

Dialogue / Dialogue / Dialog

Gérard Wajcman et Pascale Kaparis

pk- Cette carapace de tortue est gravée, je vois les stries, les griffures, la marque sans doute.

gw- Vous procédez aussi avec des griffures, avec la marque.

pk- J'ai d  griffer, strier dans la matière. J'ai gratté pour faire rentrer à l'intérieur. Ensuite c'est devenu comme des caractères et puis des lettres, mais pas tout de suite. C'est comme si j'avais redécouvert des signes qui pouvaient être une écriture. Au début l'endroit et l'envers n'avaient pas d'importance.

gw- Je ne peux être que sensible quand je vois ces sortes de traces.

Le premier roman que j'ai publié n'était composé que de notes de bas de pages. Le haut des pages était blanc, et en bas, les notes noires, comme les traces du texte absent.  a racontait l'histoire de quelqu'un qui s'arrête de parler, dans un grand voyage à l'étranger, en Italie. Lisant les notes, on arrivait à reconstituer l'histoire absente, un roman qui avait été là et avait été effacé, ou perdu. Cela, il me semble, rejoint un peu ce qui vous occupe. Ce roman racontait l'histoire de quelqu'un qui ne peut plus parler en français, et qui ne peut pas non plus parler dans la langue de ses

parents, le yiddish, simplement parce qu'il ne la connaissait pas. Quand il était enfant, ses parents, comme souvent dans les familles bilingues, parlaient yiddish pour qu'il ne comprenne pas. Le yiddish, c'était à la fois la langue maternelle et une langue qui l'excluait entièrement. Or, quand vous ne comprenez pas la langue que parlent vos parents, vous êtes convaincu que c'est de vous dont ils parlent. On se trouve dans cette situation où les choses les plus intimes, les plus importantes pour soi sont dites dans une langue étrangère, incompréhensible. La langue yiddish est une trace, un reste de millions de personnes qui la parlaient jadis, et dans cette trace il fallait encore chercher la trace de soi. Un enfant qui regarde la langue des morts et qui se demande où il est là dedans, qui cherche sa propre trace dans cette langue perdue, c'était ça le roman.

C'est ce problème de la trace qui m'a conduit aux arts plastiques. Il me paraît beaucoup plus présent chez les artistes que dans la littérature.

pk - This tortoise shell is engraved: I can make out grooves, scratches, probably markings.

gw - You also work using scratches and markings.

pk - I've had to scratch and groove into the material, so that I can get on the inside. Then it becomes like a set of features, or of letters - but not straight away. It's as if I've rediscovered signs which could be a form of writing: whether it starts at the beginning, in the middle or is back to front, it doesn't really matter.

gw - I feel highly susceptible to these sort of traces. The first novel I ever published was made up entirely of notes at the bottom of the pages. The upper part of the pages were blank, and at the bottom there were the notes in black, like the trace of an absent text. It was the story of someone who stopped talking while on a long trip abroad, in Italy. Reading the notes, one could reconstitute the missing story. It was a novel which had been there, but which had been rubbed out, or lost. Which, I feel, resembles somewhat your concerns. The novel told the story of someone who could no longer talk in French, and could no longer talk in the language of his parents, Yiddish, quite simply because he didn't know how to speak it. When he was a child, his parents, as often happens in bilingual families, spoke Yiddish between themselves so that he wouldn't be able to understand. Yiddish was his mother tongue and yet he was completely excluded by it. When you don't understand the language your parents are speaking, you become convinced they're talking about you. The most intimate and important things are being said in an unknown and incomprehensible language. Yiddish is in itself a trace left over from the millions of people who spoke it in the past. Within such tracing, one has to search for traces of oneself. The novel is the story of a child looking at a dead language and asking himself where he stands in relation to it - he's searching for traces of himself within a lost language.

pk- In diesem Schildkr tenpanzer ist etwas eingeritzt, ich sehe die Striemen, die Kratzer, wahrscheinlich die Markierung.

gw- Sie arbeiten auch mit Kratzern, mit Markierungen.

pk- Ich musste kratzen, in das Material hineinritzen. Ich habe gekratzt, um das nach Innen zu bringen. Später ist eine Art Schriftzeichen herausgekommen, diese wurden dann zu etwas ähnlichem wie Buchstaben, aber nicht sofort. Das war, als hätte ich Zeichen wiederentdeckt, die eine Schrift darstellen könnten. Am Anfang spielte es keine Rolle, ob sie richtig oder falsch herum waren.

gw- Wenn ich solche Spuren sehe, kann ich nicht anders als mich angesprochen fühlen.

Der erste Roman, den ich veröffentlicht habe, bestand ausschließlich aus Funotenzeichen. Der obere Teil der Seite war weiß, und unten waren die schwarzen Anmerkungen, wie Spuren des nicht vorhandenen Textes. Es war die Geschichte von jemandem, der aufhört zu sprechen, während einer langen Reise ins Ausland, nach Italien. Die Lektüre der Anmerkungen ergab die Rekonstruktion der nicht vorhandenen Geschichte, eines Romans, der vorher dagewesen war und dann ausgelöscht wurde, oder der verlorengegangen ist. Das entspricht in meinen Augen in etwa dem, womit Sie sich beschäftigen. Dieser Roman erzählte die Geschichte von jemandem, der kein Französisch mehr sprechen kann, und der sich auch nicht in der Sprache seiner Eltern mitteilen kann, in Jiddisch, aus dem einfachen Grunde, weil er sie nicht beherrscht. Als er klein war, sprachen seine Eltern, wie es oft vorkommt in zweisprachigen Familien, Jiddisch, wenn sie nicht wollten, dass er es versteht. Jiddisch war also zugleich die Muttersprache und die Sprache, die ihn vollkommen ausschloss. Und natürlich, wenn man die Sprache, die die Eltern sprechen, nicht versteht, ist man überzeugt, dass sie über einen selbst reden. Man befindet sich in einer Situation, in der über die geheimsten Dinge, die Dinge, die einem am wichtigsten sind, in einer Fremdsprache gesprochen wird, in einer Sprache, die man nicht versteht. Die jiddische Sprache ist eine Spur, der Rest von Millionen Menschen, die sie früher einmal gesprochen haben, und in

pk- La trace est dans le blanc. J'ai vraiment eu dans mon travail le sentiment que je m'approchais de quelque chose, d'une zone informe, et puis, sans transition, j'étais dedans, dans la partie muette, non sue, dans ce blanc. Ce sont les toiles que vous avez vues à l'atelier qui me l'ont fait voir. Je veux dire qu'à un moment donné j'étais dans un état où je n'étais rien. On n'est plus rien, on écrit avec ce rien et je vous assure que devant ce que je faisais, après l'avoir fait, j'étais dans un état physique d'écoeurement. Qu'est-ce que c'était ? J'ai regardé effarée ces traces illisibles, qui pour apparaître devaient effacer le lisible, le reconnaissable. C'est ça qui m'a parlé, il a fallu que j'en arrive à cette limite-là, les griffures et les balafres pour parler.

gw- Je comprends bien ça. La griffure pour parler. Le langage est lui-même une griffure. Un mot c'est la trace d'une chose absente. C'est un creux, mais un creux positif, si je puis dire. J'ai mis du temps pour comprendre en quoi, un vide, le rien pouvait être un objet positif. Pas une pure négativité. C'est comme ça qu'on peut comprendre le problème de l'anorexie par exemple. Si des jeunes filles peuvent aller jusqu'à la mort, ce n'est pas parce qu'elles ne veulent plus rien manger, c'est parce qu'elles mangent le rien. Elles sont attachées mortellement à cet objet, elles en ont la bouche pleine. C'est la seule façon de comprendre l'incroyable volonté de l'anorexique, elles se remplissent de rien, et parfois elles en meurent. Cette idée de la positivité du rien, j'ai mis un certain temps avant de la saisir, mais c'est un objet commun pour les artistes. On fait avec rien. Le manque, l'absence qui m'importe a évidemment une dimension tragique puisqu'elle est celle des millions de Juifs morts dans les chambres à gaz. Mais le rien n'est pas tragique en soi. J'ai été saisi par l'oeuvre de Bruce Nauman qui s'appelle *Empreinte du vide de sous ma chaise*, parce que cette empreinte d'un vide, d'un rien dit tout. Voilà un rien qu'on peut mettre sur sa cheminée, et un rien qui vaut en plus très cher dans une galerie. Le rien est sans doute un des objets principaux de l'art.

