

باززایی ریشه‌های خشونت در آلمان پس از جنگ جهانی دوم با تکیه بر آرای اسلاوی ژیتک (مطالعه موردی: آنسلم کیفر- گئورگ بازلیتس)

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، به صورت‌های مختلف در آثار هنری نمود پیدا می‌کند. این پژوهش، قصد دارد تا به بررسی تأثیرات جنگ بر آثار هنرمندانی بپردازد که تحت تأثیر 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، تأثیر 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 ژیتک 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 این که 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 ژیتک، آنسلم کیفر، گئورگ بازلیتس

محمد رضا 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

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 روبه‌گسترش می‌دید. جنگ سرد، بروز رسمی خشونت 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 ژیزک، متفکر شناخته شده در عالم نظریه انتقادی، از جمله این متفکران بود. گفتمان او در باب خشونت، نشأت گرفته از نظریات والتر بنیامین^۱ است. بسط 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 ژیزک 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 ژیزک قرار گرفته و روش اندیشیدن ژیزک 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، در نظر دارد با تبیین رابطه مباحث تئوریک

ژیزک در باب 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 به‌طور 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 ژیزک 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 مواجهه با پدیده‌های خارجی، چون جنگ و 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 تجربه‌های درونی انسان، همچون درد، غم، خشونت و... - که ما به‌زای 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 ژیزک 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 ژیزک در باب خشونت استفاده شده است. باتوجه به در دسترس نبودن اصل آثار از منابع اینترنتی و سایت‌های

بازمی‌شناساند. به علاوه، پایان نامه «مقایسه تحلیلی تأثیرات جنگ در آثار نقاشی اروپا با نگاهی به آثار گویا، پیکاسو، آبرتو 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 ژیتک کار نشده است.

گفتمان خشونت در دیدگاه ژیتک

جنگ یکی از تلخ‌ترین رویدادهایی است که امکان دارد در سراسر تاریخ رخ بدهد. اثرات ناشی از آن تاده‌ها و سال‌ها وجود دارد و دیده می‌شود. دلایل ایجاد جنگ‌ها زیاد هستند از کشور گشایی، گسترش قدرت گرفته تا دفاع از میهن می‌تواند باشد. جنگ پدیده‌ای 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 متداعین قانونی را به دیگری تحمیل می‌کند، و از این رو، 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 به صورت انتزاعی و غیر مستقیم بروز می‌نماید. «خشونت، چه خفیف باشد و چه بسیار شدید، همیشگی و همه جایی است: خشونت جنگ‌ها و ضرب و جرح‌هایی که تمامیت جسم انسان را تهدید می‌کند، شورش‌های مسلحانه، خشونت آسیب رساندن به شئون انسانی (تبعیض، شکنجه، بی‌عدالتی، سوء قصد 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

گالری Moma, Tate استفاده شده است. هم‌چنین، این پژوهش از روش اسنادی برای جمع‌آوری اطلاعات بهره برده و به مصاحبه‌های منتشر شده 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 تأثیرات ناشی از آن در آثار هنرمندان، این مضمون دارای پیشینه چندان محکمی در ایران نیست. بیش تر مطالب مربوط به این دوره، به صورت 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 بیش تر مورد توجه بوده است؛ اما به طور اخص در زمینه هنر و تأثیرات آن بر هنرمند، کم تر مورد کنکاش قرار گرفته است. در باب نظریه ژیتک، می‌توان به مقاله «خشونت در نظر گاه انتقادی اسلاوی ژیتک» 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 ژیتک 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، کم تر به مقالات تکراری رجوع شده. در این جا، به چند نمونه از پایان‌نامه‌هایی که به تفصیل به نقد و بررسی آثار هنرمندان مذکور پرداخته‌اند اشاره می‌گردد: پایان‌نامه، «بررسی خشونت در نقاشی‌های 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

جامعه‌ای، حل مشکل خشونت با حذف خشونت میسر نمی‌شود. در بهترین حالت، می‌توان خشونت را مهار یا مدیریت کرد. خشونت در ابعاد متعددی بروز می‌کند، هیچ راه ساده‌ای برای اندازه‌گیری سطح خشونت در یک جامعه وجود ندارد. (نورث، والیس و وینگاست، ۱۳۹۵: ۵۵). خشونت، نمایانگر چنان مفهومی حیاتی برای گفتمان فلسفی است که تمامی عرصه‌های آن: هستی‌شناسی، ماورای طبیعی، کیهان‌شناسی و هم‌چنین، سیاست، انسان‌شناسی، روان‌شناسی و زیبایی‌شناسی را فرا می‌گیرد. خشونت در همه عرصه‌ها، نقش و کار ویژه‌ای را بر عهده دارد. این «همه‌جایی بودن»، آن را مفهومی می‌سازد که دریافتش دشوار است (فرا، ۱۳۹۱: ۱۰).

پذیرش وجود نازدودنی بودن خشونت، گام نخست درک آن است. پنهان شدن بسیاری از ابعاد آشکار و پنهان خشونت زیر نقاب سویه‌های پنهان و نظام مند، اندیشمندان معاصر را واداشته در واکاوی این مفهوم تجدید نظری نسبت به روایت سنتی و کلاسیک آن ارائه دهند. اسلاوی ژیزک، از جمله این متفکران است که ضمن مقابله با توجیهات نظم حاکم جهانی در قبال مسئله‌ی خشونت، سویه‌های رادیکال و پنهان خشونت در نظام سیاسی حاکم را افشا می‌کند (دل زنده، ۱۳۹۲). اسلاوی ژیزک^۵، متفکری زنده و شناخته شده در عالم نظریه انتقادی می‌باشد. ژیزک فیلسوف و نظریه پرداز انتقادی، که بخش عمده کارش در سنت فلسفی هگلی، مارکسیسم و نیز روان‌کاوی لاکانی است. اسلاوی ژیزک در پی آن است که، ضمن مقابله با توجیهات نظم حاکم جهانی در قبال مساله خشونت، سویه‌های رادیکال و پنهان خشونت در نظام سیاسی حاکم را افشا کند. ژیزک در باب خشونت از والتر بنیامین تاثیر گرفته، بنیامین با رساله «نقد خشونت» (۱۹۲۱)، مناظره‌ای ناگشوده در باب خشونت مطرح کرده که تاکنون، جدال بر سر آن ادامه دارد. خشونت در نگاه بنیامین، بستری جدید پیدامی‌کند؛ بستری که اتفاقاً، محل تصادم دیدگاه وی و ژیزک 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 ژیزک با چاشنی روش‌شناسی هگلی خود، که مخلوطی از مفاهیم روان‌کاوی لاکانی را نیز در بردارد، با گفتمان والتر بنیامین گره می‌خورد.

