

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 در پی 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 هنرهای زیبا، دانشگاه تهران\*

استادیار گروه آموزشی نقاشی و مجسمه‌سازی\*\*

دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

## مقدمه

آنچه رنسانس<sup>۱</sup> را از ادوار پیش از آن متمایز می‌ساخت، کشف انسان به عنوان موضوع اصلی بود. توجهی که به وجود انسان شد، بشر را به‌عنوان توانی منحصر به فرد در ایجاد تغییرات در دنیای پیرامونش و در عین حال، نسخه‌ی فشرده شده‌ی طبیعت ناب و به‌طور خلاصه، دنیای درونش، معرفی کرد. پیکر انسان در هنرهای تجسمی و به‌خصوص در مجسمه‌سازی معاصر، در حالات مختلف تمامیت خود را در ارتباط با فضا حفظ می‌کند و به‌علاوه نشان می‌دهد که تن چگونه می‌تواند ابزاری برای تجربه باشد، چنان که خود حامل این تجربیات است. هنرمندان پیکرنگار معاصر، نگرانی خود از رنج‌ها و محدودیت‌های انسان معاصر را به مدد خلق مجسمه‌هایی که در حقیقت نمادهای بصری از محیط اطرافشان هستند، به تصویر می‌کشند (اسمیت، ۱۳۸۰/الف: ۲۰). اوج اخیر محبوبیت پیکر انسان به‌عنوان موضوع، عوامل مؤثر فراوانی دارد. مجسمه‌ها و به‌طور کلی آثار به واسطه‌ی نمایش جزئیاتی که اصیل و یا غیرعادی جلوه می‌کنند و یا نشانه‌ای از تکامل را در خود دارند، وجوه انسان معاصر را معرفی می‌کنند (Simblet, 2001: 14). پژوهش از طریق مقایسه‌ی شاخصه‌های آثار ران موئک و ایوان پنی، در پی پاسخ به این پرسش است که این دو برای خلق آثاری جدید از چه شیوه‌های معنایی و ساختاری، و چگونه بهره گرفته‌اند؟ در ادامه فرض بر این است که با توجه به تشابه‌هایی که در کار و سابقه‌ی این دو هنرمند دیده می‌شود، تفاوت‌هایی در شیوه و نتیجه‌ی کارشان دیده می‌شود. شناخت این شاخصه‌ها در ساخت اثر هنری واجد اهمیت است و راه‌گشای انتخابی آگاهانه برای هنرمند است. شناخت چنین شاخصه‌هایی که در حقیقت اجزای هنر معاصر را تشکیل می‌دهند، راه‌کارهایی نظری برای استفاده در کار عملی در اختیار هنرمندان قرار می‌دهند. علت انتخاب این دو هنرمند، به جز شباهت‌هایی که در متن به آن‌ها اشاره خواهد شد، از حیث تمرکزشان بر موضوع بدن انسان و روند شناخت و همچنین قرابت سنی و فعالیت‌های کاری این دو می‌باشد.

## پیشینه‌ی تحقیق

در کتاب «واقعیت ارائه شده‌ی ایوان پنی<sup>۲</sup>» مربوط به سال ۲۰۱۱ و نوشته‌ی خود هنرمند که درباره‌ی وی و آثارش است، توضیحات مختصری درباره‌ی خصوصیات مجسمه‌های پنی آورده شده‌است. در کتاب دیگری نوشته‌ی دیوید هارلستون (۲۰۱۱) با عنوان «ران موئک<sup>۳</sup>» به شیوه‌ی کار و برخی از ویژگی‌های آثار وی اشاره شده‌است. در برخی مقالات که به‌صورت الکترونیک دریافت شد؛ مانند مقاله‌ی «یک پرسپکتیو جدید» نوشته‌ی نانسو توسلی، به شاخصه‌ی تغییرات پرسپکتیو در آثار ایوان پنی پرداخته شده‌است. همچنین در مصاحبه‌ای با عنوان «مراحل پیشرفت مرد گنده» که توسط سارا تنگوی انجام شده، درباره‌ی ویژگی‌های کارهای ران موئک مطالبی آمده‌است. اما با توجه به تازگی موضوع حاضر، در مقالات و کتب فارسی مطلب مشابهی یافت نشد.

