



הפרוגרמה כטקסט: אדריכלות מזוכיסטית ביד ושם

ערן נוימן

הפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים,
הטכניון; בית הספר לאדריכלות,
אוניברסיטת תל-אביב

יד ושם, המוזיאון ההיסטורי החדש, אדריכל: משה ספדיה.

עם ההגעה לקמפוס יד ושם בהר הרצל בירושלים, והירידה במשעולים המובילים אל המתחם שנבנה לאחרונה מחדש, אפשר להבחין בכמה מבנים בולטים. לאחר שעוברים המבקרים בשער דמוי אמת מים רחבת-ידיים וחוצים את רחבת הכניסה, הם מגיעים למרכז המבקרים, בניין חופה בעל מאפיינים סימבוליים של ארכיטקטורה קדומה בתכנונו של האדריכל משה ספדיה. מיד אחריו ממוקם בניין המוזיאון ההיסטורי החדש, גם הוא בתכנונו של ספדיה.

* סקירה זו מבוססת על פרק בספרי, *The Shoah and the Crises in Postwar Architectural Language*, שנכתב בימים אלו במסגרת מחקר שנערך ב־Center for Advanced Holocaust Studies בווישינגטון. תודתי לעדית זרטל על הערותיה החשובות.

מערכיה הסימבוליים והפונקציונליים, מציעה מרחב טקסטואלי הממתין עדיין לקריאה ולפרשנות. הפעולה של הסובייקט במרחב, אפיון המרחב וההכרה בתכונותיו הם שפונים אל הממד הטקסטואלי של האדריכלות ומחלצים ממנו משמעות ספציפית (Wigley 1993). לעתים הטקסט האדריכלי מרובד ורחב, ואז קריאתו ופרשנותו יכולות להיות מורכבות ורב-ממדיות. במקרים אחרים הטקסט האדריכלי מצומצם ומייד, ואז הוא לא יאפשר קריאה ופרשנות רחבות.

דיון בטקסט האדריכלי של המוזיאון ההיסטורי החדש ביד ושם, וניתוח האופן שבו הוא מכתוב אופני קריאה והבנה, יחשפו את המכניזם המייצר תודעה של משמעות השואה בקרב המבקרים. כך יתגלה גם הממד האידיאולוגי של ייצוג השואה במקום. ביד ושם הגוף האדריכלי מתחיל כגוף אוטונומי-מונוליטי חסר אברים, ובהמשך הוא מתפרק לאברים המייצרים את הגיאומטריה של הבניין. בד בבד הגוף האנושי, השרוי בחשיכה עם היכנסו לחלל הפריזמה, מקבל אף הוא ממדים מונוליטיים על ידי כך שהמבקרים מאבדים את אבריהם, המונכחים שוב עם היציאה מהבניין. בהיכנסם למוזיאון מאבדים המבקרים את תחושת שלמות הגוף בחלל, הכופה את עצמו עליהם. המוזיאון מפרק את גוף המבקר, מעביר אותו במנהרת/מנסרת זמן של מאורעות המלחמה ולבסוף מחלץ אותו אל האוויר הפתוח, אל מול נוף ירושלים, ומחזיר את תחושת הגוף השלם. בשלב זה הסובייקט, על גופו החדש, טעון בנרטיב ההיסטורי המוצג במוזיאון.

הטענת הנרטיב מתאפשרת עקב דחיקת הסובייקט מהסימבולי אל הממשי. המבקרים במוזיאון, הנתקלים בשלב הראשון בייצוגים

המוזיאון ההיסטורי – גולת הכותרת של פרויקט ההתחדשות "יד ושם 2001" – הוא בניין המשתרע על פני כ-200 מטרים, מצדו הדרום-מזרחי של ההר אל צדו הצפון-מערבי. הגיאומטריה המובהקת של הבניין (פריזמה), החומריות האחידה שלו (בטון) ואופן הזדקרותו משני צדי ההר מייחדים את הבניין ומעניקים לו ממד מונוליטי. ההקשר שבו ממקם הבניין מול הטריטוריה ההררית הירושלמית – ארכיטקטורה מול טבע – מסייע לזהותו כיחידה עצמאית וכגוף אוטונומי. עם הכניסה למבנה מגלים המבקרים שהם נמצאים בצדה האחד והחשוך של הפריזמה, בעוד צדה האחר מואר. ההליכה לאורך התצוגה מובילה את המבקרים אל האור ו"משחררת" אותם מן הבניין, שגופו הולך ומתקלף. שתיים מפאות הפריזמה נפתחות ופורשות כנפיים, הבניין מתפרק כביכול והמבקרים נחלצים ממנו אל הנוף הירושלמי ההררי והבנוי. בדומה לבניין, הגוף האנושי אף הוא עובר תהליך המתחיל בחושך, שם הוא נתפס כיחידה מונוליטית, ועם היציאה מהמבנה הוא מקבל את ממדיו המלאים בחלקה המואר של הפריזמה. בהיכנסם לפריזמה מאבדים המבקרים את גופם בחלל החשוך. היציאה מהפריזמה מנכיחה את הגוף מחדש.

