



J.E. Young, At Memory's Edge: After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture

Review by: זיוה עמישי-מייזלש

Zion / ציון, Vol. ג (תשס"ד), pp. 386-390

Published by: [Historical Society of Israel/](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/70036511>

Accessed: 28/11/2011 04:09

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at

<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Historical Society of Israel/ is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Zion /*.

<http://www.jstor.org>

James E. Young, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven 2000, 256 pp.

המחבר מנסה לשזור בספרו כמה דיונים יחדיו. בשלושת הפרקים הראשונים הוא דן בתגובותיהם לשואה של שלושה אמנים צעירים – גרפיקאי ושניים המשתמשים בצילום, וחלקים מן הדברים כבר הופיעו קודם לכן. בארבעת הפרקים הנותרים הוא ממשיך בדיוניו באנדרטות לזכר השואה שהחל בהם בספרו *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning* משנת 1993, אלא שבחיבור הנוכחי הוא מתמקד בגרמניה. בחלק זה הוא דן בבעיות המתעוררות סביב אנדרטות אלה, ובוחן את משחק הגומלין בין תאוריה וגישה אמנותית לבין הפרקטיקה הפוליטית. את הספר חותמת מסה אוטוביוגרפית ותאורטית שבאה להצדיק את השתתפותו הפעילה בבחירת דגם למונומנט לזכר השואה בברלין. מתוך דיונים אלה עולה המסר העיקרי שלו לגבי האמנות העוסקת בשואה בכלל ובאנדרטות לזכר השואה בגרמניה בפרט. הוא טוען שאסור לקשור את השואה למסר המרמז על גאולה, שאין היצירה או המצבה פותרות את היצר או את הצופה מלהתמודד עם נכבי העבר, ושלא ראוי שתיווצר הרגשה של סוף פסוק או של סתימת הגולל על הנושא. הוא דורש שהיצירות הללו יעוררו בהתמדה שאלות על השואה, כדי שהיא תישאר בעיה פתוחה וכואבת בתודעת העולם ובמיוחד בתודעה הגרמנית. את כל הדיונים האלה אמור היה לחבר נרטיב¹, על היחס הפוסט-מודרני לזיכרון, שיאגז מציג אותו במבוא. הוא תולה את ההבדלים בין הגישות של האמנים הוותיקים לאלה של הצעירים בריחוק מן השואה: אם הניצולים ביטאו את חוויותיהם האישיות, הרי הדור הצעיר מושפע רק מ'זיכרון מתווך', דהיינו מדיווחים ומצילומים דוקומנטריים, מלימוד תולדות השואה, ומספרות יפה ומסרטים על אודות השואה. ואולם כאן מתעוררת בעיה מתודולוגית: בדור הראשון של האמנים שעסקו בשואה נכללו לא רק ניצולים אלא גם, ובעיקר, אמנים שלא עברו את השואה, ואף הם התבססו על אותם מקורות מידע משניים. זאת ועוד, זיכרון הניצולים אינו תמיד נטול השפעות, וגם עליהם השפיעו אורך הזמן שעבר עד שביטאו את חוויותיהם, כמו גם צילומים ויצירות אמנות קודמות שעזרו להם למצוא דרכים לבטא את עצמם. יתר על כן, אין צדק ברמיזותיו שאמני הדור הראשון רצו ליפות את השואה, כדי להתעלות עליה וכך להיגאל ממנה. כמו כן, אין לקבל את טענתו שרוב הדור הצעיר מסתכל על תיאור השואה באמנות באופן סקפטי¹. הסבריו של יאנג להבדלים בין הדורות אינם מסבירים אפוא את הפער שאמנם קיים ביניהם, וההסבר נשאר מלאכותי.

