ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال دهم، شماره ۶ (پیاپی: ۸۳)، شهریور ۱۴۰۴

مطالعه تطبیقی بازتاب جنگ جهانی دوم در نقاشی‌های زجی‌سواف بکشینسکی(لهستان) و آنسلم کیفر(آلمان)

ریحانه صباحی[1]، عاطفه گروسی[2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۰۱
کد مقاله: ۷۸۰۴۶

چکـیده

جنگ جهانی دوم تأثیرات عمیقی بر هنر معاصر اروپا گذاشت و هنرمندان را به بازاندیشی در مفاهیم مرگ، حافظه و مسئولیت جمعی واداشت. در این پژوهش، با رویکرد تطبیقی، چهار اثر نقاشی از آنسلم کیفر و زجی‌سواف بکشینسکی بررسی می‌شود: Margarethe (۱۹۸۱) و Shulamite (۱۹۸۳) از کیفر، و دو اثر بدون عنوان از بکشینسکی از دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰. هدف پژوهش، تحلیل نحوه بازنمایی پیامدهای جنگ جهانی دوم در آثار این دو هنرمند و تأثیر تفاوت‌های فرهنگی، تاریخی و شخصی بر بیان هنری آن‌هاست. روش تحقیق کیفی و تحلیلی است و از منابع کتابخانه‌ای بهره گرفته شده است. نتایج نشان می‌دهد که کیفر با بهره‌گیری از نمادهای ملی و تاریخی، به بازخوانی حافظه جمعی آلمان می‌پردازد، در حالی که بکشینسکی با خلق مناظر کابوس‌گونه، اضطراب و ترس اگزیستانسیال را به تصویر می‌کشد. این مطالعه نشان می‌دهد که تجربه‌های زیسته و زمینه‌های فرهنگی متفاوت، به تولید روایت‌های هنری متمایز از یک واقعه تاریخی مشترک منجر می‌شود.

واژگـان کلـیدی: جنگ جهانی دوم،آنسلم کیفر،زجی سواف بکشینسکی،حافظه جمعی،مطالعه تطبیقی.

۱- دانشجوی مقطع کارشناسی نقاشی،دانشگاه شهید باهنر کرمان،دانشکده هنر و معماری صبا
reihanehsabahi82@gmail.com
۲- دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران
a.garoossi@ac.ir

۱- مقدمه

جنگ جهانی دوم نه‌فقط عرصه‌ای از ویرانی و خشونت بود، بلکه نقطه‌ی گسست فرهنگی و هویتی عمیقی میان ملت‌های درگیر نیز به‌شمار می‌آید. در بستر این شکاف‌های تاریخی، دو هنرمند از دو سوی متفاوت این واقعه، هر یک با پیشینه‌ای متمایز و روایت‌هایی ناهمگون، کوشیده‌اند تا در آثار خود بازتابی از آن فاجعه‌ی انسانی ارائه دهند. زجی‌سواف بکشینسکی[۱]، نقاش لهستانی، با تجربه‌ی زیسته‌ی مستقیم از اشغال، سرکوب و خشونت سیاسی، جهانی کابوس‌وار، مملو از انزوا، مرگ و تهی‌شدگی را به تصویر می‌کشد؛ در حالی‌که آنسلم کیفر[۲]، نقاش آلمانی، با نگاهی انتقادی به تاریخ کشورش، به بازخوانی حافظه‌ی جمعی آلمان و مواجهه با بار گناه نسل‌های پیشین می‌پردازد. این تقابل فرهنگی، تاریخی و روانی، بستری غنی برای مطالعه‌ی تطبیقی آثار این دو هنرمند فراهم می‌سازد. در این مقاله، چهار اثر نقاشی با رویکرد تطبیقی بررسی می‌شود: Margarethe (۱۹۸۱) و Shulamite (۱۹۸۳) از آنسلم کیفر، و دو اثر بدون عنوان از بکشینسکی متعلق به دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ که بازتابی عمیق از زیست پساجنگ، اضطراب اگزیستانسیال و ترومای فرهنگی‌اند. انتخاب این آثار بر مبنای حضور مستقیم یا نمادین مفاهیمی چون جنگ، مرگ، حافظه و فروپاشی صورت گرفته است. سؤال پژوهش این است که: چگونه تفاوت‌های فرهنگی، تاریخی و فردی میان کیفر و بکشینسکی، در شیوه‌ی بازنمایی پیامدهای جنگ جهانی دوم در آثار نقاشی آن‌ها نمود می‌یابد؟ هدف این مقاله، تحلیل تطبیقی شیوه‌ی مواجهه‌ی این دو هنرمند با مفاهیمی چون مرگ، ویرانی، خاطره و مسئولیت جمعی در بستر تاریخ پساجنگ است، به‌منظور ارائه‌ی روایتی چندسویه از تجربه‌ی جنگ در هنر معاصر اروپا.

بررسی آثار کیفر در بستر حافظه‌ی تاریخی و مواجهه‌ی فرهنگی آلمان با گذشته‌ی نازیستی، موضوع پژوهش‌های متعددی بوده است؛ از جمله آثار Daniel Arasse (۱۹۹۰) و Lisa Saltzman (۲۰۰۰) که به تحلیل نمادپردازی تاریخی و مسئله‌ی خاطره در آثار او پرداخته‌اند. در سوی دیگر، آثار بکشینسکی اگرچه کمتر موضوع تحلیل تطبیقی آکادمیک قرار گرفته‌اند، اما در آثاری چون پایان‌نامه‌ی "Existential Dread in the Works of Zdzisław Beksiński" (Kowalska, 2017)، تحلیل روان‌کاوانه و اگزیستانسیالیستی آن‌ها به تفصیل بررسی شده است. در زبان فارسی نیز منابع محدودی، همچون مقاله‌ی نسرین هاشمی‌نژاد در فصلنامه‌ی تندیس (۱۳۹۸)، به معرفی یا نقد آثار این دو هنرمند اختصاص یافته‌اند. با این حال، تا کنون مطالعه‌ای تطبیقی با تمرکز ویژه بر تأثیرات فرهنگی جنگ جهانی دوم در آثار بکشینسکی و کیفر صورت نگرفته است. این مقاله در پی آن است که این خلأ را پوشش داده و با اتکا به پیشینه‌ی تاریخی و فرهنگی متمایز این دو هنرمند، تحلیلی تطبیقی و مستند از بازتاب جنگ در نقاشی معاصر اروپا ارائه دهد.

