

Karianne Ommundsen

I gråsonen

Holocaust, representasjon, og generasjon *nachgeboren*

Masteroppgave i kunsthistorie

Trondheim, november 2015

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for kunst-og medievitenskap

Takk til Jørgen Lund for tålmodighet, støtte, og utfordrende samtaler. Takk til familie, samboer, venner, medstudenter, og kollegaer.

Innholdsfortegnelse

Kapittel 1: Innledning. Mot slutten av minnets æra

1.1 Et generasjonsskifte	5
1.2 Inn i gråsonen	7

Kapittel 2: Grensetenkningens uttrykk. Endringer i diskursen om Holocaust og representasjon

2.1 I skyggen av Holocaust	13
2.2 De overlevende og representasjonsproblematikken	15
2.3 Generasjon <i>nachgeboren</i>	19
2.4 Tabubrytende tendenser	22
2.5 Gjenspeilinger av ondskap	26
2.6 I møte med overgriperen	29
2.7 Betrakterens grenser	33

Kapittel 3: Gjenåpnede sår. Artur Żmijewskis «gråsoneksperimenter». *The Game of Tag* og *80064*

3.1 Det polske Holocaust	37
3.2 Sosiale eksperimenter	41
3.3 Sisten i gasskammeret	45
3.4 Gråsonen og det nakne livet	49
3.5 Å leke med Holocaust	53
3.6 Reenactment som performativ minneforståelse	56
3.7 Forhandlinger om traumatisk erfaring	59
3.8 Kroppslige minner og det sanselige	64
3.9 Det barbariske rommet	68

Kapittel 4: Glem aldri! Avsluttende tanker

4.1 Det moralske imperativet «etter Auschwitz»	73
4.2 Kunsten som en alternativ delaktighetshistorie	76
Litteraturliste	79
Illustrasjoner	88

Innledning

Mot slutten av minnets æra

1.1 Et generasjonsskifte

Vi står i dag ovenfor et uunngåelig veiskille, og nærmer oss slutten på en periode som har blitt kalt for «minnets æra» (Hoffman, 2004:240). 70 år etter at Auschwitz, selve symbolet på mordet på de europeiske jødene, ble frigjort, og andre verdenskrig ble avsluttet, er Holocaust¹ helt ugjenkallelig i ferd med å bli en historisk hendelse. De siste gjenlevende som bevitnet nazistenes massedrap er snart borte, noe som kan sies å ha fremkalt et akutt behov for å finne ulike strategier for å bevare historien og minnet om Holocaust før det er for sent. Mens det allerede på 70-tallet ble observert en markant økning i mengden representasjoner av Holocaust, og hva som har blitt beskrevet som «a proliferation of novels, plays, films, and other representations of the event» (Bernard-Donals & Glejzer, 2003:3), har vi de to siste tiårene angivelig erfart en «ekspløsjon» av denne formen for representasjoner. Samtidig har det blitt opprettet flere arkiver med vitnesbyrd, nye studieprogrammer som tar for seg Holocaust, og ytterligere historiske museer, minnesmerker og monumenter utformet til minne om ofrene for nazismen. Det blir hevdet at vi har entret en periode karakterisert av en besettelse ved fortiden, men at vi allikevel «are only at the beginning of an understanding of the Shoah» (Hartman, 2002:3).

¹ Den etymologiske opprinnelsen til ordet Holocaust kommer fra det greske ordet «holókauston», som betyr brennoffer. Mens enkelte teoretikere, deriblant filosofen Giorgio Agamben, bevisst unngår å referere til det jødiske folkemordet som Holocaust, både på grunn av begrepets religiøse konnotasjoner og etymologiske betydning (Agamben, 1999:28-29), er denne terminologien utbredt innenfor det akademiske miljøet, også i norsk kontekst. Jeg har derfor valgt å anvende dette begrepet gjennomgående i oppgaven, og ikke det hebraiske ordet «Shoah», som en betegnelse for nazistenes forsøk på å tilintetgjøre jødene under andre verdenskrig.

I diskursen om Holocaust er forpliktelsen til å bære vitne, og å sørge for at Holocaust ikke blir glemt, grunnleggende. Det er bred enighet om at Holocaust-overlevende og deres barn og barnebarn har et spesielt ansvar overfor den historiske hendelsen (van Alphen, 1997:94). Som følge av det pågående generasjonsskiftet blir det snart utelukkende opp til de som selv ikke har erfart krigen å bevare og vedlikeholde minnet om Holocaust. Som litteraturprofessor Eva Hoffman skriver:

The guardianship of the Holocaust is being passed on to us. The second generation is the hinge generation in which received, transferred knowledge of events is being transmuted into history, or into myth. It is also the generation in which we can think about certain questions arising from the Shoah with a sense of living connection (Hoffman, 2004:xv).

Det å vokte over minnet om Holocaust kan betraktes som selve kjernen innenfor det såkalte moralske imperativet «etter Auschwitz»², og blir i enkelte tilfeller ansett som et virkemiddel for å forhindre at lignende hendelser skal skje igjen i fremtiden. De siste fire årene har det blitt introdusert ulike begreper for å beskrive den «levende koblingen» mellom første, andre, og tredje generasjons overlevende, deriblant «postminne» (Hirsch, 2012), som indikerer at det er mulig å «huske» andres minner. Dette kan, med referanse til Hoffman, forstås som en paradoksal form for «indirekte kunnskap» (Hoffman, 2004:25).

Generasjonen som er født etter krigen, som jeg i denne oppgaven hovedsakelig omtaler som generasjon *nachgeboren*³, blir tilskrevet en sentral rolle i hva som har blitt betegnet som en fornyet interesse for Holocaust (Apel, 2002:11). Mens enkelte anser det som problematisk at denne generasjonen tar til orde om en historie som de selv ikke har gjennomlevd, understreker kunsthistorikeren Andrea Liss at disse stemmene er «inevitable, indeed necessary, for stories and memories to become public, to become part of the historical record» (Liss, 1998:86). Holocaust-overlevende Imre Kertész skriver i artikkelen «Who Owns Auschwitz?» (2001) at vi står overfor et gradvis skifte i eierskap, og som svar på spørsmålet han stiller i tittelen, hevder han at det er de kommende generasjonene som er de rettmessige eierne av Auschwitz. Disse «nye eierne» besitter utelukkende *mediert* kunnskap om Holocaust,

² Dette er en referanse til kulturfilosofen Theodor W. Adornos formulering om poesi «etter Auschwitz» (Adorno, 1973), utdanning «etter Auschwitz» (Adorno, 2003), og spørsmålet om hvorvidt man kan leve «etter Auschwitz» (ibid.).

³ Jeg vender tilbake til dette begrepet, som henspiller på det å være født etter Holocaust, i neste kapittel.

noe som innebærer at de ikke kan skille mellom den faktiske hendelsen og dens representasjoner. Det som blir beskrevet som utfordringen til generasjon *nachgeboren* er å finne nye måter å fortolke og aktualisere historien på.

Innenfor diskursen om Holocaust og representasjon har det lenge hersket uenighet om hvordan det jødiske folkemordet kan og bør bli aktualisert, og hvilke representasjonsformer som er mest ansvarlig og forsvarlig i møte med Holocaust. Historikeren Hayden White spør i den forbindelse: «Are there any limits on the *kind* of story that can responsibly be told about these phenomena?» (White, 1992:37). Realisme har tradisjonelt sett blitt ansett som den mest velegnede og effektive tilnærmingen til Holocaust, noe som har ledet til en favorisering av bestemte kunstneriske og litterære sjangere som fremstiller hendelsen på en direkte og konkret måte, deriblant vitnesbyrd, selvbiografiske skildringer, og dokumentarer (van Alphen, 1997:94). Slik kunsthistorikeren Ernst van Alphen ser det, er ikke dette en estetisk, men moralsk begrunnet preferanse ettersom slike representasjonsformer «are thought to best serve our moral responsibility toward this gruesome past, because they stay closest to its actual events» (ibid.). Det hevdes imidlertid at det har oppstått en dreining mot tilnærminger som ikke etterstreber historisk nøyaktighet og troverdighet, og som har blitt kalt for «a turn to the imaginative discourse» (Popescu, 2015:3). Det som karakteriserer representasjoner forbundet med denne dreiningen er en vektlegging av affekt og følelser, og hvordan betrakteren blir påvirket «in ways that are nonnarrative and noncognitive, in other words, in affective and emotional ways that are unsuspected, sometimes uncomfortable, raising contradictory or unresolved feelings» (Apel, 2002:3).

1.2 Inn i gråsonen

Generasjonen som er født etter, men allikevel inn i Holocaust, og som bare kjenner Holocaust indirekte gjennom etter-effektene av folkemordet, kan ikke bære vitne om traumer og minner fra krigen i tradisjonell forstand. Den stadig økende distansen til hendelsen, og den gradvise bortgangen til menneskene som overlevde og bevitnet Holocaust, gjør det nødvendig å stille spørsmål ved hvorvidt eller hvordan denne

generasjonen kan vedlikeholde en levende kobling til hendelser som de selv ikke har erfart. Det er med utgangspunkt i en interesse for de spesifikke historiske utfordringene vi står overfor i dag at jeg fremsetter en problemstilling som berører forholdet mellom Holocaust, representasjon, og generasjon *nachgeboren*:

På hvilken måte har det pågående generasjonsskiftet bidratt til endringer i diskursen om Holocaust og representasjoner, og hvilke strategier anvender andre og tredje generasjons kunstnere for å holde minnet om Holocaust i live?

Denne problemstillingen kommer jeg til å undersøke ved å drøfte kunstneriske representasjoner av Holocaust på 90-tallet og tidlig 2000-tallet, som har som fellestrekk at historien blir gjenkalt på et konfronterende og forstyrrende vis, og at betrakteren blir invitert over i et moralsk ambivalent og utrygt terreng. Dette terrenget vil jeg kalle for en *gråson*, som er et uttrykk som opprinnelig ble brukt av den tidligere Auschwitz-fangen Primo Levi (1989) om det moralsk uavklarte forholdet mellom offer og overgriper i konsentrasjonsleiren. Gråsonen er et obskurt område hvor skillet mellom det gode og onde, det siviliserte og barbariske, er i oppløsning. Med tanke på at gråsonen i seg selv er en problematisering av mulighetene for dom, har dette også innvirkning på min rolle som kunsthistoriker og forfatter av denne oppgaven, og innebærer at jeg til en viss grad er avhengig av å tilsidesette hva som hos Levi blir beskrevet som en hang etter klarhet, enkelhet, og tydelighet, og eventuell motstand mot moralsk ambivalens.

Denne oppgaven er todelt, og i første del vil jeg diskutere grensetenkningens uttrykk, og endringer i diskursen om Holocaust og representasjon. Diskusjonen om hvorvidt og hvordan Holocaust kan og bør bli representert ble innledet etter krigen av kulturfilosofen Theodor W. Adornos velkjente tese om at det å skrive poesi etter Auschwitz er barbarisk, og har blitt gjenaktualisert som følge av det pågående generasjonsskiftet, og tilstedeværelsen av nye generasjoner kunstnere som utfordrer tidligere uttrykksetiketter og konvensjoner. Dette er, som Holocaust-teoretikeren James E. Young skriver, kunstnere som «sees things a little differently, and the results are as unnerving as they are taboo breaking» (Young, 2002:xv). I perioden rundt og etter millenniumskiftet har det blitt publisert flere bøker som tar for seg diskusjonen

om Holocaust og representasjon fra ulike perspektiver, og disse inngår i det teoretiske fundamentet for undersøkelsen av problemstillingen. Mens enkelte av disse bøkene har et overordnet filosofisk perspektiv, som for eksempel Berel Langs *Holocaust Representation. Art Within the Limits of History and Ethics* (2000), er andre mer spesifikt rettet mot andre og tredje generasjons kunstneriske representasjoner av Holocaust, som Youngs *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* (2000a), Dora Apels *Memory Effects: The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing* (2002), og Marianne Hirschs *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (2012). I tillegg har det blitt publisert flere bøker hvor bestemte kunstneriske strategier og uttrykk blir diskutert, som Liss *Trespassing Through Shadows. Memory, Photography, and the Holocaust* (1998), og Brett Ashley Kaplans *Unwanted Beauty: Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation* (2007). I henhold til det overordnede gråsoneperspektivet vektlegger jeg spesielt nyere litteratur som tar for seg tabubrytende tendenser og moralsk ambivalens i andre og tredje generasjons representasjoner av Holocaust, deriblant boken *The Holocaust, Art, and Taboo. Transatlantic Exchanges on the Ethics and Aesthetics of Representation* (Komor & Rohr, 2010).

Den første delen av oppgaven blir innledet med en redegjørelse for hvordan representasjonens grenser ble formulert i tiårene etter krigen, deriblant av Adorno, George Steiner, og Elie Wiesel, og hvordan ideene om det «uutsigelige», «urepresenterbare» og «utenkelige» senere har blitt utfordret gjennom det som har blitt kalt for et kritisk skifte i diskursen. Deretter retter jeg blikket mot generasjonen som er født etter krigen, og som ikke husker Holocaust direkte, men gjennom hva Hirsch kaller for «postminne». Med spesielt fokus på tabubrytende tendenser i kunsten på 90-tallet drøfter jeg hvordan kunstnerne som tilhører generasjon *nachgeboren* forholder seg til spørsmål knyttet til hvordan Holocaust kan og bør bli representert, og hvilke strategier de selv anvender for å aktualisere den historiske hendelsen. Jeg vil deretter diskutere fascinasjonen for ondskap blant andre og tredje generasjons kunstnere, og kulmineringen av bilder av den onde siden av Holocaust i utstillingen *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*, som ble arrangert ved det jødiske museet i New York i 2002. Med utgangspunkt i et utvalg verk fra denne

utstillingen vil jeg redegjøre hvordan det blir lagt til rette for identifikasjon med overgriperen før jeg avslutter med en diskusjon rundt betrakterens grenser.

I oppgavens andre del tar jeg utgangspunkt i den polske kunstneren Artur Żmijewski, som er en internasjonalt anerkjent og omdiskutert kunstner som blant annet har representert Polen under Venezia-biennalen i 2005, og var hovedkurator for Berlin-biennalen, *Forget Fear*, i 2012. I forbindelse med hans utstillingsvirksomhet har det blitt publisert en serie kataloger, hvor *If it happened only once it's as if it never happened. Einal ist keinmal* (2005), som ble laget spesifikt for Venezia-biennalen, er den mest omfattende. Mengden engelskspråklig litteratur om Żmijewskis kunstnerskap er begrenset, og i denne oppgaven har jeg hovedsakelig vektlagt artikler fra utstillingskataloger og kunstmagasiner. Det som karakteriserer det som hittil har blitt skrevet om Żmijewskis kunstnerskap, og som jeg utfordrer gjennom begrepet om gråsonen, er en moralsk og etisk fundert kritikk, hvor det har en tendens til å bli fremskrevet et entydig bilde av Żmijewski som overgriper og deltakerne som ofre.

Żmijewski er en kunstner som hovedsakelig arbeider med film som medium, og har laget en rekke filmer på 90-tallet og utover 2000-tallet som tematiserer polsk historie, minner, og traumer. Jeg har valgt å drøfte to filmer av Żmijewski, *The Game of Tag* (1999), og *80064* (2004), som begge er deltakerorientert, og aktualiserer historien og minnet om Holocaust gjennom levende kropper. Den første filmen, *The Game of Tag*, viser en gruppe kvinner og menn som leker sisten i to rom, hvor det ene er et tidligere gasskammer, og den andre filmen, *80064*, tar utgangspunkt i leirerfaringen til en tidligere Auschwitz-fange, hvor nummeret han fikk tatovert på armen da han ankom konsentrasjonsleiren blir «fornytt» av Żmijewski. Disse filmene kommer jeg til å drøfte som *gråsoneksperimenter*.

Kapittelet om *The Game of Tag* og *80064* starter med en kontekstualisering av Żmijewskis kunstnerskap, hvor jeg først redegjør for betydningen av det polske Holocaust, og deretter ser nærmere på hvilke kunstneriske strategier som Żmijewski anvender. Som eksempel på et sosialt og relasjonelt eksperiment drøfter jeg *The Game of Tag*, og diskuterer hvilke premisser som ligger til grunn for gasskammerleken, samt kritikken av dette. Jeg fortsetter med en diskusjon rundt

filosofen Giorgio Agambens begrep om suverenitet og nakent liv for å belyse forholdet mellom Żmijewski og deltakerne, og fremlegger en forståelse av filmene hans som *posisjonsløse gråsoneeksperimenter*. Med paralleller til nye tendenser i diskursen om Holocaust og representasjon, diskuterer jeg *The Game of Tag* som en måte å leke med Holocaust på. I forlengelse av dette redegjør jeg for reenactment som performativ minneforståelse, og introduserer *80064* som et intervenserende vitnesbyrd, og som en forhandling om traumatisk erfaring. Jeg fortsetter med en diskusjon rundt handlingsforløpet i filmen, og utforsker implikasjonene av det å «fornye» tatoveringen gjennom referanser til kroppslige minner og det sanselige. I avslutningen av kapitlet belyser jeg betydningen av det barbariske i forhold til Żmijewskis kunstnerskap, og diskuterer hvordan gråsoneeksperimentene fremkaller hva jeg vil kalle for et *barbarisk rom*.

Som avslutning på oppgaven som helhet vender jeg tilbake til det moralske imperativet «etter Auschwitz», og diskuterer kunsten som en alternativ delaktighetshistorie.

Grensetenkningens uttrykk

Endringer i diskursen om Holocaust og representasjon

2.1 I skyggen av Holocaust

Nazistenes forsøk på å tilintetgjøre jødene under andre verdenskrig er i dag kjent som en av de mest definerende historiske hendelsene i det tjuende århundret, og et symbol på «radikal ondskap» i det moderne Europa. En av hovedbeskjeftigelsene til teoretikere «etter Auschwitz» har vært å utforske betingelsene for forståelse og representasjon av Holocaust, et jordskjelv som sprengte alle tidligere måleinstrumenter⁴. Historikeren Saul Friedländer beskriver nazismens endelige løsning som en «event at the limits», og som «the most radical form of genocide encountered in history: the willful, systematic, industrially organized, largely successful attempt totally to exterminate an entire human group within the twentieth-century Western society» (Friedländer, 1992a:3). Som ekstraordinær historisk og moralsk hendelse utfordrer Holocaust tradisjonelle fortolknings- og representasjonsmuligheter, og indikerer en grense som ikke bør, men kan lett bli overskredet (ibid.). Det hersker imidlertid uenighet blant teoretikere om hvor denne grensen går, og hvordan den skal fortolkes. Mens enkelte stiller spørsmål ved om Holocaust overhodet lar seg representere, hevder filosofen Berel Lang at «the question confronting us is not whether the Holocaust is speakable but how to justify what *is* spoken» (Lang, 2000:19). De tilbakevendende kontroversene knyttet til bestemte kunstneriske og litterære representasjonsmetoder antyder en tilstedeværelse

⁴ Denne metaforikken er hentet fra filosofen Jean-François Lyotards bok *The Differend. Phrases in Dispute* (1988:56).

av konkurrerende forståelser av hva som er «forsvarlig» og «akseptabelt» i møte med Holocaust, og hvilke «Holocaust sjangere» som virkelig overskrider representasjonens grenser. I den forbindelse kan man også si at Holocaust er et grenseeksperiment *par excellence*.

Som følge av det pågående generasjonsskiftet har diskusjonen rundt grensesetting – representasjonens muligheter og begrensninger – fått økende oppmerksomhet. Generasjonen som er født i skyggen av Holocaust har et annet erfaringsgrunnlag enn dem som faktisk gjennomlevde krigen, og et annet forhold til representasjonens grenser. Kunsthistorikeren Dora Apel påpeker at kunstnerne som tilhører denne generasjonen «do not deal with the Holocaust directly but in ways that bring to the surface the tensions and discontinuities between the past and the present, ambiguities, impasses and lacunas that are part of the «memory effects» of the Shoah» (Apel, 2002:21). Distansen til krigen har ført til betydningsfulle endringer i måten Holocaust blir representert på, og det har blitt observert en markant fremvekst av tabubrytende strategier siden midten av 90-tallet. Ifølge teoretikeren Brett Ashley Kaplan markerer disse endringene «the larger cultural shift away from an insistence on the absolute impossibility of Holocaust representation toward recognizing how attempts to represent it, even if flawed, can encourage complex forms of memory work» (Kaplan, 2007:6). Som en måte å bære vitne om hendelser de selv ikke har sett eller erfart, er andre og tredje generasjon representasjoner av Holocaust en del av en kulturell omorientering, og en kunstnerisk respons på det akutte behovet for å finne nye måter å dokumentere og formidle historien og minnet om Holocaust til kommende generasjoner.

Dette kapittelet er ment som en redegjørelse for endringene i diskursen om Holocaust og representasjon, og for hvordan andre og tredje generasjons kunstnere fortolker og representerer hendelser som er hinsides deres egen erfaringshorisont. Jeg starter med en beskrivelse av hvordan spørsmål rundt representasjonens grenser kom til uttrykk i tiårene etter krigen, og hvordan disse var direkte knyttet til de spesifikke erfaringene til generasjonen som overlevde og bevitnet Holocaust. Deretter vil jeg redegjøre for forholdet mellom Holocaust-overlevende og generasjon *nachgeboren*, og diskutere betydningen av begrepet «postminne». I forlengelse av dette drøfter jeg fremveksten

av tabubrytende representasjoner av Holocaust på 90-tallet, og retter fokus mot fascinasjonen for ondskap blant andre og tredje generasjons kunstnere. Med utgangspunkt i utstillingen *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art* fra 2002 diskuterer jeg hvordan de deltakende kunstnerne adresserer nazismen fra et overgriper-perspektiv, og legger til rette for identifikasjon med den onde siden av Holocaust. Kapittelet avsluttes med en diskusjon rundt hvordan verkene i utstillingen tester betrakterens egne grenser.

2.2 De overlevende og representasjonsproblematikken

Selv om denne oppgaven ikke handler først og fremst om hvordan generasjonen som opplevde Holocaust direkte forholder seg til representasjonens grenser, har jeg valgt å starte dette kapittelet med en teoretisk redegjørelse for hvordan diskusjonen om Holocaust og representasjon ble innledet etter krigen slik at jeg senere kan synliggjøre endringer i diskursen i forbindelse med generasjonsskiftet. Etter at krigen var over i 1945 ble det gjort betydelig innsats for å samle inn bevis på hva som hadde skjedd under Holocaust, slik at nazistene kunne rettsforfølges, og straffes for sine forbrytelser. Samtidig, dog på et mer personlig plan, opplevde de som hadde bevitnet og overlevd Holocaust vanskeligheter med å «bevise» ovenfor seg selv og omverdenen hva de hadde gjennomlevd. Dette er noe som kan knyttes til nazistenes plan om å eliminere ethvert spor på at folkemord hadde funnet sted: «Not only (...) did the Nazis try to exterminate the physical witnesses of their crime; but the inherently incomprehensible *and* deceptive psychological structure of the event precluded its own witnessing, even by its very victims» (Felman & Laub, 1992:80). Samtidig var mange av opplevelsene som ble bevitnet så uhyrlige at de ikke lot seg oversette til ord. Dette antyder et fremstillings- eller representasjonsmessig problem knyttet til det å fortelle om så fryktelige hendelser og traumatiske erfaringer som et folkemord. Som følge av at den symbolske orden ikke kunne tilby begreper, posisjoner eller rammer hvor Holocaust kunne begripes, opplevde flere av de overlevende en grunnleggende splittelse mellom sine personlige erfaringer og de representasjonsformene de hadde tilgjengelig (van Alphen, 1999:27). Diskrepansen mellom erfaringen og språket, som innenfor psykoanalysen har blitt tolket som et

uttrykk for traumets forløp, genererte en generell artikulasjons- eller utsigelsesskepsis i tiårene etter krigen, noe som ble etterfulgt av argumenter om det «urepresenterbare», «utenkelige», og «uutsigelige».

