



Bilde 1 Workshop 2016 – Gruppearbeid | Bilde 2 Workshop 2016 – Besøk 'Gypsy-Camp' | Bilde 3 Workshop 2017 – Presentasjon (alle: Łódź).



Bilde 4 Workshop 2017 – Irena Szczurek | Bilde 5+6 Utstilling 2018 – øyenvitner Irena Szczurek og Joanna Berens-Tomczyńska (alle: Łódź).



Bilde 7+8 Workshop 2018 – omvisning i Łódź med Adam Sitarek | Bilde 9 Workshop 2019 øyenvitne Mārgers Vestermanis i Riga, Latvia.



Bilde 10 Workshop 2019 – omvisning Claus Friede, 'Rumbula', Latvia | Bilde 11+12 Workshop 2019 'Sztutowo', intervju Danuta Ochoka + presentasjoner.

Fagfellevurdert

Visuelle perspektiver og utfordringer i formidlingen av Holocaust

Sammendrag: Holocaust-museer og minnesteder har et ansvar for å formidle ofrenes, tilskuernes og gjerningsmennenes vitnesbyrd. Generasjoner senere påvirkes vi fortsatt av Holocaust på mange måter – enten som enkelt-individer, familier, lokalsamfunn eller som nasjon. Holocaust kan føles lite relevant i våre daglige liv. Samtidig lever vi i en ekstremt medialisert virkelighet der digitalisering, ny teknologi og tilpassede formidlingsformer har endret tilgangen til og omfanget vi får av informasjon om historiske begivenheter. Denne artikkelen retter søkelyset på uttrykk, perspektiver og utfordringer i dagens Holocaust-formidling, med særlig vekt på visuelle og mediale elementer. Den bygger på erfaringer fra fire studentworkshops i Polen og Latvia, og samtaler med representanter fra internasjonale minne-institusjoner.

Emneord: holocaust, minnekultur, ny teknologi, kulturelle minner, visuell kultur.



Thomas Lewé

Førsteamanuensis,
Høgskulen i Volda
thomas.lewe@hivolda.no

Holocaustminnene er mange og de er blant de mest komplekse og omfattende temaene i vår tid. Samtidig har nye former for visuell formidling, som kan være både innovative og banebrytende, også blitt en del av minnekultur-arven. Vi står overfor en omfattende innovasjon av formidlingsmåter gjennom ny medieteknologi, som har fått store konsekvenser for formidlingen av minnekulturen. For å nå frem til et ungt publikum, justerer og oppgraderer museer og faste minnesteder nå sine kommunikasjonsformer. Fra 2016 til 2019 gjennomførte vi 3 student-workshops i Łódź, Polen, en i Riga, Latvia og en i Stuttwo, Polen.¹ I disse rettet vi oppmerksomheten mot mediering, medieformater, narativer og den visuelle formidlingen av Holocaust. Studentene hadde kommunikasjonsfaglig bakgrunn. Noen av erfaringene fra disse workshopene inngår i denne artikkelen for å belyse følgende spørsmål: Hvilke visuelle formidlingsformer blir valgt for å overføre historien om Holocaust til en ny, ung generasjon som ikke har direkte referanser til det som skjedde? Og hvem sitt ansvar er det å

formidle de historiske narrative til denne målgruppen, basert på det vi i dag faktisk vet om det som skjedde under naziregimet? Medie- og kulturviter Silke Arnold-De Simine fra Birkbeck University of London snakker om et paradigmeskift i utstillingspraksisen i overgangen fra tradisjonelle historiske museer, utstillinger og kulturarv, til etableringen av 'spaces of memory' i løpet av de siste 30 årene.² Gjennom slike endringer av utstillingspraksisen har også definisjonene av minnebegrepet blitt videreutviklet og oppgradert. Kulturhistorikeren Alison Landsberg fra George Mason University har etablert begrepet 'prostetisk minne', hvor hun blant annet refererer til minner som ikke er personlig opplevd, men mediert gjennom massekulturens teknologi, som en direkte konsekvens av massemedie-kulturen.³ En slik bruk av begrepet bidrar til en bredere definisjon av offentlige kulturminner. Statsviteren Claudia Lenz fra MF Vitenskapelig Høyskole og historikeren Trond Risto Nilssen fra NTNU refererer til kulturviteren Jan Assmann's begrep 'kommunikative minner' som betegnelse for relasjoner til fortiden basert på direkte og personlig formidling. Minner som derimot er bevart og forvaltet i ettertiden betegner Assmann som 'kulturelle minner.' Lenz og Nilssen skriver derfor at «når det gjelder den andre verdenskrigs historie, ligger vi fortsatt innenfor de kommunikative minnes rammer, fordi det fremdeles finnes levende

vitner fra perioden - men det foregår forandringer som viser at distansen blir større, og at nye aktører og medier kommer inn i bildet, og med dette: nye fortellinger og fortolkninger.»⁴ Forskere som Yasmin Ibrahim fra Queen Mary University of London og Sophia Marshman fra University of Portsmouth knytter sin forskning til representasjoner av Holocaust ved hjelp av begrepet 'visuell kultur', mens bl.a. Kate Nash fra University of Leeds og Eva Drygalska fra Polish-Japanese Academy of Information Technology har vektlagt nye teknologier som framstiller 'virtuell og augmentert virkelighet' i sitt arbeid med å finne nye perspektiver i minne-forskningen. Professor Jennifer Hansen-Glucklich fra University of Mary Washington har gjennomført en komparativ analyse av Holocaustformidlingen og har sammenlignet ulike nasjonale museer, som gjennom bruk av forskjellige utstillingsteknikker, formidler hvert lands dominerende Holocaust-diskurs. Hun retter med det oppmerksomheten mot nasjonale tilnærminger i den visuelle kulturformidlingen. «Fortiden har blitt en del av nåtiden på en måte som var utenkelig i tidligere århundrer, og mange av minnene vi konsumerer i dag er 'rekonstruerte minner' (*imagined memories*)» – noe som tilsvarer Assmann's begrep 'kulturelle minner' – «og de er dermed lettere å glemme enn selvpoplevde minner.»⁵

Med ingen eller svært få levende øyenvitner, forholder unge mennesker seg i dag utelukkende til fortiden som kulturelle minner – eller prostetiske, slik Landsberg har formulert det. Derfor må vi spørre: hvordan formidles disse minnene gjennom relevante narrativer i dag? Og hvilken betydning har ny medieteknologi i disse prosessene?

Metode

Utgangspunkt for denne artikkelen er som sagt en serie workshops, arrangert gjennom fire år i Polen og Latvia, der studentene fikk i oppgave å utvikle idéer til hvordan de kunne formidle den historiske ghettoen i Łódź (de tre første workshops) og deportasjonene under den tyske okkupasjonen av jøder og romfolk fra Tyskland til Riga og Stutthof (den fjerde workshop) til et ungt publikum i vår tid. Ved å besøke museer, minnesteder og tidligere ghetto-områder i

Polen ble studenter fra flere europeiske universiteter – med tverrfaglig bakgrunn innenfor media, design, kunst og public history – utfordret til å overføre sine inntrykk og erfaringer til egne fortellinger og konsepter. Studentene møtte overlevende øyenvitner, guider og museums-ansatte. De unge workshop-deltakerne representerer på den ene siden den aktuelle målgruppen som denne artikkelen ønsker å rette søkelyset mot, samtidig som de også fremstår som fremtidens medie-formidlere. Artikkelen inneholder derfor observasjoner fra disse workshopene⁶, tilbakemeldinger fra noen av de studentene som deltok⁷, og utdrag fra kvalitative, semistrukturerte intervjuer, utført med kuratorer og representanter for fire etablerte minne-institusjoner i Tyskland og Polen⁸ – alle knyttet til vårt prosjekt og nettverk.