ژیزک باور دارد که بی‌طرفی، تساهل، رواداری، عدم خشونت کذب و جعلیات، تفکر امانیستی است. ژیزک با شناخت از مفاهیم روانکاوی لاکانی نظیر دیگری، سوپراگو 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. ژیزک طرح روانکاوی لاکان را باز تعریف می‌کند، تا به نواقص و ضعف سوژه اشاره کند. کمبودها و ضعف ذاتی که اتفاقاً، با تحریک مناسبات اخلاقی و قانون به اعمال خشونت تحریک می‌شود.

ژیزک با دست مایه قرار دادن روانکاوی لاکان به بررسی شیوه‌های فهم و بدفهمی خشونت می‌پردازد و شیوه نقد جدیدی را با استفاده از آن ارائه می‌دهد.

ژیزک با مفاهیم روانکاوانه لاکانی امر واقع، نمادین، امر خیالی که به واسطه میزان درک شدگی سوژه از خشونت و گزاره الهی/اسطوره بنیامین - که مبتنی بر تمایز تجلی یافتن خشونت و واقعی بودن آن است - خشونت را به چند قسم تقسیم می‌کند: خشونت کنش‌گرانه - که نمایان‌ترین نوع خشونت است - که به دست کنش‌گران اجتماعی، افراد شرور، دستگاه‌های سرکوب‌گر انجام می‌شود. این نوع خشونت با سربر آوردن سرمایه داری شکل تازه‌ای یافت و خشونت است عریان؛ خشونت عریان که بر سوژه نمایان می‌شود، خشونت پنهان را - که مهم‌تر از خشونت عریان است - به نفع دومی مصادره می‌کند. نوع دیگر آن خشونت کنش‌پذیرانه، خشونت پنهان است که ژیزک از آن، به عنوان خشونت سیستمی نام می‌برد؛ که قابلیت نمادین شدن ندارد و در بستر مناسبات اجتماعی و اخلاقی به شکل «تجلی» نمایان می‌شود. نژادپرستی، نفرت پراکنی و تبعیض که همراه خشونت است، خشونت پنهان در نگاه ژیزک الویت دارد به خشونت عریان. نوع دیگری از آن، خشونت نمادین که سیستمی است، و تاثیرات فاجعه بار نظام‌های اقتصادی و سیاسی بر جامعه می‌باشد (ژیزک، ۱۳۸۹: ۲۲).

این نوع تقسیم‌بندی به تاریخ فلسفه خشونت به قبل و بعد از بنیامین نظر دارد. در تاریخ فلسفی خشونت، خشونت بیش‌تر در چارچوب قانون نگر بسته می‌شود؛ ولی بنیامین با رساله توجه بر انگیز خود به وجوه دیگری از خشونت اشاره می‌کند که اگر چه، نمایان نیست، ولی بسیار مهم‌تر و تاثیرگذارتر می‌باشد. همین سویه غیر قابل نمادین شدن در رساله

خود فرد حضور دارد و قسمتی از آن به عوامل بیرونی بستگی دارد، که همان سیستم اداری جهان معاصر می باشد. البته، ژئوتک به این نظریه باور دارد که کسانی که طرفدار عدم خشونت و تساهل هستند، خود مرتکب نوعی ریاکاری و جعل می شوند. کمبودها و نواقص در نگاه روان کاوانه لاکانی ژئوتک، باعث می شود که سوژه، نتواند در برابر خشونت بایستد و در کنترل خشونت با عقل، احساس ناتوانی می کند.

نقد و تحلیل آثار هنری

هنر همواره، درباره چیزی است که مستقیماً، نمی توان بدان پرداخت و تنها باید سربسته و اشاره وار از آن سخن گفت. آثار هنری آگاهانه یا ناآگاهانه، آشکار یا پنهان، درگیر در امور سیاسی و اجتماعی اند. البته این یک پدیده نوظهور یا گرایش متاخر نیست؛ بلکه اگر سیاست را مساله قدرت یا ارتباط بدانیم، هر اثر هنری، حتی انتزاعی ترین اثر، با سیاست زمانه خود پیوند خورده و محصول آن است (استالابراس، ۱۳۹۷: ۸). پرسش اصلی در این جا مطرح می شود؛ اینکه چه نوع توصیفی مورد نظر هنرمندان است؟ مسلماً، توصیف واقع بینانه وضعیت نیست. بلکه همانی است که والاس استیونز^۶ «توصیف بی مکان» می خواند؛ و مخصوص هنر می داند (ژئوتک، ۱۳۸۹: ۱۴). هنر، به هر حال، قدرت زبان هنرمندانه در مواجهه با تجربه و احساس مشترک، بردگی یا رهایی نیست؛ بلکه آگاهی از هویتی فعلی است که ریشه هایش در گذشته حضور دارد؛ چه این گذشته خوب باشد، چه بد. در واقع، در این بستر است که هنرمند خود را در آینه «احساس تاریخی» می یابد که نه نابود می شود و نه به اسارت در می آید؛ صرفاً، وادار به ثبت کردن می شود (سلانت، ۱۳۸۳: ۱۰۱).