I litteraturen skrevet av de overlevende – vitnesbyrdlitteraturen – er det mulig å få tilgang til erfaringene fra Holocaust, men ofte bare i fragmentarisk form. Det som gjør vitnesbyrdene fra fangeleirene spesielt verdifulle er, ifølge litteraturprofessor Jakob Lothe at de bærer vitne om selve vitneprosessen (Lothe, 2013:21). Denne prosessen er formet av vitnets subjektive opplevelse og erindring, og er avhengig av hva han eller hun husker og makter å fortelle. Det ambivalente forholdet mellom fortelling og taushet, som er et sentralt tema i vitnesbyrdlitteraturen generelt, er noe Auschwitz-overlevende Elie Wiesel stadig vender tilbake til i sine bøker. I tråd med litteraturkritiker George Steiners påstand om at «the world of Auschwitz lies outside speech as it lies outside reason» (Steiner, 1967:123), anser Wiesel det jødiske folkemordet som hinsides begripelsesevne; Holocaust er et univers utenfor universet, adskilt fra det jordlige liv, og med et hemmelig språk som kun de overlevende kan forstå. Som anerkjent forfatter, påstår han paradoksalt nok at: «There is no such thing as a literature of the Holocaust, nor can there be. The very expression is a contradiction in terms. (...) A novel about Auschwitz is not a novel, or else it is not about Auschwitz» (Rosenfeld, 2004:23). I forlengelse av dette hevder han at det å tre over språkets grense, og å forsøke å skrive en roman om Holocaust i seg selv er *blasfemisk*. Dette argumentet blir imidlertid oppmyket ved en uttalt nødvendighet av å «gi mørket et navn», og å vitne på vegne av omkomne medfanger. Den historiske og moralske forpliktelsen til å bære vitne, som det blir pekt på her, er et argument som går igjen i vitnesbyrdlitteraturen, og blir ofte beskrevet av de overlevende som en avgjørende motivasjonsfaktor for å holde ut lidelsene de erfarte og bevitnet i nazistenes konsentrasjons- og dødsleirer. De ønsket å fortelle omverdenen hva som hadde foregått på innsiden av de tyske leirene, og å formidle dette til etterkommende generasjoner, slik at folkemordet ikke ville bli glemt (Waxman, 2006:153). Men selv om rollen til de overlevende er å bære vitne, spør Wiesel «how is one to say, how is one to communicate that which by its very nature defies language? How is one to tell without betraying the dead, without betraying oneself?» (Wiesel, 1979:198).

Foruten Wiesel, er et av de sentrale referansepunktene i den tidlige debatten om Holocaust og representasjon kulturfilosofen Theodor W. Adorno, og hans velkjente sammenkobling av poesi og barbarisme – «To write poetry after Auschwitz is barbaric» (Adorno, 1967:34). Adorno henspiller med dette på det barbariske ved å tillegge grusomme og utenkelige erfaringer skjønnhet, og stiller spørsmål ved betydningen av det å tenke og skrive «etter Auschwitz». Sitatet inngår i et avsnitt om en generell barbarisme i kulturen, hvor han konstaterer hva moderniteteten er i stand til å forårsake, men har blitt fortolket i ulike retninger. Ofte blir det barbariske aspektet tilsidesatt, og den opprinnelige tesen blir erstattet av en påstand om at det å skrive poesi etter Auschwitz er *umulig*⁵. Dette kan forklare bakgrunnen for den tidligere Auschwitz-fangen Primo Levis forsøk på å reformulere frasen til: «after Auschwitz it is no longer possible to write poetry except about Auschwitz» (Cicioni, 1995:139). Selv om Adorno modererte det opprinnelige utsagnet, og innrømmet at «it may have been wrong to say that after Auschwitz you could no longer write poems» (Adorno, 1973:362), har tolkningen av «poesi etter Auschwitz» som et kategorisk imperativ som forbyr enhver estetisering av Holocaust vært dominerende. I forlengelse av dette har enkelte, som for eksempel filosofen Michael Wyschogrod, hevdet at det i seg selv er problematisk å lage kunst om Holocaust:

I firmly believe that art is not appropriate to the holocaust. Art takes the sting out of suffering.... It is therefore forbidden to make fiction of the holocaust.... Any attempt to transform the holocaust into art demeans the holocaust and must result in poor art (Rosenfeld, 2004:23).

Slik han ser det, vil aldri kunsten kunne gjengi og overføre lidelsen uten å samtidig redusere den. Ethvert forsøk på å gjøre Holocaust forståelig innebærer en risiko for å trivialisere erfaringene til de overlevende. Samtidig som at kunsten står i fare for å redusere den avbildede lidelsen, skaper den et handlingsrom i møte med betrakteren som muliggjør en urovekkende form for «sadistisk identifikasjon» (Rothberg, 2000:41), som hos Adorno blir tematisert som et problem knyttet til nytelse; «The so-called artistic representation of sheer physical pain of people beaten to the ground by rifle butts contains, however remotely, the power to elicit enjoyment out of it»

⁵ Teoretiker Charlotte Ryland diskuterer de ulike fortolkingene av Adorno-sitatet i «Rewriting Adorno in the Debate on post-Holocaust Poetry» (2006), og siterer forfatter Hans Magnus Enzensberger som utelater ordet barbarisme i sin omformulering av tesen: «Nach Auschwitz sei es nicht mehr möglich, ein Gedicht zu schreiben» (ibid. s. 55).

(Adorno, 1977:189). Selv om hensikten med å skildre eller avbilde folkemord ofte er å forhindre glemsel, hevder Adorno at; «When genocide become a part of the cultural heritage in the themes of committed literature, it becomes easier to continue to play along with the culture which gave birth to murder» (ibid.).

Generelt kan man altså si at diskusjonen om representasjonens muligheter og begrensninger i de første tiårene etter krigen hovedsakelig sirklet rundt spørsmål om hvorvidt Holocaust i det hele tatt lot seg representere, både språklig og kunstnerisk. Dette er en tematikk som ikke bare kom til uttrykk i vitnesbyrdlitteraturen, men også i kunsten til de overlevende. Selv om det fantes flere eksempler på teoretikere som utfordret de ledende tankene om det «urepresenterbare», «utenkelige», og «uutsigelige» i denne tidsperioden, er det først de tre siste tiårene at den tidligere sentrale posisjonen til disse begrepene har begynt å avta. Kunsthistorikeren Dorota Glowacka hevder at dette er uttrykk for et kritisk skifte i diskursen om Holocaust og representasjon, og hun bemerker:

For decades the claim of the Holocaust's inexpressibility went largely uncontested. It was central to survivor testimonies, and it informed theoretical debates about the possibility of representing atrocity. The last fifteen years, however, have seen a backlash against what formerly seemed to be an uncontroversial view (Glowacka, 2012:10).

Som et uttrykk for dette skiftet – «from the «unsayable» to the «sayable»» (ibid. s. 13) – trekker hun frem kritikken av det uutsigelige, slik den har blitt formulert av filosofen Giorgio Agamben, og kunsthistorikeren Georges Didi-Huberman⁶. For dem er et av problemene med det uutsigelige og stillhetshangen at det er med på å opphøye Holocaust til gudelige dimensjoner. Agamben peker på paralleller mellom det uutsigelige og den troendes overveldede taushet, og med referanser til *eufemismen* som retorisk figur skriver han: «To say that Auschwitz is «unsayable» or «incomprehensible» is equivalent to *euphemein*, to adoring in silence, as one does with a god. Regardless of one's intentions, this contributes to its glory» (Agamben, 2002:32-33). Som uutsigelig blir Holocaust forflyttet til religionens felt, og tilskrevet

⁶ Didi-Huberman viderefører argumentene til Agamben til en billedkontekst, og insisterer på nødvendigheten av å forestille oss hva som foregikk i leiren, og å våge og konfrontere fotografiene som ble tatt av sonderkommandoen i Auschwitz i 1944. Han skriver: «we must contemplate them, take them on, and try to comprehend them. Images *in spite of all*: in spite of our own inability to look at them as they deserve; in spite of our own world, full, almost choked, with imaginary commodities» (Didi-Huberman, 2008:3)

en mystisk og hellige aura. Slik Agamben ser det, er tausheten som blir påkalt i forlengelse av dette en ubevisst repetisjon av nazismens prosjekt; «they are in secret solidarity with the *arcanum imperii*» (ibid. s. 157). Som følge av endringene i diskursen, som Agamben blir ansett som en del av, kan man si at det sentrale spørsmålet ikke lenger er *hvorvidt* Holocaust kan representeres, men *hvordan* Holocaust kan og bør bli representert.

2.3 Generasjon *nachgeboren*

Den gradvise bortgangen til de overlevende, og den økende tilstedeværelsen av en ny generasjon teoretikere og kunstnere kan beskrives som en av de avgjørende drivkreftene bak det kritiske skiftet i diskursen om Holocaust og representasjon. Mens diskusjonen om representasjonens grenser i tiårene etter krigen var uløselig knyttet til erfaringene til de overlevende, er denne diskusjonen i dag i større grad knyttet til de særegne opplevelsene og utfordringene til den såkalte andre og tredje generasjon. Begrepet «den andre generasjon» ble opprinnelig brukt slik det er definert av Holocaust-teoretikeren Alan L. Berger, nemlig som en betegnelse som er forbeholdt biologiske etterkommere av jødiske Holocaust-overlevende (McGlothlin, 2006:14). I dag opererer imidlertid flere teoretikere med en bredere forståelse av hva som konstituerer den andre generasjon. Litteraturviter Efraim Sicher, for eksempel, utvider Bergers begrep til å også inkludere andre jødiske forfattere fra samme generasjon, som alle skriver fra perspektivet «etter»:

Some might argue that only children of survivors have the right to speak for the victims; what then, one might ask, of adopted children, children of refugees, or the generation contemporaneous with children of survivors who may share many of their psychological, ideological, and theological concerns? (...) I start out from the broadest possible view of the «second generation,» following George Steiner's self-definition as «a kind of survivor,» and I incorporate all who write «after» (Sicher, 1998:7).

Innenfor kunstfeltet blir begrepet ofte utvidet ytterligere, som en samlende betegnelse for generasjon *nachgeboren*⁷ – de som kom til verden etter krigen, og som

⁷ Dette begrepet henspiller på diktet «An die Nachgeborenen» (1939) som ble skrevet av Bertolt Brecht som respons på det han oppfattet som en av de mørkeste periodene i menneskets historie. I tysk kontekst blir «die nachgeborenen» anvendt om generasjonen som ble født omkring 1945 eller senere,

har blitt formet av hendelser som fant sted før de ble født. De besitter en form for *post-Holocaust bevissthet*, som er knyttet til en følelse av at «something has been taken that cannot be restored» (Fine, 1998:185). Dette er en generasjon som blir tilskrevet et felles historisk og moralsk ansvar for å bevare og vedlikeholde minner om hendelser som de selv, paradoksalt nok, ikke har erfart, og som derfor ikke kan bære vitne om Holocaust i tradisjonell forstand. Slik Holocaust-teoretikeren Geoffrey Hartman ser det, kan denne forpliktelsen allikevel betraktes som like grunnleggende som den de overlevende har overfor de døde (Hartman, 2002:8).

For generasjon *nachgeboren* er de overlevende en uvurderlig kilde, og et umistelig referansepunkt. Det er gjennom dem, og deres vitnesbyrd, at de har lært Holocaust å kjenne. De er født etter, men samtidig inn i Holocaust, «in the unrest of aftermath» (Fine, 1998:185). Et spørsmål som flere teoretikere har dvelt ved i den sammenheng er hvorvidt eller hvordan denne generasjonen kan huske Holocaust. Dette kan sies å være selve hovedtemaet til litteraturprofessor Marianne Hirsch, som selv er barn av Holocaust-overlevende, og som er kjent for å ha lansert begrepet «postminne». I boken *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (2012) forklarer hun at dette begrepet opprinnelig var et forsøk på å sette ord på hvordan foreldrenes krigserfaringer hadde formet hennes barndom i București. Hun beskriver en oppvekst dominert av overveldende minner og fortellinger hinsides hennes egen erfarings- og forståelseshorisont, hvor hun opplevde å huske hendelser fra en fortid som ikke var hennes egen, og som hennes foreldre ikke var ment å overleve. Hun hadde «arvet» minnene til foreldrene, og følte at Holocaust var blitt en del av henne, men allikevel ikke helt. Disse arvede minnene betegner hun som postminne:

«Postmemory» describes the relationship that the generation after bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they «remember» only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right (Hirsch, 2012:5).

Med begrepet postminne forsøker ikke Hirsch å argumentere for at vi kan huske, bokstavelig talt, andres erfaringer. Postminne er, som hun selv påpeker gjentatte

og brukt uavhengig av om hvorvidt foreldrene var ofre for nazismen eller kjempet i hæren for Tyskland under krigen. Begrepet opererer imidlertid ikke som en identitetsmarkør, og blir ikke utelukkende brukt om tyskere i litteraturen.

ganger, ikke identisk med minne (ibid. s. 31). Det er «post», en form for etterkommer, men samtidig verken en bevegelse, metode eller idé, slik det ofte er i andre post-konstruksjoner.

Postminne fungerer som en kobling mellom de overlevende og generasjon *nachgeboren*. Postminne er en *etter-effekt*, et resultat av hva som blir kalt for «paradoxes of indirect knowledge» (Hoffman, 2004:25), og kan tolkes som et uttrykk for traumets *nachträglichkeit*. Det er en mediert, men kraftig form for minne, som er avhengig av, men samtidig atskilt fra minnene til forrige generasjon. Det har nylig blitt publisert et studie som understøtter at traumer kan arves i en mer bokstavelig forstand⁸. På bakgrunn av en genetisk undersøkelse av en gruppe jødiske overlevende og deres barn, mener forskerne å kunne påvise genforandringer hos begge generasjonene, hvor endringene hos barna antas å være et resultat av epigenetisk arv. I kontrast til denne genforskningen, som anvender en biologisk forklaringsmodell, er postminne først og fremst en respons på traumer og minner som blir overført fra en generasjon til en annen innenfor et kulturelt rammeverk, og gjennom dette skaper en «levende kobling» til fortiden.

Hirsch anser postminne som «a structure of inter-and transgenerational return of traumatic knowledge and embodied experience. It is a consequence of traumatic recall but (...) at a generational remove» (Hirsch, 2012:6). Ifølge Hirsch finnes det to modeller for overføring av minner; en familiær («familial») og en ikke-familiær («affiliative») modell (ibid. s. 36). I førstnevnte modell blir minner overført vertikalt fra foreldre til barn, og i sistnevnte blir minner overført horisontalt, noe som gjør posisjonen som «barn» tilgjengelig for flere. Selv om postminne ikke er en identitetsposisjon (ibid. s. 35), er det allikevel lettere å forklare konseptet gjennom en familiær kobling. Dette ser også ut til å være grunnen til at Hirsch favoriserer familiære modeller og strukturer for overføring. Det som gjør horisontal overføring viktig, er at det fasiliterer og gjør ikke-familiær overføring mulig:

Affiliative postmemory is thus no more than an extension of the loosened familial structured occasioned by war and persecution. It is the result of contemporaneity and generational connection with the literal second generation, combined with a set of structures of mediation

⁸ Denne studien ble utført av et internasjonalt forskningsteam ved Mount Sinai-sykehuset i New York under ledelse av professor Rachel Yehuda, og ble omtalt blant annet i *Aftenposten* (Harbo, 2015).

that would be broadly available, appropriable, and, indeed, compelling enough to encompass a larger collective in an organic web of transmission (ibid. s. 36).

I utdypningen av koblingen mellom familiært og ikke-familiært postminne, refererer Hirsch til fotografiet som medium, som fungerer som en spøkelsesaktig rest fra en tapt verden (ibid. s. 37). Fotografiet er, ifølge Hirsch, den primære kilden for postminne. Fotografiet etablerer en plattform for identifikasjon på tvers av og mellom generasjoner, og gjør det mulig å se og berøre fortiden. I kontrast til hva Susan Sontag skriver om gjentatt eksponering av bestemte typer fotografier, mener Hirsch at repetisjon av grufulle bilder ikke bidrar til å skjerme oss fra sjokket:

On the contrary, compulsive and traumatic repetition connects the second generation to the first, *producing* rather than *screening* the effect of trauma that was lived so much more directly as *compulsive repetition* by survivors and contemporary witnesses (Hirsch, 2001:8-9).

Ifølge Hirsch er det nødvendig å lese repetisjonen av fotografier av Holocaust gjennom en diskurs om traumer, som en figur for erindring og glemsel (ibid. s. 12). Traumatisk repetisjon blir ikke fremstilt av Hirsch som instrument for gjentraumatisering, men som en produktiv og dynamisk modell for bearbeidelse av fortiden. Repetisjon er, som hun skriver, et uttrykk for traumets forsinkelse, og knytter første og andre generasjons overlevende sammen. Hun legger til at; «Perhaps it is *only* in subsequent generations that trauma can be witnessed and worked through, by those who were not there to live it but who received its effects, belatedly» (ibid.).

2.4 Tabubrytende tendenser

Generasjon *nachgeboren* har ikke mulighet til å forestille seg Holocaust løsrevet fra historier de har blitt fortalt, bøker de har lest, og filmer og fotografier som de har sett. De er avhengig av allerede eksisterende representasjoner for å selv kunne få tilgang til hendelsen. Apel betegner kunstnerne som tilhører denne generasjonen for «sekundære vitner», og hevder at deres forståelse av fortiden stammer fra «transmission of the stories of survivors, whether in person, through films, photographs, videotape, or through the burgeoning publication of memoirs» (Apel, 2002:10-11). I tråd med dette

bemerket Holocaust-teoretikeren James E. Young:

This postwar generation, after all, cannot remember the Holocaust as it actually occurred. All they remember, all they know of the Holocaust, is what the victims have passed down to them in their diaries, what the survivors have remembered to them in their memoirs. They remember not actual events but the countless histories, novels, and poems of the Holocaust they have read, the photographs, movies, and video testimonies they have seen over the years. They remember long days and nights in the company of survivors, listening to their harrowing tales until their lives, loves, and losses seem grafted onto their own life stories (Young, 2000a:1).

For Young representerer andre og tredje generasjons kunstnere «a new, media-savvy generation» (ibid.), som portretterer sin egen «hypermedierte» og «vikarierende» erfaring av Holocaust.

Som ekstraordinær historisk og moralsk hendelse byr Holocaust på uvanlige utfordringer når det gjelder representasjon og grensesetting, som ikke bare berører de overlevende, men også generasjon *nachgeboren*. I forbindelse med nyere diskusjoner om grensesetting har det dukket opp begreper som «Holocaust-konformisme», «Holocaust-tabu», og «Holocaust-etikette», som alle tilsier at det finnes noen uskrevne regler og normer som er med på å begrense hvilke uttrykk som blir oppfattet som «innenfor». Holocaust-etiketten ble formulert av Holocaust-teoretikeren Terrence Des Pres i artikkelen «Holocaust *Laughter?*» fra 1988, hvor han retter søkelys mot etikettens innflytelse i kunst og litteratur, samt innenfor historiefaget. Ifølge Des Pres består denne uttrykksetiketten av usertifiserte bestemmelser som er med på å regulere hvordan vi forstår og tilnærmer oss Holocaust, og som oppfordrer til en gitt type respons. Disse bestemmelsene oppsummerer han som «tre bud», som riktignok ikke er tyranniske, men som allikevel fordrer sterke restriksjoner:

1. The Holocaust shall be represented, in its totality, as a unique event, as a special case and kingdom of its own, above or below or apart from history.
2. Representations of the Holocaust shall be as accurate and faithful as possible to the facts and conditions of the event, without charge or manipulation for any reason – artistic reasons included.
3. The Holocaust shall be approached as a solemn or even a sacred event with a seriousness admitting no response that might obscure its enormity and dishonor its dead (Des Pres, 1988:217).

Disse punktene, som fremholder ideen om Holocaust som en *unik* og *hellig* hendelse som ikke kan eller bør tukles med, kan tolkes som uttrykk for en tendens til engstelse for å krenke ofrene og de etterlatte. Selv om det snart er 30 år siden Holocaust-etikken

ble bragt på begrep av Des Pres, hevder litteraturprofessor Susanne Rohr, kanskje noe overraskende, at «the commandments of the Holocaust etiquette have remained intact» (Rohr, 2010:169). Hun legger til at:

In my opinion, what is astonishing is not the fact *that* these forms are held to be so important (...) It is the *length of time* for which these representational commandments of the Holocaust etiquette have been more or less continuously respected that has given rise to astonishment (ibid.).

Hangen etter autenticitet og troverdighet har historisk sett vært knyttet til behovet for å dokumentere og begripe omfanget av katastrofen, og å motbevise personer som benektet Holocaust (ibid.). Vektleggingen av dokumentariske uttrykk som er «as accurate and faithful as possible to the facts and conditions of the event» (Des Pres, 1988:217), og som er dedikert til mimetiske og historiografiske prinsipper, har imidlertid fremdeles forankring i bekymringer for at kunstneriske og fiktive tilnærminger potensielt kan bidra til å fordreie hendelsen, og å trivialisere nazistenes overgrep, og ofrenes lidelser. Dette er noen av grunnene til at dokumentariske sjangre og uttrykk har, ifølge Rohr, «become the dominant modes in the past decades and hold this position to the present day» (Rohr, 2010:169).

På tross av den dominerende tilstedeværelsen av dokumentariske representasjonsformer, også blant andre og tredje generasjons kunstnere, blir det argumentert for at det har oppstått et dyptgripende skifte i diskursen, et skifte som gjorde seg gjeldende på midten av 90-tallet. Det blir til og med snakket om et paradigmeskifte (Komor & Rohr, 2010:9). Som følge av den økende distansen til den historiske hendelsen, begynte kunstnerne i denne perioden i større grad enn tidligere å utforske alternative fortolknings- og representasjonsstrategier, og å utfordre den etablerte uttrykksetikken, samt tilhørende konvensjoner. Mens enkelte peker på endringer i diskursen helt tilbake til 80-tallet⁹, blir Roberto Benignis komedie *La Vita é Bella* fra 1997 ofte trukket frem som et av de sentrale referansepunktene for dette skiftet, som forøvrig blir beskrevet som «a movement away from the usual demand for an authentic depiction or for adequate modes of representation» (ibid. s. 10). Med

⁹ Ifølge kuratoren Norman L. Kleeblatt er det mulig å spore disse tendensene tilbake til 70-tallet, men det var først på 80-tallet at ambivalente og tabubrytende representasjonsformer ble utbredt, spesielt i Tyskland, hvor bruk av ironiske og satiriske strategier var fremtredende. Et eksempel som han trekker frem i den sammenheng er Anselm Kiefers *Occupations* (1975), en serie fotografier hvor Kiefer fremfører «sieg heil» salutter i ulike kontekster.

utgangspunkt i det man kan kalle for en avantgardistisk *berøringstrang* skapte 90-tallets banebrytende kunst en rekke skandaler, blant annet ved å bryte tidligere tabuer, og å overskride rigide standarder og konvensjoner med iver og entusiasme (ibid. s. 11). Den nye «skandaløse kunsten» angriper og avviser eksisterende regler og konvensjoner knyttet til representasjonen, og «reflects the nature and tests the dimensions and limits of a semiotized and mediatized Holocaust, a Holocaust that has, potentially, changed in an ontological sense» (ibid. s. 10).