Organisering

For å svare på det overordnede spørsmålet er artikkelen organisert i tre hoveddeler: Den første delen omfatter øyenvitner, lokasjoner og objekter, den andre delen fortellinger og medieteknologi, mens den tredje delen tar for seg visualisering og design.

I artikkelens tre deler vil aspekter knyttet til ulike utfordringer i visualiserings-prosesser bli belyst. Gjennom relevant litteratur skal vi i diskusjonen senere i artikkelen forsøke å peke på visuelle ansvarsområder og utfordringer, før en konklusjon på slutten oppsummerer diskusjonen.

Både vitnesbyrd og selvpoplevde hendelser er basert på og relatert til mennesker, steder og objekter. Måten vi tar innover oss og bearbeider slike hendelser og gjengivelser på, er avhengig av vår evne til å prosessere informasjon. Vi kobler den til en historisk eller sosial kontekst, og vi reagerer på en bestemt måte (rasjonelt eller emosjonelt). Mens mye allerede er formidlet og dokumentert gjennom utallige narrativer, må det også rettes et søkelys på nye medieformater og teknologier – da disse skaper helt nye fortellerformer. Når ikke bare objektive, men også emosjonelle inntrykk skal formidles, ligger det et enormt ansvar på fortellerformene. Subjektive, personlige opplevelser og verdier kan imidlertid variere, påvirkes og forandres over tid og av ulike årsaker. Formidlingsperspektivene i minneformidlingen vil

derfor være underlagt pågående, kritiske refleksjoner om historiske begivenheter og historiseringen av dem. I tillegg kan vi konstatere at målgruppene for Holocaustformidlingen har endret seg.

Øyenvitner, lokasjoner og gjenstander

Språk- og litteraturforskeren Andreas Huyssen har hevdet at «vår sekulære kultur i dag er på en eller annen måte preget av en frykt, ja en redsel, for å glemme.»⁹ Vitnesbyrd fra Holocaust-overlevende er avgjørende for minnesteder. I enhver fremstilling som omhandler sensitive temaer knyttet til nasjonalsosialismen, gir historiske fakta som er basert på personlige skildringer de besøkende en emosjonell opplevelse. Silke Arnold-De Simine har påpekt: «Generasjonen som personlig opplevde den første og andre verdenskrig og Holocaust har nesten dødd ut. For mange av de med sterk tilknytning til datidens hendelser er frykten for å miste minnene ensbetydende med å tape sin identitet.»¹⁰

Jutta Weduwen koordinerer seminarer i Berlin om nasjonalsosialismen og Holocaust. Hennes arbeid vil se annerledes ut når det ikke lenger finnes førstegenerasjons øyenvitner. Hun foretrekker personlige møter med øyenvitner – noe som kan finne sted bare i en begrenset tid – deretter vil det pedagogiske arbeidet endres. Hun peker på at film- og lydarkivene (intervjuer med vitner) kommer til å få en viktig funksjon i fremtiden.¹¹

I samsvar med dette, og fordi noen av de overlevende fortsatt er i live, snakker Yosefa Loshitzky om «en sjelden mulighet til å observere overføringen av minner fra én generasjon til den neste: fra overlevende i den første generasjonen til den andre og tredje generasjon, hvor hver generasjon skaper sin egen form for minner, som også omfatter institusjonaliserte faste minnesmerker og minnemarkeringer.»¹²

Sarah Grandke, kurator ved KZ-Gedenkstätte Neuengamme, sier at diskusjonen om betydningen av at øyenvitnene kommer til å forsvinne, har pågått lenge. De fleste som besøker minnesteder har aldri personlig møtt noen av vitnene.¹³ For et minneste som Neuengamme spiller øyenvitner, ifølge Grandke, en annen viktig rolle: De representerer en moralsk autoritet i arbeidet med å planlegge og få godkjent nye minne-

steder – ikke minst så bidrar de også aktivt i lobbyvirksomheten for finansiell støtte til virksomheten.

Weduwen og Grandke understreker viktigheten av de direkte skildringene fra overlevende, og av vitnesbyrd som er overført til etterkommere og medarbeidere i museer og minnesteder i møte med et besøkende publikum. Andreas Huyssen slår fast at en må «være åpen for mange måter å formidle den historiske virkeligheten og dens rekonstruksjon på, når vi har erkjent et konstitutivt gap mellom virkeligheten og dens representasjon i språk eller bilde.»¹⁴

Litteraturviteren Marianne Hirsch har brukt begrepet 'post minne' som en «struktur av inter- og transgenerasjonelle overføringer av traumatiske opplevelser, der referansen til fortiden ikke bare er mediert gjennom ren gjenfortelling, men også gjennom gjen-skaping basert på forestillingskraft og innlevelse.»¹⁵

Historieteoretikeren Jörn Rüsen har hevdet at «når man snakker om historiekultur, er forståelsen av historien basert på erfaringer avgjørende for å forvalte nåtiden på en fremtidsrettet måte.»¹⁶ Også Jennifer Hansen-Glucklich har lignende synspunkter. Hun har framhevet at «minnene må tillate oss å universalisere og lære av lærdommene fra Holocaust, nemlig at Holocaust var en menneskeskapt begivenhet, og at trusselen om en gjentakelse fortsetter å eksistere.»¹⁷

Dette fører uunngåelig til spørsmålet om hva som er egnede projeksjoner og fortellinger – både når det gjelder visuell tilnærming og medieformat. Et yngre publikum med få referanser til Holocaust, trenger å kunne behandle 'prostetiske' minner på en meningsfull måte. Det finnes flere tilnærminger til dette spørsmålet.

For minnesteet 'Haus der Wannseekonferenz' i Berlin er historisk undervisning om nazistenes utryddelsespolitikk viktig for å forstå nåtiden. Matthias Hass – museets nestleder har påpekt at dagens politikk alltid står i et forhold til fortidens politiske begivenheter. I et intervju har han uttalt at nasjonalsosialismens politiske beslutninger lever videre i nåtiden og påvirker det sosiale og politiske livet i Berlin, Tyskland, Europa og hele verden.¹⁸

Fysiske steder som konsentrasjonsleirer og museer formidler bevis på levde minner. Selv om bygninger, konstruksjoner og gjenstander knapt er bevart i

autentisk tilstand – tid og forfall har satt spor – er disse i seg selv viktige narrative elementer i en stadig mer digital verden. Steder og objekter som er en del av disse fortellingene ser ut til å skape sterk, emosjonell identifikasjon blant de besøkende. Noen utstillingskuratorer er imot rekonstruksjoner av gjenstander (som togvogner for dyretransport, fangedrakter, brakker eller personlige eiendeler av ofrene), mens andre er mer positive til det: For Matthias Hass og 'Haus der Wannseekonferenz' har originale gjenstander ingen spesiell betydning. Museets arbeid er basert på fakta, men de fleste gjenstander i museet er kopier (ibid). Andre kuratorer har et annet syn på gjenstander. Tamara Sztyma, kurator ved 'Polin Museum' i Warszawa, har hevdet at gjenstander utstråler magi. De tilfører fortellingene om fortiden en mystisk dimensjon og gir historien troverdighet – en kan så å si «berøre fortiden.»¹⁹ Gjenstander fungerer ofte som plassholdere for komplekse fortellinger. Sophia Marshman mener at «besøkende til minnesteder forventer å se visse eiendeler til de som ble deportert - de er tydelig berørt av haugene av ofrenes sko, koffert, fillete fangedrakter, til og med protesiske lemmer og avklippet hår.»²⁰ Liliane Weissberg støtter dette synspunktet ved å påpeke at «skoene som er utstilt i US Holocaust Memorial Museum (Washington) forteller mindre om lidelsene til skoens eiere, enn om deres liv som ble avkortet gjennom lidelse og død.»²¹ Jennifer Hansen-Glucklich har gått så langt at hun har påstått at «museer og utstillinger som viser autentiske gjenstander som vitnesbyrd for Holocaust-grusomhetene forsøker å forvandle de besøkende til stedfortredende vitner.» Hun sier videre at «disse gjenstandene i stor grad bestemmer hvordan vi husker fortiden, og derfor hvordan vi forstår nåtiden.»²²

