies, laying on iron stretchers.

My work did not satisfy me, because I found the colours too pleasant. So, I created another painting.

## 3. DEVIL'S SUPPER.

I wanted to change the mood of these paintings.

As a child I had asked: «Why do they constantly want to kill us?» The Devil's head was painted in form of a burning oven. I painted the chin with ashes. The Germans tried to put the ashes of every human being into a small box, with their personal num-



*Devil's Supper, 190x170 cm, Oil on canvas*

ber, inscribed on it, with the colour of his own unit. I used the personal number of my dead brother-in-law. The Nazis did not arrive in succeeding with it. So they threw all the ashes to the ground around the crematorium.

## 4. TRAINS OF DEATH IN THE SHADOW OF THE CHURCH-TOWER.

This is the first large painting with a political message. The Order of the Carmelites built a church at the site of Auschwitz. This fact aroused my wrath. I asked «Where was the Church when so many had been killed, and the burning machines did never stop? Why had the Church failed to arrive at Auschwitz on time, to prevent this horror?

«Where was the faith then, in human dignity and his right to live?»

I was painting the train, feeling great anger and poking an accusing finger, pointing at my sister with her children and the other seventy members of my family who perished in this train. The face of the Pope is not painted very complimentary. The Double Crucifix I created with great sorrow and pain.





*Trains of Death in the shadow of the Church-tower,*  
190x170 cm, Oil on canvas

## 5. STEPS TO DEATH.

The triple bunk beds had been so near to each other that we had to climb unto them by the side. Most of the time I had to lay down with my sister Matti and her son Yoel pressed into a two-feet-space, All our few possessions were on us.

The place was always overcrowded. The picture seems too me much too small to express the large room where so many beds had been standing together. Therefore, I painted another, larger one on plywood, to show the material, being used. In reality.... At this time, I was laying next to my other sister, Rachel, right under the roof.

## 6. THE LAST MEAL.

We used to get our bread ration once a



*The Last Supper,* 190x190 cm, Mixed technique on canvas

week, one small slice for one day. It was about one centimeter thin. It seemed to us to be made of mud, but everyone cherished it and had his own personal eating habits. It was our only connection to real life. I wanted to demonstrate on the painting how everyone of us behaved at the time. My brother Chaim crumbled the bread into small little pieces and ate it like a bird. I used to peel the slice and did not care how much would be left of it in the end. I painted the woman who clutched her bread to her body like an embryo But how could you ever express people's feelings, being so hungry?

## 7. WHERE ARE YOU?

When we got out of town, we were accommodated in a brick factory. We had been some tens of thousands of people. There



*Where are you ?,* 135x170 cm, Oil on canvas

were very few water faucets. The only food we got was pork. There were no toilets. Some of us, who were physically able, dug separate ditches, one for men and one for women. I, as a girl of 11, was sure we would be killed and thrown into these ditches.

Every morning we had to appear at the appel. There we had to give up every single valuable worthy belonging. First things, they took away from us were the holy appliances and the toupees of the women. The main items were the praying shawls and the phylacteries. I felt very insulted by

these orders, because they were so precious to my family. The Germans threw them, our dearest possessions, to the ground. These big piles shocked me greatly.

This was the third of my works. My question was: «Where are you?» I do not have any complaints to G'd. What has occurred then, humans did to their fellow human beings. This has never to be forgotten!

## 8. THE APPEL.

Every morning, we had to stand outside in the snow in Bergen-Belsen, clad very sparsely. This was particularly hard on me, because I had one lady's shoe with a high heel on one foot, and a children's shoe on the other one. They counted us constantly, even those who were lying on the ground. In case there had been a mistake, we were counted again.



*The Appel*, 170x160 cm, Oil on canvas

During two years, I was haunted by these impressions. I did not want to paint monotonously, putting figures upon figures. Instead, I wanted to convey the hardship, to stand on our feet for hours and hours on end. Without being aware, I painted striped clothes, horizontal, to create the impression of ribs looking like shields, to make

the Praying Shawls and the Phylacteries look like human figures.

## 9. FACING THE ALTAR.

In July 1944 we, the women, were standing outside the Strasshof-Camp where we had been disinfected, some of us with shaved heads, some pregnant, some with bleeding



*Facing the Altar*, 170x160 cm, Oil on tar paper

feet and naked. I myself, coming from an observant family, had been shocked by the sight of so large a number of naked human bodies. Later on, I asked what had become of all these babies?

Then I painted the pregnant woman and the rails of the train, riding over her body. So far, I did not succeed in expressing the gaze of the pregnant woman.

## 10. UNDER THE BOOT.

When we were standing naked in the cold at the Austrian camp for the second time, for disinfection, the German soldiers were marching back and forth with their shining boots. They ignored us completely. I had the impression that they were stepping on our heads. Therefore I did not want to paint the shining boots, but made them look ugly and bloodstained.



## 11. BREAKING THEIR CROSSES AND CHANGING THEM INTO SWORDS.

Some one hundred years ago, the Jews in a small German community had been accused by Christians of kidnapping a Christian girl, in order to bake unleavened bread (Mazah). Following this accusation, heavy pogroms broke out, with the assistance of the Church. Now, after one hundred years, this German community apologized about this false accusation. A similar event also happened in the thirties in Hungary, where I was born. A Christian retarded girl had been murdered and thrown into the river, allegedly by Jews. But in reality it was the «work» of Christian youths. One of my relatives hired a private investigator, who found out the truth. But there was no apology from Hungary.

I painted myself as a child in a corner of the wagon, while the priests were praying with their crucifixes, which had been changed into swords.

## 12. HOSTAGES.

When the train was arriving at the borders of Poland, it stopped all of a sudden. My father fainted, knowing well where we were going. All of us got a fever, because we had been without water for some days. The wagon had been closed during all this time. At the beginning, we got one bucket for water and one for a toilet. The water was used up within a very short time. The excrements were thrown out at every take-off. During daytime, the train used to stand still. Only nightly it was moving, so that the stench was nearly unbearable. When the train stopped, my mother cried out to the soldiers, guarding the closed compartments: «How can you be able to close in hermetically these human beings?» The soldier pushed his gun in a small opening of the door and asked: «Who was

speaking?» All of us cried «not me, not me!» Mother told the soldier that all of us were sick and her husband had fainted. She was 44 years old at the time. The soldier ordered her not to say that they are shut up, Finally he called the commander, and negotiations developed. My mother gave him a silver cigarettebox. Thereafter, they allowed us a loaf of bread and a small quantity of water, without opening the doors. Here I painted people lying on the floor and my mother standing opposite the soldier, who kept his gun in the small opening of the door.

## 13. PRAISE TO OUR HEROIC BROTHERS !

The neighbors of our camp in Bergen-Belsen were Jewish Dutch people, among them was Anne Frank. I did not know them, I only saw them, laying naked and dead, piled on the ground beyond the



Praise to our Heroic Brothers, 190x190 cm,  
Oil on tar paper

wire, before they were cremated. The piles changed all the time. I, as a young girl, observed the particular grey color of their skin. The sex could not be detected any more. As a young child I imagined that dead people must be buried in the ground. These dead bodies became the models of my painting.

In 1991 I opened an exhibition at Yad Vashem, where an eternal flame is burning. A ceremony in memory of the Dutch victims and partisans of the Holocaust took place at the time. Suddenly heavy smoke emerged from the flame. I had the impression that all these Dutch bodies would be brought now to their final rest.

#### 14. TRACES OF BLOOD.

When I painted the pictures of the train wagons, I used plywood as a material, in order to convey the impression of the real stuff. I painted ourselves, sitting on the floor with our few belongings around us and being crowded together. But I felt something was missing on this picture. I dipped my fingers into the color, then touching the plywood, to feel I was touching my beloved ones whom I had lost.

#### 15. EYES IN THE WIRE.

In 1990 Saddam Hussein invaded Kuwait. So we became in danger again.

The night after the invasion I felt the same horror I had felt then.

I remembered how we looked through the wire, observing the inmates standing at appel and the dead being brought to cremation on carriages.

Then everything came back to me. But, suddenly I felt I would now be able to look back without fear and with open eyes. I wanted to scream: «I am not afraid any more».

#### 16. A SEALED ROOM AT THE CENTER OF THE WORLD.

During the Gulf War, we had to wear gas masks. My son Juval reminded me then of my deceased brother Shevach, who had been murdered in Budapest, being a partisan, at the age of 22. At this time, seven of my cousins had been called Shevach, after my grandfather. Five of them had been

murdered. Suddenly I became aware of the great danger we were in again, being confined to a sealed room.

#### 17. CAN THESE BONES LIVE?

At Maidanek piles of ashes were collected under one roof. They looked to me like dry burned bones. The walls of the gaschambers were stained with blood. I painted them with brownish colour, whereas the green colour symbolized the poison sponged between the walls.



*Can these bones live ?, 70x100cm, Watercolours on paper*

#### 18. THE RAMP AT BIRKENAU. A VERY LARGE PICTURE.

In 1994 I accompanied a large group of Israeli schoolchildren to the site of the former Concentration Camps in Poland. We climbed the watch tower and looked at the ramp of Birkenau. Even from high up, you could not make out the frontiers of Birkenau, being so large. All the time I heard the noise of the moving train in my inner ear. I felt sorrow and pain, but I had to resign to it. So, I expressed these feelings, in painting the picture with water colors. I think I have succeeded in conveying my longings for the wonderful persons my people had lost.

I created some paintings about the longing and pain, I feel over these terrible losses, but I also felt a certain elation, succeeding in

expressing these feelings. One evening, being at home, we showed a documentary film about the liberation of Bergen-Belsen, where I had been about six months before being liberated. At the liberation of the camp, the English soldiers found tens of thousands of unknown human bodies. They ordered the SS officers to bury them in a large common tomb. I was very embarrassed, because I felt unable to express my pain and the frustration of the victims. Their fear and their hope for the future, their longings for their lost loved ones and the prayers being recited at their last moments. As a break-out of fury, I struck at the canvas. In this same mood, I wanted to paint the enormous magnitude of the horror.

### 19. ALMOST SUMMER.

Could there be summer behind the wire? When I came back from Poland about three years ago, I imagined myself as a child again. I found out that you are able to survive only if you are aware of a particular optimism. When I had been invited to paint the peace process, I used this picture and painted the wire with blessing hands, and between them the crown of the Jordan royalty. The inscription was: «... and will give you peace».

### 20. A SCULPTURE, MADE OF IRON, CALLED «AND DAVID DID NOT SHIELD».

The sculpture shows an open Magen David. On the left, we are standing at appel, on

the right side is an empty space, the symbol, caused by the Holocaust, standing on rails of a train.

A second sculpture is called «THE TAKE-OFF INTO THE SKY».

When I exhibited my work at Yad Vashem and at the Knesset (the Israeli Parliament), I was very excited and felt like lifting myself up into the sky. I felt like being above but had to land on the ground. I imagined myself as a seagull, which is folding its wings to fly up or go down.

### EPILOGUE.

I did not want to die in a wagon, and not to lie down among dead bodies. As a child, I wanted to see still some meaning in life ahead of me.

Very seldom, people were blessed with several opportunities during their lifetime. I have experienced some of them: I did not lose my sanity after the horrible Holocaust. I have been fortunate to participate in the creation of a nation. FATE has obliged me to express the pain, the scream of survivors, and to perpetuate the memory of those, who are no longer with us.



JACQUES ROZENBERG

*Artiste peintre, Musicologue*

*(Belgique)*

*Rescapé d'Auschwitz*

A travers toute l'horreur de l'humain perce, passe en un combat  
à l'infini, la dignité de l'homme.

## Ma musique en couleurs pour dire l'interrogation, l'horreur d'hier, mon regard d'aujourd'hui pour un ailleurs

*Mes doigts déformés,  
le violon et la mandole abandonnés.  
Sur mes radiographies et feuilles de  
papier,  
les couleurs les ont remplacés.  
Elles ont ainsi permis de continuer à  
m'exprimer.*

Je suis avant tout musicien et non peintre.  
Illustrateur sans doute : ma musique mise  
en couleurs je clame l'interrogation, l'hor-  
reur d'hier, mon regard d'aujourd'hui  
pour des ailleurs.

Ce qui fait un tout, le trait d'union d'un  
texte à l'autre sans la reproduction de  
chacun des six dessins originaux est le  
monde concentrationnaire, l'homme  
concentrationnaire, ma recherche de la

dignité humaine aujourd'hui encore et  
toujours.

\*

Sortis à peine conscients des wagons  
plombés où, entassés, nous étions enco-  
re des êtres humains transportés. Malgré  
la tinette dans un coin, oui, encore  
humains au point que deux jeunes se sont  
unis pour l'instinct sans doute mais aussi  
par le besoin d'un bonheur pour conju-  
rer l'inconnu, le pire.

Qu'est donc la vie à 20 ans ? A peine  
vécue.

Les chiens hurlent, les S.S. aboient en  
une course folle qui nous assourdit.

Vient la sélection. Ce grand point d'in-  
terrogation ? D'un côté, les non pro-

ductifs pour les firmes allemandes : vieillards, femmes, enfants. De l'autre, les hommes et femmes valides au garde à vous devant le défilé rapide du médecin S.S. Bons pour l'esclavage à bon compte. La torture pour le plaisir.

Voilà cet homme qui a dépassé le point d'interrogation. Il en connaît un bout, lui, le résistant politique. Et pourtant s'il veut survivre, il faudra qu'il assimile rapidement les règles du système concentrationnaire.

Suit cette famille qui ne connaît, elle, que la peur. Serrée en grappe, sans se lâcher un seul instant. Quoiqu'il arrive : rester ensemble... ils avaient entendu parler de camps de travail en famille ! (ill. en couverture)

\*

A l'aube d'une journée nouvelle semblable à tant d'autres après une nuit d'inquiétude et d'anxiété - sans repos -, des ombres avancent avec cette démarche d'esclaves condamnés à toutes les tortures : coups, faim, froid. Accidents nombreux prévus. On se traîne, le corps penché en avant. Capo criant, poussant, frappant. Il n'est pas épuisé... lui. De plus, il croit ainsi se sauver.

Pour nous, c'est sur la chance que cela se joue, qu'il faut compter. Un travail moins épuisant, un bout de quelque chose à manger qu'un S.S. aura rejeté, moisi, recraché, immangeable.

N'en pouvant plus, on marche pour survivre. Pour vivre un après. Où serait-ce la chambre à gaz, le four crématoire ? (ill. non reproduite)

\*

Le visage fracassé, écrasé - le mien - les yeux noyés de sang en dehors et en dedans laissent filtrer un regard de haine, de rage impuissante devant l'humiliation quotidienne.

Crier, pleurer, supplier, c'est ce que nos gardiens détenteurs du pouvoir de vie ou de mort acceptent. Cela fait partie des rapports entre bourreaux et victimes.

Par contre, lorsque les polonais antisémites me lancent au visage leur juron favori « fils de putain » ; j'ai osé leur répondre dans leur langue - avec eux, c'était moins dangereux - « ta mère est une putain, ne touche pas à la mienne ». Ma réponse ne vaut pas mieux que leur injure ; elle n'est que blessure et pas mon langage. (ill. 1)

\*

Lors d'une étape sur mon parcours de la Marche de la Mort, un camp incendié, bloc après bloc par les S.S. ne voulant laisser aucune trace de vie. Rouge de feu et de sang ; le sol en est gorgé. Les arbres calcinés tendent leurs bras vers le ciel incandescent. Seuls les barbelés ont résisté à la fureur destructrice des S.S. Par une brèche, certains parviennent à fuir. Les S.S. revenus rassemblent les survivants. La marche reprend sous les coups de feu éliminant ceux qui ne peuvent suivre. (ill. 2)

\*

Ils grouillent ces êtres immondes hier, aujourd'hui, demain, ici et là, masqués aux couleurs du jour. Menace permanente que l'indifférent, le satisfait, le faible, l'aveugle ne perçoit.

Que ce soit le régime nazi ou tout autre autoritarisme, totalitarisme, il y aura toujours des complices pour assassiner par tous les moyens possibles industriels ou raffinés dans l'horrible.

Les résistants, les courageux, soyez prêts à continuer le combat pour les générations futures du monde entier. (ill. non reproduite)

\*

Les corps violentés, emmêlés en un tourbillon de douleur et de mort, de celles





ill. 1 : *Visage fraccassé - Êtres immondes détruisant l'humanité,*  
Peinture à l'huile avec les doigts sur papier à dessin, 30x21 cm, 1993



ill. 2 : *Camps incendié, seuls les arbres restent debouts,*  
peinture à l'huile avec les doigts sur papier à dessin, 30x21 cm, 1993

qu'aucune excuse officielle ne pourra jamais effacer. Tous resteront pour l'éternité dans nos mémoires de survivants. (ill. non reproduite)

\*

Vous, artistes présents, continuez à témoigner les yeux grands ouverts, à travers temps et continents, soit par votre vécu soit par l'imaginaire et son questionnement.

En toute discipline confondue : la danse particulièrement expressive, la musique accompagnée d'un chant ou d'un texte explicite, la peinture, la sculpture, le cinéma : les films de Lydia Chagoll et Frans Buyens, la poésie, la littérature ; par vos réalisations ou projets, mobilisez les jeunes pour le «plus jamais cela», pour un engagement contre la violence qui partout grandit.



**KARL STOJKA**

*Maler (Österreich),  
Überlebender des Lagers für Zigeuner in  
Birkenau.*

**Ein Kind in Birkenau**

Es ist ein Dokument aus der  
Vergangenheit und es ist eine Mahnung in  
die Zukunft. Das nie Wieder.  
Z5742

Zuerst einmal möchte ich mich beim Herrn Präsidenten bedanken, weil er mich vorgestellt hat. Ich möchte mich auch bei den Personen bedanken, die es zustande gebracht haben, mich hierher zu bringen, nach Belgien, nach Brüssel. Es ist nicht einfach, über die Vergangenheit zu sprechen. Denn bei jedem Wort, was ich oder wir Zeitzeugen sagen, erinnern wir uns immer wieder oder müssen das vor den Augen sehen, was damals geschehen ist.

Ich habe einen sehr berühmten Geburtstag. Noch jemand ist geboren, am 20. April. Er ist geboren am 20.4.1889 in Braunau. Ein Mann mit einem Schnauzbart. Ich bin geboren am 20. April 1931 in Wien, in Wampersdorf bei Baden. Ich bin noch in einem Zigeunerwagen geboren. Wir sind herumgewandert. Mein Vater war ein

Pferdehändler und ist mit dem Wohnwagen, wir waren sechs Kinder, in Österreich herumgereist. Meine Mutter ist in die Dörfer gegangen von Haus zu Haus und hat Spitzen verkauft, Vorhänge, Kochlöffel. Manchmal hat sie auch wahrgesagt, handgelesen. Und manchmal hat sie auch ein Huhn von Hinten, vom Hof, mitgehen lassen. Wir waren sechs Kinder. Also, sie mußte uns ernähren. Aber 1936/37 waren wir noch mich dem : Wohnwagen herumgewandert. Wir waren Nomaden, mit dem: Zigeuner, Roma, Sinti. Und da hat man schon in den Wohnwagen erzählt, daß Soldaten kommen, mit Gewehren und Maschinen und Panzern. Und da war wirklich 1938 der Einmarsch in Österreich gekommen. Und da mußten wir alle, weil der Befehl kam, vom Himmler, vom Hitler, von Berlin: Alle

Zigeuner, Roma, Sinti, Musiker, Artisten oder alle Arten von Zigeunern müssen von der Straße weg. Und so hat mein Vater seinen Wagen verkauft, seine Pferde verkauft, und wir sind in einen kleinen Hof eingezogen, in ein Haus. 1940 sind dann vier GESTAPO gekommen, haben unsere Tür eingeschlagen und haben meinen Vater verhaftet. Er hatte einen lichten Pepita-Anzug an und meine Mutter hatte ihm eine Handseife gegeben, ein Handtuch. Und nach 3 Wochen haben wir einen Brief aus Dachau bekommen, was bei München ist. «Liebe Frau, liebe Kinder, es geht mir gut. Ich bin in Dachau.» Nach 3 Wochen haben wir wieder einen Brief bekommen: «Liebe Frau, Kinder, ich bin in Mauthausen, im Konzentrationslager, ich hoffe bald nach Hause kommen zu können.» Nach 2 Wochen haben wir ein Paket bekommen. Das hat meine Mutter aufgemacht. Und da hat sie seinen Anzug, seine Schuhe, sein Hemd, das Handtuch rausgenommen. Und da ist eine kleine Schachtel heruntergefallen, die ist aufgesprungen. Da waren lauter Knochen und Asche. Meine Mutter hat gesagt: «Seht, das ist Euer Vater!»\*

Meine Mutter hat langes Haar gehabt. Da hat sie die Schere genommen und hat die ganzen Haare abgeschnitten und hat die Knochen und die Asche in ihr Kopftuch reingegeben. Ihr Wunsch war diese Knochen, diese Asche in die Erde reinzugeben. Da ist sie zum Pfarrer gegangen. Und der hat gesagt: «Das ist verboten! Das darf man nicht im 3. Reich. Hitler, wenn der das hört, oder die SS oder die GESTAPO die bringen mich auch dorthin. Aber komm abends. Dann können wir vielleicht was machen.» Und wir haben in Wien, am Meidlinger Friedhof, vom Großvater ein Grab. Und in der Nacht ist meine Mutter mit dem Pfarrer da hingegangen und mit den Händen hat sie das aufgedigert, das

bißchen Erde, und hat das reingegeben, die Knochen und die Asche und ihr Tuch und ihr Haar. Und der Pfarrer hat es gesegnet. Aber ich habe das nicht begreifen können. Daß dieses bißchen Asche, dieses bißchen Knochen mein Vater ist. Das habe ich nicht begreifen können. Und da bin ich auf die Straße gegangen und da habe ich geschaut, vielleicht daß ich ihn finde.

Und dann am 3. März 1943, ich war in der Schule, da hat es geklopft und meine Lehrerin hat gesagt: «Herein!» Und da kamen vier GESTAPO und der Schuldirektor. Die haben mit der Lehrerin gesprochen und die Lehrerin hat gesagt: «Stojka, rauskommen!» Und die haben mich mitgenommen. Unten standen schon zwei Lastwagen, voll mit Zigeunern. Überall hat man sie gefangengenommen, eingesperrt und verhaftet. Im Keller haben sie sich versteckt, auf dem Dachboden, im Wald, überall. Und die waren alle auf dem Wagen schon, waren 60-70. Man hat mich dazugegeben, auf die zwei Lastwagen.

Und dann sind wir zu uns nach Hause. Da war meine Mutter schon. Dort war auch ein Lastwagen und da war meine Mutter schon oben und meine 5 Geschwister. Wir sind im 9. Bezirk in die Roßauerkasernen gekommen. Da waren schon Hunderte, Hunderte Roma und Sinti. In allen Stöcken, in allen Zellen. Das war so wie ein Gefängnis. Überall lagen Kinder und Frauen, Schwangere, Junge, Alte. Alles, was sie verhaftet haben, haben sie dort reingegeben. Und wenn sie tausend 'Stück' gehabt haben, haben sie uns zum Südbahnhof gebracht. Und da sind wir verladen worden und sind Richtung Auschwitz gefahren. Aber auf der Grenze haben wir umsteigen müssen, in Viehwagons.

Wir sind in die Viehwagons eingestiegen. Wir waren 83 Personen, Kinder, Frauen, Männer, alt, jung. Und dann ist die große

\* in Romanes gesprochen

Tür zugegangen. Schdrdrdrsd-Bumm!  
Und dann war's aus. Dann war es finster  
drinnen. Nur ein kleines Fenster war auf  
der Seite. Da haben wir gewartet, daß der  
gefahren ist.

Wir sind gestanden von Mittag bis Abend.  
In der Früh haben die Kinder geschrien:  
«Hunger! Durst!» Es war außen versperrt.  
Und nachmittags sind wir dann gefahren.  
Ein paar Kilometer. Und da sind die  
Kleinkinder, die an der Brust waren. Da ist  
erst einer gestorben. Den hat man in die  
Ecke reingegeben. Dann ist ein alter Mann  
erstickt. Wir waren 83 Leute da drin. Dann  
ist ein alter Mann gestorben. Den haben  
wir auch in die Ecke reingegeben.

Am zweiten Tag sind Kinder mit 5-6 Jahren  
gestorben, zwei, drei und auch Frauen. Eine  
war schwanger. Ist auch gestorben. Haben  
wir in die Ecke reingegeben. Das war der  
zweite Tag schon. Und jetzt konnten wir  
nicht anklopfen und sagen: «Wir wollen  
auf die Toilette raus. Bitte, wir müssen auch  
mal austreten.» Nein, dazu wird langsam  
gefahren oder gestanden und wir sind  
gestanden und die Scheiße, die Scheiße, wir  
haben uns angeschissen, von oben bis unten,  
ist sie mir runtergelaufen, die Scheiße und der  
Urin und der Kot. Wir sind gestanden in  
Kot und in Dreck. Und die Toten, da in  
der Ecke, die haben gestunken.

Und so sind wir am 31. März 1943 in  
Auschwitz auf der Rampe in Birkenau ange-  
kommen. Dort waren schon SS mit ihren  
Hunden, Kapos und was weiß ich alles. Wir  
mußten alle raus! Raus aus dem Wagon.  
Aufgemacht wurde, zurück die Tür und  
raus! In Fünferreihe anstellen.

Mengele war dort. Blanke war dort. Höß  
war dort. Alle waren da, diese großen  
Helden, mit ihren großen Kreuzen und  
Ritterkreuzen und Orden, was sie bekom-  
men haben.

Wir waren noch 50 Menschen, als man uns  
abzählte. Die anderen waren alle drinnen  
verreckt, verhungert, verstorben, ermordet,  
erstickt. Wir sind dann in eine große Baracke  
gekommen. Wir waren von diesen Tausend,  
als wir weggekommen sind, vielleicht noch  
500. Die anderen waren alle da drinnen.

Man kann sich das nicht vorstellen, was  
Hitlerdeutsche, Nazis, gemacht haben. Was  
ich Ihnen da erzähle, das ist nicht mal ein  
Prozent. Ich bemühe mich, daß ich Ihnen  
das ein bißchen erklären kann, was  
Hitlerdeutsche, Nazis, die Hautevolee, die  
Intelligenz der Welt gemacht haben. Die  
größten Wissenschaftler, die größten  
Doktoren, Apotheker, Rechtsanwälte,  
Finanzbeamten. Die haben das gemacht.  
Hitler hat mich nicht verhaftet. Und auch  
Göring nicht, Göbbels nicht. Mich hat ver-  
haftet der Hausmeister, der Greißler, der  
Milchmann, der Tabakverkäufer. Die haben  
gekriegt SS-Gewand, SA-Uniform, Binde  
und da waren sie Götter.

Wir sind in die Baracke gekommen und da  
hat's geheißen: «Frauen nach links, Männer  
nach rechts!» Wir haben uns müssen anstel-  
len. Und vorne war die SS mit ihren Hunden  
und ihren Kapos und jeder mußte seine  
Hand hinhalten. Dann bin ich auch dran-  
gekommen. Ein Kapo hat meine Hand  
gehalten und die SS mit ihren Hunden sind  
dort gestanden. Und der hat so eine lange  
Pumpe gehabt, mit so einer langen Nadel.  
Und der hat meine Hand gehalten und hat  
so mit der Nadel hineingestochen. Und  
mein Name im 3. Reich war Z-Zigeuner-  
5742. Das war mein Name im 3. Reich.  
Und das haben Menschen gemacht, so wie  
du, du, du, du und ich. Die waren nicht  
anders. Die kamen nicht von einem Mars  
oder von einer anderen Welt. Das waren  
Menschen, so wie wir. Mein Name im 3.  
Reich: Z-5742. Und wir sind dann in eine  
andere Baracke gekommen. Das hat  
geheißen Entlausung, Desinfektion. Da

müssen Sie sich vorstellen, meine Damen und Herren, da waren junge, schöne Zigeunerinnen. Die sich sogar vor ihren Brüdern, vor der Mutter geschämt haben. Wenn sie sich gekämmt haben, oder wenn sie sich ausgezogen haben. Sie mußten sich

dort nackt ausziehen, vor dem Vater, vor der Mutter, vor den Brüdern, vor den Geschwistern. Die schönen jungen Mädchen. Und da kamen so diese Bastards von Perversen, SS und Kapos. Die haben mit einer Schere die Haare überall abgeschnitten.



Da, da, da, überall. Und weiter vorne stand ein Mann mit so einer Pumpe, so eine Düse vorne. Schscht, scht! Der hat's darunter gesprüht, sie auf den Kopf und den Frauen zwischen die Füße und den Männern auch. Die Frauen sind umgekippt und sind gestorben, manche.

Nachdem man uns tätowiert hat, wir waren keine Menschen, kein Tier, kein Vieh. Wir waren nur eine Nummer. Nachdem man uns tätowiert und entlaust hat, sind wir in Blöcke gekommen. Vorher hat man uns noch Gewand gegeben. Gewand von Verstorbenen, die man vorher ermordet

hat oder erschlagen. Sind wir in Baracken reingekommen. Ich war damals elf Jahre alt. Und die Baracke war für mich immens lang und immens breit. Rechts waren nur Betten, Buchsen nannte man sie, die waren 2m x 2m. Und Hunderte waren aufgestellt. Links und rechts.

Und jede Familie bekam eine solche Buchse. Wir waren zu siebent. Sechs Kinder und meine Mutter. Aber auf manchen Betten in manchen Baracken waren zehn, fünfzehn, zwanzig, fünfundzwanzig Personen. Vor lauter Angst haben sie sich zusammengesogen. Nur, das sie zusammen sind. In den ersten Wochen in Birkenau sind wir übergeblieben, vielleicht in zwei, drei Wochen, vielleicht 50 Menschen, von den tausend. Die anderen hat man erschlagen, die sind verdurstet, verhungert. Und das Fürchterlichste war, in Birkenau, das Wasser war vergiftet, also verrostet. Von einem Liter Wasser war ein dreiviertel Liter Rost. Das hat man uns nicht gesagt. Die haben das Wasser getrunken und die sind verstorben, verreckt. Und es kamen aber jeden Tag in das Zigeunerlager, in das Familienlager, jeden Tag kamen zwei-, dreihundert, fünfhundert, tausend, zweitausend, immer rein und abends sind die Lastwagen reingefahren, fünf, sechs, sieben Lastwagen. Und da hat man die Toten aufgeladen und in der Frühe sind schon wieder Neue gekommen. Wir haben gehabt vier Krematorien in Birkenau. Die haben gebrannt Tag und Nacht. Ich war dort, ich hab sie gesehen, die Menschen mit den gelben Sternen. Ich war dort zwölf. Meinen zwölften Geburtstag hab ich in Birkenau, in Auschwitz verbracht. Da hab ich gesehen die Menschen vorbeimarschieren beim Lager, beim Hauptlager vorbei, zum Krematorium 4. Das waren Kinder, schwangere Frauen, alte Männer, die sind gegangen, immer zum Krematorium 4. Und ich hab zu meinem Bruder manchmal gesagt: «Schau mal, den Dicken dort!» Da war so

ein kleiner Mann. Der ist gegangen. Und mein Bruder hat gesagt: «Schau mal, die Dünne dort an!» Ja und da haben wir gewartet und gewartet. Erst haben wir sie gesehen. Dann haben wir gehört, wie sie schreien und lamentieren und jammern. Und dann hat man nichts gehört. Oben hat man gesehen, ich hab's gesehen, weil ich war dort. Flammen, 10, 20 Meter und dann ganz schwarzer Rauch, ganz schwarz. Und der ist runtergekommen. Die Knochen sind runtergefallen. Und da hab ich zu meinem Bruder gesagt: «Schau dort fährt er, dort fährt er!» Und mein Bruder hat gesagt: «Ja dort auch, die Dünne!»

Ich war in Birkenau. 17 Monate. Eineinhalb Jahre. Gott wollte es, daß ich überlebe und daß ich hier vor Ihnen stehe und erzähle, was ich erlebt habe, was ich mitgemacht habe.

Es kam der 2. August 1944. Da wurde das Zigeunerlager Birkenau liquidiert. Es kamen hunderte Soldaten mit ihren Hunden. Mengele hat die Leute aufgerufen, mit Nummer. Es wurden aufgerufen 800 Männer und 300 Frauen. Die mußten sich in Fünferreihen aufstellen aus dem Lager, auf der Lagerstraße. Meine Mutter, Gott sei Dank, wurde aufgerufen und meine vier Geschwister. Mein kleinster Bruder, Ossi, er war damals sechseinhalb Jahre, er mußte auch einen schwarzen Winkel tragen. Also asozial hat der Hitler zu ihm gesagt, oder die deutschen Leute. Er ist dort an Hunger und Typhus verreckt. Er ist dort geblieben. Wir haben uns in Fünferreihen aufgestellt, und mein Onkel, Lulo, der wurde auch aufgerufen. Und der hat sich neben mich gestellt. Und seine Frau, die hieß Mala, meine Tante, hatte drei kleine Kinder. Die Sophie, die war zweieinhalb Jahre, die Mimuschka war elf Jahre und der Kurti sechs Jahre. Leute mit Kleinkindern hat man nicht aufgerufen. Also, Mengele hat das nicht gemacht, weil die konnte er nicht brauchen. Und die hat er nicht aufgerufen. Aber durch den Zaun,



durch den elektrisch geladenen Zaun, ist sie drüben gestanden. Und hat rüber gerufen: «Lulo läßt du uns hier alleine sterben und deinen Sohn Kurti?»\*

Hat er gesagt: «Nein!»\* Er ist wieder zum Tor gegangen und hat dem SSler gesagt: «Ich will reingehen zu meiner Familie.» Und da hat er einen Arschtritt gekriegt und eine über den Schädel. Da ist er reingefallen, reingestürzt, reingestolpert. Er hat sich zu seiner Familie gestellt, hat seinen Sohn, den Kurti, in die Hand genommen und hat zu uns rausgerufen: «Laßt meinen Sohn in meinen Händen sterben!»\* Und ich habe erst was betont. Daß diese Leute bekommen haben, Orden, Ritterkreuz und was weiß ich für wieviele Heldentaten, wo man Menschen ermordet hat. Von diesem Mann, von diesem Lulo, wenn ich ihn nicht erwähne... Er hat genau gewußt, daß er noch an diesem Tag vergast wird und ermordet wird und ist zurückgegangen zu seiner Familie. Der hat keinen Orden bekommen. Und wenn ich ihn nicht erwähne, erwähnt ihn die ganze Welt nicht. Und der hat keinen Orden gebraucht. Aber viele Leute, auch heute noch, bekommen große Orden, wenn sie andere Menschen ermorden.

Bei uns hat es geheißten 'Abmarsch'. Jetzt, das erste Mal, war ich getrennt von meiner Mutter. Meinen zwölften Geburtstag habe ich auch in Birkenau verbracht. Meinen zwölften und meinen dreizehnten Geburtstag war ich noch immer in Birkenau.

Dann ist das aufgelöst worden, das Zigeunerlager. Und wir, 800 Männer und 300 Frauen, wir sind nach Buchenwald gekommen, am 3. des nächsten Monats, am 3. November 1944. Und meine Mutter und meine Geschwister sind nach Ravensbrück gekommen.

Jetzt waren wir das erste Mal von Mutter und von den Geschwistern getrennt. Nur mit

meinem Bruder sind wir nach Buchenwald gekommen. In Buchenwald, was soll ich Ihnen erzählen? Es gab nur Hunger. Ich habe im Steinbruch gearbeitet. Es war eine Katastrophe für uns. Ich bin dann von Buchenwald nach Flossenbürg überstellt worden, mit meinem Bruder. Und am 15. oder 17. März 1945 wurde das Konzentrationslager Flossenbürg aufgelöst, weil von überall die Alliierten kamen. Und so mußten wir flüchten. Also die SS mußte mit uns flüchten. Und so sind wir, ungefähr 60 000 Menschen, von Flossenbürg wegmarschiert, weil die kamen ja von überall: von Buchenwald, von Auschwitz, von Dachau, von Mauthausen, von Sachsenhausen, von überall kamen sie dorthin nach Flossenbürg, weil das war schon die letzte Station.

Und da haben wir bekommen eine Hand voll Gerste. Auf dem Todesmarsch sind wir dann gegangen am 16., 17., 18. März. Jetzt können Sie sich vorstellen, wenn 5, 6000 Menschen in Fünferreihen marschieren, was für eine Schlange das ist und wie lang das ist. Und wir sind dann marschiert. Einmal, ich habe Freunde gehabt, das waren Juden, die mit dem gelben Stern, Russen, Polen, Franzosen, Tschechen. Und wir haben uns selber irgendwie, wenn einer mal ein bißl nicht gehen konnte, dann hat man sich reingehängt, hat man mitgeschleppt ein bißchen. Aber dann ging's nicht mehr, dann hat er sich hingesetzt. Da kommt der SSler von hinten: Batsch! Der hat immer einen Kopfschuß, einen Genickschuß, hat er bekommen. Und so ist das gegangen, Meter für Meter ist einer, hat sich einer hingesetzt, weil wir waren schon 3, 4, 5 Tage unterwegs. Es war kalt, es war März, Anfang April. Und es war kalt. Es war fürchterlich. Wir haben kein Brot, kein Nichts bekommen. Und es war gut, weil es noch geregnet hat und Schnee noch war und das haben wir getrunken und aus den Lacken haben wir getrun-

\* in Romanes gesprochen

ken. Und jeden Meter, jede zwei, drei Meter ist einer umgefallen. Aber ich kann mich an eines erinnern: Auf der rechten Seite war so ein Hügel, ein Feld. Und da sind dort 20, 25, 30 Häftlinge rausgelaufen, hin zu den Hügeln, und haben gegraben und gegraben und dann haben sie's rausgenommen und haben was gegessen. Wir haben das gesehen, ich hab das gesehen. Und dann sind sie wieder zurück. Die SS hat reingeschossen, hat vielleicht 10 Leute erschossen, die sind dort geblieben, die anderen sind wieder in die Reihen zurück und einer hat sich vor uns reingestellt und der hat geblutet und geblutet, aber der hat eine Rübe gehabt in der Hand und der hat gebissen, gebissen und es war voller Blut und dann ist er umgefallen und die Rübe ist auch runtergefallen und die anderen haben sich draufgestürzt. Leider, ich hab's nicht erwischt. Haben sich draufgestürzt und haben das weitergefressen. Aber an eines kann ich mich so gut erinnern: Da hat einer einen Kopfschuß bekommen. Und da ist so ein Bogen rausgekommen. Weil ich war damals 13 Jahre. Das war, ich war ein Kind, und das war so fürchterlich, so ein Strahl, so ein langer Blutregen, ist rausgekommen, von seinem Kopf. Und dann ist er immer weniger, weniger geworden, weniger geworden und dann auf einmal war der Strahl auch weg. Und wir sind weitermarschiert. Aber dann sind wir durch die Dörfer marschiert. Und da sind die SS vorgelaufen und haben gesagt: «Das sind Verbrecher, Mörder, Geistesranke.»

Und die Leute haben gesehen dann, an den Fenstern, daß sie Kinder auch dabei haben. Und wir waren damals ganz blaß, nur Knochen. Das können doch keine Mörder sein, keine Verbrecher. Die haben uns Brot gegeben, Kartoffeln gekochte und so. Und auf einmal, in der Nähe von Kamm und Rötz, hat man gehört: Bum, bum, schießen

und da laut, hat man gehört rattern und so, Flugzeuge waren da. Und auf einmal stehe ich, da sehe ich, die Leute laufen alle links, rechts war ein Wald. Und auf einmal steht vor mir ein Panzer. Ich bin gestanden. Ein Panzer steht vor mir, so groß, wie ein Haus. Und oben steht ein Soldat mit seinem Helm und die Sonne hat ein bißel gescheint und das hat so geglitzert und ich hab' gesagt: «Das ist Gott. Na endlich bist du gekommen. Gott bist du endlich gekommen.» Und ich hab gesagt: «Das ist Gott. Das kann nicht anders sein.»\* Und der hat gesagt: «SSler links und Häftling, geh rechts, rechts, rechts» Und ich hab gesagt, das muß Gott sein. Und wir sind auch rübergelaufen, ich und mein Bruder. Und wir waren jetzt frei. Wir waren frei. Aber wir haben nicht gewußt, was wir machen sollen. Wohin? Was soll man machen? Es war niemand da, der irgendetwas gesagt hätte oder der uns eine Rübensuppe gegeben hätte oder ein Stück Brot oder geschlagen hätte. Es war niemand da, wir haben nicht gewußt, was wir machen sollen, weil alle Häftlinge auseinandergegangen sind. Wir sind vielleicht 5000 von diesen 60 000 befreit worden. Die anderen lagen alle da auf der Straße. Wir sind in ein Dorf reingegangen, ich und mein Bruder, und wir sind zu einem Bauern gegangen und haben ersucht, ob wir arbeiten können. Und die Frau, ihr Mann war so ein politischer Mensch dort, Gauleiter, oder wie man da gesagt hat, der war auf der Flucht und ihr Sohn war auch irgendwo bei den Soldaten, also der war auch geflüchtet. Und sie war froh, weil sie uns aufgenommen hat und wir konnten im Stall arbeiten, bei den Pferden und bei den Kühen, und die hat uns Essen gegeben. Bei ihr am Tisch. Sie hat zwei Töchter gehabt. Und wir haben mit denen zusammen gegessen. Und dort waren wir ein Jahr, denn wir haben ja nie gehofft, daß eine von

\* in Romanes gesprochen

Ravensbrück oder von irgendeinem KZ, meine Mutter oder eine Schwester, überlebt.

Und einmal, vor einem Gasthaus war die Post, da kam eine Frau herüber, und die sagte: «Ich habe im Radio gehört, das Rote Kreuz, da sucht eine Frau zwei Söhne. Karl und Hans Stojka. Und wenn jemand was hört, also, das sind doch die.» Und die haben uns die Adresse gegeben und mit der Hilfe von den amerikanischen Soldaten, mit ihren Jeeps und mit dem Zug, sind wir nach Wien gekommen. Und wir haben auch die Adresse bekommen. Und bei der Tür jetzt, wer geht da rein jetzt? Wer traut sich da rein? Wer traut sich zu klopfen?

Und ich habe zu meinem Bruder gesagt: «Geh Du klopfen! Vielleicht ist wirklich wer da drinnen, von uns.» Wir haben uns erst nicht getraut und endlich haben wir dann da geklopft, sind rein... Und wer war drinnen? - Meine Mutter und meine drei Geschwister. Alle drei! Alle drei Geschwister und die Mutter. Also wir haben einmal eine Stunde

geweint und geweint und geweint und getanzt. Und wir waren glücklich. Aber, jetzt mußte ja das Leben weitergehen. Und so haben wir dann angefangen uns wieder selbstständig zu machen. Wir sind auf die Jahrmärkte gefahren. Ich habe angefangen, mit Teppichen zu arbeiten und später ist man an mich herangekommen, weil ich male schon seit 48 und vorher habe ich auch schon gekritzelt und so weiter. Da hat man zu mir gesagt: «Du, mache etwas aus deiner Erinnerung. Mache Bilder und so!» - Da sage ich: «Was willst du? Was schickst du mich wieder nach Haus? Willst du nach Birkenau, nach Flossenbürg, nach Buchenwald?» Weil mit jedem Strich, den man macht, ist man ja wieder dort. Nach langem hin und her hab ich mich entschlossen, diese Bilder zu machen. Ein Meter auf Meter, Öl auf Leinwand. Es sind Ölgemälde, richtig. Aber nicht für mich. Und ich werde Sie ersuchen, wenn es möglich ist, wenn Sie runter gehen, unten sind sie. Es sind Dokumente aus meiner Jugendzeit, aus meiner Erinnerung.



**JOSEF SZAJNA**

*Painter, Director*

*(Poland)*

*Survivor of Auschwitz and Buchenwald*

## Art into Captivity - Szajna's World

World War Second has smashed my home, has broken previous meanings of happiness and life. I became a soldier too early, being only 17 I took full responsibility for myself. Sport was replaced by resistance movement. I was an activist of Union of Armed Fight. My interest in drawing was replaced by actions of sabotage. Sought by the Gestapo and arrested while trying to escape to Hungary, I found myself in a completely new world, entitled : «Arbeit macht Frei».

Here everything became metaphysic violence, atrocities, heroism, sacrifice. Repartitions into races, classes, beliefs and political views are not important any more. We are archipelagos of human-unhuman psyches, when a man becomes just a number. The camp is also a chance of suicide. The

attempt to escape costs me, as well as my two friends, a sentence to death. Later there is only a cell in Death Block - a room with no entrance, no windows, no air and no hope. This is a world with dimensions 90x90 cm, and very low. There is a permanent darkness here, you don't count either nights or days - time seems to stop. Waiting for execution makes me closer to problems of eternity, closer to God. I am very close to resignation, I want to die. Fate wants otherwise. The only amnesty in 1943 - a result of replacement of the commander - once again sentences me to life in the camp and life sentence in penal company. But it was fated to me to stay in Death Block one more time. And I left it. Providence ? After years I write in «Cervantes», the performance realised in 1976 in Tear Studio : «I am cut off



*Theatre Panique*, Ausstellung im KZ Auschwitz - fragment. Foto : Naomi Tereza Salmon, 1995



*Liegende Figuren*, Ausstellung im KZ Auschwitz - fragment. Foto : Naomi Tereza Salmon, 1995

from the halte death is in me, and I have to sleep with her». Eschatology? The past and references? To remember is human. Can one be a human being - a society without any commitments?

Vanishing in time, destruction is not only the camp's landscape, but a threat in general. I do not divide time into yesterday and tomorrow. I treat the past like an experience. I remember a Hunger as a transformation of personality close to Nirvana, its resignation and feelings, without pain and fear. Years of war and occupation became my great university, time of checking up character and friendship. First days of freedom were like a vacuum without joy, but also a time of standing up from my knees. Feeling needless, full of complexes, I try to find my chance in learning. I am ashamed of my «hump» and I do not confess my experiences. I start my studies at Academy of Art in Cracow, in 1947. In painting and scenography the world of imagination, fascinating and unrealistic, is open. I do not want much, yet I have plenty.

Paying homage to artists, killed by Nazis, I build space composition, called «Reminiscences». It was presented during 150th anniversary of Cracow Academy of Art in 1969, and then during Biennale of Art in Venice in 1970. «Reminiscences» - it is not only about remembrance, it is a warning about destruction possible even today. There is a world of a great silence that reflects suddenly broken life. There is an atelier without people, the spectacle of silence, consisting of a forest of old easels, standing up like guillotines; crosses made up from half-burned silhouettes and unfinished sculpture, dusty photographs and concentration camp registers. Without pathos, I dedicated

this composition to all victims of fascism and totalitarianism.

The true drama of our century does not need pathetic words and unnecessary gestures. Reference contexts? Ethics versus aesthetics? Moral history? «Replika» travels all around the world with its mission. In Mexico it is welcomed as real miracle play - the ceremony after an earthquake. In Germany - as an art of confession; in Israel - as a remembrance of Holocaust. In 1986 the play is judged during International Festival in Canada as the most unforgettable spectacle. «It is not only the epos of the times of gas chambers and Hiroshima, it is a scream of our times». «The performance the whole world should see» - American press used to write.

In late seventies the composition «Sylwety i cienie» is created - static environment, shown during biennale of Art in Sao Paolo in 1979. Since 1978 up to now the pictures are created, mostly black-and-white. It is a cycle called «Mrowiska» (Ant-Hills). Linear human record is nearly unnoticed - it remains to be nameless trace of unified community, without a personage, on its way to nowhere. Disintegration and chaos, destruction of ephemeral structures in their short existence - migrations, manifestations, meetings, the end of twentieth century.

In 1987 I built a space composition called «Drang Nach Osten Drang Nach Westen» which tries to cope with atrocities of fascism and totalitarianism. Showed in Warsaw in 1987, in Moscow during Biennale of Art in Venice in 1990 - it was a political challenge.

I transform life into a picture - the art is visualising what in ourselves should be liberated. It is also self-defense against helplessness giving up.



## DISCUSSION

### Avertissement :

*Il nous a été évidemment impossible de reproduire dans leur intégralité la totalité des interventions qui ont eu lieu lors des discussions du colloque. Pour des raisons de faisabilité et de commodité, nous avons dû opérer quelques découpes, et ce sur la base des seuls enregistrements des différentes interventions. Il est possible que l'ensemble de ces transpositions et transcriptions ait pu produire quelques effets d'altération sur le contenu de certaines interventions. Toutefois, nous sommes persuadés que ces éventuels écarts ne seront pas de nature à modifier fondamentalement le sens des propos tenus. En tout état de cause, nous ne pouvons demander qu'indulgence. Il nous a fallu faire des choix et faire vite.*

\*

*Un auditeur :* La plupart des gens que nous avons entendu ici sont d'origine juive à part une qui était tzigane. On parle relativement moins des homosexuels, des politiques, des résistants que des personnes d'origine juive et je me demande si la jeunesse actuelle ne pense pas que ce problème n'intéresserait que la communauté juive ?

*Paul M.G. Levy :* Il me semble au contraire que les jeunes s'intéressent de plus en plus à ce qui s'est passé pendant la dernière guerre et notamment aux massacres massifs. Nous recevons à Breendonk de plus en plus d'écoles généralement bien préparées. Les élèves sont priés de répondre à des questionnaires en sortant de leurs visites. Nous avons souvent communication de leurs réponses et cela nous montre que les jeunes sont beaucoup plus anxieux que leurs parents de revivre ce qui a été vécu. Il y eut une génération d'indifférence qui en eut assez des histoires de guerre, qui voulait retrouver la paix, oublier, je crois que ce stade là est dépassé.

*Jacques Rozenberg :* Il ne faut pas faire d'amalgame entre homosexuel et Juif, concentrationnaire et résistant. Ce sont des

attitudes très différentes, peut-être marginales pour les homosexuels, mais pour les résistants ce n'était pas marginal, c'était des gens qui risquaient leurs vies, ce n'est pas exactement la même chose et cela ne devrait pas être mélangé. Quant à savoir pourquoi les jeunes ne parlent que comme s'il n'y avait que des juifs, je vous dirais que nous qui faisons des conférences, des rencontres dans les écoles auprès de jeunes de tous âges et des journées pédagogiques avec des enseignants, nous expliquons bien qu'il n'y avait pas que des juifs. Il y avait des résistants, il y avait des slaves, il y avait des tziganes, il y avait tout cela dans le camp de concentration et nous formions ensemble une masse de victimes que les nazis voulaient détruire.

*Un auditeur :* Je voudrais insister sur le fait que les relations orales concernant le drame et ce que l'on a vécu à Auschwitz peuvent être merveilleusement mis en lumière par l'art. Nous venons d'en avoir un exemple par les recherches expressives d'un sculpteur, mais je pense qu'il y a aussi d'autres moyens de rendre dans tout son drame la réalité d'Auschwitz. Je pense aux témoignages, par exemple, de Primo Levi, ou en musique, à ce

souvenir que Schönberg en a gardé à propos du ghetto de Varsovie et qui donne une image en quelque sorte concentrée, vivante et très puissante de ce drame dont il importe que nous maintenions le souvenir.

*Charles Szymkowitz* : Témoigner d'Auschwitz par l'art. Je voudrais répondre à l'intervention de la jeune personne qui a parlé du désintérêt éventuel des jeunes par rapport au témoignage. Je voudrais dire qu'il faut mettre en lumière le drame de la perte de sens de ce que l'on appelle «l'art contemporain», «l'art actuel» etc... Témoigner pour la dignité humaine par l'art, c'est évidemment ce qui doit être fait, mais nous avons vécu malheureusement, je veux dire les artistes, dans pas mal de pays du monde sous une autre forme de dictature, moins armée bien sûr, celle de l'abstraction, à travers laquelle les artistes plasticiens n'avaient plus le moyen, n'avaient plus le droit de témoigner par l'image. Je crois que c'est une chose qui devait être dite. Je voudrais dire aussi une petite chose, j'espère qu'elle ne fera pas rire, en tout cas moi elle me fait assez mal parce que, je ne suis pas venu ici pour me faire de la publicité. Mon nom est Charles Szymkowitz, je vais avoir 50 ans dans un mois. Depuis l'âge de treize ans, je suis poursuivi par cette idée de la Shoah et je la peins volontairement ou inconsciemment. Et je dois vous dire à coeur ouvert, ne riez pas, que je suis très triste, profondément triste et meurtri de ne pas avoir été invité par la Fondation Auschwitz en tant que membre intervenant «officiel» de ces journées extraordinaires. J'ai été troublé au plus haut point par tous les témoignages que j'ai entendu aujourd'hui.

*Yohanan Zarai* : Je voudrais féliciter Monsieur Thanassekos pour son introduction extraordinaire évoquant Adorno. Il y a une phrase sur laquelle je voudrais revenir. Vous avez parlé d'une culture mensongère. Je crois que chaque culture est basée sur le

mensonge. Sans mensonge, il n'y a pas de culture. Parce que les mythologies, les religions, les idéologies sont toutes basées sur le mensonge. A cause de cela, Auschwitz a été possible.

*Marie Lipstadt* : Je voudrais m'adresser à l'auteur de la première question posée qui trouve que l'on parle un peu trop du massacre des juifs. C'est vrai qu'il y a eu beaucoup d'autres massacres, mais il faut tout de même dire que c'est près de 90% de la population européenne juive qui a été massacrée à Auschwitz et que si l'on en parle beaucoup c'est parce que la plupart d'entre eux sont morts.

*Gabrielle Rossmer* : I'm from the United States and when Daniel Weyssow was talking about the various movements - like George Grosz and all the others expressionists and surrealists who've done art that relates to the Holocaust in the 20th century, I want to add this. The abstract expressionist movement in the United States which had such a large effect in the world with people like Jackson Pollock and Willem De Kooning, I want to comment that someone like Rothko. He was from a European Jewish background but grew up in the United States. Rothko abstracted everything to the Nth. Degree - he went as far as you can go with abstraction. Rothko commented - and some of you probably know this - about how he was affected by the Holocaust, by Auschwitz and that his looking into deep space was the only thing left to do after Auschwitz.

*Stephen Feinstein* : I'd like to make mention of several problems that have been raised here about the Shoah and which we confront in the United States. First, as far as the witnessing. In the United States we have had two major ways of confronting this question. The first is by the video and oral history testimonies, which had been taken, which I think have been duplicated in

Europe and secondly the vast photographic archive which has become one of the bases for a rational telling of the story if you will, in historical terms. In the United States, one of the things I find is that the audience is not ready to appreciate artistic visions about the Holocaust. They sometimes understand this approach, and sometimes do not ; but as art has been in the process of decomposition for a long time, the idea of return of narrative becomes a very difficult subject for some viewers. They don't expect it, therefore they don't go to the museum and they often don't know what they are looking at. So the really important question is how you really tie art to the whole concept of the Holocaust, or when you look at an art work that deals with violence. With Mr. Szajna's work I think it is well understood, with Ms Atzmon's work I think it's well understood. The question I think was perhaps very well recognized recently in London when Kitaj had an exhibition there and it was strongly criticized by the London critics, largely because he had so many didactic panels alongside in his work and of course as the author of a book called «The First Diaspora Manifesto», he was himself approaching directly this question of how art is created after the Shoah.

With regard to this question of other groups victimized by the Third Reich, in teaching this in the United States, we call these collateral groups but when one talks about for example homosexuals, it is critically important to point out that the Nazis were not looking for homosexuals from the Atlantic ocean to the Mediterranean, they were only looking at the homosexuals in Germany and that has even been refined because now we know the homosexual bars were open through nineteen forty-five in Germany, and there was only a special group of homosexuals they were looking for -pedophiles and those having sexual relations in public

places. Many were even kept in confinement after the fall of the Third Reich, as all countries had similar laws. It was somewhat class oriented as well.

The Jehovah's Witnesses on the other hand, a group that were just mentioned were confined because they had a very specific anti-fascist Agenda. So I think with all these groups we have an obligation not to relativise and not to discriminate against the Jewish victim. The Jew as victim was very precise in the Nazi ideology and if the world ignores that, it is because, I think, of a continuous bias against the uniqueness of the Shoah and Jewish survivors.

*Paul M.G. Levy* : I should like to underline the importance of the eye witnesses of the American liberators of camps who saw little, a little part of the drama, but anyhow who are in general group eye witnesses and I know that books are proposed to be published in the near future about certain actions of the American army in Germany and in Poland after the war at the time of the liberation. I was privileged in bringing General Henning Linden, deputy commander of the Rainbow Division to Dachau, and put him in touch with the SS commander at that time who wanted to capitulate and he saw a lot of things in Dachau and I know that new details of that are going to be published in near future in the States. I will also, I wish to underline that the word «Holocaust» is not very well accepted in Europe. It's not a Holocaust which took place. And the real meaning of the mass murders is something entirely different.

*Yannis Thanassekos* : La Fondation Auschwitz ainsi que toute une série d'autres Institutions et Centres de recherche travaillent depuis des années maintenant sur les témoignages comme support à l'étude et à la transmission de l'histoire et de la mémoire des crimes et génocides nazis. Aujourd'hui, ce que nous essayons de faire, c'est de voir



comment et dans quelle mesure l'art en tant que tel peut constituer lui aussi un support pour cette transmission, un support spécifique qui peut éventuellement nous apprendre, dans la compréhension et la signification de l'événement, un «plus» ou en tout cas autre chose que ce que nous apportent généralement les diverses disciplines scientifiques (histoire, sociologie, littérature, psychologie, etc.). Si Monsieur Zarai a raison, à savoir que toute culture est un «mensonge» - et je crois deviner ce qu'il veut dire par là - alors il serait très intéressant de savoir comment les artistes qui travaillent sur ce «mensonge» et avec ce «mensonge» parviennent finalement à produire quelque chose qui est de l'ordre de la vérité, et même d'une vérité qui nous touche au plus profond de nous-mêmes - ce qui n'est pas le cas pour les propositions des disciplines scientifiques.

*Charles Szymkowicz* : Je n'ai pas personnellement compris ce que l'on voulait dire en disant que la culture était un mensonge. Je pense qu'un artiste authentique n'est pas un menteur. Bien sûr, dans un débat sur l'art, on peut très vite entrer dans un conflit ou dans une espèce de polémique entre la figuration et l'abstraction, mais je crois qu'il est impossible de nier ces problèmes là. Je voudrais simplement dire qu'une chose est de traduire un drame, un événement, et autre chose est de le transmettre. Je vais peut-être choquer mais je persiste à croire que l'art abstrait n'est pas de l'art et, malheureusement, Jackson Pollock ne dit rien sur rien.

*Yohanan Zarai* : Je voudrais seulement répondre qu'un très grand artiste qui n'était pas abstrait, Pablo Picasso, disait qu'il pratiquait le mensonge pour montrer la vérité. Finalement l'art travaille avec une illusion. Vous avez certainement lu Blanchot. Et si vous dites que Jackson Pollock ne fait rien sur rien, vous parlez exactement comme les nazis parlaient d'art dégénéré.

*Josef Szajna* : Zuerst müßte man bestimmen, was ist Lüge und was ist Wahrheit. Und dann sollen wir beschreiben, was die Kunst ist. Wissen Sie das, ich weiß das bis heute nicht. Aber ich habe nur 50 Jahre gearbeitet in der Kunst, vielleicht zu kurz. Also die Metaphern oder Filme, im Film besonders, wenn man über Holocaust oder Konzentrationslager Filme macht - ich habe fast alle gesehen - und über Krieg, das waren alle nicht nur Metaphern, sondern auch viele Lügen. Das ist ja wahr. Die waren oberflächlich, also nur Aktion. Jetzt sage ich : Was ist Holocaust ? Das sind Menschen, das ist kein Platz. Ich bin sehr oft bei Unterhaltungen, wo man darüber spricht, was für eine Atmosphäre man von dem herausziehen möchte, was Birkenau, Auschwitz und die anderen Lager sind. Na ja gut, da gibt es alles. Da gibt es Schuhe, Brillen, Zahnbürsten, was gibt es aber nicht - Menschen. Was war das Lager ? Das waren zuallererst Menschen. Also, dieses Unglück war die größte Wahrheit. Und natürlich, ich hätte gesagt bei dem Beispiel : Was ist naturalistisch ? Das ist ja die Wahrheit. Aber Naturalismus ist vielleicht keine Kunst. Natur existiert und diese zu wiederholen, das machen die Photographien. Die Grafik in Photographien ist schon wie Kunst. Also, wie ich sage : Kunst : Ethik und Ästhetik. So verstehe ich das. Das wurde hier auch von mir gesagt. Ich machte auch abstrakte Kunst, z.B. erotische Zeichnungen. Das waren keine Massaker, das waren nur Schönheiten. Nicht-schöne Frauen habe ich im Leben nie gesehen, alle waren schön, sind schön. Also, man kann verschieden über Kunst reden und doch kommt man nicht darauf, was ist Wahrheit und was ist hier Lüge. Aber wenn etwas oberflächlich ist, das ist schlimm. Die Leute in der Kunst übernehmen sehr oft nicht das Problem, gehen diesem nicht auf den Grund, sondern suchen ein Thema. Am meisten sind das die Massenmedien. Und die wollen interessiert



werden, außerdem, ob das Wahrheit oder Lüge ist, die Frage stellt man nicht 'Lüge oder Wahrheit'. Man macht interessante Filme. Und z.B. viele Filme, die ich in Polen, Rußland, hier im Westen, in Amerika, irgendwo gesehen habe : Das war nur viel Lärm, aber da war kein Grund dazu. Also, da war die kleine Aktivität, wie man schießt usw. Und kulturelle Sachen treffen auch in der Kunst, in der Kultur. Das ist ja auch wahr. Ich möchte nicht, daß wir nur über Wahrheit und Lüge sprechen, weil ich bin gleichzeitig Theatermann. Theater ist Lüge,

weil es Theater ist. Das geschieht auf der Bühne, nicht im Leben. Natürlich gibt es Schulen. Es gibt die Stanislawski-Schule, es gibt naturalistisches Theater. Aber nicht nur ! Comédie française ist auch naturalistisch, ist aber auch Lüge. Das geschieht alles in Historie und ist nur illustriert. Kunst ist ja ein Problem, ist etwas Moralisches, ist ästhetisch so weit, was für eine Ethik übernimmt. Borowski z.B., anders mit Primo Levy, die Dramen kenne ich auch. Aber z.B. Borowski oder andere gute Bücher.



Après-midi du 11 décembre 1997  
*Afternoon of the 11<sup>th</sup> december 1997*

Art et vie :  
combattre Auschwitz  
*Art and Life :*  
*Combatting Auschwitz*

Président de séance / *Président of the session* :  
Daniel VAN DER GUCHT  
Premier Assistant à l'Université Libre de Bruxelles



DANIEL WEYSSOW  
*Collaborateur Scientifique*  
*Fondation Auschwitz*  
*(Belgique)*

## A propos de l'œuvre d'Edmond Dubrunfaut, «50 témoignages» et le «Projet du Mausolée de Tertre»

Les combattants de la mémoire au long cours, tel Edmond Dubrunfaut, n'ont jamais rendu les armes. Son horizon reste semblablement perplexe et ouvert au vu de toutes les atrocités qui continuent, malgré Auschwitz, de se perpétrer dans le monde. En quelque sorte, la dernière guerre mondiale, ne s'est jamais encore achevée puisque l'on continue de se battre ici et là sans interruption. La volonté de montrer est une exigence pour lutter contre l'indifférence et l'endormissement. Implicitement inscrite dans nombre de ses œuvres, cette démonstration se situe aussi dans la dénonciation des valeurs couvrant ou générant inégalités sociales et conflits régionaux.

Je voudrais à présent vous présenter, pour ceux qui ne le connaîtraient pas, le peintre et quelques-unes de ses œuvres s'inscrivant

en relation directe à notre objet. Edmond Dubrunfaut est né en 1920 à Denain, une petite ville du nord de la France. Il vit à Tervueren, à une vingtaine de kilomètre de Bruxelles. En 1946 il crée avec Roger Somville et Louis Deltour le «Centre de Rénovation de la Tapisserie de Tournai» et le groupe «Forces murales». Son œuvre compte aujourd'hui, outre les centaines de cartons préparatoires, quelque 700 tapisseries réalisées ainsi que de très nombreuses peintures murales, fresques et tableaux.

Appelé sous les drapeaux comme observateur d'artillerie antichar, Edmond Dubrunfaut a 20 ans lorsqu'il participe à la défense de notre pays qui ne résistera que 18 jours, du 10 au 28 mai 1940, aux coups de butoir de l'armée allemande. Durant la période d'occupation, meurtri par les massacres et par

l'ampleur des destructions, il se décida à faire œuvre de témoignage. C'est ainsi que naquit la série de dessins, plus exactement de lavis à l'encre de Chine, rassemblés sous la dénomination de «50 témoignages». Ces lavis ont tous été réalisés durant la période d'occupation, de 1943 à 1945. De l'interview qu'Edmond Dubrunfaut nous a accordée pour la préparation de cette présentation, je voudrais vous citer l'extrait suivant qui explique la naissance et la nature de ce cycle de dessins : «Il faut savoir qu'en fin 44, début 45, des jeunes et des moins jeunes ont été libérés des camps (...) Dans ces camps il y avait un être que je connaissais bien, Louis Blaton. Un ami de ma sœur et mon futur beau-frère. Il avait été pris dans un acte de résistance et a été emprisonné à Dachau avec Bob Claessens et Arthur Haulot. C'est lui qui m'a parlé des camps de concentration. Je n'ai jamais fait la différence entre les juifs et les non-juifs mais il se fait que pendant la guerre j'ai caché des juifs, entre autre Félix Rozenfeld, un artiste ayant fait ses études à La Cambre à Bruxelles et qui est venu s'installer dans mon atelier qui se trouvait à l'époque rue du Musée. Une jeune israélienne -elle se qualifiait ainsi- venait très souvent nous rejoindre à l'atelier pour y dessiner avec nous. Elle fut un jour arrêtée en ville et déportée. Nous ne la revîmes jamais.

Les camps de concentration m'ont marqué profondément parce que je connaissais l'existence de personnes qui ont été déportées et que j'ai pu discuter avec des survivants des camps. Je dois donc dire que ces projets (les 50 témoignages et le projet de mausolée de Tertre) ont été réellement chargés de cette mouvance des camps que mon beau-frère m'expliquait. (...) J'ai parlé à Boris Taslitzky qui a été dans les camps de concentration. C'est un type remarquable. C'est directement dans son corps, dans son sang qu'il a subi ces camps, moi c'est par oui-dire,

c'est par la narration de certaines scènes. Peut-être que la distance que j'ai été amené à avoir vis-à-vis de cela est une distance qui efface, qui estompe certaines données. Mais peut-être que si j'avais vécu dans les camps, jamais je ne les aurais peints. Mais vis-à-vis de la guerre et des horreurs que les hommes peuvent être amenés à mettre en place vis-à-vis d'autres hommes, là je suis formel, il faut témoigner. Il ne faut pas rester étranger, le témoignage doit être là, il doit soutenir nos points de vue d'humanistes et il faut passer le flambeau aux nouvelles générations. C'est à cette fin là que l'humanité progresse».

Ainsi le titre de chacun des dessins du cycle est évocateur et renvoie à un épisode vécu ou relaté par un témoignage. Par exemple le dessin «Les pendus» évoque cet homme qui se suicida en raison de la très grave crise économique qui sévissait en 1932. Dubrunfaut le découvrit en forêt alors qu'il s'affairait à cueillir jonquilles et violettes. Ce fait marqua définitivement la conscience d'enfant de Dubrunfaut, qui avait 12 ans à cette époque. Et ensuite, les drames de la guerre. Les dessins intitulés «Non à la guerre», «Tuerie fasciste» ou «Plus jamais cela» (ill. 1) montrent et témoignent des atrocités perpétrées. Le mode de représentation est réaliste. Il s'agit d'une transposition de la réalité destinée à être saisie dans l'instantanéité de la perception. Il n'y a pas de filtre ou d'éléments qui retarderaient la compréhension de l'essentiel. Le témoignage vaut ici



ill. 1 : Plus jamais cela

par sa valeur de transmission immédiate excluant tout esthétisme étranger à la représentation. «Juifs et chrétiens dans une abbaye» rappelle que bon nombre de juifs, déguisés en moines, furent cachés dans des monastères, notamment à Louvain et à Rochefort, «Notre humanité» (ill. 2) montre la misère des invalides.



ill. 2 : Notre humanité

Le second ensemble d'œuvres à vous présenter concerne «Le projet de mausolée aux prisonniers et déportés politiques. Ce projet dessiné en 1945 avec l'architecte L. Gaudemont fut conçu pour le cimetière de Tertre (Hainaut) à la demande des autorités communales. Objet de débats communaux houleux, l'exécution de ce projet fut retardé jusqu'à son abandon définitif signifié dix ans plus tard. S'il n'a pas eu la chance d'être réalisé, il n'en est pas moins fort intéressant. Premièrement en raison de la date de sa conception, 1945, à un moment où les représentations des camps de la mort ne sont pas encore fréquentes, mais aussi dans sa conception même. L'intérieur de la coupole du mausolée, d'un diamètre de plus de 15 mètres, devait être peint d'une fresque intitulée «Les Martyrs - La vie et le travail des hommes - La mort». Sur les murs devaient s'inscrire trois tapisseries de 2m90 x 4m20. Ces tapisseries n'ont en définitive jamais été réalisées mais les cartons préparatoires subsistent. Les deux premiers ont

une dimension de 95 cm X 120 cm et le dernier a été réalisé à vraie grandeur de 2,90 m x 4m20. «Les martyrs - Le dernier appel» devait figurer à gauche de l'entrée du mausolée. «Les martyrs - Pax - Le charnier» au centre, face à l'entrée, et «La vérité» à droite. Examinons-les à présent plus en détail.

Tout d'abord la fresque de la coupole intitulée «Les Martyrs - La vie et le travail des hommes - La mort» (ill. 3). On y discernerait la vie et la mort sous la forme des deux arborescences évanescentes montant du sol vers le centre de la composition où en résulte la mort représentée par des crânes. La première arborescence, enflammée, symbolise la vie. La seconde voit ses flammes se transformer en flèches puis en oiseaux de mauvais augures. Sur le pourtour de la composition, le travail des hommes, c'est-à-dire le cycle de la vie. De la naissance, symbolisée d'une part par la femme assise tenant un enfant dans ses bras et par le couple d'amoureux portant l'enfant, à la mort figurée par une scène d'enterrement.



ill. 3 : Les martyrs - La vie et le travail des hommes - La mort

Ensuite le cycle des trois tapisseries, la première est donc intitulée «Les martyrs - Le dernier appel» (ill. 4). On y voit des déportés vêtus de leurs habits rayés. Le désordre dans les rangs n'est pas celui de la place

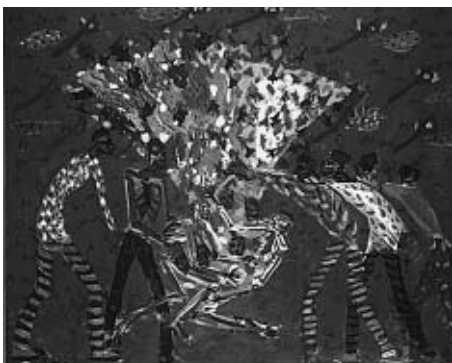
d'appel. Chaque déporté perçoit ici la folie extrême régnant en ces lieux de captivité.



ill. 4 : Les martyrs - Le dernier appel

Autour d'eux, partout, des crânes, la mort omniprésente. Au centre, le brasier, dont les flammes gagnent toute la partie supérieure de la composition, se transforme en holocauste. Ce brasier nous rappelle bien sûr les crématoires mais fait aussi penser au mont Sinaï où Moïse aperçut et reçut, à proximité du buisson ardent, les tables de la Loi. La synthèse qui nous est offerte ici nous montre que la flamme de l'espoir est finalement absorbée, «éteinte», par un feu destructeur bien plus considérable emportant dans un même élan les déportés et la table des lois mosaïques dont le premier commandement «tu ne tueras point» est de fait, dans ce contexte génocidaire, voué aux gémonies.

«Les martyrs - Pax - Le charnier» (ill. 5). Dans une terre et une atmosphère imbibées



ill. 5 : Les martyrs - Pax - Le charnier

de sang, les corps sans vies de déportés gisent au milieu de leurs compagnons qui, les bras au ciel, tentent de contenir le destin de leur prévisible et funeste avenir.

«La vérité» (ill. 6). La vérité pour les politiques déportés, c'est la mort promise. Deux êtres pendus font contrepoids à cet arbre foisonnant de vie qui paradoxalement semble vouloir étouffer de sa végétation le groupe qui s'avance vers cette autre potence.



ill. 6 : La vérité

Ce mausolée fut l'occasion de mettre en pratique certaines idées qui trouveront une formulation écrite dans le *Manifeste pour l'Art Mural* que rédigea la même année Edmond Dubrunfaut. Il y définissait le rapport entre architecture et art mural, et sa finalité qui est de «rendre la dignité au mur, lui faire chanter l'hymne à la vie et au travail des hommes (...) Le créateur, dira-t-il, se trouve devant une tâche immense : renouer l'art avec le public, la tradition d'hier avec celle d'aujourd'hui et forger celle de demain. (Car) L'histoire nous conseille des techniques qui ont fait leurs preuves : la fresque, le vitrail, la mosaïque et la tapisserie qui nous préoccupe tant». Histoire et modernité au service de l'homme, beauté et accomplissement social par le soutien aux travailleurs. C'est le programme qui s'affinera avec le Manifeste de «Forces Murales datant de 1947 signé avec Louis Deltour et Roger Somville et dont le 50ème anniversaire -



cette année- se voit consacré par une exposition rappelant cette prise de position.

Le manifeste de «Forces murales» de 1947 se résume par les 3 étapes suivantes :

- 1) La revalorisation des techniques murales à portée collective : fresques, tapisseries, tissus peints, toiles marouflées, céramiques murales, mosaïques, vitraux, recherche et utilisation de techniques nouvelles.
- 2) La création d'un art public exaltant la vie et le travail des hommes, leurs luttes, leurs souffrances, leurs joies, leurs victoires et leurs espoirs ; art à placer à la portée de tous, là où passent et vivent les hommes.
- 3) La réalisation d'une synthèse des arts plastiques par la collaboration avec les architectes.

Pour conclure ce rapide aperçu d'une infime partie de l'œuvre d'Edmond Dubrunfaut, celle qui concerne les turpitudes de notre bas-monde, il existe, outre les «50 témoignages» évoqués et le projet de mausolée, un ensemble de dessins intitulé «150 cris du monde». Ce cycle fut entamé en 1992 pour couvrir d'une manière quasi journalistique les attitudes destructrices et inhumaines des hommes. De l'ignominie de la situation des sans-abri aux violences d'Afrique du Sud ou d'Amérique centrale, de la guerre de 14-18 au massacre des Kurdes, des guerres civiles du Liban (ill. 7) et d'ex-Yougoslavie en passant par la Guerre du Golfe, cet ensemble de témoignages dénonce et accuse sans relâche. Un sentiment de tournis ou d'oppression finit par vous gagner face à l'énumération quasi infinie des tourments divers qui compose le versant noir du quotidien de notre humanité. Un sentiment de nausée finit par émerger de ces représentations : trop c'est trop se surprendra-t-on (enfin) à penser en passant en revue les 150 dessins composant ce cycle, alors même que l'évocation d'un seul de ces crimes devrait suffire à nous infliger naturellement pareil sentiment.



ill. 7 : Une explosion de plus

Comment en effet ressentir encore l'horreur absolue de chacune des atrocités dont nous sommes journellement abreuvés ? Il est intéressant de noter que ces dessins rappellent furieusement le style des «témoignages» dessinés de 1943 à 45 que nous avons évoqués précédemment. Ils sont chargés des mêmes visions et d'une semblable charge émotive. Cette continuité exemplaire traverse ainsi le temps et démontre à souhait l'importance de rappeler à l'homme sa réalité environnante, pas banale, en attirant notre attention sur la qualité de notre perception, considérablement émoussée par la violence au quotidien.

La stricte «réalité» est ici rappelée par une exécution rapide, esquissée au rythme, pourrait-on dire, de la succession des événements. Le dessin montre à voir sans aucune emphase particulière. La série fonctionne par le redoublement des scènes, le rappel des faits et s'inscrit comme une litanie obligeant notre conscience à ne pas croire qu'il s'agit là d'événements accidentels. Mais encore. Ce redoublement à l'infini d'atrocités nous fait comprendre que la paix occidentale est plus fragile qu'il n'y paraît, et très vraisemblablement passagère... Ce qui constitue sans aucun doute l'un des plus puissants antidotes face à l'inadvertance et à l'oubli. Il faut dire et redire, montrer et faire réfléchir répète inlassablement Edmond Dubrunfaut, il faut insister sans cesse et attirer l'attention des hommes sur la réalité

des faits. Nous le citons encore : «Le témoignage est important : c'est (même) l'essentiel (ill. 8). Il n'est pas possible de rester fermé et de cacher les réalités. Comme il faut témoigner à l'heure actuelle du monde dans lequel nous vivons, occupé, au nom d'une efficacité économique, à devenir un mouroir pour des centaines de milliers d'être humain. Peut-être pas tellement en Europe mais dans des continents comme l'Afrique et l'Amérique du sud, c'est épouvantable, et là chaque fois que j'en ai assez, j'explose. C'est ma contribution au 20ème siècle, sur



ill. 8 : *Sahel, il est trop tard*

toutes les horreurs qui se passent à l'heure actuelle». Dubrunfaut n'est cependant pas homme à se laisser gagner par le désespoir même s'il lui est impossible pour le moment de créer des choses gaies. «Il faut exorciser le mal» dira-t-il «par l'exaltation de la prise de conscience de l'homme, par exemple par la lutte syndicale, par la défense de la paix et la condamnation de la guerre». «Il a figuré ce qui est bien» écrira Hubert Juin, «les treilles de la vigne, la laine des moutons, la charpente des ateliers. Il a nommé, aussi, ce qui est mal : l'exploitation de l'homme par l'homme, la répression, les entraves à la liberté. Mais ce qui est mal, il l'a rendu par ce qui est bien, par ce que le mal suscite : la grève, l'union ouvrière, la solidarité»<sup>1</sup>. Ainsi l'œuvre de Dubrunfaut est loin de n'être qu'une suite de représentations du malheur. L'autre versant de son travail consiste en effet en de magnifiques explosions de joie - hymnes à la Paix - figurées par des couleurs riches et éclatantes émanant d'hommes au travail ou d'animaux et que diffractent les rais mélangés et lumineux de mille soleils.

<sup>1</sup> Hubert Juin, *Dubrunfaut, Art Monumental*, Ed. André De Rache, Bruxelles, 1982, p. 27.

ROGER SOMVILLE

*Artiste peintre*

*(Belgique)*

## Quelques réflexions au sujet de l'Art et d'Auschwitz

J'ai retenu trois questions qui me semblent importantes :

- en premier lieu, la question d'Adorno «Peut-on encore écrire un poème après Auschwitz ?»
- en second lieu, pourquoi je n'ai rien réalisé au sujet d'Auschwitz et de l'univers concentrationnaire.
- en troisième lieu, la lutte antifasciste, le devoir de mémoire et sa transmission par l'art et par l'enseignement.

Un colloque a eu lieu où était abordé la réflexion d'Adorno.

Quel artiste ne sentirait penser sur lui quelque culpabilité à priori à partir de cette question ? Prétendre y répondre dans son universalité abstraite et son arbi-

traire est dangereux. Y aurait-il présomption de trahison ? Procès d'intention préalable fait à l'artiste ? Cette question semble en effet recouvrir une mise en accusation tacite au nom d'un principe implicite : Auschwitz se distinguerait d'une manière quasiment métaphysique, ontologiquement différente de toutes les autres tragédies.

Aucun regard ne serait capable de la donner à voir. Il s'agirait alors du présupposé de la loi mosaïque «Tu ne feras pas d'images, tu ne représenteras rien». Ce qui reviendrait à dire : «Si vous vous avisez d'enfreindre les codes... attention».

J'ai le sentiment que la réflexion d'Adorno implique une question supplémentaire : non seulement peut-on encore peindre après

Auschwitz mais encore peut-on peindre Auschwitz ?

Se dessine ainsi une attitude qui semble venir d'un point de vue supérieur évoquant un drame absolument et intrinsèquement incomparable. Y aurait-il dès lors interdit ? Un regard suprême, divin, nous surplomberait-il derrière cette question ?

C'est le droit le plus strict de quiconque de croire à ce regard divin. C'est un autre droit que je revendique de croire que dans l'histoire humaine, à côté de cette vision religieuse qui accorde l'unique statut transcendant à une instance dernière échappant aux réalités, les artistes peuvent en présenter une autre selon laquelle l'art a le droit de regarder tout réalité. Pour ceux-ci, dont je suis, il n'est pas d'instance suprême qui puisse prétendre imposer un tel interdit.

L'artiste assume, aux risques d'excommunication et d'ostracisme à son égard.

Ou il n'y a pas de présupposé à l'arrière-plan de la question d'Adorno, ou il y en a un. S'il n'y a pas de présupposé, l'artiste a le droit de représenter librement et assume sa responsabilité. S'il y a présupposé, il assume en outre la culpabilité qui porte sur l'intention.

Tous les artistes du monde ont à assumer le procès d'intention et ils sont capables de choisir eux-mêmes ce qu'il faut dire ou ne pas dire.

L'artiste, par définition, met le monde en question. Finalement il est son juge suprême.

Dans cette réflexion d'Adorno, n'y a-t-il pas une condamnation implicite de la peinture d'histoire, de la peinture non face à l'histoire mais dans l'histoire ? Celle-là même que l'idéologie esthétique dominante tente d'éradiquer depuis un siècle ? Pour donner ainsi des arguments à une production caractérisée par la vacuité et l'obscurantisme et privilégier un art du «hors-sens», censé être pur de toute intention idéologique et politique.

Cette attitude idéologique ne renforce-t-elle pas indirectement l'idée que toute tentative de ce que l'on appelle «art engagé» est voué à l'échec, doit être exclu dans la mesure où les faits sont tellement hideux qu'aucun artiste ne peut les évoquer ?

Or c'est bien l'engagement politique de l'artiste que le pouvoir et les milieux de supposés esthètes combattent et tentent à la limite, de ridiculiser. L'exemple le plus significatif à cet égard a été le complot du silence à propos des grands artistes muralistes mexicains et de leurs réalisations prestigieuses.

Un esthète, lors d'une conférence, déclarait que tout «art engagé» était mauvais. Je lui ai déclaré que son exposé avait provoqué en moi un grand choc dans la mesure où il m'avait appris que l'art égyptien, grec, romain, les cathédrales gothiques, Goya ou Picasso étaient sans valeur réelle. A-t-il compris ?

Le célèbre critique d'art anglais Herbert Read n'écrivait-il pas, sans rire, dans la préface d'un livre sur l'art moderne qu'il parlait de tout sauf de l'art mexicain parce que celui-ci était politique.

Je rappellerai que Paul Celan luttera pied à pied pour sauver la mémoire, finissant par convaincre Adorno qu'il y avait un art possible après Auschwitz. Qu'il existait des écrivains et des peintres capables d'incarner l'Espérance. Parallèlement Matisse écrivait cette sentence hautaine : «Il n'y a lieu en aucune manière de refaire de la peinture d'histoire».

Précisément il y a lieu, à mon sens, non de «refaire de la peinture d'histoire», mais plus que jamais de faire de la peinture d'histoire, de la peinture dans l'histoire afin de se dégager du guépier de vieil art moderne répétitif jusqu'à l'épuisement et de ses principaux avatars : le «hors-sens» et les redites qui n'étonnent plus personne.

L'art ne redeviendra étonnant, ne sera vraiment novateur qu'en prenant des risques. Et les plus grands risques seront pris par ceux qui oseront aborder, en les transcendants, les questions vitales auxquelles est confrontée notre société.

Dire qu'Auschwitz n'est pas transposable n'est pas une question mais une réponse. Je serais de ceux - si j'en étais capable - qui passeraient outre à la réflexion d'Adorno.

Parmi vos questions : «Comment évoquer par l'art, avec pertinence et rigueur, la continuité de la mémoire ?»

Cela donne l'impression d'une mise ne demeure et pose le problème de la qualité.

Il a fallu le génie de Serge Eisenstein, le Michel-Ange de notre temps, pour créer «le Cuirasse Potemkine» - film symbole -, il a fallu le génie de Siqueiros, d'Orozco et de Rivera pour évoquer la révolution mexicaine, il a fallu le génie de Bertolt Brecht et de Charlie Chaplin pour faire le procès du nazisme et celui de Picasso pour «Guernica».

Certains dirons «passons-nous de la qualité !» Il est vrai que l'on ne peut interdire à qui-conque de tenter d'évoquer Auschwitz, même avec de pauvres moyens. Au contraire et en principe, il serait nécessaire de multiplier les oeuvres dans ce sens. Aucun argument ne peut interdire à personne de sublimer le martyr des victimes. Mais ce sont surtout les oeuvres de qualité, conçues dans l'exigence, qui peuvent ranimer la mémoire et frapper l'imagination.

J'ai évoqué Picasso et «Guernica». En 1945 Picasso peint «le charnier», tableau beaucoup moins convaincant que «Guernica». Il ne réussit pas à réitérer son coup de maître. Il n'en a pas retrouvé la force de frappe. Et l'impact du «charnier» est infiniment moindre que celui de «Guernica». Ce qui prouve combien la qualité plastique et le sens de l'oeuvre sont fondamentaux.

Il faut éviter, à partir d'une tragédie d'une telle ampleur, de produire quelque chose «en forme d'art». Quelque chose de fabriqué pour la circonstance. Et de donner ainsi, d'une certaine manière, raison à Adorno dans la mesure où ces productions-là sont dépourvues d'émotion véritable.

Un critique d'art évoquait les problèmes artistiques qui se posaient lors de la guerre de 1914-1918. Lorsque l'on étudie les oeuvres des artistes importants de l'époque, on constate que ne sont jamais représentés les combats. On n'en voit que les suites : les blessés et les morts. Existait donc un problème de représentation. L'une des raisons tient probablement à l'éradication momentanée de la peinture d'histoire due à l'hégémonie de l'idéologie esthétique dominante.

Si je crois à une nouvelle peinture dans l'histoire, je crois aussi que le devoir de mémoire n'implique pas nécessairement une représentation ni même une évocation directe du drame historique vécu, qu'il s'agisse de la boucherie de 1914-1918 ou qu'il s'agisse d'Auschwitz. Je serais même tenté de dire, quitte à provoquer, que toute oeuvre authentique, porteuse d'émotion, et qui évoque les grands problèmes humains, aide à ne pas recommencer Auschwitz.

Parlons peinture.

Alors que, dès 1945, j'ai abordé dans mon oeuvre les thèmes les plus divers tels que les «dessins contre la guerre de Corée», «l'affaire royale», «la catastrophe de Fréjus», «l'apocalypse boraine», «les luttes ouvrières» et celles «contre les essais nucléaires», «la guerre du Vietnam» ou le «procès de Franco et de Pinochet» (le drapeau chilien au mural «Notre temps» à la station de métro Hankar), «l'enfant de tous les Hiroshima» et «Pluies acides sur l'Europe», jamais je n'ai pu peindre Auschwitz.

Je n'ai pas vécu Auschwitz, mais j'étais présent à la catastrophe de Marcinelle dans le



Le carnage (La guerre, l'holocauste, le carnage), 1962-1963, huile sur toile, 240x400 cm.



Borinage. Et, là non plus, je ne suis pas parvenu à l'évoquer.

Au sujet d'Auschwitz, j'ai réalisé plusieurs esquisses afin d'aboutir à une œuvre significative. Mais aucune recherche n'a abouti à une équivalence - au niveau de l'indicible ; je courais dès lors le risque d'en diminuer l'horreur, de ne pas aider au devoir de mémoire. Il me semblait indigent d'évoquer ce drame en le réduisant à ce qui me semblait n'être plus qu'un simple constat.

Afin d'éviter toute équivoque, confusion et amalgame, je préciserai la différence fondamentale entre l'image de type naturaliste et la peinture dont la spécificité est d'un ordre différent. L'image de type naturaliste se borne au constat. Elle a une connotation péjorative. La peinture dans sa vérité est de l'ordre de l'imaginaire, de la transfiguration, de la transposition plastique. La peinture, dans sa grandeur, n'a jamais été une image, n'a jamais été la copie, l'imitation de la nature et de la vie sociale (comme certains tentent de le faire croire au sujet d'œuvres du passé). Les œuvres majeures ont toujours transcendé les phénomènes de la vie sociale et des réalités en mouvement.

Lorsque Picasso peint «Guernica», il ne copie ni n'illustre. Il fait exploser un espace imaginaire de cris et de cendres.

A l'époque de sa création, des Catalans ont estimé cette œuvre infâme, choquante, indigne de l'événement. Cependant, *elle est devenue* une face de la réalité de Guernica. Un symbole que l'on accepte ou que l'on rejette. Une telle œuvre ne banalise ni ne sacralise.

J'étais à Marcinelle lors de l'épouvantable catastrophe du «Bois-du-Cazier». C'était le brasier noir et rouge. L'horreur. Jamais je n'en ai trouvé la transposition plastique. Malgré un travail de plusieurs mois, tout m'a semblé indigne, en dessous du vécu. Est-ce de l'avoir vécu de trop près et d'avoir

eu le sentiment de trahir ? Ce qui peut amener à penser que ceux qui ont vécu l'indicible ont le droit de trouver toute représentation hors de propos.