### روش تحقیق

مقاله‌ی توصیفی تحلیلی حاضر، بر آن است تا به بررسی و مقایسه‌ی آثار دو تن از مجسمه‌سازان پیکرنگار معاصر ایوان پنی و ران موئک که با وجود موضوع مشابه، سبک به‌خصوص خود را دنبال می‌کنند، بپردازد. در این پژوهش سعی بر آن بوده تا با روش تطبیقی و از طریق مقایسه‌ی فرم و تحلیل آثار، ویژگی‌های مجسمه‌سازی هریک در بخش‌های مشترک و متفاوت بررسی شود. اطلاعات این مقاله برگرفته از منابع کتابخانه‌ای است و تجزیه و تحلیل آن توسط نگارندگان صورت پذیرفته است.

### انسان به‌مثابه‌ی موضوع اصلی مجسمه‌سازی

پس از رنسانس، پیکر انسان به‌عنوان نمایش ملموس و تأثیرگذار زیبایی برتر و خیره‌کننده‌ی الهی مورد توجه قرار گرفت و از این رو نمایش هماهنگ و بی‌نقص و واقعی پیکر انسان اهمیت خاصی یافت (Duby, ۲۰۰۶: ۶۱۴). اما آن چه انسان آن را واقعیت نامید، زنجیره‌ای از تصاویر ذهنی بود که خود ابداع کرد. انسانی که پیش از دست زدن به هر ابداعی، وجوه شخصی خودش باید تأیید می‌شد. واقعیت ساخته شده توسط هنرمند شکل عینی می‌یابد. واقعیت با تصاویری که هنرمند می‌آفریند، وفق می‌یابد و اعتبارش را از ارزش‌هایی چون یکپارچگی، قائمیت به ذات، قابلیت زیست، ارضای عملی و ارضای زیبایی‌شناختی می‌گیرد (رید، ۱۳۸۷: ۱۲۶). با آغاز مدرنیسم، نوع نگاه به انسان و ویژگی‌های آن تغییر می‌کند؛ اما انسان همچنان اعتبار خود را در فضای هنری حفظ می‌کند. در این میان هنرمند تجسمی خود را از قید سنت‌های ریشه‌دار و آیین‌های قوام یافته‌ی هنر کلاسیک و آکادمیک رها می‌سازد و معیارها و هنجارها را به چالش می‌گیرد (لینتن، ۱۳۸۳: ۸).

با بررسی آثار موئک و پنی، شاید در نگاه اول، مجسمه‌هایی واقع‌گرایانه به‌نظر رسند؛ اما هریک از دو مجسمه‌ساز، با به‌وجود آوردن تغییرات در آن چه برای ما آشناست، آثار قابل توجهی را خلق کرده‌اند. با دقت در احوال پنی و موئک، به اشتراکاتی برمی‌خوریم که می‌تواند قابل بررسی باشد. برای مثال هر دوی این هنرمندان مدتی در سینما در زمینه‌ی مدل‌سازی و پویانمایی مشغول به کار بوده‌اند. هر دو از شهر محل تولد خود مهاجرت کرده و فعالیت حرفه‌ای خود را در محلی دیگر ادامه داده‌اند و تمام طول دوران هنری خود را بر روی موضوع انسان متمرکز بوده‌اند. اما در عین حال از انسان‌گرایی سنتی نیز به‌دور بوده‌اند. از ویژگی‌های آثار آنان می‌توان به تردید و تضاد، نسبی‌گرایی، رهایی از حالت قهرمان‌گونه، حذف پایه در آثار، استفاده از فناوری روز و ساخت قطعه‌ای از بدن اشاره کرد. پنی و موئک با وجود استفاده از موضوعی قدیمی، توانسته‌اند با نگاهی نو، مفهوم را که دغدغه‌ی هنر معاصر است، در آثارشان گسترش دهند.

