Archive of SID

باززایی ریشه‌های خشونت در آلمان پس از جنگ جهانی دوم با تکیه بر آرای اسلاوی ژیژک

(مطالعه موردی: آنسلم کیفر- گئورگ بازلیتس)

محمدرضا شریف‌زاده
(نویسنده مسئول)
دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز.
Email: moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

میترا بهرام پور
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز.
Email: mit_ba87@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۲/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۷/۰۸

چکیده:

خشونت تسری شده از جنگ در یک جامعه و عواقب آن در یک برهه زمانی خاص تمام نمی‌شود و در ادوار مختلف، باقی می‌ماند. تحقیرها و سرخوردگی‌های ناشی از جنگ توسط هنرمند تا مدت‌ها پس از آن، به‌صورت‌های مختلف در آثار هنری نمود پیدا می‌کند. این پژوهش، قصد دارد تا به بررسی تاثیرات جنگ بر آثار هنرمندانی بپردازد که تحت تاثیر دوره پرتلاطم بعد از جنگ، آثار خویش را خلق کرده‌اند و در پی آن است که نشان دهد ،چگونه مفاهیم ناشی از سرکوب، هم‌چون خشونت در آثار هنری نمود می‌یابد؟ با بررسی فرم و محتوای آثار هنرمندانی که تنها با ویرانه‌های پس از جنگ روبه‌رو بوده‌اند، به این پرسش می‌پردازد که شرایط اجتماعی و سیاسی، چگونه می‌تواند بر آثار هنرمندان آن عصر و بعد از آن، تاثیر بگذارد؟ هم‌چنین، بازنمایی خشونت و فقدان هویت در آثار این هنرمندان تا چه میزان موفق عمل کرده است؟ روش پژوهش در این مقاله، توصیفی-تحلیلی است و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای صورت پذیرفته است. چند نمونه از آثار هنرمندان معاصر آلمان آنسلم کیفر- گئورگ بازلیتس، و نوع ارتباط آن با دیدگاه ژیژک در باب خشونت را -که خشونت پنهان را موثرتر از خشونت آشکار می‌داند- از لحاظ فرم و معنا و مفهوم مورد کنکاش قرار می‌دهد. این پژوهش نشان می‌دهد، اثر هنری با وجود این‌که همیشه در طول تاریخ هنر، زیبا تلقی شده، برای بازنمایی زشتی‌ها و نابرابری‌ها، عقیم مانده است. زیرا اثر هنری از سوی مخاطب زیبا تلقی شده و این برای هنرمند معترض به شرایط اجتماعی، نوعی شکست محسوب می‌شود.

واژگان کلیدی: خشونت، جنگ، اسلاوی ژیژک، آنسلم کیفر، گئورگ بازلیتس

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

تاثیر جنگ بر پدیده‌های اجتماعی، غیر قابل انکار است و باعث تغییرات اجتماعی می‌شود. آلمان -که در طول جنگ جهانی دوم بسیار آسیب‌دیده بود- پس از فروکش کردن آسیب‌های اجتماعی، مساله تعریف آینده را در مقابل خود می‌دید. در این میان، آلمان تلاش داشت تا با نزدیک شدن به ارزش‌های توسعه‌مدارانه نظام سرمایه‌داری و به‌خصوص، مصرف‌گرایی آمریکایی، چهره‌ای جدید از خود نشان دهد. این، در حالی بود که، کنش‌های خشونت‌آمیز ناشی از شرایط ناپایدار حاصل از تقابل قدرت‌های جهانی، نه تنها، به پایان نرسیده بود، بلکه هر روز در نقطه‌ای جدید از جهان، خود را به شکلی جدید، بروز می‌داد. ارزش‌های مبتنی بر توسعه در جامعه غربی، خود را در همسایگی ویرانه‌های روبه گسترش می‌دید. جنگ سرد، بروز رسمی خشونتی بود که ریشه در تقابل‌های ایدئولوژیک جنگ جهانی دوم داشت.

این تغییر و تحول در ساز و کار قدرت، باعث شد تا اندیشمندان معاصر به‌واکاوی مفاهیم سنتی و کلاسیک خشونت بپردازند. اسلاوی ژیژک، متفکر شناخته شده در عالم نظریه انتقادی، از جمله این متفکران بود. گفتمان او در باب خشونت، نشات گرفته از نظریات والتر بنیامین[۱] است. بستر نظریات او در باب خشونت، در ساحت عدالت و عرصه مناسبات اجتماعی- اخلاقی تعریف می‌شود. درست در نقطه تصادم است که عرصه اخلاقی و عدالت ژیژک با چاشنی روش‌شناسی هگلی خود که مخلوطی از مفاهیم روان‌کاوی لاکانی را نیز دربر دارد، با گفتمان والتر بنیامین گره می‌خورد. به‌طور کلی، می‌توان گفت، روان‌کاوی نوآورانه لاکان[۲] برای پرداختن به موضوعات و واژگان مفهومی و تحلیل‌هایش، به‌ویژه در مقوله «خشونت» مورد توجه ژیژک قرار گرفته و روش اندیشیدن ژیژک تحت نفوذ فلسفه هگل[۳] است و آثار مارکس[۴] انگیزه و دلیلی برای کتاب‌های او فراهم می‌آورند.

شرایط وصف شده در بالا، با واکنش‌هایی در جامعه هنری نسبت به مفاهیم از پیش تعریف شده، همچون خشونت، نیاز، فقدان، مرگ و... همراه بود. از جمله هنرمندانی که تلاش دارند، با نمایاندن این گفتمان در آثار خویش به معرفی و اعتراض نسبت به آن بپردازند، می‌توان به گئورگ بازلیتس و آنسلم کیفر اشاره کرد.

این پژوهش، درنظر دارد با تبیین رابطه مباحث تئوریک ژیژک درباب خشونت، نگاهی دقیق‌تر به دلایل و چگونگی بازتاب آن در آثار این دو هنرمند آلمانی داشته باشد. کلید واژه‌هایی هم‌چون خشونت، نیاز، فقدان و... -که برای تحلیل آثار هنری هنرمندان استفاده می‌شود- کلیاتی است که از نظر یک مولف، می‌توان در آثار هنری برداشت کرد؛ و از این رو، باید گفت که هیچ نقدی وحی منزل نیست و به طور کلی، آثار هنری در گستره تحولات اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و هنری شرح و نقد چندباره می‌طلبند. تحول در گستره هنر، ما را به بازاندیشی هنر گذشته فرا می‌خواند. هدف اصلی این مقاله، بررسی ریشه‌ها و سویه‌های پنهان خشونت در آثار هنرمندان آلمان بعد از جنگ با توجه بر آراء ژیژک می‌باشد؛ در واقع، این فرض در راستای پرسش اصلی است که، انسان سرخورده و تحقیر شده توسط جنگ، در عرصه هنر چگونه دست به فرافکنی می‌زند؟ چه ارتباطی بین جنگ و ساماندهی ذهن هنرمند وجود دارد؟ هنر، همواره، در مواجه با پدیده‌های خارجی، چون جنگ واکنش نشان می‌دهد و تاثیرات آن، تا مدت‌ها پس از جنگ، در آثار هنری به‌صورت مستقیم و غیر مستقیم قابل مشاهده است. الزاما، جنگ در مقطع خاصی شروع و پایان نمی‌یابد؛ بلکه تا دوره‌های متمادی فرهنگ و جامعه را درگیر خود می‌کند. بازتاب تجربه-های درونی انسان، همچون درد، غم، خشونت و... -که ما به ازای خارجی ندارند- پیوسته برای هنرمند معاصر، که آیا به عنوان شی هنری قابل نمایش است یا خیر، دغدغه محسوب می‌شود. از اهداف این پژوهش، بیان تاثیر جنگ بر سده‌های متمادی بعد از خود و تحلیل فرم و محتوای چند نمونه از آثار هنرمندان نامبرده با تکیه بر آراء ژیژک در باب خشونت می‌باشد.

روش پژوهش

روش یا در واقع، رویکرد کلی این پژوهش، مطالعه موردی بر روی آثار دو تن از هنرمندان معاصر آلمان است. این پژوهش با شیوه‌های دست‌یابی به اطلاعات، براساس مستندات کتاب‌خانه‌ای و اینترنتی گردآوری گردیده است؛ در این راستا، سعی بر آن شده، تعدادی از آثار آنسلم کیفر و گئورگ بازلیتس -که در ارتباط با مفهوم خشونت متأثر از جنگ است- مورد مطالعه و تحلیل قرار گیرد و برای بررسی این مهم از دیدگاه و نظریات ژیژک در باب خشونت استفاده شده است. باتوجه به در دسترس نبودن اصل آثار از منابع اینترنتی و سایت‌های

www.SID.ir

Archive of SID

گالری Moma, Tate استفاده شده است. هم‌چنین، این پژوهش از روش اسنادی برای جمع‌آوری اطلاعات بهره برده و به مصاحبه‌های منتشرشده این افراد رجوع کرده است. روش این مقاله توصیفی و تحلیلی می‌باشد.

پیشینه پژوهش

با همه اهمیت موضوع هنر آلمان و خشونت بعد از جنگ جهانی دوم و تاثیرات ناشی از آن در آثار هنرمندان، این مضمون دارای پیشینه چندان محکمی در ایران نیست. بیش‌تر مطالب مربوط به این دوره، به‌صورت اجمالی در کتاب‌های مختلفی از تاریخ هنر مانند «هنر مدرنیسم» از ساندرو بکولا(۱۳۹۳)، «هنر مدرن» از نوربرت لینتن(۱۳۹۵)، و کتاب «هنر معاصر پس از جنگ سرد» از جولیان استالابراس(۱۳۸۹)، آمده است. در این میان، در مباحث سیاسی و اجتماعی، مساله خشونت و جنگ بیش‌تر مورد توجه بوده است؛ اما به‌طور اخص در زمینه هنر و تاثیرات آن بر هنرمند، کم‌تر مورد کنکاش قرار گرفته است. در باب نظریه ژیژک، می‌توان به مقاله «خشونت در نظر گاه انتقادی اسلاوی ژیژک» از آقای کیانوش دل زنده(۱۳۹۲)؛ و یا به مقاله «خشونت در وضع طبیعی هابز: بازنمایی انواع خشونت در لویاتان» از نفیسه الله دادی و محمد علی توانا(۱۳۹۶)، که با بهره جویی از مبانی نظری ژیژک به تحلیل گونه‌های خشونت در وضع طبیعی هابز می‌پردازد، اشاره کرد. هم‌چنین، در این مقاله، تلاش شده است، تا از منابع دست اول استفاده شود از این رو، کم‌تر به مقالات تکراری رجوع شده. در این‌جا، به چند نمونه از پایان‌نامه‌هایی که به تفصیل به نقد و بررسی آثار هنرمندان مذکور پرداخته‌اند اشاره می‌گردد: پایان‌نامه، «بررسی خشونت در نقاشی های اکسپرسیونیسم نیمه اول قرن بیستم» از اکرم سلیمانی رافع (۱۳۹۱)، به طور مبسوط به مقوله نقاشی اکسپرسیونیسم می‌پردازد؛ که شیوه‌ای بیانگر برای هنرمند است، تا عواطف یا حالات خود را با بیانی اغراق آمیز و مهیج به تصویر در آورد. از دیگر موارد، می‌توان به پایان نامه «آنسلم کیفر و جایگاه آن در هنر معاصر» نوشته فاطمه سلیمانی(۱۳۸۹)، اشاره کرد. پایان نامه «دیالکتیک منفی در مکتب فرانکفورت با تکیه بر آراء آدرنو و بررسی تحلیلی آثار بازلیتس و کیفر» از مهدیه توتونچیان(۱۳۹۴)، با تحلیل آراء آدرنو، جایگاه اصلی هنر پس از جنگ جهانی دوم در آلمان را بازمی‌شناساند. به علاوه، پایان نامه «مقایسه تحلیلی تاثیرات جنگ در آثار نقاشی اروپا با نگاهی به آثار گویا، پیکاسو، آلبرتو بوری و آنسلم کیفر» توسط مهدی شریف زارع(۱۳۹۳)، صورت گرفته است. اگرچه در قالب یک مقاله علمی-پژوهشی در مورد هنرمندان مذکور نمونه‌ای یافت نشد، اما نقدها و تحلیل‌هایی در برخی از مجلات در خصوص آثار این هنرمندان انجام شده که در این زمینه می‌توان به تحلیل‌های علی گلستانه در مجله گلستانه و در دوهفته‌نامه تندیس اشاره کرد. نوشتار تحلیلی با مبانی نظری و ایده‌پردازی در این باب به طور مشخص با تکیه بر رویکرد خشونت از دیدگاه ژیژک کار نشده است.

