

## ESCULTURAS HIPER-REALISTAS E A DESCONSTRUÇÃO DA IMAGEM CORPORAL NO CONTEMPORÂNEO

Tarcisio Torres Silva.<sup>1</sup> PUC-Campinas.  
tarcisio.silva@puc-campinas.edu.br

**RESUMO:** Ron Mueck, Jamie Salmon e Sam Jinks são alguns dos artistas contemporâneos que trabalham com a estética hiper-realista em esculturas. Notamos em suas obras a intenção de apresentar corpos humanos próximos a um estado “natural” que se afasta dos padrões estéticos do corpo jovem e perfeito tão longamente explorado pelas mídias de massa. Os trabalhos expõem a fragilidade do corpo por meio da representação das marcas do tempo e de expressões de dor e angústia. Neste trabalho, interessa-nos compreender o potencial estético-político que tais obras carregam. Nossa hipótese é que o biopoder que age sobre os corpos na sociedade contemporânea global e desmaterializada seja um agente que contribua para um maior engajamento sobre imagens que aguçam o sentido háptico (ligado ao tato), como acontece no caso das esculturas citadas. Diversos autores (Deleuze e Guattari, 1997; Marks, 2000; Paterson, 2007) mostram que o sentido háptico carrega em si um potencial de transformação por estimular o corpo, retirando-o do lugar de espectador passivo, de desengajamento e de distanciamento para um estado ativo, de contato e de proximidade. Nossa intenção é refletir sobre as poéticas das esculturas hiper-realistas contemporâneas em sua relação com a desconstrução da imagem corporal.

**Palavras-chave:** hiper-realismo; escultura; corpo; háptico; biopolítica.

### ***HYPERREALIST SCULPTURES AND THE DECONSTRUCTION OF BODY IMAGE IN THE CONTEMPORARY***

**ABSTRACT:** Ron Mueck, Jamie Salmon and Sam Jinks are some of the contemporary artists who work with hyper-realistic aesthetics in sculptures. It is noted in their works the intention to present human bodies close to a "natural" state distant from the aesthetic standards of the young and perfect body so long exploited by the mass media. The works expose the body fragility through the representation of aging signs and expressions of pain and anguish. This paper focus in understanding the aesthetic-political potential that such works carry. The hypothesis is that that biopower acting on bodies in contemporary global dematerialized society is an agent that contributes to a greater engagement in images that sharpen the haptic sense (connected to touch), as in the case of the sculptures cited. Several authors (Deleuze and Guattari, 1997; Marks, 2000; Paterson, 2007) show that the haptic sense carries within itself a potential to transformation by

---

<sup>1</sup> Currículo: Professor pesquisador em regime de dedicação integral no Centro de Linguagem e Comunicação da PUC-Campinas. Docente do mestrado interdisciplinar em Linguagens, Mídia e Arte na mesma instituição. Doutor em Artes Visuais pela Unicamp, com período de estágio no departamento de Estudos Culturais, Goldsmiths College, Universidade de Londres. Mestre em Artes (Unicamp), bacharel em Publicidade e Propaganda (ESPM) e Ciências Sociais (USP). Autor do livro “Ativismo Digital e Imagem”, publicado pela Paco Editorial.

*stimulating the body, moving it from the passive spectator, disengagement and detachment to a state of activity, contact and proximity. The intention is to reflect on the poetics of contemporary hyper-realistic sculptures in their relation to the deconstruction of body image.*

**Keywords:** *hyper-realism; sculpture; body; haptic; biopolitics.*

## **Introdução**

O realismo é um movimento artístico com origem no século XIX, mas que se mantém presente na história da arte, como mostra a leitura evolutiva proposta por James Malpas (2001). Dada sua abrangência, é um desafio defini-lo a partir de fronteiras claras. Em termos gerais, trata-se de um movimento que trouxe a perspectiva realista para as representações artísticas. Isso significa que explorou inicialmente temas até então pouco familiares para o gosto da burguesia da época. Surgido em um momento de forte movimentação sócio-política em função da proliferação das ideias marxistas, apresenta nesse período quadros como *Os quebradores de pedras* (1849), de Gustave Courbet e *Pastora com seu rebanho* (1864), de Jean-François Millet, que mostram trabalhadores em suas atividades cotidianas.

