پیکرتراشی در زمان حاضر

آنا موشینسکا

ترجمه سعید خاوری نژاد

انتشارات دولتمرد

رشت، ۱۳۹۷

سرشناسه : موشینسکا، آنا Moszynska, Anna
عنوان و نام پدیدآور : پیکرتراشی در زمان حاضر/آنا موشینسکا ؛ ترجمه سعید خاوری‌نژاد؛ ویراستار مونا شکوری.
مشخصات نشر : رشت: انتشارات دولتمرد، ۱۳۹۷.
مشخصات ظاهری : ۲۶۹ ص.: مصور(رنگی).
شابک : 978-622-95415-2-4
وضعیت فهرست نویسی : فیپا
یادداشت : عنوان اصلی :.Sculpture now,2012
موضوع : پیکرتراشی نوین -- قرن ۲۱م.
موضوع : Sculpture, Modern -- 21st century
شناسه افزوده : خاوری‌نژاد، سعید، ۱۳۶۲ -، مترجم
رده بندی کنگره : ۱۳۹۷ ۹پ۸م/NB۱۹۸/۶
رده بندی دیویی : ۷۳۰/۹
شماره کتابشناسی ملی : ۵۵۷۰۳۸۹

پیکرتراشی در زمان حاضر

نویسنده: آنا موشینسکا
مترجم: سعید خاوری نژاد
ویراستار: مونا شکوری
ناشر: دولتمرد
شمارگان: ۵۰۰ نسخه
نوبت چاپ: اول، ۱۳۹۷
قیمت: ۹۰۰۰۰ تومان
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۹۵۴۱۵-۲-۴
تلفن: ۰۱۳-۳۳۵۸۴۶۴۵
همراه: ۰۹۱۱۲۴۸۵۹۶۷
وبسایت: www.dolatmardpub.ir
پست الکترونیک: info@dolatmardpub.ir

فهرست مطالب

پیشگفتار مترجم ۱

مقدمه ۵

بدن ۱۹

ریخته گری ها و جایگزین های بدن ۲۰

بدن غایب ۳۷

بدن های تغییر شکل یافته ۴۳

روزمره ۵۱

آماده ۵۱

ترکیب ۶۱

خرت و پرت ۶۶

موقتی ۷۶

نور و صوت ۸۷

نور ۸۷

صوت ۱۰۴

پیکرتراشی تصویر متحرک ۱۱۲

طبیعت و بوم شناسی ۱۲۵

فناوری زیستی ۱۲۶

تاکسیدرمی ۱۳۲

حیات گیاهی ۱۳۷
بوم شناسی ۱۴۹

طراحی و دست ساز **۱۵۵**

معماری و مدل معمارانه ۱۵۶
محیط طراحی شده ۱۶۸
مدرنیسم جدید ۱۷۲
اشیاء طراحی شده ۱۷۷
دست ساز ۱۸۱

چیدمان **۱۹۳**

هجوم برندگان به فضا ۱۹۵
انباشته ها و آویخته ها ۲۰۰
جوی و حسی ۲۰۷
صحنه های چشمگیر یا محیط صحنه سازی شده ۲۱۰
دغدغه های سیاسی و اجتماعی ۲۱۶

استقرار **۲۲۵**

پیکرتراشی عمومی ۲۲۶
یادمان ها و ضد یادمان ها ۲۳۳
پارک مجسمه ها و پروژه های شهری ۲۳۹
نهاد ۲۴۷
شگردهای جایگزین یا مخالفت آمیز ۲۵۲
پیروزی پیکرتراشی؟ ۲۵۵

مطالعه بیشتر **۲۵۹**

پیشگفتار مترجم

با بررسی مجسمه و پیکره (در تعریفی وسیع) از حیث «کارکرد»، «مصالح»، «سبک» و «مخاطب» می توان نکاتی چند را برشمرد که در درک تغییرات شکلی و ماهوی در این رشته تأثیرگذار هستند: ابتدا این که «مجسمه سازی» در گذر زمان، از دوران ابتدایی حیات بشر و اقوام بدوی در پیش از تاریخ گرفته تا تمدن های باستانی و همچنین قرون وسطی، اغلب ترکیبی از کارکرد «آیینی ـ مذهبی، تزئینی، یادمانی[1] و یا مکمل معماری» داشت. از دوران رنسانس[2] به بعد، با استقلال یافتن، به طور چشمگیرتری در صدد آفرینش هنری و خلق ارزش های «زیبایی شناختی» برآمد و با استفاده از «مصالح سنتی» نظیر سنگ، چوب، فلز، گچ، گل و نظیر آن به این هدف نائل گردید. مورد دیگر این که بخش اعظم پیکرتراشی به موازات سایر شاخه های هنرهای تجسمی از قبیل نقاشی، محتوی سبک ها و سنت های هنری عمده ای است که هر یک «چند دهه یا قرن» بر عرصه هنری تسلط داشته و به سبک و سنت رایج در کشور یا منطقه یا مناطقی خاص تبدیل شدند. تا این زمان، رابطه مخاطب با پیکره در سطح «تماشاگر» صرف بود.

با ظهور مدرنیسم در هنر و سپس ظهور هنر معاصر و به همراه آن، تحولات گسترده ای که در مصالح و کاربرد مواد هنری صورت پذیرفت، با گونه های جدیدی از نگرش در قبال این رشته روبرو شدیم که صرف نظر از چیدمان[3]، در تعریفی گسترده تر عنوان «پیکرتراشی» یا به عبارت دقیق تر پیکره سازی را می گیرد. این امر باعث شد پیکرتراشی جدید که از مدت ها پیش به عنوان رشته ای مستقل به رسمیت شناخته می شد، به شیوه هایی شامل

1. monumental
2. Renaissance
3. installation

اقتباس، آماده سازی، سرهم بندی و نظیر آن رو آورد که در مجسمه سازی قدیم یافته نمی شد و از حیث کارکرد، فراتر از بازنمایی صرف و در بسیاری از موارد به طور

غیر مستقیم تر، بیش از گذشته در صدد «انتقال پیام» از طریق ارائه آثاری باشد که فکر را به سمت هدف یا احساسی خاص در رابطه با مسأله ای اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و غیره هدایت می کنند. پیکرتراشی ضمن تحولی در کارکرد خود، به موازات پیشرفت و رشد فناوری، از «مصالح جدیدی» استفاده کرد که در دسترس مجسمه سازی قدیم نبود: انواع لاستیک ها، پلاستیک ها، رزین ها[1] و ده ها ماده مصنوعی دیگر با طول عمر و دوام مختلف که تجربه ای جدید از ساخت پیکره ارائه می کرد. همچنین به این فهرست می توان مصالحی از قبیل خود بدن، نور، صوت، خوراکی ها، مواد حیوانی، گیاهی، معدنی و سایر مصالحی که در گذشته نامتعارف و غیر قابل پذیرش بودند را افزود. در مورد سبک نیز در یک سیر تاریخی خطی و با نزدیک شدن به دوران مدرن و سپس معاصر، با تضعیف سنت پیروی از سبک یا سبک های غالب روبرو شده و می توان شاهد تحولی اساسی در مسیری بود که پیکرتراشان در سراسر جهان دنبال کرده اند. به بیان ساده، با آغاز مدرنیسم و گذر از رویه های هنری گذشته، به ویژه در هنر معاصر و با سیر در هنر زمان اخیر، می توان درک کرد که پیکرتراشی امروزه نه دنباله ای از سبکی رایج بلکه دستخوش «تکثری وسیع در سبک ها و شیوه ها» در آفرینش هنری است که آن را با انبوهی از رویکردها مواجه کرده است. امروزه پیکرتراشان به طور عمده خود را به سبکی خاص مقید نمی دانند و از این رو به تعبیری غیر سختگیرانه شاید بتوان گفت که به سبب پذیرش استقلال سبکی، به تعداد این هنرمندان، شیوه و سبک وجود دارد. همچنین آثار هنری این رشته، در گسستی از سنت ارتباط میان اثر ـ مخاطب که در قرون گذشته رایج بود و بر اساس آن، پیکره اثری بود که به طور صرف پیش روی مخاطب قرار می گرفت، اینک در بسیاری از موارد مخاطب را به «مشارکت و گاه معنا دادن» به خود دعوت می کردند.

چهار محور فوق که مجسمه سازی قدیم و پیکرتراشی جدید بر اساس آن ها از یکدیگر جدا می شوند، تحولات صورت پذیرفته در این رشته در گذر زمان را به خوبی روشن

1. resins

می کند. نکته حاصل از این بحث، بر پیچیدگی مواجهه با پیکرتراشی جدید و درک آن دلالت می کند و از این رو موجب دشواری دسته بندی و جمع بندی ماحصل تلاش های هنری در دوره جدید شده و باعث می شود به این فکر بیفتیم که بر خلاف سنت سبک محور خطی تاریخ هنری که در بهترین حالت شاید بتواند تا دهه های ۱۹۹۰ ـ ۱۹۸۰ م. ادامه یابد، باید بخش جدیدتر هنر معاصر در زمان اخیر، به ویژه در دو یا سه دهه گذشته، را بر اساس «مضامین» عمده مشترکی مورد بررسی قرار داد. به طور حتم بسیاری از آثار قرار گیرنده در سبک های مختلف، با توجه به همین مضامین ساخته شده و در آن با یکدیگر اشتراک دارند. بنابراین به جای دنبال کردن رد سبک هایی که ریشه در هنر مدرن دارند و در بسیاری از آثار پیکرتراشانه اخیر به چشم می خورند، باید به موضوعات و مضامینی توجه کرد که بسیاری را مشغول به خود کرده و موجبات خلق پیکره هایی در سبک ها و شیوه های مختلف را فراهم می آورد.

نویسنده اثر حاضر نیز چنین تصمیمی دارد و در صدد آن است تا طیف وسیعی از آثار مختلف هنر جدید را بر اساس مضامین رایجی از قبیل «بدن»، امر «روزمره»، «نور و صوت»، «طبیعت و بوم شناسی»، «طراحی شدن و دست ساز بودن»، «چینشی بودن» و «استقرار»، معرفی و بررسی کند. البته هر نویسنده می تواند پیکرتراشی را از مجرای مضامین مختلفی مورد بررسی قرار دهد اما باید در نظر داشت که تلاشی که در این جا صورت می گیرد به معنای ارائه دسته بندی جامعی از آثار ارائه شده در دهه های اخیر نخواهد بود. به این صورت هنرمندان بسیاری معرفی شده و شماری از آثار منتخب و چشمگیر ایشان مورد توجه قرار می گیرد و ماحصل ارزیابی آن به خواننده ارائه می شود. آثار گاه در بستر تحولات سیاسی ـ اجتماعی و یا سنت و ذائقه هنری جامعه میزبان خود نقد و تحلیل می شوند و شرایط فرهنگی ـ هنری روز نیز در ارزیابی بسیاری از آفرینشات هنری مورد توجه قرار خواهد گرفت.

سعید خاوری نژاد

تابستان ۱۳۹۴

مقدمه

پیکرتراشی مورد بررسی در این کتاب در خلال دوره ای از تغییر عمیق و چشمگیر خلق شد. [این پیکرتراشی] نه فقط در دهه یا قرنی جدید بلکه در هزاره ای جدید استمرار می یابد که برای فرم ها، باورها و الگوهای سابق سازماندهی انسانی، چالشی عمیق ایجاد می کند. اینترنت و تلفن همراه از اواسط دهه ۱۹۹۰ م. ارتباطات جهانی و نحوه دسترسی ما به اطلاعات و پردازش آن را به کلی متحول کرده اند. ایالات متحده به سبب بحران های مالی عظیم سال های ۲۰۰۸ و ۲۰۱۱ م. دیگر تنها ابرقدرت باقی مانده در جهان در نظر گرفته نمی شود و برخی مفسران، برتری آن را پایان یافته اعلام می کنند. طغیان مجدد بنیادگرایی اسلامی و پیشرفت سرمایه داری در کشورهایی که در گذشته در حال توسعه بودند از قبیل هند و چین، بخش بندی های شرق ـ غرب را به کلی جابجا کرده اند و تصوراتی تحول یافته به وجود آورده اند که همچنان در حال کنار آمدن با آن ها هستیم. ژنوم[1] انسان، نوشته شده و تصورات جدیدی از فضا مطرح شده که حاکی از این است که به جای سه یا چهار بعد رایج، یازده ـ دوازده بعد وجود دارد.