Minnesmerket for de myrdede jødene i Europa²³ i sentrum av Berlin, designet av den amerikanske arkitekten Peter Eisenman, skaper et sterkt spenningsfelt for de besøkende – estetisk minimalisme preger et massivt område med store steinblokker (*Field of Ste-lae*). Kritikerne mener at monumentet er for abstrakt, mens Eisenman selv kommenterer at «verden er for full av informasjon og her er et sted uten informasjon.» Å plassere et minnesmerke i det sentrale byrommet uten de typiske 'minne-elementene' som informa-

sjonsskilt, forklaringer og vakter, åpner for individuelle tolkninger, meninger og debatter, og er derfor en del av en dynamisk samtidskultur. Mot-monumentale installasjoner som Gunter Demnig's 'snublesteiner' er ifølge Natalia Krzyżanowska fra Örebro University i Sverige også en veldig effektiv form for formidling av minner. «Her er byrommet ikke bare en lokasjon, men også et subjekt – eller en dialogisk samtalepartner i diskurs om minne og identitet.»²⁴

Semiotikkforsker Frederico Bellentani fra Universitetet i Torino mener at monumenter og minnesmerker ikke bare har minne-funksjoner, men at de også tjener politiske formål. Mens disse stedene formidler historiske hendelser, kan de bidra til å etablere dagsaktuelle kulturelle agendaer og dermed også legitimere politisk makt. Slik kan elitære grupperinger utforme monumenter for å formidle de idealer som de ønsker at befolkningen skal strebe mot.²⁵ Silke Arnold-De Simine har hevdet at «nye museer er hybrider, der arkitekter, historikere og kunstnere samarbeider og forhandler om motstridende interesser blant de involverte (minne)samfunn og kulturpolitiske beslutningstakere, og de må forholde seg til statlige initiativer og finansieringskrav.»²⁶

Et ganske annet aspekt ved historiske steder er krav til sikkerhet og universell utforming i henhold til nye statlige forskrifter for offentlige bygg. Slike regulerings tiltak er i dag påkrevd, og mange museer og minnesteder må derfor innføre disse i gamle bygninger. Slike reguleringer skaper utfordringer og fører til kompromisser, siden eldre bygninger ofte er vanskelige å oppgradere til nødvendig funksjonell standard uten at det medfører drastiske inngrep – noe som ofte går på bekostning av autenticitet. «Renovasjoner, utbygginger og tilpasninger av verneverdige bygg er en utfordring, ettersom tilstanden for bygningene forverres med tiden. Utover verne- og sikkerhetsmessige utfordringer, eksisterer det også spenninger og meningsforskjell i.h.t. eierskap og hvem sin rett det er å tolke og gjenfortelle de historiske hendelsene.»²⁷

Hvor viktige øyenvitner og historiske steder er i minneformidlingen ble bekreftet av studentene i våre workshops i Łódź, Polen. Vi besøkte steder og bygninger i de forhenværende ghetto-områdene, som nærmest var uendret siden nazitiden. Selv om



Bilde fra Ghettoen i Litzmannstad (Lodz), med billedteksten: "Ghetto-Litzmannstad-deportation-13065". (Foto: Bundesarchiv).

disse bygningene i dag er bebodd av lokale innbyggere, gjorde vårt besøk i området sterkt inntrykk på studentene. De har også møtt øyenvitner og lokale guider med emosjonelle fortellinger – studentene fikk på den måten en uvurderlig historisk innsikt og ble dermed i stand til å utvikle sine egne, komplekse gjenfortellinger. En student kommenterte: «Å møte øyenvitnet og høre hennes historie var det sterkeste inntrykket jeg har hatt i denne workshopen.»²⁸ Mens en annen student kommenterte: «Å være vitne til en overlevende og hans beretning om hvordan han skammet seg over å være i live, etterlot det sterkeste følelsesmessige inntrykket.»²⁹ En tredje student sa: «Å jobbe med dette temaet fører til en stor sensibilisering for de økende fremmedfiendtlige og misantropiske tendenser i Europa og i verden.»³⁰

Joanna Podolska, direktør for Marek Edelman Dialog Senteret i Łódź, arbeider også med unge mennesker som besøker det tidligere ghetto-området.

Hun peker på en interessant observasjon hun

gjorde under koronakrisen i 2020/21:

Etter flere ukers pålagt hjemme-karantene har disse ungdommene fått en større emosjonell forståelse for isolasjonen som ghetto-beboerne må ha kjent.³¹ Ghettoen ble opplevd som noe mer enn et fysisk rom – nemlig som et sted der mennesker var tvunget og utsatt for ubeskrivelige lidelser.

Noen minnesteder har i dag kun en geografisk plassering og det finns ikke lenger bygg eller andre vitnesbyrd på stedet. 'Hannoverscher Bahnhof' i Hamburg er et slikt sted. Den tidligere godsterminalen ble i Nazi-Tyskland brukt for å deportere jøder og romfolk til østeuropeiske ghettoer og utryddelsesleirer. Det er derfor knyttet store symbolske og følelsesladede verdier til dette stedet. Området er i dag bebygd med moderne næringslokaler. Sarah Grandke er klar over utfordringene dette medfører for minnemarkeringer i vår tid. Hun peker på at deportasjons-destinasjonene (Theresienstadt, Łódź, Riga m.m.) er sentrale for minneformidlingen ved «Hannoverscher Bahnhof», men

at destinasjonsstedene var og er svært forskjellige og har også forandret seg over tid. Det er derfor meget utfordrende å vise kompleksiteten og stedets betydning for de besøkende.³²

I motsetning til 'Haus der Wannsee-Konferenz', som har plassert sitt museum i den autentiske villaen Marlier, der Wannsee-konferansen ble avholdt den 20. januar 1942, er Polin-museet i Warszawa et moderne museum (tegnet av de finske arkitektene Mahlamäki og Lahdelma) som åpnet i 2013. Bygget står på området der den tidligere Warszawa-ghettoen lå. Når man føres gjennom hovedutstillingen i museet er rommet til å begynne med åpent, luftig og lett og det fortelles en optimistisk og lys historie om opprinnelsen til de første jødiske bosetningene i Polen. Videre, når man kommer inn i Holocaust-delen av utstillingen, blir rommene smale, mørke og trykkende – de besøkende snakker ikke lenger med hverandre, men iakttar stilltiende de tyngende omgivelsene. Det fysiske rommet danner et nøyaktig utviklet konsept og en helhet som kommuniserer gjennom informasjonsvegger, objekter, skulpturer og videofilmer. Fysisk tilrettelegging for en barrierefri framdrift og hvile, kombinert med visuelle og auditive ledesystemer og en helhetlig belysningsplan, skal hjelpe publikum til å oppfatte den kommuniserte informasjonen på en bestemt måte i det fysiske rommet. De besøkende er imidlertid prisgitt museet og kuratorenes ideologiske tankesett. Rom og objekter kan – når de er endret eller fjernet fra sin opprinnelige kontekst – forandre sin semiotiske betydning, det vil si at måten de besøkende oppfatter et budskap på, kan manipuleres. Mens fysiske rom og objekter påvirker måten vi opplever en utstilling på, blir virtuelle rom stadig viktigere for å formidle 'kulturelle minner.' Ikke bare er virtuelle rom uavhengige av en geografisk plassering, de kan også konsumeres når som helst, hvor som helst og av hvem som helst. I motsetning til det fysiske rommet finnes det knapt nok begrensninger på hvilke gjenstander som kan plasseres i et virtuelt rom.