למרות האמור לעיל, כל אחד מן הפרקים מעניין ותורם לידע ולהבנה של הקורא. הדיון בארט ספיגלמן (Art Spiegelman), שתיאר את החוויות שעברו על הוריו בשואה באמצעות סדרת הקומיקס *Maus*, עוסק ביחס חדש לזיכרון. כפי שיאנג מראה, ספיגלמן מדגיש את הניכור בינו לבין אביו כחלק מן הנרטיב, ומתאר כיצד כל אחד מהם משנה את הזיכרון לטובת המסרים שהוא רוצה להעביר. יאנג גם מספק לנו מידע על רקעו של האמן ומביא דוגמאות מיצירותיו המוקדמות, שבהן גיבש את גישתו לקומיקס ולנרטיב רב-כיווני. לדעת יאנג, הסדרה היא דוגמה מובהקת של טיפול פוסט-מודרני בשואה,

1 על המטרות והיצירות של הדור הראשון ושל מקצת אמני דורנו ראו: Z. Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation: The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford 1993

בייחוד בנימה הסובייקטיבית ובהבלטת האמביוולנטיות של האמן ביחס לשואה ולאביו. לעומת זאת, אין יאנג מטפל בבעיות שמעלה *Maus* לגבי תיאור השואה, כגון הדו־משמעות המועברת לצופה מעצם השימוש במדיום של הקומיקס, שנתפס כמדיום משעשע, וכן הצגת היהודים כעכברים, שעל אף תיאורם הנחמד, אינם רצויים בביתם של רוב הקוראים. יתר על כן, הוא מציג את ספיגלמן כמייצג את יחסו של הדור הצעיר לשואה, בלי לבדוק אם אמנים אחרים מאמצים גישה דומה, או שאין זו אלא גישה ייחודית של ספיגלמן.

יאנג אינו מספר על הקשר האישי לשואה או ליהדות של שני האמנים הבאים, ורקע זה חסר מאוד. דוד לוינתל (David Levinthal), בסדרתו *Mein Kampf*, מצלם בצורה מטושטשת בובות משחק של היטלר, חיילים נאצים ודמויות ארוטיות ערומות, שאותן הציב בסצנות המבוססות על צילומים דוקומנטריים המתארים את עליית הנאצים לשלטון ואת השואה. יאנג מתאר את חיפושיו של לוינתל אחר הבובות הללו ואת התהליכים שהביאו אותו ליצור את הסדרה, ומסביר שהאמן בחר בבובות של נשים יפניות ערומות, שעורן לבן, כדי להמחיש את יופיין של היהודיות שהוצאו להורג. כמו כן הוא מציין שהאמן טשטש את הדמויות כדי שלא נבחין מיד שמדובר בבובות. יאנג מכניס את הדיון למסגרת של הזיכרון הפוסט־מודרני, המבוסס על צילומי העבר, ודן בדרך שבה הקרבנות הופכים לאובייקטים והאמן והצופה למשתפי פעולה. השאלות הביקורתיות היחידות שהוא מעלה הן אם מוסרי לתאר זוועות בצבעים מרהיבים ולהשתמש בדימויים ארוטיים להצגת סצנות של טבח. הוא מסתפק בתשובת האמן, שדברים מעין אלה כבר נעשו בסרטים על השואה. יאנג טוען שהשימוש בבובות גורם להקטנה (demonumentalization) של הנושא, ושהבובה 'מקטינה את יומרות הנושא ומלגלת עליו בחולשתו ובמצבו הקטן' ('deflates its subject's pretensions, mocking it with its puniness'), אך אינו מתייחס לבעיה שבשימוש בגישה זו לגבי השואה. כמו כן, אין הוא מתמודד עם העובדה שהאמן מצלם את הסצנות מנקודת המבט של הנאצים, ובכך מזדהה אתם. יתר על כן, הוא אינו בוחן בעין ביקורתית את שם היצירה, שאינו רק כשם ספרו של היטלר, אלא גם מתפרש כ'מלחמתי', כלומר מלחמת האמן. לוינתל מספר שגילה את הבובות בחנות באוסטריה, ומצא עצמו גם מוקסם וגם מוטרד מן הרעיון שעדיין מייצרים אותן. אף שהוא שאל את עצמו למה זה קורה, אין רמז לתשובה ולהקשר הניאו־נאצי. כמו כן, אין יאנג מעלה את השאלה אם אמן נאו־נאצי לא היה יוצר את המחזות הללו באותה דרך, כדי להראות את השואה כדבר חיובי ומהנה.