این که در بینابین تردیدهای کلان برآمده توسط این هیجان پر سر و صدا، پیکرتراشی به همراه دسته گسترده تر «هنر» که [پیکرتراشی نیز] جزئی از آن است، دچار پرسشی قابل مقایسه شده باشد به ندرت جای غافلگیری دارد. با نگاه کردن به موزه ها، گالری ها، دوسالانه ها[2] و نمایشگاه های هنری امروزی، به نظر می رسد که تصورات «سنتی» درباره پیکرتراشی تا حد زیادی از بین رفته یا آشکارا به سمت «هنر چیدمانی[3]» حرکت می کند که

1. genome
2. biennales
3. installation art

در آن، شیء (منفرد، مجزای) مستقل، تحت الشعاع ترکیب شدنِ بخش ها قرار می گیرد که اغلب بر روی کف زمین گذاشته شده یا بر روی دیوار تکیه داده می شود. قدمت روندهای در حال گسترش به اوایل قرن ۲۰ م. می رسد و همچنین تغییر مسیر قابل توجه کلی از مصالح «هنری» قابل تشخیص (از قبیل سنگ، چوب و فلز) به مصالح موقتی یا روزمره ای وجود دارد که یا بی دوام هستند و یا به طور محسوسی توسط ماشین ساخته شده اند. پیکرتراشی در این بستر به طور لزوم به صورت متعارف شکل نمی گیرد بلکه اغلب با اشیاء آماده[1] یا از قبل موجود، سرهم می شود.

بیننده به منظور کنار آمدن با این کار، به طور مکرر نیازمند طی کردن فضای کل اتاق است تا گستردگی و وسعت اثر یا رابطه بخش های مجزای کل [اثر] را درک کند. حتی ذهنیت پیکرتراشی به عنوان هنری در اصل سه بعدی به چالش کشیده شده است و شیوه ای که در آن فضا شکل گرفته و سازماندهی می شود به ویژگی منحصر به فرد آن تبدیل شده است. در موارد متعددی، این یعنی اثر به طور عمد بیشتر به عنوان تجربه ای پدیدار شناختی[2] ساخته می شود تا محرکی به طور صرف بصری یا فکری و ممکن است فقط برای مدتی معنا داشته باشد. اما شیوه شکل گیری این تجربه و محل وقوع آن تنوع گسترده ای نیز دارد. در یک غایت خود می تواند حتی به معنای ناپدید شدن کل شیء فیزیکی و تعویض آن با به عنوان مثال فقط صوت باشد. [این امر] هر شکلی که داشته باشد، به نظر می رسد مخاطب نقش فعالانه تری در پرداختن به اثر دارد.

همچنین «مرزهای» پیکرتراشی به طور فزاینده ای محو شده اند. این امر تا حدی با شیوه هنرمندان در پرداخت مجدد، تقویت و تجدید نظر در برخی تغییرات ساختار شکن رخ داده در قرن ۲۰ م. ارتباط دارد. زیرا اگر پیکرتراشی روزی می توانست توسط اهداف مبتنی بر پرستش، یادمانی، آموزشی یا تزئینی تعریف شود و در کل به عنوان فرم هنری متمایزی با موضوع[3] پیکروار[4] درک شود که یا به صورت کامل [سه بعدی] و یا به صورت برجسته ارائه

1. readymade
2. phenomenological
3. subject matter
4. figurative

شود، از دوران مدرنیسم[1] به این سو، فرم و کارکرد پیکرتراشی به طور رادیکالی تغییر کرد. دادا[2] و فراواقع گرایی[3]، توجه را به شیء و بت واره [فتیش][4] جلب کردند؛ انتخاب شیئی سه بعدی که یا به سبب استقرار محیطی خود یا قرارگیری در کنار سایر اشیاءِ اغلب بی ربط [با همدیگر] باعث واکنش احساسی می شد. ابداع «آماده» توسط مارسل دوشان[5] مرزهای چیزی که تحت عنوان «هنر» پذیرفته شده بود را به چالش کشید و همچنین از نظر بازاندیشی درباره شایستگی پیکرتراشی اهمیت داشت. پیکرتراشان بسیاری هر دو مسأله پیکر[واری] و الگوهای آشنای حجاری یا مدل دهی مستقیم را به طور فزاینده ای ترک و به ساخت یا سرهم کردن فرم ها رو آوردند.

راست: مارسل دوشان، چشمه، ۱۹۱۷ م.

وسط: ال لیسیتزکی[6]، *صندلی*، طراحی و ساخته شده برای غرفه روسیه در نمایشگاه بین المللی بهداشت، درسدن، ۱۹۳۰ م.

چپ: ولادیمیر تاتلین[7]، مدل *یادمان انترناسیونال سوم*، ۱۹۲۰ م.، هرگز ساخته نشد.

1. Modernism
2. Dada
3. Surrealism
4. fetish
5. Marcel Duchamp
6. El Lissitzky
7. Vladimir Tatlin

از نظر بسیاری از هنرمندانی که امروزه کار می کنند «پیکرتراشی» فقط یک عنصر از رویکردِ به طور فزاینده چند رشته ای در قبال فعالیت هنری را نشان می دهد که در ادامه، هم بر مفهوم و هم فرم آثار اخیر تأثیر گذاشته است. بسیاری از هنرمندان جوان تر در طیف هنری خود به طور بی شرمانه ای بی قاعده هستند و رویکردهای پیکرتراشانه را با نقاشی، کولاژ[1]، چاپ، عکاسی، فیلم، موسیقی و نورپردازی ترکیب می کنند ـ که به نحوی که یادآور یک دی جی است، اصول عبارت «پست پروداکشن[2]» که در سال ۲۰۰۱ م. توسط نیکولا بوریو[3] متصدی [نمایشگاه گردان][4] پرنفوذ فرانسوی مطرح شد را منعکس می کند. تنوع ژانرها[5] و واسط هایی[6] که اکنون پذیرفته می شوند بازتاب دهنده آموزش فراگیرتر ارائه شده در مدارس هنری پیشرو است که هنرجویان در آن ها به ندرت به عنوان پیکرتراشان، نقاشان یا چاپ کنندگان دستی[7] متخصص تعلیم داده می شوند. در این میان بین هنرهای زیبا[8] و کاربردی[9] روابط حسنه ای ایجاد شده که بازگشتی به اصول یکپارچگیِ یافته شده در جنبش های د استایل[10]، باهاوس[11] و ساخت گرای[12] روسی در دهه های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ م. را ممکن می کند که به موجب آن، معماری، طراحی و سفال [و چینی] سازی می توانند یک بار دیگر، حداقل تا حدی، با پیکرتراشی فصل مشترکی داشته باشند.

این رویکردِ فاقد واسط خاص، تأکیدی برآمده از محتوا و زمینه که توسط ایده ها هدایت می شود را بازتاب می دهد که میراث هنر مفهومی[13] است. رواجِ به عنوان مثال ریخته گری[14]، نه از یک مدل گچی یا گلی، بلکه مستقیم از طبیعت ـ خواه در رابطه با فرم انسانی و یا اشیاء

1. collage
2. postproduction
3. Nicolas Bourriaud
4. curator
5. genres
6. media
7. printmakers
8. fine arts
9. applied arts
10. De Stijl
11. Bauhaus
12. Constructivist
13. conceptual art
14. casting

از قبل موجود، ساخته شده یا طبیعی ـ اشاره می کند که چگونه موضوع «اصالت» (که برای معاصران [آگوست] رودن[1] اهمیت بسیاری داشت) در عصر دیجیتال، با پرسش عمیق و مداوم از معنای مفاهیمی از قبیل صحت، راست نمایی و حقیقت جایگزین شده است. در حالی که «پیکرتراش» معاصر می تواند ایده ای در ذهن داشته باشد، به طور لزوم مجبور به ساخت آن نیست ـ هرچند مانند گذشته، هنرمند می تواند بر نظارت بر ریخته گری یا تولید، نقش بسیار فعالی داشته باشد. گرایش به تولید کپی های دقیق، تفکر پشت هنر «اقتباسیِ[2]» دهه ۱۹۸۰ م. (به طور برجسته ای در متون نظریه پرداز فرانسوی، ژان بودریار[3]) را منعکس می کند که در آن، هنرمندان فرم ها و تصاویر را کپی کرده یا از سایر سازندگان «عاریه» می گیرند. مقابله با این پرسش که چه چیزی موجب اصالت و صحت می شود در زمانی صورت می پذیرد که دیجیتالی شدن و تاگ سازی [تکثیر و شبیه سازی] زیست شناختی[4]، بر تفاوت های میان [دو مسأله] اصل و کپی در زندگی روزمره تأثیر بیشتری می گذارند و امروزه به این دغدغه ها [اصالت و صحت] طنین بیشتری نیز داده می شود.

عامل دیگری که با این ایده ها در ارتباط است، امحاء مستمر تفکیکی متمایز میان هنر فاخر و نازل است. سر و کار داشتن با میل برآمده از بازار و وضع کالایی شیء هنری که ناشی از هنر پاپ[5] (به ویژه از حرفه و متون تأثیرگذار اندی وارهول[6]) است و در هنر اقتباسی (به صورت تبلور یافته در پذیرشِ [مسأله] بنجل[7] توسط جف کونز[8] و در راهبردهای اشلی بیکرتون[9] و هیم استاین بک[10]) بیشتر ساخته و پرداخته شد، به ویژه با بلند پروازی بازار هنر در رونق اقتصادی اواخر دهه ۱۹۹۰ و اوایل دهه ۲۰۰۰ م. در هم آمیخته شده است. سؤال این جاست که پیکرتراشی چگونه به این کالایی شدن[11] فراگیر رسیدگی می کند. آیا هنرمندان

1. Auguste Rodin
2. Appropriation art
3. Jean Baudrillard
4. biological cloning
5. Pop art
6. Andy Warhol
7. kitsch
8. Jeff Koons
9. Ashley Bickerton
10. Haim Steinbach
11. commodification

مانند دامین هرست[1] در مسیر بازار حرکت کرده و از آن بهره برداری می کنند یا مانند سانتیاگو سیرا[2] به طور خشونت آمیزی علیه آن واکنش نشان می دهند؟ در صورتی که شرایط اقتصادی بسیار متفاوتی وجود داشته باشد چه اتفاقی می افتد؟ گاهی فقدان طنین بصری می تواند مطرح شود. اثر می تواند به دشواری وجود داشته باشد یا می تواند به سبب تمرکز هنرمندان بر ایده ها به جای ارائه، به طور عمد نامرتب، ناتمام و غیر جذاب به نظر برسد و در برابر جذب شدن توسط بازار مقاومت کند. علاقه به [آثار] عجیب و غریب یا غول آسا نیز آشکار می شود و می تواند به عنوان پاسخی به دنیای بسیار بد و واکنشی علیه زرق و برق فناوری و مطالبات و هوس های بازار در نظر گرفته شود.

تغییر گسترده دیگری در سال های اخیر، بین المللی گرایی[3] اثرِ در معرض نمایش است. پیکرتراشی هم اکنون به همراه بسیاری از جوانب فرهنگ، جهانی است و همچنین دچار تکثر فرهنگی شده است. این امر اجازه می دهد طیف بسیار متنوع تری از آثار مشاهده شوند اما در زمینه انتقال معنا بر پیکرتراشی فشار بیشتری وارد می کند. هنگامی که اثر جای خود را در عرصه بین المللی پیدا می کند، سنت های ملی زدوده یا تغییر می کنند.

مسأله آخری که در سراسر این کتاب وجود دارد تأثیر فمینیسم[4] است. پیکرتراشی اکنون بیش از هر زمانی در گذشته توسط زنان خلق می شود و این امر در مسیر ایجاد برابری بسیار بیشتری در رشته ای که به طور سنتی تحت سلطه مردان است گام برداشته است. اما میراث فمینیسم تأثیری بسیار بیشتر از عدد داشته است. رویکردها در قبال فرم، تحت تأثیر زنان پیشگام مهمی از قبیل لوئیس بورژوا[5]، لیژیا کلارک[6] و اوا هسه[7] قرار گرفته است که آثار همه آن ها در مقیاس گسترده به نمایش درآمده و بر یک نسل کامل از هنرمندان جوان تر تأثیر گذاشته است.

