پیکره
دوفصل‌نامه، دانشکده هنر شوشتر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
بررسی تطبیقی مجسمه‌های پیکرسازانه ایوان پنی و ران موئک
شماره چهارم -پاییز و زمستان ۹۲


**ندا محمدی***

**ادهم ضرغام****

تاریخ دریافت: ۹۲/۴/۴
تاریخ پذیرش: ۹۲/۶/۶

# بررسی تطبیقی مجسمه‌های پیکرسازانه ایوان پنی و ران موئک

**چکیده:**

انسان در طول تاریخ هنر، همواره موجودی است که می‌سازد و ساخته می‌شود. شیوه‌های نگاه به بدن انسان در ادوار مختلف شکل ویژه‌ای به خود گرفته‌است. با بررسی تاریخ هنر و آثار هنری می‌توان دریافت که موضوع بدن انسان به شیوه‌های متفاوت مطرح شده و مورد توجه هنرمندان واقع می‌شود. مقایسه و تطبیق آثار هنری یک دوره، خصوصیات نهفته در آثار و تنوع دیدگاه هنرمندان به موضوعی واحد را آشکار می‌سازد. در عین حال با وجود تنوع در بیان‌های هنری مختلف، شاهد اشتراکات و شباهت‌هایی بین آثار هنری نیز می‌باشیم. مقاله‌ی حاضر، مقایسه‌ی تطبیقی مجسمه‌های پیکرساز دو مجسمه‌ساز معاصر، ایوان پنی و ران موئک است که با استفاده از موضوع بدن انسان، با نگاهی نو، مفهوم را که دغدغه‌ی هنر معاصر است، در آثارشان گسترش داده‌اند. پژوهش حاضر درپی پاسخ به این پرسش است که دو هنرمند مذکور برای خلق آثار پیکرنگار جدید از چه شیوه‌ها و شاخصه‌هایی استفاده کرده‌اند و تفاوت‌ها و شباهت‌های شیوه‌ی این دو هنرمند چیست؟ در این نوشتار ضمن معرفی این دو هنرمند، شاخصه‌های مجسمه‌سازی این هنرمندان بررسی و تفاوت‌ها و شباهت‌های شیوه‌ی کارشان مورد مطالعه و مقایسه واقع شده‌است و در انتها به نظر می‌رسد که هر دو هنرمند برای دست‌یابی به مفهوم مورد نظر خود، با حذف، اضافه و یا تغییر در ویژگی‌های شناسا برای بیننده، آثارشان را خلق می‌کنند.

**واژگان کلیدی:**
هنر معاصر
مجسمه‌سازی پیکره‌ساز
ایوان پنی
ران موئک
بررسی تطبیقی

کارشناس ارشد نقاشی، پردیس هنرهای‌زیبا، دانشگاه تهران*
استادیار گروه آموزشی نقاشی و مجسمه‌سازی**
دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای‌زیبا، دانشگاه تهران

**مقدمه**

آنچـه رنسـانس[۱] را از ادوار پیـش از آن متمایـز می‌سـاخت، کشـف انسـان به عنـوان موضوع اصلـی بـود. توجهـی کـه بـه وجـود انسـان شـد، بشـر را به‌عنـوان توانـی منحصربه‌فـرد در ایجـاد تغییـرات در دنیـای پیرامونـش و در عیـن حـال، نسـخه‌ی فشـرده شـده‌ی طبیعـت نـاب و به‌طـور خلاصـه، دنیـای درونـش، معرفـی کـرد. پیکـر انسـان در هنرهـای تجسـمی و به‌خصـوص در مجسمه‌سـازی معاصـر، در حـالات مختلـف تمامیـت خـود را در ارتبـاط بـا فضـا حفـظ می‌کنـد و به‌عـلاوه نشـان می‌دهـد کـه تـن چگونـه می‌توانـد ابـزاری بـرای تجربـه باشـد، چنـان کـه خـود حامـل ایـن تجربیـات اسـت. هنرمنـدان پیکرنـگار معاصـر، نگرانـی خـود از رنج‌هـا و محدودیت‌هـای انسـان معاصـر را بـه مـدد خلـق مجسـمه‌هایی کـه در حقیقـت نمادهـای بصـری از محیـط اطرافشـان هسـتند، بـه تصویـر می‌کشـند (اسـمیت، ۱۳۸۰/الـف: ۲۰). اوج اخیـر محبوبیـت پیکـر انسـان به‌عنـوان موضـوع، عوامـل مؤثـر فراوانـی دارد. مجسـمه‌ها و به‌طـور کلـی آثـار بـه واسـطه‌ی نمایـش جزئیاتـی کـه اصیـل و یـا غیرعـادی جلـوه می‌کننـد و یـا نشـانه‌ای از تکامـل را در خـود دارنـد، وجـوه انسـان معاصـر را معرفـی می‌کننـد (Simblet,۲۰۰۱:۱۴). پژوهـش از طریـق مقایسـه‌ی شـاخصه‌های آثـار ران موئـک و ایـوان پنـی، درپـی پاسـخ بـه ایـن پرسـش اسـت کـه ایـن دو بـرای خلـق آثـاری جدیـد از چـه شـیوه‌های معنایـی و سـاختاری، و چگونـه بهـره گرفته‌انـد؟ در ادامـه فـرض برایـن اسـت کـه بـا توجـه بـه تشـابه‌هایی کـه در کار و سـابقه‌ی ایـن دو هنرمنـد دیـده می‌شـود، تفاوت‌هایـی در شـیوه و نتیجـه‌ی کارشـان دیـده می‌شـود. شـناخت ایـن شـاخصه‌ها در سـاخت اثـر هنـری واجـد اهمیـت اسـت و راه‌گشـای انتخابـی آگاهانـه بـرای هنرمنـد اسـت. شـناخت چنیـن شـاخصه‌هایی کـه در حقیقـت اجـزای هنـر معاصـر را تشـکیل می‌دهنـد، راه‌کارهایـی نظـری بـرای اسـتفاده در کار عملـی در اختیـار هنرمنـدان قـرار می‌دهنـد. علـت انتخـاب ایـن دو هنرمنـد، بـه جـز شـباهت‌هایی کـه در متـن بـه آن‌هـا اشـاره خواهـد شـد، از حیـث تمرکزشـان بـر موضـوع بـدن انسـان و رونـد شـناخت و همچنیـن قرابـت سـنی و فعالیت‌هـای کاری ایـن دو می‌باشـد.

**پیشینه‌ی تحقیق**

در کتـاب «واقعیـت ارائـه شـده‌ی ایـوان پنـی[۲]» مربـوط بـه سـال ۲۰۱۱ و نوشـته‌ی خـود هنرمنـد کـه درباره‌ی وی و آثـارش اسـت، توضیحـات مختصـری دربـاره‌ی خصوصیـات مجسـمه‌های پنـی آورده شده‌اسـت. در کتـاب دیگـری نوشـته‌ی دیویـد هارلسـتون (۲۰۱۱) بـا عنـوان «ران موئـک[۳]» به‌شـیوه‌ی کار و برخـی از ویژگی‌هـای آثـار وی اشـاره شده‌اسـت. در برخـی مقـالات کـه به‌صـورت الکترونیـک دریافـت شـد؛ ماننـد مقالـه‌ی «یـک پرسـپکتیو جدیـد» نوشـته‌ی نانسـی توسـلی، بـه شـاخصه‌ی تغییـرات پرسـپکتیو در آثـار ایـوان پنـی پرداختـه شده‌اسـت. همچنیـن در مصاحبـه‌ای بـا عنـوان «مراحـل پیشـرفت مـرد گنـده» کـه توسـط سـارا تنگـوی انجـام شـده، دربـاره‌ی ویژگی‌هـای کارهـای ران موئـک مطالبـی آمده‌اسـت. امـا بـا توجـه بـه تازگـی موضـوع حاضـر، در مقـالات و کتـب فارسـی مطلـب مشـابهی یافـت نشـد.

