

# Å møte et minnesmerke

## *Holocaust-minnesmerket Nameless Library på Judenplatz*

Guri Nørve

Veileder: Bente Larsen



Masteroppgave i Kunsthistorie

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Juni 2016





# Å møte et minnesmerke

## *Holocaustminnesmerket Nameless Library på Judenplatz*



*Nameless Library av Rachel Whiteread*

© Guri Nørve

2016

Å møte et minnesmerke – *Holocaust*-minnesmerket *Nameless Library* på Judenplatz

Guri Nørve

<http://www.duo.uio.no>

# Sammendrag

Denne oppgaven er verksorientert og gir en analyse av *holocaust*-minnesmerket *Nameless Library* av Rachel Whiteread på Judenplatz i Wien. Minnesmerket kategoriseres som senmoderne. Minnesmerket er sammensatt og rommer elementer både fra det tradisjonelle minnesmerket og nyere kunstuttrykk. Oppgaven belyser hvordan kunstverket fyller sin minnefunksjon. Minneteori er derfor sentralt i denne oppgaven.

Analysen bygges rundt to delproblemstillinger: Hva tematiserer kunstverket og hvordan kan dette tema knyttes til jøder og holocaust? Hvilken mening gir kunstnerens formmessige grep i forståelsen av motivet og hvordan knytter disse grepene an til *holocaust*? Det gjennomføres en historisk og kunsthistorisk informert analyse av skulpturen hvor Rachel Whitereads kunstnerskap og konsepter trekkes inn.

Verket er stedsspesifikt. Oppgaven gir en analyse av verker på Judenplatz. Utfra erindringsteori er en romlig lokalisering en betingelse for erindring. Transformasjon av minneforestillinger er knyttet til steder og rom. Derfor blir Judenplatz viktig. Det skapes erindringssteder gjennom endringer i den sosiomaterielle strukturen, som ved reisning av minnesmerker. Reisningen av *Nameless Library* skaper slik et erindringssted. Egenskaper ved dette stedet gir tolkningsrammer for minnesmerket.



# Forord

Denne masteroppgaven har hatt en lang tilblivelses historie og det er derfor mange å takke. Først og fremst vil jeg takk min stimulerende veileder Bente Larsen for hjelp og støtte. Erik Mørstad må også takkes for innspill tidlig i prosessen. Patricia Berman har vært til stor inspirasjon tidligere i studiet og er den som har foreslått for meg å skrive om *Nameless Library*. Helge Jordheims emne og veiledning semesteroppgaven har vært til stor nytte, takk til Helge.

Det har vært flere støttespillere i jakten på kilder. Her vil jeg spesielt nevne HL-senteret, ved Ewa Mork og Iselin Theien, Det jødiske museet i Oslo, ved Sissel Levin og Det jødiske museum i Wien, ved Sabine Frank-Moser.

En stor takk går til Norges Hjemmefrontmuseum (min arbeidsplass) som har stimulert min interesse for annen verdenskrig, gitt meg lesesalsplass samt støtte og oppmuntring utover all forventning. Takk til Det Norske Institutt i Roma har gitt meg arbeidsplass i et hyggelig og inspirerende miljø.

En stor takk til nettverket rundt meg som har bistått med oppmuntring, lesing og rettepenn. Her vil jeg nevne Mons, Elisabet, Maja, Susanne, Ane og Martin.

Helt til slutt vil jeg rette en varm takk til hjemmefronten som har stått last og brast med meg gjennom en spennende og utfordrende masterperiode.

Guri Nørve  
Oslo, 13. juni 2016

# Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b>Problemstilling, teori og metode</b> .....	<b>1</b>
1.1	Nameless Library.....	1
1.2	Problemstilling .....	2
1.3	Teori og metode.....	3
1.4	Forskningshistorie.....	6
1.5	Begrepsavklaringer og valg .....	9
1.6	Oppgavens organisering .....	10
<b>2</b>	<b>Beskrivelse av <i>holocaust</i>-minnesmerke</b> .....	<b>12</b>
2.1	Tradisjon og fornyelse.....	12
2.2	Verk og plassdannelse - <i>Nameless Library</i> og <i>Judenplatz</i> .....	15
<b>3</b>	<b>Nytt minnesmerke - historie og andre utfordringer</b> .....	<b>22</b>
3.1	Minnesmerker og å minnes .....	22
3.2	Historie og forhistorie .....	27
3.3	Et nytt minnesmerke, konkurranse og utformingskrav .....	33
3.4	Juryens evaluering og valg av minnesmerke .....	38
3.5	<i>Holocaust</i> -representasjoner - å minnes og å fremstille det grusomme .....	40
<b>4</b>	<b>Rachel Whitereads kunstnerskap</b> .....	<b>45</b>
4.1	Historisk informert.....	45
4.2	Minne og historie.....	46
4.3	Avstøpning og de tomme rom .....	51
4.4	Uttrykket.....	54
<b>5</b>	<b>Oversettelser, flertydighet og det tomme rom</b> .....	<b>59</b>
5.1	Å nedtegne minner .....	60
5.2	Det finnes mange bøker .....	61
5.3	Et lukket bibliotek .....	63
5.4	Byråkratisering og dehumanisering.....	64
5.5	<i>Holocausts</i> arkiver - ofre og overgripere.....	65
5.6	Ingen levninger - ikke noe land, jødiske minnetradisjoner .....	66
5.7	<i>Holocaust</i> som tap og tomrom.....	66

5.8	Dualitet og uhygge .....	69
5.9	Hva tematiserer kunstverket? .....	70
6	<i>Nameless Library</i> som minnesmerke og Judenplatz som minnerom .....	73
6.1	Offer og overgriper .....	73
6.2	Minnerom og materielle strukturer .....	74
6.3	Etablering av Judenplatz som minnested .....	75
6.4	Judenplatz – plassens betydning for lesning av verket .....	77
6.5	Troverdighet – Albertinaplatz .....	78
6.6	Historieskriving – diskurs og forhandling.....	79
6.7	Om å skape endring .....	80
	Litteraturliste.....	82

## **Figurer**

<b>Figur 1 Tsjekkoslovakias minnesmerke, KZ Gedenkstätte, Mauthausen</b>	<b>13</b>
<b>Figur 2 Republikken Slovakias minnesmerke, KZ Gedenkstätte, Mauthausen</b>	<b>13</b>
<b>Figur 3 Det jødiske minnesmerket, KZ Gedenkstätte, Mauthausen</b>	<b>13</b>
<b>Figur 4 Nameless Library av Rachel Whiteread</b>	<b>16</b>
<b>Figur 5 Nameless Library på Judenplatz</b>	<b>16</b>
<b>Figur 6 Nameless Library, detalj</b>	<b>18</b>
<b>Figur 7 Nameless Library, detalj</b>	<b>18</b>
<b>Figur 8 Nameless Library, detalj</b>	<b>18</b>
<b>Figur 9, Nameless Library, detalj</b>	<b>20</b>
<b>Figur 10 Nameless Library, detalj</b>	<b>20</b>
<b>Figur 11 Manmal gegen Krieg und Faschismus, detalj</b>	<b>28</b>
<b>Figur 12 Manmal gegen Krieg und Faschismus, detalj</b>	<b>28</b>
<b>Figur 13 Manmal gegen Krieg und Faschismus, detalj</b>	<b>28</b>
<b>Figur 14 Bibliothek av Micha Ullmann</b>	<b>68</b>



# 1 Problemstilling, teori og metode

## 1.1 Nameless Library

Dette er en verksbasert analyse av *holocaust*-minnesmerket *Nameless Library* av Rachel Whiteread oppført i Wien i 2000. Dette innebærer at jeg gjør en beskrivelse og analyse av verket basert på hermeneutisk metode hvor jeg trekker inn historiske og minneteoretiske perspektiver.

Østerrike stod på 1980-tallet overfor en uavklart situasjon knyttet til egen rolle som tyskokkupert territorium (offer) og som ansvarlig for massedrap på nasjonens jøder (overgriper) under annen verdenskrig. Minnene som overgriper var og er skam- og skyldbelagt og derfor vanskelige å bearbeide. Det østerrikske narrative frem mot 1980 tok utgangspunkt i offerrollen. Minnesmerket *Nameless Library* er del av en prosess der man bearbeider Østerrikes historiske narrativer knyttet til landet og befolkningens rolle i deres *holocaust*.

I det følgende vil jeg diskutere og analyser hvordan Rachel Whiteread løser denne oppgaven i minnesmerket *Nameless Library*. Skulpturen, *Nameless Library*, beskrives som et vrent bibliotek.<sup>1</sup> Initiativet til minnesmerket ble tatt i 1994 og planlagt reist i 1996, men det ble ikke reist før i 2000. Skulpturen er minimalistisk med figurative elementer. Avstøpninger av bøker står montert på utsiden av et rom, alle med ryggen vendt inn. Det er ikke mulig å identifisere bøkene, ei heller å komme inn i rommet. Minnesmerket er utformet i betong og måler 10 x 7 meter, er 3,8 meter høyt og ble skapt for å stå på Judenplatz i Wien. Kunstneren, Rachel Whiteread, er særskilt opptatt av minner og historie, noe som går som en rød tråd gjennom hele hennes kunstnerskap. Dette kunstverket, *Nameless Library*, er imidlertid hennes eneste minnesmerke.

### *Minner og minnesmerker – tap og tomrom*

Ikke alle minnesmerker er estetiske objekter. Mette Haakonsen understreker at de estetiske objektene som også er minnesmerker vil aldri være autonome kunstobjekter fordi ”...mindesmærker alltid er kulturbårne, mens det kunstneriske og æstetiske blot er en mulighet”<sup>2</sup>. Hun påpeker at studier av minnesmerker er utenfor hva man har sett på som

---

<sup>1</sup> Hans Hollein, “Evaluation by the Jury” i *Judenplatz Wien 1996: Competition, monument and memorial site dedicated to the jewish victims of the nazi regime in Austria*, red. Lucas Gehrmann og Marianne Greber (Wien: Kunsthalle Wien, 1996), 82

<sup>2</sup> Mette Haakonsen, ”At mærke tiden: Introduksjon til senmoderne mindesmærker” i *Magt, minder, mennesker: mindesmærker i dag*, red. Anna Louise Manly (København: KØS, museum for kunst i offentlig rom, Narayana Press, 2014), 11

kunsthistoriens klassiske kjernefagområde.<sup>3</sup> Minnesutfordringen er å bidra til endring i konstruksjon av kulturelle narrativer, og legger dessuten føringer for fremtidige diskurser. I lys av reisningen av minnesmerker de senere årene mener jeg et minnesmerkeperspektiv er relevant i en kunsthistorisk kontekst: flere viktige minnesmerker er også kunstobjekter.

Ved annen verdenskrig og gjennomføringen av *holocaust* oppstod en ny minnesituasjon. Det som skulle minnes, også gjennom minnesmerker, var et tap med nye dimensjoner som skapte et behov for helt nye begreper som folkemord og *holocaust*. *Holocaust* utgjør på mange måter et historisk skille i forståelsen av tap. Massakreringen av 6 millioner jøder<sup>4</sup> utgjorde et enormt tap; tap av jødiske liv, av det jødiske samfunn og den jødiske kulturen i Europa. I Østerrike ble synagogene brent og vandalisert, og østerrikske jøder ble fratatt eiendeler og eiendom. Man vet med sikkerhet at 65.000 jøder ble drept under *holocaust*. *Holocaust* etterlot et tomt rom og et kulturelt tap i Østerrike (og Europa) i en skala man hadde vanskelig for å fatte.

Siden 1980-tallet har det vært en utvikling av minnesmerker som kunstobjekter, der disse preges av den utviklingen vi har sett innen det øvrige kunstfeltet i det 20 århundret.<sup>5</sup> *Nameless Library* skriver seg inn i den senmoderne minnesmerketradisjonen.<sup>6</sup>

## 1.2 Problemstilling

Med denne oppgaven ønsker jeg å belyse hvordan *Nameless Library* søker å løse den nye minnesutfordringen og bearbeidingen av hva vi forstår som våre felles minner ("kollektiv erindring"). Den overordnede problemstilling for studien er: *Hvordan fyller kunstverket Nameless Library sin minnesfunksjon som holocaust-minnesmerke?* Dette er en bred problemstilling og må derfor konkretiseres gjennom tre delproblemstillinger, med fokus på verket, på kunstneren og historisk og romlig kontekst.

Den første delproblemstilling er verksorientert; *Hva tematiserer kunstverket og hvordan kan dette temaet knyttes til jøder og holocaust?* Det er aldri entydig hvordan man skal lese en skulptur. Denne problemstillingen knyttes opp mot symbolbruken i utformingen og hva disse symbolene kan representere. Symbolene Whiteread bruker kan man finne igjen i

---

<sup>3</sup> Helge Jordheim, "Holocaustmonumentet i berlin: et forsvar for det politiske" i *Nytt Norsk tidsskrift* 1/2004, 30

<sup>4</sup> Yad Vashem, *The Holocaust: Overview: How Vast was the Crime*, <http://www.yadvashem.org/yv/en/holocaust/about/index.asp>, 05.01.2016

<sup>5</sup> Haakonsen, "At merke tiden: Introduksjon til senmoderne mindesmærker", 10

<sup>6</sup> Haakonsen gjør en periodisering av minnesmerker, præmodernitet, modernitet og senmodernitet. Whitereads minnesmerke *Nameless Library* faller inn under senmoderniteten. Senmoderniteten strekker seg fra 1980-tallet og frem til i dag og er en periode hvor tap og traumatiske begivenheter har utløst av en fornyet bevissthet omkring minnesmerker. Minnesmerker fra perioden karakteriseres av romlige, abstrakte og minimalistiske konstruksjoner, er mer eller mindre offisielle, og representerer kollektive diskurser. Haakonsen, "At merke tiden: Introduksjon til senmoderne mindesmærker", 22

andre av kunstnerens verker, og boken som symbol er her sentral. Whiteread har også i andre arbeider brukt bokmotivet, blant annet i *Black Books* (1996/1997) og *Untitled (Novels)* (1999).<sup>7</sup> Et spørsmål her er hvordan boktemaet knyttes til jøder og *holocaust*.

Den andre delproblemstilling er knyttet til kunstnerens konseptuelle og formmessige grep. *Hvilken mening gir disse formmessige grepene i forståelsen av motivet, og hvordan knytter disse grepene an til holocaust?* Whiteread jobber med avstøpninger. Hennes bruk av avstøpning i tidligere verker gir en ramme for hvordan man kan lese dette verket.

Whiteread har tidligere jobbet med liknende konseptuelle grep. Avstøpning av gjenstander og utforskning av tomme rom er et gjennomgående tema i hennes kunstnerskap og dette temaet gjentas i *Nameless Library*. Et poeng som knyttes til hennes kunstnerskap er hennes evne til å vekke reaksjoner og ubehag gjennom sin kunst.<sup>8</sup> Samtidig kan både *Nameless Library* og andre verk vekket ubehag både ved å være tvetydige, og ved å minne om noe som er uhyggelig. Opplevelsen er knyttet til både tema og formspråk, og vi møter det samme i *Nameless Library*. Dette grepet kan knyttes til en dreining i fremstillingsformer med vektlegging av affekt og følelse, noe Ommundsen introduserer.<sup>9</sup>

Den tredje delproblemstilling er *hvilket bidrag det stedlige gir i forståelse og tolkning av holocaust-minnesmerket*. Minnesmerker har ofte en tilknytning til stedet de er oppført på. Dette kunstverket, *Nameless Library*, er steds spesifikt og ble laget for Judenplatz. Når man skal tolke minnesmerket må man være oppmerksom på hvilken utveksling som foreligger mellom sted og minnesmerke. Stedet gir et bidrag i forståelsen av *Nameless Library* som minnesmerke, men i et minneteorietisk perspektiv kan vi også spørre om hvordan reisningen av minnesmerket styrker plassen som minnerom, da stedet også er sosialt konstruert. *Det er slik en dobbel utveksling mellom sted og minnesmerke*.

### 1.3 Teori og metode

#### *En minneteorietisk ramme*

De siste 30-40 årene har forskning på minne vært et voksende tverrfaglig felt.<sup>10</sup> Både samfunnets og individets historie er under stadig utvikling. Et sentralt forskningsområde har vært forskning på *holocaust*, dette både fordi tidsvitner faller fra og avstand i tid tillater

---

<sup>7</sup> Kornelia von Beswoldt-Wallrabe, *Rachel Whiteread: Sculptures and drawings*, (Berlin: Designhaus Berlin, 2005), 19

<sup>8</sup> Charlotte Mullins, *Rachel Whiteread*, (London: Tate Publishing, 2008), 25

<sup>9</sup> Karianne Ommundsen, *I gråsonen: Holocaust, representasjon, og generasjon nachgeboren*, (Trondheim: NTNU, 2015), 15

<sup>10</sup> Mette Haakonsen, "At merke tiden: Introduksjon til senmoderne mindesmærker", 10

refortolkninger. Minneteori og minneteoretisk tenkning er derfor sentralt når en skal forstå minnesmerker og kunstuttrykk knyttet til *holocaust*. Minneteori tar for seg hvordan individets minne skapes i samspill med sin fortid, sitt sosiale miljø og de samfunnsmessige fortellinger. Den tar også for seg hvordan de samfunnsmessige fortellingene dannes og endres.

Minnesarbeid handler om historiefortelling på individuelt og samfunnsmessig nivå. Individet utvikles i interaksjon med andre og bygger sitt selv og sin historie.<sup>11</sup> Individene har selv ønsker og ambisjoner med hensyn til hvem de ønsker å være, og bygger slik ut sin selvforståelse gjennom etablering og gjenfortolkning av minner. Dette innebærer at individets forhistorie er foranderlig.<sup>12</sup> Våre personlige, individuelle og sosiale minner er forankret i opplevd erfaring. I fortolkning av den individuelle historie inngår våre nære sosiale relasjoner, og *personlige minner* genereres i et miljø av sosial nærhet.<sup>13</sup> Individet inngår også i samfunnsmessige kontekster som formidler en felles forståelse og denne blir en del av et felles minne, også kalt en *kollektiv erindring*.

Kollektiv erindring er ikke en gitt størrelse. Det finnes flere grupper som bygger opp sine erindringsbilder og et samfunn vil derfor ha flere grupper med ulike erindringsbilder, men det vil alltid være et dominerende narrativ. *Et kollektivt minne lages gjennom seleksjon.*<sup>14</sup> Nasjonalstater velger ut felles minner som passer i deres narrativ. Disse narrativene kan settes i spill ved bruddsituasjoner. Nye tematiseringer av tidligere hendelser muliggjøres.<sup>15</sup> Ut fra samfunnets politiske og kulturelle forhandlinger vil et endret erindringsbilde vinne dominans og utgjør et dominerende narrativ. Symbolske bærere, materielle representasjoner og sosiale praksiser bidrar til formidling av politiske og kulturelle minner. Historie blir til minne når det er transformert til en delt kunnskap og kollektiv identifisering og deltagelse.<sup>16</sup> Dette skjer gjennom diskurser i offentligheten. I utviklingen av de dominerende fortellinger har minnesmerker og minnesarbeid en vesentlig rolle.<sup>17</sup>

---

<sup>11</sup> Halbwachs i Anette Warring, "Kollektiv erindring : et brukbart begreb?", *Erindringens og glemslens politik*, red. Bernard Eric Jensen, Carsten Tage Nielsen og Torben Weinreich (Gylling: Narayana Press, 1996), 210

<sup>12</sup> Dette utforsker Peter L. Berger og Thomas Luckmann i *The Social Construction of Reality: A treatise in the Sociology of Knowledge*, (USA: Anchor Books, 1967)

<sup>13</sup> Halbwachs i Aleida Assmann, "Memory, Individual and Collective", i *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, red. Robert E. Goodin og Charles Tilly, (Oxford: OUP, 2006), 213

<sup>14</sup> A. Assmann, "Memory, Individual and Collective", 216

<sup>15</sup> Warring, "Kollektiv erindring : et brukbart begreb?", 215

<sup>16</sup> A. Assmann, "Memory, Individual and Collective", 216

<sup>17</sup> Her under seremonier, jubileer og særskilte eventer som statsbesøk.

Transformasjon av minneforestillinger kan være knyttet til steder og rom, og romlig lokalisering kan sees som en betingelse for endring. I et minneteoretisk perspektiv kan en også se Judenplatz som et minnested eller minnerom.<sup>18</sup>

Minnested er et begrep hentet fra Maurice Halbwachs erindringsteori. Han knytter en forbindelse mellom det sosiale rom for utveksling av minner og de sosiomaterielle rammene som utvekslingen skjer innenfor. Minner er knyttet til en historisk og kulturhistorisk kontekst. Minnesteder kan sees som steder som er tidløse og har en stabil kvalitet.<sup>19</sup> Å reise minnesmerke innebærer å styrke plassen som minnerom. Seremonier og sosiale praksiser knyttet til stedet styrker dette rommet ytterligere. Dette innebærer at minnesmerker bidrar til endring på flere plan. Dels oppstår det diskurser knyttet til reisning og utvikling av et minnesmerke, men minnesmerket bidrar også til å skape eller forsterke et minnerom der seremonier og andre sosiale praksiser bidrar til å formidle minnesmerkets innhold.

Innen disse rammene skjer møtet mellom betrakter og verk, og erfaring dannes. Denne oppgaven omfatter ikke forholdet mellom verk og betrakter utover forskerens eget møte med verket.

#### *Om å møte kunstverket – den hermeneutiske metode*

I møte med, og i fortolkningen av *Nameless Library* utgår jeg fra en hermeneutisk tradisjon. Ifølge Gadamer hermeneutikk kan ikke kunstverket alene formidles gjennom den observerendes subjektivitet, men må trekke inn verkets horisont. I dette møtet blir selve fremstillingen kunstobjektets egentlige værensform. Kunstverket, som spillet, fremstiller seg selv og kunstverket får som spillet en relativ autonomi. Vi gjør erfaringer i møte med kunstverket/minnesmerket, og det er her påvirkningen ligger. Kunstverket, *Nameless Library*, omdannes til en erfaring i møte med betrakteren (spillerne) der *betrakterne forvandles gjennom å gjøre erfaringen*.<sup>20</sup> Forvandlingen skjer mellom kunstverk og betrakter. Kunstverket har en autonomi, men er likevel bundet av tradisjon. Tradisjonen er noe vi alle eksisterer innen, da verken spill eller spiller, verk eller betrakter kan fungere som en ”fri aktør”. Det handler med andre ord ikke om en fullstendig autonomi, men en betinget autonomi. Alle bringer noe til møtet; våre ulike forståelser og erfaringer, noe Gadamer kaller

---

<sup>18</sup> Nora og Halbwachs knytter begge transformasjon av minneforestillinger til steder, der disse stedene er sosialt konstruert.

<sup>19</sup> Halbwachs i Warring, ”Kollektiv erindring : et brukbart begrep?”, 219

<sup>20</sup> Nils Gilje og Harald Grimen, *Samfunnsvitenskapenes forutsetninger: innføring i samfunnsvitenskapenes vitenskapsfilosofi*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1993), 148

en *forforståelse*.<sup>21</sup> Denne forforståelsen er ikke noe fast, men kan endres i møte med verden og med nye erfaringer. Dette innebærer at vi i den estetiske erfaring bringer med oss personlige, kulturelle og historiske erfaringer. Den som fortolker forstår og fortolker noe som allerede er fortolket.

I fortolkningen av *Nameless Library* trekker jeg som betrakter med meg mine kunnskaper og erfaringer knyttet til ulike kunnskapsfelter. Her vil jeg trekke inn min kunsthistoriske erfaring, den historiske situasjonen i Østerrike og diskusjonen knyttet til reisning av et nytt *holocaust*-minnesmerke. Videre er det sentralt å forstå Rachel Whitereads kunstnerskap for å gi dybde til tolkningen av *Nameless Library*.

Dette minnesmerket er kun ett av Whitereads mange arbeider. For å danne en videre kontekst for analysen av *Nameless Library* er det interessant å utforske kunstnerens tidligere produksjon. Her legges det vekt på både tematikken og formspråket i tidligere arbeider. Gjennomgang av Whitereads kunstnerskap utgjør en kontekst for analysen.

Jeg gjør en analyse av skulpturens motiv og mening. Denne analysen omfatter en forståelse av skulpturens hovedform og elementer. Sentralt her er å trekke inn Whitereads konseptuelle grep og vise hvilke tolkninger disse åpner for. Videre sees skulpturen i relasjon til sin stedlige plassering, på Judenplatz, en plass med flere lag av historie. Plassen omdannes og gis ny mening ved reisning av et nytt minnesmerke. *Analysen spiller på forholdet mellom del og helhet, mellom skulptur og rom.*

## 1.4 Forskningshistorie

Denne oppgaven har et flerfaglig utgangspunkt med kilder fra historie, kulturhistorie og kunsthistorie. Litteraturen om dette spesifikke kunstverket, ved at det er et *holocaust*-minnesmerke, er uløselig knyttet til dets minnefunksjon og til *holocaust*.

### Del I

Det foreligger litteratur knyttet til *initiering og oppføring* av *holocaust*-minnesmerket. Det er flere kilder som spesifikt tar for seg *Nameless Library*, omstendighetene rundt konkurransen, og oppføringen. Utstillingskatalogen fra Kunsthalle Wiens, *Judenplatz Wien 1996*, viser utstilling av alle innsendte forslag til minnesmerke.<sup>22</sup> Katalogen kom ut i 1996, etter

---

<sup>21</sup> Gilje og Grimen, *Samfunnsvitenskapenes forutsetninger: innføring i samfunnsvitenskapenes vitenskapsfilosofi*, 148

<sup>22</sup> Lucas Gehrmann, Marianne Greber, *Judenplatz Vienna 1996: Competition, monument and memorial site dedicated to the jewish victims of the nazi regime in Austria*, (Wien: Kunsthalle Wien, 1996)

konkurransens slutt, men før oppføringen av minnesmerket i 2000. Katalogen gir et innblikk i prosessen rundt konkurransen samt alle parters tilnærming til prosjektet. Boken *Judenplatz: Place of Remembrance* gir en kronologisk oversikt over prosessen fra prosjektets unnfangelse til monumentets avduking.<sup>23</sup> Her finner man uttalelser fra sentrale politikere og jødiske ledere som var engasjert i prosjektet.

Litteraturen knyttet til minnesmerket foreligger i to områder. Det ene handler om minneteori og minnesmerker, og herunder *holocaust*-minnesmerker. I denne litteraturen vil kunstverket være plassert. Det andre området handler om Rachel Whiteread og hennes kunstnerskap, hvor analyser av dette minnesmerket inngår.

Det har vært stor interesse rundt minnesmerke og vært publisert flere mindre analyser av dette. Her vil jeg trekke frem Abigail Gillmans *Cultural Awakening and Historical Forgetting: the Architecture of memory in the Jewish Museum of Vienna and in Rachel Whiteread's "Nameless Library"*. Artikkelen er en studie av Det jødiske museum i Wien og minnesmerket *Nameless Library*, hvor Gillman undersøker motivet bak opprettelse, målgruppe og utforming av museet og minnesmerket. Videre foreligger det sentrale arbeider av James E. Young, Rebecca Comay og Holger Thünemann. Disse diskuterer ulike sider Whitereads minnesmerke.

For tolkningen av skulpturen *Nameless Library* har flere kilder vært viktig. Disse kildene er delvis bundet til minnesmerkelitteraturen, og delvis til litteraturen om kunstneren. De to artikkelsamlingene *The Art of Rachel Whiteread*<sup>24</sup> og *Rachel Whiteread*<sup>25</sup> representerer viktige "tilnærminger" til Whitereads kunstnerskap. I *The art of Rachel Whiteread* er det forfattere som problematiserer ulike sider ved Whitereads kunstnerskap. Spesielt kan Chris Townsend og James E. Young nevnes. *Rachel Whiteread* av Charlotte Mullins er en gjennomgang av Whitereads kunstnerskap, hvor også *Nameless Library* trekkes inn. Minnesmerket vises her i relasjon til Whitereads kunstnerskap.

En stor del av kildematerialet om Rachel Whiteread handler om hennes produksjon og finnes hovedsakelig i utstillingskataloger. Av sentrale kataloger vil jeg her trekke frem *Shedding Life*<sup>26</sup> med Fiona Bradley som redaktør, som tar for seg enkelte verker fra perioden 1988-1996, og *Rachel Whiteread: Sculptures and drawings*<sup>27</sup>, med Kornelia von Beswoldt-Wallrabe som redaktør, som tar for seg utstillingen *Rachel Whiteread: Sculptures and*

---

<sup>23</sup> Gerhard Milchram, *Judenplatz: place of remembrance*, (Wien: Pichler Verlag GmbH & CoKG, udatert)

<sup>24</sup> Chris Townsend, *The art of Rachel Whiteread*, (London: Thames & Hudson Ltd, 2004)

<sup>25</sup> Charlotte Mullins, *Rachel Whiteread*, (London: Tate Publishing, 2008)

<sup>26</sup> Fiona Bradley, *Shedding Life*, red. Fiona Bradley (London: Tate Gallery Publishing Ltd, 1996)

<sup>27</sup> Beswoldt-Wallrabe, *Rachel Whiteread: Sculptures and drawings*

*drawings*, hvor flere av Whitereads verker omtales. Publikasjonene laget til utstillingene *The Sublime Void: An Exhibition on the Memory of Imagination* (Antwerp 1993) og *Whiteness and Wound* (Toronto 1993) ble nevnt av juryen i dens begrunnelse for valg av minnesmerke.<sup>28</sup> Disse utstillingene tar for seg en tematikk knyttet til tap, og Whitereads verker blir her vist i denne konteksten. Litteraturen tar for seg det sentrale i hennes kunstnerskap, Whitereads bruk av avstøpning, materialvalg og rom, samt hennes fokus på minne, historie og tap.