---

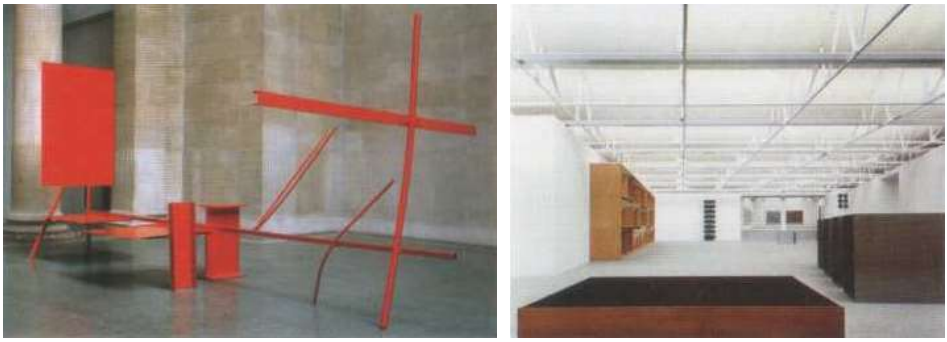
1. Damien Hirst
2. Santiago Sierra
3. internationalism
4. feminism
5. Louise Bourgeois
6. Lygia Clark
7. Eva Hesse

بازاندیشی بسیار متأخر در باب رشته پیکرتراشی می تواند تا دوران تغییرات نظری درباره «شیء خاص[1]» و مخاطب آن دنبال شود که در طول دهه ۱۹۶۰ م. رخ داد. هنر مینیمال[2] که توسط دونالد جاد[3]، رابرت موریس[4] و سایرین به کار گرفته شد و مورد بحث قرار گرفت نه فقط به رویکردهای ویژه در قبال فرم (ساده، واحد و مستقیم) و مواد (فولاد صنعتی و پلاستیک های مدرن و نیز آجر و چوب) پرداخت بلکه با مخاطب مواجهه ای جدید ایجاد کرد. همان طور که موریس در بخش دوم [کتاب] خود «*یادداشت هایی در باب پیکرتراشی*[5]»، منتشر شده در اکتبر سال ۱۹۶۶ م.، گفت: «اثر جدید بهتر، پیوندها را از خود بیرون می کند و آن [پیوند]ها را به یک کارکرد فضا، نور و میدان دید بیننده تبدیل می کند. شیء چیزی نیست جز یکی از واژگان زیبایی شناسی[6] جدیدتر». علاوه بر این، در حالی که پیکرتراشی در گذشته به سبب قرار گرفتن بر روی یک بستر یا پایه از بیننده جدا شده بود، مینیمالیسم آمریکایی (و پیکرتراشی بریتانیایی نسل جدید[7]) با محو پایه، این وضعیت را تغییر دادند. این امر بر هویت پیکرتراشی و نیز فرم آن تأثیر گذاشت. دیگر به طور فیزیکی یا ظاهری، از دنیای روزمره جدا نبود؛ در عوض، دغدغه های آماده های دوشان را بازتاب می داد و علایق را از زبان درونی اثر به سوی بستر بیرونی آن ـ نحوه وجود آن در جهان ـ منتقل می کرد.

اما منتقد آمریکایی تأثیرگذار، کلمنت گرینبرگ[8] درباره مسأله مختصِ واسط بودن[9] [تأثیر پذیری اثر هنری از خصوصیات واسط] بحث کرد و مینیمالیسم را به عنوان [چیزی] «بیش از اندازه خیال پردازانه» محکوم کرد. از نظر منتقد بریتانیایی، مایکل فرید[10] که تفکر گرینبرگ را تشریح کرد، مینیمالیسم موجب مواجهه ای ساختگی و ناموثق شد. او گفت که بر خلاف نقاشی مدرن که «حضور» بصری ناگهانی ارائه می کرد و به موجب آن باعث ترغیب به

1. specific object
2. Minimal art
3. Donald Judd
4. Robert Morris
5. Notes on Sculpture
6. aesthetics
7. New Generation
8. Clement Greenberg
9. medium-specificity
10. Michael Fried

پاسخی آنی می شد که هم شیئی بودن[1] و هم مدت استمرار را به تعلیق درمی آورد، اشیاء مینیمالیستی «ظاهرگرا[2]»، جستجویی «نمایشی» برای تأثیر گذرا و به طور فزاینده خودآگاه ارائه می کردند. بر خلاف آن، آثار مدرنیستی آنتونی کارو[3] با تأکید خود بر «ترکیب» یا چینش ساختاری فرم ها، در برابر شیئی بودن مقاومت می کرد و این امر از نظر فرید، دغدغه های کارو را از دغدغه های مینیمالیست ها جدا می کرد. به طور خلاصه فرید اشاره می کند که موفقیت هنر به توان آن در شکست دادن حالت نمایشی بستگی دارد، در حالی که هنر مینیمالیست ـ که به جامعه وابسته است ـ می کوشد تا حالت نمایشی داشته باشد. فرید با باور به این که هنر در اصل تجربه ای شخصی بود، به این صورت در برابر نیروی بالقوه مینیمالیسم برای تبدیل شدن به هنر عمومی مقاومت کرد.



راست: دونالد جاد، چیدمان در باندری رود، لندن، ۱۹۸۵ م.، شامل دو اثر *بدون عنوان*، ۱۹۷۸ م. و *بدون عنوان*، ۱۹۷۳ م.
چپ: آنتونی کارو، *یک صبح زود*، ۱۹۶۲ م.

با این حال به طور دقیق، همین اشتیاق برای یک تعامل عمومی مشارکتی تر و دارای نتیجه ای غیر قطعی تر با تماشاگر بود که هنرمندان آمریکایی را مشغول کرد. پیرو اظهارات موریس مرلو پونتی[4] در *پدیدارشناسی ادراک*[5]، توجه آن ها از تأکید بر بصری بودن ناب

1. objecthood
2. literalist
3. Anthony Caro
4. Maurice Merleau-Ponty
5. The Phenomenology of Perception

(نحوه مشاهده اشیاء) دور و در عوض به سمت ماهیت حسی وسیع تر ادراک (نحوه تجربه اشیاء)، درون فضایی معطوف شد که شیء در آن قرار دارد. با تحولاتی که در پسا ساختارگرایی[1]، نظریه جنسیت[2]، روانکاوی و انسان شناسی اجتماعی ادامه یافت، فرضیات متعارف درباره هویت انسانی متمرکز و واحد زیر سؤال رفت و پیکرتراشی، به طور خاص، به سبب خصوصیت سه بعدی و فضایی خود قادر به تقویت ایده هایی شد که فعالان مینیمالیست شروع به کاوش در آن ها کرده بودند. وسعت پیکرتراشی نیز (همانند هنر چیدمانی) بیشتر شد و پیامدهای رابطه مخاطب به طور کامل تری در بطن ایده «نمایشی بودن» پذیرفته شد. نقش بزرگ تر داده شده به بینندگان و ماهیت تجربه آن ها درون این مناظرات به تازگی اهمیت بسیار یافته است.

میراث دهه ۱۹۶۰ م. از نظر به پیش بردن مرزهای رشته پیکرتراشی، در انتخاب مواد در زمان معاصر و انتخاب محوطه ای که پیکرتراشی در آن مشاهده می شود نیز یافته می شود. در اواخر دهه ۱۹۶۰ م. استفاده از موادی که از حیوانات، گیاهان و منابع معدنی حاصل می شد به علاوه استفاده از بدن خود هنرمند منجر به فرم هایی شد که به ندرت به عنوان «پیکرتراشی» قابلیت به رسمیت شناخته شدن را داشتند. این امر هم در هنر فقیر[3] ایتالیایی، مانند اثر بوته ای و مومی *شمش* (۱۹۶۸ م.) ماریو مرتز[4] و هم در پسا مینیمالیسم[5] آمریکایی، مانند اثر *قالب های نئونی نیمه چپ بدن من در فواصل ۱۰ اینچی* (۱۹۶۶ م.) بروس نومن[6] مشاهده می شود. در هر دو جنبش، فرآیند و رویه، بر ساخت اکثر آثار حاکم بود که بنابراین اغلب موقتی به نظر می رسیدند. شرایط کار توسط رابرت موریس در مقاله خود «*ضد فرم*[7]» (۱۹۶۸ م.) و در کتاب های آغازین توسط نویسنده و منتقد ایتالیایی، ژرمانو کلانت[8] (*هنر فقیر...*، ۱۹۶۹ م.) و نویسنده و متصدی آمریکایی، لوسی آر. لیپارد[9] (*شش سال: غیر مادی*

1. post-structuralism
2. gender theory
3. Arte Povera
4. Mario Merz
5. Postminimalism
6. Bruce Nauman
7. Anti-Form
8. Germano Celant
9. Lucy R. Lippard

شدن شیء هنری از ۱۹۶۶ تا ۱۹۷۶[1]، ۱۹۷۳ م.) تبیین شد. در همان زمان هنرمندان زن شامل بورژوا، هسه، لیندا بنگلیس[2] و آلینا شاپوتشنیکوف[3] در حالی لاستیک خام، پارچه پنیر گیری [نوعی کتان]، پلی اورتان[4] رنگی شده و لاتکس[5] را به مواد بدیل در پیکرتراشی تبدیل کردند که عنصر اجرایی هنر بدنی[6]، هنرمندان (زن و مرد) را در مرکز توجهی جدید به پیکرتراشی «زنده» تبلور یافته در پروژه های معینی توسط گیلبرت و جورج[7]، ربکا هورن[8]، بروس مک لین[9] و آنا مندیتا[10] و سایرین قرار داد.

راست: بروس نومن، *قالب های نئونی نیمه چپ بدن من در فواصل ۱۰ اینچی*، ۱۹۶۶ م.
چپ: آلینا شاپوتشنیکوف، *دسر من (دسر کوچک)*، ۱۹۷۱ ـ ۱۹۷۰ م.

در این میان در بستر شورش های اجتماعی و سیاسی که در سال ۱۹۶۸ م. رخ داد، یوزف بویس[11] پیکرتراش آلمانی در ایجاد نقشی دموکراتیک برای پیکرتراشی و اصل دانستن

1. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972
2. Lynda Benglis
3. Alina Szapocznikow
4. polyurethane
5. latex
6. Body art
7. Gilbert & George
8. Rebecca Horn
9. Bruce McLean
10. Ana Mendieta
11. Joseph Beuys

احتمالات و پیامدهای اجتماعی آن سهم عمده ای ایفاء کرد. سایر هنرمندان شهرها را ترک کردند تا از محدودیت های تجاری و نهادی عرصه گالری یا موزه ای دور شوند و مانند پروژه های هنر زمینی[1] هنرمندانی از قبیل رابرت اسمیتسون[2]، ریچارد لانگ[3] و کریستو و ژان کلود[4]، در طبیعت به طور مستقیم مداخله کنند.

یوزف بویس، *هفت هزار بلوط* (بخشی از اثر)، ۱۹۸۲ م.

در پاسخ به تمام این موارد بود که روزالیند کراوس[5] منتقد آمریکایی، یک «عرصه بسط یافته[6]» پیکرتراشی را در مقاله ای بسیار مؤثر به همین نام در سال ۱۹۷۹ م. شناسایی کرد. وی مدعی شد که اینک ژانر در جایی که زمانی «منطق پیکرتراشی... از منطق یادمان، جدایی ناپذیر» بود، تکثیر پیدا کرد تا سر هم کردن اشیاء، چیدمان ها و شیوه مستندِ گالری محور را دربربگیرد. او بحث کرد که:

«واژه ای که گمان کرده بودیم در حال محافظت از آن بودیم ـ پیکرتراشی ـ تا اندازه ای مبهم شده است. فکر کرده بودیم از دسته بندی فراگیری برای سندیت بخشی به گروهی از [چیزهای] ویژه استفاده کنیم اما اکنون دسته بندی مجبور به تحت پوشش قرار دادن چنان عدم تجانسی شده که خود در خطر فروپاشی است».

1. Land Art
2. Robert Smithson
3. Richard Long
4. Christo and Jeanne-Claude
5. Rosalind Krauss
6. expanded field

در حالی که کراوس پیشنهاد کرد این رشته های دارای طیف های وسیع، حاکی از گسستی از مدرنیسم به پسا مدرنیسم[1] بودند، طیف عظیم ترکیبی شدن و آزمایش هایی که خودش شاهد آن ها بود، اینک در همه جا وجود دارد و بر دشواری مستمر تعریف پیکرتراشی» به عنوان دسته ای متمایز تأکید می کند. طیف علایق در پیکرتراشی جدید، به جای عرصه ای «بسط یافته»، می تواند شاید به طور مناسب تری به صورت عرصه ای «منفجر شده» توصیف شود.