Si un artiste doit prendre des risques et les assumer, il doit être sévère avec lui-même et refuser de produire une œuvre qui ne serait pas à la hauteur de l'événement.

Vous écrivez «Comment développer cette question cruciale (de l'univers concentrationnaire) en dehors des chemins tracés par la discipline historique ?»

J'ignore s'il faut nécessairement créer en dehors des chemins tracés par la discipline historique. Loin de me gêner, elle peut aider. Les créateurs majeurs du passé n'ont jamais adapté la table rase en quelque domaine que ce soit. On ne peut parler du présent et de l'avenir que si l'on se réfère, entre autres, au passé et à l'analyse historique. Comme l'ont pratiqué des artistes tels que Breughel, Callot, Rubens, Géricault, Goya, Picasso et Siqueiros.

Afin de répondre au devoir de mémoire et de dynamiser la lutte contre les résurgences fascisantes, quels qu'en soient les masques, un moyen essentiel me semble celui de *l'art public*, d'un art urbain, se trouvant là où passe le plus grand nombre. Des œuvres en ce sens aideraient au devoir de mémoire.

Il existe un art public. Mais souvent limité à l'arabesque décorative, au formalisme réducteur de l'art officiel dont la caractéristique est le «non-dire», la vacuité. Où l'hermétisme tient lieu de profondeur, où le discours pseudo-philosophique se substitue à l'œuvre, où la moindre trouvaille sinon le gag se prévaut de la notion de concept et ceci jusqu'à l'imposture et le dérisoire, en toute arrogance. En fait, des productions qui ne dérangent personne, qui ont l'air de parler de tout et ne parlent de rien, que l'on ne regarde pas. Un tel art, dépourvu de surprise, appelle-t-il encore le regard ?

Productions sans originalité et sans grandeur, soumises aux modes et à l'idéologie des «avant-gardes molles». Et nous savons combien il est facile d'être «d'avant-garde» (pénible terme militaire) lorsque l'on sait ce qu'il convient de produire pour en être.

La perte de sens caractérisera l'art à l'époque du néo-libéralisme, du consensus mou et dédynamiseur de la pensée unique.

L'art public auquel je souscris est celui du sens. Et qui, dès lors, prend le risque d'être interdit, censuré, peu souhaité !

Un art public qui ose aborder les questions de société, les questions posées aujourd'hui à toute l'humanité. Un art qui met en cause «l'avoir contre l'être», le capitalisme sauvage et son inhumanité. Précisément tout ce qui ouvre les portes aux pires pestes brunes et à leurs résurgences dotées d'autres masques. Des œuvres qui mettent en cause les mécanismes ayant entraîné l'univers concentrationnaire, qui mettent en cause aussi les supposées «démocraties» qui y ont contribué.

Il existe aujourd'hui des Auschwitz diffus. C'est bien cela qu'il s'agit de traquer.

Il ne s'agit pas de produire un art didactique. Bien que cela ne soit pas exclu, à condition d'en trouver la forme, la transposition plastique. Les muralistes mexicains l'ont prouvé. Faut-il le dire, cet art public là n'est pas souhaité. Et le devoir de mémoire pas davantage. Les pouvoirs veillent. Et subissent parfois.

Afin de ne pas s'en tenir à des généralités, afin de bien comprendre l'esprit de la société dans laquelle nous vivons, sa manière de penser et ses pratiques ici en relation avec l'art urbain, afin de comprendre à quoi nous nous heurtons lorsque, par exemple, on se permet de soulever des problèmes réels - et l'univers concentrationnaire en est un de dimension -, je me propose de vous lire une

lettre significative que m'a envoyé en 1984 «la Commission artistique» de la «Société des transports intercommunaux de Bruxelles», celle qui a en charge tous les problèmes afférents au métro.

J'avais suggéré à la dite commission, depuis les années 1974-1976, d'apposer à côté du mural «Notre temps» que j'avais réalisé à la station de métro Hankar, une plaque métallique d'y inscrire simplement les thèmes abordés dans ce mural de 600m<sup>2</sup>. Entre autres «le drame chilien et Pinochet».

Très habilement la «Commission artistique» a transformé mon souhait qui était celui «d'une plaque où seraient indiqués les thèmes» en une «plaque explicative». Ce que je ne souhaitais évidemment pas.

Voici donc la lettre.\*

Je crois que tout y est dit. En toute liberté et innocence. Cette lettre est une chef-d'œuvre du genre. Elle n'appelle pas de commentaire et montre exactement comment fonctionne le pouvoir - et son idéologie - lorsqu'il s'agit d'un art public tentant de communiquer quelque chose d'important qui, dès lors, ne peut que déranger.

On constate que, dans la pratique, c'est précisément cette forme d'art qui évoque les problèmes cruciaux et menaçants devant lesquels se trouve l'humanité, que l'on tente toujours d'éradiquer, d'en diminuer la portée.

Je me rappelle la réaction d'un haut fonctionnaire devant ce mural «Une peinture comme celle-là dans le métro, mais pas deux».

De plus le public ignore totalement ce genre de problème. Le public n'imagine pas un instant que l'art est surveillé. Par qui le saurait-il puisque tout est muet à cet égard. Et particulièrement l'enseignement.

Nous pouvons constater que, curieusement, ce sont les arts plastiques qui sont le plus silencieux. La plupart des œuvres censées

\* reproduite en page 89, ndlr.



# SOCIÉTÉ DES TRANSPORTS INTERCOMMUNAUX DE BRUXELLES

Service spécial d'études

RUE DE STASSART 34 - 1050 BRUXELLES

TÉL. : 512.17.92 - 513.91.46 - 513.67.42

TELEX : 63803 SSE SSD B

Ref. à rappeler dans la réponse

S. S. E.

Le ..... 12 Mars 1984

145300

/84  
dB/LA

COMMISSION ARTISTIQUE

Monsieur R. SOMVILLE

Brusselsesteenweg, 280

1980 - TERVUREN

*Cher ami,*

*Lors de sa réunion du 6 février dernier, la Commission artistique que je préside a débattu de votre récente proposition concernant l'apposition d'une plaque explicative de votre oeuvre à planter à proximité de celle-ci, dans la station HANKAR.*

*Il semblerait que c'est à la vue du panneau didactique placé par l'artiste De Gobert, en face de son oeuvre de la station VANDERVELDE, que vous seriez revenu sur un ancien projet, soumis en son temps à la Commission artistique et non retenu par celle-ci à l'époque.*

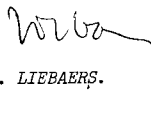
*Nous avons été étonnés du rapport que vous établissez entre votre projet et le panneau de Mr De Gobert, qui n'est en fait qu'un simple catalogue des oiseaux, constructions et saisons représentés dans son oeuvre.*

*Dans votre cas, un texte explicatif serait évidemment d'une tout autre nature et ne pourrait, nous semble-t-il, que perturber une oeuvre dont le message passe d'une manière tellement limpide que l'adjonction d'un résumé quelconque pourrait être interprétée comme une insulte à cette composition et à son créateur.*

*La Commission ne croit donc pas cette initiative opportune puisqu'elle tendrait à dénaturer votre mural en amenuisant ses dimensions, mais je me tiens cependant à votre disposition pour revoir avec vous les arguments positifs que vous pourriez nous fournir.*

*Je vous prie de recevoir, Cher ami, l'expression de mes meilleurs sentiments.*

Le Président,



H. LIEBAERS.

c. D. 920 CA

orner la ville, de type décoratif, évitent soigneusement tout impact susceptible de poser problème.

En effet, à l'encontre des autres disciplines artistiques, une œuvre murale ou une sculpture a une présence constante, un impact de 24 heures sur 24 heures.

Si j'insiste sur cette question importante de l'art urbain, c'est afin de ne pas cacher à quoi nous nous heurtons lorsque nous tentons de créer un art public dont le sens n'est pas souhaité. Ce qui risque d'être le cas au sujet d'Auschwitz, de sa réalité, de ce qu'il s'agit d'exprimer par l'art au sujet des responsables du drame, - de tous les responsables - et de ses conséquences.

Un autre problème doit attirer toute notre attention : celui de l'exclusion de l'art dans l'enseignement général.

Le devoir de mémoire est directement et principalement lié aux problèmes de la jeunesse, donc de l'enseignement.

La mémoire et la lutte contre le fascisme n'existent que relayées par l'école, par l'enseignement en particulier.

L'impact des œuvres d'art liées au devoir de mémoire sera relativement mince sans l'intervention de l'enseignement. Or nous nous heurtons là à un problème essentiel et jamais résolu : l'art en est très généralement exclu et à l'histoire n'est réservé qu'un temps plus que compté.

L'art est la mémoire de l'humanité. Sans l'art grec, on n'aurait retrouvé de cette civilisation qu'un bouclier rouillé et un tronçon de glaive.

Il s'agit donc d'une mutilation de l'être. Ce manque fondamental illustre les limites des supposées démocraties.

Si nous voulons dynamiser la question essentielle de la mémoire par l'art, c'est bien à cet endroit qu'il faut cultiver l'esprit cri-

tique d'analyse, la connaissance et l'imagination.

L'art n'a jamais fait la révolution. Il ne faut pas lui demander ce pourquoi il n'est pas fait. Mais s'il est surveillé - et cela jusqu'à l'exclusion - par le pouvoir d'État, c'est précisément parce que son pouvoir d'ouvrir des perspectives à l'esprit humain et d'aider par cela à changer le monde, est reconnu. Ainsi est-il subrepticement gommé, écarté de l'enseignement.

L'art est considéré comme inutile sinon dangereux dans la mesure où l'enseignement reproduit toujours la manière de penser de la société dans laquelle il se manifeste et de sa classe dirigeante. Ouvrir des perspectives et doter les individus de l'arme redoutable de l'analyse n'est pas le but de l'école.

Il n'y a pas d'idées ni de pratiques innocentes.

Répondant à la pratique courante consistant «à changer les choses afin que rien ne change», Bertolt Brecht écrivait : «Puisque les choses sont ce qu'elles sont elles ne seront plus ce qu'elles sont».

Aujourd'hui existent des Auschwitz diffus. Aussi existe-t-il d'autres manières d'évoquer par l'art Auschwitz et de tenir éveillée la mémoire qui consiste à parler des coupables. Pas seulement des nazis mais de ceux qui ont fourni aux bras armés des tortionnaires le matériel adéquat à l'exécution des basses œuvres. Je veux parler de la grande industrie et de leurs «Conseils d'administration» où se trouvaient des gens d'appartenances idéologiques ou religieuses diverses. Et où la présence de certains étonne encore. Et qu'il est de bon ton de taire. Aussi de leurs descendances qui y siègent en toute tranquillité et bonne conscience.

Et demain, «pour quelques dollars de plus», ils recommenceront si les peuples n'ont pas la force de le leur interdire.

Voilà où, me semble-t-il, se situe la responsabilité éthique des artistes. Par leurs oeuvres, aider à prévenir de tels événements.

Se pose alors la question de l'utilité, de la nécessité de l'art, de son utilisation, de son efficacité.

Aussi, ne serait-il pas souhaitable d'inviter - sinon d'obliger moralement - les gouvernements et les pouvoirs culturels à rassembler une documentation visant à faire connaître les oeuvres littéraires, plastiques, cinématographiques, théâtrales inspirées de

l'Holocauste et clouant au pilori le nazisme, le fascisme et leurs crimes.

Ce serait pour les gouvernements, pour les Etats qui se réclament de la démocratie - dans les discours - une obligation morale absolue.

Ces différentes documentations seraient rassemblées dans un livre et dans un film qui seraient diffusés dans toutes les écoles.

La démonstration serait ainsi faite que non seulement l'art est une nécessité vitale mais qu'il peut servir à la lutte pour un monde autre.



MARIO KRAMER

*Kurator*

*Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main  
(Deutschland)*

## Joseph Beuys' «Auschwitz Demonstration» 1956-1964

It is now exactly 16 years since I first encountered the artwork that I would like to present you today; it was on my first visit to the Hesse State Museum in Darmstadt. It is etched into my memory like hardly any other work of art seen during my student days, and it has occupied me over the years, even if in part subconsciously; in fact, perhaps it has even dogged me. Through my present activity as curator of the Museum für Moderne Kunst in Frankfurt I am connected in a special way with the former Karl Ströher Collection, and the spatial proximity of Frankfurt and Darmstadt has over the last seven years intensified my occupation with the «Beuys Block» located there still further. I unfortunately no longer know how many times this work of Beuys has prompted me to visit the Darmstadt

Museum; I only know that on each occasion it presents a new challenge.

As a classic museum in the tradition of the 19th century, the Hesse State Museum in Darmstadt houses both works of fine art as well as scientific collections. It thus corresponds with the origins of the museum as a chamber full of art and curios. You wander round the museum starting with Classical Roman Antiquity, move past the German Gothic panel paintings from the circle round Lukas Cranach, and on to the section for musical instruments and armor, from there to the zoological section with animal panoramas dating from the end of the 19th century, past the rooms on the history of the earth and human life with the skeleton of a twenty thousand year old mastodon, a relative of the mammoth, in

front of which Beuys once had his photo taken, to the collections of Baroque and German Romantic painting and on to the world-famous collection of art nouveau. Finally, on the top floor you suddenly come across a sequence of rooms containing the immense block of Joseph Beuys' works - he held this museum in high regard, even if he often criticized the spatial constraints. It was here that Beuys created the loan to the former Karl Ströher Collection, which between 1967 and 1969 had acquired almost all the Beuys sculptural pieces in existence at the time, the heart of his oeuvre in the fifties and sixties. It comprises more than 300 works and surely counts amongst the most impressive gesamtkunstwerks in post-1945 art. It is in my opinion also one of the few works of art after 1945 in Germany to reflect the recent German history of the Second World War in the first place. From the viewpoint of the artist Joseph Beuys, I would like to go as far as to state preemptorily that his entire oeuvre at the time was a kind of catharsis, a liberating himself from emotional conflicts by means of artistic expression. The work I shall address here with the title «Auschwitz Demonstration» forms only a small section of the immense Darmstadt ensemble.

With his first extensive display in Mönchengladbach, as of 1967 Beuys chose to present the small-sized objects in used table display cases, first borrowed and then purchased from various ethnological museums, such as the Senckenbergmuseum in Frankfurt or the Klyptothek in Copenhagen.

The ensemble in the vitrine I would like to present to you is one of a few to have been given a title of its own, namely «Auschwitz Demonstration». The showcase contains 14 objects that initially appear utterly heterogeneous and date from the years 1956 to 1964. Along with the neighboring vitrine

on the right, they form a kind of double-object, as both showcases are larger than the seven others in the room and, moreover, they were set up with their long side facing the corridor and are not organized like all the others at right angles to the progression of the room. Even the viewer who does not tarry long, and is perhaps driven to leave the almost claustrophobic constraints of the room quickly, will notice the contents of these cases.



I would like to familiarize you more closely with the individual objects in terms of their formal appearance and titles and dates, before proceeding to elaborate a more detailed description of the individual pieces and analyzing their relationship to one another.

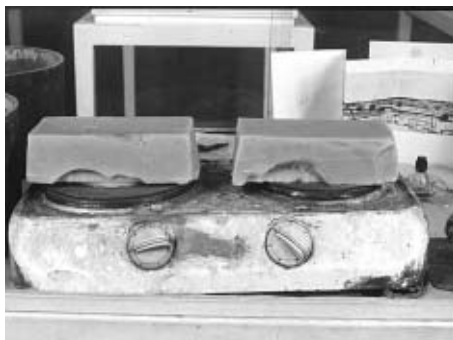


The long rectangular metal sheet fills out the right lower corner of the display case laid parallel to the case's edge. It has an outline in very delicate relief with broad margins, a

relief that when viewed against the light reveals a wood grain that stands out in flickering gold from the dark patina. The seams of the casting make it clear that what is involved is a bronze cast of a wooden relief. The work bears the title «Fish» and is the oldest object in the display case, dating from 1956. It is the title which first makes you sense the spindle shaped body of the fish and an oval shape.

Next to it there is a multi-part work entitled «Battery (sausage)» dating from 1963. A circular metal disc with a slightly irregular edge lies flat on the bottom of the vitrine, but nevertheless somehow seems to hover, looks lighter than the metal plate with the fish motif. The metal disc exhibits a dirty if decidedly painterly chromatics, with grease spots forming irregular circles on it. The disc combines an old and long since inedible slice of black pudding with a smooth black surface, and, adjacent to this, two ends of a black pudding which stand upright on their sliced edges, reminding one of the feet of hoofed animals. In the lower area of the disc there are three further ends of dry sausages, perhaps salami. They bear metal seals and small square faded cardboard labels. Moreover, the set includes a large gray cardboard label, the only object to extend over the edge of the pane. It resembles a price or name tag. The lower irregularly torn edge has a greenish sulfuric yellow hue to it. All the objects on the disc are joined together by string. The circular hole in the middle of the disc initially brings to mind an LP. The hole is lit up with a mirror that has lost its shine, and yet nevertheless gleams in the light that falls through the window on the other side of the corridor.

The following two-part object with the title «Warmth Sculpture», made in 1964, is composed of a mobile electric stove with two differently sized hot plates which bear two grayish yellow brick-sized blocks of wax.



The hot plates have rusted and the stove clearly evidences signs of use. On the left side of the stove the two feet are missing, so that the whole object is tilting sideways. The stove conjures up images of improvised living, of a time when you had to cook in the only living space, since no separate kitchen was available. However, you get the impression that it has long since ceased to be used for cooking, but rather is a somehow discarded object of utility that takes up space in a workshop. The switches are turned on, the left one is on Stage 1, while the right one is only at the 0.5 Stage. The wax slab on the right lies directly on the hot plate, whereas the one on the left lies on a circular washer, likewise made of wax. It is as if the latter is already in the process of melting owing to the higher stage of the left switch. But the stove is evidently not functioning. To my mind, the moment in which things were shut down plays a central role for all the objects displayed here. And the hard wax in its square brick form emphasizes precisely the fact that the stove has been switched off. The slightly greater height of the left block of wax corresponds visually to the tilt of the frame of the stove. Both blocks of wax were poured into a box-like bread or cake mold. In fact, the stove may have originally served as the source of the heating process.

With their bulk and parallel alignment, the wooden pots placed alongside complete

the left display case. They comprise a supra-ordinated two-part object, even if their contents have various titles and were produced at different times. The high cylindrical wooden vessels are an old dull blue-green on the outside and have a bottom with metal rings, which would appear to suggest they originally functioned as sieves. As utilitarian objects, they can be considered more of a rural nature and they appear to belong to the past. They are of different heights, and coiling hair-thin grass protrudes from them.



In the front pot the completely mummified body of a rat lies as if embedded in a landscape. Its spine, tail and paws are clearly recognizable. The animal lies in the embryo position and reminds you of a fetus. Its firm dry surface bears no traces of fur, and it seems naked. The title is «1. Ratte» meaning either «First Rat» or «First of all: the Rat» and the object dates from 1957.

In the second pot, the one at the back, stands a carpenter's rule. The lower two sections have just been folded out, the upper three form a zigzag, with the angles at each joint. Originally, it was a normal two-meter yardstick painted yellow and with metal joints. It has been broken off at both the upper and the lower ends. In this fractured state, and especially given the form it now has, it is of no more use as a measuring device. The lower end has been painted over in brown and leads to a small felt sheath. The

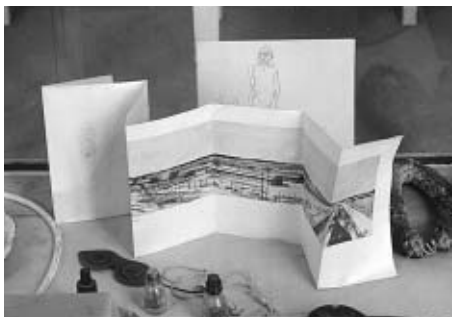
latter bears traces of brown, as well. The reddish brown, a fixed notion in Beuys' oeuvre, functions as a complementary color alongside the bluish-green of the pot. The upper end of the yardstick leans against the glass pane of the display case. It established the height of the display case, thus manifesting the volume of space it contains. With the fitting title «Flash», the yardstick becomes a figure in its own right and it would appear in order to treat it as something essential. Moreover, the scenic aspect is emphasized with the fine, hair-like grass and the overall composition. The «Flash» functions, as it were, as a link between heaven and earth. The units of measurement follow the movements of the lightning flash from the top to the bottom. The object is dated 1964.



At first glance, the most significant object in the display case is surely the crucifix on the plate, entitled «Cross» and made in 1957. On an old and in part very dusty flattish soup bowl that still bears clear fingerprints a naked figure of Christ has been modeled in brown plasticine. The chest has been given a particularly vivid form. The legs, which cross at knee height come together at the feet again. The face is unrecognizable owing to the strong cracks in the material, which has dried up. The plate has the very simple decor of old everyday crockery. Originally, two small pieces had been broken off the edge of the plate, both of them



have been carefully joined back on. A faded, dried up biscuit now lies precisely along the crack. It is on the tip of one's tongue to talk here of the notion of the «body of Christ» being taken literally, and in the context of the iconography of Christ the biscuit becomes the host. Strange what this plate offers as food. In jottings Beuys has also designated the object a «Christ plate with biscuit» or «Cross on soup bowl». The white cable of the electric stove, which I have failed to mention up to now, forms a loop, like an aureole, around the crucifix on the plate. The plug is covered with aluminum foil, as if it were insulated. The conductive material evidently takes on the function of the plug. The current becomes tangible, emerges on the surface. The flow of the energy of the current appears conversely to emanate from the stove. The fabric placed on the floor of the display case has been repaired by Beuys at two places using sticking plaster.



The positioning of the layout plan deviates from that of the other objects, as it does not stand along one of the glass walls of the display case but instead has been placed diagonally like a fence or small room divider within the vitrine. With its original concertina folds it could be folded out, perhaps as part of a book or a pamphlet, as is clear from the torn edge along one side. The title of the piece of paper which has now become an object is «Auschwitz» and

it dates back to 1957. The paper has slightly faded and at the edges has slightly bent inwards. On the front, the folding plan shows a black-and-white photographic panoramic view of a deserted camp, taken from a vantage point somewhere above it. In the foreground, you can see the fence of the camp, with its rectangular lay-out and the endless rows of rectangular shacks that disappear into the distance. On the right, outside the fence, a ditch is to be seen and then an empty street. The caption to the layout reads «(4) overall view of Section B II of the Brzezinka Camp. On the left the access road, beside that the track with unloading ramp». Both in the black-and-white photo as well as on the bare white page on the left Beuys has drawn the outlines of the gateway and the rails, whereby he sharply foreshortened the perspective. On the back of the fold-out a more precise designation has been printed: «Layout of Prisoners of War Camp AUSCHWITZ O. S. Scale 1: 2000» and a more detailed description follows: «(3) layout of the Brzezinka Camp, on which the track is to be seen which leads to the gas chambers and crematoria. On the left of the track is the Women's Camp (FKL), designed to house 20,000 persons, on the right of the track the Men's Camp B II, designed for 60,000 persons, and further on the right Section B III, still under construction, likewise for 60,000 prisoners. On the right of the FKL a Section for an equal number of 60,000 prisoners was planned». A frighteningly down-to-earth and bureaucratic formulation, so I feel, and a strange designation for Auschwitz: a «Prisoners of War Camp». Auschwitz was a concentration camp, an extermination camp.

However, let me return to the simple description of the objects. Behind the layout plan, and leant against the glass pane of the display case, we can see a pencil drawing on

a faded but firm carton entitled «sick girl, behind her an ambulance», dating from 1957. The naked female figure stands with her feet quasi on the bottom of the display case, as the drawing extends to the bottom of the page. Her posture somehow conveys a sense of helplessness and her gesture is one of shame, as she attempts to hide her sex behind both hands. Her legs are slightly spread below the knees. Her face is almost unrecognizable, as if drawn over and over again. On the left, behind her, with the perspective again foreshortened, we see a kind of stretcher on four wheels. The cardboard is signed on the back, dated and given a title. In comparison with the numerous depictions of women in Beuys' works from that period, for example the actresses, prophets, animal women, mothers, amazons or female shamans, this portrayal of the sick girl has nothing at all heroic about it.

In the space between the layout plan and the drawing of the girl and toward the edge of the case, four rough rings of black pudding lie. They are positioned in order of size, with the largest at the outside and the smallest in the middle of the vitrine. The sausages form, drooping from their own weight, narrow oblong, almost circular shapes. The fat has in parts oozed out, has sweated and in part forms a white crust. Seen from the front, each of the sausages is branded with a plus sign on the left and a minus sign on the right, painted in brown. They become the twin poles of electrical current, implying the effect of a battery and that of an energy cycle. The joint title is «+ - sausage» and the group dates from 1964. For most viewers it undoubtedly has a somewhat ghastly sense to it, but one detects an absurd black humor behind it.

Finally, in the center of the display case, one encounters an ensemble of five smaller elements. Two round firmly corked medical flasks made of transparent glass bear the

titles «bottle with fat (solid)» and «bottle with fat (fluid)» and Beuys has given the single small octagonal brown glass bottle with a black screw-on cap and a pipette the name «IODINE (bottle)». All three are dated as 1962. The expiry date has in each case long since passed and the original therapeutic effect is today useless, spoiled, if not even unpredictable and perhaps even dangerous.

Next to this is what Beuys has explicitly labeled «sunglasses for strong ultra-violet light»; dating from 1964 and reminding one of a small mask; these dark glasses are attached by a cord and a black thin leather thong to a rectangular aluminum tag with the characteristic title «Non ID tag (aluminum)» dating from 1960. Non-identification is juxtaposed here to blindness or impaired vision owing to the goggles and symbolically conjoins the elements in this small group of objects.

Following this very comprehensive description, and I have tried to remain as objective as possible, of all the elements in the display case, I shall attempt to offer a study of the cross-references intrinsic to Beuys' oeuvre. Seen purely formally, what strikes the eye is the harmonious underlying hue, and I mean this in terms of colors, materials, and sound.

What also catches the eye is the playful alternation of rectangular and round forms, be they two or three-dimensional, be they vessels or bodies, be they drawings or objects of use.

To return to the metal relief with the title «Fish». It goes back to a wooden relief of the same name, also made in 1956 and which is today in private hands. It served, probably a year later, as the block for an engraving of which seven prints were made that we know of. In the literature, the work is entitled «The Catfish « or «Catfish Laying Eggs». What is striking about both the wooden

relief and the engravings is the motif: the oval egg shape as well as that of a staff, which could also be viewed as a harpoon. In the context of the display case, with its heightened Christian iconography given the plate crucifix, the fish can be read as a symbol of Christ, as a symbol of the Last Supper. The harpoon next to the fish would then correspond to the lance with which Longinus pierces Christ's side.

A comparison above all of motif reveals that there is a very painterly sheet, using oils on paper, given the same name. It is part of the van der Grinten collection and likewise portrays the fish as a spindle-shaped body. In this connection, the angler's jacket Beuys wore bears mentioning: it was part and parcel of the fixed iconography of his stance as artist.

An amazing counterpart to the «Battery (sausage)» dating from 1963 is likewise to be found: a sheet with oils made in 1961 and entitled «Druid's Measuring Device», something that seems almost to be a painterly draft for the later object. The circular disc has all the same details: a bright circular hole, as well as the gray form incorporated on the right bring the object with the cardboard label to mind. In the literature the work is also termed a «Celtic Solar Disc». The idea of the «battery» refers to an instrument for storing electric energy in the form of chemical energy. The German «Akku» for battery also implies to accumulate, that is to say to collect and store. It is a process which Beuys transposes onto food stuffs.

The so-called «Warmth Sculpture» in the form of the two-part object with the two wax blocks on the hot plates has a subtitle; I have not mentioned it yet, but it points to the object's use in one of the most spectacular joint performances of the Fluxus artists on July 20, 1964 in Aachen - one in which Beuys also participated. It was the third largest Fluxus event at the beginning of the

Sixties in the Federal Republic, and it took place precisely on the day commemorating the attempted July 20, 1944 overthrow of the Hitler regime. Whether the event was the product of chance scheduling in the program of the Aachen Technical University, which provided the location, or whether it was explicitly desired is a moot point. Be that as it may, the Fluxus artists involved were highly aware of the political impact of the date. In the 30-page program of events published for the occasion Beuys for the first time presented his so called «Life Course/Work Course», which I shall return to later. I do not have the space here to go into the wealth of events of that Fluxus evening. All in all, it was a tremendous provocation and it ended prematurely in physical uproar, during which Beuys got his nose bloodied. It was on this occasion that Heinrich Riebesehl's famous photo of Beuys was taken, a photo that had an enduring impact on the public image of Beuys at that time and contributed to his person being accorded truly mythic stature.

At the beginning of the evening, among other things, Bazon Brock had stood on his head to hold the speech on July 20 ordained at short notice by the Chancellor of the Technical University, and his voice was drowned out by a very loud tape recording of Goebbels' speech «Do you want total war?», repeated in stereotype fashion. Beuys had initially demonstrated tonal elements using a piano he had specially prepared for the event. In a further performance sequence Beuys had used the electric stove which had stood in a corner of the kitchen in his Düsseldorf studio. The name plate on the stove at that time is missing from the object in Darmstadt today. Beuys repeatedly held his palm out to test the hot plates, and he also did so when they were not turned on, in other words suggesting heat rather than actually producing heat. In the further course

of the presentation, blocks of fat were melted in a zinc tin. It is today an independent performance sculpture, to be found in a neighboring vitrine in Darmstadt. And this was one of the first of Beuys' public performances in which he presented such new three-dimensional materials. And what he focused on was the linkage of warmth, cold, energy and the related processes of transformation.

A short time later, following further performances by other Fluxus artists participating in the event, individual spectators were called on to take part and inadvertently hydrochloric acid was spilt on the stage. Beuys had wanted to use it later in order to produce steam when demonstrating his theory of heat. (In this connection, Beuys wanted to use the glasses for strong ultra-violet light in our display case.) The spectators thereupon stormed the stage and things escalated when a young man, a student, repeatedly punched Beuys in the face. Beuys appears to have been prepared, because thinking quickly he pulled a crucifix on a pneumatic base that swung back and forth out from among his props. Beuys with his nose bloodied held it in his left hand, while holding his right hand up. He subsequently distributed chocolate bars to the audience. The proceeding nevertheless had to be discontinued. In the final analysis, the real scandal was not the absurd demonstration by the Fluxus artists, but the demonstration of absolute intolerance on the part of the student public.

With this knowledge of their previous history, the present combination of hot plates, electric cable and plate with crucifix appears logical. And in that context, the notions of substance and transsubstantiation become utterly central.

In the case of the adjacent object, namely the rat, we are again witnessing an interim stage in such a transformation. On the one hand,

the dead, almost skeletal animal, and on top of that a rat, the feared carrier of diseases, and which quite generally is regarded as a repulsive and disgusting animal. On the other hand, the embryonic posture and the bed carefully prepared for the creature: it is almost touching. The color and material appearance of the rat correspond suddenly with the faded biscuit on the plate and crucifix. The rat is liberated from its negative functions in life. We perceive the specific beauty of this most unworthy animal. Here, death and birth are addressed at the same time. The maltreated creature brings to mind in particular the numerous portraits of the dead stag in Beuys' graphic work: he often depicted it in skeletal form. By way of comparison, you see here the watercolor entitled «Bleeding deer»; it was painted the same year as the rat was created, namely 1957. The figure of the deer, which again brings Christian iconography to bear, became a sort of totem in Beuys' oeuvre. The crossed legs of the stag also bear mentioning here.

In the context of this display case the object «Flash» in the neighboring pot is connected with this in a particular way. I have already mentioned that both ends of the yardstick are broken off. A small insignificant detail, which I only noticed after repeated study of the work, in fact only after years, is that the upper end is not simply broken off, but sawn off at exactly the 42 centimeter mark. It thus doubtless refers to the year 1942 as a kind of new calendar. The yardstick becomes the measure of time, the beginning of an age starting in the year 1942, which counts as the real start of the systematic destruction in concentration camps such as Auschwitz-Birkenau.

The yellow color of the wooden yardstick can also be interpreted as a ray of light. The flash as a natural phenomenon and the discharge of cosmic energy is dulled when it hits earth. The transparent reddish brown

paint on the lower end brings to mind dried, congealed blood. The lightening that has struck is tantamount to an injury.

The most irritating moment in this ensemble is surely the plate with crucifix. It asserts the presence of the mystery of Golgotha in Auschwitz. A strange idea for Christians and Jews alike. How strange the word God sounds here.

This object was again used by Beuys in a performance, and I cannot go into the complexity of the latter here. It was the «Manresa» performance in Alfred Schmela's gallery in Düsseldorf in 1966. The central performance sculpture was made up of a halved felt cross, which had been supplemented by a chalk drawing directly on the black wall. This was named «Element I». In a sequence of the performance, Beuys held the plate with crucifix, in the center the halved felt cross. This somewhat stronger spiritual content was juxtaposed to a mechanistic-physical experience. In a wooden chest on the floor marked «Element II» was an electric device, a «high voltage-high frequency generator», with which low DC voltage and high AC voltage could be produced. In the further course of the performance, Beuys set this experimental framework in motion. He placed the plate with crucifix on one of the instruments. The device now converted the 12 volt current generated by a car battery into 50,000 volts. Sparks flashed and Beuys used a rod-shaped light bulb, a Geissler tube, to illuminate the scene. With the illuminated tube he electrified the plate and crucifix. In gestural terms, a connection in light was established here between the Christ on the plate and the region of his heart.

In this performance, Beuys created a link between two basic forces, namely spirit and matter - and the two historical principles and philosophies - Christianity and the nat-

ural sciences. This link would then be the «Element III» that was sought after.

The performance title - «Manresa» - moreover referred to Ignatius of Loyola, who achieved enlightenment by retreat and mystical contemplation in the Spanish village of the same name. Beuys had devoted much attention to the figure of Ignatius. What he felt was important was the consistency with which this source of spiritual inspiration freed his life from a deep crisis by giving it a positive turn.

To my mind, it is characteristic that all the objects of significance among the contents of this display case - and the central theme is death and pain originate from the period of Beuys' physical and psychological crisis. The fish in 1956, and the rat, the plate with crucifix, the layout of Auschwitz-Birkenau and the drawing of the sick girl, all of them originate in 1957.

In that same year Beuys took part in the international competition for a monument to be placed in the former concentration camp Auschwitz-Birkenau; in total, 426 artists submitted drafts. The international jury included very renowned artists such as Hans Arp, Henry Moore and Ossip Zatkan.

Beuys had the idea of a long path leading visitors through several gateways, although it remains unclear whether the path ran across the rail tracks which led to the main entrance to the concentration camp, or rather parallel to them. The plan was for the visitors' gaze to be directed in the distance to a gigantic gleaming «Sun Disc» positioned diagonally to the path.

Beuys had made about two dozen thematically related sketches and reworked photographs for this. Thus the foldout drawing in the display case entitled «Auschwitz» is also a preliminary sketch that Beuys had



drawn onto visual material from the competition brochure.

What Beuys intended is shown most clearly with the sheet of paper entitled «Designs for Monument Auschwitz» from 1957. In a juxtaposition of three photographs and five drawings which are mounted on the same sheet, the rhythm of the path and the respective proportions become visible in the perspective foreshortening. The three gate structures are drawn very precisely onto the photographs, while above all five drawings with their strong more painterly coloration make obvious that the gates of reinforced concrete should have been painted red - which would have further emphasized their guillotine-like shape.

As a further comparison drawn from the oeuvre of drawings, the watercolor «Death and the Girl» of 1957 should be named. A yellowed envelope clearly shows the stamped name of the sender «Comité International d'Auschwitz», which had initiated the competition. A second stamp includes the name and the address of Hermann Langbein, an Austrian resistance fighter who died in October 1995 and who was, among others, one of the most important witnesses in the Frankfurt Auschwitz trial of 1963-1965. Beuys here combines a classical art historical «vanitas» motif with the presence of Auschwitz.

For better visualization Beuys prepared two wood models of varying scale for the competition.

We do not know the title of the smaller of the two wooden models mentioned which Beuys made in 1957, but this walnut model later became part of the immense three-dimensional cupboard ensemble «Scene from a Stag Hunt» in Darmstadt, produced in 1961.

The striking numerical sequence 125921 above the entrance of the gatehouse model

has a biographical trait to it, as it is Beuys' date of birth (May 12, 1921). The numbers, outlined with a stencil, naturally also bring to mind the branding of those who were prisoners in the camp: the identification numbers tattooed into their skin.

For Beuys, Auschwitz was a culmination point in which materialistic thought developed its destructive potential to the full. The word Auschwitz brings to mind a whole flood of images, memories of things heard, things read, it is almost symbolic of the cruelty of the Second World War. It stands for the monstrosity of a specific location. When you read up on the events in a history book, they simply steamroller you: the inconceivable extent of destruction and violence, an abyss opens up before you. There is no real understanding of this. Beuys, as it were freezes the events. It is a place of the present which makes demands on the present. Beuys endeavors to suspend separation in time.

The idea of a «demonstration» chosen by Beuys and which crops up frequently in his graphic work tends to mean showing, presenting, presenting an act and not a protesting stance. In a specific sense, the idea of Auschwitz and the display case both leave you speechless. What happened remains unimaginable, and such often used concepts as «working up» and «coming to terms with the past» seem inappropriate.

This work by Beuys from the sixties cannot be read simply against the background of National Socialism; it must also be seen against that of the history of repression in postwar Germany. The display case's history of creation, the last object being from 1964, significantly falls into the period of the Frankfurt Auschwitz trial, which took place from December 1963 to August 1965 on 183 trial days in total. The particularity of this process, and the political significance that reached far beyond its legal function,

was that a German court was here required to examine the most comprehensive and inhumane complex of crimes that has ever been committed.

Beuys sees a situation of general social emergency and demands a fundamental reflection of collective memory.

We find the most informative remark in this connection in an interview conducted by Max Reithmann in 1982. Beuys answered the question whether it was possible to create a representation of something like Auschwitz as follows: «No, one cannot. Of course not. In other words, that is only, as I have said, an attempt to prepare a medicine. To remember it, and in connection with performances with a broader sweep. It bears saying here that the whole thing is linked to performance art anyway. The things with a broader sweep, well, they are to prepare something, to prepare that which cannot be represented, that awful image, that which cannot be presented as an image, but which could only be presented in the actual process of it happening, while it happened, which cannot be translated into an image. That such can only be remembered as it were via a positive opposite image, that is to say by humans removing this blemish from the world. The remainder of all these inhuman acts, the remainder that is being overcome, they cannot be removed. Therefore, to this extent, this Auschwitz display case is really a toy. I am not so presumptuous as to believe I can, by means of these things, somehow present something of those awful occurrences.» From these few words of Beuys it is already obvious that his position to the historic events of the Third Reich is very clear and unambiguous.

In conclusion, let me remark on an interesting link to New York: The Beuys show in the Solomon R. Guggenheim in 1979 was structured like the so called «Life Course/Work Course», being divided into

24 stages. Thus, in the spiral of the Guggenheim Beuys created one of his most extensive gesamtkuntwerks, starting at the top with the mark of his birth - a bathtub - and ending below with it a profoundly autobiographical work «Tram Stop»: it was certainly the most impressive display Beuys realized during his lifetime. At the highest point in the museums, at the pinnacle of the snail's house, as it were, Beuys had positioned as Stage 1 not only the work «Bathtub» dating from 1960 but separately and immediately adjacent to it a showcase with the title «Auschwitz», which housed the entire contents of the Darmstadt display case «Auschwitz Demonstration». Incidentally, it was the only vitrine ensemble that Beuys had taken from Darmstadt to New York. Beuys labels the bathtub as «Birth Sign». Seen as a figure, it is masculine. Along with the theme Auschwitz, the Birth Sign bathtub forms the programmatic starting point for Beuys' «Life Course/Work Course» in the New York show. His written «Life Course/Work Course» accordingly begins in the year of birth 1921 with the formulation: «Exhibition of a wound drawn together with plaster».

The subject has not lost any of its contemporary relevance, on the contrary, as the dilemma of the Berlin Holocaust monument shows. Our trauma, our legacy of the Third Reich still having this effect, is expressed in a special way in the momentary struggle to find a form. Even Beuys, who began his professorship for monumental sculpture at the Kunstakademie in Düsseldorf in 1961, makes his way to this form of display case ensemble only 10 years later, after his design for a monument in 1958 had at first failed, and in the film by Caroline Tisdall he emphasizes: «For me it is a monument».





**JÖRN MERKERT**

*Directeur de la Berlinische Galerie  
(Allemagne)*

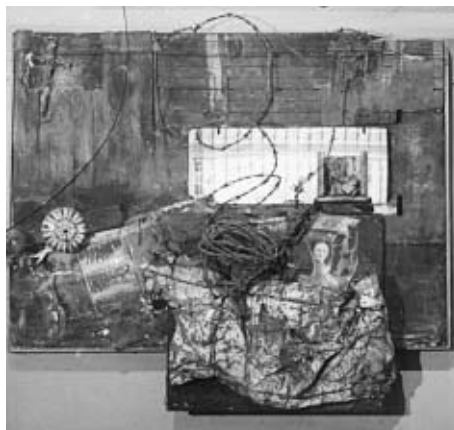
## Vostell et le cauchemar de l'histoire allemande

(Retranscription de l'intervention orale)

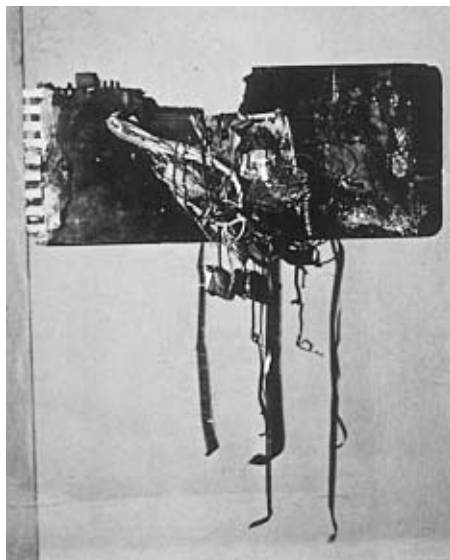
Mesdames et Messieurs, j'aimerais bien, tout d'abord, vous demander de bien vouloir m'excuser pour mon français qui est assez pauvre, mais je préfère malgré tout faire cet exposé en français car je serai de cette façon obligé de parler de sujets assez compliqués d'une façon simple. Mais j'espère à la fois que je ne vais pas simplifier les choses. Ayant participé aujourd'hui à ce colloque, il y avait des moments où je me suis demandé si je ne devrais pas annuler mon discours. Parce que le terrain est tellement difficile, tellement sensible. Et de temps en temps, je ne savais plus si on parlait d'Auschwitz, et je prends Auschwitz comme synonyme de l'holocauste, ou si on parlait d'art, parce que l'art est un langage assez compliqué, avec ses propres lois, avec sa propre façon de penser, de réfléchir et de refléter les choses.

Et l'holocauste est un thème tellement grand, tellement lourd, tellement insaisissable que l'on peut se mettre en danger en validant l'art, de ce point de vue, s'il est capable de refléter l'holocauste au lieu de donner l'honneur à l'art. Et parlant d'un artiste allemand comme Joseph Beuys ou moi de Wolf Vostell, il faut se rendre compte que l'on parle d'artistes allemands.

Alors au sujet des artistes, il faut dire que tous les crimes, que tous les meurtres, que toute la catastrophe relève de leur propre histoire. Ils font partie de la génération des meurtriers ou sont les fils de cette génération. Alors automatiquement leur art, leur réaction, leur réponse à ce thème sont certainement perçus différemment par ceux qui furent victimes et qui connurent les camps de cette catastrophe. Le thème de l'holo-



ill. 1 :  
*Zyklus Schwarzes Zimmer/Deutscher Ausblick*, 1958/59  
Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst,  
Photographie und Architektur, Berlin



ill. 3 :  
*Zyklus Schwarzes Zimmer/Treblinka*, 1958/59  
Sammlung David Vostell, Berlin



ill. 2 :  
*Zyklus Schwarzes Zimmer/Auschwitz-Scheinwerfer*, 1958/59  
Sammlung Rafael Vostell, Berlin



ill. 4 : *Thermo-Elektronischer Kaugummi*, 1970  
Happening-raum/environment - Museum am Ostwall, Dortmund

causte est tellement sensible qu'il brise toutes les conventions, toutes les formes, toutes les images de l'histoire que l'on a, toutes les dimensions de cruauté inimaginables, qu'il est presque impossible, absolument impossible même, qu'un art qui travaille avec des moyens traditionnels, avec des formes qui sont consacrées par l'histoire ait une chance de refléter cette catastrophe. Je sais que ce n'était pas une catastrophe, que c'était un grand crime, mais il me manque le vrai mot français pour exprimer ce que je voulais dire, il ne me reste que le terme «holocauste».

Dès lors, ce n'est pas étonnant qu'il y ait des artistes allemands qui aient osé approcher ce thème, et ce n'est pas étonnant s'ils rompent d'avec toutes les formes de l'art. Peut-être que cette fameuse phrase d'Adorno qui a été plusieurs fois mentionnée aujourd'hui a besoin d'être interprétée. Peut-être serait-il plus facile de comprendre cette phrase si l'on ajoute que l'art n'a plus aucune possibilité d'être fait après Auschwitz dans des formes conventionnelles ou traditionnelles. C'était une chute absolue. C'était une telle rupture, pas seulement fondamentale, mais aussi entre le ciel et la terre, entre l'enfer et la terre, qu'il est vraiment très difficile d'aborder ce sujet. Alors il ne faut pas s'étonner que très peu d'artistes en Allemagne aient osé toucher à cela.

Et ce sont Beuys et Vostell qui ont osé, assez tôt, aborder ce sujet, déjà dans les années 50. Vostell, est né en 31 et est donc 10 années plus jeune que Beuys. Beuys a encore participé à la guerre. Vostell avait 13 ans lorsque la guerre s'est terminée. Tous deux, suivant leur génération, furent bien sûr traumatisés par l'Allemagne des nazis, par la guerre et par l'holocauste. C'était à cette époque là, lorsqu'elle commençait à reconstruire le pays, les villes, les rues, leur propres vies, que la génération de mes parents par exemple -je suis né en 46- ne voulait plus rien entendre de l'époque des nazis. Mes parents

n'étaient pas nazis mais ils étaient des petits bourgeois typiques qui suivaient ce que le gouvernement disait. Alors ils étaient coupables, étant membres de ce peuple. Et ils étaient dans les années soixante presque incapables d'en parler à leur fils, alors que j'avais plus de maturité. Il faut dès lors se rendre compte que ces deux artistes, Beuys et Vostell, ont rompu fondamentalement par leur art les conventions esthétiques, et même un tabou, celui de ne pas toucher à ce thème, et surtout pas dans ces formes là, qui étaient tellement provoquantes, et qui restent très provocantes, comme je l'ai bien senti quand vous avez regardé les diapos des œuvres de Joseph Beuys. Alors c'était très courageux de la part de ces jeunes artistes. Ils agissaient sur un terrain qui était plein de questions, et qui est toujours plein de questions, sans réponse.

Sachant uniquement qu'il faut s'occuper de ce sujet pour ne pas oublier, pour conduire à une autre vie, pour construire une autre société. Surtout en Allemagne de l'Ouest où le développement économique permettait assez facilement d'oublier toutes les horreurs. Alors la rupture que ces artistes ont fait, il faut bien le reconnaître, était la rupture d'une convention sociale, on n'en a pas parlé, c'était une rupture avec les moyens artistiques, c'était, de plus, un élargissement de la conception de l'art. Vostell a développé une théorie à laquelle il a lui-même donné le titre que l'art = la vie ou que la vie = l'art. Traduit dans la philosophie de Beuys, il y a cette fameuse phrase qu'il a dite que chacun est un artiste. Cela ne veut pas dire que c'est n'importe quoi, l'art, mais bien qu'il faut se rendre compte qu'en tant qu'artiste, on a une responsabilité énorme envers la société, envers les autres êtres humains. Dire que chacun peut être artiste, dire que chacun doit être artiste signifie que chacun doit être très conscient de ce qu'il fait et que chacun a une grande responsabilité, surtout envers

l'histoire allemande. Ou envers la société qui serait en danger de recommencer à commettre des crimes ou qui permettrait des développements non démocratiques.

Les images de Beuys que vous avez vues étaient peut-être pour vous tellement difficiles à supporter en raison du fait que vous n'avez pas senti le moindre aspect consolateur. Ce n'est pas un art pour consoler et ce n'est pas un art du sublime. Mais peut-être que pour ma génération c'est plein de consolation et de sublime. La consolation, c'est qu'il y ait quelqu'un qui ose toucher ce sujet, même s'il fait partie du peuple allemand. Et c'est pourquoi pour moi, l'œuvre de Wolf Vostell est une œuvre qui me console, qui m'a consolé de la génération de mes parents. Mais c'est plus facile à imaginer pour moi que pour la plus grande partie d'entre vous. Il est très difficile de comprendre pourquoi un artiste choisit des moyens si dramatiques, si choquant, si provoquant, tellement dur à supporter, pour parler de ces blessures, mais aussi de leurs propres blessures psychiques.

Vostell est peintre, d'ailleurs c'est lui qui était invité à parler de son œuvre, mais comme il est très malade depuis presque un an, il m'a demandé de présenter son œuvre pour lui, d'autant plus que nous nous connaissons depuis presque trente ans. Nous avons réalisé beaucoup de projets ensemble, de grandes expositions, des happenings, des environnements, et on a fait un film. Vostell est peintre et sculpteur. Il est un artiste Fluxus, un artiste d'environnement. Il est un des très rares pères du happening européen. Il fait des vidéos. Il introduit dans ses tableaux, dans ses environnements, dans ses objets d'art, des appareils de télévision. Il est musicien. Il est compositeur. Comme principe artistique, il utilise le dé-coll/age. Pas le décollage de l'avion, bien qu'il ait pris cette notion de décollage de l'avion. Dans les années 50 -en 56 je crois- il était à Paris, il a lu le Figaro qui portait un

titre «Accident d'avion pendant son décolage». Mais Vostell écrit le mot différemment : dé-coll/age. Il prend le principe du collage, qui est un principe fondamental dans l'art du 20e siècle et l'inverse parce qu'il dit que la vérité est pleine de mensonges. La «vérité» propose toujours des images intactes, formidables. Si vous voyez la publicité, c'est toujours très clair, très net. Alors il faut casser cette image de mensonge, la dé-coller, parce que la réalité n'existe qu'en fragments. Mais les fragments sont là partout et en même temps. Alors il détruit les images, il détruit les formes, il détruit les objets, il efface les images, et en associant des fragments qui n'ont rien à voir ensemble, arrive à positionner simultanément ce qui ne l'est pas. Et de cette façon, même dans un tableau, il introduit le temps, le processus. Voilà déjà quelque chose qui est une rupture fondamentale avec un tableau statique ou une sculpture statique.

Encore une fois, nous devons faire retour aux difficultés qu'il y a de choisir Auschwitz et l'holocauste comme thème dans l'art. C'est presque impossible. Ce n'est pas un hasard, et ce n'est pas par incapacité propre des artistes que la compétition pour le mémorial de l'holocauste à Berlin dure déjà depuis tant d'années. Même les derniers développements n'ont pas permis de trouver une décision et la discussion continue. Il y a pas mal de gens à Berlin qui disent que la discussion au sujet de ce monument est déjà le monument, et qu'il faut trouver un moyen pour continuer cette discussion encore des années, des décades et qu'il ne faut pas, pour cette raison, construire le monument.

A partir de l'impensable, de l'incroyable, de la destruction totale, d'une blessure permanente, d'un thème qui compose en général avec la destruction, on peut, tout d'un coup découvrir que le principe artistique de Vostell du dé-coll/age est celui d'une destruction des images sûres, et une image sûre

dit toujours qu'elle dit la vérité même si ce n'est pas la vérité. Son principe de destruction de la forme artistique est un instrument qui lui donne le courage d'oser toucher à ce thème. Même si j'admire beaucoup l'œuvre de Vostell et si, comme je l'ai dit, il m'a consolé de la génération de mes parents, lorsque je montrerai ces œuvres tout à l'heure, je ne dirai pourtant pas que c'était le meilleur chemin pour traiter de ce sujet. Mais en même temps ces œuvres montrent le sérieux, la difficulté et peut-être aussi l'impossibilité de toucher à ce thème.

Vostell s'est occupé dans son art de l'holocauste depuis 40 ans. C'est comme un fil rouge dans toute son œuvre. Il se situe lui-même, bien sûr, comme artiste politique ou une conscience politique. En plus des œuvres réalisées sur la guerre du Vietnam, sur la condition humaine durant le 20<sup>ème</sup> siècle en général, sur le trafic dans les rues ou sur l'absurdité de la publicité, il a toujours travaillé le thème de l'holocauste. Je crois que le mieux serait de vous montrer enfin quelques-unes de ses œuvres.

Voilà. Il a créé une série de trois objets sous le titre général de «Chambre noire». Et cette œuvre là s'appelle «Deutscher Ausblick». (ill. 1) «Deutscher Ausblick» signifie en allemand un regard à travers la fenêtre. Mais «Ausblick» a aussi un autre sens, c'est un peu le regard dans le futur. C'est une œuvre qui date de 58-59. On y voit une vieille planche, ce sont des objets trouvés. Derrière un fil de fer barbelé, on peut voir dans un trou l'écran d'un appareil de télévision diffusant un programme normal de chaque jour, de chaque période. Ainsi, si vous voyez cette œuvre aujourd'hui, vous entendez le programme d'aujourd'hui. Vostell aime bien que l'image soit dérangée, mais de façon à ce que l'on puisse encore reconnaître ce que l'on voit. Faire ceci en 58-59, introduire un des grands symboles de l'économie avancée de la société en Allemagne,

avoir un appareil de télévision était du pur luxe. Ceci pour une société qui ne connaissait presque plus de classes comme aujourd'hui.

Le même objet vu d'un autre angle. Là vous voyez une image d'un représentant de l'église. C'était le titre d'un magazine «Der Spiegel». Voilà une boîte à musique. Avec la télévision, il introduit le média d'aujourd'hui, le média de manipulation. Le média transformé, ce qu'était le «Volksempfänger» chez Hitler, pour la manipulation, c'était l'appareil de télévision. Il introduit le média «Der Spiegel» qui était le magazine qui reflétait de façon critique le développement de la société allemande. Et ce morceau, là vous le voyez mieux, c'est un grand morceau de fer récupéré, mais à la fois, c'est comme une pièce d'étoffe, peut-être une pièce comme le suaire de Turin, du Christ. Avec des objets jetés, il construit une espèce de langage poétique. Comme avec la boîte musicale qui, aussi, nous rappelle notre enfance. Alors si on prend le titre «Deutscher Ausblick» mot à mot, cela donne une illustration à la fois d'un monde détruit et d'un monde où il faut reconstruire la vie sur les ruines. Cet objet là, il l'appelle «Auschwitz-Scheinwerfer» (ill. 2), le phare d'Auschwitz. C'est à peu près la dimension naturelle là maintenant. Là aussi, il a pris des objets trouvés par hasard, jetés, et quelques fils et morceaux de métal, et ici du goudron. Elle se trouve dans une salle du musée complètement peinte en noir, éclairée uniquement par le phare d'Auschwitz et l'appareil de télévision. Ce sont les seules lumières dans la salle. Cette troisième pièce se compose aussi d'un morceau de bois détruit, d'une radio qui joue de la musique, de rouleaux et de bandes de films de photos. Il appelle cette pièce là «Treblinka», simplement «Treblinka» (ill. 3).

Aussi, on pourrait commencer, comme mon collègue l'a fait pour les objets de

Beuys, à interpréter tous les objets qui se trouvent dans ces œuvres, les films pour la documentation, la radio pour l'information, c'est-à-dire l'information secrète, l'instrument à la fois de manipulation et de musique, un instrument électrique ou électronique figurant à la fois la mémoire. En 64, il a fait ce tableau immense qui a à peu près 7 mètres. Et là vous voyez qu'il prend des images très différentes, comme le soldat qui traverse le mur, l'assassin de Kennedy, les tanks à Berlin-Est en 57. Il met tout cela ensemble avec au milieu des citations d'un journal, plus précisément d'une interview d'un juif qui a survécu à Auschwitz, et il a pris de là le titre «Wir waren so ein Museumsstück» (Nous étions une espèce de morceau de musée).

Très vite encore quelques images. Ceci porte un titre un peu choquant, «Chewing-gum thermo-électronique» (ill. 4). C'est une œuvre qui appartient au Musée de Dortmund, en Allemagne. Le visiteur, s'il veut voir cette pièce, doit passer par des couloirs en fils de fer, avec, à la main, une valise pleine d'instruments électroniques. Il doit mâcher un chewing-gum et, des sondes placées sur la tête, écouter les sons amplifiés de la mastication. De nouveau beaucoup de réflexions sur les camps de concentration, sur l'émigration, sur la faim, sur l'espoir de n'avoir plus faim. Il a fait plusieurs environnements comme cela qui

traitent de l'holocauste. Ce chewing-gum date de 70.

Et ceci c'est une boîte issue d'une série de douze qui s'intitule «Millions». Cette boîte montre la cour de la chancellerie d'Hitler. Il a collé des briques là-dessus et, au milieu, il y a un appareil de télévision, pas allumé pour l'instant mais en principe il devrait l'être. C'est une œuvre de 89. Il a fait ensuite, en 90, une série qui s'appelle «Requiem», une série de 50 boîtes autour des camps de concentration et d'Auschwitz en particulier. Toujours avec un appareil de télévision, avec des éléments effacés avec du plomb ou avec du béton. Une très grande partie de ses sculptures sont des embétonnages, des voitures, des personnages, dans des actions, dans des sculptures. Et ensuite un projet pour un mémorial, pour un monument destiné à commémorer les crimes Auschwitz. Près de mon Musée, le Gropius Bau, se situe le terrain où se trouvait le Centre d'administration de l'holocauste, qu'on appelle «Topographie des Terrors». Vostell eut l'idée de creuser là un très long canal, très profond, en marbre, un couloir de 300 mètres rappelant la rampe d'Auschwitz et que les visiteurs auraient parcouru en entendant constamment un murmure, celui de voix, très basses, qui ne font que réciter les noms connus des victimes des camps de concentration.



DR. ILONA PATAKY - BRISTYANSZKY

*Kuratorin i. R., Abteilung für Graphische  
Kunst der Nationalen Ungarischen Galerie  
Budapest  
(Ungarn)*

## Die Erinnerungen der Bildenden Kunst an den Holocaust

Der Holocaust ist die größte Tragödie und die größte Schande unseres Jahrhunderts. Die Leiden von Millionen Juden, deren methodische Ausrottung, ist eine Sünde, die dem europäischen Kulturkreis nicht nachgesehen werden kann, die man nicht vergessen kann.

Mitteleuropa, das seit einem Jahrtausend der großen Masse des Judentums Heimat und Zuhause war, hat viele Menschen verloren, wir alle haben Mitmenschen verloren, die ein fixer Bestandteil unseres Lebens waren. Ein Familienmitglied, Verwandte, Klassenkameraden, Bekannte. Immer kleiner wird die Zahl von uns Überlebenden, darum ist es unsere Pflicht, unsere Nachkommen zu erinnern, daß uns ähnliche Vernichtung nicht noch einmal bedrohen kann.

Die auslösenden Momente der Tragödie waren die sich verschlimmernde Weltwirtschaftslage die damit einhergehende Inflation, die sich erschwerenden Lebensumstände, und die Zunahme der Arbeitslosigkeit. Auch **im Leben des heutigen Europas** sind diese Probleme wieder präsent. In solcher Ausweglosigkeit wird rasch ein Sündenbock gesucht - und auch gefunden.

In unserer Heimat Ungarn war zu Beginn unseres Jahrhunderts und auch später, nach den Schrecken des ersten Weltkrieges, das Judentum der Sündenbock.

Nach dem großen Aufschwung zu Ende des letzten Jahrhunderts, der Blüte der Wirtschaft, Wissenschaft und Kultur, der zunehmenden Urbanisierung in der öster-

reichisch-ungarischen Monarchie, veränderten sich auch die gesellschaftlichen Verhältnisse, Millionen Menschen änderten ihre Lebensweise. Davon war natürlich die bedeutende Zahl assimilierter Juden nicht ausgenommen.

Sie hatten viel zum Erlblühen des ungarischen Bankwesens, der Industrie, des Handels beigetragen, weiter spielten sie eine große Rolle in der Umformung der Verhältnisse in Bildung und Kultur.

Unsere Hauptstadt Budapest wurde dazumal zur Metropole, sie zog viele, einem Magneten gleich, an, die zur Atmosphäre noch weiter beitrugen.

Als tragische Folge des ersten Weltkrieges, verlor unser Land zwei Drittel seines Territoriums und drei, Fünftel seiner Bevölkerung. Nach dem Friedensschluß von Trianon 1920 flüchtete die Intelligenz und die Beamtenschaft aus den entstandenen Nachfolgestaaten Ungarns zurück ins kleine Kernland.

Zu Ende der zwanziger Jahre stellte sich die allgemeine Wirtschaftskrise ein, die die sowieso schwierige wirtschaftliche und gesellschaftliche Lage unerträglich machte. Die Not, das Elend betraf den größten Teil der ungarischen Bevölkerung zwischen den beiden Weltkriegen und trug entscheidend zum Ruck der Regierung nach rechts bei, die nach dem Anschluß durch den Druck Deutschlands fortschreitend faschistischer wurde, was in der Besetzung des Landes im März 1944 endete.

Zuerst versuchte man das Judentum aus dem wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Leben zu verdrängen. Als Werkzeug dazu dienten die sogenannten Judengesetze. Das erste, der berühmte numerus clausus der 20er Jahre, sperrte den größten Teil der jüdischen Jugend aus dem Hochschulwesen aus. Als Ergebnis wanderte die jüdische geistige Elite ins Ausland

ab. Diese Maßnahmen betrafen am ehesten das jüdische Bürgertum, besonders die zahlreichen Künstler. Zur Besonderheit der ungarischen Verhältnisse gehörte, daß im Land, hauptsächlich in der Hauptstadt konzentriert, eine sehr große Zahl an Künstlern lebte, z.B.: fast tausend Maler, die kein Einkommen hatten und von denen 50 % zu irgendeiner künstlerischen Vereinigung gehörten. Ungefähr genauso viele lebten auf dem Lande. So viele Maler konnte selbst ein großes Land nicht erhalten. Obwohl die beginnenden Künstler auch heute noch im Elend leben, ein kümmerliches Dasein fristen: Ihre Liebe zum Fach, ihre Disziplin, der Glauben an sich selbst und Ausdauer bringt sie zum Erfolg. Auch die ungarischen jüdischen Künstler glaubten an sich selbst, hatten auch bis zu den Beschränkungen am Ende der 30er Jahre noch große Ausstellungen. Ihre Thematiken, Auffassungen unterschieden sich nicht von ihren christlichen Schicksalsgenossen, sie bildeten keinen eigenen Stil heraus. Das Zeitalter widerspiegelnde, deren jüdische Identität bezeichnende Inhalte wurden nur einigen, die die Verfolgung am eigenen Leibe erfahren haben, zu eigen. Das ist der Überschuß, das Mehr, deren Arbeiten sich unterscheiden und neben ihrem ästhetischen Wert auch zum Zeitdokument geworden sind. Die jüdischen Künstler waren zu jener Zeit in jeder Künstlergruppe tätig, von der realistischen Malerei bis zu nonfigurativen Tätigkeit. Ein Mitglieder der Nagybányaer Künstlerkolonie war Béla Iványi-Grünwald, dort lernten auch die späteren Vertreter des frühen Kubismus: Béla Czobel, Lajos Thianyi, Sándor Ziffer.

Die Alföldler Schule, die gleichfalls anerkannte Szolnoker Künstlerkolonie (Gründer: Sandor Bihari) und Adolf Fényes, Sohn des Kecskeméter Rabbi, waren Juden. Zu jener Zeit war das kein Nachteil für ihn. Der anerkannte und vielfach ausgezeichnete



nete Fényes wurde erst zur Zeit der Bedrängungen zum selbstbewußten Juden. 1944 lehnte er tief beleidigt die Fluchthilfe seiner christlichen Freunde ab. Er verhungerte vor der jüdischen Mensa der OMIKE.

Zum herausragenden Vertreter der damals die ungarische bildende Kunst regierenden Strömung des Postimpressionismus wurde Robert Berény. Er lebte in guten Verhältnissen und Anerkennung. Zu Beginn seiner Laufbahn erforschte er unter dem Einfluß Cézannes die Probleme des Raumes. Er lebte auch lange in Berlin. Nach seiner Rückkehr stand seine Kunst auch weiterhin unter französischen Einfluß. Seine Malerei war die typische Nervenmalerei (ideg-festészet), er war waschechter Kolorist, der die Farben künstlerischer zusammenklang.

Ödön Márffy, schloß sich der internationalen Richtung der französischen Ecole de Paris an, seine Tätigkeit mündete in die Malerei der Potnagybányaer Schule. Herausragender Kolorist wie er war, stellt er seine Werke mit tiefer Lyrik her. Er gehör-



Ödön Márffy, Selbstbildnis, 1950

te zu den vielfach ausgezeichneten Leitsternen jener Zeit. Den Holocaust verbrachte er in völliger Zurückgezogenheit. Die ihn umringenden sich überstürzenden Ereignisse, die nachteiligen Diskriminierungen nahm er als gegeben hin. Nach der Befreiung erstrahlte seine Palette wieder und er heimste einen Erfolg nach dem anderen ein. An die Leiden wollte er sich nie erinnern (gestorben 1959).

Rudolf Diener-Dénse und Vilmos Pelrott-Csaba waren auch geschätzte Vertreter des heimischen Expressionismus.

Die Anhänger der Avantgarde waren in den zwanziger Jahren jene Künstler, die zum Kassák Lajos Kreis gehörten, unter ihnen ein Mitglied des Berliner Sturm, der heute hochgeschätzte Béla Kádár und Hugo Scheiber. Die Ecole de Paris gehörte zu den international richtungsweisenden Bewegungen, ihr gehörte der ungarischen jüdischen Kunst nobelste und auch tragischste Figur, István Farkas, an der freiwillig die Schicksalsgemeinschaft mit der in die Krematorien gezerrten Masse wählte. Sein ganzes Leben lang war jede Möglichkeit zur Flucht gegeben, doch die Flucht hat er nicht gewählt, obwohl ihn sein ganzes Leben lang unter dem Druck des Zeitalters ihn wachsende Unglücksahnungen begleiteten. Der reiche, einflußreiche Angehörige der jüdischen Aristokratie war der Besitzer des Singer und Wolfner Zeitungsverlages mit großer Kultur und feinem Geschmack. Er wurde 1887 geboren, seine Malerkarriere wurde von László Mednyánszky geleitet, der die Richtung vorgab. Und entgegen seines Vaters Willen ging er nach Paris, wo er nach kurzer Zeit erreichte, was keiner seiner ungarischen Malerzeitgenossen je erreichte. Er absolvierte die Malerschule «La Palette», doch außer an der Malerei war er an keinen anderen Dingen interessiert. 1932 hatte er schon einen guten Namen in Paris, und er wird heute noch für das ursprünglichste und originellste ausländische

Mitglied der Ecole de Paris gehalten. Sein Stil bildete sich in den 30er Jahren heraus. Unheilverkündende, geheimnisvoll, visionäre Bilder sind die furchtbaren Manifestationen seiner Vorahnungen. 1932 mußte er nach dem Tod seines Vaters nach Hause zurückkehren, um die Leitung der Firma zu übernehmen, obwohl sich jede Faser seines Körpers dagegen sträubte.

1939 bewahrheiteten sich seine unheilvollen Vermutungen. Wenige seiner Bilder sind durch Vorahnungen seines Schicksals motiviert. Seine bestürzenden Bilder sind vielleicht die für jedermann zugänglichsten, verständlichsten Dokumente der Periode des Unheils, von deren Wirkung man sich schwer befreien kann, obwohl sie nicht direkt den Holocaust zum Thema haben. Doch alles ist durchwunden von seinen Vorahnungen der endgültigen absoluten Gefahr, sogar die Farben sind bedrohlich Blautöne, Grüntöne, mit schwarzen Konturen, einigen weißen Flecken (Éjszakai jelenet - 1939 «Nächtliche Szene»). Das Land verließ er trotz mehrmaliger Warnungen seiner Freunde nicht. Am 17. März 1944 am Vorabend des deutschen Einmarsches bekam er seine Einberufung. Er wurde ins Kecskeméti Ziegelfabrikslager transportiert, wohin Ferenc Herczeg, der bekannte Schriftsteller, persönlich das Amnestieschreiben des Reichsverwesers Horthy schickte, doch István Farkas akzeptierte es nicht, er saß schon im plombierten Eisenbahnwaggon, der ihn mit seinen Schicksalsgenossen nach Auschwitz brachte. Dort, vor den selektierenden Ärzten, stellte er sich freiwillig in die Reihe, die in die Gaskammern ging.

Von 1938 an folgte eine judenfeindliche Anordnung der nächsten. Auch die wirtschaftliche Lage verschlechterte sich zusehends. Um die in ihren Möglichkeiten eingeschränkten jüdischen Künstler nahm sich die OMIKE (Landesweite ungarische israeli-



Farkas István, *Nächtliche Szene*, 1939

tische Vereinigung für öffentliche Bildung) an. Sie bekamen Ausstellungsmöglichkeiten, Lebensmittel und anderweitige Hilfe. An der im Jahr 1939 im jüdischen Museum veranstalteten Ausstellung nahmen Endre Vadász, Armand Schönberger, Csaba Vilmos Perlott, Endre Bálint, Margit Anna, Lajos Vajda, Kádár Béla, Dénes Rudolf Diener, György Goldmann und Dezső Bokros Birmann teil. 1940 Dénes Rudolf Diener, Erzsébet Aszódi Weil, Kádár Béla, Mariann Gábor, Endre Bálint und der in jenem Jahr verstorbene Béla Iványi Grünwald.

Die neue Hauptrichtung der Kunst der jungen Generation wurde von den Arbeiten der politisch links eingestellten Künstler der Sankt Andräer Schule, die am Ende der 30er Jahre entstand und den Juden eine große Rolle zukommen ließ, geprägt. Zu den Hauptvertretern dieser Schule gehörten Lajos Vajda und Imre Ámos, beide wurden Opfer des Faschismus. Im nahe Budapest gelegenen romantischen Städtchen entstand 1928 eine Künstlergalerie, die es sich zu Aufgabe machte eine nationale ungarische Kunst zu begründen. In den Sommermonaten hielten sich in der Kolonie stets Béla Czobel, Jenő Barcsay, Lajos Vajda, Imre Ámos neben vielen anderen Künstlern auf. Lajos Vajda (1909-1942) lebte sein kurzes Leben im unvorstellbarem Elend. Erst ab Mitte der 30er Jahre verflochtet sich seine künstlerische Entwicklung immer enger

mit Sankt Andrä, obwohl er es schon zuvor besucht hatte. Seine erste künstlerische Ausbildung bekam er im Jahre 1923-24, als er einen OMIKE Zeichenkurs besuchte. Von 1927-1930 studierte er an der Hochschule für bildende Kunst. Sein Interesse zog ihn gemeinsam mit seinem Freund Dezsö Korniss in den Kreis der progressiven Jugend. Am Ende der 20er Jahre im Kreise Kassáks. Von 1930-34 lebte er in Paris, dort beeinflusste ihn die sowjetisch-avangardistische Technik der Fotomontagen, und er übernahm deren dadaistische, surrealistische Stimmungen. Diese Technik ist bis zu seinem Lebensende die für ihn typische geblieben, doch nach seinen Erfahrungen und Auffassung verwandelte er sie in Konstruktivismus. Im Jahr 1935-36 arbeitete er zusammen mit Korniss in Sankt Andrä. Ihr bewußtes Programm war die Herausbildung einer neuen Kunst, durch die Übernahme der Volkstraditionen von Sankt Andrä und der umliegenden Dörfer. Sie verschmolzen in ihrer Montagetechnik aus der volkstümlichen Baukunst gesammelte Formen mit aus verschiedenen Kulturen übernommenen Gegenständen wie serbischen Ikonen, jüdischen Denkmälern oder einfachen Maskenfiguren.



Vajda Lajos, *Gefesselt*, 1938

In modernster Weise hat er alles aufeinander kopiert. In seinen Werken erscheint auch die im Holocaust steigende Angst. Die auf Packpapier mit Tusche gezeichneten Werke beschreiben Formationen, die an riesige Flammenzungen mit verstümmelten Bäumen, Wurzeln und später mit drohen-

den Masken erinnern. Seine aufschreckende und immer unverständlichere Welt hat nicht einmal mehr seine Freunde angezogen, so daß er auch an keine Ausstellung denken konnte. Er ist in Elend, hungernd in der Lungenstation von Budakeszi, wo er nur einen Tag verbrachte, an TBC gestorben.



Vajda Lajos, *Metamorphose*, 1940

Seine Kunst hat auf die in Szentendre angesiedelte Kunstgemeinschaft starken Einfluß gehabt, und unter diesen vor allem auf seinen Freund Korniss Dezsö (geboren 1908 in Beszterce).

Er lernte zuerst in der Privatschule von Podolini-Vokmann und besuchte ab 1925 die Fachhochschule für Bildende Künste. In seinem Leben spielte die Selbstverwirklichung eine große Rolle, er hat sich zu linken Theorien bekannt. Nach Szentendre ist er zum ersten Mal 1934 gekommen. Er hat nach speziell ungarischen Motiven gesucht, aber sich auch sehr früh von den internationalen Russen, der Kunst von Malevics und Mondrian angezogen gefühlt. Ab 1935 wohnte er in Szigetmonostor, wo auch seine Freundschaft mit Vajda Lajos begonnen hat. Seine Arbeit wurde immer von Einberufungsbefehlen in die Arbeitslager gestört, und so war er auch von 1941 bis 1944 an der sowjetischen Front. 1944 ist er schließlich nach Szentendre umgezogen, von wo er erneut einberufen wurde und erst 1945 wieder nach Hause kommen konnte. Sein expressives Bild

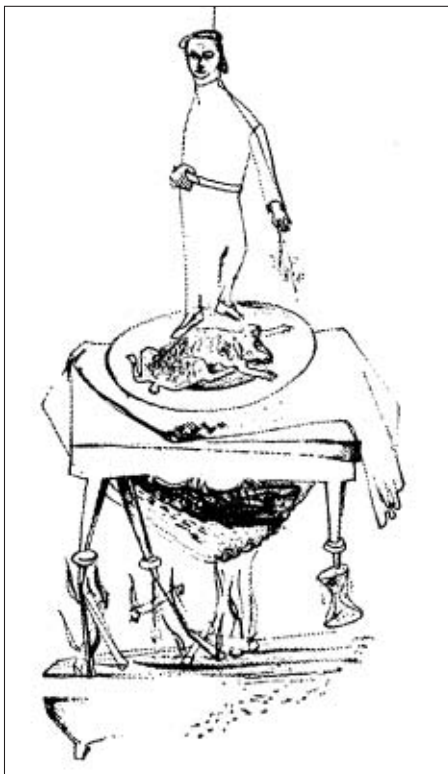
«Abschied nehmen», worin der Einfluß seines Freundes Vajda Lajos erkennbar wird, stammt aus dem Jahr 1944.



Korniss Dezső, *Abschied nehmen*, 1944

Zu den in Szentendre arbeitenden Avantgardiekünstlern gehörte auch Ámos Imre (Nagykálló 1907-1944). Er konnte den Holocaust in seinen Bildern verständlich und mit visionärer Kraft darstellen. Seine Methode bestand in der surrealistischen Bildschilderung mit gemeinverständlichen Symbolen und unter entferntem Einfluß von Chagall. In seinen ergreifenden, tragischen Visionen hat er die Erinnerungsbilder seines kurzen Lebens mit den Vorahnungen über die Zukunft verbunden. Er selbst nannte seinen Stil assoziativen Expressionismus. Seine ständigen Themen sind aus Traumbildern zusammengewebte Kunstwerke: tief religiöse Andenken an seine Kindheit, die Stammsymbole der jüdischen Familie aus Nagykálló. Um 1940 ist sein Stil dramatischer geworden. Seine Symbole sind die bildliche Umsetzung der schrecklichen Wahrheit. Die sich nähernde Katastrophe, die individuelle und kollektive Tragödie des Judentums und sein eigener Tod selbst, sind immer öfter aufgeschieden, vor allem in den Skizzenheften, die 1944 im Szolnoker Arbeitslager gezeichnet wurden. Das Gedränge, die Furcht, der Wunsch zu flüchten sprudeln in seinen Werken. Er besuchte von 1929-1935 die Hochschule für

Bildende Künste und weilte 1937 mit seiner Frau Anna Margit in Paris. Ab 1940 wurde er jedes Jahr zum Arbeitsdienst einberufen. Er hat vorwiegend Grafiken gemacht. Die reifsten Zeichnungen und Aquarelle entstanden im Herbst 1944 die verwirrenden Aussagen, die das Ende des Lebens andeuten, darstellen. Er wurde Ende 1944 aus der Ziegelfabrik in Szolnok wegversetzt und starb im Ohrdruffer Arbeitslager.



Ámos Imre, *Das Opfer*, 1943

Auf seiner Tuschezeichnung «Das Opfer» aus dem Jahre 1943 befindet sich das Opferlamm auf dem Festtisch. Auf sein eigenes Schicksal hinweisend hängt er selbst an einer dünnen Schnur, in der Hand das Symbol der Reinheit, den Ölweig, haltend. Am unteren Teil des Bildes befinden sich brennende Holzscheite, die Motive für



den Untergang, mit dem für den Tod symbolisierenden Sarg. Das häufigste von ihm benutzte Symbol ist das Messer, das auf den Mord hinweisen soll. Der Engel ist sowohl Schutzengel, als auch ein Motiv für die Apokalypse. 1940 hat er einen Linolschnitt mit 150 Abzügen über die 14 jüdischen Feste gestochen. Im September 1944 machte er ein Werk, wo er sich selbst als Toter in einem Sarg darstellte und über der Erde ein Engel mit einem Schwert in der Hand und einer Figur am Fuß schwebt.



Amos Imre, *Der gelbe fleck*, 1939

Auf fast allen seinen Zeichnungen tritt die Figur seiner jungen Frau Anna Margit (1913-198.) auf, die zwischen 1932 und 1934 die Schülerin von Vaszary János war und unter dem Einfluß der Kunst ihres Mannes stand. Ihre Darstellungsweise vor dem 2. Weltkrieg war surreal, expressiv mit etwas primitiven Zügen. Ihr Gesamtwerk ist von einem stark sentimental Inhalt und der

spielerischen Anwendung von Motiven aus der Volkskunst geprägt. Die maskischen Darstellungen der letzten Periode von Vajda Lajos haben auch sehr stark auf sie eingewirkt. In einer späteren Periode ihres Lebens, nach dem Tod ihres Mannes, sind ihre Bilder trübsinniger, mit amorphen Formen ausgestaltet, geworden. Die Masken wurden in das Zerrbild der volkstümlichen Puppen verwandelt. Nach der Befreiung war sie Mitglied der Europäischen Schule.

Auch Szánthó Piroska hat länger Zeit in Szentendre verbracht (geb. Kiskunfélegyháza, 1913). Ihre künstlerische Selbstfindung ist mit Szentendre verbunden. Sie besuchte 1937 die Hochschule für Bildende Kunst, wo sie wegen ihres linken Verhaltens ausgeschlossen wurde. 1937 kam sie das erste Mal nach Szentendre, wo sie später auch ein Haus kaufte. Am Beginn wirken die Werke von Vajda, Czóbel und Barcsay auf sie. In der zweiten Hälfte der



Szánthó Piroska, *Die Rebe*, 1943

40er Jahre entwickelte sich ihr spielerisch surrealistischer Stil mit seinen aus verdutzter Phantasie konstruierten Pflanzenformen. Zur Zeit des Holocausts hat sie sich in der Umgebung von Szentendre versteckt gehalten. Nach der Befreiung hat sie viele Bücher illustriert.

Mit Szentendre ist auch die Kunst von Bálint Endre (1914-..) verbunden. Er besuchte 1934 die Fachhochschule für angewandte Kunst, hat dann für ein paar Monate in Paris gelebt und wechselte sodann an die Hochschule für Kunstgeschichte, wo er auch Varga Lajos kennengelernt hat. Den Sommer im Jahre 1937 hat er in Szentendre verbracht. Von 1945 bis 1948 hat er Photomontagen gemacht, in denen er die Motive der Gegend von Szentendre mit Illustrationsstücken aus verschiedenen Zeitschriften aus Paris vermischt. Gemäß seiner eigenartigen Sachmythologie tummeln sich auf manchen seiner Werke alte jüdische Grabsteine, Rabbigestalten mit Erinnerungen an die Vergangenheit und die Zukunft des jüdischen Glaubens und typische Figuren aus dem Paris der 20er Jahre. Oben auf einer Montage ist auch der Kopf einer tragisch verstorbenen Berufskollegin namens Orszagh Lili zu sehen. Auf anderen Werken von ihm mahnen die Stacheldrähte vor dem Entsetzen der Lager, aber auch ein zusammengebundenes Opferlamm dient als Symbol des bedrängten Seins.



Bálint Endre, *Groteskes Begräbnis*, 1964

Nach der Befreiung wurde die ungarische Kunst von der ästhetischen Kategorie des aus der Sowjetunion stammenden sozialistischen Realismus geprägt. Die Europäische Schule repräsentierte bis zum Beginn der Regierungszeit von Rákosi die freieren europäischen Strömungen.

In den fünfziger Jahren verhinderte die verpflichtende Dogma der Kunstpolitik eine Entwicklung. Ab dem Beginn der sechziger Jahre begann der Wechsel einer Ära durch den Auftritt einer jungen Generation. Die Bildhauer bildeten den Vorposten des Wechsels mit vermehrten öffentlichen Aufträgen. Makrisz Agamemnon, Varga Imre, Schaár Erszébet und eine Reihe von Bildhauern gaben die Anzeichen für den Wechsel, der, ausgehend von einer neuen Technik, die heimische Tradition mit den neuen westlichen Anschauungen paarte. Bald hielt der Wechsel auch in der Malerei Einzug, zuerst in der Grafik mit der Erscheinung von Kondor Béla, dem



Kondor Béla, *Das Urteil*, 1964

Begründer einer neuen Schule. Er wurde 1931 in Pestlőrinc geboren und absolvierte die Hochschule für Bildende Kunst. In seinem Leben erschuf er unzählige Werke, vor allem Buchillustrationen. Er war ein Revolutionär und sehr empfindsam für die zeitgenössischen sozialen und künstlerischen Probleme. Mit seinem einzigartigen Stil machte er Schule, in dem ihn unzählige Nachfolger kopierten. Er kreierte neue Symbole, die immer einen tragischen Inhalt hatten, z.B.: der Richter im jüngsten Gericht in der Gestalt eines Engels mit einem Messer zwischen den Lippen und einer Sense in der rechten Hand.

In der Reihe der monumentalen Statuen in der Hauptstadt und auch anderen Städten ist auch das Denkmal für die Märtyrer von Martsa István (Bratislava, 1912) zu zählen, wo ein Häftling symbolisch auf einen Scheiterhaufen hinaufsteigt, traurig die Hände hochhaltend. Der Künstler studier-



Martsa István, *Auschwitzer Denkmal*

te an der Hochschule für Bildende Kunst und war zwischen 1951 und 1960 Lehrer am Budapester Gymnasium für Bildende Kunst und Design.

Der einfallsreichste und talentierteste unter den zeitgenössischen Bildhauern bleibt der international bekannte Varga Imre, der in der Zeit der Umwandlung der meistbeschäftigste Mitgestalter war. Das Land ist voll mit seinen monumentalen Statuen. Trotz seiner fachlichen Qualität, seiner Menschennähe, tiefen psychologischen Gefühl und Fertigkeit der modernsten Techniken und stilistischen Ansicht waren seine Skulpturen zur Zeit des Schaffens allgemeinverständlich. Seine anspruchsvollen Skulpturen waren immer beliebt und mit großem Aufsehen und vielen Diskussionen verbunden. Er wurde 1923 geboren und graduierte 1956 an der Hochschule für Bildende Künste. Später erschien er auf allen Ausstellungen mit seinen persönlichen, ausgeprägten Kunstwerken. Als Meister der Sachen und Technik ging er immer vom Inhalt aus. Am meisten arbeitete er mit Chrom. Er wurde mit allen heimischen und vielen internationalen Preisen ausgezeichnet. Er erhielt den Kossuth und den Herder Preis, den Preis für hervorragende Künstler, und auch den Pro Arte Preis in Gold. Mit der Lehre der Pop Art formte er die in Mohács stehende Statue mit tief lyrischem Inhalt von Ranóti Miklas, dem 1944 getöteten ungarischen antifaschistischen Poeten, der in der Nähe von Győr in Abda in einem Massengrab begraben liegt. Am Partisanendenkmal in Ujpest gibt es eine sich schützende und versteckte Bronzefigur, die an einen Holzbretterzaun gedrückt steht. In Budapest ist eine ständige Ausstellung aus seinen Kunstwerken zu sehen. Hier befindet sich auch die Kleinplastik «Angestrongter Marsch», welche die Lagerstimmung auf dramatische Weise widergibt.



Varga Imre, *Radnóti Miklós*

In dieser Änderung werden auch die Werke von Schaár Erszébet berühmt. Die Künstlerin, die sich in der Zeit der Verfolgung verstecken mußte, war sehr talentiert und lernte an der Hochschule für bildende Kunst. Vor der Befreiung war sie schon mit ihren fein modellierten Portraits in Erscheinung getreten. Ab 1932 war sie ein Künstler mit vielen Ausstellungen. Nach der Zeit der Bedrohung und Furcht arbeitete sie lange Zeit nicht. In einer Ausstellung, die 1960 eröffnet wurde, zeigte sie ein neues Gesicht. Ab der Zeit dieser Ausstellung ist sie mit ihren neuen Erkenntnissen zu den wichtigsten Bildhauern unseres Landes zu zählen. Sie war einer der Kühnsten im Experimentieren mit Materialien und Stilen. Sie hat die modernen westlichen Strömungen kühn und spielerisch verwendet. Ihren Stil hat sie jedoch unter Einfluß der Pop Art, Figuren von Giacometti und hauptsächlich Marisol total verändert. Die Typen der Figuren, die den Betrachter die Einsamkeit, Selbstüberlassenheit und Eingesperrtheit fühlen lassen, sind aus Styropor ausgeschnitten und daraus wird von ihr ein Gipsabdruck gefertigt. Sie stellen immer die Fürsprecher der Vereinsamung



Varga Imre, *Der Partisane*

dar. Ihre Werke sind in Székesfehérvár zu sehen. Sie hat weiter mit den Fragen des Raumes viel experimentiert.

Zu Ende der Ära von Kádár wurden modernere Strömungen unter dem Einfluß von neuen, westlichen Kunstrichtungen begründet. Besonders nach dem Systemwechsel wurde das Spektrum vielfältig. Die Künstler suchten sich ihre Vorbilder in den Kategorien der im Westen oft wechselnden Stile.

Die junge Generation erinnert sich nicht mehr an den Holocaust. Die nationalen Traditionen werden abgelehnt und unter dem Eindruck von den neuen amerikanischen Künstlern kreieren sie ihre persönliche Mythologien oder auch bürgerschreckende Happenings.

Die auf der Spur von neuen Strömungen entstandenen Werke strahlen eine ersticken- de und beängstigende Stimmung aus. In dieser Weise kann auch die Malerei der tragisch verstorbenen Országh Lili beschrieben werden. Ähnlich wie bei surrealistischen



Montagen verdichtet sie in ihren Werken die Erinnerung an die in der Vergangenheit versunkenen Jahrtausende und läßt die Fossilien von alten Kulturen verschmelzen mit eingentartigen und tragischen Stimmungen. Sie wurde 1926 in Ungvár geboren. 1950 hat sie die Hochschule für Bildende Kunst beendet und bereits 1957 haben ihre Werke schon Erfolg gezeigt. Von 1960 bis zu ihrem Tod im Jahre 1978 war sie Bühnenbildnerin am staatlichen Puppentheater. In Ihren Bildern ist der Einfluß von Max Ernst, de Chirico und die Erinnerungen an ihre Bildungsreisen nach Rußland und Bulgarien zu finden. Ihre Suche nach der Identität wurde am alten jüdischen Friedhof in Prag geweckt. In ihren Werken erscheinen, in Geheimschrift eingraviert, in Mauerresten, in hebräischen Buchstaben zusammengesmolzen, mit ägyptischen Hieroglyphen, Ruinenfelder in dunklen Farben und mit Säcken angezogene jammernde Figuren, welche die Entfremdung und das ständige Vorgefühl auf die Gefahr als Erinnerung an die Shoa wiedergeben (Die versteinerte Klage, Erinnerung aus Jerusalem). Die jetzige Holocaustausstellung im jüdischen Museum in Budapest wird durch eine neue Generation von Künstlern charakterisiert, deren Arbeit sich als vielfältig in Inhalt und Stil beschreiben läßt.

Herskó Judit hat die Gesetztafeln in Glas graviert, mit verschwimmenden hebräischen Buchstaben. Swierkiewicz Robert hat, den Holocaust symbolisierend, die Figur eines Neugeborenen in ein riesiges Totentuch eingewickelt am Plafond aufgehängt. Lengyel András hat sein Denkmal aus aufeinandergelegten Büchern komponiert (das Judentum ist das Volk der Bücher). Valkó László hat im Pop Art Stil aus Werg und Schnur seine «Kaddis» gesponnen, das Schicksal des Judentums symbolisierend.