## Del II

I analysen trekker jeg veksler på historisk forskning, minneteoretisk forskning, forskning på minnesmerker og på *holocaust*-representasjoner.

*Historisk* bygger den særlig på to bokverk som tar for seg Østerriksk historie og landets rolle under annen verdenskrig. Hella Pick skriver i *Guilty victim, Austria from the Holocaust to Haider* fra 2000 om landets håndtering av egen rolle ved deltagelse i *holocaust*, om utviklingen av offerrolle, og om fremveksten av et narrativ knyttet til overgrep og skyld. David Art skriver også om Østerrikes forhold til skyldspørsmål og rolle som overgriper under *holocaust* i *The politics of the Nazi past in Germany and Austria* fra 2006. Han undersøker hvordan diskursen i Tyskland har utviklet en kultur relatert til anger, men den østerrikske diskursen har bygd opp under offerstatusen, noe som igjen har ført til et forsinket oppgjør med landets rolle som overgriper under annen verdenskrig.

Det *minneteoretiske feltet* vokste frem fra 1920-tallet, der Halbwachs monografi *On collected memory* var et viktig verk. Sentrale forfattere for utforming av minneteori og minneteoretiske begreper har vært Aleida Assmans med sitt arbeid *Memory, Individual and Collective* fra 2006 og Reinhart Kosellecks med monografien *The Practice of Conceptual History, Timing History, Spacing Concepts* fra 2002. Sentralt for denne oppgaven har vært Maurice Halbwachs og Pierre Nora sine erindringsteorier knyttet til det stedlige.

*Forskning på minnesmerker* handler til dels om historisk og formmessig utvikling, men er også nært knyttet til det minneteoretiske feltet. Utstillingen, *Minder, magt og mennesker* ved KØS, Museum for kunst i offentlig rom i København fra 2014 med tilhørende utstillingskatalog og seminar gir et bilde av feltets utvikling.<sup>29</sup> Sentrale monografier minnesmerker og *holocaust* er James E. Youngs arbeider *The Texture of Memory, Holocaust*

---

<sup>28</sup> Hollein, "Evaluation by the Jury", 83

<sup>29</sup> I denne forbindelse ble det arrangert et seminar, hvor bl.a. James E. Young og Michael Arad deltok hvor utstillingens og katalogens.



*Memorials and Meaning* fra 1993 og *At Memory's Edge, After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* fra 2000. Videre vil jeg nevne artikkelsamlingen *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History* fra 1994, men Young som redaktør. Deler av denne minnesmerkelitteraturen problematiserer bruken og utformingen av minnesmerker og setter minnesmerker inn i en samfunnsmessig og politisk kontekst. Her vil jeg spesielt trekke frem Koselleck, Young og Helge Jordheim med arbeid om minnesmerker og minnesoverføring, *Holocaust-monumentet i Berlin, et forsvar for det politiske*, fra 2004.

I forbindelse med *holocaust og representasjonsformer* finnes det en større litteratur og for denne oppgaven har jeg avgrenset meg. Av nyere arbeider vil jeg nevne Brett Ashley Kaplans *Unwanted Beauty, Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation* fra 2007 og Karianne Ommundsens masteroppgave, *I gråsonen*, fra 2015.

Som denne oversikten viser finnes det ulike typer av materialer knyttet til forståelsen av *Nameless Library* og Rachel Whiteread. Materialet som omhandler selve skulpturen er mindre omfattende. Forhold som omhandler bestillingen og oppføringen av minnesmerket er godt dokumentert. Det foreligger lite litteratur om det formmessige og de kunstneriske grepene. Derimot er flere av disse elementene i Whitereads kunstnerskap diskutert i tilknytning til andre av hennes arbeider. Derfor er belysningen av hennes kunstnerskap relativt omfattende i denne oppgaven. Minneteori generelt finner man i hovedsak i kulturhistoriske kilder. Dette innebærer at det ikke finnes en samlet analyse av *Nameless Library*, verken fra et kunsthistorisk eller minneteoretisk perspektiv.

## 1.5 Begrepsavklaringer og valg

”Kjært barn har mange navn”

*Holocaust*-minnesmerket i Wien blir omtalt med flere navn. Den offisielle tyske tittel er *Mahnmal für die 65.000 ermordeten österreichischen Juden und Jüdinnen der Shoah*, men *Mahnmal für die österreichischen jüdischen Opfer der Shoah* finner man også brukt i tyske kilder. På engelsk omtales minnesmerket ofte som *The Judenplatz Holocaust Memorial*. Kunstneren bak verket, britiske Rachel Whiteread, har gitt kunstverket navnet *Nameless Library*. Jeg velger i oppgaven å bruke navnet *Nameless Library* – altså navnet på kunstverket snarere enn på *holocaust*-minnesmerket.

### *Mahnmal – Denkmahl*

Det finnes flere begreper på tysk som betegner minnesmerker. Begrepet *denkmal* fungerer som en overordnet betegnelse for et minnesmerke. I dette *holocaust*-minnesmerket brukes begrepet *mahnmal*. *Mahnmal* er en spesiell type minnesmerke, det skal fungere som en påminnelse for kommende generasjoner.<sup>30</sup> På norsk har vi ikke den differensieringen.

### *Holocaust – Shoah*

I det offisielle navnet til minnesmerket benyttes begrepet *shoah* og ikke *holocaust*, *Mahnmal für die 65.000 ermordeten österreichischen Juden und Jüdinnen der Shoah*. Disse begrepene er overlappende, men er ikke identiske. Det finnes flere definisjoner av *holocaust*. Ordet *holocaust* stammer fra det greske ordet *holókauston* som betyr brennoffer. Man opererer typisk med ulike versjoner av *holocaust*-begrepet; i den snevreste versjonen inngår kun tilintetgjørelsen av jødene under annen verdenskrig. En utvidet versjon av begrepet inkluderer også andre grupper, slik som utviklingshemmede, homofile og romani med fler. Den mest omfattende versjonen av begrepet tar for seg folkemord generelt. Selv om man har valgt å bruke begrepet *shoah* i minnesmerkets tittel vil jeg bruke begrepet *holocaust* i denne oppgaven, ettersom det er dette begrepet som brukes i Norge.

## **1.6 Oppgavens organisering**

Arbeidet er organisert i seks kapitler. Kapittel 1 introdusere introduserer problemstilling, teori og metode. Kapittel 2, 3, og 4 utgjør forutsetningen for analysen. Denne er todelt, og utgjøres av kapittel 5 og 6.

I kapittel 1 introduserer jeg *holocaust* i Østerrike og minnesutfordringer knyttet til landets historiske og kulturelle narrativer. Samt en minneteoretisk ramme for bearbeidelsen av samfunnet kollektive erindring. Minnesmerket *Nameless Library* knyttes her til transformasjon av minneforestillinger. Kapitlet presenterer mine problemstillinger og oppgavens metodiske og teoretiske grunnlag. Videre presenteres forskningshistorien, begrepsavklaringer og valg.

Kapittel 2 gir en beskrivelse av *holocaust*-minnesmerket *Nameless Library*. Beskrivelsen tar for seg både verket i seg selv og verket i sin stedlige kontekst. Kapitlet

---

<sup>30</sup> Holger Thünemann, *Holocaust-Rezeption und Geschichtskultur: Zentrale Holocaust-Denkmäler in der Kontroverse: Ein deutsch-österreichischer Vergleich*, (Idstein: Schulz-Kirchner Verlag GmbH, 2005), 30, 31

innledes med en kort gjennomgang av utvikling innen senere tids minnesmerker og andre minnesmerker knyttet til Østerrikes deltagelse under annen verdenskrig.

Kapittel 3 introduserer en forståelsesform som ligger bak de operasjonelle minneteoretiske begrepene som benyttes videre i oppgaven. Kapittelet presenterer den historiske bakgrunnssituasjonen for *holocaust* i Østerrike, og setter dette inn i et minneteoretisk perspektiv. Videre redegjøres det for konkurransen forutfor reisningen av minnesmerket, *Nameless Library*, samt konkurransens krav og kriterier. Kapittelet avsluttes med en kort gjennomgang av utfordringer knyttet til kunstneriske uttrykk knyttet til fremstilling av *holocaust*, forutsetninger Rachel Whiteread viser at hun var kjent med.

Kapittel 4 behandler Whitereads kunstnerskap. Dette gjøres ved en tematisk gjennomgang av hennes tidligere arbeider. Et gjennomgående trekk i hennes kunstnerskap er hennes interesse for og bearbeiding av minner og historie. Dette er både se små og store historier, fra arbeid knyttet til hverdagsgjenstander til fokus på samfunnsmessige endringer. Whiteread fungerer som en iscenesetter, men gir ingen fasit. Sentralt i kapitelet er gjennomgang av kunstnerens strategiske grep og formspråk. Whiteread lager sine ”bilder” gjennom avstøpninger. Vesentlig her er hennes tematisering av rom og det skulte, det er en dobbelthet i uttrykket der man ikke vet hva man ser.

Deretter følger to analysekapittel. I kapittel 5 analyseres skulpturens og analysen følger to spor. Den første delen av analysen tar utgangspunkt i de figurative elementene der bok og bibliotekstema er sentralt. Hvordan kan vi knytte disse temaene til jøder og holocaust? Her vil minneteorien knyttes mer mot jødisk kultur og historie. Den andre delen av analysen tar for seg de abstrakte aspektene ved skulpturen. Hvilken mening gir Whitereads formmessige grep i forståelsen av motivet, og hvordan knytter disse grepene an til *holocaust*?

I kapittel 6 belyses hvordan *Nameless Library* oppfyller sin minnefunksjon som *holocaust*-minnesmerke. Jeg spør her hvordan Whitereads kunstneriske virkemidler bidrar til å formidle formålet med minnesmerket. Her trekker jeg inn en av Kosellecks krav til et minnesmerke, at det må være klart både hvem som er offer og overgriper. For å belyse dette trekker jeg inn relasjonen mellom *Nameless Library* og Judenplatz og viser hvordan skulptur og rom gir til hverandre. Her foreligger en utveksling.

## 2 Beskrivelse av *holocaust*-minnesmerke

### 2.1 Tradisjon og fornyelse

Første verdenskrig skapte et skille, et brudd, i minnesmerkets utviklingshistorie.<sup>31</sup> Det tradisjonelle minnesmerket skulle bygge opp om en felles historieforståelse der alle måtte stille seg bak den offisielle fortellingen. ”The traditional aim of war monuments had been to valorise the suffering in such a way as to justify, even redeem, it historically.”<sup>32</sup> Young peker på hvordan kunstnere etter første verdenskrig så kunst som et virkemiddel for å utfordre gitte sannheter i stedet for at kunsten skulle være med og legitimere. Nyere minnesmerker måtte derfor forholde seg til en mer kompleks virkelighet som ikke kunne uttrykkes like enkelt. Dette ga rom for nye formspråk med ulik grad av abstraksjon, men det figurative minnesmerket som sjanger var fortsatt levende. Eksempler på figurative minnesmerker i etterkrigstiden kan man finne i KZ-Gedenkstätte, Mauthausen i Østerrike.

#### *Holocaust – figurativitet og abstraksjon*

Konsentrasjonsleiren, KZ Mauthausen, var i drift fra 1938 til 1945. Av de mer enn 195.000 som i denne perioden var innom leiren og dens satellittleirer døde 105.000.<sup>3334</sup>

Konsentrasjonsleiren ble i 1949 omgjort til et museum og minnested. Mellom leirmuren og steinbruddet, hvor fangene under annen verdenskrig ble satt til slavearbeid, ble det anlagt en skulpturpark. I skulpturparken er det satt opp minnesmerker fra flere land som mistet borgere i leiren. Minnesmerket, som ble reist av daværende Tsjekkoslovakia i 1959, viser en utsultet mann i fangedrakt og med armene utstrakt (fig. 1). Republikken Slovakia sitt minnesmerke, oppført i 1995, bruker et liknende motiv; et skjelett med hendene strukket mot himmelen og med åpen munn som i et skrik (fig. 2). Statuene er skremmende lik de ”levende skjelettene” som en gang utgjorde fangepopulasjonen i Mauthausen, og det utsultede mennesket med hule øyne er i dag et bilde mange forbinder med nazistenes konsentrasjonsleirer. Det jødiske minnesmerket i denne minnelunden, reist av Israel, er utformet som et kjent jødisk symbol; en sjuarmet Hanukkah-lysestake, en *menorah* (fig. 3). Ved siden av statuen står fire mindre symboler i samme materiale. Disse symbolene er hebraiske

<sup>31</sup> James E. Young, ”Monument/Memory” i *Critical Terms for Art History*. Red. av Robert S. Nelson og Richard Shiff, 2. utgave, (Chicago: University Press Chicago, 2003), 238

<sup>32</sup> Young, ”Monument/Memory”, 238

<sup>33</sup> Hans Maršálek, *Mauthausen*, (Wien: Plöchl dryck GmbH, udatert), 1

<sup>34</sup> Mauthausen KZ er ansett for å være en av de værste leirene under annen verdenskrig. Fanger ble dyttet utfor en klippe ovenfor steinbruddet av SS-vakter. Hele grupper av hollandske jøde ble drept på denne måten. Vaktene refererte til klippen som fallskjermklippen og ofrene som fallskjermhoppere. Maršálek, *Mauthausen*, 1



**Figur 1 Tsjekkoslovakias minnesmerke, KZ Gedenkstätte, Mauthausen. Foto: Guri Nørve**



**Figur 2 Republikken Slovakias minnesmerke, KZ Gedenkstätte, Mauthausen. Foto: Guri Nørve**



**Figur 3 Det jødiske minnesmerket, KZ Gedenkstätte, Mauthausen. Foto: Guri Nørve**

bokstaver og utgjør ordet *zachor*, å huske.<sup>35</sup> De stiliserte jødiske symbolene tematiserer hva som skjedde i konsentrasjonsleiren Mauthausen på en annen og mindre direkte måte enn hva de tidligere nevnte minnesmerkene gjør. Disse minnesmerkene er utformet over en lengre periode, fra 1950 - 90-tallet, og er alle figurative minnesmerkene, men med variasjon av uttrykk.

I Haakonsens kategorisering av minnesmerker ser man en gradvis introduksjon av abstraksjon i minnesmerker etter annen verdenskrig. I denne kategoriseringen starter senmoderniteten på 1980-tallet. Utviklingen preges herfra av andre formspråk, samtidig som det figurative minnesmerket er representert. Men utviklingen innen senmoderniteten innebærer at flere tar opp i seg mer moderne kunstuttrykk. Tradisjon og fornyelse lever side ved side. I følge Haakonsen utvikles minnesmerketradisjonen gjennom kulturelt og historisk etablerte prototyper, og vi har dermed en konvensjon å støtte oss til.<sup>36</sup>

Senmoderniteten oppstår i en periode hvor tap og traumatiske begivenheter har utløst en fornyet bevissthet omkring minnesmerker.<sup>37</sup> Sammenbrudd av de store narrative knyttet til ideologiske rammeverk etter annen verdenskrig har også vært medvirkende. Dette bidro til en fornyet minneinteresse og skapning av nye minnesmerker. Minnesmerkesjangeren har også blitt mer interessant for kunstfeltet, noe som medfører at flere kunstnere trekker inn og kommenterer sjangerens konvensjoner og praksiser i sitt arbeid.<sup>38</sup>

Minnesmerkeutviklingen kan knyttes til den minne-boomen som A. Assmann mener å se vokse frem på 1980-tallet:

The scientific and scholarly discovery of memory reflects and interacts with a “memory boom” in society and politics. A new concern with the past is expressed by a new wave of memoirs, testimonies, films with historical themes, museums, and monuments. This orientation toward the past is a recent phenomenon. It started only in the late 1980s and developed fully in the 1990s.<sup>39</sup>

Senmoderne minnesmerker karakteriseres av romlige, abstrakte og minimalistiske konstruksjoner. Her inngår også bruk av repetitive former, horisontalitet og arkitektoniske eller romlige strukturer.<sup>40</sup> De er mer eller mindre offisielle og representerer kollektive diskurser.<sup>41</sup> *Holocaust*-minnesmerker som er typiske for den senmoderne perioden er Peter

---

<sup>35</sup> James E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, (London: Yale University Press, 1993), 95

<sup>36</sup> Haakonsen, ”At merke tiden: Introduksjon til senmoderne mindesmærker”, 31

<sup>37</sup> Haakonsen, ”At merke tiden: Introduksjon til senmoderne mindesmærker”, 31

<sup>38</sup> Lene Bøgh Rønberg, ”Nye udvalgte og nye fællesskaber” i *Magt, minder, mennesker: mindesmærker i dag*, red. Anna Louise Manly, (København: KØS, museum for kunst i offentlig rom, Narayana Press, 2014), 74

<sup>39</sup> A. Assmann, ”Memory, Individual and Collective”, 210

<sup>40</sup> Haakonsen, ”At merke tiden: Introduksjon til senmoderne mindesmærker”, 12

<sup>41</sup> Haakonsen, ”At merke tiden: Introduksjon til senmoderne mindesmærker”, 12



Eisenmans *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* (2005), *Denkmal für die im Nationalsozialismus verfolgten Homosexuellen* (2008) av kunstnerduoen Elmgreen & Dragset og Dani Karavans *Denkmal für die im Nationalsozialismus ermordeten Sinti und Roma Europas* (2012), alle i Berlin. *Nameless Library* skriver seg inn i denne historiske perioden og utviklingen i kunstfeltet. *Nameless Library* er det eneste kunstverket av Whiteread som også er et minnesmerke.

## **2.2 Verk og plassdannelse – *Nameless Library* og Judenplatz**

### *Kunstverket på plassen*

Når en kommer inn på plassen er skulpturen godt synlig fra alle adkomster og utgjør et fokuspunkt. Man ser en monumental betongskulptur. Det kan være et stykke brutalistisk arkitektur, en arkitektonisk skulptur, et mausoleum eller en bunkers. Tolkningsbredden er stor. (fig. 4) Et annet fokuspunkt utgjøres av Lessing-statuen. Plassdannelsen defineres av de omliggende bygninger. *Nameless Library* har et volum og en tyngde som gjør den tydelig i forhold til all aktivitet på stedet og virker slik samlende. Detaljene kommer til syne når man nærmer seg skulpturen og skulpturen kan leses på mange måter avhengig av betrakterens forutsetninger. (fig. 5) Man ser tak og dører, bøker og skrift. Hva rommet og bøkene utgjør er ikke umiddelbart gitt. Derimot er inskripsjonene tydelige. Når en står ved skulpturen blir man også oppmerksom på at verket ligger ved siden av et jødisk museum. Nærlesningen fordrer en nærmere beskrivelse.

Det er godt med plass rundt skulpturen. Skulpturen er slik plassert at den seremonielle funksjonen ved minnesmerket ivaretas. Dette er viktig i forbindelse med sammenkomster hvor mange samles og verket utgjør en viktig del av sammenkomsten. Plassen er nå bilfri og gir dermed forutsetninger for seremoniell bruk og for vår bruk av rommet. Juryens ønske om mulighet for rom til eventuell urban møblering er dermed godt ivaretatt.

### *Størrelse og materialer*

Kunstverket er rektangulært, måler 10 x 7 meter i flate, og er 3,8 meter høyt. Det er todelt, bestående av en base og en skulptur montert på basen. Verket består av to typer materiale: armert betong og bronse. Det står på en større rektangulær brosteinslagt plass og skiller seg markant fra plassen gjennom både materialer og utforming. Plassen er omkranset av 4-6 etasjers bygårder. Bygårdenes etasjehøyde er ca 3,50 meter. Skulpturens størrelse er basert på det som anses å være en ordinær størrelse på rom i de omliggende bygningene, og knyttes



**Figur 4** *Nameless Library* av Rachel Whiteread. Foto: Guri Nørve



**Figur 5** *Nameless Library* og Lessing-statuetten på Judenplatz. Foto: Guri Nørve



med det til sine omgivelser. Skulpturen er omgitt av gateløp på tre sider. Den fjerde siden har direkte adkomst til bygninger. Det kommer fem gateløp inn på plassen. To av disse gateløpene kommer sentralt inn på plassen og utgjorde tidligere et gjennomgående gateløp som delte plassen i to. Skulpturen er plassert i den sørvestlige halvdelen av plassen, hvor lysforholdene varierer med årstidene. Solforholdene innebærer at skulpturens nord-vestre side alltid er skyggelagt.

Det er naturlige gangtraséer forbi og rundt minnesmerket. Etter hvert som man beveger seg over plassen vil en se verket fra nye vinkler. Statuen er ikke ruvende i forhold til den omkringliggende arkitekturen. På den nord-østlige delen av plassen står en annen skulptur, et figurativ minnesmerke. Minnesmerket er Siegfried Charouxs statue av Gotthold Ephraim Lessing. Skulpturen er av bronse og står på en base av betong. Basen måler ca 1x1 meter, og er ca 3 meter høy. Selve skulpturen er ca 4 m høy. Skulpturen er ikke dominerende og er betydelig mindre enn *Nameless Library*. *Nameless Library* utgjør dermed et naturlig fokus på plassen.

### *Konstruksjon*

Skulpturen, *Nameless Library*, består av seksjoner med rader av støpte bøker. (fig. 6) Det er 20 "bøker" i hver modul, og hver langsida har 11 moduler i bredden og syv moduler i høyden. Modulene dekker størstedelen av skulpturen. Alle disse støpte bøkene står lukket og med ryggen vendt inn, det er ikke mulig å se hvilke "bøker" det er, hvem som har skrevet dem eller hva de handler om. Bokmodulene er montert på en bakenforliggende flate og skulpturen får slik en additiv struktur. Hver modul er utskiftbar. En støttestruktur i form av en bokhylle er gjort overflødig. Det går en dyp fuge mellom modulene og inn mot den bakenforliggende konstruksjonen, slik oppstår det mellom bokmodulene et tomt rom. Overflaten preges av de linjene som utgjøres av fugene mellom modulene. Disse linjene skaper brudd i flaten, samtidig som mønsteret som linjene utgjør skaper et enhetlig uttrykk. Dette rutemønsteret blir mer fremtredende jo nærmere man kommer monumentet. Sol og skyggeforholdene bidrar til å forsterke at modulene fremstår som bøker. (fig. 7) Ved monumentets hjørner ser man deler av de ytre bøkens omslag ().

Den bakenforliggende strukturen er synlig over den øvre rekken av bokmoduler og fremstår som en gesims. Denne delen av skulpturen har en glatt flate kun brutt av en horisontal fuge. Den strekker seg rundt hele monumentet og deler gesimsen i to. På kortsiden vendt mot plassen finner man en dør med to fløyer. Hver del av døren har seks speil, to i bredden og tre i høyden. I hver dør er det et hull hvor dørhåndtakene vanligvis befinner seg.



**Figur 6** *Nameless Library*, detalj. Foto: Guri Nørve



**Figur 7** *Nameless Library*, detalj.  
Foto: Guri Nørve



**Figur 8** *Nameless Library*, detalj.  
Foto: Guri Nørve

Man ser også avtrykk etter dørenes hengsler. Dobbeltdøren er en avstøpning av en dør; det er ikke mulig å gå inn. På oversiden av monumentet er det en avstøpning av en takrosett. Dette elementet ved monumentet er det ikke mulig å se fra bakkenivå. Til forskjell fra bokmodulene har dør- og takrosettmotivet en konkav form. Takrosetten og døren er rykket inn i den bakenforliggende konstruksjonen. Dette innebærer at de som flate ligger dypere enn veggflaten. Dør- og takrosetten er avstøpninger og utgjør en negasjon av sitt motiv. Rosetten er utformet slik at overvann renner ned i den og videre i et avløp slik at vannet renner ned i byens avløp.<sup>42</sup> Deler av monumentet er positive avstøpninger, altså opptar de det rommet et objekt vanligvis opptar, slik som bokmodulene. Andre deler av monumentet er negative avstøpninger, disse avstøpningene utgjør rom som et objekt ikke okkuperer, et rom som er tilliggende og som formes av objektet, men som ikke utgjør dette. Takrosetten og den doble døren er her de negative avstøpningene. (fig. 9, 10) Negative avstøpninger er et typisk trekk ved Whitereads arbeider.

På den fremre kortsiden av basen står det en inskripsjon: ”In commemoration of more than 65.000 Austrian Jews who were killed by the Nazis between 1938 and 1945”. Inskripsjonen står på hebraisk, tysk, og engelsk. På de resterende tre sidene står det tre og tre navn. Dette er navnene på de forskjellige konsentrasjons- og dødsleirene de østerrikske jødene ble sendt til.

### *Volum og tyngde*

Verket er laget i en lys gråfarget betong. Betongblandingen er laget slik at monumentet får en porøs overflate. Teknikken brukt for utforming av skulpturen er støpning og avstøpning. Solinnfallet har betydning for hvordan detaljene i bokmodulene fremtrer. Når enkelt detaljer i bokmodulene skyggelegges fremtrer motivet tydeligere. Monumentets overflate blir videre mer detaljert og spillet mellom lys og skygge gir større variasjon i overflaten. Ved solinnfall vil de vertikale linjene i den belyste flaten aksentueres. Uansett lysforhold vil motivet være tydelig.

Grunnflaten er skulpturens største flate. Denne flaten gir skulpturen tyngde. Skulpturen virker massiv og gir inntrykk av soliditet og stabilitet. Fra alle sider er skulpturen symmetrisk. Dette, sammen med det gjentakende rutemønsteret, tilfører balanse til verket. Befinner man seg i umiddelbar nærhet av monumentet virker det stort og massivt, men fordi det er omgitt av høye bygårder gir det et mindre massivt inntrykk sett på avstand. Verkets volum og tyngde fører til at

---

<sup>42</sup> Rebecca Comay, ”Memory Block: Rachel Whiteread’s Holocaust Memorial in Vienna” i *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*, red. av Shelly Hornstein og Florence Jacobowitz (USA: Indiana University Press, 2003), 259





Figur 9 *Nameless Library*, detalj. Foto: Guri Nørve



Figur 10 *Nameless Library*, detalj. Foto: Guri Nørve

det utgjør en tydelig del av plassen.

### *Lavmælt, men med klar adresse*

Flere av formelementene i verket kan gi assosiasjoner til et rom. Disse er avstøpningene av dører og takrosett, gesimsen og verkets størrelse. Denne romassosiasjonen forsterkes ytterligere gjennom bøkene som står langs verkets vegger. Rommet er vrent, og bøkene står på utsiden. I minnesmerket fremstår boken i en monumental form. De repetitive formelementene peker ikke bare på boken, men også på biblioteket. Dette forsterkes gjennom kunstverkets navn, *Nameless Library*. Som beskrivelsen viser har minnesmerket figurative elementer.

Skulpturen utgjøres av et rom, men rommet er lukket for oss, og vi kan ikke komme inn. Rommet vi har tilgang til er utenfor, da verket ikke utgjør et rom i seg selv. Bøkene i dette "biblioteket" er også lukkede, men det er ikke bare selve boken som er lukket; vi nektes all informasjon om bøkene ved at de er stilt med ryggen fra oss og omslagene er utilgjengelige. Den konkrete boken forteller oss derfor ikke så mye. Derimot viser samlingen av lukkede bøker oss et bibliotek. Selve boktemaet er tydelig og universelt, men fremstår som diskret. Verket er figurativt og minimalistisk, med få og repetitive elementer, og fremstår dermed som rolig.

Selve skulpturen er lavmælt, og påtvinger ikke et gitt budskap. Betrakteren må selv ta kontakt med verket. Verket inviterer til tolkning og gir rom for individuelle erfaringer og kunnskaper i denne tolkningen. Verket fremstiller seg, og betrakteren forvandles gjennom å gjøre erfaringer med verket. Forvandlingen skjer i interaksjonen mellom kunstverk og betrakter.

Til forskjell fra andre verker av Whiteread, hvor de fleste har titler som starter med *untitled*, er imidlertid verkets navn, *Nameless Library*, en tittel som forteller noe om verket. Kunstnerens tittel forteller om kunstverkets innhold og mening. Bestillers tittel sier også noe om hensikten og formålet med verket, altså dets funksjon som minnesmerke. Bestillers valg av navn reflekterer bestillingen og kunstnerens navnevalg tar opp i seg bestillingen, men viser også til løsningen. Tittelen, *Nameless Library*, åpner en bred meningsfront som skulpturen inviterer oss til å gå inn i. *Nameless Library* viser til et bibliotek, til bøker og det navnløse. Kunstnerens navnevalg må forstås som en del av verket, og som et ledd i en synliggjøring av verkets tematikk og formål.

### 3 Nytt minnesmerke – historie og andre utfordringer

Samfunnet har behov for å utvikle en felles forståelse av seg selv, sin fortid og nåtid. Denne forståelsen legger føringer for hvordan samfunnet også ser sin fremtid. I dette minnesarbeidet etableres det ulike markeringer knyttet til store begivenheter eller historiske traumer. Her inngår reisning av minnesmerker og etablering av minnesteder.

Over tid har det skjedd vesentlige endringer i kunstuttrykk, formspråk og formål knyttet til minnesmerker. Det foreligger ulike diskurser knyttet til representasjoner av *holocaust* der estetisering av hendelsen er et sentralt tema. Disse diskursene utgjør et bakteppe for diskusjonen knyttet til reisningen av *Nameless Library*.

Kapittelet introduserer en forståelsesform som ligger bak de operasjonelle minneteoretiske begrepene som benyttes videre i oppgaven. En sentral forutsetning for reisning av minnesmerket er de historiske forholdene i Østerrike og de kulturelle narrative knyttet til disse felles minnene. Motstridende fortellinger vil her forstås i et minneteoretisk perspektiv.