Distansen til andre verdenskrig og Holocaust ser altså ut til å ha bidratt til en markant økning av tabubrytende representasjoner og strategier, men som kuratoren Norman L. Kleeblatt bemerker: «the distance does not necessary make the viewers more tolerant of its changes» (Kleeblatt, 2002:13). De skandaløse verkene, som har blitt presentert i flere utstillinger i løpet av 90-tallet og utover 2000-tallet, har blitt møtt med kritikk, sanksjoner, og krav om sensur, og blitt oppfattet som krenkende overfor ofrene for folkemordet og deres etterlatte, og fordømt som smakløse og uetiske. Med en syrlig tone påpeker litteraturviteren Morten Lassen at dersom Holocaust ikke blir behandlet med høy grad av respekt og ydmykhet «står moralister, jødiske foreninger og alle vi andre parat til at forsvare flammekredsen» (Lassen, 2011:17). I forlengelse av kontroversene, har historikeren Katherine Biber valgt å kalle 90-tallets tabubrytende kunst for «bad Holocaust art» (Biber, 2009), og hevder at dens visuelle repertoar er rettet mot å sjokkere publikum¹⁰:

Rather than addressing themselves to a nominal, abstracted, historical Holocaust victim, requiring the ethical duty of responsibility and respect, they address a contemporary art viewer. Each of these artists tries to affect their audience, and their audience is presumed to be historically knowledgeable, culturally sophisticated and – and this is the troubling quality – preoccupied with their personal worries and bored with old routines. This audience, these artists presume, needs to be shocked into remembrance. New horrors need to be introduced to remind us that Holocaust crimes remain horrifying (ibid. s. 241).

Disse kunstnerne, legger Biber til, «provide the necessary *shock* that motivates the contemporary viewer to experience Holocaust crimes with an intensity that would otherwise, with the passage of time, fade» (ibid. s. 252). Gjennom dette sjokket vekkes følelser av ubehag og kvalme, noe som gjør at Biber lokaliserer «bad Holocaust art» innenfor en diskurs om avsky, som blir forstått som «a cultural

¹⁰ Biber knytter dette spesifikt til kunstnerne som er representert i utstillingen *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art* fra 2002, som jeg snart kommer tilbake til.

practice, representing the embodied difference between neutral curiosity and something more» (ibid. s. 253). Avsky er, slik hun ser det, en produktiv kulturell praksis, og den eneste måten å overkomme meningsløshet som det å betrakte kunst som tematiserer Holocaust i et museum kan fremkalle. Det er imidlertid verdt å legge til at avsky også kan lede til en form for avstandtagen ettersom vi har en tendens til å fordømme og distansere oss fra handlinger som vi anser som avskyelige. Dersom dette er tilfelle kan det hevdes at avsky har motsatt effekt av det som Biber foreslår, og faktisk kan forhindre kritisk dialog og tenkning. Det sentrale poenget til Biber er imidlertid at selv om enkelte representasjoner kan oppfattes som avskyelige og krenkende, er at vi er nødt til å «exercise caution before claiming that bad practices are *equally* bad, or that poor artistic judgment is *as wrong as* criminal conduct» (ibid. s. 228).

2.5 Gjenspeilinger av ondskap

Generasjon *nachgeboren* er ikke utelukkende formet av fortellingene til ofrene, men har også lært Holocaust å kjenne gjennom overgriperne. I tiårene etter krigen var det få eksempler på avbildninger av direkte overgrep, og skildringer av Holocaust fra overgriperens perspektiv, noe litteraturprofessor Jenni Adams knytter til «doubts concerning the risk of obscuring or de-emphasising victim perspectives and experience, refusal to legitimise or exonerate perpetrator viewpoints» (Adams, 2013:2). På 80-tallet begynte imidlertid endringer i diskursen å komme til syne. Den kulturelle fascinasjonen for nazismen, som gjorde seg gjeldende innenfor film og litteratur i denne perioden, vekket oppsikt og bekymring, og i den forbindelse postulerte historikeren Saul Friedländer *en ny estetisk diskurs om nazismen*:

Attention has gradually shifted from the reevocation of Nazism as such, from the horror and the pain – even if muted by time and transformed into subdued grief and endless mediation – to voluptuous anguish and ravishing images, images one would like to see going on forever. It may result in a masterpiece, but a masterpiece that, one may feel, is tuned to the wrong key; in the midst of meditation rises a suspicion of complacency. Some kind of limit has been overstepped and uneasiness appears: It is a sign of the new discourse (Friedländer, 1984:21).

Dette skiftet genererte en rekke spørsmål som ble oppfattet som urovekkende og ubehagelige, som for eksempel: «is such attention fixed on the past only a gratuitous

reverie, the attraction of spectacle, exorcism, or the result of a need to understand; or is it, again and still, an expression of profound fears and, on the part of some, mute yearnings as well?» (ibid. s. 19). Filmene som blir trukket frem av Friedländer som karakteristisk for den nye diskursen, fremstiller ikke nazismen som et symbol på absolutt ondskap, men utforsker overgriperperspektivet gjennom tvetydige virkemidler. Samtidig som disse filmene i seg selv er et uttrykk for en kulturell fascinasjon for nazismen, fungerer de også som en trigger for en generell tiltrekning mot det onde. For generasjon *nachgeboren* er filmene om Hitler og nazismen, som for eksempel Hans-Jürgen Syberbergs *Hitler: A Film From Germany* (1977) som Friedländer diskuterer inngående, en del av deres medierte eller rettere sagt hypermedierte erfaring av Holocaust. For dem er nazismen kun gjenkjennelig som representasjon, og oppleves ikke som direkte og akutt faretruende, men opererer likevel som en kilde for en stadig fornyet interesse, nysgjerrighet, og fascinasjon. Det forlokkende aspektet ved nazismen, som blir knyttet til dens status som eksotisk, fremmed, og ukjent, ser ut til å ha gjort den til en besettelse for enkelte, og bidratt til en opphopning av andre og tredje generasjons representasjoner av nazismen og den endelige løsningen.

Representasjoner av Holocaust har tradisjonelt sett vært sentrert rundt ofrene, som et forsøk på å minnes dem, navngi dem, opphøye dem, og bringe dem tilbake fra de døde. Mens dette er representasjoner som stort sett sikter mot å skape en empatisk kobling mellom ofrene og betrakteren, har andre og tredje generasjons kunstnere utover 90-tallet blitt mer opptatt av å bringe oss ansikt til ansikt med overgriperne (Young, 2002:xxv). Dette indikerer en overbevisning om at offerskap ikke lenger kan kontrollere fremtiden (van Alphen, 2005:196), noe som kan anses som en erkjennelse av at det å adressere ofrene for det jødiske folkemordet «is impossible without also addressing the perpetrator; one does not stand in Holocaust discourse unaccompanied by the other» (Biber, 2009:237). Den økende interessen for spørsmål om ondskapens natur har også bidratt til å endre kuratoriske strategier og tilnærminger til Holocaust i utstillingssammenheng. En av de mest omtalte utstillingene i den sammenheng er *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*, som ble arrangert ved det jødiske museet i New York i 2002, og som fokuserte på 13 internasjonalt anerkjente kunstnere som, slik museumsdirektøren Joan Rosenbaum skriver, «use imagery from the Nazi era to



Fig. 1. Zbigniew Libera, *LEGO Concentration Camp Set* (1996)

explore the nature of evil» (Rosenbaum, 2002:vii). Denne utstillingen, som skilte seg fra tidligere utstillinger ved museet på grunnleggende måte¹¹, var preget av et ønske om å utvide debatten om hvordan Holocaust blir representert innenfor museumsinstitusjoner (Greenberg, 2005). De følte at de hadde et ansvar for å presentere «the ways younger generations artists with links to either victims or perpetrators of the Holocaust were grappling with their respective legacies» (ibid.). I katalogen til utstillingen skriver kuratoren Norman L. Kleeblatt følgende om bakgrunnen for de konseptuelle og kuratoriske valgene:

I began to notice a new generation of artist who look at these events in a radically different – indeed disturbing – way. They turned from what has become the standard focus on the often anonymous victims and instead stared directly at the perpetrators. More important, they created works in which viewers would encounter the perpetrators face to face in scenarios in which ethical and moral issues cannot be easily resolved (Kleeblatt, 2002:ix).

Et av de første verkene som Kleeblatt ble konfrontert med som ga uttrykk for denne tendensen var Zbigniew Liberas *LEGO Concentration Camp Set* (1996), en konsentrasjonsleir utformet i LEGO. I likhet med de andre bidragene i utstillingen er dette et verk som, slik Young skriver, «confront us with our own role in the depiction of evildoers and their deeds and the ways we cover our eyes and peek through our fingers at the same time» (Young, 2002:xviii).

¹¹ Utstillingen ble beskrevet som «unlike any exhibition in the Jewish Museum to date about art and the Holocaust» (Greenberg, 2005). Tidligere utstillinger ved museet hadde hovedsakelig vært rettet mot ofrene for Holocaust, og preget av traumer og sorgarbeid.

Det som karakteriserer andre og tredje generasjons kunstnere som tar utgangspunkt i bilder av nazismen – ondskapens ultimate uttrykk – er at de også gjenspeiler moralske og etiske problemer som resonnerer i dagens samfunn. De anvender ulike medier og strategier, men er hovedsakelig «at home in their respective media», og «true to their forms and chosen media» (ibid.)¹². Gjennom ambivalente representasjoner av nazismen, blir betrakteren plassert i et ukomfortabelt terreng mellom det gode og onde, forførelse og avsky. Som Kleeblatt skriver: «They surround viewers with the unmentionable, bring them close to synecdoches for evil, then leave them to ponder the inexorable complexity of ethics» (Kleeblatt, 2002:13). Med dette blir det katalysert en prosess hvor grenser er i oppløsning, og hvor det ikke lenger finnes noen stødige holdepunkter for et «trygt» møte med fortiden. Mens det å føle empati, og å identifisere seg med ofrene blir betraktet som en noenlunde uproblematisk prosess, er det å forestille seg selv som overgriper mer faretruende. Det å være offer, som teoretikeren Sidra DeKoven Ezrahi skriver, «is morally safe even if it is mortally dangerous» (Ezrahi, 2002:19).

2.6 I møte med overgriperen

I forkant av endringene i diskursen om Holocaust og representasjon, og det som har blitt beskrevet som et skifte i fokus fra offer til overgriper, ble nazistene stort sett fremstilt som demoniske figurer, og som kyniske, umenneskelige, og gjerne sinnsyke individer. «Ondskapens ansikt» ble, med andre ord, relativt stereotypisk portrettert. Disse tendensene endret seg imidlertid utover 90-tallet, og i utstillingen *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art* ble det presentert flere verk som utfordret det tradisjonelle blikket på nazismen, og som bekrefter, som teoretikeren Diana I. Popescu skriver, at «demonizing the Nazi is no longer a viable alternative for historical understanding» (Popescu, 2010:150). En utbredt strategi blant generasjon *nachgeboren*, og som blir anvendt av Piotr Uklański i utstillingen, er appropriering og rekontekstualisering av ikoniske bilder av nazismen som allerede sirkulerer i den visuelle mediekulturen. Uklańskis installasjon *The Nazis* (1998), som først ble vist

¹² Young hevder at dette gjør at «questions about the appropriateness of their forms seem irrelevant» (Young, 2002:xviii).

ved Photographers' Gallery i London, består av en serie fotografier som er presentert som en frise på veggen. Fotografiene, som alle er i identisk størrelse med hverandre, viser filmstjerner fra ulike europeiske og amerikanske filmer de siste 50 årene, som spiller rollen som nazister, fra Clint Eastwood og Frank Sinatra til Dirk Bogarde og Ralph Fiennes¹³. Samtidig som dette verket var til dels motivert av stillheten rundt Uklański bestefars fortid som tysk soldat (Kleeblatt, 2002:108), gir det uttrykk for en tydelig interesse for de visuelle strategiene forbundet med filmmediet, og kan betraktes som en diskusjon rundt forholdet mellom nazismen og populærkulturen. I den opprinnelige pressemeldingen blir *The Nazis* beskrevet som en kritikk av den mørke glamouren til nazismen, og som «a direct comment on the history of popular culture and how it portrays historical events» (Higgi, 1998). Det er også mulig å knytte dette verket til hva Sontag kaller for «erotisering av fascismen», hvor hun diskuterer hvordan SS-uniformer på et urovekkende vis inngår i sadomasochistiske fantasier og praksiser (Sontag, 2002). Installasjonen kan sies å peke mot en slik «disquieting fascination» (Higgi, 1998) for nazismen og nazi-uniformer, hvor Uklański forsøker å «provoke in the viewer an uneasy sense of repulsion and identification» (ibid.).

Den mest synlige, og umiddelbart gjenkjennelige figuren i utstillingen er Adolf Hitler. I boken *Explaining Hitler. The Search for the Origins of His Evil* (1998) beskriver forfatteren Ron Rosenbaum det han oppfatter som en besettelse rundt Hitlers liv og karakter, og en intens trang til å vite hvem Hitler var, hvordan han fungerte, og hvorfor han gjorde som han gjorde. Som han skriver: «Was he «convinced of his own moral rectitude» (...) Or was he deeply aware of his own criminality?» (Rosenbaum, 2014:xii-xiii). I installasjonen *Zugzwang* (1995), som er laget Rudolf Herz, fremtrer en glamorisert utgave av Hitler, fanget på kamera av hans personlige fotograf Heinrich Hoffmann, og sammenstilt med et portrett av Marcel Duchamp. Fotografiene er presentert i et repetitivt «sjakk»-mønster fra gulv til tak, og det som knytter de to portrettene sammen er først og fremst at begge ble tatt av Hoffmann¹⁴. *Zugzwang* henspiller på et intellektuelt spill hvor to spillere –Hitler og Duchamp – som på ulike måter har formet det tjuende århundrets historie, møtes til kamp.

¹³ Som det blir påpekt av kunstkritikeren Jennifer Higgi (1998) portretterer de fleste, men ikke alle skuespillerne nazister. Ett av unntakene er Eric von Stroheim som spiller rollen som tysk ordfører i *La Grande Illusion* (1937).

¹⁴ Fotografiet av Duchamp ble tatt i 1912, og fotografiet av Hitler er fra 1932.



Fig. 2. Rudolf Herz, *Zugzwang* (1995)

Mens både *The Nazis* og *Zugzwang* er sammensatt av approprierte fotografier, og tar utgangspunkt i hvordan nazismen og Hitler tidligere har blitt representert og fremstilt, er Roe Rosen's *Live and Die as Eva Braun* (1995) orientert mot Hitlers indre liv, og er sammensatt av en serie med tegninger og tekster. Tegningene har et naivt og barnlig uttrykk, og skildrer det intime forholdet mellom Hitler og Eva Braun fra hennes perspektiv. Betrakteren møter Braun i et avgjørende øyeblikk, hvor hun har samleie med Hitler en siste gang før selvmordspakten realiseres. Braun mimrer tilbake til tiden før krigen, og skildrer hvordan hun ble forført og forelsket i Hitler på en inderlig måte. Som betraktere tar vi del i hennes verden, en verden preget av romantikk, nytelse, og sterke følelser, og vi får innblikk i hvordan det er å dele seng med Hitler. Selv om Rosen aldri direkte portretterer Hitler, er det mulig å gjenkjenne symboler forbundet med han i tegningene, som for eksempel en tegning av et barn med noe som ligner på en karakteristisk Hitler-bart. I større grad enn *The Nazis* og *Zugzwang* er *Live and Die as Eva Braun* et forsøk på å forstå Hitler på et psykologisk plan, og å legge til rette for identifikasjon, slik at betrakteren kan forestille seg

hvordan det er å være Hitlers elskerinne. Kleeblatt hevder i den forbindelse at Rosen konstruerer en verden hvor vi som betraktere «lose control of our judgment and sense of appropriateness. We enter a seductive, if frightening, space in which we cavort with, even approve of, evil, knowing full well its implicit terror» (Kleeblatt, 2002:102).

I *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art* blir det lagt til rette for en spesifikk form for identifikasjon som gjør det mulig for betrakteren å relatere seg til nazismen. Dette kan gjerne kalles for «heteropatisk identifikasjon»¹⁵, som innebærer vi – temporært og delvis – blir lik den andre, en identifikasjonsprosess som blir beskrevet som «both exciting and risky, enriching and dangerous, and affectively powerful» (van Alphen, 2002:77). Gjennom heteropatisk identifikasjon kan betrakteren føle hvordan det er å være Eva Braun eller å være en overgriper, om bare for en kort periode. Som Ezrahi skriver:

As spectators, we know that when we walk out of the exhibition we can shed the costumes and gestures and retrieve our (safe) lives, our distance from these monstrous figures, but only after having subjected ourselves to the danger of imagining ourselves among the perpetrators. There will be many who will prefer not to engage in such a self-indicting activity and will either avoid the exhibition or leave in disgust. Those who choose to stay the course are participating with the artists themselves in a transformative event, the imagining of oneself as a metamorphically «other» (Ezrahi, 2002:19).

For betrakteren kan det å forestille seg selv som en overgriper eller som den «andre» både oppleves som forlokkende og ubehagelig på samme tid. Det å engasjere seg i et verk som *Live and Die as Eva Braun* innebærer i en viss forstand å tilsidesette forhåndsdefinerte moralske kategorier som bidrar til å holde ondskapen på avstand, og å våge og identifisere seg med den onde siden av Holocaust. Ved å gjøre dette blir betrakteren, som kunsthistorikeren Ernst van Alphen påpeker, «somewhat complicit in the possibility of the Nazis – not, of course – with actual Nazis» (van Alphen, 2002:75).

¹⁵ Kaja Silverman skiller mellom to former for identifikasjon: heteropatisk identifikasjon («heteropathic identification») og ideopatisk identifikasjon («ideopathic identification»). Sistnevnte er basert på en form for projisert likhet hvor den andre blir lik oss selv. Disse begrepene blir brukt av kunsthistorikeren Ernst van Alphen (2002) til å belyse flere av verkene i utstillingen *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*.

Gjennom identifikasjon blir det performative aspektet ved møtet mellom verk og betraktere understreket. Det å fortolke kan i seg selv til en viss grad anses som en performance, hvor mening blir dannet gjennom en aktiv og dynamisk prosess. Performativitet, som kunsthistorikeren Anne Ring Petersen skriver, «denotes a production or interaction that the subject does not have full control over; an encounter with the work as an event that befalls the subject and in which the object «does something» to the subject» (Petersen, 2015:243). En performativ forståelse av kunsten innebærer en vektlegging av «the open-endedness of interpretation, which should be understood as a process rather than an act with a final goal» (Jones & Stephenson, 2003:1). Et verk har ikke en stabil, men foranderlig mening som blir skapt gjennom pågående forhandlinger mellom verk og betrakter. Denne prosessen er formet av ulike faktorer, deriblant betrakterens egen historiske, kulturelle, og sosiale bakgrunn. I tillegg er den påvirket av «institutional and discursive stagings and more broadly construed social and political situations» (ibid.). Det å identifisere seg med overgriperen er også i stor grad avhengig av disse faktorene.

2.7 Betrakterens grenser

Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art vekket sterke reaksjoner allerede før den hadde åpnet. Deler av den negative kritikken var knyttet til de institusjonelle rammene for utstillingen. Det var den første gruppeutstillingen i Nord-Amerika som presenterte kunstnere som utforsket ondskapens natur gjennom bilder fra Nazi-perioden, og ble arrangert ved en institusjon som lenge hadde dedikert sin virksomhet til jødisk offerskap. Både det overordnede konseptet og de individuelle verkene i utstillingen brøt med tradisjonelle formidlingsstrategier forbundet med Holocaust-museer, jødiske museer, og kunstutstillinger om Holocaust. Enkelte Holocaust-overlevende opplevde det som støtende at det jødiske museet i New York – «one of their own» (Greenberg, 2005) – viste en slik utstilling. Resepsjonen av utstillingen ga uttrykk for ulike fortolkninger av hva som var «legitimt» og «passende» å presentere innenfor de institusjonelle rammene til et jødisk museum, og var preget av «grave concern that some of the artworks were testing the limits of how Holocaust could be represented» (Biber, 2009:227). I forbindelse med åpningen av utstillingen ble det arrangert flere

demonstrasjoner, og Holocaust-overlevende Isaac Leo Kram ble observert med en plakat hvor det stod skrevet: «I was there. I testify: Genocide is not art!» (ibid.). Elie Wiesel omtalte utstillingen som «a betrayal» (Greenberg, 2005), og andre kalte den for «trivializing», «a desecration», «disgusting», «a mockery» (ibid.). Utstillingen ble også kritisert av representanter for kunstmiljøet i New York, som anså den som «trivial shock», «toxic narcissism», «cheap and obvious» (ibid.). Den overveldende negative responsen har blitt tolket som uttrykk for det jeg tidligere beskrev som et dyptgående skifte i diskursen om Holocaust og representasjon¹⁶.

I en analyse av resepsjonen av utstillingen diskuterer kunsthistorikeren Reesa Greenberg kritikken som ble reist av Holocaust-overlevende i relasjon til spørsmål om traumatisk erfaring og «riktig timing». «Timing», påpeker Greenberg, «is always a concern when confronting and working through trauma. (...) For most, trauma is encountered layer by layer, unfolding over time, never completely healed, more or less worked through» (Greenberg, 2005). I utgangspunktet kan man si at det aldri finnes et riktig tidspunkt for å adressere og bearbeide traumatisk erfaring, og spesielt ikke på et kollektivt plan. Museet ble anklaget for å ikke vise respekt overfor de overlevende og de etterlatte, og å påføre disse gruppene ytterligere smerter ved å gjenåpne traumatiske sår. Enkelte av de overlevende mente at det var alt for tidlig å diskutere Holocaust utenfor et tradisjonelt offer-perspektiv, og opplevde spørsmålet som ble brukt til å reklamere for utstillingen, «Who can speak for the Holocaust?» som en direkte provokasjon. Det å indikere tilstedeværelsen av andre legitime stemmer ble ansett som uakseptabelt (ibid.). Som en del av en diskusjon rundt traumbegrepet bemerker Greenberg at kritikken av utstillingen også kan knyttes til terrorangrepene 11. september 2001, som skjedde bare et halvt år før utstillingen åpnet. Som en utstilling som adresserer ondskap, hevder Greenberg, kanskje noe spekulativt, at terrorangrepene «may well be behind the hysteria with which the exhibition was received» (ibid.).

¹⁶ Teoretikerne Susanne Rohr og Sophia Komor knytter denne utstillingen til et paradigmeskifte, og skriver: «The commotion concerning the exhibition, the excited negotiations on where to draw the line in artistic representation, the outrage when these lines are crossed, the heated discussions triggered by the breaking of taboos and the bold explorations of new fictional terrain – this all suggests that we are, at the present, experiencing a profound paradigm shift when it comes to the artistic representation of the Holocaust» (Rohr & Komor, 2010:9).

Generelt kan *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art* betraktes som en undersøkelse av representasjonens muligheter og begrensninger i perioden rundt millenniumskiftet. Som Biber påpeker fungerte utstillingen som «a forum for contemporary artists and their curators to confront the traditional limits imposed upon Holocaust representation by an earlier generation of survivors and scholars» (Biber, 2009:228). Det som imidlertid er karakteristisk for denne utstillingen er at den ikke bare utforsket representasjonens grenser på et overordnet plan, men testet ut disse grensene aktivt på betrakteren, og oppfordret betrakteren til å tøyne sine egne grenser i møte med «den andre». Betrakteren ble omgitt av bilder av ondskap, og ført ut i et moralsk ambivalent terreng uten en autoritativ stemme som fortalte hvordan disse bildene skulle fortolkes. Som en del av en ambivalent selvposisjonering ble det ikke tilbudt en enkel løsning på problemene og dilemmaene som betrakteren ble konfrontert med, men oppfordret til performativ og kritisk refleksjon. Gjennom divergerende perspektiver og vekslende følelser ble betrakteren, som Greenberg skriver, «left without any sense of certainty about how to respond to hitherto taboo images of Hitler, games about the Holocaust, and the sexual tugs of Fascism» (Greenberg, 2005). Ved å la det være opp til betrakteren å finne sine egne grenser, problematiserer utstillingen muligheten for grensesetting i en absolutt forstand. Dette peker mot hva man kan kalle for en *relativistisk grensetenkning*, hvor grensesetting og grenseoverskridelse blir forstått som gjenstand for kontinuerlig forhandling mellom verk og betrakter.