این کثرت احتمالات به طور قطع در میزان اشباع تصویر بازتاب می یابد که هنرمند معاصر باید با آن ستیز کند. در این زمینه، از اواسط دهه ۱۹۹۰ م. به این طرف، ظهور اینترنت می تواند با انتشار واژگان چاپی از طریق ابداع ماشین چاپ مقایسه شود. به گفته مفسر فرهنگی تأثیرگذار، فردریک جیمسون[2] در کتاب خود، چرخش *فرهنگی*[3] (۱۹۹۸ م.)، پسا مدرنیته از خصوصیت اشباع کامل فضای فرهنگی توسط تصویر، خواه از طریق تبلیغات، رسانه های ارتباطی یا فضای سایبری[4] برخوردار است. این نفوذ کامل تصویر در زندگی روزمره به این معناست که هم اکنون با گسترش فرهنگ که نه فقط تصور یک اثر هنری منفرد را بسیار بغرنج کرده بلکه خود مفهوم استقلال زیبایی شناختی را تهی کرده، تجربه زیبایی شناختی در همه جا موجود است. درون «نظام ادراکی سرمایه داری متأخر» همه چیز، از خرید گرفته تا تمام اشکال اوغات فراغت، «به عنوان [موارد] زیبایی شناختی» تجربه می شود «که به موجب آن، هر چیزی که بتواند حوزه ای به درستی زیبایی شناختی نامیده شود را... منسوخ می کند».

کتاب حاضر در تلاش برای کنار هم قرار دادن مضامین و ایده هایی است که مشخصه پیکرتراشی اخیر به عنوان یک کل می باشند، اما در چنین چشم انداز به سرعت متغیری، به وضوح حتی در دوره کوتاهی که تحت پوشش قرار می گیرد نیز تغییری معنا دار رخ داده است. هرچند با وجود دامنه رویدادهای جهانی و تنوع گسترده تحولات پیکرتراشانه در تمام

1. postmodernism
2. Fredric Jameson
3. The Cultural Turn
4. cyberspace

بخش های جهان، چند عرصه بسیار مهم وجود دارد که به نظر می رسد بر بخش اعظم آثار این دوره غالب است: استفاده از بدن در پیکرتراشی، اغلب ریخته گری از بدن واقعی؛ روزمره، با میراث آماده و انتشار جهانی اقتباس؛ نور و صدا به مثابه عناصر درون فناوری که به شیوه جدیدی در علایق پیکرتراشانه نفوذ کرده است؛ طبیعت و بوم شناسی به عنوان موضوعات غالب و مبرم؛ روابط متقابل پیکرتراشی با طراحی و سفال [و چینی] سازی؛ و تأثیر گسترده چیدمان. سرانجام، کتاب ملاحظه ای درباره محل و نحوه قرار گیری مکانی پیکره در زمان حاضر و چیستی روابط آن با مخاطب خود ارائه می کند. این مضامین به ناگزیر با یکدیگر همپوشانی دارند و هنرمندان بسیاری وجود دارند که آثار ایشان می تواند در قالب چندین مورد از این عناوین، مورد بحث قرار بگیرد و همچنین بسیاری هستند که باید خارج [از این مباحث] نگه داشته شوند. اما همان طور که نمایشگاه های بین المللی عمده از قبیل داکیومنتا[1] در کاسل[2]، دوسالانه ونیز[3] و ده سالانه پروژه پیکرتراشی مونستر[4] تأیید می کنند، پیکرتراشی بر مبنایی جهانی، زنده است و هدف، نگاهی مختصر به زنده بودن پیکرتراشی با تمام سرزندگی پرشور و بی نظم خود است.

1. Documenta
2. Kassel
3. Venice Biennale
4. Münster Sculpture Project

بدن

بدن از زمان اختراع ابزارها، موضوع کار سه بعدی بوده است. فرم آرمانی شده آن از دوران باستان به مجرایی برای تکریم خدایان، قهرمانان و ورزشکاران و همچنین برای اهداف یادمانی و ساخت معبد تبدیل شد. همچنین برای ارائه برهنگی یا در ظاهر کلاسیک یا به صورت فرمی از حکایت، مورد استفاده قرار گرفت. با ظهور مدرنیسم، غلبه پیکر انسانیِ مستقل توسط سنتی برآمده از ساختن، به وسیله نفوذ رو به رشد [شیء] آماده دوشانی و شیء یافتنیِ[1] فراواقع گرایانه، به چالش کشیده شد. بنابراین بدن به عنوان موضوع که در عرصه های هنری انتزاع فرمالیستی[2] یا مینیمالیستی هیچ نقشی نداشت، در محافل غیر آکادمیک در غرب، علی رغم مؤثر باقی ماندن پیکرهای انتزاعی هنری مور[3]، محبوبیت خود را تا حد زیادی از دست داد. اما در طول دهه ۱۹۸۰ م. گروه مهمی از پیکرتراشان اروپایی پدیدار شد که راه را برای پرداختی تجدید شده به بدن در پیکرتراشی هموار کرد. گئورگ بازلیتس[4]، نقاش آلمانی دوران پس از جنگ [جهانی دوم] در حالی به تولید حکاکی های چوبی نیرومند رو آورد که هم میهنان جوان تر او توماس شوته[5] و استفان بالکن هول[6]، [همچنین] میروسلاو بالکای[7] لهستانی و خوان مونیوس[8] و دیگران، پیکره های تجریدی[9] متنوعی از پیکر انسان در محیط های باز خلق کردند و از واسط هایی بهره گرفتند که از چوب چند رنگ، گل پخته و

1. found object
2. formalist abstraction
3. Henry Moore
4. Georg Baselitz
5. Thomas Schütte
6. Stephan Balkenhol
7. Mirosław Bałka
8. Juan Muñoz
9. stylized

گچ گرفته تا موم، رزین و برنز تنوع داشت. در این زمان در انگلستان طنین های استعاره ای منافذ بدن به طور خاص در حالی در آثار استفان کاکس[1]، ریچارد دیکان[2] و آنیش کاپور[3] هویدا شد که آنتونی گورملی[4] به جستجویی تمام عیار در بدن و تعهدی به فرم انسان به مثابه نقطه آغاز تمام آثار خود پرداخت. شکل گیری مستمر کار او و ظهور مجدد اهمیت بدن موجب شده گورملی، به طور خاص به دلیل استفاده از ریخته گری، به چهره ای بسیار مهم در تاریخ پیکرتراشی اخیر تبدیل شود.

ریخته گری ها و جایگزین های بدن

آنتونی گورملی (متولد ۱۹۵۰ م.، بریتانیا) از دهه ۱۹۹۰ م. به طور فزاینده ای در شیوه های تخیلیِ قرار دادنِ گروه های بزرگی از آثار ریخته گری شده از بدن کاوش کرده است. در [اثر او] *جایی دیگر* (۱۹۹۷ م.)، ـ اثری که برای سایر موضوعات در این کتاب پیامدهایی دارد ـ یکصد «فرم بدنی» آهنی توپر در ردیف های به هم چسبیده در کناره دریا در کوکسهافن[5] در آلمان و در سایر اماکن قرار گرفتند و اجتماعی تنها را به وجود آوردند که در آن، پیکرها که برخی بسته به مکان خود و وضعیت جزر و مد، تا گردن در زیر آب فرو می روند، به ظاهر در صدد رسیدن به ساحل در آن طرف دریا بودند. هر پیکر، از بدن هنرمند در هفده حالت، ریخته گری شد و میزان مختلف کشیدگی یا شل بودن [عضلانی] را نشان می دهد. فرم بدنی گورملی در این کار، همانند سایر آثار ـ که با پیچاندن خود در نوارهای خیسانده شده در گچ به منظور ساخت یک قالب برای پیکره نهایی سربی، آهنی یا فولادی درست می شد ـ از حالت منحصر به فرد فراتر رفته و به سمت وضعیت کلی چیزی که به معنای ساکن شدن در بدن است اشاره می کند: واقعیتی گسترده و مشترک میان تمام مردم، نه فقط هنرمند.

---

1. Stephen Cox
2. Richard Deacon
3. Anish Kapoor
4. Antony Gormley
5. Cuxhaven

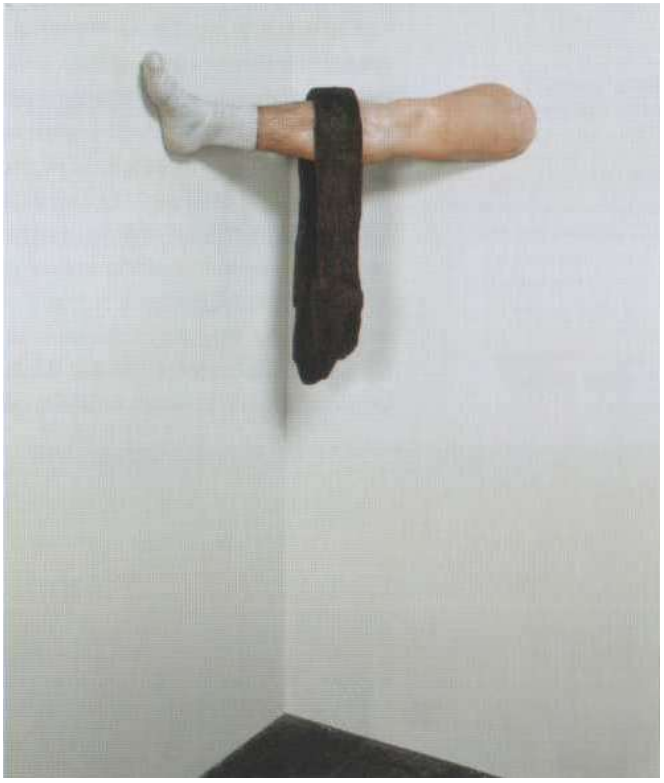
آنتونی گورملی، چیدمان *جایی دیگر* (۱۹۹۷ م.)، استاوانگر، نروژ، ۱۹۹۸ م.
اگرچه این پیکرهای آهنی از نظر ارتفاع و ساخت با هنرمند اشتراک دارند، خصوصیات آن ها کلی و غیر بیانگر شده است. استفاده گورملی از ریخته گری بدن ـ خواه بدن خود یا بدن دیگران ـ توجه را به بدن به عنوان محلی جلب می کند که حس در داخل آن ایجاد و در بیرون از آن ظاهر می شود.

در حالی که گورملی در زمینه شیوه های متنوع استفاده از ریخته گری از بدن و در زمینه فلسفه خاص خود، منحصر به فرد باقی می ماند، مسأله ریخته گری مستقیم و واقع گرایانه[1] از بدن که میراث خود، پیکرتراشی سوپر رئالیست[2] را در دهه ۱۹۷۰ م. به جا گذاشت، از علایق عمده آثار دیگر از دهه ۱۹۹۰ م. به این سو بوده است. به نظر می رسد این دوره باعث بازگشت [عنصر] سرکوب شده [، پیکر] شد: چیزی که از زمان مدرنیسم تا حد زیادی محو شده بود (بدن و ساز و کارهای داخلی شلوغ آن)، با کینه خواهی بازگشت تا گواهی باشد بر مطالبات دستخوش تغییر آن زمان. با رشد مهندسی ژنتیک، پیوند اعضای بین گونه ای[3]، شیوع مهلک ویروس ایدز[4] و سطوح همه گیری اختلالات خورد و خوراکی، درباره بدن انسان بازاندیشی اساسی رخ داد که یک بار دیگر آن را به موضوع محوری برای کاوش درون پیکرتراشی تبدیل کرده است.

پیکرتراشان مختلفی به مضمون مانکن یا ایده بدن به مثابه جایگزین پرداخته اند و از علاقه زیگموند فروید[5] به این موضوع در مقاله خود، «غریب[6]» (۱۹۱۹ م.) آگاه هستند که در

1. realistic
2. Super-Realist
3. cross-species organ transplants
4. AIDS
5. Sigmund Freud
6. The Uncanny

آن احساس عجیب ناشی از مواجهه با چیزی که نمی دانیم زنده است یا مرده را بررسی کرد. هنرمند، مایک کلی[1] (۲۰۱۲ ـ ۱۹۵۴ م.، ایالات متحده) [مسأله] غیر عادی را در قالب دو نمایشگاه که در سال های ۱۹۹۲ و ۲۰۰۴ م. متصدی آن ها بود مورد توجه قرار داد و اشیائی که فروید می گفت موجب افزایش این واکنش می شدند را با هم ترکیب کرد ـ پیکرهای مومی، عروسک ها و آدمک های مکانیکی و همچنین خود بدن به عنوان عروسک. کِلی با ترکیب حیوانات عروسکی با خصوصیاتی که مختص انسان است، رابطه ای ناخوشایند میان مصنوعی بودن، معصومیت و حیوانی بودن ایجاد کرد تا نسخه خود از این مفهوم را دنبال کند.