گفتمان خشونت در دیدگاه ژیژک

جنگ یکی از تلخ ترین رویدادهایی است که امکان دارد در سراسر تاریخ رخ بدهد. اثرات ناشی از آن تا دهه ها و سال ها وجود دارد و دیده می‌شود. دلایل ایجاد جنگ‌ها زیاد هستند از کشورگشایی، گسترش قدرت گرفته تا دفاع از میهن می‌تواند باشد. جنگ پدیده ای سخت، سنگین و سیاه است با وجود این، جنگ همیشه وسیله‌ای جدی در خدمت هدفی جدی است؛ «جنگ، عمل خشنی است که کاربرد زور در آن نامحدود است و هر یک از متداعیین قانونی را به دیگری تحمیل می‌کند، و از این‌رو، نفوذ متقابلی رخ می‌دهد که از هر دو سو به اوج می‌رسد»(فرایا، ۱۳۹۱: ۱۹۳). جنگ جهانی دوم یکی از سهمگین‌ترین و پرپیامدترین رویدادهای فراگیر جهانی است.

یکی از شدیدترین اشکال خشونت که در قرن بیستم شاهد آن بودیم، جنگ جهانی دوم و کشتار همگانی یهودیان و کولیان به وسیله نازیان می‌باشد. خشونت ناشی از جنگ در انطباق با زندگی واقعی همیشه با مفهومش سازگار نیست؛ بلکه به‌صورت انتزاعی و غیر مستقیم بروز می‌نماید. «خشونت، چه خفیف باشد و چه بسیار شدید، همیشگی و همه جایی است: خشونت جنگ‌ها و ضرب و جرح هایی که تمامیت جسم انسان را تهدید می‌کند، شورش‌های مسلحانه، خشونت آسیب رساندن به شئون انسانی(تبعیض، شکنجه، بی‌عدالتی، سوءقصد به جان و اموال شخص)، و نیز سوانح طبیعی، هنگامی که موجب نابودی انسان می‌شوند»(همان: ۳). همه جوامع با مساله خشونت مواجه‌اند، در هیچ

www.SID.ir

Archive of SID

جـــامعه‌ای، حل مشـــکل خشـــونت با حذف خشـــونت میسـر نمی‌شود. در بهترین حالت، می‌توان خشونت را مهار یا مدیریت کرد. خشـــونت در ابعاد متعـــددی بروز می‌کند، هیچ راه ساده‌ای برای اندازه گیری ســـطح خشونت در یک جامعه وجود ندارد.(نورث، والیس و وینگاست، ۱۳۹۵: ۵۵). خشـــونت، نمایانگر چنان مفهومی حیاتی بـــرای گفتمان فلسفی است که تمامی عرصه‌های آن: هســـتی شناسی، ماورای طبیعی، کیهان شناسی و هم‌چنین، سیاست، انسان شناسی، روان شناســـی و زیبایی شناسی را فرا می‌گیرد. خشونت در همه عرصه‌ها، نقش و کار ویژه‌ای را بر عهده دارد. این «همه جایی بودن»، آن را مفهومی می‌سازد که دریافتش دشوار است(فرایا، ۱۳۹۱: ۱۰).

پذیرش وجود نازدودنی بودن خشونت، گام نخست درک آن است. پنهان شدن بسیاری از ابعاد آشـــکار و پنهان خشونت زیر نقاب ســـویه‌های پنهان و نظام مند، اندیشمندان معاصر را واداشـــته در واکاوی این مفهوم تجدید نظری نســـبت به روایت سنتی و کلاســـیک آن ارائه دهند. اسـلاوی ژیژک، از جمله این متفکران اسـت که ضمن مقابله با توجیهـات نظم حاکم جهـانی در قبال مسئله‌ی خشونت، سویه‌های رادیکال و پنهان خشونت در نظام سیاســـی حاکم را افشا می‌کند(دل زنده، ۱۳۹۲). اســـلاوی ژیژک[۵]، متفکری زنده و شـــناخته شده در عالم نظریه انتقادی می‌باشد. ژیژک فیلسوف و نظریه پرداز انتقادی، که بخش عمده کارش در سنت فلسفی هگلی، مارکسیســـم و نیز روان‌کاوی لاکانی اســـت. اسلاوی ژیژک در پی آن اســـت که، ضمن مقابله با توجیهـــات نظم حاکم جهانی در قبال مساله خشونت، ســـویه‌های رادیکال و پنهان خشونت در نظام سیاسی حاکم را افشـــا کند. ژیژک در باب خشونت از والتر بنیامین تاثیر گرفته، بنیامین با رساله «نقد خشـــونت»(۱۹۲۱)، مناظره‌ای ناگشـــوده در باب خشونت مطرح کرده که تاکنون، جدال بر سر آن ادامه دارد. خشونت در نگاه بنیامین، بستری جدید پیدا می‌کند؛ بستری که اتفاقا، محل تصادم دیدگاه وی و ژیژک به شمار می‌رود. بستر مورد نظر، نه در ساحت قانون، بلکه این بار در ساحت عدالت و عرصه مناسبات اجتماعی اخلاقی، نگرشی جدید به خشونت را طلب می‌کند. تلاقی عرصه اخلاقی و عدالت ژیژک با چاشنی روش شناسی هگلی خود، که مخلوطی از مفاهیم روان کاوی لاکانی را نیز در بردارد، با گفتمان والتر بنیامین گره می‌خورد.

ژیژک باور دارد که بی طرفی، تساهل، رواداری، عدم خشونت کذب و جعلیات، تفکر امانیستی اســـت. ژیژک با شناخت از مفاهیم روانکاوی لاکانی نظیر دیگری، سوپر اگو و فرایند سوژه شدن،... با قاطعیت بر خشونت تاثیر می‌گذارد، و هم‌چنین، او فراتر از فیلسوفان آکادمیک اخلاقی از واقعیت اخلاقی صحبت می‌کند که بیش‌تر تحت تاثیر روانکاوی لاکان می‌باشد. ژیژک طرح روانکاوی لاکان را باز تعریف می‌کند، تا به نواقص و ضعف سوژه اشـــاره کند. کمبودها و ضعف ذاتی که اتفاقا، با تحریک مناسبات اخلاقی و قانون به اعمال خشونت تحریک می‌شود.

ژیژک با دســـت مایه قرار دادن روانکاوی لاکان به بررســـی شـــیوه‌های فهم و بدفهمی خشـــونت می‌پردازد و شیوه نقد جدیدی را با استفاده از آن ارائه می‌دهد.

ژیژک بـــا مفاهیم روانکاوانـــه لاکانی امر واقـــع، نمادین، امر خیالی که به واسطه میزان درک شـــدگی سوژه از خشونت و گزاره الهی/اسطوره بنیامین -که مبتنی بر تمایز تجلی یافتن خشـــونت و واقعی بودن آن است- خشـــونت را به چند قسم تقسیم می‌کند: خشـــونت کنش‌گرانه -که نمایان ترین نوع خشونت است- که به دست کنش گران اجتماعی، افراد شرور، دستگاه‌های ســـرکوب‌گر انجام می‌شـــود. این نوع خشونت با سربرآوردن سرمایه داری شـــکل تازه‌ای یافت و خشونتی است عریان؛ خشـــونت عریان که بر ســـوژه نمایان می‌شود، خشونت پنهان را -که مهم‌تر از خشونت عریان است- به نفع دومی مصادره می‌کند. نوع دیگر آن خشونت کنش پذیرانه، خشـــونتی پنهان اســـت که ژیژک از آن، به عنوان خشونت سیستمی نام می‌برد؛ که قابلیت نمادین شدن ندارد و در بستر مناسبت اجتماعی و اخلاقی به شکل «تجلی» نمایان می‌شود. نژادپرستی، نفرت پراکنی و تبعیض که همراه خشونت است، خشـــونت پنهان در نگاه ژیژک الویت دارد به خشونت عریان. نوع دیگری از آن، خشـــونت نمادین که سیســـتمی اســـت، و تاثیرات فاجعه بار نظام های اقتصادی و سیاســـی بر جامعه می‌باشد(ژیژک، ۱۳۸۹: ۲۲).

این نوع تقسیم بندی به تاریخ فلسفه خشونت به قبل و بعد از بنیامین نظر دارد. در تاریخ فلسفی خشونت، خشونت بیش‌تر در چارچوب قانون نگریسته می‌شـــد؛ ولی بنیامین با رساله توجه برانگیز خود به وجوه دیگری از خشـــونت اشاره می‌کند که اگرچه، نمایان نیســـت، ولی بســـیار مهم‌تر و تاثیرگذارتر می‌باشـــد. همین ســـویه غیر قابل نمادین شـــدن در رساله

www.SID.ir

Archive of SID

بنیامین مورد توجه ژیژک قرار می‌گیـــرد. به نحوی که، برای ژیژک خشونت، تنها در صور عریان و نمایان خلاصه نمی‌شود. خشـــونت برای ژیژک، حتی در پس زمینه‌های احساســـات ضد خشونت و حامیان عدم خشـــونت حضور دارد؛ که اتفاقا، تلاش‌های مبارزه با خشـــونت و ترویج تساهل را نیز مدیریت می‌کند. «خشـــونتی که با ذات یک نظام سرشـــته شده، نه تنها، خشونت فیزیکی مستقیم، بلکه افزون بر آن، شکل‌های ظریف‌تری از قهر و اجبار که مناســـبات سلطه و بهره کشی از جمله تهدید به خشونت را سرپا نگه می‌دارد»(همان: ۲۰).