גם ביצירותיו של שמעון עטי (Shimon Attie) רואה יאנג דוגמה לזיכרון המתווך, בגלל שהאמן עושה שימוש בצילומים מן העבר. האמן הקרין את הצילומים בגודל טבעי על בניינים בברלין ועל רחוב באמסטרדם, ובגודל מונומנטלי על רכבות בדרוזן ועל הנהר בקופנהגן. יאנג מגלה הבנה רבה ליצירות אלו אשר מטרנן להחיות את העבר: להחזיר את היהודים כרוחות רפאים לרובע שבו גרו בברלין, להזכיר בדרוזן שהיהודים היגרו או הועברו למחנות ריכוז דרך אותה תחנת רכבת שבה משתמשים התושבים היום, לשחזר את מצעדות הנאצים באמסטרדם כדי שתושביה יראו אותם כפי שחזו אותם היהודים במסתור, ולהלל את הדנים בקופנהגן על שהצילו את היהודים ובד בבד למחות נגד יחסם לפליטים היום. ואולם, אין העמקה באינטראקציה בין הצילומים לבין האובייקטים שעליהם הם מוקרנים או בינם לבין העוברים־ישיבים. יאנג דן בכל פרויקט ופרויקט לחוד, בקווים כלליים, ואינו משווה ביניהם. למעשה, עטי עשה שימוש שונה בזיכרון בכל אחד ואחד מן האתרים הללו, והשוואה מעין זו הייתה יכולה לחשוף את מטרותיו בצורה ברורה יותר. כמו כן, חסר דיון ברקעו של האמן:

אין הסבר למעבר שלו מקנדה לברלין ולמניעים שגרמו לו לפעול באתרים שאותם הוא קושר לשואה באירופה. לעומת זאת, יאנג מדגיש את אהבתו שלו ליצירות ההולכות ונעלמות עם הזמן, בהשאירן רק זיכרון אצל אלה שראו אותן. זה גם הסוג של האנדרטה שהוא דוגל בו, ובו הוא דן בשני הפרקים הבאים. למעשה, יצירות ארעיות גדולות אלו, שהוקרנו בשטח ציבורי וציבורי-למחצה בגרמניה, קרובות יותר לאנדרטות בתכונתן ובנוכחותן הציבורית מאשר היצירות של ספיגלמן ושל לווינתל. משום כך נתפס פרק זה כמעבר לחלק השני של הספר, הן במצבות לשואה בגרמניה.