Den enorme mengden av allerede dokumenterte Holocaust-vitnesbyrd er grunnlaget i en formidlings-situasjon der øyenvitner nå er forsvunnet. Det 'kommunikative minne' blir overført til og blir erstattet av

det 'kulturelle minne'. Mens virtuelle rom bidrar stadig mer til å formidle det prostetiske minnet og narrativene knyttet til det, beholder fysiske, autentiske steder en viktig rolle i minneformidlingen.

Fortellinger og medieteknologier

Å formidle Holocaust ved hjelp av historiske og kontrollerbare fortellinger er avhengig av mange faktorer. Hvordan man definerer hva som er relevante og vesentlige tiltak er avhengig av hvem historiefortelleren er, hvilket publikum fortellingen er rettet mot, og hvordan historien formidles. Nå skal vi se nærmere på dette.

De fleste minneinstitusjoner ser ut til å være oppvakt av en viss objektivitet i sine utstillinger, for å gi de besøkende muligheten til å danne seg sine egne meninger. Derfor kan det være vanskelig å ta fullstendig avstand fra subjektive innfallsvinkler. Og det er heller ikke sikkert at det er ønskelig. Sarah Grandke sier at historieformidling i Tyskland antagelig skjer på en mer saklig og distansert måte, i motsetning til for eksempel Polen eller Nederland, der museumsbesøkende blir dratt inn i fortellingen på en mer emosjonell måte. Dette skjer gjennom bruk av overdimensjonerte bilder, men også gjennom iscenesettelse av selve utstillingsrommet.³³

Matthias Hass forklarer at den narrative tilnærmingen de bruker i 'Haus der Wannseekonferenz' skyldes at han og hans kolleger orienterer seg mot konferansens historiske betydning og prøver å formidle den så relevant som mulig. Hass slår fast at enhver utstilling er en iscenesettelse, en reduksjon med bevisste fokusvalg, og at alle utstillinger prøver å nå sine besøkende på et følelsesmessig og kognitivt plan, men uten å overdrive. Tyskland er jo gjerningsmennenes land; de som har begått, organisert, støttet eller tolerert forbrytelsene. Dette gjør kommunikasjonen med publikum fundamentalt forskjellig fra Polen, Israel eller USA. Ifølge Hass bør useriøse sammenligninger mellom historiske hendelser og nåtiden forhindres. Ensidige, forvrengte og overforenklede skildringer tjener ikke kompleksiteten i historien. Motstridende og tvetydige elementer må ikke gattes ut til fordel for den enkle og endimensjonale fortellingen.³⁴

Når vi analyserer museer og deres ulike narrati-

ver i formidlingen av Holocaust, må vi også se det større bildet. Et lands nasjonale identitet inneholder komplekse fortellinger med utallige perspektiv og motiver. Disse fortellingene fremstår som regel dynamiske – de følger politiske agendaer og er utsatt for endringer eller justeringer. Tamara Sztyma fra Polin-museet i Warszawa antyder at den nåværende polske regjeringen utnytter museene i sin nåværende politiske diskurs.³⁵ Holocaust-formidlingen dreier seg for det meste om ofrenes, gjerningsmennenes og tilskuerens perspektiver – noe som i likhet med den politiske utviklingen i landet, endres over tid. Nyere generasjoner vil bare kunne forholde seg til kulturelle, altså overførte, minner – i motsetning til dem som opplevde det som hendte i sanntid – fra sine respektive synsvinkler. Nasjonale fortellinger blir – ifølge Jutta Weduwen – oppfattet og favorisert på forskjellig vis – avhengig av hvilke sosiale miljøer man tilhører. Da bør en heller ikke undervurdere de samtaler og diskusjoner som foregår privat i den enkelte familie. Slike perspektiver representerer ingen homogen og statisk vinkling. Nasjonale perspektiver er utsatt for svingninger, avhengig av hvilket politisk parti som styrer landet.³⁶

Sophia Marshman som underviser i creative arts, film og media på University of Portsmouth, har hevdet at Holocaust får en stadig større plass i den offentlige bevisstheten og at den har blitt en dominerende begivenhet i samtidskulturen. Hun argumenterer med at romaner og filmer om Holocaust har økt i popularitet og det har ført til en økning i antallet Holocaust-museer og besøkende. Det har til og med ført til den dubiøse trenden 'Holocaust-turisme.' Marshman legger til at selv om Holocaust har fått en slik økt oppmerksomhet – ikke minst gjennom visuelle og fiktive representasjoner som filmer og romaner – så «vil vi aldri helt forstå Holocaust uten vitnesbyrd», og hun «oppfordrer derfor til både mekling og kontemplasjon, ikke bare å konsumere 'et bilde' av Holocaust, slik Schindlers liste er.»³⁷

Ifølge historiker Kimberly Partee Allar fra Clark University i Worcester, Massachusetts, har steder som Auschwitz-museet og Anne Frank-huset utviklet seg til universelle symboler. Det har ført til spenninger blant konkurrerende interessegrupper, som alle har

et 'krav' på stedet. Hun stiller derfor spørsmål om hvem som har eierskap til disse stedene – er det deres respektive nasjonale myndigheter, EU, Israel eller kanskje det internasjonale samfunnet? Videre spør hun om hvem som har autoritet til å vedta endringer og hvilket overordnet budskap stedene skal representere og formidle.³⁸

I 1968 lanserte Polens kommunistiske myndigheter en antisemittisk kampanje, noe som resulterte i at rundt 13.000 polakker av jødisk opprinnelse utvandret fra landet. I 2018 åpnet Polin-museet i Warszawa utstillingen 'Estranged. mars '68 og dens ettervirkninger.' Utstillingen skulle være en påminnelse om årsakene, forløpet og de langsiktige konsekvensene av hendelsene i 1968, der hovedmålet var å provosere frem refleksjoner rundt konsekvensene av passivitet overfor diskriminering, fremmedfrykt og brudd på menneskerettighetene.³⁹

Utstillingen hadde, ifølge Tamara Sztyma, besøksrekord – noe hun forklarer med det nåværende politiske klima i Polen: Utstillingen ble på forhånd kritisert av de polske myndigheter og det bidro til det høye besøkstallet.⁴⁰

Ut ifra disse vurderingene har minneformidling i dag ikke bare en strikt gjenfortellende funksjon der fakta og vitnesbyrd fra historiske hendelser skal presenteres, men det ligger også et stort potensial i å bidra til debatt rundt aktuelle, samfunnsrelaterte temaer som intoleranse, rasisme og hat i dagens samfunn. I mine egne workshoper kunne jeg observere at det var generasjons-betingede spenninger i arbeidet med å skape fortellinger om ghettoen i Łódź. Eldre deltakerne (veiledere, lærere) har særlig i ett tilfelle reagert med et visst ubehag på en konseptløsning som skisserte en minnemarkering i et kommersielt perspektiv (en formidlings-kampanje koblet opp mot en fastfoodkjede). Unge mennesker forholder seg i sine kreative prosesser til mye friere rammer – særlig i forhold til mediebruk og teknologi. At Holocaust i dag fremstår som mer abstrakt for unge mennesker enn for eldre, forsterker disse frie rammene. Med den økende avstanden til Holocaust, og med komplekse politiske, sosiale og familiære miljøer i konstant forandring, kan det virke umulig å skape pålitelige representasjoner som bryter ned de komplekse for-

tellingene til forståelige og fordøyerlige biter.