رویکرد این مقاله مبتنی بر تحلیل تطبیقی در چارچوب نظریه‌ی حافظه‌ی فرهنگی است و با بهره‌گیری از روش تحلیل مضمونی و نشانه‌شناختی آثار تصویری، به واکاوی روایت‌های بصری هنرمندان در مواجهه با فاجعه‌ی جنگ می‌پردازد.

۲- بنیادهای نظری و روش مطالعه تطبیقی

در مطالعه‌ی هنر پس از فجایع تاریخی، مفاهیمی چون حافظه‌ی جمعی، تروما و بازنمایی رنج جایگاهی کلیدی دارند. در این میان، نظریه‌ی حافظه‌ی جمعی، که نخستین‌بار توسط موریس هالبواکس در کتاب On Collective Memory طرح شد، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. هالبواکس با تأکید بر این‌که «ما گذشته را از خلال گروه‌هایی که به آن‌ها تعلق داریم به یاد می‌آوریم(Halbwachs, 1992, p. 38) »، نشان می‌دهد که حافظه‌ی فردی، همواره در چارچوبی اجتماعی ساخته و معناپردازی می‌شود. از این منظر، نقاشی به‌عنوان یک رسانه‌ی فرهنگی، می‌تواند نه‌فقط بازتاب تجربه‌ی فردی، بلکه حامل لایه‌هایی از حافظه‌ی جمعی نیز باشد .یان آسمن، این نظریه را در آثارش گسترش می‌دهد و با تفکیک میان حافظه‌ی ارتباطی و حافظه‌ی فرهنگی، بیان می‌کند که حافظه‌ی فرهنگی «از طریق آیین‌ها، متون و آثار هنری تثبیت می‌شود و به انتقال گذشته در زمان حال معنا می‌بخشد .(Assmann, 2011, p. 21) «این چارچوب نظری، برای تحلیل آثار آنسلم کیفر و زجی‌سواف بکشینسکی بنیادین است، زیرا هر دو هنرمند به‌شیوه‌هایی متفاوت، نقاشی را به مثابه رسانه‌ای برای کدگذاری حافظه‌ی تاریخی، تجربه‌ی جمعی و فاجعه به‌کار گرفته‌اند .در زمینه‌ی تروما، کتی کاروث در کتابUnclaimed Experience ، تروما را نوعی «وقفه در تجربه و ادراک» می‌داند که نه در لحظه‌ی وقوع، بلکه در تأخیری ناگهانی و دردناک، خود را آشکار می‌کند .(Caruth, 1996, p. 11) این ویژگی، بازنمایی تروما را از روایت‌های خطی دور می‌سازد و آن را در قالب فرم‌های گسسته، تکرارشونده یا نمادین ظاهر می‌کند؛ رویکردی که در آثار بکشینسکی به‌وضوح دیده می‌شود .از سوی دیگر، سوزان سانتاگ در کتاب Regarding the Pain of Othersبر این نکته تأکید می‌کند که «تماشای رنج، هرچند آگاهی تولید می‌کند، اما هم‌زمان با فاصله‌گذاری و زیبایی‌شناسی

1 *Zdzisław Beksiński*

2 *Anselm Kiefer*

خاص خود همراه است .(Sontag, 2003, p. 71) «این دیدگاه، در تحلیل آثار کیفر که میان بازنمایی خشونت و نقد حافظه‌ی ملی نوسان دارند، مصداق عینی می‌یابد .در سطحی گسترده‌تر، حوزه دیزوبان در کتاب Art and Trauma in Post-War Europeبر آن است که هنر پس از جنگ، نه صرفاً سندی از فاجعه، بلکه فضایی برای بازاندیشی جمعی است؛ جایی که حافظه و تروما در قالب فرم‌های هنری بازسازی و به چالش کشیده می‌شوند .(Dizuban, 2015, p. 7) این نگرش در هر دو هنرمند حاضر در این مطالعه قابل ردیابی است: کیفر با استفاده از نشانه‌های تاریخی و اسطوره‌ای آلمان، و بکشینسکی با خلق فضاهایی وهم‌آلود و تمثیلی، هر دو به بازتاب فاجعه‌ی جنگ از منظر حافظه‌ی فرهنگی و تروما می‌پردازند .همچنین در بررسی آثار کیفر، متیو بیرو در کتاب Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger توضیح می‌دهد که چگونه کیفر تاریخ را در لایه‌هایی از متریال، اسطوره و حافظه می‌پیچد تا اندیشیدن به مسئولیت تاریخی و بار گناه جمعی ممکن شود (Biro, 2013, p. 113).پژوهش حاضر، از رویکردی تفسیری و کیفی بهره می‌گیرد و با اتکا به روش تحلیل تطبیقی مضمون، به بررسی چهار اثر منتخب می‌پردازد Margarethe (1981): و Shulamite (1983) از آنسلم کیفر، و دو نقاشی بدون عنوان از بکشینسکی از دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰. این آثار، با توجه به بازنمایی مستقیم یا نمادین مفاهیمی چون مرگ، حافظه، جنگ و تروما انتخاب شده‌اند. تحلیل‌ها، با تمرکز بر نشانه‌شناسی تصویری، ساختار روایی و ارجاعات فرهنگی، تلاش دارند تفاوت‌های بنیادین در مواجهه‌ی روانی، تاریخی و فرهنگی این دو هنرمند با فاجعه‌ی جنگ جهانی دوم را آشکار سازند.

۳- زمینه تاریخی- فرهنگی دو هنرمند

۳-۱- لهستان پس از جنگ جهانی دوم و جهان زیسته‌ی بکشینسکی

زجی‌سواف بکشینسکی (Zdzisław Beksiński) در سال ۱۹۲۹ در شهر سنوک در جنوب‌شرقی لهستان، در بستری متلاطم از تحولات سیاسی و نظامی به دنیا آمد؛ منطقه‌ای که طی جنگ جهانی دوم تحت اشغال نازی‌ها و سپس در دوران جنگ سرد، در حیطه‌ی نفوذ اتحاد جماهیر شوروی قرار گرفت. تجربه‌ی کودکی و نوجوانی بکشینسکی در بستر ویرانی، سرکوب سیاسی و محدودیت‌های فرهنگی شکل گرفت؛ فضایی که در بسیاری از آثار او، به‌ویژه در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، به‌صورت غیرمستقیم و تمثیلی بازتاب یافته است.