Videre gjennomgås den historiske situasjonen i Østerrike knyttet til *holocaust* og forutsetningene for et nytt minnesmerke. Forut for reisningen av minnesmerket ble det gjennomført en begrenset konkurranse. Det redegjøres her for konkurranse krav og kriterier samt juryens evaluering og valg av minnesmerke. Kapittelet avsluttes med en kort gjennomgang av utfordringer knyttet til kunstneriske uttrykk knyttet til fremstilling av *holocaust*.

#### 3.1 Minnesmerker og å minnes

*”Det æstetiske blot er en mulighet”*

Både individer, grupper og samfunn har behov for å minnes. Man etablerer minnesmerker, minnerom og markeringer for dette formålet. Et minnesmerke er per definisjon en gjenstand varig plassert for å minne om en begivenhet eller en person.

Det har de siste 30 årene blitt oppført en rekke minnesmerker som har vakt oppmerksomhet og skapt debatt.<sup>43</sup> Minnesmerker har vært sentrale i den offentlige diskursen

---

<sup>43</sup> Blant disse finner vi *Nameless Library*, *Mahnmal für die 65.000 ermordeten österreichischen Juden und Jusinnen der Shoa*, av Rachel Whiteread i Wien, *Minnesmerket over Europas myrdete jøder* i Berlin av Peter Eisenmann, minnesmerket over terrorangrepet på World Trade Senter i New York, *Reflecting Absense*, av

knyttet til forming av minne og minnerom for spesifikke hendelser. ”Monumenter og mindesmærker er kulturelle arketyper, og det er også som sådan, de har betydning i dag, hvad enten de ligger tæt op ad traditionen (ved tap og traume) eller bevidst fordrejer den (ved metamindesmærker).”<sup>44</sup>

På begynnelsen av det 20. århundret stod monumentet overfor en formell og etisk utfordring som toppet seg i etterdønningene av første verdenskrig.<sup>45</sup> De enorme og ufattelige tapene og lidelsene etter første og annen verdenskrig var noe helt nytt. De utgjorde et brudd med hva man kjente til fra tidligere, og mange slet med å finne mening i det de hadde opplevd og vært med på. Annen verdenskrig forsterket denne problemstillingen. Vi fikk *holocaust* som særegent fenomen med en planmessig utrydning av mennesker i industriell skala. Frem til annen verdenskrig hadde man hatt et klart skille mellom aktivt deltagende ”krigere” på den ene siden og sivilbefolkningen på den andre. Sivilbefolkningen var ”fredet”; det var hovedsakelig de aktivt deltagende som ble drept. *Holocaust* skiller seg historisk sett ut ved at en av de største offergruppene var en gruppe som ikke selv deltok aktivt i krigen.

### *Store og små fortellinger*

Minnesarbeid handler om historiefortelling, både på individuelt og samfunnsmessig nivå. Individet utvikles i interaksjon med andre, og bygger gjennom disse interaksjonene sitt selv og sin historie. I følge Aleida Assmann skapes det individuelle minnet også i interaksjon med andre.<sup>46</sup> Anette Warring påpeker hvordan den enkeltes erindring normalt ikke er entydig, men kan være sammensatt, ambivalent og forskjellig fra gang til gang.<sup>47</sup> Det individuelle minnet er slik sett ikke en stabil størrelse.

Ifølge Halbwachs er mennesker kun i stand til å identifisere og gjenskape sine erindringer gjennom medlemskap i en sosial gruppe.<sup>48</sup> Han ser erindring og minnesforestillinger som sosialt konstruerte.<sup>49</sup> Det innebærer at en ikke kan se individuell erindring løsrevet fra sosial endring. Det å konstruere minnesforestillinger innebærer å *gjøre en*

---

Michaen Arad og Elmgreen og Dragseths *Minnesmerke for de under nasjonalsosialismens forfulgte i Berlin*.

Jonas Dahlbergs forslag til Utøya-minnesmerke, *Minnessår*, går også inn blant disse.

<sup>44</sup> Haakonsen, ”At merke tiden: Introduksjon til senmoderne mindesmærker”, 31

<sup>45</sup> Young, ”Monument/Memory”, 238

<sup>46</sup> A. Assmann, ”Memory, Individual and Collective”, 213

<sup>47</sup> Warring, ”Kollektiv erindring: et brugbart begreb?”, 208

<sup>48</sup> Halbwachs i Warring, ”Kollektiv erindring: et brugbart begreb?”, 210

<sup>49</sup> Dette synspunktet utarbeidet Halbwachs på 1920-tallet i opposisjon til datidens tankemodeller basert på introspeksjon og mer biologiske modeller. Jan Assmann, ”Collective Memory and Cultural Identity” i *New German Critique*, 65/1995, 125-133, 125. Senere er den sosialkonstruktivistiske retningen i sosialvitenskapene kjent gjennom flere arbeider, bl.a. George Herbert Mead og senere for eksempel gjennom forfatterskapet til Peter L. Berger og Thomas Luckmann. Se arbeidet *The Social Construction of Reality: a Treatise in the Sociology of Knowledge*, 1966.

*seleksjon der noe glemmes*, og der interaksjoner bestemmer hvordan en gitt opplevelse eller begivenhet skal tolkes. I følge Warring innebærer det riktignok ikke at erindring som er sosialt konstruert, ikke også er personlig.<sup>50</sup> Young formulerer det på følgende måte:

For even though groups share socially constructed assumptions and values that organise memory into roughly similar patterns, individuals cannot share another's memory anymore than they can another's cortex. They share instead the forms of memory, even the meanings in memory generated by these forms, but an individual's memory remains hers alone.<sup>51</sup>

I følge Aleida Assmann vil våre personlige minner inkludere mye mer enn hva individet selv har opplevd.<sup>52</sup> Minnet er uunnværlig for bygging av egen identitet, og det personlige minnet inneholder individuell erfaring, mellommenneskelige relasjoner, ansvarsfølelse og andre forhold av betydning for identitetsbygging.<sup>53</sup> Disse minnene er idiosynkratiske, og kan beskrives som fragmenterte og forbigående, skiftende og flyktige.<sup>54</sup> Innen sosiale nettverk vil minner kontinuerlig readapteres sosialt; de blir gitt mer dybde, tilpasset andre minner, utfordret eller endret. Aleida Assmann hevder at endringer i tid og livssituasjon vil endre våre minner: "As social structures of relevance and individual value system change, things that used to be important recede into the background and hitherto unheeding things may call for new retrospective attention"<sup>55</sup> Våre minner revideres i samspill med andre og med vår forståelse av vår fortid og fremtid.

Det foreligger mange fortellinger i en sosial gruppe som ikke er identiske. De knyttes sammen gjennom felles erindringer på en slik måte at erindringsbildene ikke blir motstridende. Som Warring påpeker slutter vi etter hvert å skille mellom "mine" erindringer og den sosiale gruppens erindringer. "Vi 'husker' altså en hel del, vi ikke selv har opplevet direkte, og vi kan ikke lenger skelne mellom erfaret og formidlet erindring."<sup>56</sup> Glemsel er derfor en integrert del av erindringsarbeidet.

---

<sup>50</sup> Warring, "Kollektiv erindring: et brugbart begreb?", 216

<sup>51</sup> Young, *The Texture of Memory*, xi

<sup>52</sup> Aleida Assmann skiller mellom personlige, sosiale, politiske og kulturelle erindringer. De tre siste formene er hennes differensiering av innholdet i begrepet kollektiv erindring.

<sup>53</sup> A. Assmann, "Memory, Individual and Collective", 212

<sup>54</sup> A. Assmann, "Memory, Individual and Collective", 213

<sup>55</sup> A. Assmann, "Memory, Individual and Collective", 213

<sup>56</sup> Warring, "Kollektiv erindring: et brugbart begreb?", 215



### *Delte minnebilder – det samfunnsmessige*

Halbwachs peker på hvordan grupper utvikler spesifikke minner om egen fortid som fastholder gruppens unike identitet.<sup>57</sup> Dette innebærer at grupper har spesifikke minner, men deler også en rekke minneforestillinger. Flere forfattere benytter begrepet kollektiv erindring om delte minneforestillinger på gruppenivå. Disse minneforestillingene er i endring. Yael Zerubavel peker på minnehandlingenes betydning for dynamikken i utviklingen av kollektiv erindring.<sup>58</sup> Ved en hver ”minnehandling” er det mulig å introdusere nye tolkninger av fortiden, samtidig som minnehandlingen i seg selv bidrar til en generell følelse av kontinuitet av felles minner, kollektiv erindring. Disse handlingen utgjør videre en byggestein i et større *commemorative narrative*, en større fortelling satt sammen av minner.<sup>59</sup> Slike narrativer blir videre del av et *master commemorative narrative*, et hovednarrativ, for eksempel et nasjonalt minnenarrativ.<sup>60</sup>

Begrepet kollektiv erindring er imidlertid uklart fordi minneforestillinger konstitueres hos individer; grupper ”tenker” ikke. Young peker på at selv om grupper deler sosialt konstruerte forestillinger så kan de ikke dele det samme minnet.<sup>61</sup> Et samfunns minne kan betraktes som en oppsamling av mange medlemmers samlede minner. Disse minneforestillingene kan stå i innbyrdes motstrid. Dersom vi kan si at samfunnet husker, gjelder dette bare i den grad man kan si at samfunnets institusjoner og riter organiserer og former medlemmenes minner. ”For a society’s memory cannot exist outside of those people who do the remembering – even if such memory happens to be at the society’s bidding, in its name.”<sup>62</sup> I stede for kollektivt erindring introduserer Young begrepet *collected memory* (samlede minner, fellesminner) – ”the many discrete memories that are gathered into common memorial space and assigned common meaning.”<sup>63</sup> Youngs differensiering fremstår som klargjørende for forholdet mellom individuelle minneforestillinger og samfunnsmessige ”minner”. I oppgaven bruker jeg begrepene fellesminner, *collected memories*, og kollektiv erindring/minner, men i Youngs forstand. Dette fordi begrepet kollektiv erindring er innarbeidet. Det er grunnleggende at det er individet som erindrer og handler. Når vi snakker

---

<sup>57</sup> Halbwachs i Yael Zerubavel, *Recovered Roots: Collective Memory and the making of Israeli National Tradition*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1995), 4

<sup>58</sup> Zerubavel, *Recovered Roots*, 6

<sup>59</sup> Zerubavel, *Recovered Roots*, 6

<sup>60</sup> Zerubavel, *Recovered Roots*, 6

<sup>61</sup> Young, *The Texture of Memory*, xi

<sup>62</sup> Young, *The Texture of Memory*, xi

<sup>63</sup> Young, *The Texture of Memory*, xi

om kollektive erindringer har vi beveget oss til et samfunnsmessig nivå hvor kultur og politikk utgjør rammene.

Transformasjonen av minneforestillinger er knyttet til steder og rom. Halbwachs peker på at romlig lokalisering er en forutsetning for erindring. For at noe skal erindres må det fremtre for oss som noe konkret; som en plass, et monument og liknende, *dette er erindringssteder*. I historiske byer har man en rekke slike erindringssteder selv om ikke alle disse stedene er aktive. Å plassere et minnesmerke på et sted bidrar til å skape plassen som minnested. Pierre Nora videreutviklet begrepet om erindringssteder. Han betegnet disse stedene som et *lieux de mémoire*, altså et sted hvor en bevisst konstruksjon av historisk minne og minnekultur blir innført.<sup>64</sup> Et sted blir til et erindringssted i det øyeblikk det tillegges symbolsk betydning. Slike erindringssteder kan ses som en legemliggjøring av den kollektive erindring. Disse minneteoretiske begrepene er sentrale for analyse av minnesmerke på en historisk plass.

#### *Politisk og kulturelt minne – felles minner*

Institusjoner og store sosiale grupper som kirken, nasjonalstater osv.: ”do not ”have” a memory; they ”make” one for them selves with the aid of memorial signs such as symbols, texts, images, rites, ceremonies, places and monuments. Together with such a memory, the groups and institutions ”construct” an identity.” Slike minner er basert på seleksjon og eksklusjon, og sorterer hva som er nyttig og relevant gjennom samme prosess som for individuelle minner. Politisk og kulturelt minne er bundet til mer varige ”bærere” av eksterne symboler, materielle representasjoner og praksiser. Å reise et minnesmerke er en bevist handling hvor man velger å huske visse mennesker og hendelser og glemmer andre.<sup>66</sup> Dette er en politisk handling, det ligger makt over samtid og fortid i en slik beslutning.

I seleksjonen av minner i en nasjonalstat velger man minner som er formålstjenlige for hva man ønsker at nasjonen skal stå for, noe med positive konnotasjoner.<sup>67</sup> Disse politiske minnene utvikler seg til å bli ”vår felles arv”. Slike politiske minner er ofte preget av

---

<sup>64</sup> Pierre Nora, ”Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire” i *Representations*, no 26, vår 1989, 7

<sup>65</sup> *Lieux de mémoire* avspeiler en historisk minneutvikling hvor man har beveget seg vekk fra hva Nora kaller minnemiljøer, *milieux de mémoire*. Dette er sosialt naturlige minnesammenhenger.

<sup>66</sup> Tim Cole, ”Turning the Place of Holocaust History into Places of Holocaust Memory: Holocaust Memorials in Budapest, Hungary” i *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*, red Shelly Hornstein og Florence Jacobowitz, (USA: Indiana University Press, 2003), 272

<sup>67</sup> A. Assmann, ”Memory, Individual and Collective”, 218

homogenitet.<sup>68</sup> I denne fortellingen har minnesmerkene og minnesarbeid tilknyttet disse en vesentlig rolle.<sup>69</sup>

I senmoderne minnesmerker tematiseres død, men ikke individuell død. Det er død i stort antall som sette inn i en politisk kontekst. Konstruksjon av minnesmerker skjer gjennom politiske beslutninger og handlinger hvor man definerer en selv og ”de andre”. Koselleck påpeker at minnesmerker sjeldent minnes begge sider i en konflikt.<sup>70</sup> Den endrede offersituasjonen reiser nye problemstillinger for utforming av *holocaust*-minnesmerker. De som skal minnes, jødene, var ikke en del av konflikten. Koselleck peker på at det i minnesmerket og minnesarbeidet må være klart hvem som er offer og overgriper.<sup>71</sup> Et minnesmerke skal anerkjenne de sentrale historiske forholdene. Dette innebærer at til grunn for minnesmerket må det foreligge en erkjenning av overgriperens rolle. Som Helge Jordheim påpeker er minnesmerker grunnleggende politiske ved at de tematiserer forholdet mellom samtidens politiske behov og forholde til ansvaret for fortiden.<sup>72</sup> Et minnesmerke initiert av det offentlige vil derfor alltid være politisk.<sup>73</sup>

### 3.2 Historie og forhistorie<sup>74</sup>

Utover på 1980- og 90-tallet ble det i Østerrike åpnet for en granskning av egen fortid og ansvar knyttet til *holocaust*. I denne diskusjonen oppstod et ønske om å reise et minnesmerke. I 1988-91 ble det reist et minnesmerke på Albertinaplatz i Wien, *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus*. (fig. 11, 12, 13) Minnesmerket ble reist i forbindelse med 50-års markeringen av *Anschluss*, den tyske okkupasjonen av Østerrike 12. mars 1938. Det ble utlyst en mindre konkurranse hvor Alfred Hrdlickas forslag ble valgt. Hrdlicka var på dette tidspunktet en kjent østerisk kunstner, men han var kanskje vel så kjent for sine politiske provokasjoner.<sup>75</sup>

---

<sup>68</sup> A. Assmann, ”Memory, Individual and Collective”, 217

<sup>69</sup> Her tenker en på seremonier, jubileer og særskilte eventer som statsbesøk.

<sup>70</sup> Reinhart Koselleck, *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*, (California: Stanford University Press, 2002), 307, 308

<sup>71</sup> Koselleck, *The Practice of Conceptual History*, 292

<sup>72</sup> Helge Jordheim, ”Holocaustmonumentet i Berlin: Et forsvar for det politiske” i *Nytt Norsk tidsskrift*, 1/2004, 18-34, 21

<sup>73</sup> Koselleck, *The Practice of Conceptual History*, 292

<sup>74</sup> I deler av det resterende kapittelet trekker jeg veksler på formuleringer fra egen semesteroppgaven i KULH4130 fra vår 2015.

<sup>75</sup> Se bl.a. Young, *The Texture of Memory*, side 106 om Wooden-horse episoden. Daværende forbundskansler Fred Sinowats kommenterte om Waldheims tjeneste i SS at Waldheim ikke var nazist, bare hans hest. Gruppen New Austria, en samling kulturpersonligheter, tok tak i dette sitatet og begynte å møte opp med hester laget av pappmasjé. Det hele kulminerte da Hrdlicka lagde en stor hest i SS-farger. Hesten ble utstyrt med høyttalere som spilte prominente kulturpersonligheters meninger om Waldheims SS-fortid. Hesten ble rullet ut på plassen foran St. Stephan på Waldheims innsettelsesdag hvor Hrdlicka selv hoppet ut av hesten og leverte en lenger tale om sitt syn på Kurt Waldheim og hans fortid.



**Figur 11** *Manmal gegen Krieg und Faschismus*, detalj. Foto: Guri Nørve



**Figur 12** *Manmal gegen Krieg und Faschismus*, detalj. Foto: Guri Nørve



**Figur 13** *Manmal gegen Krieg und Faschismus*, detalj. Foto: Guri Nørve



Minnesmerket består av fem deler. Lengst frem står hva Hrdlicka kaller *Tor der Gewalt* (voldens porter), som består av to firkantede søyler i stein fra steinbruddet i Mauthausen. På den ene søylen står en polert marmorskulptur som viser ofrene fra konsentrasjonsleirene, Mauthausen og dens satellittleire. På den andre søylen står en marmorstatue til minne om krigens ofre. Bakenfor disse søylene står en skulptur som viste en jødisk mann på alle fire som vasket bakken. De to siste delene består henholdsvis av en skulptur av Orfeus på vei ned til Hades og en stor steinblokk med deler av Østerrikes uavhengighetserklæring fra 1945. Minnesmerket er fragmentert og Young trekker her frem assosiasjoner til en ruin.<sup>76</sup>

### *Lag med historie*

Bakgrunnen for Hrdlickas ønske om at minnesmerket skulle stå på Albertinaplatz var plassens sentrale beliggenhet og mange lag med historie, eller som Young formulerer det; plassens ”several layers of historical memory”<sup>77</sup>. Albertinaplatz ligger i hjertet av gamle Wien, Innere stadt. Plassen ligger foran et av Østerrikes eldste museer, Albertina, som åpnet allerede i 1805. Andre velkjente naboer er Wiener Staatoper og Kafé Sacher, et av Wiens mange kaffehus. Området er preget av sin historiske patos og har over mange år utviklet seg til et velbesøkt område for turister og tilreisende. Albertinaplatz har vært gjenstand for ulike historiske hendelser hvor både østerrikske jøder og andre østerrikske borgene har vært ofre, og det er store historiske sprang mellom hendelsene. Albertinaplatz kan også sies å være en gravplass. 12. mars 1945 ble et hus ved Albertinaplatz bombet under et amerikansk bombetokt.<sup>78</sup> I kjelleren hadde flere sivile østerrikere søkt dekning. Da huset falt sammen ble de begravd levende og man klarte ikke å redde dem. Man valgte også å ikke grave frem de døde, en beslutning som vakte mye oppstand.

Albertinaplatz var også åsted for et overgrep mot jøder. Etter *anschluss* (1938) ble Wiens jødiske befolkning jaget ut fra hus og hjem, ut på offentlige plasser og tvunget til å vaske bakken mens Wiens øvrige borgere stod rundt og spottet og lo av dem.<sup>79</sup> Dette overgrepet er godt dokumentert.

Under *pogromen* i 1420-21 i Wien ble over 200 jøder korsfeste og brent, og ytterligere 800 forvist som straff for at to jøder skulle ha skjendet et konsekrent/hellig brød.<sup>80</sup> 80 jøder som hadde barrikadert seg inne i en synagoge på Judenplatz begikk kollektivt

<sup>76</sup> Young, *The Texture of Memory*, 110

<sup>77</sup> Young, *The Texture of Memory*, 105

<sup>78</sup> Young, *The Texture of Memory*, 104

<sup>79</sup> Young, *The Texture of Memory*, 108, 110

<sup>80</sup> Simon Wiesenthal, ”Introduction” i *Judenplatz: Place of Rememberence*, red. Gerhard Milchram, (Wien: Pichler Verlag GmbH & CoKG, udatert), 10

selvmord og brant synagogen ned. Stenene fra den nedbrente synagogen ble blant annet brukt til å bygge på Universitetet i Wien og husene ved Judenplatz, som til da hadde vært eid av jøder, ble solgt. *Pogromen* omtales som *Wiener Gesera*, Wiener-krøniken.<sup>81</sup> Likene av jødene som ble henrettet under *pogromen* ble med stor sannsynlighet begravet på en jødisk kirkegård som lå der Albertinaplatz ligger i dag.<sup>82</sup> Reisningen av minnesmerket etablerer Albertinaplatz som et minnested.

### *Flere parter – ulike minnebilder*

Minnesmerket på Albertinaplatz fikk en blandet mottagelse. Utfordringene ved minnesmerket var knyttet til tre forhold; til stedet minnesmerket skulle stå på, hva minnesmerket skulle minne om og materialvalg.

Minnesmerket viser på den ene siden ofrene fra konsentrasjonsleirene, men også alle andre ofre for krig, og favner således vidt. Spesifikt fremstiller det jødene. Statuen som fremstilte en jødisk mann og som skulle minne om de jødiske ofrene for *holocaust* ble møtt med kritikk. Statuen ble av flere opplevd som en uverdigg fremstilling av en jøde i en ytterst nedverdiggende og krenkende situasjon. Det ble ikke bedre av at skulpturen var utformet slik at den også ble brukt som benk for slitne forbipasserende, noe byen søkte å endre ved å legge piggråd over statuen.<sup>83</sup> Hrdlickas fremstilling av jøden ble derfor ikke godt mottatt. Hrdlicka mente gjennom sin skulptur å minne om hvordan Wiens jøder hadde blitt nedverdigg ”her hos oss”, i Wien og i Østerrike, ikke bare andre steder, som i nazistenes leirer. ”One can not always refer to Auschwitz, for it started with the washing of the streets.”<sup>84</sup> Hrdlicka imøtekom ikke kritikken av hans fremstilling av den jødiske mannen. Han argumenterte i stedet for at jødene burde se fremstillingen av deres nedverdiggelse som et symbol på deres lidelse og trakk i den forbindelse frem hvordan Jesus på korset hadde blitt et liknende symbol innen kristendommen.

En ytterligere årsak til kritikken mot minnesmerket var at ofrene for krig og fascisme befant seg på begge ”sider” av annen verdenskrig, både på de alliertes side og nazistenes. Mens noen ofre mistet livet i mer eller mindre tilfeldige hendelser har andre ofre mistet livet som følge av systematisk og overlatt drap. Denne blandingen av ulike offerroller og ulike posisjoner skapte reaksjoner. Det kan altså synes som om Hrdlickas prosjekt her er å grave

---

<sup>81</sup> Danielle Spera og Werner Hanak-Lettner, *Judenplatz – A Place of Remembrance*, (Wien: Jewish museum Vienna, udatert), 6

<sup>82</sup> Young, *The Texture of Memory*, 105

<sup>83</sup> Piggråden ble tolket som tornekrone, en referanse til Jesus og kristendommen. Minnesmerket fremstod som ikke-jødisk. Dette ble ikke godt mottatt.

<sup>84</sup> Young, *The Texture of Memory*, 110

frem ”lagene med historisk erindring”. Til forskjell fra Tyskland hadde Østerrike ikke tatt et skikkelig oppgjør med egne handlinger før, under og etter annen verdenskrig. Et minnesmerke som trakk frem denne typen erindring midt i hjertet av Wien var egnet til å fremkalle reaksjoner, men også minner. Minnesmerket kan sies å ha fått en aktivistisk karakter, noe som forsterkes av Hrdlickas uttalelser: ”It affects all those who look at it or experience it. I intend to provoke all kinds of thoughts with this memorial, that’s why it has five parts.”<sup>85</sup> Hrdlicka uttalte også om minnesmerket at ”... A mass murder of such great proportions necessarily demands a great mass of murderers.”<sup>86</sup> Hvor han så legger til: ”To those masses of murderers I dedicate the street washing Jew.”<sup>87</sup>

### *Ulike offerforestillinger*

Tyskland og Østerrike hadde et nært forhold både politisk og kulturelt før annen verdenskrig.<sup>88</sup> Med *Anschluss* ble Østerrike en del av Hitlers Tyskland. Østerrikere tok aktivt del i nazi-Tysklands handlinger og ble med dette også skyldige i krigsforbrytelser.<sup>89</sup> Etter krigen så begge landene seg selv som offer. Tyskland, offer som tapende part, ble tvunget til å ta stilling til sine handlinger. Dette ble et tema på 1980-tallet under historikerstriden<sup>90</sup>. Østerrike fastholdt sin rolle som offer, og da kun offer for Hitlers okkupasjon. Flere hendelser, til dels storpolitiske, bidro til Østerrikes mulighet til å innta en rolle som offer, deriblant Moskvadeklarasjonen fra 1943, hvor de allierte erklærte Østerrike som offer, og 1955-avtalen hvor de allierte lot være å innlemme en paragraf om Østerriksk ansvar for handlinger begått under krigen. Videre bidro det internasjonale samfunnet også gjennom å feire sølvjubileet i 1980 for 1955-avtalen.<sup>91</sup> Vi ser med dette at de allierte bidro til opprettholdelsen av Østerrikes forståelse av sin rolle som offer, og ved å innta en posisjon som offer unngikk man de forpliktelser og byrder som ville tilfalt en overgriper.<sup>92</sup> Det var ikke før Waldheim-affæren i 1986 at det nasjonale offer-narrativet slo sprekker.

---

<sup>85</sup> Hrdlicka sitert i Young, *The Texture of Memory*, 110

<sup>86</sup> Hrdlicka sitert i Young, *The Texture of Memory*, 110

<sup>87</sup> Hrdlicka sitert i Young, *The Texture of Memory*, 110

<sup>88</sup> 12. mars 1938 gikk Tyskland inn i Østerrike og Østerrike ble med det en del av Hitlers Stor-Germania. Sterke krefter i både Østerrike og Tyskland hadde ønsket dette i flere år. Tyskland og Østerrike led store tap etter første verdenskrig og begge landene mistet landområder. Østerrike ble nektet å forenes med Tyskland, alt som et resultat av Saint-Germain-traktaten. David Art, *The politics of the nazi past in germany and Austria*, (New York: Camebrige university perss, 2006), 104

<sup>89</sup> Hella Pick, *Guilty victim: Austria form the holocaust to Haider*, (London: I.B.Tauris & Co Ltd, 2000), 7

<sup>90</sup> Se Art, *The Politics of the Nazi past in Germany and Austria*, 74-77

<sup>91</sup> Art, *The Politics of the Nazi past in Germany and Austria*, 104-105

<sup>92</sup> Østerrike ville unngå å betale krigserstatning til de allierte landene så vel som til enkeltpersoner som var offer for østerrikske handlinger under krigen. Man anså deltagere i krigshandlinger på tysk side som offer og betalte

### *Offer og overgriper – skyld og skam*

I forbindelse med store nasjonale hendelser som krig, bygger nasjonalstater narrativer knyttet til seier eller tap. Det er ikke bare seirende og tapende i historien, det er også ofre som ikke har deltatt. For å skille mellom det kollektive minnet til taperne og ofrene er det nødvendig å se på tvetydigheten som ligger i begrepet offer. Som deltager i en krig *gjør du et offer*, både om du er på den seirende eller den tapende side i konflikten. Men sivile, herunder jødene, *blir et offer for krigen*. Ved bygging av nasjonale narrativer kunne de seirende og tapende inkorporeres i historien, som heltene og martyrene.<sup>93</sup> I følge Tim Cole har det samme grepet også vært brukt i fremstilling av holocaust.<sup>94</sup>

Det har frem til 1980-tallet ikke vært mulig å inkorporere ofrene i fortellingen, her under de østerrikske jødenes fortelling. I tidligere konflikter har man opprettholdt motsetningsforholdet mellom seirende og beseirede gjennom en felles enighet om å glemme. Tidligere har glemsel og tilgivelse vært bundet sammen, alternativet har vært erindring og hevn. Ved et traumatisk minne som *holocaust* fungerer ikke dette. Her er det ikke spørsmål om seirende og beseirede, men om passive offer, som ikke har vært deltagere i konflikten, altså jødene. Ofrene har ikke den samme interessen som en beseiret part for å glemme, de krever oppreisning. Overgriper og offer kan ikke her velge å glemme og må derfor utarbeide en delt erindring.