Wir schließen die Erinnerung an die jüdischen Künstler, die im Holocaust umge-

kommen sind, mit dem tragisch stimmigen Bild von Anna Margit aus dem Jahre 1985. Die Künstlerin ist seither auch gestorben, so daß sie die schrecklichen Erinnerungen an die Vergangenheit nicht mehr stören können. Die Erinnerung an das Pester Ghetto bewahren die Kohlebilder von Gedő Ilka (1921-1985) aus dem Jahre 1944. Die Künstlerin hat 1939 die Malerschule von Gallé Tibor besucht, von 1942 bis 1943 ist sie in die Örkény-Straszer István Privatschule gegangen und hat 1945 an der Hochschule für Bildende Kunst inskribiert. Ab 1950 hat sie für längere Zeit nicht am Kunstleben teilgenommen, sie hat 1969 ein Jahr in Paris verbracht und ist im Juni 1985 in Budapest gestorben. Ende der 60er Jahre sind die an den Holocaust erinnernden Denkmäler in der ungarischen bildenden Kunst erschienen. Die Grafikerin Lukács Agnes war im KZ Auschwitz gefangen und überlebte den Holocaust. Mit den Zeichnungen, die Lagererinnerungen wachrufen, hat sie in der jüngeren Vergangenheit in Deutschland aber auch zu Hause mehrere Ausstellungen gemacht.

Das Mauthausener Denkmal der Märtyrer wurde vom griechischen antifaschistischen Widerstandskämpfer Makrizis Agamemnon errichtet. Er wurde 1913 in Patras geboren. Sein Studium beendete er an der Athener Hochschule für Bildende Künste. 1945 emigrierte er nach Paris und ab 1950 lebte er in Ungarn. Er hat unzählige Portraits, Skulpturen und Denkmäler von den Helden der Arbeiterbewegung gemacht. Das berühmte Mauthausener Denkmal für die Märtyrer wurde von ihm 1963 modelliert. In der monumentalen Skulpturengruppe, die eine tragische Stimmung wiedergibt, hat er die klassischen griechischen Traditionen mit den modernen französischen Strömungen verbunden. Er hat im ungarischen Leben der Bildenden Künste eine bedeutende Rolle gespielt und er wurde mit viel Anerkennung bedacht.



## DISCUSSION

*Yohanan Zarai* : Je voudrais dire quelques mots au sujet de Vostell et de Beuys. Mais tout d'abord à Monsieur Merkert. Le Dé-coll/age à été inventé par Villeglé, Hains et Rotella avant Wolf Vostell qui en a volé le principe. La première exposition de Dé-coll/age eut lieu à Paris au moment des élections «La France déchirée». On y trouvait des posters et des affiches relatives aux discussions sur l'Algérie. Wolf Vostell est un artiste qui a puisé dans toutes les directions de l'art. Il a toujours joué les chevaux gagnants, des happenings au Dé-coll/age ou fait des travaux à la Rauschenberg ou à la Nam June Paik. Il savait exactement de quels thèmes dépendre. Son engagement politique était purement commercial. Il savait très bien comment faire bouger le monde pour lui. Il n'avait pas peur de faire sa propre publicité. Il prend deux images du livre «Der gelbe Stern» et les présente avec deux téléviseurs pour pouvoir dire «regardez-moi, Wolf Vostell, quel génie je suis». C'est un «mißbrauchen». Je crois que c'est un travail de mystificateur. L'autre mystificateur est Monsieur Beuys. Il prend un mètre-dépliant, en coupe un tout petit bout

et dit «Auschwitz». Il prend une image d'Auschwitz et dit «Auschwitz». C'est exactement la continuation de ce qu'on faisait. C'est ce que Gerhard Richter faisait avec son répertoire de photos pornographiques mises ensemble avec celles montrant des montagnes de morts d'Auschwitz. Je ne peux pas bien m'expliquer en français mais j'essaye quand même. Je crois que ces deux Messieurs là, Beuys et Vostell, sont les grands mystificateurs de la thématique d'aujourd'hui.

*Charles Szymkowitz* : Je voudrais dire des choses qui sont fraternellement parallèles à ce qui vient d'être dit. Je ne voudrais pas utiliser de grands mots mais il faut quand même trouver les moyens de s'exprimer. Je trouve qu'il existe aujourd'hui dans le monde quelques peintres qui sont en résistance contre une mafia-dollars. C'est vrai que je pense aussi - et d'autres personnes dans la salle également - que Beuys est un menteur, un truqueur, un imposteur. Je sais très bien qu'en Allemagne aujourd'hui on peut facilement dire «Beuys mit uns». Je voudrais dire que prétendre témoigner pour Auschwitz en faisant ce que fait Beuys... Je suis né en 1948

et je peux me permettre de considérer que c'est une insulte aux morts d'Auschwitz et aux survivants. Y a-t-il dans cette salle un survivant d'Auschwitz qui considère Beuys comme de l'art ? Ce n'est certainement pas de l'art. L'art existe mais nous vivons un temps de confusion où pour mêler les cartes on dit à plaisir que l'art n'existe plus, tout en se demandant «qu'est-ce que l'art ?». Les grands peintres savent ce que c'est que l'art. Géricault, qui a peint «Le radeau de la Méduse», est un grand artiste qui témoigne en peintre. Il y a aujourd'hui dans le monde des peintres et des sculpteurs qui ont témoigné en art pour Auschwitz. Les noms sont difficiles à trouver parce que ces gens là ne sont pas transportés dans les catalogues des conservateurs, professeurs, directeurs et docteurs en Histoire de L'art. Ces gens là sont occultés. Il y a un mot qui me révolte, c'est le mot «rupture». Est-ce que Rembrandt est en progrès par rapport à ce qui s'est fait deux siècles avant ? Il n'y a pas de progrès dans l'art, il n'y a que de grands artistes. Je voudrais dire qu'un grand peintre peut toujours témoigner. Je trouve qu'il est dangereux de dire ce que je vais dire, mais il y a des imposteurs -et aussi de grands conservateurs- qui ont leur titre universitaire et qui ressentent le besoin de parler pendant une heure pour décrire une œuvre. Mais une œuvre de talent, une grande œuvre n'a pas besoin de commentaires.

*Daniel Van der Gucht* : Je voudrais qu'on donne à présent la parole aux personnes qui ont parlé du travail de Vostell et de Beuys et peut-être que l'on évite de confondre ici le procès de l'art contemporain et le propos de deux artistes singuliers. Je voudrais plutôt qu'on parle du propos des artistes qui ont évoqué Auschwitz parce qu'on a dit la difficulté des artistes allemands de parler de cette question.

*Jacques Aron* : Je voudrais dire que le débat me paraît s'égarer. Je crois qu'il faut distin-

guer plusieurs choses. Contrairement à ce qui vient d'être dit je ne crois pas - et il me démentira si je me trompe - que Monsieur Merkert, Conservateur de la Berlinische Galerie, ait voulu indiquer que Vostell prétendait témoigner pour Auschwitz. Je crois que ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Je crois qu'il ne faut pas mélanger deux choses. Après Auschwitz, il y a effectivement les victimes et les bourreaux. Dans l'intervention de Monsieur Merkert sur Vostell, et dans la précédente sur Beuys, j'ai été intéressé par ce qui nous a été présenté, c'est-à-dire l'œuvre, plutôt comme un témoignage du désarroi de la génération des enfants des bourreaux ; et par quels moyens ces enfants de bourreaux témoignent de l'état complet de désarroi dans lequel l'hitlérisme a laissé l'Allemagne. Et c'est là aussi je crois que l'on peut se poser la question des moyens. Il apparaît évidemment que le discours de Somville et le discours qui nous présentait l'œuvre de Beuys sont deux discours qu'il faut soigneusement séparer. Je crois que ce qu'on nous a dit et qui éclaire aussi la parole d'Adorno, doit être saisi de façon générale dans le contexte allemand. Je crois avoir compris dans l'intervention de Monsieur Merkert cette idée qu'Auschwitz est l'échec le plus tragique de l'«Aufklärung», des Lumières, de l'Humanisme, et que la question qu'il pose, après Auschwitz et surtout pour la génération allemande qui suit, est contre cet espèce de contentement et de satisfaction de soi que permettait le miracle allemand. Avec les moyens qui sont les leurs, ils témoignent précisément du fait qu'il n'est en tout cas pas possible pour cette génération de trouver une forme d'art qui soit précisément l'héritage d'un art humaniste.

*Marie Lipstadt* : Je ne vais pas parler d'art mais je voudrais poser une question à Madame Brystyanszky. Elle a parlé d'un artiste hongrois qui est arrivé à Auschwitz et qui a choisi sa mort en se mettant dans la file

qui allait à la chambre à gaz. J'ai été à Auschwitz. Quand on était sélectionné et dans une file, on ne savait pas qu'on allait à la chambre à gaz, au crématoire. Alors comment cet artiste a-t-il pu choisir la mort ? Je me pose la question. C'est quelque chose qui m'a frappé très fort.

*Pataky Brystyanszky* : Ja, er weiß es ganz genau, weil er und alle anderen Menschen vor den Ärzten marschieren mußten. Und die Ärzte sagten : «Das geht in die Gaskammer und das geht so und so....».

*Rosa Goldstein* : nein, nein, nein, non, non ! Unmöglich...

*Pataky Brystyanszky* : «...ja, aber ihre Verwandten hatten mir...»

*Rosa Goldstein* : Nein, nein, Madame, nein ! Darf ich mal...

*Pataky Brystyanszky* : «...ja, aber er stand da, das ist wahr, er stand da und...naja, das ist wahr, doch...»

*Yannis Thanassekos* : Cette question dont je reconnais l'importance risque de nous écarter, me semble-t-il, de notre thématique d'aujourd'hui.

*Jacques Rozenberg* : Je voudrais dire à Monsieur Merkert, au sujet des Allemands qui cherchaient après la guerre une manière de s'exprimer, que les artistes bien sûr et les non-artistes ont quelque chose en commun avec les survivants qui eux aussi essayaient de s'exprimer après la guerre mais n'ont pas trouvé d'oreilles pour les entendre. Ils ont aussi dû inventer une vie, une expression, tout comme les allemands, sans nécessairement «casser la baraque» comme l'a fait Monsieur Beuys, et cependant trouver une voie pour cette expression. Donc nous avons quelque chose en commun finalement...

*Une auditrice* : Depuis 40 ans j'essaye de parler aux jeunes et de les préparer pour leurs responsabilités futures. J'ai écouté avec

beaucoup d'émotions les témoignages des intervenants de cette journée et j'essaye de diriger mes pensées et mes efforts dans une direction progressiste, dans le sens le plus large de ce terme. Depuis l'aube de l'humanité, nous sommes prisonniers des cercles vicieux de violences, de guerres, de destructions matérielles et spirituelles. La vie, c'est créer, pas détruire. Que ceux qui ont le talent de s'exprimer par l'art se révoltent, se défoulent à travers leur création, et deviennent ainsi les témoins de leur temps. La mémoire d'Auschwitz ? Oui, par l'art et par tous les moyens. La mémoire de tous les autres phénomènes suicidaires de l'humanité ? Oui, mais il est clair que jusqu'à maintenant les témoignages et les leçons de l'histoire n'ont pas été transmissibles. Cette constatation a paraît-il mené Primo Levi à terminer sa vie. Les jeunes doivent être mis au courant des terribles événements qui ont entraîné et qui entraînent encore la mort prématurée de millions d'êtres humains. Mais que peuvent-ils faire concrètement ? Se méfier de toutes idéologies politiques, philosophiques ou religieuses sans responsabilité morale pour la collectivité ou l'individu ? Dans l'étude du phénomène Auschwitz, dans la recherche et le travail pédagogique, ne pourrait-on pas pousser plus loin l'étude psychologique, morale et spirituelle des causes du succès des idéologies qui prônent l'intolérance, la haine et le racisme ? Il y a évidemment des causes économiques mais il y a aussi l'individu et le niveau de sa conscience. Comment des hommes soi-disant ordinaires comme ceux évoqués par Karl Stojka et par Josef Steiner sont-ils devenus des aberrations de l'être humain ? Pourquoi parmi un groupe d'enfants certains deviennent-ils des bourreaux et des assassins de nos camarades ?

*Un auditeur* : Une brève remarque concernant la corrélation entre les artistes allemands cités et la situation des pays

germanophones. Très brièvement. On peut discuter sur X et Y, qui est un grand artiste ou pas, mais néanmoins dans l'ancienne Allemagne Fédérale il y avait une confrontation avec le passé. Actuellement en ex-Allemagne Fédérale il n'y a pas de parti d'extrême droite significatifs. Par contre en DDR on a expulsé pendant 45 ans ses responsabilités ; on n'a jamais admis dans l'idéologie de parti une confrontation avec le parti nazi. 85 à 90% de l'extrême droite se trouve dans les 5 anciennes provinces. Et regardez l'Autriche, qui était soi-disant la première victime, avec ou sans «Heimat des Führer», Monsieur Haider obtient aujourd'hui 26% des voix. Il y a corrélation dans ceci.

*Yannis Thanassekos* : Selon la perception que j'ai eu de la discussion qui s'est déroulée jusqu'ici, nous sommes polarisés me semble-t-il entre deux extrêmes, deux pôles. Le premier pôle pourrait être représenté par le discours de Roger Somville, en tout cas tel que j'ai pu l'apercevoir. Je le résumerai comme suit : Après Auschwitz, on peut continuer à jouer la même partition dans la culture, y compris dans les formes de l'art qu'on appelle «art engagé». Certes avec plus de vigilance, mais la partition reste largement la même. Auschwitz n'aurait pas brisé les continuités et les traditions dans le domaine de l'art. La culture, l'art et l'artiste en particulier peuvent continuer à fonctionner sur leur terrain propre, celui de la création, comme si, à la limite Auschwitz ne s'était pas produit. A l'autre pôle se situerait le discours de certains de nos amis allemands pour qui non seulement Auschwitz aurait rompu toute continuité mais qui nous interdirait aussi tout emprunt aux formes expressives du passé, aux formes culturelles dans le paysage duquel s'est produit Auschwitz, sans aucune résistance. Dans une telle perspective, Auschwitz aurait cassé le langage lui-même et nous aurait rendu par conséquent orphelin de toute continui-

té culturelle. Je crois qu'il y a là, entre ces deux pôles, une tension intéressante qui nous oblige à reposer la question d'Adorno : quel sens problématique faut-il donner à la reconstruction culturelle après 1945 ? Peut-on reprendre le travail comme «avant» ? La reconstruction non problématisée de la civilisation n'est pas incompatible avec «l'art engagé». Le réalisme stalinien se voulait aussi un «art engagé» mais cela ne l'a pas empêché d'être le cache-sexe de crimes immondes. J'ai essayé dans mon introduction de contextualiser et de relativiser les propos d'Adorno à cet égard. Son inquiétude portait précisément sur une reconstruction non-problématisée de la culture et de la civilisation dans l'après-Auschwitz»...

*Donald Gropman* : Hi thank you for giving me the microphone. I want to make two brief comments. I'm neither a visual artist nor a survivor of the Holocaust. The first thing I'd like to say has to do with Adorno, whose name comes up over and over again. The original statement he made about the situation of art after the Holocaust occurred a few years after World War II ended. It was a very brief statement he made which goes something like this : «After Auschwitz, to write poetry would be barbaric, because it will mean to attempt to squeeze aesthetic pleasure from the pain and the suffering that had no meaning of the victims.» And that's a little different than it's been used here, if you cite Adorno. A few years later though, upon reconsideration, he made another statement. He said «I believe I was wrong about that. Those who suffered have the right to deal with it in their art as much as a victim of torture has the right to scream.» That's an exact quote from him, which in some sense leads me to the discussion that's going on right now. And that is the issue of proprietorship. Who owns Auschwitz and all it stands for and who owns art and all it stands for ? I think that for

entirely diametrically opposed reasons, the Germans own the Holocaust as much as the Jews and as much as the Christians who stood by and did nothing. I think we all bear that weight and Germans feel it in their way, and in some ways, it's a more terrible burden. That's my experience of having a lot to do with Germans in Germany and in the United States. The issue of who owns art has in it a very deep irony because the issue of who owns art begins in Western civilization with a book named «The Republic» by Plato in which he lays down the first censorial rule and that is : «What is the function of art ? The function of art is to glorify the state as it now exists and sing the praises of famous generals.» Now that leads directly to «Entartete Kunst», where certain art was seen as more degenerate than other. So, we always have to be careful to remember that the active creativity itself can only be free if it's to be creativity. That's all I have to say. Thank you very much.

*Roger Somville* : Je ne sais pas où dans mon texte vous auriez trouvé que pour moi Auschwitz aurait pu ne pas exister ou n'existait pas. Je ne vais pas m'étendre sur cela. Je ne vois vraiment pas où vous avez trouvé cela. Vous me faites dire quelque chose que je n'ai pas dite. Secundo, au sujet de l'art engagé, il faut tout de même être sérieux : il n'y a pas d'art désengagé, cela n'existe pas. Il n'y a pas d'homme désengagé, tout homme traîne avec lui une idéologie, surtout s'il le nie. Il est évidemment plongé dans l'idéologie totale dans la mesure où il nie quelque chose qui travaille en lui, et comme il le nie, il est incapable d'en faire l'analyse. Alors vous parlez de l'art engagé et vous prenez les plus mauvais exemples mais vous ne citez pas les grands créateurs qui se sont engagés comme par exemple Serge Eisenstein, dont j'ai parlé et qui est pour moi le Michel-Ange de notre temps, ou l'art mexicain. Quand vous prenez l'exemple de la peinture sovié-

tique, vous savez, on peut dire que la peinture en Russie a été très faible depuis l'anéantissement par les Tsars de l'art des icônes. Donc ils n'ont pas attendu le nouveau régime pour peindre. Ce n'est pas dans la peinture qu'ils se sont illustrés. Je leur disais souvent d'ailleurs, vous devriez vous poser une question : pourquoi votre cinéma a-t-il eu une influence mondiale et pourquoi votre peinture n'en a-t-elle pas ? Je crois que là j'ai été très clair.

*Jacques Aron* : Je voudrais revenir à ce problème du «que peut l'art» qui est au centre de ce colloque. Roger Somville vient de reprendre la parole. C'est un artiste qui a toujours défendu en toute clarté ses engagements et en même temps il nous a dit tantôt «je n'ai pas trouvé ou je n'aurais pas pu trouver une forme pour peindre Auschwitz». Je crois que le problème est un problème réel. Il est posé et je dois dire que j'ai beaucoup aimé l'intervention de Jacques Rozenberg qui pourrait aussi nous faire réfléchir. Les victimes et les bourreaux, ou je dirais les enfants des bourreaux dans la mesure où ils se sont posés des questions, ce qui est quand même le fait d'une petite minorité, ne se trouvaient-ils pas devant un problème commun après Auschwitz ? Il y a eu, parmi des mouvements qui sont très peu connus je crois, peut-être davantage aux Etats-Unis, dans les années 60, un mouvement appelé «No Art», dont l'animateur était Boris Lurie, mené par des artistes dont un grand nombre étaient des Juifs venant d'Europe. Cet artiste a fait d'énormes montages, des collages extrêmement violents qui montraient côte à côte des photos pornographiques et des photos des camps. Ce qu'il voulait montrer par là, c'est qu'il y a probablement aussi une forme d'obscénité à montrer le camp de concentration ; ce qui a retenu beaucoup de gens de s'attaquer par une forme ou par une autre à ce thème, dans la mesure où justement il y a toujours ce



caractère ambigu de l'art et à travers lui le danger de tomber dans un espace de voyeurisme malsain. On a donc retrouvé, je crois, un certain parallèle entre ces formes d'expression qui étaient celles d'artistes qui se trouvaient du côté des victimes et certaines formes d'expression qu'on a pu voir notamment dans l'art allemand. Cela doit nous donner à réfléchir.

*Jörn Merkert* : Je voudrais rajouter quelques considérations, surtout après les reproches et insultes envers Beuys et Vostell. Il faut tout de même se rendre compte qu'après la guerre le développement de l'art moderne en Allemagne a été interrompu par l'inertie, par la persécution de l'«art dégénéré». Les artistes qui ont voulu recommencer avaient perdu quelques années du fait de la guerre et du nazisme. Ils ont dû recommencer leurs études aux Beaux-Arts alors qu'ils avaient près de 40 ans. Ils se sont, pour une grande part, tourné vers Paris pour savoir où en était le développement de l'art moderne. Ils ont alors repris les idées de l'art abstrait. Un artiste prend l'idée de l'autre et c'est comme cela que l'art se développe. Au travers des siècles, c'est l'esprit merveilleux de l'art qui est poursuivi par un artiste, qui peut enrichir et provoquer un autre à faire autre chose à partir de la même idée. Picasso n'était pas seulement un cubiste mais il était aussi un cubiste. Cela montre un mouvement et offre une sorte de richesse. Le chemin de la figuration, surtout suivi en Allemagne de l'Ouest, était spirituellement et psychologiquement interdit parce que la figuration pénétrante, insupportable, a été endommagée par le réalisme politique des nazis. Il fallut attendre plus de 15 ans après la guerre pour redévelopper un tableau authentiquement figuratif dans l'art allemand. Et il y a le troisième aspect, assez difficile et riche à la fois, de l'histoire de l'art en Allemagne de l'Est. Tout à coup nous nous retrouvons avec la riche tradition de la peinture figura-

tive de l'Est, et d'artistes qui n'ont pas quitté la République Démocratique, tels les grands peintres officiels de la République Démocratique comme Heizig, Mattheuer ou Tüpke. C'est une discussion très difficile parce que Heizig est un peintre duquel je dis qu'il m'a réconcilié avec la génération de mes parents. Parce qu'il n'a cessé, dans son œuvre, de faire des recherches et de traiter en permanence la peinture figurative dans le cadre de l'histoire allemande. Il a fait des tableaux qui m'ont touché vraiment très fort et qui sont très importants pour moi étant de l'Ouest. Mais il n'a jamais osé faire un tableau concernant Auschwitz. Il a fait des tableaux incorporant par exemple des tableaux ou des citations d'artistes juifs comme Nussbaum, mais il n'a jamais osé faire un tableau sur Auschwitz. Il a fait des tableaux superbes, mais je ne sais pas quel tableau il aurait pu faire sur Auschwitz. Son art a été détruit par les nazis. Nussbaum a fait des tableaux sur les camps de concentration et heureusement quelques-uns ont survécu et se trouvent par ailleurs aussi dans des musées allemands, au Musée historique et à la Berlinische Galerie. Mais pour décrire ce cauchemar, il faut en avoir le droit, et le droit est à ceux qui étaient dans les camps de concentration. Si Vostell ou moi, ou quelqu'un de ma génération, osait faire un tableau sur Auschwitz, ce serait ridicule, impossible... C'est pourquoi j'ai beaucoup de difficultés avec les tableaux de Kiefer - qui a un an de moins que moi. Sans doute avon-nous toujours de grandes difficultés avec les grands artistes. Mais dire que Vostell ou Beuys ont volé des idées artistiques du monde ouvert et libre, leur faire des reproches, c'est impossible, parce que l'art consiste en cela. C'est quand même l'attitude spirituelle et artistique et ce qu'ils en font qui compte, et je m'en fiche si c'est Villeglé qui a commencé à faire des Dé-coll/ages. Je n'ai pas parlé de l'objet du Dé-coll/age que Vostell fait aussi mais je parle du principe qui



dépasse celui du collage. Je ne connais aucun tableau de Villeglé qui touche à ce problème. Excusez-moi.

*Yohanan Zarai* : Je trouve terrible que Vostell ait peint un objet de récupération. Il le montre et écrit en dessous : Treblinka. C'est une insulte envers les gens qui étaient à Treblinka. Ensuite, ce sont les deux photos issues de l'ouvrage intitulé «Der gelbe Stern» qui sont montrées sur des téléviseurs, à la Nam June Paik. C'est honteux. Pour cela je dis que c'est un mystificateur et un imposteur.

*Charles Szymkowicz* : Quand je disais que Beuys était un imposteur, ce n'est pas parce qu'il aurait refait du Villeglé ou du Rottela. C'est un imposteur de façon intrinsèque. Je dirais même une chose plus grave, c'est que dans ce que fait Beuys on trouve les pigments d'un art - qui n'en est pas un - ou de quelque chose, qui est typiquement nazi.

*Jacques Rozenberg* : Une question encore à Monsieur Merkert. Nous assistons à une discussion entre artistes, peintres, critiques... Je voudrais savoir ce que Beuys peut avoir apporté au peuple allemand ? Est-ce que le peuple allemand est sensible à la peinture de Beuys ? S'il n'y est pas sensible, il ne sert à rien que Beuys ait cassé l'art.

*Daniel Van der Gucht* : On rentre dans une autre problématique qui est celle de l'art contemporain.

*Charles Szymkowicz* : Dans tous les musées allemands d'art moderne, il y a certainement trois ou quatre immenses salles qui sont entièrement consacrées à Beuys.

*Jörn Merkert* : 180.000 visiteurs ont vu, en 1987, la première grande rétrospective de l'œuvre de Beuys réalisée après sa mort. Le public n'était pas là pour éprouver une sensation mais pour chercher quelque chose. En Allemagne, surtout parmi ceux de ma génération, on cherche toujours des réponses.

*Daniel Weyssow* : Il faut essayer de saisir aussi que ces œuvres majeures que sont celles de Beuys et de Vostell ne servaient évidemment pas à rendre la voix et la parole aux victimes. Il s'agissait là pour eux de mettre en place des procédés, des processus, relevant véritablement de l'électrochoc et qui soient destinés au public lui-même. Dans un pays dévasté et complètement perdu en raison de son propre passé, il était nécessaire de réveiller les consciences, de chercher à marquer les visiteurs suffisamment fort pour qu'ils s'interrogent à la fois sur leur propre passé et sur leur destin à venir. Je crois que ce sont là des œuvres majeures. Beuys n'a pas fait que ce que vous avez vu, et Vostell non plus. Ils ont fait des tas d'autres choses, dans des registres bien différents. Ils ont provoqué les gens pour qu'ils s'interrogent sur leurs propre comportement et devenir. Ces œuvres servaient en définitive de miroir, elles renvoyaient à des comportements et à des processus internes, au vécu et aux sentiments des visiteurs. Ces œuvres ont un but essentiellement thérapeutique et sont très engagées socialement de ce point de vue.



Matinée du 12 décembre 1997  
*Morning of the 12<sup>th</sup> december 1997*

Témoins et héritiers :  
Transmettre par l'art  
*Witnesses and Legacy :*  
*Transmitting through Art*

Président de séance / *President of the session :*  
Ward ADRIAENS,  
Directeur du Joods Museum van Deportatie en Verzet



STEPHEN C. FEINSTEIN,  
*University of Wisconsin-River Falls*  
 Acting Director, Center for Holocaust and  
 Genocide Studies, University of Minnesota  
 (U.S.A.)

## Constructing an Exhibition : The Case of *Witness and Legacy* :

In early 1994, the Minnesota Museum of American Art in Saint Paul, Minnesota, decided to arrange a commemorative art exhibition dedicated to the theme of the Holocaust. The inspiration was due partially to the local success of the *Anne Frank in the World* traveling exhibition sponsored by the Anne Frank Foundation of Amsterdam, and interest in commemorating both the end of World War II and the Liberation of the camps in 1945. At first, some single artist shows were considered. However, the curatorial staff decided to do a multi-artist exhibition in various media dedicated to the theme of the Holocaust. In the end, the decision was to divide the artists into three classifications : survivors (those who had been in camps or whose lives had been disrupted in Europe by the

Nazi regime), the second generation, and empathizers, those without direct connection to the Holocaust. Two other concepts were introduced as well : first, that the show be made up of «American» artists, as the charge of the Museum was to display American art. «American» came to mean those living now in the United States. Secondly, the curatorial staff expressed extreme interest in going beyond painting, photography and sculpture with the addition of several room installations, as such conceptual spaces were felt to create a sense of «presence and absence» necessary for creating an aesthetic sensitivity for telling the story of the Holocaust. At the same time, the emphasis was upon aesthetics rather than creating a small version of a «Holocaust museum» based on historical representation.

In conceiving the exhibition, the curatorial staff was very much aware of the problems of representing the Holocaust visually. As plans for the exhibition developed, curators became aware of two other large shows. The first, which opened in November, 1994 was the *Burnt Whole* exhibit at the Washington project for the Arts, curated by Karen Holzman. The second, *After Auschwitz*, curated by Monica Bohm-Duchen, opened at Royal Festival Hall and the Imperial War Museum in early 1995. Both of these exhibits had a certain advantage over *Witness and Legacy* in that they were international in scope. The latter, for example, included artists like Christian Boltanski, Anselm Kiefer, R.B. Kitaj, Magdalena Abakanowicz, Shimon Attie, and others from Europe as well as North America. The former show, while also international, dealt with other forms of violence and questions of persecution of homosexuals and thus may be said to have approached the Holocaust with a small «h.» Both of these exhibitions expanded the possibilities of how art can be a tool in evoking memory and teaching about the Holocaust.

Among the issues which the Minnesota Museum of Art staff discussed was the warning of Rico LeBrun. The American painter Leonard Baskin, LeBrun's colleague and friend, described his approach to the subject as confronting «the mind-curdling reality of the least human of human endeavors, and in paintings and drawings of dissolution, dismemberment and incineration

he is saying, all is not vanity, all is horror.»<sup>1</sup> In back of this, of course, was Adorno's famous and often misinterpreted comment about «no poetry after Auschwitz.» But Adorno also announced that «What recommends itself, then, is the idea that art may be the only remaining medium of truth in an age of incomprehensible terror and suffering.»<sup>2</sup> Another important warning came from Elie Wiesel who warned about the possibility that «merchants of images and the brokers of language would set themselves up to speak for the victims.»<sup>3</sup> *The New York Times* editorial writer, Frank Rich, also provided some insight when he noted that the numerous Holocaust memorials in Europe and the United States share one common trait : impermanence.<sup>4</sup> Historian Raul Hilberg has gone even further and has described much of the memorial architecture as «kitsch» or «done without taste, without awareness.»<sup>5</sup> While these last statements deal with memorials, the issues of permanence and impermanence were important to raise, as a traveling art exhibition has a finite life in one spot, thus imposing the need for potential viewers to see the show in a given time frame and for educators to use it for only a limited time period.

The Holocaust, as *Witness and Legacy* tries to demonstrate, need not necessarily produce a type of artistic response connected with overt horror. Horror is a familiar subject in art. Medieval and Renaissance artists portrayed the grim face of the Black Death and a landscape of horror caused by war.

<sup>1</sup> Leonard Baskin, *Iconologia*. (London. Harcourt, Brace and Jovanovich. 1988), p. 23.

<sup>2</sup> Theodor Adorno, *Aesthetic Theory* (London and New York, Routledge and Kegan Paul, 1984), p. 27.

<sup>3</sup> Elie Wiesel, «Art and the Holocaust: Trivializing Memory,» in *The New York Times*, Sunday, June 11, 1989 Section 2, p. 1 (continues on pp. 38 and 40).

<sup>4</sup> Frank Rich, «The Holocaust Boom,» in *The New York Times*, April 7, 1994, p. A15.

<sup>5</sup> Raul Hilberg, «Conscience from Burlington,» *Hadassah Magazine*, August/September, 1991, p. 23.

Grunwald's «Isenheim Altarpiece», a masterpiece of the Northern Renaissance, has been referred to by many artists as «a Holocaust work of art» in the way it depicts the horror of the crucifixion of Jesus. Goya depicted massacres of civilians and atrocities of war. World War I provided an impetus for artists to become involved in burning political questions which continues to the present, as witnessed by underground art exhibitions in Sarajevo during the recent siege, and the power of photography in depicting genocidal events in Rwanda and Burundi.

«Witness and Legacy» examines a spectrum of Holocaust-related art produced by some American artists during the last thirty years. The mediums include painting, sculpture, photography, graphic designs, needlepoint and multi-media installation art. The wide variety of work that has been produced is exceptional in scope, but untested in thematic presentation. In addition to division by medium, *Witness and Legacy* deals with what might be called «different generations» of the Holocaust - artists from different backgrounds who bring to the subject their unique perspectives because of their relationship to the event.

One of the main curatorial questions beyond divisions into generations of artists dealing with the Shoah was the question of what constituted «Holocaust» art. The question was resolved by seeking works which contained some narrative or symbols that guided the viewer to understand that the work was about the destruction of Jews, but not necessarily other acts of violence, even genocide, in the contemporary world. «Narrative» was interpreted to mean title, even if the work was abstract, use of Holocaust symbols (the familiar images of the camps, barbed wire, trains, numbers, etc.), creation of dialogue between artist and viewer about the subject and corollary issues, post-Holocaust theological ques-

tions about the presence and absence of God as well as potential linkages to other issues of violence without diluting the Jewish aspect of the artistic representation. Artists representing the Roma and Sinti communities were sought as a means of telling the story of the Gypsies, but only the name of Austrian painter Karl Stojka surfaced. A very important curatorial question was to include several, and in the end, five room installations.

In dealing with individual artists whose work was being considered, other questions came to the fore. For example, some artists did not want a large series of their work broken down to two or three paintings for display in this exhibition. Some works, such as large sewn tapestries by the Boston artist, Judith Liberman, were too large to hang in the allocated spaces. Other artists, like the Pittsburgh-based Bruce Carter, whose linoleum cuts dealing with the history of Warsaw Jews are exquisite, had recently been the subject of a single-artist show at another local gallery. It was thus difficult to include him for a second show so soon after his own exhibition. Size was also a factor for some paintings. A large and important triptych by Jerome Witkin, *The Butcher's Helper*, was too large for the gallery in height. Another triptych by Harel Kedem, *Neverland*, has a fourth panel eighteen feet long on the floor, for which there was no space, and was hence excluded.

One third of the artists represented are Holocaust survivors themselves who have worked as professional artists. Children of survivors, sometimes called «the second generation,» make up the second group. The third group are artists, Jewish or non-Jewish, not directly connected with the Holocaust, who have developed a sensitivity toward the subject because of their humanitarianism, empathy and attempt to



understand the event and convey it to others through art.

Survivors share a special vision of having been victims during the Holocaust. Non survivors cannot claim the same vision. Survivors possess memories which others can comprehend only in indirect ways. In the eyes of some critics and curators, the only «authentic» Holocaust art may be said to be the art of survivors. Artists like Judith Goldstein, Samuel Bak, Kitty Klaidman, Alice Lok Cahana and Nettie Vanderpol experienced the terror of the ghettos and death camps. Their art is somewhere between visual memoir and metaphoric memory.

Sometimes art is created as a coping mechanism. Nettie Vanderpol's art, by her own admission, is a coping mechanism to attempt to diffuse the trauma of being a victim that survived Terezin but also the uncertainty of an early 1945 exchange of camp inmates for German prisoners of war via Switzerland. Judith Goldstein's collages attempt to recall the trauma of her childhood in Vilna and survival in Stutthof concentration camp. She suggests that many of her paintings are naive because they represent a return to a childhood vision of the terror she endured.

Questions of aesthetics may exist, creating a tension between memory and witnessing versus a purely artistic approach to the subject. Edith Altman, Gabrielle Rossmer and Gerda Meyer Bernstein fall into a category between survivors and second generation artists. Coming to the United States as children just before the war, they escaped extended ghettoization and horrors of the camps, but carry with them some of the burdens of survivors and certainly part of the trauma of their parents' victimization and near destruction. They are not obsessed with creating art about the Shoah, but working with this question has opened other

avenues of inquiry in their creativity, especially the concept voiced by the philosopher Emil Fackenheim, *Tikkun Olam*, or «a repair of the world»

For many members of the second generation, art and literature are mediums for expressing their special relationship to the Holocaust and to their parents. The second generation does not have a direct memory of ghettos and death camps. But they may carry the memory and burdens of their parents' trauma, conveyed directly or indirectly. After the camps were liberated, many survivors made new lives for themselves in Israel, Western Europe or the United States. Some bore no outward traces of their dehumanization. Others suffered a great deal in a way that was conveyed directly or indirectly to their children. Some things could not disappear: numbers tattooed on parents' forearms, screams in the night, the absence of grandparents, uncles, aunts and other family members, and dark shadows in a family past that would not be talked about.

For the second generation, art provided an appropriate entry for questions of memory, absence, presence and identity. The visual representations of the second generation mark the continued impact of the terrible period of the Holocaust on a generation that did not directly experience it. These are children who cannot conceive of their existence without the vast imprint of the Holocaust upon it. In *Witness and Legacy*, Joyce Lyon, Pier Marton, Gabrielle Rossmer, Art Spiegelman, Deborah Teicholz and Mindy Weisel are representative of this group. Their mediums of expression represent the breadth of the art: painting, photography, video, installation art and the comic strip.

Artists who were not directly involved with the Holocaust have also attempted to enter the subject. This is probably the most difficult road. The stimulus may be some knowl-

edge about the Holocaust itself or analogies made between the Holocaust and contemporary events which demand an emotional or political response in art. Artists may be Jews or non-Jews. This «outsider» generation (sometimes called «empathizers») has important ethical boundaries to consider when approaching the subject. The art of this group cannot be «memory,» for they did not experience the event itself. It may be an interpretation (derived from a sense of vulnerability as a Jew or artist), a historical narrative, reflections on place, absence and presence, or a Proustian-like stimulus of a book, photograph, film, confrontation with a survivor, neo-Nazi, or simply a confrontation with the impenetrability of the subject. Another important question that often materializes in this form of representation is authenticity of image. At what point does an artistic image, based on a photo representation, become a cliché? And is manipulation of historical photo images really creation, or something problematic?

### THE SURVIVOR ARTIST :

Among the survivor artists in *Witness and Legacy*, Samuel Bak is probably the strongest painter. A survivor from the Vilna Ghetto, his art began as abstract expressionism, with some similarities to Rothko's

altar-like works. By the 1970s, however, Bak was working in surrealist landscapes with both a Renaissance pallet and Magritte-like irony in most of his works. However, the major focus was not a flippant humor, rather a serious attempt to deal with his survival mixed with Jewish themes so as to form a *midrash*, or commentary. His work may be likened to an attempt to heal the world (*Tikkum Olam* in Hebrew) or reflect the deep tragedy of the powerlessness of ghetto existence. In his still-life scenes, the objects are dysfunctional. In other paintings, angels, often bearers of Biblical prophecy and rescue, have leather wings which seem not to work, or are themselves in chains. Many of his works refer to the obliteration of the Ten Commandments, which asks profound questions about the presence or absence of God during the Holocaust, and whether mankind, and Judaism in particular, can reconstruct itself after Auschwitz. (Fig. 1) The layers of destruction that Bak paints are set against beautiful landscape backgrounds and calm skies, references to the isolation of the victims and perhaps the complacency of the world of the onlookers.

Judith Goldstein is also a survivor of the Vilna Ghetto and Stutthof and Buchenwald concentration camps. Goldstein's art possesses a naive style based on collage which,



Fig. 1 : Samuel Bak, *Untitled Triptych*, 1978, Oil in Linen, 63x144 inches

when related to the theme of the Holocaust, is sometimes disarming to the viewer as the power of the subject is in some conflict with the apparent lightness of the medium. Goldstein's works are her memories from childhood as she constantly reflects back on her period of captivity. *Vilna Ghetto* is her strongest work (Fig. 2), based on symbols in a ring Goldstein's father made in the

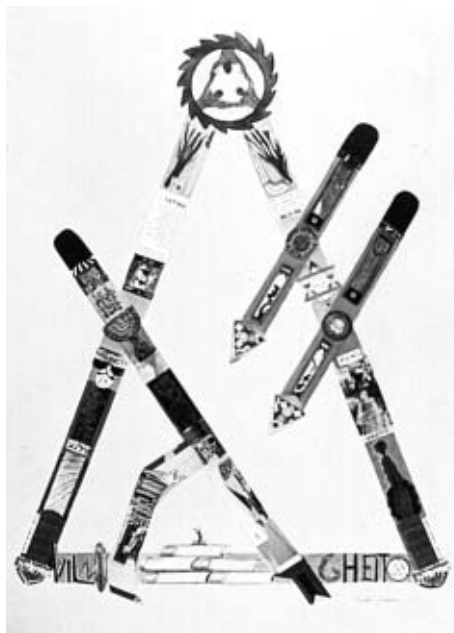


Fig. 2 : Judith Goldstein, *Vilna Ghetto*, 1944, Collage, 51x30 inches

ghetto from a silver coin. She managed to keep it despite searches that necessitated giving up every other possession as she went through Stutthof and Buchenwald. The collage utilizes the Hebrew letters «Vov» and «Gimmel,» the abbreviation for the Vilna Ghetto, as a title for a triangle which incorporates symbols of oppression and dehumanization with a few elements of hope. *Vilna Ghetto* also contains references to the musical life of the ghetto and to Goldstein's memories of the choir conductor, Dumashkin, who was later killed. It is this attention to small details that often sepa-

rates the visual narrative of survivors from others who attempt to depict the Holocaust.

Nettie Schwartz Vanderpol was born in Amsterdam and was thirteen years old when Nazi Germany invaded the Netherlands. She was a classmate of Anne Frank, whose *Diary* is one of the most celebrated works of modern literature. In 1943, Vanderpol and her family were deported to Westerbork concentration camp and then Terezin, north of Prague. Nettie was placed on several deportation trains for Auschwitz, only to be removed at the last minute. In February, 1945 she and a group of fellow inmates from Terezin were sent to Switzerland as an exchange for German prisoners of war, the only such exchange of the war.

Vanderpol started doing needlepoint in 1984 and it became a vehicle for dealing with her emotions and «guilt of survival,» a form of therapy. Her work represents an abstract needlepoint type of art with a collective title for her work, «Every stitch a memory.» Each work deals with various «textures of grief,» as she describes it, and is both art for viewing and therapy for the artist. A work like *Terezin* (Fig. 3) contains direct Holocaust imagery, such as the Star of David with the word «Jood» in Dutch, barbed wire, concentration camp numbers, vignettes of flowers that grew near the perimeter fence at Terezin, and train tracks. One work, «*All the kings horses and all the king's men*,» is a needlepoint design that includes a broken

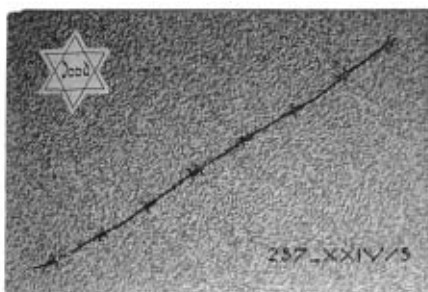


Fig. 3 : Nettie Vanderpol, *Terezin*, 1986, Needlepoint, 15x22 inches

mirror, a testimony to the broken life of her mother, who later was a victim of Alzheimer's disease but still remembered the camps. The broken mirror is also a metaphor for her own broken life.

Vanderpol's medium, needlepoint, is unique and is often difficult for the art critic to approach. Her focus within the medium is abstraction, and her works have been compared to some of the chromaticists of the abstract expressionist movement of the post-1945 period. Each work contains very quiet and controlled symbols, and perhaps an inner rage. Powerful textures of the yarn itself are woven into evocative designs. One cannot go away from Vanderpol's work without the feeling of having witnessed a vast disturbance, which may be Holocaust-specific in most works, but also universal expressions of grief. As a medium, it is also one specifically feminine, and in this case raised to the level of higher contemporary art form.

During the Holocaust, Kitty Klaidman was a hidden child. She was protected at first by Christian neighbors, who were farmers. The Klaidmans lived for two years in an attic space of the farmhouse. Klaidman's visual memory of her youth, therefore, is heavily involved in recalling horrible and long peri-

ods of anxiety. *Hidden Memories* (Fig. 4) is a series of paintings that focus on these attic spaces, carry with them some ominous overtones, but also a sense of abstraction which can produce a non-Holocaust interpretation emphasizing painterly aspects of the works. *Childhood Revisited* is a mixed media series primarily using photocopy-generated reproductions on burlap, that peers at the past as if through shaded and aged photographs. These are her personal reflections of a difficult, yet redemptive period of her own life.

One work by Alice Lok Cahana, a survivor from Hungary now living in Houston, was added to the exhibition in 1997. Cahana, a survivor of Auschwitz, is an expressionist painter whose works integrate, as collage, elements of her own history as well as some well-known narrative photographs. Of particular interest are family photographs and official documents which she weaves into her strong brush strokes, which come to symbolize the darkness of Auschwitz. Cahana's other works frequently are commemorative to the rescue work of Raoul Wallenberg, a story with which Cahana became familiar during her recovery in Sweden. Her painting, *Selection: Abraham and Sarah*, suggests the terror of that particular event for all who passed through the gates of Birkenau.

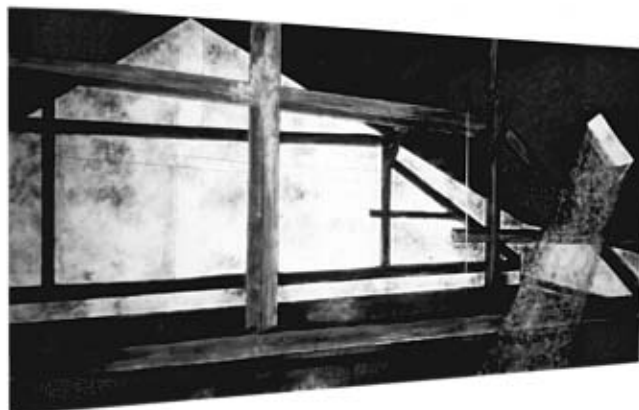


Fig. 4 : Kitty Klaidman, *Hidden Memories : Attic in Sastin*, Acrylic on paper, 60x120 inches

## THE SECOND GENERATION ARTIST :

*Witness and Legacy* contains the work of five artists who represent the second generation. Debbie Teicholtz's medium is photography and photo reliefs, highly affected by use of destructive techniques of annulled images, charred wood and color tinting. Her main series, *A Prayer by the Wall*, contains strong points of reference to the Holocaust, but not in a literal manner. The evocation of images of train tracks, plowed earth, cut trees (Fig. 5) targets and a sensitive reflection on decaying landscapes was inspired by the memory of the Holocaust, on one hand, and experiences in Israel. Teicholtz's identity is strongly influenced

by the memory of displacement and being of the second generation : «My identity was greatly influenced by a past from which I am once removed. My art bears witness to this feeling of displacement, of living in a time warp, where a flashback to the Holocaust takes place simultaneously with events of today.»<sup>6</sup> The non-specific aspects of place suggest the difficulty of memory in identifying places of mass murder. Is this perhaps an allusion to the ethical question about how to commemorate memory in the concentration camps ? Should they be left to rot and return to the earth, or should they be preserved in a fashion that might become mini-amusement parks ? Teicholtz's strongest painting is an orange-tinted triptych show-



Fig. 5 : Debbie Teicholtz, *Untitled*, from *A Prayer by the Wall*, 35x94 inches

ing a woodpile. While it was photographed in Israel, the immediate sense by the viewer is that it is a mound of dead bodies. This is not a trick, but a sense of how the artist herself views commonplace sites.

Conceptually similar to the photographs of Teicholtz is the work of Joyce Lyon, a Minneapolis artist whose father is a Holocaust survivor from Rzeszow, Poland. Lyon's situation of a member of the second generation led her to inquiry about relatives who disappeared, about literature and testimony about the Holocaust and ulti-

mately to her own expression, *Conversations with Rzeszow : A Dialogue exploring different kinds of knowing*. *Conversations* is based on a series of paintings that were also transformed into a book of the same title. It is, as Lyon points out, «a dialogue between what is familiar to me... and experiences that I do not - and cannot - know first hand.»<sup>7</sup> The artistic aspect of *Conversations* juxtaposes paintings around Rzeszow, including scenes of mass graves in the Glogow Woods, with remarkably similar landscapes from Minnesota and New York.

<sup>6</sup>Paul Kresh, «Photograph Exhibit Evokes Memories of the Holocaust,» in *The Jewish Weeks, Inc.* (New York), May 10-16, 1991, p. 38.

<sup>7</sup>Joyce Lyon. *Conversations with Rzeszow*, (Minneapolis. Artist's own production in limited edition, 1994) page 2.



The message is clear, and suggestive of the terrible burden that memory imposes : landscape, in this case, becomes a metaphor for tragic events, hidden dreams and hopes that were never realized by victims. A bird sanctuary, woods near Tofte, Minnesota or the remains of a razed hotel from a New York resort have a magical potency of evoking images of isolation and death in Poland's camps and forests. Just as Teicholz's enigmatic photographs of railroad tracks convey a powerful sense of tragedy, so too do Lyon's paintings suggest that the Holocaust's landscape was very much like places we know and enjoy. But Lyon, using a quote from Primo Levi's poem, *Pliny*, urges the viewer to examine «at close hand that dark cloud... and find the source of this strange light.»<sup>8</sup>

Mindy Weisel, an abstract artist, has noted that she struggled for recognition from her parents, who seemed to have established a psychic and real distance from her during childhood, a function of their own problems of survival and loss.<sup>9</sup> Art for Weisel has become a method of coping with the emotions she inherited from her parents' survival. Weisel's works have a spiritual feel to them, especially with color choice : strong blacks, blues and aquamarine colors prevail in most of her works, often with yellowish/tan backgrounds or intrusions. Symbols abound, be they concentration camp numbers, Hebrew words, or visual references. Above all, Weisel's art can be appreciated on a purely aesthetic level as abstraction, and the Holocaust-related symbols may evade the inattentive viewer. In *The Drowned and the Saved* (Fig. 6), the title an allusion to Primo Levi's last written work, Weisel has brought together an abstract image in blues and greys juxtaposed to a suitcase which is



Fig. 6 : Mindy Weisel, *The Drowned and the saved*, 1994, Oil on canvas with suitcase, 66x78 inches

placed on the floor in front. On the suitcase is the Hebrew word «Shema» (Listen) as well as her father's camp number. In addition, hidden within a small abstract scene about the size of a postage stamp, is the Hebrew text of the «tefillat ha-derek», the prayer for Jewish travelers, which, if understood by the viewer, suggests the inability of the victims to comprehend their fate during «resettlement.»

Art Spiegelman was the product of a thoroughly American environment of the late 1950s and 1960s, dominated by his interest in comic books and the untold story of his parents' survival. His mother, Anja, committed suicide in 1968. Subsequently, Spiegelman's father, Vladek, burned Anja's diaries. The loss of his mother as well as Anja's story was the stimulus for research-

<sup>8</sup> Lyon includes the text of Primo Levi's poem, "Pliny", in Primo Levi, *Collected Poems* (Lodnon, Faber and Faber, 1988), p. 33.

<sup>9</sup> For an extended discussion of Weisel's background with longer personal statements, see Vivian Alpert Thompson, *A Mission in Art* (Macon, Ga. Mercer University Press, 1988), pp. 94-95.

ing the true story of his parents involvement in the Holocaust. The result was more than forty hours of audio taping with Vladek Spiegelman, substantial technical and artistic research, and the translating of that story into *Maus*.

Is *Maus* art ? The art critic Adam Gopnik has tried to answer this interesting question :

If you ask educated people to tell you everything they know about the history and psychology of cartooning, they will probably offer something like this : cartoons (taking caricature, political cartooning, and comic strips all together as a single form) are a relic of the infancy of art, one of the earliest forms of visual communication (and therefore, by implication, especially well-suited to children) ; they are naturally funny and popular ; and their gift is above all for the diminutive.<sup>10</sup>

Spiegelman has indicated he enjoyed putting together the literary text more than the artistic drawing, as the minimalization of text is a prime concern in cartoon art. Nevertheless, it is hard to imagine the literary aspect of this work without the visual.<sup>11</sup> During 1997, an installation of Spiegelman's original drawings, scheduled for Berne, Switzerland, ran into trouble in a search for sponsors, as it was viewed as one more American provocation in the context of Swiss neutrality and banking during the Holocaust. The exhibition was «saved» with the help of American Ambassador to Switzerland, Madelaine Kunin, who found her own mother's name on a published list of inactive Swiss banking accounts.

## EMPATHIZERS :

In *Witness and Legacy*, nine artists are represented who have no direct connection with the event. Mauricio Lasansky, a native of Argentina and now Professor Emeritus at the *University of Iowa*, produced *The Nazi Drawings* during the mid-1960s. In *Witness and Legacy*, three of the series *Kaddish*, which represents an ongoing digression into the dignity, self-destructiveness and suffering of mankind, were displayed. Larry Rivers has done occasional paintings as responses to reading Primo Levi and seeing Nazi photographs of Jews awaiting selection at Auschwitz-Birkenau. Several paintings were done as commissions. Two of Rivers' works, *Erasing the Past I and II*, deal with problems of memory, both of victims and the museum audience. His portrait of Primo Levi, *Witness Drawing*, is one of several he created to memorialize Levi after his death. This portrait seems to capture to some degree Levi's anguish over how to tell the story of Auschwitz.

Jerome Witkin's *The Beating Station-Berlin*, 1933 is a narrative work that focuses, with a metaphoric realism, on the brutality of Nazism. This violence was not invisible, as the beatings and the rape of a Jewish woman on the streets of Berlin suggest. Witkin implicitly brings the viewer to contemplate religious issues connected with the Holocaust, as the title, bearing within it the word «station,» can refer to a deportation point and the stations of the cross in the passion of Jesus.

Critics, in reviewing shows of art about the Holocaust, have sometimes inquired about absence of perpetrators. This was an important conceptual problem for which we found an answer in the work of Arnold Trachtman. Utilizing a disjointed technique which may

<sup>10</sup> Adam Gopnik, "Comics and Catastrophe," *The New Republic*, June 22, 1987.

<sup>11</sup> Art Spiegelman, Lecture at Macalester College, Saint Paul, Minnesota, Sunday, October 5, 1997.



be compared with montage in film making, Trachtman depicts historical events, such as Neville Chamberlain's «peace in our time» speech after the October, 1938 Munich Agreement and the consequences - the production of mounds of bodies and material debris from the victims. Or pop-art like paintings about the complicity of German industry, I.G. Farben and Krupp, in building the death camps and using slave labor as the basis for their profits.

Jeffrey Wolin, a professor at Indiana University, has developed a unique photographic approach to the Holocaust. Wolin completed recently a Guggenheim Fellowship that involved photographing and videotaping accounts of Holocaust survivors. His photographs show survivors as they look today, for the most part in safe and apparently «normal» physical environments of their homes or work. However, the menacing past experiences, traumas and suffering, plus the persistence of memory, is imposed on the photograph by a textual narration of the subject's history. The stories are intimate and recall the absolute horror of their humiliation, near destruction, and survival.

Marlene Miller and Shirley Samberg provide two varying approaches to Holocaust-related sculpture. Miller created sculpture from papier-mache and other materials which is reminiscent of medieval tableaux. She worked in puppet theaters and the fascination of such creativity provided her with an inroad to sculpture about the Holocaust. In addition, while seeing Claude Lanzmann's documentary film *Shoah*, she was struck by the testimony which indicated that the S.S. guards forced inmates to call the dead bodies «figuren» or «puppets.» *Schlafwagen: Who Will Say Kaddish For Them?* is a meditation on the absence of honor for the dead during the Holocaust, and a sardonic interpretation of a sleeping car from the German

«schlafwagen.» This sculptural piece is also loaded with the debris produced by the death camps: shoes, photographs, religious objects and aspects of bodies themselves. The pedestal for the representation of destruction includes scenes of Jewish heroism from the Warsaw Ghetto uprising, including photos from the Stroop Report. This work, above all others in the show, tested the question of limits of representation. Some of the other artists had significant problems with the grotesque aspect of Miller's representation and its cliché-like aspect. Survivors who viewed the exhibition, on the other hand, saw this as a legitimate representation which came close to solving the problem of representation. Shirley Samberg's *Wrappings* had a more tenuous relationship to the Holocaust and spoke more to general issues of violence.

Robert Barancik and Susan Erony take two radically different approaches to the Holocaust theme. Barancik produced two small books of folded messages entitled «*Kvittel Shoah*». Each work contains six original cards which are made as collages and hand-painted works in colorful gouache. The inner spaces of each card contain meditations about the Holocaust. These works derive a great amount of their content from Biblical imagery, both Jewish and Christian. But the main focus is Jewish absence and the deep intergenerational effect on all Jews as potential victims: «Jewish bones leach unseen into the hard old world soil. Crematoria smoke vanishes into the blue lungs of empty sky....» reads one of the messages.

Erony, based in Boston, is involved in a large project about the Holocaust based on her sense of responsibility as a Jewish artist to retell the story visually. Her specific focus is the technological aspects of modern barbarism, dehumanization, and statements against genocide and its recent variant, «ethnic cleansing.» Additional works in the

series deal with destroyed Jewish communities - Lodz, Prague and others. Some of the materials are photographic, while others are in some respects relics of the Jews themselves. Erony's visit to Lodz, Poland in 1989 came after a fire at the only synagogue there. Burned prayer books were being thrown away. She took them and integrated the charred remains into several works as memorials to the victims. Erony is sensitive to certain limits of politically-oriented art. The work must always be art and avoid trivialization.

### INSTALLATION SPACES :

In *Witness and Legacy*, there was a conscious decision to include five installation spaces. From the point of view of Holocaust-related art, installations, as a mixed form of sculpture, painting, film and graphic elements are a means of «telling the story» of the Holocaust in both metaphorical and a semi-historical context. At the same time, the installation can provide a sense of setting for the drama of the Holocaust by creating an environment which evokes certain elements of the event or its memory and contemporary effects. Artists trying to develop a sensitivity toward the Holocaust as a subject for art inevitably are drawn to the power of photography, and images which recall the debris of human suffering which can be seen in the Auschwitz and other camp museums : mounds of women's hair, artificial limbs, children's clothing and toys, eyeglasses, shoes and other remains of what were human beings. Installations also tend to be historical in their methods and use of artifacts. Photographs, vitrines, images of a horrible past can all be arranged in a way that is both artistic and pedagogical. The result may be a disquieting revelation for the viewer. An installation can also be more than an art

work that is to be viewed. During 1994, the installation format became the basis for an exhibition of artworks from Sarajevo, «Witnesses of Existence» which, when exhibited in the New York Kunsthalle, became an installation within an installation of sorts because of the dilapidated condition of the exhibition space.<sup>12</sup>

Including five installations also provided many technical problems for the exhibition, once it began to travel. The five installation spaces necessitated larger floor plans, construction of walls and increased costs for the show. Nevertheless, the investment in such spaces resulted in a very strong enhancement of the power of the two-dimensional and sculptural works, and may be said to have created a dialogue between all of the representational works. If anything came out of *Witness and Legacy*, it was the recognition that a multi-artist and multi-media exhibit created a specific power which single-artist shows often do not possess.

Gabrielle Rossmers came to America just before the outbreak of World War II. While she and her immediate family escaped from Bamberg, Germany, her grandparents did not. After a long struggle to obtain visas, they were «transferred to an old age home in the East,» where they perished. Rossmers was invited to return to Germany at the end of 1991 to install a sculptural ensemble that recalled her own family's emigration from Germany and the horrors of her grandparents' deportation and extermination. The exhibition took the title of *In Search of the Lost Object* and was installed in the Bamberg Museum which formerly had been the Judenhaus, the very place of the grandparents' house arrest.

Rossmers's installation uses artifacts which the viewer can feel, touch and read. They are photo-copies of German passports and

<sup>12</sup> Jamey Gambrell, «Sarajevo: Art in Extremis» in *Art in America*, May, 1994, pp. 100-105.

identification marked with a «J,» documents on Aryanization of the family's business and property, and papers detailing the road away from Germany to America, including tickets and menus from the voyage on the S.S. President Harding. Ghost-like apparitions made of starched burlap and other materials appear amid the documents and family photographs. There are many objects, but the lost object is the one most dear which cannot be retrieved. They appear in a sense only as ghosts moving throughout the environment, alongside the viewer. Rossmer's individual loss becomes a tragic episode through the power of the installation, but also a metaphor for all displacement and similar suffering. What is most frightening is the conclusion that must be sensed that this is the story of a «normal» middle-class family that suddenly found itself torn apart.

Edith Altman's father was arrested in Altenberg, Germany and detained in Buchenwald in the days after Kristallnacht in November 1938. Eventually he was released and the family emigrated, after many desperate encounters, to Chicago. After an evolution through an academically-based art, Altman became a political artist, using installations as her form of fighting racism and prejudice. Altman's chief interest is in symbols and words, which she regards as having strong positive and negative attributes. An analysis of such words and symbols and their transformation from positive to negative and back again in an alchemist-like way, provides a way of understanding her art and aspects of contemporary history. The Nazis, for example, used all sorts of euphemisms to describe the killing of the Jews, the ultimate one being «Endlösung» or «final solution.» Other phrases and words like «Arbeit Macht Frei» created negative connotations to otherwise innocent words.

Altman sees her role as a priestess or shaman, with artistic powers to «reclaim» inverted symbols and words. The study of the Kabbala, with its focus on positive and negative attributes, white and black, forces of light and darkness, produces in her installation works a dialectic of words which cannot but impel the viewer to question his own values and prejudices. The Holocaust emerges as the greatest negative force. In a previous installation show *It was Beyond Human Imagination*, Altman asked questions about the working of the human mind and our learning processes, especially regarding definition of «the other» and victimization. The power of words is inescapable in Altman's works, as well as an understanding of how Hitler manipulated similar words as a language for genocide. Altman's healing power through art aims at deconstructing ominous symbols, like the black Swastika, and changing it back to a positive force by introducing powders and earth that neutralize its negative attributes and transform it into spiritual gold. Set against the strong color scheme of the Nazi flag, *Reclaiming the Symbol/The Art of Memory* (Fig. 7) is a powerful statement of the artist's ability to mend the world in the post-Holocaust era. Implicitly, it is the obligation of victims, like Altman herself, to take the leadership in this rebuilding process. Paradoxically, if the role of art is to heal, this installation poses legal problems if it would exhibited in Germany today, as it is



Fig.7 : Edith Altman, *Reclaiming the symbol, The art of Memory*, Installation, 26x24 feet.

forbidden there to show the swastika, even in an artistic work, although neo-Nazi groups often display it in street demonstrations without police intervention.

Gerda Meyer Bernstein came from Hagen, Germany to England in the 1939 children's special emigration at the age of 15. Later she came to Chicago. Meyer Bernstein has been involved with creation of politically charged installations. According to the artist, her work «is political because political events have shaped my life.» Art for the artist, however, is not merely political commentary or mourning. Installation art for Meyer Bernstein has become a way to effect non-violent change. She has done many works on the Holocaust, as this is a direct reflection on her own life and fate, as well as that of her father, who was also an artist. However, she has also created powerful statements about other forms of violence in the twentieth century. In her installations about the Holocaust such as *Block 11* (1989) *Volcano* (1993), *Aus der Asch* (1985-86), *Requiem* (1983) and *Homage of Raoul Wallenberg* (1972), the artist suggests a redemptive role for art by opening wounds and allowing for a healing process. Meyer Bernstein makes an important point of utilizing the Holocaust as a personal springboard for comprehending all later acts of violence. These events, however tragic they may be, are not a «Holocaust.»



Fig. 8 : Gerda Meyer Bernstein, *Shrine*, 1991, 144x300 inches, Floor Space

Meyer Bernstein's installation space for *Witness and Legacy* is *Shrine* (Fig. 8). As an art work, *Shrine* is an extended meditation on the meaning of Auschwitz and the people who ran it. The installation set in a darkened room with hay strewn on the floor that evokes the bleakness of the Auschwitz environment. Barbed wires line the walls, with photographs of the crematoria and appelpplatz behind the wire. This is the world which Elie Wiesel has called «The Kingdom of Night,» and the sense of that darkness is well understood in the darkness and silence of the installation.

The other side juxtaposes scenes of the crematoria with individual photos of Rudolph Höss, commandant at Auschwitz, who helped build the camp and run it during its first three years. Höss, who was tried in Poland after the war, came to represent the relative «normal» background of perpetrators. His father wanted him to be a priest but he often complained of the endlessness of religious ritual. Below a larger center photograph of a crematorium are three memorial candles, lit with bulbs. The overriding sense of death and hopelessness is barely relieved, except in the few photographic scenes of the outdoors. These do not necessarily suggest hope, but the other reality of deception, where the phrase «Arbeit Mach Frei» greeted inmates at the gates.

Pier Marton is a second generation artist who has wrestled with problems of his parents' survival and the impact of contemporary Anti-semitism. This led him to merge the medium of the video interview of children of survivors called «Say, I'm a Jew,» with projection as part of an installation entitled *JEW*, set in a cattle car (Fig. 9). Being a member of the second generation and experiencing European Anti-semitism by growing up in France in the 1950s and 1960s led Marton to the inability to openly express his Jewishness. Drawing from his



Fig. 9 : Pier Marton, *Jew*, Installation with video, 1985, Main Room, approx. 24 ft long, 13 ft. wide

own experience, Marton was obsessed with the question of how children of the second generation have coped with growing up in the atmosphere of Europe after World War II. While attending a convention of second generation survivors, Marton advertised for individuals willing to tell their own story before a camera of their European and Jewish identity experiences. Many volunteered. Marton edited bits and pieces of the video together to form an engaging artistic and psychological work. Marton's space was made to represent a blend of cattle-car, barracks and a mausoleum. As Marton has written, «memory can fuse separate locations in an inextricable blend.»<sup>13</sup> Within the installation area were seats where the video played continuously. Those attending the show were encouraged to write their responses on the walls of the entrance and box car itself, recalling the memory of how deportees did the same on their way to death camps.

Pearl Hirshfield is a Chicago-born installation artist whose life has been heavily involved in political and social issues and whose art reflects a necessity of involvement. Her installations have dealt with far-ranging subjects such as McCarthyism, feminist issues, abortion rights, police brutality, the Klu Klux Klan and cultural dif-

ferences. She often opts for theatrical presentations in installations utilizing disparate elements such as mirrors, sound systems, water fountains and texts of diaries recorded on audio tape. Her installation in this show, *Shadows of Auschwitz*, is an environment of memory with negative and positive spaces that recreates part of the road to death at Auschwitz. In this provocative work, viewers become victims as actual Auschwitz camp numbers reflect on their own images. The viewer enters a closed space marked «Eingang.» Immediately turning to the left, he sees an image of a Reichbahn deportation car. On the wall is a quote from Primo Levi: «Beyond the fence stand the lords of death, and not far away the train is waiting». As the viewer turns the corner, he is confronted with the reverse side of the deportation car, which is covered with mirrors inscribed with numbers of Auschwitz survivors. The viewer thus sees his own body covered with numbers, as if he is the victim. However, unlike Auschwitz, there is an escape, as the exit is really an exit.

*Witness and Legacy* marked one of many exhibitions which may be viewed as a beginning of the process of investigation of the Holocaust through contemporary art. In addition, the exhibition raises the greater question of whether or not it is possible to enter into the subject without trivializing the event and developing visual forms which are distortions. Just as Greek and Roman art developed its own symbols based on mythology, and Christian art its symbols related to the Passion of Jesus and the Biblical stories, so too is a common visual language emerging to describe the Holocaust. In this Holocaust imagery, there is a spectrum that runs from the realistic scenes of barbed wire, gas chambers, crematoria, children, mounds of bodies and

<sup>13</sup> Pier Marton, Letter to Stephen Feinstein, April 11, 1994.

relics to more abstract, metaphorical and allusive gestures.

As the twentieth century closes, there is more and more of a burden and an increasing urgency to tell the story. The generation of witnesses is passing. All that will be left is the legacy. In much of the documentation of the Holocaust, historical document and witnesses have dominated the discussion, and this should be the case. Throughout history, however, art has been a means of telling stories as well. Within the realm of art, the Holocaust era may just

be emerging. But in looking at all art that deals with the Holocaust, it is wise to remember the famous visual and written comment of the Belgian painter Magritte, who wrote that : «Ceci n'est pas une pipe» («This is not a pipe»), meaning it was a painting of a pipe, and not the real thing. The same thing must be remembered about all Holocaust-related art. It is not designed to tell the full story of the Shoah, but hopefully can produce a significant response in one small area so the viewer is moved to ask the important questions that can be more clearly verified by history and literature.

---

Note : All the photos reproduced with permission of artists through their participation in Witness and Legacy, and the Regis Foundation of Minneapolis.



MARTY J. KALB

*Professor Fine Arts,  
Ohio Wesleyan University  
(U.S.A.)*

## Drawings and Paintings after Holocaust Documentary. Photographs and contemporary photographs of Holocaust sites and artefacts

I wish to state at the outset that my work has a very clear and specific moral and political purpose. My intent is to portray in aesthetic terms some of the terrible realities of the Holocaust.

I want the emotional impact of my paintings and drawings to be intense. I want the viewer fully aware of the fact that these works are based on documentary photographs or images of contemporary Holocaust sites I have photographed. I hope that my work will elicit shock and horror when the images are recognized for what they are, and anger and sadness when the viewer comprehends that the awful things portrayed really happened to people. I want non-Jews to know that millions of Jewish men women and children were selected for murder only because they were Jews. Moreover, any

individual and any group can be victimized if bigotry is allowed to become state policy.

I have been working with Holocaust subject matter since the mid 80s. My involvement with this material came about gradually but there were forays into politically inspired subject matter in my past work.

During the turbulent years of the 1960's, while I was an undergraduate at Michigan State University and later a graduate student at Yale and the University of California, Berkeley, I was involved in political protests; but I made no effort to use my art work to promote any political or social objectives. The several politically inspired paintings and drawings I did produce were made for strictly personal reasons. They were influenced from diverse sources. I collected news



photos of the Vietnam war and made vague historical references to the work of Goya. The techniques I employed were a modified collaging of different images that created a collision of ideas ; not unlike the work of some surrealists like Dali and the Italian painter of Pittura Metafisica, Giorgio de Chirico. The work of Dada montage artist John Heartfield interested me as did Pop Abstract Expressionist, Robert Rauschenberg. And as a painting major at the University of California, Berkeley I was attracted to the rich painterly styles of what were called the «Bay Area Figure Painters» ; Bischoff, Diebenkorn and Park.

My interest in using political source material was no doubt encouraged by the dramatic nature of the times and the intensity of its impact on life at the Berkeley campus as well as my own left leaning political history. However, its visible presence in my work was temporary, skipping two decades before it was to return.

Throughout the 70's and the early 80's my work concentrated on figurative and landscape abstractions. I was making abstract work based on the inspiration of nature but created by «controlled» accidents. I was seeking a feeling of the grandness of broad skies, turbulent seas and light filled landscapes. I was hoping to present the viewer with what to me was a sense of the spirituality of both image and process. Satisfying as it was, and still is, for me to produce these works I sensed the need to respond to other areas of interest. In 1984 after reading Abba Eban's popular history of Jewish life and culture, «Heritage», two things happened. First I started reading other books about Jewish history and in particular about the Holocaust. Second, I informally started collecting photographs of Holocaust subject matter. At first this collecting was purely by chance. I would come across a provocative news photo or an interesting advertisement

for a book or art exhibit and I would clip it and put the image in a folder. I had no clear idea what I was going to do with these pictures I just felt it was necessary for me to save them. This random picture collecting and my interest in reading about Jewish history continued without a clear artistic focus until I was presented with a unique opportunity to create an artwork for an exhibition that encouraged experimentation.

Like many artists I am a saver. My studio is overflowing with books, magazines and art materials. I can't tell how or why, but I might need these things, so I save them. The garage behind my house was getting to be the same way. For a number of years I had been saving old doors, and screens and windows from different home improvement projects. They were stacked against the garage walls, or piled up on the rafters along with many different lengths of left over wood and other cast off. At times it was hard to get my truck into the garage due to this growing collection of junk materials. But then the opportunity to make something for this art exhibit came up. I decided that somehow I was going to make an artwork using these found materials. But in truth I did not know what it was going to be. I asked one of my students if he would help me for a few days. We cleared out my garage, put all the stuff I had saved on a trailer and brought it to the site of the show. As I began to assemble the doors windows, screens and various scraps of wood a large altar form began to take shape. I realized that I was making a traditional liturgical structure. As it grew, interesting contradictions began to appear between the stability of the classical triangular structure and the raw factualness of old wood and cast off doors and windows. The symbolism of doors and windows as passageways to other places was also provocative. The fact that the doors were closed and the windows blank and

the overall surface was alive with activity seemed poignant and symbolic. Once this relief sculpture was built it was obvious to me that the dynamic surface needed to be unified. I immediately thought of the photographs I had been saving. Among the first images I had collected was one from Eban's book. It is of dead bodies lying on the ground at Dachau. I made a copy of the photograph, and made a drawing from the copy. Then I made a slide of the drawing. This image was projected in two sections on the surface of the relief sculpture and painted in a very broad abstract manner. The effect was very strong but the work was not complete. What I created was a large form that echoed the shape of religious altars from Christian and Jewish traditions. On the surface was a painted abstract image of dead bodies. Rising from the bodies are lines and flame like elements suggesting both smoke and ascending spirits. But I sensed that what was missing was a more physical connection between the viewer and the abstract qualities of the work. To achieve this connection I placed a table in the front of the work, and covered it with ashes. The ashes of course made reference to the cremated remains of the millions of Jews and others murdered during the Holocaust. The work then had both a symbolic and a factual quality. It was finished. I titled the piece «Kaddish/Requiem». The title is a reference to two of the most important sacred occasions in Jewish and Christian religious life. Kaddish is a prayer offered at the burial of a loved one and at various other times of remembrance during the year, most notably at Rosh Hashonna and Yom Kippur. It is a prayer in praise of God offered by the bereaved in which no mention is made of the loss. It is believed that if at a time of such great sadness an individual can express gratitude and love for God then the one who has died has served God well. In the Catholic church a requiem is a special

mass said for the deceased. Though there are differences in these two religious rituals the final result sought is similar ; praise for the supreme being, peace for the deceased and comfort for the living. It became my intent as this work developed that it should memorialize those who died and remind the living of the tragic nature of Jewish and Christian victimization during the Holocaust. In addition to its first showing in a private gallery this piece has been exhibited in a Jewish center and public museums. The reaction to this artwork from both the general public and Holocaust survivors has been very strong and very positive.

Following the completion of «Kaddish/Requiem» I began a series of drawings to further explore how I might continue my involvement with Holocaust and Jewish content. In rapid succession I produced drawings from documentary photographs that I had culled from a diverse selection of materials about the Holocaust. Most of the sources I first encountered contained few illustrations. Those that did were very poorly produced. The pictures were frequently out of focus, lacking in contrast, cropped strangely, and obviously retouched. The problem of retouched photographs was especially apparent in sources from the Soviet Union and Eastern Europe. My graphic design background proved useful as I examined and questioned what I was seeing in these reproductions. Another problem was the fact that while some of the books I researched were in English many of my sources were published in languages I could not read. In every case I made an attempt to find someone who could translate the texts so that I could get basic information such as date, place and participants. But even when the text information was translated I found that it often was not very helpful. Many photographs were simply not identified or not identifiable.

We are all aware of the fact that the use of documentary information, has been the mainstay of Holocaust research. Much of this information tells us how Nazi power developed and its course of political and military action. But it leaves unaddressed the most vexing questions dealing with «why» human beings allowed the Holocaust to happen. In an effort to address the more complex «why ?» questions Holocaust research has broadened. All aspects of the Holocaust are now under the scrutiny of scholars from every discipline and every social and philosophical persuasion. Today a great variety of documentary Holocaust source materials have become more important as scholars, artists and lay-persons grapple with the moral and ethical challenges that a deeper understanding of the history of this period forces us to confront. And today as the existence of the Holocaust itself is challenged it is even more important to examine in the most comprehensive manner every aspect of this terrible period.

Visual and literary artists have responded to the Holocaust from its cruel beginnings. Often their work was descriptive. Many tried to make a record of the terrible things they witnessed. Others responded with intense emotional interpretations. And still others used their artistic skills for direct action in the form of publications and political pamphlets. Different speakers have addressed the diversity of this art. It is my privilege to discuss in more detail my own.

Making artwork.

To better understand how I was going to work with Holocaust documentary materials I decided that the first thing for me to do was to explore different creative options through a series of drawings. To keep track of them I gave them a generic name «Holocaust Series» and numbered them. Each work is also subtitled as to subject. I wanted to explore a number of drawing

techniques, materials and ways to deal with the problem of the degree of abstraction necessary to move the work away from its documentary source yet retain its graphic reality. It was my intent from the start of this work to have these images transcend their photo-journalistic roots. I want the viewer to react to the factual content in emotional terms consistent with traditional aesthetic experiences rather than see what I have created as reportage. But since I do want the informational content of some of the works to be very specific, I need to decide when factual detail should be precise and when the abstraction of forms will carry greater meaning than details. It is my view that when we have details we seek more facts ; thus the viewer or reader's attention is drawn to the specifics of an event before they are moved by a reaction to the content or the implications of the event. I also believe that in the visual arts focusing viewer attention on greater detail tends to lead the viewer to considerations of craft and the technical skills of the artist and secondly to the meaning of the imagery. By abstracting a work; by causing some things to be seen as having specific meaning and others to appear ambiguous; by giving the viewer an opportunity to imagine some of the details or create new connections of meaning between details they can participate in the creative experience i.e.; «complete the scene». I believe by using these approaches the artist can more readily engage the viewer's subjective self in the creative experience.

Another consideration is the use of seemingly unrelated details and or objects in the same context. This technique is common to much avant garde art of the twentieth century. It presents the viewer with competing thought paths that may or may not join in a sequential manner or a «logical» narrative, but when taken together these data form a cohesive impression.

Another concern is style. By this I mean the appearance of the image in relation to the artist's use of materials and methods of application. It is my feeling that with the type of material I have chosen to use the stylistic feel of the work needs to be considered in the same way I balance the degree of detail against abstraction. In practical terms this can mean that different stylistic approaches may be selected for different images. A result could be that to some viewers my work may look different from one work to the next. A benefit of today's pluralistic art world is that artists are more free to select the materials and methods most suited to a particular problem. I believe it is vital for me to find a style that best matches the content rather than fit the content to a given style. Since I am seeking a strong emotional reaction as the viewer's first response to my work it is necessary for me to use approaches and techniques that employ data, technical skill and a forceful style without any one of these elements overpowering another.

Using documentary photographs as a primary source for making art raises issues with regard to what some might call the truthfulness of the subject matter. It is a common and realistic assumption to believe that a documentary photograph is presenting facts in an objective manner with little or no editorializing. If I start with a documentary photograph as the source for an artwork, and I alter it in any way am I not creating a fiction? And does this distortion not create an untruth in the mind of the viewer? Am I also showing disrespect for the work of the photographer as well as those individuals who may be portrayed? It is important to note here that in all cases I am using reproductions of documentary photographs as my sources. I have never had the opportunity to use the actual «original» prints. Even when I have seen an «orig-

inal» I have made copies of it for later use as the source for a drawing or painting. This fact can have a very significant effect on the amount of information I have available. There have been numerous occasions when I have discovered different information by looking at different publications of the same photograph. And when I am making copies of originals it is inevitable that details and value contrasts are going to be affected.

A response to these concerns needs to first address whether or not documentary photographs are in fact uneditorialized. Are they truly without any subjective intentions? It is my contention that none of the documentary information I transform to my ends started out free of a political intention. The Nazis recorded their acts of terror and their machines of death to validate their effectiveness and superiority. The Partisans, Russians, British and Americans recorded the results of Nazi actions as evidence of Nazi venality and criminality. From the moment of its creation the documentary photograph can exist as evidence to support the cause of its creator and be used for public relations purposes by those who contracted for its creation. At a later point in its life the same photograph can be used as evidence and publicity for other causes. Clearly the truth in the photograph depends upon the interpretation given to it by its creator and then its user.

When considering the issue of truthfulness or objectivity in documentary photography we must remember that before it goes into the dark room [and today the computer] where all kinds of manipulation can and do take place; before it falls into the hands of the photographic editor the subject we see in the photograph has been selected by the photographer. The photographer is in the field and on assignment at the behest of some authority, or free lancing for personal, aesthetic or political reasons. What we

eventually see must be understood as the final product of a process that at every stage has people making choices regarding what to include and what to omit. All of these decisions are based on each individual's interpretation of what is useful or truthful. We cannot therefore treat any «documentary» photograph as completely value neutral. It must be seen, as is all evidence that purports to represent the truth of any situation, as only a part of an always complex situation. I should add, what every one who watches TV or reads the tabloids knows, through computer enhancement no still image or film is now safe from alteration. This fact complicates even further the issue of the truthfulness of images that appear to be documentary photographs or pictures and film sequences related to a specific source. It adds another dimension to the problem of defining and protecting original sources.

The viewer of my work has no difficulty recognizing the fact that I am using documentary sources as the subject for drawings and paintings. But it is obvious that I made these images. The materials I use are charcoal, graphite, chalk, paint and found objects. No one is going to mistake what I make as anything but an artistic interpretation. I make no pretence of my work being a representation of value free facts. As stated at the beginning of this paper my work has a clear and unambiguous agenda. Therefore, I feel any change I make in my use of documentary materials is justifiable as a part of the creative process.

After «Kaddish/Requiem» and its related drawing of the rows of dead bodies at Dachau; which in fact was the first Holocaust Series drawing, the next four drawings presented me with the basic challenges faced in many of the works to follow. They are Holocaust Series #2,3,4,5.

«Holocaust Series#2» subtitled, «In Dachau» is taken from a photo of the inside of the morgue at the crematorium in Dachau. What struck me was the way the pile of bodies looked like so much cord wood, or heaps of tangled clothing. Occasionally a head or a hand appears in a disconnected relationship to the nearby forms. Except for the central figure which rests on top of the pile seemingly severed in half at the waist. My drawing abstracts and emphasizes several aspects of this scene. I increased the value contrasts between the figures and the background; elongated the limbs, after El Greco and Picasso; and eliminated many anatomical details so that the central more complete figure would become more important. This image makes me think of the aftermath of a crucifixion. In 1992 I visited Dachau and I stood in this very room. I was quite surprised to see how small it really is. I like the fact that my drawing makes it appear to be so much larger.

«Holocaust Series #3.» Treblinka. This image was from a photograph of the inside of a gas chamber at Treblinka. This crush of bodies resulted from the instinctual attempts of victims for self-preservation. They were engaged in a frenzied struggle to reach the better air at the top of the chamber. When I found this image it was already an almost complete abstraction. I pushed its abstract qualities further by making the contrasts and abstract shapes a little stronger. I suspect that the original photograph has much greater detail since it is my belief that this was a photograph taken by the Nazis to document the effectiveness of Treblinka's killing methods. Had I had a better photo I would have hoped that I would have had the presence of mind to abstract it to the degree that it is now. I feel that the aesthetic qualities of the abstraction, its appeal to our appreciation of pure shape and value

relationships lends depth to the tragedy of the factual content.

I have found that my work presents viewers with a unique challenge when they are faced with a beautiful object of a very ugly event.

This search for a balanced combination of facts and artistic liberties is at the heart of all the work in this series.

«Holocaust Series #4» Victims Unknown. When I first came across this image I was instantly reminded of Goya's great work «The Third of May 1808». But there are several significant differences between the photographic source and Goya's masterpiece that moved me to want to work with this image. In both works I was struck by the contrast between the impersonal machine like firing squad and the vulnerable human shapes on the left. In Goya's work the light from the lantern in the foreground illuminates those about to die. There are a number of clearly discernible figures each representing different states of mind and action. Fear, defiance, hope, dismay, and resignation are clearly visible on the faces of the victims. There is also a not so subtle reference to the crucifixion in the outstretched arms and the punctured hand wound of the central white shirted figure. And behind the victims is a hill; could that be a reference to Calvary? Along with tragedy, Goya's work suggests some measure of hope. Surely these people who act out of passion, commitment and religion will triumph over the machine like unthinking anonymous members of the firing squad.

I found the source for this work in an old poorly printed book. The photo was lacking any information as to source or content. Ironically I had to come to the Auschwitz Foundation to learn more about this image. It was an interesting highlight of my first visit to the Auschwitz Foundation last sum-

mer to have someone here point out that this photograph comes from the Nazis' documentation of the killings in Eastern Europe. The photo is included in the celebrated exhibition which toured Germany this past summer of photographic evidence of the regular German army's participation in mass murders during the Holocaust. It is also included in the catalogue of that exhibition.

There are several things about this image that I find important. First is the familiar art historical feel it has with the Goya. In a general sense both are representing the contrast between power and the powerless. But for me contained in the photo source and what I hoped to make more obvious to viewers as I worked with it are additional, more universal issues. Both images contrast killers and victims but I believe because the victims, in what I title «Victims Unknown», are mere abstract human shapes, and the abstract tree which stands behind them is yet another victim, the pathos and the sadness of this scene is increased. The people in this scene do not represent specific stereotypes as I believe they do in Goya's great work ; and to me that is an advantage. I find that the lack of specificity allows viewers to more easily imagine themselves in this situation. When we are involved in reading the content of the faces in the Goya work we are looking at specific individuals and saying to ourselves : this is the way he feels. In contrast when we cannot see the faces of the victims we feel instead their humble, simple, unified body language. In both works we cannot see the faces of the soldiers, but their unified stance and the greater degree of detail on their uniforms and weapons leaves no doubt as to how we are to understand their role. This work was very important to me and I continued using it. After the drawing I produced a large painting of the same subject.



In «Holocaust Series #5, Gas Oven Majdanek», I experimented with a significant alteration of the source material. As anyone knows who has seen a gas oven which was actually used to cremate Holocaust victims, the door and the interior space are only large enough to receive one body at a time. Thousands of bodies were burned each day in such ovens. In the largest death camps there were several rows of ovens. In this image I have singled out only one oven and the remains of its contents. I greatly decreased the size of the forms that suggest unburned skulls and bones. My purpose was to draw attention to the tremendous magnitude of the crime.

The five works discussed so far present some of the general goals and challenges I face by using Holocaust documentary source material. Other matters of concern which need further discussion are as follows. What about the ethics of this work? Does the use of this material in any way demean or dishonor the victims? Where is the «art»? Or stated another way, what am I adding to the image that makes it more than just a copy? What about political art? Is art that has a political agenda doomed to a less worthy position in the art world because it does not deal with purely aesthetic considerations?

On the technical side ; why are my drawings and paintings mostly black and white when color source material exists? How am I using photographic sources from contemporary sites? Why have I selected the materials I use, i.e. acrylic paint, oil sticks, charcoal and chalk: What about the use of surrealist or metaphorical techniques?

What I will do to briefly address these issues is discuss them in the context of art works in which one or another problem seems most relevant.

In the drawing I titled «Jewish Child in Transit to Theresienstadt» and in the paint-

ing titled «They No Longer Cry» which reuses this image and the image from the drawing «Treblinka», I have made a special effort to portray this child with straightforward compassion. This is an enlargement of a still image from a film. I have seen the entire sequence which takes only a few seconds. I selected just the child's head and part of the train doors. It was my hope to honor this innocent girl by emphasizing her humanity and helplessness. It was my good fortune to learn a little more about this child last summer while at the library of the Jewish Museum in Amsterdam. I was shown information that identifies her as a Dutch gypsy, who was sent to Theresienstadt and then to Auschwitz. We even know her name.

The paintings, «They No Longer Cry», «Majdanek» and «Judenrein» and their related drawings can provide a good examples of the way I have united purely abstract surfaces with areas of graphic reality. The drawing for «Majdanek» is a detail of the floor at the Majdanek death camp after a funeral pyre. For the painting I selected a section from the drawing, enlarged it and added the two abstract panels above and below. Both panels are textured with thick paint and sand. They represent fire.

In the drawing «Judenrein #2», as in several other works I was seeking a balance between abstraction and detail. When this work was transformed in the painting «Judenrein» the central area was emphasized by cropping the top and bottom. The abstract panels, one red and one black, make obvious references to fire and soot.

In the painting «They No Longer Cry», the side panels are abstractly painted with a silver metallic paint which has sand mixed into it. This surface is scored and scratched. The reference here is to train or prison doors and the futile attempts of victims to escape.





*They No Longer Cry*, Acrylic on wood and tar paper, 80"x144".



*Dachau Gate*, 1994, Acrylique on Canavas, 60"x68"

I am aware of some photographic documentary materials that are in color. The Nazis made a number of propaganda color films and I have seen color photos of the Lodz Ghetto, as well as miscellaneous other color images. My first reaction to the color images surprised me, especially the Lodz Ghetto pictures. Everything looked so benign, so ordinary, so mundane. For me black and white has an edge to it that suggests the dire implications missing in the color sources. I find the unreality and stark contrasts possible with black and white more compatible with my aesthetic goals.

A very brief word about materials. My training as a painter leads me quite naturally to be comfortable with these materials. I use acrylic paint because of its fast drying qualities, oil sticks because of their textural properties and charcoal. I am conscious of the symbolic relationship between charcoal and the burnt remains of Holocaust victims. I should mention another matter related to the presentation of some of the paintings. Those works that are painted on canvas are not attached to stretchers. They hang from the wall as one might hang a tapestry. The viewer can see that the image is on a loose piece of fabric. I want this sense of the fragility and softness of the material to contrast with the hard blunt nature of the subject matter.

In 1992 and in 1997 I traveled to various sites in Eastern and Western Europe for the purpose of visiting Holocaust sites and research centers. I took a great many pho-

tographs. It is my intention to use some of these contemporary images as the basis for artwork. Two examples are the paintings «Warsaw Ghetto Wall», and «Dachau Gate». The former is an abstraction of a length of one of the few remaining intact sections of the ghetto wall. I was told that this part of the wall as well as most of the rest of it has been or will soon be destroyed. «Dachau Gate» is based on my photo of the ironwork spelling out the cruel misleading phrase «ARBEIT MACHT FREI», [work and be free]. I omitted the view of the buildings you actually see in the background of this scene in favor of a turbulent smoke filled sky. I have plans for future works to use images I made of the rubble of the Auschwitz crematorium and the entry and hallway of the prison fortress at Breendonk, here in Belgium.