### ایوان پنی

پنی فرزند پزشکی از آفریقای جنوبی بود که در سال ۱۹۵۲ در کانادامتولد شد. او در کالج، مجسمه‌سازی را آموخت. در سال ۱۹۸۰ به تورنتو<sup>۵</sup> رفت و فعالیت جدی هنری خود را در آنجا آغاز کرد (Penny, ۲۰۱۱: ۱۲). ایوان توسط مهارتش در ساخت مجسمه‌های واقع‌گرایانه به سینما راه یافت و به مدل‌سازی مشغول شد. پنی از این تجربه، برای ساخت

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<sub>۱</sub>)

تصویر ۲، چپ: ران موئک، ۲۰۰۵، دو زن، ترکیب مواد،

ابعاد ۸۵×۴۸×۳۸ سانتی‌متر، گالری گلن فرمن، نیویورک.

(URL<sub>۲</sub>)

### ران موئک

موئک از محدود مجسمه‌سازی 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<sup>۶</sup> 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<sub>۳</sub>) برای شناخت بیشتر ویژگی‌های آثار موئک، اگر خود را در بحث‌های ناتورالیسم<sup>۷</sup> و رئالیسم<sup>۸</sup> و ایلوژنیسم<sup>۹</sup> 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<sub>۱</sub>). در هنر معاصر، دیگر بدن انسان فقط به شکل یک حقیقت هندسی به حساب نمی‌آید، بلکه به واسطه‌ی این که جایگاه اندیشه‌ها و تجربیات است، ژرفایی دارد که از دید صرفاً علمی قابل دیدن نیست. موئک راوی شخصیت‌ها ولی به عام‌ترین شکل آن است؛ به طوری که 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 (تصویر ۲). 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 پدید آید. 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 نقش برجسته 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؛ چنان که در عکس هم این چنین 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<sup>۱۰</sup> می‌گذارد (URL<sub>۱</sub>). فشردگی ایجاد شده در پیکر مجسمه‌ها موجب پدید آمدن مقدار قابل توجهی فرم مسطح نسبت به برجستگی و فرورفتگی یک بدن واقعی می‌شود (URL<sub>۱</sub>). پنی در این 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).

### 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.



تصویر ۳: ایوان پنی، ۲۰۰۶، دیدار با ویل و خود هنرمند، ابعاد ۲۶۷×۳۰×۲۰ سانتی‌متر، ترکیب مواد.

(URL<sub>۱</sub>)

این تغییرات موجب می‌شود، بیننده به خصوصاتی از حجم توجه کند که در یک بدن با ابعاد طبیعی دیگر مورد توجه قرار نمی‌گیرد. در حقیقت اثر هنری واسطه‌ای برای دوباره دیدن خویشتن انسان می‌شود. موئک آثارش را بزرگ‌تر و یا کوچک‌تر از اندازه‌ی طبیعی می‌سازد. بزرگی یا کوچکی ابعاد مجسمه با توجه به مفهوم مورد نظر هنرمند تعیین می‌شود. حقیقت‌نمایی محض در ابعاد متفاوت با آن چه برای چشمان بیننده آشناست و در عین حال تفاوت فاحش آن با عین به عین نگاری، باعث گیرایی بیشتر مجسمه‌ها می‌شود (URL<sub>۱</sub>). تغییر اندازه نه تنها در ابعاد کلی پیکره، بلکه در تناسب بین اجزای آن نیز دیده می‌شود. تغییراتی در جزئیات، مثلاً در ابعاد سر نسبت به بدن و یا بزرگی و کوچکی دست و پا در آثار موئک مشهود است. در مجسمه‌ی مرد گنده<sup>۱۱</sup> که مجسمه‌ای بزرگ‌تر از اندازه‌ی طبیعی است، پاها نسبت به بدن بزرگ گرفته شده‌اند (تصویر ۴). این عدم تناسب نوعی ناهنجاری برای بالا بردن گیرایی اثر است. در حقیقت از این روش برای جلوگیری از اشاره به شخصیت خاص نیز بوده است. بزرگ گرفتن اندازه‌ی مجسمه این خطر را ایجاد می‌کند که فضاهای مرده‌ای به وجود آیند که پرکردن آن‌ها توسط جزئیات بسیار دشوار است (URL<sub>۲</sub>). با این حال آثار بزرگ مقیاس وی در عین عظمت، متواضع جلوه می‌کنند و مجسمه‌های کوچک مقیاس در عین کوچک بودن از تبدیل شدن به مانکن و یا عروسک دور مانده‌اند. این نکته‌ای است که مجسمه‌های موئک را به عنوان هنرمندی معاصر، قابل تأمل و منحصر به فرد ساخته است.