Utfordrende i en slik sammenheng er historier og minner knyttet til skyld og skam. Skyld og skam ”truer” et narrativ bygget opp om positive hendelser i relasjon til nasjonen. Stolthet og skam skyver vilje til å minnes skyld til side. Overgriperes minne er derfor alltid under press fra glemsel og fortregning. Det utgjør et grunnlag for selektiv erindring og for opprettholde et etablert narrativ. Dette innebærer et underliggende ønske i den østerrikske befolkningen om å ikke minnes denne delen av historien. Samtidig vil ofrenes minne alltid bli utfordret, det må bli etablert mot presset fra det dominerende minnet. Jødene i Østerrike må til en hver tid kjempe for å fastholde sitt minne i det store minnebildet. I dette ligger det en dynamikk for endring. I tilfellet *holocaust* vil ofrenes kollektive minne etter hvert bli etablert,

---

dem krigspensjon. Art, *The Politics of the Nazi past in Germany and Austria*, 107, 109 og Koselleck, *The Practice of Conceptual History*, 296

<sup>93</sup> A. Assmann, ”Memory, Individual and Collective”, 218

<sup>94</sup> Cole, ”Turning the Place of Holocaust History into Places of Holocaust Memory: Holocaust Memorials in Budapest, Hungary”, 273



men et tilsvarende kollektivt minne blant overgriperne utgjør et unntak. ”In such cases, pride and shame interfere and prevent the recognition of guilt.”<sup>95</sup> Aleida siterer Nietzsche:

*I have done it – says my memory  
I cannot have done it – says my pride and remains adamant  
Memory, finally, gives in.*<sup>96</sup>

Minnesmerket av Alfred Hrdlicka utgjør et stykke minnearbeid som det på daværende tidspunkt ikke fantes maken til i Østerrike. Mottakelsen av minnesmerket pekte på at dette var en utilstrekkelig bearbeiding av minner og ikke var tydelig nok i sin fremstilling med hensyn til offer, skyld og ansvar. Det forelå ingen enighet mellom overgriper og offer om å gå videre og lage et felles minnesmerke over svært ulike offergrupper. Det kan også nevnes at minnesmerkets utforming ble sterkt kritisert. Dette innebærer samtidig at Albertinaplatz som minnerom ble mindre vellykket.

Dette er bakgrunnen for reisningen av *Nameless Library* av Rachel Whiteread. Man kan si at minnesmerket av Hrdlicka utgjør et bindeledd til det senere minnesmerket, da begge minnesmerkene deler mange av de samme utfordringene og kunstnerne måtte forholde seg til mange av de samme problemstillingene.

### 3.3 Et nytt minnesmerke, konkurransen og utformingskrav

En kritiker av Hrdlickas minnesmerke var Simon Wiesenthal, *holocaust*-overlever og dedikert forfølger av nazistiske forbrytere.<sup>97</sup> Han mente at monumentet som stod på Albertinaplatz ikke fremstilte jødene på en verdig måte og ønsket et minnesmerke kun for de jødiske ofrene for *holocaust*.<sup>98</sup> Et brev Wiesenthal skrev til Wiens borgermester Michael Häupl i 1994 sådde frøet om et eget minnesmerke dedikert til de 65.000 østerrikske jødene som mistet livet under annen verdenskrig.<sup>99</sup> Häupl var positiv til tanken om et slikt minnesmerke. Judenplatz ble tidlig i prosessen valgt som sted for minnesmerke.<sup>100</sup> Dette skjedde forutfor diskusjonen forutfor minnesmerkets innretning og medførte at stedsvalget

---

<sup>95</sup> A. Assmann, ”Memory, Individual and Collective”, 218

<sup>96</sup> Nietzsche i A. Assmann, ”Memory, Individual and Collective”, 219

<sup>97</sup> Boris Marte, Reinhard Pohanka, *Projekt: Judenplatz Wien: Zur Konstruktion von Erinnerung*, (Wien: Zsolnay, 2000), 256

<sup>98</sup> Edward Serotta, ”Vienna’s first Holocaust museum” i *Jewish Journal*, [http://www.jewishjournal.com/travel/article/viennas\\_first\\_holocaust\\_museum\\_20001103](http://www.jewishjournal.com/travel/article/viennas_first_holocaust_museum_20001103), 20.04.15

<sup>99</sup> Häupl, *Judenplatz: place of remembrance*, 7

<sup>100</sup> Thünemann, *Holocaust-Rezeption und Geschichtskultur*, 211

ikke ble et tema. ”Minnestedet” ble valgt før minnesmerket og dannet premisser for minnesmerkets utforming.

### *Konkurransen*

For å finne et design til minnesmerket ble det organisert en konkurranse. Konkurransen ble organisert av byen Wien, representert ved kommunens 7. og 19. avdeling for henholdsvis kultur og arkitektur og byutvikling.<sup>101</sup> Det ble satt ned en jury som bestod av 10 kunstkuratorer fra Europa og USA med den Østerrikske arkitekten Hans Hollein som juryleder.<sup>102</sup> Simon Wiesenthal var en del av juryen. Ni anerkjente kunstnere og arkitekter ble invitert til å komme med bidrag.<sup>103</sup> Disse var Heimo Zobernig, Karl Prantl, Rachel Whiteread, Vaile Export, Zbynek Sekal, Clegg & Guttmann, Peter Eisenman, Zvi Hecker og Ilya Kabakov. De som selv ikke var arkitekter ble anbefalt å konsultere et arkitektkontor i forbindelse med verkets planmessige relasjon til plassen.

### *Krav til utforming*

Det forelå flere krav til utformingen av minnesmerket. Konkurranseteksten oppga at minnesmerket måtte være ”highly visible, recognisable and visually impressive.”<sup>104</sup> Dette ved å benytte seg av visuell kunst som uttrykk.<sup>105</sup> Minnesmerkets effekt og påvirkning skulle komme både fra dets visuelle utforming og sin interaksjon med Judenplatz, et spesielt og unikt byrom med særegen arkitektur.

Til utformingen ble det uttrykt at ”the parties interested in the erection of the memorial, together with the City of Vienna have expressed reservations regarding a figurative design.”<sup>106</sup> Utover dette ble det ikke lagt noen føringer til dimensjoner, materialer og teknikker.<sup>107</sup> Minnesmerket måtte også inkorporere to tekster. En tekst, tekst A, om minnesmerkets formål: ”Zum Gedenken an die über 65.000 österreichischen Juden, die in der Zeit von 1938 bis 1945 von den Nationalsozialisten ermordet wurden.”<sup>108</sup> Tekst B bestod av

---

<sup>101</sup> Wiesenthal, ”On the History of Jews in Austria” i *Judenplatz Wien 1996*, 101 og Hollein, ”Procedural Rules and Competition Task”, 112

<sup>102</sup> Schlieker, ”A book must be the axe for the frozen sea within us” i *Judenplatz: Place of remembrance*, red. Gerhard Milchram, (Wien: Pichler Verlag GmbH & CoKG, udatert), 22

<sup>103</sup> Wiesenthal, ”Introduction”, 11

<sup>104</sup> Hollein, ”Procedural Rules and Competition Task”, 113

<sup>105</sup> Hollein, ”Procedural Rules and Competition Task”, 112

<sup>106</sup> Hollein, ”Procedural Rules and Competition Task”, 113

<sup>107</sup> Hollein, ”Procedural Rules and Competition Task”, 113

<sup>108</sup> Hollein, ”Procedural Rules and Competition Task”, 113

42 navngitte leirer. Dette var leirer hvor de østerrikske jødene ble drept.<sup>109</sup> Tekst A og B måtte være tydelige og tilgjengelige, men kunne stå uavhengig av hverandre.

Som Albertinaplatz innehar også Judenplatz flere lag med historisk minne. Juryen var klar over dette, og med prosessen knyttet til minnesmerket av Hrdlicka frisk i minnet ble det poengtert at plassen med sin historie skulle knyttes til minnesmerke. Wiener krøniken, *pogromen* i 1420-21, preger den dag i dag Judenplatz. Synagogen som lå her var av særlig stor betydning ettersom den viktige rabbineren Or-Saura hadde studert der. I forbindelse med *pogromen* ble synagogen og husene tilknyttet den revet.<sup>110</sup> Materialene fra disse bygningene ble brukt til å bygge det nye universitetet.<sup>111</sup>

De historiske minnene er også synlige i plassens tilliggende bygninger. Den eldste bygningen som ligger til Judenplatz er "Haus zum grossen Jordan", Judenplatz 2.<sup>112</sup> Dette bygget var jødisk eid frem til 1421-*pogromen*. På fasaden til dette bygget finner man et relieff som viser Jesu dåp med døperen Johannes i elven Jordan samt en engel og over det St. Georg. Sammen med dette relieffet står en inskripsjon på latin.

In the Waters of the Jordan,	Throughout the city and expiated
Their bodies were cleansed of filth	The horrible crimes of the Hebrew dogs.
And malady. And all that was	As the world was once cleansed
Hidden and sinful disappeared.	By the Deucalion Flood
Thus, rose in 1421	So were all sins atoned for
The flames of hatred	In the raging flames <sup>113</sup>

Inskripsjonen fra ca 1500 refererer til ødeleggelsen av det jødiske samfunnet i 1421 og støtter tesen om at utvisningen og brenningen av jødene var en form for religiøs renselse.

Henvisningen i teksten "the horrible crimes of the Hebrew dogs" kan her leses som en henvisning til en vanlig oppfatning blant kristne i middelalderen om at jødene var ansvarlig for Jesu død. På fasaden til Judenplatz 6 kan man finne en plakett installert i 1998 av Wiens

---

<sup>109</sup> Hollein, "Procedural Rules and Competition Task", 113

<sup>110</sup> Reinhard Pohanka, "Judenplatz (Jew's Square) after 1421" i *Judenplatz: Place of Rememberence*, red. Gerhard Milchram, (Wien: Pichler Verlag GmbH & CoKG, udatert), 110

<sup>111</sup> De resterende husene ble ekspropriert av Hertug Albert V og solgt eller gitt til dem han ønsket å gjøre en politisk tjeneste. Første gangen plassen refereres til med navnet Judenplatz er i Michael Behaims bok om Wien i 1462-65, deretter av Augustin Hirschvogel i 1547. Mellom 1775 og 1800 kan man finne navnet Jesuitenplatz i eiendomsregisteret. Judenplatz er imidlertid navnet som ble brukt på kart i det 19. og 20. århundret. Pohanka, "Judenplatz (Jew's Square) after 1421", 110

<sup>112</sup> Pohanka, "Judenplatz (Jew's Square) after 1421", 111

<sup>113</sup> Pohanka, "Judenplatz (Jew's Square) after 1421", 112

erkebiskop.<sup>114</sup> Plaketten henviser til kirkens deltakelse i jødeforfølgelsen og antisemittisme gjennom middelalderen.

Juryen spesifiserte at minnesmerket også skulle forholde seg til Judenplatz 8. Huset som i dag utgjør Judenplatz 8 har stått i ca 700 år.<sup>115</sup> Husets historie ble utforsket, blant annet gjennom utgravninger i to omganger mellom 1996 og 1999 som del av et forskningsprosjekt bestilt av Magistrat der Stadt Wien, Geschäftsgruppe Kultur. Forskningsprosjektet tilknyttet Judenplatz 8 og utgravingen av middelaldersynagogen ga et detaljert bilde av denne delen av det jødiske kvarteret. På befaling fra Ministerium für Inneres und kulturelle Angelegenheiten ble Mandeles Family Trust i 1939 omdannet til General Foundation for Jewish Welfare hvor første etasje fungerte som et suppekjøkken.<sup>116</sup> 22. april 1942 ble bygget arisert, eller tvangsekspropriert. I 1950 ble bygget tildelt det jødiske samfunn i Wien, der Israelitische Kulturgemeinde, etter bestemmelse fra fylkesdomstolens restitusjonskomite. Eierskap til Judenplatz 8 gikk så i 1965 til *Zionist Organization Thoretreue Zionisten des Misrachi und Hapoel Hamisrachi, Landeverband Austria* som opprettet bønnerom og tilbud for unge i huset, og det har siden 1971 vært kjent som Misrachi-huset.

Ruinene etter synagogen under Judenplatz er av stor betydning for plassen og deltagerne i minnesmerkekonkurransen var nødt til å ta hensyn til disse. Kunstnerne ble bedt om å inkorporere ruinene enten gjennom en direkte tilknytning eller ved å involvere deler av det i minnesmerkets permanente design. Det ble åpnet for både romlig og visuell tilknytning til ruinen, men det var ikke et krav. Deltakerne måtte uansett ta stilling til ruinen med tanke på monumentets utforming.

Juryen spesifiserte også at minnesmerkets utforming skulle være ”inseparably linked to the urbanistic and architectural essence of Judenplatz square as a historically evolved ensemble with a specific character typical of Vienna’s Inner City.”<sup>117</sup> Juryen ytret videre et ønske om at omgivelsene skulle involveres i den visuelle utformingen. Aspekter som ble lagt særlig vekt på var: design og overflater, måten man skilte monument fra brolegningen på plassen, avgrensing, lysforhold og mulig urban møblering. Foran selve monumentet skulle det være egnede og tilstrekkelige arealer for å arrangere mindre seremonier og festiviteter.

---

<sup>114</sup> Pohanka, ”Judenplatz (Jew’s Square) after 1421”, 113

<sup>115</sup> Paul Mitchell og Doris Schön, ”History in Bricks and Mortar” i *Judenplatz: Place of Remembrance*, red. Gerhard Milchram, (Wien: Pichler Verlag GmbH & CoKG, udatert), 92

<sup>116</sup> Mitchell og Schön, ”History in Bricks and Mortar”, 104

<sup>117</sup> Hollein, ”Procedural Rules and Competition Task”, 114

Området avsatt til minnesmerket var Judenplatz vestre del.<sup>118</sup> Å umiddelbart kunne se monumentet, samt å åpne opp nye synsinntrykk for de som oppsøker minnesmerket utgjorde kriterier for valg av sted. På den østre halvdel av Judenplatz finner man i dag en statue av den fremste tyske representanten for tysk opplysningstid, Gotthold Ephraim Lessing.<sup>119</sup> Lessing arbeidet som litteraturkritiker og forfatter, og i flere av sine verker tok han til orde for toleranse, romslighet og humanitet.<sup>120</sup> Dette er bl.a. fremtredende i skuespillet *Nathan der Weise* (1779), og i hans teologiske og filosofiske skrift *Erziehung des Menschengeschlechts* (1780). Minnesmerket skulle ikke på noen måte plasseres slik at det kom i konflikt med dette.<sup>121</sup> Ideen til dette monumentet går tilbake til 1909 og kom fra Moritz Epstein i forbindelse med 50 års jubileet til forfatter- og journalistforeningen *Concordia*. Første verdenskrig og den påfølgende inflasjonen satte en stopper for prosjektet, men i 1935 stod monumentet av Siegfried Charoux ferdig. Monumentet ble imidlertid konfiskert av nazistene i 1939 og støpt om til ammunisjon i 1940. Lessing-monumentet som står på Judenplatz i dag ble reist i 1968 på Ruprechtsplatz og ble flyttet til Judenplatz i 1981.<sup>122</sup> Monumentet er støpt i samme støpeform som originalen og er utført av samme kunstner. Lessing-monumentet i seg selv utviklet ikke Judenplatz som minnerom.

### *Synagogeruiner*

Samtidig som konkurransen ble utlyst ble man også klar over muligheten for at det lå ruiner etter en synagoge under Judenplatz. Arkeologiske undersøkelser indikerte at det kunne ligge en synagoge fra 13. århundre under Judenplatz.<sup>123</sup> De påfølgende månedene ble brukt til å grave ut synagogeruinen. Det ble bestemt av Ursula Pasternak, daværende leder for Wiens kulturavdeling, at en skulle inkorporere ruinene av synagogen i en underjordisk utstilling og gjøre den tilgjengelig for publikum. I 1996 ble Wiens jødiske museum trukket aktivt inn i prosessen. Hvis de to *pogromene*, forfølgelsene, skulle forstås i en opplysende kontekst var det nødvendig med et museum tilhørende plassen, og et museum ble derfor opprettet i et av byggene som lå ved Judenplatz.

---

<sup>118</sup> Hollein, "Procedural Rules and Competition Task", 113

<sup>119</sup> Pohanka, "Judenplatz (Jew's Square) after 1421", 116

<sup>120</sup> Elsbeth Wessel, *Store Norske Leksikon*, [https://snl.no/Gotthold\\_Ephraim\\_Lessing](https://snl.no/Gotthold_Ephraim_Lessing), 03.06.16

<sup>121</sup> Hollein, "Procedural Rules and Competition Task", 114

<sup>122</sup> Pohanka, "Judenplatz (Jew's Square) after 1421", 117

<sup>123</sup> Milchram, "Judenplatz Chronicle", 12

## Kriterier

Juryen baserte sitt valg av vinner på fire hovedkriterier:<sup>124</sup>

- Monumentet som symbol, som et klart, imponerende og overbevisende signal, som en skulptur og som et visuelt kunstverk.
- Monumentet og omgivelsene. Oppdeling, forbindelser, overganger, omgivelsenes design og den funksjonelle karakteren til omgivelsene.
- Monumentet i relasjon til sin romlige situasjon, dimensjoner og designkvalitet. Interaksjon og kontraster; monumentet, overflater, plassens tilliggende arkitektur, monumentet og Lessing-monumentet.
- Overordnede konsept. Hvordan man skulle få til en samlet opplevelse av monumentet og byrommet Judenplatz.

Alle som deltok i konkurransen fikk mulighet til å legge frem sine utkast til minnesmerke for juryen.

### 3.4 Juryens evaluering og valg av minnesmerke

Juryens evaluering av Whitereads prosjekt består i hovedsak av en nøktern beskrivelse og redegjørelse av de faktiske forhold omkring minnesmerket, og knyttet begrunnelsen i liten grad til de fire hovedkriteriene for konkurransen. I juryens tekst blir særlig ett element ved utformingen trukket frem som positivt; boken som symbol brukt i minnesmerket anses av juryen som et tilknytningspunkt mellom monumentet og jøder. Videre nevner juryen hvordan Rachel Whiteread tidligere har deltatt i utstillinger hvis tematikk overlapper med dette minnesmerkets tematikk, *The Sublime Void: An Exhibition on the Memory of Imagination* (Antwerpen 1993) og *Whiteness and Wounds* (Toronto 1993).<sup>125</sup> I *Whiteness and Wounds* stilte Whiteread ut verket *Untitled (Sloping Bed)*. Ifølge Richard Rhodes er verket ”a monument to negative space – a prosaic-looking latex sculpture that bears a complicated representational status because, while it looks like a bed, it is in fact a casting of what lies below a bed – the space between the bottom of a box-spring mattress and the floor.”<sup>126</sup> Verket materialiserer en *nothingness* som i følge Rhodes fremkaller arven etter minimalismen. Det som kjennetegner denne utstillingen er en interesse i et *oblique*, perifert fokus. Dets anliggende er det som ligger til side for eller under – det forsømtes eller devaluertes kunst. Utstillingen handler om farge og fargebruk, om hvordan mening knyttes opp mot farge, da særlig fargen hvit som kan knyttes til det delikate, sykdom, samt bot og

<sup>124</sup> Hollein, ”Procedural Rules and Competition Task”, 112

<sup>125</sup> Hollein, ”Evaluation by the Jury”, 82, 83

<sup>126</sup> Richard Rhodes, *Whiteness and Wound*, (Toronto: The Power Plant, 1993), upaginert

bedring. "It is about the idea of hurt and hurts repair." Dette er Rhodes fremstilling og forståelse, noe vi ikke uten videre kan tilskrive jurymedlemmene. Samtidig er henvisningen til denne utstillingen den eneste kunstfaglige referansen i begrunnelsen. Juryen trekker frem at Whitereads utstilte arbeider og hennes formspråk syntes egnet for utforming av et minnesmerke.

Deler av den knappe begrunnelsen bestod i forslag til endringer av minnesmerket. Inskripsjonene som indikerer leirene hvor jødene ble drept skulle inkorporeres og *bimah* fra synagogeruinen skulle være tilgjengelig eller synlig for å belyse de ulike historiske lag på Judenplatz. Punktet angående synagogeruinen kunne også løses ved at den ble tilgjengelig gjennom Misraschi-huset på Judenplatz 8 – noe som ble gjennomført.

I en utgivelse i forbindelse med Kunsthalle Wiens utstilling av samtlige forslag, *Judenplatz Wien 1996*, utdypet enkelte jurymedlemmer sitt syn på vinnerutkastet. Disse begrunnelsene vil trekkes inn i diskusjonen av skulpturen i kapittel 5.

#### *Nytt minnesmerke og bearbeiding av minne*

Straks minnesmerket var vedtatt oppstod flere konflikter, noe som bidro til en diskurs om minnesforestillinger og hva som skulle minnes. Noen satte spørsmålstegn ved behovet for et *holocaust*-minnesmerke i Østerrike; hvem var minnesmerket myntet på, og hva var det man egentlig hadde behov for? En annen konflikt handlet om plasseringen av minnesmerket. Noen mente at Judenplatz med synagogeruinen som historisk minne burde stå for seg selv.<sup>127</sup> Plassen utgjorde et autentisk minne.<sup>128</sup> Ved å reise et minnesmerke på plassen ville det autentiske minne vike plass for et kunstrikket skap minnerom.

Fra det jødiske samfunnet i Wien kom innvendinger knyttet til initiativtaker og minnesmerkets formål. Formålet med minnesmerket, *der Mahnmal*, ble av det jødiske samfunnet oppfattet som å være rettet mot den ikke-jødiske befolkningen i landet. At det var en jøde som var initiativtaker ble det også reagert på. Det ble stilt spørsmål om hvorvidt det sømmet seg at en jøde, på vegne av jødiske offer, skulle ta initiativ til at overgriperen satte opp et minnesmerke over ofrene. I forlengelse av dette stiltes det spørsmål om hvorvidt Wien, og i forlengelse av det, Østerrike, burde vært initiativtaker. Det ble ansett at det ville være mer "passende" at byen og landet som stod i posisjon som overgriper var initiativtagere. Videre var det synspunkter på

---

<sup>127</sup> Ariel Muzicant, "Preface" i *Judenplatz: Place of remembrance*, red. Gerhard Milchram, (Wien: Pichler Verlag GmbH & CoKG, udatert), 9

<sup>128</sup> Abigail Gillman, "Cultural Awakening and Historical Forgetting: The Architecture of Memory in the Jewish Museum of Vienna and in Rachel Whiteread's 'Nameless Library.'" i *New German Critique*, No. 93 Special Issue on: Austrian Writers Confront the Past (Autumn, 2004), 145-173, 170

utformingen av monumentet som stygg, brutal og upassende.<sup>129</sup> Symbolbruken i minnesmerket ble også kommentert, da enkelte mente bokmotivet ble en for banal referanse til jøder, en gruppe ofte omtalt som "people of the book". Debatten gikk i flere medier nasjonalt og internasjonalt, både faglig og politisk. De mest aktive i debatten var de som ble spesielt berørt, det jødiske samfunnet.

Avdukingen av minnesmerket var i utgangspunktet lagt til 9. November 1996, 50 år etter *Krystallnatt-pogromen*. Etter forhandlinger, diskusjoner og et offentlig symposium begynte byggingen av monumentet tidlig i 1999 og den 25. Oktober 2000 ble *holocaust*-monumentet avduket, og museet tilknyttet synagogen åpnet.<sup>130</sup>

### **3.5 Holocaust-representasjoner – å minnes og å fremstille det grusomme**

Da Rachel Whiteread fikk forespørselen om å levere et utkast til holocaust-minnesmerket slo det henne at *holocaust* var noe som var særlig utfordrerne å fremstille. "Having read extensively about the Holocaust ... it struck me that it is really a subject beyond comprehension and that any attempt at "explaining" it are doomed to fail."<sup>131</sup> Robert Storr<sup>132</sup> trekker også frem utfordringer knyttet til formidling av *holocaust*. "Facts alone cannot describe the Holocaust."<sup>133</sup> Hva som skjedde med Europas jøder under nasjonalsosialistenes styre har skapt et tap, et permanent sår i deres historie og i vår verdens kulturhistorie.<sup>134</sup>

Like etter *holocaust* var det flere som stilte spørsmål vedrørende mulighetene for ulike fremstillinger av jødeutryddelsen etter annen verdenskrig. Var det greit å diskutere utryddelsen av Europas jøder på et teoretisk plan?<sup>135</sup> Var det akseptabelt å debattere formelle og abstrakte spørsmål i forbindelse med denne katastrofen? Theodor Adorno uttalte i 1949

---

<sup>129</sup> Gillman, "Cultural Awakening and Historical Forgetting", 166

<sup>130</sup> Gillman, "Cultural Awakening and Historical Forgetting", 169

<sup>131</sup> Rachel Whiteread, "Statement on the Project" i *Judenplatz Wien 1996: Competition, monument and memorial site dedicated to the jewish victims of the nazi regime in Austria*, red. Lucas Gehrman og Marianne Gerber. (Wien: Kunsthalle Wien, 1996), 85

<sup>132</sup> Jury medlem og den gang kurator ved MoMA.

<sup>133</sup> Robert Storr, "On a Symbol of That which defies Representation" i *Judenplatz Wien 1996: Competition, monument and memorial site dedicated to the jewish victims of the nazi regime in Austria*, red. Lucas Gehrman og Marianne Gerber, (Wien: Kunsthalle Wien, 1996), 109

<sup>134</sup> Storr, "On a Symbol of That which defies Representation", 109

<sup>135</sup> Saul Friedlander, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, (Harvard: Harvard University Press, 1992), 1



”Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch”<sup>136</sup>. Dette Adorno-sitatet forekommer i en spesiell sammenheng,<sup>137</sup> og knyttes ofte til en debatt om hvordan man kan fremstille nazistenes folkemord med estetiske virkemidler.<sup>138</sup> Adorno presiserte i 1962 uttalelsen sin.<sup>139</sup> Han mente at en estetisk fremstilling av noe vil føre med seg en viss grad av stilisering. Adorno så ut til å frykte at en fremstilling av *holocaust* vil medføre en form for omskaping, hvor en så ufattelig skjebne som *holocaust* blir gitt en form for mening og hvor deler av grusomheten blir fjernet.

### *Estetisering – det vakre*

Brett Ashley Kapland utforsker i *Unwanted Beauty* muligheten for å fremstille *holocaust* og skjønnhet.<sup>140</sup> Den skjønnheten Kaplan diskuterer her er ikke en vending tilbake til idealisert skjønnhet.<sup>141</sup> Derimot åpenbarer skjønnheten seg gradvis gjennom avdekking av lag i verket og kan medføre overraskende og ubehagelige opplevelser. I sin drøfting trekker han frem hvordan enkelte mener hendelsen kan være for dramatisk for fremstilling både gjennom tekst og visuelt, mens andre mener *holocaust*, på lik linje med andre historiske hendelser, er fullt mulig å fremstille kunstnerisk. I artikkelen *The Grave in the Air* påpeker Sidra DeKoven Ezrahi hvordan *holocaust* kan sees som en type hendelse som ligger i et grenseområde for hva man kan forestille seg, en såkalt *liminal* hendelse. De som ser *holocaust* som Adorno, som barbari, ser det som umulig å fremstille *holocaust*. De som derimot ser *holocaust* som en *liminal* hendelse mener det er mulig å fremstille hendelsen.

*Holocaust* har blitt sett på som en historisk unik hendelse. Dette har ført til etterlysning av et unikt estetisk uttrykk som er spesifikt for denne hendelsen.<sup>142</sup> Man var redd for å bruke gitte estetiske former fordi skjønnhet ble utnyttet av nazistene, noe som har ført til at konseptet skjønnhet har blitt *tainted by association*, Kaplan kaller dette fenomenet estetisk forurensning.<sup>143</sup> Mange forfattere og kunstnere har fryktet de etiske implikasjonene det innebærer å fremstille *holocaust* gjennom vakre former, da det kan oppfattes som galt å finne estetisk nytelse i fremstillingen av andres smerte. Kaplan påpeker at noe som kan oppfattes

---

<sup>136</sup> Adorno i John Felstiners i ”Translating Paul Celans ’Todesfuge’: Rhythm and Repetition as Metaphor” i *Probing the Limits and Representation: Nazism and the ’Final Solution’*, red. Saul Friedlander (Harvard: Harvard University Press, 1992), 242

<sup>137</sup> Ommundsen, *I gråsonen: Holocaust, representasjon, og generasjon nachgeboren*, 7

<sup>138</sup> Kapland, *Unwanted beauty*, 3

<sup>139</sup> Kapland, *Unwanted beauty*, 21

<sup>140</sup> Kapland, *Unwanted beauty*, 1

<sup>141</sup> Kapland, *Unwanted beauty*, 12

<sup>142</sup> Kapland, *Unwanted beauty*, 4

<sup>143</sup> Kapland, *Unwanted beauty*, 151

som estetisk vakkert også kan invitere betrakteren til kritisk refleksjon, selv knyttet til nazistenes masse mord.<sup>144</sup> Det er altså ikke lidelsen som gjøres vakker, men det estetisk vakre inviterer betrakteren til å gjøre en erfaring, noe som er en forutsetning for endring ifølge Gadamer.

Ezrahi trekker også frem hvordan det har blitt utviklet en tanke om at noen måter å fremstille *holocaust* på er mer passende enn andre. Dette vil påvirke og begrense de som står overfor utfordringen å fremstille *holocaust*.<sup>145</sup> Faren ved en diskusjon rundt hva som er passende, er at den fort kan bevege seg over i en diskusjon om hvem som sitter med den moralske autoriteten, eller hvem som er vokterne for dette spesifikke minnet. Dette berører ikke bare en etisk dimensjon, som i dag er et anerkjent aspekt i denne forbindelse, men også et poetisk språk uten fast ”bosted”, som beveger seg fra en kulturell sfære til en annen, slik som de som opplevde *holocaust*.