העיסוק בגוף במוזיאון ההיסטורי החדש ביד ושם – בפירוק הגוף, בחיבורו ובהעלמתו – דורש התייחסות מדוקדקת. בסקירה זו אדון ביחס שבין הגוף האדריכלי לגוף האנושי, כפי שהוא בא לידי ביטוי במוזיאון ההיסטורי החדש. לשם כך אבחן את היחסים בין הגוף האדריכלי לגוף המבקר/ת כיחסים שבין טקסט לסובייקט. הגוף האנושי מנכיח את הסובייקט במרחב ומתווך את האדריכלות לתודעה. האדריכלות, על מופעה המרחבי ועל

את הקרקע לבנייתו מחדש, מאחר שהיא פוגעת בתפיסה העצמית של האני כיחידה אוטונומית. לדידו של ז'ק לאקאן, ההכרה של הסובייקט בעצמו כישות סימבולית היא שלב הכרחי בדרך ליצירת אני עצמאי (Lacan [1966] 1977). הכרה זו מתבססת בחלקה על זיהוי הגוף כישות מורכבת ורבת-ממדים. צמצום הגוף מביא לפגיעה בתפיסה העצמית של הסובייקט. התשוקה אל הגוף חסר האברים מחזירה את הסובייקט אל הקדם-סימבולי ומייצרת מערך תפיסה של מציאות קדם-מילולית (pre-verbal). התשוקה אל הפנטסטי הכרוכה בעונג, לעומת זאת, מבוססת על מאפיינים סימבוליים ועל כמיהה לשלמות, המובילה להרחבת הפסיכה (psyche) במטרה להשיג את השלמות. במובן זה אפשר לומר שהתשוקה אל הפנטסטי מנסה להרחיב את המדומיין (imaginaire) הלקאניני ופונה אל השפה כמעריך סימבולי כדי לאפשר את מימוש (שם). התשוקה אל הגוף חסר האברים מחפשת את הממשי הלקאניני (réel) במטרה להגיע אל הקדם-סימבולי, אל גוף שטרם עבר תהליכי חִבְרוּת וטרם נכנס למערכות המסמנים של השפה.² במצב הקדם-סימבולי לא תתאפשר ארטיקולציה מדוקדקת של האורגניזם כבעל אברים פרקטיקולריים ומאופיינים, מאחר שהיא תפר את התהליך של מחיקת פרטי הגוף מהתודעה, תנכיח אותם כאפשרויות קיום ותשלב אותם במערכים סימבוליים ופונקציונליים ידועים. המרחב הקדם-סימבולי

סימבולים מרובדים של מאורעות השואה, עוברים גרסיה אל הממשי הפרימורדיאלי, מצב שבו התודעה טרם עברה תהליכי חִבְרוּת. בהיותם במצב זה חושף המוזיאון את המבקרים למידע על מאורעות המלחמה, מעביר אותם תהליכי חִבְרוּת חדשים ומייצר אצלם תפיסה סימבולית חדשה, הכוללת עתה את נרטיב השואה על פי גרסת יד ושם.

תהליך זה מתאפשר הודות לפרוגרמטיזציה של הגוף, השוללת את תחושת האברים, מפרקת את הגוף ולבסוף דוחקת אותו אל הממשי. במקום הגוף המורכב, התהליך הפרוגרמטי מייצר גוף חסר אברים. בספרם אלף מישרים, ז'יל דלז ופליקס גואטרי מתארים את הפרוגרמה המביאה ליצירת גוף ללא אברים (Deleuze and Guattari 1987a). לדבריהם, יצירת הגוף חסר האברים ניצבת בבסיס האקט המזוכיסטי: התפיסה של הגוף כאורגניזם מאובחן נדחקת מהתודעה, והשימושיות הנורמטיבית של האברים מתבטלת. במקום זאת נוצרת תפיסה של גוף חסר מאפיינים פרטיקולריים אך מלא תשוקה, ההופך לישות בעלת פונקציה חדשה. תשוקה זו, לתפיסת דלז וגואטרי, אינה קשורה לפנטזיה או לתענוג ואינה מתבססת על חסך שיש למלאו. זוהי תשוקה המציפה את הגוף באופן מלא, תופסת את מקומה של הפנטזיה ומחזירה את הסובייקט למצב ראשוני.¹ מחיקת האברים מתודעת הסובייקט מכשירה

¹ לדברי דלז וגואטרי אי-אפשר להגיע למצב שבו תשוקה אל הממשי תציף את הגוף באופן מלא. המזוכיסט כמֶה לֶכך, אולם הלכה למעשה אי-אפשר לחזור אל הממשי באופן מלא. Deleuze and Guattari 1987a.