خشـــونت را می‌توان در قالـــب برخورد فیزیکی یـــا از طریق تهدیدات قهری برخـــورد فیزیکی اعمال کرد. هـــر دو اقدام، خشـــن و تهدید قهری از عناصر خشونت هســـتند. هیچ راه ســـاده‌ای برای اندازه گیری سطح خشـــونت در یک جامعه وجود ندارد. برای درک خشونت وارد شده به قربانیان خشونت مناسب‌تر است که فاصله مان را با انواع خشونت حفظ کنیم و برای درک شـــدت و مقدار آســـیب‌زای آن باید از تاثیرات آسیب‌زای خشونت چشم پوشی کنیم؛ زیرا سوژه در رودرویی مستقیم با خشونت، قدرت اندیشـــیدن را از دست می‌دهد؛ که نوعی فاصله گذاری میان سوژه و دیگری را طلب می‌کند. ژیژک معتقد است که «رودرویی مســـتقیم با خشونت، ذاتا، تحیر زاست؛ بیزاری شدید از اقدامات خشونت بار و هم‌دردی با قربانیان، پیوسته، همچون کششی دام‌گونه، ما را از اندیشیدن باز می‌دارد. برای آن‌که بتوانیم بی‌طرفانه به بست نظری گونه شناسی خشـــونت بپردازیم، باید بنا به تالیف، چشم بر تاثیر آسیب زای آن ببندیم»(همان: ۱۲).

انسانی که در آشوب و بلوای ناشی از جنگ جهانی دوم گرفتار می‌آید، مساله اصلی او زنده ماندن و بقاست. نه فقط به معنای فیزیکی کلمه، بلکه مهم‌تر از آن، به لحاظ روحی-روانی؛ یعنی او باید یاد بگیرد، بعد از این که جهانش، عالم نمادینش، به تمام معنا فرو می‌پاشد، دچار «فقدان واقعیت» نگردد.

ژیژک زمانه معاصـــر را در احاطه فشـــارها و الزامات اخلاقی می‌بیند که توسط حاکمان قدرت مصادره شده. وی، همچـــون لاکان و مســـتند بر مفاهیم لاکانی خود، قایل به مناسبات و هستی اجتماعی برای خشونت می‌باشد؛ که از نمادین شدن سر باز می‌زند و از آن فرار می‌کند. هم‌چنین، ژیژک، پذیرش خشـــونت بی‌بدیل را نیازمند حضور، نقـــاط ضعف و عوامل و عیوبی می‌داند که به نظر او، بخشـــی از آن در بعد روان‌کاوانه خود فرد حضور دارد و قسمتی از آن به عوامل بیرونی بستگی دارد، که همان سیســـتم اداری جهان معاصر می‌باشد. البته، ژیژک به این نظریه باور دارد که کســـانی کـــه طرفدار عدم خشونت و تساهل هستند، خود مرتکب نوعی ریاکاری و جعل می‌شوند. کمبودها و نواقص در نگاه روان‌کاوانه لاکانی ژیژک، باعث می‌شود که ســـوژه، نتواند در برابر خشونت بایستد و در کنترل خشونت با عقل، احساس ناتوانی می‌کند.

نقد و تحلیل آثار هنری

هنر همـــواره، درباره چیزی اســـت که مســـتقیما، نمی‌توان بدان پرداخت و تنها باید سربســـته و اشـــاره وار از آن سخن گفت. آثار هنری آگاهانه یا ناآگاهانه، آشکار یا پنهان، درگیر در امور سیاســـی و اجتماعی‌اند. البته این یک پدیده نوظهور یا گرایش متاخر نیســـت؛ بلکه اگر سیاست را مساله قدرت یا ارتباط بدانیم، هر اثر هنری، حتی انتزاعی‌ترین اثر، باسیاست زمانه خود پیوند خـــورده و محصول آن است(اســـتالابراس، ۱۳۹۷: ۸). پرســـش اصلی در این‌جا مطرح می‌شـــود؛ اینکه چه نوع توصیفی مورد نظر هنرمندان است؟ مسلما، توصیف واقع بینانه وضعیت نیســـت. بلکه همانی اســـت که والاس اســـتیونز[۶] «توصیف بی مـــکان» می-خوانـــد؛ و مخصوص هنر می‌داند(ژیـــژک، ۱۳۸۹: ۱۴). هنر، به هـــر حال، قدرت زبان هنرمندانه در مواجهه با تجربه و احســـاس مشـــترک، بردگی یا رهایی نیست؛ بلکه آگاهی از هویتی فعلی است که ریشه‌هایش در گذشـــته حضور دارد؛ چه این گذشته خوب باشد، چه بد. در واقع، در این بســـتر است که هنرمند خود را در آینه «احساس تاریخی» می‌یابد که نه نابود می‌شود و نه به اسارت در می‌آید؛ صرفا، وادار به ثبت کردن می‌شود(سلانت، ۱۳۸۳: ۱۰۱).

هنرمندان جهان‌هایی دگرگون شـــده می‌آفرینند؛ دنیاهای متفاوتی که به صورت آثاری هنری خلق می‌شوند. اگر توصیف آن‌ها از امر واقعی بر حسب امور واقعی و عاری از احســـاس، فارق از علایق خویش، و عـــینی نگـــاه کردن باشد، هیچ چیزی جز لکه‌ای بی صورت و بی شکل نیست؛ شی و امور واقعی، تنها زمانی خصوصیاتی واضح و متمایز پیدا می‌کنند که به آن «از زاویه‌ای خاص» نظر کنیم؛ یعنی از منظری «بسته به علایق شخصی» -که میل آن را تقویت می‌کند- بر آن سایه می‌اندازد و در آن دســـت می‌برد. همان‌طور که ژیـــژک در کتاب «کژ

www.SID.ir

Archive of SID

نگریستن» اشاره می‌کند؛ اگر به چیزی مستقیم نگاه کنیم، واقع بین باشیم، آن را «چنان که در واقعیت هست» می‌بینیم؛ و حال آن که، نگاه آشفته بر اثر آرزوها و اضطراب‌های ما(کج نگاه کردن)، تصویری معوج و مبهم به ما می‌دهد(ژیژک، ۱۳۹۶: ۳۲). ژیژک با سویه کژ نگری، پرده از ابعاد پنهان ذات آدمی، بر می‌دارد. ضمن آن که، این ابعاد پنهان درونی انسان، می‌توانند پای خود را فراتر از ذات آدمی بگذارند و در عرصه بیرونی در قالب دیگری بزرگ نمایان شوند و در اعمال خشونت لحاظ گردند(همان: ۱۵). اظهار خشونتی از درون است که ما را از خشونت بیرونی محفوظ می‌دارد؛ خشونت درونی راه گشاست، خشونت بیرونی خستگی ناپذیر است. باید از هر وسیله‌ای برای حفاظت از خود مدد جوییم. هنر والاترین صورت امید است. ابتدایی‌ترین وظیفه همه هنرها، این است که ما را نسبت به خود و جهان پیرامون-مان آگاه تر می‌سازد(دنچف، ۱۳۹۵: ۱۷).

در قلمرو هنرهای تجسمی، مخاطب، اثر هنری را از فاصله‌ای بسیار نزدیک نگاه می‌کند، بنابراین، «فاصله عینی‌اش» را نسبت به آن از دست می‌دهد و در نتیجه به سوی آن کشیده می‌شود. بازنمایی در هنرهای قرن بیستم نه از واقعیت تقلید و نه آن را به وسیله رمزگان نمادین القا می‌کند، بلکه امر واقعی را با «تسخیر بیننده» عرضه می‌کند. توصیف خشونت در آثار هنری نوعی توصیف واقع بینانه وضعیت نیست. در چنین توصیفی، محتوای توصیف در مکان و زمان تاریخی خود تشریح نمی‌شود؛ بلکه به عنوان پس زمینه پدیده‌ای که می‌خواهیم توصیف کنیم، مکان (مجازی) خاص آن را -که وجود ندارد- می‌آفرینیم؛ به صورتی که، چیزی که در آن به چشم می‌خورد، نمودی نیست که عمق واقعیت ورای آن مویدش باشد؛ بلکه جلوه‌ای کنده شده از متن است؛ نمودی که با واقعیت موجود کاملا، انطباق دارد. این «توصیف هنری، بیانگر چیزی نیست که در بیرون از قالب امر توصیف شده، قرار داشته باشد»؛ بلکه شکل ذاتی خاص خودش را از واقعیت پیچیده و سر در گم بیرون می‌کشد. در تحلیل انتقادی وضعیت فعلی جهان هیچ راه حل روشنی، هیچ گونه توصیه «عملی» در این باره، که باید چه کرد، به دست نمی‌دهد و هیچ کور سویی هم وجود ندارد. حقیقت را باید در بیرون، در آنچه انجام می‌دهیم، بجوییم. «ترس از این که هنر، می‌تواند دولت را نابود کند، روی سیاه و بدبینانه این اعتقاد است که هنر به تنهایی می‌تواند آن را نجات دهد»(دانتو، ۱۳۸۳: ۱۰۶).

جنگ جهانی دوم یکی از خونبارترین درگیری‌های انسان در طول تاریخ بشریت بود. نمی‌توان چنین عملی را چنان که باید و شاید مجازات کرد؛ نمی‌توان آن را بخشید و از آن بالاتر، فراموش کرد. زیرا نارضایتی و دل آزردگی از جرم و جنایت با برخورد مجازات(انتقام)، بخشش، و فراموش کردن همراه است. قانون قصاص «جرمت را می‌بخشم، ولی فراموش نخواهم کرد»، این عطوفت به مراتب، سرکوبگرانه تر است: من مجرمی هستم که بخشوده شده‌ام؛ تا ابد جرمی که مرتکب شده‌ام، پیش چشمم می‌آید. زیرا این جرم در معنایی که هگل برای مجازات قائل بود، «باطل» و به شکلی عطف به ماسبق شونده، منتفی و پاک نشده است(ژیژک، ۱۳۸۹: ۱۶۷). آلمان با شکست سال ۱۹۴۵ دچار فقدان هویت و سرخوردگی اجتماعی شده بود.

از آن‌جایی که هنرمندان، همچون دیگران شاهد رویدادهای زمانه خویش هستند، تغییرات نظام حکومتی، الزاما، زندگی آنان را نیز تحت تاثیر قرار می‌دهد. هنرمند از وقایع تاریخی رنج می‌کشد؛ بی‌آنکه رزمنده باشد. البته، هنرمندی که خود درون این فاجعه زیست نکرده و تنها شاهدی دست دوم و ناظر بر ویرانه‌های تاریخ، محسوب می‌شود، مساله روایت کردن فاجعه عطف بیش‌تری بر شاهدان عینی فاجعه دارد؛ یعنی کسانی که خود فاجعه را زیسته‌اند. در این باب آگامبن، با بررسی خاطرات نجات‌یافتگان زندان‌های نازی، بین دو شاهد در زبان لاتین تفاوت قائل می‌شود. اولی(testis)، که به معنای شاهدی است که به شکل مستقیم در موضوع حضور ندارد و تنها ناظر بر آن است، شخص سوم جریان است. و دومی-(superstes)، که خود بخشی از موضوع و به شکلی درون آن زیسته است، که می‌تواند بر فاجعه شهادت دهد. به زعم وی، تنها روایت‌های دسته دوم، می‌تواند سندی بر این نوع فجایع باشد؛ اما تام و کامل نیست(آگامبن، ۱۳۹۶: ۱۹) در واقع، خلق اثر هنری واکنشی به چنین اتفاقاتی با سبک و شیوه خود هنرمند می‌باشد. آنسلم کیفر[۷] و گئورگ بازلیتس[۸] از جمله هنرمندانی هستند که هر کدام به شیوه خود به رویدادهای زمانه خویش واکنش نشان دادند. رویدادها و تحولات پس از جنگ، تاثیرات بسیاری بر جهان هنر گذاشت. سرخوردگی‌ها و وحشت پس از جنگ جهانی، چالش‌ها و مسایل مربوط به جنگ سرد، بحران‌های اقتصادی و... از جمله عوامل مهم

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۱: آنسلم کیفر، مجموعه عکس‌های سلام هیتلر در ۱۶ جلد، اشغال ۱۹۶۹م. چاپ روی کاغذ نقره، ۸* ۵۱* ۶۶ سانتی-متر، مجموعه گئوف و ویکی آینسورث، مایتلند (ماخذ: URL9).