As I mentioned at the outset of my remarks my work is avowedly political, with religious and moral concerns. I make these works with the intent of focusing the public's attention on issues that are important to me. I want them to be important to others. Do I believe that political or religious oriented art can change anything? No, not by itself. But it can arouse interest and concern in the minds of people unaware of the issues ; and, it can sustain and strengthen the resolve of those committed to the views it presents. For the artist it can provide a means of expressing his or her more personal aesthetic or spiritual interests with more public social and moral concerns.

**ROSEMARIE GEORGI**

*Malerin, Photographin*

*(Deutschland)*

ich

rosemarie

eine frau

ich male

in die welt geworfen

aufgewachsen

studiert

ich male

zu leben versucht

mit

mutter-

ehefrau-

geschiedensein

mit arbeit in der psychiatrie

mit

lieben

krieg

mit malen

und

leiden

frieden

und -

mit grauen haaren nun

das bin

ich

eine frau

namens

rosemarie

## Über meine Bilder

Ich muß malen was mich bewegt, weil ich keine andere Sprache habe. Das ist eigentlich schon alles, was ich zu meinen Arbeiten sagen kann. Denn so auch sind meine Bilder über den Holocaust entstanden. Ich habe sie gemacht, weil ich bei der Beschäftigung mit den Greueln der Nazis im Dritten Reich - mit denen ich zum ersten Mal durch die Begegnung mit Yohanan Zarai vor zwanzig Jahren konfrontiert wurde - so aufgewühlt war, daß ich dafür keine Worte finden konnte. Aber ich mußte etwas loswerden, sonst, so empfand ich ganz stark, müßte ich

ersticken. Einige Fotos aus dem Buch «Der gelbe Stern» gaben mir Rahmen und Halt, meinen Gefühlen malerisch Ausdruck zu verleihen. In erster Linie habe ich die Bilder für mich selber gemalt. Jedoch, nachdem ich durch einige Ausstellungen dieser Bilder erfahren habe, daß sich andere Menschen in ihrem Fühlen darin wiederfinden, bin ich doch froh, sie gemacht zu haben. Außerdem, so wurde mir später noch klar, bin ich, wenn auch in kleinem Rahmen, durch sie ein wenig daran beteiligt, ein Stück schlimmer Geschichte wach zu halten.



*Yiskor, Gebet für die Überlebenden, Collage, Pastell (eins der sieben Gemälde der Serie), 2m. x 1,80m.*

STEPHANOS ROZANIS

*Professor of Philosophy and Comparative  
Literature  
American College of Athens  
(Greece)*

## Auschwitz : A limit and a starting point for Postmodern Art

In the postmodern world, Auschwitz signifies for art both a limit and a starting point. The horrendous experience of our century sets the limit. It is a limit that paralyses art. Because what happened in Auschwitz cannot be embedded in human experience. Only absolute silence couples it. But absolute silence is the negation of art. Yet it must be stressed that silence lives in the vicinity of art and makes art a speaking language, a functional interplay of presence and absence. The element of silence is the transcendental element of art and must be understood in an immanent manner. To grasp art means to grasp the passage from presence to absence : that is the alteration of speech and silence, especially when artistic expression reaches the moment of its fading. Thus silence is the element most

akin to art because it indicates the dialectical alteration of expression and a void space which lies in the neighbourhood of expression. Meaningful silence that emerges from the vicinity of the reality of presentation and the empty universe of the denial of presence is the transcendence of art.

Nevertheless, the absolute silence that couples Auschwitz by its nature defies art and precludes presentation and representation of experience. It is only an «absent content», a devastating horror of muteness which makes expression impossible. In the face of this horror art enters a death-world which abolishes aesthetic awareness. Muteness eliminates the interplay of presence and absence, and silence is not any more the immanence of artistic expression. It becomes a vacant silence, which brings

expression to its zero point, to the chaos of a speechless language.<sup>1</sup>

Speaking of poetry, Adorno has described this dramatic movement of art from meaningful silence to the death-world of muteness : «After Auschwitz you can no longer write poems», he said. However, in his *Negative Dialectics* Adorno notes : «Perennial suffering has as much right to expression as a tortured man has to scream ; hence it may have been wrong to say that after Auschwitz you could no longer write poems». <sup>2</sup> But artistic expression is not able to cope with the *factum brutum* of suffering and scream. In the work of art suffering does not exist as a *factum*. It exists only as an aesthetic value, as an aestheticised suffering which reveals a reality beyond reality, a natural supernatural condition beyond naturalness. <sup>3</sup> If death, Maurice Blanchot says- and this is the *factum brutum* of Auschwitz - «makes us lose all we have and have not (...) then death makes the words slip off the pen, it eliminates the discourse ; the writer does not write any more, he screams, and his scream is a clumsy scream, chaotic, which no one can hear or which does not touch any one». <sup>4</sup> Thus to say that suffering has as much right to expression as a tortured man has to scream means a desperate negation of art, since art cannot survive into the mere facticity of suffering and scream.

Adorno's philosophical approach of the artwork is enmeshed in the contradictions of his «Negative Dialectics.» His way of pos-

ing negatively the question of art involves art in the antinomies of a humanistic rationalism, by identifying art's authenticity with cultural authenticity and with a particular concept of truth. His «truth content» of art is based on the leaven of the «idea» of the artwork and expresses a conceptual understanding of art, though he recognises that art is a non-conceptual whole. «Whereas in the real world», he writes, «all particulars are fungible, art protests against fungibility by holding up images of what reality itself might be like, if it were emancipated from the patterns of identification imposed on it.» <sup>5</sup>

Adorno roots his arguments in the concept of art as a vehicle of philosophical truth. <sup>6</sup> But his articulation of the desire to save, through his philosophical truth content, art from an inhuman society, is inconsistent, since he imposes a conceptual truth on the artwork and at the same time he recognises that art escapes cognition: «the artwork», he argues, «is always simultaneously itself and something other than itself.» And the «aesthetic truth-content» is «the transcendent dimension of illusion in which illusion transcends itself.» Thus «works of art are not properly understood until aesthetic experience confronts the alternatives between true and false (...). Comprehending a work of art as a complex of truth entails recognition that it is also untrue : no artwork escapes complicity with untruth, the untruth of the world outside.» <sup>7</sup> As Mitchell Cohen puts it :

<sup>1</sup> I have written more fully on this topics in my essay « Ecriture et silence dans les camps de concentration » in *Créer pour survivre*, Fédération Nationale des Déportés, Paris, 1996, pp. 77-84.

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, translated by E. B. Ashton, London, Routledge, 1973, p. 362.

<sup>3</sup> See my essay « The Impossibility in Art » in *Bulletin trimestriel de la Fondation Auschwitz*, n° 38-39, octobre-décembre 1993, pp. 201-205.

<sup>4</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.

<sup>5</sup> Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, translated by C. Lenhardt, London, Routledge, 1984, pp. 122-123.

<sup>6</sup> Richard Wolin, quoted after Mitchell Cohen in Mitchell Cohen : *The Wager of Lucien Goldmann*, Princeton University Press, 1994, p. 284.

<sup>7</sup> Quoted after Mitchell Cohen, *op. cit.*, p. 285.

«Adorno insists on the dual character of the artwork - it is at once something social and something autonomous and opposed to social reality. This implies that aesthetic criteria alone cannot enable one to judge the work's quality. Truth content establishes the moment in which «art in its truth is more than art», and a method of literary criticism «worthy of man» would render «this dialectic visible, concretising it in particular aesthetic experience.»<sup>8</sup>

A contemplative eye might see clearly the humanistic rationalism that directs Adorno's effort to bridge the gap between the social character of art and art's autonomy which opposes social reality. Here the antinomy is obvious: art and non-artistic reality do not operate on the same functional level, although art might be a deforming mirror of reality. Thus the truth of the artwork is not hidden in the dialectics of the societal mechanisms, or in the dialectics of rational cognition and the irrational qualities of reality «which stem in turn from reality's low of motion.»<sup>9</sup> This means that there is not an art in its truth which transgresses art itself. Art is a pure immanence and must be judged on the level of its autonomy. Adorno seems to overlook that art experiences reality beyond the confines of societal mechanisms, beyond the confines of the question about cultural authenticity. Art's authenticity is not a particular concept of truth but an act of self-catharsis. Through this act, art is able to reveal a reality beyond reality, a truth beyond truth. The quality of self-catharsis opposes radically subordination of art to philosophical judgement and to concepts which presuppose systematisation.

As Lucien Goldmann says, an artwork «is not philosophical. The work of art is a universe of colors, sound, words, concrete characters. There is no death; there is Phedre dying; there is color on the canvas.»<sup>10</sup>

It is instructive to compare Adorno's philosophical truth content with Goldmann's universe of colors, sound and words. The immanence of art lies in its concrete characters that die and not in death itself. Because in art there is no death; there is only a «magical death», which makes dying characters. When death as facility enters artwork together with social reality and the philosophical judgement of truth content, death becomes an absolute negativity, a «non-signifying terror which cannot be inscribed in any form of experience.»<sup>11</sup> Death content makes the artwork a desperate monologue, and the colors, sound and words vanish exactly as the non-conceptual vanishes in the presence of the conceptual truth content and the systematisation of death within philosophical judgement. Nevertheless, Adorno, describing the dramatic movement of art after Auschwitz, insists on the critique of death, suffering and scream. Thus the words of Mitchell Cohen, «Adorno reduces - or comes close to reducing - artistic judgement to something other than itself, imposing philosophical culture on the non-conceptual (the «total universe» of the artwork). Philosophical culture, the author of *Aesthetic Theory* admitted, requires concepts and thus systematising.»<sup>12</sup>

Yet Adorno's Negative Dialectics affirms the subversive character of art. Art opposes «societal mechanisms that falsify human needs»,<sup>13</sup> as well as representational status

<sup>8</sup> Op. cit., p. 286.

<sup>9</sup> Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, op. cit., p. 77.

<sup>10</sup> Quoted after Mitchell Cohen, op. cit., p. 286.

<sup>11</sup> See my essay *Ecriture et silence*, op. cit.

<sup>12</sup> op. cit., p. 287.

<sup>13</sup> Lambert Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993, p. 193.



that sanctions those products of history which made Auschwitz possible. The limits of Adorno's critique are the limits of our post-Holocaust world, to the extent that «in opposing contemporary society, art must oppose itself, raising the spectre of art's demise.»<sup>14</sup>

Transgressing those limits, post-modern art brings into the open Auschwitz as a starting point. The attitude of post-modern artists towards the death-world of muteness, towards the horror of the vacant silence that couples Auschwitz and paralyzes art, is the emancipation of the artwork from the authority of reality. «Contemporary art», Zygmunt Bauman says, «is no longer concerned with 'representing'»; it assumes no more that the truth, which needs to be captured by the work of art, lies in hiding «out there» - in the non-artistic and pre-artistic reality - waiting to be found and given artistic expression.»<sup>15</sup> The emancipation of art from the truth content that lies outside art gives birth to a critique which opposes systematisation of experience. The artwork does not exist any more as a whole, as a «total universe», but as an autonomous fragment; a fragment that reveals the artwork as a multiplicity of possibilities and enriches the relation of art and reality with new unexpected and surprising aspects. The end of the artwork as a whole determines a different understanding of the non-conceptual, while it reverses the linear concept of time and space. The interplay of presence and absence enters aesthetic awareness and redefines the self-identity of the work of art.<sup>16</sup> As Priot Kawiecki puts it: «Undoubtedly, into the realm of artistic culture enters that fragment, whose creations cannot be sensibly

comprehended in terms of the current aesthetic-symbolic awareness, and it is for that fragment that the name of «art» is reserved. By so deciding, we accept that the whole of art constitutes precisely that fragment of artistic culture whose meaning is for the common aesthetic perception obscure.»<sup>17</sup>

One may say that this is a characteristic post-Romantic judgement, since in romanticism the fragmentation of the work of art is the supreme value of artistic expression. Romantic fragmentation expresses the liberation of imagination in the search for the sublime which is the immanence of art and art's understanding. The post-modern artist rediscovers this search for the sublime through that fragment which reveals a truth without reference to something which is more than art; it reveals the ontological truth of the artwork itself, a dialectical relation of the artistic culture and the non-representable, that is the ineffable. That which escapes cognition, which is invisible, reaffirms the immanent existence of art and undermines the socially legitimised reality.

Thus the end of the artwork as a whole signifies also the end of Auschwitz as a limit which paralyzes art. The liberation of post-modern art from the linear concept of history, as well as the search for the non-representable, convey the idea of an essentially different grasp of what the post-Holocaust trauma means for artistic culture. It does not make any more sense to speak of a content in Auschwitz's horrendous experience which art needs to capture. Auschwitz is a powerful fragment in the search of the non-representable; it is a challenge in the act of creation, in art's «heroic effort to give voice to ineffable, and a tan-

<sup>14</sup> Lambert Zuidervaart, op. cit., pp. 192-193.

<sup>15</sup> Zygmunt Bauman, *Postmodernity and its discontents*, Polity Press, 1997, p. 106.

<sup>16</sup> See my essay: «*The Synchronisation of the non-Synchronous*» in Stephanos Rozanis and Yannis Thanassekos, *The contemporary museum within the post-modern era*, edited by the Jewish Museum of Greece and the Fondation Auschwitz, Athens-Bruxelles, april 1996, pp. 47-51.

gible shape to the invisible», to use Bauman's formulation.<sup>18</sup>

For post-modern art, Auschwitz is a risk - taking the experiment of artistic expression to transform the absolute silence of the death-world to a reference without reference, to a fragmented world full of silence which denies the factum as totality and gives colors, sound to the ineffable, to something which has no identity. Into those colors, sound and words sublimity gives a utopian content to the artwork, a freedom which orientates the search for the art object to its non-representable qualities and defines the direction of the object itself. This utopian content justifies Kant's statement according to which: «Sublime is this nature in those of its appearances which lead to the idea of its eternity when one gazes upon them.»<sup>19</sup> The eternity of the appearance of the art object is its fragmentation «illuminated by a world that is not yet there», illuminated by a reality that adds meaning and significance to reality instead of representing what reality might be like.

Thus a new landscape of art emerges from the utopian perspective of artistic culture, a landscape which includes hope in an immanent manner. The horrendous experience of Auschwitz becomes a multiplicity of possibilities, a not-yet-being appearance, a sublimity which leads to eternity through hope. Because as Ernst Bloch puts it. «The landscape of hope, even in the image of horror, is much more the aesthetic omega.»<sup>20</sup>

But hope in the utopian content of post-modern art endangers itself in the face of a

reality which opposes it, a reality which resists its fragmentation and insists on its appearance as totality, as a truth which must be captured and represented. The non-representable and the ineffable threaten the concept of reality, that is the systematisation of the conceptual. In art, hope does not mean certainty. On the contrary - it means deconstruction of the conceptual and thus negation of the subordination of art to the authority of reality. Even if this reality is horrendous, even if it is the death-world of Auschwitz. Nevertheless, it is the consciousness of danger that constitutes the heroic effort of post-modern art to give voice to the ineffable and non-representable, to reach the eternity of sublimity through the utopian orientation of a reference without reference. «Hope», Ernst Bloch says, «is not confidence. Hope is surrounded by dangers, and it is the consciousness of danger and at the same time the determined negation of that which continually makes the opposite of the hoped-for object possible.»<sup>21</sup>

Auschwitz as a utopian content for post-modern art, as the consciousness of danger in the face of the ineffable and non-representable, as a fragment which cannot be comprehended in terms of a representable reality, as landscape of hope, reaffirms the autobiographical words of Rene Magritte: «The pictorial experience which puts the real world on trial gives me belief in the infinity of possibilities as yet unknown to life.»<sup>22</sup>

<sup>17</sup> Quoted after Zygmunt Bauman, op. cit., p. 108.

<sup>18</sup> Op. cit., p. 105.

<sup>19</sup> Quoted after Ernst Bloch in Ernst Bloch: *The Utopian Function of Art and Literature*, translated by Jack Zipes and Frank Mecklenburg, MIT Press, 1989, p. 74.

<sup>20</sup> Op. cit., p. 77.

<sup>21</sup> Op. cit., p. 17.

<sup>22</sup> Quoted after Zygmunt Bauman, op. cit., p. 111.



## DISCUSSION

*Ward Adriaens* : Can I ask the fellows in front of here, of the room, one may ask, is it ethical to produce art and even beauty related to the genocide ?

*Stephanos Rozanis* : Yes, this is a very complicated question because it depends on what we mean saying ethical or saying ethics. First of all, I would like to say that, according to my opinion, every kind of art, every sort of art is an ethical attitude. Not a moral one, there is difference between a moral attitude and an ethical attitude. According to my opinion, art is ethics. On the other side, art is an autonomous reality which does not depend to the reality itself. I mean to the reality that surrounds us. So, to say that, to put the question, whether it is ethical or not to depict genocide, the answer could be in a double direction, would be dual. It is not moral to use the pain, the horrendous experience, in order to make art and, at the same time, art's reality is this ethical attitude against societal mechanisms, against the horrendous experience of the world.

*Stephen Feinstein* : I have a few remarks to make. First I'm not convinced that art has to be associated with beauty. There is a long his-

tory of art and a lot of it is not beautiful. And this includes crucifixion scenes. One of my most memorable experiences was meeting by the American artist Leonard Baskin and he is what it will call a devil's advocate, and he said to me : «Well you want Holocaust art» ; he said «Look at this». And he pulled out a photograph of Grunwald's Eisenheim Altarpiece which is one of the most horrible crucifixion representations one can find. The question was, is it beautiful or not ? Especially twentieth century art has not been beautiful. It deals with the reality of our century which has been a horrible century and yesterday Mr. Szajna showed you his version of his world and I think that represents the ultimate type of continuity. So I'm not convinced that art can be beautiful but nevertheless it can be useful for an understanding of a little part of the world. About the ethics question, I am aware of some of the arguments about the static's and post-modernism but as a historian, which is my training, I'm not so well versed in it. But I would say there is a necessity for dealing with the Shoah through the visual and through art, and I think it is ethical to do it

because to not do it is to forget. So, I admire everyone who tries to make art about the Shoah. I understand that certain undertakings can be short of the reality. Please understand that this is, what Mr. Rozanis has said about art being a provocation to us. Perhaps silence is the greatest response, but nevertheless we are in a world of dialogue, we talk to each other, we have to try to make sense even out of nothingness, and I think if we do not do art as well as another provocative question, should we write history after Auschwitz, it's the end of history as well.

As human beings, we do forget, so I would say that it is important to create both art and write history. The question that I tried to emphasize in the work that I showed you, and I didn't show you all, is this concept of «Tikkun Olam» or mending the world. It's a very difficult philosophical question that the German-Israeli philosopher Emil Fackenheim has written most successfully on this question, I believe. His book, which also focuses on Spinoza, Rosensweig and Heidegger, is published by Indiana University Press in the United States. But the duty of us, is to ask «do we stand with empty hands?», do we say that «we're perpetrators to some degree because of what we done or what we have not done?» I think we have to try to repair the world and art is certainly one way to do it.

*Un auditeur* : You know, artists don't ask these questions. They go into the studio, or they go to their basements, or they go to the corner of the room that they assigned for where they are going to going to make art. And they make it. They don't care about the ethical implications of it as they are making it. They respond to the issues that moved them. And then they produce this experience, this object, this whatever you want to call it. I don't care whether it's poetry or whatever it is. They make this. And then it's out there, and then somebody picks it up or

looks at it and responds to it. And then those people who are interested in the ethical implications find that in it. And those people that are interested in the emotional issues find that in it. But, as artists we are responding to things that we feel inside that come from issues that I don't think start with philosophical questions, I think they start with an irritation about something or a sense of awe at something. That's not to say that the process of dealing with these ethical and philosophical issues after the work is done is not valid ; of course it's valid, it's important because it allows you to look at other issues that the work represents. But I don't think that when it first starts, that this is what artists are really think about.

*Yannis Thanassekos* : Est-ce que Monsieur Rozanis pourrait nous donner quelques exemples d'oeuvres picturales ou autres pour concrétiser dans la problématique qui nous intéresse ce fameux courant postmoderne dont il nous a parlé ? Quelques exemples afin que nous puissions visualiser un peu ce qu'est le post-modernisme dans la représentation de l'événement qui nous préoccupe ici. Deuxième question. Est-ce que parmi les artistes qui ont présenté hier et aujourd'hui leurs oeuvres, est-ce qu'il y en a qui se reconnaissent comme appartenant au courant post-moderniste en matière de peintures, d'oeuvres d'environnement, etc. ? Cela pour que je puisse concrétiser l'intervention de Monsieur Rozanis qui m'a troublé sur plusieurs points, qui sont plutôt d'ordre théorique qu'artistique.

*Stephanos Rozanis* : Thank you, Yannis. I must make a necessary distinction. When I speak on modernism, I speak for an art that is not conceptual. It is an art that does not try to say that here, outside art, there is a truth, for example Auschwitz. Now I, the artist, will discover the meaning of this art and I will depict it. I will try to depict the idea. So,

the use on my behalf of the term post-modernist has not the meaning of a theory of post-modernism. Because as far as the theory of post-modernism, I am confused too, much more than Mr. Thanassekos maybe is. So I speak of postmodernism in a sense that means «after modernism». Picasso has extended modernism with his Guernica to those heights that maybe they mean the end of the representational way of doing something. I think that we have seen «This is not a pipe» by René Magritte. This is something else, this is something more, it undermines the pipe which is a pipe, and says, this is not a pipe. It undermines the reality, the outside reality, the pictorial reality. But this is not the only example of course. We have in our modern art so many, many, examples. Even the abstract forms we have seen, the previous speaker showed to us, and I speak about the abstract form ; it is a kind of negation of the truth which lies in the reality and art must discover or rediscover it. Maybe the artists must explain later their own works of course.

*Yannis Thanassekos* : Est-ce que je pourrais avoir quelques exemples ?

*Stephanos Rozanis* : Well for example, the works of abstract expressionism in the United States. Theodoros Stamos is one of the painters. Unfortunately we lost him, he passed away recently. Pollock is another one, all the movement of abstract expressionism is a postmodern movement in art. If I had some slides here, I could explain, but I think you know, you are well aware of abstract expressionism and the modern movements in Europe and in United States.

*Stephen Feinstein* : Just a quick response. I don't think contemporary art critics are going to agree with that remark. This is not postmodernism. Postmodernism does not include abstract expressionism at all. You just indicated abstract expressionist artists. These are not postmodernists. If you change

the meaning of the word postmodernism to suit your particular ideology, then it would be included.

*Stephanos Rozanis* : Just a moment. I said that I speak of postmodernism not as a theory, but I speak of postmodernism in another sense. This is clear, I think. I cannot, I do not want to involve in contradictions and in discussions about the theory of post-modernism. It was not my intention.

*Charles Feinstein* : Yes but you can't use language commonly which is descriptive of a specific kind of information and change the meaning of that language to suit your particular attitude and knowledge, which is what you've done !

*Stephanos Rozanis* : As far as this matter concerns, I would refer to many theorists of postmodernism, mainly in the United States, who consider postmodernism as ill-defined. We cannot find still a definition for post-modernism, so postmodernism is not an established word.

*Stephen Feinstein* : The question was for a few examples, and as I understand post-modernism I can maybe give you three examples ? First of all Christian Boltanski, I think is a very good example from the point of view of deconstruction, because what he's taking is fragments objects found, creating vitrines, and I think in a much more meaningful way than Beuys, and putting them together in a form of attention which awakens us to the Holocaust. If you looking at the process which he is going through he started with fragments, he started with a book from the Chaises highest high school in Vienna, a 1931 graduation book from a Jewish high school and blew up the photographs so that the faces become anyone, rather than Jews. And then made them into other forms and then he developed conceptual spaces, which give illusion to some of the spaces where the Holocaust happened, and this was a provocation to the

audience. For example, in 1989 he had - Professor Van Alphen is here, I believe, but he'll speak about this today - but one of the trickiest ones was an installation in Toronto in 1989 which was called «Canada» which is clothing from floor to ceiling and anyone knows about the history of Auschwitz, knows about the Kanada warehouses, the Kanada commando, which was called by the Germans «the richest country in the world». So there's provocation there, and he's even going one step beyond it, because in 1992 he did an installation called «The Dead Swiss», and in the preface to the catalogue there, when he was asked why he entitled it «The Dead Swiss», he said : «Jews and death go to well together. I decided to kill the Swiss, they're so normal, no one wants to kill them». Well, now we know something else about this now.

Another postmodern space is by Chantal Akerman, a Belgian artist, who is a member of the second generation, a child of survivors. It's called «D'Est», «From The East» and it's based on a journey from Belgium to the East and back. It is in three large rooms, one with an endless film about people going somewhere, without any narrative, while the second room has twenty-seven television sets in groups of three, three-minute loops showing people leaving from the Moscow railway station going somewhere ; and the third room is total blackness with a black television and her giving a narrative which begins in Hebrew from Exodus and it's the second commandment : «Thou shall have no profane images before me» and then Akerman talks about her journey to the East, and then she comes up and she says : «Every time I think about the East I think about mass graves and dead bodies», and she concludes : «It's that again». So here you have an idea of deconstruction which leads you to hole but it's a process which is very important.

Another painter who I would mention is Anselm Kiefer. I think his work speaks for itself.

*Jacques Aron* : Ma question est aussi une question au philosophe. Je peux suivre ce développement philosophique jusqu'à un certain point mais je suis quand même très étonné. D'abord quand vous nous répondez qu'il n'y a pas de théorie post-moderne. Vous nous dites qu'il faut le comprendre simplement comme l'après-moderne et puis vous nous donnez du modernisme une définition que je ne peux pas accepter en disant : le modernisme est un art non-conceptuel. Il me vient tellement d'exemples à l'esprit qui démontrent le contraire. Et de tous les exemples qui viennent d'être cités ici, un par un, je pourrais montrer que leurs racines sont entièrement dans le modernisme. Les artistes aujourd'hui continuent à porter la figure de l'avant-garde artistique qui est un concept éminemment moderne, de même que celui de la déconstruction. Vous avez parlé d'expressionnisme abstrait, mais où faut-il en trouver la source si ce n'est chez Kandinsky ? Donc je crois que ce que vous avez développé est une théorie qui plane beaucoup trop haut dans l'abstraction pour nous donner des réponses concrètes. Je crois que de tout temps - et c'est une caractéristique humaine fondamentale - l'homme est effectivement un être pour une part rationnel et pour une part un être de désir, profondément irrationnel. Alors, ce que l'on attendrait des philosophes, c'est que regardant l'art contemporain, ils nous disent quel est le rapport spécifiquement nouveau qu'il peut y avoir aujourd'hui entre les espoirs, que l'on a pu mettre dans la rationalité ou l'irrationalité et la conceptualisation, qui prennent une part croissante dans notre société. Je crois que l'on n'échappera à un deuxième Auschwitz que si nous nous montrons capables de pousser l'analyse rationnelle plus loin. Quel est le rapport nouveau



aujourd'hui entre le rationnel, le conceptuel, l'irrationnel, le désir et le spontané dont on pourrait avoir la révélation à travers des formes d'expressions artistiques ?

*Stephanos Rozanis* : Yes, yes, I think I would say to answer now, first of all, maybe there is a misunderstanding. I have not spoken on the figural, against, vis-à-vis, the non-figural. For me figural reality so I did not define modernism as something other or against the figural. My point was to give a certain emphasis on the silence which an event, a factum, as a mere facticity, dead is a mere facticity. The silence which dictates in the human soul. That's why I referred to Maurice Blanchot. He says that (cut of tape recording). But this scream is a chaotic scream. So my problem was to deal with silence. That's why I tried to make a critic of Adorno's dead end. I think that this is something that was misunderstood in my contribution. On the other side, I agree absolutely with you. I have not a different point of view. The problem is how to deal - the silence - that means how to deal with the ineffable. With the non-representable, not non-representable as a technique or as a concept of art but the non-representable of the human soul, memory has in itself. A tremendous silence. Silence lives in memory, so the problem is how to deal with silence which lives in memory.

*Stephen Feinstein* : I have one little answer as an example. There is an English artist, second generation, who's name is Lily Markiewicz, she lives in London, she is a deconstructionist artist and she has done an installation and film which is called «Silence woke me up today» and I think this is a response to the provocation of silence after Auschwitz. Silence may be an initial response but it's not the long term response. If there's a trauma, you have to get over the trauma and there has to be an artistic response.

*Perel Wilgowicz* : Je n'étais pas là hier mais mon intervention va porter sur ce que j'ai entendu ce matin. J'ai été très sensible à la présentation que nous a faite Rosemarie Georgi, d'elle-même d'abord, d'un poème ensuite et de la présentation de ses tableaux sans commentaire. J'ai aussi été sensible au fait qu'il y avait beaucoup de tableaux de femmes parmi les oeuvres présentées par Monsieur Feinstein. J'ai également été sensible au fait que vous ayez parlé de génocide, parce qu'entendre parler d'Holocauste me semble à l'opposé de ce que nous pouvons comprendre de cette histoire. Et aussi parce que Monsieur Kalb nous a dit lorsqu'il parlait de ses implications politiques et religieuses, et de son tableau intitulé «Requiem et Kaddisch». Je pense qu'on est là à deux pôles complètement opposés. Parce que «Requiem et Kaddisch», c'est pour une mort naturelle. Et le terme d'Holocauste reprenant une dimension collective me semble complètement inadapté. Je le relie à cette représentation du côté des femmes parce qu'il me semble qu'il y a comme une nécessité éthique de mettre en place quelque chose qui ne parle pas seulement pour le silence, pas seulement pour l'irreprésentable mais aussi pour la survie.

*Elisabeth Maxwell* : The title of your morning session is «Témoins et héritiers, transmettre par l'art». I'm particularly interested because I'm German, of remembering to the future 2000, which aim is what legacy are we going to pass to the new millennium or, more immediately, to the next century and the coming generations. Are we going to remember us just as a century of that size and largest mass slaughters everywhere since we are now reaching two hundred million murdered in one way or another ? How are they going to remember us ? When I thought last night of what I had heard at the discussions of yesterday, I thought, what do we remember of the past millennium ?

We remember archaeology and statuary, we remember frescoes and ornamental objects found in tombs and sarcophagi and literature, and my interest is what are we going to remember of the Holocaust in the coming millennium ? There is no archaeology that we can remember of the Holocaust proper, there is no tombs, there is no artifacts, there is only smoke. And therefore we are left with literature, or what you are dealing with now, which is art, but it's no art, so to speak, of the Holocaust except minute fragments which were in fact exhibited in London in 1988 of which very few - they're very fragile and strange ; and the art of which your are talking is really interpretation, self interpretation after the act, of literature. Of course, we have the historical reports of records and we have, most important of all, the testimonies of witnesses, of people who were there. But in the art, it is only interpretation, and I think every interpretation must be allowed. This is what people who were not there, or people who were there are trying to pass on. And therefore perhaps they have to be, and that is really my question, a self discipline about what do you think will be, what do you think, ought to survive what is going to survive ? I was extremely moved by the interpretation of Rosemarie Georgi, as I was emoted by the amazing effort of Marty Kalb because I have studied the Holocaust in depth. I can remember every one of these photos which has moved them, moved me, but I can't paint, so I can't express it, but the deconstruction -I was very interested yesterday by the German professor's presentation of how the Germans are perceiving, you know what else can they do but express what they feel, what does it matter how they expressed it whether it's the deconstruction art ? I'm not an artist so I don't really understand very much about how to express that, but what does it matter if at the end they are passing something that will be

remembered ? And my question really is who is going to, is it just the passing of time which will decide what art will survive of this interpretation art, since there is no art as such ?

*Stephen Feinstein* : Let me be as brief as possible. First I think the legacy of the twentieth century will be mass murder and genocide, without a question of a doubt, although there is also a growth of democracy, and from the point of view of what we are dealing with now, unlike previous history eras, it's democratic history ; therefore the people have to decide what they want to remember in that type of process. It's not kings and monarchs who are going to build wonderful buildings which two hundred years hence will be tourist destinations. There is an abundance of response by artists on the Holocaust. And by the way, the art produced in the camps is tremendous as well. The art from Terezin is monumental in number and all of it hasn't been displayed yet, and Yad Vashem has an amazing collection of works from the period. Auschwitz, other camps, and Ghettos, I mean, It hasn't been all displayed yet. In terms of the type of art works I showed you, yes, these are all works that were produced since 1985, I don't think I mentioned that, so it's really a contemporary response and that's the nature of the show. Who will judge this ? I think the market place will be a judge. We are in a supply and demand type of art economy, so if artists keep doing this and they find no audience, then they will probably stop. Robert Morris, an American artist, wrote a letter to me : he said he was working with the Holocaust for 10 years, he says he thought he failed with the subject, he put it aside. But he said but to fail is not to be disgraced because there are difficult subjects all the time. As far as memorialization, I think that the hardest subjects are how to put memorials in places like Germany, like

the debate about Berlin, and the debate about the monument about Auschwitz in Germany. What will happen to Auschwitz? Do we let it sink into the ground, do we restore it or do we make it into a Disneyland? I mean these are all the extremes of the possibilities. By the way, it is important to mention that testimonies of survivors are flawed sometimes. It depends when they are written. If they were written right after the war, they are probably more authentic, but if they were written much later there is a potential memory problem, and the recent trials like the Demyanuk case in Israel, I think, was very problematic, because it tested the memory of the witnesses against the question of the accusation.

By the way, there is an archaeology of the Holocaust evolving. Last year there was an archaeological dig in the garbage dump at Buchenwald, and there were some very interesting things that were found there, artifacts everything from the inmates's numbers from the Messerschmitt factory there to condoms from the brothels. And those type of things which may seem rather unseemly give us some interesting insights into something new in archaeology, in fact. Silence is not the answer, as I said, I think you became an accomplice with the victimisers, with the perpetrators, if you are silent.

*Un auditeur*: Let me have a quick response in terms of what's going to last, of what here going to see. I think you could sort of look at that in three ways, if it's honest, if it comes from the soul, it has a chance. Mr. Feinstein spoke about the market place that has an enormous impact so if by luck it succeeds in the market place it might also last. And the third thing is quality. If it has the quality in it, it's going to, in some way or another be distinguished from those things that may have the purity and honesty of the soul but not necessarily the aesthetic

quality. But any of those three things in my view have an impact and maybe some together will have an impact and accident, I mean, who knows what's going to last, but we make it because we need to make it.

*Yohanan Zarai*: You mentioned «Tikkun Olam», which is an expression that comes from the Jewish Kabbala, that means mending the world, but there's an even more important expression that perhaps should have been mentioned is «Shvirat Hakelim» the breaking of the vessels. And the whole thing is that there are lots of confusions. This is exactly what your postmodern argument actually showed. It was a wonderful lecture, full of very clever and very foolish things at the same time, and in a way it shows that there is, lots of confusion concerning the subject because in one way we shouldn't be silent, in another way, we have heard names here, like Adorno, like Zygmund Bauman, we talk about Blanchot, we can mention Beckett, but I think an important name that was forgotten was Ludwig Wittgenstein who said in German «What man cannot say, man cannot write» Things you can't talk about, you should hold your mouth». So silence is important, and it still has to be broken. And what comes to light throughout all this discussion is that there is confusion, and there will be always be confusion because it's human. It will be confusion about Auschwitz but there will be confusion about everything else. And to Mrs. Maxwell, what will happen in the next thousand years, couldn't care less, I won't be around.

*Stephanos Rozanis*: Excuse me. Just a small note. I didn't speak on silence. I speak on the interplay of silence as an absence and of sound as a presence. This interplay makes the work of art.

*Un auditeur*: (inaudible)

*Stephanos Rozanis* : Yes of course, and I said before that memory itself includes silence.

*Un auditeur* : (inaudible)

*Stephanos Rozanis* : OK, OK, I absolutely agree with you. As far as for the confusion, yes, the whole world is, was, has been, and will be, a confusion. Art is inside this confusion as a human being is the child of this confusion. Of course.

*Ernst Van Alphen* : I have a question or comment for Mr. Rozanis. I have a little bit of a problem with the way you relate the silence of the Holocaust, which is an important motif in the response to the Holocaust. And your introduction of the term of the sublime, because I think that the ineffable and the unrepresentable as it is very important in discussions about the sublime, is fundamentally different from the silence as a response to the Holocaust. Because I think that the silence in response to the Holocaust is produced by an inability to speak, and this inability exists because of the traumatic nature of the Holocaust whereas is the ineffable and the unrepresentable in discussions about the sublime are a very positive realm, have nothing to do with the inability to speak but it has to do with being in touch with a realm which is unrepresentable and a realm which is almost divine and in that sense very positive. So I would argue that the silence is a motif in responses to the Holocaust is almost the opposite of the ineffable or the sublime.

*Stephanos Rozanis* : A very brief answer. Well, I didn't say that the silence is the response to Auschwitz, but I say that if Auschwitz is a mere facticity, then Auschwitz paralyzes the expression and is absolute silence, and I say that silence is the negation of art. Now what is the connection from the one side it is the interplay of presence and absence, and from the other side the sublime. The connection is in its effort to

give voice to the ineffable. Art remembers itself ; this means : art remembers the powerful romantic fragment, which was the expression of the sublimity. That's why I referred to Georg Kawiecki and I said that his argument is a post-romantic argument.

*Stephen Feinstein* : I just wanted to make one remark about the way remembrance occurs, and it sometimes comes up in a comparison of the Jewish response to the Shoah and the Roma/Sinti response. We heard Mr. Stojka yesterday with a very intense and emotional response and we have seen his paintings downstairs. I don't know how many times you have heard members of the Roma and Sinti community speak but it's very few and far between, and I think that comes because of various taboos about speaking about the death within the Roma and Sinti communities, and the question of how memorialisation as well as literacy enters the picture. The fact is that the Jews were the most literate people ever to suffer mass destruction and out of this came this concept of witnessing. So certainly from the testimonial of point of view silence has been not the case but rather the opposite although there was a progression and every survivors in this room can testify to the silence that they met after the war and to the strange questions about deprivation which nobody could understand until some accumulated writing took place. So, as an historian who has read many of these testimonies, I believe that an accumulation of knowledge provides us with some insights and gets us close to the place. Art has its role, whether it's from survivors or from different generations who interpret, but as I said at the beginning, we will never been «there», and that is maybe one of the problems of moving from generation to generation.

*Jean Boitquin* : Je ne suis pas un spécialiste. J'aime tous les arts. Je suis enseignant. Je voudrais féliciter Rosemarie Georgi pour

son effort de créativité dans les quelques oeuvres qu'elle nous a montrées tout à l'heure en silence. Après avoir entendu hier MM. Kramer et Merkert, je voudrais poser une question : Madame Georgi, a-t-elle eu des problèmes personnels, d'ordre psychologique par exemple ou d'ordre social ou politique dans sa démarche vers l'expression de la mémoire et la transmission de la mémoire d'Auschwitz ?

*Rosemarie Georgi* : Zuerst war ich nicht als Deutsche berührt, sondern als Mensch. Das war eigentlich, was ganz stark im Vordergrund stand. Und das hat mich so berührt, daß ich das machen mußte. Es spielte eigentlich gar keine Rolle, was da stand, deutsch oder englisch oder was ich sein könnte oder so. Das war als Mensch.



Après-midi du 12 décembre 1997  
*Afternoon of the 12<sup>th</sup> december 1997*

Figuration et figures  
de l'absence  
L'art face à l'irreprésentable

*Representation  
and figures of absence  
Art when Art seems  
Impossible*

Président de séance / *President of the session* :

Claude LORENT

Directeur de la Rédaction du mensuel «Art et Culture»





PEARL HIRSHFIELD

*Conceptual Artist*

(U.S.A.)

## Journey through the Holocaust, time, memory and process

The goal of Fondation Auschwitz to keep alive the memory of the Holocaust is one I passionately share. Every organization and individual committed to a focus on the issues, on the victims, on the perpetrators, on the nation that spawned them and those that collaborated, is, I believe, invaluable in assuring continuity in public remembrance.

I have tried to define memory in relation to contemporary art of Auschwitz. Individual memory, because of its ephemeral nature, grows dim with the passage of time, until, after being passed on to succeeding generations, it becomes a footnote in history. Collective memory often distorts the historical past to reflect opinion. I've struggled with how I, as an artist, can keep the memory of the Holocaust from fading ; keep it in the public consciousness so that

associations can be made to what is happening in other countries around the world today and our part in it. How can it be made relevant?

How can I approach this in an art form so that others can draw a parallel between what happened when those that could, did not speak out, and what can happen again if people remain uninvolved? I've come up with no answers. I can only do my work in hopes of understanding more about a most incomprehensible period in history and expressing it in a way that can reach others. I feel compelled to get people to see and listen, and most of all, now that time is running out for those with personal memory, to assure that the next generation will remember for them. It is a way to forge solid links in a chain of memory.

Walter Reich in reviewing Ursula Hegi's book, *Tearing the Silence*, about Germans growing up in a defeated Germany and currently living in America, states «The Holocaust was the greatest crime in modern history, and probably in all of human history. In it, a modern state focused itself on the systematic and industrial murder of an entire people. In doing so, it added to its unsurpassed legacy of culture an unsurpassed legacy of genocide. Neither legacy should ever be forgotten.»<sup>1</sup>

I have to keep reminding myself that Germany was a highly cultured, modern, civilized nation whose government, with the collusion of its citizens, and while other «civilized» nations looked the other way, systematically murdered 12 million people.

I am an artist-activist. I began my career as a painter and sculptor. My life and work center on social-political concerns and my sense of outrage at injustices, whether individual, local, national or global, is the impetus that has always driven me.

I was fortunate to have been born in the United States and to have spent my childhood in comfort and safety at a time when my European counterparts were beginning to experience fear and terror.

My parents came to America long before the war, their roots still bound to Europe and family members left behind. My mother's relatives remained in the large industrial city of Lodz, Poland, and my father's mother and other members of his family, in a small town in Russia.

We lived in a predominantly Jewish area in Chicago where shopkeepers and other immigrant families shared a warm sense of community. As the rumblings of war in Europe increased, letters from relatives of my parents and their friends ceased abruptly,

and fear and anxiety permeated the neighborhood. Overt anti-semitism began to be seen and heard in Chicago and surrounding suburbs and grew in direct proportion to the growing adulation of Hitler in Germany.

When I had my own children, I began a concerted effort to contact various organizations for any trace of family members, with no success. In 1985 I journeyed to Poland to continue the search for information about my mother's relatives. It was there I visited Auschwitz and Birkenau.

Of all the work I've done on issues that affect me deeply, and despite all the media attention in films and documentaries, and stories I've heard and read about the Holocaust, nothing prepared me for the profound emotional impact of my visit to Auschwitz and Birkenau and the overwhelming feelings of fear, horror and rage. «Shadows of Auschwitz» and «Shadows of Birkenau-Zur Desinfektion» are two installations that resulted from that visit.

Both installations are contained environments where space is divided by a center structure into narrow passageways. In each I use visual references that instantly identify the past, and materials, text or documents that are current. The past and present converge.

My third installation was the result of a visit to the Historical Institute in Warsaw. I want to share with you my thoughts, feelings, and some of the many experiences that helped shape these works. «Shadows of Auschwitz» is a 15 ft x 24 ft enclosed dark space with three passageways and a revolving light. The narrow, maze-like construction compels viewers to enter single file. Handwriting on the far wall faces all who enter. It is a quote from the short story by Auschwitz Survivor and prize winning author, Primo Levi titled «Story of a «Coin.»

<sup>1</sup> Walter Reich, *Guilty Long Ago*, The New York Times Book Review, Aug. 17, 1997, p. 26.

It recounts a true story of Rumkowski who became the Jewish overseer of the Lodz Ghetto. Appointed by the Nazis, he made decisions on most matters pertaining to the daily business of the Ghetto, including who among his fellow Jews would live or die. Mockingly called 'King of the Jews', Rumkowski wielded his power and privilege, until, in the last days of the Ghetto, he, too was rounded up and taken to die in the ovens of Auschwitz.

The full quote reads : «Like Rumkowski, we too are so dazzled by power and money as to forget our essential fragility, forget that all of us are in the ghetto, that the ghetto is fenced in, that beyond the fence stand the Lords of Death and not far away the train is waiting.»<sup>2</sup>



*Shadows of Auschwitz (détail)*

Entering at EINGANG, the first passageway evokes the railroad ramp at Auschwitz. Cattle cars painted on the center structure, initially observed as a solid image, can be

seen as a fence with horizontal wires only when the viewer moves forward in the single file. On the first fence slat I have chalked number 58/2464. This was the number on the front of the Jaworzno-Chrzanow train bound for Auschwitz when it was derailed by partisans of the People's Army.

The numbers are symbolic of all underground groups that actively resisted. On another section, among the names and numbers on the actual train, I have chalked my mother's maiden name and my father's surname in memory of family members and relatives who did not survive.

The searchlight casts shadows of the fence that loom and recede and merge with shadows of those walking through. Others seen behind the fence remind me of my trip to Birkenau where Polish citizens living in nearby communities insisted, long after the war, they knew and saw nothing of what was happening beyond the fence. My memory of looking out onto fields bordered by groves of birch trees, past grass grown to an unnatural height of over 4 ft., where, in the distance, within eye-view of the camp, a farmer on his wagon was carting bales of hay, make it impossible for me to believe.

Turning into the second passageway, viewers see themselves covered with tattoo numbers written on the mirrored side of the fence slats. The first number is Primo Levi's followed by authors Siegfried Lederer and Erich Kulka whose written experiences allowed me into their lives.

I began writing to Auschwitz Survivors for permission to use their numbers in my work in 1987, two years after my return from Poland. Initially the numbers were those taken from the 1942-43 Auschwitz prisoner ledgers held by the Russians and finally released in the mid 80's.

<sup>2</sup> Primo Levi, *Survival at Auschwitz, «Story of a Coin»*, Macmillan Publishing Co., N.Y.

As each number is received a ledger number is removed and the personal one added. To date, the first six slats are covered with numbers sent by Survivors. Each person's name is inscribed on a scroll and kept in a phylactery pouch that belonged to my maternal grandfather. This is not part of the exhibit but allows me to return to them the dignity of their name. Occasionally letters from Survivors ask me to include the numbers of family and friends who perished in Auschwitz. Others send personal photos, diaries, or manuscripts of their experiences. Others ask questions.

It is one of the most moving and humbling of my much experience with this work. As viewers walk along, their reflections diminish in increments until only their shoes remain as the last image before turning into the exit passageway marked 'AUSGANG'. A row of bare light bulbs hanging on wires leads the viewer to a wall of hope. The wall is covered with documents of former slave laborers of Auschwitz and the letters I received from Survivors. The documents are copies of questionnaires on vital statistics related to their slave experience. Originated by Lidia Vago of Petah Tikvah, Israel, and collected from Survivors around the world, she amassed possibly the largest compilation of name files of its kind. Herself a former slave laborer, Lidia Vago, together with others, formed an organization «The Committee of Auschwitz 'Union' Survivors. They sued the German Government, demanding back wages; an unprecedented legal maneuver. The action alone gave the Survivors a sense of empowerment and allowed many to shed the label of «victim».

The suit, denied September 1997, had an abrupt reversal in June '98. Volkswagen A.G. agreed to set up a fund to compensate

workers who were forced into slave labor. A prior out-of-court settlement was reached in March when weapons maker Diehl Siftung & Company agreed to pay former slave laborers \$700 a month.<sup>3</sup>

Viewers are encouraged to look through the documents and personal letters. In 1993 I went to Israel to meet and interview this Lidia Vago and record her story. Copies of that audio cassette are now in the Holocaust Museum in Washington and the Holocaust Memorial Foundation of Illinois. It was after I completed «Shadows of Auschwitz» that I began to fully concentrate on the concept of another work that would speak to my feelings about what is known as Auschwitz 2. The title of this work is «Shadows of Birkenau-Zur Desinfektion». It has been a work in progress for many years and assumed its present and final metamorphosis in 1997.

«Shadows of Birkenau-Zur Desinfektion» covers a 9ft x 18ft area. Two passageways are divided by basically the same construction of vertical positive and negative spaces as in «Shadows of Auschwitz». Rows of upright rigid forms have always given me a sense of unease, of something ominous, a contradiction of nature. They suggest to me the chimneys, stripes on inmates uniforms, prison doors, fence stanchions, a means to shut in or lock out.

Writing on the outer wall is an excerpt taken from an article published in a Chicago Newspaper, December 21, 1995, that reads: «When Nobel Prize laureate and Holocaust survivor Elie Wiesel spoke in Pittsburgh last week, the head of Pittsburgh-based Bayer Corporation introduced him. Helge Wehmeier, a native of Germany, apologized to Wiesel for the deaths caused by his corporation's predecessor during World War 2.

<sup>3</sup> Edmund L. Andrews, *Volkswagen, in Shift, Will Set Up Fund for Slave Workers*, New York Times (International), July 8, 1998.

‘I have sorrow and regret and apologize for the inhumanity in my country and for what I.G. Farben did to your people’ he said, as the audience of 1,800 sat in silence.»<sup>4</sup>

Directly to the left as one enters is a placard that reads : «The nightmare of deportations begins : The first batches are carted off to suffocate in the carbon-monoxide chambers at Treblinka. Hoess, later commandant at Auschwitz, stated: «The camp commandant at Treblinka told me that he had liquidated 80,000 in the course of half a year. He was principally concerned with liquidating all the Jews from the Warsaw Ghetto. He used monoxide gas and I did not think that his methods were very efficient. So when I set up the extermination building at Auschwitz I used Zyklon B, which was a crystallized prussic acid.... It took from three to fifteen minutes to kill all the people in the death chamber, depending upon climatic conditions.»<sup>5</sup>

The viewer is surrounded by five of the most publicized infamous photos taken by the SS. The top photo shows the arrival of a transport of Jews from Hungary. The second is of the transport arrival with guardhouse and watchtower in the background. The third shows new arrivals disembarking from cattle cars. The fourth is the line-up of prisoners on the ramp. The last is the deserted ramp empty of prisoners. Hundreds of duplicates of each photo line the left side wall, the center fence structure and the facing wall, in diminishing increments.

«ZUR DESINFEKTION,» printed along the walls with directional arrows, leads to the second passageway. On the back of the fence are paintings of brick ovens fully burning, reflected in a full length mirror on the back wall, creating an illusion of a passage to

the crematoria. The viewer walks between the painted image and its reflection, and, with his or her own reflection becomes part of the work. On the wall past the mirror «doorway» are names of European countries whose Jewish and non-Jewish populations were so drastically decimated.



*Shadows of Birkenau-Zur Desinfektion (detail)*

Just before the exit in a small alcove is a canister collaged with the SS photos and labeled ZYKLON GIFTGAS. Printed on the surrounding three walls are names of those German industries complicit in implementing Hitler's plan of mass extermination. Most people know the names of the major conglomerates but few people today know the names of the smaller firms, without whose engineering innovations and technical skills the crematoria could not have been built.

<sup>4</sup> Chicago Sun Times, December 21, 1995.

<sup>5</sup> *Trial of the Major War Criminals*, International Military Tribunal, Vol. 11 Proceedings, Apr. 8 - Apr. 17, 1946, p. 416, Apr. 15, 1946. (I credit Sherry Scheibel at the U.S. Holocaust Museum Library in Washington, D.C. for the research).

Listing them is a means of informing those who are not aware that many lesser known firms were in collusion with some of the most powerful industries in the world in planning, designing and constructing, for the first time in history, an efficient, highly mechanized human extermination center. The extent of the use of slave labor to complete this undertaking has yet to be fully exposed.

Huta was the first contractor firm to build the fabric of the building. Topf built the ventilation systems, Koehler erected the smokestacks, Vedag waterproofed the gas chambers, Kontinentale Wasserserks-Gesellschaft, Falck and Triton handled the drainage of the gas chambers, Segnitz manufactured roof parts, Industrie-Bau-A.G. installed the roof, Riedel built the shells of crematoria IV and V. Kluge helped Topf build furnaces for crematoria IV and V, and AEG did the electrical installation.<sup>6</sup>

Hopefully, viewers will make the connections between the apology on the outer wall, the placard at the entrance, and the listing of complicit industries, and will keep alive the current debate about «forgiving» the perpetrators.

The last work «VERORDNUNG! Notes from the Warsaw Ghetto» was the result of another experience on my trip to Poland, an experience that began a quest to find out all I could about Emmanuel Ringelblum, and his group of Jewish Resisters in the Warsaw Ghetto. On an arranged visit to the Jewish Historical Institute in Warsaw, in search of information about family, then director Jan Roschwerger showed me through the museum and explained each exhibit. One exhibit in particular riveted me. Inside a display case were worn cartons and two milk cans surrounded by soiled documents discovered in the rubble

of Warsaw years after the war. They were astonishing archives.

This was the first time I heard the name Emmanuel Ringelblum. I am sure many know about this Polish Jewish Historian, who secretly documented what was happening to the Jews in the ghettos under the Nazis. After my return home I read all the material I could find about Emmanuel Ringelblum. The result was «VERORDNUNG ! Notes from the Warsaw Ghetto.»

In 1943, knowing that the destruction of the ghetto was imminent, he placed documents, eyewitness accounts, poems and written pleas into containers and buried them deep in the ground. In March 1944, he, his wife and son, and 37 others were discovered in their underground hideout by the Gestapo, arrested, tortured and shot.

In 1946, ten cartons of Ringelblum's archives were found in the ruins. In 1950, construction workers on Nowolipke Street discovered two milk cans; the third, according to sources, has not been found.<sup>7</sup>

«VERORDNUNG ! Notes from the Warsaw Ghetto» is an 11'x9'x6' open installation with a cabinet on top of a wood base, two milk cans, a flooring of bricks and an audio component. The work is in tribute to Emmanuel Ringelblum and the dozens of other courageous members of his underground organization «Oneg Shabat.»

As with my other works on the Holocaust I needed time and distance to assimilate what I had seen, felt and learned. I began work on «VERORDNUNG !» several years after I returned home from Poland.

It was a highly charged, emotional undertaking. The first step in the process of constructing the work began with the wood base. I scorched the surface with a propane

<sup>6</sup> Deborah Dwork, Robert Jan van Pelt, *Auschwitz 1270 to the present*, W.W. Norton & Co. N.Y., London, 1996, p. 318.

<sup>7</sup> Gerald Stillman, *Emmanuel Ringelblum, Historian and Hero*, Jewish Currents, March, 1994.



gas torch, beat marks into it with a chain and had it pockmarked with bullets from a gun by an officer at the local Police Station.

Only in retrospect did the idea of my watching while an officer shot at a wood box in a basement shooting range seem ludicrous. This act was coupled with the need to tell everyone I met about Ringelblum, including the police. Copies of the actual decrees and bans printed in German and Polish that were posted on Ghetto walls cover the entire back wall of the installation. It is a reminder of the frequency of postings and severity of punishments inflicted for infringement on those in the Ghetto that continued to escalate until its final destruction.

Most of the bricks strewn on the floor were obtained from a Chicago Synagogue during a rash of fires set by neo-Nazis in January 1994. The congregation, composed of Holocaust Survivors and newly arrived Russian immigrants, experienced again the terror of their past.



*Verordnung ! Notes from the Warsaw Ghetto (Installation)*

The milk cans flank each side of the glass cabinet case where three naked light bulbs hang from wires over two stove top burner shelves. The audio text is from portions of the Emmanuel Ringelblum diary, found in the rubble, titled «Notes from the Warsaw Ghetto.» It is read by Dr. Felix Horn, a Survivor of the Warsaw Ghetto who escaped with the help of the Polish Underground nine days before its destruction and watched it burn from his hiding place outside the ghetto walls.

The audio reading is accompanied by background sounds of a train. The first excerpt begins in January 1940, when the ghetto was not yet a reality and stops with the last entry at the end of 1942. It gives the viewer an idea of the deteriorating conditions, and the desperation of the people. The text of the audio portion is as follows: January 1, 1940. A whole row of streets, Sliska, Ruvna and others sealed off with barbed wire.

Decree, second of January, ban on posting obituary bills. Punishment for printing them: culprit to be handed over to the authorities. Every few days another decree, one confiscating furniture, another kitchen utensils, etc.

Today, the 5th of January, a decree appeared to the effect that Jews may not move out of their residences except with permission of the authorities. Nor may they walk about the streets between 9 p.m. and 5 a.m.

The 2nd of February, a decree requiring Jews to declare their possessions was published.

7th February, entry to Krasinski Place at a certain point near the courts is forbidden to Jews. Jews may not visit public libraries which were built through Jewish philanthropy.

Today, the 29th of September, Jewish streetcars appeared painted yellow, bearing a

Jewish star on each side and the sign: For Jews Only.

October, 3rd, there are 350,000 Jews living in the quarantined epidemic area ; the density there is nine times what is outside.

October 5, a decree published stating that Jews may move about the Ghetto from seven in the morning to nine at night, outside the Ghetto from eight to seven, Poles until eleven. Jews have to yield the right of way to soldiers, by getting off the sidewalk when they meet. Jewish bakers are forbidden to bake white bread. This is a hard blow for the whole trade.

6th of November, Saturday. This day the Ghetto was introduced. People in the street didn't know it was to be a closed Ghetto, so it came like a thunderbolt. There was an immediate shortage of bread and other produce.

11 January 1941. You see mobs of children in rags begging in the street nowadays. Walking down Leszno street every few steps you come across people lying at the street corner, frozen, begging. A decree was published making leaving the Ghetto without a pass punishable with a fine of 1000 zlotys. The last few days a ban was published on selling merchandise to Jews. Both parties are subject to a fine of 1000 zlotys.

April 17. Every day corpses are found sprawling in the streets, half-naked. The heaps of raggedy corpses are a macabre sight. Recently all of the newly fashioned exits have been walled up. This lessens the chances of smuggling and the Ghetto faces the danger of death through starvation, because food rations are so meager.

August 17. One walks past corpses with indifference. Next to hunger, typhus is the

question that is most generally absorbing for the Jewish populace.

Early October. When the first snows fell, some seventy children were found frozen to death on the steps of ruined houses.

January 1942. The Jewish bookstores are no more.

25th June. The extermination is being executed according to a plan and schedule prepared in advance. Only a miracle can save us: the sudden end of the war. Otherwise we are lost.

The non-productive elements, children up to the age of ten and old people over 60 are locked in sealed railroad cars, which are guarded by a German detail and transported to an unknown destination. New reports are continually arriving about the program of systematic extermination of Jewish children and old people.<sup>8</sup>

Ringelblum's last entry at the end of 1942 reads: «Only a miracle can save us from complete extermination; only a speedy and sudden downfall can bring us salvation».

The miracle did not occur for those in the Ghetto and others who perished. It occurred in the form of the discovery of the historical treasure that Ringelblum and his underground organization recorded and buried for all of us to understand the enormity of what occurred. Many of us worry that history will repeat itself.

The blueprints for crematoria, for slave labor camps, for concentration camps are in existence. Industries that would profit are in existence. There is always the potential for dictators to rise and take control again in cultured Western nations as is currently done in the Third World.

<sup>8</sup> Notes from the Warsaw Ghetto. *The Journal of Emmanuel Ringelblum*, ed., trans., Jacob Sloan, pub., Schocken Books, N.Y.

I believe art can be a learning experience that reflects not only the world around us but truths that can be timeless. As one who has felt an increasing urgency to create works about the Holocaust, I cannot predict how my or any other, work on the Holocaust will translate for future audi-

ences. I can only hope that more artists, more individuals and organizations will continue to depict and chronicle the history and the many stories yet untold, in a way that will keep it current and relevant for each generation to come.



GABRIELLE ROSSMER

*Sculptor*

(U.S.A.)

## In search of the lost object, an installation

### HOLOCAUST ART

When I began this project, I did not think of myself as a Holocaust artist. I began this artwork motivated by my own Jewish family's history under Nazi Germany. The word Holocaust had not been part of my vocabulary - certainly not growing up. My community was self-defined as a 'refugee' group. My family used that word refugee as though it had been created purely for us.

When my community of refugees spoke of the scourge that had devoured their life, they either spoke of «Hitler» or «the Nazis». Holocaust, as a descriptor, came much later. I say that now because I always have some discomfort with the use of that word. The event was too great - I do not feel qualified to understand it. I never consciously set out to make art about «the Holocaust».

### A REFUGEE CHILDHOOD

Since I was only one year old when I arrived in New York with my parents, in 1939, I effectively grew up an American. Certainly I was a funny kind of American, surrounded by a whole community of refugees like myself, but that is also true of a vast number of other groups in the U.S. Our synagogue was led by the former Munich rabbi, the same one who had married my parents in 1936. German was spoken all around me and in my home. It was, in fact, my first language.

During the war I had a very strong awareness that my father's parents had been caught in Germany. My impression was that their fate was unknown. I sensed that my father's thoughts were always with them, even though he rarely spoke of it directly. I recall

praying for their survival during the War, when I was four or five.

At some point in my adulthood it occurred to me that my survival was a matter of accident - that one little change in the bureaucratic details of my family's history would have resulted in my extermination at a very young age. That is something I did not consciously contemplate in my secure New York City life.

### MY FATHER'S MEMORIES

My father had been in Dachau for almost 6 weeks after Kristallnacht. He spoke about it somewhat casually. He was a man of humor and optimism who felt responsible for others. I heard from him that he had been young and strong and tried to help the older men, cheer them up. In passing, he mentioned that he had frostbitten toes in Dachau. And he told of witnessing someone being shot. But he told of those days as though they were an adventure that he had ridden out. My father was intellectually engaged with his Judaism, but he was not very observant. And yet he never smoked on Shabbat. Often he anxiously waited sundown on Saturday so that he could light his cigar. This vow of renunciation was made to another inmate at Dachau. If he got out, he said, he would never smoke on Shabbas. He never did, thereby carrying Dachau with him for the rest of his life.

### VIEWING THE PAST

My relationship to «Hitler» was a little baffling. Growing up, Hitler was the mythic demon and more. I felt we were victims of Hitler, but my life did not show that. In college, where I majored in Political Science, I wrote a thesis on «The Nationalism of Johann Gottlieb Fichte». Fichte had been favored by the Nazis. His nationalism was both idealistic and a precursor of fascism. I wanted to learn more about fascism and

about German thought. I was certainly looking for some answers.

When I went to art school at a later date, my art was concerned with formal matters. As a sculptor, I have been interested in the direct connection between the object and feeling. Narrative was never my interest. But in the mid to late 1980's, that changed. In retrospect, I see that as the events of the «Hitler Years» approached their 50th anniversary, there was a widespread internal pressure to confront the story of what happened. Many other artists apparently experienced a similar historical imperative.

### FACING THE PAST

Stephen, my father, died in 1983 at the age of 77. Later that year the Goethe Institute in Boston invited me to participate in an exhibition of German-American artists. I found it strangely naive that they would designate me this way. I agreed to participate in the show if I could write and include a statement about this identity question. I wrote : «I have always viewed myself as an American Jew from Germany. As a German-Jew, I was a member of a minority within the American Jewish community, which actually strengthened my identification with German language and culture. However, I have never identified myself as German».

At the Goethe Institute, I showed small wooden bridge constructions. In the statement I wrote, «Bridges are created to shortcut and simplify relations between places, groups and individuals... Originally, the theme grew from the overwhelming image of the George Washington Bridge, which loomed over my childhood home in Washington Heights [in Manhattan], the main site of the German-Jewish refugee community, a place where more German than English was heard on the streets».

For the rest of the eighties my sculpture consisted of abstract constructions. The raw

material was wood. But the experience with the Goethe Institute, and then the discovery of folders of documents among my father's papers after his death, as well as my deep sense of connection to my father, impelled me to investigate further. The file folders contained papers and documents concerning my grandparents, my parents, myself, my great uncle and aunt, and my maternal grandparents. These papers were needed in order to emigrate from Germany. There were also some surprising personal documents such as letters written by my grandparents during their last year of life.

### VISITING THE PAST

By 1990 I was deeply immersed in the story of the family's attempt to rescue my grandparents from Germany. I became aware that the memories transmitted to me by my family felt like my own. I investigated my own feelings and how to communicate about such a difficult subject. I had now determined to work with the raw material of my family's history during the Nazi era, and, moreover, to bring an exhibition about this material to the city of my birth, Bamberg, Germany.

At the time, it was hard to understand why I wanted to go to Germany. My mother and other older relatives did not approve. I knew that I wanted to memorialize the victims. In retrospect, it seems that I was looking for enlightenment, connection, understanding, and, perhaps, reconciliation. Furthermore, I was curious about what would happen.

When the city of Bamberg offered me an exhibition it turned out that the Municipal Museum, known as Villa Dessauer, had been the last house in which my grandparents had lived. In 1939, the Villa became a «Judenhau», and my grandparents, Hugo and Rosa Rossheimer, were forced to move in with the former owners, a wealthy Jewish

family that had been their friends and several other Jewish citizens who had been relocated to the mansion. They were all deported in April, 1942, on a train of 1000 Jews that ended up somewhere «east of Lublin».

### INSTALLING ART IN GERMANY

As I found out these and other facts, I felt that the ghosts of my grandparents and the others were with me. I had called them back. One part of my installation at Bamberg was called «Les Revenants» (ill. 1). These revenants co-existed with a group of paintings called «Family Portraits», brightly but strangely colored blow-ups of family photos - photos of my family. They were installed in the Grand Salon of the Dessauer house. The room was furnished with a Victorian dining room set. Nothing else.

Even more primary to the installation is the part called «Document Wall» (ill. 2). It consists of 66 photocopies of documents that I had found among my father's papers. This was the original part of my installation. It is the heart of it. Each document was explained in an accompanying descriptive folder. The photocopies are re-constructed as original documents by small seals in the lower left corner. Each seal is stamped either with an E to signify 'evacuee', the German euphemism for deportee (if that document concerns a family member who was killed) or it is stamped with an S if it concerns a 'survivor.' The documents have gone through several levels of memory, in which they move in and out of authenticity. With the stamp, I authenticate the memory as mine.

A frame surrounds the original «Document Wall». It is composed of small photographic images. The images relate to the documents and to the city of Bamberg, where the story of my people took place, and where the exhibit was now being shown 50 years later. There are family pictures and pictures of





ill. 1 :  
*Family Portraits and Revenants*, Bamberg, 1991



ill. 2 :  
*Document Wall*, wood, paper, 84"×108", 1991



ill. 3 :  
*Sleeping on the Past*, Installation, Bamberg, 1991



ill. 4 :  
*Tablets*, 1994, Plaster, 11"×14" each, 1994



ill. 5 :  
*Garment*, Cloth, 10'x4', 1994

the Cathedral and its sculpture. There are also pictures of the Synagogue after it was destroyed on Kristallnacht. All those parts are also part of me. As a sculptor, I was influenced by the Gothic sculptures in the Cathedral. In fact, their influence is felt in the draped cloth of «Les Revenants».

On one of the walls in the first room of the installation at the Villa Dessauer was a photocopy of a poem written by my father for me when I was in my earliest years. I had never tried to read the German before. Now, while doing this work I finally read it :

Sieben Hüegel, Regnitz, Main  
Wäelder, Wiesen, schöner Hain,  
Still verträumte Hecken.

Lieulich und vertrautes Bild  
Umgewandelt bist Du, wild,  
Jäh, in grausem Schrecken !

Was uns Heimat war ist Höelle  
Höhnisch fordern Bluteszöelle  
Unsere alten Nachbarn jetzt.

Gaby, Du bist erst ein Jahr  
Weisst nicht wie's gewesen war  
Als wir schauernd fortgetzht.

Üeber's Meer, Gott liess uns landen  
Wo wir die Freiheit wiederfanden  
Amerika, Du grosses Land !

Grosselternpaar, das nicht entkam  
Ein Opfer ward  
Von Deutschlands Scham  
Wir denken Euer unverwandt,  
An Euch knüepft uns ein ewig Band.

Seven Hills, Regnitz, Main  
Woods, fields, lush groves,  
Quiet dreamy hedgerows.

This lovely and entrusted image  
Has been transformed. Savage,  
Yes, filled with terror !

What once was homeland now is hell

Our old neighbors now brutal, disdainful,  
scream for blood.

Gaby, you are only one year old  
Don't know how it was  
As we raced away in horror.

Over the ocean, God let us land  
Where freedom was  
Once more at hand.

America, you great land !  
Grandparents who never came  
A sacrifice to Germany's shame  
We will always remember you.  
We are tied to you  
By an eternal bond.

When I translated the poem, I discovered that Stephen had entrusted me with the task of doing this work. I had somehow known this all along. This knowledge reinforced my sense that I must guard and understand the transmitted memories. I set about another part of the installation called «Sleeping on the Past». Only recently have I learnt that Jews living in Germany after the War spoke for 35 or 40 years of «sitting on packed suitcases». <sup>1</sup> «Sleeping on the Past» (ill. 3) is a mattress lying on the floor, with copies of the documents pouring out of a seam. In Bamberg, this piece was placed in front of a cabinet in the original kitchen of the mansion. In the cabinet were placed domestic objects that I had brought with me from the U.S. They were all objects that my family had fled with ; sheets and towels and knives and forks and clothing and dishes and furniture. This was known in the late '30s in Germany as a lift van - a large crate of personal belongings packed to go overseas - and it was used as a confirmation to the Nazis that the family was really leaving. It was paid for with all the money and valuables that a family owned. This was a time several years before the «final solution»,

<sup>1</sup> Susan Stern, «Jews in Germany Today». Inter Nationes, Kennedyallee 91-103, Bonn, April, 1995. p.1. «The Jews who found themselves in Germany in the postwar era...for decades...clung to the illusion that they were in transit, on their way to somewhere else. «Sitting on packed suitcases» was the name given to the syndrome.»

when the Germans still wanted Jews simply to pack up and leave. The packing-up assumed enormous import, almost as a diversion from the reality people were confronting. I live with many of these household objects of my parents and maternal grandparents. I decided to bring some back to Bamberg, hoping that there would be power in the physical return.

## IN SEARCH OF THE LOST OBJECT

Taken as a whole, the installation is called «In Search of the Lost Object». The title is derived from a discussion by the psychoanalyst and artist, Joanna Field, in which she asks (I paraphrase): does the artist seek to «preserve and re-create the lost object or does she create what has never been?»<sup>2</sup>

What is the lost object? Field referred to the idealized memories of childhood. The lost object, longed for, is unattainable. The lost object, in this case, is the family in an idealized past, cut off from its historical roots by the events of the Holocaust. The artist cannot re-create this history. The primary role of the artist, according to Field,

«is the 'creating' of objects, not the recreating of them... [The artist] is concerned with the achieving that very 'otherness' from oneself which alone makes any subsequent sadness at loss possible... the essential point is the new thing that she has created, the new bit of the external world that she has made significant and 'real', through endowing it with form»<sup>3</sup>.

## THE ART OBJECT

As a sculptor, my artistic pursuit hinges upon formal object-making, a process which at some stage often requires intellectual

analysis. The content or meaning of these objects, however, derives from my imagination. Writing in a recent issue of *Sculpture Magazine*, Michael Brenson, himself a son of Holocaust survivors, took note of the relationship between the object and imagination:

«Consciousness and imagination are not the same...while consciousness is the faculty of analysis, imagination is the faculty of integration. It is the faculty that respects passion and makes a home for responses like tenderness, fear, awe, and love, which it values for themselves. The imagination is essential to every artistic endeavor that touches people and enables them to feel and see more deeply. The sculptural object has the ability to plant in the heart of the sculptural field basic, irrefutable evidence of why the imagination matters».<sup>4</sup>

I find Brenson's statement compelling because it mirrors my own experience. I do not pretend to understand the Holocaust, but following the lead of my imagination, I believe my «objects» offer non-verbal knowledge that reaches our feelings. While the form of art frequently calls for rational analysis, the content usually rises from the imagination. I think this is what Keats meant when he said, «I am certain of nothing but the heart's affections and the truth of imagination.» Or, to paraphrase Pascal, «The imagination has reasons which reason does not know».

## INSTALLATION IN NEW YORK

After Bamberg, I was not finished. In Boston, Massachusetts I exhibited an evolved version of «In Search of the Lost Object» for

<sup>2</sup> Joanna Field, «On Not Being Able to Paint.» forward by Anna Freud. Jeremy Tarcher, L.A., 1957. p. xiv, xv, 150-160. The Lost Object is discussed by Freud in the introduction, as well as by Field.

<sup>3</sup> *ibid.* p. 160.

<sup>4</sup> *Sculpture Magazine*, v.15, #9, Washington, D.C. November, 1996. p. 33.

a very different audience. I was able to pay more attention to formal and visual issues. I was concerned about how to reach a contemporary audience that may have been ignorant of the historical realities. Questions that concerned me were - how much to spell out in words, how to balance documentation with imagination.

One year later, the most complete version of «In Search» was exhibited in New York City at the Cathedral of St. John the Divine. The Cathedral is in upper Manhattan, not very far from Washington Heights, the neighborhood of my childhood years. I felt that the story needed to be expanded to cover the immigrant experience. I did not want to remain stuck in the Holocaust years. A large concern was, how do I reach an audience in an Episcopal Cathedral? How do I reach an audience of children, who will be visiting this show?

I arranged to visit the grammar school that I had attended from Kindergarten through grade 8, in order to encounter the present generation of students. I found that Public School 187 now educates a new group of immigrants. The children come from many countries, but predominantly from Central America. I decided to photograph several classes of children from the 2nd and 5th grades. We went outdoors and they posed for me in front of the George Washington Bridge. This landmark is an unchanging symbol of the neighborhood. Some of these photo-images were transferred to plaster tablets. «Tablets» (ill. 4) is one of the pieces in my installation at the Cathedral. The contemporary images of the children are interspersed with family photos and other landmarks to comprise a wall of 96 tablets - randomly composed like memory itself.

Showing this work at the Cathedral of St. John the Divine was a significant experience. This very ecumenical institution sits on a crossroads between Harlem and Columbia

University. It views itself like a medieval Cathedral, as a meeting place and forum for the whole community. Showing the work there heightened for me the part of the story that concerns Jews living in a Christian world. We are influenced by and subject to Christianity and Christian imagery. Two wall pieces installed at St. John's were entitled «Crossroads I» and «Crossroads II». They are in the form of altered crosses, off-kilter, not at a right angle. Crossroads. The new set of «Revenants» that were made for this show were uniform, with drapery showing the influence of the statues in the Bamberg Cathedral.

The final pieces created for the Cathedral are 8 10-foot high hanging sculptures (ill. 5). They were made to hang high in a 130 foot ambulatory in the Cathedral. They are recognizable as garments that could fall into an early decade of our century and, empty of their wearers, they enclose memory and history. They are objects to express the sadness. These final pieces are called «Garments».

## CONCLUSION

A scaled down version of «In Search of...» is being seen as part of the group show, «Witness and Legacy: Contemporary Art About the Holocaust» which has been traveling in the U.S. since 1995. It is gratifying to have this work on view in diverse places over many years, hopefully helping viewers understand the traumatic events as they occurred to a specific family. It is most gratifying when the work is a catalyst for people to look at and think about their own histories, whether Holocaust-related or not. The Holocaust, half a century later, is a lesson for history, not just about the groups it affected, but about human behavior in general.



**PIERRE TILMAN**

*Ecrivain*

(France)

## Le thème de l'enfermement dans la peinture de Peter Klasen

(Transcription de l'intervention orale)

Peter Klasen est né en 1935, en Allemagne, à Lübeck. Il fait partie d'une génération qui a été touchée dans sa première jeunesse directement et douloureusement par la guerre et qui a connu la réalité de la déportation par la suite. Dans les années qui ont suivi la guerre, il a vu des documents et a été informé. Il a ensuite, en 1959, quitté l'Allemagne pour s'installer à Paris, où il a considéré que son départ d'Allemagne était définitif. Donc, il a fait un travail de mémoire, un travail d'éclaircissement et de mise au point sur son passé, sur le passé de sa famille et sur le passé de son propre pays. Vous allez voir que l'œuvre de Peter Klasen n'est pas à lire dans le sens d'une relation directe de la réalité de la déportation ou de l'extermination mais que cependant, même quand il ne traite pas apparemment d'objets

ou d'éléments qui pourraient s'y rapporter, cette réalité est sous-jacente et donne un éclairage à toute son œuvre.

Il fait partie de la génération de gens qui se sont exprimés à partir des années 60. Son œuvre s'est réellement formée à cette époque. Il fait donc partie d'une génération liée au Pop art américain ou au Pop art anglais qui a fortement réfléchi sur la manipulation dont est victime le monde actuel par les mots, par les images. A savoir, comment une réalité peut être truquée, comment une réalité peut être fabriquée d'une manière mensongère par le moyen de la médiatisation, de la communication, de l'information et, également, comment un monde peut être, aussi, entraîné dans la production des objets, dans la consommation, dans un progrès technique qui peut devenir déshuma-

nisé, désincarné et aboutir à une dureté, à une froideur. Donc, vous allez voir assez vite de quoi il s'agit dans la peinture de Klasen et je vous donnerai des indications concernant un certain nombre de thèmes. Je commencerai d'ailleurs par la manière dont il travaille car celle-ci est révélatrice.

Peter Klasen utilise l'aérographe, un instrument qu'on appelle également un pistolet. Le mot pistolet est d'ailleurs révélateur, étant assimilable à une arme braquée sur la surface qu'il va peindre, et qui produit des nappes de couleurs. C'est un instrument



qui peut sembler agressif, incisif, qui est relié à des bouteilles d'air comprimé. Klasen travaille également par un système de caches. L'aérographe est un instrument qui est plus proche du scalpel que du pinceau traditionnel. Il utilise de la peinture acrylique. Il se dégage complètement du geste habituel de la peinture, du geste affectif qui est le geste par exemple de Van Gogh ou de Soutine, c'est-à-dire un geste d'épaisseur, de matière. Nous avons donc là, de la part de l'artiste, une prise de position très claire et affirmée



d'une autre manière de travailler. Travaillant à l'aérographe, il utilise nécessairement un système de caches, c'est-à-dire un système de pochoir. La technique du pochoir consiste à découper des formes dans du papier pour ensuite, par la superposition des différents caches, aboutir à la composition de l'œuvre. C'est un travail très prémédité avec une certaine stratégie de composition qui ne laisse presque aucune place au hasard. Le mot *cache* est intéressant comme le mot *pistolet* était intéressant tout à l'heure. Le système de caches montre que c'est en cachant certaines choses que l'on fait apparaître certaines formes. Il y a donc ce qu'on cache, ce que l'on ne cache pas, ce qu'on fait apparaître. De la même manière, le système de caches est extrêmement lié au système du cadrage, du cadre, comme la photographie ou le cinéma. Il y a ce qui est cadré, ce qui n'est pas cadré, ce qui décadré, ce qui est hors champ. Toutes ces notions sont fondamentales dans l'œuvre de Klasen.

Les thèmes de la roue, du manomètre, des cadrans reviennent très souvent chez Peter Klasen. Ainsi que la grille... Un thème extrêmement important, la grille, qui au niveau formel se répète souvent chez lui et qui est vraiment une véritable réflexion sur les motifs géométriques à répétition qui constituent une grille. Parce qu'une grille c'est une manière d'enfermer la réalité par des répétitions d'espaces réguliers. C'est une manière de géométriser un espace avec une



uniformité d'espaces fragmentés et répétés. Comme une espèce de carcan qui laisse quand même passer de l'air à travers les barreaux ou à travers ses interstices, et une ordonnance mécanique, une ordonnance technique, un morcellement de l'espace cadencé et fermé, qui est la logique de l'enfermement, la logique bureaucratique. Mais qui est aussi une logique se trouvant à l'intérieur même de notre manière parfois de concevoir la connaissance. Parce que la grille, c'est presque les mots croisés qui sont à l'intérieur de notre langage, qui sont à l'intérieur de nos têtes, c'est une manière de découper en petites cases qui sont mises côtes à côtes.

Klasen a peint, en 1974, une grille terriblement fermée puisqu'elle est composée de trois ou quatre éléments superposés. Il y a



Keep out, 1995

des barreaux, un grillage, un cadenas, l'expression «Keep out». Le tableau est à grandeur réelle, au format de l'objet représenté. Des tableaux qui ont presque la même fonction pour le regard que la grille représentée.

Le bord même du tableau, c'est le bord de la grille. Il n'y a pas d'espace autour. Et on retrouve cela souvent chez Peter Klasen. Par exemple des camions ou des wagons grandeur nature, c'est-à-dire qui font plusieurs mètres de long.

A ce propos j'ai recopié une petite citation de Bertold Brecht dans «Dialogues d'exilés» : il dit «de tous les hommes que j'ai connus dans ma vie, dit un personnage de Brecht, celui qui avait le plus la passion de l'ordre était un certain Schiefinger, un SS du camp de Dachau. Quand il nous tapait dessus avec son nerf de bœuf, il opérât si consciencieusement que les marques dessinaient sur notre dos une grille d'une géométrie parfaite».

On peut aussi essayer d'appréhender la peinture de Klasen par rapport à une notion d'invisible, par rapport à une notion de vérité montrée et de vérité cachée. Avec une phrase d'Althusser qui dit «la notion de vérité, c'est une notion idéologique, c'est tout». Donc la notion de vrai et de faux. Si le vrai c'est ce que nous voyons, si la réalité c'est ce qu'on voit, ce qu'on ne nous montre pas, ce qui nous est caché, ce que nous ne voyons pas, n'est donc pas vrai. Donc l'oubli, la disparition deviennent quelque chose qui n'appartient plus à la vérité étant donné qu'un mensonge qu'on voit devient une vérité et qu'une vérité qu'on ne voit pas disparaît, d'où le problème de la représentation chez un peintre. Prenons par exemple un wagon. Ce qu'on voit, c'est un wagon, mais ce qu'on devine derrière relève d'une autre réalité. D'où aussi l'importance de toutes ces notations qui sont indiquées et qui constituent un code. Il y a des notations qui sont écrites dans différents types d'écriture. Certaines sont mêmes écrites à la craie par l'artiste lui-même sur son propre tableau. Ces notations constituent un code, mais qui déchiffre le code, et qui établit ce code ?

La toile intitulée *ETR* de 1974 se présente comme un véritable poème visuel. Elle comporte le mot *ETR*, isolé, en capitales blanches. En haut, à droite, *MARCHANDISES*. A gauche, 34 RIV, 87 SNCF, 012 O, Gs, 10 770 kg. En bas, à gauche, d'autres chiffres. En bas, à droite, l'inscription de la destination du convoi derrière un grillage. A la craie, semble-t-il, un chiffre, à côté, sur



*ETR*, acryl., 114x146cm, 1974. Paris, Centre Georges Pompidou

fond noir. La destination n'est pas lisible, effacée, pas marquée. L'organisation picturale du tableau est simple, avec des poutrelles qui se croisent, symétriquement centrées. L'animation de la surface est donnée par le rythme des inscriptions. Sauf le signe tracé à la craie, le graphisme des lettres et des chiffres est anonyme, rigide, mécanique. Ces signes extérieurs fonctionnent comme la marque d'une utilité mystérieuse, inquiétante, qui nous échappe. Pourquoi la destination est-elle illisible sur ce wagon ? Est-ce un hasard, un oubli ? Peut-être s'est-elle effacée au cours du voyage. Peut-être ce train ne partira-t-il pas, ne va-t-il nulle part. Ou bien est-ce qu'on ne veut pas qu'on sache d'où il vient, où il va ? Qu'est-ce qu'il transporte derrière ses portes closes ? 10 770 kg D'accord, c'est marqué. Mais 10 770 kg de quoi ? *ETR* est-ce que ce sont les premières lettres d'étrange, d'étroussé, étreinte, étrangement ? *ETR* + *MARCHANDISES*.

L'objet muet est marqué, indiqué, tatoué, écrit. Il parle. Mais quelle langue ? Quelle loi ? Objet-mot, chose désignée, image légendée, texte visible, code précis, concis, fonctionnel. Blason. Hiéroglyphe de la machine.

La notion de coulure, de bavure, est aussi une chose intéressante. C'est à dire que dans l'idée d'une vérité manipulée, il y a forcément des traces qui restent. Il y a des indices. Il y a des bavures. Et il y a des moments aussi où dans la sécheresse d'un univers, par exemple dans la sécheresse d'un univers technique ou d'un univers industriel, il y a une espèce d'humidité qui suinte aux jointures, comme des humeurs, des viscosités, comme un dedans qui ressort et qui montre qu'à l'intérieur des choses il y a quand même quelque chose qui se cache, un mystère qui filtre, ou une viscosité qui sort d'une cicatrice. Donc ce cas, l'artiste fait couler sur son œuvre un élément qui vient indiquer cette pesanteur et cette présence du corps, et pourtant le corps n'est pas vraiment indiqué. Il est figuré par un sigle qui n'est pas véritablement un corps humain, mais qui est un signal. Et cependant je pense que Peter Klasen cherche à montrer que derrière la manipulation, derrière la surface plate et sans aucune profondeur, un corps se cache ou un esprit se cache. Une coulure est aussi une salissure dans un univers qui se veut propre et aseptisé avec peut-être aussi l'idée d'un vieillissement et non pas d'un temps figé et d'un temps arrêté.

Parce que les systèmes qui se veulent purificateurs ont une idéologie de la propreté, une idéologie de l'hygiène, la salissure finalement pourrait presque devenir une subversion d'une idéologie hygiéniste. Peter Klasen utilise ce genre d'instruments et d'objets qui sont reliés à ce qu'on pourrait appeler l'univers médical et qui sont en même temps complètement reliés à d'autres univers, de la même manière que la bai-

gnoire par exemple. On trouve parfois quelques éléments de corps humains et souvent de corps de femme confrontés à l'univers aseptisé, médical et hygiéniste. Parfois l'introduction d'objets réels qui sont incorporés dans l'œuvre... Un ensemble avec des baignoires en particulier... Une trace humaine, en fait c'est une trace qui a été relevée à Nagasaki. Avec cette idée qu'on pourrait développer en la généralisant dans une atmosphère de science fiction. Cette idée du survivant, cette idée que dans un contrat, dans



*Nagasaki*

un étonnant contrat passé entre l'homme et la machine, entre la dureté mécanique et la faiblesse du corps et la tendresse du corps, nous sommes presque tous des survivants d'une certaine manière, c'est-à-dire que tous nous sommes dans une espèce de résistance charnelle, biologique à un univers qui cherche à faire de nous des machines ou à nous mécaniser. Si le système pouvait fonctionner avec des esclaves mécaniques, y aurait-il encore des hommes ? Nous sommes tous des survivants. On ne nous laisse en vie, c'est un délai, c'est une permission, que parce que l'on ne parvient pas à nous remplacer par des machines. Les machines sont incapables de fonctionner seules, le système a besoin de certaines formes de notre intelligence, toute imparfaite qu'elle soit. Alors il ne nous élimine pas. Nous survivons grâce au système, nous en

sommes les articulations motrices. Le système c'est nous, nous ne pouvons pas nous éliminer, nous ne sommes pas encore avancés suffisamment techniquement. Notre corps nous est encore utile, avec son sang avec ses muscles, avec ses nerfs, nous avons encore besoin de nous. Donc j'élargis la notion de survivant mais si vous pensez par exemple à Antonin Artaud, qui a parlé du corps sans organes, notre propre corps avec sa faiblesse parfois considéré comme notre propre ennemi, nous ne sommes pas loin d'une certaine élimination de nous-mêmes.

En 1973, Peter Klasen a peint ce tableau très simple qui s'appelle «fil de fer sur fond bleu». Vous avez ici un fil de fer barbelé détaché de tout contexte, presque dans l'absolu, et pourtant chargé de tant d'histoire. En plus, dans des couleurs assez gaies, sur fond clair, unies, aérées. Un fil de fer presque plaisant, décoratif, avec son rythme torsadé, ses quatre pointes cardinales, épines métalliques, pas plus piquantes et paniquantes que des seringues par exemple, qui vous piquent pour votre bien. Il s'agit pour le peintre de nommer l'emprisonnement universel avec les signes mêmes de cet emprisonnement. Rideaux de fer, chaînes, grilles, serrures, cadenas, portes, verrous. Ces pièges ordinaires, ces tentations de dictatures qui nous sollicitent continuellement et le vide, le silence honteux et complice qui les masque. On ne peut qu'espérer que ces formules concrètes de l'enfermement que peint Peter Klasen prennent valeur d'exorcisme et de conjuration. Comme c'est presque toujours le cas chez lui sous l'apparente neutralité du constat et de l'inventaire, ces tableaux obligent celui qui les regarde à prendre position. A chacun de faire son propre situationnisme, à chacun de savoir de quel côté des barreaux il se trouve, pense, désire ou croit se trouver. Et là je pense à une citation d'Aragon qui disait «Il y a des serrures qui ferment mal sur l'infini».

Je vais terminer en évoquant une installation de Klasen de 1991 qui s'appelle «Shock Corridor, Dead End». Je cite l'artiste, il a dédié cette installation à tous ceux qui ont souffert dans leur chair et leur esprit pour le simple fait d'appartenir à des mouvements politiques, culturels, ou à un groupe ethnique. Il se réfère à l'article 5 de la Déclaration universelle des Droits de l'homme : «Nul ne sera soumis à la torture, ni à des peines ou traitements cruels, inhumain ou dégradant». «Shock Corridor», hommage au

cinéaste Samuel Fuller, est le titre d'un film. Et «Dead end» est à prendre dans le sens d'impasse. Il s'agissait d'un environnement de grande dimension dans lequel le promeneur avançait et était confronté à des peintures. Un univers extrêmement froid avec cette dominante de couleur verte. Donc on rentrait d'un côté, on traversait, et on ressortait par un autre côté. Quelque chose de glacé, de dur et de désespérant qui renvoyait à toutes les formes d'enfermement.