² על התיאוריה הלקאנינית, המפרטת את הקשרים בין הממשי, הסימבולי והמדומיין, ראו Lacan [1966] 1977.

השונים לתפיסת המרחב; חפצון גוף המבקרים; קבורת הגוף; הכפפת הגוף למידע המוצג; ולבסוף בניית הגוף מחדש. מרכיבים אלו מעבירים את הגוף האנושי פרוגרמטיזציה, המְפָּרָה בשלב הראשון את תפיסתו כישות שלמה וסוציאלית ואילו בשלב השני היא בונה אותו מחדש. בשלב הראשון הגוף נתפס באופן חד-ממדי, ללא מורכבות, מונוליתי שהוא גוף חסר אברים. בשלב השני המורכבות הגופנית מקבלת את ממדיה המקוריים. עם ההתקדמות לאורך המוזיאון, המבקרים חווים על גופם את חמשת התהליכים באופן הדרגתי ומשולב. תהליכים אלו מייצרים חוויה כוללת המסתכמת ברגרסיה אל הממשי, בהטענת הסובייקט בנרטיב הסימבולי של יד ושם ולבסוף ביצירת סובייקטים חדשים.

ההפרעה בסינכרוניזציה בין האמצעים הגופניים לתפיסת המרחב

עם הכניסה למוזיאון בצד הדרום-מזרחי של הבניין מבחינים המבקרים בקצה השני של הפריזמה. כבר בתחילת המסלול סופו ידוע ונראה. אולם ההתקדמות הפיזית מן ההתחלה אל הסוף אינה ישרה ורצופה, אלא מקוטעת ומרובת תלאות ומכשולים. המבקרים מגלים שהמעבר אינו אפשרי, אלא רצוף מחסומים המונעים מהם להמשיך ישירות אל הסוף. כדי להגיע לסוף המסלול עליהם לעבור בחללי התצוגה הצדדיים. אי-היכולת להתקדם ישירות, באופן העוקב אחר המבט הראשוני הנגלה עם הכניסה למוזיאון, מייצרת נתק בין האמצעים הגופניים השונים לבין תפיסת המרחב. המוזיאון כמכשיר מפריד בין הראייה לתנועה ויוצר הפרעה בסינכרוניזציה בין

אינו מושתת על שפה פונקציונלית או מורפולוגית כפי שמתחייב מן הקיום בגוף בעל אברים, ולכן תהליך ההנכחה של פרטי הגוף לא יתאפשר. הממד המזוכיסטי שבתשוקה אל הגוף חסר האברים מתבטא בניתוק הקשר בינה לבין התענוג ובהתמקדות בכאב. מימוש תשוקה זו לא יבוא לידי ביטוי על ידי כינון סימבולי, ומכאן שהוא לא יאפשר תחושת שלמות וסיפוק, אלא יביא לצמצום של הפסיכה אל הקדם-סימבולי, להסתגרות ולניתוק מכל מערך חברות חיצוני.

בסקירה זו אבחן כיצד המוזיאון ההיסטורי החדש ביד ושם מעביר את המבקרים תהליך של פרוגרמטיזציה. אתייחס למצבים חלליים במוזיאון ואראה כיצד האדריכלות מייצרת חוויה גופנית מצומצמת, כך שהגוף מאבד את תחושת האברים וחווה תהליך מזוכיסטי. תהליך זה דוחק את האני מן הסימבולי אל הממשי וכך מייצר רגרסיה אל האישי ואל הפרטי, אל האותנטי. כתוצאה, המבקרים במוזיאון עוברים תהליך כפול. מצד אחד, הם נחשפים לסימבוליזציה המתווכת נרטיבים שונים של המלחמה, נרטיבים הדנים בקשר שבין השאלה הלאומית למלחמה (זרטל 2002). מצד אחר, מבנה המוזיאון מציע חוויה אישית בכך שהוא מסב את המבקרים לגופים חסרי אברים, דוחק אותם אל הקדם-סימבולי ומאפשר לשטפי תשוקה להציף אותם – תשוקה המופנית אל הממשי. הדיאלקטיקה שבין האישי ללאומי ובין הממשי לסימבולי מיטשטשת ויוצרת חוויה אחת כוללת, הממקמת את האותנטי בצלו של הלאומי.

הפרוגרמטיזציה המזוכיסטית של הגוף ביד ושם והעברתו מהסימבולי אל הממשי ובחזרה מתבססת על חמישה תהליכים מרכזיים: הפרעה בסינכרוניזציה בין האמצעים הגופניים

באופן שנקבע מראש. הפיצול בין השניים מדגיש כיצד המוזיאון כופה את עצמו על גוף המבקר ומכניס אותו לסדר של פעולות קבועות וידועות. בנקודה זו הגוף כבר אינו חופשי, אלא משועבד לתהליך פרוגרמטי.