*”Tider skal komme, tider skal henrulle, slekt skal følge slekters gang”*

Når *holocaust* skal formidles oppstår også en annen problemstilling, da det ikke er mulig for de som kom etter *holocaust* å huske selve hendelsen<sup>146</sup>. Våre erindringer varer en livslengde, og overføres gjennom sosiale prosesser til neste generasjon. Vi knytter vår personlige historie til den ”kollektive erindringen” ved at vi omfortolker vår erindring.<sup>147</sup> Å bevege seg fra individuelt minne til politisk og kulturelt minne er å krysse en grense i tid.<sup>148</sup> Personer i en generasjon har en felles referanseramme som inkluderer tro, verdier, vaner og holdninger.<sup>149</sup> De ser seg selv som forskjellige fra tidligere generasjoner.<sup>150</sup> Et generasjonsskifte kan gi muligheter for *rekonstruksjon av de felles minneforestillingerne*, hvorpå minnet endrer karakter fra å være et generasjonstilknyttet minne til å bli en minneforestilling som også åpner opp for senere generasjoner. Det oppstår altså et transgenerasjonelt minne. Denne generasjonsoverføringen støttes av symbolske former for erindring, som minnemarkeringer, monumenter, riter og museer. Andre kunstuttrykk vil også bidra i denne prosessen. Ved

---

<sup>144</sup> Kapland, *Unwanted beauty*, 1

<sup>145</sup> Sidra DeKoven Ezrahi, ”The Grave in the Air” i *Probing the Limits of Representation: Nazism and the ”Final Solution”*, red. Saul Friedlander, (Harvard: Harvard University Press, 1992), 260

<sup>146</sup> James E. Young, *At Memory’s Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, (New Haven: Yale University Press, 2000), 3

<sup>147</sup> I denne sammenheng har Peter Burke uttalt at vi omskriver våre biografier på samme måte som den sovjetiske encyklopedi. Dette var uttalt i 1989. Burke i Warring, ”Kollektiv erindring: et brugbart begreb?”, 215

<sup>148</sup> A. Assmann, ”Memory, Individual and Collective”, 215

<sup>149</sup> A. Assmann, ”Memory, Individual and Collective”, 214

<sup>150</sup> Vi kan snakke om et intergenerasjonelt minne, om minneforestillinger som deles av en generasjon.

traumatiske hendelser i et samfunn, som ved *holocaust*, vil denne generasjonsoverføringen forsinkes.<sup>151</sup>

Kunst som lages av senere generasjoner vil følgelig preges av at den kunnskapen kunstnerne sitter med utelukkende er mediert. Som påpekt er Whiteread historisk informert. Kritikkk av denne generasjonen kunstnere består i at de ikke riktig tar i problemene, at de unngår dem.<sup>152</sup> Videre dreier kritikken seg om at de er mer opptatt av sin egen opplevelse av *holocaust* enn av de faktiske hendelsene og hva de overlevende opplevde så veldig på kroppen. Young hevder at det som tematiseres, i tillegg til *holocaust*, er avstanden de selv har til selve hendelsen.<sup>153</sup> De velger å ta inn i sin tematisering av folkemordet den avstanden i tid og opplevelse som de sitter med. De kan ikke ignorere de omstendigheter som deres verker oppstår i, ei heller hvordan disse påvirker verkene.

Ommundsen diskuterer i sin masteroppgave *holocaust* og representasjonsformer knyttet til dette generasjonsskiftet. Realismen har tradisjonelt sett blitt ansett som den mest velegnede og effektive tilnærming til *holocaust*, noe som har ledet til en favorisering av de kunstneriske og litterære sjangere som fremstiller hendelsen på en direkte og konkret måte.<sup>154</sup> Det har imidlertid oppstått en dreining mot tilnærminger som ikke etterstreber historisk nøyaktighet og troverdighet, og som har blitt kalt for en ”turn to the imaginative discourse”.<sup>155</sup> Det som karakteriserer representasjoner forbundet med denne dreiningen er en vektlegging av affekt og følelser, med affektive virkemidler som kan være uventede, ubehagelige som reiser motsigende eller uavklarte følelser.<sup>156</sup> Kunstuttrykk som mange vil hevde ligger i en etisk og moralsk gråsoner søker å sette betrakterens følelser i spill. Dette er en interessant problemstilling når man diskuterer kunstuttrykk knyttet til ulike kunstmedier. Knyttet til minnesmerker er dette en mindre aktuell problemstilling fordi et bestillingsverk står mindre fritt til å velge sine representasjoner. Derimot er valg av representasjoner mellom en tradisjonell figurativ utforming og et mer abstrakt formspråk en mer aktuell problemstilling innenfor minnesmerketfeltet.

---

<sup>151</sup> A. Assmann, ”Memory, Individual and Collective”, 214

<sup>152</sup> Young, *At Memory's Edge*, 3

<sup>153</sup> Young, *At Memory's Edge*, 4

<sup>154</sup> Ommundsen, *I gråsonen: Holocaust, representasjon, og generasjon nachgeboren*, 7

<sup>155</sup> Popescu i Ommundsen, *I gråsonen: Holocaust, representasjon, og generasjon nachgeboren*, 7

<sup>156</sup> Ommundsen, *I gråsonen: Holocaust, representasjon, og generasjon nachgeboren*, 7

### *Skulpturens muligheter*

Whiteread var usikker på muligheten for å fremstille noe som til synelatende ikke var mulig å forklare – en hendelse som var utenfor menneskers rekkevidde forståelsesmessig. Whiteread uttrykte følgende i forbindelse med sitt konkurransebidrag: ”If art – and sculpture – is expression by other, non-verbal means, then it is a good way of overcoming this verbal deadlock.”<sup>157</sup> Whiteread ser ut til å mene at språket kanskje ikke strekker til i forbindelse med en så unik historisk hendelse som *Holocaust*. Whiteread peker også på at *holocaust* er så omfattende at det er vanskelig å fatte det. Hun trekker frem kunst som et mulig alternativt språk i en situasjon hvor verbalt språk ikke strekker til. Et ikke-verbalt språk kan åpne for nye forståelsesformer i møte med den individuelle resepsjon.

Kunstuttrykk og oversettelse er tematisert av Gottfried Boehm i *Bidrag til et billedets hermeneutikk* i boken *Æstetiske teorier*. Forholdet mellom kunsten og språket er her karakterisert som en ”verbal deadlock” og handler om fremstilling og oversettelse. Han er opptatt av oversettelsen fra bildets språk til det analogt organiserte språket.<sup>158</sup> Boehm anser det som et problem at den språklige tilnærmingen til bilder har en avhengighet av, og antagelse om at verbalspråk er egnet til å formidle hva som er i et bilde.<sup>159</sup> Dette innebærer at det kunstneriske uttrykket ikke restløst kan oversettes til verbalt språk. Whiteread er inne på noe av det samme, og hennes poeng er at kunsten kan fremstille noe mer og noe annet enn det som er mulig å språkliggjøre knyttet til *holocaust* som fenomen.

Juryen hadde tanker om hvilke estetiske uttrykk de ønsket. De var kjent med Whitereads tidligere arbeider og uttalte: "Rachel Whiteread participated in exhibitions whose titles characterise the essence of the memorial and its unobtrusive power of suggestion."<sup>160</sup> Det som kjennetegnet denne utstillingen var ifølge Rhodes en interesse for å se verden med et skråblikk. Dette er verker som kan sies å ha flere lag med mening, der lesning og re-lesning fremkaller nye erfaringer. Det er i Whitereads forstand mulig, men komplekst å fremstille *holocaust*. Denne kompleksiteten finner man i hennes kunstnerskap som helhet og spesielt i *Nameless Library*.

---

<sup>157</sup> Whiteread, ”Statement on the Project”, 85

<sup>158</sup> Det følgende ligger nær opp til min egen semesteroppgave i KUN4030 fra høst 2013.

<sup>159</sup> Gottfried Boehm, *Æstetiske teorier: Bidrag til billedets hermeneutik*. (Odense: Odense universitetsforlag, 1995), 112

<sup>160</sup> Holein, *Judenplatz Wien 1996*, 83

## 4 Rachel Whitereads kunstnerskap

Da Rachel Whiteread fikk minnesmerkeoppdraget hadde hun ikke laget et minnesmerke eller utført denne typen bestillingsverk. Tidligere hadde Whitereads verker vært beregnet for gallerirom, med ett unntak. Verkene var egeninitierte. Ved bestilling av et minnesmerke på Judenplatz stod hun overfor en ny situasjon. Dette var et bestillingsverk for et offentlig rom, et minnesmerke ment å være varig. I forbindelse med dette oppdraget uttalte Whiteread at: "One of the aspects that intrigued me about the commission is that it adds a dimension to my work that I have not experienced before. The sculpture will have to function within the framework of my own art, it will have to comply with what I have done before."<sup>161</sup> Som Whiteread sier i sin uttalelse må minnesmerket være innenfor de rammer som hennes kunstnerskap utgjør. For å utforske verket er det sentralt å være godt orientert i Whitereads kunstnerskap, hennes konsepter og virkemidler. Hva kan vi her peke på som det samlende i hennes kunstnerskap? Dette vil jeg kartlegge gjennom to tilnærminger: Hva har vært hennes tema og vinklinger? Og hvilke strategiske grep og formspråk benytter hun seg av?

### 4.1 Historisk informert

"Vienna itself is of course a place of immense historic importance. It is also a birthplace of modern anti-Semitism. It is in this climate that Hitler spent his formative years and developed the ideas that, nearly thirty years later, unleashed the suffering and genocide my monument is commemorating."<sup>162</sup>

Rachel Whiteread, Statement on the project, Holocaust Memorial, Vienna.

I Rachel Whitereads "Statement on the project", som er hennes begrunnelse for utkastet til *holocaust*-minnesmerket i Wien, fremkommer det at Whiteread kom vel forberedt til oppgaven. Hun hadde forut for forespørselen om å bidra med et forslag til *holocaust*-minnesmerke fått et 18 måneders stipend, DAAD International Artists Exchange Scholarship, for å dra til Berlin.<sup>163</sup> Hun flyttet til Berlin våren 1992. Whitereads Berlin-opphold var i utgangspunktet ikke ment som et studieopphold for å jobbe med *holocaust*, men *holocaust* og annen verdenskrigs nærvær i Berlin var så sterkt at hun ikke kunne unngå å fatte interesse for temaet. "Wherever you turn in Berlin there were stark raw mementos of the past. I could not

---

<sup>161</sup> Whiteread, "Statement on the Project", 85

<sup>162</sup> Whiteread, "Statement on the Project", 84

<sup>163</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 46

help becoming pre-occupied with the Holocaust.”<sup>164</sup> Ifølge Charlotte Mullins var Whitereads møte med Berlin preget av en følelse av sorg og forferdelse over hva som hadde skjedd der under Hitlers vanstyre. Da Whiteread takket ja til å delta i konkurransen var hun kjent i Berlin og med hvordan man i Tyskland hadde håndtert *holocaust* i ettertid.<sup>165</sup> Forespørselen om å delta i konkurransen om *holocaust*-minnesmerket i Wien førte til at hun måtte gjøre seg kjent med Wiens historie. Hun oppdaget da hvordan Berlin og Wien hadde ulike tilnærminger til egen historie knyttet til *holocaust*. I begrunnelsen for sitt utkast viser Whiteread til Wien og Judenplatz som viktige historiske arenaer, hvor Judenplatz historiske lag blir trukket frem, sammen med Wien som fødested for den moderne antisemittismen. En ser dermed at Rachel Whiteread var historisk velinformert.

## 4.2 Minne og historie

All my sculptures in the past have dealt with memory and history, but often in a very oblique way.<sup>166</sup>

Whitereads fokus på minnearbeid er sentralt i hennes kunstnerskap. Hun har i sitt kunstnerskap arbeidet kontinuerlig med historie og minner. Dette er et gjennomgående tema. Hennes fokus på det kollektive, hvordan enkeltfortellinger utgjør en del av en større historie og hennes fokus på enkeltgjenstanders del i dette, gjennomsyrrer samtlige arbeider.

### *Hverdagsliv og found objects*

Mange av Whitereads temaer ligger nært dagliglivet og samfunnets sosialhistorie. Som hos flere av kunstnerne som er del av Young British Artists kan man se hvordan Whiteread tar utgangspunkt i *found objects*, altså objekter hun har kommet over. Dette kan være gjenstander som vi omgir oss med, eller våre bygningsmessige omgivelser. Det kan også være gjenstander som ikke lenger har en klar eier, som for eksempel ligger på gaten, som inngår i det menneskelige miljøet. Gjenstandene Whiteread velger å bruke som utgangspunkt for sine avstøpninger er hverdagslige bruksgjenstander, generiske ting som tilhører en hel etterkrigstidsgenerasjon og knyttet til det generasjonelle minnet.<sup>167</sup> Gjenstandene hun bruker er ikke private, men gjenstander som alle i en generasjon har tilknytning til. Gjenstanden

---

<sup>164</sup> Whiteread, ”Statement on the Project”, 84

<sup>165</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 90

<sup>166</sup> Whiteread, ”Statement on the Project”, 84

<sup>167</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 12

berører slik ikke bare den personlige erindring, men også den kollektive erindringen. Valget av denne typen gjenstander kan forstås som innlegg i diskursen knyttet til samfunnsmessige forhold og felles minneforestillinger. Dette er minneforestillinger knyttet til de små fortellinger, der det individuelle minnet gjenskapes i interaksjon med andre knyttet til hverdagslivets gjenstander.

I *Untitled (Concave and Convex Beds)* fra 1992 tar Whiteread utgangspunkt i en madrass. Verket utgjøres av avstøpningen av rommet under to separate madrasser. Madrassene er avstøpninger laget i polyuretanskum og bøyd så de former buer.<sup>168</sup> Materialvalget og avstøpningsprosedyren peker tilbake på objektet som har utgjort utgangspunktet for avstøpningen. Man ser ikke bare ”rester” etter madrassens overflate, men også den indre strukturen i madrassen som normalt skjules av fyll og trekk. Det ferdige verket peker til objektet det er en avstøpning av. I 1993 utstilte Whiteread *Untitled (Sloping Bed)* i utstillingen *Witness and Wounds* i Toronto. Dette verket tar også utgangspunkt i rom tilknyttet en madrass. Rommet under en madrassen materialiseres i en lateksavstøpning. Disse objektene er relatert til det levde liv og minner bundet til objekter vi omgir oss med.

Whitereads utvalg av gjenstander og former speiler et fokus på hva man kan kalle det hverdagslige, det som tradisjonelt tilhører hjemmets sfære, som varmeflasker, skap og madrasser. Deler av Rachel Whitereads univers er hva som inngår i ”de kvindelige livssammenhenge”, et begrep lånt fra Prokop.<sup>169</sup> Hjemmet, dets gjenstander og virksomhet utgjør i følge Prokop en vesentlig erfaringsverden for kvinner, men uten å definere denne sfæren som ”den kvinnelige”. Dette er en sfære som alle har erfaring med, men samtidig er det en sfære og et utvalg av objekter som i stor grad har vært relatert til kvinners erfaring og hverdagsliv. Hun benytter erfaring knyttet til den private sfæren for å belyse tema som er generelle og allmenne. Det hverdagslige, og gjennom dette kvinners livsverden, gis status gjennom å bli presentert som kunst i et offentlig rom.

I mange av sine arbeider formidler Whiteread sine private erfaringer i det offentlige rom. Hun utforsker det private rom, det hjemlige rommet, som en slags personliggjort arkitektur. Dette er særlig tydelig i verkene hun lagde i perioden frem mot hun skapte *House* i 1994.

---

<sup>168</sup> Beswodt-Wallrabe, *Rachel Whiteread: Sculptures and drawings*, 16

<sup>169</sup> Ulrike Prokop, *Kvindelige Livssammenheng*, (Randers: Ethelberg Bogtrykk/Offsett, 1976), 44



### *En historieforteller med et skråblikk på verden*

Det ligger noe mer i valg av objekter enn at de er bundet til kvinners erfaring og hverdagsliv. Inspirasjonen og valg av posisjon er for Whiteread også relatert til mer samfunnsmessige forhold. Hun refererer i et intervju med Andrea Rose til et tv-innslag om et offentlig bofellesskap hvor en mann hadde ligget død uten at noen hadde oppdaget det.<sup>170</sup> I dette innslaget kom det frem at en mann hadde ligget død på sin seng over en lenger periode og blitt en del av madrassen. Da mannen ble hentet ble møblene hans, også madrassen, satt ut på gaten, men ingen kom og hentet dem. Barna i nabolaget begynte så å leke blant disse møblene, også madrassen. Whiteread finner inspirasjon i denne typen historier og bringer dem videre inn i sitt arbeid. Hun har uttalt at ”if you use second hand furniture it is inevitable that the history of these objects flows into the work.”<sup>171</sup> Tingene knytter oss til samfunnets sosiale og kulturelle historie, og i dette tilfellet en historie om de underprivilegerte i samfunnet, men uten at det er tydelig i verket. Madrassen kan i og for seg være en hvilken som helst nedligget madrass, uten en tragisk historie, men minner om nedliggede madrasser kan knyttes til sosialhistorie, og belyse en periode preget av mangel og fattigdom. Vår hukommelse er selektiv og ”glemmer” det vi ikke har lyst til å minnes. Minner om nød og fattigdom kan slik bli utelatt fra våre delte minneforestillinger. Whitereads fremstillinger kan fremkalle det glemte og slik sette våre erindringsbilder i spill.

### *Samfunnsmessige minner – kollektiv erindring*

I 1994 skapte Whiteread verket *House*. Utgangspunktet for dette verket var et hus bebodd av Mr. Gale, som hadde nektet å flytte ut da resten av gaten ble sanert for å gjøre plass til en park.<sup>172</sup> Han ble til slutt overtalt til å forlate eiendommen og Bow Council ga Whiteread tilgang til bygget for å lage en midlertidig skulptur. Mr. Gales viktorianske hus stod i det som engang var et belastet nabolag, East End i London, med en problematisk historie, bl.a. fra annen verdenskrig.<sup>173</sup> Whiteread erstattet dette huset med et kunstverk, der verket var en avstøpning av innsiden av et *hele huset*.

Kunst i offentlig rom har det med å bli glemt, man går forbi og ser den ikke. Dette var ikke tilfellet med *House*. Huset gikk fra å være et hjem med alt som følger med det, til å bli noe ganske annet. Det Whiteread viser oss kan vekke gjenkjennelse, men også emosjoner. Verket kan berøre på ulike måter, men også virke støtende. Huset var lukket, introvert, og

<sup>170</sup> Beswodt-Wallrabe, *Rachel Whiteread: Sculptures and drawings*, 16

<sup>171</sup> Beswodt-Wallrabe, *Rachel Whiteread: Sculptures and drawings*, 16

<sup>172</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 50

<sup>173</sup> Stuart Morgan, *Shedding Life*, red. Fiona Bradley (London: Tate Gallery Publishing Ltd, 1996), 26

forholdt seg bare til seg selv, til forskjell fra et hus i betydningen hjem som representerer trygghet, trøst, et tilfluktssted. Det fortonet seg som et anti-hus. I følge Morgan var det i første omgang at *House* eksisterte, heller enn at det var ”vrenget”, som opprørte en stor del av betrakterne.<sup>174</sup> Hvorfor fremstille og bevare dette huset? Som siste ”overlevende” hus ble det en studie i ”closure”; et farvel til en periode, et nabolag, familie, og vennskap. Morgan påpeker at for de lokale kunne *House* på et nivå fungere som en gravstein for alt dette.<sup>175</sup> Dette påpekes også av Mullins, som så skulpturen som en synliggjøring av de mørkere sidene ved det hjemlige livet.<sup>176</sup> Man kan også si at skulpturen dannet et erindringssted. I følge Halbwachs er transformasjon av minneforestillinger knyttet til steder og rom, som for eksempel skulpturer og minnesmerker.<sup>177</sup> Dette er steder og sosiomaterielle objekter som gis et symbolsk innhold gjennom gruppers tolkninger.

Hva *House* her trakk frem var ikke ideen om et ideelt hus, men tilhørighet til en gate, og til et nabolag som nå var sanert. Det handlet dermed om de som tidligere bodde der og som hadde blitt presset ut og mistet sin tilhørighet. Det handlet også om å sanere fattigdom, en fattigdom og forfall de bedrestilte i naboområdene ikke ønsket å bli minnet på. Dette handler ikke om å bygge opp positive felles symboler, men om å minne oss om livsinnhold som vi ønsker å fortrenge. Disse forestillingene og følelsene knyttet til hva *House* stod for ble satt i spill. Whitereads *House* viste at kunst fortsatt kunne vekke følelser og provosere gjennom å henvise til stedet og dets sosialhistorie. *House* ble til slutt ødelagt.<sup>178</sup>

### *Bekymringer for rommets ideologi*

Ofte er det slik at det rår en stilltiende konsensus om hvordan våre omgivelser skal forstås og erindres. Vi bygger opp felles minneforestillinger, eller kollektive erindringer. Forestillinger holder fast i et ønsket narrativ. Kunst som oppfattes som forstyrrende i det offentlige rom er verk som stiller spørsmålstegn ved denne konsensusen, eller, som Townsend uttrykker det, artikulere bekymring knyttet til rommets ideologi.<sup>179</sup> Med *House* søkte Whiteread ikke å skape konsensus som mange verk i offentlig rom gjerne gjør, og hun

---

<sup>174</sup> Morgan, *Shedding Life*, 28

<sup>175</sup> Morgan, *Shedding Life*, 28

<sup>176</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 56

<sup>177</sup> Halbwachs i Warring, ”Kollektiv erindring: et brugbart begreb?”, 219

<sup>178</sup> 23. november, dagen Bow Council bestemte at *House* ikke lenger kunne bli stående, men skulle fjernes, vant Rachel Whiteread Turner prisen. Mullins, *Rachel Whiteread*, 54

<sup>179</sup> Chris Townsend, ”When we Collide: History and Aesthetics, Space and Signs, in the Art of Rachel Whiteread” i *The art of Rachel Whiteread*, red. Chris Townsend, (London: Thames & Hudson Ltd, 2004), 18

bidro ikke til å opprettholde ønskede narrativer.<sup>180</sup> Verket stod i restene av en gate, det var stedsspesifikt, men verkets betydning var ikke entydig bestemt. Det kunne leses på ulike måter og i denne forstand var meningen omskiftelig eller ustabil. Dette er knyttet til forforståelse og denne kan, som tidligere beskrevet, endres i møte med verden og nye erfaringer. I det kunstneren slipper tak i verket vil verkets betydning og mening påvirkes og bestemmes av omgivelsene, det være seg enkeltpersoner eller grupper som er mer eller mindre organiserte – noe som er felles for all kunst. Dette gjør seg i større grad gjeldende for verker som står i et offentlig rom, da dette er et rom som normalt ikke gir klare føringer for tolkning av verket og forståelse for verket som et kunstverk. Her skiller det offentlige rom seg fra museums- og gallerirom, ved at disse rommene gir klare føringer både med hensyn til hva som er et kunstobjekt og delvis også for dets tolkning. Med *House* søkte ikke Whiteread å forhåndsbestemme hvordan folk skulle reagere, og hvilke verdier *House* søkte å formidle var tvetydig, noe som skiller verket fra tradisjonelle offentlige kunstverker.

### *”Politikk” med andre midler*

Gjennom *House* kan vi si at Whiteread holder fast i visse spørsmål eller problemer i nabolaget og befolkningen. Dette var spørsmål som flere ikke ønsket å ta i. Hun påtvinger betrakteren en erindring, og gjør hukommelsestap til gjenerindring. Dette kan sees som en politisk handling. Gjenerindring av liv, og minner om livene som har vært levd, er blitt utelatt i historieskrivningen. De dominerende diskursene overser gjerne deler av befolkningens minner. De som styrer byutviklingen fokuserer på det fremtidige, det de ønsker å skape, minoriteter og marginaliserte grupper har en svak stemme. Tema som er fundamentale for Whiteread er hvordan minner fungerer og det politiske i tilknytning til dette, spørsmålet om hvem som erindrer og hvordan, og hvem som setter betingelsene for minnets plass i samfunnet. Man kan oppfatte hennes kunstneriske prosjekt som et politisk prosjekt gjennom hennes synliggjøring av ideologiske strukturer slik de nedfelles i samfunnets materiellstruktur.<sup>181</sup> Vi kan også si at Whiteread er en aktør som iscenesetter, men hun gir ingen fasit. Hun tar tak i verdier og grupper som er bærere av verdier, men er ikke politisk i tradisjonell forstand. Hun adresserer problemstillinger, men betrakteren må selv ta verkene innover seg. Du må selv la deg berøre og engasjere. Denne prosessen kan bidra til en endring hos betrakteren, slik Gadamer beskriver.

---

<sup>180</sup> James Lingwood, “Introduction” i *Rachel Whiteread: House*, red. James Lingwood, (Hong Kong: Phaidon Press Limited, 1995), 8

<sup>181</sup> Townsend, ”When we Collide: History and Aesthetics, Space and Signs, in the Art of Rachel Whiteread”, 17

Gjennom *House* dukker problemstillinger rundt livet i byen og byutvikling opp, og aktualiserer eiendomsspekulasjon og gentrifisering.<sup>182</sup> Det berører også retten til å bo, kontroll av eiendom og privatisering av tidligere offentlige områder. Vi ser her at Whitereads fokus på minne og historie kan ta en klar politisk retning. *House* brøt med de dominerende diskurser og ga plass for de underrepresentertes minner. Samtidig fremstiller verket en avmaskering av et liv og en historie som mange ønsket å glemme. Samfunnets selvforståelse ligger i de dominerende diskursene og reflekteres i hva vi kan kalle kollektiv erindring. Dette er de mange samordnede fortellinger eller delte minnebilder. Whiteread rører gjennom sine verker ved utviklingen av den kollektive erindringen gjennom å problematisere dominerende diskurser. Whiteread er selv lite direkte, ”I never said about any of my sculptures that they ”mean” anything specific...”<sup>183</sup>, men som hun også bemerker så ønsker kritikerne å tillegge hennes verker en spesifikk mening.<sup>184</sup> Dette er nettopp det motsatte av hva Whiteread prøver å gjøre. Hun ser betrakteren som en bidragsyter der den enkeltes møte med verket blir sentralt. Erfaringen av verket spiller inn i den enkeltes erindring. Disse erfaringene spiller videre inn i gruppers diskurser og bidrar slik til endring av kollektiv erindring. *House* ble revet og tidsrommet for erfaringer ble derfor avgrenset. For mer varige skulpturer og minnesmerker vil møtet skje igjen og igjen og bidra i erindringsarbeidet over generasjoner. Skulpturer og minnesmerker kan slik bidra til å utvikle et transgenerasjonelt minne.

Med sine verker er Whiteread en aktør i ulike pågående diskurser og slik en bidragsyter til utviklingen av ulike fellesminner.

### 4.3 Avstøpning og de tomme rom

Whitereads tema har vært historie, minne og minnearbeid. Hvilke strategiske grep og formspråk benytter hun seg av? Et hovedgrep i hennes verker er arbeidet med rom gjennom avstøpninger.

*Avstøpning – ”of making an image”*

Whiteread gjør avstøpninger av deler av et objekt. Hun gjenskaper ikke et identisk objekt, men lager en avstøpning av *rommet* tilknyttet objektet. Whitereads avstøpninger avdekker en form og en overflate som viser til objektet, hvor avstøpningen kommer fra. Formen og overflaten blir slik hovedtrekk ved avstøpning. Det var først da Whiteread studerte ved Slade

---

<sup>182</sup> Bartumeu Marí, *Shedding Life*, red. Fiona Bradley (London: Tate Gallery Publishing Ltd, 1996), 66

<sup>183</sup> Whiteread, ”Statement on the Project”, 84

<sup>184</sup> Whiteread, ”Statement on the Project”, 84

School of Fine Art (University College London) at hun begynte å jobbe med avstøpninger.<sup>185</sup> Hun brukte egen kropp som utgangspunkt, og lagde avstøpninger av rommet mellom knærne, under armhulene og over ryggen. Her begynte hun også å jobbe med forholdet mellom kropp og husholdningsgjenstander.<sup>186</sup>

Whiteread har omtalt avstøpningsprosessen som å ta en overflate og putte den på noe annet, ”of making an image”<sup>187</sup>. Hennes tanker om avstøpning minner om hvordan man lager en maske. Romerne lagde masker av sine avdøde, en dødsmaske, for å bevare minnet. I masken mente de å finne nøkkelen til personens identitet. Mullins sammenlikner verket *Ghost* med en slik dødsmaske. Rachel Whiteread fikk sitt gjennombrudd med *Ghost*, som ble utstilt i Chisenhale Gallery, Bethnal Green i 1990. Verket er en avstøpning av innsiden av et rom. Selv beskrev Whiteread at hun ønsket å ”mummify the air in a room”.<sup>188</sup> Et rom blir fremstilt for oss i en helt annen form enn hva vi kjenner fra før. For Mullins fremstod verket slik: ”*Ghost* is not a solid tomb but a facade, a skin peeled away from a dying room, a death mask capturing surface detail, not substance”<sup>189</sup> Denne liknelsen trekker også Bradley i møte med Whitereads avstøpninger.<sup>190</sup> En dødsmaske er bundet til et spesifikt individ og vi assosieres automatisk med det individet. En maske innebærer å ta inn over seg en annen identitet, noe utover seg selv. I ytterste konsekvens tar man også på seg masken. I det man gjør dette okkuperer man rommet som den avstøpte en gang okkuperte. Masken begynner nå også å referere til deg når man tar den på. Gjennom masken får du en ny karakter. Denne prosessen finner også sted uten at man trenger å ta på seg masken. ”Remaining external to the actual mask, we place ourselves next to the inner surface.”<sup>191</sup> Bradley mener at vi inntar en liknende posisjon i møte med Whitereads avstøpninger som man ville gjort i forhold til en maske. ”To understand the space we are looking at we have to become the place from which it came.”<sup>192</sup> Mullins og Bradleys fremheving av masketema forsterkes gjennom Whitereads egne observasjoner av betrakters forhold til hennes verker. Whiteread opplevde selv at når hun stod ved siden av *Ghost* og så på avtrykket etter lysbryteren, at hun hadde blitt til veggen.<sup>193</sup> Hun inntok plassen til det hun hadde brukt som utgangspunkt for avstøpningen, nemlig veggen – det inverse.