Gjenåpnede sår

Artur Żmijewskis «gråsonneeksperimenter»

The Game of Tag og 80064

3.1 Det polske Holocaust

The Holocaust is a part of Polish memory, Polish identity – my identity. The Holocaust is a tragedy of Jews and Poles.
- Artur Żmijewski¹⁷

Holocaust har etterlatt uutslettelige spor i det polske landskapet og i den kollektive bevisstheten. Landet mistet mer enn seks millioner innbyggere under andre verdenskrig, deriblant omkring tre millioner polske jøder som omkom i gettoene og konsentrasjonsleirene som ble bygget av Nazi-Tyskland på okkupert polsk territorium (Haltof, 2012:1). Det kollektive minnet er dermed langt på vei et «typografisk minne» forankret i et dypt traumatisert landskap med fysiske rester etter massedød. Som den polske kunstneren Elżbieta Janicka bemerker: «There are ashes floating in the air. We breathe that air. (...) The ashes are in the earth, in the rivers, in the meadows and forests – always being recycled.... We are the sarcophagi – absorbing those remnants from everywhere and in many ways» (Glowacka, 2012:207). Foruten å være ofre for nazistenes ekspansjonspolitikk, bevitnet den polske befolkningen Holocaust fra begynnelse til slutt¹⁸. De bevitnet at deres jødiske naboer ble forsøkt utryddet på nært

¹⁷ Sitatet er hentet fra et intervju med Żmijewski, og gjengitt av Teresa Śmiechowska (2013:31).

¹⁸ I et studie av polsk minne og Holocaust skriver historikeren Michael C. Steinlauf følgende: «It is Poles, after all, who saw the ghetto walls go up and watched their neighbors imprisoned behind them. Poles watched the ghettos burn, saw their neighbors herded into sealed trains, watched the «transports» arrive at their destination, smelled the smoke of the crematoriums, witnessed the hunting of escapees» (Steinlauf, 1997:53).

hold uten å selv kunne gripe inn. Dette er noe som, ifølge teoretikerne Dorota Glowacka og Joanna Zylinska «has not been easily assimilated into Polish collective memory», og som «continues to exert a powerful impact on the Polish nation» (Glowacka & Zylinska, 2007:2). De kan også sies at «this unmourned, traumatic loss of the Jewish neighborly presence, combined with a sense of horror and guilt that remain unaccounted for, has contributed to the strengthening of the idea of the monocultural Polish community in the postwar period» (ibid.). I Polen, samt flere andre østeuropeiske land hvor historien lenge har blitt ansett som en overveldende byrde, har diskusjonen om Holocaust oppstått relativt sent, spesielt sammenlignet med Vest-Europa og USA (Michlic, 2007:21). Jernteppets fall i 1989 førte til en politisk og sosial omveltningsspross i de tidligere kommunistiske landene, og bidro til hva som har blitt betegnet som en «eksplosjon av kollektivt og sosialt minne» (ibid.). Denne eksplosjonen, som genererte en fri flyt av minner gjennom tilgjengeliggjøring av tidligere lukkede og skjulte arkiver, hevder historikeren Joanna B. Michlic at har vist seg å være den mest utfordrende prosessen som det polske samfunnet har gjennomgått i moderne tid (ibid.). Ifølge Michlic vokste det frem to motsetningsfulle tilnæringer til historien i etterkant av 1989:

The first approach is based on the ethno-nationalist vision of the past and provides a black and white interpretation of history. It advocates only the martyrological image of the Polish collective past defined in an ethnic sense. (...) The second approach, based on nostalgia for the multiethnic past and driven by the need for creating a more civic and pluralist society, has seen the collective past as more complex and not only as the story of the ethnically unified, suffering Polish nation facing its perpetrators (ibid. s. 21-22).

Den sistnevnte tilnærmingen blir forbundet med de såkalte «nye historikerne» som har vært toneangivende i den offentlige diskusjonen om Holocaust og polsk-jødiske relasjoner i perioden rundt og etter millenniumskiftet. Et av de mest sentrale bidragene i den sammenheng er boken *Neighbors: The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland* (2001), hvor historikeren Jan T. Gross tar et oppgjør med ideen om polsk martyrdom, og det han beskriver som en «rensning» av jødernes skjebne fra polsk historiografi¹⁹.

¹⁹ Boken tar for seg massakren i landsbyen Jedwabne i 1941, hvor en gruppe polakker gikk til angrep på det jødiske lokalsamfunnet, og drepte 1600 menn, kvinner, og barn. Utgivelsen genererte en omfattende debatt om polsk historie og identitet, som utspilte seg i media over en to års periode, og som ble etterfulgt av en mer akademisk diskusjon knyttet til polsk-jødiske relasjoner før, under, og etter andre verdenskrig. Den såkalte Gross-effekten førte til betydningsfulle endringer i polsk historiografi, og satt i gang en selvransakelsespross som fremdeles er pågående i dag.

De traumatiske opplevelsene fra krigen, og betydningen dette har hatt for det polske samfunnet i etterkant, har blitt forsøkt tematisert av en rekke kunstnere de siste 70 årene. I en publikasjon som ble utgitt i forbindelse med utstillingen *Polish Art and the Holocaust*²⁰ i 2013 skriver kuratoren Teresa Śmiechowska følgende innledningsvis:

Few people realise how greatly the Holocaust has influenced Polish culture, which for years has been trying to face and comprehend the subject. In no other country in the world have so many moving works of poetry, prose, painting, sculpture or film been created in this context (Śmiechowska, 2013:29).

Hun påpeker at det ikke har vært en manglende interesse for Holocaust blant generasjonen som er født etter krigen: «Numerous artistic statements made over the last two decades demonstrate how important the subject of the Shoah is for the young generation, especially that it is tackled at a time when the last witnesses are passing away» (ibid. s. 31). Denne generasjonen husker ikke Holocaust direkte, men har vokst opp i umiddelbar nærhet til åstedene, og med foreldre eller besteforeldre som levde under tysk okkupasjon, og bevitnet det jødiske folkemordet. Som respons på eksplosjonen av kollektivt og sosialt minne har de polske kunstnerne utover 90-tallet vært «preoccupied precisely with (re)filling an impoverished or lost memory, with searching for their identity in the mirror of the Shoah» (Jabłonowska-Ratajska, 2013:49). Holocaust er en konstant intellektuell og emosjonell utfordring for de polske andre og tredje generasjons kunstnerne, som utforsker fortiden gjennom ulike strategier og uttrykk, hvor enkelte «rub salt in the wounds, while others bandage them» (Roszak, 2013:41). Med en kritisk grunnholdning insisterer disse kunstnerne på nødvendigheten av å konfrontere de mørke kapitlene i polsk historie, spesielt i en periode hvor de som faktisk bevitnet og erfarte grusomhetene er i ferd med å bli borte. Noen av de mest radikale og tabubrytende eksemplene på dette ble vist i utstillingen *Where is Abel, Thy Brother?* ved Zachęta-galleriet i Warszawa i 1995²¹, som har en tematisk kobling til *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*-utstillingen som jeg diskuterte i forrige kapittel.

²⁰ *Polish Art and the Holocaust* ble organisert av instituttet for jødisk historie i Warszawa i forbindelse med at det var 70 år siden opprøret i Warszawa-gettoen startet.

²¹ Utstillingen, som var en markering av at det var 50 år etter at andre verdenskrig ble avsluttet, presenterte et utvalg kunstnere som utforsket ondskap som fenomen, og var kuratert av Anda Rottenberg.

Som polsk billedkunstner født i skyggen av Holocaust i Warszawa i 1966, og vokst opp under kommunismen, har den problemfylte historien vært et gjentakende tema i Artur Żmijewskis kunstnerskap. I dette kapitlet skal jeg diskutere to eksempler på dette, *The Game of Tag* (1999) og *80064* (2004), som begge adresserer traumer og minner fra det polske Holocaust, og som gjenåpner smertefulle sår fra fortiden, både symbolsk og bokstavelig talt. Jeg starter kapitlet med en generell redegjørelse for Żmijewskis kunstnerskap, og hvordan han konstruerer og dokumenterer sine sosiale eksperimenter, for deretter å gå nærmere inn på filmen *The Game of Tag*, en lek iscenesatt i et tidligere gasskammer. Med fokus på resepsjonen av dette verket, belyser jeg hvilke typer reaksjoner det har generert, og stiller spørsmål ved den etisk funderte kritikken av Żmijewskis samarbeidsmodell. For å utdype problemstillinger knyttet til forholdet mellom Żmijewski og deltakerne fortsetter jeg med en diskusjon rundt filosofen Giorgio Agambens begrep om suverenitet og nakent liv, og introduserer en forståelse av Żmijewskis filmer som *posisjonsløse gråsoneksperimenter*. Jeg kontekstualiserer deretter *The Game of Tag* som en lek med Holocaust, og trekker paralleller til de generelle endringene i diskursen om Holocaust og representasjon, som jeg allerede har vært inne på. Som en overgang til den neste filmen, *80064*, diskuterer jeg hvordan Żmijewski forholder seg til reenactment og performativitet, og vektlegger en erfaringsbasert minneforståelse i sine deltakerorienterte eksperimenter. For å beskrive *80064*, som jeg betegner som et *intervenerende vitnesbyrd*, starter jeg med en redegjørelse for handlingsforløpet filmen, og samtalen som utspiller seg mellom Żmijewski og den tidligere Auschwitz-fangen Józef Tarnawa. Etter å diskutert fellestrekk mellom *80064* og Claude Lanzmanns intervju med Abraham Bomba i filmen *Shoah*, fortsetter jeg med en diskusjon rundt tatoveringen til Tarnawa, som blir «fornyet» av Żmijewski, og utforsker noen av implikasjonene rundt denne prosessen. Som avslutning på kapitlet redegjør jeg for betydningen av barbarisme, og diskuterer hvordan Żmijewskis gråsoneksperimentet fremkaller hva jeg vil kalle for et *barbarisk rom*.

3.2 Sosiale eksperimenter

Żmijewski ble utdannet ved Kunstakademiet i Warszawa med fordypning i skulptur²², og tok del i en uformell kunstnergruppe organisert av professor Grzegorz Kowalski, kjent som «Kowalskis studio», som fostret frem flere av de mest prominente kunstnerne i Polen på 90-tallet²³. Mange av disse har også senere blitt koblet til *polsk kritisk kunst*²⁴ sammen med Żmijewski. Under Kowalskis veiledning eksperimenterte Żmijewski med ulike kunstneriske strategier og uttrykk, og beveget seg gradvis bort fra skulpturmediet, og i retning av fotografi og film. I et intervju med Katarzyna Bielas og Dorota Jarecka beskriver han hvordan han tidlig i studieløpet begynte å stille spørsmål ved skulpturmediets relevans, og forteller:

When I was in my first year, the war in Kuwait had just begun. I remember we were doing a nude, some older guy was modelling, and the radio just played for days on end. There were live reports from the battlefield, rocket attacks, bombings, a large number of burning oil wells. I had the feeling that what I was doing had nothing to do with the world I lived in (Żmijewski, 2005:81).

Skulpturmediet hadde for Żmijewski ingen direkte kobling til verden utenfor akademiet, noe som ledet til at han etter hvert mistet interessen, og presenterte sitt siste skulpturelle verk i 1995, som en del av sitt avgangsprosjekt. I manifestet «The Applied Social Art»²⁵, hvor han tar orde for en instrumentalisering av kunstens autonomi, fremhever han spesielt filmmediets betydning i denne prosessen:

²² Żmijewski studerte ved skulpturavdelingen på Kunstakademiet i Warszawa fra 1990 til 1995, og ble uteksaminert med verket *40 Drawers* (1995), en skulpturell kommode med sort-hvitt fotografier av nakne kroppar i skuffene.

²³ Kowalskis studio var en eksperimentell læringsplattform basert på en form for «didactics of partnership» (Farver, 2005:102). Żmijewski beskriver Kowalskis studio som en uunnværlig del av utdannelsen: «If it hadn't been for that studio, I'd certainly dropped out. (...) I learned there existed something else besides the meticulous recreation, in clay or on paper, of the human figure. There was hope» (Żmijewski, 2005:82).

²⁴ Kunsthistorikeren Piotr Piotrowski beskriver *polsk kritisk kunst* som en løst definert bevegelse bestående av en gruppe unge radikale kunstnere, deriblant Paweł Althamer, Grzegorz Kłaman, Katarzyna Kozyra, Zofia Kulik, Konrad Kuzyszyn, Zbigniew Libera, Joanna Rajkowska, Robert Rumas, Alicja Żebrowska, og Żmijewski. Ifølge Piotrowskis definisjon er kritisk kunst «artistic creation reacting to contemporary reality, exposing strategies and relationships of power present in our society (in political actions, culture)» (Pabijanek, 2008:3).

²⁵ I manifestet «The Applied Social Arts» (2007) utvikler Żmijewski en særegen tilnærming til kunst og sosial aktivisme, og innleder med følgende spørsmål: «Does contemporary art have any visible social impact? Can the effects of an artist's work be seen and verified? Does art have any political significance – besides serving as a whipping boy for various populists? Is it possible to engage in a discussion with art – and is it worth doing so? Most of all, why are questions of this kind viewed as a blow against the very essence of art?» (ibid.). Slik Żmijewski ser det har kunsten en uheldig tendens til

Instrumentalisation of autonomy makes it possible to use art for all sorts of things: as a tool for obtaining and disseminating knowledge, as a producer of cognitive procedures relying on intuition and the imagination and serving the cause of knowledge and political action. (...) Film is a way to intervene, fight for something, inform, educate, update knowledge, tell fairy tales, persuade, call attention to problems, critical junctures, etc. And film is very close to the realm of art. Today, the camera is the artist's best friend (Żmijewski, 2007).

Film er et medium som kan fange virkeligheten, og effektivt distribuere den. Dette er en av grunnene til at filmkameraet kan sies å ha vært Żmijewskis «beste venn» i en årrekke.

Et fellestrekk mellom filmene til Żmijewski er at de har en dokumentarisk karakter, og er preget av et vekslende forhold mellom iscenesettelse og autentisk virkelighetsskildring, noe som gjør at de gjerne blir kalt for «regisserte dokumentarfilmer» (Mytkowska, 2005:12). I en analyse av Żmijewskis kunstnerskap skiller filmkritikeren Jakub Majmurek mellom tre ulike tilnærminger til filmmediet i hans praksis: filmer som er et resultat av en «autonomous artistic practice»; filmer som er «documentation of experiments, actions and happenings»; og filmer som er dokumentariske (Sienkiewicz, 2012:12). Han påpeker imidlertid at selv om «the film camera appears to be a basic tool for the artist (...) it is not actually film that is the main concern here» (ibid.). Mange av Żmijewskis arbeid finner sted «beyond the film space» (ibid.), og tar form som «live eksperimenter» og «relasjonelle laboratorier», hvor han blant annet utforsker «the potential for conflict in human relations» (Leblanc, 2010:35). I forlengelse av dette har Żmijewski blitt beskrevet som en laboratorieforsker som skaper pseudo-terapeutiske situasjoner (Cichocki, 2005:41).

I artikkelen «Too-True Scenarios» beskriver kunstkritikeren Joanna Mytkowska det hun oppfatter som Żmijewskis hovedstrategi: «he devises a scenario, sets up a situation, and introduces a group of persons into it to see how they react, how they behave, how they cope» (Mytkowska, 2005:12). Żmijewski filmer situasjoner som han har «provoked and set in motion» (Żmijewski, 2005:85), men selv om scenarioene er nøye konstruert og planlagt, har de ofte en uforutsigbart karakter.

Żmijewski forteller:

å avvise sin egen betydning, og sin evne til å skape politisk diskusjon og endring. Manifestet er en respons på dette, samt et forsøk på å artikulere hvordan kunsten kan bli «socially useful» (ibid.).

I never know what the film is going to look like; after all, I don't work with actors who imitate reality, and I have no script. My protagonists are unpredictable and their behaviour is beyond my control. I set things in motion and they happen. (...) It is interesting because it is a expedition into the unknown. There is no plan, no script – I never know where the trip will end. Many unplanned things happen, and we follow along and register them. Sometimes we lose our way, but those are the gates to virgin lands – error and straying off the path (Cichocki, 2005:42-43).

Som en del av denne «ekspedisjonen» blir deltakerne konfrontert med utfordringer som setter dem fysisk og psykisk på prøve. Adferden og handlingsmønsteret til deltakerne er, som han påpeker, uforutsigbar, og i enkelte tilfeller eskalerer situasjoner og kommer ut av kontroll. Selv om Żmijewski trer inn i noen av disse tilfellene for å avbryte eksperimentet, vektlegger han nødvendigheten av å konstruere vanskelige scenarier: «the fact that someone can't cope with something is one theme in my films» (Żmijewski, 2005:83).

De fleste filmene til Żmijewski er deltakerorienterte, og blir kategorisert som «sosiale eksperimenter» eller «relasjonelle eksperimenter». Det er også mulig å betrakte dem som en form for «delegert performance», som er et begrep som kunstkritikeren Claire Bishop knytter til «the act of hiring nonprofessionals or specialists in other fields to undertake the job of being present and performing at a particular time and a particular place on behalf of the artist, and following his or her instructions» (Bishop, 2012:91). Det som skiller dette fra en mer tradisjonell form for performance fra 60- og 70-tallet, er at det ikke er kunstneren selv som fremfører verket. Kunstnerens autoritet og autentisitet blir tilsidesatt og «outsourcet» til mennesker som verken har bakgrunn fra kunst eller teater, og som opptre som en sosial kropp eller kollektiv gruppe, men i Żmijewskis tilfeller fungerer de også objekter i et sosialt eksperiment. Ifølge Bishop finnes det tre former for delegert performance, hvor deltakerne enten blir bedt om å fremføre sin sosioøkonomiske bakgrunn, opptre som spesialisert arbeidskraft, eller om å spille seg selv. Sistnevnte er videobasert, og er kun tilgjengelig for betrakteren som dokumentasjon. Bishop tematiserer videobasert delegert performance på følgende måte:

Recorded images are crucial here since these examples frequently capture situations that are too difficult or sensitive to be repeated. (...) Depending on the mode of filming, these situations can trouble the border between live and mediated to the point where audiences are unsure of the degree to which an event has been staged or scripted. Because the artist assumes

a strong editorial role, and because the work's success often relies on the watchability of the performers, this kind of work also tends to attract ethical criticism both from over-solicitous leftists and from the liberal and right-wing media (ibid. s. 98).

Dette er en type delegert performance som peker tilbake på performative dokumentarer fra 60-og 70-tallet, og nyere «reality tv», men har også paralleller til en terapeutisk anvendelse av video. I tråd med hva Bishop beskriver som karakteristisk for videobasert delegert performance, konstruerer Żmijewski scenarier som kan være problematisk å gjenskape «live» foran publikum, både på grunn av at situasjonene ofte er «sensitive», og fordi at de har en stedsspesifikk karakter. Samtidig gjør anvendelsen av videomediet det mulig for Żmijewski å redigere materialet i etterkant, og å sammenfatte eksperimenter som opprinnelig har pågått i timevis og dagevis til et overkommelig format.

Det sensitive aspektet ved Żmijewskis arbeid er både knyttet til hans tematiske og metodiske grep. De tabubrytende tendensene som karakteriserer hans praksis har gjort han til en omdiskutert figur både i hjemlandet og på den internasjonale kunstscenen, og har bidratt til å tegne et bilde av han som en dissident og provokatør. Det at han utelater informasjonen, og unngår å eksplisitt si noe om hva som ligger til grunn for samarbeidet mellom han selv og deltakerne i eksperimentene, har gjort at flere har stilt spørsmål ved Żmijewskis kunstnerautoritet. Bishop, for eksempel, hevder at han «adopts an ambiguous role, and it is never clear to what degree his participants are acting of their own volition or being gently manipulated to fulfil the requirements of his preplanned narrative» (ibid. s. 100). Denne ambivalente selv-posisjoneringen har ført til at Żmijewski har blitt omtalt som en «dukkemester» – en som styrer og kontrollerer andre mennesker – og anklaget for å bruke deltakerne som redskaper i sitt eget «dukketeater» (Johnson, 2009). I en artikkel om Żmijewskis opposisjonelle holdning og dissident-pregede blikk, skriver kuratoren Véronique Leblanc følgende om maktspeillet i hans eksperimenter: «His intentions become ambiguous when he himself engages in the exercise of power by making tools of the participants in his projects, whose experimental nature encompasses a form of brutality» (Leblanc, 2010:38). Samarbeidsmodellen som Żmijewski opererer med blir gjerne omtalt som «utnyttende», og står i kontrast til idealet om selvoppofrende kunstnere som favoriseres i kunstkritikken i kjølvannet av den såkalte «etiske vendingen» (Bishop, 2006:180). Det virker som at etisk og politisk «korrekthet» blir tilsidesatt som en del

av et forsøk på å avdekke mørke og forstyrrende sider ved menneskesinnet.

3.3 Sisten i gasskammeret

Det å arbeide relasjonelt og deltakerorientert med historiske traumer og minner har blitt omtalt som en ny tendens blant polske kunstnere, og blitt beskrevet som «a unique new mode of artistic, performative, often participatory «memory work»» (Lehrer & Waligórska, 2013:1). Det finnes imidlertid få polske kunstnere som tar i bruk denne strategien like konsekvent som Żmijewski. Et eksempel på dette, som jeg skal diskutere videre i dette kapitlet, er *The Game of Tag*, som er en film som varer i underkant av fire minutter. *The Game of Tag* eller *Berek* som er den polske originaltittelen, er en av Żmijewskis første filmer som direkte adresserer Holocaust, og er strukturert som et sosialt eksperiment hvor en gruppe polske kvinner og menn i ulike aldre er deltakere. Som det blir fortalt i slutten av filmen, er den filmet i to forskjellige lokaler: en «nøytral» kjeller, og i et tidligere gasskammer. Det som gjør gasskammeret gjenkjennelig er både den innvendige arkitekturen, og de blå og gulaktige flekkene på veggene som stammer fra nazistenes bruk av den dødelige gassen Zyklon-B. Det at leken er situert på *innsiden* av Holocaust, i et gasskammer på polsk territorium, kan sies å bidra til å forankre verket, på en fysisk og konkret måte, til diskursen om polsk historie og minne. I begynnelsen av filmen ser vi deltakerne entre et rom gjennom en trang døråpning. De er nakne, og det ser ut som de fryser, og de innleder umiddelbart en samtale med noen bak kamera på polsk. I neste klipp løper de rundt i rommet engasjert i en barnelek som minner om *sisten* i sin enkleste form: en «sirkulær lek», hvor rollen som den som «jager» og den eller dem som blir «jaget» stadig er i utskifting. Enkelte ganger slår deltakerne hverandre hardt, og påfører hverandre smerte, og andre ganger kommer erotiske undertoner til syne. Leken skifter sted etter rundt tre minutter, og blir flyttet fra det som ser ut som en kjeller til det som sannsynligvis er et gasskammer, hvor kun tre mannlige deltakere gjenstår.

Tolv år etter at *The Game of Tag* ble produsert skapte videoen sterke reaksjoner da den ble vist ved Martin-Gropius-Bau i Berlin som en del av utstillingen *Side By Side. Poland – Germany. A 1000 Years of Art and History* (2011), en utstilling med vekt på det ambivalente historiske forholdet mellom Polen og Tyskland, og som presenterte



Fig. 3. Artur Żmijewski, *The Game of Tag* (1999)²⁶

alt fra middelalderske manuskripter til samtidskunst. Kort tid etter at utstillingen åpnet mottok museet protester fra det jødiske miljøet i Berlin, som mente at filmen var anti-semittisk, og krevde den fjernet. *The Game of Tag* ble deretter tatt ut av utstillingen, og direktøren ved museet, Gereon Sievernich, uttalte til nyhetsbyråene at dette ble gjort «Aus Respekt vor den Opfern der Konzentrationslager und deren Nachfahren» (Taz, 2011). Året etter valgte Żmijewski å vise videoen som en del av Berlin-biennalen, *Forget Fear* (2012), hvor han også var kurator, og i den forbindelse omtalte han verket på følgende måte:

In it a group of people play a kid's game. They are naked, they run around, they laugh a lot. But they are also very serious. They know where they are—in the gas chamber of a former Nazi extermination camp. *Berek* is about a part of history that is treated as «untouchable» and about overly painful memories, when the official commemorations of this history are not enough. The murdered people are victims—but we, the living, are also victims. And as such we need a kind of treatment or therapy, so we can create a symbolic alternative; instead of dead bodies we can see laughter and life. *Berek* is about how we can engage with this brutal history and work with imposed memory. It's possible to have active access to history, and to attempt to emancipate ourselves from the trauma (Żmijewski, 2012).