هنرمندان جهان هایی دگرگون شده می آفرینند؛ دنیاها را متفاوتی که به صورت آثاری هنری خلق می شوند. اگر توصیف آن ها از امر واقعی بر حسب امور واقعی و عاری از احساس، فارق از علایق خویش، و عینی نگاه کردن باشد، هیچ چیزی جز لکه ای بی صورت و بی شکل نیست؛ شی و امور واقعی، تنها زمانی خصوصیتی واضح و متمایز پیدا می کنند که به آن «از زاویه ای خاص» نظر کنیم؛ یعنی از منظری «بسته به علایق شخصی» - که میل آن را تقویت می کند - بر آن سایه می اندازد و در آن دست می برد. همان طور که ژئوتک در کتاب «کژ

بنیامین مورد توجه ژئوتک قرار می گیرد. به نحوی که، برای ژئوتک خشونت، تنها در صور عریان و نمایان خلاصه نمی شود. خشونت برای ژئوتک، حتی در پس زمینه های احساسات ضد خشونت و حامیان عدم خشونت حضور دارد؛ که اتفاقاً، تلاش های مبارزه با خشونت و ترویج تساهل را نیز مدیریت می کند. «خشونتی که با ذات یک نظام سرشته شده، نه تنها، خشونت فیزیکی مستقیم، بلکه افزون بر آن، شکل های ظریف تری از قهر و اجبار که مناسبات سلطه و بهره کشی از جمله تهدید به خشونت را سرپا نگه می دارد» (همان: ۲۰).

خشونت را می توان در قالب برخورد فیزیکی یا از طریق تهدیدات قهری برخورد فیزیکی اعمال کرد. هر دو اقدام، خشن و تهدید قهری از عناصر خشونت هستند. هیچ راه ساده ای برای اندازه گیری سطح خشونت در یک جامعه وجود ندارد. برای درک خشونت وارد شده به قربانیان خشونت مناسب تر است که فاصله مان را با انواع خشونت حفظ کنیم و برای درک شدت و مقدار آسیب زای آن باید از تاثیرات آسیب زای خشونت چشم پوشی کنیم؛ زیرا سوژه در رودرویی مستقیم با خشونت، قدرت اندیشیدن را از دست می دهد؛ که نوعی فاصله گذاری میان سوژه و دیگری را طلب می کند. ژئوتک معتقد است که «رودرویی مستقیم با خشونت، ذاتاً، تحیر زاست؛ بیزاری شدید از اقدامات خشونت بار و هم دردی با قربانیان، پیوسته، همچون کشتی دام گونه، ما را از اندیشیدن باز می دارد. برای آن که بتوانیم بی طرفانه به بست نظری گونه شناسی خشونت 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 می آید، مساله اصلی او زنده ماندن و بقاست. نه فقط به معنای فیزیکی کلمه، بلکه مهم تر از آن، به لحاظ روحی - روانی؛ یعنی او باید یاد بگیرد، بعد از این که جهانش، عالم نمادینش، به تمام معنا فرو می باشد، دچار «فقدان واقعیت» نگردد.

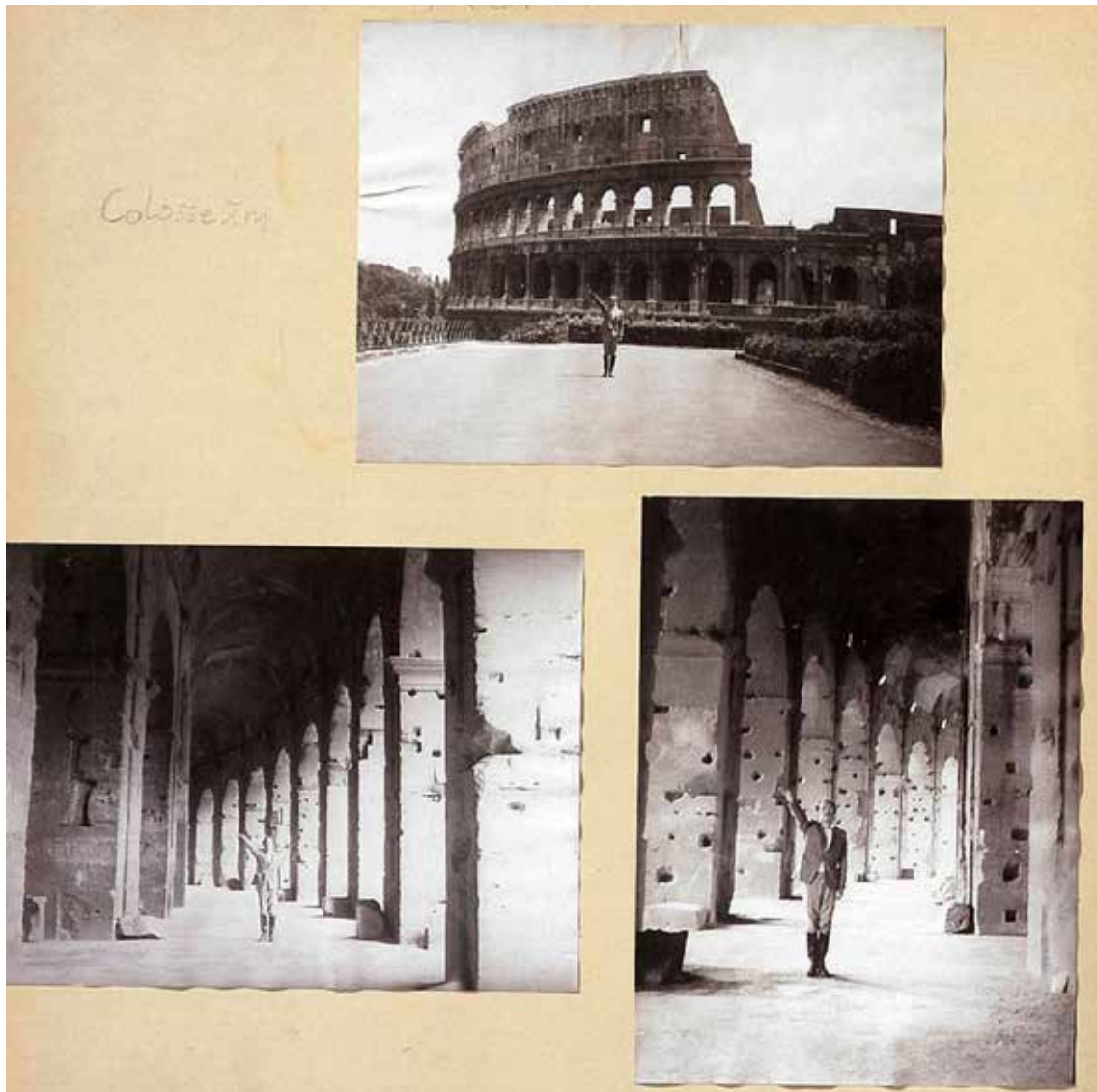
ژئوتک زمانه معاصر را در احاطه فشارها و الزامات اخلاقی می بیند که توسط حاکمان قدرت مصادره شده، وی، همچون لاکان و مستند بر مفاهیم لاکانی خود، قایل به مناسبات و هستی اجتماعی برای خشونت می باشد؛ که از نمادین شدن سر باز می زند و از آن فرار می کند. هم چنین، ژئوتک، پذیرش خشونت بی بدیل را نیازمند حضور، نقاط ضعف و عوامل و عیوبی می داند که به نظر او، بخشی از آن در بعد روان کاوانه