آثار پنی و موئک که زاده‌ی هنر معاصر هستند در بطن خود از شباهت‌هایی پیروی می‌کنند که شاید به توان گفت از خصوصیات هنر فعلی است. در این بخش به برخی از این شباهت‌ها، اما با شیوه‌ی اجرای متفاوت، پرداخته شده است.

### ساخت بخشی از بدن

ساخت بخشی از بدن از دیرباز در تاریخ هنر رواج داشته است. اما دوره‌ی اوج ساخت قطعه‌ای از بدن، قرن نوزدهم میلادی است که دلایل متعددی موجب رویکرد هنرمندان به این شیوه‌ی مجسمه‌سازی شده است. بازنمایی قطعات بدن و یا بخشی از بدن در پی واکنش‌های سیاسی، روانی - جنسی و یا در پی انقلاب‌های به وقوع پیوسته در هنر، به وجود آمد که به عنوان نشانه‌ای فرار و کیفیت شتاب‌زده‌ی تجربه‌ی مدرن و نشانه‌ی نوعی واقع‌گرایی است (ناکلین، ۱۳۸۵: ۱۵). در برخی آثار قطعه‌ای از بدن، نفی‌کننده‌ی وحدت کالبد انسانی است که موقعیت‌هایی گسسته از ایده‌ی بدن انسان را نشان می‌دهد. در عین حال، ساخت بخشی از بدن می‌تواند توجه به جزء، برای اشاره به کل باشد. باید توجه داشت که کاستن از پیکر مجسمه، امری است که در هنر مدرن بسیار مورد توجه بوده است و اساساً هنر مدرن از دل این فقدان ساخته شده است<sup>۱۲</sup>. نشان دادن بخشی از چیزی، فرایند ذهنی را طلب می‌کند که در هنر مدرن اهمیت فراوانی داشته است و چه بسا هدف هنرمند، سیر اندیشه‌ای است که در پی چنین آثاری در بیننده ایجاد می‌شود. به عنوان مثال مجسمه‌ی «انگشت شست» سزار<sup>۱۳</sup>، نصب شده در پاریس، بخشی از بدن است که در ابعاد غول‌آسا ساخته شده است. سزار که انگشت شست خود را در ارتفاع ۱۲ متر خلق کرده، با



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: «نشان دادن تنها بخشی از چیزی، می‌تواند ایجاد تنش دیداری کند. در این حالت، آن بخش از



تصویر ۶: ران موئک، ۲۰۰۲، صورتک، ترکیب مواد، ابعاد ۷۷ × ۱۱۸ × ۸۵ سانتی‌متر، موزه هنر مدرن سان فرانسیسکو.  
 (URL<sub>۶</sub>)



تصویر ۵: ایوان پنی، ۲۰۰۵، از مجموعه‌ی هیچ شخص خاصی، شماره‌ی ۱۷، ابعاد ۶۴ × ۶۳ × ۱۳ سانتی‌متر.  
 (URL<sub>۵</sub>)