²⁶ Fotografiene fra *The Game of Tag* som er gjengitt i denne oppgaven er i sort-hvitt, men filmen er opprinnelig i farge.

For Żmijewski var det å inkludere *The Game of Tag* i Berlin-biennalen en protestaksjon mot museets avgjørelse, og en måte å «react against this impulse to censor, self-censor, and close of discussion» (ibid.).

Det tok imidlertid ikke lang tid før verket igjen ble utsatt for sensur. Museet MOC AK i Krakow trakk nylig tilbake filmen i forbindelse med utstillingen *Poland-Israel-Germany: The Experience of Auschwitz* (2015) etter kontroverser i media. Direktøren ved Simon Wiesenthal senteret i Jerusalem omtalte verket som «so offensive and so disgusting that we found it necessary to protest» (Quackenbush, 2015), og direktøren ved det jødiske senteret i Krakow fortalte at han hadde blitt kontaktet av jødiske grupper verden over som oppfattet filmen som sjokkerende og støtende. På tross av forsøk på å forsvare visningen av *The Game of Tag* ved å argumentere for at utstillingen var rettet mot å «awaken (the) young generation's empathy with the tragedy of the Holocaust by stirring their imagination» (ibid.), så museet seg etter hvert nødt til å fjerne verket fra utstillingen. Det at *The Game of Tag* fremdeles blir møtt med protester kan virke overraskende både med tanke på at det er et eldre verk, og at det har blitt vist tidligere ved museer og gallerier flere steder i Europa. Filmen ble blant annet vist ved Trondheim Kunstmuseum i 2012 i forbindelse med «Polsk høst» uten at dette skapte nevneverdige overskrifter.

For forenklingens skyld er det mulig å skille mellom to former for kritikk som har blitt reist mot *The Game of Tag*, hvor den ene er knyttet til det tematiske – hvordan Holocaust blir behandlet – og den andre til det prosessuelle og relasjonelle – hvordan deltakerne blir behandlet. Mens protestene i Berlin og Krakow er uttrykk for førstnevnte, er filosofen Tim Stotts innvendinger i artikkelen «The Ethics of the Playing Subject» (2012) knyttet til sistnevnte. I forlengelse av en forståelse av lek som demokratisk praksis og demokratisk modell hevder han at samtidskunstnere, deriblant Żmijewski, sjelden utforsker eller vektlegger lekens kapasitet til å utvikle komplisert selvorganisert adferd, og ikke-suverene relasjonsformer (ibid. s. 3). Om *The Game of Tag* skriver han følgende:

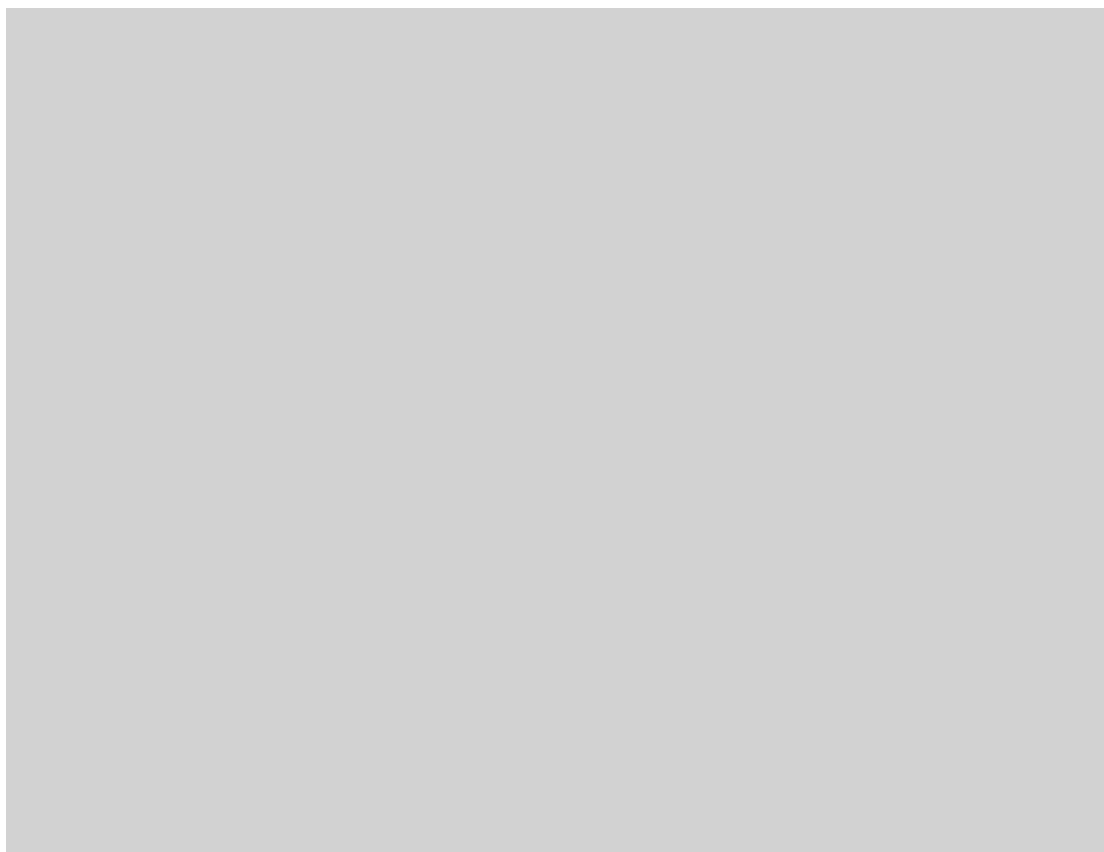


Fig. 4. Artur Żmijewski, *The Game of Tag* (1999)

Upon watching the growing enjoyment of these players as they shake off their embarrassment and start to run around shouting and laughing, one might detect moments of unlikely solidarity and defiance (...). One might also find in their laughter the comic acknowledgement and momentary sublimation of their unhappy situation. But for me there is something a little impoverished about both these options; and it seems that the last and purest laugh belongs to Żmijewski (ibid. s. 4).

Med utgangspunkt i en smal forståelse av hva lek er eller kan være, hevder Stott at dersom noe skal kunne kalles for lek, må det være basert på «initial relation of equality between players» (ibid. s. 5). Interaksjonen mellom deltakerne i *The Game of Tag* er derfor ikke gyldig som lek, slik han ser det.

Konklusjonen til Stott, hva angår lekens estetiske, filosofiske og etiske implikasjoner, kan nok kritiseres for å erstatte en dypere problematisering av verket med en innskrenket diskusjon om lek-begrepetets etikk, og gir uttrykk for en holdning som er talende for hvilke utfordringer kunstkritikken står overfor. Som Bishop bemerker er det en økende tendens blant kritikere i dag til å analysere og bedømme verk på grunnlag av den bakenforliggende intensjonen og prosessen – om det er laget med utgangspunkt i en «god» eller «dårlig» samarbeidsmodell (Bishop, 2006:180). Som en

del av denne tendensen blir kunstnere og kunstverk, ifølge Bishop, «criticized for any hint of potential exploitation that fails to «fully» represent their subjects, as if such a thing were possible» (ibid.). Hos Stott er vektlegging av middel over verk fremtredende, om ikke altoverskyggende. Fremfor å redegjøre for *The Game of Tag* som kunstverk, diskuterer han selve prosessen, og stiller spørsmål ved gyldigheten til verket som følge av fraværet av demokratiske spilleregler. Problemet er imidlertid at dersom rettferdighet og demokrati blir opphøyet til et absolutt kriterium, er Żmijewskis sosiale eksperimenter dømt til å feile ettersom hensikten ikke er å gjenspeile en «god» modell for lek, snarere tvert imot. Det at Stott anvender et verk som *The Game of Tag*, som åpenbart motsetter seg moralsk korrekthet, for å belyse lekens etikk, er derfor i seg selv suspekt. For å kunne diskutere verk som tøyser normer og grenser, er det nødvendig med et alternativ til den denne formen for etisk fundert kritikk. Dette understøtter Bishop som skriver at «we must turn for an alternative to the well-intentioned homilies (...) to confront darker, more painfully complicated considerations of our predicament» (ibid. s. 183). Det er kun ved å gjøre dette at det er mulig å møte verk som *The Game of Tag* på dets egne premisser.

3.4 Gråsonen og det nakne livet

I litteraturen om Żmijewskis kunstnerskap er filosofen Giorgio Agamben, og hans begrep om «den suverene makten» og «det nakne livet», en tilbakevendende referanse. Dette er begrep som inngår i en generell teori om marginalisering, og som knytter seg til liv levd i marginen av sosial, politisk, og juridisk representasjon. Slik Agamben ser det har politisk suverenitet en direkte kobling til makt over livet, og et historisk eksempel på dette er den obskure skikkelsen *homo sacer*, et bannlyst menneske som fikk frarøvet sine grunnleggende rettigheter, og som i henhold til romersk lov kunne avlives, men ikke ofres eller drepes i vanlig juridisk forstand (Agamben, 1998:13). Suverenen er den som har makt til å bestemme over unntakstilstanden, og til å redusere våre liv til nakent liv utenfor lovens beskyttelse. Den mest ekstreme formen for unntakstilstand i nyere tid er nazistenes utryddelsesleirer, som beskrives av Agamben som *modernitetens biopolitiske paradigme*, hvor «the structure in which the state of exception – the possibility of

which founds sovereign power – is realized *normally*» (ibid. s. 96-97). Agamben skriver:

Whoever entered the camp moved into a zone of indistinction between outside and inside, exception and rule, licit and illicit, in which the very concepts of subjective right and juridical protection no longer made any sense. (...) Insofar as its inhabitants were stripped of every political status and wholly reduced to bare life, the camp was also the most absolute biopolitical space ever to have been realized, in which power confronts nothing but pure life, without any mediation (ibid. s. 97).

Leiren er for Agamben et paradigmatiske eksempel på en (bio)politisk sfære hvor «alt er mulig», og hvor fangene ble fullstendig fratatt rettigheter og privilegier slik at overgrep mot dem ikke lenger ble ansett som noen forbrytelse (ibid.). Gjennom total desubjektivisering ble fangene strippet ned til status av rent nakent liv, og redusert til en moderne figurering av homo sacer.

Etter at Agamben publiserte boken *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* i 1995²⁷ har hans begrepsapparat blitt absorbert i kunstdiskursen, noe utstillinger som *Bare Life* ved MOTS i Jerusalem²⁸, hvor Żmijewski var representert, viser. Selv om Agambens politiske filosofi ikke har en umiddelbar kobling til det estetiske feltet, blir den anvendt til å synliggjøre hvordan kunstnere arbeider med maktforhold og posisjonering, gjerne i relasjon til menneskerettigheter og krigsforbrytelser. I Żmijewskis tilfelle blir ideen om suverenitet og nakent liv brukt til å kontekstualisere den brutale karakteren til de konstruerte scenarioene, og ofte frembragt i diskusjoner rundt maktrelasjonen mellom Żmijewskis og deltakerne i filmene. Med utgangspunkt i *The Game of Tag* skriver kunsthistorikeren Rael Artel følgende:

The meaning of the video is clarified for the viewer by Giorgio Agamben's notion of «bare life» that refers to a human being who has lost all legal rights and who is not protected by any cultural convention. (...) The artist is drawing parallels between the death industry and a game of tag, by turning a gas chamber into a playground where bodies surrender to an imposed set of rules (Artel, 2015:30).

I tråd med dette hevder kunstteoretikerne Anthony Downey og Jan Verwoert at Żmijewski portretterer «not only the «zones of indistinction» within which camp

²⁷ Boken ble opprinnelig publisert i 1995 som *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, og oversatt til engelsk av Daniel Heller-Roazen som *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* i 1998.

²⁸ Gruppeutstilling arrangert av MOTS - Museum on the Seam. Socio-Political Contemporary Art Museum i 2007 som en del av en utstillingsrekke med fokus på menneskerettigheter.

inmates resides but the «bare life» to which they were subjected» (Downey, 2013:423), hvor deltakerne «are stripped bare and unconditionally subject to a social experiment performed on their bodies (...) demonstrating how little it takes to isolate people in the position of bare life» (Verwoert, 2008). Parallellene mellom deltakerne og det nakne livet indikerer at den suverene makten i dette tilfellet er Żmijewski. Det er han som iscenesetter unntakstilstanden, og som tar beslutninger om hvem som er inkludert og ekskludert. Slik Stott ser det, er de lekende subjektene i *The Game of Tag* «explicitly reduced to the condition of bare life before a sovereign power, who abandons them to their play. Żmijewski no doubt knowingly demonstrates how easy it is for an artist to do this, as one whose sovereignty is exemplary» (Stott, 2012:4). For han er Żmijewskis suverenitet noe som strekker seg utover selve eksperimentet, og som gir grunn for kritikk av hans tvilsomme kunstnerautoritet.

Det som preger de overnevnte tilnærmingene, og som teoretikeren Milija Gluhovic anser som problematisk, er at estetiske spørsmål blir tilsidesatt, og at filmene blir tilskrevet en bevismessig funksjon. Gluhovic hevder at: «They do not question the films' aesthetic choices and their biases and mediations, treating them as almost transparent representations of the conflicts enacted in Żmijewski's morally provocative scenarios» (Gluhovic, 2013:239). Det som kanskje er enda mer problematisk er at det å anvende Agambens begreper om suverenitet og nakent liv ofte leder til en framskrivning av et dikotomisk skille mellom offer og overgriper, hvor Żmijewskis tilsynelatende slemhet blir tolket som uttrykk for ondskap. Mange kritikere virker fastlåst i et slikt skjema, og dermed selv i en viss forstand reduserer både Żmijewski og deltakerne til nakent liv. Med dette forenkler de også suverenitetens paradoks, og ekskluderer Żmijewski fra leken snarere enn å betrakte eksperimentet i gasskammeret som et *nakent samvær*. På samme måte som at det ikke er mulig å tegne et entydig bilde av Żmijewski som overgriper, er det heller ikke mulig å tegne et entydig bilde av deltakerne som ofre. Det er ikke slik som kunstkritikeren Nina Möntmann skriver, at deltakerens egen motivasjon og erfaring er uvesentlig (Möntmann, 2006). Selv om det er Żmijewski som konstruerer det opprinnelige scenarioet, har deltakerne mulighet til å endre spillereglene underveis, og til å forme utfallet slik de selv ønsker, blant annet som følge av fravær av manus. I kontrast til de faktiske ofrene for Holocaust blir de ikke fullstendig fratatt sin

subjektivitet av en suverren makt, men tar del i sin egen desubjektivisering som aktive agenter.

Den ambivalente karakteren som gjennomsyrrer Żmijewskis kunstnerpraksis, og som preger forholdet mellom han og deltakerne, er bakgrunnen for at jeg har valgt å kalle filmene hans for *gråsoneksperimenter*. Dette begrepet henspiller på den tidligere Auschwitz-fangen Primo Levis tanker omkring forholdet mellom offer og overgriper i det definerende essayet «The Gray Zone» fra 1989²⁹. Med gråsonen tar Levi et oppgjør med et menneskelig behov for forenkling og klarhet, og å skille det gode fra det onde. Gråsonen er et uttrykk for moralsk ambivalens, og peker på en oppløsning av entydige subjektposisjoner i konsentrasjonsleiren. Levi hevder at leiren «was terrible, yes, but also indecipherable: it did not conform to any model; the enemy was all around but also inside» (Levi, 1989:8). I leiren var fienden på innsiden; fienden var en av dem. Som eksempel på dette diskuterer Levi bestemte grupper «privilegerte» fanger, deriblant kapoene og sonderkommandoen, som samarbeidet med nazistene, og som undertrykket og drepte sine egne for å kunne redde seg selv. På tross av de grufulle handlingene de gjorde, insisterer Levi på at de ikke kan klandres eller dømmes: «I believe that no one is authorized to judge them, not those who lived through the experience of the Lager and even less those who did not» (ibid. s. 59). Gråsonen kompliserer muligheten for dom og, som Levi skriver, «confuse our need to judge» (ibid. s. 42). Det å anvende gråsonebegrepet om Żmijewskis filmer kan derfor leses som en kritikk av *domsparadigmet*, og hangen etter klarhet innenfor kunstkritikken. Man kan si at tendensen til å trekke moralske dommer og forhastede konklusjoner tyder på at kritikerne, for å bruke Levis ord, «do not like ambiguity» (ibid. s. 37), og anvender sin domsmakt til å konstruere og opprettholde et uoverskridelig skille mellom kategorier som det gode og det onde, offer og overgriper. Med dette motarbeider de samtidig den radikale *posisjonsløsheten* som utgjør selve kjernen i Żmijewskis gråsoneksperimenter.

²⁹ Dette essayet ble publisert i Levis bok *The Drowned and the Saved* (1989).

3.5 Å leke med Holocaust

Generelt kan man si at Żmijewski er en kunstner som «play a personal game with history» (Cichocki, 2005:42), men i *The Game of Tag* kommer denne leken til uttrykk i bokstavelig forstand, og er situert på innsiden av Holocaust. Som tematisk grep er det å leke med *Holocaust* karakteristisk for generasjon *nachgeboren*, og har blitt beskrevet som en markant tendens i kunsten siden midten av 90-tallet (van Alphen, 2002:69). Selv om det å leke kan betraktes som en særegen strategi i denne sammenheng, berører leken mange av de samme spørsmålene som Holocaust-teoretikeren Terrence Des Pres stiller i artikkelen «Holocaust *Laughter?*». Med utgangspunkt i tidlige eksempler på kunstneriske og litterære representasjoner som bryter med Holocaust-etikettens krav om absolutt alvor, spør han: «is laughter possible in literary treatment of the Holocaust? If possible, is it permitted? Is the general absence of humor a function of the event in itself, or the result of Holocaust etiquette – or both?» (Des Pres, 1988:218). Selv om det finnes litteratur som understøtter latterens medisinske og helende kraft, noe som Des Pres også peker på, har det lenge vært en uenighet om hvorvidt dette også er gjeldende for Holocaust.

Latter er på ingen måte et fremmed fenomen innenfor jødisk språk og kultur; humor har vært en overlevelseskraft gjennom hele den jødiske historien. Europeiske jøder har en lang tradisjon for å omforme lidelse til latter, og den spesielle jødiske humoren, bemerker historikeren Louis Kaplan, «enacts an old Yiddish folk saying: «If your heart aches, laugh it off»» (Kaplan, 2002:344). Som flere har observert var også gettoene, transittleirene og konsentrasjonsleirene under andre verdenskrig preget av latter. I forbindelse med et studie av dette fenomenet skriver journalisten Steve Lipman at humor «did not flourish in the Holocaust for its own sake, but for a deeper reason. (...) Humor was both a psychological weapon and a defence mechanism» (Lipman, 1991:10). Humor var en forsvarsmekanisme og overlevelsesstrategi, og fungerte som et lite lysglimt i en ellers mørk tilværelse.

Des Pres er imidlertid først og fremst opptatt av betydningen av latter som *respons* i møte med bestemte kunstneriske og litterære uttrykk. Slik han ser det er *Holocaust-humor* og *Holocaust-komedie* strategier som virkelig tar Holocaust på alvor, men som

neker å «lie down in darkness» (Des Pres, 1988:232). Han hevder at lattervekkende representasjoner har en egenverdi ved at de bidrar til en tøffere og mer aktiv respons, og legger til at: «As comic works of art, or works of art including a comic element, they afford us laughter's benefit without betraying convictions. In these ways they foster resilience and are life-reclaiming» (ibid.). Eksemplene som blir trukket frem er både hentet fra generasjonen som bevitnet og overlevde Holocaust, og generasjonen som er født etter krigen, men han diskuterer ikke hvilken betydning dette har for forståelsen av Holocaust-latter. Den økende mengden humoristiske representasjoner av Holocaust de siste tre tiårene antyder imidlertid at distansen til hendelsen har gjort latter til en ettertraktet respons blant generasjon *nachgeboren*. Humor er for dem et virkemiddel som gjør fortiden relevant og aktuell, og er «an alternative way to memorize the horrors of the past, one that stresses the need to work through mourning via laughter» (Kaplan, 2002:344). Samtidig kan man også si at humor, i enkelte tilfeller, fungerer som bindemiddel mellom generasjonene, og er en måte å «channel out the fear and aggression, or to contain, for children of silent survivor parents, the «black cloud» of the unknown but constantly present past» (Epstein, 1979:139).

Slik historikeren Lawrence Baron ser det, er utbredelsen av humoristiske representasjonsformer, og den stadig økende populariteten til Holocaust-komedien som sjanger, et resultat av tre faktorer: «the search for original approaches to subject matter, the presumed familiarity of the public with the basic facts of the Holocaust, and the passing of a generation of filmmakers who experienced World War II as adults» (Baron, 2005:139). Disse faktorene har en generell karakter, og kan kobles til endringene i diskursen om Holocaust og representasjon som jeg diskuterte i forrige kapittel. *The Game of Tag* er på ingen måte en Holocaust-komedie, men vektlegger allikevel humor som en del av det å leke. Man kan si at det humoristiske aspektet er underlagt leken, og når ut til betrakteren gjennom den smittende latteren til de lekende subjektene. Med spesifikt fokus på hvordan andre og tredje generasjons kunstnere leker med Holocaust skriver kunsthistorikeren Ernst van Alphen: «Until these artists came along, representing the Holocaust playfully had been taboo. Now it seems that a new generation of artists can relate to the Holocaust only in the mode of play» (van Alphen, 2002:69). Felles for representasjonene som han diskuterer er at de er orientert rundt leketøy og lekefigurer, og at leken ikke blir fremført direkte, men forstått som

en potensialitet i verkene. Eksempler på dette er Zbigniew Libera, som anvender LEGO-klosser og LEGO-figurer av fanger og fangevoktere for å rekonstruere en konsentrasjonsleir i *LEGO Concentration Camp Set* (1996), og David Levinthal som tar i bruk lekefigurer av soldater og nazister i miniatyrstørrelse for å skildre dramatiske tablåer av Hitlers vei til makten i serien *Mein Kampf* (1994-1996). Van Alphen hevder at dette er verk som skaper et emosjonelt engasjement, og som oppmuntrer oss til å forestille oss hvordan det ville vært å ta del i leken, enten som offer eller overgriper. Det umiddelbart uskyldige og barnlige uttrykket, som ifølge van Alphen «stand for the lightheartedness of children» (ibid. s. 70), appellerer til våre følelser, og er noe som er med på å ufarliggjøre en slik deltakelse.

I likhet med Libera og Levinthal kan Żmijewski betraktes som en kunstner som «enact the Holocaust playfully» (ibid. s. 70), og som utfordrer «the seriousness related to the Holocaust as «solemn or sacred event»» (ibid. s. 74). Men fremfor å anvende gjenkjennelige historiske symboler forbundet med nazismen, som hakekors og SS-uniformer, initierer Żmijewski en lek med udefinerte roller. Det som gjør at *The Game of Tag* skiller seg fra andre verk som er sentrert rundt lek, er at leken ikke kun blir implisert gjennom avbildninger av leketøy og lekefigurer, men faktisk fremført som performativ handling ved hjelp av levende mennesker. Distinksjonen mellom fantasi og virkelighet, som van Alphen understreker i tilknytning til «toy art», fremstår derfor ikke som like relevant. I kraft av den iboende performative dimensjonen ved gasskammerleken kan man si at filmen til Żmijewski, kanskje i større grad enn eksemplene van Alphen selv anvender, kan betraktes som en radikal måte å «playact the camps instead of talking «about» them or looking «at» them» (ibid. s. 81). Gasskammerleken er ikke bare en lek *med* Holocaust, men også en lek *i* Holocaust, hvor gasskammeret, som er et slags «hellig rom» med synlige spor etter massedød, fungerer som en lekeplass. Smilene, latteren, og munterheten til deltakerne er en kontrast til det dødelige alvoret som gasskammeret historisk sett representerer. Det å insistere på å konstruere en motsetning – et *mot-narrativ* – til hva som faktisk fant sted, og å gi utløp for latter, slik Żmijewski gjør, kan tolkes som et forsøk på å lette smerten, og er en strategi som henspiller på humor som en terapeutisk praksis. Leken fremstår som et dionysisk ritual, en form for renselsesprosess, hvor det barnlige aspektet står i kontrast til det absolutte alvoret som vanligvis omkranser

Holocaust, og spesielt gasskammeret. I forlengelse av hva van Alphen kaller «Holocaust-effekten», kan performativ lek betraktes som en måte å «gjøre» Holocaust på, hvor «we, as viewers or readers, can experience certain aspect of the Holocaust or of Nazism, of that which led to the Holocaust» (van Alphen, 1997:10). Det å leke med Holocaust kan i den sammenheng betraktes som et forsøk på å skape en levende kobling til fortiden ved å glemme den i en viss forstand, og å suspendere dens repertoar av muligheter ved å gjøre dens roller valgbare. I forlengelse av dette kan man kanskje også si at et autentisk forhold til lidelsen er avhengig av at man synder mot lekeforbudet, og forbudet mot latter.