חפצון גוף המבקרים (objectification)

לאורך המסלול מוצג באופן כרונולוגי סיפור מלחמת העולם השנייה והשמדת יהודי אירופה. הסיפור מוצג באמצעים ויזואליים וחלליים רבים. אחד האמצעים הוא יצירת חללים, שבהם מוצגים מקטעים ממרחבים שהתקיימו בהם מאורעות שונים. אחד החללים במסלול מדמה למשל קטע מגטו טיפוס. החלל מרוצף באבנים שהיו אופייניות למרכזי הערים באזורים שבהם הוקמו גטאות, וכך גם מסילת הרכבת החוצה את הרחוב. בהגיעם למקטע המתאר את חיי הקהילה היהודיים באירופה שלפני המלחמה, נחשפים המבקרים לחדר אופייני למשפחה יהודית בורגנית במרכז אירופה. המבקרים מוזמנים להיכנס אל החדר המשוחזר ולצפות במסכי וידאו המתארים את חייה של משפחה טיפוסית. עם הגיעם לחלק בפריזמה המציג את מחנות הריכוז וההשמדה, עוברים המבקרים דרך חלל ובו דרגשי עץ כפי שהיו בביתני המחנות. ישנן דוגמאות רבות נוספות למצבים חלליים מעין אלו. סימולציות חלליות אלו מטשטשות את הלינאריות של הזמן ושל המרחב.³ בעוד

השניים. התנועה אינה יכולה לעקוב אחר המבט הנגלה עם הכניסה למוזיאון, ומנגד הראייה של סוף המסלול נקטעת כאשר עוקבים אחר התנועה הפיזית המזוגגת בין החלל המרכזי של הפריזמה לחללים הצדדיים.

ההפרדה בין שני האמצעים לתפיסת המרחב מייצרת דיסוננס, המעביר את הגוף תהליך של פרוגרמטיזציה. בממד הנראה, החלל והגיאומטריה של הפריזמה מציגים למבקר תפיסה אחדותית, לינארית ומונוליטית של המבנה. אולם החוויה התנועתית שוברת את אחדות המבנה למקטעים נפרדים. הרצון העשוי להתעורר בקרב המבקרים – לחצות את הפריזמה ישירות, לאורך מסלול לינארי, בהתאם להבטחה הנגלית להם בכניסה – לא יתממש. בעצם חיתוכו למקטעים נפרדים הגוף האדריכלי יוצר פער בין הנראה לבין אפשרויות התנועה וכופה מסלול תנועה אחד על גוף המבקר. הראייה היא אמצעי המאפשר להבחין בחלל כמצב פתוח של תנועה חופשית. היא מאפשרת למבט לשוטט לאורך הפריזמה ללא מכשולים. הגוף, לעומת זאת, מגביל את המבקרים ומחייב אותם לנוע במסלול קבוע מראש. בשונה ממה שהראייה מאפשרת, הגוף הנע עובר פרוגרמטיזציה ונכנס למסלול תנועה מאורגן. תהליך זה מציב את הגוף כישות חסרת אפשרות בחירה. המבט המשוטט משקף את הפוטנציאל של התודעה החופשית להתבונן במרחב, ואילו התנועה המוכתבת מתייחסת לגוף כאל אפרטוס מכניסטי האמור להתקדם

³ שאלה נוספת הקשורה לסימולציות החלליות במוזיאון נוגעת לאותנטיות של המוצגים. רוב המוצגים במוזיאון – הארטיפקטים והתמונות – מקוריים, והובאו למוזיאון בידי גורמים שונים. אולם ההקשר שבו מובאים המוצגים מעלה שאלות באשר לאותנטיות שלהם ומציב אותם כארטיפקטים סימולקריים.

וההשמדה. בפרפרזה על דבריו של לואי אלתוסר (Althusser 1984), תהליכים אלו מייצרים אינטרפלציה חללית. החלל פוער פער בינו לבין הסובייקט, וקורא לו להשלים את הפער. השלמת הפער מכוננת את זהות הסובייקט בהתאם לאידיאולוגיה שהחלל הקורא מייצג. כך לדוגמה, החלל המדמה חדר של משפחה בורגנית באירופה לפני המלחמה יוצר פער תודעתי בינו לבין המבקרים. הוא פונה אליהם ומבקש מהם לצמצם את הפער על ידי הופעתם ופעולותיהם בחלל. המבקרים נכנסים אל החדר הסימולטיבי ובעצם נוכחותם מצמצמים את פער הזמן והחלל בין אירופה בימי המלחמה לבין המציאות של ימינו.