The question of trace is what first led me to fine art. Artists seems to be much more interested in it as a concept than writers.

pk - Trace for me is to be found in what is blank. I have really felt that I was getting somewhere in my work, an area without form, and then, without any particular sense of transition, I was inside, in the part that is mute, not known, inside this blankness. The paintings you saw in the studio are the ones which made me understand this. I mean, at one point I was in a frame of mind where I felt I was nothing. One is no longer anything, one writes with this nothingness and I can assure you that when I stood before what I'd done, after I'd finished, I was physically in a kind of nauseous state. What was it? I alarmed myself with these illegible traces I'd made which seemed capable of erasing the legible, or recognizable. That is what I seemed to be told, that I had to reach this particular limit, with its scratches and gashes, in order to speak.

gw - I completely understand. Scratching leads to speech. Language is in itself a form of scratching. Words trace what is absent. I would say there is a sense of the hollow, but a sort of positive hollowness. It took me a while to understand how it is that emptiness or nothingness can in fact be an object, something positive, and not a pure negative. Which is how one can begin to understand the problem of anorexia for example. If those young girls can starve themselves to death, it's not because they don't want to eat anything anymore, it's because they eat nothingness. They are

dieser Spur musste man auch noch die Spur seiner selbst finden. Ein Kind, das die Sprache der Toten betrachtet und sich fragt, wo sein eigener Platz in dem Ganzen ist, das seine eigene Spur sucht in dieser verlorengegangenen Sprache, darum ging es in dem Roman.

Über diese Frage der Spur bin ich zur bildenden Kunst gelangt. Ich glaube, Künstler widmen sich dieser Frage mehr als die Literatur.

pk- Die Spur liegt in dem weißen Fleck. Ich hatte wirklich bei meiner Arbeit das Gefühl, dass ich auf etwas zusteueere, auf einen unförmigen Bereich, und dann, ohne Übergang, war ich drin, in diesem sprachlosen, unbekanntem Bereich, in dieser weißen Lücke. Durch die Bilder, die Sie im Atelier gesehen haben, habe ich es entdeckt. Was ich meine ist, in einem bestimmten Augenblick war ich in einem Zustand des Nichts. Man ist nichts, man schreibt mit diesem Nichts und Sie können mir glauben, als ich davor stand, vor dem, was ich gemacht hatte, nachdem es fertig war, befand ich mich in einem körperlichen Zustand des Ekels. Woher kam das? Ich habe mir vollkommen verwirrt diese unlesbaren Zeichen angesehen, die, um überhaupt erscheinen zu können, das Lesbare, das Wiedererkennbare auslöschen mussten. Genau das hat mich angesprochen, bis an diese Grenze musste ich stoßen, ich brauchte die Kratzer und die Schrammen, um sprechen zu können.

gw- Das verstehe ich gut. Der Kratzer, um zu sprechen. Die Sprache selbst ist eine Art Kratzwunde. Ein Wort ist die Spur einer nicht vorhandenen Sache. Es ist eine Höhlung, aber eine positive Höhlung, wenn ich das so sagen darf. Ich habe etwas Zeit gebraucht, um zu verstehen, inwiefern eine Leere, das Nichts einen Gegenstand darstellen kann, im positiven Sinne. Nicht eine reine Negativität. So kann man zum Beispiel das Problem der Magersucht verstehen. Wenn junge Mädchen so weit gehen zu sterben, dann nicht etwa, weil sie nichts mehr essen wollen, sondern weil sie das Nichts essen. Sie sind auf den Tod an diesen Gegenstand gebunden, sie haben den Mund voll davon. Nur auf diese Weise kann man den unglaublichen Willen von Magersüchtigen verstehen, sie füllen sich voll mit Nichts, und manchmal sterben sie daran. Um diese Vorstellung der Positivität des Nichts zu begreifen, habe ich eine gewisse Zeit gebraucht, aber es ist ein Gemeinplatz für bildende Künstler. Man macht etwas aus Nichts. Das Fehlende, die Abwesenheit, auf die es mir ankommt, hat natürlich ein tragisches Ausmaß, da es um die der Millionen Juden geht, die in den Gaskammern umgekommen sind. Aber das Nichts als solches ist nicht tragisch. Mich hat das Werk von Bruce Nauman sehr ergriffen, das sich *Empreinte du vide de sous ma chaise* [Abdruck der Leere unter meinem Stuhl] nennt, weil

pk- Peut-être que ce n'est pas toujours tragique, mais pour moi arriver à m'approcher de ces zones, ça a été entrer dans ce que l'on ne peut pas voir ni entendre. J'enlevais le bandeau de mes yeux et c'était entendre, entrer dans le vif. Pour être vivante, il fallait passer par les corps absents, mutilés, la peur, l'amnésie. Comment faire pour respirer ? Les sacs alvéolaires, secs ou gonflés, rouges ou incolores ? Peut-on pénétrer dans ces zones-là ?

gw- C'est le plus difficile. On ne peut y atteindre. On ne peut au mieux que s'en approcher. C'est sans fin. La Shoah, la disparition dans les chambres à gaz, on ne peut rien en restituer, sinon dire que cela a eu lieu. On n'a aucune image de ça. Evidemment,

la peinture s'est longuement interrogée à la Renaissance sur sa puissance à montrer des choses qu'on ne peut pas voir. Comment on montre le vent, comment on montre les âmes, comment on montre le Paradis et l'Enfer ? Il y a cette préoccupation chez les artistes. Elle a pris un tour tragique aujourd'hui. Mais auparavant s'y attachait une valeur religieuse. Il s'agissait de faire voir aux fidèles l'invisible, ce qui était au-delà des apparences, au-delà de la vie terrestre. La valeur religieuse n'est plus attachée à ça. Ce qu'on ne peut pas voir, on ne pourra pas le voir plus tard. On se cogne et c'est tout. Il n'y a rien derrière. Rothko, c'est ça que ça raconte. Avant, on montrait des rideaux en disant : derrière il y a des choses inouïes, l'autre monde, attendez, vous allez voir, quand vous serez morts, vous verrez ce qu'il y a derrière ! Rothko arrive et il dit : maintenant je baisse le rideau, ce n'est même pas la peine d'aller voir derrière, ne cherchez plus : il n'y a rien, il n'y a plus rien. Lui aussi montre le rien. Je pense à la série du "Seagram building" à Londres. Je suis surpris qu'on fasse si peu valoir le fait que Rothko a commencé l'abstraction après la guerre, et le fait qu'il était juif. C'est à mes yeux un élément central pour comprendre son travail.

Votre travail ne ressemble pas du tout à ça, mais je crois voir un fil qui vous rattache à tout cela, que j'appellerais la question du réel dans l'art. Je ne peux pas dire que je cherche ça, mais je m'aperçois que là où je ne le trouve pas, ça ne m'intéresse pas. L'art doit se confronter d'une façon ou d'une autre à ça, à l'absence, au manque.

mortally attached to this object, their mouths are indeed full of it. It's the only way one can understand the extraordinary strength of will of an anorexic: they fill themselves with nothing, and sometimes they die of it. This notion of a positive side to nothing took me a long time to grasp, but it's something that's quite common for artists. They work with this nothingness. What is missing, the absent I'm talking about, obviously has a more tragic dimension when it's referring to the millions of Jews who died in the gas chambers. But nothingness is not tragic in itself. I was very taken by Bruce Nauman's work, *an imprint of the emptiness under my chair*, because this imprint of emptiness or of nothingness does in fact say everything. Here is a nothing that one can put on the mantelpiece, and which is worth a fortune in a gallery. Nothingness is without doubt one of the principal objects in art.

pk - Maybe it's not always so very tragic, but for me getting nearer to such areas has meant entering into what one can not actually see or hear. I took the blindfold off my eyes and began to hear clearly: I could enter into what is most alive. To be fully alive, one has to go past bodies which are absent, mutilated; one has to go through fear and amnesia. How can one breathe? Using shriveled or blown up alveolar bags which are red or colourless? Can one penetrate into such areas?

dieser Abdruck einer Leere, eines Gar Nichts, einfach alles sagt. Da gibt es jetzt ein Nichts, das man sich auf den Kamin stellen kann, und das darüber hinaus in einer Galerie sehr viel wert ist. Das Nichts ist sicher einer der Hauptgegenstände in der Kunst.