رابرت گابر، *بدون عنوان*، ۲۰۰۰ ـ ۱۹۹۹ م.

1. Mike Kelley

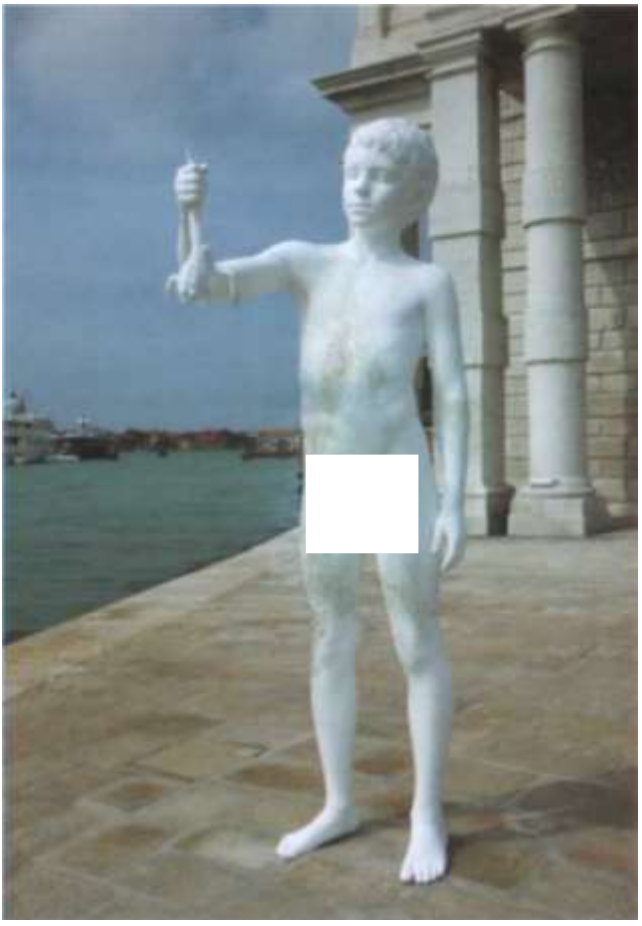
رابرت گابر[1] (متولد ۱۹۵۴ م.، ایالات متحده آمریکا) از موم برای ریخته گری اجزاء بدن استفاده کرد. در حالی که کار او القاء کننده شوک مرتبط با چیز غیر عادی است، همچنین علاقه شخصی گابر به رابطه نزدیک با پیکر مذکر و واقعیت تلفات انسانی توسط ایدز را یادآوری می کند که گاهی با استفاده از شمع به عنوان نذری به آن اشاره می شود. بدن چند پاره در این اثر و سایر کارها به مشغله ای مهم در طول دوره برخوردار از تصور پسا لاکانی[2] درباره هویتِ دستخوش چند پارگی به جای یکپارچگی یا دست نخوردگی اشاره می کند.

چارلز ری[3] (متولد ۱۹۵۳ م.، ایالات متحده) به طور مشابهی در «بازگشتی به [امر] واقعی» در بستر جستجو در دلایل درست کار نکردن فردی که به نظر می رسید ویژگی اوایل دهه ۱۹۹۰ م. بود، [گاه] یا به ریخته گری بدن خود در دفعات متعدد می پرداخت، مانند *اوه! چارلی، چارلی، چارلی...* (۱۹۹۲ م.) که در آن چندین کپی از بدن برهنه او با یکدیگر کنش جنسی داشتند و یا از کل یک خانواده، مانکن هایی شبه واقعی می ساخت که [ابعاد] والدین در آن، کوچک تر و ابعاد دو فرزند بزرگ تر شده بود تا گروه، ارتفاع یکسانی داشته باشد، مانند *روابط خانوادگی* (۱۹۹۳ م.). آزمایشات ری با [مسأله] اندازه، آشفته کننده است. پیکره های متعدد دیگری نیز موضوع کودکی و اندازه نسبی را به عنوان یک مضمون دنبال کرده اند.

به عنوان مثال ران موئک[4] (متولد ۱۹۵۸ م. در استرالیا) با استفاده از مقیاس بزرگ تر و یا کوچک تر، پیکره های بسیار واقع گرایانه اما مشوش کننده ای به وجود می آورد. از جمله موضوعات ران موئک، مدل دهی به پیکرهای عظیم الجثه ای از پسربچه ای خم شده و بچه ای تازه متولد شده است که در هر مورد باعث می شود تماشاگر در عمل کوتاه به نظر برسد.

---

1. Robert Gober
2. post-Lacanian
3. Charles Ray
4. Ron Mueck



چارلز ری، *پسر با قورباغه*، ۲۰۰۹ م.
این مجسمه نزدیک ۲/۵ متر ارتفاع دارد، بنابراین چشم انداز بیننده به چشم انداز یک کودک تبدیل می شود. در سایر پیکره های ری، زنان به غول ها تبدیل می شوند که [به این صورت]، گویی قرن ها فرصت نابرابر، وارونه می شود.

در مورد سایر پیکرتراشان، این تصویر واقعی یا خیالیِ اوهام کودکی بود که در کاوش مستمر در ضمیر ناخودآگاه که تمرکز بر بدن موجب دسترسی به آن می شود، غالب بود. مارتین هونرت[1] (متولد ۱۹۵۳ م.، آلمان) که آثار خود را بر اساس عکس های خانوادگی،

1. Martin Honert

تصاویر متعلق به کتاب های درسی و رمان های قدیمی یا طراحی های کشیده شده در کودکی مبتنی می کند درباره خاطرات کودکی خود و تأثیر ادبیات بر تخیل کودک اظهار نظر می کند. وی در اثر دو تایی *غول پیکرها* (۲۰۰۷ م.) که در ابعاد بزرگ تر از واقعیت هستند از وهم، دستکاری در مقیاس و سطوحِ به دقت ارائه شده، برای پیوند دادن امر بسیار خصوصی با نمادگرای[1] فراگیری بهره می گیرد.

مارتین هونرت، *غول پیکرها*، ۲۰۰۷ م.
ساخت سه بعدی تصاویر نیمه فراموش شده کودکی هنرمند، با هدف جسمیت بخشیِ خیالی به یادآوری ذهنی ـ علاقه مند به «نجات یک تصویر پیش از آن که درون من فراموش شود» ـ انجام می شود نه تلاش برای عینیت بخشی به خود دلتنگی دوران کودکی.

1. symbolism

کاتارینا فریچ[1] (متولد ۱۹۵۶، آلمان) در ایده همزاد به کاوش می پردازد ـ تکثیر فرم انسان که موجب احساس عجیب مشوش کننده ای نیز می شود که موضوع داستان های کودکان و نیز داستان ها و فیلم ها بوده است. او در *راهب* (۱۹۹۹ ـ ۱۹۹۷ م.)، *دکتر* (۱۹۹۹ ـ ۱۹۹۷ م.)، *دلال* (۲۰۰۱ م.) از مدل های شبه واقعیِ یک اندازه، برای ایجاد سه قالب پلی استر[2] استفاده کرد که از جلو دیده می شوند و با همدیگر ترکیبی ترسناک یا به گفته فریچ «سه مرد بد» خلق می کنند.

کاتارینا فریچ، *راهب* (۱۹۹۹ ـ ۱۹۹۷ م.)، *دکتر* (۱۹۹۹ ـ ۱۹۹۷ م.)، *دلال* (۲۰۰۱ م.).

هنرمند اشاره می کند که پیکرها عبارتند از «راهب (به کلی سیاه)، دکتر (به کلی سفید و اسکلتی درون لباس) و دلال (آلبالوییِ درخشان با یک پای شکاف دار مانند شیطان)» ـ همچنین دلال معنایی دوگانه دارد (هنر / مواد مخدر). سه پیکر در مجموع «پزشک که بیماران خود را به سوی مرگ می کشاند، راهب که از ما مقدس تر است و دلال که با خونسردی از ما کلاه برداری می کند و به ما بنجل می فروشد» را تشکیل می دهند.

1. Katharina Fritsch
2. polyester

در تصویر کودکی جیک[1] و یا دینوس چپمن[2] (به ترتیب متولد ۱۹۶۶ و ۱۹۶۲ م.، بریتانیا) نیز دلتنگی وجود ندارد. کودکان «یاخته ای» آن دو به صورت مانکن های پیوندی و دوباره کار شده با اندام های تناسلی جابجا شده ظاهر می شوند. این پیکرهای عجیب که مهندسی ژنتیک را القاء می کنند برای شوکه و مشمئز کردن خلق شده اند و چنین افراطی، با آثار نویسندگان مورد تحسین چپمن ها ـ میخائیل باختین[3] و ژرژ باتای[4] ـ مرتبط بوده و در پرداخت وسواس گونه برادران به شکنجه ملهم از نازی[5] ها و مرگ مشهود در *جهنم لعنی* (۲۰۰۸ م.) و سایر آثار مرتبط، استمرار می یابد.

پیکرهای جهش یافته همچنین ایده [نگران کننده] «پسا انسان» را منعکس می کنند که در واکنش به پیشرفت های مشوش کننده در علم در سال های اخیر و پیامدهای آن برای بدن انسان ظاهر شده است. این جنبه به طور خاص در آثار لی بویی[6] (متولد ۱۹۶۴ م.، کره [جنوبی]) مشاهده می شود که پیکرهای سایبرگی[7] او، تفکر موجود در کتاب تأثیرگذار دانا جی. هاراوی[8]، *میمون ها، سایبرگ ها و زنان: ابداع مجدد طبیعت*[9] (۱۹۹۱ م.) را بازتاب می دهد که به مبنای نظریه انتقادی آتی بدل شد. علایق مشابه به همگرایی پیشرفت های سریع در فناوری زیستی و علم رایانه، با به پرسش کشیدن قواعد اجتماعی و جنسی سنتی توسط جامعه به سرشار کردن نمایشگاه هنر پیکروار جفری دیچ[10]، «پسا انسان» (۱۹۹۳ ـ ۱۹۹۲ م.) کمک کرد که در پنج مؤسسه معتبر هنری در اروپا و اسرائیل برگزار شده و باعث مورد توجه قرار گرفتن گسترده این موضوعات گردید و آثار بسیاری از پیکرتراشان مذکور در این فصل را تلفیق کرد.

---

1. Jake
2. Dinos Chapman
3. Mikhail Bakhtin
4. Georges Bataille
5. Nazi
6. cyborg
7. Lee Bui
8. Donna J. Haraway
9. Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature
10. Jeffrey Deitch

لی بویی، سایبرگ *W8*، ۲۰۰۴ م.

ریخته گری از [بدن] واقعی دارای القائات نیرومند درباره مرگ است و این امر یادآور نقاب مرگ به عنوان روشی برای به یاد سپردن چهره های مشهور آینده در زمان مرگ خود است ـ چنان که در مورد ویلیام بلیک[1] یا جان کیتسِ[2] شاعر که در زمان حیات و همچنین مرگ او از صورت او ریخته گری انجام شد. گوین ترک[3] (متولد ۱۹۶۷ م.، بریتانیا) با *پاپ* (۱۹۹۳ م.)، پیکره محصور در شیشه خود، به بزرگداشت چهره های برجسته فرهنگی مختلف پرداخت ـ الویس پریسلی[4]، اندی وارهول، سید ویشس[5] از [گروه موسیقی] سکس پیستولز[6]

1. William Blake
2. John Keats
3. Gavin Turk
4. Elvis Presley
5. Sid Vicious
6. Sex Pistols

ـ در حالی که از بدن خود به طور عمد به عنوان مدل استفاده می کرد، چنان که بر ماهیت چند پاره هویت، هم [هویت] خویشتن و هم [هویت] هنرمند، تأکید کند. اقتباس در آثار ترِک به شیوه ای تمام عیار صورت می پذیرد و این تصور وجود دارد که هنرمند، اصیل یا تولید کننده آثار هنری منحصر به فردی است که اینک برای بررسی بسیار کنایه آمیزی آماده هستند.