آموزش بکشینسکی در رشته‌ی معماری و مواجهه‌اش با شهرهای ویران‌شده‌ی پساجنگ، در کنار محدودیت‌های ایدئولوژیک حکومت کمونیستی، او را به‌سمت خلق جهانی وهم‌آلود سوق داد؛ جهانی که در آن، رنج و تروما در ساختارهای بصری پیچیده بازنمایی می‌شوند. در پایان‌نامه‌ی سابینا گیل با عنوان Exposing Wounds: Traces of Trauma in Post-War Polish Photography، آثار بکشینسکی در کنار آثار هنرمندان دیگر لهستانی، به‌عنوان نمونه‌هایی از بازنمایی غیرمستقیم ترومای تاریخی تحلیل شده‌اند. به‌زعم گیل، «این آثار نه از طریق بازنمایی رویدادهای تاریخی، بلکه از طریق فضاهای تهی، فرم‌های گسسته، و اشارات بصری نمادین، تروما را رمزگذاری می‌کنند» (Gill, 2017, p. 14).

بکشینسکی خود در یکی از گفت‌وگوهایش بیان کرده بود: «من می‌خواهم چنان نقاشی کنم که گویی کابوس‌هایم را می‌فوتوگرافی می‌کنم»؛ جمله‌ای که نه‌تنها تمایز او را از روایت‌گران واقع‌گرا نشان می‌دهد، بلکه تأکیدی است بر گرایش درونی و ناخودآگاهانه‌ی آثارش به بازنمایی روان‌زخم‌ها و خاطرات نامرئی. در تحلیل آثار او، ماریوس وتمن نیز تصریح می‌کند که «بکشینسکی در کشوری رشد کرد که آسیب‌دیده از جنگ و ویرانی بود، و همین مضامین بارها در آثارش تکرار می‌شوند، گرچه در قالب‌هایی رمزآلود و فرامتنی» (Wettmann, 2015).

در مجموع، آثار بکشینسکی از دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، نه اسناد تاریخی بلکه تصاویری استعاری‌اند که در آن‌ها چهره‌های مخدوش، فضاهای بی‌زمان و ویرانی‌های معماری، حامل نوعی حافظه‌ی جمعی تروماتیک‌اند. این تصاویر، تجربه‌ی پساجنگ را نه با روایت‌های خطی، بلکه با زبان بصری روان‌شناختی و ناخودآگاه بازنمایی می‌کنند و از همین منظر، شالوده‌ی تحلیل تطبیقی مقاله را فراهم می‌سازند.

۳-۲- آلمان پس از جنگ و مسئله‌ی حافظه در آثار کیفر

آنسلم کیفر (Anselm Kiefer) در سال ۱۹۴۵، تنها دو ماه پیش از پایان جنگ جهانی دوم، در آلمان متولد شد؛ نسلی که با سایه‌ی سنگین نازیسم رشد یافت، بی‌آن‌که در شکل‌گیری آن سهمی داشته باشد. با این حال، آن‌چه در زندگی و آثار کیفر اهمیتی بنیادین می‌یابد، نه صرفاً گذشته‌ی تاریخی، بلکه نحوه‌ی مواجهه‌ی نسلی پساجنگ با مفاهیمی چون گناه، سکوت و مسئولیت جمعی است. در حالی که جامعه‌ی آلمانی در دهه‌های پس از جنگ، تمایلی به مواجهه‌ی مستقیم با جنایات نازی‌ها نداشت، کیفر با جسارت به کاوش در حافظه‌ی فرهنگی و تاریخ سرکوب‌شده‌ی آلمان پرداخت.

سال دهم، شماره ۶ (پیاپی: ۸۳)، شهریور ۱۴۰۴
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ISSN: 2538-6298

در مقاله‌ای با عنوان Postwar Memory and Material in Kiefer’s Painting، مارتین مولر بر این نکته تأکید می‌کند که «کیفر از طریق بازنمایی مواد خام، اسطوره‌ها و نام‌های به‌فراموشی‌سپرده‌شده، تاریخ را نه بازسازی، بلکه به چالش می‌کشد» (Müller, 2013, p. 88). او با بهره‌گیری از عناصر نمادین همچون خاکستر، کاه، زمین سوخته، و کتاب‌های نیم‌سوخته، حافظه‌ی تاریخی را در بستر بصری و متریال فراخوانی می‌کند؛ حافظه‌ای که در سطح اجتماعی سرکوب شده و نیازمند بازگشایی انتقادی است. در همین راستا، نظریه‌ی حافظه‌ی فرهنگی که توسط یان آسمن تبیین شده، نقش هنرمند را به‌عنوان واسطه‌ی بازآفرینی گذشته تشریح می‌کند. آسمن می‌نویسد: «در حافظه‌ی فرهنگی، متون، آیین‌ها و تصاویر هنری، گذشته را در اکنون فعال می‌سازند» (Assmann, 2011, p. 21). کیفر به‌خوبی در این نقش ظاهر می‌شود؛ هنرمندی که به‌جای بازگویی تاریخ رسمی، آن را در قالب استعاره، اسطوره و ماده، به پرسش می‌کشد. منتقدانی همچون دن فرانکل نیز در تحلیل آثار کیفر اشاره کرده‌اند که «او از نقاشی برای گشودن زخم‌های بسته‌شده‌ی تاریخ استفاده می‌کند؛ نه برای التیام، بلکه برای افشاگری» (Frankel, 2007, p. 112). این رویکرد، به‌ویژه در آثاری چون Margarethe (۱۹۸۱) و Shulamite (۱۹۸۳) آشکار است. این دو اثر که به‌طور مستقیم به شعر «فوگ مرگ» از پل سلان ارجاع دارند، تقابلی نمادین میان حافظه‌ی ملی آلمان و خاطره‌ی سرکوب‌شده‌ی قربانیان یهودی برقرار می‌کنند.

کیفر برخلاف بسیاری از هم‌نسلانش، راه سکوت را برنمی‌گزیند. او با استفاده از متریال‌های خام، ارجاعات متنی، و ساختارهای بصری تکرارشونده، تلاشی برای مواجهه‌ی انتقادی با حافظه‌ی جمعی شکل می‌دهد. نگاه کیفر به فاجعه‌ی جنگ، نه از مسیر کابوس‌های روانی یا روایت‌های شخصی، بلکه از منظری فلسفی، فرهنگی و سیاسی است؛ نگاهی که در آن، بازنمایی تاریخ با پرسش از مسئولیت اخلاقی، گره می‌خورد.