תהליך זה זוכה לממדים ייחודיים כאשר המבקרים מגיעים לאזור המציג את מחנות הריכוז וההשמדה. כאן הופכים המבקרים בגופם למעין מודלמנים. החלל הסימולטיבי מציג סיטואציה שבה הקיום הגופני הצטמצם לממד הפונקציונלי – קרונות משא המסיעים אנשים, שינה על דרגשים, מסדרי בוקר בקור מקפיא. בנקודה זו מגיע לשיאו תהליך הפרוגרמטיזציה של גוף המבקרים המוביל אל הממשי, מאחר שההתקיימות הגופנית ואפשרויות התנועה מצומצמות ביותר. בד בבד הולך ומתעצם תהליך הפיכת הגוף לחסר אברים, מאחר שהמצב המודלמני של הגוף הוא "המפתן שבין האנושי לבלתי אנושי", כפי שטען אגמבן (Agamben 2002). הגוף

הנרטיב ההיסטורי מציג את סיפור המלחמה וההשמדה כך שהמבקרים ממוקמים מחוץ למידע המוצע, הרי בנקודות שבהן מתקיימת סימולציה חללית של מקטעים מהמציאות האירופית הופך גופם של המבקרים לחלק מהתצוגה. בהיכנסם לאזור הסימולציה הופכים המבקרים למייצגים ובכך עובר גופם תהליך של חפצון. הם ממוקמים בסצנה המוצגת כשאר המוצגים והופכים לאובייקטים הנצפים על ידי מבקרים אחרים. יצירת הסימולציות החלליות בזמן הווה שוברת את הלינאריות של החלל ושל הזמן וממקמת את המבקרים בחלל-זמן שונה מן המציאות העכשווית. המבקרים המחופצנים הופכים לניצבים בסיפור המלחמה; הם מגלמים למעשה את תפקיד הקורבנות והופכים לקורבנות בעצמם.

כמרכיב בסצנה המוצגת, הגוף המחופצן נוטל חלק פעיל במרחב ההופעה ובהופעה במרחב. הוא מופיע במרחב כגוף השותף לתהליכי פרפורמנס, המגדירים את זהותם של מבצעי הפעולה. השיח המגדרי של סוף שנות השמונים הגדיר את הפרפורמנס – פעולת ההצגה והמופע – כאקט המייצר זהות (Butler 1990). הפרפורמנס ביד ושם מגדיר את זהות המבקרים כחלק מהאירועים שהתרחשו באירופה במהלך המלחמה.⁴ ברגע אחד גוף המבקר מועתק אל ייצוג המציאות של אירופה לפני המלחמה, וברגע אחר הוא הופך שדוף ומודלמני, בייצוג של מציאות מתקופת המלחמה

4 ג'ודית בטר (Butler 1990) רואה בפעולת הפרפורמנס מרכיב מרכזי ביצירת זהות אישית. עצם קיום הפעולה הופך אינדיבידואלים לסובייקטים מאופיינים. ההופעה, ההוצאה לפועל של הפעולה, היא שמייצרת את הזהות. התיאוריה של בטר דנה בזהות מגדרית המתאפיינת בפרפורמנס. היא אינה דנה במרחב כיסוד המשמש בסיס להופעת פרפורמנסים שונים. המרחב על מגוון אפיוניו מאפשר סוגים שונים של פרפורמנס, מציע מרחב פעולה ומשפיע על אופני גיבוש הזהות.

בד בבד עם קבורת הבניין, המבקרים במוזיאון עוברים בעצמם תהליך של קבורה. הבניין מספק את החוויה הזו והופך לארון מתים, בהתבססו על חללים תת־קרקעיים. מיקום הגוף מוגדר באופן קבוע ביחס לפני השטח, כך שהמבקרים יכולים לחוש את מיקומם ביחס לקרקע. בחלקו המרכזי של הבניין תחושת הקבורה מורגשת בעיקר בחדרים הצדדיים, בשל היעדר מקור אור חיצוני. תחושה זו מתחדדת ב"היכל השמות", שם המבקרים תלויים בין שמים וארץ. חלקו התחתון של היכל השמות חצוב בסלע הירושלמי ויורד מתחת לפני השטח. לחלקו העליון מבנה חרוט קטום, המחדיר אור עליון.

תהליך קבורת הגוף ושחרורו אל הנוף הירושלמי מחזק את תחושת איבוד האברים. תצלומי שלדי האדם וקברי האחים, המוצגים באזור הקבור של הפריזמה, מדגישים את תחושות המוות והקבורה. גוף הבניין הקבור ונרטיב המוות מייצרים בהרים הירושלמיים את הקבר הסימבולי של המבקרים. במוכן זה, קבורת חלקו המרכזי של המוזיאון והזדקרות שני קצותיו מחוץ לצדי ההר משקפים את

המוזלמני אינו אנושי והופך לחיה. לדברי דלו וגואטרי, התהליך המזוכיסטי ויצירת הגוף חסר האברים עושים אותו לחיה (devenir-animal)⁵ ושוללים ממנו את תכונותיו האנושיות. איבוד האברים בסימולציה המוזלמנית מסייע בתהליך זה.