pk- Vielleicht ist es nicht immer tragisch, aber es zu schaffen, mich diesen Bereichen anzunähern, war für mich, wie in etwas einzutreten, das man weder sehen noch hören kann. Ich setzte die Augenbinde ab, und dann ließ es Hören, mitten hinein in das Geschehen. Wenn man leben will, kommt man nicht um die abwesenden, geschundenen Körper herum, die Angst, die Amnesie. Wie kann man das anstellen, atmen? Die Lungenbeutel, sind sie trocken oder aufgeblasen, rot oder farblos? Kann man in diesen Bereich vordringen?

gw- Das ist das Schwierigste. Da kommt man nicht heran. Dem kann man sich bestenfalls nähern. Das ist endlos. Die Shoah, das Verschwinden in den Gaskammern, das kann man nicht rekonstruieren, höchstens sagen, dass es stattgefunden hat. Es gibt kein Bild davon. Natürlich hat die Malerei in der Renaissance sich sehr lange die Frage gestellt, welche Möglichkeiten sie hat, Dinge darzustellen, die man nicht sehen kann. Wie stellt man den Wind dar, wie stellt man Seelen dar, wie stellt man das Paradies und die Hölle dar ? Künstler ringen immer wieder darum. Diese Frage hat heutzutage einen tragischen Zug bekommen. Aber früher hatte sie auch eine religiöse Bedeutung. Es ging darum, den Gläubigen das Unsichtbare zu zeigen, das, was über den Schein hinaus ging, über das irdische Leben. Dieser religiöse Kontext existiert nicht mehr. Was man jetzt nicht sehen kann, wird man auch später nicht sehen können. Man stößt darauf und das war's. Dahinter ist nichts. Das ist es, was Rothko erzählt. Vorher zeigte man Vorhänge und sagte dazu : Dahinter befinden sich Dinge ohnegleichen, die andere Welt, warten Sie, Sie werden sehen; wenn Sie tot sind, werden Sie sehen, was sich dahinter verbirgt ! Dann kommt Rothko und sagt : Und jetzt ziehe ich den Vorhang herunter, es ist noch nicht einmal notwendig, dahinter zu schauen, suchen Sie nicht länger : Da ist nichts, da ist nichts mehr. Er zeigt auch das Nichts. Ich denke da an die „Seagram building“-Serie in London. Ich bin erstaunt, wie wenig man die Tatsache betont, dass Rothko nach dem Krieg mit abstrakter Kunst angefangen hat, ebensowenig wie die Tatsache, dass er Jude war. Das ist in meinen Augen ein wichtiges Merkmal, um sein Werk zu verstehen. Ihre Arbeit ist dem nicht sehr ähnlich, aber ich meine, einen roten Faden zu sehen, der Sie mit all dem verbindet, was ich die Frage nach dem Realen in der Kunst nennen würde. Ich behaupte nicht, dass ich danach auf der Suche wäre, aber mir fällt auf, dass das, wo ich es nicht finde, mich nicht interessiert. Kunst muss sich in der einen oder anderen Form damit auseinandersetzen, mit dem Fehlenden, mit dem Mangel.

pk- A un moment donné, je me suis trouvée devant un passage obligatoire. Il y a un tableau que j'avais fait qui clôturait une exposition, *Interruption*. J'avais un peu réappris l'écriture, je commençais à reformer des signes. Je retrouvais une sensation, former des lettres, les m, faire des m, et puis des ronds comme faire des "o". Ce tableau a été un déclenchement. Je l'avais fait avec en moi la peur devant le moment arrêté, la fin brutale. J'en ai rêvé. Et puis voilà, les ronds étaient des bouches ouvertes, j'ai pensé à des cris qui n'avaient pas pu monter. Un cri qui ne sortait pas. Avec le recul j'ai compris et ça s'est collé immédiatement au catalogue que j'ai trouvé peu de temps après *Mémoire des camps*. J'étais confrontée à ces images et je retrouvais le même silence, quelque chose d'arrêté, des bouches ouvertes et pas de sons.

Toute cette histoire elle fait partie de ma vie et elle ne m'a pas été dite, expliquée.

Il n'y a pas eu de mots pour cette chose énorme, la disparition des corps, le deuil sans les corps, alors de quel droit peut-on vivre. A-t-on le droit de vivre? Je n'avais rien pour comprendre, seulement la réserve et la façon dont on retenait les mots autour de moi, les yeux et la bouche sur le même visage, déconnectés. J'utilise des parties de visages sur mes toiles. La seule chose qui résonnait en moi c'était ce silence, les bouches ouvertes sans le son et alors c'est comme une paroi transparente infranchissable, on voit la bouche qui parle mais on reste impuissant car les mots sont prisonniers derrière la paroi. Les yeux se tendent pour entendre, on voit les mots sans les entendre. On n'a pas le son, on perd l'oreille, on ne peut plus parler. Et ça, ça s'ingère, cela veut dire que c'est le noeud et c'est ce qui reste. J'ai eu de gros problèmes d'identité, ne pas savoir d'où je viens, quelle terre, quel territoire, quelle histoire, que fallait-il répondre à la question, es-tu française ? Qu'est-ce qu'il fallait dire ? J'étais en France depuis l'âge de 6 ans et je ne savais plus rien.

gw - That's the most difficult part. One can't actually reach such a place. At best one can get close. There is no end. With the Holocaust, i.e: the disappearance of so many in the gas chambers, we are incapable of reconstituting anything, except to say that it happened. We have no images of what happened. Of course during the Renaissance, painting's capacity to reveal what cannot be seen was greatly questioned. How can one portray the wind, the soul, Paradise or Hell? It's a common concern for artists, which has taken a more tragic turn nowadays. But previously it had a more religious value. Painters were required to show the invisible to the faithful, to reveal what was beyond the apparent, beyond terrestrial life. Religious values are no longer attached to such concepts. What one cannot see, one will not be able to see later. One can knock but there's no answer - there's nothing behind. That's what Rothko's saying. Before one would show the curtains and say: behind here are the most incredible things, another world, just wait and see, when you die, then you'll see what's there! Rothko came along and said: I'm going to take down the curtains, it's not even worth having a look at what's behind: you see, there's nothing, nothing left. He also reveals nothingness. I'm thinking of the "Seagram building" series in London. I'm amazed that so little is made of the fact that Rothko only began making abstract art after the war, and that he was Jewish. For me it's such an important element for the understanding of his work.

pk- An einem gewissen Punkt stand ich an einer unausweichlichen Schwelle. Ich hatte ein Bild gemacht, das den Abschluss einer Ausstellung darstellte, *Interruption* [Unterbrechung]. Ich hatte ein wenig das Schreiben neu gelernt, ich fing gerade wieder an, Zeichen zu bilden. Ich entdeckte gerade ein bestimmtes Gefühl wieder, wenn man Buchstaben bildet, das m, lauter m zu machen, und dann Kreise wie den Buchstaben „o“. Dieses Bild war der Auslöser. Als ich es malte, war in mir diese Angst in Anbetracht des festgehaltenen Augenblicks, des brutalen Endes. Ich träumte davon. Und dann waren die Kreise plötzlich offene Münder, ich dachte an Schreie, die nicht hatten aufsteigen können. Ein Schrei, der nicht herauskam. Mit etwas Abstand habe ich das verstanden, und ich habe es sofort mit dem Katalog in Verbindung gebracht, den ich kurze Zeit später gefunden habe, „Mémoire des camps“. Ich war mit diesen Bildern konfrontiert und habe dasselbe Schweigen wiedergefunden, wie etwas, das erstarrt ist, offene Münder und keine Laute.