بیرونی بودند که باعث شـــدند، جهان هنر دیگـــر تاب بیان انتزاعی و مینی‌مـــال را نیاورد و بیش از پیـــش بیانگر، همراه مدافع یـــا مخالف سیاســـت زمانه خود باشد(اســـتالابراس، ۱۳۹۷: ۹). در آلمـــان، آثار و تصویرپردازی‌های بســـیاری از هنرمندان در ارتباط با پیامدهای بعـــد از جنگ بود. تاثیرات اکسپرسیونیسم در اکثر آثار این دوره آلمان دیده می‌شد که با عنوان نئواکسپرسیونیسم از آن یاد می‌شد[۹].

آنســـلم کیفر، یکی از مهم‌ترین و تاثیرگذارترین هنرمندان معاصر محسوب می‌شود که، ســـال ۱۹۴۵ در آلمان چشم به جهان گشود. وی متعلق به نسلی اســـت که درست در پایان جنگ به دنیا آمد و در ویرانه‌های جنگ بزرگ شـــد. آنســـلم کیفر، انرژی زیاد و بلندپروازی خستگی ناپذیری برای هنر و تخیل آثارش دارد. بیش‌تر این انرژی صرف مکان‌هایی شده که در آن زندگی کرده است؛ مشکل می‌شود زندگی و هنرش را از هم جدا کرد. این نسل از هنرمندان، شاهد بازسازی آلمان بودند و درگیر احساس گناهی که بر اثر زخم تاریخی نازی‌ها به وجود آمده بود. در دوره بعد از جنگ دهه ۶۰، آلمان در سکوت و انکار در نوعی فراموشی خود خواسته غرق شده بود.

کیفر، در فضایی آکنده از خشونتِ فراموشی و گناه رشد کرد؛ لذا، وی شـــخصا، تجربه یا خاطره‌ای از رژیم نازی نداشت. در فضای آن روزها چه در خانه و یا مدرســـه، هیچ چیز در مورد هولوکاســـت یا هیتلر گفته نمی‌شـــد و تا حدودی، در میانه دهه هفتاد این فضا دچار تغییر شـــد؛ با این وجود، زمانی که کیفر به مدرسه حقوق وارد شـــد و کنفرانس‌هایی را در مورد

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۲: آنسلم کیفر، طریق‌های خرد جهانی ۷۷-۱۹۷۶، ۵۰۰*۲۹۰سانتی‌متر، چاپ چوب، کلکسیون خصوصی، آمستردام(ماخذ: URL1).

گذشته نازی ارائه می‌داد؛ هیچ کس مشارکتی نمی‌کرد. جامعه آلمان از پرداختن به این موضوع پرهیز داشت. تنها به‌واسطه رسانه‌های آمریکایی بود که می‌توانستند چیزهایی را در مورد تاریخ گذشته کشورشان دریابند. هنر آلمان -که عمدتا، فیگوراتیو بود- به انتزاع وارداتی از سوی نیروهای اشغالگر(انتزاع غنایی فرانسوی و یا مینیمالیسم آمریکایی) متمایل شد. کیفر و هم‌دوره‌های او، این جریان را به طور انتقادی محکوم کردند. کیفر بر پیچیدگی تاریخی و کارکرد روایی و سوبژکتیویته تاکید داشت. در سال ۱۹۶۹، مجموعه‌ای از خود نگاره‌هایی در مکان‌های باستانی اروپایی عکاسی کرد؛ که بعدها با عنوان «اشغال»[۱۰] شناخته شدند(تصویر ۱). در این عکس‌ها، او خود را در حال دادن سلام نظامی به شیوه نازی‌ها -که از سال ۱۹۴۵ در آلمان ممنوع بود- درموقعیت‌های ساختگی نشان داد. این سری عکس، مسیری را نشان می‌داد که آثار او را در دهه ۷۰ پیش بردند؛ تا از طریق هنرش، هویت خود به عنوان یک آلمانی بشناسد. او در آلمان به این محکوم شد که قصد دارد، خاطره نازیسم را زنده نگه دارد و خشم خیلی‌ها را برانگیخت و او را متهم به فاشیست کردند؛ کار او به مذاق منتقدان خوش نیامد (Weikop, 1969: 15). آیا کیفر داشت سعی می‌کرد این قهرمان‌ها را نجات بدهد و بار گناه را از دوششان بردارد؟!

در مقابله با واقعیت نازیسم، کیفر، به ما یادآوری می‌کند که گذشته پاک نمی‌شود و تخم‌های فاشیسم، استبداد و قدرت، در روان همه، تا حدی، پیدا می‌شود. این شیوه او بود برای اعتراض به فراموشی و انکار گذشته.

انکار کردن همان حقوق اخلاقی اساسی که برای اعضای جمع خودمان قائلیم، در مورد آنان که بیرون از دایره آن قرار دارند، رفتاری طبیعی برای انسان نیست. بلکه نوعی زیر پا گذاشتن گرایش اخلاقی خود جوش‌مان است. این رفتار متضمن سرکوب وحشیانه و انکار خود است.«انکار بت واره پرستانه می‌دانم، ولی نمی‌خواهم بدانم که می‌دانم، بنابراین نمی‌دانم»؛ می‌دانم ولی از پذیرفتن کامل نتایج این آگاهی خودداری می‌کنم و از همین رو، می‌توانم هم‌چنان به گونه‌ای رفتار کنم که گویی، نمی‌دانم(ژیژک، ۱۳۸۹: ۶۳).

کیفر، به عنوان یک هنرمند جوان، مدام با این زخم باز تاریخ آلمان ور میرفت. آثار کیفر، تاریخ، افسانه، اسطوره و فرهنگ قومی را فرا می‌خوانند. مارک روزنتال[۱۱]، کسی که نمایشگاهی را برای موزه هنر فیلادلفیا سازمان دهی کرده بود، می‌نویسد: «او به بررسی و فهم تمدن انسانی گذشته و حال می‌پردازد. به‌طور کلی، از تم‌های خاطره انگیز، معماری و ترکیب آن‌ها با نمادهای موجود در ادبیات، فرهنگ، مذهب، و منابع تاریخی، استفاده می‌کند. بهترین

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۳: آنسلم کیفر، شولامیت، ترکیب مواد ۱۹۸۳ -اسکاتلند (۲۸۰ * ۴۲۰) (ماخذ: URL3).

آثار بزرگ کیفر، درباره وضعیت انسان، با احساسات عمیق، ظرافت تمی پیچیده و پویایی نمـــای خارق العاده منعکس می‌شوند.(Rosenthal, 1988:2)

کیفر خـــود را در جنبه‌های خشـــن پیشـــینه آلمانی غرق کرده و سوژه های مشوش و پریشـــانی را انتخاب می کرد که مخاطبانش بـــه راحتی، آن‌هـــا را درک می کردنـــد. به طور مثال، در «طریق‌های خـــرد جهانـــی»[۱۲] (۱۹۷۶-۱۹۷۷)، او عکس‌هایی را از شـــخصیت‌های تاریخ آلمان به همراه نام هایشان، در یک جنگل طرح بندی شده قرار داد که با آتش و دود احاطه شده بود(تصویر ۲).

کیفر، که در احساس گناه و وحشت تاریخ آلمان بیش‌تر غرق می‌شد، به نظرش دیگر نقاشی در قالب متداول پاسخ‌گو نبود؛ او در نقاشی‌هایش از خاکســـتر، خاک و کاه و آت آشغال و... با دم دست ترین چیزها، بی مصرف‌ترین آن‌ها، آثاری تولید می کند و به آن‌ها روشنایی و حیات می‌بخشد. آثار او در اویل دهه هشتاد به بلوغ رســـیدند؛ زمانی که او شروع به استفاده از مـــواد مختلف خارق‌العاده کرد که شـــامل نفت، ســـرب، عکس، چوب برش، شن و کاه می‌شـــدند. اندازه و پیچیدگی زیاد نقاشـــی‌ها به آن‌ها، یک حضور موثر مـــی‌داد و ویژگی انتزاعی بسیاری از تابلوها به شدت موفق بودند. کیفر در واقع، غنای اندازه‌ای و بصری اکسپرسیونیســـم انتزاعی را با سوژه های معنادار ترکیب کرد؛ قطب‌های فرم و محتوا، واقعیت و حقیقت، هنر و زندگی را به هم پیوند داد. وی در آثار اخیرش از نقاشی دور شـــد و معماری را زمینه اصلی خود قرار داد. او طرح‌هایی برای معماری نازیسم ساخت؛ تا یادبودهایی برای شـــخصیت‌های مختلف بســـازد. این هنرمند، هم‌چنین، به احضار رخدادهای اسطوره‌ای و عبور دراماتیک در طی تاریخ می‌پرداخت(تصویر ۳).

کیفر به هر شی و کیفیتی، تناسباتی می‌بخشید که شایسته آن باشـــند؛ نه بیش و نه کم. او زمانه و ســـرزمینش را به هم پیوند می‌زند، هرآنچه را به دســـت آوردنی اســـت، به دست می‌آورد و هرآنچه را آزمودنی است، می‌آزماید. چرخه زندگی او توصیف‌گر رنج های ســـده بیستم اســـت. هنر را به عنوان نوعی تراز اخلاقی به کار گرفت. به مثابه عامل برقراری تعادل «موجودیتی که در پیچ و خـــم و دگرگونی کلی امور به دور از دروغ است، زندگی بخش و ماندگار»؛ آثار کیفر نقاشی‌هایی تاریخـــی و در عین حـــال، ذهنـــی هســـتند؛ تصاویری که انگشـــت بر «نقطه‌ای کور» می گذارند؛ جایی که «ناتوانی در فراموش کردن» و «بی میلی در به یـــاد آوردن» با هم تلاقی می‌کنند(دنچف، ۱۳۹۵: ۳۰). به تصویر کشیدن درد انسانی کاری بس عظیم است.

کیفر با دیدی انتقادی تاریخ و اسطوره هویت و ملیت آلمانی را مورد بررسی قرار داد و در این میان، بیش از همه بر نازیسم و جنگ جهانی دوم تمرکز نمود. او در مجموعه «والهالا»[۱۳]، در حدود سال ۱۹۷۴، چشـــم اندازهای تیره و ویران شده در اثر جنگ یا آتش‌سوزی را تصویر می کند. قدرت دگرگونی آتش توســـط کیفر، بارها و بارها، به عنوان استعاره‌ای برای فرآیند هنری استفاده شده است(تصویر ۴).

در سال ۱۹۸۱، کاه را به عنوان متریال اصلی در مجموعه‌ای به کار برد که نام آن را از ترجیع بند یکی از اشعار «پل سلان»[۱۴]، شاعر یهودی -که درباره قربانیان هولوکاست بود- گرفت. کاه، به عنوان سمبلی طنزآلود از همین موضوع، در واقع ارجاعی به افسانه رامپلستیلسکین[۱۵] بود که کاه را به زر تبدیل می‌کرد، دارد(آرچر، ۱۳۹۲: ۱۵۴).