קבורת הגוף

לצד לפירוקו, הגוף המבקר בחלל המוזיאון עובר תהליך של קבורה. לאורך המסלול ועד היציאה מן הבניין אל הנוף הירושלמי ההררי והבנוי, משתנה מיקום הגוף ביחס לפני השטח. עוד לפני הכניסה לבניין חוצים המבקרים גשר תלוי ומתקרבים אל חלקו המזדקר של הבניין, הניצב מעל תהום. המעבר על הגשר מגלה שחלקו המרכזי של הבניין קבור באדמה. ההליכה בתוך הבניין ממחישה את התחושה של קבורת גוף הבניין באדמה. חלקה העליון של הפריזמה הולך ונפתח אל השמים. אור עליון חודר מבעד לאשנבים בחדרים הצדדיים. חדירת האור העליון מדגישה את קבורת הבניין בהר הירושלמי.

⁵ דלו וגואטרי טוענים שכדי למחוק את אברי הגוף מהתודעה דרושה פרוגרמה מדוקדקת, המבטלת את קיום הגוף והופכת אותו לחיה, למצב של היעשות־חיה (devenir-animal), מצב שבו הגוף מרודד מרובדי תודעה וקיום רחבים והופך לחייתי. הפרוגרמה שדלו וגואטרי מתארים כאמצעי להיעשות־חיה היא מכניסטית ופונקציונלית. היא מכתובה אופני פעולה ברצף לינארי ומתארת את סדר הפעולות עד ההיעשות חיה. "בלילה, שים/שימי את הרסן וקשור/קשרי אותי הדוק יותר, או לשלשלאות, או לחגורה הגדולה לאחר שחזרת מהמבטיה. שים/שימי את הרתמה כולה מיד..." סדר הפעולות של הפרוגרמה שדלו וגואטרי מתארים מתייחס לגוף כאל חומר. ההוראות כיצד לעצב את הגוף, בדרך ליצירת גוף ללא אברים, מבוססות על תהליך של צמצום תפיסת הגוף במטרה לייצר מבנה חדש, שיהפוך את הגוף האנושי לחיה־אובייקט. מעקב אחר פעולות הפרוגרמה יממש את התוכנית ואת התגלמותה באובייקט ובמרחב. האקט המזוכיסטי, שיתמקד בהפיכת הגוף האנושי לחיה חסרת אברים, יושלם ויהפוך את האורגניזם לישות אורגנית, ללא אורגניזציה של אברים. במוכן הלקאניני, הפרוגרמטיזציה של הגוף, הפעולה המוכתבת האוטומטית, תמחק את תפיסת האברים מן התודעה ותדחק את תודעת הגוף אל הקדם־סימבולי. ראו Deleuze and Guattari 1987b, 155.

שההיררכיה קורסת מאליה. לצד ההיסטורי והכללי מוצג האישי; העבר מוצג לצד ההווה. אופן הצבת המידע מטשטש את המשמעות של המידע המוצג. הגוף הצופה בחומר, אותו גוף המזקק מידע רב לכדי נרטיב מרובד, נלכד בין העבר להווה ובין הכללי לאישי בלי שיוכל לסווג את המידע על פי חשיבותו. הוא מוכפף למידע והופך חלק ממנו, שכן שבאמצעותו נוצרת אחדות של הנרטיבים השונים.

בניית הגוף מחדש

בניית הגוף מחדש והחזרתו אל המערכים הסימבוליים של המציאות היומיומית העכשווית מתרחשות בחלקו האחרון של המוזיאון. בחלק זה המבקרים נחשפים לשלושה מהלכים מרכזיים: א. פתיחת חלל המוזיאון כך שהוא אינו כופה את עצמו על המבקרים כמקודם. בנקודה זו, המוזיאון פורש כנפיים ונפתח אל הנוף הירושלמי: אור רב חודר אל החלל המרכזי ומציפו; ב. המבקרים נחשפים לעבודת אמנות הווידאו של אורי צייג; ג. הם נחשפים להיכל השמות. שלושה מהלכים אלו בונים מחדש בעבור המבקרים את הממד הסימבולי של העצמי.

מצד אחד, פתיחת החלל והחדרת האור מנכיחות מחדש את גוף המבקרים בתום התצוגה. מצב זה, שבו הגוף מקבל את ממדיו המקוריים, מאפשר להחזירו מן הפרטי אל הכללי ולהפכו לחלק מהמציאות הירושלמית העכשווית. עבודת האמנות של צייג מייצרת

תפיסת ההנצחה של יד ושם: קורבנות והנצחה מיוצגים על ידי קבורה, ואילו הרואיות מיוצגת על ידי מונומנטים מזדקרים.⁶ גם החלק המרכזי של המוזיאון ההיסטורי החדש, זה המציג את המחנות ואת ההשמדה, קבור, ואילו החלק המתאר את ההרואיות ואת התקומה הלאומית מזדקר מן ההר.