۴- بازنمایی حافظه‌ی جنگ: تحلیل تطبیقی آثار

۴-۱- تحلیل آثار کیفر

آنسلم کیفر (Anselm Kiefer) از مهم‌ترین هنرمندان نسل پساجنگ آلمان است؛ نسلی که در دل خرابی‌های ناشی از شکست نظامی، بحران هویت ملی و سکوت تاریخی رشد کرد. برخلاف بسیاری از هم‌نسلانش، کیفر از دهه‌ی ۱۹۷۰، با نقاشی، مجسمه‌سازی و چیدمان، پروژه‌ای را آغاز کرد با هدف «بازاندیشی حافظه‌ی فرهنگی آلمان» (Werckmeister, 1993, p. 67).

آثار او سرشار از عناصر متریالیستی و نمادین‌اند؛ خاکستر، سرب، کاه، کتاب‌های نیم‌سوخته و بقایای معماری دوره‌ی رایش سوم. این مواد نه‌فقط بار تاریخی و نمادین دارند، بلکه به‌عنوان حامل‌های حافظه عمل می‌کنند. همچنان که مارک روزنتال در کاتالوگ نمایشگاهی Philadelphia Museum of Art اشاره می‌کند، آثار کیفر «مانند کتاب‌های سنگی‌اند؛ یادگارانی از دانشی که نابود شده و خاطراتی که به فراموشی سپرده شده‌اند» (Rosenthal, 1987, p. 23). رویکرد کیفر به تاریخ را می‌توان نوعی «باستان‌کاوی حافظه» دانست. او مستقیماً به بازنمایی روایت رسمی نمی‌پردازد، بلکه با انباشت متریال و نمادها، فضای تصویری‌ای می‌سازد که لایه‌های تاریخ، اسطوره و تروما را در خود جای می‌دهد. این نگرش با نظریه‌ی یان آسمن درباره‌ی حافظه‌ی فرهنگی هم‌راستاست؛ آسمن معتقد است حافظه‌ی فرهنگی حاصل بازسازی و سازمان‌دهی گذشته در قالب رسانه‌ها، آیین‌ها و نمادهای هنری است (Assmann, 2011, p. 36). کیفر با بهره‌گیری از فرم‌های استعاری و ترکیب‌های چندرسانه‌ای، تاریخ رسمی را به تجربه‌ای درونی، جسمی و زیباشناختی بدل می‌سازد. این تجربه، نه صرفاً برای یادآوری، بلکه برای پرسش از مسئولیت، همدلی و مواجهه‌ی اخلاقی با گذشته طراحی شده است. او در مقام یک هنرمند، تاریخ را «احضار» نمی‌کند، بلکه آن را به چالش می‌کشد، و حافظه را به سطح عمومی بازمی‌گرداند.

۴-۱-۱-(Margarethe) - (۱۹۸۱): استعاره‌ای از حافظه‌ی فراموش‌کار

تصویر ۱- مارگارتا، آنسلم کیفر، ۱۹۸۱

در اثر (Margarethe۱۹۸۱)، آنسلم کیفر به‌شیوه‌ای نمادین به شعر «فوگ مرگ» (Todesfuge) اثر پل سلان ارجاع می‌دهد؛ شعری که در آن، دو زن با نام‌های مارگارت و شولامیت، به‌مثابه‌ی استعاره‌هایی از دو سوی حافظه‌ی جنگ ــ قربانی و ناظر ــ ظاهر می‌شوند. در این نقاشی، بستر اثر با استفاده از کاه واقعی و رنگ‌های روشن ساخته شده است؛ بازتابی از توصیف «موی طلایی مارگارت» در شعر سلان، که در تقابل با «موی تیره‌ی شولامیت» قرار می‌گیرد و نشانه‌ای از زنان آلمانی در بافت فرهنگی فاجعه‌ی هولوکاست است (Saltzman, 1999, p. 128).

سال دهم، شماره ۶ (پیاپی ۸۳)، شهریور ۱۴۰۴
پژوهش‌نامه هنر و علوم انسانی
ISSN: 2538-6298

به‌گفته اریک ساندر، «در این نقاشی، کیفر نه یک صحنه‌ی تاریخی را بازسازی می‌کند، نه چهره‌ای از قربانیان را به تصویر می‌کشد؛ بلکه ساختاری از فراموشی و انکار را نشان می‌دهد، جایی که خاکسترها و کاه‌ها یادآور غیاب‌اند، نه حضور» (Sander, 2002, p. 63). غیاب تصویر انسانی، که در بسیاری از آثار مربوط به جنگ حضور دارد، در این‌جا خود به نشانه‌ای از سرکوب حافظه در فرهنگ عمومی آلمان تبدیل شده است. متریال‌هایی که کیفر در این اثر به‌کار برده است، به‌ویژه کاه، واجد دو کارکرد هم‌زمان‌اند: از یک‌سو، در سنت روستایی آلمانی، کاه به خاطره‌ی خاک و خانه پیوند دارد؛ اما در این اثر، به بستر فراموشی و سوختن بدل می‌شود. نانسی میلر در این‌باره می‌نویسد: «کیفر از کاه برای نشان‌دادن مرزی استفاده می‌کند که میان حافظه‌ی فرهنگی و حافظه‌ی سرکوب‌شده کشیده شده است» (Miller, 2007, p. 211).

تصویر۲- شولامیت، آنسلم کیفر، ۱۹۸۳

در Margarethe، شخصیت مارگارت نه به‌مثابه‌ی فرد، بلکه به‌عنوان نشانه‌ای از امتناع از مواجهه تصویر شده است. او بازنماینده‌ی آن بخش از جامعه‌ی آلمان است که در فاجعه مشارکت مستقیم نداشت، اما با سکوت، بی‌تفاوتی یا نادیده‌گیری، بخشی از سازوکار فراموشی جمعی شد. در همین زمینه، آلیسون لندزبرگ تأکید می‌کند که «کیفر نه‌فقط تاریخ، بلکه موضع اخلاقی نسبت به تاریخ را نیز به پرسش می‌گیرد» (Landsberg, 2004, p. 144).