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 دل‌آزردگی از جرم و جنایت با بر خورد 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 (ژیک، ۱۳۸۹: ۱۶۷). آلمان با شکست سال ۱۹۴۵ دچار فقدان هویت و سرخوردگی اجتماعی شده بود.

از آن جایی 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 بیش تری بر شاهدان عینی فاجعه دارد؛ یعنی کسانی که خود فاجعه را زیسته‌اند. در این باب آگامبن، با بررسی خاطرات نجات یافتگان زندان‌های نازی، بین دو شاهد در زبان لاتین تفاوت قائل می‌شود. اولی (testis)، که به معنای شاهدهی 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

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 (ژیک، ۱۳۹۶: ۳۲). ژیک با سویی کژنگری، 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 خشونت 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 و رای 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 سرد 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



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

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 خشونت فراموشی و گناه رشد کرد؛ لذا، وی شخصا، تجربه یا خاطره‌ای از رژیم نازی نداشت. در فضای آن روزها چه در خانه و یا مدرسه، هیچ چیز در مورد هولوکاست یا هیتلر گفته نمی‌شد و تا حدودی، در میانه دهه هفتاد این فضا دچار تغییر شد؛ با این وجود، زمانی که کیفر به مدرسه حقوق وارد شد و کنفرانس‌هایی را در مورد

بیرونی بودند که باعث شدند، جهان هنر دیگر تاب بیان انتزاعی و مینی‌مال را نیاورد و بیش از پیش بیانگر، همراه مدافع یا مخالف سیاست زمانه خود باشد (استالابراس، ۱۳۹۷: ۹). در آلمان، آثار و تصویرپردازی‌های بسیاری از هنرمندان در ارتباط با پیامدهای بعد از جنگ بود. تأثیرات اکسپرسیونیسم در اکثر آثار این دوره آلمان دیده می‌شد که با عنوان نئو اکسپرسیونیسم از آن یاد می‌شد.^۱

آنسلم کیفر، یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین هنرمندان معاصر محسوب می‌شود که، سال ۱۹۴۵ در آلمان چشم به جهان گشود. وی متعلق به نسلی است که درست در پایان جنگ به دنیا آمد و در ویرانه‌های جنگ بزرگ شد. آنسلم کیفر، انرژی زیاد و بلندپروازی خستگی ناپذیری برای هنر و



تصویر ۲: آنسلم کیفر، طریق‌های خرد جهانی ۷۷-۱۹۷۶، ۵۰۰ * ۲۹۰ سانتی‌متر، 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 به واسطه رسانه‌های آمریکایی بود که می‌توانستند چیزهایی را در مورد تاریخ گذشته کشورشان دریابند. هنر آلمان - که عمدتاً، 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 سوپزکتیویته تأکید داشت. در سال ۱۹۶۹، مجموعه‌ای از خودنگاره‌هایی 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 - در موقعیت‌های 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، پیدایمی‌شود. 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 جوش مان 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 (ژیک، ۱۳۸۹: ۶۳).

کیفر، به عنوان یک هنرمند جوان، مدام با این زخم باز تاریخ آلمان و میرفت. آثار کیفر، تاریخ، افسانه، اسطوره و فرهنگ قومی را فرا می‌خوانند. مارک روزنتال^{۱۱}، کسی که نمایشگاهی را برای موزه هنر فیلدالفا 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

