

למראה ביזת רכוש יהודי במהלך השואה: מה יכולה ההיסטוריה לעשות בעזרת תמונות?*

מאז שנת 2000 חל גידול רב במספר המחקרים העוסקים בשדידה¹ של רכוש היהודים בצרפת.²

* Sarah Gensburger, "Witnessing the Looting of Jewish Belongings During the Holocaust: What Can History Do with Images?", *Dapim: Studies on the Holocaust* 28, 2 (2014), pp. 75-96.

1 במובנו הצר המונח "שדידה" (spoliation) מתייחס לאריאניזציה, גנבה חוקית שיישמה ממשלת וישי, ואילו המונח "ביזה" (looting) מתייחס להפקעת טובין על-ידי רשויות גרמניות. ראו: Claire Andrieu, "Écrire l'histoire des spoliations antisémites (France, 1940-1944)", *Histoire@Politique: Politique, culture, société* 9 (Autumn 2009), pp. 1-17. אלא שעם הזמן החל המונח "שדידה" לתאר בתמציתיות את שני השימושים, וישמש במאמר זה במובנו זה – הכולל.

2 גיליון מיוחד בעריכת אן גרינברג (Grynberg) מגיש סקירה כללית של מגוון המחקרים הנערכים כיום בתחום זה: *Les Cahiers du judaïsme* 27 (2009), special issue: "Spoliations: nouvelles recherches", pp. 1-143. הגיליון ראה אור זמן לא רב אחרי מחקרים שפורסמו לא מכבר (ומובאים כאן בסדר אלפביתי בלבד) כגון: Tal Bruttman (ed.), *Persécutions et spoliations des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble (2004); Alexandre Doulut, *La spoliation des biens juifs en Lot-et-Garonne*, Narrosse: Terres de mémoires (2005); Florent Le Bot, *La fabrique réactionnaire: Antisémisme, spoliations et antisémisme dans le cuir (1930-1950)*, Paris: Presses de Sciences Po (2007); Isabelle Le Masne de Chermont and Laurence Sigal-Klagsbald, *À qui appartenaient ces tableaux?* Paris: Réunion des Musées Nationaux (2008); "Spoliations en Europe", *Revue d'histoire de la Shoah* (January-June, 2007), pp. 1-437; Yitzhak Arad, "Plunder of Jewish Property in the Nazi-Occupied Areas of the Soviet Union", *Yad Vashem Studies* 21 (1991), pp. 109-148; Jeanne Dingell, "Property and Seizures from Poles and Jews: The Activities of the Haupttreuhandstelle Ost", in: *Confiscation of Jewish Property in Europe, 1933-1945: New Sources and Perspectives*, Washington, DC: United States Holocaust Memorial Museum (2003), pp. 33-41; Gerard Aalders, *Nazi Looting: The Plunder of Dutch Jewry during the Second World War*, Oxford: Berg (2004); Jean Ancel, "Seizure of Jewish Property in Romania", in: *Confiscation of Jewish Property in Europe, 1933-1945: New Sources and Perspectives*, Washington, DC: United States Holocaust Memorial Museum (2003); Martin Dean, *Robbing the Jews: The Confiscation of Jewish Property in the Holocaust, 1933-1945*, New York: Cambridge University Press (2008); Lynn Nicholas, *The Rape of Europa: The Fate*

מחקר זה ביסס את הכרונולוגיה והטופוגרפיה של השדירה, זיהה את מבצעה ואמד את ממדיה.³ בכך הוביל מחקר זה לניסוחן של שאלות חדשות, הבוחנות במיוחד את המניעים לפעולותיהם של הגורמים הרלוונטיים, הן הגרמנים והן הצרפתים. בדומה להבחנה הקלסית בין פונקציונליזם לאינסטנציונליזם, מחקרים קודמים ביקשו להגיע להבנה מדויקת של הזיקה בין אופורטוניזם לאידיאולוגיה, בין החיפוש אחר רווח כלכלי ליישומה של ההשמדה על בסיס גזע, המצויה בליבת תהליך הביזה.⁴ מחקרים חדשים, המשתנים עד מאוד בממדיהם ובהיקפם, נעזרים במגוון מקורות גדל והולך, שחלקם מעולם לא נחקרו עד עתה, ועושים שימוש בגישות מתודולוגיות חדשניות רבות. אלא שעד עתה לא הקדישו מחקרים אלה מעולם תשומת לב כלשהי לתמונות ארכיוניות, ששימשו כאיורים ותו לא. ויחד עם זאת, במובן מוחשי מאוד, תמונות כאלה הן מסמכים היכולים לסייע לנו להבין בדיוק כיצד ראו מי שהיו מעורבים במעשי ביזה אלה את עבודתם, ובכך לאפשר לנו לתפוס את "המבט הנאצי" שעליו מדברת סוזן קריין.⁵

ואכן, בחמש-עשרה השנים האחרונות חוותה ההיסטוריה של השואה "מפנה חזותי". בניגוד לדעה הרווחת, "השואה תועדה בייצוגים חזותיים על-ידי קורבנות, מבצעי עברות ועומדים-מן-הצד ממש בעת התרחשותה; השואה מעולם לא הייתה בלתי מיוצגת".⁶ ויחד עם זאת, עד עתה התמקד המחקר שבדק את דימויי השואה אך ורק בתמונות של השמדה המראות גופות וגוויות.⁷ מאמר זה נוטל חלק בהתחדשות היסטוריוגרפית זו, אבל שואף לעשות זאת באמצעות צילומים של טובין ורכוש. בכך הוא מביא בחשבון את העובדה שהמדיום הצילומי שימש בעיקרו את השירותים הגרמניים הממונים על ביזה אנטישמית ככלי עבודה, על מנת לזהות, לסווג ולשלוח

- 3 *of Europe's Treasure in the Third Reich and the Second World War*, New York: Knopf (1995) למותר אף לציין את העובדה שביות היהודים והשבת הרכוש הנבזז מעוררות כעת עניין במגוון רב של תחומים אקדמיים מחוץ לחקר ההיסטוריה. בעניין זה ראו: Raymond J. Dowd, "Nuremberg: Nazi Looted Art and Cocaine: When Museum Directors Take It, Call the Cops", *Rutgers Journal of Law and Religion* 14 (Spring 2013), pp. 529-550, Margaret-Anne Hutton, "Legacies of the Second World War: Representation of the Theft of Jewish Property in Recent French Crime Fiction", *French Studies* 66, 4 (2012), pp. 493-509.
- 4 Götz Aly, *Hitler's Beneficiaries: How the Nazis Bought the German People* (trans.: Jefferson Chase), London: Verso (2006); Wolf Gruner, *Jewish Forced Labor under the Nazis: Economic Needs and Racial Aims, 1938-1944*, New York: Cambridge University Press (2006).
- 5 Susan Crane, "Choosing Not to Look: Representation, Repatriation and Holocaust Atrocity Photography", *History and Theory* 47 (October 2008), p. 320.
- 6 Sarah Farmer, "Going Visual: Holocaust Representation and Historical Method", *American Historical Review* 115, 1 (February 2010), p. 115.
- 7 Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, Chicago: University of Chicago Press (2012); Clément Chéroux (ed.), *Mémoire des camps: Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999*, Paris: Marval (2001).

אלפי ציורים ויצירות אמנות אל תחומי הרייך.⁸ מאמר זה יבחן אלבום בן 85 צילומים שהשתמר בארכיון הפדרלי הגרמני בקובלנץ.

בכך מתכוון מאמר זה לקחת חלק בוויכוח הניטש כיום סביב שאלת תפקידו של הצילום בכתובת ההיסטוריה: ממקור המספק גישה ל"אמת" של העבר,⁹ למוביל של "ייצוגים" של העבר.¹⁰ ניסחה זאת בבירות כה רבה שרה פרמר: "ההשלכה הראשונה של 'המפנה החזותי' הייתה לאתגר את ההיסטוריונים לחפש מקורות חזותיים, למצוא, לראות ולפרש אותם. הצעד הבא הוא לחקור את היחסים בין החזותי, המילה המדוברת והטקסט".¹¹ מאמר זה מתכוון לעשות את שני הדברים הללו.

אלבום תצלומים

המאמר מתמקד באלבום המכיל 85 צילומים, השמור בארכיון הפדרלי הגרמני בקובלנץ במדף שסימונו B. 323-311.¹² האלבום מכיל צילומים בלבד. אין בו שום כיתוב למעט העמוד הראשון, שעליו מודבק כתב המשלוח הקורא לשימורם של צילומים אלה. המכתב מצביע על כך שאריקה הנפשטנגל (Hanfstängel), אחת מאנשי סגל נקודת האיסוף במינכן, יצרה את האלבום ב-1948. במהלך התקדמותו נתקלו בעלות הברית ביצירות אמנות ובהפצים שדוידים אחרים, וממאי 1945

8 את התמונות הללו ניתן לראות ב-"*Bundesarchiv Koblenz* (הארכיון הפדרלי הגרמני בקובלנץ), בסדרה 323. Patricia Kennedy Grimsted, "The Postwar Fate of Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg Archival and Library Plunder, and the Dispersal of ERR Records", *Holocaust and Genocide Studies* 20, 2 (2006), pp. 278-308.