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

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» (URL<sub>۶</sub>)، در حقیقت، پنی با حذف بخش‌هایی از بدن به شکل برش ناگهانی و راست گوشه، 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» (URL<sub>۶</sub>)، موئک برخلاف پنی در پی حفظ ظرافت‌ها و تداعی جزء به کل است. همان‌طور که از مجسمه‌ی صورت خود هنرمند مشخص است، سر، 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، به واسطه‌ی تغییرات اقتصادی و فناوری، در حال اعمال فشار بر جهان هنر است (استالابراس، ۱۳۸۹: ۱۲۴). فناوری بخشی از واقعیت جامعه‌ی امروز است و از آن جا که هنر از واقعیات اجتماع ریشه می‌گیرد، فناوری و هنر معاصر به یکدیگر وابسته‌اند. در این مورد رابرت سی مورگان<sup>۱۴</sup> در مقاله‌ی دست‌پاچه در برابر عقل می‌نویسد: «در حقیقت شاید به این نتیجه برسیم که مسیر بهتر، هدایت تصاویر از حیطه‌ی مجازی به قلمرو حسی داوری لامسه‌ای است. راه تکامل خلق تصویر مجازی، برانگیختن اندیشه‌هایی است که از مفهوم و حواس به یک اندازه بهره برده‌اند. این منبع می‌تواند [اضامن] بقای هنر باشد» (مورگان، ۱۳۸۹: ۷۱). پنی و موئک برای خلق آثارشان هر کدام 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 سه بعد به‌نمایاند. برای مثال مجسمه‌های او که با لکنت و کشمکش به تعریف خود می‌پردازند، فقط در عکس می‌توان به این شیوه دید (URL<sub>۵</sub>). 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<sup>۱۵</sup> 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<sup>۱۶</sup> 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 هر یک به‌نوعی بر جامعه و هنر تأثیرگذار بوده، به‌خوبی خود را در آثار هنری پدید آمده نمایان می‌سازند. این ویژگی‌ها با ظهور پست‌مدرنیسم<sup>۱۷</sup> کاملاً در آثار هنری این دوره به‌چشم می‌خورد. یکی از مهم‌ترین آن‌ها، التقاط‌گرایی و کثرت‌گرایی است. تکثر نه فقط در شیوه‌ی ارائه‌ی آثار، بلکه در نوع نگاه به موضوعات هم در نظر 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 اثر هنری متجلی می‌شود (زی‌من‌کو، ۱۳۵۷: ۸۲).

حذف حالت قهرمان‌گونه و ایجاد حالت آسیب‌پذیر و ضد قهرمانی در چهره‌های مجسمه‌های پنی دیده می‌شود. چهره‌ها کلاژیایی از اجزای صورت افراد مختلف هستند که اشاره به هیچ شخص خاصی ندارند (URL<sub>۴</sub>). در مورد پوشش و موی مجسمه‌ها نیز این مورد صادق است. لباس‌ها فقط اشاره‌ای به شخصیت انسانی مجسمه هستند، اما به همین بسنده می‌کنند که به وابستگی تن به تن پوش

تصویر ۹: ران مونتک، ۲۰۰۶، نوزاد، ترکیب مواد، ابعاد ۴۲۴×۵۳۰ سانتی‌متر، موزه هنر مدرن، اسکاتلند.  
(URL<sub>۱۱</sub>)



تصویر ۸: ایوان پنی، ۲۰۰۸، ال.فاکس، ترکیب مواد، ابعاد ۱۵×۷۱×۲۷۴ سانتی‌متر.  
(URL<sub>۸</sub>)



تصویر ۷: ران مونتک، ۱۹۹۹، پسر، ترکیب مواد، ابعاد ۲۵۰×۴۹۰×۴۹۰ سانتی‌متر.  
(URL<sub>۱۰</sub>)

اشاره کنند. چهره‌ای مانند ال.فاکس<sup>۱۸</sup> که لرزان و با لکنت به تعریف خود می‌پردازد و از انسجام سر باز می‌زند، واقع‌نگاری مشوش‌کننده‌ای را به‌نمایش می‌گذارد که مختص هنر معاصر است (تصویر ۸). چهره‌ی مجسمه، متعلق به هر شخصی می‌تواند باشد که ناخوانایی عمدی، خصلت عام بودن پیکره را تشدید می‌کند. در آثار ران مونتک نیز شخصیت‌پردازی به‌صورت عام انجام شده‌است. مجسمه‌های مونتک صحنه‌ای از زندگی عادی را نشان می‌دهند. اما قرابت مجسمه‌ها و واقعیت به همین جا ختم می‌شود. به‌عنوان مثال، زمانی که مونتک نوزاد تازه متولد شده‌ای را می‌سازد، مجسمه تمام ویژگی‌های یک نوزاد را داراست؛ با این تفاوت که عنصری طبیعی از آن حذف شده و در ابعاد بسیار بزرگ (در حدود پنج برابر ابعاد طبیعی) کار شده‌است (تصویر ۹). با وجود ابعاد غول‌آسای پیکره، همچنان حالت عام بودن و عدم اشاره به شخص خاص را در آن می‌توان به وضوح دید.