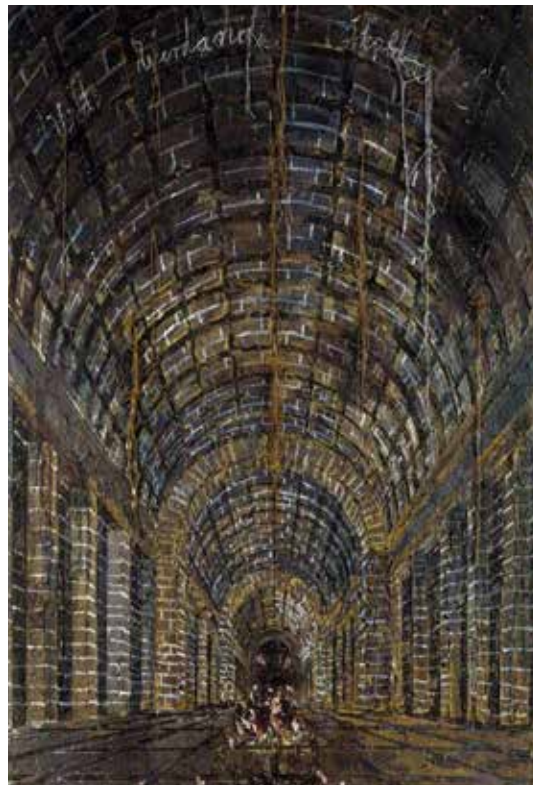
انتزاعی بسیاری از تابلوها به شدت موفق بودند. کیفر در واقع، غنای اندازه‌ای و بصری اکسپرسیونیسم انتزاعی را با سوژه های معنادار ترکیب کرد؛ قطب‌های فرم و محتوا، واقعیت و حقیقت، هنر و زندگی را به هم پیوند داد. وی در آثار اخیرش از نقاشی دور شد و معماری را زمینه اصلی خود قرار داد. او طرح‌هایی برای معماری نازیسم ساخت؛ تا یادبودهایی برای شخصیت‌های مختلف بسازد. 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 باشند؛ نه بیش و نه کم. او زمانه و سرزمینش را به هم پیوند می‌زند، هر آنچه را به دست آوردنی است، به دست می‌آورد و هر آنچه را آزمودنی است، می‌آزماید. چرخه زندگی او توصیف‌گر رنج‌های سده بیستم است. هنر را به عنوان نوعی تراز اخلاقی به کار گرفت. به مثابه عامل برقراری تعادل «موجودیتی که در پیچ و خم و دگرگونی کلی امور به دور از دروغ است، زندگی بخش و ماندگار»؛ آثار کیفر نقاشی‌هایی تاریخی و در عین حال، ذهنی هستند؛ تصاویری که انگشت بر «نقطه‌ای کور» می‌گذارند؛ جایی که «ناتوانی در فراموش کردن» و «بی میلی در به یاد 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، چشم اندازه‌های تیره و ویران شده در اثر جنگ یا آتش‌سوزی را تصویر می‌کند. قدرت دگرگونی آتش توسط کیفر، بارها و بارها، به عنوان استعاره‌ای برای فرآیند هنری استفاده شده است (تصویر ۴).

در سال ۱۹۸۱، گاه را به عنوان مترتیل 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. گاه، به عنوان سمبلی طنز آلود از همین موضوع، در واقع ارجاعی به افسانه رامپلستیلسکین^{۱۵} بود که گاه را به زر تبدیل می‌کرد، دارد (آرچر، ۱۳۹۲: ۱۵۴).

کیفر سعی کرده، خشونت ناشی از سقوط و زوال و انهدام هویت انسانی و زوال گذشته پرشکوه آلمان را در آثارش



تصویر ۳: آنسلم کیفر، شولامیت، ترکیب مواد ۱۹۸۳ - اسکانلند (۲۸۰ * ۴۲۰) (ماخذ: URL3).

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

کیفر خود را در جنبه‌های خشن پیشینه آلمانی غرق کرده و سوژه‌های مشوش و پریشانی را انتخاب می‌کرد که مخاطبانش به راحتی، آن‌ها را درک می‌کردند. به طور مثال، در «طریق‌های خرد جهانی»^{۱۲} (۱۹۷۶-۱۹۷۷)، او عکس‌هایی را از شخصیت‌های 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 بیش تر غرق می‌شد، به نظرش دیگر نقاشی در قالب متداول پاسخگو نبود؛ او در نقاشی‌هایش از خاکستر، خاک و گاه و آت آشغال و... با دم دست ترین چیزها، بی مصرف ترین آن‌ها، آثاری تولید می‌کند و به آن‌ها روشنایی و حیات می‌بخشد. آثار او در اوایل دهه هشتاد به بلوغ رسیدند؛ زمانی که او شروع به استفاده از مواد مختلف خارق العاده کرد که شامل نفت، سرب، عکس، چوب برش، شن و گاه می‌شدند. اندازه و پیچیدگی زیاد نقاشی‌ها به آن‌ها، یک حضور موثر می‌داد و ویژگی



تصویر ۴: آنسلم کیفر، والهالا، ۱۹۷۰، ترکیب مواد، گالری وایت کیوب (ماخذ: URL6).

افتاده در آلمان شرقی به دنیا آمد. هفت سال نخست زندگی او، قبل و هم زمان با جنگ جهانی دوم گذشت؛ صحنه‌های سوختن در سدن در سال ۱۹۴۵ با بمب‌های آتش زار را به خاطر می‌آورد. که خود آن را چنین توصیف کرده است: «من در یک نظام ویران به دنیا آمدم، در چشم‌اندازی ویران، ملتی ویران، جامعه‌ای ویران» (Wilmes, 2014: 60). او پس از آموختن مراحل ابتدایی هنر، در ۱۹۵۶، در آکادمی هنر مشغول به تحصیل شد. روحیه سرکش و عدم بلوغ اجتماعی بازلیتس، باعث اخراج او از آکادمی هنرهای زیبای برلین شرقی در همان سال اول تحصیلش بود. قبل از ساخته شدن دیوار برلین به آلمان غربی مهاجرت کرد. در همین سال‌ها، وی به عنوان دانش آموز هنر نام هنری بازلیتس را برای خود برگزید؛ که نشانه آگاهانه پیوند او با زادگاهش و تأکیدی بر نسب آلمانی‌اش بود. در ابتدای فعالیت کاری بازلیتس، نظریه حاکم بر جامعه هنری، انکار محتوا و تأکید 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 است که پیشرفتش را می‌توان در ساخته‌هایش نظاره کرد؛ پیشرفت در نظر من