گوین ترک، *مرگ چه [گوارا]*، ۲۰۰۰ م.

ترک برای قالب گیری این کار از لباس و حالت چه گوارا[1]، انقلابی کوبایی [متولد آرژانتین] اقتباس کرد. این موارد بر اساس عکسی گرفته شده در سال ۱۹۶۷ م. توسط فردی آلبورتا[2] پس از قتل چه توسط سربازان بولیویاییِ تحت رهبری آژانس اطلاعات مرکزی ایالات متحده[3] صورت پذیرفت. سربازان سر چه را به صورت تقلیدی از عکس مشهور ۱۹۶۰ م. آلبرتو کوردا[4] که پس از اندکی تغییر به نمادی متداول در سراسر جهان بدل شد، جابجا کردند.

1. Che Guevara
2. Freddy Alborta
3. CIA
4. Alberto Korda

استفاده از ریخته گری همچنین در آثار هنرمندانی یافته می شود که تا حد زیادی از قلمرو هنر غربی در پیش از دهه ۱۹۹۰ م. خارج شده اند. هنرمند سیاه پوست آمریکایی، فرد ویلسون[1] (متولد ۱۹۵۴ م.) که در گذشته به خاطر مداخلات موزه ای خود شناخته می شد از ریخته گری، برای جستجو در برتری تاریخ اروپایی و استعماری استفاده می کند. طرح او شامل کنار هم نهادن ریخته گری ها از آثار عتیقه یونانی و مصری به صورتی است که گویی در صدد به پرسش کشیدن توجه معطوف شده در تاریخ هنر به اروپای باستان به قیمت نادیده گرفته شدن توارث از آفریقا می باشد. همچنین توجه خود را به چهره تاریخی [فردی آفریقایی به نام] اوتا بنگا[2] معطوف ساخته که برای به نمایش درآمدن در نمایشگاه جهانی سنت لوئیس[3] در سال ۱۹۰۴ م. به آمریکا آورده شد اما در قفس میمون در باغ وحش برانکس[4] به نمایش درآمد. ویلسون با به رسمیت شناسی پیگمی ها[5] [قوم آفریقایی قد کوتاه] به عنوان «گروهی از مردم که به شدت به اشتباه درک شده اند، به رسمیت شناخته نشده و به طور وحشتناکی سرکوب شده اند» ادعا می کند که رفتار بد سایر آفریقایی ها با آن ها «تصورات آمریکایی درباره نژاد و خود تصور درباره نژاد را زیر سؤال می برد». ویلسون با ریخته گری نسخه خود از اوتا بنگا با برنز متعلق به پیکره ای قرن نوزدهمی از یک پسربچه که از مدلی واقعی ریخته شده بود، در حالی گذشته را با حال مواجه می کند که ما را با درک حس تماشاگریِ پیوند یافته با نگاه خیره غربی شوکه می کند.

فرد ویلسون، *اوتا بنگا*، ۲۰۰۸ م.

1. Fred Wilson
2. Ota Benga
3. St Louis
4. Bronx Zoo
5. Pygmies

این نوع بررسی همچنین به طور ضمنی توسط سایر هنرمندان جویای درک وزن سنت غربی در پیکرتراشی و [خواهان] کاوش در آن یا به پرسش کشیدن آن در آثار خود انجام می شود. میک یونگ شین[1] (متولد ۱۹۶۷ م.، کره [جنوبی]) هنرمند مقیم لندن و سئول[2] با مواجهه با کتیبه[3] بحث برانگیز پارتنون[4] در موزه بریتانیا[5] در دوره دانشجویی در دهه ۱۹۹۰ م. از مصنوعات موجود در موزه نیز الهام گرفته است. در *آفرودیت نشسته* (۲۰۰۲ م.) بدن خود را به عنوان مجسمه مرمرین کلاسیک خرد شده ارائه کرد. او با استفاده از صابون به عنوان واسط خود، در آسیب پذیری مواد به عنوان نقطه مقابل سنت متعارف واسط اصلی [مرمر] کاوش کرد. آثار او به واسطه ساخت سایر پیکره های صابونی از پیکرهای کلاسیک و نیز چیدمان های ظروف چینی که تصاویر کالاهای صادراتی را نشان می دهند که با آمدن به بریتانیا با آن ها مواجه شده بود، پرسش های بیشتری درباره موضوعات آفرینندگی و اصالت مطرح می کند.

در حالی که استفاده از صابون، آثار جنین آنتونی[6] (متولد ۱۹۶۴ م.، باهاما) را بازتاب می دهد که سلسله آثار مدور وی از نیم تنه های[7] خودنگاره[8] ای نیمه پاک شده، *لیس و کف صابون*، (۱۹۹۳ م.) از این ماده استفاده می کرد، هر دو هنرمند به یک روش شناسی زنانه تجدید نظر شده اشاره می کنند که از مواد بی دوام به منظور تقلید از سنت های پیکرتراشانه مردانه بلند مرتبه گذشته و، با باز پس گرفتن تصویر خود، بررسی مجدد موضوع و شیء مورد مشاهده، استفاده می کنند.

در چین پیکرهای شبه واقعی، نقش تاریخی مهم ویژه ای بازی کرده اند. امپراتور، چین شی هوانگ تی[9] که در سال های ۲۱۰ ـ ۲۲۱ ق.م. حکومت کرد به قربانی کردن خدمتکاران در زمان مرگ امپراتور پایان داد و مجسمه ها را جایگزین آن ها کرد و بیش از هفت هزار

1. Meekyoung Shin
2. Seoul
3. frieze
4. Parthenon
5. British Museum
6. Janine Antoni
7. busts
8. self-portrait
9. Ch’in Shih Huang Ti

پیکره از خدمتکاران، سربازان و اسب ها در ابعاد طبیعی ساخت که «ارتش سفالی» مشهور را شکل می دهند. برای اولین بار در سال ۲۰۰۸ م. اجازه داده شد بخشی هایی از این همراهان شگفت آور از چین خارج شود و توجه جهانی را معطوف به این اثر افسانه ای نمود اما برای هنرمندان چینی از قبل نیز نقشی نمادین داشت. یوئه مینجون[1] (متولد ۱۹۶۲ م.) نسخه برنزی خودش را ساخت که هماهنگ با سایر آثار وی، تصویری تقلیدی از خود را نشان می داد که خنده ای دیوانه وار داشت که به نظر می رسد به فریاد زدن شباهت دارد. یوئه، یکی از هنرمندان «واقع گرای بدبین[2]» که در طول دهه ۱۹۹۰ م. در چین مطرح شد اغلب خود را هم در پیکرتراشی و هم در نقاشی، در حال انجام کارهای تکراری از قبیل نرمش های همگانی «تناسب اندام» با چهره ای متبسم نشان می دهد. او می گوید که «در سنت چینی، نمی توان حرف ها را مستقیم زد. باید به جای معنای واقعی، چیزی دیگر را نشان داد». می خواستم لبخندی شاد را به نمایش بگذارم و نشان بدهم که چیزی غمگین و حتی خطرناک در پشت آن وجود دارد».

یوئه مینجون، *جنگجویان معاصر چینی*، ۲۰۰۵ م.

1. Yue Minjun
2. Cynical Realist

در اثر گِلی چای گوجیانگ[1] (متولد ۱۹۵۷ م.) که متشکل از یکصد پیکر بوده، ارجاعات به یک نمونه اولیه[2] چینی تاریخی مشاهده می شود و بازآفرینی او، *حیاط مجموعه اجاره ای ونیز* در ۱۹۹۹ م. یک اثر واقع گرای اجتماعی[3] متعلق به سال ۱۹۵۶ م. را تکرار می کند. این کار باعث اختلاف با سازندگان پیکره اصلی شد که ادعا کردند اقدام او باعث نابودی «مالکیت معنوی» آن ها شده بود.

چای گوجیانگ، چیدمان *حیاط مجموعه اجاره ای* ونیز، ۱۹۹۹ م.

این اثر با اقتباس از پیکره ای بسیار مهم و متعلق به انقلاب فرهنگی پرولتاریایی بزرگ چین، *حیاط مجموعه اجاره ای* (۱۹۶۵ م.)، بر جابجایی موقتی و فضایی، میان اثر اصلی و اثر بازتولید شده از آن تأکید می کند. به عنوان اقدامی تجلیلی، هم بیهودگی تلاش فردی و هم شکست حرکت چین به سوی ایجاد کشوری سوسیالیستی آرمانی را القاء می کند.

1. Cai Guo-Qiang
2. prototype
3. Social Realist

اما در *خانه فرد مسن* (۲۰۰۷ م.) اثر سون یوآن[1] و پنگ یو[2] (به ترتیب متولد ۱۹۷۲ و ۱۹۷۴ م.) که فرم های منفعل و ابر واقع گرایانه[3] به طور بسیار تشویش آمیزی با هم ترکیب می شوند، این چنین است. در این اثر، سیزده مدل واقعی ریخته گری شده از مردان غول پیکر که همه لباس هایی معرف رهبران [مختلف] جهان پوشیده اند بر روی ویلچرهای برقی خود به طور بی مبالاتی به یکدیگر ضربه می زنند، گویی مشغول نوعی بازی بی هدف با ماشین برقی هستند.

سون یوآن و پنگ یو، چیدمان *خانه فرد مسن*، ۲۰۰۷ م.

بدن خوار

در حالی که تکنیک ریخته گری، بدن را حتی نه اگر به صورت یکپارچه، حداقل دست نخورده و داخل پوست خود ارائه می کند، روشی دیگر از پرداختن به بدن، آن را به صورت منفذ دار، باز شده یا آن طور که ژولیا کریستوای[4] روانکاو و نویسنده گفته، «خوار»، ارائه

1. Sun Yuan
2. Peng Yu
3. hyper-realistic
4. Julia Kristeva

می کند. این واژه که در کتاب بسیار تأثیرگذار وی، *نیروهای وحشت [: مقاله ای در باب خوار کردن]*[1] (۱۹۸۲ م.) به احساس بیزاری و حس وحشت و آسیب پذیری فرد در زمان مواجهه با خون، عضوی بریده شده، منی، استفراغ یا فضولاتی دیگر که درون بدن نیستند اشاره می کند. چنین چیزهایی در هویت سوژه نفوذ کرده و آن را در حالتی همواره موقتی قرار می دهند. کریستوا اشاره می کند که خوار، فضای میان سوژه و آبژه است و طرفدار زنانه و مقابل نظم پدرسالارانه مقید به قانون می باشد.

پیکرتراشیِ هنرمند آمریکایی، کیکی اسمیت[2] (متولد ۱۹۵۴ م.، آلمان) به این شیوه تعبیر شده است. پیکرهای او از اوایل دهه ۱۹۹۰ م. از دست دادن کنترل بدنی را القاء می کردند و به نظر می رسید آثار وی به اصلی ترین دغدغه های انسانی اشاره می کنند ـ تفاوت میان خود و دیگری، میان اجتماعی و شخصی، میان چیز قابل کنترل و غیر قابل کنترل. اسمیت که در دانشکده پزشکی شاهد اجساد تشریح شده بود، مانند لئوناردو داوینچی[3] از دانش دست اول درباره بدن بدون پوست انسان و پیامدهای آن بهره مند است. وی اشاره کرده که چگونه:

«پوست در واقع این چنین غشاء بسیار پرمنفذی است، بنابراین در سطح میکروسکوپی دچار سؤال می شویم که چه چیزی درون و چه چیزی بیرون [از پوست] قرار دارد. چیزها همواره [از طریق پوست] به درون ما راه پیدا می کنند. سطح [پوست] ما به راستی بسیار نفوذ پذیر است؛ وجود دیواری بین درون و بیرون ما فقط توهم است».