בשני הפרקים הבאים יאנג חוזר על דיוניו בספרו הקודם ביחס לסוג האנדרטה שנראה לו מתאים לגרמניה: 'המונומנט-הנגדי' (Counter-monument). אנדרטה זו קיימת רק בנגטיב, מתחת לאדמה, או נעלמת עם הזמן ונשארת רק בזיכרוננו של הצופה. הוא מתחיל עם המצבה שבנה הורסט הוהייסל (Horst Hoheisel) למזרקת אשרוט (Aschrott) בקסל, החוזרת כתשליל, ובמהופך, מתחת לרחוב על צורת המזרקה הניאורגיתית שתרם בשעתו יהודי ומשום כך נהרסה בידי הנאצים. יאנג מוסיף לדיון גם את הפרויקטים החדשים יותר של הוהייסל: האנדרטה בבוכנולד, שאינה מתרוממת מעל האדמה אך מחוממת בהתמדה מלמטה, כדי שתהיה חמימה למגע יד; והצעתו לאנדרטה לשואה בברלין: לפוצץ את שער ברנדנברג כדי להשאיר מקום ריק שיזכיר את החלל הריק שנפער בגרמניה אחר רצח יהודיה. בהמשך הפרק יאנג דן בקצרה באנדרטות דומות שנוצרו בגרמניה מאז הופיע ספרו הראשון, ועומד על הקשר שלהן אל קודמותיהן. הוא בוחן את החלל הריק שבין שני בניינים שהשתמש בו כריסטיאן בולטנסקי, דן במצבה שהקים מיכה אולמן מתחת לכיכר בברלין, ומתאר את הפרויקט שתכננה רחל וייטרד (Whitread) לכיכר בווינה. בסוף הפרק הוא דן בפרויקטים של רנטה סטי (Renata Stih) ופרידר שנוק (Frieder Schnock), המעלים גישות אחרות. פרויקט אחד מכיל שלטים המתארים אובייקט מצד אחד וציטוט מן החוקים האנטי-יהודיים הקשור אליו מצד שני. פרויקט אחר הוא הדגם שלהם לאנדרטה לשואה בברלין, הכולל תחנות לאוטובוסים הנושאים שילוט כגון 'אשוויץ' ו'רבנסברוק', שיסיעו מבקרים למחנות ריכוז ולמקומות אחרים הקשורים בשואה באירופה. שני הפרויקטים קשורים לאלה הנדונים בפרק הבא, העוסקים במילים ובמחנות, וייתכן שיאנג ראה את הדיון כמעין מעבר לפרק זה.

הפרק הבא מוקדש ליוכן גרץ (Jochen Gerz), שהתחיל לעסוק בשואה בשנת 1972, בפרויקט שהשווה את הכללים הנוקשים השולטים בביקור בדכאו בימינו לאלה ששלטו במחנה בזמן השואה. יאנג חוזר על דיונו בספרו הקודם, על המצבה לשואה שהקימו בהמבורג גרץ ואשתו אסתר שלב, דוגמה למופת לטיפול האנדרטה שיאנג מעלה על נס. על מרפסת מוגבהת הועמד עמוד בגובה שנים-עשר מטר, והצופים נתבקשו לכתוב עליו את שמותיהם ותגובותיהם לפשיזם, למלחמה ולאלימות. כאשר המשטח התמלא, הורד העמוד לתוך האדמה, כדי שחלק אחר שלו יהיה בהישג ידו של הקהל. בשנת 1993, לאחר שמונה שנים, נבלע העמוד לגמרי בתוך האדמה, ועתה הוא מסומן רק במכסה ובשלט הסבר. יאנג גם דן במצבות מוסתרות חדשות של גרץ, כגון החרוטה הנסתרת של שמות בתי קברות יהודיים שנהרסו על אבני החצר של ה-Saarbrücken Schloss, שהיה בית הגסטאפו. הכתובות חקוקות בצד הפונה לאדמה ואינן נראות לעין, כך שבתי הקברות נקברים למעשה באדמה. והואיל והמצבה מוסתרת, גרץ הודיע עליה לשלטונות ועורר סערה בעיתונות. בשני המקרים האלה, המצבה הנעלמת צריכה להישאר בדמיונו של מי שראה אותה או קרא עליה. לעומת זאת, הצעתו של גרץ למונומנט לשואה בברלין חשופה לעין: השאלה 'למה?' תתנוסס על עמודי חשמל ותשובות הקהל

תיחרטנה על אבני הכיכר. בבניין סמוך יהיו הקרנות וידיאו של ראיונות עם הניצולים, וחדר שחור למדיטציה. רק על פרויקט זה מעלה יאנג ביקורת: לדעתו הוא מוביל לבעיות מטפסיות, פילוסופיות ודתיות שאי אפשר לפתור. הוא חושש שהתשובות יכללו את טענות הנאצים או שיאשימו את היהודים שהם הם שהביאו על עצמם את גורלם – חשש שלא העלה כלל לגבי העמוד בהמבורג, אף שעליו אכן נכתבו כתובות ניאונאציות.