**روش تحقیق**

مقالـه‌ی توصیفـی تحلیلـیِ حاضـر، بـر آن اسـت تـا بـه بررسـی و مقایسـه‌ی آثـار دو تـن از مجسمه‌سـازان پیکرنـگار معاصـر ایـوان پنـی و ران موئـک کـه بـا وجـود موضوع مشـابه، سـبک به‌خصـوص خـود را دنبـال می‌کننـد، بپـردازد. در ایـن پژوهـش سـعی بـرآن بـوده تـا بـا روش تطبیقـی و از طریـق مقایسـه‌ی فـرم و تحلیـل آثـار، ویژگی‌هـای مجسمه‌سـازی هریـک در بخش‌هـای مشـترک و متفاوت بررسـی شـود. اطلاعات ایـن مقاله برگرفتـه از منابـع کتابخانه‌ای اسـت و تجزیـه و تحلیـل آن توسـط نگارنـدگان صـورت پذیرفتـه اسـت.

**انسان به‌مثابه‌ی موضوع اصلی مجسمه‌سازی**

پـس از رنسـانس، پیکـر انسـان به‌عنـوان نمایـش ملمـوس و تأثیرگـذار زیبایـی برتـر و خیره‌کننـده‌ی الهـی مـورد توجـه قـرار گرفـت و از ایـن رو نمایـش هماهنگ و بی‌نقـص و واقعی پیکـر انسـان اهمیـت خاصی یافـت (Duby, ۲۰۰۶: ۶۱۴). امـا آن‌چه انسـان آن‌را واقعیت نامید، زنجیـره‌ای از تصاویـر ذهنـی بـود کـه خـود ابـداع کـرد. انسـانی کـه پیـش از دسـت زدن بـه هـر ابداعـی، وجـوه شـخصی خـودش بایـد تأیید می‌شـد. واقعیت سـاخته شـده توسـط هنرمند شـکل عینـی می‌یابـد. واقعیـت بـا تصاویـری کـه هنرمنـد می‌آفرینـد، وفـق می‌یابـد و اعتبارش را از ارزش‌هایـی چـون یکپارچگـی، قائمیـت بـه ذات، قابلیـت زیسـت، ارضـای عملـی و ارضـای زیبایی‌شـناختی می‌گیـرد (ریـد، ۱۳۸۷: ۱۲۶). بـا آغـاز مدرنیسـم، نـوع نـگاه بـه انسـان و ویژگی‌هـای آن تغییـر می‌کنـد؛ امـا انسـان همچنـان اعتبـار خـود را در فضـای هنـری حفـظ می‌کنـد. در ایـن میـان هنرمنـد تجسـمی خـود را از قیـد سـنت‌های ریشـه‌دار و آیین‌هـای قوام یافتـه‌ی هنـر کلاسـیک و آکادمیـک رهـا می‌سـازد و معیارهـا و هنجارهـا را به چالـش می‌گیرد (لینتـن، ۱۳۸۳: ۸).

بـا بررسـی آثـار موئـک و پنـی، شـاید در نـگاه اول، مجسـمه‌هایی واقع‌گرایانه به‌نظر رسـند؛ امـا هریـک از دو مجسمه‌سـاز، بـا به‌وجـود آوردن تغییـرات در آن‌چـه بـرای مـا آشناسـت، آثـار قابـل توجهـی را خلـق کرده‌انـد. با دقـت در احوال پنـی و موئک، بـه اشـتراکاتی برمی‌خوریم که می‌توانـد قابـل بررسـی باشـد. برای مثـال هر دوی ایـن هنرمندان مدتـی در سـینما در زمینه‌ی مدل‌سـازی و پویانمایـی مشـغول بـه کار بوده‌انـد. هر دو از شـهر محل تولد خـود مهاجرت کرده و فعالیـت حرفـه‌ای خـود را در محلـی دیگـر ادامـه داده‌انـد و تمـام طـول دوران هنـری خـود را بـر روی موضـوع انسـان متمرکـز بوده‌انـد. امـا در عیـن حـال از انسـان‌گرایی سـنتی نیـز به‌دور بوده‌انـد. از ویژگی‌هـای آثـار آنـان می‌تـوان بـه تردیـد و تضـاد، نسـبی‌گرایی، رهایـی از حالـت قهرمان‌گونـه، حـذف پایـه در آثـار، اسـتفاده از فناوری روز و سـاخت قطعه‌ای از بدن اشـاره کرد. پنـی و موئـک بـا وجـود اسـتفاده از موضوعـی قدیمـی، توانسـته‌اند بـا نگاهـی نـو، مفهـوم را که دغدغـه‌ی هنـر معاصر اسـت، در آثارشـان گسـترش دهند.

**ایوان پنی**

پنـی فرزنـد پزشـکی از آفریقـای جنوبی‌بـود کـه در سـال ۱۹۵۲ در کانادامتولـد شـد. او در کالـج، مجسمه‌سـازی را آموخـت. در سـال ۱۹۸۰ بـه تورنتـو[5] رفـت و فعالیت جـدی هنری خود را در آنجـا آغـاز کـرد (Penny, ۲۰۱۱: ۱۲). ایـوان توسـط مهارتـش در سـاخت مجسـمه‌های واقع‌گرایانـه بـه سـینما راه یافت و به مدل‌سـازی مشـغول شـد. پنـی از این تجربه، برای سـاخت

مجسمه‌هایش بهره گرفت. جزئیات فراوان آثار، که گویای مهارت وی هستند، بیننده را به توقف و تماشای طولانی مدت دعوت می‌کنند. او ترکیباتی غیر طبیعی را از آنچه برای ما آشنا است با جلوه‌های هنر معاصر ترکیب می‌کند (تصویر ۱). هنرمند درباره‌ی آثارش این‌طور تشریح می‌کند: «آثار من بین شیوه‌ای که ما یکدیگر را در زمان و فضای واقعی می‌بینیم و شیوه‌ای که یکدیگر را در عکس‌ها می‌بینیم قرار دارند» (ibid: ۲۷). مجسمه‌های پیکرنگار پنی به‌وضوح خصلت معاصر بودن را دارا هستند. البته باید در نظر داشت که هر

تصویر ۱، راست: ایوان پنی، ۲۰۰۸،مورای، نسخه‌ی سوم، ابعاد ۱۲۲×۱۰۷×۳۳ سانتی‌متر. ($URL_{۶}$).

تصویر ۲، چپ: ران موئک،۲۰۰۵، دو زن، ترکیب مواد، ابعاد ۸۵×۴۸×۳۸ سانتی‌متر، گالری گلن فرمن، نیویورک. ($URL_{۷}$).

هنری که امروزه آفریده می‌شود، به ضرورت معاصر است. آنچه موفق‌تر می‌نماید، هنری است که در عین مد نظر داشتن دستاوردهای گذشته، عرصه‌های تازه‌ی آفرینش را بپوید و یا شکل‌های بیان هنری موجود را با تفکری فراسوی آن تازه گرداند (میه، ۱۳۸۹: ۲۰).