3.6 Reenactment som performativ minneforståelse

Som et performativt minnearbeid som «gjør» Holocaust blir *The Game of Tag*, i likhet med *80064*, som jeg snart kommer tilbake til, ofte kategorisert som «reenactment». Reenactment er en spesifikk, men samtidig omfattende form for *minnehandling*³⁰, hvor historiske hendelser og handlinger, og i enkelte tilfeller kunstverk, blir rekonstruert ved hjelp av frivillige deltakere. Ifølge teoretikeren Rebecca Schneider dette en praksis som har «exploded in performance-based art alongside the burgeoning of historical reenactment and «living history» in various history museums», og «become the popular and practice-based wing of what has been called the twentieth-century academic «memory industry»» (Schneider, 2011:2). Reenactment innebærer en form for repetisjon eller dobling av øyeblikk fra historien som blir forsøkt frembragt til nåtiden. I essayet «Einmal ist Keinmal», som for øvrig er en tittel som også ble brukt av Żmijewski da han var representert ved Venezia biennalen i 2005, skriver kunstkritikeren Jennifer Allen følgende om kroppens rolle i reenactment:

Reenactment uses the body as a medium for reproducing the past. Every re-enactment is a form of natural history, which is centered upon the comings and goings of human beings. (...) the body remains the vehicle that can carry the past into the present, that can give the past presence. (...) Mediated by living bodies, the re-enactment also emerges as an egalitarian way

³⁰ Det er gjennom såkalte «acts of memory» (Bal, 1999) at individuelle og kollektive minner blir tilskrevet form og mening. Historikeren Jay Winter omtaler minnehandling som «the heart of collective memory», og hevder at «the performance of memory is both a mnemonic device and a way in which individual memories are relived, revived, and refashioned» (Winter, 2010:11)

of doing history, which is inherited by humans through the mere incidence of their birth. As everyone has a body and therefore the same means to reproduce history, there is no division, specialization or alienation of labor (Allen, 2009:25).

Reenactment, hevder Allen, forutsetter «en savnet kropp», men er på samme tid avhengig av levende kropper for å kunne produsere fortiden, og å oppløse distansen mellom fortid, nåtid, og fremtid. Med utgangspunkt i Allens refleksjoner omkring reenactment bemerker kuratoren Sebastian Cichocki at Żmijewskis filmer «is not an exact duplicate of events from year past (...). Instead, Żmijewski confronts the body with the obligations of the past, pushing it into the cogwheels of history, and turns it into the bearer of a universal statement» (Cichocki, 2005:43). Som kroppslig gest blir reenactment ansett som et uttrykk både for en performativ og affektiv vending i erindringsdiskursen. Reenactment er en form for «affektiv historiefortelling» (Agnew, 2007) og «affektiv historieomskrivning» som markerer en dreining mot kropp og følelser, samt erfaringsnær minnetenkning. Affekt blir ansett som knyttet til «the virtue, or importance, of some feeling the memories of others» (Trezise, 2014:5), og er, som historikeren Jay Winter skriver, «always inscribed in performative acts in general and in the performance of memory in particular» (Winter, 2010:12).

Selv om Żmijewskis tilnærming til reenactment ikke er preget av historisk autentisitet og nøyaktighet³¹, blir enkelte av hans filmer diskutert som *repetisjon*. Kunstkritikeren Joanna Mytkowska, for eksempel, omtaler selve kjernen i Żmijewskis kunstnerskap som «the repetition of what has already occurred – the recreation of history; its recall once again; the replacement of the language of memories with experience; the revival and survival, for real, of history» (Mytkowska, 2005:15). Denne strategien, hevder Mytkowska, berører «the very essence of linguistic communication, and repeats its structure» (ibid.). Med referanser til en Derrida-inspirert språkteori, og repetisjonens paradoksale karakter, siterer hun Timothy Mitchell som skriver at «In the midst of different repetitions, through every modification, there must remain a trace of something recognizably the same» (ibid. s. 16). I filmene til Żmijewski er likhetstrekkene mellom de historiske hendelsene som blir tatt utgangspunkt i, og den rekonstruerte versjonen av disse, fremtredende. Samtidig blir forskjellene synliggjort

³¹ Fraværet av autentisitet står i kontrast til tradisjonelt rollespill, som er en form for reenactment som etterstreber historisk troverdighet, og hvor deltakerne anvender kostymer og gjenstander for å rekonstruere historiske hendelser på en overbevisende måte.

ved at hendelsene blir forflyttet til en ny kulturell kontekst eller at handlingsforløpet blir modifisert, og får en uforutsett retning. I en beskrivelse av *The Game of Tag* bemerker Żmijewski selv at det visuelt sett er en «strong similarity between the two situations. But this time nothing bad happened. Instead of a tragedy, we're watching innocent, childish play» (Żmijewski, 2005:152). Han legger til at «This resembles a clinical situation in psychotherapy. You return to the traumas that brought about your complex. You recreate them, almost like in the theatre» (ibid.).

Som en form for representasjon blir reenactment ansett som «*strangely well equipped to address moments of collective trauma and anxiety*» (Arns, 2007:9), og ut fra hva Żmijewski skriver, kan man påstå at det foreligger et terapeutisk potensial i slike minnehandlinger. Et sentralt begrep i den sammenheng er «traumatisk reenactment», som hos psykoanalytikeren Sigmund Freud blir forstått som en ubevisst og ufrivillig repetisjon av traumatiske hendelser. I behandlingen av pasienter med traumatiske nevroser anvendte Freud hypnose som metode for å redusere symptomene på tvangspregede utageringer, hvor han forsøkte å gjenkalle og gjenintegre de traumatiserende erfaringene innenfor et terapeutisk rammeverk (Freud, 1958). Det å repetere en hendelse blir ofte ansett som en betingelse for å kunne bearbeide den, noe Żmijewski synes å være bevisst i sine minneeksperimenter. Kunstteoretikeren Inke Arns påpeker paralleller mellom reenactment som kunstnerisk strategi og freudiansk hypnosebehandling³², og med referanser til hva Freud kaller for «das unheimliche», skriver hun at reenactment «*operates as the uncanny of the spectacle*» (Arns, 2007:9), og «repeat moments of history, whose importance has not been fully understood» (ibid.). I likhet med flere av eksemplene som Arns trekker frem, blir ikke den traumatiske erfaringen repetert i sin opprinnelige form i Żmijewskis filmer, men fordreid på en «unheimlich» måte, noe som gjerne vekker en følelse av ubehag og avsky hos betrakteren. Samtidig kan det virke som at Żmijewski ikke ønsker å fullføre den terapeutiske prosessen, men etterlater traumatet i en uforløst tilstand. Betrakteren blir derfor konfrontert med et traume som ikke er fullstendig bearbeidet, men som blir gjenkalt og fremført som en slags performativt pseudo-terapeutisk gest.

³² Arns innleder med å referere til Freuds definisjon om hypnose: «Freud wrote that hypnosis makes it possible for a patient to fulfil «one of the most fervent wishes of humankind», namely, «to experience something twice»» (Arns, 2007:1).

3.7 Forhandlinger om traumatisk erfaring

De fleste Holocaust-relaterte verkene til Żmijewski er gruppeeksperimenter, men han har også laget filmer hvor enkeltindivider er i fokus, og disse er hovedsakelig utformet som dokumentariske intervjuer med regisserte elementer. Ofte er intervjuobjektene valgt på bakgrunn av personlig historie og identitet, og handlingsforløpet er direkte knyttet til fortellingene som han eller hun bærer med seg. Filmen som jeg skal diskutere videre i dette kapittelet er orientert mot leirerfaringene til den tidligere Auschwitz-fangen Józef Tarnawa, og tittelen på verket, *80064*, henspiller på nummeret som ble tatovert på armen hans da han ankom leiren. I kontrast til *The Game of Tag*, som forholder seg til traumet som en kollektiv størrelse, er dette et verk som er spesifikt rettet mot et individuelt erfart traume, hvor Żmijewski konstruerer en situasjon som er uløselig knyttet til Tarnawas personlige erfaringer.

80064 er en elleve minutter lang film som opprinnelig ble laget for utstillingen *Auschwitz Prozess – Geschichte und Rezeption*, som var ment som en markering av at det var 40 år siden Auschwitz-rettsaken, *der zweite Auschwitz-Prozess*, ble holdt i Frankfurt am Main. Verket ble imidlertid avvist av Fritz Bauer instituttet, og derfor presentert for første gang som en del av en separatutstilling ved Centre d'Art Contemporain de Brétigny i 2004. Filmen starter med at Żmijewski, som selv er synlig foran kamera, spør Tarnawa om han kan presentere seg selv, og fortelle om ankomsten i Auschwitz:

My name is Jozef Tarnawa. I was born on 16 April 1912. Currently I am 92 years old. (...) I was a prisoner in Auschwitz. I ended up there for no reason. I hadn't done anything. I was put in Auschwitz for no reason. (...) We arrive and it says «Arbeit macht frei» on the gate.... Holy cow! We had no idea that it was Auschwitz (...) Unfortunately... It was the cruellest camp... Auschwitz. It was the Vernichtungslager, the camp no one left alive. There was this guy Palitsch... A Rapportführer, murderer... he used to come at night... He would walk on top of people... If someone made a sound, he stepped on his throat and waited for the person to die.³³

Tarnawa trekker opp skjorteermet, og forklarer hvordan han fikk hjelp av en venn til å skissere nummeret med en penn før det ble tatovert. Han bemerker at «that's why I have such a nice number». Selv om tatoveringen fremdeles er synlig på armen, har

³³ Alle sitatene gjengitt fra *80064* er hentet fra en transkripsjon av videoen i katalogen *Artur Żmijewski. Scenarios of Dissidence* (Żmijewski, 2010:118-121).

den endret karakter over tid, og fått et noe utvasket preg. Det at intervjuet finner sted i et tatoveringsstudio, og at en tatovør sitter diskret i bakgrunnen under deler av samtalen, gir en tidlig indikasjon på hva som skal skje videre i handlingsforløpet. Vendepunktet i filmen oppstår når Żmijewski forteller Tarnawa at han ønsker å «renovere»³⁴ tatoveringen hans. I hvilken grad dette er avtalt på forhånd, og eventuelt hvilke premisser som ligger til grunn for en slik avtale, forblir uavklart for betrakteren³⁵, men Tarnawa fremstår som sjokkert og overrasket over forespørselen, og utbryter: «No, it's not necessary. Let's give it up. Seriously, let's give it up and I'll be happy. (...) It is clear... If it was fuzzy or something... but it is so clear (...)». I den opphetede diskusjonen som oppstår mellom dem, forklarer Tarnawa at han frykter at nummeret skal endre seg, og at det ikke lenger vil være «autentisk» eller «originalt» dersom det blir fornyet. Żmijewski på den andre siden hevder at tatoveringen bare vil bli tydeligere, og at: «The number won't turn unauthentic. I tell you, it will become even more authentic». På tross av den opprinnelige motviljen, klarer han å overtale Tarnawa til å gjennomføre eksperimentet, og å la tatovøren fornye nummeret fra leiren. Filmene blir avrundet med et klipp fra et mer hjemlig miljø, sannsynligvis en kort periode senere, hvor Tarnawa blir spurt om å vise frem nummeret, og å fortelle om hva han synes om det endelige resultatet. Han svarer:

Do I like it? Do I now? I never liked it because I could not like it. It was made under such circumstances... and for such reasons... Sure it looks nicer now. It's more visible, more eye-catching. Now everyone will be able to tell that it has been restored. I have renovated it, like some piece of furniture.

Tarnawa utdyper ikke effekten av «renoveringen» utover det rent visuelle, og fremstår som tvetydig i sine tanker omkring tatoveringens fornyede karakter.

På tross av en ukonvensjonell tilnærming til traumatisk erfaring, blir *80064* ofte karakterisert som et vitnesbyrd, og beskrevet som en film som «testifies to the way in which the Holocaust continues to affect the generations who emerge in its wake, but also to the fraught and sensitive issues that emerge from the postmemorial

³⁴ Żmijewski bruker selv ordet «renovate» i filmene.

³⁵ I et intervju med Miklós Erhardt forteller Żmijewski at Tarnawa ble betalt for å delta i filmene: «It was a deal: we met before and he signed a contract stating that I pay him 500 Euro for renewing the tattoo» (Gluhovic, 2013:229).



Fig. 5. Artur Żmijewski, *80064* (2004)

generations' engagement with the past» (Gluhovic, 2013:217-218). I løpet av de siste 70 årene har vitnesbyrdet blitt tilskrevet ulik status og funksjon, og historikeren Annette Wieviorka hevder at: «The mission that has devolved to testimony is no longer to bear witness to inadequately known events, but to keep them before our eyes. Testimony is to be a means of transmission to future generations» (Wieviorka, 1994:24). Etter at videomediet gjorde seg gjeldende som primær formidlingsplattform, deriblant gjennom omfattende arkiveringsprosjekter som *The Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies*³⁶, har det vært et økende fokus på de performative aspektene ved fortellingene til de overlevende. Videomediet åpner for muligheten til å betrakte vitnet mens han eller hun forteller sin historie, noe som betyr at gestene, nølingen, og stillheten som oppstår underveis blir synliggjort. Ifølge Holocaust-teoretikeren James E. Young er videobaserte vitnesbyrd, i større grad enn litterære vitnesbyrd, orientert mot patos, og fremkaller en sterk følelsesmessig og empatisk kobling mellom vitnet og betrakteren. Han hevder at: «images and pictures of faces, in particular, affect us viscerally, evoking emotional, parasympathetic responses over which viewers have little control: that is, we respond to pictures of people as if they actually were people» (Young, 1988:163-164). Som en form for «postmoderne historiefortelling» er prosessen knyttet til det å forsøke og formidle traumatisk erfaring, som også *80064* er et eksempel på, selve essensen innenfor videobaserte vitnesbyrd.

Fremfor å sammenligne Żmijewskis *intervenerende vitnesbyrd* med utdrag fra offisielle videoarkiver, og som er utformet i tråd med sjangerbestemte regler og konvensjoner, fremstår det som mer nærliggende å trekke paralleller til de Claude Lanzmanns *Shoah* (1985), en film bestående av intervjuer med overlevende, vitner, og overgripere av ulike nasjonaliteter. I *Shoah*, som blir omtalt som «a film about the relation between art and witnessing» (Felman, 1992:205), blir flere av intervjuobjektene tatt med på en reise bakover i tid, og filmet i omgivelser som de har en personlig kobling til, og som peker tilbake på de traumatiserende erfaringene. En av de mest omdiskuterte scenene i den sammenheng er intervjuet med Abraham Bomba, som tilhørte sonderkommandoen i Treblinka, og som hadde som oppgave å klippe håret til fangene før de ble ført inn i gasskammeret. Intervjuet er filmet i en

³⁶ Disse vitnesbyrdene er tilgjengelig på nett: <http://web.library.yale.edu/testimonies>.

frisørsalong i Tel Aviv, hvor Bomba forteller om minnene fra leiren samtidig som han klipper håret til en mann i salongen. Ved flere anledninger er han i ferd med å bryte sammen, men Lanzmann presser han til å fortsette fortellingen, og til å imitere hvordan han klippet håret til de jødiske fangene i Treblinka. Denne strategien bærer preg av et «mikrohistorisk presisjonsnivå» (Kekesi, 2015:32), hvor Bombas singulære erfaring blir adressert gjennom en rekke detaljerte spørsmål om hans rolle i sonderkommandoen.

I likhet med Żmijewski opptrer ikke Lanzmann som en nøytral intervjuer eller «empatisk lytter»³⁷, men stiller ledende spørsmål, og har en markant posisjon i fortellingen og foran kamera. Dette står i kontrast til den tradisjonelle rollen som lytteren blir tilskrevet innenfor diskursen om vitnesbyrdet. Både Żmijewski og Lanzmann utfordrer ideen om vitnesbyrdet som «a humanizing and transactive process» (Hartman, 1996:155), og iscenesetter en intervjusituasjon som ifølge teoretikeren Milija Gluhovic «does not serve the purpose of restoring their humanity and identity» (Gluhovic, 2013:228). Han hevder at begge «aim to break (sometimes coercively and violently) through the protective layers of their consciousness in order to capture the feeling of what having been in the Nazi extermination camps was like» (ibid.). Som følge av bruken av etisk tvilsomme, og til en viss grad brutale strategier for å gjenkalle og «fange» følelsene fra leiren, har både Żmijewski og Lanzmann blitt kritisert for å legge til rette for gjentraumatisering. Historikeren Dominick LaCapra, for eksempel, hevder at Lanzmann forsøker å fremprovosere traumatisk reenactment ved å iscenesette intervjuet med Bomba i en frisørsalong, og bemerker at han «find it ethically dubious if the survivor is led in the direction of retraumatisation» (LaCapra, 1998:834). Denne kritikken kunne like gjerne ha vært rettet mot Żmijewski, som også selv har fortalt at dette er, til en viss grad, en del av strategien. I et intervju fra 2004³⁸, hvor Żmijewski diskuterer parallellene mellom *80064* og *Shoah*, forteller han at «Lanzmann fights for memory in a ruthless way» (Gluhovic, 2013:243). For sin egen del, forsøker han å integrere smerter i selve erindringsprosessen, og legger til at: «And when I speak about remembering pain and oppression, I mean cruelty remembered in a cruel way» (ibid.).

³⁷ Betydningen av en empatisk lytter blir diskutert og fremhevet av litteraturprofessor Shoshana Felman og psykoanalytiker Dori Laub (1992:68).

³⁸ Intervjuet ble utført av Agata Araszkiwicz, og er tilgjengelig på polsk på nett: <http://www.obieg.pl/rozmowy/5691>.

3.8 Kroppslige minner og det sanselige

I 80064 opererer tatoveringen til Tarnawa som en potensiell inngangsport til traumene fra leiren. Selv om Tarnawa insisterer på at det å bli tatovert i leiren «was not a big deal», har andre tidligere fanger beskrevet denne prosessen som traumatisk³⁹. Den symbolske meningen til tatoveringen var, ifølge Holocaust-overlevende Primo Levi, «clear to everyone: this is an indelible mark, you will never leave here; this is the mark with which slaves are branded and cattle sent to the slaughter, and that is what you have become. You no longer have a name; this is your new name» (McGlothlin, 2006:21). Gjennom å erstatte navnene med numre ble fangene fratatt sin subjektstatus, og redusert til objekter av nazistene. Tarnawa har i likhet med flere andre Holocaust-overlevende et ambivalent forhold til tatoveringens historiske og symbolske betydning. På tross av overgrepene som den opprinnelig bærer vitne om fungerer den som en identitetsmarkør, og som et symbol på overlevelse. Flere jødiske overlevende bemerker at tatoveringen over tid har blitt en intim og personlig del av kroppen, og anser den som, for å bruke ordene til litteraturprofessor Marianne Hirsch, «a mark of *my own*» (Hirsch, 2012:80). Som Levi påpeker:

At a distance of forty years, my tattoo has become a part of my body. I don't glory it, but I am not ashamed of it either; I do not display and do not hide it. I show it unwillingly to those who ask out of pure curiosity; readily and with anger to those who say they are incredulous. Often young people ask me why I don't have it erased, and this surprises me: Why should I? There are not many of us in the world to bear this witness (Levi, 1989:119-120)

Mens noen få velger å fjerne tatoveringen, beholder majoriteten den. Det finnes også eksempler på barn og barnebarn av overlevende som tatoverer numre på armen som en *homage* til deres slektninger. Dette kan betegnes som en form for «cross-generational tattoo» som har som hensikt «to bring history into the body as memory, and in so doing, to transfer the burden of the wound» (Trezise, 2014:8). Som kroppslig spor eller «archival trace» (Kékesi, 2015:143), har tatoveringen til de overlevende endret karakter og betydning over tid, og flere hevder at den opprinnelige følelsen av skam har blitt erstattet med en følelse av stolthet. Ut fra hva Tarnawa sier i 80064 virker det ikke som at han skammer seg over tatoveringen, og han forsøker ikke å skjule den på noe vis. Han forteller at han ofte viser den frem når han er tilbake

³⁹ Levi, for eksempel, skriver: «The operation was not very painful and lasted no more than a minute, but it was traumatic» (McGlothlin, 2006:21).

i konsentrasjonsleiren, og at det for han er en måte å si: «I'm a survivor, you see... I survived it».

I likhet med tatoveringer generelt er numrene til de tidligere fangene «at one and the same time *on* the surface of the skin and *under* the surface of the skin» (Trezise, 2014:7). I den visuelle diskursen om minner og traumer er det, som Hirsch påpeker, ikke uvanlig med bilder av tatoveringer, sår og kutt i huden – et billedspråk som refererer til den etymologiske betydningen av ordet «traume»⁴⁰. Hun skriver: «The wound inflicted on the skin can thus be read as a sign of trauma's incommunicability, a figure of the traumatic real that defines the gap between survivors and their descendants» (Hirsch, 2012:80). Tatoveringene til de overlevende kan i den sammenheng forstås som et spor etter et traume som er innskrevet i kroppen, og som et fysisk og symbolsk arr forvoldt i «hudens minner». Det å repetere denne prosessen innebærer å gjøre et inngrep både på overflaten av huden og under denne overflaten, og å endre strukturen til det opprinnelig arrdannelsen. I forbindelse med *80064* kan dette tolkes som uttrykk for et ønske om å avdekke minnene som gjemmer seg under overflaten. Inngrepet er for Żmijewski et virkemiddel for å komme i kontakt med en *følt sannhet*, noe han selv også understreker i et intervju fra 2004:

the witnesses themselves are not capable of reconstruction some events – their memory is hidden from them. Something else is also hidden – emotions. Emotions from the time of extermination, emotions of witnesses are locked in them – their coming out is maybe a more significant witnessing than words, stronger than text – it is a true proof of the brutality of past events, and for us, the audience, also a spectacle of history (...) This history is one which truly can wound, and the least safe is the witness (Gluhovic, 2013:219).

Den følte sannheten er potensielt sterkere enn ord og tekst, og, slik Żmijewski ser det, et «ekte» bevis på brutaliteten under Holocaust.