۴-۱-۲-(Shulamite) - (۱۹۸۳): پیکره‌ای در دل معبد سوخته

در نقاشی Shulamite (۱۹۸۳)، آنسلم کیفر بار دیگر به شعر «فوگ مرگ» پل سلان بازمی‌گردد، این‌بار با تمرکز بر چهره‌ی حذف‌شده‌ی قربانی: شولامیت. اگر در Margarethe، سویه‌ی فراموشی و هم‌ذات‌پنداری با ناظر به تصویر کشیده می‌شود، در Shulamite، با بازنمایی غیاب خشونت‌بار قربانیان یهودی مواجه‌ایم؛ آنانی که نه‌فقط از هستی، بلکه از حافظه‌ی جمعی نیز زدوده شده‌اند. فضای اثر، تالاری تاریک و تونل‌مانند را نشان می‌دهد که در انتهای آن، محرابی روشن اما تهی دیده می‌شود. این فضا، ارجاعی آشکار به معماری بنای یادبود سرباز گمنام در برلین دارد؛ مکانی که در دوران رایش سوم، میزبان آیین‌های رسمی نازی‌ها بود (Saltzman, 2000, p. 176). کیفر با تهی‌سازی این فضا از کاربرد ایدئولوژیک پیشین‌اش، آن را به مکانی برای سوگواری و فقدان بی‌نام تبدیل می‌کند. به گفته‌ی جیمز یانگ، «کیفر در Shulamite، معماری قدرت را به معماری فقدان بدل می‌سازد؛ فضایی که به‌جای تداعی پیروزی، امکان سوگواری را فعال می‌سازد» (Young, 1993, p. 92). خالی بودن محراب، نه تنها نشانه‌ای از غیبت تقدس، بلکه نمادی از حذف سیستماتیک میلیون‌ها انسان از حافظه‌ی فرهنگی است.
کیفر در این اثر، از رنگ‌های تیره، خاکستر و متریال‌هایی سنگین بهره می‌گیرد؛ عناصری که فضایی سوگوارانه، اما در عین حال فلسفی خلق می‌کنند. لیسا سالتزمن می‌نویسد: «در Shulamite، خاکستر نه تنها بازمانده‌ای مادی از سوختن است، بلکه بدل به ماده‌ای فرهنگی می‌شود که حافظه را در خود تثبیت می‌کند» (Saltzman, 1999, p. 133). به‌جای بازسازی چهره‌ها یا روایت‌ها، کیفر با استفاده از متریال و فضا، حافظه را احضار می‌کند.
در تقابل با Margarethe، اثر Shulamite نوعی بازگشت به مسئولیت اخلاقی را نیز پیشنهاد می‌دهد؛ شولامیت، به‌مثابه‌ی استعاره‌ای از زن یهودی، در انتهای فضایی تاریک ایستاده است، جایی که بیننده را به مواجهه با سکوت تاریخی فرامی‌خواند. همان‌طور که Saltzman تأکید می‌کند: «آثار کیفر به‌جای نمایش مستقیم فاجعه، ما را وادار می‌کنند تا درباره‌ی چگونگی به‌خاطر آوردن فاجعه بیندیشیم» (Saltzman, 2000, p. 180).
در نهایت، Shulamite را می‌توان به‌مثابه‌ی گسستی از حافظه‌ی رسمی و دولتی درک کرد؛ تلاشی برای بازگرداندن صدا و حضور به کسانی که از تاریخ طرد شدند، نه از طریق بازنمایی چهره یا متن، بلکه از راه ساختن فضاهایی برای پرسش، غیاب و سوگواری.

۴-۲- تحلیل آثار بکشینسکی

زجی‌سواف بکشینسکی (Zdzisław Beksiński)، نقاش لهستانی، از مهم‌ترین هنرمندانی است که بازتاب روانی و فلسفی جنگ جهانی دوم را در قالب زبانی بصری و وهم‌آلود به تصویر کشیده است. اگرچه بکشینسکی مانند آنسلم کیفر مستقیماً به

سال دهم، شماره ۶ (پیاپی: ۸۳)، شهریور ۱۴۰۴
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ISSN: 2538-6298

مفاهیم تاریخی یا نشانه‌های آشکار سیاسی اشاره نمی‌کند، اما آثار او را نمی‌توان خارج از بستر تجربه‌ی تاریخی لهستان در قرن بیستم – به‌ویژه اشغال نازی، استالینیسم، و حافظه‌ی رنج‌دیده‌ی شرق اروپا – فهم کرد. به تعبیر آگنیشکا لنارتوویچ، «نقاشی‌های بکشینسکی نوعی حافظه‌ی بصری ناخودآگاه‌اند؛ خاطره‌هایی نه از رویدادهای واقعی، بلکه از سایه‌ها و پیامدهای روانی آن‌ها» (Lenartowicz, 2010, p. 59).

جهان تصویری بکشینسکی جهانی آخرالزمانی است: فضاهایی متروک، بدن‌هایی تکه‌تکه‌شده، و معماری‌هایی فروپاشیده در مه و خون. او خود در مصاحبه‌ای گفته بود که «آثارم بازتاب کابوس‌هایی هستند که نمی‌توانم نامی برایشان پیدا کنم» (Beksiński, 1998). همین نام‌ناپذیری، عنصر کلیدی در تجربه‌ی مواجهه با آثار اوست. در واقع، بکشینسکی با حذف عنوان از اغلب آثارش، تلاش می‌کند مخاطب را از چارچوب‌های معنایی ازپیش‌موجود رها کرده و او را مستقیماً در معرض ساحت تاریک و مبهم ناخودآگاه قرار دهد.

از منظر نظری، می‌توان آثار بکشینسکی را در نسبت با مفاهیم اگزیستانسیالیستی تفسیر کرد. مارسین ژورافسکی در مقاله‌ای با عنوان Dystopian Realism in Beksiński’s Visual Language بیان می‌کند که «مضامین تکرارشونده‌ی مرگ، انزوا، فرسودگی و زوال در آثار بکشینسکی، بازتابی از تجربه‌ی اگزیستانسیال انسان معاصر در برابر بحران‌های تاریخی و بی‌معنایی مدرن هستند» (Żurawski, 2016, p. 102). این نگاه با سنت فکری متفکرانی چون کی‌یرکگور، هایدگر و کامو هم‌خوانی دارد که هستی انسانی را در مواجهه با پوچی، آزادی و مرگ تحلیل کرده‌اند.

در مقایسه با کیفر، بکشینسکی بیشتر از منظر درونی و روان‌شناختی به فاجعه‌ی جنگ می‌نگرد. اگر کیفر تاریخ را از طریق زبان و نمادهای فرهنگی به نقد می‌کشد، بکشینسکی آن را به ضمیر ناخودآگاه منتقل کرده و در قالب کابوس، ترس و سکوت بازمی‌نماید. به گفته‌ی آندری برزنیکی، «در آثار بکشینسکی هیچ روایت صریحی از جنگ وجود ندارد، اما فضا چنان آکنده از اضطراب، ناامنی و فروپاشی است که گویی تاریخ خود را در سکوت تصویر کرده است» (Brzeziński, 2014, p. 88). این جهان وهم‌آلود، که در آن عناصر انسانی، معماری و چشم‌اندازهای طبیعی به‌شکلی کابوس‌گونه درهم‌آمیخته‌اند، تنها با زبان بصری قابل بیان است. از همین‌روست که بسیاری از پژوهشگران، آثار بکشینسکی را به‌مثابه‌ی گونه‌ای از «فلسفه‌ی تصویری» در نظر می‌گیرند؛ فلسفه‌ای که به‌جای استدلال، با استعاره، سکوت و تصویر اندیشیده می‌شود (Kowalska, 2018).