کیـــفر سعی کرده، خشونت ناشی از سقوط و زوال و انهدام هویت انسانی و زوال گذشـــته پرشـــکوه آلمان را در آثارش

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۴: آنسلم کیفر، والهالا، ۱۹۷۰، ترکیب مواد، گالری وایت کیوب(ماخذ: URL6).

نمایش دهد. با این همه، آثـــار او در خود زیبایی خاصی دارند که مخاطبین خود را دعوت به دیدار می‌کند. کیفر در این‌باره می‌گوید: «در کار هنـــری نمی‌توانید از زیبایی اجتناب کنید. شما می‌توانید روی موضوعات وحشتناک زیادی کار کنید و نتیجه خود به خود زیبا از کار در می‌آید»(وولشلارگر، ۱۳۹۳: ۳۵). هنرمند می‌تواند معنای جهان را بسازد؛ نه این‌که آن را پیداکند؛ هنرمند نمی‌تواند دنیا را نجات بدهد. هنر درست به اندازه موضوعش وحشتناک است؛ زیرا در ترسیم وحشت دنیا ناتوان است؛ و در انتها، هنر محکوم به زیبایی است.

نقاشی برای کیفر، فرآیند ساختن و ساختن، و نه نشاندن یک سری بازنمایی بر روی بوم محســـوب می‌شد؛ از هر جایی تکه پاره-هایی را برداشـــته و آن‌قدر آنها را تخریب و از نو بازسازی می‌کند، تا معنایی بدهـــد. نئواکسپرسیونیســـم نوظهور با شـــیوه‌ای پیکرنما و درون‌مایه رمانتیک، عاطفی، استعاری و اسطوره‌ای خود هوای تازه‌ای بود که فضای دلزده از مینیمال و مفهومی آمریکا به آن نیاز داشت(بقراطی، ۱۳۸۳: ۹۵). علاوه بر کیفر، هنرمند دیگری که شاهد ویرانی‌ها و تاثیرات مخرب بعد از جنگ می‌باشد، گئورگ بازلیتس است.

در سال ۱۹۳۸، هانس گرگ کرن[۱۶] در شهری کوچک و دور افتاده در آلمان شرقی به دنیا آمد. هفت سال نخست زندگی او، قبل و هم زمان با جنگ جهانی دوم گذشـــت؛ صحنه‌های سوختن درســـدن در ســـال ۱۹۴۵ با بمب‌های آتش زا را به خاطر مـــی-آورد. که خود آن را چنین توصیف کرده اســـت: «من در یک نظام ویران به دنیا آمدم، در چشم‌اندازی ویران، ملتی ویران، جامعه‌ای ویران»(Wilmes, 2014: 60). او پس از آموختن مراحل ابتدایی هنـــر، در ۱۹۵۶، در آکادمی هنر مشغول به تحصیل شد. روحیه سرکش و عدم بلوغ اجتماعی بازلیتس، باعث اخـــراج او از آکادمی هنرهـــای زیبای برلین شرقی در همان سال اول تحصیلش بود. قبل از ساخته شدن دیوار برلین به آلمان غربی مهاجرت کرد. در همین ســـال‌ها، وی به عنوان دانش آموز هنر نام هنری بازلیتس را برای خود برگزید؛ که نشـــانه آگاهانه پیوند او با زادگاهش و تاکیدی بر نسب آلمانی‌اش بود. در ابتدای فعالیت کاری بازلیتس، نظریه حاکم بر جامعه هنری، انکار محتوا و تاکید بر فرم ناب بود. او چند سالی را به سرگردانی میان نقاشی انتزاعی بدون فیگور و نقاشی فیگوراتیو گذراند. سیر فعالیت هنری خود را این گونه توصیف می‌کند: «هنرمند آدمی زادی اســـت که پیشرفتش را می‌توان در ســـاخته‌هایش نظاره کرد؛ پیشرفت در نظر من

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۵: گئورگ بازلیتس، شبی با شکوه در زباله دان، رنگ روغن روی بوم، ۶۳- ۱۹۶۲ (۲۵۰ * ۱۸۰)، موزه لودویگ - کُلن(ماخذ: URL7).

خطی نیســت؛ هیچ‌وقت، تجربه‌های فیگوراتیــو یا انتزاعی جوانی و ســال‌های میان ســالی را به طور مطلق پایان‌یافته نیافتم؛ انگار در طــول جاده‌ای میان دو شــهر در رفت و آمد همیشگی باشم.»(حسین‌زاده، ۱۳۹۳:۶).

آثار اولیه بازلیتس، تاثیر گرفته از اکسپرسیونیســم ســنتی بود، شیوه کارکردنش با رنگ و وام‌گیری‌های مستقیم وی از موضوعات آلمان شرقی، آوارگان، چوپانان و یاغیان را تصویر می‌کرد که گرچه ترســان و ژنــده پوش بودند، امــا همواره، نوعی حس قهرمانی سرخوشــانه در خود داشــتند(آرچر، ۱۳۹۲: ۱۵۳). تمایــلات نئواکسپرسیونیســتی او به نوعی، تقابل با ســال‌های دشــمنی حکومت نازی با جنبش اولیه اکسپرسیونیســم بود. آثار بازلیتس، موجودات بیگانه شده با تحلیل روان‌کاوانه‌ای بودنــد، که محتوای اخلاقی در آن، به فرم‌های نیرو گرفته بدل شــده‌اند. تابلوهای او بداعت و شوخ طبعی دارند؛ اما کاملا جدی‌اند. چنان که خود بازلیتس اذعان داشته، این آثار ریشه در تاریخی «ناسالم» دارند؛ تاریخ آلمان و شاید پیشینه شخصی خودش(امیرخانلو، ۱۳۹۷: ۹۰-۹۱). تلاش وی در کژنمایی فیگورها و جســارتش در به کارگیری رنگ و بیدار کردن شــوق نقاشــانه در هنر اهمیت به‌سزایی دارد. از ویژگی‌های آثار او، احساس تعلیق و نااطمینانی است. بازلیتس، بوم‌های بزرگ اندازه خــود را با رنگ‌های تند و خام نقاشــی می‌کند. در کارهای او، نوعی خام‌دستی و خصیصه نایبو بــودن موج می‌زند. رفتار خشــن و ظاهرا، گســتاخانه بازلیتس به قصد سرپوش گذاشــتن بر کیفیت نازل آثارش نیســت؛ بلکه در تفنن‌گری متظاهرانه تاکیــدی بر نقصان می‌توان دید. خشــونت آشکار در نقاشــی‌هایش و ناپختگی ظاهری یا واقعی، و مایه‌های جنســی علنی آن‌ها، به وضوح، موید وجه مادی هستی است و بدین‌سان، تف به روی یاوه‌های آرمانگرانه هنر نجیب و محترم می‌اندازد. نقاشی‌های او آکنده از صحنه‌های استمنا، شکنجه و درد با موضوع‌های سردستی، صور مضحک و کریه می‌باشــد. این هنرمند دنیا را به صورت کژنما و پاره پاره و وارونه، نشان می‌دهد(بکولا، ۱۳۹۳: ۵۲۷).

نخستین نمایشــگاه انفرادی وی در ســال ۱۹۶۳، منجر به رسوایی و جار و جنجال بسیاری شد. تابلوی «شب بزرگ در زباله-دان»، همان که کودکی را در لباس متعلق به ســازمان جوانان نازی، نشان می‌دهد -که سرش آب آورده و بزرگ شده و در حال استمنا می‌باشد- آشــوبی عظیم به پا کرد. تابلو به دستور مدعی‌العلوم ضبط شد و او به اتهام رواج تصاویر موهن، محکوم به جریمه نقدی شد. او توانست بعد از دو سال دعوای حقوقی تابلو را پس بگیرد. البته، خود هنرمند با نوعی رضایت خاطر یاد می‌کند، پای پلیس به میان آمد؛ بنا به گفته خودش، او برای خلق تابلوهای تحریک کننده و زشت، تلاش زیادی به خرج داده است(امیر خانلو، ۱۳۹۷: ۹۰)(تصویر ۵). محققین هنر او را در گروه «هنر زشت» [۱۷] طبقه‌بندی می‌کنند.

آثار حجمی او، مانند نقاشــی‌هایش از قدرت هیجان بالایی برخوردارند. برای ســاخت مجسمه‌هایش از یک تنه استفاده می‌کند و حتی شــکل و انحناهای اولیه تنه در ریخت نهایی کار او تاثیر مســتقیم می‌گذارد. هنر بازلیتس، از هنر با معنی مدرنیستی فاصله می‌گیرد و تمامی نشانه‌های تاریخ هنری را نفی می‌کند. هنر این دهه از تاریخ آلمان، هنری تلخ و بیان‌گر محسوب می‌شد و این تلخی، بیان‌گر تلخی جنگ و صدمات جبران‌ناپذیر آن می‌باشد. هنرمند نئواکسپرسیونیسم درصدد خلق آثاری بود که همه این اتفاقات را در یک قاب بیان کند. بازلیتس در ســال ۱۹۸۰، برای اولین بار مجسمه‌های چوبی خود را در بینــال ونیز به مخاطبــان بین‌المللی معرفی کرد، مردی بــا بازویی بر افراشــته؛ کار او در این موقعیت شــوک

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۶: گئورگ بازلیتس،بدون عنوان ۱۹۸۲، چوب لیمو(۲۱*۵۴*۲۵۰)، برلین (ماخذ: URL8).

فوق‌العاده‌ای ایجاد کرد؛ چرا که اشـــارات و حرکات معنی‌دار آن، نشان می‌داد که او از سنت مدرنیســـم به طور کلی، روی برگردانده است. مجسمه‌های او با نفی هرگونه زیبایی‌شناسی سنتی، آزاد از هر قید و بندی با استفاده از رنگ‌پردازی خاص و فرم‌هایی با پرداخت خام دســـتانه، حالتی بدوی و خشن به آثارش می‌دهد(تصویر ۶).

در اوایل دهه ۶۰، هنر تجریـــدی وارده از آمریکا، در آن روزها، همه زوایای زندگی هنری آلمان را فتح کرده بود؛ اما بازلیتس همچنان به «نقاشـــی موضوعی» می‌پرداخت. بدن انســـان، محور اصلی کارهای بازلیتس در این زمان بود: پاها و انگشتان بریده، اعضای بدن و آلت‌های جنسی که با رنگ‌های کثیف و توده‌های بی‌شکل مشخص می‌شد. در این سال‌ها، آثار او، به عنوان «تابو»شکنی‌های جنجال برانگیز اجتماعی مطرح شد. رنگ‌های بسیار جاندار در کنار مفاهیمی تلخ و گزنده؛ در واقع، او سعی در بیان تفاوت‌ها و تضادها از طریق سبک منحصر به فرد خود داشت. او ســـعی می‌کند در آثارش، شرایط پیچیده اجتماعی، فرهنگی و هنری آلمان بعد از جنگ را نشان دهد.

تصویر۷: گئورگ بازلیتس، پرچم قرمز(مجموعه قهرمان‌ها) ۱۹۶۵، رنگ روغن روی بوم. ۱۳۱*۱۶۳ سانتی‌متر. موزه ستادل(ماخذ: URL2).