*Shock Corridor*, Environnement FIAC 91, Galerie Louis Carré, Paris. Photo de Claude Gaspari.

ZBIGNIEW LIBERA

*Conceptual artist*

*(Poland)*

## Analysis of the Historical Representation of Auschwitz in Contemporary Art in Lego 1996

Before I present my work, «Lego - the concentration camp» from 1996, in order to fulfil the rules of a proper introduction I would like to present some of my earlier works.

My creative attention for several years has been focused on these products of culture which educate or even model people. I mean both devices building the body in a direct way and these tools which are supposed to shape a spiritual or psychological aspect of the human nature.

The toys create a spectacular field of a social practice I am especially interested in.

The toys, designed on the bases of social icons constructed as a mechanism helping to create mental images, reflect a certain social ideal.

From a formal point of view, a significant element of my work is a practice of producing things which function in reality, the practice which makes them similar - also by the process of production itself - to the mass-production goods well known from everyday life.

- Here you have, «The Body Master». A toy which is a copy of a real bodybuilding device, the toy, designed for a nine or ten years old boy. The only feature which differs it from a real device is that the weights are very light, enabling a child to play in modelling his body.
- The toy is accompanied by an advertising board made of pictures showing a simulated musculature development of a child of this age.

- «Ken's Aunt» - a doll produced in 25 copies.
- This is what a particular doll looks like.
- Here you have a single package unpacked.
- As well as the whole work in a way it is presented in the galleries.
- Another doll, made in 10 copies.
- «You can Shave the Baby», together with its original package.
- Next work : «Placebo suppository». A medicine commissioned by myself in a pharmaceutical plant.



ill. 1 :  
Placebo Suppositories, 1995, 550 Boxes containing  
4 suppositories each.

- Produced as a series of 550 packages. Each package contains four suppositories.
- Here you see the exhibition space, with «Placebo Suppository» in the foreground. In the background, on the wall, you see the work «Lego - The Concentration Camp».

After a series of works dealing with attitude towards the body, I decided to work with mechanisms shaping representations of the organisation of the human community, the social space and the anatomy of the political body. From the perspective I am interested in, these problems are at the heart of the concepts of the Legos toys.

- The work «Lego - The Concentration Camp» consists of seven boxes of different size executed in three editions. Each box contains a set of the Lego bricks, which allows to build an element of the concentration camp pictured on the package.
- ◇ The size of a particular box is the same as the size of the mass-produced packages of original Lego bricks. The Lego Company, taken from the mass-produced Lego set or slightly modified by myself in a certain way, produces all the elements hidden in the boxes as well as the elements pictured on the package. That was possible thanks to a sponsor agreement with the Lego Company, which had given some elements from its standard sets for my use. That is why you can read at the right top corner of each box : «This work of Zbigniew Libera has been sponsored by Lego».
- Three Larger boxes contain models of architectural constructions specific and characteristic of concentration camps.



ill. 2 :  
Lego-The Concentration Camp, 1996. Seven boxes of  
different size, executed in three editions.

- ◇ The first set presents miniature models of a so-called «camp field» one of the segments of the structure of the concentration



- camp. It contains mainly models of barracks for prisoners. Characteristic roofs of the barracks demanded a special stylisation, as the type of a roof does not exist in ready-made products of Lego.
- ◇ A watchtower was another typical element stylised specially for my needs.
  - ◇ Similarly, the whole construction of the watchtower according to the design typical for Lego products is not a miniature copy of the original, but rather a simplified synthesis of their characteristic elements.
  - In the same way, the purpose of my work was not to produce a model of a given concentration camp, but to present a certain kind of an icon of the 20th century.
  - ◇ This slide presents a page from a calendar published in Slovenia, with a strip by a Croatian drawer, Joseip Majic. An action of this strip takes place in a concentration camp for children somewhere in ex-Yugoslavia.
  - Here you have the opposite side of the box picturing another characteristic element of the concentration camp icon.
  - ◇ «The Gallows», a drawing by Russian artist Zinowij Totkacrew.
  - ◇ A page from a Polish magazine «Przekroj» from 1945: Gallows, a gate and on the right side - a barbed wire fence.
  - ◇ One of the pictures I remember from my childhood comes from the 70's, from a school history book designed for the 8th class of a grammar school.
  - ◇ A barbed wire is one of the strongest images of imprisonment. I could not omit it in my project.
  - ◇ I considered a possibility of using miniaturised barbed wire, mass-produced for model-builders. However eventually I chose a regular electric wire, secured - according to the idea of a safe toy - by placing it inside of insulating tape.
  - The content of the second box represents the Crematorium - it is this segment of the world that in all probability and probably for sure provides most powerful and most direct references to the history of Holocaust.
  - ◇ The architectural construction of the model of the Crematorium does not itself refer to any specific original building of that kind, but it is instead, as it was the case in the previous set. The result of simplified design in the spirit of Lego, yet synthesising stylisation of any such building.
  - The presence of the Crematorium in the case that what we deal with while we face this set of Lego bricks is the representation of neither the prison camp nor labour camp, but the representation of the death camp. On the left part of the box you can see the stylised Crematorium furnaces. The photo from «Album der Zentralbauleitung».
  - ◇ The same image used by «Spiegelman in Maus II».
  - ◇ The pages from school book of history that in Poland of the 60's and 70's had an overall number of 14 editions.
  - The next package presents a model of a storage building filled up with objects resembling the real things taken away from prisoners.
  - ◇ This set was inspired by specific and characteristic photos of the «Soviet Chronicle» taken in 1945.
  - On the other side of the box you can see aggregates of objects of the same type: artificial upper limbs, caps and hats, clothes, bringing to mind the photo from the U.S. Holocaust Memorial Museum that might be considered as a photo of a work by Arman.
  - We have seen that the three larger packages present models of architectural construc-



tions specific and typical of a concentration camp. Four smaller packages present its characteristic figures. I have mentioned that my work as a whole was made of ready-made elements taken from different Lego sets. The figures of prisoners could be represented by ready-made figures of «The Lego Police-Station». But in the symbolic world of the concentration camp figures of the living victims represent also those who were murdered. So the role of the prisoners is played by simperingly smiling figures of skeletons taken from «The Lego Pirates». The sentence advertising this Lego set read in English as follows, «It's not easy to make a collector feel frightened».

- A group of figures representing Prisoners envisages a concept of property - fenced property.
- ◇ The following images are representative images of imprisonment such as the film still from 1945 «Chronicle».
- ◇ Picture by Roberto Inocenti illustrating a book for children «Rossa Weiss», published in 1985.
- The next figure represents executioners analogously as in other elements of my work. It is a slightly modified figure of the Lego policeman.
- ◇ A guardian with a truncheon in a typical action drawing by Zinowij Totkacrew.
- ◇ Truncheons and helmets are recognisable all over the world as attributes of the forces of law and order. One might further design

the following sets using «The Lego Football Match».

- ◇ The Lego urban rioting.
- The executioner and his victim are bound to each other on the strength of a psychological bond of the concentration camp guard with his victims.
- ◇ A heap of dead bodies in Bergen-Belsen concentration camp.
- A theme of an executioner and his victims from the 1991 strip «Rain» by Stark and Stevens.
- The next package together with its content presents an executioner of a higher rank - a commander of the concentration camp.
- Even his more or less normal smile of a Lego skeleton has turned into a grimace of a wry face. The commander of the camp represents a figure of an incarnate evil, empowered with absolute power. He wears a uniform resembling a uniform of a Soviet general, decorated with emblems of awards. He casts the shadow of an upside-down five-armed star - the emblem of stalinist believers.
- The last figure in this Lego set represents the other figure of an executioner - a figure of a psychopathic doctor of medicine executing pseudo-scientific experiments on prisoners.
- A caricature representative of a figure of a man of science establishing on the strength of the alliance of power and knowledge obligatory social norms and rules.

ERNST VAN ALPHEN,  
*Director of Communication and Education*  
*Museum Boijmans Van Beuningen*  
*(Netherlands)*

## In Pursuit of a Listener : Christian Boltanski's Post-Holocaust Art

The most well known body of works by Boltanski, his installations titled *Monuments, Archives, Inventories, Canada*, has often been read as an artistic practice dealing with the history of the Holocaust. In this paper I will focus on works by Boltanski which relate in a less obvious way to this traumatic past. Whereas his other works deal with the Holocaust by explorations of genres which excel in giving access to the past, in the works which will be under discussion in this paper, I focus on works which deal emphatically with the present. Boltanski's mail art, his short films, but also his shadow plays seem to address precisely the issue of post-Holocaust culture as a culture of missed encounters. His work can be understood as what

I will call a «phatic» attempt to relate to other people in the present. In his art he creates a dialogue situation in the present as a way of foregrounding the need for (re)constituting subjectivity in order to «heal» a traumatized culture.

Testimony is favoured by many Holocaust scholars because of the historical information which it provides. Testimonies are the personal accounts of witnesses who were present at the place of action. Testimonial information is personalized history. But testimony does not only provide a product, that is historical information, it is also a process. It is, according to Geoffrey Hartman, «a humanizing and transactive process. [...] it works on the past to rescue the individual with his own past and proper

name from the place of terror where that face and name were taken away.»<sup>1</sup> Hartman sees testimony as a genre which is necessary not only because of the information it provides, but also because it re-establishes in its process and in contact with its listener the voice and subjectivity of the testifier. Re-establishing the voice of the testifier is an absolute condition for the healing of trauma, because without voice narration cannot take place. Dori Laub has verbalized this aspect of testimony as follows : «The survivors did not only need to survive so that they could tell their story ; they also needed to tell their story in order to survive.»<sup>2</sup>

The lack of narrative frameworks which allow an understanding of the Holocaust events implies that the failure to bear witness to the truth of the Holocaust must be seen as the missing of the human cognitive capacity to perceive and to assimilate the totality of what was really happening. This lack explains also why the testimonies of Holocaust survivors are fundamentally different from those who testify to «normal» events. The Holocaust survivor does not testify from the position of having been a witness, but out of the need to retro-actively constitute the possibility of witnessing.

So far, I have confronted two conceptions of testimony. The first conception sees testimony as a source of historical information. The second conception focuses on testimony's performative quality as a humanizing transactive process. Hartman and Laub value testimony not only as a product, but in par-

ticular as a process which enables the survivor to reclaim his position as an interrelated subject and as a witness of history. These two conceptions of testimony reflect two different conceptions of language, the one which stresses language's referential capacities versus the one which stresses language's ability to constitute subjectivity.

The latter view of language has become known especially through the work of the French linguist Emile Benveniste.<sup>3</sup> For him, the essence of language resides not in reference but in subjectivity, defined as relational and contrastive. The key to understanding this crucial aspect of language is the use of deixis: terms like the personal pronouns «I» and «you», whose content is co-substantial with the situation of language use. Deixis requires presence: it only signifies within the historical present and in relation to others.

It is this second view of language and testimony which has been undervalued until recently in the discussions of Holocaust art and literature. Because of the moral imperative to represent the Holocaust by means of historical modes of representation, scholars have focused mainly on the referential capacities of this art and literature. The work about the Holocaust done by scholars like Geoffrey Hartman, Dori Laub, Shoshana Felman, James Young and Dominick LaCapra differs fundamentally from this dominant tradition. They are especially interested in the performative qualities of holocaust representations. My own work is very much informed by the perspectives they have introduced into Holocaust studies.

<sup>1</sup> Geoffrey H. Hartman, «Reading the Wound,» in *The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust* (Bloomington, 1996), 151-172.

<sup>2</sup> Dori Laub, «An Event without a Witness,» in Shoshana Felman & Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (New York, 1992), 78.

<sup>3</sup> Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (Paris, 1966), or the English translation, *Problems in General Linguistics*, translated by Mary Elizabeth Meek (Coral Bables, 1971).

In the rest of my paper I want to argue that Christian Boltanski's work can be seen as an attempt to foreground this second aspect of testimony and language. His art works should be seen, then, as performative events in which the relationship with the viewer in the historical present is actively and insistently pursued.<sup>4</sup>

In the early seventies when Boltanski was just beginning to show his work in group and solo exhibitions, he also explored a then recent, new genre, called «mail art». For instance, in January 1970 he sent the following letter, written in longhand, to a number of people :

«You have to help me, you have no doubt heard of the difficulties I have been having recently and of the very serious crisis I now find myself in. I want you first to know that everything you might have heard against me is false. I have always tried to lead an honest life, I think moreover, that you know my work ; you certainly know that I dedicate myself to it entirely, but the situation now is at an almost intolerable point and I don't think

I will be able to stand it much longer, which is why I ask you, why I implore you, to answer me *as quickly as possible*. I am sorry to bother you, but I have to find some way out of this situation.»<sup>5</sup>

Boltanski explored the genre of mail art not because it was a new and fashionable genre in the early seventies. This letter makes clear that he took the epistolary genre *à la lettre* and that he was seriously interested in that which defines the letter *qua* letter. The letter differs from other genres by the fact that it is addressed to a specific person, whether real or fictional. Its text is framed by the addressee to which it is sent.

Boltanski's letter turns the function of establishing a contact between sender and receiver of the letter into its content. It has no content beside its effort to establish contact with the addressee. We don't learn anything about the difficulties he is having. Implicitly the letter suggests that Boltanski is accused of something, but it remains totally unclear of what the accusation consists.

In his article «Linguistics and Poetics»<sup>6</sup> the Russian linguist and semiotician Roman

<sup>4</sup> In this essay I will not discuss Boltanski's «historical» installations. In these installations, Boltanski adopts and explores the rules of representation as formulated by many Holocaust commentators. He consistently uses modes of representation which are supposed to be most promising in providing an objective, truthful account of past reality. His installations consist of vitrines, collections of photographic portraits and inventories. All these genres are privileged within the historical paradigm; they seem to embody the promise of the presence of the past. However, Boltanski's consistent use of these historical genres reveals something else. His acts of reconstruction and making present hit us with the awareness that what is being reconstructed is also lost. And there is more. Collections, archives, inventories also embody the perfection of the disciplinizing of history as a scholarly field. And Boltanski does not make Holocaust art by documenting, thus disciplinizing it. His archival and historical modes of representation re-enact the Holocaust unexpectedly and uncannily. Moreover, he forces us to realize that the disciplinizing of history was exactly what the nazis did in their way of making history and practising genocide. For a discussion of these «historical» installations of Boltanski, see the chapter «Deadly Historians» in my *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory* (Stanford, 1997).

<sup>5</sup> Quoted in translation in Lynn Gumpert, *Christian Boltanski* (Paris, 1994), 9. See for a facsimile of the letter: *Christian Boltanski - Reconstitution*, exhibition catalogue (London, Eindhoven, Grenoble 1990). The original text is as follows: Il faut que vous m'aidez, vous avez sans doute entendu parler des difficultés que j'ai eu récemment et de la crise très grave que je traverse. Je veux d'abord que vous sachiez que tout ce que vous avez pu entendre contre moi est faux. J'ai toujours essayé de mener une vie droite, je pense, d'ailleurs que vous connaissez mes travaux; vous savez sans doute que je m'y consacre entièrement, mais la situation a maintenant atteint un degré intolérable et je ne pense pas pouvoir le supporter bien longtemps, c'est pour cela que je vous demande, que je vous prie, de me répondre *le plus vite que possible*. Je m'excuse de vous déranger, mais il faut absolument que je m'en sorte.

Jakobson has proposed a model which distinguishes six different functions of language. This model is helpful in defining the nature of Boltanski's letter. In principle, all six functions are involved in each expression in order for it to be successful, but usually one is dominant. When language is used as an expression of the attitude of the speaker the *emotive* or expressive function is dominant. When language concentrates on the recipient of the message (e.g. when the imperative is being used) the «*conative*» function is dominant. When language is used to speak about the meaning or code of an expression the *metalinguistic* function is dominant. When an expression is concentrated on the object world, on the context of language, the *referential* function is dominant. When language foregrounds the message as such, the *poetic* function is dominant. And when language is used primarily in order to establish contact with a receiver, the so-called «*phatic*» function overrules the other functions.

In terms of Jakobson's model of communication, one could say that in the case of Boltanski's letter, the phatic function has overruled all the other possible functions of communication. This letter does not express anything besides the will to establish some sort of contact with its addressee. The phatic function has become its only content. The artist's own remarks about his letters are in this respect significant :

«I had five responses, which wasn't bad at all, five people who wanted to help me. But I made this piece because I really was very depressed. If I hadn't been an artist, I would have probably written only one letter and then maybe jumped out of the window. But since I'm a painter, I wrote

sixty of them, that is, the same one sixty times, and told myself, «What a good piece and what a fine reflection on the relationship between art and life !»...When you want to kill yourself, you make a portrait of yourself in the process of committing suicide, but you don't actually do it.»<sup>7</sup>

It is remarkable that by means of the word «but» in the second line Boltanski establishes an opposition between his depression and the fact that five people wanted to help him. It seems as if he wanted to say that these kind people had misunderstood the nature of his depression. They thought that his depression was psychic, while in fact his depression was artistic. That conclusion becomes almost unavoidable when he tells what he told himself after having written the sixty letters : «What a good piece and what a fine reflection on the relationship between art and life.» He does not say that the letter has anything to do with his life or his art. On the contrary, he indicates that the letter contains, or embodies a general reflection on life and art.

Clearly, the point which Boltanski wants to make with his mail art is that the phatic aspect of these letters is an important aspect of art in general. Art is then no longer to be seen as an autonomous object appreciated only because of its aesthetic qualities. If we see the phatic letter as an emblem for Boltanski's conception of art, art for him should be defined in its relation with the viewer, in its processing by the viewer.

One could argue that this conception of art is typical for the sixties and seventies, and of course it is. Many artists then distanced themselves from the kind of hermetic,

<sup>6</sup> Roman Jakobson, «Linguistics and Poetics,» in *Style in Language*, ed. T.A. Sebeok (Cambridge MA, 1960), 350-358.

<sup>7</sup> «Monument à une personne inconnue: Six questions à Christian Boltanski,» *Art Actuel Skira Annuel* (Geneva, 1975), 147-48; quoted in Lynn Gumpert, *ibid.*, 10.

autonomous and aesthetic art which was presented as objects of contemplation and interpretation.<sup>8</sup>

Instead they made artworks like happenings, performance art, which had to be processed by viewers in time. The experience of the viewer in time is not seen as something evoked by, yet happening outside, the work of art, instead it becomes a defining aspect of the artwork itself. To promote such a view, or better, such an experience of art, works were made (for instance by Robert Morris and Serra) which could never be viewed or taken in one glimpse. The viewer had to walk around or through the work in order to see it. The experience in time by the viewer becomes inscribed in the work of art.<sup>9</sup>

But Boltanski's art is more than part of the artistic culture of the seventies. It also belongs in the framework, or even «genre» of Holocaust representations.<sup>10</sup> When we realize that the genre of testimony has such a central and exemplary role in this context of Holocaust representations, the idea of the importance of the addressee enforces itself also more specifically. In that context, however, this importance acquires different ramifications. In the paper from which I quoted earlier, Hartman has argued that the act of addressing is a major problem for Holocaust survivors and a major issue in Holocaust art and literature. According to him, the

automatism of address has been disrupted. Survivors must build up a new system within which the act of address can take place.

Hartman discusses Paul Celan's work as an example of Holocaust literature in which the act of addressing somebody is thematized as a highly difficult as well as necessary act. The following lines of Celan's prose text «Conversation in the Mountains» (1958), in which a Jew invokes another Jew, contain nothing other than phatic address :

«Do you hear me, do hear me, you do, it's me, me, me whom you hear, whom you think you hear, me and the other...»<sup>11</sup>

These words are reminiscent of Boltanski's mail art, the letter he wrote on January 11, 1970. In both cases we read nothing but a desperate attempt to encounter.

In order to better understand what Celan's insistent calling in «The conversation on the mountain» has to do with the historically specific crisis of the Holocaust, Hartman brings in the view of Maurice Blanchot on Holocaust literature.<sup>12</sup> Blanchot asks himself if the stories which he has written before the Holocaust are now dated. But he answers that all story-telling, «no matter when it is written, every story from now on will be from before Auschwitz.» Story-telling as such has become dated, because it displays «the glory of a narrative voice that speaks clearly.» After the catastrophe of the

<sup>8</sup> Susan Sontag's *Against Interpretation* (New York, 1966) is the programmatic text for this sixties' and seventies' attitude towards art. See for a discussion of the kind of art which was favoured instead: Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge MA, 1977), especially the chapters «Mechanical Ballets» and «The Double Negative.»

<sup>9</sup> Boltanski explicitly expresses his affinity with the art of the seventies in an interview with Alain Fleisher and Didier Semin, «Christian Boltanski: La Revanche de Maladresse.» in *Art Press* (128, 1988, 4-9): «If today's art interests me much less than the art of the 1970s, this is in part a question of generation, but it's mainly because there are far fewer political struggles today—those real life struggles that we saw in the United States, even more than in France, which meant that artists were producing works that were more courageous, more interesting.»

<sup>10</sup> See for a discussion of Holocaust representation my book *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory* (Stanford, 1997).

<sup>11</sup> Paul Celan, «Conversation in the Mountains,» in: *Collected Prose*. Translated from the German by Rosemarie Waldrop. (Riverdale-on-Hudson, 1986), 17.

<sup>12</sup> See Blanchot's postface to *Vicious Circles: Two Fictions & «After the Fact»* (Barrytown NY, 1985).



Holocaust, narrative fiction has lost its «happiness of speaking.»

Blanchot seems to say that after the Holocaust narrative voice has lost its self-evident and solipsistic pleasure in its own abundance. Speech is threatened at its source, as Hartman remarks, not because of its technical inability to represent what happened, but because something has gone out of our voice, the innocence or happiness of speaking.

This view of how the Holocaust has changed speaking enables Hartman to provide a deeper understanding of Celan's «Conversation in the Mountains.» It enables me to further define the Holocaust effect, in particular in Boltanski's work. Hartman argues that «the happiness of speaking» has abandoned Celan's text. «The compulsion to talk remains, but the hope for a genuine encounter, a genuine conversation, seems desperate.»(29) In Celan's text, voice is betrayed into an ongoing and inconsolable monologue, because all attempts to reach the addressee seem to fail. Because of this failure, the text consists solely of the urge to «correspond.» This, I find, is also a precise characterization of Boltanski's early art as well as, I will argue, of his shadow plays.

The ambition to make phatic art, that is to make art which is the material condition and the scene of action of an encounter, is an impossible ambition within the confinements of twentieth-century conceptions of art. The locations of art, the museum or the gallery, create a distance between viewer and object which is usually already anticipated and programmed by the work of art itself. The so-called autonomy of the work of art prescribes an aesthetic response to art, which distances the viewer from his own subjectivity. Instead, the viewer gains access to the aesthetic realm which exceeds

the space of interaction between work and viewer, a space which is supposed to be more limited, because subjective and defined by the present.

When Boltanski sets out to make art which endorses precisely the individualized engagement with the viewer, art itself becomes an obstacle. This is so because as soon as the viewer's expectations to see art are confirmed, s/he will activate a mode of looking which transforms the viewing experience into a grasp of the aesthetic. It is clear that Boltanski does not want this to happen :

«For me the most interesting period is the one in which the spectators are not yet aware that what they are experiencing is art. During this moment - which is relatively short - you can engage spectators by presenting them with something that is art without telling them that it is art. But very soon they realize that it's art, complacency sets in, and all they see is an outer form. That's also quite sad, because out of all you've created, the only thing left is the aesthetic form. Everything you have wanted to say disappears.»<sup>13</sup>

Although Boltanski presents here the transformation of art into aesthetic form as inescapable, he has made works which seem to actively counter this process. This is especially the case in a number of very short colour films he made in 1969. These short films were meant to be inserted without announcement or explanation within screenings of popular fiction films. The films were all extremely brutal and violent, yet at the same time obviously staged and made by an amateur who was not schooled in the technical aspects of film-making. Boltanski used life size dolls, fabricated by himself, or masked actors. One of the films, titled *Tout ce dont je me souviens* (*All I remember*)

<sup>13</sup> «Monument à une personne inconnue. Six questions à Christian Boltanski.» *Art Actual Skira Annuel*, 1975. English translation of part of this text in Lynn Gumpert, *ibid.*, 171-2.



lasted only eighteen seconds and seemed to show the violent murder of a woman. Boltanski explained the film as follows: «One has the impression that a man kills a woman by hitting her with a stick, but it happens so quickly, it almost seems that one didn't see it.»<sup>14</sup> Another very brief film, titled *L'Homme qui tousse* (*The coughing man*) recorded a seated figure in a narrow room who incessantly coughs up a river of blood.

Boltanski's intention to have these short films inserted into screenings of commercial films was never realized. However, they were shown at several international film festivals, where the intense, violent scenes attracted a lot of attention. Within the context of this paper, two aspects of these striking experimental films are remarkable. First of all, in content as well as in structure, these scenes seem to stage traumatic events. The events shown are so gruesome and violent that we can assume that they represent in an exemplary way events which cause trauma. But when we take the intended (though not realized) structural context of these scenes into consideration—short inserts within commercial films—the concept of trauma is actualized in yet another and more fundamental way.

A trauma arises when an event cannot be worked through, understood, in the terms of the frames of reference provided by the symbolic order. When an event makes «no sense» in terms of the culturally provided meaningful frames, the event cannot be experienced or memorized. This lack of a frame conducive to a distance from the event can only lead to a repetition of the event in its full, immediate directness. This repetition or return of the event has nothing to do with memory, because the possibility of

memory implies distance towards the memorized event. Memory means indirectness.

It is exactly this lack of a meaningful symbolic frame which is staged in, and virtually acted out by, Boltanski's short films. When we imagine them inserted within other, existing films, the scenes are totally unexpected. The viewer is confronted with events which have no relation whatsoever with the context in which they happen. They literally make no sense, yet the events are extremely intense and brutal: their reality is inescapable in the sense that distance from them is impossible because they don't relate to the film in which they happen/appear. The scenes cannot be understood in terms of earlier events, nor are they redeemed in the closure of the framing film.

But there is more. There is also a lack of distance between the violent scenes and the viewer. Without really seeing what is happening in the brief scenes, the viewer is drawn into them. And confronted with this sudden brutality, not believing her or his eyes, the viewer for a moment is lost. The films flashed by so quickly that, as Gumpert remarks, they left the viewers «feeling uneasy, even vaguely terrorized» (1994: 16). The viewer is forced into a direct response to the images with which s/he is confronted. Boltanski extorts, compels, an immediate engagement of the viewer to the victim of the event, before the viewer is able to distance her or himself from it. A distance in terms of aesthetics, avant-garde experimentation or sadistic pleasure is impossible, because the films are too short to work through the violent scenes. While one is not able to make out what is really happening, it is not possible either to disengage or distance oneself from it after one has understood the nature of the event. One is

<sup>14</sup> Gilbert Lascault, «Boltanski au Musée municipal d'art moderne,» *XXe Siècle* 33, 7 (1971), 143.

drawn into a situation in a manner which is as brutal and violent as the filmed events into which one is drawn.

This violently enforced engagement of the viewer with the short scenes can again be understood in terms of a phatic condition for a conative appeal to the viewer. In these brief films, the phatic function of the artistic expression encompasses the conative and overrules all other functions. As was the case in Boltanski's mail art, the films, which are almost too short to have a content, do nothing but insistently and intensely provoke the viewer into a direct response to them by creating the material condition for such a response. The films do what they are about: they try to relate in the present to a viewer who has neither time nor contextual framing possibilities to disengage from them. In this way, they are not just about trauma, but convey cinematic trauma in a *performance* that is itself traumatic.

One could wonder if Boltanski's cinematic performances of trauma are potentially dangerous. If they are exemplary for trauma in content as well as in structure, one could ask if they are not also possibly traumatic in effect for the viewers. This important question gives a radically new dimension to the discussion about the «representability of the Holocaust.» It is precisely this question which is central in the recent work of Geoffrey Hartman.

In his chapter «Holocaust Testimony, Art, and Trauma», Hartman ascribes the effect of *desensitization* or *psychic numbing* to the abundance and degree of realism of the modern media. He shifts the discussion about the limits of representing the extreme from technical issues (how can we find means strong enough to depict what happened?) to performative issues (what do these representations do?) When we focus

on this moral meaning of the phrase «the limits of representation» we have to take into serious consideration the power of forms of representation «to move, influence, offend, wound.»

In the earlier discussion of Holocaust testimonies, I stressed the importance of Holocaust testimonies in terms of their performative qualities. They lead to a humanizing transactive process between testifier and listener. The situation of testimony inscribes the elicited words on the minds of the audience and thus enables the survivor/testifier to reclaim her position as an interrelated subject. Hartman worries, however, about other forms of representing the Holocaust which do not heal the traumatic event but which are traumatic in themselves :

«I am hardly the first to worry about the increasing prevalence of psychic numbing accompanied by fascination, and which is usually the consequence of *primary* trauma. It would be ironic and sad if all that education could achieve were to transmit a trauma to later generations in a secondary form».<sup>15</sup>

Hartman suggests here that the transmission of knowledge about the Holocaust by means of the representational forms of the modern media has not led to a healing of the primary trauma of the survivors, nor to compassionate feelings of the audience. On the contrary, the present is characterized by what he calls a *secondary trauma*. This secondary trauma is the result of representing the Holocaust, wars and other massive violations of human rights, in modes that are themselves traumatizing.

Of course, there are crucial differences between the primary trauma of survivors and the secondary trauma of the audiences of traumatizing modes of representing the

<sup>15</sup> Geoffrey H. Hartman, *Ibid.*

Holocaust. The audience of whatever Holocaust representation will never be part of the event s/he is witnessing, despite the confrontational immediacy of the representation. But what primary and secondary trauma have in common is the impossibility of coming to terms with the event, of working it through.

Modes of representation capable of causing secondary trauma are those modes which seek to overwhelm with naked imagery: docudramas, the journalistic images and reportages which want to expose the bare truth or naked facts, in short those genres which use realistic modes in order to convey historical truth. This does not mean that Hartman favors symbolic, heavily literary modes of representing the Holocaust. Although those modes will never cause secondary trauma, they are too distanced from the events in their aspiration to mystery and generality to be effective in bridging the gap between public and individual memory. For Hartman, the genre of testimony is most promising in its balance of realism and reticence.

It is evident that Boltanski's cinematic performances of violent, traumatic events are strong candidates for causing secondary trauma. Of course, one could argue that he is very much aware of this possible effect, and that it is not so much an unintended side-effect of his short films, but that it is precisely this danger which he is addressing by showing these films. There is, however, a striking similarity between the short films and his mail art. They have in common that in both cases a strong conative appeal is launched to his audience on the basis of a predominant focus on the phatic function: contact itself overwhelms the content of the communication. Boltanski forces his audience in an almost violent effort into an encounter in the actual, material present.

Aesthetic distance from his works - as if they were art *object* - is short-circuited.

We could wonder, however, how effective the mail art and the short films are in their phatic function. Only those to whom Boltanski sent the letters and who first saw his films were overwhelmed by the violence of their appeal. When we, interested in Boltanski's art, now read his letters and see his films, they are hardly effective in pursuing an encounter in the present with us as audience. We see them now as art objects made by the artist Boltanski and we do not allow ourselves to become directly engaged. We do not read a letter, but an art work; we do not see a registered violent event, but an avantgarde art film. Boltanski's films are problematic in yet another respect. Instead of addressing the danger of secondary trauma, he is causing that which he wants to foreground. It's a paradoxical and ultimately a hopeless endeavor to counter traumatic effects by using traumatic modes of representation, because a fore-grounded effect has to be apprehended intellectually. In this case, the respondent is too overwhelmed for such a response.

In 1984, Boltanski started to make a new series of works entitled *Ombres* (Shadows), and a variation of it in 1986, titled *Bougies* (Candles). These have important aspects in common with his mail art and short films, although not at first sight. At the same time they differ from the films by the fact that Boltanski did not use traumatic modes of representation for them. Let me first describe the works.

In the eighties Boltanski made a series of installations titled *Shadows* and *Candles*. He used self-fabricated, puppet-like figures for these installations. When he showed *Shadows* at the Galerie 't Venster in Rotterdam (1984), he suspended the little figures from a makeshift metal frame, supported by metal legs. Three slide projectors

were directed at the figures ; they thus projected the figures' shadows onto the surrounding walls.

When he built this installation in the Institute of Contemporary Art in Nagoya in Japan, Boltanski did not use slide projectors, but spotlights. In one corner of the space a fan set the marionette-like cast of little puppets in motion. Spectators were not allowed into the gallery space ; they viewed the shadows from the doorway of the gallery, and in later variations of this installation through peep-holes in especially constructed rooms. The room-size installation transformed the gallery space into a magical theatre. The scale and definition of the quivering shadows varied depending on how far their source figures were from the projectors. Those closest to the light cast darker, sharper forms ; those farther away, fainter, blurrier shapes.

Gumpert remarks that in other installations of *Shadows*, the shadows functioned as suggesting the presence of multiple souls or ghostly ancestors. Death is evoked in one way or another.

When we compare *Shadows* with Boltanski's mail art and his short films, we notice striking similarities as well as differences. While in his earlier work Boltanski used strategies which compelled the viewer/reader aggressively and brutally into an encounter, this time he uses naive, child-like strategies to lure the viewer into an engagement with his work. Emphatically not using art-like strategies, he wants to keep at bay the aesthetic and aesthetizing approach to art. Creating a kind of magical theatre, he conjures up a child's world in which the transcendent and distant world of aesthetics does not exist. This enables the viewer to engage spontaneously and directly with the work.

But when the viewer is seduced into a direct engagement with the work, s/he discovers that the naive, child-like strategies have seduced him into a situation of death. A similar encounter took place in Boltanski's letters and films – similar in the sense that the viewer is prevented, in both types of works, from experiencing the art in a self-consciously aesthetizing way. In the earlier works, however, he used strategies which were as brutal and aggressive as the contents of those works. One could say that in his project of addressing the Holocaust differently, Boltanski has switched from using traumatic modes of representation to non-traumatic modes, but surely the difference is not simply that of traumatic versus non-traumatic. He is using total polar opposites - about as traumatic as it is possible to be versus the playful, comfortable, safe aspects of the apparent child world.

But these «naive, childlike strategies» are not so naive as they seem to be, if we realize their epistemological history. The tradition of shadow plays as a form of medieval and Renaissance magic was not altogether absent from the «scientific» culture that followed it as the beginning of the modern era, the culture of Descartes. As Paolo Rossi reminds us: «he [Descartes] amused himself (as so many sixteenth-century magi had done) with the construction of automatons and shadow theatres [...].»<sup>16</sup> For Descartes, the universe was a divine machine, and the power of the intellect to construct machines likewise exemplified man's god-given power. To know was to act (upon the world). Taking this tradition into consideration, it enables us to see Boltanski's shadow plays as practices which act upon the world.

The series of installations *Candles* shows a new aspect in Boltanski's work which was already present in *Shadows*, but is now

<sup>16</sup> Paolo Rossi, «The Scientist.» in *Baroque Personae*, ed. Rosario Villari (Chicago, 1995), 263-289.

more explicitly foregrounded: the pursuit of the correspondence between model and image. *Candles* consisted of tiny figures made out of sheets of copper or tin and attached to narrow metal shelves that projected out from the wall just far enough to hold candles. «With the candlelight in front of them, the figures cast their shadows onto the walls behind. As the flames flickered, the phantasms danced, appearing to rise magically out of the inverted triangles of darkness created by the shelves. On the guest list for this dance, once again, was death, in the form of the grim reaper, accompanied by a gallery of sinister skulls and ominous winged creatures.»<sup>17</sup> Using similar childlike devices while addressing the overwhelming issue of death, *Candles* can be seen as a variation on *Shadows*. Both series of installations are the products of non-traumatic modes of representation. *Candles*, however, reminds us of the installations with portraits, especially the installations titled *Monuments*. In contrast to *Shadows*, the *Candles* installations also evoke the memorializing function of a monument. The narrow shelves with candle and figure form a kind of shrine.

As soon as we acknowledge this feature of the *Candles* installations, it becomes relevant to compare them further with *Monuments*. The series of installations titled *Monuments*, which Boltanski started to make in 1985, consist of rephotographed and enlarged portraits of children or students. To understand the effects *Monuments* brings about, one has to confront these installations with the conventional expectations related to the portrait and to photography. Usually, the medium of photography and the genre of the portrait strengthen each other in their conventional meanings. A conventional portrait is assumed to make present and consolidate the self of the portrayed.

Although the portrait refers to an original self already present (outside the portrait), this self needs its portrayal in order to secure its own being. A portrayer enriches the interiority of the portrayed's self by bestowing exterior form on it, that is, by making it visually present. The conventional idea that portraits make present the self of the portrayed is even reinforced when the portrait is photographic. For the medium of photography is conventionally seen as providing «slices of the real,» which implies that it does not represent or mediate reality, but that it offers the real directly, in its «precense.»

Boltanski's photographic portraits evoke, however, the opposite of the portrait's and photography's conventional meanings. His rephotographed and enlarged portraits transform the eyes of the portrayed persons into empty black sockets while their smiling mouths turn into grimaces of death. The blurry black-and-white close-ups make them lose their individual features. As a consequence, these portraits don't make their sitters «present», but they evoke feelings of loss and absence. This evocation of absence seems to be in tension with another important element of *Monuments*. These installations are framed as memorials, as altars, as shrines or as monuments. The portraits are in many cases lit by naked bulbs as if to represent candles, to emphasize the work's status as memorial or shrine. The framings make the intention of the installation explicit. These works want to remember, to memorialize or to keep in touch with the subjects portrayed. The photographs, however, are in conflict with this stated intention. They are not able to make the portrayed subject present. They evoke absence.

Both series of installations are based on projections: *Monuments* makes use of photo-

<sup>17</sup> Gumpert, *ibid.*, 94.

graphic projections, while the *Candles* incorporate shadows. Photographs are supposed to make the portrayed models present, but again and again the opposite happens in Boltanski's use of photography. Instead of making the portrayed subjects present, they are transformed into absent objects. The photographic projections of subjects do not enable viewers to relate to them as to another subject, because there is *no correspondence* between the portrayed subject and the object we see. As subjects they are absent, and according to Boltanski we only see cadavers in those photographic projections.

The shadows of the figures produced by the candles are also based on the principle of projection. But in these cases there is total correspondence between the projected figure or model and the projection. This correspondence always takes place, is located, in the present. When we watch the projected shadows on the wall we do not relate to a dead, fixated object, but to a moving subject in the present. The relation between model and image does not imply a transformation of subject into object (as in the photographic projections) but is now a relation between two subjects. The image responds all the time *in the present* to the figure which it faces. The problem of keeping in touch with the past, with somebody who belongs to the past, is now transposed to the immediacy of what takes place in the present: *hic et nunc*. This total correspondence between model and image can be seen as a symbolic staging of the pursued encounter between installation and viewing subject, and by implication, between survivor and witness.

This total correspondence between portrayed subject and the image we see is also inescapable in a work which belongs to the *Shadows* series. This work from 1986 is explicitly titled *The Angel of Accord*. The title emphasises what characterizes not only this

particular work, but the *Shadows* and *Candles* series as a whole. There is a harmonious «accord» between the angel of death and its projected image on the wall. This «accord» explains the fact that angelic features are bestowed on the figure of death. Death is no longer represented as an absence, as the dead person we lost in the past, but as somebody we can be in touch with in his presence now.

Earlier I described Janet's account of trauma. In contrast with narrative memory, he saw traumatic recall as utterly solitary because structurally not addressed to anybody. The works of Boltanski discussed in this paper seem to rely on a similar notion of trauma. By means of their emphatic or even provocative phatic address, these works seem to embody efforts to counter the solitary nature of traumatic re-enactments. His works seem to intervene in post-Holocaust culture, which is then diagnosed as a fundamentally traumatized culture which needs «encounters», «correspondence» in order to heal its trauma. In Boltanski's *Shadows* and *Candles*, there is all the time an interaction between two subjects, an interaction which is structurally produced. And we should not forget the identity of the models to which its projections on the wall respond. It is the dance of death with which the projections actively interact. Death, the power which organized the Holocaust, and those who were the victims of death, are no longer overwhelmingly present in their confrontational absence. In *Shadows* as well as in *Candles*, the figures of death and the dead are present in the presence of their immediate correspondence with their living projections. The dead are not represented as absence but are brought back to life.

The correspondence between model and image brought about in these installations cannot only be seen as the symbolic staging of the encounter between viewing subject



and work of art or between survivor and witness: it symbolizes at the same time the moment when the narration of traumatic events can commence. For the precondition of narration, that is, the presence of an addressee to whom the narrator responds, is now fulfilled. The established correspondence has transformed the solitary act of acting out traumatic events into the social act of narrating them to somebody who listens, who corresponds.



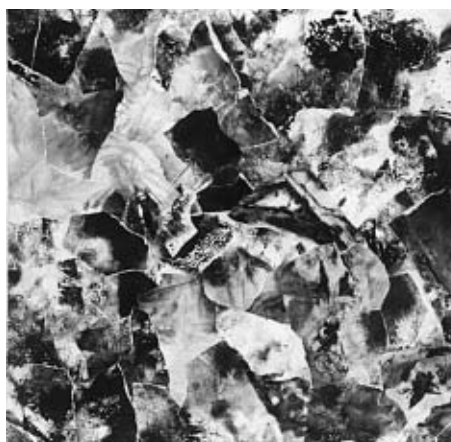


SAMIS TABOH

*Artiste peintre*

*(Grèce)*

## Brève réflexion sur un art d'aujourd'hui



*Au commencement, 1989, acrylique sur papier, collage,  
25x25 cm.*

Permettez-moi de commencer par une anecdote concernant ma récente visite à Auschwitz. Sous un ciel de plomb qui ne cesse de débiter un crachin glacé de fin de mois d'avril, dans un de baraquements de Birkenau situé à l'aile gauche du camp, au fond d'un lavoir je découvre un petit soleil en plâtre. Côté face un visage souriant, comme on a l'habitude de représenter le soleil, entouré de rayons. Je soulève cet objet insolite et je découvre au dos une inscription en hébreu : «A la mémoire de Shlomo Cohen, un peu de lumière d'Israël pour cet endroit qui en a tant besoin». Du coup ma vision de deux camps, fruit de cette nécessaire visite, qui jusque là se confinait à la blancheur de la neige, la grisaille ambiante, le noir comme couleur de deuil, les lignes du train qui bifurquaient une fois dans Birkenau et les

diagonales des poutres massives et des barres de fer dans les ruines des fours crématoires, s'est trouvée modifiée. J'ai dû et j'ai pu accepter d'y intégrer le jaune, un jaune com-



*Aleph*, 1989, acrylique sur papier, collage, 25x25 cm.

posite que j'utilise depuis bientôt dix ans et qui, nonobstant ses connotations terrifiantes imposées par l'antisémitisme, n'est pour moi que l'or du soleil, la lumière innocente et aveuglante de la Méditerranée qui a bercé ma jeunesse et formé ma vision du monde. Lumière chaude dans laquelle baignent la Grèce où je suis né et Israël où j'ai fait mes études universitaires. Lumière qui m'a aidé, il y a vingt ans, à voir dans l'écriture hébraïque ma peinture.

En hébreu les lettres ont su garder au cours des siècles le lien étroit qui les lie à la représentation picturale du commencement de l'écriture. Par exemple, la seconde lettre de l'alphabet hébraïque, le BETH continue à avoir une forme fermée qui nous renvoie l'image d'une maison qui se dit exactement «beth» en hébreu. Les lettres ne sont donc pas devenues comme en grec ou en latin des signes abstraits qui tiennent place de phonèmes mais dessinent et décrivent. Du coup, le glissement de l'écriture à la peinture m'était tout tracé.



*Beth*, 1989, Acrylique sur papier, collage 27x25 cm.

La peinture pour les grecs anciens n'était qu'une graphie (graphé), fait qui a survécu en grec moderne, puisque nous appelons l'artiste peintre zographos (Zoé et grapho, écrivain du vivant). Ce passage d'une forme d'écriture à l'autre s'est effectué par une volonté de mieux préserver mes souvenirs, mon vécu des sept années passées en Israël. J'ai commencé par déformer les lettres qui formaient les mots, les noms que je voulais m'approprier de façon telle, que ces lettres deviennent formes occupant toute la surface peinte et non plus signes, ou bien constructions complexes et délicates de lignes entrecroisées.

On pourrait dire que mes débuts furent une partie de cache-cache avec moi-même et avec le public sans que je sache ce que désirais ou je craignais le plus : rester indéchiffrable, donc caché, ou être lu, donc découvert, mis à nu. N'avons nous pas là en filigrane le dilemme juif universel ?

J'avais commencé en utilisant le rouge et le noir ainsi que le blanc du papier qui me servait comme support, et, peu à peu les autres couleurs sont arrivées réclamant leurs droits et je me suis pris au jeu exquis de la peinture. Une peinture résolument abstrai-

te, non-figurative, non pas par conviction religieuse mais comme démarche existentielle. Une peinture qui prolonge une écriture quasi-automatique.

Je parle d'écriture automatique parce que dans l'élaboration de mes images j'accorde une place assez importante au hasard. Le hasard est un allié utile mais je m'en méfie. Du coup, le travail sur chaque toile devient un combat incessant pour maîtriser l'aléatoire. Je suis persuadé que cette lutte est évidente pour le spectateur de mes oeuvres et c'est en toute conscience que à ma première exposition personnelle dans ma ville natale j'ai donné le titre *échauffourées (apsimachies)* et à ma première à Paris *Affrontements*.

Cette sensation d'une écriture transfigurée est accentuée par le fait que j'ai commencé par des oeuvres sur papier et que par la suite je suis arrivé à peindre à l'aide des bouts de papier préalablement peints. Le papier, une matière solide et fragile à la fois et qui en cette qualité double et antinomique reflète à la perfection le but recherché lors de la création de chacune des mes oeuvres : montrer sans hésitation leur fragilité et en même temps affirmer avec véhémence leur côté robuste. Cette matière est aussi dotée d'une mémoire exceptionnelle (pliez une feuille de papier, elle gardera la trace du pli quand vous la ramèneriez à son état initial), et elle exerce sur moi une énorme fascination.

Le papier possède sa propre mémoire et en même temps il est devenu durant ces cinq derniers siècles le véhicule de la mémoire collective.

Parlons un peu «cuisine». J'ai déjà dit que je peins à l'aide de bouts de papier préalablement peints. Je commence par une toile blanche sur laquelle progressivement et à l'aide de ces papiers je compose. Le premier bout trouve sa place aisément, le second un peu moins facilement et ainsi ma tâche devient de plus en plus ardue.



*La flèche du désir*, 1996,  
acrylique, technique mixte, 60x50 cm.

Une métaphore qui résume parfaitement cette situation est donnée par Georges Pérec dans son livre *W ou le souvenir d'enfance*. Un naufragé, unique rescapé d'un navire qui a émis le signal de détresse avant de sombrer dans les mers du nord proches du pôle, trouve refuge sur une banquise. Il se croit en sécurité, mais pour son malheur la banquise dérive vers les eaux chaudes du



*Centrifuge*, 1996, acrylique, technique mixte, 40x40 cm.

sud. Je crois que je ne suis pas loin d'être moi-même pareil naufragé en exerçant mon art.

Un art qui, tel une sonde scrutant les profondeurs de l'âme, espère donner à voir ses différentes facettes. D'ailleurs, à chaque fois qu'on me pose la question «que peignez-vous ?» je me plais à répondre «des paysages de l'âme». Etant donné que pour moi l'Holocauste est aussi une preuve irréfutable que la nature humaine peut atteindre des profondeurs vertigineuses, je pense

qu'indirectement ma peinture est empreinte de la mémoire des miens et de tous ceux qui ont péri aux camps. Je ne voudrais surtout pas paraître orgueilleux, je ne prétends aucunement comprendre car je sais pertinemment bien qu'il faut faire le deuil de cette compréhension singulière et profonde qui suppose une communion par l'expérience.



*Matière mystérieuse*, 1996,  
acrylique, technique mixte, 40x40 cm.

## DISCUSSION

*Jacques Aron* : Je comprends la sensibilité des participants qui ont été dans les camps de concentration à l'égard de l'intervention de Monsieur Libera. Je crois qu'il faut éclaircir un certain nombre de choses et comprendre à travers cette provocation - et on voit bien l'effet qu'elle atteint - ce que cet artiste a voulu obtenir. Ou bien il faut le pendre et je serai le premier à le pendre si son but est de fabriquer des legos comme ceux-là, mais je ne le crois pas, ou bien il veut nous donner à comprendre que nous pourrions très bien voir demain des legos mis entre les mains des enfants qui joueraient aux bourreaux et aux victimes comme nous jouons aujourd'hui cow-boys et indiens, sans nous rendre compte que nous avons affaire à un génocide.

*Claude Lorent* : Effectivement tout cela dépend du but qui est poursuivi par l'artiste. Il ne nous l'a pas expliqué clairement me semble-t-il. On peut effectivement avoir cette interprétation là qui est dangereuse, on peut avoir l'autre interprétation qui est de dire que l'on se sert d'un matériau, d'un jouet de jeunes, pour en faire un matériau éducatif. Je crois que tout est dans l'utilisation, la manière de présenter l'œuvre qui, je

pense, n'est pas destinée à être mise dans le commerce comme un jouet. Je crois qu'il faut faire une distinction.

*Yannis Thanassekos* : Est-ce que l'auteur lui-même ne pourrait pas répondre ?

*Claude Lorent* : Pourquoi avez-vous réalisé cette œuvre artistique ? Est-ce que c'est dans un but éducatif ? Est-ce que c'est pour en faire des jouets à livrer aux jeunes enfants ? Quel est le but que vous poursuivez en réalisant une œuvre comme celle-là ?

*Zbigniew Libera* : I don't want to say very long, but I think if you didn't pay attention for my earlier works, which are showing how I realize art and how I express myself in art, so, if you will pay attention, so you will understand some points of it. I don't want to explain too much because if you explain too much, in art, it's nonsense, but I can tell one thing. Of course, I was born fifteen years after the war and sometimes people call my art «toxic» and actually it is toxic. But why ? Because I'm poisoned, I'm poisoned of it. And that's all.

*Samis Tabob* : Dans votre intervention vous citez Spiegelman et son «Maus».

Dernièrement, il y a une semaine, il y avait une interview de Art Spiegelman dans «Le Monde» dans laquelle il expliquait que malgré le fait que la bande dessinée soit une lecture destinée aux jeunes, il n'obligerait jamais ses enfants à lire «Maus». Il leur en a laissé une copie dans leur chambre. Sa fille déclare à toutes ses amies que son papa dessine des rats pour gagner son pain, mais malgré cela, il ne se défait pas de sa responsabilité d'adulte sur les enfants. Je suis vraiment choqué par ces images. Vous avez très bien fait le rapprochement entre Benetton et le fil barbelé et le fait que votre travail soit parrainé par Lego. J'ai eu des enfants et leur ai mis des legos entre les mains. Etant enfant, j'ai eu aussi une boîte pareille. J'ai pu réaliser des maisons de rêve, de mes rêves, mais montrer que l'on pourrait arriver à mettre entre les mains des enfants ces choses qui sont aussi terribles, aussi méchantes que les adultes, des boîtes avec lesquelles ils pourraient fabriquer des camps de concentration... Je ne nie pas cependant que cela soit un jour possible, même dans un avenir très lointain. Et ce gris, cet effort constant à rappeler cet univers concentrationnaire qui pour nous, adultes, est assimilé à la grisaille, au noir de la non-existence. Je trouve que cela peut choquer, je peux comprendre. Moi je trouve que vous êtes parvenu à jeter un froid dans cette audience. Si c'est votre but, c'est réussi. Je sais très bien qu'un artiste doit provoquer mais là je trouve que vous êtes sur un terrain glissant. Vous êtes sur le fil du rasoir. C'est à vous et à nous, comme récepteurs de votre œuvre, à faire attention.

*Claude Lorent* : Je pense que votre commentaire sous entend la question de la responsabilité quel que soit l'acte que l'on pose. Quel est - si je puis me permettre - votre sens de la responsabilité par rapport à l'œuvre que vous avez présentée ici et que vous nous avez commentée ?

*Zbigniew Libera* : I don't think I'm prepared to talk about the responsibility, because I have this responsibility because I show, I present this work to the people and this is -I am asked about it I think- why don't we take this work ? It's already done. This is thing which already exists, this is not me who -I just put together some elements but this thing already exists. I mean, even in a different meaning, like a thing-. Somebody give me this. I don't know. This is the world I was living in. It's not a toy that you will find in a shop, it's just a piece of art.

*Daniel Weyssow* : Je voudrais dire que l'œuvre de Monsieur Libera est effectivement et volontairement provocatrice. Ce qui me semble très intéressant et que vous devriez avoir à l'esprit, c'est que ce qu'il a fait là en Lego n'est pas destiné à être produit, reproduit et distribué dans les grands magasins. Réalisée dans le cadre de la création d'une œuvre d'art, elle est en ce sens tout à fait limitée. Qu'il ait réussi à s'associer avec une firme aussi influente auprès des familles et en particulier des enfants, et qu'elle ait accepté de jouer dans le jeu proposé -ou qu'elle soit tombée dans le piège tendu- concrétise la pleine réussite de cette démarche. Je crois que cette «mise en boîte» de Lego organisée par l'artiste ouvre la porte à la réflexion et à un éventuel procès à faire, non pas à l'encontre d'une firme potentiellement capable de produire un tel jouet, mais à l'égard de notre société toute entière, pour son cynisme et les formes d'éducation qu'elle propose.

*Jacques Rozenberg* : Et qu'est-ce que tu en sais si cela ne deviendra pas une production ?

*Daniel Weyssow* : Cela pourrait le devenir en effet. C'est ce que Monsieur Libera nous démontre effectivement. C'est là le danger... Vous avez raison de vous énerver parce qu'en définitive c'est quelque chose de possible. C'est ce qu'il démontre, c'est l'essen-



ce même de son travail, le sens de sa démarche.

*Stephen Feinstein* : You saw the «Witness and Legacy» show that I was involved in. But in there, United States, there are a number of artists who have followed Libera's approach, and I think it's defensible even though it's potentially offensive. And the reason is that we are in a highly materialistic society where everything becomes a commodity, including the human being. You see on sweatshirts, you see this the way other things are produced in our society. In addition, the New York artist and photographer David Levinthal, the photographer, has recently produced a show in New York which has been in other places which is based on small Nazi metal figures produced by the Third Reich. And they are still in production, moulds still exist and now there are collectors who are searching for these. So, these are little statues of Hitler, the S.S., the S.A., the Wehrmacht and other divisions of German society and the army. And what Levinthal has done is mixed those with Japanese figures to produce these voyeuristic photographs which are deliberately blurred to give us a conflicting image, and he's photographed them and the series is called «Mein Kampf». The titled infuriated survivors. Beyond that, however, there have been recent studies by scholars who have investigated German textbooks from the 1920's and 30's as well as dictionaries, to find out where some of the images of Jews came from. In fact, that negative image of the Jew was directly in the reading material of people who were raised in Germany. For example, one of the illustrations an artist found from sternschuss or «shooting a star» was illustrated with a six-pointed star with a tail on it, as if one should shoot at the star ; for the word «weiss» it depicted a lamb ready for slaughter, for the word «milch» it showed teeth. These were images

that we know from the Holocaust. So I realize this is provocative. In the United States, we have to put up with the marketing of christological images in the market place. We may not like it but it is something that is in essence, a provocation to the industry not to produce it. I think, that we are speaking about something in the realm of art and not something in the market place. It's not acceptable, I think is what's being said here. But if we use our imagination, and given our society, this is what will probably happen.

*Gaby Moonens* : Nous ne sommes pas ici pour approuver des choses. Nous sommes ici pour lutter. Et c'est très différent encore d'un texte de bandes dessinées où l'adulte peut éventuellement intervenir et faire des commentaires, mais devant un jeu de legos, l'enfant est seul à manier les choses, il les banalise. Et je ne fais aucune confiance à la société des profits dans laquelle nous sommes pour être sûr que l'entreprise Lego ne mettra pas cela en pratique.

*Claude Lorent* : Là, évidemment, je ne peux pas répondre pour Lego mais peut-être que justement le fait de dénoncer... Je prends le travail de l'artiste comme une dénonciation de quelque chose qui pourrait arriver et d'un excès qu'il veut éviter en le mettant en évidence. Je pense qu'il veut éviter cet excès, qu'il montre que c'est justement insupportable et qu'on ne pourrait pas en arriver là. Je l'ai pris dans ce sens et je pense que l'artiste n'a pas du tout l'intention de laisser la firme commercialiser un tel jouet. Il ne faut quand même pas perdre de vue qu'il s'agit d'une oeuvre d'art et qu'une oeuvre d'art est en soi une chose qui n'est pas destinée à être diffusée et multipliée. Ce n'est pas une oeuvre commerciale.

*Philippe Lausier* : Je ne suis ni survivant, ni fils de survivant, ni petit-fils de survivant, ni même Juif mais j'avoue que je suis quand même perturbé par cette oeuvre. J'appartiens

malheureusement à une génération où l'on sait qu'il existe des gens qui réalisent des films pornographiques qui se terminent par la mort violente de certains des protagonistes. Je n'ai pas envie que quelqu'un, pour dénoncer cela, en fasse un dessin animé.

*Paul Biot* : Moi je n'ai aucun doute sur l'intention de Monsieur Libera mais bien à propos de ce j'ai entendu au moins à trois ou quatre reprises, s'agissant de l'opposition et de la distance que l'on semble mettre entre la notion d'art et la vie. J'ai aussi entendu dire que cette œuvre n'était pas destinée à être commercialisée. C'est la première fois que j'entends que l'art ne serait pas commercial, qu'il ne serait pas destiné à tout le monde et même aux enfants. C'est la première fois que j'entends que l'art serait uniquement destiné à des couches élitistes, compétentes et préalablement informées. Alors qu'au contraire, tout ce que l'on peut dire de l'art, c'est qu'il fait des aller-retours avec la société. La question de la responsabilité me paraît être un maître-mot, surtout lorsque l'on touche à des matières comme celles-ci. Je crois que ce que Monsieur Libera a voulu dire est que tout est en place, comme tout était en place il y a 50, 60 ou 70 ans. L'industrie était en place pour que nous arrivions à de nouvelles horreurs, comme nous l'avons vu dans les tableaux de Peter Klasen. Il faut faire attention à la responsabilité de l'art qui n'est pas quelque chose d'extérieur à notre vie, qui n'est pas quelque chose d'extérieur aux enfants. Il faut faire attention aussi à ceux qui ne sont plus des enfants et qui ont envie peut-être de faire resurgir des situations proches de celles-là. La responsabilité des intellectuels est fondamentale.

*Claude Lorent* : Quand j'ai parlé de commercialisation il ne s'agissait pas de l'art en tant que tel, il s'agissait du produit qui n'était pas destiné dans le chef de l'artiste à être multiplié et à être commercialisé comme

un produit, multiplié à l'infini et vendu comme un jouet. Ce n'est pas la même chose.

*Gabrielle Rossmers* : I feel cold from this whole experience now, and what makes me feel most cold is that somehow we want to have art about the Holocaust that makes us feel comfortable, and it kind of makes me feel cold that maybe my work made the audience feel comfortable. And Zbigniew's works don't make any of us feel comfortable. I don't think it makes him feel comfortable necessarily. I think his job is to, first of all, work out of his life and out of his experience, which I think is what he's doing, and I don't think the issue is of our children and toys. It goes into an arena that is scary, very scary, and I think that's what he was doing here.

*Jacques Aron* : Je voudrais bien entendre l'artiste lui-même et non pas d'autres qui se font son interprète parce que je crois aussi que l'irresponsabilité n'est pas permise, qu'il n'y a pas de domaines de l'art qui soient autonomes, qu'il n'y a pas d'œuvre qui puisse se justifier au nom de la seule subjectivité et je crois que c'est cela qu'il est très important d'éclaircir. Le problème de la banalisation des génocides est posé. Il est posé tous les jours parce que le génocide a presque aujourd'hui lieu en direct à la télévision. Face à cela il n'y a pas un homme, qu'il s'appelle artiste ou n'importe quoi, qui puisse jouer sciemment de l'ambiguïté.

*Eva Tichauer* : Je voudrais intervenir pour dire que j'étais et suis toujours le n° 20.832 et je sais par conséquent que victimes et bourreaux appartiennent à la même race humaine unique. Que ce soit dans le cadre d'une bande dessinée ou que ce soit dans le cadre d'un jeu, je pense que l'enfant ou le lecteur a tendance à s'identifier, à choisir son type de héros. Je rejoins donc les intervenants précédents pour dire que dans une œuvre de ce type, il y a un danger de banalisation et je

voudrais rappeler que les mécènes ne sont jamais désintéressés. Il n'est pas du tout évident pour moi que Lego ne va pas vouloir éditer cette œuvre d'art. Par conséquent tout peut arriver, tout peut être banalisé et en ce sens on participe à une falsification de l'histoire. La vérité historique ne sort pas de la tête d'un enfant qui peut aussi bien aimer le personnage du commandant du camp qu'éventuellement la victime. Généralement les enfants n'ont pas envie de s'identifier aux victimes. On ne peut pas dire que ce soit là une vocation. On préfère être héros plutôt que victime. C'est extrêmement difficile de préférer rester toute sa vie victime.

*Zbigniew Libera* : Truly said, I'm not really prepared to the discussion. I have the work, and this work should say everything that I should say. Of course this is maybe not good to... Of course, you can play that you destroy this camp, you can play as you want with this. But once more, I want you to note this is not a toy which is or which will be ever produced. I hope so. This is a possibility which really exists somehow, that's all.

*Jörn Merkert* : Je dois protéger l'artiste qui refuse de donner une interprétation. Ce n'est pas le but. Un art conséquent est toujours un art qui provoque la pensée, qui ouvre des chemins, même s'ils sont inattendus voire même inconnus pour l'artiste. La banalisation dont vous parlez se passe dans notre société et partout dans le monde. Cela ne se passe pas par cette œuvre d'art. Cela se passe dans la réalité. Et si sur son cheminement cette œuvre aide le public à prendre conscience du fait que la banalisation du crime se passe dans notre réalité chaque jour, ce sera déjà un grand mérite pour cette œuvre d'art. Hier, au début de notre conférence -et c'est bien sûr insupportable pour les survivants des camps de concentration- on a pu sentir qu'un des problèmes de base relevait d'une interrogation sur l'oubli pos-

sible d'Auschwitz : ne risquera-t-on pas d'oublier Auschwitz lorsque les survivants ne seront plus là pour raconter ? On peut alors se demander si l'art peut être un instrument pour que nous restions conscients de tous ces problèmes, de cette catastrophe de l'humanité. Il ne sera plus suffisant d'avoir des documents artistiques, il faudra autre chose pour nous rendre nerveux. Je suis très content que vous ayez demandé si nous cherchions un art, au sujet d'Auschwitz, qui calme, qui soit confortable. Nous cherchons tout de même un art qui soit capable de scandaliser nos sensibilités autant qu'Auschwitz et les documents. Et voici un art qui scandalise nos sensibilités, et tout le monde devient furieux, et moi aussi. On a mal au cœur et au ventre. Voilà un objet d'art qui «wake our senses and events without knowledge about history».

*Une auditrice* : Je pense qu'on est scandalisé et que c'est évident et normal si je puis dire. Mais qu'est-ce que l'artiste en ferait ailleurs qu'ici ?

*Baron Paul Halter* : Je suis un rescapé d'Auschwitz. Je suis d'autant plus scandalisé par ce qui vient de se dérouler que cela vient d'un artiste polonais. Ce n'est pas que je fasse de l'anti-polonisme. Qu'on mette cet artiste polonais, provocateur, sur le même pied que Spiegelman avec «Maus» me gêne, d'autant plus parce qu'on fait un amalgame qui est tout à fait irréel parce que Maus explique en long et en large. C'est un fils qui veut absolument savoir ce qu'a vécu son père et qui veut le transmettre aux autres. Ici c'est différent. On en fait un jouet qui va flatter les goûts les plus pervers de certains enfants et on va les favoriser dans cet expansionnisme là. Cela me gêne. La provocation va un peu loin d'autant plus qu'elle s'adresse à des enfants. Voilà ce que tenais à dire.

*Jacques Aron* : Je fréquente beaucoup de musées. J'apprécie beaucoup ce que les

artistes font. Je crois qu'il faut mettre en garde les conservateurs de musées et les artistes qui pourraient de plus en plus avoir tendance à croire qu'ils vivent dans un monde isolé. Je crois qu'il faut - même si personnellement je peux très bien comprendre le côté provocateur d'une telle démarche - que nous devons avoir conscience que le monde est fait de gens extrêmement difficiles, qui ont des sensibilités et des expériences différentes, et que nous avons vis-à-vis de cette totalité une responsabilité de citoyens. Le discours sur l'art qui peut tout se permettre a déjà existé et ce débat n'a malheureusement jamais été épuisé. Aujourd'hui en France, on dit de Céline qu'il est un des plus grands écrivains français. Qu'il a une puissance d'expression extraordinaire, pratiquement inégalée. En 1938, au moment où on pouvait encore éviter Auschwitz, au moment où se tient une conférence à Evian sur l'aide que l'on peut apporter à la situation des Juifs allemands persécutés, Céline sort une série de livres qui sont d'admirables œuvres d'art, tels que «Bagatelles pour un massacre» et «L'école des cadavres», dans lequel il prône la réconciliation franco-allemande après 14-18 sur le dos des Juifs, responsables de tout. Et Céline écrit - ce grand artiste, «il faudrait les brûler juste un petit peu». C'est dans cette œuvre ! «Juste un petit peu et ils disparaîtraient»... Je crois que nous devons réfléchir à cela aussi après le génocide.

*Jean-Michel Frouin* : Je voudrais dire ce que moi je vois et ai vu à travers le travail de Monsieur Libera. J'ai découvert ce travail dans «Libération», il y a quelques mois. Je n'y ai vu qu'une seule chose à travers la provocation, la dénonciation de la mise en marchandise d'Auschwitz. Il a dénoncé, il a pris en otage la société Lego à l'envers et il dénonce la mise en marchandise d'Auschwitz et le problème que cela nous pose à nous, la deuxième et troisième génération.

*Jacques Rozenberg* : Je crois que tout le monde s'est déjà beaucoup exprimé à ce sujet et je ne sais pas si Monsieur Libera y a déjà répondu. J'étais absent parce que je ne pouvais plus supporter sa présence. Je vous le dis franchement. Voulez-vous vous expliquer Monsieur, et rapidement, pour que l'on arrête cette discussion stérile ?

*Stephen Feinstein* : I just wanted to say that we are talking about our art here and fighting Auschwitz, but fighting genocide which exists on the world today as we watch on television and read about it politely in the newspapers. Asking the question begets the question of how we respond to events in the world today, recent events in Bosnia and in Africa and in other places. Have any of us raised their hand, called a legislator, become involved in relief organizations, dealt with refugees directly ? Well, if it's one or two, it's commendable to those people, but the question is transferring thought into action.

*Claude Lorent* : Une petite précision. L'artiste souhaiterait répondre au précédent intervenant mais souhaiterait avoir un dialogue privé pour répondre aux sentiments exprimés par Monsieur Rozenberg. Il est prêt à avoir une discussion avec vous pour pouvoir comprendre vos sentiments et développer les siens. Je pense qu'une œuvre d'art s'adresse à quelqu'un en particulier. On ne va pas nécessairement mettre ce jouet dans les mains d'un enfant. Je pense que l'œuvre n'a pas ce but là, c'est une œuvre au même titre qu'une toile ou qu'une sculpture. Elle s'adresse à tout le monde et pas particulièrement aux enfants. Elle n'est pas destinée à être manipulée par des enfants. Ce n'est pas cela du tout. Je pense qu'il y a une ambiguïté tout à fait réelle dans la manière dont cela a été présenté.

*Pearl Hirshfield* : Sorry, I must respect the person's right to show the work and not be censored. There is a difference between censoring and censuring. When the Nazis

marched in Skokie, Illinois, I went down to protest Nazis marching in a Jewish community with many Holocaust survivors. But I defend their right to march in a country where we respect the First Amendment. I censured them because I disagreed completely with what they were doing, but I could not censor their right to do it because once we censor, we refuse to give others the right and we may be the next ones censored. So we give that right to the artist to do the work, to show the work, but we can disagree, as I do, definitely disagree, and censure the work itself for what harm it can do to children as a child's game, to everyone, but I will not censor the artist for doing the work. I think he has the right to do it.

*Pierre Ladeuze* : Nous avons évoqué dans la provocation de Monsieur Libera ce qui pourrait se passer dans le futur. Nous avons quand même déjà des éléments, nous savons ce qui pourrait se passer. Vous connaissez certainement tous l'artiste mi-strasbourgeois, mi-irlandais, Tommy Ungerer. C'est un personnage très spécial. Il a en outre une gigantesque collection de jouets. J'ai eu l'occasion de voir cette exposition à Strasbourg où étaient invités beaucoup d'écoles. Parmi «la collection de jouets de Tommy», il y avait une vitrine avec une espèce de château des Carpates -une maquette- dans laquelle il y avait une multitude de poupées qui étaient torturées, violentées, sodomisées, décapitées... C'était des jouets absolument affreux qui n'existent que dans notre imagination. Cette chose m'a frappée car elle ressemble très fort à la provocation que nous avons vue. Lorsque les écoliers sont arrivés - j'ai suivi et écouté les commentaires - la première réaction fut de rire, parce qu'on rit quand on se trouve devant quelque chose qu'on ne connaît pas. Et puis peu à peu le silence est arrivé... Ces gosses étaient horrifiés et sont sortis de l'exposition très rapidement, en silence, alors qu'il y avait des

choses merveilleuses à voir. C'est un avertissement. Je crois qu'ils ont pris les choses très mal.

*Yannis Thanassekos* : Je me permets de prendre la parole car relativement à cet incident majeur, nous nous sentons, nous, organisateurs de colloques, investis d'une responsabilité particulière. Il y a des incidents qui peuvent être productifs et d'autres en revanche qui peuvent être franchement contre-productifs. J'espère, pour la suite de nos travaux, que celui qui vient de surgir s'avèrera faire partie de la première catégorie. Je crois que l'ambiguïté de l'œuvre de Monsieur Libera a été ressentie par tout le monde et qu'elle a choqué plus d'un dont moi-même. Ce qui est plus grave encore dans ce qui s'est produit, c'est que l'artiste lui-même reconnaît n'être ni prêt ni disposé à répondre aux objections qui lui sont faites. Cette attitude me laisse perplexe. S'agit-il d'une attitude inspirée de la théorie de «l'art pour l'art» qui interdit en quelque sorte de sommer l'artiste de répondre à son œuvre ? Certes, aucune «police de pensée» n'est tolérable, ici comme ailleurs, mais que faire alors de l'intolérable ? L'autonomisation absolue de l'art qui le dissocie de la vie comporte des risques, nous le savons. Sauf à considérer son art comme une pratique thérapeutique pour chatouiller ses propres blessures narcissiques, l'artiste ne peut se désaisir entièrement de ses responsabilités vis-à-vis de la société, notamment par rapport aux manipulations dont peut faire l'objet son œuvre. Si l'entreprise Lego, qui a financé et sponsorisé son œuvre, lui propose de commercialiser son «produit» comme jouet, que va faire notre artiste, que va-t-il répondre ? Sans vouloir faire le censeur, il y a là problème, un problème majeur. Le mutisme de l'auteur sur cette question me laisse perplexe. En me faisant l'avocat du diable je pourrais m'imaginer évidemment que l'artiste a voulu par là dénoncer notre



univers, celui de la standardisation généralisée, de la mécanisation, de la production en série et de la transformation de l'homme en «objet», pièce d'une machine. C'est vrai qu'Auschwitz fut le lieu même de cette standardisation, de cette «chosification» de l'homme, de cette réification, de cette production en série des morts, mais si tel était l'objectif recherché - c'est une supposition -, alors il aurait fallu prendre mille précautions, des précautions visibles et explicites. Mais même dans ce cas, une telle critique ravageuse et simpliste de la modernité serait grosse d'ambiguïtés.

*Jacques Aron* : Pour essayer de prolonger ce qui vient d'être dit, j'aimerais poser deux questions directes. La première à Monsieur Libera. Lego est une grande société, je présume qu'elle a un Conseil d'administration et qu'elle ne s'engage pas sur un coup de tête. Qu'a-t-il dit à la société Lego pour obtenir le soutien de son projet ? Je crois que cela serait de nature à éclairer le débat. Ma deuxième question s'adresse à Monsieur Van Alphen. J'espère ne pas le mettre en difficulté car elle ne portera pas sur Boltanski mais je vois avec plaisir qu'un Musée comme le Musée Boijmans Van Beuningen a un directeur de la communication et de l'éducation. Si vous deviez exposer Monsieur Libera, comment le feriez-vous ?

*Zbigniew Libera* : With Lego, I answer you, don't worry, because Lego was not really happy about it. When they realized what I did, and after some time, when the work was showing to the bigger audience than only Polish audience, they even try to put the case to the court and actually it was, but after some time they decided to not step more. You can be sure that this kind of things, Lego will never produce. I just showed them some drawings, because I really didn't know at the very beginning when I start to talk with them what I will do really. But of course this was drawings with

barbed-wire, with barracks, with watch-towers, things like that, but it was not very precisely done because I was even not sure if they agree to give me all those elements. But even if they will not support me this way, so I always could buy the ready-made Lego sets and do it the same without the permission, everyone can do this.

*Ernst Van Alphen* : You ask about my response to this work by Mr. Libera. In a way I have no a clear answer to this. I feel provoked by it, but for me it's something very positive, but not negative at all. The fact that I don't know at this moment how to process it, what to do with it, makes it for me, in a way, a successful of work of art. And perhaps ultimately, my judgment will be negative or positive, I don't know, but at this very moment I see the fact that I am provoked by it and it makes me think about what's going on, what is challenged by this work, as something positive and successful. I think one of the misunderstandings in this discussion has been people's response to it as if it is a children's toy, as if it was made for children. But, I think it's not at all for children, it is a work of art in the form of a children's toy, but in a way it is presented in galleries or perhaps in Museums and that is a place where children usually don't come. It's a very intellectual, very difficult piece, and is in that sense directed to intellectuals, to adults, and so many of the worries people have expressed here, I think, are not really at stake in the space of the gallery.

*Jacques Aron* : My question was the problem from the complications around such exhibition as director of the communication and education in the Museum.

*Ernst Van Alphen* : Indeed, I was also thinking about that. Could we show this kind of work in the Museum ? And then you have to frame it. When you have texts which explain the work more or less, and you warn the audience, what they are going to

see and how to read it, I think then it is possible, but just to show it like this, without explanation, then you are asking for problems, I think.

*Donald Gropman* : I'll make just a brief comment. I'm not a visual artist but I'm married to one so I'll take the liberty of speaking from the point of view of the visual artist. First of all, I agree with everything you just said, and I myself was very confused by the assumption by a lot of people, that this was made as a kid's toy. It really boggled my mind. That was never said. Outside it occurred to me had to get out of here for a few minutes, - that such a hot button was touched, that the issue for people who immediately assumed that this was going to be a toy, weren't looking at the work really, and weren't listening to the few things the artist chose to say. So this in preface to what I really want to say. What I really want to say is this : Although a lot of talk about art tries to present itself in an analytical, scientific, social form, into which we place the «isms», the things that art «must do» according to any particular school of art - well, it occurred to me outside - art is not science. By some strange turn of events, art is art. It is therefore really beyond categorization and total definition. You cannot ever define a work of art, particularly one that's not even in word to begin with. That's the first. The second : to impel the artist to stand up and define his work beyond show it, is to ask for something that is not inherent in the act of creating visual pieces of work. There are two famous anecdotes I'd like to tell quickly. One concerns Beethoven. Beethoven presented a piano piece, at a patron's castle one evening, and a lot of the people in attendance were very appreciative. One ran after him, pulled his coat, and said «Herr Beethoven, Herr Beethoven, what does it mean ?» and Beethoven sat down and played it again. No words spoken.

That has always been, since I first read that the story, in my mind the position that the artist can take if he or she wants to. The other thing I have in mind was Karl Jung's remark about how hard it is for the creative artist to bring forth the art. We have no right to ask him or her what it means. The other thing I wanted to talk about was this. When a very hot button is touched, we completely lose our sense of seeing and our appreciation of irony. I believe this is a terrifically ironic piece of work. I think it's suggestive in ways that I myself am going to think about a long time until I figure out if ever, what it is he's trying to show. I did not think it was disrespectful to anybody.

*Claude Lorent* : Je pense par rapport à ce que vous venez de dire que l'art est effectivement une expression qui fait partie des actes sociaux. L'art étant montré en public, étant accessible à tout le monde, participe nécessairement de la vie. Mais la question que vous posez est à nouveau celle de la responsabilité de l'artiste. A quel moment se pose-t-elle et jusqu'où va-t-elle ? Est-ce que l'interprétation valable d'une œuvre relève de la seule explication de l'artiste ou est-ce que celle du spectateur l'est également ? Je pense que la question fondamentale est là, entre interprétation et responsabilité.

*Jörn Merkert* : Pendant les discours d'hier et d'aujourd'hui, le tableau de Picasso «Guernica» a été mentionné et même montré plusieurs fois. J'avais l'impression que ce tableau, qui n'est d'ailleurs pas un chef-d'œuvre dans le cadre de l'œuvre de Picasso, a été accepté par tout le monde comme une image convaincante pour refléter les expériences du génocide ou de la guerre. Je dois quand même vous rappeler que ce tableau relève d'une commande de la République espagnole. C'était un tableau de propagande pour le pavillon espagnol lors de l'exposition mondiale à Paris en 1937. Je dois vous rappeler cette petite histoire. Un jour,



dans son atelier, des représentants officiels allemands, des militaires, devant ce tableau, ont demandé à Picasso «Est-ce vous qui l'avez fait ?». Picasso a répondu «Non, Messieurs, c'est vous !». Je me demande si l'œuvre de Libera ne nous pose pas les mêmes questions. Nous reprochons à l'artiste d'avoir osé faire une telle chose. Mais peut-être que l'objet nous pose la question de savoir si ce n'est pas nous qui l'avons fait. Si ce n'est pas notre société, notre façon de traiter l'histoire, de traiter les crimes d'aujourd'hui. Il s'agit peut-être de nous, et c'est peut-être pour cela que nous nous sentons tellement choqués. Je comprends très bien que les rescapés des camps de concentration ne soient pas capables logiquement de réagir à de tels procédés. Nous vivons aujourd'hui loin d'Auschwitz et au milieu d'autres génocides perpétrés dans le monde. Je crois que nous avons besoin de provocations semblables même s'il est vraiment dur de vivre avec cela.

*Une auditrice* : Thank you. This is not easy for me. Usually when I deal with a difficult issue like this I like to think about for a while and this didn't did give me an opportunity to do it maybe in the way that I would. But there are a number of things about this situation that bother me a great deal. I make work dealing with this material, I have looked at enormous amounts of it. I try to see this material from a point of view of those who experienced it, and try to share that with those who have not. This work sickens me a great deal. It sickens me because of the obvious nature of it's challenge to the way we perceive art, the way we perceive life, the way we establish values in our everyday existence and in our long term existence. It is not life-affirming-. It goes against those most hallowed values that we are brought up to believe in any religion, in any society. It says very cynical and very evil things about what life has become, and

it challenges us in ways that I think is very threatening. But I can't, on the other side of the issue, I can't say that this shouldn't be done. I can't do this, I wouldn't ever do it. I think it's a desecration of the most horrible thing that's occurred within the last hundred years in terms of society. But I think what his work does, is say to us that we need to look at the challenges in our everyday world, in our everyday life and look at the fact that our values have come to that point, to the point where we can take things that appear to touch the lives of children, no they don't, it's not going to, this is not a toy that children are really going to play with, I know that. But it says to us that this kind of approach is very very near us. That to me is very threatening I think that makes the work strong because it does do that, but I deplore it extremely.

*Gaby Moonens* : Je ne voudrais pas parler d'art ou d'Auschwitz mais de notre vie de tous les jours, nous qui regardons la télévision, de nos gosses qui regardent la télévision, de Benetton, de Persil qui lave plus blanc que blanc. Je ne discute pas, je ne mets pas en question cette œuvre sur le plan artistique mais je peux difficilement croire que la grosse firme Lego ait d'une façon tout à fait désintéressée laissé mettre dans ses formats, avec ses couleurs, ses lettres «Lego» sur cette œuvre d'art, par ailleurs non destinée à des enfants. Cela me paraît fort douteux de la part de Lego.

*Claude Lorent* : L'artiste vous a donné un élément de réponse en vous disant qu'après l'exposition et la réalisation de son œuvre, il y a eu un procès de la part de Lego. Si j'ai bien compris le processus, la firme a sponsorisé et a offert le matériau de base pour que l'artiste puisse réaliser son œuvre, bien qu'il n'ait pas complètement décrit ce qu'il voulait faire. L'œuvre réalisée, Lego s'est rendu compte de ce que cela pouvait signifier. C'est là, à mon sens, qu'il n'y a pas de doute sur la

réalisation de l'artiste. Il a voulu dénoncer quelque chose et à ce moment-là Lego lui a fait un procès. On peut bien sûr discuter de la position de l'artiste, du bien-fondé de réaliser une œuvre comme cela. Mais je pense qu'une ambiguïté, à mon sens, est levée.

*Jacques Rozenberg* : Ceci n'est que votre scénario, celui qui vous a été communiqué par l'artiste ou que vous avez essayé de comprendre ou d'imaginer. Je voudrais dire que les artistes ne forment pas un clan de privilégiés en dehors de la société, quoiqu'ils en pensent. Ils ont des devoirs face à cette société surtout lorsqu'il s'agit d'objets qui s'adressent aux enfants. Malgré un procès de Lego, il me semble vraiment incroyable que la firme ait investi de l'argent de la sorte. Monsieur Libera porte non seulement sa responsabilité d'artiste mais aussi celle d'homme. Qu'il me montre ses œuvres, à moi, concentrationnaire et résistant, je veux bien.... enfin je pourrais encore le supporter et discuter avec lui. Mais qu'il ait fait cela pour des enfants avec des legos au nom d'une firme... Il n'a aucune excuse.

*Eva Tichauer* : Je voudrais demander à l'artiste s'il reste propriétaire de son œuvre. C'est cela à mon avis la question. L'artiste ne peut pas rester indépendant, sinon il crève de faim. Qui est propriétaire de cette œuvre ? En combien d'exemplaires existe-t-elle ? Est-ce qu'on peut être assuré qu'on ne la verra que dans des galeries d'art ?

*Zbigniew Libera* : Very simple answer. I said that work exist and in addition three. So you have three sets. Work belongs to the Jewish museum in New York. Actually, I was starving ten to twelve years. You see, I don't look like somebody who has money.

*Jacques Aron* : Après l'intervention de Monsieur Merkert, je voudrais faire une différence importante entre le «Guernica» de Picasso et ce qui vient de nous être montré. «Guernica» est une œuvre moderne, et ce

qui vient de nous être montré est une œuvre post-moderne. A travers cela j'ai compris ce qu'était le post-modernisme. C'est là que se situe pour moi le problème. Picasso a choisi. Il s'est engagé à défendre l'Espagne républicaine et c'est pour cela que quantité de gens qui n'étaient pas des artistes, qui étaient des gens très simples, se sont ouverts à des moyens d'expression de l'avant-garde qu'ils n'auraient jamais compris autrement. Aujourd'hui, ce qui m'inquiète - on a parlé de cynisme - c'est tout l'environnement, la théorisation faite par la philosophie post-moderne autour de la mort de l'idéal, de la mort de l'engagement, de la mort des idéologies et de la mort de l'histoire, cela me paraît extrêmement grave. Cette provocation, qui pourrait être productrice comme l'a dit Yannis Thanassekos, ne se fait pas dans n'importe quel contexte, et quand je la relie à tout ce qui l'entoure, elle me fait très froid dans le dos.

*Edward Hillel* : Je voudrais répondre à Monsieur Aron. Il faut se rappeler que ce ne sont pas les artistes qui ont tué l'idéalisme et l'esthétique. Ce ne sont pas les post-modernistes. Les artistes ont toujours répondu à la société. S'il y a un problème de perte de beauté, de perte d'amour ou de cynisme dans la société, nous, tout ce que nous pouvons faire, c'est y répondre. Le post-modernisme a été rangé ici dans la catégorie d'un art engagé. Cette discussion est troublante pour moi, artiste travaillant sur ce sujet, qui ai justement commencé mon travail par une interpellation de témoins. Je m'interroge tous les jours quand je fais ce travail. Est-ce que j'ai une responsabilité ? Est-ce que moi, comme artiste, comme conservateur, moi qui travaille dans le domaine de l'art plastique, de la culture, est-ce que j'ai une responsabilité au-delà de celle d'un artiste qui ne travaille pas sur ces sujets, vis-à-vis de l'événement même et surtout vis-à-vis des témoins, des survivants ? Je pense que la

discussion est liée à cette problématique. J'admets que je me suis censuré plusieurs fois sur des objets ou des oeuvres que j'ai voulu faire, mais je ne suis pas sûr d'avoir eu raison. Peut-être ai-je supprimé des oeuvres qui avaient un côté provocateur ou fort mais c'était ma décision personnelle.

*Paul Biot* : Je suis déjà intervenu tout à l'heure. Ma position est assez claire sur la question de la responsabilité. Je souhaite que Monsieur Libera continue. Je pense qu'il a beaucoup de choses à dénoncer avec ses objets qu'il donne au regard de tous. Je pense que les oeuvres qu'il nous a montrées auparavant ont prouvé qu'il les met en scène avec l'objectif d'en dénoncer la banalisation possible par le commerce. En d'autres termes, il sort des éléments du commerce pour les mettre en valeur, pour les mettre en lumière sur un plan artistique. Je crois qu'il est très important de montrer ces choses banales mises entre les mains de tous et de toutes. Il a montré avec les poupées Barbie ce qu'on avait déjà fait depuis longtemps à l'égard des enfants. Quand il les met en valeur, il dit «attention, danger». La particularité de l'oeuvre présente est qu'elle est retournée. Il l'a créé, recrée, en disant que cela a existé. Je maintiens ce que j'ai dit par rapport à la responsabilité de l'artiste, de l'auteur, du créateur. Vous avez dit, tout à l'heure quand vous parliez de Boltanski, qu'il y a «une absence de distance lorsque le cadre disparaît. Les images ne peuvent plus être que répétées. Elles ne peuvent plus être intégrées. Le spectateur n'a pas le contexte pour se dégager». Je crois que vous avez dit beaucoup de choses par rapport à cette provocation ou à cette réaction que nous avons eue avant avec la proposition de Monsieur Libera. Or, pourquoi avons-nous été provoqués. Je crois, Monsieur Libera, que c'est parce que vous avez présenté votre travail d'une manière extrêmement technicienne, technique. En mettant en opposition ce qui

a été tout un processus de dénonciation, en le mettant en regard d'un certain nombre de faits pour prouver que c'est juste. Vous n'avez pas dit en quoi cette démonstration pouvait servir à dénonciation. C'est-à-dire que vous n'avez pas donné le cadre dans lequel normalement ce travail artistique allait être présenté. Quand on parle de la responsabilité de l'artiste, ce n'est pas le fait qu'il s'agisse de l'empêcher de faire, de le censurer, ni même d'autocensure, mais je crois qu'il doit à chaque fois mesurer la réaction d'autrui. Pourquoi avons-nous été provoqués ? Je ne crois pas que ce soit à cause des enfants. On a très vite compris que cela ne leur était pas destiné. Si c'était provoquant, c'est parce que c'est un objet d'enfant. C'est cela la nuance entre les deux. On ne peut pas dire que Lego soit inconscient, totalement innocent... C'est quoi des baraquements ? Il y en a encore aujourd'hui.. Mais comme cela fait partie de la vie de tous les jours... Vous savez, dans les jeux actuels des enfants, vous avez des bourreaux, des tueurs. C'est même ce qui fait la production japonaise. Donc il y a des provocations utiles, des provocations actives, négatives. Il faut toujours les mesurer. C'est un travail immense.

*Stephen Feinstein* : I would like to reaffirm that artists did not build Auschwitz, The first concentration camp, Dachau was opened in April, 1933, and it was well known that you have a situation here where there were engineers, architects and later doctors, corporations that became involved. Artists became exiles. There is a large show now in Los Angeles created by Stephanie Barron called «Exiles and Emigrés» which dealt with the wealth the artists and architects of whom the United States acquired as a result of the events in Europe. The biggest provocation in the realm of Art, before the reign of Hitler were the Dadaists. They insulted everyone and it was in the context

of World War one when just about everything they predicted came true. So if art has any role to play here it provide some insight in the society, a predictive quality and I look at this as a warning, so I think we have to take it for what it is. We may be insulted. George Grosz insulted the German general staff by having a mannequin with a pig's head on it. But what did that say about German militarism for the rest of the twentieth century ? I just think, finally, that if

we have been challenged by the idea of how we talk about Auschwitz in the future and how we talk about the Holocaust, we need constant provocation like this, because we could have never become involved in such heavy debate without the work of Mr. Libera. We should all remember that Hitler aspired to be an artist.