בשני הפרקים הללו יאנג דן רק בצד המושגי של המצבות ולא בבעיות שהן מעלות. אין הוא שואל למה גרמניה מעדיפה אנדרטות שאינן בולטות על פני השטח, החולפות ועוברות ומובנות אינו ברור לצופה. כאשר הוא משווה את המצבות של אולמן ושל וייטרד, המתארות שתיהן ספריות שהספרים נעלמו מהן, אין הוא שואל למה התירו לאולמן לבנות את הספרייה מתחת לכיכר בברלין, כדי שיראה אותה רק מי שניצב על ידה, ולא נתנו לווייטרד לבנות בווינה את הספרייה המרשימה בגודלה, שהייתה יוצרת נוכחות ממשית בכיכר ונראית מכל זווית. אין יאנג מעלה את האפשרות שמצבה הקבורה בקרקע מדגימה זיכרון שנקבר, תרתי משמע, כי ניתן למחוק אותו במקום להיזכר במעשי הגרמנים שאותם היא אמורה להעלות. כמו כן, אפילו אם תישאר האנדרטה הנעלמת בזיכרוננו של מי שראה אותה, אין הוא דואג לדור הבא, שלא ראה אותה. העדר זה אינו מובן לקורא נוכח הדיון הרחב של יאנג, בספרו הקודם, על הדרכים שבהן אנדרטות לשואה משנות את מובנן במשך הזמן תחת השפעת אירועים פוליטיים. יתר על כן, אין הוא שואל למה אובייקטים ניטרליים ובלתי ישירים (כגון מזרקה, עמוד, כתובת או אובייקט יומיומי), שיש להוסיף להם הסבר מילולי כדי שהצופה יבין על מה הם מדברים, קיבלו גושפנקא בגרמניה, ואילו פרויקטים ישירים (למשל האוטובוסים למחנות הריכוז) לא קיבלו היתר דומה. הופעת התסמונת של הבלתי נראה, הקבור והניטרלי, ובגרמניה דווקא, הייתה צריכה להביא אותו לברר את שאלות היסוד הנוגעות לאנדרטות שהוצבו בה. הסבריו הבודדים אינם מספיקים: הוא דן בסלידת האמנים מן המונומנטים הנאציים, בפחדם ליצור אנדרטה בוימבסטיט לשואה, בנטייתם לאמנות מושגית, ובסיבות מעשיות כגון בעיות חניה.

בפרק הבא דן יאנג דיון מקיף בהקמת המוזאון היהודי בברלין. הוא מתאר את תולדות המוסד, את קשריו עם מוזאון ברלין בעבר ובהווה, את הוויכוחים הפומביים והפוליטיים סביב ההחלטה להקים מוזאון כזה במרכז ברלין, עיר שכמעט לא נותרו בה יהודים, ואת תכנית הבניין והבניין עצמו של דניאל ליבסקינד (Libeskind) על רעיונותיהם ובעיותיהם. יאנג מעלה את הצורך לבטא את העדר היהודים ובד בבד להראות את תרומתם לחיי התרבות של ברלין, ומשרטט את הדרכים שדרכן המבנה של ליבסקינד מביע בצורה חזקה את הקרע והריק שיצרה השואה. יאנג מתאר את התכנית של המבנה ואת הבעיות שהאדריכל היה צריך לפתור כדי לבנותו בתקציב מוגבל ועם חללים שניתן להשתמש בהם כמוזאון. יאנג מדגיש בתיאורו את החלל הריק החוצה את המוזאון ואת הגשרים העוברים עליו, את הכניסה התת קרקעית דרך מוזאון ברלין, את צורתו החיצונית של הבניין, את מגדל השואה והכיכר עם העמודים, וכן את ההבעה החזקה שהם יוצרים. מכיוון שיאנג רואה, ובצדק, את המבנה כאנדרטה יותר מאשר כמוזאון פעיל, אין הוא מזכיר את הבעיות שהבניין מעלה בתור מוזאון. ואמנם הוא לא ראה את הבניין פועל כמוזאון, הואיל והאוסף נפתח לקהל בשנת 2001, אחר צאת הספר, וקודם לכן נפתח המבנה לקהל המבקרים הרב כחלל המביע במבנהו את הטראומה היהודית.