۴-۲-۱- اثر بدون عنوان (دهه‌ی ۱۹۸۰): منظره‌ای از ویرانی وجودی

یکی از آثار شاخص زجی‌سواف بکشینسکی از دهه‌ی ۱۹۸۰، منظره‌ای وهم‌آلود را بازنمایی می‌کند: فیگوری انسان‌گونه، ایستاده در فضای متروک و مه‌گرفته، در حالی‌که پیرامونش را بقایای معماری فروپاشیده، سایه‌های سنگین، و رنگ‌هایی تیره و سرد دربر گرفته‌اند. این نقاشی، با وجود بی‌عنوان‌بودن، واجد بار نمادین و روایی عمیقی‌ست؛ نماینده‌ی زبانی بصری برای بازنمایی تروما، انزوا، و ازهم‌گسیختگی روانی پس از جنگ.

تصویر ۳- بدون عنوان، بکشینسکی، دهه‌ی ۱۹۸۰

آثار بکشینسکی غالباً عاری از عناصر زبانی، ارجاعات تاریخی یا روایی هستند. خود او در مصاحبه‌ای تصریح کرده بود: «نقاشی‌های من نه بازتاب جهان بیرون، بلکه بازنمایی کابوس‌هایی هستند که نمی‌توانم برایشان کلمه‌ای بیابم» (Beksiński, quoted in Fabijański, 2001). این نام‌ناپذیری، به عنصر کلیدی تجربه‌ی مواجهه با آثارش بدل می‌شود؛ تجربه‌ای که مخاطب را مستقیماً در معرض زبان سکوت، تصویر و اضطراب قرار می‌دهد.

در این اثر، فیگور انسانی فاقد چهره یا هویت فردی است؛ گویی شخصیتی در حال انحلال در فضایی بی‌زمان و بی‌معنا. این حذف هویت، با فضای تاریخی خلق اثر ــ لهستان تحت سلطه‌ی پسااستالینی ــ بی‌ارتباط نیست. در چنین بستری، تصویر فروپاشی تمدن، نه‌فقط اشاره‌ای به خشونت سیاسی، بلکه بازنمایی ناتوانی فرهنگ از ایستادگی در برابر تخریب است. ماریا آنجلیک کوالسکا می‌نویسد: «معماری درهم‌شکسته در آثار بکشینسکی، رمزگان فروپاشی حافظه است؛ حافظه‌ای که دیگر نه روایت دارد و نه شاهد» (Kowalska, 2018, p. 94).

از منظر نظری، این تصویر را می‌توان در چارچوب زیباشناسی تروما تحلیل کرد. لیسا سالتزمن در بحثی درباره‌ی هنر پساجنگ اشاره می‌کند که در برخی آثار، هنرمند نه به بازنمایی حادثه، بلکه به ساختن فضاهایی می‌پردازد که «غیاب و آسیب را از طریق

سال دهم، شماره ۶ (پیاپی ۸۳)، شهریور ۱۴۰۴
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ISSN: 2538-6298

متریال و سکوت منتقل می‌کنند» (Saltzman, 2000, p. 91). نقاشی مورد بحث نیز از این جنس است: اثری که نه بازگوکننده‌ی واقعه، بلکه بافتار احساسی و زیستی فقدان است.
در مجموع، این اثرِ بی‌عنوان، نمادی از تجربه‌ی انسانی پس از فاجعه است؛ تجربه‌ای که در آن، زبان فرومی‌پاشد، روایت خاموش می‌شود، و تنها تصویر باقی می‌ماند. تروما در این‌جا، نه رویدادی گذشته، بلکه وضعیت زیسته‌ی اکنون است؛ جهانی در سکوت، بدون چهره، بدون مرکز، اما لبریز از اضطراب و خاطره‌ی سرکوب‌شده.

۴-۲-۲-اثر بدون عنوان (دهه‌ی ۱۹۷۰): پیکره‌ی انسان‌زدوده و مرگ همگانی

یکی از نقاشی‌های برجسته‌ی زجی‌سواف بکشینسکی از دهه‌ی ۱۹۸۰، پیکره‌ای نیمه‌مومیایی‌شده را در میان بقایای انسانی و زمینی تیره به تصویر می‌کشد؛ صحنه‌ای ایستا و فشرده که نه روایت، بلکه وضعیتِ تعلیق را ترسیم می‌کند. این اثر، همانند بسیاری از نقاشی‌های او، نشانی از مکان، زمان یا هویت فردی ندارد. تنها چیزی که باقی مانده، توده‌ای بی‌چهره از مرگ و فرسودگی‌ست. به‌گفته‌ی الکساندرا کوالسکا، «بکشینسکی در این آثار، مفهومی از مرگ را عرضه می‌کند که دیگر تجربه‌ای فردی نیست، بلکه وضعیت اجتماعی و ساختار نمادین یک دوران است» (Kowalska, 2018, p. 117). فیگورها، نه حاملان روایت، بلکه نشانه‌هایی از حضور غایب، حذف‌شده و بی‌صدا هستند.

این اثر را می‌توان با مفهوم «پسا–شهادت» در نظریه‌ی حافظه پیوند داد؛ مفهومی که آلخاندرو بارِ در آثارش مطرح کرده و معتقد است در مرحله‌ای پس از فاجعه، خاطره‌ی جمعی، از سطح روایت فردی به سطح نمادین فرهنگی گذر می‌کند (Baer, 2002). در چنین بستری، فیگور انسانی خود به نشانه‌ای بدل می‌شود؛ نه برای روایت رنج، بلکه برای بازنمایی حذف‌شدگی و غیاب ساختاری.
بکشینسکی برخلاف آنسلم کیفر از نشانه‌های متنی یا تاریخ‌مند پرهیز می‌کند و زبان را کاملاً کنار می‌نهد. این حذف زبان، به تعبیر لیسا سالتزمن، بخشی از زیباشناسی ترومـاست؛ جایی که تجربه‌ی فاجعه «نه از طریق بازنمایی، بلکه از طریق غیاب و سکوت بیان می‌شود» (Saltzman, 2000, p. 91).