نقاشی انتزاعی آن روزها، تمام قلمرو هنرهای تجسمی را زیر سیطره خود گرفته بود و همه جا، بذر این باور را پراکنده بود که آن چـــه پیرامون نقاش می‌گذرد و ملموس مریی اســـت، نمی‌تواند مضمون نقاشی باشد. اما آن چه برای بازلیتس جاذبه داشت، آن بود که، نقاشی انتزاعی با برخی از جنبه‌های ذهنی و خاطرات دوران کودکی او، آســـان تر جفت و جور می‌شد و می‌توانست از طریق شکل‌های انتزاعی، برخی از عناصر تخیل خود را بر پرده نقاشـــی راه دهد و چیزهایی را تصویر کند که کســـی قادر به دیدن آن نبوده اســـت. بازلیتس، دریافته بود که هنر نقاشـــی آلمان نبایـــد تماما، وقف نقاشـــی انتزاعی و اکسپرسیونیستی شود؛ بلکه باید به نمایش روایت‌ها و نمادها نیز بپردازد و هرگز، نمی‌تواند مســـتقل از نیروهای اجتماعی -که شـــخصیت و هویت هنرمند را می‌ســـازد- هستی پیدا کند(Welkop, 2018: 765).

بازلیتس با نفی شـــیوه متداولی که به تاشیسم معروف بود، صورت اروپایی اکسپرسیونیســـت انتزاعی، نـــه تنها فیگور را در کادرش وارد کرد، بلکه از کهـــن الگوها و نقش‌مایه ها و فرهنگ قوی آلمانی نیز اســـتفاده کرد. امـــا چوپانان و هیزم شکنان و شکارچیان آثار بازلیتس، به طور قراردادی قهرمان نبودند. گرچه این نقاشـــی‌ها، بعدها، تحـــت عنوان مجموع قهرمانان خوانده شـــدند. بلکه فیگورهـــای گل آلود و در هم

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۸: گئورگ بازلیتس، دوستان بزرگ ۱۹۶۵. رنگ روغن روی بوم. ۳۰۰*۲۵۰سانتی متر. موزه لودویگ، کلن(ماخذ: URL4).

شکســـته و نمادینی در منظره‌های متروک و آشـــفته بودند. قهرمانان نقاشی‌های او، تصاویری از مردان برهنه، سرافکنده و پرتشویشی هستند که به حالت ناامیدی بعد از جنگ آلمان اشاره دارد. به‌طورکلی بازتاب خشـــونت را با استفاده از بدن مثله شده و اثر میخ‌ها بر دســـت و پای قهرمانان نمایش داده است(تصویر ۷).

تصویری که در ســـال ۱۹۶۵ به نام «دوســـتان بزرگ» خلق کرد، نماد نسلی اســـت که بازلیتس در میان آنان می‌زیست و توصیف شـــرایط موجود آلمان آن روزها می‌باشد. دو دوست دستان داغ خورده خود را در دست هم می‌گذارند. دو دوست که از یک نسل هســـتند؛ از نسل «تروریســـم فرقه‌ای» نسل «سیاست‌های زیست محیطی» و نسل «انقلاب‌ها و مبارزات دانشجویی». آنچه آن روزها نقاشی می‌کرد، استعاره شرایط حاکم بر سرزمینی بود که در آن زندگی می‌کرد. آلمانی دوپاره و هرپاره بر ضد پاره دیگر. شکســـت در جنـــگ، ویرانی‌های هیتلر، فجایع آشـــویتس و هولوکاســـت و پس از آن داستان غم‌انگیز دیوار، کشور را تبدیل به جایی می‌کرد که حس تعلیق و نا امنی در آن موج می‌زند. از ویژگی‌های آثار او در این دوره، حس نااطمینانی از انسانیت و کوچک کشیدن سرها، استعاره از کج فهمی‌های انسان مدرن می‌باشد(قره‌باغی، ۱۳۷۹: ۵۴) (تصویر ۸).

بازلیتس -که از هنرمندان پس از جنگ جهانی دوم محسوب می‌شـــود- دوران جنگ و ویرانی‌های پس از آن را به خوبی، درک کرده و توانسته است آن‌ها را در کارهای خود منعکس کند. ویرانه‌های عظیم هیتلری، کشور را مانند بدن‌های آثار او، تکه پاره و ویران کرده و از آن نسلی بی‌هویت ساخته بود و دچار نوعی چندپارگی شده است. سرهای کوچک و بدن‌های بلند و کشـــیده رها از هر گونه تناســـب متعارف و اعوجاج و تعریف‌های موجه و نا موجه از قواعد بازی مدرنیستی آن روز بود. بازلیتس، ســـرانجام در ســـال ۱۹۶۹، سبک اختصاصی

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۹: گئورگ بازلیتس، گروه کر پل، ۱۹۸۳ رنگ روغن روی بوم، (۲۸۰*۴۵۰). مجموعه خصوصی.

خود را یافت و به نقاشی پرده‌هایی پرداخت که مضامین آن را وارونه نقاشی می‌کرد. وی اعتراضات خود را به مناسبات جهان با وارونه کردن عناصر آن می‌کند. آثار بازلیتس، ایماژ نمادین جهانی است که امروز بسیاری از عناصر آن یا وارونه شده است و یا وارونه نمایانده می‌شود. بازلیتس، پرده های عریض و طویل خود را با رنگ های تند و تابناک نقاشی می‌کند. یکی از انگیزه‌هایی که بازلیتس را به گزینش این شکل از نقاشی واداشت، آن بود که او آلمانی است و از نقاشی آلمان همیشه انتظار می‌رفته است که اکسپرسیونیستی باشد. در تلاش بود هنرش، بی آن‌که پای در بند این‌گونه هویت‌یابی‌های استوار بر سنت باشد، به ضدیت و انکار آشکار سنت‌های هنری سرزمینش هم تعبیر نشود. وارونگی فیگور، نماد و نهایت تضاد با مفاهیم هنجارگذار و تاکیدی است بر سلسله مراتب و رابطه‌ای میان فیگور و فضا و نوعی ارجاع روایی که در آن، فیگور در عین حال که به مثابه ابزاری برای طبیعی نمایی به کار گرفته می‌شود، ابزار تاکید ورزیدن بر تصنعی بودن نقاشی هم هست. بازلیتس، سعی دارد که با وارونه کردن فیگورها، آن‌ها را از بسیاری از پیوندهای متعارف برهاند، که افقی تازه و حتی گسترده تر از پیوندهای پیشین باز می‌گشاید و تصویری از جهان وارونه و چندپاره امروز را به نمایش می‌گذارد. به گفته منتقدان، هدف بازلیتس از «تکرار این وارونگی سرگیجه آور» در اغلب آثارش، نشان دادن تاثیر تغییر زاویه دید بر نگاه و برداشت تماشاگر است و تاکید بر این‌که همه چیز نسبی است، و هر چیزی را می‌توان از زوایای گوناگون بررسی کرد. وارونگی عناصر درون تابلو، بازخوانی جدیدی از کلیشه را میسر می‌سازد، آن را می‌شکند و بازپردازی می‌کند؛ بدین‌سان کلیشه از معنا تهی می‌شود، تا دوباره معناسازی شود. او می‌کوشد تا از راه وارونه کردن و انتزاعی کردن عناصر، ساختار تابو را بشکند. او در بیان ناهمسان‌سازی و وارونگی عناصر خود می‌گوید: «من امروز آگاهی دقیقی از حالت چیزها ندارم و شاید وارونه نقاشی کردن فیگورها درست‌ترین شکل بازنمایی آن‌ها باشد. وارونه کردن فیگورها، آن‌ها را از بسیاری از پیوندهای متعارف رهایی می‌دهد»(همان: ۵۶)(تصویر ۹).

هنر دیگر لازم نبود در نیمه دوم قرن بیستم خودش را محدود به هنر زیبا یا هنر والا کند. بلکه می‌توانست در جای خود از مصالح و موضوعات و تکنیک‌های فرومایه تر و یا صنایع دستی اقتباس نماید. هنر از پیشرفت گام به گام رهایی یافت و در نتیجه آزاد بود، تا منبع الهام خود را در هر جایی جستجو کند. بی شک، نوعی نوستالژی در این ترانس آوانگارد، که اغلب به نوعی اکسپرسیونیسم خوانده می‌شد، نهفته بود. هنر این دوره، هنرمندان، محققان، مجموعه‌داران و منتقدان همگی حول مسایل اجتماعی عرض اندام می‌کردند.

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۱: رویکرد مقاله را در آثار مورد بررسی، نشان می‌دهد(ماخذ: نگارندگان).

قبل از کارگاه آموزشی خلاقیت و نقاشی	محتوای آثار بعد از جنگ	بازتاب خشونت در فرم نقاشی
تصویر ۱ اشغال ۱۹۶۹	تصویرهای عکس برداری شده از مناطق مختلف اروپا که در طول جنگ تحت اشغال آلمان بود.	سرخوردگی تنهایی و رنج بشر، ارجاع به مساله فقدان حضور، خلا و معماری ویرانه در آثار کاسپار داوید فردریش
تصویر ۲ طریق‌های خرد جهانی ۷۷-۱۹۷۶	بهره گیری از متون ادبی، تاریخی و اساطیری در مورد جنگ و بربریت و تاریخ اشغال، به عنوان منبع الهام	فقدان هویت، فضاهای گنگ و ناکجایی
تصویر۳ شولامیت ۱۹۸۳	یادآور فراموشی بصری آلمانی درباره قتل عام هیتلری	تجاوز و اشغال گری عظیم هیتلری انتقادی شدید به فجایع نازیستی
تصویر۴ والهالا ۱۹۷۰	استفاده از عناوین سمبلیک	توجه به معماری و مناظر ویرانه
تصویر۵ شبی با شکوه در زباله دان ۱۹۶۳	اغراق در حالات و اندازه‌های بدن	دفرماسیون و انسان های رو به زوال
تصویر۶ بدون عنوان ۱۹۸۲	توتم گونه با علامت های خشن و شکاف عمیق	به شیوه تصویری و انسان نمایی اکسپرسیونیستی گروه پل
تصویر۷ پرچم قرمز(مجموعه قهرمان‌ها) ۱۹۶۵	بهره گیری از آثار ادبی آنتون آرتور و ساموئل بکت به‌عنوان منبع الهام	بازنمایی تنهایی و رنج و تراژدی آلمانی بودن در دوران پس از جنگ
تصویر۸ دوستان بزرگ ۱۹۶۵	تمرکز بر روی سایت های تاریخ و هویت آلمانی	ارجاع به روش های کژنمایی ادوارد مونک، و شیوه روایت یوزف بویس از انسان، تمدن و جنگ
تصویر۹ گروه کرپل ۱۹۸۳	محتوای اخلاقی تبدیل به فرم های نیرو گرفته‌شده‌اند.	فیگورهای انسانی مثله شده و وارونه

www.SID.ir

Archive of SID

نتیجه‌گیری

با تحلیل داده‌ها و تطبیق آن‌ها با آرای خشونت ژیژک این فرضیه به بارنشست که در آثار کیفر و بازلیتس، هنر وسیله‌ای برای بازتاب عناصر درونی شده خشونت پنهان محسوب می‌شود و تبیین جایگاه فرم، به مثابه عنصری دلالت‌گرا در پیشبرد اعتراض است. یافته‌ها بیانگر این است که هنرمندان، راوی صحنه‌هایی بودند که با آن مواجهه مستقیم نداشتند و با نگاهی آرمانی و اسطوره‌پردازی نمادین آثارشان را به تصویر کشیده‌اند. هنر، ابزاری کارا و تاثیرگذار است که ارتباط مستقیم و یا غیر مستقیم با اندیشه، جهان بینی و شرایط حاکم بر جامعه برقرار می‌کند و در راستای تحولات اجتماعی شکل گرفته و معنا و مفهوم پیدا می‌کند. به بیان ساده، مساله آن است که نسل بعد از جنگ جهانی دوم -که جوانی خود را در فضای رفاه و مصرف‌گرایی تازه شکل یافته دهه ۱۹۵۰ سپری کرده‌اند- امکان آن را یافته‌اند در این فضای برخورداری نسبی، ارزش‌ها و جهان ساخته نسلی را -که از نظر این جوانان مسئول جنگ جهانی دوم، نابرابری‌های اجتماعی و بحران‌های معاصر در نقاط مختلف جهان بودند- بازاندیشی کنند؛ که نتیجه آن، نسل جدید جوانانی را وارد عرصه کرد که دیگر نمی‌توانستند، هم‌چون نسل‌های پیش از خود، زیبایی(هنر)، حقیقت(فلسفه) و دیگر «ارزش‌های انسانی» را جدای از واقعیت های عینی، مادی و زمخت تاریخی آکنده از نابرابری و خشونت ببینند و احساس بیگانگی با جهان پیرامون‌شان داشتند. از سوی دیگر، یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد، اثر هنری با وجود این‌که همیشه در طول تاریخ هنر، با امر زیبا همرا بوده، برای بازنمایی زشتی‌ها و نابرابری‌ها، عقیم است. زیرا اثر هنری از سوی مخاطب، زیبا تلقی شده و این برای هنرمند معترض به شرایط اجتماعی، نوعی شکست محسوب می‌شود.