A perspectiva realista também incluía trazer elementos que aproximavam a obra de arte do espectador. Esse efeito era construído por meio da representação de elementos que remetiam à realidade de uma época. O também francês Édouard Manet foi um mestre nesta abordagem. Em *Almoço na relva* (1863) o artista inspira-se em quadros mitológicos e renascentistas para criar uma cena de um piquenique com duas mulheres, das quais uma está nua, e dois homens com trajes da época que causou polêmica quando exibido por retratar personagens conhecidos da burguesia francesa daquele tempo. Em *Olympia* (1865) o artista transporta a cena, também de inspiração inicialmente renascentista, para o espaço-tempo do espectador, com o uso de alguns elementos (como adereços da moda e a representação de uma modelo real) indicando que aquela mulher não se trata de uma deusa mitológica, mas uma prostituta.

Deste momento inicial, o realismo como expressão artística passa por várias fases, mas é a partir dos anos 50, com a Pop-Arte, que uma nova proposta estética realista irá aparecer. Um realismo deslumbrado com a sociedade de consumo, as mídias e a propaganda. Nela, o cotidiano está intimamente ligado ao consumo, enquanto as coisas mais triviais desse universo ganham forma artística por meio de pinturas, esculturas e vídeos. A visão elitista de uma arte “verdadeira” é quebrada com a inclusão de temas tidos como “inferiores” e “vulgares” provenientes da comunicação de massas. Impregnar a arte com eles foi uma afronta, ao mesmo tempo em que se relativizou o domínio de determinadas técnicas na produção artística. Segundo James Malpas, entre as características da Pop-Arte estavam “o ‘popular, transitório, consumível’, assim como o ‘espírituoso, sensual, glamoroso’”. Elas, juntamente com o resgate da cultura popular, faziam com que os artistas pop estivessem voltados “para a visão de Coubert e dos realistas do século XIX e seus seguidores britânicos (...)” (MALPAS, 2001, p. 52).

Este foi também um momento de se testar novos materiais, fabricados industrialmente, coloridos e artificiais, próprios da época em que esta manifestação artística nasceu. Materiais que irão facilitar tanto a produção como a reprodução das obras, assim como servirão como base criativa para a produção de uma nova modalidade artística, as esculturas “hiper-realistas”.

## **Esculturas hiper-realistas**

Como abordamos acima, a origem das esculturas hiper-realistas está ligada à Pop-Arte e à utilização de materiais sintéticos como tinta, resina, vinil e fibra de vidro em sua confecção. O

artista mais comumente citado (Fernández, 2008; Cranny-Francis, 2012; Paton, 2014) como aquele que insere a problemática do “hiper-real” em suas obras é o americano Duane Hanson, que começou a produzir nos anos 60. Em função dos materiais que utiliza, o artista conseguiu criar um efeito ilusório bastante significativo em suas obras. Tinha interesse por temas do cotidiano, inicialmente com forte crítica social (e.g. *Race Riot*, 1969-71). Produzia a partir da inspiração de pessoas reais, incluindo membros de sua família. Em um momento mais maduro do seu trabalho, são também representadas figuras típicas do cotidiano americano, como donas de casa, trabalhadores e turistas.

O que difere o trabalho do artista de um museu de cera (comparação muito frequente quando se fala em esculturas hiper-realistas) é o ar de nostalgia que suas esculturas transmitem. Há algo de melancólico em seus personagens que se mostram entediados ao executarem ações comuns a boa parte dos espectadores, como o turismo (Figura 1). Até atividades “dinâmicas”, como surfar e liderar uma torcida são expressas por meio de figuras apáticas e desanimadas. É a condição do mundo moderno, vendida pela propaganda como um mundo de felicidade, que ganha um olhar cético quando representada por Duane Hanson.