**ران موئک**

موئک از معدود مجسمه‌سازانی است که عمده‌ی آثارش را پیکر انسانی تشکیل می‌دهد و فرم‌های متنوعی را با توجه به مفاهیم مورد نظرش از پیکر انسانی، طراحی و اجرا می‌کند. ران موئک، مجسمه‌ساز استرالیایی تبار ساکن لندن و متولد ۱۹۵۸ است. او ابتدا کار خود را با مدل‌سازی برای برنامه‌های تلویزیونی و شرکت‌های پویانمایی آغاز کرد و به‌تدریج به ساخت مجسمه‌های فراواقعی[۶] مشغول شد و سبک خود را به‌وجود آورد. او تحصیلات آکادمیک در زمینه‌ی مجسمه‌سازی ندارد و پس از اولین نمایشگاه گروهی‌اش، مجسمه‌سازی را به‌طور حرفه‌ای آغاز کرد و در سال ۱۹۹۹ به‌عنوان هنرمند صاحب کرسی در گالری ملی لندن منصوب شد .($URL_{۱}$) برای شناخت بیشتر ویژگی‌های آثار موئک، اگر خود را در بحث‌های ناتورالیسم[۷] و رئالیسم[۸] و ایلوژنیسم[۹] درگیر کنیم، به بی‌راهه خواهیم رفت. مجسمه‌های وی با اجزای هنر معاصر ساخته شده‌اند که تردید، تضاد، نسبی‌گرایی و ناپایداری اجزای

لاینفک آن محسوب می‌شود ($URL_{۶}$). در هنر معاصر، دیگر بدن انسان فقط به شکل یک حقیقت هندسی به حساب نمی‌آید، بلکه به‌واسطه‌ی این‌که جایگاه اندیشه‌ها و تجربیات است، ژرفایی دارد که از دید صرفاً علمی قابل دیدن نیست. موئک راوی شخصیت‌ها ولی به عام‌ترین شکل آن است؛ به‌طوری‌که در نهایت قضاوت به بیننده واگذار می‌شود. در مجسمه‌های موئک احساسات به همان اندازه که دقیق هستند، در پشت پرده‌ای از ابهام نیز قرار گرفته‌اند (تصویر۲). هریک از دو هنرمند مذکور آثارشان را براساس تغییر عناصری شناسا در بدن انسان خلق کرده‌اند که با یکدیگر تفاوت دارند و موجب پیدایش نتایج مختلف در ساختار و مفهوم آثار می‌شود. ابتدا شاخصه‌های متفاوت در مجسمه‌های دو هنرمند بررسی می‌شود.

**تغییر پرسپکتیو در آثار ایوان پنی**

نیمه‌ی دوم قرن بیستم، به‌ویژه دو دهه‌ی آخر آن، شاهد ظهور گرایش‌هایی بود که پیوسته بر اهمیت موضوع در مقابل ساختار شکلی و زیبایی‌شناسانه‌ی اثر هنری تأکید می‌ورزید (اسمیت، ۱۳۸۰/ الف: ۱۰). هدف نهایی از این نوع گرایش‌ها این بود که به‌تواند طیف گسترده‌تری از مفاهیم را به بیننده ارائه دهد. در مورد پیکر انسانی، سعی بر این بود تا فاصله‌ی بین نگاه سنتی به پیکره‌سازی و بدن، به عنوان موجودی که درونی دارد و باید مورد بررسی واقع شود، به بهترین شکل ممکن پر شود. دوری کردن از حالت سنتی مجسمه، نزد هنرمندان اشکال مختلفی به خود گرفت. پنی به‌عنوان هنرمندی معاصر، از تغییر پرسپکتیو استفاده می‌کند.

از دید ساختاری، مجسمه‌های پنی عموماً نیم‌تنه و به‌صورت نقش‌برجسته کار شده‌اند و مجسمه‌ای از تمام جهات نیستند. آن‌ها از دیوار به بیرون شناور شده‌اند. صورت‌ها شامل همان مقدار اطلاعاتی هستند که از زاویه‌ی روبرو می‌توان به آن دست یافت. فشردگی صورت پیش‌رونده است؛ چنان‌که در عکس هم این‌چنین است. زمانی که بیننده موقعیت خود را از جوانب به روبروی مجسمه تغییر می‌دهد، این‌طور به‌نظر می‌رسد که فشردگی از بین می‌رود. پنی نام این فرایند را پرسپکتیو فشرده[۱۰] می‌گذارد ($URL_{۳}$). فشردگی ایجاد شده در پیکر مجسمه‌ها موجب پدید آمدن مقدار قابل توجهی فرم مسطح نسبت به برجستگی و فرورفتگی یک بدن واقعی می‌شود ($URL_{۴}$). پنی دراین مورد می‌گوید: «امر جالب این است که مجسمه اصرار دارد سه‌بعدی به‌نماید، علی‌رغم نهایت تصنعی که در فرم آن اعمال شده، توهم خود را حفظ می‌کند؛ چشم‌ها می‌خواهند این‌طور ببینند» (Penny,۲۰۱۱: ۳۶). او میان حیطه‌های دو و سه‌بعدی تنش به‌وجود می‌آورد و در خلال ایجاد این تنش، سعی در انتقال ایده‌ی خود دارد. در شکاف این دید تازه، مجسمه‌سازی پیکرنگار از بازآفرینی جدا می‌شود. پیکره‌های پنی به‌دلیل پرسپکتیو فشرده شده، به‌طور دائمی بین حالت واقعی و غیر واقعی در نوسان هستند (تصویر ۳).

تصویر ۳: ایوان پنی، ۲۰۰۶، دیدار با ویل و خود هنرمند، ابعاد ۲۶۷×۳۰×۲۰ سانتی‌متر، ترکیب مواد. ($URL_{۸}$).

**تغییر ابعاد در آثار ران موئک**

ما هر روز با بدن‌هایی با اندازه‌ی طبیعی سروکار داریم. در هنر معاصر برای تأثیرگذاری بیشتر و جلب توجه مخاطب، گاهی لازم است عاملی طبیعی تغییر یابد.