Diese ganze Geschichte ist Teil meines Lebens, und man hat sie mir nicht erzählt oder erklärt. Es gab keine Worte für diese unglaubliche Sache, das Verschwinden der Körper, die Trauer ohne die Körper, mit welchem Recht also darf man leben. Hat man das Recht zu leben ? Ich hatte nichts, um das zu verstehen, nur die Zurückhaltung und die Art und Weise, wie man um mich herum die Worte zurückhielt, Augen und Mund auf demselben Gesicht, ohne Verbindung zueinander. Ich gebrauchte Gesichtsausschnitte auf meinen Bildern. Das einzige, was in mir erklang, war diese Stille, die offenen lautlosen Münder; und das ist wie eine durchdringliche undurchdringliche Wand, man sieht den sprechenden Mund, aber man kann nichts tun, denn die Wörter bleiben hinter der Wand gefangen. Die Augen bemühen sich zu hören, man sieht die Wörter, ohne sie zu hören. Es fehlt der Ton, man hört nichts mehr, man kann nicht mehr sprechen. Und das prägt sich ein, mit anderen Worten, es ist der Kern, es ist das, was übrigbleibt. Ich habe sehr große Identitätsprobleme gehabt, nicht zu wissen, woher ich komme, welcher Boden, welches Gebiet, welche Geschichte, was sollte ich auf die Frage antworten, bist Du Französin? Was sollte ich sagen? Ich war in Frankreich seit meinem sechsten Lebensjahr, und ich wusste gar nichts mehr.

gw- Hat das Malen Ihnen darauf Antworten gegeben?

pk- Danach... mit jedem Bild, vielleicht waren es auch die Fotos. Fotos geben Dinge aus der Wirklichkeit wieder, Identifizierbares, Körper, Armstücke, Hände. Dann habe ich auch den Fluss gefunden, den Fluss des Geschriebenen. Ich hatte wohl die Schaffensflut in mir, eine Energie,

gw- La peinture a apporté des solutions à ça ?

pk- Après... avec chaque tableau, peut-être aussi avec les photos. Les photos sont des choses de la réalité, identifiables, des corps, des morceaux de bras, des mains que je pouvais voir et que j'ai inséré dans les toiles. Et puis, j'ai trouvé le flux, le flux de l'écrit. J'avais bien en moi le flux de faire, une énergie qui me poussait pour faire ces toiles, à faire sortir et à voir ce qui était en moi et que je ne connaissais pas, mais le flux de l'écrit, les mots que je n'avais pas entendus jamais, je trouvais ça. En même temps que j'avais la peinture, je trouvais le flux, le flux des mots. J'ai commencé à écrire sur des grandes pages blanches, les mots arrivaient comme une libération, une écriture spontanée qui n'arrêtait pas, jusqu'au moment où j'ai pensé, je vais prendre une toile et je vais écrire sur cette toile. C'est cette toile qui s'appelle *Fragments*, elle est faite de petites séquences juxtaposées sur lesquelles il y a des écritures, des collages de choses qui commençaient à m'impressionner, des bras, des prélèvements de peau parce que, ça, c'était absolument insupportable de me confronter au fait même que l'on pouvait prélever cette portion de peau sur les corps, c'est une horreur totale, cette incision presque excision sur les corps des morts du numéro tatoué, je l'ai écrit et réécrit, et j'ai refait ce geste, ce geste de découpage dans la matière du tableau comme un accident, parce que c'était impossible de faire ça.

Your work is of course not at all like that, but I do believe there's a link relating the two, which I'd call the notion of the *real* in art. I wouldn't say I'm looking for it, but I realize that if I can't find it then the work doesn't interest me. Art must confront it as a question in some way or another, as it must the notions of absence and want.

pk - At a certain point I came across a path I felt obliged to take. I made a picture which was at the end in a show I did: *Interruption*. I'd started writing a bit, and reworking the signs. I was drawn towards this process, forming letters, m's for example, making m's, and then round shapes such as o's. The painting released something particular. I'd made it despite this feeling of fear of finishing, of a brutal end. And I dreamt about it. So there you have it; the rounds were open mouths, which made me think of screams which hadn't been able to come to the surface. Screams which couldn't get out. With a little distance I understood it better and it immediately became evident the link to a catalogue I found not long after: "Memory of the Camps". I was confronted by those images and saw the same silence within them, something suspended: open mouths and no sound.

die mich antrieb, diese Bilder zu machen, aus mir herauszuholen und mir anzuschauen, was in mir war und was ich nicht kannte, aber ich fand den Fluss des Geschriebenen, die Worte, die ich nie gehört hatte. Ich hatte bereits die Malerei und fand dazu den Fluss, den Fluss der Worte. Ich habe auf großen weißen Blättern zu schreiben begonnen, die Wörter kamen wie eine Befreiung, ein spontanes Schreiben, das gar nicht mehr aufhörte, bis zu dem Augenblick, wo ich dachte, jetzt nehme ich eine Leinwand, und ich schreibe auf diese Leinwand. Das ist das Bild mit dem Titel «Fragments» [Fragments], es besteht aus kleinen nebeneinander liegenden Sequenzen, auf denen etwas geschrieben steht, Kollagen von Dingen, die anfangen, mich zu ergreifen, Arme, Hautentnahmen, denn das konnte ich kaum ertragen, mich der Tatsache zu stellen, wie Menschen in der Lage sein konnten, diesen Hautausschnitt von den Körpern zu entfernen, das ist vollkommen grauenregend, dieses Einschneiden, ja beinahe Herauskerben der tätowierten Nummer auf den Körpern der Toten, ich habe sie aufgeschrieben und neu aufgeschrieben, und ich habe diese Geste wiederholt, diese Geste des Zerschneidens, direkt in die Leinwand hinein, als sei es ein Unfall, weil es unmöglich war, das zu tun.

gw- Gestern abend habe ich einen Film über diesen berühmten Mathematiker gesehen, der den Nobelpreis für Wirtschaftswissenschaft bekommen hat, glaube ich, Nash heißt er. Er hat eine seltsame Wahnvorstellung, er denkt, er hätte eine Nummer auf den Arm tätowiert bekommen, vom Geheimdienst, im Grunde wie diejenigen, die man in Auschwitz tätowiert hat. Und in einem Anfall von Wahnsinn nimmt er ein Messer und versucht, die Nummer aus seinem Arm herauszuschneiden. Er war verrückt, natürlich, aber ich denke mir, so etwas gibt es, wir sind von der Shoah gezeichnet sind, ob wir wollen oder nicht. Unsere Zeit wird immer noch sehr von diesem Verbrechen aufgewühlt. Hier geht es nicht um einen Eindruck, der Sie und mich nur beschäftigt, weil er uns näher betrifft, sondern es durchzieht das ganze gegenwärtige Zeitalter. Und ich glaube, das hat die Darstellungsweise und die Anschauung selbst verändert.

pk- Es ist ist etwas geschehen, und dadurch hat sich das Verhalten geändert.
gw- Ich bin überzeugt davon, dass die Dinge sich in der Kunst mehr verändert haben als in anderen Bereichen, mehr als in der Literatur, mehr als in der Philosophie, mehr als in der Geschichte. Die Geschichte haben wir gemacht. Man sieht ja, dass etwas die Geschichte zum Stillstand bringt, und zwar das Grauensvolle an der Sache. Geschichtsschreibung kann von den Tatsachen berichten, sie kann Zahlen wiedergeben, Namen, sie kann Vergleiche anstellen, aber sobald man Vergleiche anstellt, verliert man das, was die Einzigartigkeit und die grenzenlose Gewalttätigkeit des Ereignisses ausmacht. Wo gelangt das hin? Man hätte erwarten können, dass die Shoah Literatur hervorbringt. Die sowjetischen Lager, der Gulag haben Literatur hervorgebracht. Nicht die Vernichtungslager. Es gibt Bücher, es gibt Schriftsteller, aber es gibt keine Lagerliteratur.

pk- Man weiß Bescheid, es gibt Zeugenberichte.

gw- J'ai vu hier soir un film, sur ce mathématicien célèbre, prix Nobel d'économie je crois, qui s'appelle Nash. Il a une hallucination très étrange, il pense qu'il a un numéro tatoué sur le bras, par les services secrets, au fond comme ceux qu'on tatouait à Auschwitz. Et dans une crise de folie, il prend un couteau et tente de découper le numéro de son bras. Il était fou, bien sûr, mais je me dis qu'il y a quelque chose comme ça, que nous le voulions ou non, nous sommes marqués par la Shoah. Notre époque est encore travaillée par ce crime. Ce n'est pas un sentiment qui nous occupe, vous et moi, simplement parce que cela nous a touchés de près, c'est une chose qui infiltre le monde contemporain. Et je pense que ça a changé la représentation, la façon même de regarder.

pk- Quelque chose a eu lieu et ça a changé quelque chose du comportement.

gw- Ma conviction est que c'est dans l'art plus qu'ailleurs que les choses ont changé, plus que dans la littérature, plus que dans la philosophie, plus que dans l'histoire. L'histoire on l'a faite. On voit bien que quelque chose arrête l'histoire, qui est l'horreur de la chose. L'histoire peut rendre compte des faits, elle peut donner des chiffres, des noms, elle peut faire des comparaisons, mais dès qu'on se met à faire des comparaisons, on perd ce qui fait la singularité et la violence absolue de l'événement. Où est-ce que ça passe? On aurait pu imaginer que la Shoah ait produit de la littérature. Les camps soviétiques, le goulag a produit de la littérature. Les camps d'extermination, non. Il y a des livres, il y a des écrivains, mais pas une littérature des camps.