Jennifer Hansen-Glucklich har hevdet at «i de siste årene har minneformidlingen blitt drevet av spørsmålene rundt massemedienes rolle i forhold til det avtakende antall overlevende som kan gi personlig vitnesbyrd.»⁴¹ Selv om ny teknologi og massemedienes effekter vil være viktige for den nåværende og fremtidige minneformidlingen, vil de ikke – ifølge Huyssen – kunne reduseres til det. For ham er «levde minner aktive og nedfelt i individer, familier, grupper, nasjoner og regioner, og de former differensierte fremtids-syn i en global verden.» Han spår at slike minner i betydelig grad vil bli formet av ny digital teknologi og dens effekter, men også at minnene vil være «forbigående, notorisk upålitelige og hjemsoekt av forglemmelse.»⁴²

Sosiale medieplattformer er i dag en relevant distribusjonskanal for å nå ut til et ungt publikum. Med et mål om å kommunisere Holocaust til unge, ble det laget en Instagram-kampanje under navnet «Eva Stories» – en fortelling om en 13-årig jødisk jente som ble drept i Auschwitz i oktober 1944. I kampanjen ble hennes dagbok brukt som fortellerlinje, og kampanjen tematiserte spørsmålet: hva om en jente i Holocaust hadde Instagram?⁴³

Ifølge Huyssen kan hverken personlige eller offentlige minner diskuteres adskilt fra den store innflytelsen som de nye mediene har. De kommuniserer heller ikke minnene på en objektiv måte, men former dem i tråd med medienes egen struktur og form – helt i tråd med McLuhan's berømte tese om at «The Medium is The Message.»⁴⁴

Når teknologiske medieinnovasjoner nå har inn tatt minnekulturens arenaer, kan vi bifalle de nye mulighetene det fører til for å nå ut til unge mennesker, som ikke så lett lar seg involvere i samtaler om Holocaust. Spørsmålet er bare om så komplekse fortellinger kan havne i bakgrunnen, til fordel for en imponerende 'form', og med et innhold som lett kan omformes og misbrukes.

Et eksempel på state-of-the-art VR-teknologi er den prisbelønte polske filmen 'Warsaw Rising' (*Kartka z Powstania*) av Tomasz Dobosz. Handlingen i denne korte og fiktive VR-filmen er en hyllest til den polske motstanden i Warszawa under andre verdenskrig. Et

heroisk, men flatt plot dominerer fortellingen – og den fremstår sansynligvis som svært attraktiv for et ungt publikum. Grunnen til at den appellerer til unge er antakelig fordi den benytter seg av moderne teknologi med tydelige referanser til dataspill. Filmen har bl.a. blitt vist på WW2-museet i Gdansk i 2019⁴⁵, der publikum satt på dreibare stoler og fulgte med i fortellingen ved hjelp av VR-briller og headset.

Ettersom teknologi-drevne avsendere og kommersielle, politiske interesser har blitt viktige aktører i formidlingen av sensitive fortellinger, har vi ingen garantier for at innholdet er ekte. Vi vet heller ikke med sikkerhet om eller i hvilken grad disse fortellingene blir skapt ut fra ideologiske formål. Et eksempel på en manipulert video ved hjelp av kunstig intelligens (Deep-Fake video) er 'Den danske statsministerens AI-manipulerte tale om koronaviruset' – det er ikke lenger lett å skille mellom ekte og manipulert formidling.⁴⁶ Ettersom manipulerte media som 'Fake News', 'Deep-Fake videos' eller informasjon kommunisert og sirkulert i såkalte 'ekkokammere' er kritiske og viktige temaer i slike diskusjoner, er avsenderens troverdighet mer enn noensinne avgjørende for formidlingen av uforfalsket og sann informasjon.

Danny Birchall fra Birkbeck College ved University of London og kurator Mia Ridge fra British Library spår at kommende generasjoner museumsbesøkere har med seg bærbar teknologi som formidler individuelt tilpassede tolkninger av informasjonen ved de utstilte objektene. Dette vil skape helt nye brukerfokuserte museumsopplevelser. Etter å ha vært på museet vil besøkende kunne åpne virtuelle gallerier i sine hjem for å gjenskape museets rom og utforske utstillingen på nye og spennende måter. Det EU-finansierte 'meSch prosjektet'⁴⁷ fokuserer på fysisk interaksjon i museene som en sentral del av kulturarvopplevelsen og jobber med å bringe sammen flere lag av virtuell virkelighet. Ved å bygge inn digitalt innhold i smarte objekter og museumsgjenstander kan kuratorer, kunstnere og designere skape nye opplevelser som bygger bro mellom skjøre fysiske objekter og tilhørende digital informasjon. 'Digitale' tankesett begynner nå å bli utbredt i museene. Brukersentrert design og stadige forandringer ved digitale prosjekter skaper et nytt samspill mellom det digitale innholdet

og utstillingenes fysiske omgivelser.⁴⁸

Arkitekt Kirill Pivovarov har arbeidet med både kommersielle og offentlige rom, og har undersøkt hvordan museer og butikker kan påvirke hverandre til å skape en bedre besøksopplevelse. Ifølge ham endrer museene seg fordi menneskers forventninger endrer seg. I konkurransen om gjestenes oppmerksomhet har både museer og butikker innsett at de trenger å levere overbevisende opplevelser for å interagere med sitt publikum. En ren oppsamling av salgsprodukter eller utstillingsobjekter er ikke lenger attraktivt nok for de besøkende i dag. Museer benytter seg derfor av ny teknologi for å etablere kontakt med nye målgrupper, beholde de nåværende besøkende og øke det generelle besøktallet.⁴⁹

I sin blogg har Eva Drygalska vist til såkalt 'Mixed Reality' (XR) – en kombinasjon av den virkelige og den virtuelle verdenen, der fysiske og digitale objekter eksisterer side om side. Hun har argumentert for at en blandet virkelighet ikke bare inkluderer virtuelle objekter i vår fysiske virkelighet, men at den lar brukeren samhandle med objektene. Drygalska hevder at museer som formidler sine fortellinger ved hjelp av ny teknologi som multimedia-applikasjoner, interaktive spill, utvidet og virtuell virkelighet blir stadig mer populært blant museumsbesøkende.⁵⁰

Kate Nash på sin side har advart mot at VR-teknologien innebærer en iboende moralsk risiko for 'uheldig avstand' (*improper distance*), en slags ironisk moral, der 'sannheter om oss selv' heves over andres erfaringer, og at VRs evne til å fostre en moralsk respons til å holde andre på avstand er avhengig av måten VR-opplevelser er utformet på.⁵¹

Visualisering og design

Hvilken rolle kan visualisering og design spille i formidlingen av Holocaust-fortellingene? Utfordringene med å stimulere ulike sanser på en historisk-faglig rett måte er store og i stadig forandring – det gjelder både de visuelle og de auditive sansene, de skrevne (og oversatte) samt de olfaktoriske uttrykk – noe som vil ha en direkte påvirkning på fortellingene, på de fysiske stedene og objektene, og på kommunikasjonsmediene.