ایـن تغییـرات موجـب می‌شـود، بیننـده بـه خصوصیاتـی از حجـم توجـه کنـد کـه در یـک بـدن بـا ابعـاد طبیعـی دیگـر مـورد توجـه قـرار نمی‌گیـرد. در حقیقـت اثـر هنـری واسـطه‌ای بـرای دوبـاره دیـدن خویشـتن انسـان می‌شـود. موئـک آثـارش را بزرگ‌تـر و یـا کوچک‌تـر از انـدازه‌ی طبیعـی می‌سـازد. بزرگـی یـا کوچکـی ابعـاد مجسـمه بـا توجـه بـه مفهـوم مـورد نظـر هنرمنـد تعییـن می‌شـود. حقیقت‌نمایـی محـض در ابعـاد متفـاوت بـا آن‌چـه بـرای چشـمان بیننـده آشناسـت و در عیـن حـال تفـاوت فاحـش آن بـا عیـن بـه عیـن نـگاری، باعـث گیرایـی بیشـتر مجسـمه‌ها می‌شـود ($URL_1$). تغییـر انـدازه نه‌تنهـا در ابعـاد کلـی پیکـره، بلکـه در تناسـب بیـن اجـزای آن نیـز دیـده می‌شـود. تغییراتـی در جزئیـات، مثـلاً در ابعـاد سـر نسـبت بـه بـدن و یـا بزرگـی و کوچکـی دسـت و پـا در آثـار موئـک مشـهود اسـت. در مجسـمه‌ی مـرد گنـده[11] کـه مجسـمه‌ای بزرگ‌تـر از انـدازه‌ی طبیعـی اسـت، پاهـا نسـبت بـه بـدن بـزرگ گرفتـه شـده‌اند (تصویـر ۴). ایـن عـدم تناسـب نوعـی ناهنجـاری بـرای بـالا بـردن گیرایـی اثـر اسـت. در حقیقـت از ایـن روش بـرای جلوگیـری از اشـاره بـه شـخصیت خـاص نیـز بـوده اسـت. بـزرگ گرفتـن انـدازه‌ی مجسـمه ایـن خطـر را ایجـاد می‌کنـد کـه فضاهـای مـرده‌ای به‌وجـود آینـد کـه پرکـردن آن‌هـا توسـط جزئیـات بسـیار دشـوار اسـت ($URL_2$). بـا این‌حـال آثـار بـزرگ مقیـاس وی در عیـن عظمـت، متواضـع جلـوه می‌کننـد و مجسـمه‌های کوچـک مقیـاس در عیـن کوچـک بـودن از تبدیـل شـدن بـه مانکـن و یـا عروسـک دور مانده‌انـد. ایـن نکتـه‌ای اسـت کـه مجسـمه‌های موئـک را بـه عنـوان هنرمنـدی معاصـر، قابـل تأمـل و منحصربه‌فـرد ساخته‌اسـت.

آثـار پنـی و موئـک کـه زاده‌ی هنـر معاصـر هسـتند در بطـن خـود از شـباهت‌هایی پیـروی می‌کننـد کـه شـاید به‌تـوان گفـت از خصوصیـات هنـر فعلـی اسـت. در ایـن بخـش بـه برخـی از ایـن شـباهت‌ها، امـا بـا شـیوه‌ی اجـرای متفـاوت، پرداختـه شده‌اسـت.

**ساخت بخشی از بدن**

سـاخت بخشـی از بـدن از دیربـاز در تاریـخ هنـر رواج داشته‌اسـت. امـا دوره‌ی اوج سـاخت قطعـه‌ای از بـدن، قـرن نوزدهـم میـلادی اسـت کـه دلایـل متعـددی موجـب رویکـرد هنرمنـدان بـه ایـن شـیوه‌ی مجسمه‌سـازی شده‌اسـت. بازنمایـی قطعـات بـدن و یـا بخشـی از بـدن در پـی واکنش‌هـای سیاسـی، روانـی- جنسـی و یـا در پـی انقلاب‌هـای به‌وقـوع پیوسـته در هنـر، به‌وجـود آمـد کـه به‌عنـوان نشـانه‌ای فـرار و کیفیـت شـتاب‌زده‌ی تجربـه‌ی مـدرن و نشـانه‌ی نوعـی واقع‌گرایـی اسـت (ناکلیـن، ۱۳۸۵: ۱۵). در برخـی آثـار قطعـه‌ای از بـدن، نفی‌کننـده‌ی وحـدت کالبـد انسـانی اسـت کـه موقعیت‌هایـی گسسـته از ایـده‌ی بـدن انسـان را نشـان می‌دهـد. در عیـن حـال، سـاخت بخشـی از بـدن می‌توانـد توجـه بـه جـزء، بـرای اشـاره بـه کل باشـد. بایـد توجـه داشـت کـه کاسـتن از پیکـر مجسـمه، امـری اسـت کـه در هنـر مـدرن بسـیار مـورد توجـه بوده‌اسـت و اساسـاً هنـر مـدرن از دل ایـن فقـدان سـاخته شـده اسـت[12]. نشـان دادن بخشـی از چیـزی، فراینـد ذهنـی را طلـب می‌کنـد کـه در هنـر مـدرن اهمیـت فراوانـی داشته‌اسـت و چه‌بسـا هـدف هنرمنـد، سـیر اندیشـه‌ای اسـت کـه در پـی چنیـن آثـاری در بیننـده ایجـاد می‌شـود. به‌عنـوان مثـال مجسـمه‌ی «انگشـت شسـت» سـزار[13]، نصـب شـده در پاریـس، بخشـی از بـدن اسـت کـه در ابعـاد غول‌آسـا سـاخته شده‌اسـت. سـزار کـه انگشـت شسـت خـود را در ارتفـاع ۱۲ متـر خلـق کـرده، بـا

استفاده از یک بخش از بدن، به کلی اشاره دارد که در ذهن نقش می‌بندد. ایوان پنی در مجموعه‌ای از آثارش، مجسمه‌هایی را به نمایش می‌گذارد که از اطراف برش خورده‌اند و تنها بخشی از بدن را نشان می‌دهند. برش اطراف پیکره‌ها درست بر طبق کادر عکاسی است. برش نیم‌تنه‌ها یادآور عکس‌های پرسنلی است که ناتمام رها شده‌اند. پنی در مورد ساخت نیم‌تنه‌های برش خورده می‌گوید: «نشان‌دادن تنها بخشی از چیزی، می‌تواند ایجاد تنش دیداری کند. در این حالت، آن بخش از

تصویر ۴: ران موئک،۲۰۰۰، بخشی از مجسمه‌ی مرد گنده، ترکیب مواد، ابعاد ۲۰۳×۱۲۱×۲۰۴ سانتی‌متر، موزه‌ی هیرش هورن و باغ مجسمه‌ی استرالیا.
(URL۹).

تصویر ۵: ایوان پنی، ۲۰۰۵، از مجموعه‌ی هیچ شخص خاصی، شماره‌ی ۱۷، ابعاد ۶۴×۶۳×۱۳ سانتی‌متر.
(URL۶).

تصویر ۶: ران موئک، ۲۰۰۲، صورتک، ترکیب مواد، ابعاد ۷۷× ۱۱۸× ۸۵ سانتی‌متر، موزه‌ی هنر مدرن سان فرانسیسکو.
(URL۷).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

وظیفه‌ی قبلی خود جدا می‌شود و اگر درست از آن بخش استفاده شود، می‌توان مفهوم شکلی ساده و همیشگی را به شیوه‌ای خاص گسترش داد» (URL۴).در حقیقت، پنی با حذف بخش‌هایی از بدن به شکل برش ناگهانی و راست‌گوشه، در پی گسترش معنا در همان حیطه‌ی بخصوص است (تصویر ۵).

در مورد مجسمه‌های موئک، قطعه‌ای از بدن به شکل دیگری تعریف می‌شود. موئک در این مورد می‌گوید «زمانی که یک بخش از بدن را می‌سازد، در ابتدا باید آن قسمت به صورت یک مجسمه‌ی واحد و کامل باشد» (URL۵). موئک برخلاف پنی در پی حفظ ظرافت‌ها و تداعی جزء به کل است. همان‌طور که از مجسمه‌ی صورت خودِ هنرمند مشخص است، سَر، یادآور سایر بخش‌های بدن است. نوع استقرار پیکره بر روی پایه و چشمان بسته و قرار گرفتن در سطح افقی به تأمین هدف هنرمند کمک کرده‌است. حضور باورپذیر سر به‌عنوان بخشی از بدن، با تمهید بزرگ‌نمایی و نشان دادن سر در مقام با اهمیت‌ترین بخش بدن، از ورود مجسمه به قلمرو یک شیء جلوگیری می‌کند (تصویر ۶).