9 Janine Struk, *Photographing the Holocaust: Interpretation of the Evidence*, New York: I. B. Tauris (2004); Bryan F. Lewis, "Documentation or Decoration? Uses and Misuses of Photographs in the Historiography of the Holocaust", in: John Roth and Elizabeth Maxwell (eds.), *Remembering for the Future: The Holocaust in an Age of Genocide*, New York: Palgrave (2001), pp. 341-357; Alexander B. Rossino, "Eastern Europe Through German Eyes: Soldiers' Photographs 1939-1942", *History of Photography* 23, 4 (1999), pp. 313-321; Bernd Hüppauf, "Emptying the Gaze: Framing Violence Through the Viewfinder", *New German Critique* 72 (1997), pp. 3-44; David Shneer, *Through Soviet Jewish Eyes: Photography, War and the Holocaust*, New Brunswick: Rutgers University Press (2011).

10 Joshua Hirsch, *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia: Temple University Press (2004); Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York: Columbia University Press (2012); Martha Langford, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montreal: McGill University Press (2008).

11 W. J. T. Mitchell, "Farmer, 'Going Visual'", p. 122. על רעיון זה שלא בסוגיות הקשורות בשואה ראו: W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: Chicago University Press (1994).

12 פלוריאן אוולאי וז'אן-מרק דרייפוס הם שהסבו לראשונה את תשומת לבי לקיומו של אלבום זה, ואני אסירת תודה להם על כך.

ואילך החלו לרכז חפצים אלה במתקני אחסון זמניים או ב"נקודות איסוף" שמוקמו בדיסלדורף שבאזור הכיבוש הבריטי; בבאדן באדן שבאזור הכיבוש הצרפתי; והחשוב ביותר – במינכן, ויסבאדן ואופנבך שבאזור הכיבוש האמריקני.¹³ עד 1950 עבדו במינכן צוותים מנוסים שרוב אנשיהם היו היסטוריונים של האמנות ועסקו בזיהוי הפריטים הללו ובהשבתם לבעליהם החוקיים. הצוותים, שהיו כפופים הן לצבא ארצות-הברית – באמצעות אגף המונומנטים, האמנויות היפות והארכיונים שלו – והן למנהל הגרמני של מדינת בווריה, העסיקו לצד אנשי הסגל האמריקנים שלהם גם גרמנים רבים.¹⁴ כך קרה שהנפשטנגל – היסטוריונית אמנות גרמנייה שעבדה בשירות ועדת תרבות (Kulturkommission) שהקים הימלר באיטליה, מצאה עצמה עובדת עבור שירות להשבת יצירות אמנות שהקימו בעלות הברית, ואשר על עובדיה הוטל למיין את הצילומים הללו.¹⁵ בכל מקום שהדבר התאפשר, המטרה הייתה לסייע בזיהוי הרכוש המופיע בצילומים. עובדי נקודות האיסוף עסקו במלאכה הכבירה של איסוף ומיון כל מסמך ארכיוני שהוא שיכול היה לסייע בתהליך ההשבה. אמנם פעילותם נגעה בעיקר ליצירות אמנות שאפשר בהחלט שבעליהן לא היו יהודים, אך הם טיפלו גם בשאלה הרחבה יותר של "טובין יהודיים", שבעליהם החוקיים נרצחו על-פירוב. טבעם האנונימי מעיקרו של החפצים הנראים בצילומים אלה, וכפועל יוצא ממנו התועלת המוגבלת בעליל שיכלו להביא להשבת רכוש, מסבירים מדוע לא נבדקו הצילומים האמורים על-ידי הצוותים עד 1948, עם פרסום ההודעה כי המבצע האמריקני להשבת הרכוש בגרמניה עומד להסתיים בקרוב.¹⁶ כעת היה דחוף לקבץ יחד ולבדוק את כל המסמכים שנשמרו במתקני האחסון השונים של נקודת האיסוף במינכן, ואשר היו יכולים לסייע במאמץ זה.

ארגו מספר 21004, שבו הוחזקו כל הצילומים שנאספו באלבום האמור, היה בידיים אמריקניות מאז סוף המלחמה. נראה שאת דבר קיומם של הצילומים הללו בארכיונים במינכן גילתה ד"ר הלגה אגמן (Eggeman), לשעבר עובדת של "מטה רוזנברג" (Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg [ERR]) – כוח המשימה המיוחד בראשות שר הרייך אלפרד רוזנברג, שעליו הוטל לאתר ולהפקיע אוצרות תרבות באירופה הכבושה. אגמן עבדה בפריז,¹⁷ וזו כנראה הסיבה לכך

13 Craig Hugh Smyth, *Repatriation of Art from the Collecting Point in Munich After World War II*, La Faye: Maarseen (1998)

14 Michael Kurtz, *America and the Return of Nazi Contraband: The Recovery of Europe's Cultural Treasure*, New York: Cambridge University Press (2006)

15 ברצוני להודות לאיובל לה מאן דה שרמון ולכריסטינה קוט על עזרתן בזיהוי של אריקה הנפשטנגל. אלה המונחים שבהם תוארה הנפשטנגל על-ידי היחידה לחקירת ביזת אמנות במשרד לשירותים אסטרטגיים (Office of Strategic Services, Art Looting Investigation Unit – OSS ALIU), שריכוזה רשימה של הגרמנים שהיו מעורבים בבזיזת יצירות אמנות.

16 בסופו של דבר הסתיים המבצע ב-1950.

17 על תחומי האחריות של אגמן ראו: היחידה לחקירת ביזת אמנות במשרד לשירותים אסטרטגיים, דואר צבאי 413 צבא ארצות-הברית, דוח חקירה מאוחד מס' 1, 15 באוגוסט 1951, פעילות ERR בצרפת, <http://www.lootedart.com/MN51KY845251>, אוחר ב-27 בספטמבר 2015.

שעד לפני זמן לא רב קטלג הארכיון בקובלנץ את תכולתו של אלבום זה כ"צילומים של ERR פריז. מחנות משלוח".¹⁸

בבקשה למיין את הצילומים, המודבקת כאמור על הדף הראשון, נאמר כי הצילומים נמצאו בפריז במחסן ששימש את הגרמנים בהקשר ל"מבצע ריהוט". מבצע זה החל ב-1941 ובמסגרתו הועבר למזרח רכוש יהודי שנבזז מדירות "נטושות" בשטחים הכבושים במערב. עם זאת, המכתב אינו מציין במפורש מי הביא את הצילומים למינכן, ומועמד אפשרי אחד הוא ג'יימס ג' רורימר (Rorimer). רורימר, בחייו האזרחיים אוצר במוזיאון המטרופוליטן לאמנות בניו יורק וסגן בצבא ארצות-הברית, הוצב אחרי הפלישה לנורמנדי באזור סן (Seine), ומונה לאסוף כל מידע ותייעוד שיוכלו לסייע באיתור יצירות האמנות שהגרמנים החרימו בבירת צרפת. כשהושלם תהליך זה יצא רורימר עם שללו למינכן במטרה לארגן את עבודתו של אגף המונומנטים, האמנויות היפות והארכיונים.

במהלך שהותו בפריז פגש רורימר את האוצרת המתנדבת במוזיאונים הלאומיים רוז ואלאן (Valland), ועמה ביקר במטה ה-ERR ובארבעה מחסנים של הארגון בפריז, ובהם לוויטן (Lévitán) – אחד ממתקני האחסון של "מבצע ריהוט". תוך כדי כך הכתה בו ההכרה כי הנאצים לקחו לא רק ציורים, אלא גם חפצי יום-יום פשוטים שהיו שייכים ליהודים.¹⁹ באוגוסט 1944, עוד בהיותו בפריז, צילם רורימר חלק מביזה פשוטה ונטולת ייחוד זו,²⁰ כך שייתכן בהחלט שהיה זה הוא שהביא את ארגו מספר 21004 מפריז לגרמניה.

אבל בשנת 1948, עוד לפני שהועברו לבוריה וסודרו בצורתם הנוכחית, מישוה היה צריך לצלם את הצילומים הללו. באלבום לא נכתב מי עשה זאת, אבל המקום שבו נמצאו הצילומים לאחר השחרור מצביע על האפשרות שנאספו, אם לא צולמו על-ידי גרמנים שהוצבו בפריז בשירות האגפים השונים שביצעו את הביזה. במובן זה אין בצילומים ייחוד כלשהו, משום שמשנת 1933 ואילך השתמש המשטר הנאצי באופן סדיר בצילום לצורכי תעמולה, וכן לתיעוד של פעילותו. ל-ERR היה צוות של צלמים, ומעבר לכך לא היה זה חריג לצייד חיילים פשוטים במצלמות, רובן מסוג לייקה.

התבוננות טקסונומית בשלל שיש להשיב לבעליו (מינכן, 1948)

האלבום שנמצא כרוך בכריכה שחורה ומכיל 172 דפים. הצילומים מודפסים בפורמטים שונים, ומוקפים במסגרת לבנה, מודבקים על נייר קנסון שחור בזה אחר זה, ללא פרשנות. בכל שני עמודים יש צילום אחד – סידור המעלה בעיני המתבונן היגיון יחיד: תיוק טקסונומי.

18 מאז תחילת המחקר המוצג במאמר זה שונתה כותרת זו, ואגב כך יצרה אי-הבנות ואי-דיוקים חדשים. כעת התוויית על האלבום נושאת את הכיתוב Möbel Aktion – Paris (מבצע ריהוט – פריז).

19 James J. Rorimer, *Survival: The Salvage and Protection of Art in War*, New York: Abelard Press (1950); Rose Valland, *Le Front de l'Art*, Paris: Réunion des Musées Nationaux (1997).

20 "פריז/ ביתן 60 / יריד פריז/ ריהוט שנלקח מ-46 קרונות משא מיועדים לגרמניה", הגלריה הלאומית לאמנות, 28MFAA-J 11-4, I-14; 15 F.