پی‌نوشت

۱. والتر بنیامین(Walter Benjamin)، فیلسوف قرن بیستم آلمان از اعضای مکتب فرانکفورت میباشد. غالبا، متفکری مرموز با آرایی نبوغ آمیز در مورد ادبیات، به ویژه، ایده تاریخ در االهیات یهودی-مسیحی و تراژدی یونانی می باشد و بر روی نظریات مختلفی کار می کرد که ژیژک با استفاده از «خشونت الهیاتی» والتر بنیامین این مهم را به ثمر می‌رساند(مهرگان، ۱۳۸۹: ۷).

۲. لکان(Jacques Lacan)، روانکاو و فیلسوف فرانسوی قرن بیستم. مطالعات تخصصی در روان‌پزشکی هم‌زمان با آشنایی و معاشرتش با هنرمندان سوررئالیست معروف آن دوره بود. لکان روانکاوی خود را علیه روان‌شناسی مَن نفسانی پایه گذاری کرد(مُوللّی، ۱۳۹۸: ۱۱).

3. Wilhelm Friedrich Hegel.
4. Karl Marx.
5. Slavoj Zizek.
6. Wallace Stevens.
7. Anselm Kiefer.
8. Georg Baselitz.

۹. رخدادهای سیاسی موجب شدند، گرایش بعد از جنگ به نظر کردن به گذشته و احیای لذت‌های آن همراه با انگیزش‌هایی از هنر مدرن تقویت گردد(لینتن، ۱۳۹۵: ۱۸۴)

10. Occupations.
11. Mark Rosenthal.
12. ways of world wisdom.
13. Walhalla.

۱۴. Paul Celan او که در سال ۱۹۲۰ متولد شد و به تحصیل پزشکی پرداخت. در جوانی پدر و مادرش به قتل رسیدند و این آغاز پریشانی‌های روحی او بود. در ۱۹۴۱ نازی‌ها او را دستگیر کردند و تا ۱۹۴۴، یعنی پایان جنگ، در اردوگاه نازی بود. افسردگی شدید او که با مشاهده فجایع جنگ به شکلی تحمل‌ناپذیر افزایش یافته بود، در نهایت، در سال ۱۹۷۰، کار او را به خودکشی کشاند. شعر «فوگ مرگ» او، محصول یکی‌دو سال بعد از پایان جنگ است(گلستانه، ۱۳۹۲: ۲۵).

15. Rumplenstiltskin.
16. Hans Georg Kern.

۱۷. اصطلاح «هنر زشت» اصطلاحی است که به احیای هنر اکسپرسیونیست در آلمان، ایالات متحده آمریکا و ایتالیا در اواخر دهه ۱۹۷۰ و اوایل دهه ۱۹۸۰ اشاره دارد و در مورد آثار هنرمندانی چون بازلیتس، کیفر(آلمان)، کیا، کلیمنته(ایتالیایی) و شنابل(آمریکایی) به‌کار می‌رود. این اصطلاح، هم‌چنین به نئواکسپرسیونیسم و فیگوراسیون لیبر [در فرانسه] مربوط می‌شود(پاکباز، ۱۳۸۵: ۶۵۵).

www.SID.ir

Archive of SID

منابع

- آرچر، مایکل(۱۳۹۲). ***هنر بعد از ۱۹۶۰***، کتایون یوسفی، تهران: حرفه هنرمند.
- آگامبن، جورجو(۱۳۹۶). ***باقی‌مانده‌های آشویتس: شاهد و بایگانی***، مجتبی گل محمدی، تهران: بیدگل
- استالابراس، جولیان(۱۳۹۷). ***هنر معاصر پس از جنگ سرد***، بهرنگ پور حسینی، چ. دوم، تهران: چشمه.
- امیرخانلو، محمد مهدی(۱۳۹۷). ***«گئورگ بازلیتس: مانیفست اول آشوب و بلوا، نسخه دوم»***، گاهنامه واریته، شماره ۰۰۱، ۹۰-۹۱.
- الله دادی، نفیسه و توانا، محمد علی(۱۳۹۶). ***«خشونت در وضع طبیعی هابز: بازنمایی انواع خشونت در لویاتان»***، پژوهشنامه علوم سیاسی، شماره ۳، ۷-۳۲.
- بقراطی، فائقه(۱۳۸۳). ***قهرمان‌های روحی آسمان***، حرفه هنرمند، شماره ۸، ۹۲-۹۹.
- بکولا، ساندرو(۱۳۹۳). ***هنر مدرنیسم***، پاکباز و دیگران. چ. پنجم، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین(۱۳۸۵). ***دایره‌المعارف هنر***، چ. پنجم، تهران: فرهنگ معاصر.
- توتونچیان، مهدیـــه(۱۳۹۴). ***«دیالکتیک منفی در مکتب فرانکفورت با تکیه بر آرا آدرنو و بررســـی تحلیلی آثار بازلیتس و کیفر»***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه الزهرا.
- حسین‌زاده، سحر(۱۳۹۳). ***«هنر ژرمن و شوینیسم مترقی؛ به بهانه مروری بر آثار بازلیتس در مونیخ»***، تندیس، شماره ۲۸۳، ۶-۷.
- دانتو، آرتور(۱۳۸۳). ***«آنزلم کیفر»***، ترجمه روبرت صفاریان، حرفه هنرمند، شماره ۸، ۱۰۶-۱۰۹.
- دل زنده، کیانوش(۱۳۹۲). ***«خشونت در نظرگاه انتقادی اسلاوی ژیژک»***، فلسفه نو.
- دنچف، الکس(۱۳۹۵). ***درباب هنر و جنگ و ترور***، سپیده اقتداری، تهران: حرفه هنرمند.
- ژیژک، اسلاوی(۱۳۸۹). ***خشونت(پنج نگاه زیر چشمی)***، علی رضا پاک‌نهاد، تهران: نی.
- ژیژک، اسلاوی(۱۳۹۶). ***کژنگریستن***، صالح نجفی و مازیار اسلامی، تهران: نی.
- سلانت، ژرمانو(۱۳۸۳). ***تقدیر هنر***، ترجمه مازیار اسلامی، حرفه هنرمند، شماره ۸، ۱۰۰-۱۰۵.
- سلیمانی، فاطمه(۱۳۸۹). ***بررسی جایگاه و نقش آنسلم کیفر در هنر معاصر***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکزی.
- سلیمانی رافع، اکرم(۱۳۹۱). ***بررسی خشونت در نقاشی‌های اکسپرسیونیسم نیمه اول قرن بیست***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکزی.
- شریف زارع، مهدی(۱۳۹۳). ***مقایسه تحلیلی تاثیرات جنگ در آثار نقاشی اروپا(با نگاهی به آثار فرانسیسکو گویا، پابلو پیکاسو، آلبرتو بوری، آنسلم کیفر)***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه هنر تهران.
- فرایا، هلن(۱۳۹۱). ***خشونت(در تاریخ اندیشه فلسفی)***، عباس باقری، چ. دوم، تهران: فرزان.
- قره باغی، علی اصغر(۱۳۷۹). ***«گئورگ بازلیتس: نقاشی نو-فیگوراتیو»***، گلستانه ۱۸و۱۷، ۵۲-۵۷.
- گلستانه، علی(۱۳۹۲). ***احضار شعله‌های گذشته: نگاهی به نقاشی مارگارت اثر آنسلم کیفر***، گلستانه، شماره ۱۲۷، ۲۴-۲۸.
- لینتن، نوربرت(۱۳۹۵). ***هنر مدرن***، علی رامین، چ. ششم، تهران: نی.
- مهرگان، امید(۱۳۸۹). ***تاریخ به مثابه شوک(شرحی بر عبارتی از والتر بنیامین)***، تهران: گام نو.
- مُوللّی، کرامت الله(۱۳۹۸). ***مبانی نظری روان‌کاوی فروید***-لکان، تهران: نی.
- نورث، داگلاس؛ والیس، جان جوزف و وینگاست، باری آر.(۱۳۹۵). ***خشونت و نظم‌های اجتماعی(چهارچوب مفهومی برای تفسیر تاریخ ثبت‌شده بشر)***، جعفر خیرخواهان و رضا مجیدزاده، چ. دوم، تهران: روزنه.
- وولشلارگر، جکی(۱۳۹۳). ***«آنسلم کیفر درباره کارنمای خود در آکادمی سلطنتی می‌گوید»***، شکوفه غفاری و علی گلستانه، تندیس، شماره ۲۹۱، ۳۴-۳۵.
- Kiefer, A. & Rosenthal, M. (October 1988). The Museum of Modern Art.
- Weikop, C. (2018). George Baselitz at Eighty. *The Burlington Magazine*, 160, 766-771.
- Occupation /Heroic Symbols. in Christian Weikop Publication (ed.), In Focus: Heroic Symbols 1969 Anselm Kiefer, Tate Research Publication, 2016, Retrieved April 30, 2019 from https://www.tate.org.uk/research/publications/ in focus/ heroic-symbols- anselm-kiefer/occupations-heroic-symbols. P1 of 24.
- Wilmes, U. (ed.). (2014). *Georg Baselitz: Back Then and Today*. Munich: Prestel.