Matinée du 13 décembre 1997  
*Morning of the 13<sup>th</sup> december*

# L'art comme espace mémoriel

*Art as Space of memory*

Président de séance / *President of the session* :

Willy BOK  
Directeur de l'Institut d'Etudes  
du Judaïsme - Institut Martin Buber





**JEAN-MICHEL FROUIN**

*Artiste peintre*

*(France)*

## TY2 pour mémoire



*Autopportrait, technique mixte, 1990*

Je peins sur de la toile rayée, grise et blanche, du couteil de sommier. Pour certains, ces lignes parallèles constituent un palimpseste, des rails de voies ferrées, l'évocation des uniformes de déporté. En 1990, en Pologne, dans un cimetière de locomotives à vapeur, j'ai élaboré le projet *TY2*<sup>1</sup>. Le 5 juin 1994, j'ai mis en lumière noire et peint la locomotive Ty2 993 offerte par la direction régionale des Chemins de fer sud de Cracovie à la Ville de Paris, recouvrant ses bandeaux de roues d'une peinture fluorescente. J'ai intitulé cette représentation éphémère *Das Ende der Welt*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ty2 est le nom polonais donné après 1945 aux locomotives allemandes B.R. 52.

<sup>2</sup> Cf. *L'Œil interminable* de Jacques Aumont, éd. Séguier, Paris, 1989.

Le 6 juin, recouverte de cette représentation uniquement visible de nuit sous l'effet d'un éclairage en lumière noire, la Ty2 993 a quitté le dépôt de Chabowka, en Pologne, pour un périple de 2.000 km en transport exceptionnel. Cracovie, Katowice, Wrocław, Leipzig, Erfurt, Darmstadt. Le 18 juin, elle a traversé la France, Strasbourg, Epernay, pour être installée le 20 juin 1994 au «91, Quai de la Gare», à Paris.

Aucune photographie, aucun film, aucune image n'existe, ni ne doit exister, de cette luminescence. L'œuvre réalisée, dont la mémoire picturale est celle des spectateurs, porte le nom de *TY2*.

«Ceci n'est pas un monument», seulement une oeuvre d'art. Face à l'évidence physique de *TY2*, la réponse spontanée est celle du monument. Mais un monument est une réponse commune à une question partagée alors que *TY2* est une question qui ne présume pas de réponse. Certes sa taille, son support, son sujet égarent parfois le spectateur. Mais sa forme n'est rendue visible que par la conjugaison mentale des traces qui la composent et des questions qu'elle suscite. Dans la trame de la représentation, de la mémoire, de la cité, du beau, de la sensation, à chacun d'inscrire sa réponse ou une pièce à ce puzzle<sup>3</sup> sans «e»<sup>4</sup>.

\*

Réfléchir aux conséquences de la fracture instruite par Auschwitz est véritablement le fond sur lequel se porte toute mon attention. Une réflexion qui m'a amené à construire une forme et un langage par l'articulation picturale d'un paradoxe et de son évidence, celui et celle de recouvrir pour recouvrer.

Une oscillation mentale pour convoquer.  
Un recouvrement dialectique pour penser.  
Une pratique picturale pour réunir ce qui est

séparé : la mémoire et la conscience de celle-ci. Les conséquences en sont multiples, tant sur le plan pictural que philosophique et politique.

La nature de mon œuvre, l'implantation géographique de mon atelier m'ont permis de confronter régulièrement mes réflexions à celles d'un public divers, enrichissant quotidiennement la perception d'un fait sans précédent et sa résonance aujourd'hui.

\*

Intervention complétée par la projection du film *TY2, pour mémoire*, produit par l'Institut National de l'Audiovisuel et réalisé par Daniel Labat-Gest et Paule Seux en 1995 (Documentaire, I.N.A., 9').



TY2, 6 juin 1994

<sup>3</sup> Cf. *La Vie mode d'emploi*, de Georges Perec, Hachette-P.O.L., Paris, 1978.

<sup>4</sup> Cf. *La Disparition* de Georges Perec, Denoël, Paris, 1969. Réd. Gallimard, 1989.

EDWARD HILLEL

*Conceptual artist, Photograph*  
(Canada/France)

# Photography, Memory, Post-Memory : Contes Mnémoniques

You have to begin to lose your memory if only in bits and pieces, to realize that memory is what makes our lives. Life without memory is no life at all... Our memory is our coherence, our reason, our feeling, even our action. Without it, we are nothing...

Luis Bunuel, film-maker

Speak, you also,  
speak as the last,  
have your say...

Look around :  
look how it all leaps alive-  
where death is ! Alive

Paul Celan, poet

We always say that there is history, there are historians, and there are witnesses. History is something that historians more or less include in the direction they want it to go [...]. And there are the witnesses, used when needed, ignored when considered useless, and roughly handled when it is convenient. History is a beautiful thing, provided there are no witnesses.

Charles Baron,  
Auschwitz survivor

The project «Contes mnémoniques»<sup>1</sup> meditates Auschwitz as Event, Memory, Metaphor and Archetype in order to pose

<sup>1</sup> In French the word *contes* has a wide range of meanings, from oral stories to legends and fairytales. *Mnémoniques* is derived from Mnemosyne, Greek goddess of memory and mother (by Zeus) of the Muses. The closest English equivalent to this title would perhaps be «tales from memory» or «memoirs».



*Witness # 7/TV portraits 1*, 1996, color, photograph, sintra, wood 85x106 cm.

*Witness # 2/TV portrait IV*, 1996, color photograph, sintra, wood, 85x106 cm.



*Der gelbe Stern [The Yellow Star], Repetition XVIII*, 1996-1997 (detail), 25 color photographs, black plexiglass, 250x320x4 cm.



*Faces*, 1993-1997, cibachrome duratrans photographs on black wood base, with 40 w tungston lights, dimension each 150x80x60 cm. Walkmans with headphones (2-4 minutes looped audio segments, acors' voices), 2 stereo amplifiers, 4 speakers, ambient looped sound. Wood benches.



*Ordinary Men II*, 1997, wood, coat-rack, two hats, black raincoat, shovel, earth, wood, black-and-white photograph 7x15 cm. Surface 450x260x320 cm.

questions about the relationship between art and history, photography and memory, documentary and aesthetics, victim and perpetrator, spectator and artist.

By 1992 I had been living in Paris for two years. Television images of Bosnian Muslims in concentration camps and evidence of mass graves were shocking all of us. These alternated with news reporting an endless array of anniversaries, commemorations and quarrels relating to the time of World War II and the Shoah, while the popularity of ultra-right political leaders in France and Europe was growing. The continent seemed caught in a web of denial and soul-searching. It was as if past and present were superimposed one upon the other. I came to understand that the Holocaust and its repercussions remained the most sensitive wound in Europe's collective memory. For me, an artist who moved to Europe to live the ethical ideals of philosophers and writers like Goethe, Kant, Sartre, Merleau-Ponty, Heine, Kafka, Barthes and so many others, this was a revelation, the discovery of a «black hole» that could be mined for its secrets and inspirations.

Because a society's memory begins with the people who had been there, I began to search out survivors, resisters and deportees who formed a panorama of this period. I knew I wanted to confront the spectator by creating a space of collected memory: «many discrete memories gathered into a common memorial space... These would be unified not in their experiences but in their meaning»<sup>2</sup>. Soon after I wrote and distributed the following «manifesto».

My «memorial» would differ from others in three ways :

1. It would not be site-specific: When memory is removed from the specific site or

person to which it belongs, its meaning and uses become fluid, nonlinear and selective. This is closer to the real neurobiological processes that form our memory (unlike historians' tendency to recount events in a chronological order). In a sense, memory (and a memorial), once removed from its «anchor» becomes *sans domicile fixe* or homeless. Homelessness is an eyesore, subversive. The spectator must either consciously deal with or turn away from it, but he cannot avoid being confronted by it.

2. It would not be monumental: In «The Use and Abuse of History» Nietzsche defines as monumental any version of history calling itself permanent and everlasting. He called this «history that buries the living». Memorials are usually built on a grand scale, of heavy immovable materials echoing a repentant cry «WE SHALL NEVER FORGET !» Often the memorial structure effaces the actual memory it represents. France boasts thousands of plaques and monuments extolling the Resistance and memorializing the victims, but nowhere is there a clear evocation of what actually happened and why. The challenge is to create a monument that refers less to itself than to our collective and ongoing responsibility to remember and to act. Therefore the materials I use are ephemeral, moveable, anti-monumental.

3. It would not be for the dead victims or heroes, but for the living: Europe abounds in monuments for its dead heroes. Meanwhile, victims of the state's own treachery are either forgotten - there is nothing to memorialize the Algerians murdered by the French police in Paris in 1961- or obliquely remembered - plaques commemorating Jews arrested by the

<sup>2</sup> James E. Young, *The Texture of Memory*, Yale University Press 1993, page XI.

French police and deported to Auschwitz all end with the statement «victimes de la barbarie nazie !» My works link events of the past with the present, to help us reflect on who we are by remembering who we were. My memorial, therefore, is for a contemporary public, younger generations as well as older ones who have an obliterated memory. It is for us the living to know about our past and draw lessons from it.

\* \* \*

During the last five years while working with witnesses and their testimonies, my own photographs and videos, personal chronicles, film and photo archives, I have produced multimedia works, photographs and installations. My desire is to invoke a perpetual reflection, a post-memory<sup>3</sup> which is inspired by, while autonomous of, its source or event, and confront spectators with it in a production space (galleries, museums, catalogues, television, public sites).

Thus far I have worked with French and German memory. A parallel work which focuses on North America's own «war» at home against its Japanese «enemy» population, has also been completed. In the next few years I hope to work in other European countries in relation to this theme. For me, these works, which can be shown together

or separately, are a means to experience a singular global event whose scars remain as the most pervasive symbol of our time.

Each work is designed as a minimalist piece where I (spectator), through my own engagement (personal journey) inside this past, uncover disparate fragments of it. This is what I call my mnemonic mirror<sup>4</sup>, a method of collecting personal evidence and rendering it into artistic works. While each fragment - photograph, text, object, installation, video, audio - is autonomous, together they form my own episodic memory of this time.

These works are hybrid and fragmentary. And so taped interviews become appropriated text become broken aural narrative recited by actors and played back through the work, accompanied by scattered sound-bytes emitted into the exhibition space. Or photographic negatives become video stills photographed and displayed in the work. Or they take the form of large black-and-white transparencies, faces like advertising billboards emitting the only source of light (memory) in a sea of blackness (forgetting). Or they become photographs or filmed images set in «memorial» forms like a temple, steles or totems. Or textual keywords such as «monuments», «ordinary men», «crimes against humanity» are translated

<sup>3</sup> What I refer to as post-memory is a mental and aesthetic framework for exhuming the past and using it as evidence for a perpetual now. Post-memory is personal and fluid. It relies on and has a profound connection with witnesses, archives, sites and the memories they reveal or hide. But it speaks to the present and to the future. Post-memory depends on methods of remembering and narrating. Photography, television and computers are contemporary tools to contain and codify, reproduce and transmit it. I first encountered this term in an essay by Marianne Hirsch, «Maus, Mourning and Post-Memory» (*Discourse* 15-2, Winter 1992-93 pp. 3-29). The author refers to Art Spiegelman's *Maus* as a post-memory of a child of survivors whose life is dominated by memories of what preceded his birth. She also suggests that «photography is precisely the medium connecting memory and post-memory.»

<sup>4</sup> The mnemonic mirror is a concept that runs through all these works. The mirror is neutral, systematic, reliable, immediate; it has no past, no feelings, and all it needs to function is light. Mnemonic refers to memory which lives and is transformed by time. Memory is the result of a lived experience, it survives through darkness, silence and doubt. It is troubled and contradictory. The mnemonic mirror is the fusion or collision of these two contradictory forces. See Edward Hillel, *Contes mnémoniques*, Editions Visions, Paris 1996 and Philippe Mesnard's introduction in *Edward Hillel, Contes mnémoniques*, Bibliothèques municipales de Grenoble 1997.

through everyday materials into ephemeral installations.... Telling and retelling, again and again, becoming like memory itself, a tentative and selective process, but a profound one. In this way, I hope to invoke a dynamic confrontational encounter between the spectator and the work, using the «collected memories» of that past (Auschwitz and WWII) to trigger reflections on recurrent issues like racism, genocide and the future of humanity.

\* \* \*

On a personal level, this work is a kind of homage, a lonely scream hoping to find an echo in the expansive darkness of silence. It is my way of mourning, reciting a kaddish for the dead. I do this while recognizing that the dead, these victims of the Shoah, do not belong to me any more than do their murderers or the silent masses. In fact, however, they are all a part of us, of our global community. They form a backdrop to our collective burden, that of knowing how easily we humans can slip into the uniforms of benign or savage killers. The banality of evil is indeed astounding.

But the Shoah is foremost a historical fact, an event that was planned and carried out by certain people against certain people. And so its specificity should be remembered and taught so that lessons can be drawn from it, so that it hopefully will not be repeated. Of course, there are always possibilities for new terrains of expression to be explored. And this search for a language, for other ways of telling, is a creative as well as a memorial process, therefore a means to combat denial of the Shoah, and by extension, to insist on man's essential humanity.

On a professional level, any work I produce is evidently manipulated through the materials and processes familiar to me, as well as being a response to contemporary experience. Hence this is not a historical work about the Shoah. Rather, the evidence

I collect from the Event, past and present, is arranged or transformed in making these works. In this way Auschwitz becomes a transmitter for history and memory, for icon and archetype, a vehicle to engage the spectator in a simultaneous reflection about past, present and future.

This position leaves me at times with feelings of guilt that I have somehow abandoned the TRUTH, or my sources. But then again, there is inevitable and constant loss in any form of storytelling, and particularly in the abstract symbolic language of the «plastic» arts. Primo Levi wrote that the only absolute truth disappeared with the ashes in the crematoriums of the Third Reich. I have found one image to illustrate this : an actual photograph taken by an SS of a group of men waiting to enter the gas chamber. Those expressionless faces no longer incredulous of this, their fate, soon thereafter became smoke and ashes. They saw and heard and smelled and tasted and died from the facts. All the rest is an epilogue. This is where our work begins.

That storytelling is memory, personal and collective: it is about remembering and forgetting, speaking and remaining silent, safeguarding or destroying evidence, chance and circumstance. Memory at best is fragile, tactile, incomplete. The «memories» which form the basis of my work have been transformed in so many ways to make this point. While they are linked to an origin, a unified source, it is their transformation, the act of transmission, that keeps them alive. Memories only exist in their telling.

For me the issue of confronting the memory of Auschwitz is above all political. It is about power. Who controls our memories, who safeguards our stories, which memories are recounted and by whom. It is the power of the state, mass communications and cultural institutions to define what is to be our society's future identity.



My work, however, is about «making art», using a few simple tools and methods to satisfy my desire to explore, feel and transcend what concerns me. The artist and teacher Paul Klee said about this: «The poetic arts never start with poetic sentiments or an idea. But with the construction of one or several figures and the action of co-ordinating a few colours or values.» Whatever lofty cultural baggage we carry, when it comes down to the lonely act of creation, the artist is a humble worker, engaged in a process of modestly shaping disparate elements into some cohesive whole of which he or she is never certain.

\* \* \*

Nothing has been resolved; the closer I want to get to this Event, to appropriate it and make it mine, the further I feel from it. I have tried to follow Brecht's concept of *verfremdung*, which insists on a distance between the artist and his subject as a preamble to creative truth. In the process I must admit that fate has had its say. While in Paris I fell in love with and married the daughter of Holocaust survivors, which leaves me in a conundrum: how to explain to my four year-old daughter that her maternal great-grandfather was incinerated in an oven after he was gassed to death, that his wife was led out to a field and shot, and that his ten year-old girl, shot by the Nazis and dying of gangrene, begged another soldier to finish her off. Or do I explain it at all?

The simplest thing, surely, would be to forget it completely, let it slip into that vast unspeakable abyss. What, in fact, is to be gained from her knowing? Will it truly prepare her for a better life? I would like to think so but have no certainty of this.

In his book «L'Espèce humaine», Robert Antelme, a survivor of Buchenwald, writes:

«From the first days on, it seemed impossible for us to bridge the gap that we discovered between the language available to us and this experience which was still continuing in our bodies... Hardly did we begin to tell the tale than we choked. What we had to say began to appear unimaginable, even to ourselves.»

This may be the only way to explain my despair. In my desire to transmit this memory, to be witness to the witnesses and to the dead, I have now rummaged through the ashes of the Shoah, and surfaced like a survivor - but never like a survivor - desperate to speak while silenced by the wickedness of truth, desperate to create works that, when they do appear, pale to the measure of the Event. But I know I must keep on trying. French philosopher André Glucksmann said it this way: «Nobody has the right to speak for or in the name of its victims, but all of us have the right to speak out against an injustice done to us.»

W.O.F. AGRICOLA

*Visual artist**(Deutschland)*

## «A» Living Memorial - Mahnmalprojekt gegen das Vergessen, Ausländerfeindlichkeit, Rassismus und Antisemitismus

### Die Grundlagen



Als ein Kölner Künstler möchte ich Sie im Folgenden mit meinem aktuellen künstlerischen Vorhaben - «A» *Living Memorial - Mahnmalprojekt gegen das Vergessen, Ausländerfeindlichkeit, Rassismus und Antisemitismus* - bekannt machen.

Bereits der Untertitel des Vortrages *ein Mahnmal als Prozess* faßt in wenigen Worten die Quintessenz zusammen. Bei näherer Betrachtung erweist sich das Projekt jedoch als unerwartet kompliziert und vielschichtig, da Strukturen eines Netzwerkes ganz unterschiedlicher innerer und äußerer Prozesse sichtbar werden, die zudem alle am aufen, also nicht abgeschlossen sind. Daraus ergibt sich dann auch, daß das Mahnmalprojekt als solches und die zu Grunde liegende, sich heute als Zwischenergebnis darstellende, Konzeption nie geplant war und, daß es sich auch um kein fertiges, sondern vielmehr unfertiges Werk handelt, ja noch weitergehend, daß das Unfertige an und für sich eine Hauptessenz des Ganzen darstellt - *der Weg ist also das Ziel.*

Wenn dem so ist, können auch meine Ausführungen nicht mehr als einen Versuch darstellen, ein grobes Gerüst zu zeichnen. Aus Zeitgründen beschränke ich mich darum auf die Hintergründe der Entstehung des Projektes, sowie deren allgemeine Konzeption.

**Was kann man sich unter diesem Mahnmalprojekt vorstellen?** Insbesondere die sprachliche Verbindung von **Living** und **Memorial** legt die Vermutung nahe, daß es sich bei dem Mahnmalprojekt nicht um etwas Traditionelles, also Statisches, Ortsgebundenes oder für die Ewigkeit Gemachtes, handelt, denn es ist vielmehr mobil, temporär und sich ändernden Gegebenheiten anpassend.

Auch handelt es sich dabei entgegen jeder anderen Annahme um kein Auftragswerk Dritter, sondern eines durch mich selbst bzw mein Gewissen, womit auch die Frage der Verantwortlichkeit ganz anders beantwortet werden muß.

**Zentrales Ziel** ist es, mit künstlerischen Mitteln dem **Vergessen** entgegen zu wirken, ein Vorgang der als **Verdrängung** ohnehin einen Teil der menschlicher Befindlichkeit ausmacht, und der durch die immer schnelllebigeren Medien ständig forciert wird. Dabei werden bereits im Untertitel des Projektes wichtige Hinweise bezüglich der Zielsetzungen gegeben, die insbesondere aktuelle gesellschaftliche Verhältnisse ansprechen.

**Wie kann man das Ganze nun begrifflich einordnen.** Am besten scheint mir noch «**Gesamtkunstwerk**» zu passen, da dieses eine Gesamtheit vieler unterschiedlicher Aspekte darstellt, die in meinem Falle auch nur wieder eine Art provisorisches Ganzes bilden.

**Was umfaßt nun diese Gesamtheit?** Allgemein gesehen, sowohl innere, auf den Künstler selbst bezogene, Aspekte als auch

äußere Aspekte, die Einfluß von außen ausüben. Der künstlerische Aspekt stellt sich gleichberechtigt neben andere, die sind: die Geschichte der Entstehung und die alles tragende Motivation, philosophische, religiöse, kulturelle, kulturpolitische und politische Aspekte, die Ausstellungsorte und die Zusammenhänge, in die das Projekt gestellt wird, und anderes mehr. Mit Blick auf die sich daraus ergebenden vielfältigen Wechselbeziehungen läßt sich der Schluß ziehen, daß Künstler, Mensch und Werk miteinander identisch sind, was in meinem Falle ohnehin die persönliche Form der künstlerischen Existenz ausmacht.

**Die Frage nach der Motivation ist gerade bei diesem Projekt alles entscheidend.**

Doch auch diese ist nicht minder vielschichtig und aus dem bereits Dargestellten läßt sich der richtige Schluß zu, daß das Thema bzw. die Fragestellungen, die dieses beinhaltet, im



Inneren möglicherweise bereits in der Wiege angelegt waren. Dabei scheinen Motivationen zu überwiegen, die im Unterbewußten und Verborgenen liegen, über deren Tragweite ich erst langsam im Prozess des Prozesses Klarheit gewinne. Wer mein künstlerisches Werk kennt, der weiß auch von meiner Vorliebe, mich darin mit Menschen in psychologisch schwierigen und existenziellen Situationen auseinanderzusetzen. Noch nicht vor allzulanger Zeit wurde mir erst klar, daß der Holocaust, obwohl nie ausdrücklich

angesprochen, eigentlich immer schon mein Thema war.

Angeborene Eigenschaften mögen dabei mitwirken, auf Grund derer beispielsweise mein Vater selbst Opfer von Nazi-Verfolgung geworden war, ein permanenter Drang alles zu hinterfragen, Zivilcourage, Ablehnung von Obrigkeit und Ideologien, sowie ein ausgeprägter Sinn für Gerechtigkeit.

Wenn man so will, wäre es auch nicht falsch von einem Projekt der Selbstfindung zu sprechen, wobei durchaus nicht klar ist, was man sucht und was man findet. Da das Ganze dann eher einer Herausforderung und einem Experiment gleichkommt, im übrigen bei allen meinen Projekten, soll dann auch nicht verschwiegen werden, daß für mich selbst ebenfalls der nicht einschätzbare Lerneffekt, der damit verbunden ist, in erheblichem Maße ausschlaggebend ist, aus dem ständig neue Motivationen entspringen.

### Wie und wann begann sich das eher Unfaßbare nach außen zu manifestieren?

Ein Zusammenspiel innerer, wie äußerer existenzbedrohender Situationen, im kleinen von persönlicher und im großen von weltpolitischer Umwälzung im Jahre 1989 ließen mich mein Leben neu überdenken. Der Weg nach Osten, der als Folge des Falls der Berliner Mauer frei wurde, bekam für mich eine zum damaligen Zeitpunkt nicht erklärbare Bedeutung, mein Schicksal würde sich (mit Bismarck gesprochen) im Osten entscheiden. Dieser unbekanntem Herausforderung begegnete ich, als ich insbesondere in Polen als Kurator mehrere Kulturprojekte realisierte. Die Folge war eine nicht für möglich gehaltene Konfrontation mit der **Geschichte des Dritten Reiches**, falls man nicht blind war. Regelrecht begierig suchte ich die Stätten auf, die zum Symbol für deutsche Barbarei geworden waren. Dabei waren es weniger die Besuche in den Gedenkstätten von Auschwitz, Majdanek, Stutthof, Warschau oder Krakau, sondern weit mehr noch die

daraus resultierende Beschäftigung mit einer Vielzahl an Einzelschicksalen von Opfern, die eine schockartige Wirkung auf mich ausübten, woraus wiederum eine Spurensuche nach jüdischem Leben, insbesondere im Osten Polens folgte.

Lublin stand im Zentrum meiner Besuche, welches einst Jerusalem des Osten genannt wurde und womit sich heute eher die Vernichtung von menschlichem Leben durch das KZ Majdanek verbindet.

Das Angebot des Majdaneker Museums, mir während meiner Aufenthalte ein freies Gastzimmer auf dem KZ-Gelände zur Verfügung zu stellen, nahm ich auch wieder als Herausforderung, schon ahnend, daß sich damit für mich ungewöhnliche Ereignisse und Erfahrungen verbinden würden. In der Tat waren es gerade diese äußerst meditativen und spirituellen Tage und Nächte, die die Inspiration zu einer Ausstellung bildeten, welche ich speziell für Polen konzipieren und mehreren Museen im Lande als meinen persönlichen Beitrag zur Versöhnung im Jahre 1995, aus Anlaß der 50. Wiederkehr des Endes des 2. Weltkrieges anbieten wollte.

Organisatorisch eine Ausstellung festzumachen, die ein ganzes Jahr lang wandernd 10 Museen miteinschließen sollte, stellte keine weitere Schwierigkeit dar. Anders dagegen die künstlerische Herangehensweise an ein mit vielen Tabus behaftetes Thema wie dem Holocaust.



**Fest stand, daß dieser als Endergebnis eines Prozesses eine anonyme Masse darstellte, die in dem Ausmaß, auch der Unmenschlichkeit jede Vorstellungskraft übersteigt und sich somit auch allem Konstruktiven und Schöpferischen entzieht.** Betrachtete man den Holocaust dagegen als geschichtlichen Prozess, dann schien eine Identifikationsmöglichkeit schon eher möglich, da der andere Blick auch Querverbindungen zu aktuellen Ereignissen und persönlichen Erfahrungen auch als Nichtbetroffener zuließ. Dann konnte man auf Völkermorde heutzutage und vor unser aller Augen blicken, auf Bosnien oder Ruanda, aus den Schlagzeilen die Verfolgungen und Massenmorde an den Indianern in Südamerika oder Kambodscha, der Vernichtung der Pflanzen und Tierwelt u.a., all dies basierte auf den gleichen Grundlagen, z.B. ideologischer Verblendung und Gier nach Macht, aber auch auf Intoleranz gegenüber Minderheiten, wozu beispielsweise in unserem Lande auch die wachsende Anzahl an Obdachlosen gehört.

Dies vor Augen schien es nur konsequent, in der Ausstellung **geschichtliche Situationen des historische Nationalsozialismus Hitlers und aktuelle Situationen der neofaschistischen Manifestationen, Sinnbild für ideologische Verblendung - einandergegenüberzustellen** und insbesondere als Deutscher Querbezüge auch zur deutschen Geschichte seit dem Ende des 2. Weltkrieges zu sehen. Der Titel **«1.000 Jahre, 50 Jahre und noch stets so schrecklich jung»** zeigt dies.

Der Holocaust erscheint als Thema selbst nie direkt sondern mag sich aus den vielfältigen Assoziationen, die die Bilder kollagenartig bergen, ergeben.

Diese zeigen sich, anders als man es erwarten möchte, anstatt in einer düsteren, in einer überaus **grelle Farbgebung**. Wer selbst schon Verfolgung erfahren hat weiß, daß sich das Grauen eben nicht in dunklen

Tönen, sondern vielmehr in einer ausbrechenden, überspitzten Farbigkeit zeigt, gerade so als ob man permanent Farbbeutel wirft. Die Opfer von Verfolgung finden sich also darin wieder, die auf dem Weg zur Endlösung in rasend schnellen oder auch unerträglich langsamen Prozessen als das verloren, was sie als Menschen auszeichnet, aber auch die Täter, die mit ihrem Tun und Handeln, ebenfalls all dessen verlustig gingen, was sie als Menschen auszeichnet, nur auf eine ganz andere Weise.

Wie kein anderes Medium schien **Fotografie** ideal, die vielfältigen Bewußtseins- und Ereignisebenen darzustellen, ob dokumentarisch - also eher objektiv gesehen - oder experimentell oder in Computeranimation oder in Kombination mit anderen Medien, was Subjektives teilweise bis ins Extrem zuläßt.

Die Ausstellung war im Beuys'schen Sinne für ein **aktives** Publikum bestimmt, denn was visuell erfahrbar war stellte nur ein Teil des künstlerischen Werkes dar. Alleine der Betrachter war in der Lage, Antworten auf die gestellten Fragen zu geben und sein individuelles Bild durch Reflektion zu formen.

**Im April 1995** wurde die Ausstellung, nach der Initiierung in **Köln** Anfang des Jahres, zuerst in **Majdanek** installiert und lief bis **März 1996 in Polen**. Damit waren erst einmal keinerlei weitergehenden Planungen oder Vorstellungen meinerseits verbunden gewesen, nicht einmal die, wie die Bilder nach Ablauf der Ausstellungsreihe von Polen wieder zurück nach Köln kommen sollten.

Eine Vielzahl an unterschiedlichen Aspekten war es wieder, welche mich dazu brachte diese Ausstellung weitergehenden Zielsetzungen zuzuordnen.

Das unerwartete Interesse an dieser Ausstellung auf deutschem Boden in den neuen Bundesländern und die zahlreichen

öffentlichen Diskussionen um Mahnmale für die Opfer des Holocaust seien als Beispiele genannt.

Der Gedanke an eine Art Mahnmal schien überaus passend, falls dieses weg von allem Traditionellen, stattdessen **lebendig, flexibel wäre und die Betrachter aktiv miteinbezogen**; die konzeptionellen Überlegungen zu der Ausstellung in Polen, die als **«Polnische Version»** die Basis des späteren Mahnmalprojektes bilden sollte, korrespondierten damit ja vollkommen.

Wenn der **Mensch** in der Betrachtung zentral stand, war das thematische Spektrum für eine künstlerische Bearbeitung schier unerlässlich.

So sollten mehrere von der Anzahl her nicht festgelegte, Projektkomplexe, bestehend aus einer nicht festgelegten Anzahl von Ausstellungen entstehen, welche jeweils einer bestimmten Basisfarbe und der ihr eigenen Symbolik zugeordnet werden.

Durch die persönliche Installation des Künstlers sollten diese ortsbezogen zu **Kunsträumen** installiert werden, welche, zeitlich begrenzt, während einer Ausstellungsdauer bestehen, um danach andernorts und unter neuen Gegebenheiten, wiederum aber zu völlig neuen Kunsträumen installiert zu werden. Die **Wahl und die Unterschiedlichkeit der Orte**, die so zu Kunsträumen werden, spielt dabei eine nicht unwesentliche Rolle. **Authentische Orte**, worunter ich nicht nur Gedenkstätten zähle, sondern Orte, die in unterschiedlicher Weise gesellschaftlich relevant sind, die einem breiten Publikum zugänglich sind, haben dabei bei meiner Betrachtung Priorität. Der Kunstraum für sich genommen ist dabei **beliebig groß**, und kann selbst mehrere Projektteile, welche an verschiedenen Orten zeitgleich gezeigt werden, beinhalten. Die quantitative und qualitative Vorgabe des Künstlers ist flexibel und hängt

von der ortsbezogenen neuen Konzeption ab.

Neben der Basisausstellung der *Polnischen Version*, welche zum **‘Braunen Raum’** installiert wird und sich thematisch mit ideologischer Verblendung befaßt, sind seitdem weitere Komplexe entstanden, z.B.: **«Jeder ist ein Künstler»**, das ein Zitat von Josef Beuys aufgreift und dem Künstler auch gewidmet ist, wird zum **‘Blauen Raum’** installiert und greift thematisch unterschiedliche Aspekte wie Euthanasie und Eugenik auf, im 3. Reich praktiziert, dann mit Tabu behaftet und heute ganz aktuell wieder in den Schlagzeilen. Ein dritter Komplex trägt den Titel **«Zeugen von Ewigkeit»**, welcher aus einer Vielzahl an Teilen besteht und zum **‘Grünen Raum’** installiert wird. Dieser Komplex behandelt thematisch eine Auseinandersetzung mit **jüdischem Leben und Verfolgung**, sowie Zeugnissen jüdischer Kultur, dazu gehört eine Vielzahl an künstlerischen Fotodokumentationen von jüdischen Friedhöfen in ganz Europa.

Ein vierter Komplex behandelt Widerstand und heißt **Resistance** und wird zum **‘Roten Raum’** installiert, weitere Kunsträume sind projektiert, etwa der **‘Rosa Raum’**, der den homosexuellen Opfern der Nazi-Verfolgung gewidmet ist und der **‘Entartete Raum’**, der sich thematisch den verfolgten Künstlern annimmt, andere Komplexe werden sich z.B. mit Zwangarbeitern oder Sinti und Roma befassen.

Die eben gemachte Festlegung ist dabei durchaus nicht zwingend, denn je nach den künstlerischen Intensionen können Komplexe und/oder Ausstellungen miteinander kombiniert werden, Ausstellungen erweitert oder reduziert, Kunstobjekte verändert werden. Der Kunstraum besteht als künstlerische Einheit aus einer entsprechenden Anzahl an Bildobjekten und Elementen, die ihren Sinn nur im gegen-



seitigen Miteinander bekommen Visuell erfahrbar ist jedoch nur ein gänzlich **unvollkommenes Kunstwerk**.

**Um eine zumindest provisorische und zudem individuelle Vollendung zu erreichen, ist nun der Betrachter gefordert**, denn nur er kann durch Reflektion, indem er also das visuell Erfahrbare zu seinen eigenen Erfahrungswerten in Bezug setzt, kreativ im Innern sein Kunstwerk formen.

Diese Aktivität beschränkt sich nicht nur auf Prozesse, die dadurch in Gang gebracht werden, sondern auch ganz praktisch darin, daß er sich, um die Gesamtheit als solche zu erfahren, diese erst erwandern muß. **Dabei kann sich der Kunstraum zum Meditationsraum** entwickeln.

Es entstehen auf diese Weise so viele Kunstwerke, Kunsträume oder Mahnmale, wieviele Betrachter offen und aktiv geworden sind.

An einer **multimedialen** Ausarbeitung der zu installierenden Kunsträume wird gearbeitet, dazu gehört in bestimmten Fällen, daß den zumeist titellosen Bildobjekten alltagssprachliche Begriffe zugeordnet werden, was vielfältige Funktionen beinhaltet, dazu zählt, daß der Betrachter auf diese Weise in **unmittelbarer Wirkung** in das Kunstgeschehen involviert wird, ferner erweitern sich die Bereiche der Assoziationen. In diesem Sinne stehen auch die Vorstellungen, den Kunsträumen, zumindest teilweise jeweils eine bestimmte **musikalische Untermalung** beizugeben, die kollagenartig eigenkompositorische audio-visuelle Elemente miteinschließen. Ich formuliere dies bewußt nur sehr allgemein, da dieses von verschiedenen inneren und äußeren Bedingungen abhängig ist. Konsequenter in der Betrachtung liegt die Entwicklung eines **multimedialen interaktiven Kunstraumes**, der durch den Einsatz der allerneuesten Medien, insbesondere sich an die jüngeren Generationen

wendet. Ferner soll es zu besonderen Anlässen **multimediale Performances** geben, in der der Künstler allein oder zusammen mit mehreren Mitwirkenden agiert, das erste Beispiel dieser Art soll am 27. Januar 1998 im Zusammenhang mit der offiziellen Gedenksfeier der Stadt Köln an Anlaß der Befreiung von Auschwitz stattfinden. Des Weiteren gibt es als Teil des Projektes eine Homepage im Internet, welche über aktuelle Entwicklungen informiert.

Der sozialen Anbindung meiner künstlerischen Aktionen gilt mein Hauptaugenmerk.

Das öffentliche Interesse an meinem Mahnmalprojekt stellt für mich nicht nur eine zentrale Motivation dar, sondern deren Art zugleich auch eine Hauptbedingung, um das Projekt weiterzuführen.

Zentral steht ebenfalls, was bislang noch gar nicht angesprochen wurde, wie ein solches unkalkulierbares Vorhaben überhaupt finanziert werden kann. Dabei habe ich eine klare, wenn auch problematische Trennung von der künstlerischen und einer lokalen Realisation gezogen. Der **künstlerische Part** ist gegebenermaßen mir zugeschrieben, wozu auch gehört, die Mittel für die extrem kostenintensive Materialien jedoch nicht aus eignen Ressourcen, aufzubringen. Dazu ist es mir schon von Beginn an gelungen Sponsoren aus der privaten Wirtschaft zu motivieren. Dieses reicht auf Grund der sich ständig verändernden Situationen jedoch auch immer wieder nur dazu, zu improvisieren. Für die lokale Realisation ist ein **tragender Veranstalter** notwendig, der für alle damit verbundenen Situationen und für alle damit verbundenen Kosten und Aktivitäten, z.B. Öffentlichkeitsarbeit, zuständig ist.

Aus dieser «Gewaltenteilung» hat sich ergeben, daß meine künstlerische Vorgabe, also die Kunstrauminstallation, auch wiederum nur eine **Art Gerüst** darstellt, die durch den Veranstalter mit begleitenden



Veranstaltungen oder durch das Stellen in einen größeren kulturellen Zusammenhang ausgefüllt werden muß.

Mit jeder Präsentation verfolge ich zudem **andere organisatorische Präsentationsformen**, wobei vom Status des Projektes her es keine Ideale zu geben scheint.

Als besonders sinnvoll und wünschenswert hat sich eine **konzertierte Präsentation** gezeigt, wo zeitgleich an mehreren Orten einer Stadt oder einer Region verschiedene Projektteile zu Kunsträumen installiert werden. Somit besteht nicht nur für den Betrachter die Möglichkeit die Vielfalt des Projektes, wenn auch nur in einer provisorische Gesamtheit, zu erfahren, sondern die Kräfte für ein ohnehin nicht besonders geliebtes Thema werden konzentriert, auch mit Blick auf eine sinnvolle Öffentlichkeitsarbeit und schwindende Ressourcen.

Zum erste Malen wurde diese Präsentationsform in **Leipzig im Jahre '97 praktiziert, wo aus Anlaß der Jüdischen Kulturwoche und des 27. Evangelischen Kirchentages** an fünf verschiedenen Orten der Stadt Kunsträume zeitgleich installiert wurden. Vom Künstlerischen her ein Erfolg, war es, was die innerstädtische Koordination anbelangt, eher ein Fiasko, da eine Abstimmung unter den betreffenden veranstaltenden Institutionen nicht möglich war.

Zu der Frage der Realisation gehört aber auch ein anderer Aspekt. Die Organisation dieser Vielfalt ist ungewöhnlich zeitintensiv und belastend. Das Projekt ist auch nur durchführbar, wenn man sich ausschließlich darauf konzentrieren kann. Darum hatte ich mich entschieden, während einer zeitlich begrenzten, aber durchaus noch offenen Periode, mich ausschliesslich der Durchsetzung meines Projektes zu widmen, was bedeutet, daß ich auch von den damit verbundenen **Honoraren und**

**Gebühren meinen Lebensunterhalt** bestreiten muß.

Alleine schon diese Unternehmung stellt bei der aktuellen finanziellen Situation öffentlicher Haushalte ein Herausforderung ohnegleichen dar, da Voraussetzung dafür ist, daß die Ausstellungen meines Projektes permanent gezeigt werden müssen. Daß dieses sehr mühsam ist, brauche ich an dieser Stelle nicht zu betonen. Auch muß ich nicht betonen, wie belastend es ist, sich unablässig mit den Abgründen menschlichen Daseins zu beschäftigen, und dieses nicht nur thematisch, sondern ganz praktisch auch durch persönliche Diskriminierung, verbale Angriffe, anonyme Schreiben oder was auch immer. Von direkter Gewalt gegen mich und mein Projekt bin ich bislang noch verschont geblieben. Aber auch dies gehört wohl zu dem Aspekt Selbstfindungs-Selbsterfahrungsprojekt.

Bis zum heutigen Tage sind über 32 Kunstrauminstallationen entstanden, wozu auch diejenigen 1995 in Polen gezählt werden. Aufzählen kann ich die Orte an dieser Stelle nur teilweise: Leipzig, Dresden, Potsdam, Magdeburg, Erfurt, waren es auch Hannover, Kassel, Dachau oder Theresienstadt, sowie authentische Orte wie ehemalige Synagogen, insbesondere im ländlichen Bereich, womit dann auch zusätzliche Zielsetzungen verbunden sind. 1998 sind mehrere große Präsentationen in Vorbereitung, herausgehoben seien Hamburg und Berlin und die größte überhaupt zu planende in Nordrhein-Westfalen, wo aus Anlaß der 60. Wiederkehr der Reichsprogromnacht u.a. in Köln, Düsseldorf, Duisburg und Gladbeck zeitgleich mehr als 10 Teile des Projektes installiert werden.

Für die Entwicklung und Fortgang des Projektes hatte das Engagement wichtiger Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens eine teilweise existenzielle Bedeutung. Dieses

gilt insbesondere für die Übernahme der **Schirmherrschaft bereits 1995 durch Ignatz Bubis, dem Vorsitzenden des Zentralrates der Juden in Deutschland**, ohne die es ganz sicherlich kein Mahnmalprojekt geben würde.

So ist die zukünftige Entwicklung des Projektes bewußt vollkommen offen, da Veränderungen, Einsichten und die

Umsetzung neuer Erkenntnisse nicht vorausgesehen werden können.

**Das Vorhaben bleibt das Mahnmal selbst, das dieses initiieren will, ein Prozess.**

JACQUES VAN DER ZEE

*Artiste peintre*

*(Belgique)*

## «Stultitia Humana» ou la Bêtise Humaine

Je vous remercie d'avoir la patience de bien vouloir m'écouter, je ne suis pas un orateur. Discourir n'est pas une matière que je maîtrise. Mon langage à moi est ma peinture. Aussi permettez-moi de parler de mon travail.

Stultitia Humana ou la Bêtise Humaine est une série commencée en 1992, quand lassé de voir le monde devenir de plus en plus insensible aux crimes et meurtres journaliers, à l'intolérance, au racisme et la xénophobie, je décidais de réagir.

Tous les jours grâce à la technologie moderne il nous est donné de voir, en direct, aux moments mêmes des faits toutes les horreurs possibles, et imaginables de cette planète.

This is life from Bagdad, Somalia, Bosnia, Sarajevo, Kigali, Beyrouth, ...

... NOBODY GIVES A SHIT...

Aussi, me décidais-je à réagir à ma façon. Ce qu'il y avait lieu de faire, ce n'était pas d'ouvrir les yeux mais bien de chercher une ouverture d'esprit. Or qui d'autre que la jeunesse représente mieux l'avenir. Pour ce faire je me suis intéressé à leur mode de communication, leur langage visuel. J'ai constaté que les jeunes étaient fort attirés par le langage employé dans les vidéo-clips. Actuellement, «M.T.V.» peut être considéré comme une norme.

La réceptivité de ce public, de part ce mode de communication, me semblait terre fertile à mon discours. Pourquoi donc ne pas essayer d'associer cette forme de langage à ma peinture. Attirer la jeunesse par la couleur et la forme, mais les faire réfléchir par la teneur.

Pour arriver à ce résultat, je fais usage d'informatique. D'après moi la plate-forme informatique a sa place dans un atelier d'artiste. L'ordinateur est un outil tout aussi utile qu'un pinceau, une gomme ou un fusain. Il est devenu la «Camera Obscura» de notre siècle. Je suis donc pour l'emploi de l'informatique dans l'Art, comme moyen pour arriver à un résultat.

Malheureusement ces machines sont tellement performantes, sont capables de tout, que beaucoup d'artistes s'y perdent et ce qu'ils veulent exprimer se perd dans la possibilité de la machine. En fait, la machine les surmonte dans leur processus de création. Les innombrables possibilités offertes, peuvent entraver l'Artiste dans sa liberté d'expression. Le risque encouru est, qu'au lieu d'être détonateur d'idées elle en est parfois et souvent le frein.

N'oublions jamais que pour sortir de l'anecdotique il faut que l'image soit monumentale et non illustration.

### ST. HUM. XIV



Comme vous pouvez le constater dans mes premiers résultats il ne s'agit pas encore tout à fait d'une image processée, mais plutôt de collage électronique. J'ai beaucoup d'admiration pour la personne et le travail de John Hartfield, artiste Allemand, virulent antinazi de la première heure, ayant inventé la méthode du Photomontage.

Je n'ai moi-même jamais été si loin dans mes recherches mais les résultats qu'il obtient au départ de collage de photos, récoltées de ci, de là dans la presse de l'époque puis assemblées en un «photomontage», fascine encore toujours aujourd'hui de par la puissance de son message universel.

Pour en revenir à ST. HUM. XIV. Le personnage du «Skinhead» m'intéresse tant par sa connotation en rapport avec l'actualité que par la comparaison avec son prédécesseur des années 30, le S.A. Comme lui il s'agit ici de la crapule de la pire espèce, qui ne se manifeste la plupart du temps qu'en groupe, car il n'existe que grâce et de par le groupe.

Pourtant si les «Skinhead» sont crapules, ce ne sont pas les plus dangereux. Somme toute ce ne sont que des petits voyous, les dangereux sont ceux qui les manipulent, symbolisés par cette onde qui les traverse et qui les dirige. Cette onde est la ficelle des montreurs de marionnettes cachés et protégés par l'envers du décor.

### ST. HUM. XIII



Cette image, exemple de narcissisme, illustre non seulement l'ivresse d'une beuverie mais également le trop plein de haine manipulée, une saoulerie aveugle et stupide.

Pour arriver à ce résultat pictural, je suis parti d'un détail d'une photo de presse. D'abord digitaliser, puis processer via un

programme de peinture, pour arriver à cette composition que j'ai imprimé en noir et blanc, format A4, via une imprimante à jet d'encre. Cette image ensuite est retouchée avec des crayons de couleur afin d'obtenir une plus grande profondeur et un aspect «graphique».

Ensuite il ne reste plus qu'à agrandir ce projet aux dimensions voulues c'est-à-dire : une toile de 1 mètre sur 1 mètre, peinte à l'acrylique.

### ST. HUM. XVII



Ici c'est la violence du geste qui m'a attiré. Je suis parti d'une image prise pendant une manifestation du Front National en France. Vous remarquerez que la ligne du fond suit et amplifie le geste des bras tendus. J'ai ensuite inversé les voleurs, au propre comme au figuré, de la composition. Tout a été mis au négatif. Puis de nouveau un print en noir et blanc, et un travail dessus aux crayons de couleur. Le résultat ensuite est agrandi sur toile et peint à l'acrylique.

Vous remarquerez peut-être qu'ainsi ils attrapent un air de Batracien. Et tout le monde sait, à part eux peut-être, ce qu'il est advenu de la grenouille qui se voulait grosse.

Le monde médiéval et occidental a été menacé pendant des siècles par la peste noire. Il arrivait à l'endiguer un tant soi peu, mais des

milliers et des millions de gens ont périés. Parce que on n'en connaissait pas la raison : les poux du rat, porteurs du bacille de la peste.

Notre monde moderne est lui aussi menacé par une peste, mais une peste brune. Il suffit de reconnaître les bacilles, porteurs du fléau, c'est-à-dire : *l'intolérance, la discrimination et le racisme*. Pour se débarrasser de la maladie et de ses symptômes, nous autres Artistes nous ne pouvons que le dire et - de par l'opportunité qui m'est donnée -, je m'adresse ici aux responsables en place : *Mesdames, Messieurs, les Responsables, assumez vos actes et prenez une fois pour toutes vos responsabilités !*

### ST. HUM. XVIII



Ici il s'agit d'une image reprise quatre fois, à la façon d'un kaléidoscope. Cette disposition donne en son centre un sexe féminin. Symbole d'une idéologie qui engendre une doctrine extrême : *l'Ordre Nouveau versus Désordre actuel*.

Cette idéologie trouve ses plus ardents collaborateurs parmi les frustrés et les laissés pour compte d'un système démocratique défaillant.

Ils se recrutent le plus souvent parmi les classes sociales basses et moyennes. Certains en deviennent les cadres les plus virulents, se

sentant investis d'une mission sacrée, sous l'œil bienveillant du parti ou du pouvoir d'en haut.

Cela s'est démontré dans les tristes événements d'y il y a plus de 50 ans, quand sous l'égide et le prétexte du «Führer's Befehl», ces mêmes sortes de gens ont perpétré des crimes horribles, de leur propre initiative. Le plus souvent sans ordre donné, gratuitement.

En fait, donner du pouvoir à des gens qui ne sont ni formés, ni préparés à cette tâche, porte aux débordements. Le National Socialisme s'est appuyé et l'extrême droite actuelle continue à s'appuyer sur ce genre d'individus, homme ou femme. On en connaît malheureusement les conséquences. Si le fanatisme a certainement été attisé d'en haut, il a trouvé matière fertile au bas de l'échelle.

Mais ce qui est plus triste, c'est que, à l'époque tout cela s'est passé avec le consensus des classes dirigeantes. L'incapacité des Junkers, du capital, de l'église et de l'armée à diriger l'appareil de l'état et de se sortir de l'impasse politique, menacé par la crise des années 30, les menèrent à s'allier, momentanément, avec les seuls qui à leurs yeux, sans mettre de gants il est vrai, voulaient rétablir l'ordre.

Mais, ceux qui parlent au nom de Dieu, ont créé un Dieu à leur image. Donc, pour eux Dieu a toujours raison. Funeste mariage, car le loup a été amené dans la bergerie.

Ceci est de l'histoire, mais les événements récents dans notre pays et dans d'autres pays d'Europe, font que nous avons le devoir, vis à vis de nos enfants et de nos concitoyens, de nous poser certaines questions. L'histoire est un éternel recommencement.

## ART

Quant on entend des discours tels que :

A quoi cela sert l'Art ? Tout cela coûte de l'argent, qu'on ferait mieux d'employer à des fins plus utiles... Ce sont des discours assez ration-

nels, et le jour d'aujourd'hui on ne pense plus qu'à l'argent. Si cela ne rapporte pas, surtout cela ne peut pas coûter.

Mais si on prend l'exemple de l'Italie, il y a quelques années, du temps de la formation du premier gouvernement Berlusconi, qui a fait alliance avec le parti minoritaire néo-fasciste italien. Pendant la discussion du partage des différents ministères, on s'aperçoit que le parti néo-fasciste demande, exige et obtient, un ministère bien particulier... le ministère de la Culture.

On efface tout et on recommence ! Cela n'a pas changé. Goebbels l'avait bien compris, lui l'importance du culturel. En manipulant, on peut se donner une fausse identité, une image mensongère de soi et un beau vernis. C'est ce qu'a toujours fait le fascisme et dans tous les pays où, il s'est ou a essayé, de s'implanter, à chaque époque et donc même le jour d'aujourd'hui. Afin de se donner non seulement une image de marque mais surtout afin de falsifier ses origines douteuses et de dorer son blason en se proclamant héritier d'un passé oublié, lointain et nébuleux.

Petite anecdote, mais non sans importance, synonymes de «nébuleux» sont :

*obscur, abstrait, énigmatique, hermétique, ésotérique...*

Mais ne nous laissons pas entraîner par cette interprétation unique et par laquelle ces mouvements cherchent et trouvent leur justificatif.

Synonymes également de «nébuleux» sont :  
*vague, confus, flou et douteux !*

L'Art du III<sup>ème</sup> Reich avait comme tâche d'imposer une philosophie national-socialiste. Il devait former l'esprit et l'attitude des gens. Les Nazis ont découvert que l'Art non seulement pouvait porter un message politique mais était aussi un porteur parfait pour créer et diriger les désirs et rêves. L'Art,

devenait à leurs yeux, être capable de programmer l'émotion du peuple et d'influencer son attitude.

*Voici un crime contre l'Humanité de plus, à ajouter à leur forfait.*

Crime qui n'a été possible malheureusement qu'avec la complicité de nombreux artistes. Les collabos de «la création manipulée», c'est-à-dire, les racialement purs et politiquement fidèles qui étaient admis dans la «Reichskulturkammer». A sa création, la «Reichskulturkammer» comptait 45.000 membres. En 1935, deux ans après sa création elle comprenait plus de 100.000 membres. Ceci représenta un formidable avilissement de la part d'intellectuels, vis à vis d'une idéologie et d'un mouvement politique, mouvement politique qui avait réussi à chasser certains de leurs collègues hors d'Allemagne et à emprisonner plusieurs autres.

Quant une civilisation se distance de ses origines, de ses fondements sur lesquels cette civilisation a été construite, et par cette distanciation ne se reconnaît plus en ses fondations, alors elle glisse vers la décadence.

Mais, quand ses «fondements», sont *intentionnellement déformés* cela devient de la tyrannie.

Pour contrecarrer ceci, je citerai Leonard de Vinci, dans son traité de peinture :

«Le bon peintre à deux buts à atteindre dans son travail, l'homme et le contenu de son esprit».

## MUSIQUE

Pendant la préparation de ce texte, il m'est revenu dernièrement une image, du temps de mes études aux Beaux Arts. J'avais à ce moment-là plus ou moins 18 ans, et notre professeur de musique nous fit entendre un morceau de musique atonale.

Contrairement à la musique «tonale», la musique dite «atonale» fait abstraction de la

mélodie, car, dit la théorie, la «mélodie» distrait. Elle vous empêche d'écouter. Ou plus exactement, du fait de supprimer le fil conducteur, c'est-à-dire la mélodie, vous êtes, pour pouvoir suivre, obligés d'écouter beaucoup plus attentivement.

Mais du fait de cette concentration, vous allez entendre et donc découvrir des choses qu'autrement avec la musique «tonale» vous n'auriez jamais entendu.

Or, ce qu'il nous avait été demandé à l'époque, c'était de donner une illustration picturale de cette écoute.

Tous mes compagnons d'étude en avaient fait un travail abstrait. Au grand étonnement du professeur, j'étais le seul qui en avais fait une représentation figurative. Je m'en rappelle très bien, il s'agissait en avant plan d'une jambe bottée devant un fil barbelé. Pourquoi ? Dieu seul le sait.

Mais peut-être que simplement, le mélodique n'a pas sa place dans l'univers concentrationnaire. Que pour essayer de pouvoir survivre, on ne peut être distrait, qu'il n'y a, tout simplement pas de place pour l'imaginaire. L'horreur quotidienne chasse le rêve.

Ce genre de musique représente à mon sens, parfaitement cet «irréel» devenu «réel».

*Quand la musique passe de la sensation à l'idée elle devient difficile à comprendre*

## METAPHORE

La métaphore est, à mon humble avis, le moyen idéal pour toucher l'être intérieur, l'âme de la personne. L'association d'idées dissemblables, forme une image qui touche énormément notre imagination c'est-à-dire notre esprit visuel.

Et de par ce mécanisme, on peut déconnecter la mémoire abstraite et symbolique, l'hémisphère gauche du cerveau. Et ainsi faire appel à sa contrepartie, clef de l'imaginaire. L'image à de ceci de plus que le texte,



c'est qu'elle touche l'être au plus profond de soi. D'où l'importance de l'engagement artistique et du langage pictural, liés à la cause de l'Humanisme.

## ST. HUM. V



Ce travail est un montage. Il est parti d'un détail d'un document photographique représentant une exécution par pendaison dans un village de l'ex-Yougoslavie pendant l'occupation nazie. Cette image, je l'ai digitalisée, puis découpé électroniquement, en ne gardant que cinq figures. J'ai longtemps hésité pour savoir si j'allais inclure la corde. Après beaucoup de réflexion, j'ai opté pour les représenter avant. En effet, un condamné par pendaison a cette attitude typique du pendu : la tête penchée ou la tête vers l'arrière, dû à la vertèbre cervicale brisée et les pieds pointant vers le bas.

Ce résultat, je l'ai peint sur une plaque de plexi, en commençant par les dernières couches et finissant par les premières. Puisque tout est peint derrière le plexi, à l'envers. Cette plaque de plexi est ensuite

montée sur toile, fixée par des vis dans le châssis, à une distance de 15 cm de la toile. Sur la toile est peint, et j'insiste, un texte. Le texte des Droits de l'Homme.

Pour écrire ce texte, j'ai employé un caractère de lettre informatique agrandie. Ce qui donne comme résultat une lettre formée de plusieurs carrés d'un demi-centimètre, des pixels agrandis !

Car il est important de garder ce caractère informatique, donc mécanique. Une fois le tout monté, on obtient le résultat suivant, quand une lumière éclaire la toile, l'ombre des pendus est reflétée sur le texte et arrive la métaphore :

*L'inhumain, l'image de la pendaison, est une peinture faite par la main de l'homme, l'humain, le texte des Droits de l'Homme, est représenté par une lettre de caractère mécanique.*

*En d'autres termes, l'inhumain est fait par l'homme, et ce qui doit défendre l'humanité est une machine, froide et impersonnelle. De plus, l'ombre des pendus est projetée sur le texte !*

## MONUMENT

Je voudrais terminer en parlant d'un monument érigé à Boston, Massachussets, dédié à la mémoire des victimes de l'Holocauste. Je veux parler du travail de Stanley Saitowitz, architecte Sud Africain et professeur d'architecture à l'Université de Californie et de son œuvre :

«The New England Holocaust Memorial» at Boston.

Il est composé de six parallélépipèdes ayant comme base un carré de deux mètres sur deux. Les faces sont composées de verre translucide. Elles sont disposées en ligne sur un chemin pédestre, et on traverse les tours en marchant. En fait, les surfaces intérieures sont couvertes de numéros gravés dans le verre. 6.000.000 exactement. Quand

vous vous trouvez à l'intérieur d'une de ces tours, vous vous trouvez entourés de millions de disparus, dont il ne reste que le numéro. Les six parallélépipèdes représentent les six camps d'extermination : : «Majdanek, Chelmno, Sobibor, Treblinka, Belzec, Auschwitz-Birkenau».

A l'entrée du monument se trouve cette inscription, paroles Luthérien Martin Niemöller :

*Ils sont d'abord venu chercher les communistes. Je n'ai rien dit, je ne suis pas communiste.*

*Puis ils sont venus chercher les Juifs et je n'ai rien dit.*

*Je ne suis pas Juif.*

*Puis ils sont venus chercher les Catholiques et je n'ai rien dit puisque je suis Protestant.*

*Finalement, ils sont venus me chercher, et à partir de ce moment là, il n'y avait plus personne pour protester.*

Ayant traversé les six tours, le visiteur, au comble de l'émotion passe devant une plaque de marbre. Sur ces plaques, une

inscription qui illustre parfaitement à mon sens la raison d'être ici aujourd'hui, et de participer à ce Colloque :

*...«to remember their suffering is to recognize the danger and the evil that are possible whenever One group persecutes another. As you walk this 'Freedom Trail' pause here to reflect on the consequences of a world in which there is no freedom - a world in which Basic Human Rights are not protected, and know that whenever prejudice, discrimination and victimization are tolerated, evil like the Holocaust can happen again».*

*...«nous rappeler leur souffrance est reconnaître le danger et le maléfique qui peut se déclencher quand un groupe persécute un autre. Passez par le tracé du «chemin de la liberté» et arrêtez vous pour réfléchir aux conséquences d'un monde sans liberté, un monde où les droits essentiels de l'homme ne sont pas protégés, tenez compte que, quand le préjudice, la discrimination et la victimisation sont tolérés, un autre Holocauste peut se produire...».*



XENOPHON BITSIKAS

*Conceptual artist*

*(Greece)*

## Art as a Reconstruction Process for Memory

Talking about memory can become very difficult because the subject is not only very broad but it can also be very complicated due to the fact that there are so many sides from which to examine it and so many ways to analyse it. Although, there is no intention to enter into in such a complex field, there are a few aspects of what we call memory that it would be very useful to mention, in order to proceed with the main subject. First of all, we have to understand memory as a mechanism that not only registers events but, besides that, its main role is to elaborate every stimulation. Through memory we order in categories, we classify the experience, so that every situation is judged and every reaction is regulated. Every event exists in the memory and serves us for whatever new stimulation is directed to the mem-

ory and reactivated there; therefore we shouldn't regard memory as a data base, as a place where all sorts of information are stored, but as a very active, organic structure where the most irrelevant things can be related through feelings, sensations, judgments. Memory is a system that helps us assimilate and administrate situations, in a past, present and future tense.

What is extremely important in the way that memory functions, is that memory can be considered equally important for the perception of our five senses and their mechanisms for transferring information from the outer space to the inner space of our brain. For example, our visual field is made up of constantly shifting light patterns, but the synthesis that takes place at higher levels of the brain and, thanks to a continu-

ous feedback from the memory, allows us to translate what we see to concrete objects, and recognise them as known or new forms as a result of comparing and relating them to what already exists as a mental image. (Edward T. Hall, James Gibson)

Like Henri Bergson said: «To perceive is first of all to remember» and through our memory we come to understand the world that surrounds us and to create an image of so called reality. Reality and memory are linked together and each change in one of them has an immediate influence on the other. Marcel Proust said that «reality is a certain relation between sensations and memories that are simultaneously circulating».

Keeping that in mind we easily come to the conclusion that we can never achieve an identical perception of a concrete situation, of a common reality, between two different people, since there is no possibility of finding two persons with identical memories that could give exactly the same feedback. From another point of view it is very interesting to see how the perception changes and is strongly differentiated among different cultures or eras, demonstrating that similarity of perception is possible on a collective level, if it is supported by common memory background and vice-versa. For example, we can hear the noise of a car and although we are not seeing the car we decode the noise thanks to our memory mechanism, but certainly that wouldn't be so if the noise was heard by a man who had lived centuries ago or by someone who had never heard a car before.

A shared experience is never an identical experience but up to a certain grade our memories are moulded by a common infrastructure that is the result of the actual conditions and at the same moment functions as a conditioner of our perception of reality. Although the majority of our adventures in life can be understood and categorised

with very common background information, there are events that can be so staggering and inconceivable that there is no way to deal with them and all gathered and categorised previous information is not only useless but in addition, altered. If an entire culture experiences a very significant situation or an incurable trauma, it is very possible that this fact can alter the whole memory mechanism, creating a deep cut between what was up to then assimilated and what can be recognised and categorised in the future; in other words it is possible to be obliged to restructure not only the information gathered up to now but as well every relation, connection and association among events. It is well understood that such a cut can influence, in a rather definitive way, our memory and consequently our perception, in such a mode that it can form a new extreme, a new absolute, annulling all previously registered extremes of personal experiences. The collective experience and its impact at the formulation of the individual memory mechanism can end up as a determining factor for our general perception, configurating the ranks for future comparisons with personal situations. If there is an experience that can become so significant for an entire society or an entire culture, it is comprehensible that however important it might have been, the fact that it has become a factor for the perception of so many people, due to the impact that it has had on their memories, makes its secondary and derived repercussion tremendously important. The result of the experience overwhelms the original experience, however astonishing it may be, converting the memory of the experience and the mutation of the perception into a whole new experience, as amazing and startling as the original. Collective memory permits us to grow and enrich our experience field with the secondary stage of events which have not been experienced; but in an indirect way, we assay

their memory, through others who have lived the primary situation and, after transforming it to a memory, have passed it on to us like an experience, the experience of the memory of the experience.

If we now attempt to examine how memory interferes in the artistic process, we have to note that any type of poetic creation has two important stages: first of all the need that the artist feels to externalise very intense mental images, and secondly to communicate through them with his public. If we now try to analyse how this need for expression is created, we might understand why memory has a key role in this procedure. First of all we have to underline the importance of external stimulations that animate the artist and excite his perception and as a consequence his memory as well. When memory elaborates the incoming information, through the associations, connections and relations that are achieved, the artist creates a kind of slick and flowing mental image, in which the imagination collaborates. These latent pre-conscious images correspond to a very elementary part of the imagination, the proto-fantasy and they act as anticipative schemes that condition the possibility to have bundled stimulations assimilated from the conscious like integral significant groups. These archetypal, potential images are of symbolic a nature, and that is what allows them to function as feasible supports of the artistic creation ; and in that way effect the possibility of being compared, participated, communicated in a social manner. Memory and imagination are as linked to each other as memory and perception, but the relation is of a distinctive character. Memory has an operative role in what concerns the artistic creation; with memory we elaborate the codified signals that perception transmits to the brain, and once these messages are classified, memory works like a support for the imagination,

which can be invigorated but needs reference and relevance in order to transform this excitement to functional mental images. Every imagination has a structure founded in a determining symbolic code of a special hierarchy of values. Gaston Bachelard maintained that the principal capacity of imagination is not only to form images but much more to change and to deform what is given from the perception. We can only talk about imagination in art when there are produced unexpected and surprising relations between images, when present images oblige us to engender absent images. To this we can add what R.Rilke said, that «to perceive and to imagine are two functions as opposite as presence and absence.» The missing link is, of course, memory, which permits us to elaborate the emerging images and also allows us to receive the stimulation of present images as a type of challenge that incites new associations and distorts order and classifications established up to then, leading us to formulate an innovative method of relating things among them. If we insist on the definitions of the notions which participate in the creative procedure, we can observe how imagination is identified as the faculty to notionally represent the images of real or ideal things, so that to imagine is to represent ideationally a thing, to create it in the imagination. The modality of the form or the activity of the consciousness that we call interpretation is sustained by the representative-imaginative potency and is constituted as its proper act of recognition, signification and categorisation. The expression constitutes of the personal and characteristic modality in accordance with the form of imagining and representing the reality, existing or ideal. Memory is the faculty to fix and compile images when a signic substratum is found which explains and determines them logically, and is dependent on and characterised by its capacity to establish correspondences among the

symbols that fabricate the human logos. In other words, memory, which is immediately linked to logos, is the main source and support of the imagination, and of interpretation and expression as well. Consequently, we can recognise memory as a meeting point for all sort of procedures, related to creativity, and appraise its value in the artistic process as the piece that once missing makes it all impossible. In order to reinforce the notion that memory is an indispensable part of any poetic operation, we must also examine the second part of such a case, namely, the phase of communication through artistic work, when the artist has completed his intention to express a notion towards the outside and expects this message to be received, noticed, apprehended and shared. Without everyone having his own latent mental images to be aroused and activated by art, without memory to help us create absent images for every present image, without an agile and tireless system for re-establishing constantly combinations and interdependencies among what we confront and what we have up to now been, art would mean so little to us. Through a bond that is our collective memory and the structured symbolic code of our imagination, we manage to feel connected and therefore touched by art, so that communication is achieved. There are those who would presume that art is due to an emotional response and construction on the part of the artist and is based on an emotional reaction from the part of the public. This might be the case, but if we accept that emotions are the way that major blocks of integrated information, including valorisations, appear in the consciousness, it seems pointless to reconsider what has already been stated, because there are no major changes, as we have to recur once more to the memory operations in order to explain how blocks of integrated information, can be archived in order to be able to work as units.

Memory not only has an operative role in any type of artistic creation, but is also very similar to art in the way that it functions. Neither memory nor art can be considered methods of representation of so-called reality; on the contrary, through memory and art we intend to transcribe a personal experience or, better said, an interpretation of the realities that surround us. That is the main reason why apparently meaningful events are forgotten and irrelevant scenes stay forever in our memory, and that is why one can bearing hardly explain what inspires an artist and why, having in mind that the selectiveness of the human brain is a very complicated subject. To elect, to choose, is one of the skills that condition our behaviour and characterise humankind. There are certain procedures that are equally important for memory and art and link them together once again. Every human being learns to function in a constantly selective way; in other words, we have a capacity to abstract what seems important to us and we are abstractive in every possible way: in the way that we perceive, in the way that we reflect, in the way that we express ourselves. Art of course is no exception, and it is through abstraction that artists are capable of interpreting their own version of life; and it is also through abstraction that the public connects to the artistic creation, exactly because the selectiveness is especially efficient in providing direct and intense communication, in stimulating interaction.

Abstraction presupposes a fragmentation of the whole; we fragment our reality and we keep those parts that are needed in order to represent the whole. One shouldn't be surprised to find that fragments are more accurate in order to represent and to interpret the whole than the entire whole could ever be, bearing in mind that there is no such a thing nor could there ever be, and that the only thing that is not fragmentary in



the human perception is the deceit of considering a complete illustration of totality as possible. Artists work with fragments and their memory as well; human beings have the ability to decompose and restructure, to analyse and synthesise constantly; and it is through elaborations of this type that we come to terms with our surroundings. Memory analyses and uses the fragments of this analysis as a source, as a base for compositions that may be eternally provided in innumerable combinations as a result of different stimulations (Images 1, 2). Fractures



Image 1

are not at all coincidental; behind the fragments that we conserve there is our proper vision and our proper code; our memory encounters those parts that are essential to us and ignores the rest, in the same way that an artist uses the fragments of his personal experience, of his personal vision in order to express himself through a selec-

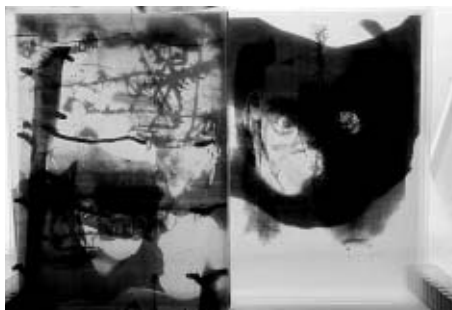


Image 2

tive interpretation of this fractured and fragmented registration of his surroundings. What has been a fractured input for the artist is transformed through the creative process in a fragmented output, which now works as an input for the public, restructured fragments that agitate and excite different parts of the memory and the brain. Art and memory restore our relation with reality by transforming it into a fractured field of events where only fragments manage to maintain our interest, in the same way that our dreams recreate an altered, modified image of our experience, relating the most irrelevant fragments through mechanisms that are not logically explicable at first sight. Distortion is inevitable since every one of us has a personal perception that would look distorted to another. We communicate through codes, through language and not through common experience. If we agree on a name for a thing that can look quite different to each one of us, we achieve a certain level of communication, although we may be using the same word in order to express a totally different thing. Stimulations, interpretation and stored information or experience are filtered in such a way from memory or art that most of the times they do not correspond to organised, systematic codification. Distorted images can be the result of queer elaboration of the incoming information, and furthermore they can be due to strangely stored memories or to unusual connections and relations

among diverse sources (Images 3, 4). One way or another memory is much more motivated by fragments than by recreations of an entire scene because of the multiple role that it is called on to perform when,



Image 3



Image 4

through the action of evoking, many more functions are inspired. Working with memory doesn't make necessary the reproduction of lived experiences, and what's more should make it totally needless in an era like the one that we are living, when images

and idols of reality are everywhere, when everyone can produce recreations and reproductions of reality scenes with a minimum knowledge of the new technological achievements. Representation is now everywhere, more manifeste than presence itself, and its exaggeration is such that our mental images have to retreat as we are more and more saturated from the overstatement of illustration. It is understood that when representation is not the product of a long and hand-operated procedure that always includes an interpretative process, when representation is an automatic, labour-saving and self-acting process, and when the creator is not alert and aware of the fact, to make the most out of it, we often have to affront the vulgarity and obscenity of the evident and trivial imitation, of the superficial and shallow representation, and we have to cope with the exhaustion, the lethargy and the apathy that come with it. The fact that memory works in such a way that we selectively store information that is immediately and constantly linked to other information already or soon to be gathered is a demonstration of the need to protect our brain from non-essential data that not only overload our memory but also make it less flexible and organic. Artists work with acquired memories as a base for all creation, and the public employs its memory in order to relate and to be able to interact, but in neither of these cases is memory a frozen catalogue of experiences. Since we are always exposed to new situations, we systematically superimpose on the latest acquired data on the existing data. It is through a mechanism of layers that are continually renewed that we approach the unknown and get to familiarise with it, and it seems that the artistic process cannot avoid the layer procedure, due to its nature and since there is always a sort of blur that surrounds the passing from the reality image, to the mental image and from that to the

artistic creation. The reading that the public makes is similar, since we seem to unwrap more and more each time what we at first could see only as a single layer, and we discover step by step through the blur or the distortion of the image parts that correspond to mental images that pre-exist; and from this decomposition of the external stimulation we make a personal composition, abstracting from the whole and maintaining after selection the individually important fragments (Images 5, 6). Art is a very powerful means that can not only



Image 5



Image 6

achieve involvement from the public but also enchant and seduce it, since art can bring out combinations of memories and without making us recall the actual event, we can have the sensation of reliving recomposed experiences. Researchers have claimed that art is a very opportune field that offers us the chance to understand how human perception has evolved through the epochs. In other words, art is a language that is continuously growing and changing, and although we believe that we have to learn how to use words and how to speak, we assume that we automatically know how to comprehend art due to its visual nature. The reading that we are able to make of a blur, indirect message, of a distorted, decomposed synthesis, structured on many layers, is not automatic and depends quite a lot on the collective memory and culture we belong to as much as it depends on the elaboration of our mental pictures and the training and experience that we have. Going back to the collective memory as a significant factor of every artistic creation, we cannot ignore the way that our century has forever transformed every notion and idea previously existing on the nature of humankind, and how that fact has been directly reflected in every creative process ever since. The confrontation with our dark side that was proved to be darker than anyone could ever imagine has had a traumatic effect not only on the immediate victims of the horrible crimes, but on all humanity, since the insupportable burden lies upon all of us, because it brings to light that limits we considered as impassable can be passed, and since it has been possible to transgress them no new limits can reassure us against our own evil nature. There are no reassurances and no way back to our forever lost age of innocence, Eden is lost once more and this time it is not an ancestral sin that lies upon us but our own yesterday's acts that cut us off from all we up to then

knew. The cut is so deep that it can never be healed, since we came face to face with evil in its most terrifying and malevolent form. Art of course transmits this collective guilt, the memory of our shame and, most of all, the fear towards our own kind that we can never overcome. Victims and culprits or simple spectators, we are all affected and we are all involved, and although the horror can be depicted and portrayed in the documentary material in a direct and immediate manner, art demonstrates how many more levels of experiencing and remembering such a profound trauma exist. Collective memory induces a dramatic change in perception and art, and through art collective memory elaborates and assimilates the essence of the events, once the events are absorbed and classified, even though never comprehended. Artists and public share a common memory that transforms the codes existing up to then, that inserts an unknown dimension of who we are; and if there is to be any type of recuperation and rehabilitation, it will have to pass through a stage of recovery from the shock and elaboration of the true significance of the experience. Memory is the mechanism that domains and transforms the powerful image relating it to so much more; art on the other hand reconstructs the notions that memory feeds it with, through a metamorphosing filter, into a new abstract, imaginary and

altered image that constantly re-forms the actual mental pictures.

## BIBLIOGRAPHY

- Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, (Madrid : Alianza Forma, 1995).
- Arnheim, Rudolf, *El pensamiento visual*, (Buenos Aires : Buenos Aires, 1985).
- Bachelard, Gaston., *El aire y los sueños*.
- Bergson, Henri., *Memoria y vida*, (Madrid : Alianza, 1987).
- Bozal, Valeriano., *Mimesis, las imágenes y las cosas*, (Madrid : A. Manchedo, 1987).
- Gombrich, Ernst H., *Arte, percepción y realidad*, Barcelona : Paidós, 1983.
- Hall, Edward T., *The hidden dimension*, U.S.A. : Ed. Anchor Books, 1990.
- Marina, J.A., *Teoría de la inteligencia creadora*, (Barcelona : Anagrama S.A., 1993).
- Merleau-Ponty, Maurice., *Fenomenología de la percepción*, (Barcelona : Península, 1994).
- Merleau-Ponty, Maurice., *El ojo y el espíritu*, (Atenas : Nefeli, 1991).
- Rilke, Rainer M., *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*.
- Seguí, J., Planell, J., Burgaleta, P., *La interpretación de la obra del arte*, (Madrid : Edic. Complutense, 1996).

## DISCUSSION

*Willy Bok* : Nous avons peu de temps mais nous pouvons quand même entamer le débat sur notre séance de ce matin, extrêmement riche. J'aimerais poser une question aux orateurs. Est-ce qu'on a tenté de mesurer quel était l'attitude des visiteurs, des spectateurs, face aux projets qui ont été réalisés ? Est-ce qu'il y a eu des enquêtes sociologiques sur la réception des oeuvres qu'on proposait au public ?

*Edward Hillel* : Je vais essayer de répondre aux questions de Monsieur Bok. Il n'y a pas d'étude sociologique mais je constate que j'ai montré des travaux dans des milieux de mémoire juive, dans des milieux culturels allemands, dans des milieux de l'art contemporain, des galeries, des musées... Ce qui m'étonne c'est la réponse vraiment culturelle et segmentaire, fragmentée à notre travail. En tant qu'artiste nous essayons de travailler ces problématiques et de faire un travail artistique à vocation universelle. Nous assistons ici à un regroupement de gens très divers, que j'aurais semblablement aimé avoir dans mes expositions, mais je trouve que j'ai chaque fois une audience très spé-

cifique à laquelle j'ai à répondre et c'est cela le problème : je n'ai pas de réponse.

*Henri Kichka* : Je suis un ancien déporté. Je suis entre autre le porte-drapeau de l'Union des déportés juifs de Belgique et guide à Auschwitz. Je viens de voir des oeuvres suggestives qui donnent une approche d'Auschwitz et qui demandent réflexion. Je suis heureux de voir que ces choses là ont été présentées -et très intelligemment perçues et discutées- alors que je m'adresse à des personnes qui n'ont pas vécu, fort heureusement pour elles, cette horrible Shoah. Je suis un artiste-peintre qui essaye de faire passer des messages visuels aux jeunes générations et je me rends compte que la relève est assurée. Je les en remercie.

*Yannis Thanassekos* : Une question à Monsieur Bitsikas. Est-ce que vous ne croyez pas qu'il y a une disproportion entre la théorie que vous avez développée en matière de mémoire et d'imagination d'une part et la présentation d'autre part de votre oeuvre en tant que telle ? Est-ce que vous ne pensez pas qu'il y a dans le discours théorique une sorte de redondance à la fois par



rapport au discours lui-même et par rapport à votre œuvre ?

*Xenofon Bitsikas* : This is a question that I can answer with my text. First of all, I'd like to apologize for my bad English, but I will try to do the best I can. My text was saying this exactly, that everyone of us has a different feed-back. And because of this feed-back, everyone can be connected with an idea or with an image in a totally different way. I can tell you that when I was writing the text, images of my work was coming in my mind and these images was provoking ideas for the text. I don't know if I answer your question, but I think that it is connected. The work that I presented and the text are connected.

*Stephen Feinstein* : I have a comment for Mr. Van der Zee about the Boston memorial which he showed. First I find it a very interesting memorial, and I've been through it. But there are certain ambiguities there as well which I'd like to point out. First, I visited the first time in the evening and the didactic elements in the piece on stone are very hard to read because of very low lighting. I don't know if that's intentional or not. The second thing, the symbolism is obvious, but I found out in talking to some people there who just happened to wander up that in fact they didn't understand the symbolism, so what appears to us from an artistic point of view which we know is not necessarily obvious to the public. It is on the freedom trail, and the section that you read about the meaning of it is indeed important. The statement by Niemöller is attributed to him. It is not known if it's an exact quote, if I am correct. So the idea of using the quote there gets you into the question of authenticity of documents, I've visited the memorial, so it's OK but I mean, this is a problem, it's the issue of how artists -I may have started to address it when I spoke about it yesterday, but I think this is a prob-

lem that the artists of the generation that is disconnected from the Shoah has to get right, and if they don't, they wind up in a certain level of denial. The other thing too that I found interesting in being at the Boston memorial, is that it's right in front of an oyster house. Now, being in Brussels where mussels are all over, may not appear to be any type of distraction or discontinuity, but in the context of Jewish victimization to have it in front of an oyster house was a trifle amusing because of the unkosher nature of oysters and raised to me some of the same questions of irritation that were raised yesterday in discussion of the Lego question, I mean, so the inadvertent placement there in Boston without thinking of setting to me was a minor offense, but someone who kept kosher and looks at kosherut as a boundary of Judaism and in fact one of the reasons for Jewish victimization, may in fact find that a problem.

*Elisabeth Maxwell* : Ce que j'ai à dire est qu'il est regrettable que l'on mette sur un monument public une citation qui est fautive. Elle n'est pas attribuée à Niemöller. Il l'a effectivement dite, mais il y a deux fautes dans cette citation. D'abord, l'ordre dans lequel elle est donnée. Dans la citation originale -je le sais de la veuve de Niemöller elle-même et de l'un de ses étudiants-, ils sont venus d'abord pour les communistes, ensuite pour les syndicalistes, en troisième pour les socialistes et en quatrième pour les Juifs. En plus de cela, les catholiques n'ont jamais figuré dans la citation de Niemöller et on sait très bien que les nazis ne sont jamais allés chercher les catholiques. C'est donc une double faute.

*Jacques Van der Zee* : Je suis content que vous ayez rectifié cette citation, nous sommes ici pour faire quelque chose de constructif et s'il y a des fautes, elles doivent être réparées. Je tenais à réagir à notre ami américain : Yes indeed, there is a problem, as you

said the second generation, the third generation, they do not know everything, and they take maybe some things which are wrongly stated or wrongly put in the monument, as this for instance. Well then I can say only this, then your work and your people like you, and we artists of the third generation, we have to work together and we have a lot of work to do.

*Un auditeur* : I'd like to comment on the Boston memorial. I am from Boston. So I was very surprised and pleased to see that memorial. I did not go to see it for a long time after it was out for a lot of different personal reasons. It is beside the Union Oyster House, which is not a bad thing, because it brings tens of thousands of people to that spot. The other thing is, it's also behind the City Hall, so it's between the Union Oyster House and the City Hall. The day that of my wife and I happened to go, it was in daylight. I was very impressed with the didactic messages, because I watched a lot of people go through, and they read things. One of the things that pleased me, since Boston is a very very Catholic city, is people were stopping and read the sign that said that three million Catholics had been killed as Catholics, which is not generally talked about within the terms of the Holocaust, and this is a Catholic city. I thought that was very good, but it raises a bigger issue. And the bigger issue, it raises in my mind is art is not didacticism, art is not per se, education, art, as the former speaker was saying, has to do with our memory, with our random responses to things, how we subconsciously make associations to things, Mr. Hoheisel was talking about the absence of something to create with within USA presence. So when you talk about art and any particular historical event, say the Holocaust, you can not control how people are going to respond to it. So the fact that Pastor Niemöller's remark may not have

been said or is in the wrong order, that's important, but within the context of a work of art, it is not. That's my feeling. Thank you.

*Eva Tichauer* : Je voudrais savoir si on peut soutenir le projet de mémorial de Berlin qui commence par la destruction de la porte de Brandebourg. Je trouve que c'est vraiment le meilleur projet et qu'il faut tout faire pour apporter notre soutien à l'artiste. C'est vraiment une porte qui signifiait la mort d'un côté comme de l'autre. Je pense que même pour une Allemagne pacifiée, c'est un monument que je souhaiterais voir réduit en cendre comme nous l'avons été. La deuxième question s'adresse plus généralement aux artistes, car j'ai vu que dans la mémoire d'Auschwitz - à part ce qui est exposé au rez-de-chaussée par notre ami Stojka - c'est une mémoire en gris, blanc et noir. Je souffre d'un manque de couleurs et je voulais savoir ce qu'il faut aux artistes pour reprendre des couleurs.

*Henri Kichka* : En tant qu'artiste et ancien déporté je voudrais faire une observation. Depuis 15 ans je dessine des personnages disparus du monde du ghetto. Pendant 40 ans j'ai arrêté de dessiner pour des raisons matérielles et quand j'ai pris ma retraite j'ai essayé d'exposer 3 ou 4 tableaux. D'emblée cela a été un succès. Quand j'exposais, je voyais les gens qui pleuraient... Ils se disaient, c'est mon oncle, c'est mon père... Ils ne disaient pas «tout le monde a disparu». Et on m'a posé la question «Henri, tes oeuvres sont toujours en noir et blanc». J'ai fait des dessins et des peintures et j'ai résumé ma vision des camps. J'ai fait 13 camps. Mes personnages ont probablement réagi de la même manière que moi. Pendant 38 mois de captivité, je n'ai jamais vu un arbre en fleurs, un papillon. Je n'ai pas vu de couleurs, même pas de gazon. Pourquoi ? C'étaient d'anciens marécages, l'hiver était boueux... Le passage pédestre des millions de dépor-



tés qui ont piétiné le sol ont supprimé en nous la couleur. La couleur pour nous représentait l'espoir mais il n'y avait pas d'espoir. Il m'est impossible de dessiner un personnage des ghettos ou des camps en couleurs. Dans notre monde il n'y en avait pas... Quand je vois un film sur les camps en couleur, je trouve que cette image est faussée, c'est pour cela que je rends hommage à

Steven Spielberg qui a compris que le message ne passerait que si le film était en noir et blanc. La seule évocation en couleur était le manteau rouge de cette fille qui rappelait qu'elle était vivante avant qu'on ne la mène à la mort. La deuxième image en couleur, c'est cette foule qui fait la transition entre le douloureux passé et Israël.

Après-midi du 13 décembre 1997  
*Afternoon of 13<sup>th</sup> december 1997*

Le mémorial monumental  
*The Mémorial Monument*

Président de séance / *President of the session* :

Paul BIOT

Directeur du Théâtre-Action



JACQUES ARON

Architecte, Urbaniste, Critique d'Art AICA

Professeur à l'ISACF-La Cambre

(Belgique)

## Le monument berlinois aux Juifs d'Europe assassinés ou l'art ne peut répondre à tout

Mon intervention sera consacrée à un important projet qui ne s'est pas encore concrétisé jusqu'à présent, tant le concours organisé en vue de le réaliser a suscité de controverses et entraîné d'incertitudes sur la suite à y donner. Rarement, tant d'acteurs seront intervenus dans un débat public avec une argumentation aussi approfondie et une réflexion d'une telle qualité sur tous les aspects que soulève une telle initiative.

### Le concours

En 1988, un comité de citoyens, *Perspektive Berlin*, lança l'idée d'édifier à Berlin un monument allemand à la mémoire des victimes du génocide juif. Il en proposait l'érection sur le lieu même où s'exerça le pouvoir central de l'Etat national-socialiste. Le 30

janvier 1989, date anniversaire de l'arrivée au pouvoir des nazis, un appel public fut largement diffusé avec le soutien d'une trentaine de personnalités en tête desquelles se trouvait Willy Brandt. On pouvait y lire : «Un demi-siècle s'est écoulé depuis la prise de pouvoir des nazis et l'assassinat des Juifs d'Europe. Mais il n'y a jusqu'à présent sur le sol allemand aucun monument central qui rappelle ce génocide sans précédent, aucun mémorial à ses victimes.» Comme on peut l'imaginer, cet appel déclencha déjà un concert de réactions en sens divers. Le terrain proposé ne fut pas retenu - l'ancien siège de la Gestapo -, mais l'opiniâtreté du comité aboutira en 1994 à l'organisation d'un concours patronné par l'Etat, *le Land* de Berlin et les initiateurs eux-mêmes.

Avant d'examiner le processus du concours et ses résultats, il est peut-être indiqué de rappeler ici que cette procédure est extrêmement répandue en Allemagne en vue de l'attribution publique ou privée d'œuvres architecturales ou relevant des arts plastiques. Elle fait depuis longtemps partie intégrante de la culture politique de ce pays et est même légalement réglementée depuis 1977. Ses avantages et ses inconvénients ont été analysés.<sup>1</sup> D'autres concours ont ainsi déjà fait l'objet de critiques que nous rencontrerons ultérieurement : je pense notamment au report problématique sur des techniciens ou des artistes de questions que le débat politique n'est pas parvenu à éclaircir ou à trancher, ou sur lesquelles un consensus est difficile à obtenir.

C'est donc avec le fruit de cette longue expérience que le concours de 1994 a été lancé en vue d'appeler les artistes allemands à concevoir un «monument aux Juifs d'Europe assassinés». Selon une méthode également éprouvée, 12 artistes de réputation internationale - dont 5 Allemands - sont également invités à confronter leurs projets à ceux des autres concurrents. Chaque invité perçoit pour sa participation 1 million FB. Le jury pourra retenir 6 à 18 lauréats. Il dispose pour les récompenser d'une somme de 18 millions FB. La réalisation du monument est estimée à 300 millions FB. En raison de la nature du concours, il est vivement recommandé aux artistes de s'assurer la collaboration d'écrivains, d'historiens, d'architectes, d'urbanistes etc.

Le terrain retenu pour l'érection du monument se situe au cœur même de la ville, à proximité de la Porte de Brandebourg et près de la *Wilhelmstraße*, siège traditionnel du pouvoir central jusqu'au IIIe Reich. Un peu au sud du terrain proposé se trou-



Différentes localisations proposées pour le monument ; le n°1 indique le site du concours au sud de la Porte de Brandebourg ; le n°4, l'alternative de la place de la République, face au Reichstag.

vait la Chancellerie du Reich et son bunker, dans lequel Hitler se donna la mort après avoir revendiqué publiquement une dernière fois la gloire d'avoir au moins mené à bien le génocide juif. Après la guerre, et du fait du passage à cet endroit du Mur construit en 1961, toute trace a à peu près disparu, des lieux où se prirent nombre de décisions criminelles. Pour les organisateurs, le choix de ce lieu traduit l'acceptation et la reconnaissance publique du fardeau le plus lourd que l'Allemagne ait à supporter, même un demi-siècle après les faits. Ils réaffirment l'exigence de commémorer ce génocide d'Etat planifié. Le terrain, d'une surface de 2 hectares environ, forme la limite ouest du quartier classique de *Friedrichstadt* et s'ouvre sur le parc du *Tiergarten*.