החלק המקדים נפתח בצילום של מגדל אייפל, והוא כולל בסך הכל חמישה צילומים של עיר הבירה (תמונה 1). ברור כי הגנבה התרחשה בפריז, והמטרה כאן היא למקם את הפעולה – גישה הנראית נחוצה, בהתחשב בכך שמרבית הצילומים האחרים צולמו בין כותלי בתים. הצילומים שלאחר מכן מאורגנים על-פי סוגי החפצים שהם מתארים. אף שיוצרי האלבום אינם מסבירים את הרציונל שמאחורי טקטיקה זו (שוב, למעט העמוד הראשון אין באלבום טקסט או כיתובים כלשהם), היא בולטת מאוד לעיני המתבונן בן זמננו. אם כן, הצילומים מקובצים על-פי סוגי החפצים או הפעילויות כדלקמן, דהיינו מראות של: טעינה או פריקה של משאיות (5 בסך הכל), טעינה או פריקה של רכבות (9, ארגזים (15), אריגים (15), צעצועים (2), כלי עבודה (2), כלי מטבח (12), מנורות (2), מכשירי רדיו (2), שעונים (2), ריהוט (12) ופנסתרים (2). הפרקים שנראים לקורא כפרקים "נושאים", אף שאינם מתויגים רשמית ככאלה,²¹ מאורגנים על-פי משימתן של נקודות האיסוף המרכזיות, דהיינו השבתם של החפצים לבעליהם. האלבום פותח בחפצים שקשה ביותר לזהותם (אלה שעדיין מוחזקים בארגזים) ומסיים באלה שקל מאוד לזהותם (ריהוט תקופתי ופנסתרים). מתברר שבחירה ארגונית זו מסכלת כל אפשרות לנתח את המיקומים השונים שהחפצים צולמו בהם ולקבוע מי הם הגופים הגרמניים השונים המעורבים בכך. נקודת ההשקפה הטקסונומית של האלבום בולטת לעין המסתכל המודרני. לפיכך אין זה מפתיע שגן עלי בחר לכלול שישה מהצילומים בספרו Hiter's Beneficiaries ("המוטבים של היטלר").

הצילומים שנבחרו הם מעין מדגם מייצג של פרקי האלבום, והם הוצבו מעל לכיתוב משותף: "נורות, צעצועי ילדים, כלי מיטה ומפות, ריהוט וכלי בית מכל המינים". ואז, כאילו היה האלבום שלם וקוהרנטי, רשם עלי לכל ששת הצילומים שבחר תאריך אחיד: ספטמבר 1943. האזכור הכרונולוגי היחיד בכל האלבום, על 85 הצילומים שבו, הוא אכן 20 בספטמבר 1943, אבל תאריך זה מופיע רק על צילום אחד.

כתוצאה מהאופן שבו אורגן, האלבום מצביע על אקוויוולנטיות נוספת: בין ביזת הטובין שהיו בבעלותם של אספני אמנות יהודים לבין הטובין שנלקחו מדירות רגילות שהתגוררו בהן יהודים. במספר מקרים אפשר לבחון את התמונות ולקבוע אם הצילום שייך למבצע השדירה מהסוג הראשון או השני, ואף-על-פי-כן התמונות מאוגדות יחד באותו פרק יחיד. עלי, מצדו, בוחר באותו כיתוב לשני צילומים, מבלי לנסות למקם אף אחד מהם. עם זאת, אחד הצילומים (תמונה 12) בארגזים שנאספו במרתף המוזיאון העירוני לאמנות מודרנית בפריז מרמז על ביזת טובין רגילים, ואילו הארגזים המאוחסנים בחדרי מוזיאון הלובר (תמונה 2) מרמזים על ביזה של חפצי אמנות.²²

אותה אקוויוולנטיות ניכרת גם על כריכת ספרו של מרטין דין "לשדוד את היהודים". צילום זה צולם בתוך מוזיאון הלובר ודומה שהוא מרמז על שדירת אמנות (אף שמחבר הספר עצמו אינו

21 שוב, למעט בדף שבתחילתו, האלבום אינו מכיל מילים כלשהן.

22 הצילום שגן עלי מביא בספרו אינו תמונה 2 (B-323-311-20), אלא התמונה בעמוד הבא של האלבום (B-323-311-21), שבה נראה אותו אדם כעבור רגע.

מנסה לגלות אם אכן כך הדבר). לתמונה מצורף הכיתוב: "רכוש מוחרם מועמס על משאת של שירות שמירת הרהיטים [Garde-Meuble] בפריז, 1943 או 1944".²³ מלבד אחד הצילומים, שבו נראים ציורים מוצבים במהופך (תמונה 4), כל הטובין הנראים באלבום אינם אמנותיים בטבעם. משום כך הדבר מוביל את הצופה-המחבר (גם אם הוא/היא היסטוריונים) להאמין כי הטובין בארגזים החתומים שייכים לאותה קטגוריית חפצים: ריהוט רגיל לשימוש יומיומי.

מעל לכל, נקודת המבט הטקסונומית שהנחתה את יוצרי האלבום מדגישה את טבעם הכמותי של הטובין הבוזיים. אבל לא זו בלבד שנקודת מבט כזו מאפילה על מטרת הרווח הכלכלי, אלא שהיא מרמזת על המרדף אחר מטרה אידיאולוגית: המסה של טובין מעורמים, הנחשבים זהים מבחינת איכותם, מהדהדת את המוני בני האדם שהושמדו בשואה. באיזה מובן ההיגיון הפרשני שכופה האלבום הוא ארטיפקט (אובייקט אמנותי) טהור? או שמא ההיגיון זה כבר נוכח במסמכים המקוריים – הצילומים עצמם – שמהם האלבום מורכב?

התבוננות טופוגרפית בביזת יצירות אמנות (פריז, 2010)

כדי לענות על שאלה זו עלינו לפרק את האלבום למרכיביו ולהחליף את נקודת המבט הטקסונומית המקורית בנקודת מבט שונה. מאחר שכל אחד משני הליכי הביזה הנידונים התרחש על רקע ספציפי, לצורך ניתוח זה נדרשנו למיין בשנית באופן טופוגרפי את 85 הצילומים שבאלבום.

מרגע שמסדרים אותם מחדש בסדר טופוגרפי, חמש התמונות של עיר הבירה, הפותחות את האלבום, מקבלות משמעות מדויקת. הצילומים מראים ציוני דרך לאורך התוואי המתחיל במגדל אייפל ובסביבת שדרת יינה (Avenue d'Iéna), ומסתיים בשער הניצחון של הקרוסל (Carrousel), בפתחו של הלובר. בין שני הקצוות עובר התוואי על פני שער הניצחון, כיכר קונקורד ורחוב ריבולי – הדרך שבה נסע ה־ERR פעמים רבות מספור בין ינואר 1941 לאוגוסט 1944.

מתחילת 1941 הוצב ה־ERR עצמו בשדרת יינה מספר 54, ברובע השישה-עשר בפריז. באותו זמן הוא כבר השתלט על מספר חדרים בלובר. כוח המשימה בראשות רוזנברג, תיאורטיקן נאצי והאדריכל הראשי של ביזת הרכוש היהודי במערב אירופה, התחקה מרגע שהוצב בפריז בשלהי קיץ 1940 אחר נכסי אמנות בבעלות יהודית. כבר בשלב מוקדם מאוד נדרש לכוח המשימה מרחב גדול דיו לשמר, לקטלג ולארוז את שללו היקר.

איזה מרחב התאים לכך יותר ממוזיאון? ואיזה מיקום היה יוקרתי יותר מהלובר? באוקטובר 1940 מסר מנהל המוזיאונים הלאומיים ז'אק ז'ו'יאר (Jaujard) כמה מהחדרים בלובר לכוון המשימה. החדרים היו ריקים מאוספים, וז'ו'יאר האמין כי הוויתור עליהם יאפשר לרכוש הבוז להישאר לפחות בטריטוריה לאומית.²⁴ אלא שעם מסירת החלל ל־ERR החלה "הפקעת הנכסים

23 Dean, *Robbing the Jews*, p. vii

24 על הדו־משמעות של עמדה זו בעיני כמה מאנשי המוזיאונים הלאומיים ראו: Elizabeth Campbell Karlsgodt, *Defending National Treasures: French Art and Heritage Under Vichy*, Redwood: Stanford University Press (2011)

– לובר". ב־6 באוקטובר 1940 אוחסנו 51 ארגזים מאוסף רוטשילד בשלושה חדרי מרתף של אגף סולי (Sully), בעברה המערבי של "החצר המרובעת".