**استفاده از مواد و ابزار نوین**

گفته می‌شود مدرنیزاسیون، به‌واسطه‌ی تغییرات اقتصادی و فناوری، در حال اعمال فشار بر جهان هنر است (استالابراس، ۱۳۸۹: ۱۲۴). فناوری بخشی از واقعیت جامعه‌ی امروز است و از آن‌جا که هنر از واقعیات اجتماع ریشه می‌گیرد، فناوری و هنر معاصر به یکدیگر وابسته‌اند. در این مورد رابرت سی مورگان[۱۴]در مقاله‌ی دست‌پاچه در برابر عقل می‌نویسد: «در حقیقت شاید به این نتیجه برسیم که مسیر بهتر، هدایت تصاویر از حیطه‌ی مجازی به قلمرو حسیِ داوریِ لامسه‌ای است. راه تکامل خلق تصویر مجازی، برانگیختن اندیشه‌هایی است که از مفهوم و حواس به یک اندازه بهره برده‌اند. این منبع می‌تواند [ضامن] بقای هنر باشد» (مورگان، ۱۳۸۹: ۷۱). پنی و موئک برای خلق آثارشان هرکدام به نوعی از امکاناتی که فناوری در اختیار انسان امروز قرار داده است، استفاده می‌کنند. ایوان پنی می‌کوشد تا پدیده‌های دریافتی را که فقط از طریق عکاسی و زمینه‌های دیجیتال در دسترس واقع می‌شوند در سه‌بعد به‌نمایاند. برای مثال مجسمه‌های را او که با لکنت و کشمکش به تعریف خود می‌پردازند، فقط در عکس می‌توان به این شیوه دید ($URL_9$). این‌طور به‌نظر می‌رسد که کار پنی با فشار یک دکمه در رایانه امکان‌پذیر است؛ اما باید به این نکته توجه داشت که مجسمه‌های او احجامی در ابعاد بزرگ هستند که در فضا حرکت کرده‌اند و برجستگی و فرورفتگی آن‌ها قابل لمس است. آن‌ها از حیطه‌ی مجازی به دنیای واقعی وارد شده‌اند و همین امر موجب واقعی و غیرواقعی بودن هم‌زمان آثار ایوان پنی می‌شود. کار پنی از عکاسی و تصاویر دیجیتال اثر می‌پذیرد و آن‌را به اثر حجمی ترجمه می‌کند.

در اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰ فرانسیس بیکن[۱۵] اثرات عکس و فیلم را یورش خواند و ادعا کرد که بینش انسان درگیر فیلتر رسانه‌های میانه‌ای شده است (همان). امروزه این مسئله اتفاقی پذیرفته شده و اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. ران موئک برای خلق آثار خود از عکاسی بهره می‌گیرد. او می‌گوید اغلب با مدل زنده کار نمی‌کند؛ بلکه بیشتر از عکس یا تصاویر کتاب‌ها استفاده می‌کند.مقیاس‌های نامتعارف مجسمه‌های وی، محصول استفاده از عکس و جای‌گذاری پیکرها با ابعاد متفاوت در کنار یکدیگر به‌صورت کلاژ[۱۶]می‌باشد. از دید دیگر، در تصاویر دنیای دیجیتال، عناصر ترکیبی هستند، شخصیت‌ها خنثی شده‌اند و صورت‌ها تعمیم یافته‌اند و مردم نوعی و عام به‌نظر می‌رسند (تصویر ۷).

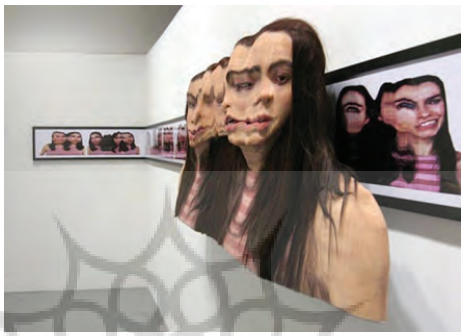
**شخصیت‌پردازی عام و حذف حالت قهرمان‌گونه**

ظهور اندیشه‌های مختلف در اواخر قرن بیستم و اوایل بیست و یکم، که هریک به‌نوعی بر جامعه و هنر تأثیرگذار بوده، به‌خوبی خود را در آثار هنری پدید آمده نمایان می‌سازند. این ویژگی‌ها با ظهور پست‌مدرنیسم[۱۷]کاملاً در آثار هنری این دوره به‌چشم می‌خورد. یکی از مهم‌ترین آن‌ها، التقاط‌گرایی و کثرت‌گرایی است. تکثّر نه فقط در شیوه‌ی ارائه‌ی آثار، بلکه در نوع نگاه به موضوعات هم درنظر گرفته شده‌است. یکی از این موضوعات بدن انسان است (هاشمی، ۱۳۸۹: ۸۹). غنی‌شدن تدریجی و پیچیدگی فزاینده‌ی انسان در خلال تکامل جامعه، به‌صورت‌های گوناگون

در اثـر هنـری متجلـی می‌شـود (زی‌من‌کـو، ۱۳۵۷: ۸۲).

حـذف حالـت قهرمان‌گونـه و ایجـاد حالـت آسـیب‌پذیر و ضـد قهرمانـی در چهره‌هـای مجسـمه‌های پنـی دیـده می‌شـود. چهره‌هـا کلاژهایـی از اجـزای صـورت افـراد مختلـف هسـتند کـه اشـاره بـه هیـچ شـخص خاصـی ندارنـد ($URL_{۴}$). در مـورد پوشـش و مـوی مجسـمه‌ها نیـز ایـن مـورد صـادق اسـت. لباس‌هـا فقـط اشـاره‌ای بـه شـخصیت انسـانی مجسـمه هسـتند، امـا بـه همیـن بسـنده می‌کننـد کـه بـه وابسـتگی تـن بـه تن‌پـوش

تصویر ۷: ران موئک، ۱۹۹۹، پسر، ترکیب مواد، ابعاد ۴۹۰×۴۹۰×۲۵۰ سانتی‌متر. ($URL_{10}$).



تصویر ۸: ایوان پنی، ۲۰۰۸، ال.فاکس، ترکیب مواد، ابعاد ۲۷۴×۷۱×۱۵ سانتی‌متر. ($URL_{8}$).

تصویر ۹: ران موئک، ۲۰۰۶، نوزاد، ترکیب مواد، ابعاد ۴۲۴×۵۳۰ سانتی‌متر، موزه‌ی هنر مدرن، اسکاتلند. ($URL_{11}$).

اشـاره کننـد. چهـره‌ای ماننـد ال.فاکـس[۱۸] کـه لـرزان و بـا لکنـت بـه تعریـف خـود می‌پـردازد و از انسـجام سـر بـاز می‌زنـد، واقع‌نـگاری مشـوش‌کننده‌ای را به‌نمایـش می‌گـذارد کـه مختـص هنـر معاصـر اسـت (تصویـر ۸). چهـره‌ی مجسـمه، متعلـق بـه هـر شـخصی می‌توانـد باشـد کـه ناخوانایـی عمـدی، خصلـت عـام بـودن پیکـره را تشـدید می‌کنـد.