Den amerikanske medieforskeren Barbie Zelizer

har pekt på at «kapasitetene til dagens museer, kunstgallerier, TV-arkiver og andre databanker til å fryse, avspille og lagre visuelle minner har beriket våre evner til å kommunisere fortiden i nåtiden.»⁵² Mens Zelizer snakker spesielt om bilder som visuelle minneuttrykk, har Karin Becker understreket at «begrepet 'visuell kultur' beskriver et spesielt forhold mellom observasjon (å se) og kunnskap»⁵³, og ifølge Yasmin Ibrahim «taler 'visuelle kulturer' gjennom bildet og symbolene i det de er påvirket av samtidens tanke og bevissthet.»⁵⁴ «Fremveksten og populariteten av 'mørk turisme' eller turisme assosiert med steder for død, katastrofer og fordervelse er i stor grad avhengig av symboler, fysiske rom, gjenstander og visuelle elementer. Denne visuelle økonomien er både avhengig av nye medieformater som reduserer avstanden og temporaliteten mellom arrangementet og tilskueren, der det skapes en kollektiv identifikasjon med et arrangert, lukket minne gjennom sirkulasjon av ikoniske bilder.»⁵⁵ Huyssen skriver at

«Når vi erkjenner det konstitutive gapet mellom virkeligheten og dens representasjon i språk eller bilde, må vi i prinsippet være åpne for mange ulike muligheter for å presentere det virkelige og dets minner.»⁵⁶

Visuell informasjon påvirker publikum både gjennom sine semiotiske og retoriske egenskaper. Den kan være rettet mot bestemte målgrupper, den kan ha subjektive konnotasjoner, og den kan leses ut ifra sosiale og kulturelle kontekster som varierer og som oppleves og bearbeides forskjellig fra menneske til menneske. For Holocaustmuseer og minnesteder ligger det derfor et stort ansvar i formidlingen og visualiseringen av minnekonteksten – både med tanke på budskapet (og fortellingene) som skal formidles og målgruppene som skal motta denne formidlingen.

Når Sarah Grandke omtaler design og visualiseringer på minnesteder, bringer hun inn følgende observasjon: Farger som brukes i utstillinger er ofte grå, hvite eller svarte – spesielt i tysk sammenheng. Dette er annerledes i andre land. Grandke sier at publikum nok ikke er bevisst på 'objektiviteten gjennom farger.'⁵⁷ Mens visuelle stimuli dominerer vår innholds-oppfatning i stadig større grad, definerer kulturteoretiker Mieke Bal begrepet 'visjon' i utgangspunktet som 'iboende synestetisk.'⁵⁸ Å 'se' er som



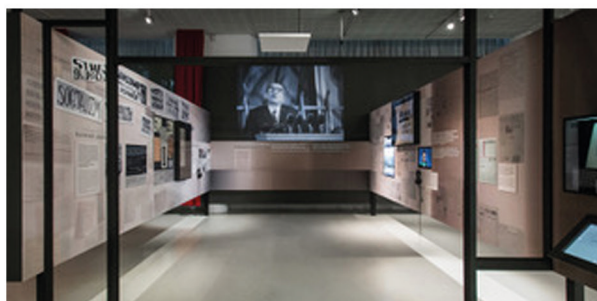
"Eva.Stories" - Instagram kampanje 2020.
Foto: Screenshot Instagram.



"The Unconquered" - 2017, WW2 Museum, Gdansk.
Foto: Fish Ladder on Behance.



"Warsaw Rising" by Tomas Dobosz, 2019. Foto: fivers.net.



Utstilling "Estranged. March 68", 2018. Foto: M. Starowieyska / POLIN Museum.

Karin Becker har hevdet, aldri en utelukkende visuell opplevelse, men involverer andre sansebaserte aktiviteter, som lytting, lesing, bevegelse og berøring. Da kan også den ekspanderende strømmen av bilder bli en trussel mot tradisjonelle leseformer og etablerte kulturelle verdier og uttrykk.⁵⁹ Om og hvordan fargekonvensjoner, fonter og andre visuelle uttrykk er passende eller sågar representative og obligatoriske for nasjonale minnesteder eller museer og deres kommunikasjonsstrategier, er vanskelig å si. Disse vurderingene er imidlertid ikke uinteressante, da noen visuelle kommunikasjonsformer er brukt oftere og ser ut til å fungere godt i forhold til formål og målgruppe. Design er kommunikasjon av informasjon. Mange faktorer påvirker informasjonen som skal formidles og mottas i et museum. Medie-formater, teknologi, hvem informasjonen er rettet mot, informasjonens kompleksitet, de fysiske rommene der informasjonen formidles i, støynivå og andre distraksjoner, i tillegg til tiden som er tilgjengelig for å motta og fordøye

informasjonen, er alle faktorer som innvirker på formidlingen – spesielt gjelder det informasjon i de sosiale mediene. Utover det har ideologiske rammer som avsenderen forholder seg til, stor innvirkning på designvalgene. Det kan være politiske eller kommersielle ståsteder, men også trender eller kulturelt betingede rammer forankret i regionale eller nasjonale verdier og tradisjoner.

Diskusjon

Ved å se på ulike kommunikasjonsaspekter og former for minnekultur, fremstår en fundamental og viktig innsikt: Vitnesbyrd fra øyenvitner er det viktigste beviset som Holocaust-minnekulturen er basert på. Disse vitnesbyrdene utgjør fortellinger, og de er knyttet til steder – som i hovedsak kommuniseres visuelt i museer og på minnesteder. Kommunikasjonsformene forandrer seg hele tiden og tilpasses moderne uttrykk, avhengig av medialiseringer (teknologi, medieformer) og publikums kapasitet til



"Denkmal für die ermordeten Juden Europas", 2006.
Foto: K. Weisser, Creative Commons.



Snublestein. Foto: Initiative Stolpersteine Frankfurt am Main e.V

enhver tid å ta imot informasjonen og fortellingene (målgrupper). Det er derfor umulig å utpeke universelt gyldige former for visualisering. Vi kan likevel slå fast at det finnes kulturelle divergenser, også med hensyn til Holocaust-visualisering: polske minnesteder har andre kommunikasjonsformer og visuelle tilnærminger enn tyske eller israelske. Selv om minnene om Holocaust snart utelukkende vil være medierte og dermed bli til kulturelle minner (Assmann) eller prostetiske minner (Landsberg), forblir deres narrativer sterke og relevante for vår samtid. Vi er stadig opptatt av skjebnen til utallige mennesker, vi kartlegger fortsatt hendelser, steder, objekter og sammenhenger fra mer enn 75 år tilbake og setter dem inn i en sammenheng som gir oss innsikt og forståelse. Museumsrommene, galleriene og bildearkivene blir til intertekstuelle og med-ansvarlige elementer i den visuelle økonomien. Representasjonene (eksponatene), men også vår egen forestillingskraft blir *både utfordret og begrenset* av dette.⁶⁰

Kuratorer og designere – inspirert av andre innovative utstillinger eller prosjekter – handler alltid i et begrenset rom: På den ene siden er det fysiske eller virtuelle gjenstander, dokumentasjon eller andre kommunikasjons-elementer. På den andre siden står selve fortellingene, flettet inn i en historisk kontekst. En aktuell, samfunnspolitisk relevant drivkraft med økonomiske og ideologiske preferanser er også med på å definere en utstilling. Slike komplekse konstruksjoner resulterer i beste fall i en kritisk, velbalansert, konseptuell og vel-designet utstilling gjennom et

godt samarbeid mellom kuratorer, designere og historikere. I verste fall kan slike utstillinger manipuleres til fordel for en politisk agenda eller kommersielle interesser.