הכפפת הגוף למידע המוצג

לצד תהליך פירוק הגוף, הסובייקט נחשף ומוכפף למידע מרובד. זהו מידע מסוגים שונים – היסטורי, אישי ואינטרפרטציה עכשווית של האירועים – המתאר את סיפור המלחמה וההשמדה באמצעי תצוגה מוזיאליים מתקדמים. מידע זה מוצג בכמה צורות: חומר ארכיוני, עדויות של ניצולים, עבודות אמנות וארטיפקטים מהמלחמה. סוגי המידע השונים שזורים זה בזה לאורך התצוגה. לצד מידע היסטורי-ארכיוני, המורכב מצילומים, מסטטיסטיקות וממפות, מוצגים ארטיפקטים מתקופת המלחמה ועדויות אישיות על גבי מסכי פלזמה. הנרטיב ההיסטורי של קורות המלחמה, המספר את המאורעות המרכזיים, נתמך על ידי הסיפור האישי. המלחמה אינה אך ורק הנרטיב הגדול של מאורעות התקופה, אלא גם הנרטיב הפרטי.

השימוש בחלל מאפשר להציג את המידע באופן מרובד. המידע מוצב ללא היררכיה המסווגת אותו על פי קודים ולפי מיקומו בתצוגה. המידע מקיף את המבקרים כך

⁶ מונומנטים רבים ביד ושם מושתתים על מוטיב הקבורה ועל ירידה אל מעמקי האדמה, ומנגד על הזדקרות. "יד לילד" (בתכנונו של משה ספדיה) ו"בקעת הקהילות" (בתכנונם של ליפא יהלום ודן צור) הן דוגמאות למונומנטים של חורבן הקבורים באדמה.

בהציען פעולה חופשית שאינה מוכתבת מראש. באופן היסטורי היו אלו פרוגרמות שניסו לאפיין מרחבים חוץ-ייצוגיים בעבור המשתמשים, על ידי יצירת מצבים ללא ממד סימבולי מידי (Eisenman 1999). הדבר נעשה באמצעות יצירת מרחב אדריכלי בלתי מאופיין, המאפשר פעילות חופשית שאינה מוכתבת על ידי הגדרת שימושיות מאובחנת וקשיחה.⁷ לשם כך, אדריכלות זו לא התבססה על מרכיבים ידועים הניתנים לזיהוי ולמשמעות חד-משמעיים, מרכיבים שכבר הומשגו בשפה האדריכלית והפכו לטיפולוגיה כחלק מהממד הסימבולי שלה.⁸ אדריכלות זו התבססה על מרחב שקראתו והבנתו המושגית טרם היו ידועים. היתה זו אדריכלות ללא ממד ייצוגי מידי, אדריכלות של חוויה שהוגדרה "אדריכלות האירוע".

בממד האפיסטמי, ההבדל בין התפיסה הפרוגרמטית המודרניסטית ל"אדריכלות האירוע" הגדיר את הראשון כידע מוכר, כשפה מנוסחת שיש לעקוב אחריה כדי לייצר מרחב ידוע מראש. האירוע נתפס כאופציה של אדריכלות שמחוץ לשפה, כאוונגרד שאופן מימושו עוד עתיד לבוא. האדריכל ברנרד טשומי היה בין התיאורטיקנים המרכזיים שיצאו נגד הפרוגרמה האדריכלית המודרניסטית,⁹ בהציעו

ומחדשת באופן סימבולי את השפה בעבור המבקרים. היא מציגה שדה של אותיות מתוך כתבי יד מתקופת השואה ולאחריה – יומנים, מכתבים, רשימות וזיכרונות – אותיות מתחלפות היוצרות משפטים ברצפים משתנים. מתוך השדה הטקסטואלי חסר המשמעות עולות מילים המייצרות משמעות. השפה היא המאפשרת זאת. בהיכל השמות, הנמצא בחלל שממול, מתמקמים המבקרים בין שמים וארץ, בין חלל תחתון החצוב בסלע הירושלמית לבין חרוט עליון הפורץ את ההר. החלל מנכיח את הגוף, והפונקציה – קריאה בשמות – מבוססת על השפה.