URLs

- URL1. https://www.academia.edu/27471876/Anselm_Kiefers_Ways_of_Worldly_Wisdom_ 1980_as_Object_of_ Memory-work (13/1/2019)
- URL2. http://www.artsy.net/artwork/georg-baselitz-with-red-flag (12/1/2019)
- URL3.http://www.artuk.org/discover/artworks/urd-werdande-skuld-the-norns-117775 (12/1/2019)
- URL4.http://www.baselitz.staedelmuseum.de/en (11/1/2019)
- URL5.http://www.georgetowner.com/articles/2018/07/25/georg-baselitz-hirshhorn (27/12/2018)
- URL6.http://www.herfeh-honarmand.com/blog/%D9%8 (27/12/2018)

www.SID.ir

Archive of SID

- URL7.http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/great-works-the-big-night-down-the-http://drain-1962-3-250-x-180cm-georg-baselitz-2183838.html?_gsa=1 (27/12/2018)
- URL8.http://www.tate.org.uk/art/artworks/baselitz-untitled-t06729 (11/1/2019)
- URL9.http://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/artist-books (12/1/2019)

www.SID.ir

Archive of SID

Reproducing Roots of Violence in the Post-World War II Germany Based on Slavoj Žižek's Viewpoints (Case Study: Anselm Kiefer-Georg Baselitz)

Abstract:
Wars leave indisputable adverse effects on social conditions. Upon the abatement of social traumas left from the World War II, Germany, that had suffered a lot during this time, encountered the question of defining the future. In the meantime, struggling to duplicate the developmental values of the capitalist system and particularly the American consumerism, the country endeavored to present a fresh look. However, the fierce actions resulting from the unstable conditions arising from the world powers' clash was not only still prevalent, but each day, such condition was emerging in a new form in another part of the world. The development-based values of the Western society were spreading alongside the war ruins. The cold war was the official manifestation of the violence rooted in the ideological confrontations of the World War II.
The ferocity of war and its aftermath in a society does not end at a specific time but runs through the history. For a long time, artists keep reflecting the terrors, humiliations and frustrations caused by wars in diverse forms of art. Postwar events and developments left a profound impact on the world of art. Post-World War and frustrations, Cold War challenges and concerns, economic crises, etc. comprised some of the major external elements that made the world of art no longer tolerate conceptual and minimal expression and agree or oppose to the politics of its time. Even the humiliations and frustrations of war was manifest in various forms of art for a long time.
Just like others, the artists were witness to the cruelties of their time and suffered although they were not soldiers. In such circumstances, creation of artworks was a reaction to such events in the artists' style. Anselm Kiefer and Georg Baselitz are among those artists each of whom have responded to the life events in their own specific way. In Germany, many artworks were created to portray the aftermaths of war in a new style influenced by expressionism. Such style is referred to as 'neo-expressionism'.
Employing descriptive-analytical method of research conducted through the desk study of library resources, the study at hand surveys the effects of war on the works of artists who created their artworks under the influence of the turbulent postwar period. Moreover, it seeks to illustrate how the consequences of suppression, such as violence, are portrayed in works of art. Through examining the form and content of the works of artists who have only seen the postwar ruins, the paper analyzes how social and political conditions can affect the works of artists of one specific era and beyond.
Keywords such as violence, necessity, deficiency, etc. used to analyze artworks are generalizations that can be derived from

Dr. Mohammadreza Sharifzadeh
(Corresponding Author)
Associate Professor, Art Research, Faculty of Art,
Islamic Azad University Central Tehran Branch, Iran
Email: moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

Mitra Bahrampour bahrabad
PhD Student, Art Research, Faculty of Art,
Islamic Azad University Central Tehran Branch, Iran
Email: Mit_ba87@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

an author's point of view in artworks. Hence, no criticism is absolute and artworks require repeated surveys and reviews in the framework of social, cultural, political and artistic developments. Evolution in the world of art world calls us to review the art of the past eons.

This study seeks to take a closer look at the works of the two German artists using Žižek's commentary on violence. The main purpose of this paper is to examine the hidden origins and aspects of violence in the works of postwar German artists based on Žižek's viewpoints. In fact, the research mainly aims to address this question that how a human being suppressed by and humiliated in war, engages in the world of art.

Artworks are ever involved in politics and social affairs whether consciously or unconsciously, explicitly or implicitly. Apparently, this is not a new or even a contemporary phenomenon. If politics is considered a matter of power or relevance, every work of art, even the most conceptual one, is linked to its own contemporary politics and is its product. Wars do not necessarily commence and conclude at a certain point of time; contrariwise, they engage with the cultures and societies for successive periods.

Reflection of personal human experiences such as pain, grief, rage, and the like, for which there is no external equivalent, constantly make the contemporary artist face this question that whether such experiences can be demonstrated as art objects.

The outcomes of this paper indicate that art is an effective and influential tool that communicates directly or indirectly with human thought and worldview as well as the society conditions. It is within the developments of the society that art currents are shaped and it is in the same ambience that they find meaning. But since the work of art has ever been considered beautiful throughout the history of art, it has been unable to portray ugliness and inequality, because for the audience, a work of art is beautiful and this accounts for a kind of failure for an artist who protests against social conditions.

Key Words: Violence, War, Germany, Slavoj Žižek, Anselm Kiefer, Georg Baselitz.

References:

- Agamben, G. (2017). *Remnants of Auschwitz: The Witness & the "Archive".* (Mojtaba Golmohammadi, Trans.). Tehran: Bidgol.
- Allahdadi, N. & Tavana, M.A. (Fall 2017-Winter 2018). Violence in the Civil State of Hobbes: Rereading Leviathan. Research in Political Sciences. 3, 7-32.
- Amin Nazar, A. (1995). Anselm Kiefer, Symbol, Mythology, History. *Gardoon*, 51, 74-75.
- Amirkhanloo, M.M. (2018). Georg Baselitz: The First Manifestos of Chaos & Riot. Variety, No. 001, 90-91.
- Archer, M. (2013). *Art Since 1960*. (Katayoon Yousefi, Trans.). Tehran: Herfeh Honarmand.
- Bocola, S. (2013). *The Art of Modernism*. (Roeen Pakbaz et al., Trans.). Tehran: Farhang Moaser.
- Boghrati, F. (2004). The Heavens Spiritual Heroes. *Herfeh Honarmand*, 8, 92-99.
- Danto, A. (2004). Anselm Kiefer. (Robert Saffarian, Trans.). *Herfeh Honarmand*, 8, 106-109.
- Danchev, A. (2016). *On Art & War & Terror*. (Sepideh Eghtedari, Trans.). Tehran: *Herfeh Honarmand*.
- Delzendeh, K. (2013). Violence as Seen by Slavoj *Žižek. Falsafeh* No.
- Farhadpour, M. & Mehregan, O. (2008). Law & Violence. Tehran: Gam-e No.
- Frappat, H. (2011). *Violence (in the History of Philosophical Thought).* (Abbas Bagheri, Trans.). Tehran: Farzan.
- Golestaneh, A. (2014). Invoking the Past Flames: A Look at the Painting ' Margarete' by Anselm Kiefer. *Golestaneh*, 127, 24-28.
- Weikop, Ch. (Sep. 2018). George Baselitz at Eighty. *The Burlington Magazine*, 766-771.
- *Hommage À Georg Baselitz*. Directed by Siegfried Gohr. Berlin: Contemporary Fine Arts Gallery.
- Hosseinzadeh, S. (2014). German Art & Advanced Eastern Chauvinism: A Review on Baselitz's Works in Munich. *Tandis*, 283, 6-7.
- Kiefer, A. (2007). *Anselm Kiefer: Aperiatur Terra, Recent Work*. Sydney: Art Gallery of New South Wales, Education Kit.
- Kiefer, A. & Rosenthal, M. (October 1988). The Museum of Modern Art.
- Lynton, N. (2014). *Modern Art*. (Ali Ramin, Trans.). Tehran: Ney.
- Mehregan, O. (2011). *History as Shock (An Interpretation on a Phrase by Walter Benjamin).* Tehran: Gam-e No.
- Moalleli, K.A. (2020). *Fundamental Principles of Psychoanalysis Freud – Lacan*. Tehran: Ney.
- Nolte, E. (2017). *Das 20. Jahrhundert: die Ideologien der Gewalt. (Mahdi Tadayyoni, Trans.).* Tehran: Qoqnoos.
- North, D.C., Wallis, J.J. &R. Weingast, B. (2016). *Violence & Social Orders: A Conceptual Framework for Interpreting Recorded Human History*. (Jafar Kheirkhahan & Reza Majidzadeh, Trans.). Tehran: Rozaneh.
- Pakbaz, R. (2007). *Encyclopedia of Art* (5th ed.). Tehran: Farhang Moasser.
- Qarabaqi, A.A. (2000). Georg Baselitz: New Painting – Figurative. *Golestaneh*, 17 & 18, 52-57.
- Sharifzareh, M. (2015). *Analytical Comparison of Effects of War on the European Paintings (With a Look at Artworks by*

www.SID.ir

Archive of SID

Francisco Goya, Pablo Picasso, Alberto Burri, Anselm Kiefer). (M.A. Thesis), University of Art, Tehran, Iran.
- Slant, G. (2004). Destiny of Art. (Maziyar Eslami, Trans.). *Herfeh Honarmand*, 8, 100-105.
- Soleimani, F. (2010). *A Survey of Anselm Kiefer's Position & Role in Contemporary Art*. (M.A. Thesis), Tehran: Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
- Soleimani Rafeh, A. (2012*). A Survey of Violence in the Expressionist Paintings of the first half of 20th Century B.C.* (M.A. Thesis). Tehran: Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
- Stallabrass, J. (2018). *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. (Behrang Pourhosseini, Trans.). Tehran: Cheshmeh.
- Teeman, Tim. Retrieved from http://entertaitment.co.uk/to1/arts_and_entertainment/ visual_arts/ article 1295541. Ece.
- Tootoonchian, M. (2016). *Negative Dialectics in Frankfurt School based on Adorno Viewpoints and Analytical Survey of Baselitz & Kiefer Works* (M.A. Thesis), Tehran: Alzahra University.
- The Museum of Modern Art (October 1988). Anselm Kiefer [Press Release]
- Weikop, C. (2018). George Baselitz at Eighty. *The Burlington Magazine*, 160, 766-771.
- Occupation /Heroic Symbols. in Christian Weikop Publication (ed.), In Focus: Heroic Symbols 1969 Anselm Kiefer, Tate Research Publication, 2016, Retrieved April 30, 2019 from https://www.tate.org.uk/research/publications/ in focus/heroic-symbols- anselm-kiefer/occupations-heroic-symbols. P1 of 24.
- Wilmes, U. (ed.). (2014). *Georg Baselitz: Back Then and Today*. Munich: Prestel.
- Wullschlager, J. (2014). Anselm Kiefer Talks about his Work at the Royal Academy. (Shokoofeh Ghaffari & Ali Golestaneh, *Trans*.). Tandis, 291, 34-35.
- Žižek, S. (2010). *Violence: Six Sideways Reflections*. (Alireza Paknahad, Trans.). Tehran: Ney.
- Žižek, S. (2017). *Looking Away*. (Saleh Najafi & Maziyar Eslami, Trans.). Tehran: Ney.

URLs:
- URL1.https://www.academia.edu/27471876/Anselm_Kiefers_Ways_of_Worldly_Wisdom_ 1980_as_Object_of_Memory-work (13/1/2019)
- URL2. http://www.artsy.net/artwork/georg-baselitz-with-red-flag (12/1/2019)
- URL3.http://www.artuk.org/discover/artworks/urd-werdande-skuld-the-norns-117775 (12/1/2019)
- URL4.http://www.baselitz.staedelmuseum.de/en (11/1/2019)
- URL5.http://www.georgetowner.com/articles/2018/07/25/georg-baselitz-hirshhorn (27/12/2018)
- URL6.http://www.herfeh-honarmand.com/blog/%D9%8 (27/12/2018)
- URL7.http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/great-works-the-big-night-down-the-http://drain-1962-3-250-x-180cm-georg-baselitz-2183838.html?_gsa=1 (27/12/2018)
- URL8.http://www.tate.org.uk/art/artworks/baselitz-untitled-t06729 (11/1/2019)
- URL9.http://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/artist-books (12/1/2019)

www.SID.ir