---

<sup>185</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 11

<sup>186</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 11

<sup>187</sup> Bradley, *Shedding Life*, 14

<sup>188</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 23

<sup>189</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 24

<sup>190</sup> Bradley, *Shedding Life*, 14

<sup>191</sup> Bradley, *Shedding Life*, 14

<sup>192</sup> Bradley, *Shedding Life*, 12

<sup>193</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 23

## Rom

Fra Whitereads tidligste verker til hennes nyere har hun kontinuerlig tematisert rom man ikke ser.<sup>194</sup> Gjennom avstøpning fremstiller hun romlige forhold og synliggjør noe som er immaterielt og skjult. En avstøpning kan vise utsiden eller innsiden av et objekt. Man ser for seg at rom er nøytralt, at rom er tomt. Whitereads prosjekt viser at det som tilsynelatende er tomt allerede er fylt. Rom kommer med sin egen historie som er grunnleggende ideologisk og konstruert.

*Closet* (1988) er et av Whitereads første utstilte verk.<sup>195</sup> ”I see *Closet* as the first sculpture I ever made.”<sup>196</sup> Hun har i dette verket laget en avstøpning av rommet inne i et skap og dekket det med svart felt. Funksjonen til et skap er å oppbevare, romme noe, og å skjule. Rachel Whitereads avstøpning snur disse funksjonene på hodet. Avstøpningen skjuler ikke lenger rommet inne i skapet, men viser det. I verket avdekker hun et sider ved en gjenstand som vi har tilgang til, men som vi nå ser i et nytt lys. Skapets egenskaper har forsvunnet, og det har blitt transformert til noe helt annet. Transformasjonen er både fysisk og mental.<sup>197</sup> I *Closet* forsøkte Whiteread å gjenskape en barndomsopplevelse.<sup>198</sup> Om valget av svart felt som omhyllet avstøpningen har Whiteread uttalt følgende: ”I was trying to think of a material that was as black as childhood darkness... The use of felt was partly informed by my memories of sitting inside wardrobes as a child... I wanted to make that experience tangible”<sup>199</sup> Her spiller hun på et personlig minne. Whiteread fjerner hva som kan sees som skapets essens, dets funksjon, hva vi oppfatter at gjør et skap til et skap, for å så introdusere oss for noe annet. Dette kan forstås og tolkes på mange måter, og ikke nødvendigvis slik Whiteread selv hadde tenkt det. Noe som på et materielt plan tidligere ikke var synlig eller eksisterte er nå ”avslørt” og offentlig. Mullins trekker frem hvordan Whiteread har blitt kalt ”geographer of hidden space”.<sup>200</sup> Med dette grepet viser Whiteread oss en ny måte å se et rom, en gjenstand og dens funksjon på. På samme tid trekker hun en gjenstand ut av en privat sfære og diskurs, og gjør gjenstanden offentlig.

---

<sup>194</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 7

<sup>195</sup> Rachel Whitereads første utstilte verker var *Closet*, *Shallow Breath*, *Mantel* og *Torso*. De ble stilt ut i Barbara Carlisles galleri i Islington. Mullins, *Rachel Whiteread*, 11

<sup>196</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 18

<sup>197</sup> Whiteread ble introdusert for avstøpning av negativt rom under et kurs holdt av Richard Wilson ved Brighton Polytechnic. Der presset hun en skje ned i sand og gjorde en avstøpning med bly utfra avtrykket etter skjeen. Mullins, *Rachel Whiteread*, 7

<sup>198</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 19

<sup>199</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 19

<sup>200</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 40

## 4.4 Uttrykket

When I was asked to submit a plan for the Holocaust Memorial in Judenplatz in Vienna it was clear to me from the outset that my proposal had to be simple, monumental, poetic and non-literal.<sup>201</sup>

I sin begrunnelse til juryen poengterte Whiteread at hun helt fra starten av var overbevist om at minnesmerket måtte være enkelt, monumentalt, poetisk og ikke bokstavelig. Hva kan vi si kjennetegner hennes tidligere kunstnerskap?

Verkenes proporsjoner avhenger av hva Rachel Whiteread velger å bruke som utgangspunkt for avstøpningene. Viktig i Whitereads kunstnerskap er hennes valg av mennesker som utgangspunkt for valg av objekter å avstøpe. Hennes bruk av gjenstander som refererer til mennesker fører til at alle hennes verker størrelsesmessig er relaterbare for en betrakter. Whitereads valg av materiale og avstøpningenes overflate relaterer også til objektene som brukes som utgangspunkt, og gjennom det til mennesker. Møbler er spesifikt, personlig, og ladet med minner.

Etter arbeidet med *Ghost* beveger Whitereads verker seg mer mot geometriske og arkitektoniske former. Verkene spiller seg ut i det offentlige rom på samme måte som arkitektur.<sup>202</sup> Arkitektur er bygd for mennesker og korresponderer gjennom det med mennesker.<sup>203</sup> Arkitektur er derimot ikke personlig og spesifikt i forhold til den menneskelige form på samme måte som møbler. Dette fører til at uttrykket blir noe mer formalt. *Nameless Library* plasserer seg inn i denne delen av hennes kunstnerskap.

### *Et beskjedent uttrykk*

Koloritten er beskjeden, den bestemmes av materialvalg. Materialene hun bruker, hovedsakelig gips, betong, harpiks og gummi, får stå for seg selv. Hun legger sjeldent til farge. Ved de anledningene Whiteread velger å bruke et farget materiale eller legger til farge, ser man hvordan hennes kjennskap til malerkunsten trer frem.<sup>204</sup> Ser man nærmere på Rachel Whitereads avstøpninger ser man overflaten. Denne overflaten er unik for hver avstøpning og de forskjellige materialenes kvaliteter bevares der og er slik synlige. Overflaten fungerer som en ledetråd for betrakteren og gjør det mulig for betrakteren å kunne tolke og forstå verket. Den utgjør dermed ikke bare kontaktpunktet mellom avstøpning og original, men også

---

<sup>201</sup> Whiteread, "Statement on the Project", 84

<sup>202</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 38

<sup>203</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 38

<sup>204</sup> Beswodt-Wallrabe, *Rachel Whiteread: Sculptures and drawings*, 15



mellom avstøpning, original og betrakter. Verket knytter betrakteren til gjenstanden avstøpningen er tatt av, altså originalen.<sup>205</sup> Slik oppnår Whiteread at hvert enkelt av hennes verk får en egenhet, og hvert enkelt verk unngår slik å bli en av mange, standardisert.

Whitereads tidlige verker viser tydelige spor etter sin opprinnelse.<sup>206</sup> Utover annen halvdel av 1990-tallet blir dette mindre fremtredende. Verkets form og overflate preges mer av selve avstøpningsprosessen. Beswoldt-Wallrabe peker på hvor viktig den menneskelige målestokken er, for både størrelse, materialvalg og overflate i Whitereads verker utgjør gjenkjennelige referanser som både er fattbare og universelle.<sup>207</sup>

### *Abstraksjon*

Whitereads verk er tett bundet til de objektene de springer ut av og får sin form fra. På samme tid oppnår hun en form for abstraksjon i de endelige produktene. Det er ikke en streng formal form for abstraksjon. Abstraksjonen er et resultat av valg av objekt som avstøpningen er gjort av, og beslutningen om å bruke et spesifikt materiale.<sup>208</sup> Rom er noe som i seg selv kan oppfattes som abstrakt. Whitereads tilnærming, å gjøre rom til noe fysisk, skape et nærvær som er resultat av konkretiseringen av rom, fører med seg en abstrahering av objektene avstøpningen stammer fra. Utover i kunstnerskapet ser man hvordan hun går vekk fra å lage avstøpninger av gjenstander som har en privat tilknytning til mennesker. Whiteread beveget seg vekk fra objektene mest intimt knyttet til mennesker og arkitektur begynte å bli en del av hennes skulpturvokabular.<sup>209</sup> Med Whitereads orientering mot objekter som er mindre tett bundet til mennesker (som arkitektur), utvikler verkene hennes seg til å bli mer abstrakte.<sup>210</sup> Townsend trekker frem hvordan Whitereads distansering fra originalen kan gjøre det lettere å jobbe med vanskelige temaer, som for eksempel tap og fremmedgjøring. Avstøpningene hennes beveger seg fra å tematisere det personlige og spesifikke, til det universelle, men den delte historien er et tema som kontinuerlig adresseres.<sup>211</sup>

Når man møter Whitereads arbeider må man gå utover det umiddelbare inntrykket. ”In her oeuvre, the form is static while the content undermines our perception of the outward

---

<sup>205</sup> Bradley, *Shedding Life*, 11

<sup>206</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 14

<sup>207</sup> Beswoldt-Wallrabe, *Rachel Whiteread: Sculptures and drawings*, 15

<sup>208</sup> Beswoldt-Wallrabe, *Rachel Whiteread: Sculptures and drawings*, 14

<sup>209</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 33

<sup>210</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 7

<sup>211</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 7

appearance.”<sup>212</sup> Harald Szeemanns gir her uttrykk for hvordan verkenees innhold og tematikk utfordrer vårt umiddelbare inntrykk av verkene. I Whitereads kunst er et rom ikke et rom, men en avstøpning av et rom – et vrent rom. Uavhengig av om vi møter en negativ eller positiv avstøpning, har Whiteread skapt en distanse mellom originalen, hva avstøpningen kommer fra, og sitt kunstverk. Derfor er det en utfordring å møte Whitereads verker, der det ikke er noe som er umiddelbart gitt. Whitereads konsept, bruk av avstøpning og forvrenging, utfordrer betrakteren: Hva du ser er ikke hva du får, du får noe mer.

### *Lavmælt og ettertenksomt*

Selv om man kan kjenne igjen gjenstandene Whiteread tar utgangspunkt i er det krevende å forholde seg til hennes arbeider. Whitereads verker er lavmeldte og gir verken klare spørsmål eller svar. Kunstverkene forteller ikke en entydig historie, men åpner for ulike lesninger.

Et verks navn utgjør en del av et verk og fungerer ofte som en ledetråd til hvordan verket skal leses av en betrakter. Navnet gir enkle tegn til betrakteren. Whiteread endret på begynnelsen av 1990-tallet måten hun navnga verkene sine.<sup>213</sup> Navnene til *Closet*, *Mantel*, *Shallow Breath* og *Torso* utgjør en metaforisk del av skulpturen. Verkene hun laget etter disse har stort sett navn som starter med *Untitled* påfulgt av et par ord som har referert til objektet avstøpningen kommer fra. Hun gir ikke lenger tydelige ledetråder til hvordan betrakteren skal tolke verkene. Kunstverket overlater mer til betrakteren og gjør spillet mellom verk og betrakter mer åpent. Samtidig skaper Whiteread gjennom dette grepet en distanse mellom betrakter og verk. *Nameless Library* skiller seg her fra hennes senere verker. Whiteread har her gitt sitt verk et navn som tilfører betydning. Denne forskjellen kan man knytte til at verket er skapt for et offentlig miljø og må kommunisere med dette.

### *Ubehag, endring og kollektiv bevissthet*

Whiteread er, gjennom sin kunstproduksjon, en historieforteller og iscenesetter. Hun ønsker å påvirke våre minner. Ved å bruke symboler eller symbolske former knyttet til våre kulturelle verdier og kunnskaper appellerer hun til vår fantasi, til ulike følelser og minner. Dette gjør hun på ulike måter for å røre og berøre. Hun vekker til live emosjoner hos betrakteren gjennom gjenkjennelse og personlig engasjement. Ikke all gjenkjennelse er behagelig, noe reaksjonene på *House* viste. Mullins trekker frem hvordan samtlige av Whitereads tidlige

---

<sup>212</sup> Harald Szeemann, ”The Quiet and Powerful Presence of Inverted Everyday Volumes as Sculpture and Memorial” i *Judenplatz Wien 1996: Competition, monument and memorial site dedicated to the jewish victims of the nazi regime in Austria*, red. Lucas Gehrmann og Marianne Gerber, (Wien: Kunsthalle Wien, 1996), 110

<sup>213</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 19, 26

verker utgjøres av ”kjente og kjære” objekter som utstråler en form for trygghet.<sup>214</sup> Denne tryggheten og gjenkjenneligheten blir så tatt fra oss, og Whiteread går så videre og underminerer denne tryggheten med viten og vilje.

Død tematiseres kanskje ikke direkte, men ligger under overflaten i flere av Whitereads verker.<sup>215</sup> *Closet* peker tilbake på en opplevelse Whiteread hadde i barndommen hvor hun ble stengt inne i et skap. *Shallow Breath* ble delvis laget som en *homage* til Whitereads far, som døde av hjertestans noen få måneder før verket ble laget.<sup>216</sup> Disse verkene tematiserer død, men er ikke spesifikke.

Flere som har jobbet med Whitereads kunstnerskap trekker frem noe som kan oppfattes som *unheimlich* ved Whitereads verker.<sup>217</sup> Begrepet skriver seg fra Sigmund Freud. Freud beskrev *unheimlich* som: ”the name for everything that ought to have remained... secret and hidden but has come to life”<sup>218</sup>. I følge den tyske filosofen Friedrich Wilhelm Joseph Schelling vil avmaskering av det som burde forblitt hemmelig og gjemt opplevd som ubehagelig.<sup>219</sup> Schelling bruker i denne sammenheng begrepet *unheimlich*. Dette er et vanskelig og tvetydig begrep, men tolkes ofte i betydningen ubehagelig. Shelly Hornstein redegjør for begrepet *unheimlich* i sin artikkel i *The art of Rachel Whiteread*. I følge henne betegner ordet *heimlich* det man er kjent og fortrolig med.<sup>220</sup> På samme tid tilsvarer *heimlich* også det som er ukjent og hemmelig. Ordet som utgjør det motsatte av *heimlich*, *unheimlich*, betyr vanligvis det som er ukjent eller hva men ikke er fortrolig med. På samme tid betyr *unheimlich* det som ikke lenger er ukjent eller hemmelig. I artikkelen *Das Unheimliche* reflekterer Sigmund Freud rundt en form for fremmedgjøring hvor forholdene til det kjente og ukjente blir tvetydig og glir over i hverandre.<sup>221</sup> Freuds bruk av begrepet *unheimlich* rommer det som er skjult, men også det som er kjent og man er fortrolig med. To forståelser som overlapper, som blir en.

Mullins mener begrepet er treffende for å beskrive den underliggende uroen som ligger i Whitereads verker. Betrakteren blir fanget av en dobbelthet der man vet ikke hva man

---

<sup>214</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 26

<sup>215</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 12

<sup>216</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 12

<sup>217</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 30

<sup>218</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 30

<sup>219</sup> Anthony Vidler, *Warped Spaces: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, (MIT Press: Cambridge, 2000), 147

<sup>220</sup> Shelly Hornstein, ”Matters Immaterial: On the Meaning of Houses and the Things Inside Them” i *The art of Rachel Whiteread*, red. Chris Townsend, (London: Thames & Hudson Ltd, 2004), 56

<sup>221</sup> Vidler, *Warped Spaces: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, 71, 147, og Young, ”Rachel Whitereads Judenplatz Memorial in Vienna” i *The Art of Rachel Whiteread*, red. Chris Townsend, (London: Thames & Hudson Ltd, 2004), 170

ser. Tryggheten undermineres og en kjenner på en følelse av noe *unheimlich*, noe uhyggelig eller litt skremmende.

## 5 Oversettelser, flertydighet og det tomme rom

Hovedintensjonen bak dette arbeidet har vært å oppnå en dypere forståelse av hvordan kunstverk, *Nameless Library*, kan bidra til å bearbeide det østerrikske *holocaust*-narrativet. Ved reisningen av minnesmerket var det ingen tvil om de historiske fakta. Den minnemessige bearbeidelsen av den historiske perioden var derimot ikke fullført. Sentralt i en slik situasjon er en nasjons arbeid med sine minner og narrativer. Å utvikle minnesmerker er et virkemiddel i en slik bearbeiding. I undersøkelsen av *Nameless Library*s bidrag til minnearbeidet gjør jeg en tolkning av minnesmerket. Her vil jeg redegjøre for det analytiske grepet.

Haakonsen gjør en kategorisering av minnesmerketradisjonens utvikling. Hun peker på en utvikling fra det figurative og vertikale til senmodernitetens abstrakte og horisontale utforming. Samtidig er dette en for enkel dikotomi og hun leser de moderne minnesmerker som en del av en tradisjon.<sup>222</sup> Haakonsen kategoriserer *Nameless Library* som senmoderne.<sup>223</sup> Verket er sammensatt og rommer både elementer hentet fra det ”tradisjonelle” minnesmerket og nyere tendenser innen minnesmerker og moderne kunst. Gillman peker på at lesningen av *Nameless Library* preges av to hovedtendenser. Analysene fokuserer enten på de figurative elementene eller de abstrakte aspektene.<sup>224</sup> I min analyse velger jeg begge sporene. Den første delen av analysen tar utgangspunkt i de figurative elementene der bok og bibliotekstema er sentralt. Hvordan kan vi knytte disse temaene til jøder og *holocaust*? Her vil minneteorien knyttes mot jødisk kultur og historie. Den figurative analysen er en nærlesing som ligger nærmere betrakterens tilnærming, dette er en mer umiddelbar lesning.

Den andre delen av analysen tar for seg de abstrakte aspektene ved skulpturen. Hvilken mening gir Whitereads formmessige grep i forståelsen av motivet, og hvordan knytter disse grepene an til det jødiske *holocaust*? Hvordan forstå skulpturens fremstilling av rom? Skulpturen rommer en dobbelthet i at det kjente og det ukjente og skjulte glir over i hverandre, hva gir dette av mening til skulpturen? Analysen med utgangspunkt i de abstrakte aspektene er en kunsthistorisk informert analyse som støtter seg på Whitereads kunstnerskap samt minneteorien. Whitereads konseptuelle grep, som jeg tidligere har redegjort for, er sentrale her og kan åpne for ulike tolkninger. For meg utgjør disse to lesningene en helhet.

I neste analysekapittel, kapittel 6, utforsker jeg hvordan *Nameless Library* oppfyller sin minnefunksjon som jødisk *holocaust*-minnesmerke. Her trekker jeg inn skulpturens

---

<sup>222</sup> Haakonsen, ”At mærke tiden: Introduksjon til senmoderne mindesmærker”, 15, 16

<sup>223</sup> Haakonsen, ”At mærke tiden: Introduksjon til senmoderne mindesmærker”, 26

<sup>224</sup> Gillman, ”Cultural Awakening and Historical Forgetting”, 163

stedlige plassering, Judenplatz. Skulpturen konstituerer et minnerom samtidig som minnerommet utgjør en kontekst for lesning av skulpturen.

## 5.1 Å nedtegne minner

Hva er de meningsbærende elementene i *Nameless Library*, og hva representerer disse? Et sentralt formelement i dette minnesmerket er boken. Hva viser bokelementet til, og hvorfor er dette elementet blitt valgt som et sentralt motiv? Boken som representasjon kan forstås på ulike måter. Ifølge Gadamer hermeneutikk møter vi et kunstverk og et minnesmerke med en forforståelse, og bringer med oss ulike erfaringer og kunnskaper i vår fortolkning av det aktuelle verket.<sup>225</sup> Helt grunnleggende inneholder en bok en form for nedtegnelse. Denne fysiske nedtegnelsen bringer også med seg en mulighet til både å dele og bevare noe. Hva som blir skrevet ned og bevart har videre betydning for hva som senere blir husket. Det som er skriftlig utgjør et lite utvalg av informasjon og legger føringer for hva det er mulig å minnes. Informasjon som ikke har blitt skrevet ned er vanskeligere tilgjengelig for senere generasjoner. Muntlig overlevering står i dagens Europa ikke lenger sterkt, det er ikke lenger en del av en levende kultur eller minnekultur, *milieux de memoire*.<sup>226</sup> I det minnemiljøene forsvinner, øker sannsynligheten for å miste det som ikke skrives ned.

Tidligere overførtes kunnskap gjennom overlevering fra generasjon til generasjon. I minneteori snakker man om generasjonelt minne.<sup>227</sup> Over tid endrer minnet kvalitet fra å være et generasjonstilknyttet minne til å få en generell kvalitet som er åpnet for senere generasjoner. Med svekkelsen av kultur som fremmer muntlig overlevering innsnevres mangfoldet av versjoner og vinklinger med relasjon til fortellinger og hendelser. Skriftlig dokumentasjon kan bidra til å opprettholde flere fortellinger.

Ulike nedtegnelser får slik en sentral rolle i minnearbeidet. Skriftliggjøring av hendelser og historier kan være med på å danne en kollektiv oppfatning av hvordan noe har foregått. Det som skrives ned er gjerne den informasjonen som er tilgjengelig og det dannes slik en entydiggjøring av informasjonen tilknyttet en spesifikk hendelse. Dette kan videre være med på å legge grunnlag for en kollektiv erindring knyttet til denne hendelsen. Det ligger derav makt i skriftlige kilder. Derfor har bøker og skriftlig dokumentasjon en sentral plass i moderne minnesarbeid. Dette viser bokens sentrale stilling i vår kultur.

---

<sup>225</sup> Gilje og Grimen, *Samfunnsvitenskapenes forutsetninger: innføring i samfunnsvitenskapenes vitenskapsfilosofi*, 148

<sup>226</sup> Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", 7

<sup>227</sup> A. Assmann, "Memory, Individual and Collective", 214

Minnesforestillingene er under utvikling. Det vil alltid foreligge flere fortellinger. Noen historier inngår i en hovedfortelling, men det vil alltid finnes alternative fortellinger. Fortellingen som skrives ned får presedens og kan utvikles til å bli hovedfortellingen. *Boktemaet i Nameless Library er derfor nært knyttet til minner som skal bevares og som videre får presedens i minnesutviklingen.*

## 5.2 Det finnes mange bøker

Bøkene vi ser i Whitereads skulptur er alle snudd med ryggen inn, motsatt av hvordan bøker vanligvis står. Dette innebærer at det ikke er mulig å se bøkens titler, hva eller hvem de handler om og hvem som har skrevet dem. Det kan derfor være flere mulige tolkninger av både hvilke bøker det er snakk om, hva de inneholder og hva boken som symbol innebærer.

### *Boken over alle bøker, Toraen*

Går vi til jødisk kultur har boken en sentral plass. Jødene har levd i diasporaen siden de ble fordrevet rundt år 70 e. Kr. De levde under vanskelige omstendigheter, men likevel klarte de å holde på sin identitet og kultur. ”They were displaced while taking their homeland with them in their hands: the book”<sup>228</sup> Boken er her Toraen, et sentralt skrift i jødisk tro og kultur. Den er deres helligste skrift og fundamentet for jødedommen. Toraen utgjør loven, læren, påbudene, tradisjonen, overleveringene – kjernen i jødisk tro, tradisjon og tenkning. Boken og det å minnes har fungert som en beskyttelse mot assimilering.<sup>229</sup> Toraen fungerer som en ivaretager av jødisk identitet – Toraen og boken har utgjort jødenes ”rom” mens de har vært i Diasporaen.

Jødene er gjennom Toraen påbudt å minnes sin historie.<sup>230</sup> I tillegg til Toraen har man i jødedommen muntlige overleveringer som senere har blitt skrevet ned. Å studere og å kjenne Skriften har alltid vært en hellig gjerning. Skriften har slik blitt en essensiell del av jødisk kultur og tro. De er videre påbudt å utføre sine religiøse ritualer gjennom å minnes. ”Remember the days of old, consider the years of ages past.”<sup>231</sup> Videre handler boken, Toraen, om kunnskap. Boken er i seg selv Kunnskap. Kunnskap er satt særlig høyt i det

---

<sup>228</sup> Amnon Barzel, ”The Shaping of Memory” i *Judenplatz Wien 1996: Competition, monument and memorial site dedicated to the jewish victims of the nazi regime in Austria*, red. Lucas Gehrmann og Marianne Gerber. Wien: Kunsthalle Wien, 1996, 107

<sup>229</sup> Gillman, ”Cultural Awakening and Historical Forgetting”, 164

<sup>230</sup> Young, *The Texture of Memory*, 209

<sup>231</sup> Deut. 32:7 i Young, *The Texture of Memory*, 210

jødiske universet, sammen med en forpliktelse til å gi denne kunnskapen videre til neste generasjon.

### *Minnebøker og skriftkultur*

Boktema finner vi også i nyere jødisk minnetradisjon. I Israel bestemte man seg for å minnes ofrene for *holocaust* gjennom skrift, mer spesifikt gjennom minnebøker.<sup>232</sup> Disse minnebøkene, Yizkor-bøkene, forteller om livet i de jødiske samfunnene før de ble ødelagt under *holocaust*.<sup>233</sup> Boken som symbol representerer slik en minnetradisjon basert på skrift innen den jødiske kulturen.

Biblioteket eller boksamlingen kan videre knyttes til jødene gjennom vektleggingen av skriftkultur og kunnskap, verdier som stod høyt hos de europeiske jødene. Juryens begrunnelse for valg av Rachel Whitereads *Nameless Library* viser en klar forståelse av bruken av bokmotivet som et symbol tilknyttet jøder og jødedom. ”The memorial is open to many interpretations, but associated to the Jewry, the ”house of books” mainly evokes the ”people of the books”, a synonym for the Jewish people.”<sup>234</sup> Juryen understreker dette: ”The book is the symbol for the survival of the Jewish people during their 2000 years in the diaspora. Eternally displaced, the Jews carried their homeland with them in the form of a book and, thus, preserved their identity.”<sup>235</sup>

### *Bokens folk?*

Jødene blir kalt bokens folk på grunn av deres nære religiøse og kulturelle tilknytting til Toraen. Jan Assmann finner det problematisk å ukritisk kalle jødene for bokens folk.<sup>236</sup> Kritikken han retter mot denne karakteristikken i ”*Das Volk des Buches*” munner ut i at man da sitter med et ensidig og mytisk syn på jødisk historie, hvor jødernes overlevelse kun avhenger av visse kjerneverdier. Jødene har ikke hatt et hjemland, og minne om eller rituell og intellektuell tilknytning til fortiden har vært tilknyttet frelse. Gillman trekker følgende ut av J. Assmanns kritikk:

”...the Book comes to signify the Jew’s self-exclusion or insulation from the majority culture – a notion that may apply for pre-modern Jewish history but fails to account for the complexity of the modern

---

<sup>232</sup> Marí, *Shedding Life*, 71.

<sup>233</sup> United States Holocaust Memorial Museum, ”Memorial Books”, <http://www.ushmm.org/remember/the-holocaust-survivors-and-victims-resource-center/resources-for-information-about-survivors/memorial-books-a-g>. 29.09.15

<sup>234</sup> Hollein, ”Evaluation by the Jury”, 83

<sup>235</sup> Hollein, ”Evaluation by the Jury”, 83

<sup>236</sup> Jan Assmann i Gillman, ”Cultural Awakening and Historical Forgetting”, 164



period. In turn, overstating the function of memory in Judaism neglects the experiential, present-oriented, ethical character of Jewish observance. ... In short, the notion *Volk des Buches* too easily conjures an idealized, monolithic, virtual Jewish community rather than the modern Jewish collective, and thus exemplifies the outsider's misguided attempt to perform the Jewish experience"<sup>237</sup>

Bøkmotivet i skulpturen er tydelig og boken som symbol for det jødiske er etablert og derfor enkelt å lese. Å sidestille jøder med minne eller jøder med boken kan sies å være riktig fra et sekulært ståsted.<sup>238</sup> Hvis boken tolkes som Toraen vil dette være riktig innenfor et tradisjonelt jødisk perspektiv. Men ifølge Gillmans lesning av J. Assmann vil det å sidestille jøder med bøker skjule det faktum at det jødiske folket i dag ikke er ett folk, men heller moderne individer hvor det å balansere tradisjonelle og sekulære former samt historie og minnet for lengst er satt i gang. Dette innebærer at grunnlaget for bok-symbolikken er i endring.

### 5.3 Et lukket bibliotek

Etter 1990 utforsket Whiteread bruken av geometriske og arkitektoniske former. I *Nameless Library* ser man en skulptur med nære bånd til det arkitektoniske. Den massive skulpturen fremtrer på avstand som et bygg med fasadeelementer i betong. Ved nærmere ettersyn fremstår fasadeelementene som samlinger av bøker. De repetitive formelementene peker ikke bare mot boken, men også mot biblioteket. Whiteread strukturerer de utvendige veggene i form av et vrent bibliotek. Skulpturen kan leses som om bøkernes rygger står inne i minnesmerket. Å se disse ryggene ville kastet lys over bibliotekets innhold. Ikke bare peker massen av bøker mot biblioteket, men også verkets tittel, *Nameless Library*, er tydelig. Whiteread har selv påpekt hvordan størrelsen på skulpturen er modellert etter størrelsen på rom i de omliggende husene. Rommet, med sine doble dører og takrosett, kunne tilhørt et hvert Wiener-hjem. Å ha et bibliotek var ikke uvanlig blant den jødiske intelligentsia i Wien forut for annen verdenskrig.

I dette verkets tilfelle er rommet, Whitereads bibliotek, lukket. Bibliotekets "dører" er avstøpninger, de er ikke mulige å åpne. "Dørene" har heller ingen håndtak, vi kommer ikke inn. Et rom fylles med mening når vi går inn i det og agerer med det. Det utilgjengelige tomrommet kan leses som et uttrykk for at vi ikke en gang kan komme inn det sosiale og kulturelle rom som biblioteket utgjorde. Forståelsesformer kan ha gått tapt for oss. "... nobody more exists inside to use the books. This grey cement structure is redundant, its doors

---

<sup>237</sup> Gillman, "Cultural Awakening and Historical Forgetting", 146

<sup>238</sup> Gillman, "Cultural Awakening and Historical Forgetting", 151

will never be open, nobody could ever enter into the loss of history.”<sup>239</sup> Barzels lesning av verket fokuserer ikke på bøker og bibliotek i seg selv, men på minne og et historisk tap. Et lukket bibliotek representerer derfor et tap av minne.