בפרק האחרון מדווח יאנג על מעורבותו ההולכת וגדלה בהקמת ה'מצבה ליהודים שנרצחו באירופה' בברלין, ועל התמורה שחלה בגישתו: ממתנגד לפרויקט, הרוצה שהגרמנים ימשיכו לדון בבעיה, לתומך

נלהב במונומנט שהציע פטר איזמן (Peter Eisenman), הנמצא עתה בשלבי בנייה. בדיון מרתק הוא מתאר, כאחד המשתתפים, את התחרות להקמת המצבה, כולל הבעיות התאורטיות והפוליטיות שהועלו מסביבה, וכן כמה מן ההצעות המובילות והסיבות לדחייתן. יאנג גם מגלה מה היו הרהורי לבו בזמן התחרות ומצטט את הרצאותיו בנושא, גם לשם תיעוד של הדברים וגם כדי להצדיק את עמדתו. ואולם, אף שהוא חושב שעבר מהפך בעמדתו, הרי המבנה שבו הוא תומך עתה הוא מבנה מופשט, שאינו קשור בצורה ישירה לשואה, ודורש שילוט המסביר את הקשר, אם כי הפעם האנדרטה נמצאת מעל לאדמה. יתר על כן, הסיבה לדחיית כמה מן ההצעות הייתה גישתן הישירה, כפי שניתן לראות למשל בדחיית המודלים של הוהייסל, גרץ, סטי ושנוק שהוזכרו למעלה, וכן של המגן-דוד הגדול העשוי פרחים צהובים שהציע דני קרוון. עדות ברורה ביותר היא הפריקט של קריסטין יאקוב-מארקס (Jakob-Marks), בדמות קבר ענק שעליו היו אמורים לחרוט את שמותיהם של קרבנות השואה, שזכה בתחרות בתחילה אך לבסוף נדחה.

לסיכום, עם כל המעלות של הפרקים הבודדים, יש להטיל ספק במידת ההצלחה של צירוף תגובות הפרט והתגובות הפומביות לשואה בספר אחד. למעשה יש כאן שני ספרים, שכל אחד מהם עוסק בנושא הראוי למחקר עצמאי. מחד גיסא, קיים ניסיון לבחון את תגובות הדור הצעיר של האמנים לשואה, וכדי להתעמק בהן היה יאנג צריך לדון בהרבה אמנים נוספים. מאידך גיסא, רוב הספר דן בבעיית האנדרטות לשואה בגרמניה, נושא ששייכים לו גם הפרקים העוסקים במוזאון היהודי בברלין ובשמעון עטי, שכמה מיצירותיו הוקרנו בחלל הפומבי בגרמניה. עם זאת, אילו המחבר רצה לבדוק בספר אחד את בעיית הזיכרון כפי שהיא מופיעה ביצירות האמן הבודד, בבניית מוזאון ובבעיית אנדרטה, היה עליו להשוות את התגובות הללו זו לזו, שהרי לכל אחת מהן צדדים הכרחיים משלה, אך השוואה זו לא נעשתה כאן כלל. כמו כן, מכיוון שרוב הדיון עוסק בבעיות של הביטוי האמנותי של זיכרון השואה בגרמניה, היה כדאי להתרכז באמנים הפועלים בגרמניה ובמיוחד באמנים גרמנים צעירים. בניגוד לספרו הקודם, שהתאפיין בחוט שדרה ברור – תגובות של עמים שונים לשואה כפי שבאו לידי ביטוי במצבות שהקימו לה – כאן הדיון אינו מלוכד ואין ניסיון ממשי להשוות בין חלקי הספר ולהביאם לכלל אחדות.

זיוה עמישי-מייזלש