## فرایند ساخت آثار

کاترین میه<sup>۱۹</sup>، منتقد معاصر فرانسوی در کتاب *تاریخ و جغرافیای هنر معاصر*، به این نکته اشاره می‌کند که دیگر به‌ندرت پیش می‌آید در برابر اثر هنری‌ای که حاصل کیمیاگری و رازهای نهفته در روند کار باشد، مبهوت شویم. غالباً شیوه‌ی اجرای آثار شفاف به‌نظر می‌رسد (میه، ۱۳۸۹: ۵۰). آن‌چه ارزیابی تازه‌ای می‌طلبد، شیوه‌ی استفاده از تکنیک‌های ساخت و هماهنگی و تناسب با مفهوم و گسترش ایده است. هنرمند امروز ممکن است به شیوه، تکنیک و سبک‌های سنتی یا ترکیبی

از قالب‌های کهنه و نو و یا تنها به قالب‌های نو به‌پردازد، بی‌آنکه به تعریف قراردادهای تثبیت شده ملزم باشد یا دغدغه‌ی بیان هویت را داشته باشد (بقراطی، ۱۳۸۲: ۱۶۸). مجسمه‌های نیم‌تنه و در برخی موارد تمام‌تنه‌ی پنی از سیلیکون<sup>۲۰</sup> ساخته شده‌اند. استفاده‌ی پنی از سیلیکون برای ساخت آثارش از زمانی آغاز شد که مجسمه‌های موئک را دید. پنی در این مورد می‌گوید: «موئک من را مجبور کرد درک کنم، که باید از هر منبعی که در اختیار دارم استفاده کنم. او من را مجبور کرد تا نگاه دیگری به کارم و روش و فرایند ساخت کارهایم بیندازم» (Penny, ۲۰۱۱: ۹۳). پنی و موئک هر دو تجربه‌ی مشترکی در زمینه‌ی مدل‌سازی برای سینما دارند و به همین دلیل هر دو در ساخت مجسمه از سیلیکون و فایبرگلاس<sup>۲۱</sup> استفاده می‌کنند. مراحل کار پنی این‌طور است که در ابتدا فرم‌دهی کلی با گل خاکستری بر روی آرماتور انجام می‌شود. سپس یک طرح پلاستیکی روی گل انداخته می‌شود، تا فرم گل را به‌خود به‌گیرد. در مرحله‌ی بعدی لایه‌های سیلیکونی اضافه می‌شوند. در نهایت سطح کار به‌وسیله‌ی رنگ نقاشی می‌شود (URL<sup>۲۲</sup>). فرایند کار پنی مشترکات زیادی با کار موئک دارد. اما برخلاف وی که از میل‌گرد برای ایستایی مجسمه‌ها استفاده می‌کند و یا تنه‌ها را روی چهارپایه می‌گذارد و یا پشت ملافه‌ای پنهان می‌کند، پنی شخصیت‌ها را بدون اضافه کردن شیئی دیگر بر روی دیوار در مقابل چشم بیننده قرار می‌دهد. موئک کارش را با ساخت مدل گلی کوچک آغاز می‌کند و پس از طراحی از زوایای مختلف در مورد اندازه‌ی نهایی تصمیم‌گیری می‌کند. سپس مدل در ابعاد نهایی ساخته می‌شود و به‌وسیله‌ی فایبرگلاس قالب‌گیری و با سیلیکون ساخته می‌شود و در آخر، سطح کار توسط رنگ نقاشی می‌شود (Hurlston, ۲۰۱۱: ۶۹). با توجه به تغییر ابعاد و جزئیات فراوان، تسلط تکنیکی در آثار موئک یکی از نکاتی است که در ساده به‌نظر رسیدن اثر نهایی تأثیر به‌سزایی دارد.