نمایش دهد. با این همه، آثار او در خود زیبایی خاصی دارند که مخاطبین خود را دعوت به دیدار می‌کند. کیفر در این باره می‌گوید: «در کار هنری 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 این که آن را پیدا کند؛ 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 نشان دادن یک سری بازنمایی بر روی بوم محسوب می‌شد؛ از هر جایی تکه پاره‌هایی را برداشته و آن قدر آنها را تخریب و از نو بازسازی می‌کند، تا معنایی بدهد. نئواکسپرسیونیسم نوظهور با شیوه‌ای پیکر نما و درون‌مایه رمانتیک، عاطفی، استعاره‌ای 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

دارد. از ویژگی‌های آثار او، احساس تعلیق و ناطمینانی است. بازلیتس، بوم‌های بزرگ اندازه خود را با رنگ‌های تند و خام نقاشی می‌کند. در کارهای او، نوعی خام‌دستی و خصیصه نایب بودن موج می‌زند. رفتار خشن و ظاهراً، گستاخانه بازلیتس به قصد سرپوش گذاشتن بر کیفیت نازل آثارش نیست؛ بلکه در تفنن‌گری متظاهرانه تأکیدی بر نقصان می‌توان دید. خشونت آشکار در نقاشی‌هایش و ناپختگی ظاهری یا واقعی، و مایه‌های جنسی علنی آن‌ها، به وضوح، موید وجه مادی هستی است و بدین سان، 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 می‌باشد. این هنرمند دنیا را به صورت کژنما و پاره پاره و وارونه، نشان می‌دهد (بکولا، ۱۳۹۳: ۵۲۷).

نخستین نمایشگاه انفرادی وی در سال ۱۹۶۳، منجر به رسوایی و جار و جنجال بسیاری شد. تابلوی «شب بزرگ در زباله‌دان»، همان که کودکی را در لباس متعلق به سازمان جوانان نازی، نشان می‌دهد - که سرش آب آورده و بزرگ شده و در حال استمنا می‌باشد - آشوبی 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 تحریک‌کننده و زشت، تلاش زیادی به خرج داده است (امیر خالو، ۱۳۹۷: ۹۰) (تصویر ۵). محققین هنر او را در گروه «هنر زشت»^{۱۷} طبقه‌بندی می‌کنند.

آثار حجمی او، مانند نقاشی‌هایش از قدرت هیجان بالایی برخوردارند. برای ساخت مجسمه‌هایش از یک تنه استفاده می‌کند و حتی شکل و انحناهای اولیه تنه در ریخت‌نهایی کار او تأثیر مستقیم 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 نئوآکسپرسیونیسم در صدد خلق آثاری بود که همه این اتفاقات را در یک قاب بیان کند. بازلیتس در سال ۱۹۸۰، برای اولین بار مجسمه‌های چوبی خود را در بینال ونیز به مخاطبان بین‌المللی معرفی کرد، مردی با بازویی برافراشته؛ کار او در این موقعیت شوک



تصویر ۵: گنورگ بازلیتس، شبی باشکوه در زباله‌دان، رنگ روغن روی بوم، ۶۳-۱۹۶۲ (۲۵۰ × ۱۸۰)، موزه لودویگ - کلن (ماخذ: URL).

خطی نیست؛ هیچ‌وقت، تجربه‌های فیگوراتیو یا انتزاعی جوانی و سال‌های میان‌سالی را به طور مطلق پایان‌یافته نیافتیم؛ انگار در طول جاده‌ای میان دو شهر در رفت و آمد همیشگی باشم.» (حسین زاده، ۱۳۹۳: ۶).

آثار اولیه بازلیتس، تأثیر گرفته از اکسپرسیونیسم سنتی بود، شیوه کار کردنش با رنگ و وام‌گیری‌های مستقیم وی از موضوعات آلمان شرقی، آوارگان، چوپانان و یاغیان را تصویر می‌کرد که گرچه ترسان و ژنده پوش بودند، اما همواره، نوعی حس قهرمانی سرخوشانه در خود داشتند (آرچر، ۱۳۹۲: ۱۵۳). تمایلات نئوآکسپرسیونیستی او به نوعی، تقابل با سال‌های دشمنی حکومت نازی با جنبش اولیه اکسپرسیونیسم بود. آثار بازلیتس، موجودات بیگانه شده با تحلیل روان‌کاوانه‌ای بودند، که محتوای اخلاقی در آن، به فرم‌های نیرو گرفته بدل شده‌اند. تابلوهای او بداعت و شوخ طبعی دارند؛ اما کاملاً جدی‌اند. چنان که خود بازلیتس اذعان داشته، این آثار ریشه در تاریخی «ناسالم» دارند؛ تاریخ آلمان و شاید پیشینه شخصی خودش (امیر خالو، ۱۳۹۷: ۹۰-۹۱). تلاش وی در کژنمایی فیگورها و جسارتش در به کارگیری رنگ و بیدار کردن شوق نقاشانه در هنر اهمیت به‌سزایی



تصویر ۷: گئورگ بازلیتس، پرچم فرمز (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 چه پیرامون نقاشی می‌گذرد و ملموس مریبی است، 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، آسان تر چفت و جور می‌شد و می‌توانست از طریق شکل‌های انتزاعی، برخی از عناصر تخیل خود را بر پرده نقاشی راه دهد و چیزهایی را تصویر کند که کسی قادر به دیدن آن نبوده است. بازلیتس، دریافته بود که هنر نقاشی آلمان نباید تماما، وقف نقاشی انتزاعی و اکسپرسیونیستی شود؛ بلکه باید به نمایش روایت‌ها و نمادها نیز بپردازد و هرگز، نمی‌تواند مستقل از نیروهای اجتماعی - که شخصیت و هویت هنرمند را می‌سازد - هستی پیدا کند (Welkop, 2018: 765).