مشغله درباره بدن های نفوذ پذیر و ماهیچه بندیِ آشکار شده همچنین دال بر از دست دادن خون است که در دوره ای، تحت سلطه آگاهی از ایدز طنین بسیاری داشته است. مارک کویین[4] (متولد ۱۹۶۴ م.، بریتانیا) در [پیکره ای به نام] *خود*، در پیامدهای احساسی این امر کاوش کرده است که در آن، از سال ۱۹۹۱ م. با فواصل پنج ساله، از یک قالب از سر خودش که از جنس گچ دندان سازی است برای نگه داشتن هشت پاینت[5] [۳/۷ لیتر] از خون خود استفاده کرده است (حجم [خون] موجود در بدن یک انسان بالغ [میزان درست آن در بدن

1. Powers of Horror: An Essay on Abjection
2. Kiki Smith
3. Leonardo da Vinci
4. Marc Quinn
5. pint

مذکر بالغ حدود ۵ لیتر است]) که سپس منجمد و در یک یخچال ویترینی نگهداری می شود. این اثر در اصل به همراه نان های «دست مانند» به نمایش درآمد که به دیواره دور [پیکره] خود وصل شده بودند و این کنار هم چیدن، آیین تبدّل جوهری[1] که در آن در خلال عشای ربانی[2]، نان و شراب به طور معجزه آسایی به بدن و خون مسیح[3] تبدیل شدند را القاء می کند. کویین مانند ژولیا کریستوا، کیکی اسمیت و بسیاری از هنرمندان دیگر که در پیکرتراشی، با بدن سر و کار داشتند، پیشینه کاتولیک[4] دارد.

مارک کویین، خود، ۲۰۰۶ م.

1. transubstantiation
2. Mass
3. Christ
4. Catholic

بدن غایب

مونا حاطوم[1] (متولد ۱۹۵۲ م.، بیروت) که در گذشته بخش هایی داخلی از بدن مؤنث را در یک چیدمان ویدئویی مشهور، *شیء بیگانه* (۱۹۹۴ م.) ارائه کرده بود در طیف وسیع آثار پیکرتراشی خود، کاوش در موضوع فضای خانگی و رد و نشانه عنصر زنانه مستقر شده در آن را ادامه داده است. وی در آثاری از قبیل *محدود به خانه* (۲۰۰۰ م.) مجموعه ای از ظروف و اسباب آشپزخانه که به یکدیگر پیوند داده شده و به واسطه نفوذ روشنایی برقی در داخل خود حالتی عجیب یا غیر طبیعی می گیرند، خود را جویای «در هم شکستن تصورات درباره بی خطری محیط خانه...، قلمرویی که زن در آن سکونت دارد» توصیف می کند.

مونا حاطوم، چیدمان *محدود به* خانه، ۲۰۰۰ م.

در حالی که این اثر، قلمرو را به وضوح به چالش می کشید، استفاده از رد و نشانه های خانگی به جای بدن در آثار چند هنرمند زن دیگر شامل ریچل وایت رید[2] (متولد ۱۹۶۳ م.،

1. Mona Hatoum
2. Rachel Whiteread

بریتانیا) و لوئیس بورژوا، وجود داشته است و فی نفسه به مضمون مهمی در پیکرتراشی معاصر در پایان قرن ۲۰ و آغاز قرن ۲۱ م. تبدیل می شود.

ریچل وایت رید، *بدون عنوان*، ۲۰۱۰ م.
وایت رید به این امر اشاره کرده که ریخته گری های وی از فضای منفی زیر اشیاء، علاوه بر «توده معمارانه» بودن، همچنین «جایگزین غیبت بدن» هستند. همان طور که می گوید: «من همواره به دنبال راه هایی برای بازنمایی بدن، بدون قرار دادن واقعی آن در یک محل هستم».

به گفته گاستون باشلار[1] در کتاب تأثیرگذار خود *بوطیقای فضا*[2] (۱۹۵۸ م.)، «کمدها با قفسه های خود، میزها با کشوهای خود و صندوق ها با محفظه های مخفی خود» می توانند به عنوان «اعضای واقعی زندگی روانی مخفی» شناسایی شوند و همچنین می توانند توجه را به حضور ناپیدای انسان جلب کنند. در آثار ابتدایی سارا لوکاس[3] (متولد ۱۹۶۲ م.، بریتانیا)

1. Gaston Bachelard
2. The Poetics of Space
3. Sarah Lucas

عناصر مبلمانی شامل میزهای قدیمی و تشک ها به عنوان جایگزینی برای بدن انسان در زمانی مورد استفاده قرار می گرفتند که به پایه هایی برای غذاها (میوه، تخم مرغ های تازه پخته شده) تبدیل می شدند که القاء می شد [بر روی آن ها] گذاشته شده اند و این در حکم شیوه ای مبهم و طنز آمیز برای اشاره به موضوعات رابطه جنسی، جنسیت و فرهنگ و زبان بریتانیایی بود ـ به عنوان مثال در *دو نیمرو و یک کباب* (۱۹۹۲ م.). در آثار دیگر از قبیل مجموعه *وَرَم* (۱۹۹۷ م.) خود، از طریق اندام های قطع شدهِ ساخته شده از جوراب شلواری های نایلونیِ پر شده که در مجموعه جدیدتر *برهنه ها* (۲۰۱۰ ـ ۲۰۰۹ م.) انتزاعی تر شد، به فرم جنسی مؤنث اشاره می شود.

در آثار هنرمند کلمبیایی، دوریس سالسدو[1] (متولد ۱۹۵۸ م.) استفاده از مبلمان طنینی می گیرد که بار بیشتری دارد. در *بدون عنوان* (۱۹۹۸ م.)، کمدی با سیمان پر می شود و یک صندلی را شامل می شود که درون آن قرار داده شده است. این پیکره که بخشی از گروهی از پیکره های دارای بار روانی است که از مبلمان دور انداخته شده خانگی ساخته شده اند، غیر قابل نفوذ است و قالب بتنی گور مانندی می باشد که روبروی بیننده قرار می گیرد. مانند بیشتر آثار سالسدو، سازه های بسته شده، در حکم گواهی بر حس فقدان بوده و به جنگ داخلی در کشورش و شمار کثیری از کشته شدگان و «مفقود شدگان» ربط دارد

سارا لوکاس، *برهنه شماره ۱۸*، ۲۰۰۹ م.
در مجموعه *برهنه ها* از جوراب شلواری های نایلونی پر شده با کُرک استفاده شده که بر روی پایه های بتنی بلند قرار گرفتند تا فرم های زیست وار و مبهم را ایجاد کنند. این اشیاء کوچک، نرم و ملموس و ساخته شده از مواد بی دوامی که در ارتفاعی هم تراز با چشم انسان دیده می شوند به جایگزین های لطیف یا شهوانی برای بدن جنسیت یافته تبدیل می شوند.

1. Doris Salcedo

که [وی] از طریق مصاحبه با بستگان و در جستجو در اسناد فعالیت های بشر دوستانه، درباره زندگی برخی از آن ها تحقیق کرده است. کارهای «مبلمانی» او باعث شکل گیری چیدمانی بدون عنوان شد که در دهه ۱۹۹۰ م. ساخت که متشکل از توده ای از پیراهن های به دقت رختشویی شده بود که تا شده و با یک میله فولادی سخت سوراخ شده بودند که در واکنش به حادثه ای در دو سال پیش به ذهنش خطور کرد که در اثر آن، کارگران مرد مزارع موز در کلمبیا از خانه های خود بیرون کشانده شده و به قتل رسیده بودند.

ترسا مارگولس[1] (متولد ۱۹۶۳ م.) هنرمندی مکزیکی است که فقط با بدن هایی دچار مرگی خشن کار می کند (به صورت تجربه شده در زادگاه خود، کولیاکان[2]، شهری زخم خورده از قاچاق مواد مخدر). رد و نشانه هایی بی دوام ایجاد کرده که هنگامی در ذهن بینندگان نقش می بندد که درک شود قطرات آبی که بر روی آن ها می چکد ـ به عنوان مثال به صورت قل زدن یا بخار، مانند اثر *تبخیر* (۲۰۰۱ م.) ـ در حقیقت از آب مورد استفاده برای شستن اجساد در مرده خانه می آید. وی در تلاش خود برای نجات دادن مردگان از ناپدید شدن، در گذشته، *تدفین* (۱۹۹۹ م.) را ساخت که متشکل از یک قالب بتنی قرار گرفته در وسط اتاق خالی بزرگی بود

دوریس سالسدو، *بدون عنوان*، ۱۹۹۸ م.
سالسدو می گوید مضامین اصلی کار او «ایده سکوت، ایده جابجایی، ایده غیاب، به طور یقین خشونت، جنگ... اما به نمایش درآمده در بی صداترین شیوه ممکن... بدون این که در ظاهر اتفاق بیفتد» است. او به جای ارائه بدنی با دل و روده باز، مبلمان خانگی بی صدا را به عنوان استعاره ای برای خشونت و مشقت نشان می دهد.

1. Teresa Margolles
2. Culiacan

و بر آن نور نورافکن تابانده شده بود. به طور ترسناکی، درون قالب بتنی، کودکی مرده به دنیا آمده قرار داده شده بود که در غیر این صورت از دست بدن او [به طور دیگری] خلاص می شدند زیرا جنین حاصل از مرگ درون رحمی، در مکزیک «زباله پزشکی» در نظر گرفته می شود.

ترسا مارگولس، *تدفین*، ۱۹۹۹ م.

فلیکس گونزالس تورس[1] (۱۹۹۶ ـ ۱۹۵۷ م.) هنرمند تأثیرگذار کوبایی، در اوایل دهه ۱۹۹۰ م. مجموعه ای از توده یا «ریزش» های پیکرتراشانه ساخت که با شیرینی جات ساخته می شد و از بازدید کنندگان از گالری دعوت می شد از آن میل کنند. این فعالیت روزانه که باعث کاهش حجم پیکره می شد ـ در مورد یکی از آثار موجود در این مجموعه با عنوانی خاص ـ در حکم اشاره ای تلخ به تحلیل رفتن معشوقه او، راس[2]، به خاطر ایدز بود. در

1. Felix Gonzalez-Torres
2. Ross

چیدمان های مجموعه ای، پس از سال ۱۹۹۶ م.، همچنین دعوت می شود درباره مرگ زودهنگام خود هنرمند اندیشیده شود.

بنابراین خاطره، در پرداختن به «بدن غایب» نقشی تعیین کننده دارد. بدن در کارهای میروسلاو بالکا (متولد ۱۹۵۸ م.)، هم انعکاس تاریخی شخصی و هم دسته جمعی می گیرد و او از سال ۱۹۹۰ م. بازنمایی بدن انسان را با پیکره ها و چیدمان هایی جایگزین کرده که از ابعاد بدن خودش به عنوان یک اصل سازمان دهنده استفاده می کنند و ملحقات یا نشانه های فرم انسان از قبیل تخت خواب، تابوت یا گلدان خاکستر را یکپارچه می کنند. وی ضمن استفاده از رد و نشانه های «خوار» شامل عرق، ادرار، اسپرم و اشک، به طور رایج از خاکستر بهره می گیرد که به طور اجتناب ناپذیری دال بر مرده سوزی است، اما هنگامی که در بستر کشف اردوگاه کار اجباری توسط خود هنرمند در نزدیکی منزل خانوادگی او قرار بگیرد، در حکم یادآور لهستان به عنوان مکان یکی از بدترین اردوگاه های مرگ نازی ها در طول جنگ جهانی دوم نیز می شود. بدن القاء شده اما غایب، در چندین اثر، فضایی مادی و غیر مادی باقی می گذارد که بینندگان می توانند خود را داخل آن ها قرار دهند و گهگاه با حس بویایی به آن ها کمک می شود.

میروسلاو بالکا، *زنان صابونی آویزان شده*، ۲۰۰۰ م.

هنگامی که گذشته و حال توسط تندی و رایحه تداعی کننده قالب های صابون استفاده شده کنار هم قرار بگیرند، خاطرات فراخوانده می شوند. همان طور که بالکا گفته، در لهستان کاتولیک «صابون به طور خودکار، صابون سازی از چربی انسان در اردوگاه ها [ی نازی] را تداعی می کند. [مسأله] استفاده بهداشتی عادی از صابون، کمتر مشهود است.

توجه به نحوه تبدیل شدن حس بویایی به بخشی نیرومند هرچند به طور یقین نامرئی از بخش اعظم پیکره ها جالب است، به عنوان مثال، *دیوار* (۱۹۹۴ م.) خزه ای مرطوب اولافور الیاسون[1]؛ چیدمان های در حال

1. Olafur Eliasson

پوسیدن آنیا گالاچو[1] شامل سیب، پرتقال، شکلات، جربرا[2] و رز؛ استفاده مونتین بونما[3] و ارنستو نتو[4] از ادویه جات معطر؛ بوهای مختلف صابون در آثار میک یونگ شین و نیز پروژه های *فاضلاب* (در حال اجراء از سال ۲۰۰۰ م.) ویم دلووی[5] (متولد ۱۹۶۵ م.، بلژیک) که به طور غافلگیر کننده ای بی بو هستند و نظر به کاوش هنرمند در فرآیند گوارش در چیدمان های شبه کارخانه ای، غذا را به مدفوع تبدیل می کنند.