ב־26 באוקטובר, עשרים ימים בלבד אחרי פתיחתו, הכיל מחסן הלובר 105 ארגזים ו־370 ציורים, ועוד פריטי ריהוט או חפצים לא ארוזים.²⁵ ז'וז'אר, שעד מהרה נגווה תקוותו לנצל את הפקעת הנכסים כדי להגן על האוספים, ובמיוחד למנוע את העברתם לגרמניה, סירב להתיר לכוח המשימה להשתלט על שטחים נוספים במוזיאון. לכן, במקום זאת, מ־1 בנובמבר 1940 ואילך תפס ה־ERR את מוזיאון ז'ה דה פום (Jeu de Paume), בקצה גני טווילרי (Tuileries) ליד הקונקורד, והפך אותו למחסן הראשי שלו. אף־על־פי־כן נותרו החדרים ב"חצר המרובעת" בשימוש, והנסיעות הלך ושוב בין שני האתרים הלכו ורבו. באוגוסט 1944 עזבו אנשי ה־ERR את פריז מבלי שרוקנו את מתחם הפקעת הנכסים בלובר, ובינואר 1946 התגלו שם שישים ארגזים מאוסף רוטשילד.²⁶

שנים־עשר תצלומים באלבום מקובלני מראים את ה־ERR בפעולה בחדרי הלובר או מחוץ לדלתותיהם ב"חצר המרובעת" (תמונות 2, 3 ו־4). בין השנים 1940 ל־1944 בילו אנשי הסגל הגרמנים, רובם היסטוריונים של האמנות, את מרבית זמנם בחדרים אלה, כשהם עסוקים בהכנת רשימת מצאי ובעדכונה.²⁷ כשהגיעו היצירות לז'ה דה פום הוכנו רשימות שבהן "שם האמן, שם היצירה או תיאורה, ממדיה, מספר ההזמנה ברשימה; לכל בעלים היה כינוי בראשי תיבות (Ka לקאהן, R לרוטשילד, PR לפול רוזנברג) [...] מרגע שנרשמו ותועדו, יצאו החפצים אל הלובר, ושם הוכנו למשלוח".²⁸

את המשימות המסוימות הללו ביצעו אך ורק גרמנים, אבל מחסור באנשי סגל אילץ את ה־ERR להיעזר שוב ושוב בצוותי המוזיאונים הלאומיים למלאכות כגון אבטחה ותחזוקת מבנים. לכן יכלו מאבטחים צרפתיים שהוצבו באזור הפקעת הנכסים לדווח לז'וז'אר על הפעילות המתרחשת בפנים; הם הכינו למטרה זו רשימות של הארגזים שהגיעו אל החדרים.

היצירות שתפס ה־ERR הועמסו במרווחי זמן קבועים על רכבות שנסעו אל הרייך. בין אפריל 1941 ליולי 1944 שלח ה־ERR לגרמניה 133 קרונות משא מלאים ביצירות אמנות. רוב היצירות שנגנבו מאוספי אמנות יהודיים הגיעו בסופו של דבר למחסני ה־ERR, בעיקר בטירת נוישוונשטיין (Neuschwanstein) שבבווריה. היצירות היפות ביותר נשלחו לקארניהאל (Carinhall), מעונו הפרטי של חובב האמנות הרמן גרינג, או לפנתיאון התרבות הגרמנית של אדולף היטלר בליניץ,

25 פתק מ־21 בפברואר 1941, הנהלת המוזיאונים הלאומיים, Archives of the National Museums (AMN), R, 20, 2, 3, Fonds Bouchot-Saupique.

26 Lettre du chef du personnel de gardiennage au Directeur, 12 janvier 1946, ibid., B2 Administration.

27 הלגה אגמן (Helga Eggemann), יחד עם עמיתתה, אן־מארי פון טומפורדה (Anne-Marie von Tomforde) (רעייתו של פון אינגרם), היא אחת הממונות העיקריות על הכנת רשימת המצאי. היא אינה האישה הנראית בצילום 2 – זו אורזולה היינץ (Ursula Heinz), עוזרתו של ד"ר ולטר בורכרס (Dr. Walter Borchers).

28 Le Masne de Chermont and Sigal-Klagsbald (eds.), *À qui appartenaient ces tableaux?*, pp. 9-10.

העיר האוסטרית שבה בילה חלק מילדותו. כשמביאים בחשבון לא רק עד כמה הרשימות הקיימות אינן שלמות, אלא גם את העובדה שלעתים קרובות הועברו יצירות האמנות ממקום למקום – במיוחד כשנשלחו לספק את הביקוש בשוק האמנות הפריזאי או להעשיר את האוספים האישיים של מנהיגים נאצים – נעשה קשה יותר ויותר לקבוע בדיוק כמה רהיטים, ציורים ופסלים עברו במחסן הלובר. עם זאת, את כמות הטובין ששדד ה-ERR אפשר להעריך: בין אפריל 1941 ליולי 1944 שלח ה-ERR לגרמניה 4,174 ארגזי טובין, או כ-22,000 פריטים.

כמה מהרכבות הועמסו באוברוילייה (Aubervilliers), באתר ה-Entrepôts וב-Magasins Généraux (מחסנים בפרוורים הצפון-מזרחיים של פריז). בארבעה מהתצלומים שבאלבום מצולמת הכנתה של שיירה מסוימת זו (תמונה 5). ואלאן, שריגלה אחר פעילות ה-ERR מרגע שהחלה לעבוד בזה דה פום, הייתה עדה להעמסתה של לפחות אחת מהרכבות הללו והיא מספרת על כך בספר זיכרונותיה:

ב-1 באוגוסט 1944 יצאו משאיות ממוזיאון ז'ה דה פום ועשו את דרכן לאוברוילייה. למחרת, חמישה קרונות משא מולאו ונחתמו. אחר כך המתינו הקרונות עשרה ימים נוספים עד שיתר המשלוח התקבל. בפרק זמן זה חנתה רכבת המוזיאון לצד מונה הגז בתחנת הרכבת אוברוילייה.²⁹

מלבד המחסנים באוברוילייה שימשה גם תחנת הרכבת גאר דו נורד נקודת מוצא לרכבות רבות שהיו עמוסות ביצירות אמנות שנגנבו מיהודים. הרישום שניהלו עובדי מוזיאון הלובר מצביע על כך שהועברו לשם ארגזים באופן קבוע.³⁰ באלבום קובלנץ ניתן לראות את המראה של אחד הרציפים בגאר דו נורד.

29 Valland, *Le Front de l'Art*, pp. 184-185

30 כמו למשל העברתם של 243 ארגזים ב-7 ביולי 1941. רובם באו מאוסף רוטשילד. "Notes sur les collections séquestrées", July 17, 1941, AMN, R2 C 2



Figure 1. Bundesarchiv, B 323 Bild-311-01 / Foto: o.Ang.



Figure 2. Bundesarchiv, B 323 Bild-311-20 / Foto: o.Ang.



Figure 3. Bundesarchiv, B 323 Bild-311-06 / Foto: o.Ang.



Figure 4. Bundesarchiv, B 323 Bild-311-31 / Foto: o.Ang.



Figure 5. Bundesarchiv, B 323 Bild-311-13 / Foto: o.Ang.



Figure 6. Bundesarchiv, B 323 Bild-311-17 / Foto: o.Ang.



Figure 7. Bundesarchiv, B 323 Bild-311-34 / Foto: o.Ang.



Figure 8. Bundesarchiv, B 323 Bild-311-40 (2) / Foto: o.Ang.



Figure 9. Bundesarchiv, B 323 Bild-311-41 / Foto: o.Ang.



Figure 10. Bundesarchiv, B 323 Bild-311-47 / Foto: o.Ang.



Figure 11. Bundesarchiv, B 323 Bild-311-84 / Foto: o.Ang.



Figure 12. Bundesarchiv, B 323 Bild-311-24 / Foto: o.Ang.



Figure 13. Bundesarchiv, B 323 Bild-311-56 / Foto: o.Ang.



Figure 14. Bundesarchiv, B 323 Bild-311-80 / Foto: o.Ang.



Figure 15. Bundesarchiv, B 323 Bild-311-58 / Foto: o.Ang.



Figure 16. Bundesarchiv, B 323 Bild-311-37 / Foto: o.Ang.

התבוננות טופוגרפית בביזת דירות (פריז, 2010)

גאר דו נורד מצוינת כיעד קבוע למשאיות גם בצווי זימון גרמניים לשירותי הובלות צרפתיים, והפעם להעברת טובין וריהוט שנלקחו מדירותיהם של בני אדם פשוטים (יהודים עניים, או אף חסרי כל). כל משאית נדרשה לבצע מדי יום שתיים או שלוש נסיעות הלך ושוב כדי להגיע למחסנים בפריז ואחר כך לתחנת הרכבת.³¹ מיון טופוגרפי של הצילומים באלבום מוביל אותנו, בחלק זה של המאמר, לבחון בעיניים חדשות את החפיפה בין ביזת אמנות לביזת דירות רגילות. בדומה לגאר דו נורד, גם באתר ה־Entrepôts ו־Magasins Généraux באוברוילייה התבצע תהליך העמסת המשאיות. ה־ERR השתמש בו בד בבד עם אתרים אחרים, בניגוד למבצעי ההעמסה של ה־Dienststelle Westen (לשכת שירות מערב), שהייתה אחראית לביזת דירות ש־"ננטשו" על־ידי יהודים.³² בין מאתיים לשלוש מאות קרונות רכבת נשלחו לגרמניה כחלק מ־"מבצע ריהוט" – ארבעה צילומים מהאלבום מראים קרונות בתהליך הכנה. שלא כמו בתהליך ההעמסה הקודם, שהוקדש ליצירות אמנות (תמונה 5), הרי ב־"מבצע ריהוט" לא לקחו חלק אנשי שירות גרמנים ואזרחים צרפתים (עובדי שירותי הובלות). מי שטיפלו כאן בהעברת הרהיטים (תמונה 6) היו אסירים יהודים מהמחנות שסופחו למחנה דראנסי (Drancy) בתוך העיר פריז, כפי שניתן להסיק מתמונתו של האדם בקדמת הצילום, שעל זרועו רצועה לבנה ועליה מספר הרישום שלו במחנה.³³

בין 1943 ל־1944 שימשו שלושה בניינים כמחנות נספחים למחנה המעבר המרכזי בדראנסי, ששימש לכליאתם ולגירושם של יהודי צרפת.³⁴ עצירים יהודים בשלושת הבניינים עבדו מדי יום בשירות "מבצע ריהוט" – מיון של טובין וחפצים שלשכת שירות מערב החרימה מתוך 38,000 דירות שבהן התגוררו יהודים באזור פריז. המחנה הראשון, לוויטן (Lévitan), שכן בבית מספר 85-87 ברחוב פובור סן־מרטן (Faubourg-Saint-Martin) ברובע העשירי בפריז. בעבר הייתה במקום חנות רהיטים גדולה בבעלות יהודי צרפתי בשם וולף לוויטן; המבנה הופקע בתהליך האריאניזציה ב־1943, והעצירים הראשונים הגיעו אליו ב־18 ביולי באותה שנה. המחנה השני, אוסטרליץ (Austerlitz), נפתח בנובמבר 1943, במקור במבנה בן ארבע קומות באתר ה־Entrepôts ו־Magasins Généraux, לא הרחק מתחנת הרכבת אוסטרליץ ברובע השלושה־עשר, בבית מספר 43 בקה דה לה גאר (Quai de la Gare).³⁵ המחנה השלישי, בסאנו (Bassano),

31 הוראת הלשכה האזרחית מחוז סן, Archives Nationale, Z/6/292 Dossier n. 8712 (הארכיון הלאומי; AN).
 32 Floriane Azoulay and Annette Wiewiorka (eds.), *Le pillage des appartements et son indemnisation: Mission d'étude pour la spoliation des juifs de France*, Paris: La Documentation française (2000).