### حذف پایه و محل نمایش آثار

فضای قرارگیری پیکره، بخش مهمی از ساخت یک اثر را شامل می‌شود. پیکره با توجه به فضای پیرامون و محل نصب خاص خود، معنا می‌یابد و کامل می‌شود (Gormley, ۲۰۰۲: ۱۵۳). در سده‌های گذشته محل قرارگیری پیکره، عموماً بر روی ستونی متعلق به بنای معماری و یا پایه‌ای برای عظیم‌تر و پرهیبت‌نشان دادن مجسمه بود. این مجسمه‌ها معمولاً عظیم و در ارتفاعی دور از دسترس بیننده نصب می‌شدند. از ابتدای هنر مدرن، مجسمه حجمی فراتر از ابعاد مجسمه را اشغال می‌کند. همین‌طور سطحی از زمین که بیش از نقطه‌ی اتکای مجسمه است را تصرف می‌کند. در این‌گونه آثار پایه‌ی مجسمه به شکل سنتی دیگر وجود ندارد و هر پیکره، قلمروی متعلق به خود دارد و ادراک مخاطب نسبت به فضای اطراف و زمینه را نیز جهت می‌بخشد (اسمیت، ۱۳۸۰/ الف: ۱۷۸-۱۷۹).

در هنر معاصر به دنبال حذف حالت‌های قهرمانانه و عظمت‌نمایی در پیکره‌های انسانی، حذف پایه و تغییر شکل فضاهای قرارگیری پیکره نیز به‌وجود آمد. در کتاب تنوع تجارب تجسمی می‌خوانیم: «هنرمند معاصر در پی به‌وجود آوردن واکنش‌های احساسی- اندامی در نگرنده، او را در برابر سازه‌های محیطی و فراگیر قرار می‌دهد. به



تصویر ۱۰: ایوان پنی، ۲۰۰۷، زن، از مجموعه‌ی هیچ شخص خاصی، ابعاد ۱۱۴×۱۳۲×۱۵ سانتی‌متر. (URL<sup>۲۳</sup>).

بیان بهتر، این هنرمندان با هدف‌گیری به سوی واکنش احساسی حاصل از مجموعه اندام انسان، مجسمه‌ای را طرح و ترکیب می‌کنند» (فلدمن، ۱۳۷۸: ۳۹۳). از سویی پیکره چیزی بیش از محدوده‌ای است که توسط پیکره اشغال می‌شود. فرم قابل لمس، مکمل فضای خالی و دیگر بخش‌هایی است که در اطراف مجسمه قرار دارد (کلی، ۱۳۸۳: ۴۳۴).

در مجسمه‌های ایوان پنی عموماً پایه در نظر گرفته نشده است. مجسمه با برش نیم‌تنه در قسمت انتهایی، ختم می‌شود. نیم‌تنه‌ها از قسمت پشتی به دیوار متصل شده‌اند. نبود پایه، مجسمه‌های پنی را به عکس‌های پرسنلی نزدیک‌تر می‌سازد. پیکره‌های ساخته‌ی او با ارتفاع از زمین و درست به ارتفاع زاویه‌ی دید طبیعی انسان و با فاصله‌ی کمی از دیوار نصب شده‌اند. محل نصب، این موقعیت را در اختیار بیننده قرار می‌دهد که به واکاوی نیم‌تنه‌ها بپردازد (تصویر ۱۰).

اما در مورد مجسمه‌های ران موئک، محل نمایش آثار با اشیایی از دنیای واقعی تعریف می‌شود. او به این روش شخصیت‌ها را تعریف می‌کند و به زندگی واقعی پیوند می‌دهد. مجسمه‌های بزرگ مقیاس بر روی زمین قرار داده شده‌اند (تصویر ۱۱). پایه‌ی مجسمه نیز مانند قاب نقاشی، موجب مجزا کردن پیکره از فضای واقعی می‌شود و برای آن محدوده‌ی زیباشناختی تعریف می‌کند. اما اثر هنری‌ای که روی زمین قرار می‌گیرد، نه به‌عنوان چیزی جدا، بلکه به‌عنوان شیئی در فضای فیزیکی اطراف بیننده مورد توجه واقع می‌شود (آرچر، ۱۳۹۰: ۵۴). موئک از این تمهید برای ورود بیننده به قلمرو مجسمه، استفاده می‌کند و این امکان را به‌وجود می‌آورد که بیننده به دور آثار به‌چرخد.