Det politiske klimaet i Europa og i verden forøvrig er utfordret på mange nivåer – og det berører også museene. Informasjons- og teknologialderen medfører en visuell og auditiv overstimulering. I en verden preget av visuell overflod trenger museumsbesøkende å møte meningsfullt innhold og viktige fortellinger. Det er et stort ansvar i det å gi fortellingene eierskap og autenticitet, samtidig som det også handler om attraktivitet og tilgjengelighet. Ny og banebrytende teknologi kan være en velsignelse og en forbannelse. Når kommunikative minner for alltid har blitt til kulturelle minner, er vi avhengige av sannhet – både i innhold og form. Minner er ingen konstant variabel. Museet for andre verdenskrig i Gdansk som åpnet i 2017, er et utmerket eksempel på hvordan historiefortelling er utsatt i den verden vi lever i. Tidligere direktør Paweł Machcewicz uttaler i et intervju med historikerne Andreas Etges og Irmgard Zündorf at det polske museumslandskapet har blitt en kampplass for politikere og historikere. Machcewicz peker på en svært viktig endring i museet etter at han ble erstattet av den regjerings-lojale etterfølgeren Karol Nawrocki: Den originale video-sekvensen i slutten av utstillingen viste krigs- og konfliktsener fra Vietnam, Syria og Ukraina, samt scener fra mennesker på flukt fra konfliktsoner. Den ble erstattet med en animert film (*The Unconquered*) i dataspill-estetikk

som forteller historien om Polens heroiske kamp for uavhengighet 1939–89. Den originale filmen har blitt kritisert for å være pasifistisk, fordi den presenterer krigen som en tragedie. Ifølge den nye direktøren burde museets budskap være å forberede de polske museumsbesøkende på å være klare til å bruke våpen og forsvare sitt land, heller enn å forlate museet med inntrykket av at krig er en grusom ting og at vold bør unngås. I følge Machciewicz, Etges og Zündorf er dette et uheldig sammenstøt mellom forventninger, historisk følsomhet og av museets rolleforståelse.⁶¹ Museumsbesøkende bør utvikle en kritisk holdning til slike inngrep som utnytter museumsarenaer til å fremme en spesiell politisk agenda.

Ifølge Arnold-De Simine «har museer begynt å identifisere seg som mer enn tradisjonelle formidlere av historiske fakta – de eksperimenterer med kreative og kunstneriske uttrykk og etablerer nye interaksjonsformer som skaper engasjement hos de besøkende. I enkelte tilfeller er museumsutstillinger simpelthen eksempler på den nåværende historiske bevisstheten. I andre tilfeller påvirker de måten enkeltindivider eller interessegrupper velger å huske sin fortid på, med intensjonen om å forandre måten vi generelt forholder oss til fortiden på.»⁶² Oren Meyers fra University of Haifa snakker om en pågående konkurranse om hvem som har autoritet til å fortelle fortiden og gi den mening. «I denne prosessen er massemediene posisjonert på en unik måte: På den ene siden er de en offentlig arena for ulike aktører (f.eks. politiske aktivister, akademikere, lokalsamfunn) som ønsker å påvirke måten den kollektive fortiden blir fortalt og forstått på. På den andre siden fungerer spesifikke medier, men også enkelte mediefaglige personer som fremtredende 'minneagenter' med et ønske om å formidle sine egne oppfatninger av fortiden.»⁶³

Når Arnold-De Simine uttaler at «mediene setter rammene og grensene for hvordan vi opplever verden og kommuniserer våre minner til andre», mener hun at visuelle teknikker kommuniserer verdier på en konnotativ måte: «Barndomsminner fra 1970-tallet gløder i det vi kjenner igjen som de typiske oransje-rosa Agfa-fargene fra den tidens fargefilm.»⁶⁴ Følgelig sier også Yasmin Ibrahim at «den økte bruken av skjermer, visuelle elementer og simuleringstek-

nologier for å oppleve eller gjenoppleve traumer i museer ikke lenger appellerer til øyet eller blikket alene, men at det i kombinasjon med emosjonelle elementer fremkaller sympati.»⁶⁵ Filmsekvensen ved utgangen av utstillingen på WW2-museet i Gdansk viser den heroiske, dataanimasjonslignende historien om den polske soldaten i beredskap. Målgruppen ser ut til å være et ungt publikum, vant til dataspill, klare til å forsvare landet og underforstått være ofre for andres krig. Ironisk nok blir publikum på vei ut av utstillingen møtt av en museumsbutikk med et stort utvalg krigsleker, motstands-t-skjorter og -litteratur. Unge mennesker benytter seg i dag av sine egne verktøykasser når det gjelder å få tilgang til komplekse, historiske hendelser. I en overflod av informasjons- og mediestrømninger kan det være utfordrende å filtrere og tilordne komplekse historiske hendelser som både ligger mange år tilbake, og som i dag står i en kontekst som ikke nødvendigvis er dekkende for den konteksten som de før har vært en del av.

Konklusjon

Når de siste vitnene er døde vil formidlingen av Holocaust utelukkende skje gjennom medialisering. Det voksende antall fysiske og virtuelle minnesteder viser en umettelig etterspørsel etter temaet. Ny teknologi og endrede medievener responderer på denne etterspørselen. Autentiske steder og objekter er viktige når historiske hendelser og minner skal formidles. Grenselandet mellom det autentiske, fysiske og det enorme virtuelle rommet kan være veldig diffust. Narrativene og deres visualisering er derfor krevende og utfordrende. Ulike interesser og påvirkninger kan vri historien i mange retninger og man risikerer tolkninger som kan tjene ulike agendaer, noe som kan gå utover en objektiv fremstilling. Uten tvil inntar det visuelle språket en betraktelig rolle i disse prosessene. «Post-narrativer som følge av traumatiske hendelser er diskursive formasjoner og påvirker både det offentlige sentimentet og menneskers egenoppfatning og nasjonal identitet. Likeså er visuell kultur ikke uberørt av slike filosofiske og politiske debatter», skriver Ibrahim.⁶⁶ En enkel, men viktig utfordring i minnekulturen om Holocaust er kløften mellom det å se og det å forstå. Unge mennesker påvirkes i dag

av konstant tilgjengelig informasjon i ulike medieformater, og spesielt av visuelle uttrykk basert på smarte algoritmer. Fortellinger og visuelle fremstillinger tilpasses i dag til disse nye medievanene – 'frigjort' fra etablerte normer. Mange år etter Holocaust har ikke unge mennesker i dag lenger samme binding til etiske rammer, slik eldre generasjoner følte en forpliktelse til. Basert på sine erfaringer fra et besøk i Auschwitz med unge studenter, påpeker Katarina Bader (Stuttgart Media University) at det var et stort behov blant studentene for å uttrykke seg i sosiale medier, som en del av deres daglige vaner. På spørsmål om hvordan man bør forholde seg til deres utfordrende innlegg på sosiale medier (blinkende typografi og Emojis), spesielt i forbindelse med Holocaust, svarer Bader at vi ikke bør tvinge vår egen estetikk på de yngre. «Det kan føles rart og upassende å se en gråtende smiley hoppe gjennom bildet. Men vi bør overlate språkvalget til den generasjonen, også deres vurdering om hva som er passende og upassende. Så lenge ingen blir krenket, ville jeg ikke legge opp til for mange tabuer.»⁶⁷ Å nå ut med sensitive Holocaust-fortellinger til et ungt publikum er viktigere enn noensinne med tanke på aktuelle utfordringer (rasisme, intoleranse, hat og fascisme). Holocaust, som for mange unge mennesker er en historisk hendelse fra fortiden, bør være en presserende påminnelse med dagsaktuell betydning. En av våre workshop-studenter konkluderte: «Jeg lærte at Holocaust ikke bare har et polsk eller jødisk perspektiv – en dyp forståelse av Holocausts kompleksitet er bare mulig ved å samarbeide med mennesker fra forskjellige nasjonaliteter og kulturer.»⁶⁸ Vi er nå i en overgang fra kollektive til kulturelle minner – og for Holocaust-minnene fører det til at ny medieteknologi nå er i ferd med å påvirke og omforme den historiske bevisstheten om dette ufattelige folkemordet – det vi med et moderne ord kaller for «medialisering».