بازلیتس با نفی شیوه متداولی که به تاشیسم معروف بود، صورت اروپایی اکسپرسیونیست انتزاعی، نه تنها فیگور را در کادرش وارد کرد، بلکه از کهن الگوها و نقش‌مایه‌ها و فرهنگ قوی آلمانی نیز استفاده کرد. اما چوپانان و هیزم شکنان و شکارچیان آثار بازلیتس، به طور قراردادی قهرمان نبودند. گرچه این نقاشی‌ها، بعدها، تحت عنوان مجموع قهرمانان خوانده شدند. بلکه فیگورهای گل آلود و در هم



تصویر ۶: گئورگ بازلیتس بدون عنوان ۱۹۸۲، چوب لیمو (۲۱*۵۴*۲۵۰)، برلین (ماخذ: URL8).

فوق‌العاده‌ای ایجاد کرد؛ چرا که اشارات و حرکات معنی‌دار آن، نشان می‌داد که او از سنت مدرنیسم 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 دست‌انگشته، حالتی بدوی و خشن به آثارش می‌دهد (تصویر ۶).

در اوایل دهه ۶۰، هنر تجربیدی وارده از آمریکا، در آن روزها، همه زوایای زندگی هنری آلمان را فتح کرده بود؛ اما بازلیتس همچنان به «نقاشی موضوعی» می‌پرداخت. بدن انسان، 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 جنجال‌برانگیز 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 سعی می‌کند در آثارش، شرایط پیچیده اجتماعی، فرهنگی و هنری آلمان بعد از جنگ را نشان دهد.



تصویر ۸: گنورگ بازلیتس، دوستان بزرگ ۱۹۶۵، رنگ روغن روی بوم، ۳۰۰*۲۵۰ سانتی متر، موزه لودویگ، کلن (ماخذ: URL4).

هیتلر، فجایع آشویتس و هولوکاست و پس از آن داستان غم‌انگیز دیوار، کشور را تبدیل به جایی می‌کرد که حس تعلیق و ناامنی 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 می‌شود - 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 کشیده رها از هر گونه تناسب متعارف و اعوجاج و تعریف‌های موجه و ناموجه از قواعد بازی مدرنیستی آن روز بود. بازلیتس، سرانجام در سال ۱۹۶۹، سبک اختصاصی

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

تصویری که در سال ۱۹۶۵ به نام «دوستان بزرگ» خلق کرد، نماد نسلی است که بازلیتس در میان آنان می‌زیست و توصیف شرایط موجود آلمان آن روزها می‌باشد. دو دوست داستان داغ خورده خود را در دست هم می‌گذارند. دو دوست که از یک نسل هستند؛ از نسل «تروریسم 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 دوباره و هرپاره بر ضد پاره دیگر. شکست در جنگ، ویرانی‌های



تصویر ۹: گنورگ بازلیتس، گروه کر پل، ۱۹۸۳، رنگ روغن روی بوم، (۲۸۰*۴۵۰). مجموعه خصوصی.

سرگیجه آور» در اغلب آثارش، نشان دادن تاثیر تغییر زاویه دید بر نگاه و برداشت تماشاگر است و تاکید بر این که همه چیز نسبی است، و هر چیزی را می‌توان از زوایای گوناگون بررسی کرد. وارونگی عناصر درون تابلو، بازخوانی جدیدی از کلیشه رامیسر می‌سازد، آن را می‌شکند و بازپردازی می‌کند؛ بدین سان کلیشه از معنا تهی می‌شود، تا دوباره معنا سازی شود. او می‌کوشد تا از راه وارونه کردن و انتزاعی کردن عناصر، ساختار تابو را بشکند. او در بیان ناهمسان سازی 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 متعارف‌رهایی 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 فرومایه‌تر 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 ترانس‌آوانگارد، که اغلب به نوعی اکسپرسیونیسم خوانده می‌شد، نهفته بود. هنر این دوره، هنرمندان، محققان، مجموعه‌داران و منتقدان همگی حول مسایل اجتماعی عرض اندام می‌کردند.

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، پرده‌های عریض و طولیل خود را با رنگ‌های 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 آن که پای در بند این گونه هویت‌یابی‌های استوار بر سنت باشد، به ضدیت و انکار آشکار سنت‌های هنری سرزمینش هم تعبیر نشود. وارونگی فیگور، نماد و نهایت تضاد با مفاهیم هنجار گذار و تاکیدی است بر سلسله مراتب و رابطه‌ای میان فیگور و فضا و نوعی ارجاع‌روایی که در آن، فیگور در عین حال که به مثابه ابزاری برای طبیعی‌نمایی به کار گرفته می‌شود، ابزار تاکید و وزیدن 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 گسترده‌تر 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

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

بازتاب خوشنویس در فرم نقاشی	محتوای آثار بعد از جنگ	قبل از کارگاه آموزشی خلاقیت و نقاشی
سر خوردگی تنهایی و رنج بشر، ارجاع به مساله فقدان حضور، خلا و معماری ویرانه در آثار کاسپار داوید فردریش	تصویرهای عکس برداری شده از مناطق مختلف اروپا که در طول جنگ تحت اشغال آلمان بود.	تصویر ۱ اشغال ۱۹۶۹ 
فقدان هویت، فضاهای گنگ و ناکجایی	بهره‌گیری از متون ادبی، تاریخی و اساطیری در مورد جنگ و بربریت و تاریخ اشغال، به عنوان منبع الهام	تصویر ۲ طریق‌های خرد جهانی ۱۹۷۶-۷۷ 
تجاوز و اشغال‌گری عظیم هیتلری انتقادی شدید به فجایع نازیستی	یادآور فراموشی بصری آلمانی درباره قتل عام هیتلری	تصویر ۳ شولامیت ۱۹۸۳ 
توجه به معماری و مناظر ویرانه	استفاده از عناوین سمبلیک	تصویر ۴ والهالا ۱۹۷۰ 
دفرماسیون و انسان‌های رو به زوال	اغراق در حالات و اندازه‌های بدن	تصویر ۵ شبی باشکوه در زباله‌دان ۱۹۶۳ 
به شیوه تصویری و انسان‌نمایی اکسپرسیونستی گروه پل	توتم‌گونه با علامت‌های خشن و شکاف عمیق	تصویر ۶ بدون عنوان ۱۹۸۲ 
بازنمایی تنهایی و رنج و تراژدی آلمانی بودن در دوران پس از جنگ	بهره‌گیری از آثار ادبی آنتون آرتور و ساموئل بکت به عنوان منبع الهام	تصویر ۷ پرچم قرمز (مجموعه قهرمان‌ها) ۱۹۶۵ 
ارجاع به روش‌های کژنمایی ادوارد مونک، و شیوه روایت یوزف بویس از انسان، تمدن و جنگ	تمرکز بر روی سایت‌های تاریخ و هویت آلمانی	تصویر ۸ دوستان بزرگ ۱۹۶۵ 
فیگورهای انسانی مثله شده و وارونه	محتوای اخلاقی تبدیل به فرم‌های نیرو گرفته شده‌اند.	تصویر ۹ گروه کرپل ۱۹۸۳ 