ویم دلووی، *فاضلاب* (نسخه جدید و بهود یافته)، ۲۰۰۱ م.

بدن های تغییر شکل یافته

بسیاری از هنرمندان مورد بحث در بالا کار با بدن را از دهه ۱۹۹۰ م. آغاز کردند و تاکنون به این کار ادامه داده اند. اما آثار موج جدید پیکرتراشان پیکرگرا که از ملیت های مختلف

1. Anya Gallaccio
2. gerbera
3. Montien Boonma
4. Ernesto Neto
5. Wim Delvoye

بوده و پس از ۱۱ سپتامبر، جنگ دوم عراق و بحران مالی سال ۲۰۰۸ م. پدیدار شدند به تازگی اهمیت پیدا کرده اند. آثار پیکروار آن ها به القاء دغدغه میرایی یا ابراز نگاهی به طور دردناک، تیره درباره وجود انسان تمایل دارند که در حالی نگاهی با خصوصیت آخرالزمانی مشخص است که همچنین از میزانی از شادی برای کمک به جبران غم بهره می برد. این گرایش تا حدی به وسوسه جدید دیگری اشاره می کند ـ استفاده از جمجمه انسان توسط هنرمندان بین المللی شامل سوبود گوپتا[1]، گابریل اوروزکو[2] و دامین هرست (متولد ۱۹۵۶ م.، بریتانیا). اثر بدنام هرست، *به خاطر خدا* (۲۰۰۷ م.) نشان می دهد چگونه جمجمه که در گذشته به عنوان نماد اصلی «ونیتاس[3]» در نقاشی طبیعت بی جان[4]، از [هانس] هولباین[5] تا [پابلو] پیکاسو[6] مورد احترام بود، اینک خود را از کارگاه هنرمند (و نیز از آزمایشگاه زیست شناسی و صحنه نمایش) بیرون می آورد تا به یک وجود پیکرتراشانه مستقل تبدیل شود ـ در این مورد، ریخته شده با پلاتینیوم (دندان ها به خود جمجمه تعلق دارند) و روکش شده با ۸۶۰۱ عدد الماس بی عیب که به منظور تأکید بر درخشش جواهرات و کمیابی گران قیمت اثر، در اتاقی تاریک به نمایش درآمد.

دامین هرست، *به خاطر خدا*، ۲۰۰۷ م.

موضوع آخرالزمانی و فرم های تاریک، در پیکرتراشی دو هنرمند کالیفرنیایی الهام بخش نیز ظاهر شده اند. متیو بارنی[7] (متولد ۱۹۶۷ م.) که در گذشته به خاطر مجموعه فیلم های

1. Subodh Gupta
2. Gabriel Orozco
3. vanitas
4. still-life
5. Hans Holbein
6. Pablo Picasso
7. Matthew Barney

«کریماستر[1]» خود مشهور بود که در آن مواد عجیبی از قبیل تاپیوکا[2] و پلاستیکِ خود به خود روغنکاری شونده به عنوان پیکره هایی مستقل نقش بازی می کردند، در دیترویت[3] یک اجراء[4] پیچیده انجام داد که کل روز به طول انجامید. این امر منجر به برگزاری نمایشگاهی از آثار سه بعدی مبتنی بر ماده تاریک[5] (آهن مذاب) در سال بعد شد که به عنوان بخشی از اجراء ریخته می شد و با جِد[6]، نمادی در مصر باستان مرتبط بود که خود مربوط به اوزیریس[7] می شد که گفته می شود بدن او پیش از آن که از نو سرهم شود تکه تکه شده بود.

اجراء های زنده پل مک کارتی[8] (متولد ۱۹۴۵ م.) که از نظر فیزیکی طاقت فرسا هستند در قرن ۲۱ م. به طور فزاینده ای با پیکره های (و نیز چیدمان های بزرگ) جدا از هم جایگزین شده اند که در آن، پیکرهای کامپوزیتی، پیش از ریخته شدن با برنز، از مواد مختلفی ساخته می شوند. اما خود فرم ها بسیار غیر متعارف هستند. *کاپیتان کلاه آلتی*[9] (۲۰۰۳ م.) در حکم استمرار تحلیل طنز آمیز تند آمریکای معاصر موجود در اجراء ها و فیلم های قبلی هنرمند در قالب دزد دریایی بی عقل نظامی واری بود که کلاهی آلت وار بر سر دارد و به طور غیر ماهرانه ای در بالای یک کشتی بادبانی و توأمان ناو هواپیما برِ قرار گرفته بر روی توده متعفنی از «طلای سیاه» جا داده شده است.

متیو بارنی، چیدمان *جد*، ۲۰۱۱ ـ ۲۰۰۹ م.

1. Cremaster
2. tapioca
3. Detroit
4. performance
5. dark matter
6. Djed
7. Osiris
8. Paul McCarthy
9. Dick Hat

پل مک کارتی، *کاپیتان کلاه آلتی*، ۲۰۰۳ م.
از درون صورت آن یک تلسکوب رد شده و بدنِ آن که به طور عجیبی از شکل افتاده ـ بخشی از مجموعه آثار مرتبط با دزدان دریایی ـ ژانر فیلم های دلهره آور طنز را به یاد می آورد که با فیلم هایی از قبیل *دزدان دریایی کارائیب: صندوقچه مرد مرده*[1] در ارتباط است.

در پیکره اورس فیشر[2] (متولد ۱۹۷۳ م.، سوئیس) که نمونه ای شمعی ـ مومی در ابعاد طبیعی از *تجاوز به زنان سابین*[3] (۱۵۸۲ ـ ۱۵۷۴ م.) اثر جامبولونا[4] است حسی مشابهی از گوتیک[5] معاصر و ترکیب شده با یک نماد «ونیتاس» سنتی وجود دارد که در این کتاب در حالت چیدمانی خود در دوسالانه ونیز در سال ۲۰۱۱ م. توسط مردی که عینک آفتابی زده تماشا می شود و نمونه ای تقلیدی از صندلی کارگاه هنرمند از جنس موم به همراه او موجود است. بعد فنیِ ساخت اثر، بسیار معاصر است زیرا این پیکره بدون عنوان در حقیقت از طریق اسکن سه بعدی اثر اصلی ساخته شد.

1. Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest
2. Urs Fischer
3. Sabine
4. Giambologna
5. Gothic

اورس فیشر، *بدون عنوان (تجاوز به زنان سابین)*، ۲۰۱۱ م.

نسخه مومی فیشر که از نسخه اصلی *تجاوز به زنان سابین* جامبولونا بزرگ تر نیز می باشد با افتخارِ موجود در روند نابودی خود مشتعل می شد. پیکره سه تکه ای که با چندین فتیله کامل می شد روشن شد و مانند یک «یادآور مرگ[1]» معاصر، تا جایی آب شد که دیگر قابل تشخیص نباشد.

هنرمند مقیم آمریکا توماس هاوسگو[2] (متولد ۱۹۷۳ م.، بریتانیا) نیز پیکرهایی چشمگیر خلق می کند. او با گچ و چوب رنگ نشده و به تازگی با برنز کار می کند و موجودات غول آسای رنگ پریده ای می آفریند که صورت هایی نقاب مانند دارند. ویژگی برش خورده[3] این پیکرها که نشانه گذاری های گرافیتی[4] نیرومندی دارند شیوه خلق آن ها را بازتاب می دهد: ریختن گچ بر روی تخته های صاف (به منظور فراهم کردن امکان چسبیدن مواد خیس) پیش از سرهم شدن به طور ایستاده.

1. memento mori
2. Thomas Houseago
3. cut-out
4. graphite

هنرمند کانادایی دیوید آلتمجد[1] (متولد ۱۹۷۴ م.) پیکرهای خیالی نیز خلق کرده و از میزان حیرت انگیزی از مواد شامل مهره ها، آیینه ها، پرها و خز، فرم های شبه انسان و غول آسا می سازد. ساختارهای داخلی فرم های او که گاهی درون جعبه های پلاستیکی شفاف پلکسی گلس[2] با پیچ و خم فراوان قرار داده می شوند و همچنین اتاق هایی که این آثار را شامل می شوند اغلب مورد هجوم دست های تکثیر شده گچی قرار می گیرند که در ترکیبی از تخیل ترسناک و عجیب و غریب، از درون سطح اثر، تلاش می کنند هر چیزی که می توانند را بگیرند.

راست: توماس هاوسگو، پیکر *شماره ۱*، ۲۰۰۸ م.
پیکرهای هاوسگو در قالب آثاری که گاهی شخصیت های کارتونی [شرکت] مارول[3] یا تبلور فیلم های آن ها را به یاد می آورند انواع حالت ها، از تهاجمی گرفته تا مطیع و از انسانی تا اهریمنی را به خود می گیرند. در برخی موارد از طریق عضلات شکل گرفته با تکه های گچی فشار داده شده به پیکرها که به صورت نوار مانند [و بی حالت] رها شده اند، عمق بیشتری داده می شود.
چپ: دیوید آلتمجد، *شمال جدید*، ۲۰۰۷ م.

1. David Altmejd
2. Plexiglas
3. Marvel

رویکردی متفاوت در قبال چیز عجیب و غریب، در کار برلیند دو بروکر[1] (متولد ۱۹۶۴ م.، بلژیک) یافته می شود که با موم و رزین اپوکسی[2] که به نظر می رسد از بافت پوست کنده شده تقلید می کند، تصاویری مشوش کننده از درد و رنج می آفریند. در مجموعه پیکرهای منفرد خود، خواه بدون سر یا دارای اعضای نحیف عجیبی که آن ها را به طرف پایین می کشند، پیکره ها ظاهر موجودات ترکیبی بیگانه را می گیرند.

در مورد هوما بهابها[3] (متولد ۱۹۶۲ م.، [پاکستان])، هیولاهای پسا آخرالزمانی از درون استیروفوم های[4] انباشته شده بیرون می آیند که هم خرابه های باستانی میهن خود، پاکستان را به یاد می آورند و هم میادین نبرد آسیب دیده را. پیکرهای وی که عناصر معماری با مصالح محوطه ساخت و ساز و نیز گِل و قطعات خرده سنگ جمع شده توسط هنرمند را با هم ترکیب می کنند، حالت سرهم کاری شده نگران کننده ای دارند که با این حال حس نیرومندی درباره حضور می دهند.

راست: برلیند دو بروکر، *مارت*، ۲۰۰۸ م.
پیکره های دو بروکر از طریق ژست های بدنی خود، آسیب پذیری را القاء می کنند. برخی از آن ها، مانند گونه های محافظت شده، درون ویترین های شیشه ای قرار دارند.
چپ: هوما بهابها، *بدون عنوان*، ۲۰۰۶ م.

1. Berlinde De Bruyckere
2. epoxy resin
3. Huma Bhabha
4. Styrofoams

متیو دی جکسون[1] (متولد ۱۹۷۴ م.، ایالات متحده) در عکس ها و پیکره های خود بدن خود را به عنوان یک مرجع، از نو منعکس کرده و فرم می دهد و بخش هایی نمادین از آن (یا جلوه های فرهنگی آن) را جابجا و از نو ترکیب می کند تا در بخش های قفسه بندی شده به نمایش درآید و یا نمونه هایی تقلیدی از اندام های داخلی پر شده خود را درون قالب های پلاستیکی شفاف از بدن، انباشته می کند. او به همراه سایر هنرمندان مورد بحث در این بخش [بدن تغییر شکل یافته] دریافتی تجریدی، دارای طنین فرهنگی و گاه شوخ طبعانه از «ترس» ارائه می کند که تا حد زیادی از طریق رجوعی آشکارا معاصر به واسط بصری انجام می شود.

متیو دی جکسون، *مجموعه مطالعاتی شماره ۲*، ۲۰۰۹ م.

علاقه به بدن، یکی از مسائل مورد توجه جکسون است. او علاوه بر سایر فعالیت ها، در پیوندهای موجود میان عناصری به ظاهر بی ربط در رویدادهای آخرالزمانی کاوش می کند.

1. Matthew Day Jackson