#### نتیجه

انسان همواره موضوع اصلی مجسمه‌سازی بوده است و تنها نوع برخورد با پیکر انسان در ادوار مختلف تغییراتی داشته است. در آثار ایوان پنی و ران موئک نیز موضوع اصلی انسان است که موضوع با ذهنیت هنرمندان در آمیخته است. در ابتدای رویارویی با آثار دو هنرمند متوجه شباهت‌های ظاهری می‌شویم، سپس با مطالعه و مقایسه‌ی تطبیقی آن‌ها به نتایج قابل توجهی دست می‌یابیم، چرا که مطالعات تطبیقی نشان از تداخل اندیشه‌ها و همچنین افتراق آن‌ها براساس ذهنیت‌های متفاوت است. با وجود اینکه دو هنرمند متعلق به یک دوره و با موضوع واحدی کار کرده‌اند، در نهایت نتیجه به کلی متفاوت بوده است. تفاوت‌های موجود در آثار دو هنرمند مورد بحث، مربوط به شیوه‌ی استفاده از ویژگی‌هایی است که هنر معاصر فراهم کرده است. همین امر نشان‌دهنده‌ی آن است که حتی موضوعی همچون بدن انسان که قرن‌هاست مورد توجه هنرمندان بوده است، به دلیل تجربیات و مفاهیم شخصی، به‌گونه‌ای جدید بروز می‌کند. ایوان پنی از شاخصه‌ی تغییر در پرسپکتیو و ران موئک از تغییر در ابعاد مجسمه به‌عنوان نقطه‌ی عطف آثارشان بهره گرفته‌اند. اما هر دو این هنرمندان از شاخصه‌هایی چون ساخت بخشی از بدن، استفاده از ابزار نوین، حذف پایه در آثار، فرایند ساخت مشابه و شخصیت‌پردازی عام و حذف حالت قهرمان‌گونه در آثارشان استفاده کرده‌اند که در این موارد نیز اشتراکات و تفاوت‌هایی دیده می‌شود. هریک از این ویژگی‌های به‌ظاهر کوچک، موجب تفاوت‌های کلی در اثر نهایی

تصویر ۱۱: ران موئک، ۲۰۰۵، در رختخواب، ترکیب مواد، ابعاد ۱۶۲×۶۵×۳۹۵ سانتی‌متر، کلکسیون خصوصی. پ(۱، URL).



#### 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.
۴. 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. اومانیزم 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.
۶. Hyper Real: جنبشی که در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۶۰ در ایالات متحده آغاز گشت. تصاویر

می شود.

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 بعز 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، ۱۶۲-۱۷۱.
- پارمزان، 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، ۸۱-۹۳.
- 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<sub>1</sub>: 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<sub>2</sub>: RAIN, Craig (2006), the Body Beautiful. Art and Design. Article History. Available From: <http://www.Guardian.co.uk> [Accessed: July 2011]
- URL<sub>3</sub>: TOUSLEY, Nancy (2002), a New Perspective. Reviews and Essays. Available from: <http://www.evanpenny.com> [Accessed: July 2011]
- URL<sub>4</sub>: 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<sub>5</sub>: MOSS, David (2005), How we See Ourselves Now. Reviews and Essays. Available from: <http://www.evanpenny.com> [Accessed: July 2011]
- URL<sub>6</sub>: [www.evanpenny.com](http://www.evanpenny.com) [Accessed: July 2011]
- URL<sub>7</sub>: [www.brooklynmuseum.org](http://www.brooklynmuseum.org) [Accessed: July 2011]
- URL<sub>8</sub>: [www.sculpture.org](http://www.sculpture.org) [Accessed: July 2011]
- URL<sub>9</sub>: [www.wikilinks.fr](http://www.wikilinks.fr) [Accessed: July 2011]
- URL<sub>10</sub>: [www.universes-in-universe.de](http://www.universes-in-universe.de) [Accessed: July 2011]
- URL<sub>11</sub>: [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk) [Accessed: July 2011]

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 (پارمزان، ۱۳۸۹: ۱۸۱-۱۸۲).

۷. Naturalism: طبیعت‌گرایی، اصطلاحی در تاریخ هنر و نقد هنری برای توصیف سخی 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 (کابلیک، ۱۳۸۷: ۹۷).

۱۸. L.Foux.

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

۲۰. Silicon.

۲۱. Fiberglass.