Som tidligere nevnt er Whitereads avstøpninger også blitt knyttet til dødsmasker. Gillman gjengir her Aurelius Freytag og Thomas Sterns analyse av *Nameless Library* og sammenlikner deres beskrivelse av det tomme og ødelagte bibliotek med en dødsmaske.<sup>240</sup> En slik lesning innebærer at avstøpningen refererer til et bibliotek som ikke lenger er der, men blir levendegjort gjennom at betrakteren tar ”masken” på. Betrakteren nærmer seg den jødiske kulturs kjerne ved å beskue biblioteket – ved å ta dødsmaske på.

## 5.4 Byråkratisering og dehumanisering

Innholdet i dette navnløse biblioteket er ukjent. Anonymiteten forsterkes gjennom repetisjonen av modulene, alle like, ingen skiller seg ut på noen måte. Anonymitet eller nektelse av identitet er et fremtredende element og et viktig tema ved *holocaust*. Nazistene dehumaniserte sine ofre ved å ta fra dem deres identitet.<sup>241</sup> Dette er en helt sentral mekanisme ved *holocaust* spesielt, og ved folkemord generelt. Dehumanisering av ofrene er blitt sett som en forutsetning for en instrumentell gjennomføre av disse overgrep.<sup>242</sup>

Umenneskeliggjøringen av jøder og andre ”fiender” av det tredje riket startet lenge før *holocaust*. Gjennom propaganda og antisemittisk lovgivning etter maktovertakelsen i 1933 skapte nazistene et skille mellom oss og dem. ”Dem” var her jødene, de var ikke enkeltindivider, men en gruppe med negative kjennetegn. Dette gjorde det i neste omgang lettere å behandle dem annerledes. Arne Johan Vetlesen peker på at dehumanisering og frarøvelse av ofrenes identitet er nært knyttet til massedrapene – det er enklere å ta livet av mennesker som systematisk har blitt fratatt sin menneskelighet og personlige identitet.<sup>243</sup> Sees de lukkede og identitetsløse bøkene i lys av dette kan det forstås slik at de lukkede bøkene kan representere alle de identitetsløse ofrene. Verkets tittel, *Nameless Library*, er med på å forsterke en slik tolkning.

---

<sup>239</sup> Barzel, ”The Shaping of Memory”, 107

<sup>240</sup> Gillman, ”Cultural Awakening and Historical Forgetting”, 166

<sup>241</sup> Kapland, *Unwanted Beauty*, 56

<sup>242</sup> I følge Arne Johan Vetlesen er dehumaniseringen tosidig. Overgriperen ser ikke seg selv som handlende objekt, men som redskap og mister slik også sin humanitet. Dermed skjer en fordreining av ansvar for egne handlinger. Arne Johan Vetlesen, *Evil and Human Agency: Understanding Collective Evildoing*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 93

<sup>243</sup> For diskusjon rundt dehumanisering se Vetlesen, ”Kapittel 1”, *Evil and Human Agency: Understanding Collective Evildoing*, 1-51

## 5.5 *Holocausts* arkiver – ofre og overgripere

Minneteorien legger vekt på biblioteker og arkiver som støtte i utvikling av nye og transgenerasjonelle minner. Skulpturen kan leses ikke bare som et bibliotek, men også som et arkiv med lukkede mapper.<sup>244</sup> Hvis minnesmerket kan sees som et arkiv, hva er det et arkiv over? Hva har arkiv med *holocaust* og jøder å gjøre? Man vet at nazistene dokumenterte sine handlinger svært nøyaktig. Ikke bare i form av registre og formularer, men også gjennom bilde og film. Tilknyttet deportasjon til de forskjellige leirene ble informasjon nedtegnet og utgjorde etter hvert store arkiver. Jødene som skulle sendes i gasskamrene ble registrert og med dette en del av nazistenes arkiver.

Hvis man nedtegnet hvem som ble deportert, burde man vite hvem de østerrikske ofrene for *holocaust* var. I 1994 fantes det ikke noe fullstendig register med alle de østerrikske ofrene for *holocaust*.<sup>245</sup> Dette kan virke uforståelig med tanke på hvor godt dokumentert deportasjonene var. Hvor ble arkivene av? En god del arkiver ble destruert mot slutten av annen verdenskrig og dette kan være en medvirkende faktor til den manglende oversikten. Det er nå så lenge siden krigens slutt at en likevel burde kunne forvente en mer komplett oversikt over jøder deportert fra Østerrike, og antall omkomne.

Deportasjonsdokumentene og deportasjonsordrene var sannsynligvis signert. Hvem signerte? Vet man gjennom dette hvem overgriperne var? I dag er dette den mest følsomme informasjonen. Her kan man reise spørsmål knyttet til hvem som har interesse av å holde denne typen av informasjon tilbake. Dersom man ser tilbake har man i Østerrike vært interessert i å holde fast ved et offernarrativ. Det har vært underkommunisert at det var østerrikere med på å utføre *holocaust*, som blant annet undertegnet deportasjonsordrene. Det å skjule hvem som undertegnet deportasjonsordrene vil bidra til å opprettholde det dominerende narrative. Dette ville igjen kunne bidra til at diskusjonen om Østerrike som overgriper ikke ble tatt. Skammen knyttet til overgriperne prøver en i minnearbeidet å skyve unna. Her er det mange som ønsker å skjule og glemme. Som A. Assmann påpeker har ikke ofrene/jødene den samme interesse av å glemme, de krever oppreisning.<sup>246</sup> Jødene ville derfor ha en større interesse i avmasking av denne informasjonen. Tolket som et arkiv åpner lesningen ikke bare for hvem som var ofre, men også hvem som var overgripere. Dette er ikke umiddelbart, men en lesning i tråd med kunstnerens måte å forteller historie: ”All my

---

<sup>244</sup> Townsend, ”When we Collide: History and Aesthetics, Space and Signs, in the Art of Rachel Whiteread”, 26

<sup>245</sup> Gillman, ”Cultural Awakening and Historical Forgetting”, 168

<sup>246</sup> A. Assmann, ”Memory, Individual and Collective”, 218

sculptures in the past have dealt with memory and history, but often in a very oblique way.”<sup>247</sup>

## 5.6 Ingen levninger – ikke noe land, jødiske minnetradisjoner

Arkitektonisk kan man lese *Nameless Library* som et mausoleum, et gravmonument. Dette er en lesning som man finner hos Reesa Greenberg.<sup>248</sup> Et mausoleum er et sted hvor de døde blir begravd og fungerer som et minnested. Leser man verket som et mausoleum, er det i tilfelle et gravsted uten levninger. Nazistenes ”endelige løsning”, utryddelsen av jødene, førte til utrydningsleirer hvis oppgave var å effektivisere et massebord. En del av ofrene for *holocaust* hadde blitt begravd i anonyme massegraver og en stor andel av ofrene hadde blir kremert i massive krematorier tilknyttet leirene der de ble myrdet.

Etter *holocaust* meldte behovet seg for å minnes både ofrene og tragedien. En utfordring knyttet til *holocaust* og å minnes ofrene for folkemordet, er at det ikke var levninger eller gjenstander igjen etter ofrene. Det var ingen tradisjonell grav å gå til, for det var ingen å gravlegge. *Nameless Library* er et gravminne, et mausoleum, her et minne over de mange tapte jødiske liv på dette stedet. Verket står over den brente synagogen hvor jøder ble tvunget til å ta sine liv på 1400-tallet. Samtidig er det et sted å gå til for å minnes de jødene som aldri fikk en grav. Mausoleet understreker minnesfunksjonen knyttet til *holocaust* og den jødiske historie på stedet, en historie med flere lag.

## 5.7 *Holocaust* som tap og tomrom

Deler av monumentet er positive avstøpninger, de utgjør det rommet et objekt vanligvis opptar, som bokmodulene. Andre deler av monumentet er negative avstøpninger. Avstøpningene utgjør rom som et objekt ikke opptar, men som er tilliggende og som formes av objektet. Som beskrivelsen av minnesmerket i kapitel 2 viser er det flere elementer ved skulpturens utforming som utgjøres av positive og negative avstøpninger. *Hvilken mening gir disse formmessige grepene i forståelsen av motivet og hvordan knytter disse grepene an til holocaust?*

Disse formmessige grepene skaper en ramme for forståelse og tolkning av de ulike elementene i skulpturen som går utover det umiddelbart gitte. Grepene gir mulighet for ulike

---

<sup>247</sup> Whiteread, ”Statement on the Project”, 84

<sup>248</sup> Reesa Greenberg, ”The Jewish Museum, Vienna: A Holographic Paradigm for History and the Holocaust”, i *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*, red. Shelly Hornstein og Folrence Jacobowitz, (USA: Indiana University Press, 2003), 245

lesninger. Som nevnt kan *Nameless Library* leses som et lukket bibliotek. Biblioteket har lukkede dører, det er ikke mulig å komme inn i biblioteket, vi vet ikke hva det rommer, det er et *tapt rom*. Selv om vi er ”inne i” eller utenfor biblioteket har vi ikke tilgang til noen av bøkene. Uansett lesning av skulpturen er det lukkede dører og lukkede bøker som er tema, skulpturen er lukket for oss.

Samtidig kan man lese *Nameless Library* som et *vrengt bibliotek*. Slik vi ser bøkene kan det forstås som det at vi står i biblioteket: Vi ser bibliotekveggen som bokryggen støtter deg mot. Betrakteren står utenfor skulpturen, men inne i biblioteket. Rommet er mellom betrakteren og bøkene. Med utgangspunkt i Whitereads tidligere verker er det mulig å lese skulpturen som en avstøpning av et bibliotekrom hvor avstøpningen også viser alle *bøkene som ikke er der*. Young legger vekt på at det ikke er selve boken som konstituerer minneobjektet, men det faktiske rommet mellom boken og oss. Whiteread har i alle sine arbeider gjort synlig tanken om at noe materielt kan være et uttrykk for fravær.<sup>249</sup> Her kan man trekke inn *Closet*, et verk hvor vi møter innsiden av et skap. Skapets innhold er ikke der, og betrakteren opptar den plassen som selve skapet en gang opptok. Hva som var rom har blitt håndfast, hva som var håndfast har blitt rom. I begge skulpturene tematiserer hun tomrom. Det tomme rommet kan i *Nameless Library* leses som hva som står igjen etter bokens folk, jødene.<sup>250</sup>

Micha Ullmann tematiserer også bøker og det tomme rom i sitt minnesmerket *Denkmal zur Erinnerung an die Bücherverbrennung*, av kunstneren kalt *Bibliothek* (fig. 14). Verket utgjøres av et tomt rom hvor veggene er fylt med tomme bokhyller, bøkene er fraværende. I dette minnesmerket brukes negativt rom som grep for å vise noe som er tapt for oss.<sup>251</sup><sup>252</sup> Både Whiteread og Ullman fremstiller i sine verker hva Barzel betegner som ”emptied emptiness”.<sup>253</sup> Tomhet i dobbel forstand, de fremstiller det som ikke er, samtidig som utformingen er slik at vi ikke kommer til. Bøkene og tomrommet, tilstedeværelsen av det som ikke er, utgjør ”byggematerialene”.<sup>254</sup>

---

<sup>249</sup> Young, ”Rachel Whiteread’s Judenplatz Memorial in Vienna: Memory and Absence”, 167

<sup>250</sup> Young, *At Memory’s Edge*, 8

<sup>251</sup> Et minnesmerke til minne om nasjonalsosialistenes brenning av bøker på Bebelplatz utenfor Humboldt-universitetet i Berlin. James E. Young, *At Memory’s Edge*, 107

<sup>252</sup> Som del av minnesmerket er det utformet en plakett med et sitat av Heinrich Heine fra *Der Fremde*: ”Das war ein Vorspiel nur, dort wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am ende auch Menschen”

<sup>253</sup> Barzel, ”The Shaping of Memory”, 107

<sup>254</sup> Barzel, ”The Shaping of Memory”, 107



**Figur 14** Bibliothek av Micha Ullmann. Foto: Guri Nørve

### *Tematisering av holocaust som tap*

Tomrommet kan symbolisere et tap som er vanskelig å gripe, holocaust. Tapet kan leses på ulike måter. Konkret kan det leses som et tap av mennesker, bøker og kunnskap, og som et tap av dokumenter som skjule identitet til offer og overgriper. Tomheten kan vise til tapet av store deler av den jødiske befolkningen i Østerrike. Dette kan forstås som et forsøk på å utslette en kultur. Robert Storr leser *Nameless Library* ikke som gravkammer eller kenotaf, men som en materialisering av et ufattelig tap, ”a gap in a nation’s history, and a hollow at a city’s heart.”<sup>255</sup> Han så også det vrengte biblioteket som en metafor for en vrent og forvrent sivilisasjon.<sup>256</sup>

Juryen pekte på utfordringen med å fremstille holocaust: ”It is difficult to represent the Holocaust, to give it shape.”<sup>257</sup> De valgte Whitereads *Nameless Library* og uttrykte i sin begrunnelse at hennes ”bibliotek”, tolket som et uttrykk for tomrom og fravær, utgjorde et symbol for utryddelsen av Europas jøder og deres kultur.<sup>258</sup> Ifølge Barzel<sup>259</sup> er Whitereads tematisering av tomrom nøkkelen for å fremstille holocaust. ”In conceiving a memorial for the Holocaust the void itself becomes a possible element in this desperate search for the artist for a sign to sign memory.”<sup>260</sup> Det tomme rommet er ikke en direkte fremstilling av *holocaust* (noe han postulerer som umulig), men en fremstilling av tap. Harald Szeemann, medlem av juryen, kommenterer også det tomme rommet som symbol på det som vanskelig kan fremstilles.

”In spite of the inviting door, this interior is another moulded inversion: it cannot be fathomed, it is a shell of knowledge around an empty space, a memorial of history, of suffering, of the unimaginable horror of the Holocaust that cannot be represented.”<sup>261</sup>

## **5.8 Dualitet og uhygge**

Whitereads skulpturer ligger utseendemessig og formmessig nært opp til det opprinnelige objektet. Ved nærmere ettersyn er dog det opprinnelige objektet borte, vi ser ikke hva vi umiddelbart oppfattet. I flere av Whitereads verker kan man si at det kjente og ukjente glir over i hverandre og verket blir slik tvetydig. Det oppstår et spill der det kjente og ukjente

---

<sup>255</sup> Storr, ”On a Symbol of That which defies Representation”, 109

<sup>256</sup> Storr, ”On a Symbol of That which defies Representation”, 109

<sup>257</sup> Hollein, ”Evaluation by the Jury”, 83

<sup>258</sup> Hollein, ”Evaluation by the Jury”, 83

<sup>259</sup> Amnon Barzel var direktør for det jødiske museum i Berlin og medlem av juryen.

<sup>260</sup> Barzel, ”The Shaping of Memory”, 107

<sup>261</sup> Szeemann, ”The Quiet and Powerful Presence of Inverted Everyday Volumes as Sculpture and Memorial”, 110

alternerer og kan skape en usikkerhet rundt hva vi egentlig forholder oss til. Slik kan det usikre og ukjente reise et ubehag samtidig som det inviterer oss til å utforske og gjøre nye erfaringer.

Et eksempel på Whitereads konstruksjon av tvetydighet og avsløring er madrassavstøpningene, der hun har latt seg inspirere av fortellingen om den døde mannen som til slutt gikk i ett med sin madrass. Mullins peker på hvordan madrassavstøpningene ”become substitutes for humans, propped up against her studio wall of curled in a corner.”<sup>262</sup> Mullins trekker videre inn Freud i sin tolkning av Whitereads madrasser:

”Freud uses a modern reworking of the myth, E. T. A. Hoffmanns *The Sandman* 1817 (about a boy and his automaton), to explore the uncanny relationship between the inanimate and the animate. Whitereads beds – made to fit human proportions – draw on a similar logic surrounding inanimate objects fades away to be replaced by the irrational fear that they have somehow come to life”<sup>263</sup>

Mullins spiller her på forholdet mellom det livløse og det levende, hvor de livløse objektene med menneskelige avtrykk og proporsjoner sakte forsvinner for å deretter fremtre som levende. Dette henspiller igjen på *unheimlich*.

I *Nameless Library* finner man en rekke tvetydigheter. Står man inne i eller utenfor biblioteket? Er det bøker vi ser eller er det avstøpningen av det tomme rommet etter bøker som ikke lenger eksisterer? Det kjent, som man er fortrolig med, glir over i det ukjente og skjulte. Det er to forståelser som overlapper. Ved studie av skulpturen snur spillet seg, betrakteren er ikke sikker på hvor hun står og hva hun ser. Møtet med verket kan oppleves som *unheimlich*. Dette er ifølge Shelly Hornstein også et trekk ved Whitereads kunstnerskap.<sup>264</sup>

Lukking og vregning i *Nameless Library* peker mot det som er skjult for oss, det som ikke er tilstede. I følge Szeemann utfordres vi til å overføre våre forestillinger på det vi ikke kan se tydelig.<sup>265</sup> Ved å gå nærmere inn i kunstverket åpnes det så for et ubehag gjennom følelsen av ekskludering og tap. Dette skjer gjennom at vregning av skulpturene som konsept avsløres og at originalen egentlig er ødelagt.

## 5.9 Hva tematiserer kunstverket?

<sup>262</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 30

<sup>263</sup> Mullins, *Rachel Whiteread*, 32, 33

<sup>264</sup> Hornstein, ”Matters Immaterial: On the Meaning of Houses and the Things Inside Them”, 56

<sup>265</sup> Szeemann, ”The Quiet and Powerful Presence of Inverted Everyday Volumes as Sculpture and Memorial”, 110



Kapittelet startet med å trekke frem minnesmerkets bok som en sentral bærer av kunnskap og minne. Dette er en almen symbolikk. Mer spesielt kunne boken leses som Toraen og peker da mot boken som fungerer som ivaretager av jødisk identitet. Toraen gir påbud om å minne jødernes historie. Boken og boksamlingene knyttes videre til den europeisk-jødiske kulturens vektlegging av skriftkultur og kunnskap. Juryen pekte nettopp på boken som symbol for det jødiske og jødene som bokens folk. Dette resonnementet har sine begrensinger,<sup>266</sup> men bokmotivet kommuniserer til allmenheten noe også Rachel Whiteread la vekt på ved utforming av minnesmerket. Skulpturen viser ikke bare bøker, den viser lukkede eller fraværende bøker. Betrakteren vet ikke hva som er fraværende. Skulpturens vregninger og skapning av tomme rom viser til fravær og tap. Bøkene symboliserer kunnskap som vi ikke har tilgang til og dermed ikke kan ta sin plass i historiefortellingen. Det peker mot de underrepresentertes kunnskap, av den jødiske kulturens tap for majoritetskulturen. Bøkene symboliserer tap av liv, tap av kultur, tap av sivilisasjon.

Skulpturen, med sine avstøpninger og vregninger, er vanskelig å lese og skaper tvetydigheter der det kjente glir over til å bli ukjent, der det er uklart hva betrakteren ser. Dette oppleves som *unheimlich*. Denne opplevelsen fører til videre utforskning og refleksjon og er slik en drivkraft i skulpturens minnedynamikk. Samlet gir skulpturen et uttrykk for det jødiske holocaust.

Skulpturen har blitt sammenliknet med en dødsmaske. Ved at betrakteren tar masken på blir biblioteket levendegjort. Betrakteren tar inn over seg innholdet i det jødiske bibliotek, i den jødiske kultur. Szeemann sier om minnesmerket at: "We can walk around, but not enter, the monument, which thus as a measurable symbol of the immeasurable becomes a space of imagination, of projection."<sup>267</sup> Vi kan gå rundt minnesmerket og selv overføre våre forestillinger om det historiske – den lidelsen som *holocaust* representerte. Det er våre projeksjoner som gjør *holocaust* levende for oss. Minnesmerker vil i hermeneutisk forstand sette i spill ulike lag av våre erfaringer og kunnskaper og bringe disse erfaringen til overflaten.

Minnesmerket har også alternative og mer allmenne lesninger. Boken symboliserer kultur generelt og boken som symbol er slik lesbar for enhver betrakter. Boken er også knyttet til lesing. "While it (boken) may find a place in our bookshelf, the real space it

---

<sup>266</sup> Jan Assmann, "Das Volk des Buches: Zum Mahnmal von Rachel Whiteread für die ermordeten Juden Österreichs" i *Projekt: Judenplatz Wien: Zur Konstruktion von Erinnerung*, red. Boris Marte og Reinhard Pohanka, (Wien: Zsolnay, 2000), 97-109

<sup>267</sup> Szeemann, "The Quiet and Powerful Presence of Inverted Everyday Volumes as Sculpture and Memorial", 110

occupies is essentially internal.”<sup>268</sup> Å lese innebærer å forflytte seg fra hvor man er til et annet sted bestemt av bokens innhold. Bradley peker her på boken og lesning som *et møte som beveger*. Gjennom møtet skjer forvandlingen. Boken som formelement og tematikk i et kunstverk peker slik ikke bare mot boken som kunnskap eller mot spesifikke bøker, men også boken som møte, der vi selv er medskapere. Dette peker ikke spesifikt mot det jødiske. Det gjør heller ikke Rebecca Comay der hun ser den lukkede bok som en representasjon av Østerrikes problematiske forhold til egen historie.<sup>269</sup>

Andreas Huyssens refleksjoner rundt bok og minnesmerke kan også trekkes inn her. Han viser til Kafkas syn på litteraturens rolle og foreslår at minnesmerker kan ha en parallell funksjon: ”the axe for the frozen sea within us”.<sup>270</sup> Phyllis Lambert sier at at våre frosne eller undertrykte minner ikke er mer enn fortid hvis det ikke er tilgjengelig for oss. Lambert siterer så Huyssen på følgende: ”The future will not judge us for forgetting, but for remembering all too well and still not acting in accordance with those memories.”<sup>271</sup> Poenget til Lambert er at ettertiden vil dømme oss hvis vi ikke fremkaller det vi egentlig vet og handler deretter.

---

<sup>268</sup> Bradley, *Shedding Life*, 17

<sup>269</sup> Comay, ”Memory Block: Rachel Whiteread’s Holocaust Memorial in Vienna”, 255

<sup>270</sup> Phyllis Lambert, ”Memory and the Vienna Monument dedicated to the Jewish Victims of the Nazi Regime in Austria” i *Judenplatz Wien 1996: Competition, monument and memorial site dedicated to the jewish victims of the nazi regime in Austria*, red. Lucas Gehrmann og Marianne Gerber, (Wien: Kunsthalle Wien, 1996), 108

<sup>271</sup> Andreas Huyssen, i Lambert, ”Memory and the Vienna Monument dedicated to the Jewish Victims of the Nazi Regime in Austria”, 108

## 6 *Nameless Library* som minnesmerke og Judenplatz som minnerom

En overordnet problemstilling har vært å belyse *hvordan kunstverket Nameless Library fyller sin minnefunksjon som holocaust-minnesmerke*. Premisset for problemstillingen er at et minnesmerke aldri kan være et autonomt kunstverk. Et minnesmerke har en funksjon, det skal minne om noe. Minnesmerkeutfordringen bidrar til konstruksjon av kulturelle narrativer og legger føringer for fremtidige diskurser. Det er her minnesutfordringen kommer inn, både *hva som skal minnes*, hvordan minner overføres og hvordan det skapes nye felles minneforestillinger og kulturelle narrativer knyttet til *holocaust* i Østerrike.

Minnesmerket har et formål, det skal minne om noe. Jeg har belyst hvordan Whitereads konsept og estetiske virkemidler bidrar til tolkning av minnesmerket. Whiteread har selv påpekt at hun i dette verket har brukt positiv avstøpning av bøker for å gjøre verket tilgjengelig. Som minnesmerke er *Nameless Library* tydelig på det jødiske og fremstilling av *holocaust* gjennom tap og tomrom. Fokus i dette minnesmerket ligger på ofrene; på deres tap og vårt felles tap. På *Nameless Library*s sokkel står også navene på alle leirene jødene ble sendt til under *holocaust* ramset opp. Det står videre hva minnesmerke er der for å minne om, utryddelsen av 65.000 østerrikske jøder. En sentral motivasjon bak reisningen av minnesmerket var å minnes ofrene på en verdig måte, noe minnesmerket på Albertinaplatz ikke gjorde.

### 6.1 Offer og overgriper

Er det sider ved det *holocaust* i Østerrike som kommer mindre tydelig frem i minnesmerket? Jordheim peker på at minnesmerker er grunnleggende politiske ved at de tematiserer forholdet mellom samtidens politiske behov, og forholdet til og ansvaret for fortiden.<sup>272</sup> I følge Koselleck i Jordheim må det i utgangspunktet være klart hvem som er ofre og hvem som er overgriperer. Whitereads fokus har vært på ofrene og vårt felles tap. Fokus på rollen som overgriperer er ikke like tydelig. Det er derfor noe uklart hvordan Whitereads kunstverk i seg selv bidrar til en endring i det østeriske narrative hvor de også må inkorporere sin rolle som overgriperer.

For å belyse minnesmerket i relasjon til offer versus overgriper problemstillingen vil jeg her gjøre en sosiomateriell analyse av minnesmerket i relasjon til det stedlige.

---

<sup>272</sup> Jordheim, "Holocaust-monumentet i Berlin: Et forsvar for det politiske", 21

Minnesmerket står ikke alene, men er situert på et historisk sted. Det vil også være slik at stedet endres ved at et minnesmerke oppføres. Det vil skje et samspill mellom minnesmerke og sted. Følger vi Koselleck blir anerkjennelse av de historiske forholdene et sentralt spørsmål også for minnesarbeidet for Østerrike. Det ligger en spesiell utfordring i å minnes det uønskede – det som avmaskeres i østerriksk historie. Young spør: hvordan kan en stat inkorporere skam inn i sitt nasjonale minnelandskap?<sup>273</sup> Hvordan kan en stat minnes sine ugjerninger, hvordan kan overgriperne minnes sine ofre?

Her kommer jeg til et problematisk område. Den østerrikske situasjonen knyttet til landets og borgernes rolle under annen verdenskrig var historisk avklart. Østerrike var også overgriper, men den kulturelle selvforståelsen speiler imidlertid ikke denne dobbeltheten, hvor Østerrike hadde rollen som både offer og overgriper. Det jødiske og det østerrikske narrative samsvarer ikke. Ut fra A. Assmanns minneteori er det i gitte historiske situasjoner ikke mulig for ulike narrativer å forenes.<sup>274</sup> I tilfellet *holocaust* vil offer og overgriper ikke kunne forsones slik den tradisjonelle dynamikken har vært mellom en seirende og tapende part. De seirende og tapende kunne bli enige om å forenes gjennom selektiv glemsel og slik skyve skyld og skam til side. I dette tilfellet har man ingen tapende part, fordi jødene var passive ofre. Ofrene i slike konflikter vil ønske oppreisning, og minnesmerkets funksjon bør innebære en innrømmelse. Det er *det østerrikske narrative* som skal endres og den jødiske historien som skal inkorporeres.

## 6.2 Minnerom og materielle strukturer

Kan dynamikken mellom sted og minnesmerke bidra til en utvidet forståelse av holocaust der også overgriper- og offersituasjonen adresseres?

Et interessant aspekt ved Halbwachs erindringsteori er at en romlig lokalisering er en betingelse for erindringen, da vi alle er romlig situert.<sup>275</sup> Transformasjonen av minnesforestillinger er knyttet til steder og rom. Slik blir Judenplatz her sentral. Han knytter en forbindelse mellom det sosiale rom for utveksling av minner og de sosiomaterielle rammene som utvekslingene skjer innenfor. For at noe skal feste seg i hukommelsen må det fremtre som en konkret begivenhet, person, monument, tekst og lignende. Halbwachs kaller dette *erindringssteder*.<sup>276</sup> Disse erindringsstedene definerer han som et objektivert fenomen

---

<sup>273</sup>Young, *At Memory's Edge*, 7

<sup>274</sup>A. Assmann, "Memory, Individual and Collective", 219

<sup>275</sup>Halbwachs i Warring, "Kollektiv erindring: et brukbart begreb?", 219

<sup>276</sup>Halbwachs i Warring, "Kollektiv erindring: et brukbart begreb?", 224

som enten i form av et sosiomaterielt objekt eller en institusjon er gitt et symbolsk innhold gjennom en eller flere gruppers tolkning. Tolkningens funksjon er å opprettholde gruppen eller gruppenes kollektive erindring. Han var spesielt opptatt av de geografiske *stedenes tidløse og stabile kvalitet*. Det skjer en utveksling mellom individ og sosiomaterielt miljø også i samspill mellom individ og gruppe. Denne utvekslingen mellom erindring og det sosiomaterielle er en utveksling som går begge veier: den sosiomaterielle strukturen fastholder oss i visse erindringsbilder samtidig som sosiale endringer fører til endrede forståelser av sosiomaterielle strukturer (for eksempel plasser og monumenter).

Det er *erindringsstedene* som legemliggjør den kollektive erindring.<sup>277</sup> Nasjonale monumenter, nasjonale minnedager og historiske steder er representasjoner som bidrar til den nasjonale kollektive erindring. Erindringsstedene vokser frem på de tider og på de steder hvor det er et kjent eller postulert brudd med fortiden.<sup>278</sup> Felles for erindringsstedene er deres evne til å fremkalle et sett av samfunnsmessige verdier. Det som er felles er ikke deres form eller substans, men deres evne til å fungere som et symbolsk mønster for en nasjonal erindring.<sup>279</sup> Et materielt sted får karakter av erindringssted i det øyeblikk det tillegges symbolsk betydning.<sup>280</sup> Nora ser erindringsstedene som en erstatning for de tradisjonelle fellesskapene og overføring av minner. Disse minnestedene er ikke et hvilket som helst historisk sted, men ifølge Nora og Halbwachs steder som er konstituert som minnsteder gjennom et symbolsk innhold.