Det er mulig å knytte konseptet om følt sannhet til hva poeten og Auschwitz-overlevende Charlotte Delbo kaller for «dypt minne». I kontrast til det ordinære minnet, som gjør det mulig å snakke om erfaringen fra konsentrasjonsleiren, er det dype minnet forbeholdt kroppen og sansene, og er beskyttet av et hardt og tykt lag med hud (Delbo, 2001:3). Hos Delbo kommer det dype og sanselige minnet kun til syne i øyeblikk hvor hun ikke har kontroll eller ikke er bevisst, som for eksempel i

⁴⁰ Traume kommer fra det greske ordet «trauma», og betyr sår eller skade.

drømmene, og da kan hun møte den personen hun var i Auschwitz – hun ser seg selv ute av stand til å stå oppreist på beina, iskald, skitten, og ulidelig tynn. Det dype minnet, slik Holocaust-teoretikeren Lawrence L. Langer (1991) ser det, tilhører ikke en *tenkt* sannhet forbundet med intellektuelle tankeprosesser, men gir uttrykk for en *umediert* sannhet om Holocaust, og har en spesifikk tilknytning til videomediet som formidlingsplattform. På bakgrunn av en analyse av en rekke videobaserte vitnesbyrder peker han på hvordan det sanselige minnet infiltrerer og overlapper det narrative minnet i fortellingene til de overlevende, noe som er en prosess som ofte blir fremprovosert av den som intervjuer vitnet, og som lytter til hans eller hennes fortelling. Langer betrakter intervjueren som en aktiv agent som «can lead a witness to shift from one form of memory to another, and indeed control and shape the content of each» (ibid. s. 9), og tilskriver med dette intervjueren en mer aktiv rolle enn det som er alminnelig innenfor diskursen om vitnesbyrder. Men fremfor å stille en bestemt type spørsmål for å komme i kontakt med det sanselige minnet til Tarnawa, anvender Żmijewski en tatoveringsnål for å bokstavelig talt trenge gjennom huden, og å komme i kontakt med de undertrykte følelsene og minnene fra leiren. Han forteller at han forventet at «under the effect of tattooing the «gates of memory» would open, that there would be an eruption of remembrance of that time, a stream of images or words describing the painful past» (Żmijewski, 2005:24). Men som filmen viser, går ikke eksperimentet med Tarnawa som forventet, og han ser ikke ut til å lykkes i forsøket på å «access his history and to allow his memory to bleed out» (Gluhovic, 2013:223). Fremfor å forløse de smertefulle minnene og følelsene fra fortiden, var den umiddelbare effekten av det å fornye tatoveringen stillhet, og Tarnawa forble taus til tatoveringen er ferdigstilt.

Selv om Żmijewski opprinnelig insisterer på at tatoveringen «will remain the same... we won't corrupt it», er det åpenbart at den fornyede versjonen ikke bare ser annerledes ut, men også har et annet meningsinnhold. Som Gluhovic bemerker: «As an act of physical violence, the act of re-tattooing 80064 on Tarnawa's forearm obliterates the indexical bond between the time of extremity and endless deprivation and the present time» (Gluhovic, 2013:232). Med dette endres også den bevismessige statusen til tatoveringen, som er et symbol på Tarnawas identitet som en Holocaust-overlevende. Ifølge teoretikeren Zoltán Kékesi fungerer tatoveringen til Tarnawa både

som en *indikator* på hva som fant sted, og som et *tegn* på overlevelse, men ved å fornye nummeret påpeker han at Żmijewski «is overwriting the sign that was re-semanticised after the war: the indicium of the death camps and the symbol of survival becomes in the video again a sign of subjugation» (Kékesi, 2015:143). Som en repetisjon av undertrykkelsen, hevder Kékesi at den fornyede versjonen fremstår som «mer autentisk» enn den utvaskede tatoveringen. Ved å gjenkalle tatoveringens opprinnelige betydning blir Tarnawa, som Żmijewski også selv påpeker, «once again victimised» (Żmijewski, 2005:24), noe den nye tatoveringen er en permanent påminnelse om. Selv om utfallet ikke ble som forventet, repeterer filmen en form for konformitet forbundet med livet i konsentrasjonsleiren. Dette blir også belyst i en sekvens i intervjuet hvor Tarnawa blir spurt om hvorvidt han protesterte mot måten han og de andre fangene ble behandlet på, og han svarte; «No, no revolt whatsoever. One had to put up with the situation as it was. ... I came to terms with this. One had to endure, that's all. ... Day by day. Avoiding any conflicts». Som denne responsen indikerer var ekstrem konformitet en av betingelsene for overlevelse i leiren. Det at Tarnawa først protesterte mot å fornye tatoveringen, men allikevel valgte å gjennomføre, kan tolkes som en gjentakning av denne konforme holdningen. I kraft av dette kan man si, som Mytkowska gjør, at filmen bekrefter at «surviving the camp succeeded usually at the cost of consent to inhuman rules, acceptance of one's fate, and conformity» (Mytkowska, 2005:15).

Sammenlignet med konvensjonelle vitnesbyrd har ikke samtalen mellom Żmijewski og Tarnawa en betydningsfull bevismessig eller kunnskapsmessig verdi. I forlengelse av en kritikk av dette, har han også blitt anklaget for å stille for «byråkratiske» spørsmål (Kékesi, 2015:145), og for å kun fokusere på problemstillinger som er relatert til tatoveringen. I den forbindelse har det også blitt hevdet at Żmijewski «ignores the survivor's life before entering Auschwitz, and his struggle to live and recover in its aftermath» (Gluhovic, 2013:246), og at han «demonstrates no interest in showing the full complexity of survivor identity» (ibid.). Mens tradisjonelle vitnesbyrd vektlegger hva vitnet selv er i stand til, og ønsker å fortelle, begrenser Żmijewski bevisst mulighetene for fri utfoldelse. I likhet med kritikken av *The Game of Tag*, har 80064 en tendens til å bli diskutert opp mot et ideal om en «god» og «rettferdig» samarbeidsmodell, hvor det er deltakerens interesse som er i fokus.



Fig. 6. Artur Žmijewski, *80064* (2004)

Gluhovic hevder for eksempel at Žmijewski «fails to try for entanglement, proximity, or a personal bonding» (ibid.), og at han «downright denies empathy any kind of ethico-political or epistemological currency» (ibid.). Det at han, som Gluhovic også skriver, ikke eksplisitt synliggjør sin motivasjon, men etterlater bakgrunnen for verket «unspoken» og «non-thematised» (ibid. s. 234) kan sies å gjøre han til et enkelt, og kanskje åpenbart, offer for en slik moralsk fundert kritikk.

3.9 Det barbariske rommet

Jeg ønsker å avslutte dette kapittelet ved å diskutere betydningen av barbarisme i forhold til Zmijewskis gråsoneksperimenter, og hva jeg vil kalle for et *barbarisk rom*. Det har blitt observert at begrepet *barbarisme*, sammen med *barbarisk* og *barbarer*, har preget den vestlige retorikken i etterkant av kommunismens fall i 1989, en retorikk som skiller mellom gode og onde krefter i samfunnet (Boletsji, 2013:1). Disse begrepene fikk også økt aktualitet i etterkant av terrorangrepene 11. september

2001, og figurerer i dag jevnlig i media, historiografi, kulturteori, og dagligtale. Ut fra den opprinnelige greske betydningen av ordet blir barbarisme knyttet til «anyone outside the speech community, the community of selves» (Ezrahi, 2002:18), og i engelske ordbøker blir barbarisme definert som «uncivilized nature or condition; uncultured ignorance» (Boletsi, 2013:3). Barbarer blir i forlengelse av dette forstått som «a foreigner; a person with a different language or different customs», «savage, wild, or uncivilized person» (ibid.). Disse definisjonene tilskriver barbarisme et negativt meningsinnhold, og plasserer barbarene utenfor det siviliserte samfunnet, som personer som ikke deler samme kultur og skikk som den siviliserte befolkningen. De negative konnotasjonene, som peker mot vold, brutalitet, utnyttelse, ødeleggelse, og i enkelte tilfeller død, står i kontrast til de positive konnotasjonene som preger kategorier som kultur, humanisme, og sivilisasjon. Man kan si at barbarismen «operates as a negative standard, against which civilization measures its virtue, humanity, or level of sophistication» (ibid. s. 4). Det opposisjonelle skjemaet, hvor barbarene blir forstått som enkle, infantile og mindreverdige, er med på å bekrefte det «siviliserte oss» som «sophisticated, mature, superior, and humane» (ibid.).

Gjennom det tjuende århundret har barbarisme og det barbariske blitt forstått på ulike måter, og i enkelte tilfeller også blitt tilskrevet positiv betydning⁴¹. På 1940-tallet ble disse begrepene direkte koblet til nazismen og Holocaust, som et barbari uten sidestykke. Barbarismen ble i den forbindelse forstått som «a destructive force not from without, but from within civilization» (Winkler, 2015:57). Sammen med filosofen Max Horkheimer var Theodor W. Adorno tidlig ute med å diskutere barbarismen i etterkant av krigen, hvor begge forsøkte å finne en forklaring på hvorfor menneskeheten «is sinking into a new kind of barbarism (...) instead for entering a truly human state» (Horkheimer & Adorno, 2002:xiv). Adorno vender tilbake til denne problemstillingen i forbindelse med tesen om at det å skrive poesi etter Auschwitz er barbarisk, hvor han skriver at «Cultural criticism finds itself faced with the final stage of the dialectic of culture and barbarism» (Adorno, 1983:34). Adorno situerer dermed det å skrive poesi etter Auschwitz innenfor denne dialektikken, hvor de to polene er i ferd med å falle sammen, og å gli over i

⁴¹ Et eksempel på dette er filosofen Walter Benjamin som i essayet «Erfahrung und Armut» fra 1933 diskuterer en ny og positiv form for barbarisme (Winkler, 2015:56).

hverandre. For han er ikke det barbariske utelukkende knyttet til nazismen, men er «negative impulser» som kommer til syne i samfunnet på ulike måter.

Selv om begrepet barbarisme i utgangspunktet blir definert som utenfor kulturen, og peker på «an uncultured person; a person without sympathy for literary or artistic culture» (Boletsi, 2013:3), er det mulig å finne spor av barbarisme i andre og tredje generasjons representasjoner av Holocaust, hvor barbarismen kan sies å fungere både som tema og kunstnerisk prinsipp. I utstillingen *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*, som jeg diskuterte i forrige kapittelet, er begge disse dimensjonene ved barbarismen fremtredende: «Nazism as perverse national ideology and genocidal system and transgressive acts of representation that take place beyond consensual boundaries – acts that in fact test and challenge the parameters of collective identification» (Ezrahi, 2002:18). Det er også mulig å tolke det moralsk ambivalente terrenget som betrakteren blir ført inn i gjennom identifikasjon med overgriperen som uttrykk for barbarisme eller som et barbarisk rom. Det barbariske aspektet peker i den forbindelse på den samtidige tilstedeværelsen av to tilsynelatende inkompatible verdener; den trygge og rene, og den monstrøse og barbariske. Teoretikeren Sidra DeKoven bemerker at gjennom utviskingen av skillet mellom radikal uskyld og radikal ondskap har den siste grensen og det siste tabuet i den moralske diskursen om Holocaust – som holdt nazismens barbarisme på trygg avstand – blitt overskredet (ibid. s. 19).

En alternativ måte å forstå barbarisme på, og som blir bragt på begrep av teoretikeren Maria Boletsi, er som en *performativ kraft* med overskridende potensial. Fremfor å betrakte det barbariske som «an inherent quality of a human subject, language, medium, or cultural object» (Boletsi, 2013:2), foreslår Boletsi en forståelse av barbarisme som noe som kan fremføres og som blir fremført. I den sammenheng er ikke det sentrale spørsmålet «who (or where) are the barbarians», men «what kinds of critical operations can barbarism and the barbarian be involved in» (ibid.). Dette innebærer en dreining bort fra essensialisme, og barbarisme forstått som identitetsposisjon. I forlengelse av Boletsi er det mulig å tenke seg at barbarismen også kan fungere som en performativ kraft i kunsten. Formulert som *intensitet* og *operasjoner* peker barbarisme mot et affekt-begrep som knytter seg til usynlige

krefter og det sanselige, og som i kunstkontekst gjerne blir diskutert i retning av «affektive operasjoner». Det at van Alphen knytter kunstens affektive operasjoner til hva jeg tidligere har diskutert som «heteropatisk identifikasjon» (ibid. s. 28), og «Holocaust-effekten», er med på å tydeliggjøre affekt-begrepets relevans i forhold til barbarismetematikken.

Man kan kanskje si at Żmijewskis gråsoneksperimenter fremkaller en form for *barbarisk affekt*, som i likhet med hva som blir diskutert som «voldelig affekt» (Abel, 2007), vekker sterke følelser, og kan til og med «kutte» og «såre» betrakteren. Det barbariske aspektet ved Żmijewskis filmer gjør altså at de kan oppleves som ubehagelige for betrakteren, kanskje også traumatiserende. Gluhovic skriver i den forbindelse at «Żmijewski perhaps succeeds (..) in causing a secondary traumatising to those who watch his video, especially the young. The viewers often feel disturbed, if not irretrievably wounded (...). They have an unwarranted gut feeling» (Gluhovic, 2013:246). Mens sekundær traumatisering hovedsakelig blir anvendt om ukritisk og «usjokket» empatisk identifikasjon med ofrene for Holocaust, knytter Gluhovic dette til betrakterens rolle som vitne til det hun oppfatter som en brutal nedverdiggelse, og reproduksjon av «an experience of cruelty and utter degradation from the camp» (ibid.). Selv om Gluhovic vektlegger sjokket som en negativ konsekvens, kan sjokket også tolkes i en mer positiv og produktiv retning, gjerne som hva historikeren Dominick LaCapra har kalt for «empathic unsettlement» (LaCapra, 2014:78) eller som affekt-teoretikeren Brian Massumi beskriver som «shock to thought» (Bennett, 2005:11) Sistnevnte er et sjokk som på en uforutsett, og til dels ufrivillig måte, genererer «a mode of critical inquiry» (ibid.). Det kan hevdes at sjokket i den sammenheng frembringer en kritisk tenkning som utfolder seg på andre premisser enn spørsmål om moral, og bringer oss i direkte kontakt med hva kunsthistorikeren Jill Bennett omtaler som «seeing truth» (ibid. s. 29), en form for sannhet som ikke er tenkt, men som er følt kroppslig og sanselig.

Med referanse til Boletski vil jeg foreslå at Żmijewskis gråsoneksperimenter genererer et barbarisk rom, hvor barbarismen blir fremført gjennom kritiske operasjoner, som en utforskning av «what it could mean to *perform* a critical and perhaps even productive kind of barbarism» (Boletski, 2013:3). Det som imidlertid er

karakteristisk for Żmijewskis omgang med det barbariske, er at det ikke er umiddelbart gjenkjennelige barbariske figurer som betrakteren kan identifisere seg med. Som posisjonsløse eksperimenter kan verken Żmijewski eller deltakerne reduseres til barbarer eller ofre for barbarisme, noe som indikerer at det er barbariske krefter, og ikke barbariske identitetsposisjoner, som rører seg i det barbariske rommet. Ved å gjenåpne sår fra fortiden virker det som at *The Game of Tag* og *80064* søker kontakt med uforløste barbariske krefter, og gir utløp for disse innenfor en gråsoner hvor skillet mellom det gode og onde allerede er i oppløsning. Disse eksperimentene er ikke et forsøk på å «reparere» sårene eller skadene, men er en undersøkelse av «how to live with what cannot be redeemed, what must remain a psychic and social wounds that bleeds» (Simon, Rosenberg & Eppert, 2000:5). Som en barbarisk tilnærming til spørsmålet om hvordan historien og minnet om Holocaust kan holdes i live, antyder filmene til Żmijewski at «the wounds should be repeatedly and mercilessly stabbed open with a knife for the Holocaust to remain the mirror that truly defines our limits» (Biber, 2009:234).

Glem aldri!

Avsluttende tanker

4.1 Det moralske imperativet «etter Auschwitz»

Innenfor diskursen om Holocaust blir ofte kunstneriske representasjoner av hendelsen vurdert ut fra tradisjonelle pedagogiske mål om kunnskap og mestring. Gjennom en noe ukritisk sammenkobling av disse begrepene, har historiske og dokumentariske sjangere som skildrer Holocaust «troverdige» og «seriøse», og som tar hensyn overfor ofre og etterlatte, en tendens til å bli favorisert. Dette er representasjonsformer som står i kontrast til hva jeg har drøftet i denne oppgaven, som er representasjoner som bryter med den konvensjonelle uttrykksetiketten. Som kjent er det ledende moralske imperativet «etter Auschwitz» at vi aldri må glemme. Dette imperativet er kanskje mer aktuelt i dag enn noen gang tidligere ettersom vi nærmer oss slutten av minnets æra. Etter hvert som sporene etter de siste overlevende gradvis blir utvisket fra den offentlige bevisstheten kan man også spørre seg om Holocaust vil beholde statusen som en av de mest definerende hendelsene i det tjuende århundre. I en nylig undersøkelse ble det avdekket at et markant flertall av den jødiske befolkningen i Israel tror at Holocaust i løpet av få år bare vil oppleves som en fjern historisk hendelse⁴². Det har i løpet av de tre siste tiårene blitt igangsatt ulike tiltak for å bevare historien og minnet om det jødiske folkemordet på et institusjonelt nivå, deriblant ved historiske museer, arkiver, og forskningssentre. I tillegg finnes det en rekke monumenter, minnesmerker, minnesteder, og minnemarkeringer som er dedikert til

⁴² I en undersøkelse gjort i 2015 svarte omlag 80 prosent av jødene i Israel at det var «mulig» eller «svært mulig» at tilintetgjørelsen om ville avta i betydning om få år. Undersøkelsen ble gjengitt 15. april 2015 i avisen *Dagen* (Rasmussen, 2015)

ofrene for Holocaust, og som er med på å bidra til å holde erindringen levende. I dag, 70 år etter at andre verdenskrig var over, har Holocaust blitt en selvsagt del av utdannelsen, og integrert i pensum i grunnskolen og videregående skole. For å øke kunnskapen om andre verdenskrig i norsk kontekst har *Hvite busser* spilt en sentral rolle, og arrangert kunnskapsreiser og klasseseturer til tidligere konsentrasjonsleirer siden 1992 under overskriften «reis bakover, tenk fremover»⁴³. Som medlem i *International Holocaust Remembrance Alliance*⁴⁴ har Norge forpliktet seg til å utdanne og drive frem kunnskap som skal sikre at lignende hendelser ikke skjer igjen.

I det man kanskje kan kalle et «memoralistisk imperativ»⁴⁵ er målet å ha så mye kunnskap om Holocaust som mulig, og å gjennom dette kunne *mestre* historien. Man kan si at Holocaust-pedagogikken baserer seg på et hegeliansk konsept om absolutt kunnskap, hvor idealet er, som litteraturprofessor Shoshana Felman skriver, «the exhaustion – through methodical investigation – of all there is to know: the absolute completion – termination – of apprenticeship. Complete and totally appropriated knowledge will become – in all senses of the word – a *mastery*» (Felman, 1987:24). Ifølge denne modellen er læring en lineær prosess fra uvitenhet til kunnskap. Ved å lære om hva som får mennesker og stater til å begå massedrap, kan vi lettere oppdage faresignalene i verden i dag, og å forhindre at historien repeterer seg selv.

Utover dette hersker det ulike fortolkningen av pedagogikkens rolle og funksjon i møte med historien om Holocaust. I 1966 publiserte kulturfilosofen Theodor W. Adorno essayet «Education After Auschwitz», hvor han diskuterer betydningen av det å lære om Holocaust, og innleder med setningen: «The premier demand upon all education is that Auschwitz not happen again» (Adorno, 2003:19). For Adorno fremstår enhver diskusjon om pedagogikk som triviell og meningsløs sammenlignet med idealet om at Holocaust aldri må skje igjen. For å unngå tilbakefall til barbarismen, som Auschwitz i seg selv er et eksempel på, hevder Adorno at det er

⁴³ Se nettsiden www.hvitebusser.no.

⁴⁴ *International Holocaust Remembrance Alliance* (IHRA), som frem til 2013 var kjent under betegnelsen *Holocaust International Task Force*, er en sammenslutning av land som samarbeider om å fremme undervisning og forskning om Holocaust, og å vedlikeholde og utvikle minnesmerker om folkemordet. De arbeider aktivt mot benektelse og forvrengning av Holocaust.

⁴⁵ Referanse til historikeren Achim Landwehrs tyske begrep «memorialer imperativ» (Landwehr, 2015).

nødvendig å øke bevisstheten rundt hvilke mekanismer som bidro til oppslutning om ideen om den endelige løsningen:

One must come to know the mechanisms that render people capable of such deeds, must reveal these mechanisms to them, and strive, by awakening a general awareness of those mechanisms, to prevent people from becoming so again. (...) One must labor against this lack of reflection, must dissuade people from striking outward without reflecting upon themselves. The only education that has any sense at all is an education toward critical self-reflection (ibid. s. 20).

Gjennom kritisk tenkning og selv-refleksjon skal man kunne skape et intellektuelt, kulturelt, og sosialt klima hvor gjentagelse ikke lenger er mulig.

Selv om den gjengse tanker er at vi gjennom kunnskap og historisk bevissthet kan sørge for at Holocaust aldri skjer igjen, er det grunn til å betvile hvorvidt det å lære om fortiden faktisk kan bidra til gjenoppbyggingen av en bedre, og en mer human verden. Er det nødvendigvis slik at kunnskap om det som har skjedd og hva som skjer i dagens samfunn kan skape en fremtid med menneskeverd, uten rasisme og ekstremisme, slik *Hvite busser* foreslår? På tross av velmenende intensjoner, kan man få mistanke om at den tradisjonelle pedagogikken har utspilt sin rolle i møte med Holocaust. Kunsthistorikeren Ernst van Alphen påstår, for eksempel, at vi i dag er konfrontert med en kontraproduktiv overdose med informasjon, spesielt innenfor utdannelsen. Fremfor å skape et engasjement rundt historien er langtidseffekten av en slik overdose både «giftig kjedsomhet» og «emosjonell ignoranse» (van Alphen, 2002:82). Med referanser til sin egen oppvekst i Nederland, skriver han:

I was bored to death by all the stories and images of the war, which were held out to me «officially» as moral warnings. At school we were shown documentaries on the war. Our teachers encouraged us to read books that informed us in great detail of what had happened not so very long ago. But I avoided my society's official war narratives (ibid. s. 72).

De offisielle fortellingene om andre verdenskrig bekrefter som regel et nasjonalt *master narrativ*, og gir kun rom for bestemte perspektiver og posisjoner. I likhet med flere andre europeiske land kan man også se at norsk krigshistorie er dominert av fortellinger om offerskap og motstandskamp, hvor ambivalens blir tilsidesatt til fordel for et bakenforliggende ideal om en absolutt og «moralsk trygg» kunnskap. Spørsmålet er hvilken kunnskap som blir ekskludert gjennom en slik moralpedagogikk.

4.2 Kunsten som en alternativ delaktighetshistorie

Et fellestrekk for verkene som jeg har trukket frem er at de ikke etterstreber mestring av historisk informasjon i form av datoer, tall, og navn, men legger til rette for et følelsesmessig engasjement med historien, og genererer en slags *følt kunnskap* om Holocaust. Slik van Alphen ser det, er nettopp denne følelsesmessige koblingen til fortiden avgjørende for å kunne overkomme den passiviserende kjedsomheten som den tradisjonelle Holocaust-pedagogikken ofte fører med seg. Både verkene i utstillingen *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art* og Artur Żmijewskis gråsoneksperimenter kan betraktes som alternative historiefortellinger og som «mot-historier» som til en viss grad opponerer mot den offisielle erindringspolitikken og det nasjonale fellesskapets hukommelse. I kontrast til offentlige konsensuspregede minneprosesser som leder til en endelig og konkret form, som for eksempel et monument eller minnesmerke, er ikke dette representasjoner som gir uttrykk for enighet, samtykke, og fellesskap. Mens diskusjonen rundt nasjonale minnesmerker som inngår i en kollektiv sorgprosess er avhengig av å vise hensyn overfor ofre og etterlatte, og i enkelte tilfeller også være var overfor de mulige psykososiale konsekvensene for naboene, slik som 22. juli minnesmerket på Sørbråten er et eksempel på, er ikke kunstnerne som jeg har diskutert i oppgaven opptatt av å tilfredsstille eksterne krefter, og å finne løsninger som gagnar flertallet.