Le programme du concours ne passe pas sous silence la difficulté du défi lancé aux

<sup>1</sup> Heide Becker, *Geschichte der Architektur- und Städtebauwettbewerbe*, verlag W. Kohlhammer/Deutscher Gemeindeverlag, 1992. Voir à ce sujet : J. Aron, F. De Becker et P. Puttemans, *Le cas de Berlin*, in : *Tracé royal, quelques réflexions à propos d'art urbain*, Fondation Roi Baudouin, Bruxelles, 1995.

artistes. Il les invite à trouver l'expression adéquate qui unirait l'affliction et l'émotion à la conscience de la honte et du remords. La question est évidemment différente mais non moins complexe que celle posée à Yad Vashem, dont l'écrivain français Georges Friedmann avait écrit en son temps : «tâche ardue, apparemment surhumaine, que d'en faire un hommage non indigne de tout ce qu'évoque, pour le cœur et l'esprit, l'extermination, entre 1940 et 1945, de six millions de Juifs, dont un million huit cent mille enfants de moins de quatorze ans, dans les prisons, les ghettos, les wagons à bestiaux, les forêts, les camps, les chambres à gaz, par la mort brutale ou la mort lente».<sup>2</sup> Rappelons que le mémorial de Yad Vashem suscita en Israël un vaste débat. Pour sa part, le monument berlinois se veut une contribution à une vie de paix, de liberté, d'égalité et de tolérance. En raison des réactions déjà enregistrées, les organisateurs tiennent à justifier l'érection d'un monument propre au génocide juif et le choix du lieu proposé. De nombreux documents historiques sont fournis aux concurrents ; un colloque de réflexion sera même organisé pour eux. Ils disposeront après celui-ci d'un délai de 5 à 6 mois pour déposer leur projet.

## La question du monument

Dans l'un des textes mis à la disposition des concurrents, Harald Szeemann, membre du jury, attirait l'attention sur la nécessité de concevoir «un nouveau type de monument». Il souhaitait personnellement la création d'un parcours qui concrétise la responsabilité historique du peuple allemand et la planification du meurtre collectif. Peut-être est-ce en effet la première fois dans l'histoire qu'une nation se propose de manifester publiquement et durablement ses propres crimes. Or toute la tradition

monumentale est marquée par une esthétique triomphante destinée à immortaliser de hauts-faits. C'est l'esthétique du sublime, qu'on l'entende au sens classique - le dépassement du beau - ou au sens romantique - le rapport imaginaire et trouble à l'incommensurable, à l'indicible et à l'irreprésentable. Qu'y aurait-il, ici, en l'occurrence, à héroïser ? Certainement pas les bourreaux, mais pas davantage les victimes très ordinaires d'une action criminelle bureaucratiquement organisée. Seuls les nazis ont effectivement affirmé qu'en éradiquant les Juifs, les Allemands écrivaient «une page glorieuse de notre histoire» (H. Himmler). Quant à la résistance juive et à la participation des Juifs à la résistance au nazisme, si elles ont incontestablement existé, elles ne peuvent être directement corrélées à l'ensemble du génocide ou en donner la juste mesure.

Voici donc transférée à un moment donné aux artistes la mission bien périlleuse de trouver les formes symboliques qui évoquent l'événement dans sa monstrueuse singularité, qui l'éclairent et favorisent enfin compréhension et réconciliation entre les Allemands et les Juifs d'aujourd'hui. Cette dernière raison explique à suffisance que l'initiative allemande ait recueilli l'assentiment d'une importante partie de la communauté juive du pays. Si le monument est d'initiative allemande, son érection aura inévitablement une portée internationale. Il doit témoigner de l'ampleur du génocide : 5 à 6 millions de victimes, dont 165 000 Allemands. Il dépassera le rayonnement des manifestations ou des monuments locaux déjà réalisés. Certains n'ont pas manqué de souligner d'emblée que les lieux d'incarcération et d'exécution d'une partie des victimes étaient les véritables monuments dont il fallait assurer la conservation. A l'heure où le devenir des derniers vestiges des camps de concentration - dont

<sup>2</sup> Georges Friedmann, *Fin du peuple juif ?*, Idées/NRF, Gallimard, Paris, 1965.

une partie seulement se trouve sur sol allemand - n'est pas assuré, les dépenses relatives à un monument central ne pouvaient manquer de faire problème. L'aspect financier n'est cependant pas seul en cause. Ce lieu central ne risque-t-il pas d'écraser tous les autres, voire d'affaiblir le souvenir des crimes au lieu de le maintenir vivace ? Dans un court écrit consacré aux monuments, Robert Musil déplorait que «l'on précipite les morts, avec une pierre commémorative au cou, dans l'océan de l'oubli». Le monument central serait le point final à la solution finale. Un rituel institutionnalisé libérerait les individus du remords et du questionnement permanents, de la rencontre quotidienne avec les traces d'une disparition collective. L'Etat aurait expié en leur nom.

528 concurrents déposeront un projet. On peut être assuré que la grande majorité d'entre eux n'auront pas mesuré l'ampleur du problème qu'ils se proposaient de résoudre, en toute bonne foi, mais sans doute aussi en toute innocence.

## Que peut l'art pour la mémoire

L'art relève du domaine de la pensée visuelle, de la capacité des images à fournir un support au rapport entre la représentation et la signification d'un événement. La dimension tragique ne lui est pas étrangère. Comme l'écrivait Paul Klee dans son journal intime ; «Je crée *pour ne pas pleurer*».<sup>3</sup> C'est la raison ultime comme la raison première.» Mais s'il ne manque pas dans l'art contemporain de manifestations subjectives, individuelles, liées à des événements tragiques, l'art public, l'art monumental sont tributaires de symboles partagés et partageables. Des circonstances

exceptionnelles peuvent favoriser la socialisation rapide, la réception et l'assimilation massives de modes d'expression individuels. L'exemple contemporain le plus souvent cité de ce phénomène est évidemment le *Guernica* de Picasso ; d'autres événements évoqués par le peintre (le génocide juif, la guerre de Corée) ne rencontreront plus le même écho.

La capacité communicative de l'art moderne est évidemment liée à la crise ouverte au XIX<sup>ème</sup> siècle du rôle traditionnel - classique - dévolu à l'art : traduire un état de perfection, d'ordre et d'harmonie. Miné par l'instabilité même de la société, cet idéal d'ordre, de plus en plus éloigné du désordre ambiant, a été constamment repris par les milieux les plus conservateurs, pour culminer, de façon parfois caricaturale, dans l'art et dans l'architecture des régimes dictatoriaux. La grande ordonnance nazie aura été celle des foules militarisées, l'esthétique de la violence, du sacrifice et de la mort annoncée. Poser aujourd'hui en Allemagne la question du monument ne saurait faire l'économie d'une réflexion sur l'histoire concrète des formes artistiques. Certes, cette esthétique grandiose a été reprise à Berlin même pour exalter cette fois la victoire sur le nazisme. Le monument de Treptower Park commémorant l'action des armées soviétiques est le plus grand de Berlin. Construit en partie avec le granit provenant de la chancellerie du Reich construite par Albert Speer près du terrain dévolu au monument juif, mais aussi avec les pierres que les nazis réservaient à l'érection d'un arc de triomphe à Berlin célébrant leur victoire sur l'Union soviétique, le mémorial de Treptower Park est le fruit d'un moment historique très particulier. Comme l'écrit un critique allemand actuel : «L'ensemble, malgré son pathos excessif et malgré ses détails

<sup>3</sup> En français dans le texte.

<sup>4</sup> Wolfgang Gottschalk, *Ausländische Ehrenfriedhöfe und Ehrenmale in Berlin*, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umweltschutz, Berlin 1992.



Le mémorial soviétique de Treptower Park à Berlin. (1946-1949).  
Conçu par l'architecte J. Belopolski,  
le sculpteur E. Voutchetitch  
et le peintre A. Gorpenko.



Il existe à Berlin de petits monuments  
dispersés dans les quartiers  
et qui sont souvent de qualité.  
Ainsi : *Die Fabrik-Aktion*,  
du sculpteur Ingeborg Hunzinger (1995)  
et l'œuvre du sculpteur Karol  
Broniatowski (1991) à côté de la gare de  
Berlin-Grunewald, rappelant les 55 000  
Juifs de la ville qui y furent  
rassemblés avant la déportation.



caractéristiques de l'orientation artistique stalinienne alors en vigueur, possède une ampleur adaptée à un mémorial.»<sup>4</sup>

Dans l'histoire de l'art moderne, les exemples convaincants de monuments commémoratifs ne sont pas légion. J'aimerais pour ma part en citer deux : *La ville détruite* (1947) d'Ossip Zadkine, édifié à Rotterdam et surtout le mémorial de la Via Ardeatine à Rome (1952), qui rappelle l'assassinat en 1944 de 80 otages italiens.<sup>5</sup> Indépendamment du talent de leurs auteurs, ces monuments bénéficient d'un atout commun. Ils ont été dressés peu après les faits sur les lieux mêmes de tragédies collectives. Ils sont l'expression concrète de celles-ci. Le monument romain organise un parcours dans un lieu chargé d'histoire, opposant la sculpture et l'architecture de la crypte au site naturel dans lequel a eu lieu l'exécution. Comme nous le verrons, même les lauréats du concours berlinois ne disposaient pas de ces incitants à la reconnaissance populaire. La question se posera de savoir si des artistes peuvent tirer de leur seule imagination des formes sensibles et évocatrices. L'expérience montre fréquemment que l'on ne joue pas impunément avec les symboles.

## Les résultats du concours

Après cinq jours de délibération, le jury conclut ses travaux en mars 1995 par l'octroi de deux premiers prix ex-aequo que nous examinerons dans un instant. Six autres prix sont également attribués. Les concurrents classés de la 9<sup>ème</sup> à la 17<sup>ème</sup> place sont mentionnés sans être primés. Parmi les huit lauréats, un seul fait partie du lot des artistes invités. L'indécision du jury qui n'a pu s'accorder sur un projet unique sera générale-

ment mal reçue. Lors de l'annonce des résultats, l'échevin des travaux de Berlin, Wolfgang Nagel, a appelé opportunément que ce monument aurait dû voir le jour dès la fin de la guerre et qu'au surplus aucun monument ne sera jamais à même de rendre compte de l'atrocité des actes commis. Il ajouta que la création d'un lieu du souvenir n'a de sens que pour ceux qui sont sincèrement désireux de se souvenir.

Un appel au financement est publié à ce moment dans la presse par une fondation créée à cet effet et placée sous le patronage du Président de la République. La réalisation du monument est estimée à 300 millions FB, dont la moitié est prise en charge par le gouvernement et la ville de Berlin et dont l'autre moitié devrait être couverte par les dons demandés aux citoyens, aux institutions locales et aux sociétés privées.

Examinons plus en détail les oeuvres des premiers lauréats :

- Le projet de l'équipe conduite par le sculpteur berlinois Christine Jakob-Marks<sup>6</sup> est une dalle funéraire en béton de 7 m. d'épaisseur, occupant la quasi-totalité du terrain. Cette dalle est inclinée à partir du *Tiergarten* pour culminer à l'angle opposé le plus élevé à 11 m. au-dessus du sol, laissant donc entrevoir sur une partie de son périmètre le vide béant sous sa face inférieure. Sur la dalle devraient être inscrits progressivement les noms de toutes les victimes identifiées, laissant une place vacante pour 1,5 millions de morts encore inconnus. La dalle, malgré son inclinaison, est accessible de telle sorte que tous les noms - les lettres ont 10 cm. de haut - puissent être lus. Sur la dalle sont disposées à intervalles irréguliers, 18 grandes pierres brutes, correspondant au nombre de pays européens

<sup>5</sup> Architectes : Aprile, Calcabrina, Gardelli, Fiorentino et Perugini ; sculpteurs : Basaldella et Coccia.

<sup>6</sup> En association avec Hella Rolfes, Hans Scheib et Reinhard Stangl. Ce projet sera dorénavant appelé dans le texte : projet Jakob-Marks.

dans lesquels a été perpétré le génocide. Les pierres proviennent de Massada en Israël.

- Le projet de l'équipe conduite par Simon Unger<sup>7</sup> est constitué d'un enclos carré de 85 m. de côté, légèrement surbaissé, dans lequel on pénètre en passant sous un cadre de gigantesques poutrelles métalliques de 6 m. de haut, reposant uniquement aux quatre angles sur des blocs en béton. Dans l'âme des poutrelles sont découpés les noms des camps de concentration.

Les commentaires du jury éclairent les raisons de l'indécision qui l'a conduit au partage toujours regrettable du 1er prix. Le projet Jakob-Marks, qui aura manifestement les faveurs du comité organisateur, est loué pour avoir fait sortir les noms des victimes de l'anonymat. La dalle, son inclinaison, le vide laissé sous elle, suscitent dans le jury des avis opposés. La provenance des pierres de Massada ne fait pas l'unanimité. Quant au projet Ungers, si le jury relève comme positif le fait qu'il se prête aussi bien à la visite privée qu'aux manifestations publiques, il n'en trouve pas moins critiquable que le génocide ne soit évoqué que par les noms des camps de concentration et d'extermination.

## Remous et perplexité

L'exposition de tous les projets présentés va susciter un ensemble de réactions dont la presse rendra compte de façon détaillée. En septembre 1995, quelques mois seulement après l'ouverture de l'exposition, la Nouvelle Association pour les Arts plastiques (*Neue Gesellschaft für Bildende Kunst*) publiera un recueil de textes polémiques reprenant les interventions les plus remarquables sur le

sujet.<sup>8</sup> Les deux projets lauréats y sont fréquemment critiqués pour leur tendance commune à l'ordonnance monumentale, interprétation dirigée, autoritaire et univoque du souvenir de l'événement. La commémoration autour du plus grand commun dénominateur de la chose. Dans ces conditions, les oeuvres cessent d'être ouvertes aux réinterprétations permanentes, fondement de leur richesse sémiologique et de leur action durable.

C'est le penseur Dieter Hoffmann-Axthelm (°1940), bien connu à Berlin pour ses interventions dans tous les débats de la politique culturelle et de l'urbanisme, qui semble avoir le plus clairement cerné les faiblesses de l'apport spécifique des artistes. Dans son article «L'esthétique de l'incompétence»<sup>9</sup>, il écrit ce qui suit : «Si l'on se place du point de vue de la compétence de l'art, il faut au moins procéder à la critique des armes, à savoir : de l'esthétique qui sera mise en oeuvre. Si l'on regarde les projets, cette esthétique est l'une des ambitions excessives du programme. Tous les innombrables projets veulent nous faire éprouver la monstruosité de la chose, en cherchant une expression qui lui corresponde. Le résultat saute aux yeux : mise sous tutelle, incompétence, participation subreptice à l'identité des victimes.»

Après avoir rappelé que cette esthétique du sublime est celle de «la politique du grand décor et de la mise en scène de masse de la Révolution française et de la Terreur», Hoffmann-Axthelm examine ce qu'il en advient aujourd'hui : «Où que l'on regarde, on aperçoit au premier rang des tombeaux gigantesques, les dalles funéraires, inclinées, droites, au niveau du sol ou enfouies : fosses, cours, murs aveugles, en acier de préférence, réfléchissant de surcroît, et puis de

<sup>7</sup> En association avec Christiana Moss et Christina Alt. Nous l'appellerons dans le texte : projet Ungers.

<sup>8</sup> *Der Wettbewerb für das «Denkmal für die ermordeten Juden Europas»*, Verlag der Kunst, Berlin 1995.

<sup>9</sup> *Die Ästhetik der Nichtzuständigkeit* dans l'ouvrage cité en note 7, pages 74 à 83.

grandes surfaces, l'angle droit, des inscriptions.

Mais entretemps il s'est produit un changement : la capacité d'expression de l'art, qui a atteint avec l'art révolutionnaire sa plus grande généralisation et ainsi les limites de ses possibilités, est aujourd'hui épuisée ? Le sublime n'est plus une catégorie pensable, l'expression ne se conçoit plus que dans la sphère privée, où elle n'engage à rien. Cette évolution a été accélérée par l'abus que les nazis ont opéré, de l'esthétique des masses et du sublime. Leur esthétique promettait la sépulture de masse et ils ont tenu parole.»<sup>10</sup>

Si nous revenons aux deux projets lauréats, il faut bien constater que les critiques de Hoffmann-Axthelm s'y appliquent particulièrement. Dans le projet Ungers, les noms des camps sont inscrits dans le métal comme on aurait gravé en d'autres temps ceux des batailles d'un grand conquérant. Le sublime du projet Jakob-Marks est plus ambigu encore : ce monument allemand est devenu un grand cénotaphe juif avec sa tradition de pierres déposées sur les tombes et son évocation discutable de Massada, lieu mythique d'un suicide collectif, évoqué presque à l'endroit où le Führer s'est donné la mort. Massada appartient d'ailleurs davantage à l'idéologie israélienne qu'à l'identité des victimes du génocide. Les nombreux suicides que l'on compte parmi elles sont dus à la terreur exercée par la *Gestapo* et non au souvenir de quelque fait de l'histoire des Juifs de l'Antiquité. Le terme souvent employé d'Holocauste nous a depuis longtemps accoutumé à toutes ces équivoques.

L'esthétique du sublime est l'esthétique impossible des idées absolues qui appelle irrésistiblement les formes absolues. Alfred Hrdlicka, le sculpteur du monument contre

la guerre et le fascisme, dressé sur l'*Albertinaplatz* à Vienne, dans une interview donnée avant la proclamation des résultats du concours, avait prophétisé que le jury accorderait ses faveurs à quelque projet en forme de «rectangle triangulaire».<sup>11</sup> On comprend que les organisateurs, désireux de voir leurs démarches aboutir enfin, aient marqué leurs préférences au projet Jakob-Marks, qui paraît à première vue moins abstrait que l'enceinte d'acier de Ungers. Toutefois, son allusion plus volontaire à la judéité des victimes reste aussi éloignée d'une représentation capable de susciter l'émotion que le craignait Hrdlicka. Comme l'écrivit plus tard ce dernier après avoir pris connaissance des projets primés - et indépendamment de la polémique engendrée par le coût jugé prohibitif de la gravure de millions de noms -, cette déclinaison d'identités, souvent répétitives, possède autant de force expressive qu'un bottin. Le Chancelier Kohl rejeta ultérieurement ce projet. Nous laisserons volontiers Hoffmann-Axthelm conclure à nouveau sur ce point : «Personne ne veut dire au juste ce qu'il s'agit d'exprimer : les victimes ou les exécuteurs allemands ? [...] Ce dilemme se trouvait déjà dans l'appel du concours : on ne désirait pas faire allusion à un lieu particulier d'extermination, ni à des gens ordinaires ; on désirait au contraire la représentation abstraite de la culpabilité historique, en un lieu central et quelconque. En lançant un concours international, on généralisait la gêne et l'on réduisait la mission à une question de transposition : comment traduire l'Holocauste dans le langage de l'art ?

La question de la traduction, qui se loge déjà dans le concept de l'Holocauste, renvoie à la disparition des moyens : transformer les actions meurtrières allemandes, ration-

<sup>10</sup> Traduction : l'auteur et Franz-Peter Van Boxelaer.

<sup>11</sup> Alfred Hrdlicka, *Zum Thema : Denkmal für die Ermordeten Juden in Europa*, dans l'ouvrage cité en note 7, pages 84 à 86.

nellement organisées pendant des années sur de grandes étendues, avec leurs ordres d'intervention, leurs indicateurs de chemin de fer et leurs insuffisances techniques, en une espèce de destin archaïque qui apparaisse équivalent à la Genèse ou à l'Exode. Cela pourrait s'admettre d'autres peuples, mais pas de nous, le peuple meurtrier ; nous n'avons aucun droit à l'usage de ces mots. Nous devons être plus précis. Nous n'avons pas droit à un musée de l'Holocauste, nous vivons parmi les lieux du drame, voilà ce dont nous devons nous soucier.»

Quelques participants ont ressenti un véritable malaise à prendre part au concours et délibérément choisi de garder leurs distances à l'égard de ses recommandations ou de ses souhaits implicites. Leurs projets se caractérisent notamment par une attitude nettement anti-monumentale. Un concurrent a suggéré de raser la porte de Brandebourg, symbole du nationalisme et du militarisme allemand et d'en répandre les débris sur le site. Certaines réponses qui n'avaient aucune chance d'être prises en considération allaient cependant au-delà d'une attitude provocatrice et ouvraient de réelles perspectives pour une remise en question plus fondamentale. La plus remarquée d'entre elles, classée à la 11<sup>ème</sup> place, s'intitule *Bus stop*, une station d'autobus en partance vers les lieux de l'extermination.<sup>12</sup> Ses auteurs sont les lauréats d'un concours antérieur en vue de laisser une trace permanente de la vie juive anéantie d'un quartier de Berlin, *Bayerisches Viertel*. Celui qui s'y promène aujourd'hui découvre de petits panneaux indicateurs revêtus sur une face d'un pictogramme et sur l'autre d'un extrait de ces lois successives par lesquels les nazis rétrécirent la liberté des Juifs, les isolèrent pour pouvoir mieux les éliminer ensuite. *Bus Stop*

est une station d'embarquement au milieu du vaste terrain laissé en friche, d'où l'on peut rejoindre dans des bus rouges 30 lieux significatifs à Berlin et parfois une soixantaine de lieux à l'étranger. Les auteurs ont voulu illustrer «le réseau de la machine de destruction». Le projet *Bus Stop* a été suivi d'une petite publication des lieux desservis par les différentes lignes. Celle-ci a fait apparaître combien les renseignements étaient encore lacunaires pour une information complète du public intéressé. «La redécouverte de ces lieux historiques et les conversations que pourraient engager entre eux les visiteurs constituent le centre des préoccupations de Renata Stih et de Frieder Schnock ? L'idée repose aussi sur le fait, qu'il est plus facile de se rendre en groupes sur ces lieux historiques de la terreur, que d'affronter seul l'étendue des crimes nazis, encore inconcevable.», peut-on lire dans l'introduction à l'ouvrage.<sup>13</sup>

Ce projet qu'Amnon Barzel a qualifié dans une interview d'«anti-monumental et intelligent» nous paraît indiquer quelques pistes pour réorienter la réflexion des organisateurs du concours. Non seulement les formes de monumentalité mises en oeuvre par les lauréats sont sujettes à discussion, mais elles sont même desservies par l'échelle adoptée. Chacun sait que la grandeur est relative et n'est affaire que de proportions. Du monument romain - Les Fosses ardeatines - ou des projets berlinois, qui occupent sensiblement la même superficie, c'est incontestablement le premier qui impressionne le plus. Constitué d'objets plus petits, plus divers et plus fragmentés, il en paraît d'autant plus grand. Il y a donc place à Berlin pour un rassemblement d'activités, à l'intérieur desquelles un lieu de recueillement et de méditation serait le bienvenu. Et l'on ne peut

<sup>12</sup> L'équipe conduite par Renata Stih et Frieder Schnock comprend aussi Bernd Nicolai et Dragica Puhovski.

<sup>13</sup> *Bus Stop, Fahrplan*, N.G.B.K., Berlin, 1995.



que citer en exemple la dignité que conserve après tant d'années le Mémorial des Martyrs de la déportation construit à Paris derrière Notre-Dame.<sup>14</sup>

## Conclusion provisoire

Il n'est pas indispensable qu'un projet aboutisse pour être riche d'enseignements. Ce n'est pas la première fois dans l'histoire - loin s'en faut - que des esquisses demeurent sans lendemain ou que des réalisations soient abandonnées en cours de réalisation. Il n'est pas indigne de repenser le problème à la lumière du riche débat qui a suivi l'organisation du concours, de consacrer le lieu à une multiplicité d'interventions convergentes sur le thème, dans le souci de lui conserver une actualité qu'il n'est pas près de perdre, plutôt que d'imaginer la réponse imposante et définitive. Il a fallu plus de cinquante ans après la dernière guerre pour que paraisse un témoignage aussi important que le journal de Victor Klemperer.<sup>15</sup>

Aussi ferons-nous provisoirement nôtre la recommandation de Hanno Loewy, directeur de l'Institut Fritz Bauer de Francfort : «Ce serait une preuve de courage de laisser ce concours pour ce qu'il fut vraiment : une expérience sociale, quasi un laboratoire, dans lequel se sont révélés toutes les fantaisies vertigineuses, tous les refoulements dus à la mauvaise conscience et les complexes de culpabilité, toutes les symbolisations et thérapies absurdes que la société allemande avait inconsciemment développées à propos de son exploit antisémite. On pourrait consacrer le terrain à une exposition permanente de ces projets et cela apporterait davantage à l'éducation collective sur

l'Holocauste, que si l'un de ces lieux incantatoires devait être réalisé.»<sup>16</sup>

En juin 1996, H. Loewy et Christian Staffa lançaient dans la presse un appel contresigné par une trentaine de personnalités directement liées à la problématique du génocide, en vue de repenser la mission confiée aux artistes, de préférence dans un autre site impliquant une prise de position symbolique plus apparente de la nation allemande réunifiée : place de la République, face au *Bundestag* (Parlement fédéral).

En octobre de la même année, le Sénateur de Berlin en charge de la culture annonce la mise sur pied de trois colloques thématiques en janvier, février et avril 1997. Ceux-ci traiteront respectivement des raisons de construire le monument, de son emplacement et de la forme à lui donner. 112 personnes y seront officiellement conviées en tant que participants permanents du monde politique, des spécialistes de toutes disciplines, des organisateurs, du jury et des lauréats du concours. Seule une dizaine de ces personnes seront absentes des débats.

Ces colloques mettront notamment deux choses en évidence : le caractère accidentel et peu favorable du terrain proposé ; l'absence de réflexion approfondie sur le concept soumis aux concurrents. Face à ces critiques souvent très argumentées, une certaine irritation crispée des organisateurs s'est manifestée. Ceux-ci se sont exprimés contre le choix d'un autre site et la remise en concours public. On s'orienterait cependant à présent vers une procédure restreinte incluant des lauréats du premier concours et surtout vers une reformulation claire et préalable des objectifs de l'entreprise. Dans ce domai-

<sup>14</sup> Square de l'Île-de-France, quai de l'Archevêché. Architecte : Georges-Henri Pingusson. Construit en 1963-64.

<sup>15</sup> Victor Klemperer, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten, Tagebücher 1933-1945*, herausgegeben von Walter Nowojski unter Mitarbeit von Hadwig Klemperer, Büchergilde Gutenberg, Aufbau-Verlag Berlin, 1995.

<sup>16</sup> Hanno Loewy, *Wir keiner einsteigt und keiner aussteigt... zum «Denkmal für die ermordeten Juden Europas»*, dans l'ouvrage mentionné note 7, pages 106 à 111.

ne, la contribution des colloques apporte des idées nouvelles. Tout dépendra de la volonté des organisateurs - dont le Parlement fera également partie - de les prendre en considération.

(11 décembre 1997)

## Post-scriptum :

Je n'ai pas voulu modifier le texte préparé pour le colloque de Bruxelles. Depuis lors, une commission restreinte a chargé les premiers lauréats du concours, ainsi que d'autres artistes, dont des propositions antérieures, éventuellement non retenues, paraissaient intéressantes, de présenter un nouveau projet compte tenu d'une redéfinition plus précise des objectifs. Les dix-neuf projets nouveaux ont été exposés à Berlin en janvier 1998. Comme il était à craindre, la volonté politique de clôturer coûte que coûte le processus entamé n'a pas fait apparaître de révélation et le site a montré ses limites. L'idée de réaliser un monument plus modeste et plus expressif sur la place de la République, dans l'axe du Bundestag, d'une signification plus profonde que les faux cimetières et les étoiles de David éclatées, telle qu'elle avait été avancée par les nombreux signataires d'un appel public, n'aurait sans doute pas conduit dans cette impasse.

(2 février 1998.)

## Bibliographie :

- Alfred Hrdlicka *Mahnmal auf dem Wiener Albertinaplatz*, in : Christoph Heinrich, *Strategien des Erinnerns, Der veränderte Denkmalbegriff in der Kunst der achtziger Jahre*, München, 1993.
- *Ausländische Ehrenfriedhöfe und Ehrenmale in Berlin*, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umweltschutz, Berlin, 1992.
- Gaston Bardet, *La foule actrice et spectatrice*, in : *Architecture d'Aujourd'hui*, sept. 1938, Paris.
- *Bus Stop, Fabryplan*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, 1995.
- *Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Ausschreibung*, Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen, Berlin, 1994.
- *Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Kurzdokumentation*, Idem, 1995.
- *Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Colloquium, Dokumentation*, Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur, Berlin, 1997.
- *Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Ein reader/Zeitungsartikel von 1994 bis 1995*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin.
- *Der Wettbewerb für das «Denkmal für die ermordeten Juden Europas»*, Verlag der Kunst/Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, 1995.
- *Ein zentrales Denkmal für die ermordeten Juden Europas?*, Berliner Institut für Lehrerfort- und -weiterbildung und Schulentwicklung, Berlin, 1997.
- Avram Kampf, *Jüdisches Erleben in der Kunst des 20 Jahrhunderts*, Quadriga, Berlin, 1987.
- *Mémorial du Martyr juif inconnu, Paris*, in : *Architecture d'Aujourd'hui*, février 1957, Paris.
- *Mémorial Via Ardeatine, Rome*, in : *Architecture d'Aujourd'hui*, n° spéc. Italie, 1953, Paris.
- *Orte des Erinnerns, Band 1*, Hentrich, Berlin, 1994.
- *Topographie des Terrors, Ausschreibung*, Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen, Berlin, 1993.
- *Topographie des Terrors, Ergebnisprotokoll, Dokumentation*, Idem.





YOHANAN ZARAI

*Conceptual Artist*

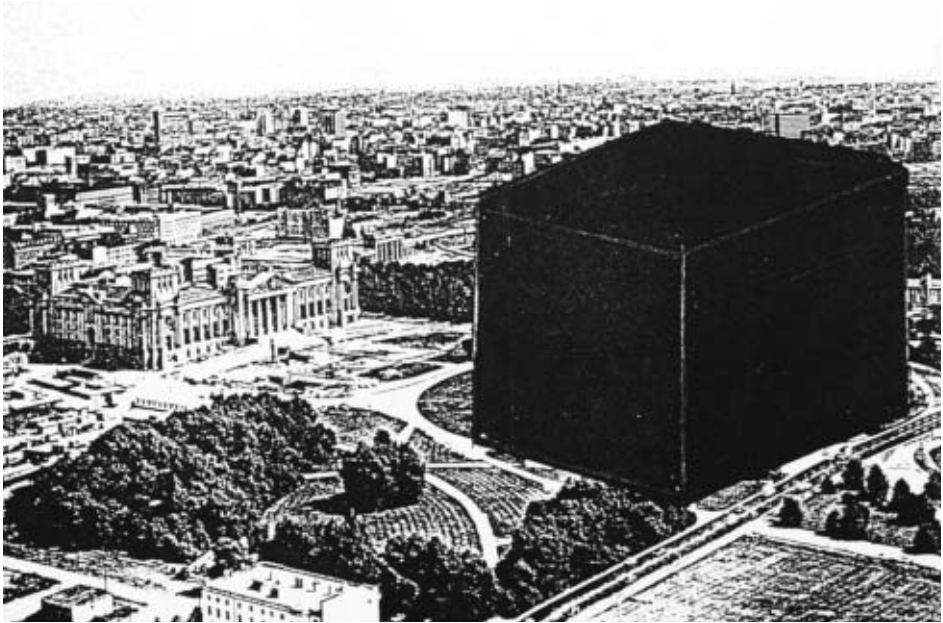
## Concerning the future Holocaust monument in Berlin

A special committee in Germany is looking since quite a while for the «Endlösung» of a Holocaust monument, in German *Mahnmal*, for the city of Berlin. I, for my part, find this a highly ridiculous undertaking. A cultural/esthetic/artistic creation will never succeed in expressing/reminding of, that which was an act of absolute barbarism. To paraphrase Theodor W. Adorno : To write a poem after Auschwitz is not impossible, but it is impossible to write a poem *about* Auschwitz. The same goes for monuments.

The only reminder of the Holocaust could be, this is my opinion, something quite awful, something enormous and ugly «à la fois», something that would be a permanent disturbance to the skyline of Berlin. This could be, for example, a giant black

cube, much bigger than the one in Mekka, just opposite the Reichstag building, on the so-called Platz der Republik. The measure of this cube should be at least 100 x 100 x 100 meters. By its sheer size it would make the Reichstag look insignificant. The material could be metal or stone.

An alternative to the above described Holocaust «monument» in Berlin could be an incessant discussion on the How, the Why and the Where of the monument. Functionaries, artists, but also simple citizens of the capital of Germany should participate in the discussion. The public should be permanently informed about the goings on in this round. The discussion should last for about one hundred years, after which it could come to an end, because the participants and the public had finally learned



what a vain undertaking the erection of such a monument would be, and because, perhaps, a next Holocaust on the way would hold the attention of all concerned.

Till here goes the official text I have written for this colloquium. But I would like to ask you to permit me to add to it one more thought, which, on my part at least, I find important to mention.

My thought is that we make it too easy for ourselves by putting all crimes against the Jews on the back of the Third Reich and its horror-regime. What happened in the years between 1933-1945 was prepared by nearly 2000 years of European Christianity. The Jew was from the very beginning its scapegoat. The churches, whether Roman

Catholic, Pravoslav or Lutheran, provided all that could serve as a model to the Nazis. The persecution of Jews, the burning of Jews, the expropriation of Jews, the pogroms, the degradations, the humiliations, the ghettos, were all inventions of the so-called Christian Civilization. The contribution of the Nazis was nothing more than the technical perfectionning of all this.

Therefore, should there ever be a monument erected commemorating the suffering of the European Jews, it should be a «J'ACCUSE» against Christianity and its churches together with the Third Reich.

Please give this a thought.

HORST HOHEISEL

*Künstler*

*(Deutschland)*

## Jetzt, wo ich soviel darüber weiß, habe ich gar keine Idee mehr für ein Denkmal

Ich werde meine Erinnerungsversuche zum Holocaust seit 1985 in einer Diareihe vorstellen. Sie reichen vom Aschrottbrunnen, der als Negativ-Denkmal bekannt wurde, über die Denk-Stein-Sammlung, ein kollektives Denkmal, das über die Identifikation Einzelner mit einzelnen Opfern lief, bis zum offiziellen Denkmal auf dem Appellplatz von Buchenwald zum 50. Jahrestag der Befreiung. Ich werde Sie mit meinem Entwurf für das Holocaustmahnmal in Berlin konfrontieren, über eine Arbeit, die ich zur Zeit für das europäische Kulturstadtjahr 1999 in Weimar realisiere, berichten und mit einer Arbeit! meiner Bank in Kassel zum Thema Holocaust schließen.

Ich will nicht nur die Arbeiten zeigen, sondern auch, wie sich meine künstlerische Position während der langjährigen

Auseinandersetzung mit dem Holocaust verändert hat.

**Jetzt, wo ich soviel darüber weiß, habe ich gar keine Idee mehr für ein Denkmal.**

Dieser Satz einer Schülerin fiel während der Arbeiten zu einem kleinen Denkmal für das jüdische Ehepaar Lewinski in Kassel. Erich Lewinski war Sozialist und Anwalt und wurde Intimfeind von Roland Freisler, ebenfalls Anwalt in Kassel.

Ich habe den Satz der Schülerin zum Titel meines Vortrages gewählt, weil er die Frage nach dem Sinn eines Denkmals stellt. Verstellen Denkmale nicht den Blick auf die eigentliche Geschichte? Sind Denkmale die Lückenfüller der Erinnerung? Beschweren wir nicht die Geschichte mit mächtigen Sockeln, damit sie uns nicht zu nahe kommt?



Denkzeichen für Herta und Erich Lewinski

Das Denkmal für Herta und Erich Lewinski habe ich zusammen mit einer Schülerinnengruppe des Friedrichsgymnasiums in Kassel entwickelt. Eine Mauer aus großen Basalttuffsteinen begrenzt den Garten der Villa, in der die Lewinskis gelebt haben. Wir haben als Symbol für die Emigration des Ehepaares (1933) aus der Mauerecke zwei große Steine herausgelöst und sie als Zeichen der Rückkehr (1947) über der entstandenen Lücke auf das Mauersims gelegt. Eine Inschrift auf dem Sims nennt Daten aus dem Leben der Lewinskis.

Es ist eine ganz einfache Geste. Sie sagt: Menschen, die aus der Emigration zurückkehren, lassen sich nicht wieder fugenlos in die Gesellschaft, aus der sie fliehen mußten, einfügen. Da bleibt eine Lücke, ein Loch in der Mauer. Nach der Rückkehr beginnt etwas Neues.

Um das Aushalten und Sichtbarmachen des Verlustes geht es in allen meinen Arbeiten zum Holocaust. So auch beim Aschrottbrunnen auf dem Rathausplatz in Kassel:

1908 stiftete der jüdische Unternehmer Sigmund Aschrott zum Neubau des Rathauses einen Brunnen. Eine «architektonische Spielerei» nannte der Rathausarchitekt Karl Roth die 12 Meter hohe zwölfstufige Pyramidenskulptur.



Faksimile des Gutachtens des «Talmudforschers» Rosenthal (1939) mit Entwurfszeichnungen zum Aschrottbrunnen von Horst Hoheisel (1986)

Vor dem Reichskriegertag 1939 demolierten Nationalsozialisten den «Judenbrunnen». Der Oberbürgermeister will ihn zunächst noch retten, willigt aber sehr schnell in den Abriss ein, als er von der Gauleitung unter Druck gesetzt wird. Zurück bleibt ein Brunnenbecken, das als Blumenbeet kaschiert wird. Kasseler Bürger nennen es «Aschrotts Grab».

1963 wird das Blumenbeet entfernt und ein Springbrunnen installiert. 1984 will man eine neue Brunnenskulptur bauen. Sie soll an alle Stifter der Stadt gemeinsam erinnern: an Sigmund Aschrott ebenso wie an Oskar Henschel. Die Rüstungsfirma Henschel arbeitete mit Zwangsarbeitern aus Buchenwald und war in das Programm von Mittelbau-Dora einbezogen.

Gegen den schon entschiedenen Wettbewerb für ein solches Opfer und Täter vereinigendes Denkmal habe ich einen Gegenentwurf

gesetzt, den ich gegen heftige Widerstände der Honoratioren Kassels mit Hilfe des damaligen Dokumentaleiters Manfred Schneckenburger und dem damaligen Oberbürgermeister Hans Eichel, jetzt Hessischer Ministerpräsident, durchsetzen konnte:



Aschrottbrunnen vor der Versenkung, H. Hoheisel, 1987

Ich baute nach alten Plänen die Brunnenskulptur in Beton nach. Während der documenta 8 kehrte die Form für einige Wochen auf den Platz zurück. Als sich die Kasseler gerade an die Rückkehr der Brunnenskulptur gewöhnt hatten, wurde sie kopfüber in ein 12 Meter tiefes Loch als Negativform versenkt.

Die Pyramidenspitze zeigt ins Grundwasser unter der Stadt. Aus der Pyramide ist ein Trichter geworden, in dessen Dunkel das Brunnenwasser hinabstürzt.



Aschrottbrunnen, Horst Hoheisel, 1987

Es ist eine offene Wunde im Platz. Die verlorene Form ist als Verlust sichtbar gemacht. Ich habe nur die Geschichte als negativen «Sockel» in den Platz gesenkt. Das eigentliche Denkmal ist der Passant, der darauf steht und darüber nachdenkt, weshalb hier etwas verloren ging.

Oft fragen ratlose Passanten den Besitzer des Kiosks neben dem Brunnen nach der Geschichte. Dieser gibt ihnen dann eine kleines Heft mit der Geschichte des Brunnens in die Hand.

Der versenkte Brunnen liegt auch quer zur heutigen Verwaltung. So sind die Hausmeister zwar für die Reinigung der Brunnenoberfläche verantwortlich, nicht aber für die Brunnenkammer darunter. So habe ich seit nun 10 Jahren die monatliche Reinigung übernommen. Es ist als freier Künstler mein einzig festes Einkommen: Ich bin sozusagen ein Stadtreiniger. Doch die Arbeit ist auch künstlerisch interessant. Denn, was sich in der Tiefe des Brunnens sammelt, ist das Konzentrat der Geschichte auf dem Rathausplatz. Als die Grenze zur DDR fiel, zog ich säckeweise Bananen- und Apfelsinenschalen aus dem Brunnen. Der Oberbürgermeister hatte Südfrüchte an die ostdeutschen Menschen verteilt. Während des Golfkrieges stand der Brunnen bei einer Demonstration voller Kerzen. Die Reste der Lichter sammelten sich in der Tiefe des Aschrottbrunnens.



Horst Hoheisel beim monatlichen Reinigen des Brunnens



Das Modell des Aschrottbrunnens mit Fotos, Entwurfsskizzen, Kollagen und der Aktendokumentation über die Zerstörung wird Anfang 1998 in die Sammlung des Kunstmuseum in Yad Vashem aufgenommen.

In den heftigen Diskussionen um die Errichtung des Aschrottbrunnens als Negativform wurde das Argument immer lauter, man solle doch den Brunnen als positives Zeichen aufrecht wiedererbauen.

Ich hielt solchen Wünschen das Buch «Namen und Schicksale der Juden Kassels» entgegen und antwortete: «Wenn Sie mir einen dieser über tausend von den Nazis ermordeten Juden Kassels auch wieder zurückbringen, bin ich der erste, der den Brunnen als Positivform aufbaut».



Denk-Stein-Sammlung, Horst Hoheisel und Schülerinnen und Schüler und Bürger der Stadt Kassel, 1988-1993

Das war der Beginn zur *Denksteinsammlung*. Zusammen mit Schülerinnen und Schülern Kassels und Bürgern der Stadt haben wir in einem Prozess über mehrere Jahre über 1000 Steine zusammengetragen. Für jeden ermordeten Menschen hat einer ganz individuell einen Stein gestiftet und ihn mit einigen Daten aus dem Gedenkbuch beschriftet. Oft sind auch ganz persönliche Worte hinzugefügt.

Im Gegensatz zu den großen anonymen Monumenten mit Aufschriften wie: «Den Opfern von Krieg und Gewaltherrschaft», ging es bei diesem prozesshaften Denkmal



Denk-Stein-Sammlung.  
Eine stiftet einen Stein für einen Ermordeten, 1988-1993

darum, daß ein Einzelner an einen von den Nazis ermordeten Menschen denkt, der vielleicht in seiner Straße gewohnt hat, seine Schule besuchte oder am gleichen Tag Geburtstag hatte. Die Denksteinsammlung haben wir auf Gleis 3 des Hauptbahnhofs auf einem Bahngepäckkarren aufgestellt. Von hier gingen die Deportationszüge nach Riga, Majdanek und Theresienstadt ab. Einer der Hauptaustagungsorte der documenta 10 in diesem Jahr war der inzwischen zum Kulturbahnhof ausgebaute Kasseler Hauptbahnhof. Documentablesucher kamen auch auf Gleis 3 an und fuhren von dort nach Hause. Einige hatten Schottersteine vom Gleis genommen und auf die Denksteinsammlung gelegt.

Gerade wegen dieses jüdischen Rituals habe ich inzwischen als deutscher nichtjüdischer Nachgeborener aus dem Land der Täter



Denk-Stein-Sammlung, Kassel Hauptbahnhof, Gleis 3 (Deportationsgleis), Horst Hoheisel, 1988-1993



mit der Denksteinsammlung meine Schwierigkeit. Eigentlich wollte ich nur mit diesen Steinen ein einfaches Zeichen setzen, so wie die Steinmännchen im Gebirge, die in nebliger Zeit nachfolgenden Wanderern eine Orientierungshilfe sind. Aber das Totengedenken durch einen Stein ist auch jüdisches Ritual. Können deutsche Nichtjuden jüdische Rituale, jüdische Art zu Trauern in einem Denkmal verwenden? Heute sage ich: Nein! Das Denkmal im Land der Täter muß ein ganz anderes sein: Ein Denkmal gegen «Tat und Täter» (Salomon Korn).

Deshalb verlassen wir jetzt Kassel und gehen mitten nach Berlin. Mein Vorschlag für das zentrale Denkmal der Ermordung der Juden Europas war: der Abbruch des Brandenburger Tores, es zu Staub zu zermahlen und auf dem für das Denkmal vorgesehenen Gelände auszustreuen. Darüber sollten große Granitplatten, mit denen Berliner Bürgersteige zum Teil befestigt sind, verlegt werden.

Der Entwurf stellt folgende Fragen: «Was würden die Deutschen hergeben für das von ihnen begangene Menschheits-



Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Entwurf von Horst Hoheisel 1994/95. Das Zermahlen des Brandenburger Tores in Berlin.

verbrechen, statt für 50 Millionen Mark ein Riesenmonument zu bauen?

Würden sie ihr nationales Symbol, mit dem sie eine ungebrochene nationale Identität

zeigen wollen opfern? Seit dem Holocaust gilt es den Identitätsbruch anzuerkennen und ihn nicht durch nationale Symbole zu kitten.

Diese provozierende Arbeit funktioniert tatsächlich als Denkmal in den Köpfen. So meinte ein anerkannter Kunsthistoriker z.B.: Das Brandenburger Tor darf man nicht zermahlen, aber den Dom z.B. oder die Siegessäule, die würde er gerne zermahlen, Gebäude, die er sowieso los sein will. Christoph Stölzl, Direktor des Deutschen Historischen Museums in Berlin, sagte zu meinem Erstaunen in einem privaten Gespräch: Hätte Gorbatschow für die Wiedervereinigung verlangt, die Deutschen müßten dafür das Brandenburger Tor abreißen, wäre er der erste gewesen, der es abgerissen hätte. Dann hätten wir Deutschen es hinterher eben wieder aufgebaut. Aber als Holocaust-Denkmal: *nein*. Auch wenn wir es wollten ginge das schon allein aus denkmalschutzrechtlichen Gründen nicht.» Verkürzt gesagt: Für uns Deutsche das Brandenburger Tor opfern: Ja; als Holocaust-Denkmal für die Juden: Nein!

Mein Vorschlag wurde von anderen aufgegriffen und abgeschwächt in der Presse diskutiert. Es wurde vorgeschlagen, eine Säule des Brandenburger Tores zu brechen, wegzunehmen oder durch eine Denkmalsäule zu ersetzen.

Am 27. Januar 1998 wird die Entscheidung für ein großes Monument in Berlin fallen: Den monumentalen jüdischen Friedhof von Eisenman und Serra oder den monumental verzerrten Davidstern auf schiefer Ebene von Gesine Weinmüller. Ich halte diese Entwürfe für die falschen Denkmale im Land der Täter. Solche Denkmale gehören in die Länder der Opfer. Im Land der Täter müßte das Gegenstück stehen. Eine Denkmal *gegen Tat und Täter*, das dann zusammen mit den Denkmalen *für die Opfer* in Yad Vashem und an anderen

Orten ein Gesamtdenkmal zum Holocaust bilden könnte.

In der Nacht des 27. Januar dieses Jahres, dem neuen deutschen nationalen Gedenktag zur Erinnerung an die Opfer des Nationalsozialismus, dem Befreiungstag von Auschwitz, habe ich das Tor von Auschwitz auf das Brandenburger Tor projiziert. Die beiden Deutschen Tore, die so weit auseinanderliegen, waren in dieser Nacht zu einem Bild zusammengesoben. Wenn die Deutschen unter dem *einen* Tor feiern, sollten sie das *andere* nicht vergessen.

Das Brandenburger Tor durfte ich nicht zermahlen. Ich schied schon im ersten Juryrundgang aus. In Weimar dagegen



Die Tore der Deutschen, Horst Hoheisel Lichtinstallation auf dem Brandenburger Tor, Berlin 27. Januar 1997. Tag des Gedenkens an die Holocaust-Opfer

gewann ich mit dem gleichen Vorschlag, Gebäude zu zermahlen, den 1. Preis in einem international eingeladenen Wettbewerb. Allerdings waren es zwei ehemalige Gestapogebäude, die zum Zermahlen freigegeben wurden.

*Zermahlene Geschichte* habe ich diese Arbeit genannt. Mitten in Weimar, im Marstall-Innenhof, dem Schloß gegenüber, hatten sich ein provisorisches Gestapogefängnis und eine Verwaltungsbaracke der thüringi-

schen Gestapozentrale erhalten. Nach 1945 wurden die Gebäude vom NKWD weitergenutzt. Heute ist im Marstall das thüringische Hauptstaatsarchiv untergebracht. Die Abwägung zwischen dem Erhalt der Gebäude und einem Erweiterungsbau des Archivs wurde für das Archiv entschieden. An die abgetragenen Gestapo-Gebäude und deren grausame Geschichte mitten in Weimar, der Stadt des deutschen Geistes, sollten Künstler mit einem Denkmal erinnern. Gemeinsam mit dem Architekten Andreas Knitz habe ich den Abbruch der Gebäude selbst zu einem Denkmalprozess gemacht.

Die Gebäude wurden in einer öffentlichen Aktion zermahlen. Vorher wurden von uns Asservate für eine ständige Ausstellung zur NS-Geschichte des Marstalls gesichert. Portallöwen gleich wurden zwei Archivcontainer vor dem Haupttor des thüringischen Hauptstaatsarchivs aufgestellt. In ihnen und in einer Außenstelle des Archivs werden die im November 1997 öffentlich zermahlenen Gebäude bis 1999 zwischengelagert.

Die umgeformten Gebäude werden als begehbare Erinnerungsskulptur dem Ort erhalten und als Bodenbelag dem Marstallhof 1999 nach dem Bau eines Tiefenmagazins zurückgegeben. Der Besucher läuft über den geschichteten Schutt. Verglaste Sichtschlitze markieren die Grundrisse der zermahlenen Gebäude. Der Blick des Passanten fällt durch diese Grundrißmarkierungen der Gestapogebäude hinunter ins neue Archiv, auf die Rollregale mit den Dokumenten. Dort lagen die amtliche Korrespondenz Goethes und Bauhausakten unmittelbar neben der Buchenwaldkartei. Die eigentliche Erinnerungsarbeit ist die Auseinandersetzung mit den Dokumenten, nicht das Denkmal aus Stein oder Bronze.

Die Arbeit ist Teil des Programms Weimar, Kulturhauptstadt Europas 1999: *die Schwierigkeit sich zu erinnern*.

Wo Weimar ist, ist Buchenwald nicht weit und umgekehrt.



Stempel. Zermahlene Geschichte auf Foto 11, Horst Hoheisel, Andreas Knitz, Weimar 1999. Beitrag Kulturhauptstadt Europas. Schredder einer ehemaligen Gestapo-Verwaltungsbaracke und eines Gestapo-Gefängnisses.

Zum 50. Jahrestag der Befreiung von Buchenwald bekam ich von Volkhard Knigge, dem Direktor der Gedenkstätte Buchenwald, den Auftrag, ein Denkmal an ein Denkmal zu entwerfen, eine Erinnerung an eine Erinnerung. Die erste Gedenkfeier vor 50 Jahren fand auf dem Appellplatz vor einem provisorischen Obelisk aus Holz statt. Hier sollte auch die Gedenkfeier zum 50. Jahrestag stattfinden. Aber es gab da nichts mehr, um Kränze niederzulegen. Alles Gedenken war in der DDR Zeit auf die andere Seite des Ettersberges zur monumentalen Anlage um den Glockenturm gewandert.

Wieder gemeinsam mit Andreas Knitz bestimmte ich nach alten Fotos und den markanten Wuchsformen alter Bäume vor dem Lager zunächst den Standort des ersten Denkmals. Die Markierung des Ortes hätte uns schon als Erinnerungszeichen genügt; Der Hinweis: *Hier war es!* Wir haben in ganz reduzierter Form an das erste Denkmal erinnert. Ecken markieren den Sockelbereich, eine Edelstahlplatte trägt die Grundriß-

gravierung des Obeliskens und die Namen der Opfernationen.

Die Tafel ist Tag und Nacht, Sommer und Winter auf menschliche Körpertemperatur (36,5 Grad Celsius) erwärmt. Menschen knien nieder um die Wärme zu fühlen. Im Winter flimmert über der bodengleichen Tafel auf der eisigen Appellplatzfläche die Luft ganz leicht, wie über einem Kornfeld im Sommer. Das Denkmal hat keine Wand, um Kränze anzulehnen. Man schaut zu diesem Denkmal nicht auf wie zu dem Glockenturm, man muß sich bücken und die Kränze auf den Boden legen. Schon unter ein paar Kränzen ist das Denkmal verschwunden. Ein Grab, Tod - keine Überhöhung der Opfer als Helden, als Märtyrer oder Staatsstifter wie auf der anderen Seite des Ettersberges. Ein Foto mit Text erinnert an die erste Kranzniederlegung vor dem Holzobeliskens im April 1945.

Ich habe Ihnen meine künstlerische Erinnerungsarbeit kurz vorgestellt. Mehr



Buchenwald, Appellplatz, 1995. Horst Hoheisel und Andreas Knitz. Ein Denkmal an ein Denkmal, Eine ständig auf 36,5°C erwärmte gravierte Stahltafel erinnert an das 1. verschwundene Denkmal in Buchenwald

als zehn Jahre habe ich mich jetzt mit dieser deutschen Vergangenheit auseinandergesetzt. Dann kommt per Kontoauszug meiner Bank eine Arbeit auf meinen Tisch, die das alles viel besser und ganz profan zusammenfaßt:

Da steht als Computerausdruck: *Inter art: Fabrkosten after Auschwitz.*

Die Geschichte wird uns noch lange solche Auszüge aus ihrem Konto präsentieren.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.

FRANCIS TONDEUR

*Artiste peintre, Sculpteur*

*(Belgique)*

## La citoyenneté de l'artiste face à Auschwitz. Les chemins de ma créativité

Je ne ferai que survoler les chemins de ma créativité, dont la découverte est à la fois complexe et tortueuse. Auschwitz suscite la colère et la rancune, et la rancune irrite. Je tairai donc cette rancune ; à vous, peut-être, de la découvrir et la percevoir au détour de certains de mes travaux.

Chaque artiste, chaque créateur plastique, littéraire, politique même, possède ses propres chemins de liberté qui le conduisent à la création.

Chaque créateur possède ses moteurs, ses muses qui le poussent à s'exprimer ; toute création connaît un début et une fin mais, entre les deux, que d'aventures uniques et différentes pour chacun d'eux. Mozart, Satie, Einstein, Picasso, Goya, Churchill, Shakespeare, Colette, Marie Curie... tous

ont fait ce pas vers la créativité mais chacun de ces pas a son identité propre, aucun d'eux ne ressemble à un autre.

### Sinistre lumière

Pour éclairer mon propos, je prendrai une phrase proche de mon monde créatif : «La lumière brille même dans la nuit la plus profonde». Tels quels, ces mots ont une connotation positive. Mais citez le mot «Auschwitz», et la connotation change radicalement.

A Auschwitz, pas la moindre lueur d'espoir, sauf peut-être une erreur dans les mécaniques nazies, sauf à être soutenu par une conviction politique ou une croyance religieuse, peu importe.

Mais, pour ma subjectivité, celle d'un laïc travaillant au bien de l'humanité, Auschwitz ne pouvait représenter que le noir le plus absolu.

Jean Améry, dans son livre «Par-delà le crime et le châtement» relate d'une façon bouleversante la condition d'un intellectuel à Auschwitz.

Il se trouvait dans la totale impossibilité d'atteindre la moindre élévation métaphysique, il était dans un environnement qui avait aboli tout état créatif, il était jeté dans la nuit la plus profonde.

Auschwitz c'est donc la nuit la plus profonde où l'horreur et le crime règnent en maîtres, éclairés seulement de la lumière des fours crématoires.

C'est donc là, vers cette lumière sinistre que me conduisent ces mots qui, sans Auschwitz, pouvaient paraître si positifs.

La phrase «La lumière brille même dans la nuit la plus profonde» est devenue un moteur de ma créativité. Le paradoxe entre la lumière qui est pour moi une élévation symbolique et celle des fours dans la nuit la plus profonde, me précipite irrévocablement dans l'abîme de l'impardonnable.

C'est ainsi que je ressens, peut-être de manière très naïve, puérile même, le lien entre Auschwitz et ma sensibilité. Ce lien qui donnera naissance à des lieux de rencontre où l'émotion et la création s'assemblent, s'unissent, cohabitent.

Mon désir d'artiste, c'est que ces deux éléments s'unissent pour créer. Ils le font parfois, mais à mon insu.

Auschwitz devient donc une muse, ma muse. Vous verrez, elle se devra de rester très pudique.

## Un Art Enragé

Voici une autre phrase qui m'interpelle également, mais cette fois en mobilisant en moi

des envies de lutte» : «Rechercher la vérité et la dire, ce n'est pas subir la loi du mensonge triomphant... (Jean Jaurès)».

Il y a peu j'évoquais mon non-pardon face aux crimes nazis responsables du génocide juif. Ce qui suit éclairera ce propos.

Les nations font-elles la chasse aux causes qui ont rendu possible Auschwitz ?

Les nations se sont-elles assurées que ces crimes ne recommenceraient jamais ?

Les nations sont-elles à la pointe du combat contre les origines du racisme et de l'antisémitisme ?

Les nations ont-elles endigué le nationalisme ?

Les nations ont-elles pu triompher de ce mensonge triomphant qu'est le nazisme ?

Les nations ont-elles pu enrayer ces provocations inquiétantes à la mémoire du génocide juif par les nazis, par ceux qui minimisent intentionnellement, qualitativement et quantitativement ce génocide ?

Mon combat artistique pour le bien de l'humanité ne cessera que lorsque ce mensonge triomphant s'évanouira à jamais. C'est là, et seulement là que naîtra la notion d'amnistie, de pardon, mais associée à une mémoire.

Ce mensonge triomphant est devenu un autre moteur de ma créativité mais plus pragmatique cette fois.

C'est ici que mon expression artistique devient enragée, impliquée plutôt qu'engagée, parce qu'elle cherche à dire la vérité face au mensonge triomphant sans faire appel à aucune idéologie partisane.

L'exemple de ces deux phrases confrontées à la mémoire d'Auschwitz résonne presque d'une manière irréaliste.

C'est cette résonance qui me trouble et «m'inspire». Bien sûr, d'autres éléments, personnels ou non, contribuent à alimenter cette muse auschwitzienne.



## Antichambre

Antichambre (ill. 1) : dénonciation plastique face au viol collectif en ex-Yougoslavie.

Cette oeuvre-ci n'est plus un projet mais bien une installation qui a déjà vécu sa vie et qui est allée mourir à Sarajevo.

Son histoire ne me concerne plus vraiment, elle a d'ailleurs été l'histoire d'un groupe au sein duquel ont participé des gens et des associations venus de tous les horizons philosophiques et politiques. Des auteurs, de tous horizons également, nous ont fait parvenir des textes.

Un livre a été publié sous la plume de Lillo Canta.

Des étudiants et des amis ont travaillé sur le terrain avec moi, je les en remercie encore.

Antichambre fut une excellente école où j'ai appris énormément, plus particulièrement par rapport à l'Art non marchand.

L'enjeu au départ était de taille, il était même un peu fou : une oeuvre pour des citoyens, réalisée avec plus de deux tonnes de matériel, occupant plus de cent-vingt mètres carrés au sol, montrée exclusivement dans des lieux publics.

Antichambre, c'était montrer un drame différemment, le percevoir à travers l'art. Donc, une approche très différente de celle d'un journal qu'on replie, d'une télévision qu'on zappe. A l'intérieur d'Antichambre, on était projeté dans un autre monde avec ses cellules de viol, ses latrines, son cabinet de réflexion, son livre blanc, ses matériaux froids en tôle galvanisée affublée de numérotations militaires pour pouvoir le monter et le démonter facilement, ses sculptures froides et inquiétantes, sa porte basse pour y entrer, son miroir pour s'y rencontrer soi-même, sa sobriété à l'extérieur, son cordon d'écriture en plus de quinze langues traduisant les articles 1, 3 et 5 des déclarations des droits de l'Homme.

C'était tout cela, Antichambre et plus encore.

J'ai cité des noms, j'ai énuméré son contenu, je vais aussi dire les lieux où il a été présenté : Athénée Léon Le Page, place de la Monnaie, Vienne lors du congrès mondial des droits de l'Homme, Louvain-la-Neuve, Oradour-Sur-Glane, Marchin, Fontaine-L'Evêque, Bornem... pour finir à Sarajevo.

Des ennuis, Antichambre en a connu son lot, comme ce mouvement féministe qui l'attaquait ouvertement : pour ces femmes, le viol ne peut être exprimé par l'homme, en l'occurrence moi. C'est oublier que c'est l'homme qui viole et que certains hommes ce sont fait violer aussi.

Antichambre fut à la fois excommunié puis béni par l'Université catholique de Louvain-La-Neuve, sans doute à cause du sort des femmes violées, à qui d'aucuns souhaitaient voir refuser l'avortement. Mais Antichambre a surtout connu de grands moments d'émotion, comme lors de sa première présentation à l'Athénée Léon Le Page où les contacts entre l'oeuvre et les étudiants furent surprenants.

Ils acceptaient l'oeuvre dans son ensemble, à savoir sa démarche plastique et son rôle d'informateur auprès des citoyens.

Étonnant de découvrir dans leurs dissertations un aspect civique très marqué concernant le viol et la responsabilité des Européens face à ce conflit.

Un autre moment fort eut lieu sur la place de Marchin où Antichambre fut monté à côté du monument aux morts 14-18, 40-45. Souvenez-vous : 14-18 a commencé à Sarajevo.

Lors de la commémoration du 11 novembre, le bourgmestre de Marchin est venu fleurir Antichambre qui, en un instant, devint monument. Il perdait ainsi son côté dénonciateur, provocateur pour obtenir un titre de respectabilité à côté d'un autre monument.





ill. 1 : Antichambre



ill. 2 : Un signe pour des mémoires



ill. 3 : Art avec les ongles



ill. 4 : Adada sur Rhinocéros

A l'occasion du 50<sup>ème</sup> anniversaire de la commémoration du massacre des civils d'Ouradour-Sur-Glane, Antichambre a été tellement visité que son sol en a été tout pelé, l'herbe ne poussait plus.

La fin d'Antichambre fut un long sujet de discussion entre le directeur du Festival d'Hiver de Sarajevo Ibrahim Spahic, et moi-même.

Il voulait l'oeuvre à Sarajevo et moi pas. Antichambre avait été réalisé pour sensibiliser les Européens mais pas les Européens belligérants.

D'ailleurs j'avais pensé faire emboutir cette oeuvre afin qu'il ne reste d'elle qu'un bloc de métal.

Ibrahim Spahic sut me convaincre en me disant qu'il allait équiper Antichambre du nécessaire afin qu'il puisse servir de centre d'informations culturelles pour son festival.

Ce détournement de l'oeuvre me plut. Elle a été mourir là où la guerre n'aurait jamais dû naître.

## Un signe pour des mémoires

L'histoire de «Un signe pour des mémoires» (ill. 2) est née de ma visite de l'exposition «Tous parents, tous différents» où les sciences comme la biologie, la biochimie, la génétique, en démontrant magistralement nos origines communes, devenaient une arme redoutable contre le racisme.

J'ai alors commencé à réaliser une série de sculptures sur le thème «tous parents, tous **indifférents**». Je modifiais ainsi le titre de l'exposition : il me semblait qu'une des maladies de la fin de ce siècle est l'indifférence beaucoup trop prononcée des uns vis-à-vis des autres, particulièrement dans les grandes métropoles.

J'avais dans ce travail quand éclata la tragédie rwandaise, le génocide qui, incon-

testablement, influença considérablement ma démarche artistique.

Plus tard, à l'ambassade du Rwanda à Bruxelles, j'eus l'occasion de présenter mes projets de sculptures liés au génocide et accompagnés d'un texte de Gasana.

Ces projets de sculpture suscitèrent une discussion animée sur l'importance de disposer de lieux de mémoire relatif au génocide, face à une démarche révisionniste qui refuse le souvenir d'un passé horrible.

L'ambassadeur me demanda de poursuivre mes projets et plus particulièrement celui d'une allée monumentale érigée avec mes sculptures et conduisant au musée du Génocide à Kigali.

L'ambassadeur a changé et, depuis, tout paraît bloqué, malgré les appuis que j'ai pu recevoir. Rien n'a été réellement entrepris à ce jour pour créer le musée de la mémoire du génocide.

La sculpture a été présentée à la Fondation Auschwitz et soumise à sa réflexion, ma proposition étant de l'installer dans des villes martyres d'Europe : Guernica, Sarajevo, Oradour-sur-Glane... et pourquoi pas Dresde ? Un projet d'envergure, donc, qui suppose l'appui de la Communauté européenne, qui aurait là une occasion de matérialiser les bonnes intentions dont elle se prévaut en matière culturelle et de défense de la Mémoire... sans pour autant les concrétiser.

L'artiste qui trouve son expression dans cette forme d'**Art Engagé**, comme il me plaît de l'appeler, s'inscrit dans un cercle infernal : il ne se situe ni dans une mode, ni dans une tendance et se voit donc rejeté, en général, par les galeries et les musées. Disons le crûment : l'art *engagé-engagé* n'a pas bonne cote, créé qu'il est le plus souvent par des artistes liés à des idéologies partisans qui ont produit le pire et le meilleur mais, souvent, le moins bon.

L'art non marchand est beaucoup moins outillé, moins organisé, culturellement moins performant, beaucoup plus pauvre sur le plan de la diffusion, particulièrement au niveau international. Pourtant, et même si le message ne passe pas facilement, notamment auprès des ONG ou des institutions gouvernementales, l'Art fait également partie de l'aide humanitaire.

Mais combien connaissent les démarches contemporaines de l'Art et encore moins de celui qui pourrait être associé de loin ou de prêt à Auschwitz ?

Il y a pourtant un exemple proche, bien réel : celui du Festival d'Hiver de Sarajevo qui, dans les moments les plus pénibles, a su montrer combien la population avait soif de CULTURE et besoin de voir autrement grâce à l'ART. Fameux pied-de-nez à la guerre : n'oublions pas que le premier bombardement à Sarajevo visait à anéantir la bibliothèque, nouvel autodafé par les bombes.

Dans mes investigations pour trouver des lieux pour cette sculpture, j'ai rencontré Les Territoires de la Mémoire, à Liège, qui pourraient ériger l'oeuvre dans la cour intérieure de leur bâtiment, face à leur bibliothèque dédiée à la mémoire, et qui envisageraient même d'en faire le signe, le symbole de la Fédération européenne des Centres de Mémoire, qui vient d'être mise sur pied.

Cette sculpture en bronze devrait être érigée là où des massacres, des viols ont été perpétrés et où les valeurs de tolérance et de démocratie ont été bafouées. Cette sculpture deviendrait ainsi un symbole de la conscience des massacres et de la lutte contre l'intolérance, symbolisant la mémoire des victimes.

Quel raccourci serait alors l'histoire de cette sculpture qui, d'abord destinée au génocide rwandais, servirait aussi des lieux de mémoire en Europe !

C'est que cette oeuvre dégage une douleur, une souffrance, une inquiétude universelle chez l'être humain ce qui la met à sa place sur différents sites.

Ne sommes-nous pas tous parents ?

## L'Art avec les ongles

La guerre en Ex-Yougoslavie avec ses relents fascistes, son épuration ethnique, ses crimes au mon du droit du sol rappellent que «même un nazi rêvant de devenir un ange restera un fossoyeur». Cette phrase, c'est le corollaire de celle que j'avais inscrite sur le mur de mon atelier voué à la démolition pour cause de spéculation immobilière : «même un promoteur rêvant de devenir un mécène restera un fossoyeur».

Je vous ai dit que la rancune finit par irriter. Je resterai donc discret sur les rancunes que je nourris envers mes promoteurs, à qui je dois la démolition de mon lieu de travail et la mise sous scellés de mon matériel. Il a bien fallu que je m'adapte, moi qui refuse de considérer l'adaptation comme une forme d'intelligence, et qui ai plus tendance à être **anar** qu'**adapté**.

J'ai donc résolu, mais pas de manière arbitraire, de travailler sur ma table de cuisine, sur des feuilles de papier tendre, de format moyen alors que j'aime travailler en très grand.

L'unique instrument choisi fut l'ongle, mon ongle, mes ongles qui gravèrent ce papier tendre (ill.3).

J'avais trouvé l'instrument le plus proche de mon coeur, celui qui pouvait exprimer le mieux ma douleur.

Après avoir gravé le papier avec les ongles, je l'enduisais d'une couleur à l'huile foncée à l'aide de mes doigts, de papier ou de chiffon.

Ensuite, j'enlevais l'excédent de couleur pour que, seule, reste la couleur prisonnière des sillons gravés par mes ongles.

Cette technique correspondait fort bien à mon état d'esprit. C'était la trace de la mémoire ; voir apparaître l'image seulement après avoir enlevé l'excédent de couleur, c'était révéler l'image comme on révèle une photo.<sup>1</sup>

L'association de mes muses est ambiguë mais c'est ainsi que la vie me l'a amenée : Auschwitz d'un côté, de l'autre les promoteurs. Après tout, ces derniers ont réussi à détruire tout un monde, le petit Montmartre bruxellois, un bénéficiaire des «eurocrates», Parlement européen oblige !

La mémoire de ce quartier est partiellement sauvée grâce au film d'André Darteville «Requiem pour Bruxelles» et au livre de Daniel Couvreur «Le caprice des dieux» relatant la vie et la mort des ateliers d'artistes du quartier Léopold. J'ai essayé de l'évoquer à ma manière avec le livre de mes derniers travaux réalisés dans l'atelier, «La vie est belle au quartier Léopold».

Depuis, j'ai été réinvité pour la troisième fois au Festival d'Hiver à Sarajevo. Je me proposais de réaliser un livre illustrant, à l'aide de photos, les lieux les ateliers dans lesquels les artistes de Sarajevo créent. Mais je ne parviens pas à réunir le budget nécessaire pour finaliser ce projet, et je vous avouerai que je me lasse d'être un éternel mendiant culturel.

## ADADA sur RHINOCEROS

Ce projet est basé sur la cité, c'est un projet culturel pour une ville. J'ai choisi le nom «Adada» en hommage au mouvement Dadaïste, révolutionnaire à plus d'un égard

et que nous enfourchons avec délice. Quant au «rhinocéros», il rappelle qu'il s'agit de véhiculer de l'art contemporain à l'aide d'un vieux camion pataud et maladroit dans la jungle de la ville.

La culture parcourant une ville, c'est pour lui faire retrouver sa dimension populaire, politique, citoyenne, politique au sens noble du terme. Enlevez la culture d'une ville, il ne reste que des pierres.

Les oeuvres présentes sur le plateau du camion seront impérativement de l'Art Enragé, en relation avec les grands problèmes que rencontrent nos sociétés et en référence aux déclarations des droits de l'Homme et à aux mémoires de l'humanité.

Parmi les thèmes proposés nous retrouvons la vie, la mort, l'amour, le sida, la tolérance, l'intégrisme, le racisme, l'antisémitisme...

Adada sur Rhinocéros (ill. 4), c'est donc offrir aux regards des formes artistiques contemporaines, trop souvent réservées aux «initiés» ou cantonnées dans quelques coffres-forts culturels de galeries de musées.

Des écrits seront associés au thème véhiculé et seront distribués aux passants.

L'art seul ne peut pas tout. L'art est là pour interroger, questionner, choquer.

En revanche, l'écrit est là pour la mémoire, il est le point de départ d'une réflexion plus structurée, moins émotive, plus mûre, plus efficace.

La trace de l'écrit doit être simple, directe, compréhensible par tous .

Le choix d'un vieux camion comme moyen de présentation n'est pas un effet du hasard : la bonne bouille d'un ancêtre est un élément reconnaissable par tous, sans aucune agressivité pour le passant. Ce dernier n'aura donc aucune appréhension vis-à-vis du

<sup>1</sup> Ce travail fut présenté au Festival d'Hiver à Sarajevo (1997) sous le titre «Souvenirs de Sarajevo».

camion à qui il sera plus facile de transporter des éléments visuellement provocateurs.

Adada pour quel public ? Tous les publics : des plus huppés aux plus humbles.

Adada pour quel Art ? Pour quels artistes ? Tous les Arts. Tous les artistes.

L'important, c'est le message, le contenu, l'émotion. Pas le contenant.

Alors, toute expression esthétique sera la bienvenue : plastique, corporelle, écrite, musicale, électronique même. Pour autant qu'elle représente une facette, une interprétation du thème proposé.

Qu'elle interpelle le passant, même durement, pour s'imposer à son regard, forcer sa réflexion...

Adada où ça ? Partout, en tous lieux. Ce qui compte, c'est la réflexion née de la confrontation, parfois brutale, avec la transposition artistique d'un concept, d'une idée, d'un thème donné...

Adada pour qui ? Avec chacun, avec tout le monde.

Avec les jeunes défavorisés qui auront participé de leurs mains au projet, et avec tous ceux pour qui le passage de la caravane Adada constituera, peut-être, un premier contact avec l'Art plastique, l'Art contemporain, l'Art tout court, peut-être.

Adada pour quelle mémoire ? Celle laissée, entre les mains de chaque passant, par un document imprimé qui essaye, au départ des expressions esthétiques, de mieux cerner les contours du grand thème abordé ; qui éclaire la démarche suivie, en termes simples et clairs, en refusant toute attaque particulière.

Expliquer, ce n'est pas démolir ; la culture, c'est savoir pour comprendre...

C'est donc tout cela, Adada sur Rhinocéros. Faire descendre dans la rue toutes les formes artistiques, attirer l'attention pour imposer l'Art non-marchand au regard de tous.

Susciter une réflexion des citoyens sur des questions de société.

Présenter à «l'homme de la rue», au sens premier du terme, la création des jeunes artistes sous les formes les plus diverses, les plus inattendues.

Interpeller le passant, le bousculer même, pour susciter sa réflexion sur un problème de son temps. Rebondir aussi, au-delà du choc, au-delà de la seule émotion esthétique, pour amener une réflexion plus en profondeur et ouvrir le débat sur le thème retenu.

Pour l'instant, Adada sur Rhinocéros est présenté dans le cadre de Bruxelles capitale culturelle européenne pour l'an 2000.

Vous l'aurez remarqué, tous ces projets sont associés à cette muse Auschwitzienne ; tous font également partie de l'Art non marchand, de l'Art Enragé.

La mémoire d'Auschwitz n'existe que par la volonté, la nécessité pour quelques Hommes de mettre tout en oeuvre pour la sauver. Et ce n'est que par la sauvegarde de cette mémoire (documents, témoignages...), qu'Auschwitz a pu, à son tour, influencer l'Art contemporain.

Cette mémoire sert de point d'ancrage à bon nombre de mes réflexions sociales et artistiques.

Même si je vis en riant, même si je rêve que je goûte pleinement à la vie, je sais que, quelque part, dans mon ombre, est gravé Auschwitz.

Cette muse qui me hante, revêtue d'une élégance toute pudique, je ne l'oublierai jamais, même au prix de ma paix.

\*

(N.B. : Suite à ce Colloque International j'ai été convié par le «Museu, Republica e Resistencia» de Lisbonne d'exposer et de développer le travail ci-dessus).

## DISCUSSION

*Paul Biot* : Monsieur Merkert va nous parler de l'activité immédiate du Concours de Berlin dont il a été question tout à l'heure.

*Jörn Merkert* : Concernant le concours il faut dire franchement que le premier prix, le plan incliné parsemé de pierres et gravé des noms des victimes, n'a pas été réalisé. Il a été annulé en raison de l'intervention du Chancelier. Cela ne rentre pas tellement dans les principes démocratiques de la compétition mais il faut quand même le dire. La grande discussion de cet été fut très intense mais aussi très absurde car tous les participants du colloque (scientifiques, historiens, urbanistes, etc.) croyaient qu'il suffirait peut-être de changer les conditions de la compétition pour obtenir d'autres résultats. En proposant un tel espace aux artistes, il n'est pas étonnant de recevoir des réponses mégalomanes. Mais l'espace aurait pu être encore plus grand, cela n'aurait jamais touché à la mégalomanie d'Auschwitz. On a aussi discuté du site. Est-ce le bon site ? Est-ce que le mémorial ne devrait pas être érigé en face du Reichstag ? Est-ce qu'on ne devrait pas

plutôt investir cet argent dans la restauration de camps de concentration encore existants pour les préserver ? Les politiciens ont organisé la discussion de manière à ce que tout le monde puisse exprimer son opinion mais rien n'a été changé. Alors, sous les mêmes conditions, une vingtaine d'artistes internationaux ont été invités à participer à une deuxième compétition. Le comité, différent du premier, ne fut pas capable de décider du premier prix à réaliser, mais quatre projets ont été retenus : une sculpture de Richard Serra proposée en collaboration avec l'architecte américain Eisenmann ; le projet de Jochen Gerz ; le projet de l'architecte Libeskind (l'architecte américain qui a réalisé le Musée Juif à Berlin) ; et le projet d'une architecte dont le nom, veuillez m'en excuser, m'échappe.\*

Ces quatre projets ont une chose en commun, celui de chercher à éviter de faire un monument. Peut-être l'idée du monument ressort-il encore du projet de Serra qui voudrait occuper la surface du site avec des milliers de grands blocs de ciment de 3 mètres de

\* (n.d.l.r.: il s'agit de Gesine Weinmiller, une jeune architecte berlinoise).



haut, comme autant de piliers qui ne laisseraient que des chemins très étroits. Le visiteur en y pénétrant s'y sentirait immédiatement perdu. Il n'apercevrait plus que rarement son voisin et perdrait assez vite son chemin dans ce qui apparaîtrait comme un labyrinthe. Une des difficultés du projet est que l'on ne sait comment protéger une telle sculpture contre les graffitis et le vandalisme. Le projet de Jochen Gerz consiste en une surface vide sur laquelle sont plantés quelque quarante-six mâts de lumière. Il propose de graver sur chaque mât le mot «Pourquoi ?» dans toutes les langues des victimes. Il propose également d'installer à côté un Centre d'accueil pour les écoliers et les visiteurs où l'on discuterait de la question posée, du «Pourquoi ?». Des réponses issues de ces discussions seraient ensuite régulièrement gravées dans le sol, dans toutes les langues. Peut-être, dit J. Gerz, que dans cinquante ans le sol sera plein de gravures, de réponses à cette question. Le quatrième projet laisse également le site largement ouvert. La place comporterait des murs de différentes hauteurs et serait arborée à son sommet. On y verrait, on se promenant, des coins calmes et isolés, des endroits de médiation, et soudainement, d'un certain point de vue, le temps d'un instant, les murs formeraient l'Etoile de David.

Libeskind aussi propose un espace vide, mais au lieu de s'en tenir au périmètre indiqué, il le transforme de façon à ce qu'un coin touche le monument de Goethe. Ceci implique de recouvrir la rue. Sur cet espace, il déposerait quatre hauts et grands blocs de béton se référant directement à l'architecture du Musée juif qu'il a dessiné et qui se compose d'une espèce de flèche traversée d'une ligne verticale coupant l'architecture. En raison de cette verticale, des «restes» d'espace apparaissent, qu'il appelle des «void», signifiant le néant, le rien, l'espace vide. Ce sont les places commémoratives de son architecture. C'est

un procédé semblable qu'il reprend pour le monument.

Concernant la proposition de Monsieur Zarai, j'ai une petite remarque à formuler. Vous savez que pendant ces journées, nous avons eu des opinions très différentes. Il y en a quand même une que je partage absolument avec lui, c'est que la solution devrait être monstrueuse. Mais de quelle façon ? Quand vous avez applaudi à sa proposition de mettre un cube noir, énorme, en face du Reichstag, j'ai eu mal au cœur et eu la chair de poule. Parce qu'il y avait un projet nazi prévu pour l'après-guerre. Il s'agissait d'ériger un grand «hall du peuple» à côté du Reichstag, qui aurait eu une hauteur de 360 mètres, soit une dimension triple de ce que vous avez montré. Le Reichstag aurait paru petit comme cela. On se place ainsi dans une tradition noire. Pour moi le projet de Monsieur Hoheisel de détruire la porte de Brandebourg reste le plus touchant. Mais il faut se rendre compte que la «Brandenburger Tor» n'est pas seulement un symbole national, c'est aussi un endroit rituel pour les politiciens. Tous les visiteurs étrangers sont amenés au «Brandenburg» pour le traverser. Ce serait formidable si ce monument n'existait plus pour en finir avec ce rituel. Mais nos politiciens ne seront pas assez courageux.

Il faudrait un monument à Berlin mais les Allemands seront incapables de le faire parce qu'un monument, où que ce soit dans le monde, est fait pour réconcilier, pour consoler, et nous, le peuple des bourreaux, nous ne pouvons commémorer les victimes. Si nous voulons le faire nous avons Auschwitz, Bergen-Belsen et tous les camps de concentration. Je ne connais pas d'antécédent dans l'histoire où les bourreaux font un monument pour les victimes. Il faudrait peut-être un monument de tous les peuples qui ont été victimes.

*Henri Kichka* : Il me semble que depuis des heures tout a été dit. Même dans le non-dit



tout a été perçu. Ce qui m'a interpellé le plus c'est ce petit documentaire sur le train parce que le train a vraiment été le moteur de ma déportation. Je me sens très interpellé parce que ce train a servi à la destruction de ma famille et d'autres. Mon père a quitté la Pologne avant la guerre de 14, en train, pour fuir l'antisémitisme polonais... Ce train m'a conduit de camp en camp... L'image du train m'obsédera toute la vie.

*Paul Biot* : Je pense qu'effectivement le train a frappé pas mal de personnes. L'important dans tout ce qui a trait au monument notamment, c'est la nature symbolique de ce qui est proposé.

*Eva Tichauer* : Je souhaiterais que le monument de Berlin soit réalisé par des artistes allemands, et si aujourd'hui il n'y en a pas qui soient capables de le concevoir d'une manière convaincante, moi, je suis prête à attendre un siècle mais je n'irais pas chercher ailleurs, pour que l'Allemagne s'exprime sur son histoire.

*Paul Biot* : Nous avons navigué toutes ces journées sur la matière du symbole. En définitive, faut-il parler quand il s'agit de monument ? Faut-il montrer la mégalomanie industrielle ou la responsabilité de chacun ? Tuer une mégalomanie par une autre ou plutôt concevoir de tout petits monuments pour exprimer la responsabilité de chacun ? Faut-il parler de la douleur d'un peuple ou de l'indifférence de chacun ? Ce sont des questions qui se sont posées au travers de toutes les propositions et de toutes les réflexions qui ont parcouru ces trois jours. Faut-il parler des processus à l'œuvre ou bien des faits, comme autant d'étapes ? Faut-il parler de présence physique ou d'absence, au vu notamment des propositions de monuments à ériger ou à réduire en poussière ?

*Stephen Feinstein* : I know Professor James Young was on the original program and I'm sorry he wasn't able to be here because I regard him as the leading expert on monu-

ments. But speaking from the American experience, one of the problems of any monument is that it always is caught in time, that is to say we look back in the United States to Civil War monuments and find them rather shallow, and they're places for birds to rest, and the same can be said for some monuments in Europe. The recent debate in the United States, which if you are not familiar with, which I'd like to make you aware, was the debate on the Vietnam memorial, which went through a great process. It was through a national trauma that was nothing like the Holocaust, because fifty thousand can be three or four days work at a place like Auschwitz. But what came up was a very interesting formulation by Maya Lin who is an Asian-American, and the result was rather simple black crease in the ground on the National Mall in Washington, with the names inscribed of the dead from the war. It's become a national mourning place. My perception, however, is that, you know, the war was much more complicated than that, and the major issue which the Americans have not wrestled with is the issue of the resistance to the Vietnam War. My own perception is that there should be a memorial to the Vietnam resistance, because that in effect is what saved the United States. But, given the nature of patriotism, I think it's very difficult to site such a memorial in a public place. But the Vietnam memorial has served an amazing purpose, but yet even if the question has been raised is to what it will be in a hundred years, the despite its abstractness and despite its simplicity. On the other hand, the United States did create a memorial to the Korean War, which was built after the Vietnam memorial, and it's horrendous. It has a little bit of the aspects of the Vietnam memorial. It has a black slab which has names inscribed on it, but than the rest of it is double life-size figurative cast soldiers from fourteen countries who were involved

in the Korean War and it is just a horrible work not too far from the Vietnam memorial. But the debate on the Vietnam memorial is useful, I think, for the Berlin debate, as to a minimalist concept as opposed to some historically patriotic and realistic models which have come out. But I think that the dominant thing with all memorials is impermanence, that's what we have to deal with. And unless something is living and breathing, and is an inspiration to us all the time, we're all going to face the same problem. From the perspective of museums, this is the same issue which we face, the question of whether these Holocaust Museums which are now growing around the United States will age and die their own deaths as those of us who were connected more intimately with the event our own course of life and disappear. So this is a burning question, and I think we have to solve it, I don't know if there is an answer because generations go to generations. It's already been said that people are materialistic and they have their own agendas and forgetfulness and absence of history is part of the late twentieth century. These are things that we have to figure out and even though years have been spent on the monument in Berlin, I don't think that enough time has passed to really deal with the situation.

*Josef Szajna* : Ein paar Worte nur aus dem Katalog, der vor zwei Jahren in Auschwitz erschienen ist, als ich gerade zum 50jährigen Jubiläum der Befreiung eine große Ausstellung machte. Ich habe hier einen kurzen Appell geschrieben. Denn es gibt ja zwei Städte in einem. Oswiecim, das ist der polnische Name von Auschwitz und der zweite, schlechte Name, den diese Stadt hat, das ist ja Auschwitz. Da leben Leute, über 30.000, in Oswiecim. Ja und ich möchte natürlich diese Besucher aktivieren, weil die ganze Methode mit den Mahnmalen, also das 'Nur-Zuschauen' zu wenig ist. Mit der

Zeit geht das von uns irgendwie noch weiter ab. So etwas ist nicht die Situation. Und so ein Mahnmal, wenn wir das schon nehmen sollen, dann sollen alle Besucher das machen. Nicht nur ein Bildhauer oder Architekt. Bitte lesen Sie das jetzt auf englisch (Ein Teilnehmer liest einen Ausschnitt aus einem Katalog des Künstlers) : I regard my participation in the celebration of the fiftieth anniversary of the Auschwitz-Birkenau camp liberation as a form of an ex-prisoner's obligation towards those who have perished as well as my gratefulness to God for letting me survive. I express this with my exhibition, intended as an appeal, address to all human beings. I imagine that the day before the celebration should see four ladders situated close to the ruins of the four crematoriums in Birkenau. I picture them rising high up to the sky and in the evening, blazing up like torches, these burning ladders and the wailing of the siren should be widely seen and heard in the whole neighborhood of the town of Oswiecim, providing the symbolic sign of the ceremony inauguration. The area of the former Auschwitz-Birkenau camp, sanctified with the suffering and death of so many people of different nationalities, fates and political beliefs is not only the victim's cemetery. Ashes of the innocent have been scattered all over the neighborhood of the camp and the waters of the soar river. To many others as well as myself, the territory of the camp, is a memorial worthy to be commemorated. To the next generations, in the name of freedom and living in peace, therefore, the mounting of the hill commemorating those who have perished should come the catharsis and recreation of the nations. I summoned all the visitors to unite their good will strength and energy to raise a mound which will outlast the remains of the camp, to materialize the response of the protest of all people of good will, the protest

of all of us against fascism and intolerance being reborn nowadays. That's all.

*Edward Hillel* : I'll just make a quick comment, just one thing about Mr. Szajna speech. I'm not sure he is referring to a distinction between victims and innocent people, but as I understood it, they were the same. The victims and the innocent people were the same. That's not what I want to talk about, I just find it almost ludic, surrealistic, that at the end of these three days we have a discussion around the black box cube suggested by Yohanan, and responded to by Dr. Merkert which of course was also a project, I think he explained that a very similar project was proposed by a German people, Lea Rosh and it's very interesting because it's the real problem we're dealing with. The question of the work that we produce, the «Auschwitz as muse» as Mr. Tondeur said so beautifully and the intention behind that which is coming out from different voices and here is one similar image, the black cube intended as a kind of a protest statement by Yohanan, and intended as a kind of true wound that should be forced upon the German people by one of their own. And for me it raises the whole question of what do we do with this muse this is Auschwitz ? Do we continue our quarrels and our appropriation of it as a memory, as a remembrance, as a way of making art and saying our art is different than the other one, or do we start asking the question of, you know, who are the next perpetrators and start dealing with them ?

*Yohanan Zarai* : Hillel, I want to make one thing clear. I didn't intend this cube as a piece of art. It was just against art. Not even anti-art, because anti-art and Dada is again art, yes ? I just wanted to air, to vent my fury against the whole circus done around this monument game where actually politicians, Madame Lea Rosh, who is the great star, the circus director of all this happening,

politicians and that artists want to profile themselves, and they want to show what a wonderful Auschwitz monument they can do. I always thought in the much younger years that the best thing would have been to raze Berlin just till the earth, of that nothing that was ever meant to glory for Berlin should stay, and nothing of the «gloire», no monuments, no Brandenburg Gate, nothing. I found the project absolutely wonderful with the Brandenburg Gate, but if I would have done it, I would have destroyed the Brandenburg Gate and then put it, you know, in ashbins, in trashbins the stones, not to make a nice, yes, but just to show this is all trash. So what I actually did was a kind of an occupational therapy for myself and not a proposition for an anti-monument.

*Paul Biot* : Je crois en effet que la proposition de Monsieur Zarai était avant toute chose une question portant sur la signification de l'idée même de monument, de symbole. Car de toute façon ce qui apparaît clairement c'est que jamais il n'y aura d'équivalence ; ce ne sera jamais qu'une approche, grande ou petite. La mise en question tout à l'heure de la mégalomanie de certains projets rappelait trop la mégalomanie d'autres projets. J'ai considéré le vôtre comme étant l'expression d'une question et aussi, bien sûr, comme une provocation. On sera toujours basculé entre les deux. En quoi les symboles peuvent-ils aider les générations futures pour que de telles choses ne se reproduisent plus ? Nous savons que les mêmes causes continuent de provoquer les mêmes conséquences. Le ventre est toujours fécond d'où est sorti la bête humaine...