33 למרות מאמציו לחפש בארכיונים, במיוחד בארכיון ההתאחדות הכללית של יהודי צרפת (Union Générale des Israélites de France – UGIF), לא הצלחנו לגלות מי היה אדם זה או איזה תפקיד מילא.
 34 Jean-Marc Dreyfus and Sarah Gensburger, *Nazi Labour Camps in Paris: Austerlitz, Levitan, Bassano*, New York: Berghahn Books (2011).

35 מחנה זה היה ההשראה לדומן של ו־ג זבאלד, אוסטרליץ (תרגום: יונתן גיראד), ירושלים: כתר (2006). עם זאת, המיקום הגיאוגרפי הנזכר בפתיחת הדומן שגוי. ראו: James L. Cowan, "Sebald's Austerlitz and the Great Library: History, Fiction, Memory", *Monatshefte* 102, 1 (Spring 2010), pp. 51-81; 102,

הוקם במרץ 1944 בבית פרטי גדול ברחוב בסאנו מספר 2, ברובע השישה-עשר. בית זה, שהופקע בתהליך האריאניזציה, היה שייך במקור למשפחת קאהן ד'אנוור (Cahen d'Anvers). האסירים במחנות אלה השתייכו לשלוש קטגוריות נפרדות: יהודים שהיו נשואים לארים או לאריות, "יהודים-למחצה" ורעיות יהודיות של שבויי מלחמה. ב־1943 סווגו המשויכים לקבוצות אלה כ"לא ניתנים לגירוש", ולפיכך נעצרו. הרשויות הנאציות לא הצליחו להגיע להסכמה באשר לגורלם של בני תערובת (Mischlinge) אלה ושל יהודים אחרים שהיו קשורים בקשרי משפחה ללא-יהודים. רעיותיהם של שבויי מלחמה, לעומת זאת, יכלו לשמש בנות ערובה פוטנציאליות במשא ומתן דיפלומטי, ובין יולי 1943 לאוגוסט 1944 נכלאו במחנות בפריז לפחות 795 בני אדם.³⁶ במעין דוגמה מוחשית להיגיון הפתלתל ולשרירותיות של המשטר הנאצי עשרים אחוזים מקרב הכלואים הללו, שהוגדרו רשמית כ"לא ניתנים לגירוש", נשלחו בסופו של דבר לאושוויץ או לברגן-בלזן.³⁷ האחרים נלקחו בחזרה לדראנסי ב־12 באוגוסט 1944, ושוחררו משם כעבור שישה ימים, אחרי שאנשי המנהלה הגרמנים נטשו את המחנה. הצילומים הרבים ביותר באלבום הם ממחנה לוויטן – 46 מבין 85 הצילומים צולמו במבנה זה.

הבניין בפובור סן-מרטן כבר הכיל מספר מתקנים שהיו דרושים לביצועו של "מבצע ריהוט", ולכן הוא היה הבחירה האידיאלית לצורכי הפקעה: איזה בניין יכול להיות נוח יותר לארגון של ביזת דירות מאשר חנות רהיטים לשעבר? בתמונה 7 נראית משאית הובלות פורקת את תכולתה במרתף הבניין, ובין יולי 1943 לאוגוסט 1944 חזר המראה הזה על עצמו אלפי פעמים. אחרי המלחמה אמר מי שכיהן כראש עיזרי המחנה כי להערכתו נשלחו למחנה 2,400 ארגונים מדי יום.³⁸ בצדו השמאלי של הצילום מבחין המסתכל בחייל ורמכט, ואכן, קומץ אנשי הסגל שהוצבו לעבוד באתרים של לשכת שירות מערב היו אנשי צבא גרמני סדיר. החייל אוהו בידו פיסת נייר שעליה רשימת מצאי לכל דירה יהודית שרוקנה מתכולתה. שלושה מהאנשים שעונדים סרטי זרוע ועליהם מספרי אסיר הם עצירים, וסביר להניח שכך גם האדם התגורר בסינר וכורע כשזרועו השמאלית נסתרת מעין. בכמה מהצילומים באלבום כמעט שלא ניתן להבחין בטלאי הצהוב שיהודים חויבו לענוד, אך כאן הוא גלוי לעין. עלי-פי מספר הרישום 69 ניתן לזהות את העציר ז'אק גליפאפה (Galipapa). מאחר שלוויטן היה המקום היחיד שהעציר הזה הוחזק בו, אפשר

2. (Summer 2010), pp. 192-207

36 Nathan Stoltzfus, *Resistance of the Heart: Intermarriage and the Rosenstrasse Protest in Nazi Germany*, New York: Norton (1996)

37 אין בנמצא רשימה של העצורים במחנה זה. אבל קריאה בארכיונים של UGIF (הארגון היהודי היחיד שהוסמך על-ידי המשטר, מונה לטפל בארגון הלוגיסטי של המחנה והיו שתיארו אותו כיונדנט הצרפתי) גילתה שוברי כביסה ומסמכים אחרים שהודפסו עליהם שמות. על סמך הרישומים הללו הוכן מסד נתונים (חלקי) של עצירים, בניסיון לספק נתונים איכותיים וכמותיים על מחנות המעצר. על UGIF ראו: Michel Laffitte, *Un Engrenage fatal: L'UGIF face aux réalités de la Shoah, 1941-1944*, Paris: Liana Levi (2003)

38 תצהיר מאת ז'ורז' קוהן, 6 בספטמבר 1944, Le Blanc, Indre, Dépôt Central de la justice militaire, "Dossier Utikal et autres" (המרכז הצבאי למשפט בלה בלאן, אינדרה).

לקבוע בוודאות כי שם צולם הצילום. על-פי רישומים ותיעוד של המשפחה במטה משטרת מחוז סן ובדראנסי, גליפאפה נולד בשנת 1883 בקונסטנטינופול, ובשנת 1940 התגורר ברחוב פלסטין (Rue de Palestine) שברובע התשעה-עשר. מאחר שהיה נשוי ל"לא-יהודייה" ואב לשני ילדים, היה זכאי להעברה למחנה בפריז, וחודש אחרי הגעתו לדראנסי, ב־18 ביוני 1943, נשלח ללוויטן; הוא נשאר שם עד אוגוסט 1944, ואז הוחזר שוב לדראנסי. גליפאפה נשאר בדראנסי עד לשחרור המחנה ב־18 באוגוסט 1944, ומשלוחי הגירוש האחרונים שתכננו הגרמנים לא יצאו מהמחנה.

לאחר שנפרקו הועברו החפצים הלא-ארוזים לארבע קומות הבניין, ושם מוינו, נארוזו בארגזים וחולקו למדורים על-פי נושאים. לאחר מכן נאטמו הארגזים והוכנו למשלוח לגרמניה. במחנה לווטן הוחזקו בעיקר עצירות, רובן רעיות של שבויי מלחמה. בצילום מספר 8 נראות שתיים מהן בתוך הבניין, כשהן עובדות ב"מחלקת האריגים".

הבניין ברחוב פובר סן־מרטן מספר 85-87 כלל בתי מלאכה, ועצירים רבים נדרשו להשתמש בכישוריהם. מכתב מ־19 בדצמבר 1943, שכתב ראש המחנה היהודי להתאחדות הכללית של יהודי צרפת (Union Générale des Israélites de France), מעיד כי הייתה במקום סנדלרייה.³⁹ כמו כן היה שם בית מלאכה לחשמל ולתיקון מכשירי רדיו ניידים. באחד הצילומים באלבום נראה אחד ממנהלי בתי המלאכה בעבודתו. אבל יותר מכל הקימה מנהלת מחנה לווטן סדנאות לייצור ביגוד. מספר הרישום על סרט הזרוע של אדם היושב בקדמת צילום 9 מאשר את המיקום שבו צולמה התמונה: המצולם הוא יואכים מונטה (Monetta), שעל-פי טופס הרישום שלו בדראנסי היה חייל במקצועו. אשתו הייתה ארית, והוא עצמו הועבר ללוויטן ב־18 ביולי 1943, עם קבוצת העצירים הראשונה במחנה. הוא נשאר שם עד 12 באוגוסט 1944, ואז נשלח חזרה לדראנסי, ימים ספורים לפני שחרור המחנה.