در آثـار ران موئـک نیـز شـخصیت‌پردازی به‌صـورت عـام انجـام شده‌اسـت. مجسـمه‌های موئـک صحنـه‌ای از زندگـی عـادی را نشـان می‌دهنـد. امـا قرابـت مجسـمه‌ها و واقعیـت بـه همین‌جـا ختـم می‌شـود. به‌عنـوان مثـال، زمانـی کـه موئـک نـوزاد تـازه متولـد شـده‌ای را می‌سـازد، مجسـمه تمـام ویژگی‌هـای یـک نـوزاد را داراسـت؛ بـا ایـن تفـاوت کـه عنصـری طبیعـی از آن حـذف شـده و در ابعـاد بسـیار بـزرگ (در حـدود پنـج برابـر ابعـاد طبیعـی) کار شـده اسـت (تصویـر ۹). بـا وجـود ابعـاد غول‌آسـای پیکـره، همچنـان حالـت عـام بـودن و عـدم اشـاره بـه شـخص خـاص را در آن می‌تـوان بـه وضـوح دیـد.

## فرایند ساخت آثار

کاتریـن میـه[۱۹]، منتقـد معاصـر فرانسـوی در کتـاب *تاریـخ و جغرافیـای هنـر معاصـر*، بـه ایـن نکتـه اشـاره می‌کنـد کـه دیگـر به‌نـدرت پیـش می‌آیـد در برابـر اثـر هنـری‌ای کـه حاصـل کیمیاگـری و رازهـای نهفتـه در رونـد کار باشـد، مبهـوت شـویم. غالبـاً شـیوه‌ی اجـرای آثـار شـفاف به‌نظـر می‌رسـد (میـه، ۱۳۸۹: ۵۰). آن‌چـه ارزیابـی تـازه‌ای می‌طلبـد، شـیوه‌ی اسـتفاده از تکنیک‌هـای سـاخت و هماهنگـی و تناسـب بـا مفهـوم و گسـترش ایـده اسـت. هنرمنـد امـروز ممکـن اسـت بـه شـیوه، تکنیـک و سـبک‌های سـنتی یـا ترکیبـی

از قالب‌هـای کهنـه و نـو و یـا تنهـا بـه قالب‌هـای نـو به‌پـردازد، بی‌آنکـه بـه تعریـف قراردادهـای تثبیـت شـده ملـزم باشـد یـا دغدغـه‌ی بیـان هویـت را داشـته باشـد (بقراطـی، ۱۳۸۲: ۱۶۸). مجسـمه‌های نیم‌تنـه و در برخـی مـوارد تمام‌تنـه‌ی پنـی از سـیلیکون[۲۰] سـاخته شـده‌اند. اسـتفاده‌ی پنـی از سـیلیکون بـرای سـاخت آثـارش از زمانـی آغـاز شـد کـه مجسـمه‌های موئـک را دیـد. پنـی در ایـن مـورد می‌گویـد: «موئـک مـن را مجبـور کـرد درک کنـم، کـه بایـد از هـر منبعـی کـه در اختیـار دارم اسـتفاده کنـم. او مـن را مجبـور کـرد تـا نـگاه دیگـری بـه کارم و روش و فراینـد سـاخت کارهایـم بینـدازم» (Penny, ۲۰۱۱: ۹۳). پنـی و موئـک هـر دو تجربـه‌ی مشـترکی در زمینـه‌ی مدل‌سـازی بـرای سـینما دارنـد و بـه همیـن دلیـل هـر دو در سـاخت مجسـمه از سـیلیکون و فایبـرگلاس[۲۱] اسـتفاده می‌کننـد. مراحـل کار پنـی این‌طـور اسـت کـه در ابتـدا فرم‌دهـی کلـی بـا گِل خاکسـتری بـر روی آرماتـور انجـام می‌شـود. سـپس یـک طـرح پلاسـتیکی روی گل انداختـه می‌شـود، تـا فـرم گل را به‌خـود به‌گیـرد. در مرحلـه‌ی بعـدی لایه‌هـای سـیلیکونی اضافـه می‌شـوند. در نهایـت سـطح کار به‌وسـیله‌ی رنـگ نقاشـی می‌شـود ($URL_5$). فراینـد کار پنـی مشـترکات زیـادی بـا کار موئـک دارد. امـا برخـلاف وی کـه از میل‌گـرد بـرای ایسـتایی مجسـمه‌ها اسـتفاده می‌کنـد و یـا تنه‌هـا را روی چهارپایـه می‌گـذارد و یـا پشـت ملافـه‌ای پنهـان می‌کنـد، پنـی شـخصیت‌ها را بـدون اضافـه کـردن شـیئ دیگـر بـر روی دیـوار در مقابـل چشـم بیننـده قـرار می‌دهـد. موئـک کارش را بـا سـاخت مـدل گِلـی کوچـک آغـاز می‌کنـد و پـس از طراحـی از زوایـای مختلـف در مـورد انـدازه‌ی نهایـی تصمیم‌گیـری می‌کنـد. سـپس مـدل در ابعـاد نهایـی سـاخته می‌شـود و به‌وسـیله‌ی فایبـرگلاس قالب‌گیـری و بـا سـیلیکون سـاخته می‌شـود و در آخـر، سـطح کار توسـط رنـگ نقاشـی می‌شـود (Hurlston, ۲۰۱۱: ۶۹). بـا توجـه بـه تغییـر ابعـاد و جزئیـات فـراوان، تسـلط تکنیکـی در آثـار موئـک یکـی از نکاتـی اسـت کـه در سـاده به‌نظـر رسـیدن اثـر نهایـی تأثیـر به‌سـزایی دارد.

تصویر ۱۰: ایوان پنی، ۲۰۰۷، زن، از مجموعه‌ی هیچ شخص خاصی، ابعاد ۱۱۴×۱۳۲×۱۵ سانتی‌متر. ($URL_6$).

**حذف پایه و محل نمایش آثار**

فضـای قرارگیـری پیکـره، بخـش مهمـی از سـاخت یـک اثـر را شـامل می‌شـود. پیکـره بـا توجـه بـه فضـای پیرامـون و محـل نصـب خـاص خـود، معنـا می‌یابـد و کامـل می‌شـود (Gormley, ۲۰۰۲: ۱۵۳). در سـده‌های گذشـته محـل قرارگیـری پیکـره، عمومـاً بـر روی سـتونی متعلـق بـه بنـای معمـاری و یـا پایـه‌ای بـرای عظیم‌تـر و پرهیبـت نشـان‌دادن مجسـمه بـود. ایـن مجسـمه‌ها معمـولاً عظیـم و در ارتفاعـی دور از دسـترس بیننـده نصـب می‌شـدند. از ابتـدای هنـر مـدرن، مجسـمه حجمـی فراتـر از احجـام مجسـمه را اشـغال می‌کنـد. همین‌طـور سـطحی از زمیـن کـه بیـش از نقطـه‌ی اتـکای مجسـمه اسـت را تصـرف می‌کنـد. در این‌گونـه آثـار پایـه‌ی مجسـمه بـه شـکل سـنتی دیگـر وجـود نـدارد و هـر پیکـره، قلمـروی متعلـق بـه خـود دارد و ادراک مخاطـب نسـبت بـه فضـای اطـراف و زمینـه را نیـز جهـت می‌بخشـد (اسـمیت، ۱۳۸۰/ الـف: ۱۷۸-۱۷۹).