This whole story is part of my life and yet has never been told or explained. There have never been the words to describe something so enormous, the disappearance of bodies, mourning without bodies. What right do we have to go on living? Do we have the right to live? I had nothing around me to help me understand except the reserve and the way words were kept from me. The eyes and mouth of a same face, disconnected. I used bits of faces in my paintings. The only thing that kept resounding in me was this same silence, mouths open yet without sound, like a transparent wall one can't overcome. One can see the mouth speaking but one is powerless because the words are prisoners behind the wall. The eyes strain to understand, one can see the words but can't hear them. One has no sound, one's hearing has gone, one can no longer speak. It is stifled - and one is just left with the knot. I had big identity problems, not knowing where I was from, what land, what territory, what history, what I should answer when asked whether I was French? What was I supposed to say? I'd been in France since I was 6 and yet I didn't know anything.

gw - Did painting bring any solutions?

pk - Afterwards... with each painting, perhaps, and also with the photos. Photos are all about reality, identifying bodies, parts of arms, hands, which I could see and then insert into my pictures. And then I discovered the flow - for writing. It was within me already, this creative flow which encouraged me to paint, forcing whatever was inside me, what I didn't know, to find a way out. But this creative flow for writing was new, these words which I had never heard. At the same time as I was painting, I discovered this flow, the flow of words. I began to write on large white paper, words coming out as if suddenly liberated, a spontaneous stream of writing which didn't

gw- Es geht nicht um Zeugenberichte. Es gibt jede Menge Bücher mit Zeugenberichten, und jetzt haben wir so etwas wie ein universales Gedächtnis, das, was Spielberg gemacht hat, der alle Überlebenden filmen wollte. Aber so umfassend die Erinnerung an all das auch immer sein mag, das Wesentliche wird immer fehlen. Der Augenzeugenbericht wird es uns bestimmt nicht verdeutlichen. Wohin ist es also gelangt? Die Literatur hätte sich dem vielleicht nähern können, sie hat es nicht getan. Das einzige Buch, das einzige echte Buch, in dem es wirklich darum geht, ist das Buch von Perec, *La disparition* [Anton Voyls Fortgang / Das Verschwinden]. Ein Roman mit einem Umfang von etwas mehr als 300 Seiten, auf denen nicht ein einziges Mal der Buchstabe „e“ auftaucht, kein einziges Wort mit dem Buchstaben „e“. Als Roman ist das Buch sehr gut lesbar. Es ist ein fast unmögliches Unterfangen, ich habe einmal versucht, eine Seite ohne „e“ zu schreiben, ich habe es nicht geschafft. *La disparition* ist ein schöner Titel, in *La disparition* kommt kein „e“ vor, das „e“ ist verschwunden. Das „e“ ist im Französischen der am häufigsten vorkommende Buchstabe. Aber da ist etwas, das mit der Person des Autors zu tun hat. Er heißt Perec, und die beiden einzigen Vokale in seinem Namen sind ein „e“. Vor allem aber wird sein Name nicht Perec ausgesprochen, wie ein bretonischer Name, sondern „Peretz“, mit einem slawischen „c“. Es ist ein jüdischer Name, der sich jiddisch schreibt, also in einer reinen Konsonantensprache, wie das Hebräische, wo die Vokale nicht ausgeschrieben werden. Es gibt also kein „e“, genau wie in seinem Roman. Man hat das für eine absonderliche Schreibübung gehalten, eine verrückte Auflage, einen Roman zu schreiben, ohne den Buchstaben „e“ zu gebrauchen. In Wirklichkeit ist *La disparition* nicht nur durch das Verschwinden als solches, durch das reale Verschwinden eines Buchstabens entstanden, sondern es ist auch ein Buch über das Verschwinden selbst, über die Shoah, und außerdem ist es ein Buch, dass das Verschwinden des Namens seines eigenen Autors mit einschließt. Es ist ein faszinierendes und zugleich schreckliches Buch. Ein großartiges Buch über das Verschwinden. Das Verschwinden ist hier ein positives Fehlen, denn wenn man das Buch sieht, fehlt das „e“, das Verschwinden springt ins Auge. Das Lustige ist, dass sein Herausgeber nichts gemerkt hat, als er das Manuskript zum ersten Mal gelesen hat.

stop. At some moment I thought I'd take out a painting and start writing on it. It's the one called "Fragments", made up of little juxtaposed sequences on which there's some writing, collages of things which came to me: arms or samples of skin. That was what seemed so completely unbearable for me to face up to: the fact that someone could actually take a sample of a certain portion of skin from the body... It's absolutely horrific, this tattooed number which was incised or almost excised on the bodies of the dead. I wrote it on again and again, repeating the gesture, this gesture which cut into the matter of the painting as if it was an accident, because it was impossible to actually perform such an act.

gw - yesterday I saw a film about that famous mathematician who I believe won the Nobel prize for Economics, called Nash. He had a very strange hallucination: he believed he'd been tattooed on his arm by the Secret Services, like those who'd been tattooed at Auschwitz. During a sudden burst of madness, he took a knife and tried to cut the number out of his arm. He was mad, of course, but I thought there was something in it: whether we like it or not, we have all been marked by the Holocaust. Our era's still being affected by the crime. It's not something which just affects you and I because it happens to be a subject which is close to the bone for us; it affects all of our contemporary world. I believe it has changed our notions of representation, and even the way we see the world.

pk - Something happened which has somehow changed the way we behave.

gw - I am convinced that things have changed more in art than in anything else; more than in literature, philosophy or even history. We made our history. It's easy to see that something brought history to a halt: it was the horror of the whole thing. History can take facts into account, it can provide numbers or names; it can even make comparisons, but the moment one starts making comparisons one loses one's grip of what made the event so singular and extremely violent. Where can one look to grasp such an event? One would imagine that the Holocaust would have produced literature. The Soviet camps and the Gulag produced literature, but not the extermination camps. There are books, and writing, but no literature from the camps.

pk- Das „e“ fehlt. Das „e“ fehlt in seiner Person, in diesem Sinn muss man das verstehen, und der Sinn ist die Verflüchtigung, etwas, das fortgeht. So als ob das „e“ das Verschwinden symbolisiert.

gw- Es ist nicht symbolisch. Ich mache mir darüber viele Gedanken, über Symbole, denn sobald man die Dinge symbolisiert, tötet man sie, man tötet sie, und sie verschwinden. Das Fehlen zu symbolisieren, heißt das Fehlen selbst zum Verschwinden zu bringen, es zum Abwesenden zu machen. Die Frage ist aber, wie man es zum Vorschein bringt, dieses Fehlen. Sie wissen ebenso gut wie ich, dass es das ist, worum es geht.

Es stellt wirklich ein großes Problem dar, wenn man Denkmäler errichten möchte. Wie kann man der Shoah ein Denkmal setzen? Daher rührt mein Interesse für Jochen Gerz. Wegen seines Unsichtbaren Mahnmals. In Saarbrücken in Deutschland gibt es ein Schloss, und zu diesem Schloss gelangt man über eine Allee aus Pflastersteinen. Er hat seine Arbeit heimlich begonnen. Nachts kam er hin, entfernte die Steine, und auf jeden Stein meielte er den Namen eines der jüdischen Friedhöfe ein, die es 1939 in Deutschland gab. Früh morgens kehrte er zurück und setzte die Steine wieder an ihren Platz, aber mit dem Namen nach unten, beerdigt, im Grunde genommen. Da sind 2164 beschriftete Steine unter unseren Füßen. Die Stadtverwaltung sagte damals : Aber wir werden doch nicht darüber laufen ! Stellen Sie sich das mal vor, sollen denn nachts die Leute drauf pinkeln? Ein Mahnmal gegen Rassismus, das an die jüdischen Verstorbenen erinnert, und da wäre das doch abstoßend ! Und er sagte : Sollen sie doch pinkeln, sollen sie trinken, was soll's, das Leben geht weiter ! Unser Leben ist die Wirklichkeit, das bedeutet, über Friedhöfe zu laufen. Man sieht nichts von diesem Mahnmal.

pk- On sait, il y a des témoignages.

gw - Ce n'est pas une question de témoignage. Il y a plein de livres témoins, et puis maintenant, on a une sorte de mémoire universelle, ce qu'a fait Spielberg qui a voulu filmer tous les survivants. On pourra avoir toute la mémoire qu'on voudra de tout ça, il manquera toujours l'essentiel. Le fait réel, ce n'est pas ça qui nous le donnera. Où est-il passé? La littérature aurait pu peut-être approcher de a, elle ne l'a pas fait.