Det som karakteriserer generasjon *nachgeboren*, og som hos Holocaust-teoretikeren James E. Young blir knyttet til det faktum at vi lever i en «antiredemptory age» (Young, 2000a:5), er at de ikke har tro på forløsning. Det er en generasjon som er grunnleggende selvkritisk, og som er skeptisk til ideen om at kunsten kan tilby en endelig løsning på problemene i fortiden og i fremtiden. Gjennom å imøtegå monolittiske historiefortellinger legger de til rette for en alternativ form for erindring som destabiliserer både historien og betrakteren, og som «resists closure, sustains uncertainty, and allows us to live without full understanding» (ibid. s. 6).

Representasjonene som jeg har diskutert i denne oppgaven, kan karakteriseres som en radikal delaktighetshistorie som er gjennomsyret av usikkerhet og ambivalens, og som inviterer betrakteren inn i en gråsoner hvor etablerte kategorier er i oppløsning. I møte med den onde og barbariske siden av Holocaust blir betrakterens egne grenser testet,

og i enkelte tilfeller overskredet. Det å vektlegge følt kunnskap fremfor kognitiv kunnskap kan i denne konteksten se ut til å være et forsøk på sjokkete betrakteren til bevissthet, og peker mot hva van Alphen beskriver som «a performative mastery of the emotions triggered by the happenings» (van Alphen, 2002:82). Fremfor å anvende en statisk og stabil tilnærming til Holocaust som bidrar til å holde hendelsen på trygg avstand, insisterer disse kunstnerne på et performativt og dynamisk forhold til historien, hvor traumatiske sår blir gjenåpnet igjen og igjen uten lovnad om bedring eller helbredelse. Som erindringspolitiske dissidenter med en utpreget berøringsangst utfordrer de den konvensjonelle uttrykksetiketten med bevissthet om at dette kan virke sårende og krenkende. Dette betyr imidlertid ikke at disse kunstnerne undergraver betydningen av å huske Holocaust, tvert imot. De insisterer på å holde erindringen levende, men stiller spørsmål ved mulighetene for en konfrontasjon med historien som ikke er smertefull, ubehagelig, og forstyrrende.

Litteraturliste

Abel, Marco : *Violent Affect : Literature, Cinema, and Critique After Representation*.
University of Nebraska Press. Lincoln & London. 2007

Adorno, Theodor W. :

- «Commitment» i Bloch, Ernst (red.), *Aesthetics and Politics. The Key Texts of the Classic Debate Within German Marxism*, Verso, London & New York. 1977, s. 177-195
- «Education after Auschwitz?» i Adorno, Theodor, *Can One Live after Auschwitz? A Philosophical Reader*. Stanford University Press. Stanford, California. 2003, s. 19-33
- *Negative Dialectics*. The Continuum International Publishing Group. New York & London. 1973
- *Prisms*. MIT. Press. Cambridge, Massachusetts. 1967

Adams, Jenni : «Introduction» i Adams, Jenni & Vice, Sue (red.), *Representing Perpetrators in Holocaust Literature and Film*. Vallentine Mitchell. Middlesex & Oregon. 2013, s. 1-12

Agamben, Giorgio :

- *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford University Press. California. 1998
- *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Zone Books. New York. 1999

Agnew, Vanessa : «History's Affective Turn: Historical Reenactment and its Work in the Present» i *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*. Routledge. Taylor & Francis Group. Vol. 11, nr. 3. 2007, s. 299-312

Allen, Jennifer : ««Einmal ist keimal». Observations on Re-enactment» i Caronia, Antonio, Janša, Janez & Quaranta Domenico, *Re:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*. FPEditions. Brescia. 2009, s. 23-34

Apel, Dora : *Memory Effects. The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*. Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey & London. 2002

Arns, Inke : «History Will Repeat Itself» i Arns, Inke & Horn, Gabriele (red.), *History Will Repeat Itself. Strategies of reenactment in contemporary (media) art and performance*. Revolver. 2007, s. 1-9

Artel, Rael : *My Poland. On Recalling and Forgetting*. Tartu Art Museum. 2015

Bal, Mieke : «Introduction» i Bal, Mieke, Crewe, Jonathan & Spitzer, Leo (red.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Dartmouth College. University Press of New England. Hanover & London. 1999, s. vii-xvii

Baron, Lawrence : *Projecting the Holocaust into the Present: The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*. Rowman & Littlefield Publishers. Lanham. 2005

Bennett, Jill : *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford University Press. Stanford, California. 2005

Bernard-Donals, Michael & Glejzer, Richard (red.): *Witnessing the Disaster. Essays on Representation and the Holocaust*. The University of Wisconsin Press. 2003

Biber, Katherine : «Bad Holocaust Art» i *Law Text Culture*. Vol. 13. 2009, s. 226-260

Bishop, Claire :

- «Delegated Performance. Outsourcing Authenticity», Faculty Publications and Research. Hentet fra http://academicworks.cuny.edu/gc_pubs/45. 2012.
- «The Social Turn: Collaboration and its Discontents» i *ArtForum International Magazine*. Februar 2006, s. 178-183

Bojarska, Katarzyna : «The Holocaust in the Works of Polish Artists», *Culture.pl*. Hentet fra <http://culture.pl/en/article/the-holocaust-in-the-works-of-polish-artists>. 2011

Boletsi, Maria : *Cultural Memory in the Present: Barbarism and Its Discontents*. Stanford University Press. Stanford, California. 2013

Cichocki, Sebastian : «The Pathology of Power and the Administration of Humiliation: Professor Zimbardo's Experiment (Repetition)» i Żmijewski, Artur, *If it happened only once it's as if it never happened. Einal ist keinmal*. Hatje Cantz Verlag. Ostfildern. 2005, s. 35-55

Cicioni, Mirna : *Primo Levi: Bridges of Knowledge*. Berg Publishers Limited. Oxford & Virginia. 1995

Clough, Patricia T. (red.) : *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Duke University Press. Durham & London. 2007

Delbo, Charlotte : *Days and Memory*. The Marlboro Press. Illinois. 2001

Des Pres, Terrence : «Holocaust *Laughter?* », i Lang, Berel (red.), *Writing and the Holocaust*. Holmes & Meier. New York & London. 1988, s. 216-233

Didi-Huberman, Georges : *Images in Spite of All. Four Photographs From Auschwitz*. The University of Chicago Press. Chicago & London, 2008

Downey, Anthony :

- «The Lives of Others: Artur Żmijewski's *Repetition*, The Stanford Prison Experiment, and the Ethics of Surveillance», i Remes, Outi & Skelton, Pam (red.), *Conspiracy Dwellings: Surveillance in Contemporary Art*. Cambridge Scholars. Newcastle. 2010, s. 67-82

- «Zones of Indistinction. Giorgio Agamben's «Bare Life» and the Politics of Aesthetics» i Kocur, Zoya & Leung, Simon (red.), *Theory in Contemporary Art since 1985*. John Wiley & Sons, Inc. 2013, s. 416-434

Epstein, Helen : *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors*. G.P. Putnam's Sons. New York. 1979

Ezrahi, Sidra DeKoven :

- «Acts of Impersonation. Barbaric Spaces as Theater» i Kleeblatt, Norman L. (red.), *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*. The Jewish Museum, New York & Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey & London. 2002, s. 17-38
- «Racism and Ethics: Constructing Alternative History» i Hornstein, Shelley, Levitt, Laura & Silberstein, Laurence J. (red.), *Impossible Images: Contemporary Art After the Holocaust*. New York University Press. New York. 2003, s. 118-128
- «Representing Auschwitz» i *History and Memory*. Vol. 7, nr. 2. Høst-vinter 1995, s. 121-154

Farver, Jane : «Artur Żmijewski» i Żmijewski, Artur, *If it happened only once it's as if it never happened. Einal ist keinmal*. Hatje Cantz Verlag. Ostfildern. 2005, s. 102-112

Felman, Shoshana :

- *Jacques Lacan and the Adventure of Insight. Psychoanalysis in Contemporary Culture*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts & London, England. 1987
- «The Return of the Voice: Claude Lanzmann's *Shoah*» i Felman, Shoshana & Laub, Dori : *Testimony. Crisis in Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge. Taylor & Francis Group. New York & London, 1992 s. 204-283

Felman, Shoshana & Laub, Dori : *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Routledge, Taylor & Francis Group. New York & Oxon, 1992

Fine, Ellen S. : «Transmission of Memory: The Post-Holocaust Generation in the Diaspora» i Sicher, Efraim (red.), *Breaking Crystal. Writing and Memory after Auschwitz*. University of Illinois Press. Urbana & Chicago. 1998, s. 185-200.

Freud, Sigmund : «Remembering, Repeating and Working-Through (Further Recommendations on the Technique of Psycho-Analysis II)», i Freud, Sigmund, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Hogart Press. London. 1958, s. 145-156

Friedländer, Saul:

- *Nazism and the Final Solution. An Essay on Kitsch and Death*. Indiana University Press. Bloomington & Indianapolis. 1984
- *Probing the Limits of Representation. Nazism and the «Final Solution»* (red.). Harvard University Press. 1992a

- «Trauma, Transference and «Working through» in Writing the History of the Shoah» i *History and Memory*, vol. 4, nr 1. Vår-sommer 1992b, s. 39-59

Glowacka, Dorota : *Disappearing Traces. Holocaust Testimonials, Ethics, and Aesthetics*. The University of Washington Press. 2012

Glowacka, Dorota & Zylinska, Joanna (red.): *Imaginary Neighbors. Mediating Polish-Jewish Relations after the Holocaust*. University of Nebraska Press. Lincoln & London. 2007

Gluhovic, Milija : *Performing European Memories. Trauma, Ethics, Politics*. Palgrave MacMillan. 2013

Greenberg, Reesa : «Mirroring Evil: Evil Mirrored: Timing, Trauma and Temporary Exhibitions». Hentet fra http://www.yorku.ca/reerden/Projects/mirroring_evil.html#Anchor-49575. 2005

Gross, Jan T. : *Neighbors: The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland*. Penguin Publishing Group. 2001

Haltof, Marek : *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory*. Berghahn Books. New York & Oxford. 2012

Harbo, Hilde : «Barn kan arve foreldrenes traumer» i *Aftenposten*. Hentet fra <http://www.aftenposten.no/fakta/innsikt/Barn-kan-arve-foreldrenes-traumer-8163405.html>. 12. 11. 2015

Hartman, Geoffrey : *The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust*. Palgrave MacMillan. New York & Hampshire. 2002

Higgi, Jennifer : «Piotr Uklanski» i *Frieze Magazine*. Hentet fra http://www.frieze.com/issue/review/piotr_uklanski/. 1998

Hirsch, Marianne :

- «Marked by Memory: Feminist Reflections on Trauma and Transmission» i Miller, Nancy K., og Tougaw, Jason (red.), *Extremities: Trauma, Testimony, Community*. Illinois University Press, Urbana. 2002, s. 71-91
- «Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory» i *The Yale Journal of Criticism*. John Hopkins University Press. Vol. 14, nr. 1. Vår 2001, s. 5-37
- *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press. New York & West Sussex. 2012

Hoffman, Eva : *After Such Knowledge : Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*. Public Affairs, New York. 2004

Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. : *Dialectics of Enlightenment. Philosophical Fragments*. Stanford University Press. Stanford, California. 2002

Jabłonowska-Ratajska, Zofia: «White, Black, Grey» i *Polish Art and the Holocaust*. The Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute. 2013, s. 48-53

Johnson, Ken : «An Artist Turns People Into His Marionettes» i *The New York Times*. Hentet fra http://www.nytimes.com/2009/11/30/arts/design/30zmijewski.html?_r=0. 30. 11. 2009

Jones, Amelia & Stephenson, Andrew (red.): *Performing the Body: Performing the Text*. Routledge. London & New York. 2003

Kaplan, Brett Ashley : *Unwanted Beauty: Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*. University of Illinois Press. Urbana & Chicago. 2007

Kaplan, Louis : ««It Will Get a Terrific Laugh» : On the Problematic Pleasures and Politics of Holocaust Humor» i Jenkins, Henry, McPherson, Tara og Shattuc, Jane (red.), *Hop on Pop: The Politics and Pleasures of Popular Culture*. Duke University Press, Durham & London. 2002, s. 343-356

Kertész, Imre : «Who Owns Auschwitz?» i *The Yale Journal of Criticism*. Vol.14, nr. 1. Vår 2001, s. 267-272

Kleeblatt, Norman L. (red.) : *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*. The Jewish Museum, New York & Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey & London. 2002

Komor, Sophia & Rohr, Susanne (red.) : *The Holocaust, Art, and Taboo. Transatlantic Exchanges on the Ethics and Aesthetics of Representation*. American Studies – A Monograph Series, vol. 189, Universitätsverlag Winter, Heidelberg. 2010.

LaCapra, Dominick : *Writing History, Writing Trauma*. John Hopkins University Press. Baltimore. 2014

Landwehr, Achim : «Kulturelles Vergessen. Erinnerung an eine historische Perspektive», *Merkur Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, vol. 795, Klett-Cotta. August 2015, s. 84-92

Lang, Berel :

- *Holocaust Representation. Art Within the Limits of History and Ethics*. The John Hopkins University Press. Baltimore & London. 2000
- *Post-Holocaust. Interpretation, Misinterpretation, and the Claims of History*. Indiana University Press. Bloomington & Indianapolis. 2005

Lassen, Morten : *At skrive Holocaust. En introduktion til vidnesbyrdlitteraturen – Primo Levi, Elie Wiesel og Jorge Semprún*. Museum Tusulanums Forlag. 2011

Leblanc, Véronique : «Exposing Conflict. The Dissident Gaze of Artur Żmijewski» i Żmijewski, Artur, *Scenarios of Dissidence*. Galerie de l'UQAM. 2010, s. 35-46

Lehrer, Erica & Waligórska, Magdalena : «Cur(at)ing History: New Genre Art Interventions and the Polish-Jewish Past» i *East European Politics and Societies and Cultures*. SAGE Publication. Vol. 27, nr. 3. August 2013, s. 510-544

Levi, Primo: *The Drowned and the Saved*. Vintage International, New York, 1989

Lipman, Steve : *Laughter in Hell: The Use of Humor During the Holocaust*. Jason Aronson. New Jersey. 1991

Liss, Andrea: *Trespassing Through Shadows. Memory, Photography, and the Holocaust*. University of Minnesota Press. Minneapolis & London. 1998

Loshitzky, Yosefa : «Hybrid Victims: Second Generation Israelis Screen the Holocaust» i Zelizer, Barbie (red.), *Visual Culture and the Holocaust*. The Athlone Press. London. 2001, s. 152-178

Lothe, Jakob (red.) : *Kvinnelige tidsvitner. Fortellinger fra Holocaust*. Gyldendal Norsk Forlag AS. 2013

Liotard, Jean-François : *The Differend. Phrases in Dispute*. University of Minnesota Press, Minneapolis. 1988

McGlothlin, Erin : *Second-Generation Holocaust Literature: Legacies of Survival and Perpetration*. Camden House. New York & Suffolk. 2006

Michlic, Joanna B. : «The Dark Past: Polish-Jewish Relations in the Shadow of the Holocaust» i Glowacka, Dorota & Zylinska, Joanna (red.), *Imaginary Neighbors, Mediating Polish-Jewish Relations after the Holocaust*. University of Nebraska Press. Lincoln & London. 2007, s. 21-39

Möntmann, Nina : «Community Service», *Frieze Magazine*. Hentet fra http://www.frieze.com/issue/article/community_service/. 2006

Mytkowska, Joanna : «Too-true Scenarios» i Żmijewski, Artur *If it happened only once it's as if it never happened. Einal ist keinmal*. Hatje Cantz Verlag. Ostfildern. 2005, s. 12-22

Petersen, Anne Ring : *Installation Art: Between Image and Stage*. Museum Tusulanum Press. Danmark. 2015

Popescu, Diana I. :

- «Teach «the Holocaust» to the Children – The Educational and Performative Dimension of «Your Coloring Book» – A Wandering Installation» i *Geographical Turn. Pardes. Zeitschrift der Vereinigung für Jüdische Studien E. V.* Universitätsverlag Potsam. 2010, s. 134-152
- «The «Defamiliarising» Aspect of Art about the Holocaust: New Curatorial Strategies of Display» i *Holocaust Studies: A Journal of Culture and History*. Vol. 18, nr. 1. Sommer 2012

Popescu, Diana I. & Schult, Tanja : *Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*. Palgrave Macmillan. 2015

Quackenbush, Casey : «Outrage Over Museum's Video-Art. Display of a Nude Game of Tag in Gas Chamber» *Observer Culture*. Hentet fra <http://observer.com/2015/07/art-fail-nude-game-of-tag-in-gas-chamber-disgusting-critics-say/>. 07. 08. 2015

Rasmussen, Kenneth Fjell : «-Minnet om Holocaust forsvinner» *Dagbladet Dagen*. Hentet fra <http://www.dagen.no/Nyheter/minnemarsj/-Minnet-om-Holocaust-forsvinner-189524> 15. 04. 2015

Rohr, Susanne : ««Genocide Pop»: The Holocaust as Media Event» i Komor, Sophia & Rohr, Susanne (red.), *The Holocaust, Art, and Taboo. Transatlantic Exchanges on the Ethics and Aesthetics of Representation*. American Studies – A Monograph Series. Vol. 189, Universitätsverlag Winter, Heidelberg. 2010, s. 155-178.

Rozzak, Joanna: «Images, Likenesses» i *Polish Art and the Holocaust*. The Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute. 2013, s. 38-45

Rosenbaum, Joan : «Director's Preface» i Kleeblatt, Norman L. (red.), *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*. The Jewish Museum, New York & Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey & London. 2002, s. vii-viii

Rosenbaum, Ron : *Explaining Hitler. The Search for the Origins of His Evil*. Da Capo Press Inc. Boston. 2014

Rosenfeld, Alvin H. : «The Problematics of Holocaust Literature» i Bloom, Harold (red.), *Literature of the Holocaust*. Chelsea House Publishers. Philadelphia. 2004, s. 21-48

Rothberg, Michael : *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. University of Minnesota Press. Minneapolis & London. 2000

Ryland, Charlotte : «Rewriting Adorno in the Debate on post-Holocaust Poetry» i *Focus on German Studies*. Vol. 13. 2006, s. 51-68.

Schneider, Rebecca : *Performaing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Routledge. Taylor & Francis Group. London & New York. 2011

Sicher, Efraim (red.): *Breaking Crystal. Writing and Memory after Auschwitz*. University of Illinois Press. Urbana & Chicago. 1998

Sienkiewicz, Karol : «No Script» i *Artur Żmijewski*. Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw. 2012, s. 7-41

Simon, Roger I., Rosenberg, Sharon & Eppert, Claudia (red.) : *Between Hope and Despair. Pedagogy and the Remembrance of Historical Trauma*. Rowman & Littlefield Publishers, Inc. Lanham, Boulder, New York & Oxford. 2000

Śmiechowska, Teresa : «Attempts. Trying to Give Shape to Silence» i *Polish Art and the Holocaust*. The Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute. 2013, s. 28-33

Sontag, Susan : «Fascinating Fascism» i Sontag, Susan, *Under the Sign of Saturn*. Picador USA. 2002, s. 73-108

Spitz, Ellen Handler : «Childhood, Art, and Evil» i Kleeblatt, Norman L. (red.), *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*. The Jewish Museum, New York & Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey & London. 2002

Steiner, George : *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. Atheneum. New York. 1967

Steinlauf, Michael C. : *Bondage to the Dead: Poland and the Memory of the Holocaust*. Syracuse University Press. New York. 1997

Stott, Tim : «The Ethics of the Playing Subject» i Boyd, Scott H., Gil, Ana Cristina & Wong, Baldwin (red.), *Culture, Politics, Ethics: Interdisciplinary Perspectives*. Inter-Disciplinary Press. Oxford. 2012, s. 1-8

Taz : «Eklat bei deutsch-polnischer Kunstschau», *Taz*. Hentet fra <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=in&dig=2011%2F11%2F01%2Fa0046&cHash=a419c17e5f4402e8824ec4994be0fd3f01>. 11. 2011

Trezise, Bryoni : *Performing Feeling in Cultures of Memory*. Palgrave MacMillan. 2014

Van Alphen, Ernst :

- *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*. The University of Chicago Press. Chicago & London. 2005
- *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. Stanford University Press. Stanford, California. 1997
- «Playing the Holocaust» i Kleeblatt, Norman L. (red.), *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*. The Jewish Museum, New York & Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey & London. 2002, s. 65-83
- «Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma» i Bal, Mieke, Crewe, Jonathan & Spitzer, Leo (red.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Dartmouth College. University Press of New England. Hanover & London. 1999, s. 24-38

Verwoert, Jan : «Game Theory», *Frieze Magazine*. Hentet fra http://www.frieze.com/issue/article/game_theory/. 2008

Waxman, Zoë Vania : *Writing the Holocaust : Identity, Testimony, Representation*. Oxford University Press. Oxford & New York. 2006

White, Hayden : «Historical Emplotment and the Problem of Truth» I Friedländer, Saul (red.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the «Final Solution»* Harvard University Press. 1992, s. 37-53

Wiesel, Elie : *A Jew Today*. New York. 1979

Winkler, Markus : «Towards a Cultural History of Barbarism from the Eighteenth Century to the Present», i Boletsi, Maria & Moser, Christian (red.), *Barbarism Revisited: New Perspectives on an Old Concept*. Brill Rodopi. Leiden & Boston. 2015, s. 45-62

Winter, Jay : «The Performance of the Past: Memory, History, Identity» i Tilmans, Karin, van Vree, Frank & Winter, Jay (red.), *Performing the Past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*. Amsterdam University Press. 2010, s 11-23

Young, James :

- «Against Redemption. The Arts of Counteremory in Germany Today» i Homans, Peter (red.) *Symbolic Loss: The Ambiguity of Mourning and Memory at Century's End*. University Press of Virginia, Charlottesville & London. 2000b, s. 126-146
- *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. Yale University Press. New Haven & London. 2000a
- «Foreword: Looking into the Mirrors of Evil», i Kleeblatt, Norman L. (red.), *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*. The Jewish Museum, New York & Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey & London. 2002, s. xv-xviii
- «Toward a Received History of the Holocaust» i *History and Theory*. Vol. 36, nr. 4. Desember 1997, s. 21-43
- *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and Consequences of Interpretation*. Indiana University Press. Bloomington & Indianapolis. 1988

Żmijewski, Artur :

- «Berek», *Berlin Biennale 2012*. Hentet fra <http://www.berlinbiennale.de/blog/en/projects/berek-by-artur-zmijewski-22243>. 2012
- *If it happened only once it's as if it never happened. Einal ist keinmal*. Hatje Cantz Verlag. Ostfildern. 2005
- *Scenarios of Dissidence*. Galerie de l'UQAM. 2010
- «The Applied Social Art», *Krytyka Polityczna*. Hentet fra <http://www.krytykapolityczna.pl/English/Applied-Social-Arts/menu-id-113.html>. 2007

Illustrasjoner

Fig. 1: Zbigniew Libera, *LEGO Concentration Camp Set* (1996)

Foto skannet fra Kleeblatt, Norman L. (red.), *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*. The Jewish Museum, New York & Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey & London. 2002

Fig. 2: Rudolf Herz, *Zugzwang* (1995)

Foto skannet fra Kleeblatt, Norman L. (red.), *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*. The Jewish Museum, New York & Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey & London. 2002

Fig. 3: Artur Żmijewski, *The Game of Tag* (1999)

Foto skannet fra Żmijewski, Artur, *If it happened only once it's as if it never happened. Einal ist keinmal*. Hatje Cantz Verlag. Ostfildern. 2005

Fig. 4: Artur Żmijewski, *The Game of Tag* (1999)

Foto skannet fra Żmijewski, Artur, *If it happened only once it's as if it never happened. Einal ist keinmal*. Hatje Cantz Verlag. Ostfildern. 2005

Fig. 5: Artur Żmijewski, *80064* (2004)

Foto skannet fra Żmijewski, Artur, *If it happened only once it's as if it never happened. Einal ist keinmal*. Hatje Cantz Verlag. Ostfildern. 2005

Fig. 6: Artur Żmijewski, *80064* (2004)

Foto skannet fra Żmijewski, Artur, *If it happened only once it's as if it never happened. Einal ist keinmal*. Hatje Cantz Verlag. Ostfildern. 2005