در هنـر معاصـر بـه دنبـال حـذف حالت‌هـای قهرمانانـه و عظمت‌نمایـی در پیکره‌هـای انسـانی، حـذف پایـه و تغییـر شـکل فضاهـای قرارگیـری پیکـره نیـز به‌وجـود آمـد. در کتـاب تنـوع تجـارب تجسـمی می‌خوانیـم: «هنرمنـد معاصـر در پـی به‌وجـود آوردن واکنش‌هـای احساسـی- اندامـی در نگرنـده، او را در برابـر سـازه‌های محیطـی و فراگیـر قـرار می‌دهـد. بـه

بیـان بهتـر، ایـن هنرمنـدان بـا هدف‌گیـری بـه سـوی واکنـش احساسـی حاصـل از مجموعـه انـدام انسـان، مجسـمه‌ای را طـرح و ترکیـب می‌کننـد» (فلدمـن، ۱۳۷۸: ۳۹۳). از سـویی پیکـره چیـزی بیـش از محـدوده‌ای اسـت کـه توسـط پیکـره اشـغال می‌شـود. فـرم قابـل لمـس، مکمـل فضـای خالـی و دیگـر بخش‌هایـی اسـت کـه در اطـراف مجسـمه قـرار دارد (کلـی، ۱۳۸۳: ۴۳۴).

در مجسـمه‌های ایـوان پنـی عمومـاً پایـه در نظـر گرفتـه نشـده اسـت. مجسـمه بـا بـرش نیم‌تنـه در قسـمت انتهایـی، ختـم می‌شـود. نیـم تنه‌هـا از قسـمت پشـتی بـه دیـوار متصـل شـده‌اند. نبـود پایـه، مجسـمه‌های پنـی را بـه عکس‌هـای پرسـنلی نزدیک‌تـر می‌سـازد. پیکره‌هـای سـاخته‌ی او بـا ارتفـاع از زمیـن و درسـت بـه ارتفـاع زاویـه‌ی دیـد طبیعـی انسـان و بـا فاصلـه‌ی کمـی از دیـوار نصـب شـده‌اند. محـل نصـب، ایـن موقعیـت را در اختیـار بیننـده قـرار می‌دهـد کـه بـه واکاوی نیم‌تنه‌هـا بپـردازد (تصویـر ۱۰).

امـا در مـورد مجسـمه‌های ران موئـک، محـل نمایـش آثـار بـا اشـیایی از دنیـای واقعـی تعریـف می‌شـود. او بـه ایـن روش شـخصیت‌ها را تعریـف می‌کنـد و بـه زندگـی واقعـی پیونـد می‌دهـد. مجسـمه‌های بـزرگ مقیـاس بـر روی زمیـن قـرار داده شـده‌اند (تصویـر ۱۱). پایـه‌ی مجسـمه نیـز ماننـد قـاب نقاشـی، موجـب مجزاکـردن پیکـره از فضـای واقعـی می‌شـود و بـرای آن محـدوده‌ی زیباشـناختی تعریـف می‌کنـد. امـا اثـر هنـری‌ای کـه روی زمیـن قـرار می‌گیـرد، نـه به‌عنـوان چیـزی جـدا، بلکـه به‌عنـوان شـیئ در فضـای فیزیکـی اطـراف بیننـده مـورد توجـه واقـع می‌شـود (آرچـر، ۱۳۹۰: ۵۴). موئـک از ایـن تمهیـد بـرای ورود بیننـده بـه قلمـرو مجسـمه، اسـتفاده می‌کنـد و ایـن امـکان را به‌وجـود مـی‌آورد کـه بیننـده بـه دور آثـار به‌چرخـد.

**نتیجه**

انسـان همـواره موضـوع اصلـی مجسمه‌سـازی بـوده اسـت و تنها نوع برخـورد با پیکر انسـان در ادوار مختلـف تغییراتـی داشـته اسـت. در آثـار ایـوان پنـی و ران موئـک نیـز موضـوع اصلـی انسـان اسـت کـه موضوع بـا ذهنیت هنرمنـدان درآمیخته اسـت. در ابتـدای رویارویی بـا آثار دو هنرمنـد متوجـه شـباهت‌های ظاهـری می‌شـویم، سـپس بـا مطالعه و مقایسـه‌ی تطبیقـی آن‌ها بـه نتایـج قابـل توجهی دسـت می‌یابیـم، چرا که مطالعـات تطبیقی نشـان از تداخل اندیشـه‌ها و همچنیـن افتـراق آن‌هـا براسـاس ذهنیت‌هـای متفاوت اسـت. با وجـود اینکه دو هنرمنـد متعلق بـه یـک دوره و بـا موضـوع واحـدی کار کرده‌انـد، در نهایـت نتیجـه به کلـی متفاوت بوده‌اسـت.

تفاوت‌هـای موجـود در آثـار دو هنرمنـد مـورد بحـث، مربـوط بـه شـیوه‌ی اسـتفاده از ویژگی‌هایـی اسـت کـه هنـر معاصـر فراهـم کرده‌اسـت. همین امـر نشـان‌دهنده‌ی آن اسـت که حتـی موضوعـی همچـون بـدن انسـان کـه قرن‌هاسـت مـورد توجـه هنرمنـدان بـوده اسـت، به دلیـل تجربیـات و مفاهیـم شـخصی، به‌گونـه‌ای جدیـد بـروز می‌کنـد. ایـوان پنـی از شـاخصه‌ی تغییـر در پرسـپکتیو و ران موئـک از تغییـر در ابعـاد مجسـمه به‌عنـوان نقطـه‌ی عطف آثارشـان بهـره گرفته‌انـد. امـا هردو این هنرمندان از شـاخصه‌هایی چون سـاخت بخشـی از بدن، اسـتفاده از ابـزار نویـن، حـذف پایه در آثار، فرایند سـاخت مشـابه و شـخصیت‌پردازی عـام و حذف حالت قهرمان‌گونـه در آثارشـان اسـتفاده کرده‌انـد کـه در این موارد نیـز اشـتراکات و تفاوت‌هایی دیده می‌شـود. هریـک از ایـن ویژگی‌هـای به‌ظاهـر کوچـک، موجـب تفاوت‌هـای کلـی در اثـر نهایـی

تصویر ۱۱: ران موئک، ۲۰۰۵، در رختخواب، ترکیب مواد، ابعاد ۱۶۲×۶۵۰×۳۹۵ سانتی‌متر، کلکسیون خصوصی.
پ(URL۱۰).

**پی‌نوشت‌ها:**

۱. Renascence: باززایی، به دوره‌ای اطلاق می‌شود از سده‌ی چهاردهم آغاز شد و در سده‌ی ۱۶ .م به اوج خود رسید. ایتالیا خاستگاه رنسانس بود. رنسانس اعتقاد جدید به توانایی و شایستگی انسان را آشکار ساخت و در این زمینه از آثار متفکران و هنرمندان دوران باستان بسیار بهره گرفت (پاکباز، ۱۳۸۳: ۲۶۱).

۲. Evan PENNY.

۳. Ron MUECK.

٤. Humanism: انسان باوری، عبارت است از احیاء روح هنر کلاسیک اروپایی که در سده‌ی چهاردهم در ایتالیا آغاز شده بود و از آثار متفکران دوران باستان بسیار بهره گرفته بود. اومانیسم به توانایی و شایستگی انسان اعتقاد داشت. در هنرهای تجسمی با گرایش فزاینده به کالبدشناسی انسان و روش‌های خطی، پرسپکتیو جوی و روی آوردن به موضوعات دنیوی و مضمون‌های برگرفته از افسانه‌های کلاسیک مشخص می‌شود (لوسی اسمیت، ۱۳۸۰/ ب: ۱۰۰).

۵. Toronto.

٦. Hyper Real: جنبشی که در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۶۰ در ایالات متحده آغاز گشت. تصاویر

خلق شده توسط آنان بسیار واقع‌گرا و با جزئیات فراوان بود. جزئیات در آثار این هنرمندان گاهی توسط چشم عادی تشخیص داده نمی‌شود و تنها دوربین عکاسی قادر به ثبت آن است (پارمزانی، ۱۳۸۹: ۱۸۱– ۱۸۲).