Le seul livre, le seul vrai livre qui traite de ça, c'est le livre de Perec, *La disparition*. Un roman de 300 et quelques pages ou pas une fois ne figure la lettre "e", un mot comportant la lettre "e". C'est très lisible, comme roman. C'est un exercice assez infaisable, j'ai essayé de faire une page sans "e", je n'y suis pas arrivé. *La disparition* c'est un beau titre, et dans *La disparition*, il n'y a pas de "e", le "e" a disparu. Le

"e" est la lettre la plus fréquente en français. Mais il y a un trait qui s'attache à la personne de l'auteur. Il s'appelle Perec, et les deux seules voyelles de son nom sont des "e". Mais surtout son nom ne se prononce pas Perec, comme un nom breton, mais "Peretz", avec le "c" slave. C'est un nom juif, qui s'écrit en yiddish, c'est-à-dire dans une langue consonantique, comme l'hébreu, où les voyelles ne s'écrivent pas. Donc il n'y a pas de "e", comme dans son roman. On a pris ça pour une sorte d'exercice aberrant, une contrainte folle d'écrire un roman entier sans utiliser la lettre "e". En vérité, *La disparition*, c'est non seulement fait avec la disparition en tant que telle, réelle, d'une lettre, mais aussi c'est un livre fondamentalement sur la disparition, sur la Shoah, et en plus, c'est un livre qui implique la propre disparition du nom de son auteur. C'est un livre fascinant et terrible à la fois. Un grand livre sur la disparition. La disparition est là une absence positive puisque quand on voit le livre, le "e" manque, la disparition nous crève les yeux. Ce qui est drôle c'est que son éditeur n'y a rien vu quand il a lu le manuscrit pour la première fois.

pk- Le "e" manque. Le "e" manque à sa personne, c'est de cet ordre-là et cet ordre-là, c'est de l'évaporation, quelque chose qui s'en va. Le "e" devient presque le symbole de la disparition.

gw- Ce n'est pas symbolique. Je me pose beaucoup de questions là-dessus, sur les symboles parce que dès que l'on se met à symboliser les choses, on les tue et elles disparaissent. Symboliser l'absence, c'est faire disparaître l'absence elle-même, la rendre absente. Or la question, c'est comment la rendre présente, cette absence. Vous savez ça comme moi, c'est ça le problème.

Ça pose un sérieux problème quand on veut faire des monuments. Comment faire un monument à la Shoah? Mon intérêt pour Jochen Gerz vient de là. A cause de son *Monument Invisible*. A Sarrebruck en Allemagne, il y a un château, et pour accéder à ce château, il y a une grande allée faite de pavés. Il a commencé son travail secrètement. Il venait la nuit, il enlevait les pavés et il gravait sur chaque pavé le nom d'un des cimetières juifs qui existaient en Allemagne en 1939. Au petit matin il retournait sur place, il remettait les pavés à leur place, mais avec le nom en-dessous, enterré, en somme. Il y a 2146 pierres gravées sous nos pieds. Les autorités lui disaient : on ne va tout de même pas marcher là-dessus ! La nuit les gens viennent pisser dessus, vous vous rendez compte? Un monument contre le racisme, qui rappelle les morts juifs, ça serait dégoûtant ! Et lui il disait : qu'ils pissent, qu'ils boivent, ça va, la vie continue ! Notre vie, c'est la vérité, c'est de marcher sur des cimetières. On ne voit rien de ce monument. Juste, la place devant le château a été rebaptisée *Place du monument invisible*. Il suffirait donc que quelqu'un vienne la nuit et enlève la plaque, le monument disparaîtrait. L'histoire peut parfaitement être ça. Si on arrache la plaque, et bien ça veut dire que tout peut recommencer. C'est une œuvre extraordinairement fragile, au fond, comme notre histoire. Tout peut toujours encore arriver.

pk- C'est ça qui est très beau dans une oeuvre c'est la fragilité.

pk - We know, though. There are witness accounts.
gw - This isn't a question of witness accounts. There are plenty of books providing witness accounts, indeed we now have a sort of universal memory of the event, as with Spielberg who wanted to film all the survivors. One can have all the memory one wants of what happened, but the essential is always missing. The actual facts are not what will provide us with the answer. Where can we look? Literature could maybe have got closer to an answer, but didn't.

The only book, the only real book which touches on the subject, is Perec's book, *La Disparition*. (*The Disappearance*) It's a novel of 300 and something pages in which the letter "e" is never once used; not a single word with "e" in it is to be found. It's very easy to read as a novel. It's a near-impossible exercise to do. I tried writing just one page without an "e" but didn't succeed. *La Disparition* is a beautiful title because in *La Disparition* there are no "e's", the "e" has disappeared. "E" is the most frequently used letter in French. But there is also a link with the author. He's called Perec, and the only two vowels in his name are "e's". Above all his name isn't pronounced Perec, like a Breton name, but 'Peretz', with the Slav 'c'. It's a Jewish name, which is written in Yiddish - in other words in a language of consonants, like Hebrew, one doesn't write the vowels. So there are no "e's", as in his novel. People thought it was some kind of absurd exercise in style, a mad form of constraint he imposed in order to write a whole novel without using the letter "e". In reality, not only is *La Disparition* created using the actual disappearance of a letter; it's also a book which is fundamentally about disappearance, about the Holocaust. On top of that, it's a book implying the disappearance of its author's own name. It's a fascinating and yet terrifying book. An important book about the missing. Disappearance in this case is a positive absence since when one sees

Der Schlossplatz wurde einfach in „Platz des unsichtbaren Mahnmals“ umbenannt. Es würde also reichen, dass jemand nachts dahin kommt und die Gedenktafel entfernt, schon wäre das Mahnmal verschwunden. Geschichte kann genau das sein. Man reißt die Gedenktafel heraus, und das heißt, dass alles von vorne anfangen kann. Es ist ein unglaublich zerbrechliches Werk, im Grunde ebenso wie unsere Geschichte. Es ist immer noch alles möglich.

pk- Das ist es, was so besonders schön ist in einem Werk, das Zerbrechliche.
gw - Wie kann man diese Art Negativität in einem Werk wiedergeben ? Auf gewisse Weise stellen Sie sich ähnliche Fragen. Man kann das nicht ins Gedächtnis zurückerufen. Wir wissen ja, wie Gedenkfeiern sind, es sind Apparate des Vergessens. Die Leute machen Gedenkfeiern, um zu vergessen, nicht um sich zu erinnern. Jedes Jahr geht man an denselben Ort und sagt : Ich erinnere mich, ich erinnere mich, was nichts anderes bedeutet, als dass man sich den Rest der Zeit nicht erinnert. Sie machen Bilder, Gerz hat eine Allee gemacht, Ihre Bilder kann man jeden Tag sehen, die Pflastersteine muss man jeden Tag überqueren. Der Zwang zur Erinnerung dient eher dem Vergessen. Mahnmale sind dazu geschaffen zu sagen : Ich als Mahnmal erinnere mich, also könnt ihr nach Hause gehen und ruhig schlafen. Über ganz andere Wege sehen Sie sich jetzt mit dieser Frage konfrontiert, wie man das Negative zum Vorschein bringt, wie man etwas zum Gegenstand macht, das es nicht gibt, nicht mehr gibt, das eine Kerbe ist - wie macht man den Mangel zum Gegenstand? Und auch mit der Frage, wie man das zum Vorschein bringt, was die Körper erschüttert hat, zerbrochene Körper. Wie macht man ein Mahnmal zerbrochener Körper? Der Erste Weltkrieg hat Körper kaputt gemacht, und überall stellt man nette kleine Denkmäler auf.

pk- Kleine Denkmäler mit kompletten Menschen, obwohl es einzelne Körperteile sind.

Ich habe mit der unkörperlichen Seite der Menschen gearbeitet. Das heißt, auch wenn ich aus Menschen Fotografien herausziehe, so gebrauche ich doch nur ihren unkörperlichen Teil.