ההפרעה בסינכרוניזציה בין האמצעים הגופניים לקליטת המרחב, חפצון הגוף ולבסוף קבורתו הסימבולית מביאים לצמצום החוויה הגופנית של המבקרים במוזיאון ההיסטורי החדש. הארכיטקטורה משמשת אפרטוס המייצר את החוויה המזוכיסטית. הפרוגרמה האדריכלית המכתיבה את אופן השימוש בבניין מייצרת מהלך מוכתב ולא חופשי, ודוחקת את המבקרים אל הממשי הקדם-סימבולי. בהיסטוריה האדריכלית אפשר לזהות כמה תפיסות של פרוגרמות שניסו להגיע אל הקדם-סימבולי. תפיסות אלו שונות מהפרוגרמה של המזוכיסט,

⁷ הקשיחות של הפרוגרמה המודרניסטית יוחסה לסטנדרטיזציה של המרחב האדריכלי. אדריכלים מודרניסטים רבים ביקשו לנצל את הייצור המתועש. תהליכים אלו הביאו למודולציה ולאדריכלות סטנדרטית, שנחשבה קשיחה ומגבילה.

⁸ השיח האדריכלי המודרניסטי הגדיר את הצורניות האדריכלית כנגזרת של הפונקציה. גישה זו משקפת תפיסה מכניסטית, שבה השימושיות דוחה את הקישויות. תיאורטיקנים של אדריכלות הגדירו יחסים קבועים בין צורה לפונקציה כבסיס לטיפולוגיות האדריכליות השונות. ראו Pevsner 1976.

⁹ Tschumi 1994; 1996. תפיסת "אדריכלות האירוע" התפתחה בצרפת בד בבד עם השיח האינטלקטואלי בנושא. הבולט מבין אדריכלי התקופה שפיתחו את התפיסה היה ברנרד טשומי. בפרויקטים שונים שתכנן ביקש טשומי לאפשר חופש פעולה ותנועה רב, כך שהפונקציה של המרחב האדריכלי לא תהיה קבועה. טשומי פיתח גם תפיסה פורמליסטית, שבה הצורה האדריכלית נקבעת באופן אקראי.

ביבליוגרפיה

- זרטל, עדית, 2002. האומה והמוות: היסטוריה, זיכרון, פוליטיקה, דביר, אור יהודה.
- Agamben, Giorgio, 2002. "The Muselmann," in *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, trans. Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books, p. 55.
- Althusser, Louis, 1984. *Essays on Ideology*. London: Verso.
- Butler, Judith, 1990. *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari, 1987a. "November 28, 1947: How Do You Make Yourself a Body without Organs," in *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi. Minneapolis: Minnesota University Press, pp. 149–166.
- , 1987b. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Eisenman, Peter, 1999. *Diagram Diaries*. New York: Universe.
- Lacan, Jacques [1966] 1977. "On a Question Preliminary to Any Possible Treatment of Psychosis," in *Écrits*, trans. Alan Sheridan. New York: Norton and Company, pp. 180–187.
- Pevsner, Nikolaus, 1976. *A History of Building Types*. Princeton: Princeton University Press.
- Tschumi, Bernard, 1994. *Event Cities, I, II and III*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- , 1996. *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Wigley, Mark, 1993. *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

את הפרוגרמה החופשית שתאפשר הופעת אירועים בלתי מתוכננים. טשומי ואדריכלים נוספים ראו בפרוגרמה המודרניסטית אמצעי מצמצם, המגביל את חופש הפעולה של המשתמשים במרחב האדריכלי. תחת זאת הציע טשומי את הפרוגרמה החופשית, המייצרת מסגרת ליצירת מרחב אדריכלי אך אינה מכתיבה אופני פעילות או התנהגות. הפרוגרמה החופשית היא זו המאפשרת פעילות והתנהגות חופשיות, כך שאירועים אקראיים יכלו להתהוות.

התהליך הפרוגרמטי ביד ושם מציע מהלך שונה מזה של הפרוגרמות המודרניסטיות ושל "אדריכלות האירוע". הפרוגרמטיזציה של המבקרים במוזיאון החדש אינה מושתתת על תפיסות מודרניסטיות, המכתיבות דפוסי פעולה פונקציונליים. היא גם אינה מתבססת על האנטי-פרוגרמה של "אדריכלות האירוע", המנסה להגיע לשחרור הסובייקט באמצעות הממשי הקדם-סימבולי. תהליך הפרוגרמטיזציה של הגוף ביד ושם מצמצם את הגוף ומביא את הסובייקט אל הקדם-סימבולי, לא כאקט של שחרור אלא כרגסיה אל עולם פרטי ומנותק ממערכי הברות ומהשפה. הרגסיה היא שלב בדרך להבניית סובייקט חדש, שייבנה מתוך החשיפה למידע הרב והיציאה אל האור — פעולות המחזירות למבקרים את ממדי גופם המקוריים. בניגוד לפרוגרמה הקדם-סימבולית החופשית שהציע טשומי, הפרוגרמה ביד ושם, על מאפיינה המזוכיסטיים, משתמשת בקדם-סימבולי כדי להפוך את המבקרים לסובייקטים חדשים.