### 6.3 Etablering av Judenplatz som minnested

Judenplatz var en plassdannelse med klar historisk tilknytning til jøder og forfølgelse av jøder. Den jødiske bosettingen på stedet kan føres tilbake til 1200-tallet, med reising av synagoge noe senere.<sup>281</sup> Plassen omtales som Judenplatz i 1465, like etter *pogromen* i 1421.<sup>282</sup> Planen om et *holocaust*-minnesmerke på Judenplatz aktualiserte arkeologiske undersøkelser på stedet.<sup>283</sup> Man var klar over muligheten for at byens eldste synagoge kunne ligge begravd under plassen. Undersøkelser stadfestet dette. Dette funnet avfødte ideen om å

---

<sup>277</sup> Warring, "Kollektiv erindring: et brugbart begrep?", 224

<sup>278</sup> Nora i Warring, "Kollektiv erindring: et brugbart begrep?", 224

<sup>279</sup> Pierre Noras begrep om erindringssteder inneholder tre dimensjoner en materiell hvor erindringen er innskrevet i tid og rom, en symbolsk hvor erindring er et minne om svunne og funksjonell som for eksempel et testament eller en manual. Disse tre aspektene sameksisterer.

<sup>280</sup> I Noras arbeid er det en glidende overgang fra å legge hovedfokus på den materielle dimensjonen av erindringsstedet til å legge mer vekt på den symbolske.

<sup>281</sup> Mitchell og Schön, "History in Bricks and Mortar", 93

<sup>282</sup> Pohanka, "Judenplatz (Jew's Square) after 1421", 110

<sup>283</sup> Wiesenthal, "Introduction", 12

etablere et jødisk museum tilknyttet plassen, eldre jødisk historie i Wien, og som omfattet synagogeruinen og tilgang til denne. Her foreligger det mange lag av minner. Boris Marte, kollega av daværende leder for Wiens kulturavdeling Peter Marboe, pekte på Judenplatz som spesielt egnet som minnested tilknyttet *holocaust*. ”This monument brings the Holocaust in to its historical context and I doubt that there is a single place in Europe that encapsulates so much Jewish history all in one compact area.”<sup>284</sup>

Selv med lag av minner var ikke plassen et ”naturlig” minnested. Et minnesmerke gir en endret materialisering av stedet – stedet endres. Samtidig bringer minnesmerket symboler og meninger med seg, og bidrar til at stedets historiske minner revitaliseres. Stedet får en renessanse. Judenplatz skapes som minnested ved at *Nameless Library* reises. Minnesmerket har i seg selv en symbolsk betydning, noe plassen også får gjennom minnesmerket. I følge Halbwegs teori blir Judenplatz slik en legemliggjøring av den kollektive erindring. Young betegner slike plasser som *referansepunkt*.<sup>285</sup> Verker plassert på slike plasser refererer umiddelbart til noe utover dem selv. *Nameless Library* ble oppført og styrket Judenplatz som minnerom. Det skjer en utveksling mellom verk og sted. Verket konstituerer plassen som et erindringssted, et *lieux de mémoire*.<sup>286</sup> *Plassering av verket utvikler Judenplatz som minnested*.

Årlige seremonielle handlinger knyttet til *Nameless Library* styrket stedet ytterligere. Minnesmerket innbyr jøder og det jødiske samfunn til å minnes, det arrangeres minnemarkeringer knyttet til statsbesøk og nasjonale markeringer. Det seremonielle som utføres i dette minnerommet vil ikke bare understreke jødene som offer, men av seremoniene kan det også gå frem hvem som stod for overgrepene. Dette er arrangementer arrangert av myndighetene og innebærer at man fra det offentlige Østerrike tar stilling til landets handlinger under annen verdenskrig.

Etablering av et museum styrker videre minnerommet. Den kulturelle funksjonen, lagring av store mengder informasjon, skjer i biblioteker, museer og arkiver. Her ble det opprettet et nytt museum for å ivareta denne funksjonen. A. Assmann peker på at det aktive og arkiviske minnet gir og tar til hverandre, noe som gjør at det kulturelle minnet har en innebygd kapasitet til kontinuerlig å forandre seg gjennom innovasjon, transformasjon og

---

<sup>284</sup> Jim Glenn, The global jewish news source, *Around the Jewish World: Vienna's Holocaust Memorial Opens After Years of Delay and Controversy*, 26.20.00. <http://www.jta.org/2000/10/26/archive/around-the-jewish-world-viennas-holocaust-memorial-opens-after-years-of-delay-and-controversy>, 20.05.15

<sup>285</sup> Young, *The Texture of Memory*, 108, 109

<sup>286</sup> Nora, ”Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, 7

rekonfigurasjon.<sup>287</sup> Derfor gir det jødiske museet på Judenplatz et aktivt tilskudd til plassen og det generelle minnearbeidet knyttet til *holocaust*.

På Judenplatz står også en statuen av den fremste tyske representanten for tysk opplysningstid, Gotthold Ephraim Lessing. Lessing arbeidet som litteraturkritiker og forfatter, og i flere av sine verker tok han til orde for toleranse, romslighet og humanitet.<sup>288</sup> I konkurransevilkårene for minnesmerket stod det at det nye minnesmerket ikke måtte komme i konflikt med Lessing-statuen. Ved reisningen av *Nameless Library* og etableringen av plassen som minnerom skjer det også en rekontekstualisering av Lessing-statuen. Den trekkes i et større menings- og minnebilde. I dette bildet tilfører også Lessing-statuen mening og knytter plassen til et allment humanistisk prosjekt.

## 6.4 Judenplatz – plassens betydning for lesning av verket

Det skjer en gjensidig utveksling mellom verk og plass: stedet gir også fortolkningsrammer for verket. At plassen konstitueres som minnested gir også en kontekst for fortolkning av minnesmerket. Minnesmerket viser ikke bare til bøker og jødisk kultur, til tap og tomrom – et minne om det østerrikske *holocaust*, men plasseringen over synagogeruinen peker også mot tidligere overgrep og *pogromer*. Går vi tilbake til Kosllecks utgangspunkt for minnesmerker: må det være klart hvem som er ofre og hvem som er overgripere. Jeg har pekt på at minnesmerkets fokus har vært på ofrene og vårt felles tap. Det er i seg selv mer uklart hvordan det intervensjonerer med overgrepsrollen, men som minnesmerke står ikke verket alene, da verket er steds spesifikt og laget for å samtale med omgivelsene. Her ligger det føringer med hensyn til Østerrikes overgrepsrolle knyttet til seremonier og styrking av historiske fakta gjennom et aktivt museum. Den ødelagte synagogen bygger opp under det nye monumentets *holocaust*-tema og kan sees som en parallell til hvordan man i den jødiske kulturen forteller sin historie som preges av forfølgelsestema. *Man får også et dobbelt trykk på Østerrike som overgriper gjennom disse to lagene med forfølgelsehistorie. Nameless Library* tvinger *holocaust* som tema opp i overflaten og knytter det ikke bare til Østerrikes rolle som overgriper under *holocaust*, men det minner også østerrikere om gamle synder. Østerrikes kollektive minne knyttet til dets rolle som overgriper gjennom ulike historiske perioder, kommer til overflaten.

---

<sup>287</sup> A. Assmann, "Memory, Individual and Collective", 220

<sup>288</sup> Elsbeth Wessel, *Store Norske Leksikon*, [https://snl.no/Gotthold\\_Ephraim\\_Lessing](https://snl.no/Gotthold_Ephraim_Lessing), 03.06.16

Den stedlige plassering tydeliggjør tilknytningen til den jødiske historie i Østerrike og de forutgående *pogromene*. Minnerommet kontekstualiserer en fortolkning av *Nameless Library* der også overgriperrollen kan være synlig.

Young anså Judenplatz for å være et sted som Wiens innbyggere var kjent og fortrolige med, men det var før minnesmerket ble en del av plassen. Med plasseringen av minnesmerket kan plassen transformeres til noe uhyggelig gjennom reintroduksjonen av minner knyttet til overgrep og skyld. Det skjer en avsløring av en begravd fortid, noe Young oppfatter som *unheimlich*.<sup>289</sup> Young trekker så resonnementet videre. Det å reise dette minnesmerket på denne plassen innebærer ikke kun en ny introduksjon av jødisk minne i det østerrikske landskapet, men en utgravning av lenge undertrykket jødisk minne.<sup>290</sup> Som vist i oppgaven peker analyser på at reisning av et nytt minnesmerke setter minner i spill og igangsetter en situasjon som utløser ubehag. For den jevne Wiener-borger skjer denne konfrontasjonen i det nære miljø, som en konstant påminnelse.

## 6.5 Troverdighet – Albertinaplatz

Reisningen av *Nameless Library* var ikke Wiens første forsøk på å reise et minnesmerke. Oppgaven omtaler minnesmerket reist på Albertinaplatz, *Mahnmal gegen Krieg und Fachismus*, et minnesmerke over ofre for krig og fascisme. Minnesmerket ble reist i forbindelse med 50-års markeringen av *Anschluss*, 12. mars 1938. Det ble utformet av den kjente østerrikske kunstneren Alfred Hrdlicka. Albertinaplatz var som Judenplatz et sted med lag av historiske minner knyttet til blant annet jødisk historie. Men reisningen av denne skulpturen bidro i mindre grad til å etablere plassen som et minnerom. Skulpturen var kontroversiell både for jøder og østerrikere. Minnesmerket var sammensatt og delene representerte ulike hendelser, ulike minner. Videre ble den jødiske representasjonen dårlig mottatt, den viste en jøde i fornedrelse. Hrdlicka var kjent for sine provokasjoner og politisk utspill. Hans intensjon med fremstillingen av den jødiske mannen som på alle fire vasket plassen var å peke på at holocaust lenge før den faktiske utryddelsen. Men problemet her er at representasjonen hans av jøden kunne oppfattes som en retraumatisering den jødiske befolkningen i Østerrike. Hrdlickas fremstilling er konkret og gir lite rom for tolkning. Den fremstiller en historisk hendelse og hans problematisering av Østerrike og holocaust har liten dybde. Det bedret ikke uttrykket at skulpturen måtte belegges med piggråd for å hindre

---

<sup>289</sup> Young, "Rachel Whitereads Judenplatz Memorial in Vienna", 170

<sup>290</sup> Young, "Rachel Whitereads Judenplatz Memorial in Vienna", 170



forbipasserende i å buke den som benk – upassende adferd. Samlet fikk ikke dette minnesmerket den samme troverdighet som *Nameless Library* etablerte.

## 6.6 Historieskriving – diskurs og forhandling

Et spørsmålet er imidlertid om minnstedet med sitt minnesmerke bidrar til å skape et nytt narrativ knyttet til østerisk *holocaust*-historie. Som alt påpekt utfordres betrakteren i møte med minnesmerket. Vi bringer helt ulike forutsetninger til et slikt møte, både med hensyn til kunnskap, ståsted og interesser. Verket har ingen stabil mening, men blir skapt mellom verket og betrakteren. Hvordan verket leses vil endres over tid og knyttet til samfunnsmessige diskurser. Her inngår diskurser knyttet annen kunst og historieskriving, samt politiske diskurser.

Teoriene om kollektiv erindring forutsetter en utvikling på et aggregert nivå. For at kollektive erindringer skal endres må ulike grupper erindringer møtes på et felles plan, i en allmenn debatt i offentligheten. Den sfæren der privatfolk samles til publikum utgjør ifølge filosofen Jürgen Habermas offentligheten.<sup>291</sup> Offentligheten er verken privat, statlig eller markedet, men ligger både mellom og i alle disse delene i samfunnet. Ut fra Habermas kan man si at den offentlige samtale foregår på alle plan og i forskjellige grupper.<sup>292</sup> Offentligheten er delt i små og store grupper og folk kan bevege seg mellom ulike grupper, eller del-offentligheter. Dette innebærer at vi som borgere er deltagere i ulike deloffentligheter, som igjen har ulike tematiske diskurser og ulike regler for hvordan diskursen skal foregå.

I denne diskursen peker Zerubavel på minnehandlingenes betydning for dynamikken i utviklingen av kollektiv erindring.<sup>293</sup> Ved en hver minnehandling, for eksempel en seremoni holdt ved *Nameless Library*, er det mulig å introdusere nye tolkninger av fortiden, av *holocaust* i Østerrike. En nytolkning fremmes i en ramme av kontinuitet. Selve minnehandlingen bidrar til en oppfatning av kontinuitet av felles historie. Nytolkning legger seg slik inn i en felles fortelling. Dette kan føre til endring i det nasjonale minnenarrativet.<sup>294</sup>

Det vil alltid være en politisk dominans i en offentlig diskurs og den er i dette tilfelle nært bundet til utviklingen av Østerrikes og østerrikeres kollektive erindring forbundet med landet som offer og en eksternalisering knyttet til *holocaust*. Et kollektivt minne, hevder A.

---

<sup>291</sup> Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighet*, (Oslo: Gyldendal, 1971), 25

<sup>292</sup> Magne Lindholm, *Den offentlige samtalen*,

[http://www.lindholm.no/nedlasting/det\\_trivielles\\_triumf\\_pdf/02\\_den\\_offentlige\\_samtalen.pdf](http://www.lindholm.no/nedlasting/det_trivielles_triumf_pdf/02_den_offentlige_samtalen.pdf), 10.05.16

<sup>293</sup> Zerubavel, *Recovered Roots*, 6

<sup>294</sup> Zerubavel, *Recovered Roots*, 6

Assmann, dannes utfra hva som er formålstjenlig å minnes.<sup>295</sup> Dette peker mot de politiske rammenes betydning for minnearbeid og minneseremonier. Et minnesmerke i et minnerom har behov for den politiske støtten som offentlige seremonier gir.

## 6.7 Om å skape endring

Alle samfunn bygger på den antagelsen at delt erfaring og delte opplevelser og minne utgjør en base for felles relasjoner.<sup>296</sup> Samfunnets institusjoner kan også sies å være programmert til å underbygge en slik oppfatning av delt minne, *om så bare en illusjon av den*. Ved å skape en oppfatning av en felles fortid gjennom institusjoner som museer og minnesmerker skaper man også en følelse av delt samtid og framtid, til og med en følelse av skjebnefellesskap. Minnesmerker kan slik være et sted hvor man møtes for å skape en felles fortid, hvor man kan fortelle de etablerte narrativene, og deres ”delt” historier om fortiden. Young trekker frem hvordan ”they become communities precisely by having shared (if only vicariously) the experiences of their neighbours. At one point, it may even be the activity of remembering together that becomes the shared memory; once ritualized, remembering together becomes an event in itself that is to be shared and remembered.”<sup>297</sup>

Sentralt i å skape minner vil være den politiske diskurs, og dermed også forståelse av minnesmerke og bruken av minnestedet. Det kan også knyttes kritiske spørsmål til Noras teori om erindringsfellesskap. Warring peker på at Noras teori om erindringssteder mangler evne til å fange inn de ulike lag og dimensjoner i de betydninger som et gitt erindringssted tillegges.<sup>298</sup> Trekker vi inn Gadammers begrep om forforståelse vil det alltid være slik at ikke alle betydninger kan være tydelige for enhver, uavhengig av forutsetninger. Young problematiserer også slike erindringssteder. Ved å skape et felles rom bidrar erindringsstedene til å skape en illusjon om en felles eller kollektiv erindring,<sup>299</sup> men i et sosialinteraksjonistisk perspektiv sier Warring at ”Hvor forestillede sådanne erindringsfellesskaper end måtte være, så har de imidlertid sociohistoriske virkninger i den utstrækning, vi tror på dem og handler derefter.”<sup>300</sup> Warring formulerer her en variant av Thomas-teoremet: Hvis mennesker definerer situasjoner som virkelige, så blir de virkelige i sine konsekvenser.

---

<sup>295</sup> A. Assmann, ”Memory, Individual and Collective”, 220

<sup>296</sup> Young, *The Texture of Memory*, 6

<sup>297</sup> Young, *The Texture of Memory*, 7

<sup>298</sup> Warring, ”Kollektiv erindring: et brugbart begreb?”, 228

<sup>299</sup> Young, *The Texture of Memory*, 6, 7

<sup>300</sup> Warring, ”Kollektiv erindring: et brugbart begreb?”, 228

Dette innebærer at *Nameless Library* på Judenplatz må representere en troverdig forestilling av *holocaust* i Østerrike og at samfunnets medlemmer i fremtiden vil handle ut ifra disse. Dette forutsetter at minnefunksjonen understøttes av sosiale praksiser knyttet til minnesmerket og stedet.

# Litteraturliste

- Art, David. *The politics of the Nazi past in Germany and Austria*. New York: Cambridge university press, 2006.
- Assmann, Aleida. "Memory, Individual and Collective" i *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, redigert av Robert E. Goodin og Charles Tilly. Oxford: OUP, 2006.
- Assmann, Jan. "Das Volk des Buches: Zum Mahnmahl von Rachel Whiteread für die ermordeten Juden Österreichs" i *Projekt: Judenplatz Wien: Zur Konstruktion von Erinnerung*. Redigert av Boris Marte og Reinhard Pohanka. Wien: Zsolnay, 2000.
- \_\_\_\_\_ "Collective Memory and Cultural Identity" i *New German Critique* , 65/1995, 125-133.
- Barzel, Amnon. "The Shaping of Memory" i *Judenplatz Wien 1996: Competition, monument and memorial site dedicated to the jewish victims of the nazi regime in Austria*. Redigert av Lucas Gehrmann og Marianne Gerber. Wien: Kunsthalle Wien, 1996.
- Berger, Peter L. og Thomas Luckmann. *The Social Construction of Reality: A treatise in the Sociology of Knowledge*. USA: Anchor Books, 1967.
- Beswoldt-Wallrabe, Kornelia von. *Rachel Whiteread: Sculptures and drawings*. Berlin: Designhaus Berlin, 2005.
- Boehm, Gottfried. *Æstetiske teorier: Bidrag til billedets hermeneutik*. Odense: Odense universitetsforlag, 1995.
- Bradley, Fiona. *Shedding Life*. Redigert av Fiona Bradley. London: Tate Gallery Publishing Ltd, 1996.
- Cole, Tim. "Turning the Place of Holocaust History into Places of Holocaust Memory: Holocaust Memorials in Budapest, Hungary" i *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*. Redigert av Shelly Hornstein og Florence Jacobowitz. USA: Indiana University Press, 2003.
- Comay, Rebecca. "Memory Block: Rachel Whiteread's Holocaust Memorial in Vienna" i *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*. Redigert av Shelly Hornstein og Florence Jacobowitz. USA: Indiana University Press, 2003.
- Ezrahi, Sidra DeKoven. "The Grave in the Air" i *Probing the limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*. Redigert av Saul Friedlander. Harvard: Harvard University Press, 1992.
- Felstiner, John. "Translating Paul Celans "Todesfuge": Rhythm and Repetition as Metaphor" i *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*. Redigert av Saul Friedlander. Harvard: Harvard University Press, 1992.

- Friedlander, Saul. "Introduction" i *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*. Redigert av Saul Friedlander Harvard: Harvard University Press, 1992.
- Gehrmann, Lucas og Marianne Gerber. *Judenplatz Wien 1996: Competition, monument and memorial site dedicated to the jewish victims of the nazi regime in Austria*. Redigert av Lucas Gehrmann og Marianne Gerber. Wien: Kunsthalle Wien, 1996.
- Gilje, Nils og Harald Grimen. *Samfunnsvitenskapenes forutsetninger : innføring i samfunnsvitenskapenes vitenskapsfilosofi*. Oslo: Universitetsforlaget, 1993
- Gillman, Abigail. "Cultural Awakening and Historical Forgetting: The Architecture of Memory in the Jewish Museum of Vienna and in Rachel Whiteread's 'Nameless Library'" i *New German Critique*, No. 93 Special Issue on: Austrian Writers Confront the Past (Autumn, 2004), 145-173.
- Greenberg, Reesa. "The Jewish Museum, Vienna: A Holographic Paradigm for History and the Holocaust", i *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*. Redigert av Shelly Hornstein og Florence Jacobowitz. USA: Indiana University Press, 2003.
- Habermas, Jürgen. *Borgerlig offentlighet*, Oslo: Gyldendal, 1971.
- Häupl, Michael. "Preface" i *Judenplatz: Place of Remembrance*. Redigert av Gerhard Milchram. Wien: Pichler Verlag GmbH & CoKG, udatert.
- Hollein, Hans. "Procedural Rules and Competition Task" og "Minutes of the Jury's Selection Process" i *Judenplatz Wien 1996: Competition, monument and memorial site dedicated to the jewish victims of the nazi regime in Austria*. Redigert av Lucas Gehrmann og Marianne Gerber. Wien: Kunsthalle Wien, 1996.
- Hornstein, Shelly. "Matters Immaterial: On the Meaning of Houses and the Things Inside Them" i *The art of Rachel Whiteread*. Redigert av Chris Townsend. London: Thames & Hudson Ltd, 2004.
- Haakonsen, Mette. "At mærke tiden: Introduksjon til senmoderne mindesmærker" i *Magt, minder, mennesker: mindesmærker i dag*. Redigert av Anna Louise Manly. København: KØS, museum for kunst i offentlig rom, Narayana Press, 2014.
- Jordheim, Helge. "Holocaustmonumentet i Berlin: et forsvar for det politiske" i *Nytt Norsk tidsskrift*, 1/2004, 18-34.
- Kaplan, Brett Ashley. *Unwanted beauty: Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*. Chicago: University of Illinois Press, 2007.
- Koselleck, Reinhart. *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*. California: Stanford University Press, 2002.
- Lambert, Phyllis. "Memory and the Vienna Monument dedicated to the Jewish Victims of the Nazi Regime in Austria", *Judenplatz Wien 1996: Competition, monument and*

- memorial site dedicated to the jewish victims of the nazi regime in Austria*. Redigert av Lucas Gehrmann og Marianne Gerber. Wien: Kunsthalle Wien, 1996.
- Lingwood, James. "Introduction" i *Rachel Whiteread: House*. Redigert av James Lingwood. Hong Kong: Phaidon Press Limited, 1995.
- Mari, Bartomeu. *Shedding Life*. Redigert av Fiona Bradley. London: Tate Gallery Publishing Ltd, 1996.
- Marte, Boris og Reinhard Pohanka. "Autorinnen und Autoren" i *Projekt: Judenplatz Wien: Zur Konstruktion von Erinnerung*. Redigert av Boris Marte, Reinhard Pohanka. Wien: Zsolnay, 2000.
- Milchram, Gerhard. *Judenplatz: Place of Remembrance*. Wien: Pichler Verlag GmbH & CoKG, udatert.
- Mitchell, Paul og Doris Schön. "History in Bricks and Mortar" i *Judenplatz: Place of remembrance*. Redigert av Gerhard Milchram. Wien: Pichler Verlag GmbH & CoKG, udatert.
- Morgan, Stuart. *Shedding Life*. Redigert av Fiona Bradley. London: Tate Gallery Publishing Ltd, 1996.
- Mullins, Charlotte. *Rachel Whiteread*. Tate Publishing: London, 2004.
- Muzicant, Ariel. "Preface" i *Judenplatz: Place of remembrance*. Redigert av Gerhard Milchram. Wien: Pichler Verlag GmbH & CoKG, udatert.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire" i *Representationes*, no 26, vår 1989.
- Ommundsen, Karianne. *I gråsonen: Holocaust, representasjon, og generasjon nachgeboren*. Trondheim: NTNU, 2015.
- Pick, Hella. *Guilty victim : Austria from the Holocaust to Haider*. New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2000.
- Pohanka, Reinhard. "Judenplatz (Jew's Square) after 1421" i *Judenplatz: Place of remembrance*. Redigert av Gerhard Milchram. Wien: Pichler Verlag GmbH & CoKG, udatert.
- Prokop, Ulrike. *Kvindelige Livssammenheng*. Randers: Ethelberg Bogtrykk/Offsett, 1976.
- Rhodes, Richard. *Whiteness and Wound*. Toronto: The Power Plant, 1993.
- Rønberg, Lene Bøgh. "Nye udvalgte og nye fællesskaber" i *Magt, minder, mennesker: mindesmærker i dag*. Redigert av Anna Louise Manly. København: KØS, museum for kunst i offentlig rom, Narayana Press, 2014.

- Schlieker, Andrea. "A Book must be the axe for the frozen sea within us: Rachel Whitereads Holocaust Denkmal" i *Judenplatz: Place of remembrance*. Redigert av Gerhard Milchram. Wien: Pichler Verlag GmbH & CoKG, udatert.
- Spera, Danielle og Werner Hanak-Lettner. *Judenplatz – A Place of Remembrance*. Wien: Jewish museum Vienna, udatert.
- Storr, Robert. "On a Symbol of That which defies Representation" i *Judenplatz Wien 1996: Competition, monument and memorial site dedicated to the jewish victims of the nazi regime in Austria*. Redigert av Lucas Gehrman og Marianne Gerber. Wien: Kunsthalle Wien, 1996.
- Szeemann, Harald. "The Quiet and Powerful Presence of Inverted Everyday Volumes as Sculpture and Memorial" i *Judenplatz Wien 1996: Competition, monument and memorial site dedicated to the jewish victims of the nazi regime in Austria*. Redigert av Lucas Gehrman og Marianne Gerber. Wien: Kunsthalle Wien, 1996.
- Thünemann, Holger. *Holocaust-Rezeption und Geschichtskultur: Zentrale Holocaust-Denkmäler in der Kontroverse: Ein deutsch-österreichischer Vergleich*. Idstein: Schulz-Kirchner Verlag GmbH, 2005.
- Townsend, Chris. "When we Collide: History and Aesthetics, Space and Signs, in the Art of Rachel Whiteread" i *The art of Rachel Whiteread*. Redigert av Chris Townsend. London: Thames & Hudson Ltd, 2004.
- Vetlesen, Arne Johan. *Evil and Human Agency: Understanding Collective Evildoing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Vidler, Anthony. *Warped Spaces: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. MIT Press: Cambridge, 2000.
- Warring, Anette. "Kollektiv erindring : et brugbart begreb?" i *Erindringens og glemslens politik*. Redigert av Bernard Eric Jensen, Carsten Tage Nielsen og Torben Weinreich. Gylling: Narayana Press, 1996.
- Whiteread, Rachel. "Statement on the Project" i *Judenplatz Wien 1996: Competition, monument and memorial site dedicated to the jewish victims of the nazi regime in Austria*. Redigert av Lucas Gehrman og Marianne Gerber. Wien: Kunsthalle Wien, 1996.
- Wiesenthal, Simon. "On the History of Jews in Austria" i *Judenplatz Wien 1996: Competition, monument and memorial site dedicated to the jewish victims of the nazi regime in Austria*. Redigert av Lucas Gehrman og Marianne Gerber. Wien: Kunsthalle Wien, 1996.
- \_\_\_\_\_ "Introduction" i *Judenplatz: Place of remembrance*. Redigert av Gerhard Milchram. Wien: Pichler Verlag GmbH & CoKG, udatert.

Young, James E. "Rachel Whiteread's Judenplatz Memorial in Vienna: Memory and Absence" i *The art of Rachel Whiteread*. Redigert av Chris Townsend. London: Thames & Hudson Ltd, 2004.

\_\_\_\_\_ "Monument/Memory" i *Critical Terms for Art History*. Redigert av Robert S. Nelson og Richard Shiff, 2. utgave. Chicago: University Press Chicago, 2003.

\_\_\_\_\_ *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale University Press, 2000.

\_\_\_\_\_ *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. London: Yale University Press, 1993.

## Andre kilder

Glenn, Jim. "Around the Jewish World: Vienna's Holocaust Memorial Opens After Years of Delay and Controversy" i *The global jewish news source*.  
<http://www.jta.org/2000/10/26/archive/around-the-jewish-world-viennas-holocaust-memorial-opens-after-years-of-delay-and-controversy>, 20.05.15.

Lindholm, Magne. *Den offentlige samtalen*.  
[http://www.lindholm.no/nedlasting/det\\_trivielle\\_triumf\\_pdf/02\\_den\\_offentlige\\_samtalen.pdf](http://www.lindholm.no/nedlasting/det_trivielle_triumf_pdf/02_den_offentlige_samtalen.pdf) . 10.05.16.

Maršálek, Hans. *Mauthausen*. Wien: Plöchl dryck GmbH, udatert.

Rhodes, Richard. *Whiteness and Wound*. Toronto: The Power Plant, 1993.

Serotta, Edward. "Vienna's first Holocaust museum" i *Jewish Journal*,  
[http://www.jewishjournal.com/travel/article/viennas\\_first\\_holocaust\\_museum\\_20001103](http://www.jewishjournal.com/travel/article/viennas_first_holocaust_museum_20001103), 20.04.15.

United States Holocaust Memorial Museum. "Memorial books".  
<http://www.ushmm.org/remember/the-holocaust-survivors-and-victims-resource-center/resources-for-information-about-survivors/memorial-books-a-g>. 29.09.15.

Wessel, Elsbeth. "Gotthold Ephraim Lessing" i Store Norske Leksikon.  
[https://snl.no/Gotthold\\_Ephraim\\_Lessing](https://snl.no/Gotthold_Ephraim_Lessing) . 06.06.16.

Yad Vashem. "The Holocaust: Overview: How Vast was the Crime",  
<http://www.yadvashem.org/yv/en/holocaust/about/index.asp>, 05.01.2016.