במרץ 1944 הועברה מרבית הפעילות לייצור הביגוד לאתר ברחוב בסאנו מספר 2, והוקם שם בית אופנה לכל דבר. בית האופנה הושתת על עבודתם של 21 עצירים, ובהם "מנהל עבודה ממונה על חייטים" ושתי "מנהלות עבודה ממונות על תופרות", שלהם היו כפופים 12 תופרות, שלושה חייטים ושלושה חייטי נשים.⁴⁰ קרבתו של המחנה למשרדי לשכת שירות מערב, שמאפריל 1942 הועברו לשדרת יינה מספר 54, אפשרה לאנשי לשכת השירות, לרעיותיהם ולמשתפי הפעולה שלהם – גרמנים וצרפתים כאחד – לבקר במקום דרך קבע ולהזמין אבזרים ובגדים תפורים על-פי מידה. חמישה מהצילומים באלבום מעידים על הפאר וההדר של הבית הפרטי הגדול של משפחת קאהן ד'אנוור, שבו עיטרו מראות מפוארות את הקירות המחופים בספיני עץ מוזהבים. בתמונה מספר 10 נראים מפות בד ואריגים יקרי ערך מונחים כשהם מקופלים בקפידה. טובין יקרי ערך במצב טוב שהתגלו בארגזים שהגיעו ללוויטן נשמרו בצד, כדי שניתן יהיה לארגנם בבסאנו. ברגע שהגיעו לבסאנו נהגו מנהלי "מבצע ריהוט" לקחת לעצמם מהאוצרות, או שהציעו אותם לבכירים נאצים וצרפתים בתקווה לשאת חן בעיניהם. מ־1943 ואילך, לפני ששימש כמחנה

39 Centre de documentation juive contemporaine, UGIF 18-842 (המרכז לתיעוד יהודי בן זמננו); CDJC.

40 שם, UGIF 18-830.

מעצר, תפקד הבניין כמחסן, ואזרחים שהועסקו בו בשכר מיינו את החפצים הבזויים. ממרץ 1944 נעשתה עבודה זו בידי עצירים מדראנסי.

בסביבת שדרת יינה שכן מחסן מרכזי נוסף של "מבצע ריהוט", הנראה בשלושה צילומים באלבום קובלנץ. בביקוריהם בדירות ש"ננטשו" על ידי יהודים הפקיעו אנשי לשכת שירות מערב פסנתרים רבים. מאוקטובר 1942 ואילך, וגם הפעם למרות התנגדותו של ז'וז'אר, החליטה לשכת שירות מערב לאחסן כלי נגינה גדולים בחדרי המרתף של המוזיאון הלאומי לאמנות מודרנית, ששכן באותה עת בקה דה טוקיו (Quai de Tokyo).⁴¹ הסחורות השדודות הגיעו לחדרים אלה דרך הכניסה המשנית ברחוב דה לה מנוטנסיון (Rue de la Manutention) מספר 2.

הפסלים הנראים בתמונה מספר 11 אינם חלק משלל הביוזה, אלא שייכים לאוספי המוזיאון. תחילה שימשו הפסלים אמתלה להצדיק את ההשתלטות של לשכת שירות מערב על מרחב המוזיאון, אבל בסופו של דבר הם הפכו לעדים אילמים לכיבושו של המרתף.⁴² כמה מהפסנתרים הושבו לאחר השחרור לבעליהם החוקיים, משום שבניגוד לחפצי יום-יום כמו סירים, נשאו הפסנתרים כמה סימני היכר ייחודיים.⁴³ אף-על-פי-כן נותרו רבים מהם בידי המדינה. בתום המלחמה רבים מבעליהם לא היו בחיים, או שלא היו מודעים לקיומם, או שנותרו בחוסר כל. ב-1948 עדיין נותרו כמה מהפסנתרים בין כותלי המוזיאון.⁴⁴

בעברו השני של אותו בניין ממש, גם כן מתחת לפני הקרקע, תפסה לשכת שירות מערב חדרים במרתפי המוזיאון לאמנות מודרנית של פריז. חדרים אלה היו מחוברים ישירות לחדרים של המוזיאון הלאומי לאמנות מודרנית. לפחות שלושה מהצילומים הכלולים באלבום צולמו שם. בספר זיכרונותיו מתאר אוצר המוזיאון איבון ביזארדל את האפיוודה שלהלן. אפשר שסיפורו תואם את מה שרואים בתמונה מספר 12:

הם השתמשו במוזיאון העירוני לאחסון ארגזים כבדים, ואילו המוזיאון הלאומי נשמר לאחסון ריהוט. הארגזים, שסודרו על-פי מפה מדוקדקת ועל-פי גודלם, היו ערוכים בקוביות מדויקות, שביניהן נוצרו סמטאות. בכניסה לכל סמטה השתלשל מהתקרה שלט ועליו אות ענקית: A, B, C וכד'. בניצב לסמטאות אלו, כמו בלוח דמקה, היו מעברים צרים ועליהם מספרים: 1, 2, 3, 4 וכד'. על תגים שהוצמדו

41 מכתבים מז'וז'אר לד"ר מוביוס, 27 ו-31 באוקטובר 1942, file AMN, L2 MNAM 1934-1945, "Protestation contre le dépôt de mobilier installé par les Allemands dans les sous-sols du Musée d'Art Moderne".

42 מכתב מ-4 בנובמבר 1942, שם.

43 על ביקוריהם של קורבנות ביוה שבאו לבדוק את הפסנתרים ראו: AN, AJ 38 6409; AJ 38 על תקופה זו שלאחר המלחמה ראו גם: Leora Auslander, "Coming Home? Jews in Postwar Paris", *Journal of Contemporary History* 4, 2 (2005), pp. 237-259.

44 "Dossier relatif aux pianos entreposés dans les sous-sols du musée d'Art moderne", January 3, 1948, AMN, L2 MNAM 1946-1966.

לכל ארגון במסמרים ניתן היה לקרוא "וילונות לחלונות [...]" וילונות זורביים [...]" כריות וסדינים.⁴⁵

המחסן שימש למעשה לאחסון ארגזים מוכנים למשלוח. מסמכי הנהלת חשבונות של שירותי ההפקעה של הוועדה לארגון בתי עסק להובלות ולאחסון (Comité d'organisation des entreprises de déménagement et de garde-meubles), הארגון הצרפתי שקיבל על עצמו להוביל מדי יום את שלל הביוה, מצביעים על כך ש"המחסן בשדרת טוקיו" היה אחד היעדים העיקריים של המשאיות שהעבירו את הטובין.⁴⁶

התבוננויות מנהליות על הפקעת טובין יהודיים (פריז, 1940–1944)

בחניה של כל צילום כמסמך העומד בפני עצמו מאפשרת להבין, ולו חלקית, את ההקשר שבו צולם כל צילום, את המראות השונים שהצילומים משקפים, ולבסוף, את הלוגיטיקה של הפעולות הנראות בהם ואת ה"מבט" שהן חושפות בסופו של דבר. שמונים וחמישה הצילומים מייצגים למעשה מבצעי ביוה מובחנים. כשבוחרים את הרכבם החומרי, לצד תאריכי הצילום הספציפיים הנלווים לחלקם, מתברר שבנוסף לטבעם ההטרוגני הם נבדלים זה מזה גם במקורם המנהלי. למעשה, האלבום הוא תערובת של כמה קמפיינים שונים של צילום.

קבוצה ראשונה אחת, של 16 צילומים (כאן, תמונות 2-5), נבדלת מכל האחרות משום שעל גבו של כל אחד מהצילומים מוטבעת החותמת הרשמית של ה-ERR. כאמור, בתוך שירות ה-ERR היה צוות של צלמים מקצועיים שהוטל עליהם לצלם את היצירות המוחרמות, בעיקר לצורכי רשימת מצאי. סדרה ראשונה זו, ובה ארגזים היוצאים מן הלובר בדרכם לרכבת שתיקה אותם אל גרמניה, היא אכן דוח אמת. בתמונות 3 ו-5 נראית משאית של "מיוזן ביילי" (Maison Bailly) שמחובר אליה קרון גרר. בנוסף על כך, רישום שניהלו עובדי הלובר מצביע על כך שארגז 852 מאוסף רוטשילד (R 852 בתמונה 2) וארגז 24 מאוסף קרמר (KR 24 בתמונה 3) יצאו מאזור הפקעת הרכוש ב־31 במרץ 1943, עם 32 ארגזים אחרים מהאוסף הראשון ו־80 מהאוסף השני.⁴⁷ יעדה הסופי של המשאית היה האתר באוברוילייה. מכאן מתברר שה-ERR אכן צילם את הקבוצה הראשונה, בת 16 הצילומים, ב־31 במרץ 1943.

שישים ותשעת הצילומים הנותרים נוגעים לפעילות לשכת שירות מערב ואינם נושאים כל חותמת בולטת. מאחר שהארכיונים של "מבצע ריהוט" הושמדו בסוף המלחמה, התארוך והסידור הנכונים של צילומים אלה מהווים אתגר לא פשוט. רובם צולמו בתוך מחנה לוויטן, כך שכמעט שאיננו מסתכנים בטעות כשאנו טוענים כי צולמו אחרי 18 ביולי 1943. באחד הצילומים (תמונה

45 Yvon Bizardel, *Sous l'occupation: Souvenirs d'un conservateur de musée, 1940-1944*, Paris: Calmann Lévy (1964), p. 148.