۷. Naturalism: طبیعت‌گرایی، اصطلاحی در تاریخ هنر و نقد هنری برای توصیف سنخی از هنر که در آن طبیعت بدان گونه که به نظر می‌آید، بازنمایی می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۳: ۵۶۹).

۸. Realism: واقع‌گرایی، اصطلاحی در تاریخ هنر که به بازنمایی واقعیت مورد تجربه‌ی انسان‌ها در زمان و مکان معین اشاره دارد (همان: ۲۷۶).

۹. Illusionism: توهم‌گرایی، وهم آفرینی، پنداره‌سازی (پاکباز، ۱۳۸۹: ۸۴).

۱۰. Forced Perspective.

۱۱. Big Man.

۱۲. تبدیل ظواهر طبیعی به صور ساده از مظاهر هنر مدرن بوده‌است. این ساده‌سازی موجب حذف بسیاری از بخش‌های سوژه می‌شود.

۱۳. Cesar BALDACCINI: پیکره‌ساز فرانسوی (۱۹۲۱– ۱۹۹۸).

۱۴. Robert C.MORGAN: منتقد و مورخ هنر معاصر، هنرمند هنرهای تجسمی و شاعر امریکایی (متولد ۱۹۴۳).

۱۵. Francis BACON: نقاش و منتقد انگلیسی (۱۹۰۹– ۱۹۹۲).

۱۶. Collage: تکه‌چسبانی، اسلوبی است که در آن مصالح و مواد مختلف را بر روی سطح کنار یکدیگر می‌چسبانند. ترکیب‌بندی حاصله گاه با نقاشی و طراحی کامل‌تر می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۳: ۱۶۶).

۱۷. Post- Modernism: اصطلاحی برای توصیف گرایش‌های اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ که طرفدار پیچیدگی و چندگانگی و تناقض و موقتی بودن و تغییر مداوم بود. سبک التقاطی پست مدرنیسم فرصتی برای بروز انواع بیان‌های هنری فراهم آورد و براساس آن می‌توان هر چیزی را با موازین هنر تطبیق داد (گابلیک، ۱۳۸۷: ۹۷).

۱۸. L.Foux.

۱۹. Catherine MILLET: منتقد معاصر فرانسوی (متولد ۱۹۴۸).

۲۰. Silicon.

۲۱. Fiberglass.

می‌شود.

تغییرات اعمال شده توسط دو هنرمند، با حذف یک یا چند ویژگی شناسا برای بیننده، سعی در گسترش مفهوم دارند و هریک شیوه‌ی بیان خاص خود را یافته‌اند.

**منابع:**

- آرچر، مایکل (۱۳۹۰)، هنر بعد از ۱۹۶۰، ترجمه‌ی کتایون یوسفی، تهران، حرفه هنرمند.
- استالابراس، جولیان (۱۳۸۹)، هنر معاصر پس از جنگ سرد، ترجمه‌ی بهرنگ پورحسینی، تهران، چشمه.
- اسمیت، ادوارد لوسی (۱۳۸۰/ الف)، مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم، ترجمه‌ی علیرضا سمیع‌آذر، تهران، نظر.
- بقراطی، فائقه (۱۳۸۲)، فن‌آوری در هنر دیداری: رسانه‌های جدید، نشریه بیناب، شماره دو، ۱۶۲ـ۱۷۱.
- پارمزانی، لوردانا (۱۳۸۹)، شورشیان هنر قرن بیستم، ترجمه‌ی مریم چهرگان و سمانه میرعابدی، تهران، نظر .
- پاکباز، رویین (۱۳۸۳)، دایره‌المعارف هنر، تهران، فرهنگ.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۹)، فرهنگ اصطلاحات هنری و اعلام هنرمندان، تهران، فرهنگ معاصر.
- رید، هربرت (۱۳۸۷)، فلسفه‌ی هنر معاصر، ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی، تهران، نگاه.
- زی‌من‌کو، ولادیساو (۱۳۵۷)، انسان دوستی و هنر، ترجمه‌ی جلال علوی‌نیا، تهران، حقیقت.
- فلدمن، ادموند بورک (۱۳۷۸)، تنوع تجارب تجسمی، ترجمه‌ی پرویز مرزبان، تهران، سروش.
- کلی، مایکل (۱۳۸۳)، دایره‌المعارف زیبایی‌شناسی، سرویراستار مشیت علایی، تهران، موسسه گسترش هنر و مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.
- لینتن، هربرت (۱۳۸۳)، هنر مدرن، ترجمه‌ی علی رامین، تهران، نی.
- مورگان، رابرت سی (۱۳۸۹)، هنر معاصر در عصر جهانی شدن، ترجمه‌ی گلنار یارمحمد، تهران، چشمه.
- میه، کاترین (۱۳۸۹)، تاریخ و جغرافیای هنر معاصر، ترجمه‌ی مهشید نونهالی، تهران، نظر.
- ناکلین، لیندا (۱۳۸۵)، بدن تکه تکه شده، قطعه به مثابه‌ی استعاره‌ای از مدرنیته، ترجمه‌ی مجید اخگر، تهران، حرفه هنرمند.
- هاشمی، نجمه؛ اکبری، عباس (۱۳۸۹)، مقایسه‌ی تطبیقی دو اثر از آنتونی گورملی با پیشینه‌ی مجسمه‌سازی چین، نشریه هنرهای زیبا [هنرهای تجسمی]، شماره ۴۳، ۸۱ـ۹۳.
- DUBY, George & Daval, Sean – Luc (2006), *Sculpture from Antiquity to the Present Day*, London, Taschen.
- GORMLEY, Antony (2002), *Inside Australia*, London, Thames and Hudson.
- HURLSTON, David (2011), *Ron Mueck*, USA, Yale University Press.
- PENNY, Evan (2011), *Evan Penny Rendering Realities*, NewYork, Waltherknig.
- SIMBLET, Sarah (2001), *Anatomy for the Artists*, London, DK.

- $URL_1$: TANGUY, Sarah (2003), the Progress Big Man a Conversation with Ron Mueck. Sculpture Magazine, Available From:*http:www.guardian.co.uk* [Accessed: July 2011]
- $URL_2$: RAIN, Craig (2006), the Body Beautiful. Art and Design. Article History. Available From*: http://www.Guardian.co.uk* [Accessed: July 2011]
- $URL_3$: TOUSLEY, Nancy (2002), a New Perspective. Reviews and Essays. Available from: *http://www.evanpenny.com* [Accessed: July 2011]
- $URL_4$: WALSH. Meek (1995), a Field of Interpretation: The Work of Evan Penny. Reviews and Essays. Available from:*http://www.evanpenny.com* [Accessed: July 2011]
- $URL_5$: MOSS, David (2005), How we See Ourselves Now.Reviews and Essays. Available from: *http://www.evanpenny.com* [Accessed: July 2011
- $URL_6$: www.evanpenny.com [Accessed: July 2011]
- $URL_7$: www.brooklynmuseum.org [Accessed: July 2011]
- $URL_8$: www.sculpture.org [Accessed: July 2011]
- $URL_9$: www.wikilinks.fr [Accessed: July 2011]
- $URL_{10}$: www.universes-in-universe.de [Accessed: July 2011]
- $URL_{11}$: www.guardian.co.uk [Accessed: July 2011]