Ich rechne nicht die Verschwundenen auf, ich fokussiere, ich zwingt beinahe

the book, with its missing "e's", the notion of disappearance comes immediately to mind. What is strange is that its editor didn't see this when he first read the manuscript.

pk - The "e" is missing. The "e" is missing from Perec, it has a whole other form of existence, it is evaporation, something which is vanishing. The "e" almost becomes a symbol for disappearance.

gw - it's not symbolic. I often ask myself these kind of questions about symbols because the moment one begins to attach symbols to things, one kills them off and they disappear. Symbolizing absence is making absence itself disappear so that it becomes absent. And yet the question is how can one make such an absence become present? That is the great issue for me.

It becomes particularly pertinent when one wants to build a monument. How can one build a monument to the Holocaust? I've been drawn to Jochen Gerz as a direct result of this issue and the *Invisible Monument* he created. There is a castle in Sarrebruck, Germany. To get there one has to cross a great walkway of paving stones. He began working secretly. He would arrive there at nighttime, lifting up the paving stones and taking them away. On each one he would engrave the name of one of the Jewish cemeteries which existed in Germany in 1939. In the early hours of the morning he would go back, put the paving stones back in their place, but with the name engraved underneath, buried face down. There are 2146 engraved paving stones beneath our feet. The authorities said: we're shouldn't allow people to walk on them! Do you realize that at nighttime people are going to go and pee on them? It would be disgusting to let people deface a monument against racism, which is supposed to remind people of the Jewish dead! And he answered them: let them piss and get drunk, it's OK, life goes on! Our life, it's true, involves walking on cemeteries. One can't actually see anything of this monument. Just that an open space in front of the castle has been renamed "Invisible Monument Square". If someone came along in the night and took away the plaque, then the monument would disappear. History can quite easily be just like that: if someone rips away the plaque, then everything can start all over again. It's an extraordinarily fragile work, like our own history. Anything could still happen.

gw - Comment restituer cette négativité-là dans une œuvre ? D'une certaine manière vous vous posez des questions semblables. On ne peut pas commémorer ça. On sait ce que c'est, les commémorations, ce sont des machines à oublier. Si les gens commémorent c'est pour oublier, pas pour se souvenir. Chaque année on va au même endroit, on dit : je me souviens, je me souviens, ce qui veut dire qu'on passe le reste de son temps à ne pas se souvenir. Vous, vous faites des tableaux, Gerz fait une allée, vos tableaux sont visibles tous les jours, tous les jours il faut marcher sur les pavés. Le devoir de mémoire ça sert l'oubli. Les monuments sont faits pour ça, pour dire : moi le monument je me souviens, alors vous, vous pouvez rentrer chez vous et dormir tranquille.

Par des voies totalement étrangères vous êtes confrontée à cette question là, comment rendre présent le négatif, comment faire objet de quelque chose qu'il n'y a pas, qu'il n'y a plus, qui a creusé, comment faire objet du manque. Et aussi comment rendre présent ce qui a affecté les corps, des corps bousillés. Comment on fait un monument de corps bousillés? La guerre de 14, elle a bousillé des corps, et on installe partout des gentils petits monuments.

pk- Des petits monuments avec des gens entiers, alors que ce sont des morceaux de corps !

J'ai travaillé avec le côté immatériel des personnes. C'est-à-dire, bien que j'extraie des photographies de tous ces gens en même temps, je n'utilise que leur partie immatérielle. Je ne décompte pas les disparus, je centre, j'oblige presque le regard à voir au coeur des visages ou des morceaux de corps une immatérialité. Je veux dire que dans les toiles, il y a des points comme des centres que sont les visages avec une partie qui s'en détache en rapport avec l'intériorité et qui est diffuse. Ces gens-là sont vivants.

den Blick, im Herzen der Gesichter oder der Körperteile eine Unkörperlichkeit zu sehen. Was ich sagen will ist, da sind Punkte in den Bildern, die den Blick anziehen, die Gesichter, und da ist etwas, das sich von ihnen abhebt, was mit dem Inneren zu tun hat, und das ist verschwommen. Diese Menschen leben.

gw- Leider gibt es nichts Lebendigeres als die Toten. Das ist genau das, was Claude Lanzmann in bezug auf seinen Film Shoah sagt : Es ist die Stimme der Toten. Nicht wiederaufleben lassen, nicht ins Gedächtnis zurückrufen. Er spricht nur über die Toten, und den ganzen Film über zeigt er keinen einzigen. Er berührt dasselbe Thema, das Sie beschäftigt, wie kann man das wiedergeben, also nicht wieder aufleben lassen, sondern es in das Dasein versetzen, dass es ein Dasein führt, dass es da ist. Die Frage, mit der sich Kunst beschäftigt, ist die nach dem Dasein.

pk- Im Alter von 4 oder 5 Jahren sah ich abends vor dem Einschlafen mit großen Augen Gesichter an mir vorbeiziehen, und es war die Luft. Ich sah so etwas wie den Stoff des Dunkeln, ein Netz, das lebendig wurde und die Gesichter, die eins nach dem anderen an mir vorbeizogen. Das waren keine Gesichter aus Fleisch und Blut. Sie waren aus transparentem Stoff, ich konnte hindurchschauen, sie verschachtelten sich ineinander, sie tauchten zu mehreren aneinandergedrückt auf, sie verwandelten sich vor meinen Augen. Und dann ist es mehrmals wieder passiert. Ich erinnere mich daran, wie ich mir sage, ach, jetzt fängt es wieder an, und daran, dass es wiederkam. Diese Gesichter machten mir Angst, und ich konnte meinen Blick nicht von ihnen lassen. Diese Gesichter haben sich eingepägt, dieses Vorbeiziehen, das ist eingepägt. Ich konnte mit der Hand hindurchfahren und versuchen, sie wegzuwischen, aber sie bildeten sich immer wieder neu.

Diese Gesichtermenge habe ich in den farbigen übereinanderliegenden Schichten meiner ersten Bilder

gw- Malheureusement, il n'y a rien de plus vivant que les morts. C'est exactement ce que dit Claude Lanzmann à propos de son film Shoah : c'est la voix des morts. Pas faire revivre, pas commémorer. Il ne parle que des morts et dans tout son film il n'en montre aucun. Il touche au même objet qui vous occupe, comment restituer ça, non pas redonner vie, mais mettre ça dans la présence, qu'il y ait une présence, la présence. La question de l'art, c'est cette présence.

pk- Vers l'âge de 4 ou 5 ans, le soir avant de m'endormir, les yeux grands ouverts, je voyais défiler des visages et c'était l'air. Je voyais comme la matière du noir, une trame qui s'animait et les visages qui défilaient les uns derrière les autres. Ce n'étaient pas des visages en chair et en os. Ils étaient d'une matière transparente, je voyais à travers, ils s'imbriquaient les uns dans les autres, se présentaient serrés, à plusieurs, se modifiaient devant mes yeux. Et puis cela s'est produit plusieurs fois. Je me souviens d'avoir eu le sentiment de me dire, tiens ça recommence, et je me rappelle que ça revenait. Ces visages me faisaient peur et je ne pouvais pas en détacher mes yeux. Ces visages se sont inscrits, ce défilement est inscrit en moi. Je pouvais passer ma main à travers et tenter de les effacer, ils continuaient à se former.

Cette foule des visages je l'ai vue réapparaître dans les superpositions colorées de mes premières toiles. J'ai retrouvé leur présence et j'ai été confrontée à la peur, ma propre peur, et celle de tous ces autres, inconnus et si familiers. Comment se comporter devant la peur?

J'ai fait les toiles, *figures internes 1/2, fragments, amnésie 1/2, exactions, amnesty, voile rouge*. J'ai transcrit sur la toile la fragmentation des corps désorganisés par la peur.

pk - That is what is most beautiful in a work: its fragility.

gw - How can one reconstitute such negativity in a work? In some ways you are asking the same questions. One can't commemorate such an event. We all know what commemorations are like: they're forgetting machines. If people commemorate, it's to forget, not to remember. Every year one goes to the same place and says: I remember, I remember, which means the rest of the year one's time is spent not remembering. You make paintings, Gerz has made a walkway. Your paintings are visible every day, every day one has to walk across the paving stones. The duty of memory is what serves forgetfulness. Monuments are made for that, to say: I am the monument and I remember, so that you can go home and sleep in peace.