تصویر۴- بدون عنوان، بکشینسکی، دهه‌ی ۱۹۷۰

در همین زمینه، جودیت باتلر در کتاب Frames of War، مفهوم «سوگواری غیرمجاز» را مطرح می‌کند؛ نوعی سوگواری که برای قربانیان بی‌نام، بی‌صدا، و از پیش حذف‌شده، حتی امکان ادای احترام نیز فراهم نیست (Butler, 2009, p. 38). بکشینسکی، به‌جای یادمان‌سازی، ضد–یادمان خلق می‌کند: فضایی برای تجربه‌ی حذف، نه یادآوری. در این جهان بصری، سوژه‌ی انسانی نه‌تنها تهی شده، بلکه در روندی از انحلال و گمنامی قرار دارد. به‌جای تلاش برای بازسازی گذشته، نقاشی به گونه‌ای زخم بصری بدل می‌شود که تنها با زبان تصویر قابل لمس است. این زخم، همان‌گونه که ماریا کوالسکا می‌نویسد، «نه بازگو می‌شود، نه التیام می‌یابد؛ تنها تداوم می‌یابد» (Kowalska, 2018, p. 122).

۶- تطبیق آثار بکشینسکی و کیفر

مطالعه‌ی تطبیقی آثار زجی‌سواف بکشینسکی و آنسلم کیفر نشان می‌دهد که هر دو هنرمند، با وجود تفاوت‌های فرهنگی و زیباشناختی، به مواجهه با فاجعه‌ی جنگ جهانی دوم پرداخته‌اند؛ اما مسیرهای بیانی و روایی آن‌ها، تمایزهای عمیقی را در شیوه‌ی بازنمایی حافظه، رنج و تاریخ رقم می‌زند. از منظر روایت و زبان تاریخی، آثار بکشینسکی بر سکوت و انکار زبان متکی‌اند. او نه از نشانه‌های تاریخی بهره می‌گیرد، نه از ارجاع به رویدادهای خاص؛ بلکه جهان کابوس‌گونه‌ی آثارش، برآمده از تجربه‌ی روانی و ناخودآگاه پساجنگ است. فیگورهای بی‌چهره، فضاهای بی‌زمان، و حذف هر نوع نشانه‌ی جغرافیایی یا فرهنگی، نشان‌دهنده‌ی گرایش او به نوعی «سوگواری درونی و بی‌واژه» است. همان‌طور که Kowalska تأکید می‌کند، بکشینسکی «با حذف زبان، فضای خالص تروما را ترسیم می‌کند؛ فضایی که در آن، معنا فروپاشیده و تنها اثر روانی باقی مانده است» (Kowalska, 2018, p. 94).

سال دهم، شماره ۶ (پیاپی: ۸۳)، شهریور ۱۴۰۴
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ISSN: 2538-6298

در مقابل، آنسلم کیفر با ارجاع‌های آشکار به تاریخ فرهنگی، اسطوره‌های یهودی ـ آلمانی، متون ادبی و حتی معماری رسمی رایش سوم، ساختاری از روایت انتقادی حافظه خلق می‌کند. آثار او بر پایه‌ی آن چیزی شکل گرفته‌اند که یان آسمن آن را «بازآفرینی فرهنگی گذشته از طریق نماد و آیین» می‌نامد (Assmann, 2011, p. 21). در این چارچوب، Margarethe و Shulamite نه‌تنها بازتابی از سکوت پساجنگ‌اند، بلکه محل تقاطع حافظه‌ی ملی و فقدان اخلاقی نیز هستند (Saltzman, 2000).

در حوزه‌ی فضاسازی تصویری، بکشینسکی با بهره‌گیری از ترکیب‌بندی‌های فشرده، بی‌عمق و تخت، نوعی وضعیت تعلیق و بی‌زمانی خلق می‌کند. او با حذف پرسپکتیو سنتی و تکرار توده‌های انسانی بی‌هویت، نوعی زیباشناسی فروپاشی را می‌سازد. فیگورها در آثار او گویی نه زنده‌اند و نه مرده؛ بلکه در وضعیت میانه‌ای از تحلیل و انجماد قرار دارند. این ویژگی در آثار دهه‌ی ۱۹۸۰ او به‌وضوح قابل مشاهده است (Żurawski, 2016). در مقابل، کیفر فضا را به‌عنوان میدان حافظه می‌سازد؛ فضاهایی معماری‌شده که با لایه‌هایی از خاک، کاه، سرب یا خاکستر پوشیده شده‌اند. این فضاها، به تعبیر Matthew Biro، «نه فقط بازتاب تاریخ، بلکه ساختارهایی‌اند که امکان تفکر در باب گناه، سکوت و مسئولیت را فراهم می‌کنند» (Biro, 2013, p. 113). معماری یادمان‌گونه در Shulamite و ماده‌گرایی خاک‌زده در Margarethe، مصداق‌های این فضاهای حافظه‌مند هستند. از منظر روان‌شناسی بصری و سوژگی، آثار بکشینسکی بر فقدان سوژه‌ی تاریخی تأکید دارند؛ آن‌گونه که سوژه، در انبوه مرگ و فروپاشی، از هویت تهی شده و به صرف نشانه‌ی اضطراب بدل می‌شود. در حالی‌که کیفر، سوژه‌ی تاریخی را در مقام کنشگر اخلاقی احضار می‌کند؛ کنشگری که هرچند غایب، اما مسئول است.

در نهایت، می‌توان گفت که اگر بکشینسکی، حافظه‌ی فاجعه را از منظر تجربه‌ی فردی، روانی و غیرگفتاری بازنمایی می‌کند، کیفر، آن را از مسیر نماد، روایت و مواجهه‌ی جمعی با گذشته می‌کاود. این دو رویکرد، دو الگوی بنیادین از هنر پساجنگ را نمایندگی می‌کنند: یکی مبتنی بر سکوت، تروما و انزوا؛ دیگری مبتنی بر گفت‌وگو، بازآفرینی و مسئولیت.