نتیجه‌گیری

با تحلیل داده‌ها و تطبیق آن‌ها با آرای خشونت ژیزک 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 واقعیت‌های 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 این که 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. غالباً، متفکری مرموز با آرای نبوغ آمیز در مورد ادبیات، به ویژه، ایده تاریخ در الهیات یهودی-مسیحی و تراژدی یونانی می‌باشد و بر روی نظریات مختلفی کار می‌کرد که ژیزک 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 روان پزشکی هم‌زمان با آشنایی و معاشرتش با هنرمندان سوررئالیست معروف آن دوره بود. لکان روانکاوی خود را علیه روان‌شناسی من نفسانی پایه گذاری کرد (مُوللی، 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 «فوک مرگ» او، محصول یکی دو سال بعد از پایان جنگ است (گلستانه، ۱۳۹۲: ۲۵).

15. Rumplentiltskin.
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) به کار می‌رود. این اصطلاح، هم‌چنین به نثواکسپرسیونیسم و فیگوراسیون لیبر [در فرانسه] مربوط می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۵: ۶۵۵).

منابع

- آرچر، مایکل (۱۳۹۲). *هنر بعد از ۱۹۶۰*، کتابون یوسفی، تهران: حرفه هنرمند.
- آگامبن، جورج (۱۳۹۶). *باقی مانده های آشوبیتس: شاهد و بیگانی*، مجتبی گل محمدی، تهران: بیدگل
- استالابراس، جولیان (۱۳۹۷). *هنر معاصر پس از جنگ سرد*، بهرنگ پور حسینی، چ. دوم، تهران: چشمه.
- امیر خانلو، محمد مهدی (۱۳۹۷). «گئورگ بازلیتس: مانیفست اول آشوب و بلوا، نسخه دوم»، گاهنامه وارینه، شماره ۹۰، ۹۱-۹۰.
- الله دادی، نفیسه و توانا، محمد علی (۱۳۹۶). «خشونت در وضع طبیعی هابز: بازنمایی انواع خشونت در لوپاتان»، پژوهشنامه علوم سیاسی، شماره ۳، ۳۲-۷.
- بقراطی، فائقه (۱۳۸۳). *قهرمان های روحی آسمان*، حرفه هنرمند، شماره ۸، ۹۲-۹۹.
- بکولا، ساندرو (۱۳۹۳). *هنر مدرنیسم*، پاکباز و دیگران، چ. پنجم، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، روبین (۱۳۸۵). *دایره المعارف هنر*، چ. پنجم، تهران: فرهنگ معاصر.
- توتونچیان، مهدیه (۱۳۹۴). «دیاکتیک منفی در مکتب فرانکفورت با تکیه بر آرا آدرنو و بررسی تحلیلی آثار بازلیتس و کیفر»، پایان نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه الزهرا.
- حسین زاده، 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 انتفادی اسلاوی ژیزک»، فلسفه نو.
- دنچف، الکس (۱۳۹۵). *دریاب هنر و جنگ و ترور*، سپیده اقتداری، تهران: حرفه هنرمند.
- ژیزک، اسلاوی (۱۳۸۹). *خشونت (پنج نگاه زیر چشمی)*، علی رضا پاک نهاد، تهران: نی.
- ژیزک، 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*، پایان نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکزی.
- سلیمانی رافع، اکرم (۱۳۹۱). *بررسی خشونت در نقاشی های اکسپرسیونیسم نیمه اول قرن بیستم*، پایان نامه 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، آلبر توپوری، آنسلم کیفر)*، پایان نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه هنر تهران.
- فرایا، هلن (۱۳۹۱). *خشونت (در تاریخ اندیشه فلسفی)*، عباس باقری، چ. دوم، تهران: فرزاد.
- قره باغی، علی اصغر (۱۳۷۹). «گئورگ بازلیتس: نقاشی نو-فیگوراتیو»، گلستانه ۱۷ و ۱۸، ۵۲-۵۷.
- گلستانه، علی (۱۳۹۲). *احضار شعله های 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.
- مؤللی، کرامت الله (۱۳۹۸). *مبانی نظری روان کاوی فروید-لکان*، تهران: نی.
- نورث، داگلاس و والیس، جان جوزف و وینگاست، باری آر. (۱۳۹۵). *خشونت و نظم های اجتماعی (چهار چوب مفهومی برای تفسیر تاریخ ثبت شده بشر)*، جعفر خیر خواهان و رضا مجیدزاده، چ. دوم، تهران: روزنه.
- وولشلارگر، جکی (۱۳۹۳). «آنسلم کیفر درباره کارهای خود در آکادمی سلطنتی می گوید»، 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)

- 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)

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 post-war 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



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*. (Roen 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*.
- Delzende, 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*

- 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://entertainment.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)