46 בהוראת הלשכה האורחית סן, בדיקת קבלות, 5 באפריל 1943, תיק מס' 8712, AN, Z/6/292 Dossier n. 8712.

47 "NOTE concernant les mouvements du séquestre du musée du Louvre", AMN, R 32.1.

12) מופיע תג כלשהו שניתן לראותו מונח על עַרְמוֹת ארגונים. התג מציין כי הערימה מכילה 32 ארגוני וילונות; נראה בו גם תאריך יציאתם לגרמניה: 20 בספטמבר 1943.⁴⁸ ייתכן, אם כן, ששלושת הצילומים, שצולמו במרתף המוזיאון העירוני לאמנות מודרנית, צולמו זמן קצר לפני תאריך זה. אולם על סמך רמז יחיד על זמן הצילום לא ניתן לקבוע באיזה תאריך צולם כל אחד ואחד משאר הצילומים של לשכת שירות מערב. מאחר שהאלבום מורכב מדי מטבעו, נותר המידע מעורפל. הידיעה כי גם כל אחד מ-16 הצילומים בסדרת ה-ERR צולם ביום שונה (שישה חודשים קודם לכן) אינה מסייעת לקבוע את מועד צילומה של קבוצת לשכת שירות מערב. את 66 הצילומים הנותרים ניתן לקבץ לארבע קטגוריות כלליות, אבל על-פי קריטריון יחיד בלבד: תוכנם החזותי.

דומה כי קבוצה ראשונה, בת 13 צילומים, צולמה בלוויטן בעת ביקור של קורט פון בר (von Behr), ראש לשכת שירות מערב. פון בר נראה במרכז הצילום, מוקף בעצירים העומדים דום (תמונה 13). לרגל האירוע הכינו העצירים דוכנים על-פי נושאים על מנת לאפשר למנהל לבחור מהטובין הבוויזים (תמונה 15). לפי האנשים המופיעים שוב ושוב בצילומים, ותוך הצלבה של פרטים מצילומים שונים, אפשר לקבוע כי הצילומים הם חלק מקמפיין צילומים יחיד.⁴⁹ הדבר נכון גם באשר לששת הצילומים שצולמו בבית הפרטי הגדול ברחוב בסאנו (תמונה 10), שברובם נראית אישה צעירה לבושה בהידור ללא סרט על זרועה. עובדה זו עשויה לרמז כי ייתכן שהצילומים צולמו בהודמנות יחידה, בין אוגוסט 1943 למרץ 1944, לפני שהבית הפך למחנה מעצר. מצד שני, יתר הצילומים של "מבצע ריהוט" צולמו במקומות שונים, ולכן סביר ביותר להניח שצולמו בתאריכים שונים ובנסיבות משתנות.

את יתר הצילומים ניתן לנתח ולחלק לשתי קבוצות גדולות: קבוצה ראשונה של עשרים תמונות מראה את העצירים פורקים (תמונה 7), ממיינים (תמונה 8), מייצרים (תמונה 9) ולבסוף מעמיסים (תמונה 6). בקבוצה אחרת, ובה 19 תמונות, נראים רק חפצים. חלקם מטופלים בקפידה ובוהירות (תמונה 14), ואילו האחרים פשוט מגובבים בערמות (תמונה 16).

הצילומים הכלולים באלבום קובלנץ נבדלים לא רק בתאריך שצולמו בו ובהקשר המנהלי האינדיבידואלי שלהם, אלא גם בתוכנם החזותי ובאופן שבו הם מציגים תוכן זה. משום כך, עצם סיווגם יחד באלבום מהווה בעצמו ארטיפקט המשקף מעל לכל את נקודת המבט של יוצריו. אבל מלבד נוכחותם הקולקטיבית באלבום צילומים יחיד, טרם הוברר אילו היבטים אחרים יכולים להיות משותפים לצילומים אלה.

48 זהו הצילום שלעיתים קרובות ביותר סבורים (בטעות) כי התאריך המופיע בו מתייחס לכל הצילומים. כמו במקרה של גץ עלי, היסטוריונים שביקשו להשתמש בצילומים מהאלבום למטרות איור במחקריהם, נכשלו בשגיאה זו.

49 המסתכל מבחין כי הכלים הנראים בתמונה 15 הם אותם כלים הנראים מאחורי קורט פון בר בביקורו בדוכנים שבתמונה 13.

המשטר הנאצי עשה שימוש רב בצילום למטרות תעמולה,⁵⁰ ומסיבה זו, מרגע שהתגלו, תמונות גרמניות רבות תוארו באופן ספונטני כצילומי תעמולה. אבל כפי שהמחיש סיפורו של "אלבום אושוויץ" הנודע, פרשנות ראשונית זו לא תמיד מתבררת כמבוססת.⁵¹ הדבר נכון גם באשר ל-85 הצילומים באלבום קובלנץ. הן הביזה של יצירות אמנות מאוספים יהודיים והן השדידה של דירות רגילות בוצעו בדיסקרטיות מרבית. שירותי ה-ERR, שהיו מודעים לכך ששלל הביזה יקר הערך עלול למשוך עיניים חמדניות, בחרו במכוון לאחסן אותו בחדרים הנסתרים ביותר במוזיאון הלובר. אל אזור הפקעת הנכסים ניתן היה להגיע רק דרך "החצר המרובעת", שאפשר היה לאטום משני קצותיה. לכן לא ניתן היה לראות מהרחוב מה קורה בפנים. בנוסף על כך, המחסן היה מובלעת גרמנית שלמה בלפו של בניין מוזיאון לאומי. יש לציין שעד לשחרור נאלץ אפילו אוצר האגף לעתירות המזרח הקרוב בלובר לבקש אישור להיכנס לחדרים שלו.⁵²

באותו אופן הקפידה לשכת שירות מערב להסתיר את אופי פעולותיה מעיני התושבים שהתגוררו בשכונות למחנה לוויטן, ברובע העשירי המאוכלס בצפיפות. ארונות התצוגה של חנות הרהיטים הישנה נשמרו במצבם המקורי, פריקת הביזה התבצעה הרחק מעין רואה, החלונות נאטמו כדי להרחיק מבטי סקרנים, ושכנים בבניין הצטוו באיומים לסגור את תריסי חלונותיהם. ההקפדה הכפיייתית על חשאיות נבעה מהידיעה ששלל הביזה יקר ערך והזמנים קשים, כך שהיה חשש כי החומרים השדודים עלולים לקרוץ לחמדנים. דווקא אובססיה זו מובילה אותנו להאמין כי הצילומים, מגוונים ככל שיהיו במקורם, לא נועדו לשרת את צורכי התעמולה של המשטר הנאצי. יתרה מכך, הקודים האסתטיים שהשתמרו ונראים בחומרי תעמולה של המשטר אינם תואמים במאום את אוריינטציות המסגור או את המערך של הצילומים באלבום.

בנוסף, השימוש בצילומים ארכיוניים למטרות איור במאמרים היסטוריים בני זמננו, ולא לשימוש בניתוחי מסמכים, מוביל בבירור לפרשנויות כוונות. במדריך שכתבה ססיל דפררי היא כללה העתק של צילום מ-31 במרץ 1943, הלקוח מסדרת ה-ERR.⁵³ התמונה משמשת, בצדק, להמחשת כיבושו של הלובר בידי הגרמנים במונחים של שדידת אמנות, אלא שהכיתוב מתחת לצילום לוקה בשגיאה משולשת. התמונה אינה "מסמך תעמולה של השירות להגנה על יצירות אמנות [Kunstschutz]"⁵⁴ בשנת 1942, אלא צילום מנהלי שצולם על ידי ה-ERR במרץ 1943.

Françoise Denoyelle, *La photographie d'actualité et de propagande sous le régime de Vichy*, 50
Paris: CNRS (2003).

Peter Hellman (ed.), *The Auschwitz Album: A Book Based on an Album Discovered by a* 51
Concentration Camp Survivor, Lili Meier, New York: Random House (1981).

חליפת מכתבים בין הנהלת המוזיאונים הלאומיים ל-Kunstschutz, ינואר 1941-1942, AMN, R2 C, 21, 52

ויתרה מכך, הועתק בשוגג עם מספר הזיהוי 311-323 B מס' 21, כשלמעשה התמונה היא מספר 20 באלבום. 53
Cécile Desprairies, *Paris dans la Collaboration*, Paris: Seuil (2009).

כמו ב-1914, גם כשהגייסות הגרמניים הגיעו לפריז ב-14 ביוני 1940 הוקם שירות להגנה על יצירות אמנות. עד 54
מהרה הסתבר שמשמית ה"הגנה" שלו רגישה; הנהלתו נקלעה לסכסוכים בלתי פוסקים עם ה-ERR. Christina Kott, *Préserver l'art de l'ennemi? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914-1918*, Brussels: P. Lang (2006).