Noter

- 1 Lewe (2019)
- 2 Arnold-de Simine (2013) p.1
- 3 Landsberg (2004)
- 4 Nilssen and Lenz (2011)
- 5 Huyssen (2003)
- 6 De fire workshops ble gjennomført fra 2016-19. Totalt deltok 80 internasjonale studenter (fra 12 forskjellige nasjoner og 6 universiteter i Tyskland, Polen og Norge). Studentene (20-32 år) hadde ulik utdanningsbakgrunn (media, design, journalistikk, public history, kunst).
- 7 Hver workshop ble fulgt opp av en online-evaluering, der studentene fikk svare på spørsmål relatert til organiseringen og gjennomføringen av workshopen. I tillegg var det mulig å kommentere fritt på egne opplevelser og inntrykk.
- 8 Sarah Grandke (KZ-Gedenkstätte Neuengamme), Jutta Weduwen (ASF - Geschichten in der Migrationsgesellschaft, Berlin), Matthias Hass (Das Haus der Wannseekonferenz, Berlin), Tamara Sztyma (Polin Museum, Warsaw)
- 9 Huyssen (2003) pp. 17-18
- 10 Arnold-de Simine (2013) p. 11
- 11 Jutta Weduwen, personlig kommunikasjon, 8.01.2020
- 12 Zelizer (2001) p. 154
- 13 Sarah Grandke, personlig kommunikasjon, 7.1.2020
- 14 Huyssen (2003) p. 19
- 15 Hirsch (2012) p. 106
- 16 Rüsen (2020)
- 17 Hansen-Glucklich (2014) p. 257
- 18 Matthias Hass, personlig kommunikasjon, 20.4.2020
- 19 Tamara Sztyma, personlig kommunikasjon, 10.1.2020
- 20 Marshman (2005) p. 16
- 21 Zelizer (2001) p. 23
- 22 Hansen-Glucklich (2014) p. 17
- 23 www.thoughtco.com/the-berlin-holocaust-memorial-by-peter-eisenman-177928
- 24 Krzyzanowska (2016) pp. 465-485
- 25 Bellentani (2021)
- 26 Arnold-de Simine (2013) p. 9
- 27 Frew and White (2013) p. 199
- 28 Studentkommentar, 2018
- 29 Studentkommentar, 2019
- 30 Studentkommentar, 2019
- 31 Joanna Podolska, personlig kommunikasjon, 8.6.2020
- 32 Sarah Grandke, personlig kommunikasjon, 7.1.2020
- 33 Sarah Grandke, personlig kommunikasjon, 7.1.2020
- 34 Matthias Hass, personlig kommunikasjon, 20.4.2020
- 35 Tamara Sztyma, personlig kommunikasjon, 10.1.2020
- 36 Jutta Weduwen, personlig kommunikasjon, 8.1.2020
- 37 Marshman (2005) p. 17
- 38 Frew and White (2013)
- 39 www.polin.pl/en/estranged-march-68-and-its-aftermath
- 40 Tamara Sztyma, personlig kommunikasjon, 10.1.2020
- 41 Hansen-Glucklich (2014) p. 9
- 42 Huyssen (2003) p. 28
- 43 www.instagram.com/eva.stories/?hl=en
- 44 Huyssen (2003) p. 20
- 45 www.youtube.com/watch?v=CsDxFITTT7w + www.kartkazpowstania.pl/
- 46 www.youtube.com/watch?v=pRZos3GXTGQ

- 47 www.mesch-project.eu
- 48 www.theguardian.com/culture-professionals-network/culture-professionals-blog/2014/oct/03/post-web-technology-museums-virtual-reality
- 49 www.bdcnetwork.com/blog/future-museums-ultimate-visitor-opplev
- 50 Eva Drygalska (2018): <https://medium.com/new-technologies-in-museum/augmented-and-mixed-realities-the-prognosis-of-post-reality-3437bd78ec44>
- 51 Nash (2018) p. 120
- 52 Zelizer (2002) p. 699
- 53 Becker (2017) p. 151
- 54 Ibrahim (2009) p. 95
- 55 ibid, 97
- 56 Huyssen (2003) p. 19
- 57 Sarah Grandke, personlig kommunikasjon, 7.1.2020
- 58 Bal (2003) p. 267
- 59 Becker (2017) p. 149
- 60 Ibrahim (2009) p. 101
- 61 Etges, Zündorf, and Machcewicz (2018)
- 62 Arnold-de Simine (2013) p. 203
- 63 Meyers, Neiger, and Zandberg (2011) p. 124
- 64 Arnold-de Simine (2013) p. 31
- 65 Ibrahim (2009) p. 95
- 66 Ibrahim (2009) p. 97
- 67 Bader, 202
- 68 Student-feedback, 2016

Referanser

- Arnold-de Simine, S. (2013). *Mediating Memory in the Museum: Trauma, Empathy, Nostalgia*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Bader, K. (2020). Erinnerungskultur in Social-Media-Kanälen. *Das Zeichen*, 1. Retrieved from Erinnerungskultur in Social-Media-Kanälen website: <https://www.asf-ev.de/de/infothek/themen/75-jahre-kriegsende/erinnerungskultur-in-social-media-kanaelen/>
- Bal, M. G. (2003). Visual Essentialism and the Object of Visual Culture. *Journal of visual culture*, 2(1), 5-32. doi:10.1177/147041290300200101
- Becker, K. (2017). Where is Visual Culture in Contemporary Theories of Media and Communication? *Nordicom Review*, 25(1-2), 149-157.
- Bellentani, F. (2021). *The meanings of the Built Environment: A Semiotic and Geographical Approach to Monuments in the Post-Soviet Era*. Berlin ; Boston: De Gruyter.
- Etges, A., Zündorf, I., & Machcewicz, P. (2018). History and Politics and the Politics of History: Poland and Its Museums of Contemporary History. *International Public History*, 1(1). doi:doi:10.1515/iph-2018-0006
- Frew, E., & White, L. (2013). *Dark Tourism and Place Identity: Managing and Interpreting Dark Places*. In Contemporary geographies of leisure, tourism, and mobility, Vol. 37.
- Hansen-Glucklich, J. (2014). *Holocaust Memory Reframed: Museums and the Challenges of Representation*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Ibrahim, Y. (2009). Holocaust as the Visual Subject: The Problematics of Memory Making through Visual Culture. *Nebula*, 6(4), 83-98. http://www.nobleworld.biz/images/Nebula_6.4.pdf
- Krzyzanowska, N. (2016). The Discourse of Counter-Monuments: Semiotics of Material Commemoration in Contemporary Urban Spaces. *Social semiotics*, 26(5), 465-485. doi:10.1080/10350330.2015.1096132
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Lewe, T. (2019). The Łódź Workshops. Retrieved from <https://express.adobe.com/page/xnWzWMQVtXBNw/>
- Marshman, S. (2005). From the Margins to the Mainstream? Representations of the Holocaust in Popular Culture. *eSharp, University of Glasgow*, 6.1(6.1 (autumn 2005)).
- Meyers, O., Neiger, M., & Zandberg, E. (2011). Structuring the Sacred: Media Professionalism and the Production of Mediated Holocaust Memory. *The Communication Review*, 14(2), 123-144. doi:10.1080/10714421.2011.573437

- Nash, K. (2018). Virtual Reality Witness: Exploring the Ethics of Mediated Presence. *Studies in Documentary Film*, 12(2), 119-131. doi:10.1080/17503280.2017.1340796
- Nilssen, T. R., & Lenz, C. (2011). *Fortiden i nåtiden: Nye veier i formidlingen av andre verdenskrigs historie*. Oslo: Universitetsforlag.
- Rüsen, J. (2020). Die Menschlichkeit der Erinnerung – Perspektiven der Geschichtskultur. In (pp. 181-192).
- Zelizer, B. (2001). *Visual Culture and the Holocaust*. London: London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Zelizer, B. (2002). Finding Aids to the Past: Bearing Personal Witness to Traumatic Public Events. *Media, culture & society*, 24(5), 697-714. doi:10.1177/016344370202400509