۸- جدول تطبیقی رویکرد بکشینسکی و کیفر به بازنمایی جنگ جهانی دوم

تصاویر / معیارها				
محور مقایسه	بدون عنوان (دهه ۱۹۸۰) بکشینسکی	بدون عنوان (دهه ۱۹۷۰) بکشینسکی	Shulamite (1983) آنسلم کیفر	Margarethe (1981) آنسلم کیفر
سوژه‌ی انسانی	انبوهی از اجساد بی‌چهره و نامحذوف	پیکره‌ی تنها، مخدوش و زانوزده در کابوس	غایب اما القاکننده‌ی فقدان سوژه‌ی جمعی	غایب؛ تنها ردپای او در متریال باقی‌ست
فضاسازی و رنگ	زمینی سوخته، رنگ‌های سرد و بافت‌های خشن	فضای سرخ، خشونت‌بار، محصور و نمادین	تاریک، تونل‌مانند، فضایی تهی و بی‌زمان	روشن، کاه و خاکستر؛ فضای روستایی اما سوخته
نشانه‌های تاریخی/فرهنگی	حافظه‌ی نمادین از مرگ جمعی و بی‌نام	بدون ارجاع تاریخی؛ رمزگذاری بصری	الهام از معماری بنای سرباز گمنام	
رویکرد به حافظه	حافظه‌ی جمعی در هیئت سکوت بصری	بازنمایی حافظه‌ی تروماتیک فردی	پرسش از غیبت و انکار در حافظه ملی	انتقاد از فراموشی تاریخی و فقدان مسئولیت
نقد فرهنگی/سیاسی	مرگ فرهنگی و سکوت سوگوارانه‌ی جمعی	فروپاشی معنا و انکار زبان روایت	نقد حافظه‌ی رسمی و حذف قربانیان	نقد هم‌ذات‌پنداری جامعه با فرهنگ غالب

سال دهم، شماره ۶ (پیاپی ۸۳)، شهریور ۱۴۰۴
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ISSN: 2538-6298

۸- نتیجه گیری

بررسی تطبیقی آثار زجی‌سواف بکشینسکی و آنسلم کیفر نشان می‌دهد که جنگ جهانی دوم، نه‌فقط به‌عنوان یک رویداد تاریخی، بلکه به‌مثابه‌ی فاجعه‌ای فرهنگی و روانی، در آثار این دو هنرمند حضور دارد؛ حضوری که مسیرهای بسیار متفاوتی را در زبان بصری آن‌ها یافته است. بکشینسکی، با خلق جهانی تیره، فروپاشیده و وهم‌ناک، از بیان مستقیم پرهیز کرده و رنج را به ضمیر ناخودآگاه و اضطراب اگزیستانسیال منتقل کرده است؛ در حالی‌که کیفر، با بهره‌گیری از متریال‌های نمادین، ارجاع به تاریخ ملی، و اسطوره‌سازی انتقادی، تلاش دارد گذشته‌ی سرکوب‌شده‌ی آلمان را احضار کند و به پرسش بگذارد. در آثار بکشینسکی، تروما به‌صورت کابوس‌های بی‌زمان و بی‌مکان بازنمایی می‌شود، و سوژه‌ی انسانی در روندی از گمنامی و انحلال قرار دارد؛ اما در آثار کیفر، گذشته از طریق حافظه‌ی فرهنگی، شعر، اسطوره و معماری مجدداً رمزگذاری می‌شود و مخاطب به‌سمت تأمل اخلاقی سوق داده می‌شود. این دو رویکرد، اگرچه از بسترهای فرهنگی و تاریخی متمایزی نشأت گرفته‌اند، اما هر دو به‌گونه‌ای خاص، نسبت میان هنر، حافظه و مسئولیت تاریخی را در هنر پساجنگ اروپا بازتاب می‌دهند.

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۸۴). حقیقت و زیبایی: تجربه زیباشناختی و تأویل. تهران: نشر مرکز.
- باهنر، حسن. (۱۳۷۱). فلسفه هنر. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت).
- بختیارنژاد، زهرا. (۱۳۹۵). «بررسی کارکرد زبان در هنر مفهومی معاصر». پژوهش هنرهای تجسمی، شماره ۵، صص. ۶۲–۴۵.
- حجازی، زهرا. (۱۳۹۱). «نشانه‌شناسی زبان در هنر پسامدرن». تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- هاشم‌نژاد، نسرین. (۱۳۹۸). «زجی‌سواف بکشینسکی: نقاش کابوس». ماهنامه تندیس، شماره ۳۲۲، صص. ۲۲–۲۴.
- وطن‌دوست، الهام. (۱۴۰۱). «بازنمایی تروما و حافظه جمعی در هنر معاصر». پژوهش هنرهای تجسمی، شماره ۶، صص. ۶۸–۷۱.
- Assmann, J. (2011). Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baricco, F. (2012). Trauma and Image in the Postwar European Imagination. Milan: Mondadori.
- Beksinski, Z. (1998). Interview with Andrzej Dąbrowski. In Beksinski Archives, Warsaw.
- Biro, M. (2013). Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger. Bloomington: Indiana University Press.
- Caruth, C. (1996). Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Dizuban, J. (2015). Art and Trauma in Post-War Europe. London: Routledge.
- Frankel, D. (2007). “The Burden of History in German Art.” October, 119, pp. 108–121.
- Gill, S. (2017). Exposing Wounds: Traces of Trauma in Post-War Polish Photography. MA Thesis, University of Warsaw.
- Kindl, N. (2004). “Material and Memory in Kiefer’s Visual Language.” Art and Text, 85, pp. 141–148.
- Lenartowicz, A. (2010). Beksinski: The Visual Myth. Krakow: ArtInHouse.
- Landsberg, A. (2004). Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture. New York: Columbia University Press.
- Miller, N. (2007). “Ash and Identity in Post-Holocaust Art.” Visual Culture Journal, 12(3), pp. 209–215.
- Müller, T. (2013). “Postwar Memory and Material in Kiefer’s Painting.” German Studies Review, 36(1), pp. 83–95.
- Rosenthal, M. (2012). Anselm Kiefer: Art and the Burden of History. New Haven: Yale University Press.
- Saltzman, L. (1999). Anselm Kiefer and Art after Auschwitz. Cambridge: Cambridge University Press.

- Sontag, S. (2003). Regarding the Pain of Others. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Strip, J. (2003). “Apocalyptic Aesthetics in the Art of Beksinski.” European Review of Art History, 24(2), pp. 100–113.
- Wasilew, R. (2010). Polish Painters and the Holocaust. Warsaw: Akademia Sztuk Pięknych.
- Young, J. (1993). The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning. New Haven: Yale University Press.
- Żukowska, A. (2009). Death and Image in Polish Surrealism. Lodz: Narodowe Wydawnictwo.