כאשר חוקרים משטר פוליקרטי על הגישות השונות לתיאור מבנה השלטון בגרמניה הנאצית, שהיה רצוף קרבות פנימיים שונים בין בכירים ושרים גרמנים שהיו להוטים לתבוע לעצמם חלק מן השלל,⁵⁵ ניתן להעלות את האפשרות שכמה מהסדרות באלבום הוכנו במקורן לשם המחשה ותמיכה בדוחות מסוימים שה-ERR ולשכת שירות מערב נדרשו להגיש כדי להצדיק את המשך קיומם ולשמר את האוטונומיה שלהם. סביר להניח שהסדרה של ה-ERR מ־31 במרץ 1943 היא אכן דוח מנהלי שנועד להראות את העומק והשיטתיות של העבודה המתבצעת בארגון זה, וייתכן שנכללה בדוח הפעילות שאלפרד רוזנברג, שחש עצמו מאוים, שלח להיטלר באפריל 1943. באשר ל"מבצע ריהוט", בדוחות שונים ששלח לברלין כלל פון בר כמה תמונות כדי להצדיק את המשך פעילותה של הקבוצה, בזמן שבו החלו לצוץ שאלות בדבר האיכות הירודה והשווי המועט של הטובין שמצאו את דרכם לגרמניה.⁵⁶ אפשר לשער שתמונות 24, 25 ו־44 באלבום (תמונה 12 במאמר זה), שצולמו בספטמבר 1943, נועדו ללוות דוח מ־15 באותו חודש שהכין מפקח של לשכת שירות מערב.⁵⁷ אפשר שפון בר, שניהל תחילה את ה-ERR לפני שקיבל לידייו את לשכת שירות מערב ב־1942, הוא שאחסן את הסדרות השונות של האלבום באחד ממשרדיו, שהיו תחת מרותו המוחלטת, ברחוב פובור סן־מרטן מספר 85-87. כמה מסמכים מעידים על כך שעל־אף שסיים את תפקידו ב־ERR המשיך פון בר להשפיע על השירות ולמלא בו תפקיד עד אפריל 1943, במיוחד מטעמו של הרמן גרינג. לפיכך ייתכן שגם נכח בישיבת הדיווח ב־31 במרץ 1943 ולקח חלק מסדרת ה-ERR, או כמה עותקים שלה, לשימושה של לשכת שירות מערב.

כשבוחנו את האלבום מזווית ראייה זו, 85 הצילומים משמשים כמסמכים מנהליים, כעדי ראייה למלאכת הביזה שבוצעה. בתור שכאלה הם נותנים ביטוי לדעה משותפת ביחס לפעולות, ומדגישים את ההיגיון האידיאולוגי המשותף לכל הגורמים הפועלים. משימתם: לנשל ולאסוף הרבה ככל הניתן, ולא משנה מהו הרווח הכלכלי שיופק מכך. פחות מעשיית רווח, עיקר העניין עבורם היה ליצור הרס עצום, ובמיוחד הרס כל שריד למי שבעצמם יושמדו פיזית.

במובן זה, מעבר לקבוצה הקוהרנטית שיוצרים הצילומים באלבום, יש תמונה אחת הממחישה זאת למופת. בצילום, שצולם באחד מחדרי אוור הפקעת הנכסים בלובר (תמונה 4), נראים כ־70 ציורים. העובדה שהם נראים רק מגבם מעידה על כך שככלל נועדו התמונות לשמש ראייה לעבודה המנהלתית שנעשתה. מעל לכל, העבודה על הצילומים באלבום מעידה על כמותם, ולא נועדה להציג את איכות האמנות שה-ERR אסף. לפיכך יש למקם צילום זה בפרספקטיבה של צילומים רבים אחרים שצילמו הצלמים הרשמיים של ה-ERR בין 1940 ל־1944.⁵⁸ צילומים אלה,

Jonathan Petropoulos, "The Polycratic Nature of Art Looting: The Dynamic Balance of the Third Reich", in: Wolfgang Seibel and Gerald Feldman (eds.), *Networks of Nazi Persecution: Bureaucracy, Business and the Organization of the Holocaust*, New York: Berghahn (2003), pp. 103-117.

55 ב־21 ביולי 1944 כתב פון בר לפחות מסמך אחד נוסף כזה בניסיון להגן על "מבצע ריהוט", CDJC, XIII-47.

56 שם, CCXXXII-30.

57 קוראים הרוצים לראות את חזיתם של כמה מהציורים שהנאצים החרימו מוזמנים לעיין בספרו של הקטור פליסיאנו: Hector Feliciano, *The Lost Museum: The Nazi Conspiracy to Steal the World's Greatest Works*.

שבהם נראים הציורים מצדם הקדמי, נועדו לשמש קטלוג אמתי עבור היטלר וגרינג. כנהוג, היסטוריונים של אמנות שטיפלו באוספים עם הגיעם ללובר ולאחר מכן לז'ה דה פום רשמו מספרי מצאי בגב המסגרות.

עקרונית, מספרי המצאי אמורים לתת לנו מידע מספק לזיהוי ציור מגבו. ואף-על-פי-כן היה בלתי אפשרי לאתר שרידים של מספרים אלה בארכיוני ה-ERR, וייתכן שהציורים הושמדו. בין 20 ל-23 ביולי 1943 החליטו המומחים של מטה רוזנברג להיפטר מהציירות "המנוונות" שלא נמכרו בשוק הבין-לאומי. דינם של דיוקנאות משפחתיים שהופיעו בהם אבות משפחה יהודים נגזר להשמדה. הציורים שנבחרו לחיסול הוצגו לפני ועדת "מומחים" שהתכנסה באזור הפקעת הנכסים בלובר, ולאחר מכן נמחקו מרישומי המצאי ושוסעו לגזרים בסכינים. שרידי הציירות הועמסו על משאיות, ובין 500 ל-600 ציורים הועלו באש בגני טווילרי, וכך הושמדו בחשאי.⁵⁹

ייתכן שבתמונה 4 נראים כמה מהציורים הללו, שערכם המנהלי היחיד הוא הכמות שהם מייצגים, ומספר החפצים המופיעים בהם משקף, מעצם טיבו, את מספר הפרטים - בני האדם - שבהם פגע תהליך ההשמדה על רקע גזעי. במובן זה הציורים הנראים בצילום אינם שונים כל כך מהשמיות המוטלות זו על גבי זו בתמונה 16 (שצולמה בלוויטן), שבשל צורתן המסוימת נראות כהד יסיר לערמות הגופות שהתגלו עם שחרור המחנות. את הדמיון האנושי מאכלסים דימויים מתוך הצילומים השונים שצולמו באותה עת. המסקנה כאן, "לשמר על מנת להשמיד", וזה למסקנתה של סופי קרה, שחקרה את המעשים יוצאי הדופן של ביזת ארכיונים במהלך הכיבוש.⁶⁰ מעל לכל, התמונות מגלות את הצורות השונות של הרס ואנונימיזציה שהיוותה ביזת הרכוש היהודי עבור מי שנטלו בה חלק. גורם האלמוניות אף מוכפל כשמביאים בחשבון את העצירים המופיעים בעצמם במספר צילומים. על-אף שהם נוכחים, במובן מסוים הם שקופים: גבם מופנה אל המצלמה, או שראשם מורכן. מעבר להיותו ארטיפקט, האלבום מקובלן מציע גם הבנה שונה במידת מה של קשרים ויחסים היררכיים אפשריים הקיימים בין השמדה על רקע גזעי לבין ביזה כלכלית. אלו שמנתחים את האלבום אינם צריכים להתמקד אך ורק באופן שבו רואה הצופה את האלבום כולו, אלא גם ב"מבט" שנתנו בו אלו שחוללו את הביזה ואלו שרצו לפצות על הנזקים שנגרמו במלחמה. ברם, באופן פרדוקסי, אפשר שעבור יוצרי האלבום התמונות שהוא מכיל יאפשרו בסופו של דבר לזהות את הטובין השדודים ולהשיבם לבעליהם.

כאן אנו שואפים לחבר את המאמר האמפירי הנוכחי עם העמדה האפיסטמולוגית שבה דוגלות ג'ניפר טאקר וטינה קמפט, הכותבות במאמרן הפותח את הגיליון המיוחד של כתב העת "היסטוריה ותיאוריה", שיוחד לנושא "צילום ופרשנות היסטורית":

Of Art, New York: Basic Books (1998)

59 פתקים של רוז ואלאן לז'אק ז'וראר, 20 ו-23 ביולי 1943, *Le Front de l'Art*, AMN, R 32 1; Valland, p. 178

60 Sophie Cœuré, *La mémoire spoliée: Les archives des Français, butin de guerre nazie puis soviétique*, Paris: Payot (2007)

צילומים אינם שקופים יותר או פחות ממקורות תיעודיים אחרים. יש לשאול ביחס לצילומים רבות מאותן שאלות הנשאלות ביחס לכל סוג אחר של מקור היסטורי: מי צילם את הצילום? למי ממוען הצילום? למי ניתן? איך הופץ ומה היו התוצאות לכך? [...] ובמילים אחרות, כשהם חושפים את השאלות שמן הראוי לשאול ביחס לכל עדות היסטורית, צילומים מגלים לא רק את הפוטנציאל והגבולות של מלאכת הצילום כמקור היסטורי, אלא את הפוטנציאל והמגבלות של כל המקורות ההיסטוריים ושל החקירה ההיסטורית כמיוזם אינטלקטואלי.⁶¹

מקרה הבוחן שנחקר במאמר זה נועד לעודד היסטוריונים, ובמובן הרחב יותר, חוקרים מתחום מדעי החברה, להפנות את מבטם אל תמונות ולבחון אותן בחינה "ארכיאולוגית", כשם שהיו בוחנים כל שריד אחר של העבר.⁶²

61 Jennifer Tucker with Tina Campt, "Entwined Practices: Engagements with Photography in Historical Inquiry", *History and Theory* 48, 4 (2009) (special issue: Photography and Historical Interpretation), p. 5

62 Sybil Milton, מאמריה של סיביל מילטון, Didi-Huberman, *Images in Spite of All*. המונח שאול מתוך: "Images of The Holocaust", *Holocaust and Genocide Studies* 1, 1 (1986), pp. 27-61; 1, 2 (1986), pp. 193-216, מייצגים עבודה חלוצית מנקודת מבט זו.