*Jacques Aron* : Ce que j'ai beaucoup apprécié dans la démarche du sculpteur Hoheisel, c'est le moment où il a montré ce qui se passait en réalité devant tout monument. Il a montré le caractère dérisoire du dépôt de fleurs à Buchenwald. Finalement dans la critique de tout le processus autour du

monument central allemand, ce qui est apparu à d'innombrables reprises, c'est le repris d'un endroit qui puisse servir à des célébrations officielles, oubliées le lendemain, où les fleurs pourrissent aussitôt après avoir été déposées. Je crois malheureusement que c'est de ce type de célébration que l'on n'est pas encore sorti au détriment de tout ce qui peut contribuer à l'approfondissement individuel du souvenir, comme de mûrir soi-même de telle manière que l'on puisse contribuer à empêcher la réédition de tels crimes. L'un des plus intéressants projets à avoir donné lieu à discussion à Berlin fut celui appelé «Bus Stop», de Renata Stih, qui avait déjà réalisé une forme de monument minimaliste dans le quartier bavarois de Berlin qui fut habité par beaucoup de Juifs avant la guerre. Je rappelle en deux mots que ce monument a été réalisé en vue d'apposer dans les différentes rues des plaques qui rappellent comment les Juifs ont été isolés par différentes lois restreignant leurs libertés. Ces plaques sont chaque fois mises à côté d'un élément actuel qui leur correspond. Ainsi, c'est à côté de la Deutsche Bank qu'on voit un panneau sur lequel il est

rappelé que «les Juifs ne peuvent plus posséder un compte en Banque». Dans le cadre du concours, elle avait proposé de mettre sur ce terrain un arrêt d'autobus qui conduirait de manière imaginaire vers tous les lieux de l'extermination où un visiteur intéressé par cette question voudrait se rendre. Une petite brochure comme un annuaire d'autobus a été publiée. C'est à travers cette brochure que j'ai pu moi-même découvrir à Berlin un certain nombre de lieux qu'il serait presque impossible de trouver si l'on est un visiteur ordinaire. Autant je comprends qu'on ne transforme pas ces lieux-là en des lieux de tourisme de masse, autant il manque encore aujourd'hui de quoi permettre à chacun de parcourir cette histoire à son rythme et pour sa maturation personnelle.

*Jacques Rozenberg* : La proposition de Monsieur Aron fait une «cheminée» comme on disait dans le temps... cheminer lentement à travers une rue, des rues ou un quartier. Cela aurait beaucoup plus d'effets dans le souvenir pour le peuple allemand que des défilés !

*Paul Biot* : Ce qui nous rappelle une nouvelle fois que l'esthétique n'est pas neutre. Jamais.

Allocutions de clôture  
*Closing speeches*



YANNIS THANASSEKOS

*Directeur de la Fondation Auschwitz*

## Quelques réflexions typologiques à propos de la mémoire d'Auschwitz dans l'art contemporain<sup>1</sup>

Jeudi matin, dans son intervention introductive, le Président de la Fondation Auschwitz, le Baron Paul Halter, a évoqué fort utilement le fait que jusqu'à ce jour, tous les colloques organisés par notre Centre portaient sur des domaines qui ont fini par nous devenir familiers et sur lesquels nous avons acquis, progressivement, une certaine maîtrise : il s'agissait essentiellement de problématiques théoriques ou empiriques à caractère interdisciplinaire autour de

recherches ayant pour objet l'histoire et la mémoire des crimes et génocides nazis (études sur les récits, récolte, archivage et analyse des sources orales et audiovisuelles, problèmes de transmission et de pédagogie, etc.). A travers ces multiples rencontres<sup>2</sup> nous avons eu la chance de fréquenter de nombreux spécialistes dans les disciplines les plus variées : histoire, sociologie, politologie, narratologie, littérature, psychosociologie, psychologie et psychanalyse. Cette

<sup>1</sup> Transcription de l'intervention orale lors de la clôture des travaux du Colloque.

<sup>2</sup> A titre indicatif voici les thèmes de nos précédents colloques : «Le Procès de Nuremberg. Conséquences et actualisation» (1987), «Révision de l'histoire. Crimes et génocides nazis. Totalitarismes» (1998), «La mémoire d'Auschwitz dans l'enseignement. Problèmes et perspectives» (1991), «L'extrême droite en Europe de l'Ouest» (1991), «Histoire et Mémoire des crimes et génocides nazis» (1992), «Première Rencontre Audiovisuelle Internationale sur le témoignage des survivants des camps de concentration et d'extermination nazis» (1994), «Le rôle historique et pédagogique du Musée contemporain» (1995), «Deuxième Rencontre Audiovisuelle Internationale sur le témoignage des survivants des camps de concentration et d'extermination nazis» (1996).



fructueuse et vaste collaboration nous a permis tout d'abord de nous initier aux méthodes de ces diverses approches afin de mieux pouvoir assimiler leurs apports respectifs. Mais elle nous a aussi appris à construire *un espace de discussion et d'argumentation* qui nous est devenu peu à peu familier. Avec le présent Colloque sur «La mémoire d'Auschwitz dans l'art contemporain» s'est ouvert pour nous *un territoire nouveau et inexploré*. Le Président Paul Halter nous a indiqué qu'en raison de cette nouveauté, il nous fallait être, nous, organisateurs du Colloque, prudents, et avancer, dans l'exploration de ce nouvel espace, par tâtonnements et essais. Je crois que son conseil était très utile et j'ai essayé quant à moi de l'observer. Décidément, un demi siècle après, «Auschwitz», comme événement et comme mémoire, taraude puissamment toutes les «provinces» du savoir et l'ensemble des activités de l'esprit. Nos travaux dans le domaine de l'art l'ont attesté à suffisance.

Je dois vous dire en toute sincérité que la formulation des conclusions à la fin des travaux de nos précédents Colloques ne posait guère de difficultés. Avouons que dans ce genre de synthèse il y a parfois - et même souvent - quelque chose d'artificiel. Avec une rhétorique adaptée et expérimentée de longue date, les organisateurs parviennent toujours à s'en sortir et présenter parfois une solide apparence de conclusions satisfaisantes pour tous.

Cette attitude et cette possibilité s'expliquent, partiellement du moins, en raison de procédures propres à la circulation et à la discussion des résultats des recherches scientifiques. Les communications sont en général publiées ce qui permet aux chercheurs des communautés scientifiques concernées des confrontations nouvelles quant à la validation des analyses proposées sur base des matériaux empiriques et des corpus présentés.

Avec des Colloques comme celui d'aujourd'hui, pas moyen de biaiser, toute rhétorique risquant de tourner à vide ou de verser dans des banalités affligeantes. On ne peut pas «tricher» avec l'art et encore moins avec les artistes. En plus, il est impossible de postposer les explications et les synthèses. Dans le domaine de l'art, on sort me semble-t-il des procédures usuelles de discussion et de confrontation des points de vue en présence. Aussi, je ne m'aventurerai point à vous présenter ici une quelconque synthèse. Je laisse ce soin à mon collègue Daniel Weysow, historien d'art.

Pourtant, je ne peux m'empêcher de soulever quelques questions qui m'ont, comme on dit si poliment aujourd'hui, «interpellées». En vous écoutant trois jours durant je crois avoir entrevu certaines lignes de démarcations qui séparent les différentes perspectives artistiques présentées. Une première ligne de démarcation - qui saute aux yeux me semble-t-il - est celle qui sépare les peintres survivants et les autres, notamment les plus jeunes artistes, ceux de «l'après Auschwitz». J'ai été marqué par exemple par le fait que certains parmi ces derniers sont obsédés, dans leur effort de représentation plastique de l'événement, par le *document historique* tandis que les premiers, et c'est normal, ne le sont point. Lorsqu'on visite l'exposition de notre ami Stojka ou lorsque l'on voit les oeuvres des autres survivants exposées ici même, que ce soit dans un style naturaliste, figuratif ou abstrait, c'est le vécu qui fait irruption et qui s'exprime directement, parfois même brutalement. Leur approche n'a besoin, et pour cause, d'aucune médiation. En revanche, les jeunes artistes, pas tous mais quelques uns, semblent vouloir confronter leur vision avec le document, les archives, notamment photographiques. S'agit-il là d'une crainte, la crainte de prendre des «écarts» par rapport à un réel qui, ici, nous oblige plus qu'ailleurs ? Nous avons vu plusieurs exemples de cet

ordre où l'on dispose côte à côte des documents historiques, essentiellement des photos d'époque ou d'aujourd'hui et leur transposition dans un langage plastique comme s'il s'agissait de se convaincre soi-même et de convaincre les autres de la *vérité* du propos plastique. Ce rapport à l'histoire - et au document historique - comme *support de validation* de ce qui est montré dans la forme de l'art, est hautement intéressant et mériterait réflexion. Ce souci des jeunes artistes envers le document est compréhensible et il nous interroge à la fois sur l'art comme imitation et sur l'histoire comme effort de restitution toujours partielle et lacunaire du réel historique. La deuxième ligne de démarcation est celle qui sépare cette partie des jeunes artistes qui s'orientent plutôt vers des moyens d'expression qui touchent à la construction d'environnements et d'ambiances. Ici l'art est posé non pas comme simple visualisation de ce qui est donné à voir mais comme une «construction» dont les codes et les clés d'interprétation ne sont pas donnés d'emblée. D'où l'impression d'une *pédagogie* parfois laborieuse. Je ne pose aucun jugement esthétique ou autre, mais le décodage et donc la réception de ces «ensembles» me semble poser parfois problème.

La troisième ligne de démarcation que j'ai pu constater est celle qui départage ceux pour qui il y a une *continuité* dans les *formes* et les *moyens expressifs* entre «l'avant» et «l'après» Auschwitz et ceux pour qui, au contraire, il y a une rupture radicale. Pour les premiers, si l'événement Auschwitz a bouleversé l'histoire et la conscience de soi, il a peu affecté en revanche les grandes continuités dans les traditions artistiques et culturelles de sorte que l'on peut, dans l'après Auschwitz, «continuer à jouer la même partition dans la culture» - pour reprendre la formule d'Adorno. Pour les seconds en revanche, où l'on retrouve significativement beaucoup d'artistes alle-

mands, il n'en est pas question. Pour ces derniers - ceux surtout de la seconde génération - les formes culturelles et artistiques du passé constituent une lourde hypothèque : il leur est en quelque sorte interdit d'emprunter les formes et les moyens artistiques dans le paysage desquels se produit Auschwitz sans aucune résistance.

La quatrième ligne de démarcation est celle qui sépare me, semble-t-il, d'une part un art qui se veut aussi percutant que possible mais qui par la compassion qu'il suscite fini par apaiser la conscience dans une sorte de communion avec la souffrance et, de l'autre, un art qui, fort des ambiguïtés qu'il cultive, nous *choque*, bloque toute communication et nous indigné, nous révolte même. Dans le premier cas de figure, l'artiste assume explicitement sa responsabilité en tant qu'il se sent chargé d'une mission pour ainsi dire publique et éducative : s'identifier à la souffrance de l'autre, c'est permettre au sujet d'élaborer une éthique personnelle qui lui interdit de considérer les autres comme des «objets». Dans le second cas de figure, c'est l'inverse : l'artiste se sent délié de toute responsabilité et prend le risque - risque énorme parce que public - de rompre toute communion, toute identification en proposant, à titre de représentation de l'événement, des formes «chosifiées» propre à un univers standardisé et mécanisé. Le risque pris par l'artiste consiste ici à livrer à manipulation ses propres intentions présumées innocentes. Dans une telle «stratégie» artistique, c'est au spectateur que revient la tâche de résister à la perversion pour décrypter le message de fond. Tel est le risque qu'a pris apparemment Libera et je comprends parfaitement sous ce rapport les vives réactions qu'a suscité la présentation de son travail.

La cinquième et dernière ligne de démarcation que j'ai observé est celle qui sépare un art alimenté presque exclusivement par un impérieux souci de reconstruire et d'affirmer

une *identité* que l'histoire a brisé - l'identité juive - et de l'autre, un art qui travaille, explicitement, avec une visée plus totale, plus universelle comme la peinture, par exemple, de notre ami Szajna.

Pour terminer j'aimerais formuler une remarque plus générale. Elle concerne non pas le postmodernisme comme courant artistique particulier mais le postmodernisme comme *climat intellectuel* plus général qui affecte aujourd'hui de façon de plus en plus flagrante des domaines aussi divers que l'art, la littérature, l'architecture, la recherche théorique, la politique et la publicité. Je ne me risquerai pas à une définition improvisée, mais je pense qu'il est possible de saisir le postmodernisme comme une *disposition*, un *empressement* à combiner en des configurations saisissantes, voire enjolivées, des approches, des méthodes de pensée, des critères, des doctrines, des visions, des interprétations, des convictions et des styles qui paraissent jusqu'ici s'exclure mutuellement. Cette tendance à l'emprunt généralisé et à la fusion éclectisante d'éléments du passé tenus jadis pour séparés voire pour incompatibles, se manifeste avec force à présent dans tous les domaines de la pensée. Je dirais, pour faire court, que le postmodernisme se présente comme un programme de décrispation généralisée : décrispation de l'opposition tradition-modernité, de l'an-

tinomie local-international, du principe de contradiction, des critères de vérité, des choix et engagements rigides et ce dans le cadre d'une société où les paradigmes classiques ne prennent plus, où les institutions marchent à l'option, où les rôles et les identités se brouillent et se diversifient et où les individus deviennent pour ainsi dire «flot-tants». L'attrait que le postmodernisme exerce de nos jours sur une grande partie de l'intelligentsia est à la mesure de son double refus : refus de tout engagement ferme d'une part, refus de donner forme à l'avenir de l'autre. Faisant de la métaphore une preuve, prenant du plaisir à organiser la désorganisation du sens, le postmodernisme prétend pouvoir dire tout et n'importe quoi et ce pour tout le monde.

Compte tenu de ce contexte qui imprègne aujourd'hui avec force presque toutes les sphères de l'expression, je me demande comment faire pour empêcher que la mémoire d'Auschwitz dans l'art contemporain ne finisse elle aussi par s'engloutir dans le paysage multicolore du postmodernisme qui permettra de faire figurer côte à côte et sans aucune interrogation et distinction de pertinence aussi bien les oeuvres d'un Stojka que d'un Libera. C'est là à mon sens une interrogation de fond qui m'inquiète.

DANIEL WEYSSOW

*Collaborateur Scientifique*

*Fondation Auschwitz*

## Synthèse des travaux

Ce colloque nous aura permis de réfléchir à la complexe problématique de la conservation et de la transmission de la mémoire des crimes et génocides nazis. Les démarches qui nous ont été présentées durant ces trois jours nous auront tout d'abord démontré la vivacité d'un art contemporain cherchant à répondre aux défis de notre Histoire récente. L'art, en tant que lieu privilégié d'expression de la mémoire, paraît pouvoir offrir à chacun, outre la possibilité d'une émotion et/ou d'une réflexion, la possibilité d'un meilleur éveil au monde, prélude à un «art de vivre» toujours attendu. Se confronter à l'œuvre revient en effet, dans le rapport qui s'instaure, à s'interroger à la fois sur soi et sur le monde.

L'art participe de l'Histoire. Les artistes que nous avons entendus nous implorent de la

regarder en face, ou mieux encore, de l'appréhender pleinement. Car baignant en elle, nous y participons chacun à la mesure de nos actions et de nos réactions. Celles-ci, prises collectivement, illustrent l'évolution de notre société. L'art dont il a été question est donc, en sus de ses particularités propres qui pourront être étudiées en détail, un excellent véhicule permettant de prendre conscience du fait que nous participons pleinement, en tant qu'individu, à notre Histoire. Le «Passage du témoin», au-delà de l'exposition continue de la tragédie, passe par le développement de cette évidence qui engage l'avenir autant que le présent.

Ce colloque fut également l'occasion d'un appel à la vigilance. La beauté du geste comme celle de l'œuvre pourrait parfois cacher une arrière-pensée suspecte. Nous

le savons, certains tentent d'occuper le terrain pour y redévelopper des manœuvres malsaines. L'art suscite de nombreuses convoitises et court le même risque que l'Histoire de se voir, en certaines occasions, instrumentalisé. Ainsi, les crispations autour de ladite crise de l'art ne sont pas sans rapport avec celle que traverse notre civilisation. Notre propre rapport à l'art demande par conséquent une attention et une réflexion constantes. Si l'art constitue un des principaux gages de la conservation de la mémoire, il apparaît aussi comme le théâtre de tous les affrontements. Les artistes ont une responsabilité certaine, et il est très heureux que nous ayons eu l'occasion de débattre avec passion de cette question qui rejoint celle de l'engagement. C'est ainsi qu'il peut aussi, parfois, s'avérer nécessaire de considérer certaines provocations d'artistes dont le travail relève des évidences choquantes, largement passées inaperçues jusque là.

Si l'art ne peut exprimer au plus près la réalité d'Auschwitz, il n'en est pas moins en mesure d'en signifier et d'en manifester toutes les implications. Pourtant, nous nous demandons toujours ce que devrait exprimer l'art après Auschwitz. Cette question en génère une seconde, plus problématique encore, portant sur le fait de savoir si notre histoire et notre culture sont encore, après Auschwitz, porteuses d'un sens général partageable. Relevant cette crainte, nous pouvons aisément vérifier que les individus partagent toujours en suffisance des dénominateurs communs propres à assurer leur reconnaissance mutuelle. La responsabilité collective s'appuyant avant tout sur celle de chacun, l'effort doit donc porter à éveiller les capacités d'attention et de réflexion.

Dans la mesure où rien n'est réglé quant au fond, un certain désarroi persiste et traverse en profondeur notre société. Ce que ne manque pas de refléter l'art usant des concepts d'absence et d'inintelligibilité, preu-

ve qu'une incompréhension et une injustice fondamentales demeurent. Evoquer les victimes des crimes et génocides nazis, c'est éprouver l'absence de sens et son corollaire, le sentiment de l'absurdité d'un monde où tout est permis, comme vecteurs d'une idée-force communément partagée et partageable. La conjugaison du rappel des faits et de l'expression de l'absence de sens, voire de non-sens, sont ainsi stigmatisés par l'expression d'un *vide* que l'on a pu approcher ici.

Les artistes qui nous ont fait l'honneur de nous rejoindre, ainsi que ceux qui furent présentés, tentent ou ont tenté, bien sûr, de faire œuvre de mémoire. Ils n'ont cessé de dénoncer les risques qu'il y aurait à oublier ou à se laisser distraire de l'essentiel qui consiste à forcer le respect de l'homme pour l'homme. Soucieux d'effectuer dans les meilleures conditions le passage du témoin, ils se sont diversifiés bien naturellement en visant à inscrire leurs travaux dans des contextes particuliers, d'ordre pédagogique, politique, sociologique, économique ou culturel. Certaines des tendances exprimées, les plus conceptuelles, visent aussi à l'élargissement de ces cadres pour arriver à mieux nous faire prendre conscience de nos attitudes et réactions en nous confrontant à des reconstitutions environnementales des plus stimulantes.

Manifestant à vif le signe de la perte irrémédiable des victimes d'Auschwitz, l'art contemporain considéré ici ne signale-t-il pas par ses manifestations les plus criantes le terrible vide moral qui hante encore notre société ? L'œuvre de mémoire, confinée à relayer, voire à éclairer la noirceur des ténèbres, n'a pas d'autre choix que d'assurer la pérennité de cette connaissance inutile (mais nécessaire) au sens où l'entendait Charlotte Delbo, pour que s'impose une humanité digne de ce nom.

## REMERCIEMENTS

Avant de conclure, nous voudrions remercier tout particulièrement aux côtés des personnes citées par ailleurs :

Madame Mortara Ottolenghi, Présidente de la Fondazione Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea de Milan (Italie) et Monsieur Thomas Rahe, Directeur du Gedenkstätte Bergen-Belsen de Lohheide (Allemagne) pour s'être associés à nous auprès des Institutions Européennes dans la réalisation de ce projet ;

L'Ambassade d'Autriche pour son initiative d'organiser simultanément une exposition des œuvres de Karl Stojka dans l'atrium du bâtiment de la Communauté française où se déroula le colloque, boulevard Léopold II, 44 à Bruxelles ;

Madame Regine Schröer pour son aide constante et déterminante afférente à la conception du projet ;

Monsieur Stephen Charles Feinstein, Acting Director du Center for Holocaust and Genocide Studies de l'Université du Minnesota (USA) pour sa présence et ses orientations ;

Madame Marion Lemesre, Echevin des Beaux-Arts de la Ville de Bruxelles, pour la conférence de presse qu'elle a bien voulu nous aider à organiser en son Cabinet ;

Madame Christine Gaspar pour ses conseils et références dûs à sa longue pratique de la production d'événements culturels ;

Madame Christine Chavet pour sa bienveillance à vouloir résoudre la logistique de nos besoins linguistiques ; les traducteurs-

interprètes, Mesdames Mitchell-Grassman et Kim Davis, qui assurèrent les traductions simultanées des interventions et des discussions du colloque ; les étudiantes de l'École d'Interprètes Internationaux de l'Université de Mons et son Directeur, Monsieur Jean Klein, les étudiantes de la Haute Ecole Francisco Ferrer de Bruxelles, leur Directrice, Mademoiselle Leclercq ; ainsi que leur Directeur-adjoint, Monsieur Bastiaensen.

Madame Sarah Lewis pour ses traductions des textes d'introduction, sa transcription des discussions du Colloque et sa relecture attentive des parties en langue anglaise de la présente édition ;

Les volontaires de l'Association allemande «Aktion Sühnezeichen Friedensdienste», Messieurs Martin Schimrick et Hans-Christian Siller, ainsi que les volontaires de l'Association autrichienne «Gedenkdienst», Messieurs Martin Skamletz, Christophe Paush et Stephan Sturm pour leur suivi de l'ensemble du projet en langues allemande et anglaise ;

Madame Carine Bracke qui assura les transcriptions des interventions et des discussions du colloque ;

Madame Gaby Moonens pour son aide à la traduction ponctuelle de textes allemands ;

Monsieur Torsten Oertel et Madame Carole Bertrand qui participèrent, en tant que stagiaires, à l'élaboration de cet événement ;

Messieurs Vermeulen et Franco de la Société AV Line pour leur supervision des cabines de traduction et pour leur support en matière de matériel audio-visuel.





**BARON PAUL HALTER**

*Président de la Fondation Auschwitz*

## Salutations de clôture

Mesdames, Messieurs, Chers camarades. Après les interventions de clôture de Messieurs Yannis Thanassekos et Daniel Weyssow, j'aimerais parler de quelqu'un qui nous a beaucoup manqué durant ce colloque, c'est notre ami Maurice Goldstein, qui aurait été sûrement une fois de plus un animateur incomparable. Sa disparition a créé dans notre Fondation un très grand vide et je me devais de rappeler sa mémoire. On ne peut pas dire que notre colloque se soit déroulé dans une douce quiétude ou harmonie, cela aurait été faire injure à l'esprit créateur des artistes qui se sont exprimés en toute liberté. Les heurts étaient inévitables et enrichissants. Nous avons beaucoup appris lors de ces journées bien pleines. La publication des Actes de ce colloque nous permettra de nous souvenir de ces

moments forts. Je remercie encore tous ceux qui ont participé activement à la réussite de ce colloque. Je pense notamment à nos interprètes qui pendant trois jours ont été sur la brèche et au personnel de la Communauté Française qui aurait pu être en congé mais qui malgré tout a tenu ses portes ouvertes sans nous rappeler que les heures de prestation avaient été dépassées. Et je remercie la salle elle-même pour sa patience envers tous nos conférenciers et interlocuteurs, et vis-à-vis aussi de nos rescapés qui ont parfois manqué de patience au cours de certains débats. Je vous remercie infiniment.



# Annexe



DANIEL MAILLET

*Artiste peintre*

*(Suisse)\**

## Un viaggio a ritroso un padre un figlio a confronto il soggetto dopo la Shoah

Sono pittore e scultore, nato a Zurigo nel 1956.

La ragione che mi ha indotto a progettare ed eseguire le serigrafie d'arte «psicopatologia del razzismo», sono da ricondurre al destino di mio padre Leo Maillet.

Leo era tedesco ed ebreo, nato nel 1902, l'unico sopravvissuto di una famiglia borghese di Francoforte. Egli studiò arte e fu allievo di Max Beckmann, era troppo giovane per essersi potuto fare un nome prima che la sua arte fu definita «degenerata»; inoltre le opere sino al '39 furono distrutte. Faceva parte della generazione dispersa i cui sopravvissuti furono in gran parte omessi dai movimenti artistici del dopo guerra. Il

vacuum culturale statone fu rimpiazzato da artisti americani o europei che riuscirono a fuggire negli Stati Uniti.

Leo parlava spesso del suo passato con disinvoltura, ma qualche cosa rimaneva di non detto, qualche cosa di oscuro e di indicibile continuava ugualmente a trapelare anche senza parole.

Io stesso lavoro ad una figurazione realista, dipingo dal vero con modelli, composizioni di diversi ritratti in grandezza reale. È un'arte che reputo oggi abbastanza insolita, è una scelta che traccia volutamente un legame con la cultura figurativa del passato.

Il lavoro che presenterò sull'olocausto ha forse una correlazione con il lavoro artisti-

\* Monsieur Daniel Maillet n'ayant pu, et nous le regrettons vivement, participer au colloque, nous présentons ici, en annexe, l'intervention qu'il nous avait préparée.

co che svolgo abitualmente ; su molte cose posso solo fare delle supposizioni. Di certo confrontarsi oggi con la figurazione realista significa per me dover andare oltre a molti cliché. Non ho mai visto le tecnologie contemporanee ed i media concorrenziali con la pittura, sono solo altri linguaggi e strumenti con cui si raggiungono altri risultati.

Certi sostengono che la pittura è una vecchia signora, come il cavallo usato oggi per speculazioni, come le corse o per divertimenti puramente personali. Quest'arte con l'evento delle avanguardie storiche ha perso la sua funzione culturale di ampio raggio con scopi e committenze precise, nel bene o nel male essa era lontana dell'art-pour l'art, dalla provocazione e del nuovo a tutti i costi, dallo sperimentalismo o di quella riduzione a puro concetto di un manufatto che in sé, nella maggior parte dei casi, non possiede niente di straordinario. Chi lavora con un linguaggio «tradizionale» è spesso escluso dai trends, come se un lavoro realista/figurativo oggi non potesse più avere proprietà concettuali e fosse pura accademia e vecchio pensiero. I fautori dell'attuale cultura promuovono le nuove tendenze sorretti da un commercio che va al di là di ogni canone di qualità ; in quest'ambito nascono in continuazione linguaggi che ancora sono ad uno stadio embrionale rispetto a quelli della gran conoscenza artistica che si è accumulata nei secoli.

Ma ancora più fastidioso è quando il realismo viene confuso con il foto-realismo o l'iperrealismo americano, solo perché si riconosce ciò che si vede come se il passato storico non fosse mai esistito ; inoltre il mio lavoro non ha nulla a che fare con le banalissime immagini con le quali quest'arte vuole dimostrare che la realtà, anche se dipinta più vera del vero, non sarà mai quella palpabile.

I luoghi dell'arte figurativa, soprattutto realista, sono divenuti molto stretti nonostan-

te i pochi artisti che lavorano in questo campo, essa è oggi sempre più rara rispetto alla quantità di arte prodotta. Sono stati allentati i legami con il passato e soprattutto c'è stato un inquinamento in questa disciplina dovuto all'ideologia nazista che esaltava il classico usurpando e deformando contenuti e forme. Poi il realismo socialista e comunista con le sue immagini patetiche e oleografiche, infine ancora oggi dipingere un torso maschile è visto come arte per omosessuali, è una discriminazione del maschio verso se stesso, fanno eccezione le opinioni femminili che invece apprezzano. Chissà, forse tra il pensiero delle genti un certo medioevo primitivo si è sempre conservato oppure sta riapparendo nella sua ottusità reazionaria attraverso la superficialità dei mondi metropolitani. Insomma la figurazione, anche come specchio della società contemporanea, è zeppa di contenuti negativi, manierismi, molta arte Kitsch e che un artista preferisca cimentarsi con altre poetiche e stili diventa palese.

L'arte ha perso una delle sue grandi ragioni sociali con il mutare della società e l'evento delle tecnologie contemporanee, ma esiste credo una ragione in più.

Nel dopo guerra le accademie d'arte avevano abolito la copia dal vero, lo studio dell'anatomia e principalmente il sezionamento dei corpi umani, disciplina inseparabile della pittura e scultura. Per contro io non ritengo necessario lo studio prettamente scientifico e medico del corpo umano per apprendere a disegnare, in ogni modo, è sufficiente che una generazione interrompa la pratica di un sapere così da perderne la conoscenza per le generazioni a venire ; ci vollero secoli per creare apogei culturali come sul finire del 1400 in Italia.

Lo storico d'arte francese Jean Clair scrive : «Welche Erklärung man auch anführen mag, um dieses Verschwinden zu rechtfertigen - die Weigerung der Malerei,

den Menschen länger *in Augenschein zu nehmen*, ihr Bedürfnis, seine Gesichtszüge und sein Abbild vom Atelier fernzuhalten, gehören zu den aussergewöhnlichsten und folgenreichsten Ereignissen in der Kunstgeschichte. Dass der Mensch nach den Leichenbergen eine gewisse Abneigung gegenüber dem Menschlichen empfand, ist einleuchtend. In dieser Rückzugsbewegung äusserte sich die Verweigerung einer Figuration, die wie es schien nach den Nazi-Theorien über antike Schönheit für alle Zeit unmöglich geworden war. Eine Folge all jener Abwegigkeiten der Rassentheorien war die Furcht davor, die Physiognomie des Menschen, seine typischen Merkmale, seine Gesichtszüge, seine Stimmungen und Leidenschaften künstlerisch in Angriff zu nehmen. Was von den Massenschlachthöfen blieb, war ein Entsetzen vor Blut und Individuellem. Nur eine Kunst wie die amerikanische, die mit der Demokratie identifiziert wurde, schien unmittelbar nach dem Massenmord noch akzeptabel und anschaulich. So fiel über die Nachkriegszeit für ein Vierteljahrhundert der Schleier eines modernen Ikonoklasmus.» (Zoran Music, catalogo Schirn kunsthalle, Frankfurt 1997).

Così mentre in America si dipingeva il sogno americano privo di ogni minimo screezio, in Europa non era più possibile omettere da un'icona la consapevolezza dell'orrore perpetrato da una ferrea organizzazione genocida tedesca, sostenuta da mezza Europa. Le fabbriche della morte non erano mai esistite prima d'ora, è un evento nuovo nella storia dell'uomo. Che soggetto può tornare dopo Auschwitz ?

Nell'ambito delle scienze umane assume volti diversi. Il soggetto della psicanalisi non può essere trasparente a se stesso. Quando dice «Io» non sa cosa dice : chi parla in lui ? Un altro che parla al suo posto ? E quest'altro è di una totale, inconciliabile estraneità. È lo «straniero» che viene da

lontano, da un'infanzia ormai perduta che ha lasciato degli strascichi, come l'umore perlaceo della lumaca che resta dopo il suo passaggio, una scia argentea solo quando non lascia dietro di sé l'orrore del sangue sparso. Non è lo «straniero» di Camus che lascia intravedere (fino a quando ?) qualche barbaglio di umanità, ma l'estraneo, inconciliabile, l'inconoscibile di Lacan : « *Je est un autre* ».

Freud, insomma, ci ha raccontato quanto l'Io non possa più essere padrone in casa propria, quanto debba fare i conti con il «soggetto» dell'inconscio. Lacan va più in là, radicalmente ; di fatto *siamo parlati*, non è un Io che parla ! Anche nella stagione dello strutturalismo antropologico il soggetto scompare dietro la struttura che lo designa, come un personaggio assente dalla scena. In Levi-Strauss sono le strutture di parentela che definiscono il *posto* dove il soggetto si trova. Dimmi da che luogo parli che ti dirò chi sei ! Il soggetto non può illudersi di essere ancora protagonista della sua storia. In Foucault è l'illusione umanistica a subire gli ultimi contraccolpi. Come conclude il suo grande poema, *The Waste Land*, T.S. Eliot ? «Con questi frammenti punterò le mie rovine !».

Nella pittura figurativa la forma del soggetto fa un tragitto non molto dissimile ; l'essere si scortica, si lacera, si deforma, si decompone, si divora, non riesce prendere forma o esplosione. Le pitture di Giacometti, di Bacon o De Koonig e tanti altri lo dimostrano. Ci vuole una grande dote di cecità per riuscire a dipingere interni con adolescenti e gatti come sapeva fare Balthus.

Guardare veramente la realtà e sublimarla attraverso l'opera d'arte va molto oltre il visibile, può apparire, anche non volendo ed in forme inaspettate, ciò che potrebbe ricadere perché oggi si è consapevoli di ciò che è stato.



È come buttare un porcospino dalla finestra quando la porta non si può più chiudere, infatti in altre parti del mondo continuano ad avvenire stermini e pulizie etniche quasi traendo esempio dal Terzo Reich o dai campi di sterminio sovietici, mentre le nazioni civilizzate ancora una volta stanno a guardare e questa volta attornati da molta informazione.

La mia scelta artistica è caduta sulla figurazione per amore del rinascimento e delle culture Remote ma anche per la scuola espressionista e della *Neue-Sachlichkeit* di cui ho potuto approfittare tramite mio padre.

Malgrado ciò, a volte ho il dubbio che dipingendo figure esorcizzo qualche cosa di cui non sono consapevole o forse è un fatto del tutto naturale. Alcune persone, per fortuna non tutte, ritengono i miei ritratti come se vi trapelasse un nonché di morte.

Lo psicologo svizzero Ivo Monighetti mi dice durante un'intervista: » ... reputo che le tue figure rappresentano l'altro in un momento di perdita di qualcosa. Quando dico figure devitalizzate non sono necessariamente dei cadaveri, anche se ogni tanto il profumo di morte trapela dai tuoi lavori; in questo bianco immenso che le avvolge sono come farfalle conficcate con uno spillo. Non voglio dire che non cogli le persone in una loro verità, ma hai bisogno di spogiarle, di eliminare la dimensione erotica del corpo, non senti mai queste persone nei loro desideri. Le spogli proprio nel senso come degli esseri non desiderati. Sei tu che prima hai accennato ad una figura che senti rocciosa; in questo modo intendo il tuo devitalizzare la figura che riprendi. Ma in questa devitalizzare, in questo rinsecchire l'altro in un involucro cogli qualcosa che può essere profondo, cioè la stessa persona che si guarda e si dice « io non so chi sono ». Vai a cercare la verità in questi momenti fondamentali dell'esistenza che sono comunque momenti percorsi dal dolore. Per que-

sto non è mai allegra, gaia, la tua pittura. Per questo sento questo dolore che può essere quello di chi abbandona un involucro che lo proteggeva, come la crisalide; lascia comunque delle spoglie, diventa farfalla ma credo che proprio perché vai a cogliere questi momenti essenziali non puoi non fare i conti con la sofferenza ». ( *Tre Terre*, periodico N. 28, 1997 )

Altri dicono che i miei ritratti vibrano per l'espressione vitale e che esprimono un fare passionale, di chi cerca ossessivamente la vita a tutti i costi ma ove immancabilmente ne esce anche il suo opposto. Eppure la morte è pur sempre parte dell'esistenza e dopotutto esistono molte percezioni di un'opera d'arte.



Daniel Maillat, *Regina Lippl, Leo Maillat e Sabrina Rovati*, 1988, 200x300 cm.

«Per un artista urbano il cui sguardo si divide tra la pittura, la fotografia ed il cinema, il paesaggio è formato da persone riconoscibili e l'architettura da corpi in movimento...»

(Testo critico di Tommaso Trini, per esposizione «Torsi», Torino 1989.)

«Benché la figurazione non sia mai venuta meno nell'ambito artistico è interessante notare come la pubblicità, il fumetto, la moda, la fotografia stessa dispieghino un panorama iconografico talmente significativo da privare in certo senso la pittura di quello che era il suo interesse primo: l'uomo. A sua volta, come in un gioco di specchi, la figura espulsa dal regno dell'arte e assorbita dal mondo dei mass-media viene risospinta, proprio attraverso quest'ultimo, nell'arte stessa.» (Testo tratto da: Uno sguardo che ci guarda guardarlo. Tesi di laurea di Sabrina Rovati su Daniel Mailet, Accademia di Brera, Milano 1987)

Il ritratto è una delle arti più difficili ed il confronto con un'altro essere se diretto e reale può diventare molto crudo e nel momento del dipingere mi riporta all'essenza della vita, ad un piano della realtà discostato dal quotidiano ove ogni cosa è cristallina, lontana dal bello e dal brutto, dai preconcetti o dai valori simbolici che diamo alle cose. Non conta più la somiglianza o quel colore rosa che noi crediamo di vedere o quelle trasparenze dell'epidermide date dal sangue che vi scorre sotto e quei mille colori che l'ambiente circostante rifrange sulla carne. È qualche cosa d'altro per la quale non possiedo un linguaggio abbastanza appropriato per potermi esprimere con maggiore esattezza.

Molti straordinari ritratti di grandi maestri antichi non sono più vivi o belli dei miei. Il rigore delle mie composizioni, la severità delle espressioni ed il mio segno secco, mi permette di non lasciare divagare l'osservatore altrove, è necessario per marcare una presenza. Ma è anche la ricerca di una forza, di un equilibrio, di una qualità del linguaggio, usato indubbiamente a scapito di molti aspetti piacevoli ed allusivi che può dare la pittura.

Ciò corrisponde indubbiamente alla mia visione del «bello» nell'arte ed in parte anche ad una delle mie strutture interiori, che io voglia o no.

La rappresentazione di un individuo, del volto o del suo corpo attraverso l'oggetto d'arte, rimane tra gli argomenti che più mi affascinano e che richiederebbe uno spazio più specifico. D'altro canto, considerando le mie origini paterne, con il tempo mi sono reso conto come forse dentro di me continuava a vivere un angolo oscuro che apparteneva a mio padre. Un bambino assorbe ogni cosa e tutto diventa esempio di vita che provenga dalla luce o dall'ombra.

Ciò che Leo Mailet si portava dentro era parte integrale di ogni giorno ed io ne ero partecipe. Di cosa si trattava non lo so, forse il terrore di una possibile morte terribile inflitta da altri o il non diritto alla vita?

Di certo aver vissuto da perseguitato può solo aver lasciato segni profondi ed indelebili! Era una realtà che sembrava nulla potesse tradurre in parole comprensibili, rimaneva lì, inespressa ma presente. Leo parlava spesso del suo passato con scioltrezza, esaltava la sua prontezza di spirito grazie alla quale si era salvato più volte. Io non riuscivo minimamente ad interessarmi all'olocausto ed al nazismo benché la casa e l'atelier pullulassero di disegni e dipinti che appartenevano a quel periodo. Dopo la sua morte ebbi la reazione opposta, dovetti raccogliere ogni libro che trattasse di questi temi, divenne un'ossessione, quella realtà che sino ad allora era «solo» sua, divenne l'opprimente passato della mia famiglia paterna.

Da parte materna invece la famiglia era ariana, mio nonno Alois Johannes Lippl riuscì ad evitare l'appello come recluta causa una sua grave menomazione fisica. Egli ebbe modo di lavorare in quegli anni oscuri senza dover abbracciare il nazional socialismo; tra altri fu drammaturgo, scrittore, cineasta

e più tardi direttore del teatro nazionale a Monaco.

Quello di Leo e Regina era un matrimonio coraggioso, malgrado mio padre si appoggiasse oltre che alla sua bellezza, anche all'idea che nel 1800 mia madre avesse tra i suoi antenati due gemelle ebreë; ragione sufficiente per non covare rancori verso i gentili? Sotto certi aspetti mi sento figlio di un paradosso. Al mondo ed alla cultura ebraica io invece non ho mai avuto modo di accedere, idiotamente solo al lato lugubre della storia di questo popolo. È anche importante dire che sono gli amici o conoscenti a ricordarmi in un modo o nell'altro di queste mie origini, tramite stupide battute come per esempio il solito pregiudizio demente sull'ebreo avaro ecc. ecc. Se almeno queste persone avessero un pó di quell'umore e quell'ironia brillante di un ebreo, come possedeva Leo, mentre invece non esprimono che la loro ignoranza. Ogni volta ne rimango impietrito e forse per fortuna perché se dovessi reagire potrei io stesso spaventarmi.

Tra me e Leo mancava una generazione, un nipote avrebbe avuto più distacco, la sua esperienza mi arrivava diretta e qualcosa di atroce mi è passato attraverso, un'atmosfera, un buio che tutto può nascondere.

Non escludo per niente che certe energie possano essere trasmesse in un dipinto.

Ma credo anche che oramai esiste una coscienza del male che è divenuta bagaglio di un sapere comune a tutti, soprattutto la banalità del male.

Persone comuni vivono zeppi di pregiudizi inculcati durante l'educazione e come la storia dimostra, possono diventare gli assassini più imprevedibili, come in Germania ove una nazione intera ha partecipato all'orrore, con esclusioni certamente. L'essere più normale può avere regressioni che lo portano a commettere atrocità e crudeltà indi-

cibili. Un individuo sotto una forte pressione esterna e sorretto da un'ideologia perversa, riesce ad atrofizzare e rendere cieco in se stesso la percezione della sofferenza altrui.

Il dottore cileno Rolando Toro, fondatore del metodo Biodanza, scrive: «alla base di questo comportamento si situa la frammentazione dell'identità la cui espressione patologica si manifesta con la fobia della diversità. tutto ciò che il fascista reputa diverso è un pericolo per la sua identità frammentata. Il fascismo è una psicosi associata al delirio paranoico, il cui pericolo sociale risulta estremamente elevato. Questo tipo di psicosi è probabilmente l'unico contagioso».

Toro ha scritto un testo che accompagna con un manifesto formato mondiale le mie opere grafiche. Sono pubblicati anche altri testi come un frammento di «Mein Kampf», il discorso di Himmler a Posen nel '43 ed altri ancora di cui ne trascrivo uno: Gli esperimenti medici con l'impiego degli internati, come cavie, nei campi di concentramento erano intrapresi da poco meno di duecento medici, la loro opera criminale era nota a migliaia tra i principali medici del Reich dei quali nemmeno uno - per quanto si sa dai documenti - innalzò la benché minima protesta pubblica. Il dottor Sigmund Rascher è il primo responsabile dei più sadici esperimenti medici di cui viene descritto un esempio dall'internato Anton Pocholegg, nei rapporti del processo contro i dottori delle SS a Norimberga. Si tratta di un esperimento simulante l'altezza di metri 9500 per colmare le lacune scientifiche dell'avionautica: «attraverso la finestra d'osservazione della camera di decompressione ho potuto osservare personalmente i prigionieri sottoposti alla rarefazione finché i loro polmoni scoppiarono...Impazzivano e si tiravano i capelli nello sforzo di alleviare la pressione. Si laceravano la testa e il volto con le dita e le unghie tentando di

massacrarsi nella loro follia. Battevano le mani e la testa contro i muri, gridavano nello sforzo di alleviare la pressione sui timpani.» In genere questi esperimenti finivano con la morte del soggetto. Circa duecento prigionieri furono sottoposti a questo genere di esperimenti prima che il dottor Rascher concludesse le ricerche. (NCA, suppl. A, pag. 416.17 - ND, 2428 - PS)

A cinque anni dalla morte di mio padre ed in coincidenza con i cinquant'anni dalla liberazione dei prigionieri nei campi di sterminio, mi trovai a lavorare alla pubblicazione di un suo diario postumo che scrisse all'inizio degli anni ottanta. Lo studio filologico del materiale scritto e visivo mi ha proiettato di nuovo in quel passato che io non avevo vissuto personalmente ma solo per osmosi. Molto strano è che mio padre non si era mai espresso negativamente verso i tedeschi, lui si sentiva tedesco ma riteneva che la vita era luogo di assurdità, delle stupidità e delle beceritudini umane.

Per lui il mondo di Kafka era un mondo vero, reale, nel quale si vive tutti i giorni.

Egli riteneva la vita un paradosso, uno scherzo crudele ed al contempo fantastico.

Si conoscono molto bene i movimenti neonazisti con organizzazioni paramilitari e ramificazioni in tutto il mondo. Di nuovo i governi, soprattutto tedeschi, tollerano raduni semi-segreti nazisti e cortei neonazi con addirittura protezione poliziesca. Mentre al contempo ogni piccola manifestazione democratica e di sinistra veniva presa di mira dalla polizia.

Lo storico Pierre Vidal-Naquet scrive nella prefazione del suo libro sui revisionisti dell'olocausto: « Da due anni l'impresa «revisionista» - intendo quella che nega le camere a gas hitleriane e lo sterminio dei malati di mente, degli ebrei, degli zingari, degli omosessuali, e di appartenenti a popoli considerati radicalmente inferiori, in particolare

gli slavi - ha assunto un'ampiezza inquietante. Una setta, minuscola ma tenace, consacra tutti i suoi sforzi e usa ogni mezzo (volantini, storielle, fumetti, studi sedicenti scientifici e critici, riviste specializzate) al fine di distruggere, non la verità, che è indistruttibile, ma la presa di coscienza della verità. Questa setta, a dire il vero, non s'interessa né dei malati di mente né degli zingari, e meno ancora dei prigionieri di guerra sovietici: si interessa soltanto degli ebrei. Perché questa scelta? ».

Una minoranza etnica diventa facilmente il capro espiatorio di qualsiasi società.

Di questa minoranza una religione divenuta potente in duemila anni come quella occidentale, ha costruito e ricamato nei secoli profondi pregiudizi sull'immagine dell'ebreo, strumentalizzandolo per evidenti ragioni e propri vantaggi, a fini tutt'altro che cristiani.

Ogni altra ideologia ha trovato un terreno già pronto: quella fascista, quella comunista, ecc...

Sono convinto che sino a quando non saranno smantellati i pregiudizi su di loro e loro a mio avviso poco fanno per riuscirci, la Shoah è e sarà un pericolo costante su tutto il globo.

Come artista volevo fare qualche cosa, vedevo immagini fotografiche dei luoghi del delitto passare fugacemente sullo schermo e banalizzate dai media con una superficialità che a volte non comunicava nulla di ciò che c'era nell'immagine, ma solo l'opposto: noia, ribrezzo e disprezzo verso quei disgraziati.

Una fotografia come dice Roland Barthes testimonia irrimediabilmente il «così-è-stato». Per contro, ritengo la pittura ancora un mezzo che eternizza l'immagine che rappresenta. Forse per il calmo e lungo respiro dell'elaborazione pittorica e per il suo valore intrinseco. Scelsi di ingrandire il più

possibile delle fotografie ben conosciute ed iniziai a ricostruire pittoricamente ciò che in quei pochi centimetri quadrati non si poteva vedere causa il limite tecnico della ripresa fatta nel '45 o per la pessima riproduzione tipografica.

Decisi di non fare di ogni soggetto un solo originale ma dei multipli riprodotti industrialmente usando la stampa serigrafica come mezzo artistico e per una più ampia diffusione.

Eseguii due opere edite ognuna in 50 esemplari numerati e firmati. Il singolo soggetto è composto da 4 manifesti formato mondiale (A0) montati assieme orizzontalmente.

Ho ricostruito anatomicamente i corpi con una struttura che ricorda più il granito che la pelle umana, più larve pietrificate viventi che cadaveri. Esseri che avevano ancora un alito di vita, volti ed espressioni che stavano passando sofferenze indicibili ed interminabili; inferni senza ragioni di esistere se non per l'immensa ignoranza di altri.

Un uomo che sa amare profondamente se stesso non può non amare la vita altrui.

Allora, cosa non va? O in questo luogo dell'universo in cui si svolgono le nostre esistenze non esiste evoluzione, oppure l'umano è ancora molto involuto?

Di certo l'opera d'arte non è uno strumento appropriato per sconfiggere il male. Il



Daniel Maillet, *à Nicolà*, 1994



Leo Maillet, *Prima della deportazione*, 1962, maniera allo zucchero, 23,8x28,5 cm.

Bauhaus a proposito è stato un fallimento clamoroso e Josef Beuys era un illuso pensando di poter migliorare l'umanità con le sue «azioni» artistico-politiche. Il nemico si deve battere o si deve subire. L'arte ci può fare poco o niente. Una parentesi di luce nell'anima non schiarisce il buio di un'ideologia.

Mio padre lasciò la Germania capendo molto bene cosa stava succedendo. Tra il 1934 e il 1939 tentò l'emigrazione fuori dal continente ma dovette rimanere in Francia.

Michel Seuphor lo incontrò e lo descrisse così: « Un petit homme nerveux, parlant avec animation de Brueghel, passionné dans ses silences même, offrant un front têtù à l'interlocuteur, tel je le vis à Saint-Rémy-de-Provence en 1941, en proie à mille angoisses, traqué par un filet impitoyable dont les mailles semblaient se resserrer chaque jour ».

Dopo un lungo girovagare tra la Francia libera ed occupata, nel 1942 fu denunciato da un vicino di casa e finì nel campo di Les



Miles, dove erano detenuti molti artisti tedeschi.

Iniziarono le deportazioni tramite vagoni ferroviari. Leo Maillet riesce a saltare dal treno diretto alla «soluzione finale». La volontà per la sopravvivenza, la prontezza di spirito, il caso, aiuti esterni e tanti altri fattori gli hanno permesso di salvarsi.

Esisteva un altro strumento fondamentale che era una vera e propria ancora di salvezza: l'arte - lavorare in continuazione anche con materiali più improvvisati su ogni frammento di carta reperibile.

Come gli sia stato possibile salvare tanti disegni, schizzi ed annotazioni di viaggio in parte anche raffinatamente elaborati, mi è incomprendibile. In situazioni limite chi riusciva a lavorare anche se di nascosto, possedeva un'arma psicologica che lo aiutava a sopravvivere. Era come un secondo mondo in cui viveva, combatteva e si rifugiava. Sono gli aspetti intrinseci ed estrinseci di un'opera d'arte in cui s'incontrano valori estetici da un lato a quelli sociali, politico-economici dall'altro, collegati ad un denominatore comune che è l'espressione di un'artista che trasforma, analizza e sintetizza la realtà circostante. In virtù di una propria strada interiore. Le opere «in-situ-art», ossia eseguite in quegli anni riesumano le esperienze personali di Leo Maillet. Più tardi nacque una cartella di grafica d'arte «ex-situ-art», ove furono rielaborati con la tecnica d'incisione «vernice allo zucchero» 12 immagini simboliche.

Su Leo Maillet ci sarebbe da raccontare molto, mi limiterò ad elencare i libri ed il film editi.

#### Bibliografia di Leo Maillet :

1948, L. M., *peintre-graveur*, Georgine Oeri, Basel.

1965, L. M., *Radierer und Maler*, Friedrich Hagen, Nürnberg.



ill. 4 : Leo Maillet, *Appeso*, 1960, maniera allo zucchero, 21x29 cm.

1986, L. M., *Nach-Trägliches, Ein Künstler im Exil*, M. Decker-Janssen, Benteli-Bern. **reperibile** da : Daniel Maillet, CH 6653 Verscio, Ticino.

1989, L. M., Leo Maillet, catalogo retrospettiva, Museo d'arte di Mendrisio. **reperibile** al Museo, CH 6850 Mendrisio, Ticino.

1990, L. M., *Stamparte* Bologna, Luciana Tabarroni, Bologna.

1994, L. M., *Bilder Skizzen und notizen eines Frankfurter Malers*, Erasmus-Mainz. **reperibile** da : Ökumenische K. u. H. GMBH, Mainzerstr.253-255,

D 6000 Frankfurt am Main 19.

#### Film documentario :

«I presagi di Leo Maillet», di Werner Weick, RST 1991.

**reperibile** a : Radio Televisione Svizzera Italiana, CH 6949 Comano, Ticino, Svizzera.





Notices biographiques des auteurs  
*Biographical notes about the authors*



**AGRICOLA, W. O. F.**

Geboren 1950 im Schwarzwald, stammt aus jener Generation, die weder das Dritte Reich noch den 2. Weltkrieg miterlebt hat, aber auf Grund der gesellschaftlichen Verweigerung zu geschichtlicher Auseinandersetzung ohne Bewußtsein und Bezüge für jene Periode unseliger deutscher Geschichte aufgewachsen ist. Zum ersten Mal wirklich damit konfrontiert in Polen, wo er seit 1989 tätig als Kurator mehrerer Projekte im internationalen Kulturaustausch sich des öfteren aufhielt, wurde er insbesondere durch verschiedene Besuche und Aufenthalte in den KZ Gedenkstätten von Auschwitz und Majdanek dazu inspiriert, in Polen im nahenden Gedenkjahr 1995 seine Ausstellung mit dem Titel «1000 Jahre, 50 Jahre und noch stets so schrecklich jung» zu realisieren. Um diese nicht als eine Art Alibiprojekt zu belassen, reiften 1995 Ideen zu einem mobilen Mahnmalprojekt, worüber der Künstler die alleinige Verantwortung übernehmen wollte. Dabei sollte dies ganz bewußt kein Mahnmal für die Opfer des Holocaust werden, sondern gegen Verhaltensweisen, die Bestandteil allgemein menschlicher Befindlichkeit in allen Gesellschaftsformen dieser Welt ausmachen: Intoleranz, Angst vor allem Fremden, Diskriminierung, welche zu Unmenschlichkeit, Rassismus, Ausländerfeindlichkeit und Anti-semitismus führen, deren grausige Konsequenz Hitler's Endlösung, der Holocaust darstellt.

Agricola studierte von 1969-71 Fotografie und Grafik an der Staatl. Akademie in Stuttgart, von 1971-74 Kunstgeschichte, Zeitungswissenschaften und Theaterwissenschaften an der Universität München, sowie von 1974-78 Malerei an der Rijksakademie in Amsterdam und ist seit Beendigung seines Studiums erst in Amsterdam, dann von 1981-84 in Hamburg, von 1984-96 in Köln und seit 1996 in Leipzig

als freischaffender Künstler tätig. Er war seit 1967 seine Arbeiten in zahlreichen Gruppenausstellungen im In- und Ausland und seit 1980 in Einzelausstellungen, darunter Präsentationen in Zusammenarbeit mit mehr als 60 Museen in Deutschland, Belgien, Frankreich, Großbritannien, Polen, Russland und Litauen vertreten.

Ausstellungen des Mahnmals wurden 1996 bereits in den Landtagen von Thüringen und Sachsen-Anhalt, in der KZ Gedenkstätten Wöbbelin, im Historischen Dokumentationszentrum des Bürgerkomitees Magdeburg, ferner in Hannover und Schönbeck gezeigt.

**ARON, Jacques**

Professeur d'histoire et de théorie de l'architecture à La Cambre (Bruxelles), critique d'art AICA et auteur de différents ouvrages sur l'urbanisme, l'architecture ou l'art ; Jacques Aron est aussi l'auteur d'un essai autobiographique paru en 1997, «L'année du souvenir» où il aborde entre autres son vécu de la Seconde Guerre Mondiale.

**ATZMON, Sara**

At the age of fifty, Sara began painting with a community circle once a week. There were group exhibitions, but even as she painted flowers and oranges, she was certain that these were only in preparation for her real aims. When she returned from a trip to Hungary and Austria, she began to put her memories of her horrible experiences during the Holocaust on canvas.

Sara Gottliner-Atzmon was born in Hajdunanas, Hungary in 1933, the fourteenth of sixteenth children. At the age of nine, her father and four of her brothers were taken to a forced labor camp. The family was deported to Auschwitz in 1944 with a children's transport. In the same year, Sara witnessed her father's death as a result of hunger and deprivation.

At the end of 1944, the family spent four days undergoing disinfection at Strasshof. They were stripped naked and «were taken care of». Half-clothed, they were then shipped to Bergen-Belsen. There they were made to stand outdoors in the snow for many hours during roll-call. As a small girl, she had a red child's shoe on one foot, and a women's high-heeled shoe on the other.

In april, 1945 they were liberated by the American Army near the town of Magdeburg. At the age of twelve, weighing seventeen kilograms, Sara was given back her life. Her father, Israel, three of her brothers, four nephews, her grandmother, brother-in-law, uncles, cousins and many others had not returned from the camps.

The American Army gave the survivors two alternatives, to go to Palestine or the United States. Without a moment's hesitation, Sara and her mother traveled, via Buchenwald, to Palestine. Once in Palestine, they had to go through a British transit camp in Atlit. Sara was in the first immigration group to arrive in Palestine in 1945 after the «deluge».

After the war of Independance in 1949, Sara graduated from the seventh grade. She began to work at various jobs and completed her education in evening course. In 1951, she was drafted into the Israeli Army.

Sara married Uri Atzmon who was born in Kfar Sirkin, an Israeli agricultural settlement, in 1954. Subsequently, they had six children. The Holocaust was never mentioned during all these years.

About twenty years ago, Sara began to lecture at schools on the Holocaust. Despite some of the tears of several of the children, Sara felt that some of the students did not really comprehend what she wanted them to. The thought occured to her that perhaps professionnall actors could bring the

message home more clearly. Otherwise the Holocaust may be forgotten.

During the last five years, Sara has arranged ten of the important Holocaust exhibitions in Israel. She has arranged those in the Knesset, where her paintings are exhibited permanently, at «Yad Vashem» and at other museums in israeli community centers and at Catholic community centers in graz, Austria. Her paintings are now being studied by students at the Sherover-Center at the Israeli Museum in Jerusalem, and by university students of history and art. For all of her efforts, Sara received the Sussman-Price award from the Israeli Foreign Minister two years ago.

At the beginning of 1996, Sara will open several exhibitions of her work in the United States. She has also been in touch with the Holocaust Memorial Museum in Washington, with the Center of Political Science in Saarbrucken, Germany, and with the Center for the Memorial of the Holocaust in Tokyo.

Her most recent artwork has been in the form of a commemorative first issue stamp envelope, on the occasion of Israel's signing of a peace treaty with the Kingdom of Jordan.

### **BRETYANSZKY, Ilona Pataky**

Retired chief curator, head of Graphic Department, Hungarian National Gallery Budapest.

Born in Oroshaza, 1922 (Hungary), Master Degree Budapest University Pazmany Péter 1946, in History of Art.

Since 1947 curator in several museums of Budapest (Museum of Applied Arts, Museum of the Capital, later on National Gallery). Professor of Applied Arts on the Academy of Applied Art in Hungary.

Since 1972 until 1982 Art Consulor of the Hungarian Catholic church, created the

Hungarian Chapel Oatrona Hungariae in the St. Peter Cathedral/Rome/1980.

Made inventars and documentations of several important collections, among them that of Jewish museum of Budapest. Published in several languages. Wrote lot of books on history of Hungarian modern art, ceramics, Jewish Art in Hungary.

### **BITSIKAS, Xenophon**

Born in Ioannina (Greece) on 20 february 1963. Graduate from the School of Fine Arts of Athens in june 1994. Courses of engraving of Fine Arts of Athens (1990-1992). Admitted in 1994, with a scholarship from the State Foundation of Scholarships of Greece, to the School of Fine Arts at the Complutence University of Madrid where he has presented the proposal of his doctoral Thesis «Black and White as plastic composition» and completed the two-year compulsory post-graduate courses in june 96. He received First Prizes from artistic competitions. His works were shown in Greece, Spain and Belgium, in collective or individual exhibitions. He has already worked as an illustrator and freelance story-boarder and teaches occasionally at the AKTO Institute of Athens.

### **DUBRUNFAUT, Edmond**

Naissance d'Edmond Dubrunfaut à Denain (France), le 21 avril 1920. Etudes à l'Académie de Tournai et à l'Ecole Nationale Supérieure d'architecture et des Art Décoratifs. Premiers cartons de tapisserie en 1937. Création de deux ateliers artisanaux de tissage à Tournai. Production de nombreux cartons de fresques et de tapisseries en 1943. Série de carton pour un mausolée aux prisonniers et déportés politiques en 1945 et rédaction d'un Manifeste pour l'art mural. Etude d'un programme pour la rénovation de la tapisserie de haute et de basse lisse en Belgique en 1946. Professeur

d'Art Monumental à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Mons à partir de 1947. Rédige le Manifeste de «Forces Murales» avec Deltour, Somville et L.L. Sosset. De 1947 à 1978 : Plus de 700 tapisseries, fresques, vitraux et céramiques murales. Membre fondateur du mouvement «Art et Réalité» en 1954. Rédige en 1960 «Les problèmes de la synthèse des Arts plastiques», en 1963 «La synthèse des Arts - Coopération entre peintres, sculpteurs et architectes», en 1969 «Les Arts plastiques et l'homme», en 1976 «La Tapisserie» et «Réflexions sur certains problèmes culturels». Depuis 1978, Dubrunfaut poursuit au même rythme ses nombreuses réalisations dont la décoration du métro de la station «Louise» à Bruxelles. Ses oeuvres ont été montrées dans le monde entier à l'occasion de nombreuses expositions de groupe, personnelles ou de rétrospectives.

### **FEINSTEIN, Stephen C.**

Stephen Feinstein is Professor of History at the University of Wisconsin-River Falls where he has been teaching since 1969. Dr. Feinstein received his BS Degree in Economics from Villanova University and his M.A. & Ph.D from New York University in Russian History. He teaches in the areas of Russian and Soviet History, the Holocaust, Russian and Soviet Art, and history of the Islamic Middle East. In addition to teaching at the University of Wisconsin, he is an adjunct Professor in Holocaust Studies at the University of Minnesota. He has published many articles in books and professional journals, and is also an occasional contributor to local newspapers as an op-ed writer and book reviewer. Recently, he was the guest curator for the 5,000 square foot, 22 artist exhibition, «Witness and Legacy : Contemporary Art About the Holocaust,» at the Minnesota Museum of American Art. The show will be on tour through the year 2000 at twelve

museum sites across the United States. During the past several years, Feinstein has lectured on Holocaust-related art at Brandeis University, Harvard Divinity School, College of St. Catherine (St. Paul), Ohio Wesleyan University as well as in Museum settings related to «Witness and Legacy.»

Feinstein was a member of the Jewish Community Relations Council-ADL Board for Minnesota and the Dakotas from 1975 until 1991 and a member of the Union of Councils for Soviet Jewry since 1988, and was chairman of the Minnesota-Dakotas Action Committee for Soviet Jewry from 1985-1991. He still serves on the national board of the Union of Councils for Russian Jews and is a Member of the Middle East Institute in Washington.

Since September, 1997, Feinstein has been serving as Interim Acting Director for a new Center for Holocaust Studies at the University of Minnesota. The purpose of the center is to provide a State-wide resource for teaching about the Holocaust/Shoah for universities, pre-college schools, and the general public.

Feinstein is currently in the process of writing a book, *Indelible Images : Artistic Responses to the Holocaust*. Recent publications include, «The Other Side of Memory, A Typology of Holocaust Art» in *Response*, No. 68 Fall-Winter, 1997-98, and «Mediums of Memory : Artistic Responses of the Second Generation,» in Efraim Sicher, *Breaking Crystal* (University of Illinois Press, 1997).

### **FROUIN, Jean-Michel**

Né en 1960 à Levallois-Perret, vit à Paris. Nombreuses expositions personnelles à partir de 1979, essentiellement en France et en Allemagne. Depuis plus de quinze ans, Jean-Michel Frouin travaille sur le thème de la mémoire. Issu d'une génération qui n'a vécu ni le drame de la Seconde Guerre mondia-

le, ni celui de la déportation et de la solution finale, il s'interroge sur l'impossible représentation. Quelles formes, quels supports pour saisir le sens de ce qu'il n'a pas vu, de ce dont il ne peut témoigner ? L'abandon de la toile blanche, le choix d'une toile rayée, grise et blanche, «rayée, comme les ailes des avions du 6 juin 44, rayée comme l'uniforme de déporté», signale ici l'impossible virginité du support sur lequel s'inscrit l'oeuvre par «recouvrement». Le terme recouvrement est énoncé dans sa double acception, et dans l'acte de son paradoxe, celui de «recouvrir pour recouvrir» la mémoire.

### **GEORGI Rosemarie**

Bereits in ihrer Jugend an interessierte sich Rosemarie Georgi - geboren 1939 in Leipzig, BRD - für Musik und Tanz. Sie lebt heute in Kerkrade, Niederland. Lang hat sie als Therapeutin in der Psychiatrie gearbeitet. Durch ihre Arbeit kam sie in Berührung mit Überlebenden von Konzentrationslagern. Um die Erinnerung an den Holocaust den Menschen wieder ins Gedächtnis zu rufen hat sie einen Zyklus von sieben Collagepastels in Schwarzweiß erarbeitet, betitelt YISKOR, ein Gebet für die Überlebenden, ausgehend von Archivfotos in denen die unvorstellbare Grausamkeit und Kälte der Nazidiktatur ausführlich dargestellt ist. Ihre Arbeiten wurden in Deutschland, Niederland, Israel und Belgien ausgestellt.

### **HILLEL, Edward**

With his photographs, installations, books or films, Edward Hillel's work confronts above all his own uprooted memory, which has no specific itinerary or fixed address. At once observer, witness and participant, he superposes the real with the imaginary, stages or invents situations in order to construct stories which, in the words of Robert Frank, incite us to 'look beyond ourselves in order to see better inside.' (Jacques Henric, Art Press)

Edward Hillel was born in Baghdad in 1953. At ten years-old, he escaped the regime of Saddam Hussein and emigrated to Canada with his family. After studies in philosophy and political science, his interest in photography began. His work has published, exhibited and collected internationally. He is the author of two books, «The Main» and «The Stones That Speak». Since 1990 he has lived primarily in Paris.

### **HIRSHFIELD, Pearl**

Pearl Hirshfield is an artist-activist. From her earliest years she has been involved in issues pertaining to racism, human rights, civil liberties, women's issues and the environment. She has organized and participated in marches, protests, and fund raisers since the 1940's and continues to do so. A prominent activist in the Civil Rights struggle and in the anti-Viet-Nam war movement, she founded the organization Midwest Artists for Peace and conceived and produced a limited edition portfolio of 13 internationally-known artists titled *Conspiracy : the artist as Witness* that was published with a companion book to raise funds for litigation for the Chicago 7 and Bobby Seale. Her art and life reflect her belief in the necessity of commitment, both personal and political. Hirshfield began her career as a painter and has since explored many mediums. Her work with fluid dynamics and sculptural constructions was published in the 1985 *International Art and Science Journal Leonardo*. She began to work with installations following a trip to Poland, and a subsequent trip to Hiroshima where her series of five anti-nuclear works were exhibited and where she met with Hibakusha ; those who suffered radiation effects from the atom and hydrogen bombs. She continues to use various art forms to express her feelings about emotionally charged experiences. The recipient of awards and grants, her work has been exhibited widely in the U.S. since the 1960's, and

shown in Budapest, Nairobi, Switzerland, and Beijing. She is listed in *Who's Who of American Women*, and *Who's Who in American Art*.

### **HOHEISEL, Horst**

Horst Hoheisel wurde 1944 in Posen geboren. Von 1967 bis 1972 studierte Hoheisel in München und Freiburg Forstwissenschaft, daneben war er Gaststudent an der Kunstakademie München. Von 1973 bis 1976 wissenschaftlicher Assistent am Institut für Naturwaldforschung sowie Waldbau der Tropen und Subtropen an der Universität Göttingen, zwei Jahre Mitarbeit an einer Ökosystemanalyse eines tropischen Regenwaldes in Südamerika (Venezuela); Promotion im Jahre 1976.

Von 1975 bis 1980 Kunststudium mit Schwerpunkt Bildhauerei in Kassel. In dieser Zeit reiste Hoheisel zu den Sanama-Indianern ins Orinocco-Amazonas-Gebiet und lebte in einer kleiner Indiosiedlung. Ab 1980 künstlerische Arbeiten zur Problematik Wasser und Stahl im Gleichgewicht, zwischen 1980 und 1983 Wandobjekte (Wasser/Stahl) und ab 1983 Bodenobjekte (Wasser/Stahl/Luft), Texte dazu unter anderem von Manfred Schneckenburger.

Ab 1986 Fortführung dieser Arbeiten und Erweiterung in den Raum.

### **KALB, Marty J.**

Marty J. Kalb was born in Brooklyn New York in 1941. He attended Michigan State University BA 63, Yale University BFA 64, and the University of California at Berkeley MA 66.

Kalb's professional academic career began at the University of Kentucky in 1966. In 1967 he joined the Fine Arts Department at Ohio Wesleyan University, where he continues teaching.



Kalb's paintings and drawings are included in over a dozen major museums throughout the United States. Notable are the Metropolitan in New York, the Cleveland Museum, the Columbus Museum of Art, the Detroit Inst. of Art, the Klutznick National Jewish Museum, Wash. D.C., the Library of Congress, Wash. D.C., the Museum of Tolerance, L.A. Cal., Yale University, and the Spertus Museum in Chicago, Illinois. He has had his work displayed in more than 150 exhibitions in the US and abroad. He is listed in «Who's Who in American Art», «The International Art Directory» and other artist surveys. Reviews and articles about his work have appeared in numerous publications and he has been the recipient of many grants and awards. Recent awards have been received from the National Academy of Design in NYC and the Ohio Art League. Kalb's work is included in the current publication «Jewish American Artists and the Holocaust».

### **KRAMER, Mario**

Geboren 1956. Magister und Promotion zu thematischen Werkgruppen im Werk von Joseph Beuys («Das Kapital Raum 1970-1977»/«Klang und Skulptur - der musikalische Aspekt»). Seit 1990 Kustos am Museum für Moderne Kunst in Frankfurt/Main. Seit dem Sommersemester 1993 Lehrauftrag mit Seminaren zur zeitgenössischen Kunst an der Universität in Frankfurt/Main.

### **LEVY, Paul M.G.**

Paul M.G. Levy est né à Ixelles (Bruxelles) en novembre 1910 d'un père alsacien et d'une mère gantoise. Il est ingénieur commercial de l'Université Libre de Bruxelles. Peu doué pour le commerce, l'industrie et la finance, il s'est consacré à l'enseignement et au journalisme. Sa prose a été accueillie dans des journaux belges de toutes opinions. Il fut premier reporter de la radio belge

(I.N.R.) et son chef des services d'information. Il enseigna la statistique et la sociologie à l'École des Hautes Etudes de Gand, à l'Institut des Hautes Etudes de Belgique, à l'Université de Strasbourg et à l'Université de Louvain.

Chargé des liaisons avec le gouvernement en mai 1940, il rentra en Belgique après la défaite. Il refusa publiquement et par écrit toute collaboration avec la radio en pays occupé, fut emprisonné à Saint-Gilles et à Breendonk. Il fut libéré du camp SS de Breendonk après l'annonce de sa mort par la presse clandestine et la B.B.C. Il prit le maquis et organisa le service clandestin de radio Samoyède... Il gagna ensuite la Grande-Bretagne, collabora à la B.B.C. et aux organes gouvernementaux belges de Londres. Il revint sur le continent en septembre 1944 comme correspondant de guerre, se spécialisa dans la libération des camps et prisons nazis et fut conseiller au rapatriement. Il amena les troupes américaines à Dachau et libéra de la prison d'Aichach Louise de Landsheere qui sous l'occupation l'avait mis sur le chemin de Londres.

Pendant seize ans, il dirigea à Strasbourg les services d'information du Conseil de l'Europe : on lui doit notamment l'invention du drapeau européen et le don d'un vitrail européen à la cathédrale de Strasbourg. Il joua un rôle important dans la préservation du camp SS de Breendonk et fut nommé membre de son Conseil d'Administration par le Roi. Il en est Président honoraire et professeur émérite de l'Université Catholique de Louvain.

### **LIBERA, Zbigniew**

Born in Pabianice (Poland) in 1959. From 1978 to 1980, he studied at the Kopernik University, Torun, Poland. Between 1983 and 1989, he has worked successively with Tango Publication, with the artistgroup «Sternenhoch» and later with Andrzej

Partum. Soloexhibitions since 82 in Poland and since 1997 at the Gallery Faurschou, Copenhagen, Denmark. Participation at groupexhibitions since 1984 in Poland, Sweden, Great Britain, Germany, Holland, Italy, Slovenia, Brazil and United States.

For a few years now I have been engaged in artistic research on the field of art which can be called, after Michel Foucault «a moral orthopaedy». In short my interest has been focused on all these products of culture, which serve to form, to educate or even in a sense to create a human being. I take into consideration both devices, which are applied directly onto the body, as well as those which are to form a spiritual or psychological sphere of a man. I find the world of toys the most spectacular domain of a social practice. Toys reflect a certain social ideal which can be visible through their design. Design in this case is based on social icons and further down the line those icons are the most important in constructing the whole sphere of imagination. This is at this point where the dissonance between the real «now» and the future occurs, where the reality does not meet the ideal.

Significant from the formal point of view in my work is the realization of the objects already functioning in the reality. One of the features of this practice is to make objects similar, also through a process of production itself to mass-production goods of everyday use. One complete work consists of a series, for example 10 «You Can Shave the Baby», 25 «Ken's Aunt» or 550 «Placebo Suppositories», all identical objects. A number of elements in one series is optional and does not influence the work's meaning, but serves exclusively to suggest possible repeatability. The entire work of art in this case is being created by two factors, object itself and meanings of representation as package or a poster.

After I have completed a first series of works concentrated on a particular, individual relation to the human body I have decided to move on further. This time I have concentrated on mechanisms which create organization of human community and influence social space as well as a political body. From that point of view of my interests, these issues became clearly visible as a domain in the Lego toys, thus created main base for my research and new work.

The aim of my work became type of the construction where it's rationality, complication and hierarchy would serve for the model of itself. This construction meant not only to be the resonance of the power and it's effects via pure splendour in case of Palaces or pure control of the surrounding as in case of the fortress. I was thinking about such kind of architecture, which influenced those whom it sheltered, by providing inner control, subordinated the individuals and modified them through discipline. All these aspects I have found initially in architecture of a cloister, hospital, military camps, schools, factories or a prison. Finally I have chosen the concentration camp as the project for the realization of Lego-toy. After analyzing all the aspects of it, the concentration camp came as the most characteristic for the institutional rational solutions to the 20th century ideology. A process of formation and development of such institutions created on one hand a history of the political technology of the body and on the other hand a history of the human soul constantly modified around needs of the body, due to power control over those who are controlled and modified.

The idea of the concentration camp embraces all the functions I have mentioned before. The demonic rationality of the concentration camp evokes much deeper expression than all the aspects of manipulation with human consciousness. Since the time of

the nazi camps and the soviet gulags, concentration camps still exist in the contemporary world, appearing in daily press and the TV news - this is the continuity of the tragic scandal, which discredits an ideal image of the human community absorbed with the reality of consumption.

### **MAILLET, Daniel**

Né en 1956 à Zurich, Daniel Maillet passe son enfance en Valtellina, Italie. Il étudie le graphisme au C.S.I.A. de Lugano de 1971 à 76 auprès du professeur Bruno Monguzzi et s'initie à la pratique de la peinture et de la gravure auprès de son père Léo qui fut élève de Max Beckmann. Il illustre, en 1979 et 1980, des pièces de théâtre de A. J. Lippl et travaille comme assistant-scénographe à la Bayerische Rundfunk pour un film dont le sujet est du même auteur. Il est invité, l'année suivante, auprès de la colonie de peintres et de sculpteurs à Sicevo en Yougoslavie. En 1982, il étudie la peinture auprès de l'artiste Verena Anderegg, ex-élève d'Oskar Kokoschka. Il projette, en 1983, le catalogue de la quadriennale de théâtre et de scénographie de Prague pour le pavillon germanique. Il s'inscrit la même année à l'Académie des Beaux-Arts de Brera, à Milan, auprès des professeurs Beppe Devalle et Zeno Biorli. Il y présentera sa thèse en 1988. Il travaille en 1989 dans l'atelier de design spécialisé dans l'application de la couleur sur des matériaux industriels de Clino Castelli à Milan. Il développe à partir de la même année une recherche philologique des oeuvres de son père Léo Maillet, puis publie un premier livre en 1990 et un second en 1994.

Depuis 1983, Daniel Maillet approfondit l'étude du classique ainsi que l'art de la Renaissance. Il développe l'art du portrait en peignant d'après nature des compositions de figures en grandeur réelle sur de vastes fonds blancs. Ses origines allemandes le rappro-

chent de l'art flamand en ce qui concerne l'introspection psychologique et le soin du détail. Il développe également une poétique du corps, tant en petites dimensions qu'en dimensions monumentales, en ayant recours à la peinture aussi bien qu'à la gravure. Sa passion pour la statuaire des lointaines cultures du bassin méditerranéen le porte à la sculpture. Ainsi, dès 1994, il réalise ses premiers portraits réalistes en terre cuite. Daniel Maillet travaille à Verscio, dans le Tessin et expose régulièrement depuis 1974 tant en Suisse qu'à l'étranger.

### **MERKERT, Jörn**

Jorn Merkert wurde am 25. 11. 1946 in Bremerhaven geboren. Nach dem Abitur im Jahre 1966 Beginn des Studiums der Kunstgeschichte, Archäologie und Geschichte in Bonn; von 1967 bis 1970 Studium an der Freie Universität Berlin, zur selben Zeit Hospitantz an der Nationalgalerie Berlin; 1971-79 wissenschaftlicher Assistent an der Nationalgalerie Berlin; vom 1. 3. 1979 bis 31. 8. 1984 Tätigkeit als wissenschaftlicher Sekretär der Abteilung Bildende Kunst der Akademie der Künste, Berlin; von 1. 9. 1984 bis 30. 6. 1987 Leiter der Ausstellungsabteilung und Stellvertreter des Direktors der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf; seit 1. 7. 1987 Direktor der Berlinischen Galerie - Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Stiftung öffentlichen Rechts, im Martin-Gropius-Bau.

Zahlreiche Ausstellungen zur Kunst des 20. Jahrhunderts mit begleitenden Katalogen bzw. Publikationen. Monographien bzw. monographische Kataloge zu Jean Dubuffet, Naum Gabo, Bruno Goller, Julio Gonzalez, Gotthard Graubner, Hans Hartung, Bernhard Heisig, K. H. Hödicke, Howard Kanovitz, Edward Kienholz, Willem de Kooning, Alicia Penalba, Germaine Richier,

George Rickey, David Smith, Walter Störer, Rolf Szymanski, Fred Thieler, Hans Uhlmann, Emilio Vedova, Wolf Vostell u. v. a.

Thematischen Ausstellungen : «Metamorphose des Dinges - Kunst und Antikunst im 20. Jahrhundert 1910-1970», 1971 ; «Zirkus-Circus-Cirque», 1978 ; «1937. Europa vor dem 2. Weltkrieg», 1987 «Stationen der Moderne - Die bedeutendsten Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland», 1988 ; «Profession ohne Tradition - 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen», 1992 ; «Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1900-1950», 1995.

Prof. Merkert ist Mitglied in zahlreichen Kunst-Jurien (u.a. Vorsitzender der Jury für des «Fred Thieler Preis für Malerei» in der Berlinischen Galerie) und Kunstbeiräten und Träger diverser Auszeichnungen (u.a. Wahl zum Ehrenmitglied des Vereins der Berliner Künstlerinnen).

Seit 92, Mitglied der Akademie der Künste, Berlin.

### **ROSSMER, Gabrielle**

Born in Bamberg, Germany, she raised in New York City. A graduate of Brandeis University in Waltham, Massachusetts, she also received a Masters Degree from Massachusetts College of Art in 1974. She has had numerous one person shows, notably at the Helen Shlien Gallery, the Space Gallery and the Madeleine Carter Gallery in Boston, the Cathedral of St. John the Divine in New York City, and the Villa Dessauer in Bamberg, Germany. Since 1995 an installation of her work has been traveling in «Witness and Legacy», a group exhibition about the Holocaust. Her work has widely exhibited in group shows since 1975, in galleries, museums and universities. She is currently working on new projects of large-scale outdoor sculpture.

### **ROZANIS, Stephanos**

Professor of Philosophy and Comparative Literature at the American College of Athens. Visiting Professor at the University of Sorbonne Nouvelle (Paris III). Author of many books on Philosophy and comparative Literature. Among his works : «Romantic Revolt», «Hermeneutics as theory and Praxis», «Concentration camps and the end of traditional Humanism», «Martin Buber and the Guilt of Writing», «Redemption through absence» etc.

### **ROZENBERG, Jacques**

Né à Brodzik (Pologne) le 2 mars 1922. A immigré en Belgique avec ses parents l'année suivante. Au cours de ses études apprend le violon. Membre du Bund, il entre dans la Résistance au sein de la Presse clandestine, par haine de la haine nazie en même temps que par amour de la vie. Dénoncé par un indicateur, il est arrêté en rue par la Gestapo en avril 1943. Interrogatoire musclé. Déporté de la Caserne Dossin à Malines vers Auschwitz, en juillet 1943, par le XXIème convoi. Après quelques jours à Auschwitz, il est transféré au kommando satellite de Jaworzno. En janvier 1945 commence l'évacuation du camp et la Marche de la Mort. Il passe par plusieurs camps : Gross-Rosen, Hersbruck, Flossenbürg, jusqu'au dernier, Dachau où il sera libéré par les troupes américaines la veille du 1er mai 1945. Rentre à Bruxelles le 14 mai.

Musicologue, il fait dix métiers pour vivre avant de devenir, en 1958, Directeur de la Discothèque Nationale pour l'agglomération bruxelloise (devenue depuis Médiathèque). S'engage dans le bénévolat socio-culturel à partir de 1974 et est accompagnateur du voyage d'études annuel à Auschwitz-Birkenau organisé par la Fondation Auschwitz.

## SOMVILLE, Roger

Né à Bruxelles le 13 novembre 1923. Etudes chez Charles Counhaye (La Cambre). Membre-fondateur de la «Tapisserie de Tournai» (1946), de «Forces Murales» (1947), de la «Céramique de Dour» (1951), du «Mouvement réaliste» (1969) dont il est l'un des principaux représentants au plan national et international, du «Collectif d'Art Public» (1979). Auteur de nombreuses oeuvres murales, notamment à la station de métro Hankar à Bruxelles et à l'U.C.L., Louvain-la-Neuve. Prix Koopal en 1957 et Prix de la Critique (1968-69). Nombreuses rétrospectives en Belgique et à l'étranger. Participation à de nombreux Salons d'ensemble nationaux et internationaux. Son oeuvre est représentée dans les musées et collections publiques et privées, belges et étrangères. Auteur des ouvrages «Pour le réalisme» et «Hop là les pompiers les revoilà» (CEP, Bruxelles et Le Pavillon, Paris, 1970 et 1975), des livres importants lui ont été consacrés : Guy Dornand (1966), Marcel Fryns et Emile Langui (1973), Philippe Robert-Jones (1974), Paul Caso (1976), Pierre Mazars (1982), Gita Brys-Schatan (1988) et Serge Goyens de Heush (1993). Figure dans le «Grand Dictionnaire encyclopédique Larousse» depuis 1985 et dans «L'Aventure de l'Art au XXeme siècle» de Jean-Louis Ferrier.

## STOJKA, Karl

Ich bin ein Überlebender der Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau, Flossenbürg und Buchenwald und ich bin Zeuge von Massenmorden, die mehr als 15 Millionen Tote gekostet haben.

Ich bin ein Überlebender des nazistischen Völkermordes an Zigeunern, Russen, Polen, Franzosen, Juden und allen anderen. Es ist meine Pflicht, die jungen Menschen, die junge Generation an die Vergangenheit zu erinnern, denn solange es Rassenhaß und

Fremdenfeindlichkeit gibt, werden wir nie in Frieden leben können.

Wir Überlebende der Hitler-Konzentrationslager bitten die Menschheit und die Jugend, daß es niemals wieder zu solchen Massenmorden, wie Hitler-Deutschland es gemacht hat, kommt.

Wir, die Opfer und Zeugen waren, werden ohne Unterlaß all denen, die versuchen die Verbrechen zu leugnen, zu bagatellisieren oder in Vergessenheit geraten zu lassen, die Wahrheit der Tatsachen entgegensetzen.

Gott wollte es, daß ich überlebte, um als Zeitzeuge vor Ihnen zu stehen, um Ihnen in Bildern und Worten von den Grauen des Dritten Reiches zu berichten. Ich war damals 11 Jahre alt, als man mich 1943 in der Schule verhaftete.

Ich kann es mit Worten nicht beschreiben, aber ich hoffe, wenn Sie meine Bilder sehen, daß Sie die Not und das Grauen des Dritten Reiches verstehen.

## SZAJNA, Josef

Painter, graphic artist, director, scriptwriter, art director, theorist of drama, Josef Szajna was born on March 13th 1922 in Rzeszow. During World War II he was a member of the resistance movement and a prisoner of concentration camps in Auschwitz and Buchenwald.

Szajna studied at the Academy of Fine Arts in Cracow ; in 1952 he graduated from the Graphic Department under the tutorial of Prof. Witold Chomicz and in 1953 got another diploma at the Scenography Department signed by Prof. Karol Frycz. Since his debut in the Opole Theatre in 1953 Szajna has been very active artistically and often awarded at international exhibitions and theatre festivals. He participates in festivals and seminars on the new understanding of art and drama, where he deals with issues of organic drama and visual nar-



ration (from Josef Szajna, 50 years of Artistic Work. Centre of Polish Sculpture in Oronsko, 1997).

### TABOH, Samis

Né à Thessalonique en 1952, Samis Taboh a suivi des études d'ingénieur chimiste à Haïfa puis à Strasbourg. Depuis 1977, il peint des aquarelles, gouaches, acryliques et monotypes. A son actif plusieurs expositions personnelles à Thessalonique, Athènes, Paris, Strasbourg et Bruxelles ainsi que de nombreuses expositions de groupes et Salons d'Art dans toute l'Europe. Nombre de ses toiles font aujourd'hui partie de collections privées et publiques aux Etats-Unis, en Europe, en Israël et au Japon.

### TILMAN, Pierre

Pierre Tilman est né en 1944 à Salernes dans le Var (France). Ecrivain, poète et artiste, il a publié une trentaine de livres et, en particulier, une étude sur l'oeuvre de Peter Klasen en 1979 aux Editions Galilée. Il expose régulièrement Galerie Claude Samuel à Paris. Il est professeur à l'Ecole d'Art d'Avignon et intervient aussi à l'école des Beaux-Arts de Paris.

### TONDEUR, Francis

Elève du peintre Paul Delvaux, Francis Tondeur est diplômé de l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts visuels - La Cambre, à Bruxelles (1960). Lauréat de plusieurs prix nationaux et internationaux de peinture et de sculpture, il s'est récemment signalé par la réalisation d'«Anti Chambre», une sculpture monumentale inspirée de son indignation devant les viols collectifs en Yougoslavie. Il est actuellement porteur de deux projets d'envergure. Le premier consiste en une sculpture monumentale en bronze en mémoire des victimes du génocide au Rwanda. Le second, intitulé «Adada sur Rhinocéros», donnera l'occasion aux artistes d'exposer leurs oeuvres et

projets relatifs aux Droits de l'homme et à la citoyenneté à bord d'un camion ancêtre qui circulera à Bruxelles.

### VAN ALPHEN, Ernst

Associate professor of Comparative Literature at the University of Leiden until 1997, Ernst Van Alphen is now Director of Communication and Education in Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam. Some of his publication are *De toekomst der herinnering. Essays over moderne Nederlandse literatuur* (Van Gennep 1992), *Francis Bacon and the Loss of Self* (Harvard U. P. 1993) and *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory* (Stanford U. P. 1997).

### VAN DER ZEE, Jacques

Artiste peintre vivant à Ostende depuis vingt ans, Jacques van der Zee est né le 27 décembre 1952 à Wilrijk (Anvers). Il fréquente de 1968 à 1971 l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers mais n'y termine pas ses études. Il décide de voir le monde et trouve un engagement comme personnel de cabine à la Sabena. Seulement cette vie facile reste superficielle. D'autant qu'il ne reste pas insensible aux malheurs du tiers monde, aux inégalités existantes, aux contrastes trop souvent rencontrés aux cours de ses voyages, entre riches et pauvres, élus et nantis, Blancs et Noirs.

L'inactivité créative lui pèse et il se remet au travail. Ce voyageur des airs devient un artiste volant. Carnet de croquis, plumes et crayons font partie de ses bagages. Esquisses, notes, matériels photographiques, pris par lui ou récoltés dans la presse étrangère sont sources d'inspirations et se traduisent par des toiles qu'il expose régulièrement depuis 1987.

En 1990, afin de répondre à une envie depuis longtemps encreée en lui, il s'inscrit en cours

du soir à l'Académie des Beaux-Arts d'Ostende, section Arts graphiques. Cet autodidacte redevient étudiant. Et avec succès. En 1992, il obtient le troisième prix au concours «Anto Diez Grafiek 1992», Centre culturel de Bredene (Ostende), avec une eau-forte intitulée «Stultitia Humana III» (La Bêtise Humaine), thème qui devient le fil conducteur de son travail. Il décrocha en 1997, toujours à Bredene, le premier prix de peinture à la biennale Anto Diez avec «Stultitia Humana XX».

### **ZARAI, Yohanan**

Born in Budapest, Hungary, 1929. Yohanan Zarai studied music in Hungary and Austria

before coming to Israel in 1950, where he has worked as a music teacher, conductor and composer.

Has lived in Paris (1959-65), in Lissabon (1965-67), in Tel-Aviv (1967-71), in Cologne and Bonn (1971-93). Here he has worked for the West German Broadcasting System (WDR) as a composer and author, as well in the field of education with physically handicapped children and later with mentally sick adults as media-therapist, e.g. furthering interhuman communication through music, literature and the visual arts. He lives since 1993 in the Netherlands, working on projects in the field of post-conceptual communication and art.