You have both looked at this same question, yet through totally different approaches: how does one make the negative become present, how can one make an object out of something that is not, that is no longer, that is hollowed. How can one make an object out of what is missing? And also how can one make what it is that has affected those bodies, the mangled bodies, present? How can one build a monument to mangled bodies? The 1914 World War mangled up all those bodies, and they put nice little pretty monuments everywhere.

pk - Little monuments made up of whole people, when they're really pieces of bodies.

I've worked a lot on the immaterial side of the people. I mean, although I take something from the photographs of all of these people, at the same time I only use their immaterial side.

I don't count each missing person; I focus, almost forcing one to see an immateriality at the heart of these faces or parts of bodies. I mean that in the paintings, there are points like centres which are faces with a part which comes off in relation to the interior, and is then diffused. These people are living.

gw - Unfortunately, there is no longer anything living in the dead.

Which is exactly what Claude Lanzmann said about his film Shoah: that it is the voice of the dead. Not to make them live again, nor commemorate. He talks only about the dead and yet not once does one see a dead person in his film. He touches on the very same issue you're dealing with, how to reconstitute, not through giving life again, but putting it all into a presence, so that there may be a presence, the presence. Art is all about presence.

pk - When I was about 4 or 5, in the evening before I went to sleep, my eyes wide open, I would see faces come streaming past in front of me. It was just air, but I would see the matter of blackness, a screen lit up with these faces that came marching past one after the other. They

wieder auftauchen sehen. Sie waren wieder da, und ich sah mich mit der Angst konfrontiert, mit meiner eigenen Angst und der all der anderen, Unbekannten und doch so Vertrauten. Wie soll man mit dieser Angst umgehen? Ich habe diese Bilder gemacht, *figures internes 1/2 [Innere Figuren 1/2], fragments [Fragmente], amnésie 1/2 [Amnesie 1/2], exactions [Erpressungen], amnesty [Amnestie], , voile rouge [Roter Schleier]*. Auf die Bilder habe ich die Zerstückelung der Körper übertragen, die die Angst durcheinander gebracht hat.

Dann kommt der 11. September. Die riesigen Türme stürzen ein, implodieren. Staub und keine Körper. Es hat nichts zu tun mit der Geschichte, die ich gerade rekonstruiere. Aber das Ereignis findet genau zu der Zeit statt, in der ich im Verlauf meiner Arbeit von Bild zu Bild versuche, das Abwesende durch ausgelöschte Wörter, durch Rauch, durch verdunstete Atemzüge sichtbar zu machen. Und wieder, eine erneute unvorstellbare Katastrophe, wieder findet man die Körper nicht. Was macht man mit all dem Staub? Man konnte die mit Staub bedeckten Menschen sehen, sie waren erstarrt, bewegungslos.

Und das sind wieder weiße Flecken. Wenn man sich diese Frau links in *11 novembre 2001* ansieht, versteht man es. Sie verliert das Gedächtnis, ihr Blick leitet die Information nicht mehr zum Gehirn weiter, sie ist stumm, die Wörter sind tonlos, die ausgelöschten Buchstaben, die zerstückelten

Arrive le 11 septembre. Les tours immenses s'écroulent, implosent. De la poussière et pas de corps. Cela n'a rien à voir avec l'histoire que je viens de reconstituer mais l'événement se produit alors que dans la progression de mon travail, une toile après l'autre, je tente de rendre visible l'absence avec des mots effacés, de la fumée, des souffles évaporés. A nouveau, nouvelle catastrophe inimaginable, à nouveau on ne trouve pas les corps. Que fait-on de toute cette poussière ? On voyait les gens maculés de poussière, ils étaient figés, arrêtés.

A nouveau des blancs. En regardant cette femme dans *11 novembre 2001*, à gauche, on comprend. Elle devient amnésique, son regard ne conduit plus l'information à son cerveau, elle est muette, les mots sont blancs, les lettres effacées, les parties fragmentées de son état psychique sont représentées en blanc au-dessus d'elle.

Son visage est couvert d'une épaisse couche de poussière. La poussière des corps. Elle porte sur son visage la poussière des corps introuvables, la perte sur sa peau la fige.

Chaque grain de poussière est à la fois une multitude et un désert.

L'air est le lieu de cette multitude et aussi celui de l'évaporation, de la disparition.

Dans mes toiles plus récentes, c'est cette poussière qui entrave le vivant que je décolle, Je détache l'ombre-poussière de la peau, je l'arrache du support.

Je rassemble aussi des fragments secs, inclassables, peu identifiables. Je les isole. Aucun lien entre eux. Ils sont souvent décolorés, presque translucides. Ils sont vus à travers la paroi d'une poche. Chacun dans sa poche d'air. La vision du fragment filtrée à la fois par l'air et la paroi, est comme un prélèvement de l'air, Voilà, c'est bien la suite de la même histoire.

Paris 16 septembre 2003

were't faces made out of flesh and bone. They were of a transparent matter, I could see through them, they overlapped each other, presented themselves, several pressed up against each another, changing shape before my eyes. It happened several times. I remember feeling I knew when it was going to start again, and that then it would. The faces frightened me yet I couldn't take my eyes off them. They became inscribed; the parade of faces is inscribed within me. I could reach my hand out at them and try to rub them out, but they kept on forming. These crowding faces came back to me in the coloured super-positioning of my first paintings: I felt their presence once again and was confronted with fear, my own fear, and that of all these other people who were unknown and yet so familiar. How to cope with such fear? I made these paintings: *figures internes 1/2* ('internal figures 1/2'), *fragments* ('fragments'), *amnésie 1/2* ('amnesia' 1/2), *exactions* ('exactions'), *amnesty* ('amnesty'), *voile rouge* ('red veil'). I transcribed the fragmentation of bodies which had become disordered by fear onto the paintings.

And then the 11th September happened. The immense towers crumbling down and caving in. All that dust and no bodies. There is no immediate connection between the event and what I have just been telling you, and yet it happened at a time when my work was evolving in a certain way. With each painting I was attempting to make absence visible - with words which were rubbed out, with smoke and evaporated breath. Here was a new and unimaginable catastrophe, and yet again the bodies couldn't be found. What happens to all the dust? One saw these people covered in dust. They were motionless, stopped in their tracks.

And then there are the blanks again. If one looks at this woman on the left of *11 novembre 2001*, (*11th November 2001*), then one can understand. She becomes amnesiac; her eyes no longer bring information to her brain; she is dumb; the words are blank, each letter is rubbed out, and the fragmented parts of her psychic state are represented in the bare space above her.

Her face is covered in a thick coat of dust. The dust of bodies. On her face is the dust of unfound bodies; the loss on her skin imprisons her.

Each particle of dust is both a multitude and a desert.

The air is home to this multitude and to evaporation, disappearance.

In my most recent paintings, it is dust which is obstructing the living and which I am clearing away. I strip away the dust-shadow from the skin, tearing it from its bearer.

I also reassemble those parched segments which are impossible to classify and hardly identifiable. I isolate them. There is no link between them. They're often colourless, almost translucent. They can be seen through the lining of a pocket. Each one in its own air-pocket. The vision of a fragment which has been filtrated both through the air and through a lining, like a sample taken from the air.

And so it is that it becomes the next chapter of the same story.

Teile ihrer psychischen Verfassung werden in weißer Farbe über ihr wiedergegeben.

Ihr Gesicht wird von einer dicken Staubschicht bedeckt. Dem Staub der Körper. Sie trägt den Staub der unauffindbaren Körper auf ihrem Gesicht, der Verlust auf ihrer Haut lässt sie erstarren.

Jedes Staubkorn ist zugleich eine Vielfalt und eine Wüste. Die Luft ist der Ort dieser Vielfalt und der der Verflüchtigung, des Verschwindens.

In meinen jüngeren Bildern löse ich genau diesen Staub ab, der das Lebendige behindert. Ich trenne den Staub-Schatten von der Haut, ich reiße ihn von seiner Unterlage weg.

Ich sammle auch trockene, unklassifizierbare, schlecht erkennbare Fragmente. Ich isoliere sie. Sie haben keine Verbindung untereinander. Sie sind oft farblos, fast durchscheinend. Man kann sie durch die Wand eines Beutels hindurch sehen. Jedes einzelne in einem Luftbeutel. Die Sicht auf das Fragment, die sowohl durch die Luft als auch durch die Wand gefiltert wird, ist wie ein Abzug der Luft. Also, es ist wirklich die Fortsetzung derselben Geschichte.