**Figura 1** - *Tourists II*, Duane Hanson, 1988.

Fonte: <[http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/duane\\_hanson\\_tourists\\_2.htm](http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/duane_hanson_tourists_2.htm)>. Acesso em 03 jul. 2016.

Tendo como parâmetro esses dois momentos históricos apresentados, ou seja, um que versa sobre o movimento realista em sua origem e outro que aponta o início de esculturas hiper-realistas feitas com material sintético, seguiremos agora com a análise da produção dos três artistas selecionados neste trabalho: Ron Mueck (1958), nascido na Austrália e radicado em Londres; Sam Jinks (1973), também australiano e Jamie Salmon (1971), britânico radicado no Canadá. Todos são artistas contemporâneos que, além de terem em comum a produção de obras hiper-realistas, também desenvolveram suas técnicas de produção artística inicialmente trabalhando na indústria cinematográfica.

A origem e localização atual desses artistas refletem o que hoje produzem. A Austrália é um país com uma grande quantidade de expressivos artistas hiper-realistas, trabalhando com todas as suas variações técnicas (foto, pintura ou escultura). A mostra *In the Flesh*,<sup>2</sup> realizada na *National*

<sup>2</sup> <http://www.portrait.gov.au/exhibitions/in-the-flesh-2014>

*Portrait Gallery* em Londres entre novembro de 2014 e março de 2015 é um exemplo da força desses trabalhos. Reuniu as obras de 10 artistas australianos cujo tema estivesse ligado à carne e à condição humana no contemporâneo. Entre eles, estavam Ron Mueck e Sam Jinks.

O Canadá, por sua vez, tem grande relevância na indústria cinematográfica, o que acaba atraindo profissionais interessados pela modelagem e efeitos especiais. Foi isso o que atraiu Jamie Salmon para lá. Outro artista bastante citado como referência neste campo é Evan Penny, sul-africano radicado no Canadá que também iniciou sua carreira produzindo próteses e maquiagem especial para o cinema. Seus trabalhos artísticos hiper-realistas mais antigos são dos anos 80.

Ron Mueck é o mais velho dos três. É o que tem a produção mais antiga e consolidada em termos numéricos. Sua transição para o mundo artístico aconteceu em 1996, com a escultura *Big Baby*, enquanto que Sam Jinks e Jamie Salmon começaram a produzir nos anos 2000. Em entrevistas desses artistas para os meios de comunicação (McCormick, 2013) é possível observar que Ron Mueck acaba sendo uma referência para os demais. No caso de Sam Jinks, a origem australiana facilitou o contato com o artista, com o qual estudou hiper-realismo (Miller, 2012).

Em função disso, há outras aproximações entre esses artistas que justificam nossa seleção para este trabalho. Além de representarem figuras humanas, os três trabalham com a escala em proporções maiores ou menores do corpo humano. Mais presente nos trabalhos de Ron Mueck, a estratégia também é observada no caso dos dois outros artistas, ainda que nem sempre isso ocorra. Para efeito de análise, iremos considerar trabalhos produzidos a partir de escalas diferentes do corpo humano, pois, assim como Anne Cranny-Francis (2012), acreditamos que a escala desproporcional é motivo de um dos efeitos principais dessas obras.

Analisaremos a seguir três trabalhos, um de cada artista. *Couple Under an Umbrella* (2013), de Ron Mueck, *Desolation* (2008), de Jamie Salmon e *The Hanging Man* (2007), de Sam Jinks. Os dois primeiros em escala maior e o último, em escala menor.

## **Pele, tato e hiper-realismo**

*Couple Under na Umbrella* de Ron Mueck foi inspirado na pose de um casal que o escultor viu em uma praia perto de Lisboa, Portugal. Mostra dois banhistas idosos sob um guarda-sol colorido com trajes comuns de veraneio. Porém, o tamanho da escultura torna a velhice sobressalente aos olhos do espectador. Os detalhes minuciosos mostram as marcas do tempo nos corpos. Evocam no espectador o sentido háptico, que se trata de uma extensão do sentido do tato. Este sentido não se limita ao órgão da pele, pois está ligado a uma experiência mental envolvendo sensações táteis. De acordo com Ashley Montagu:

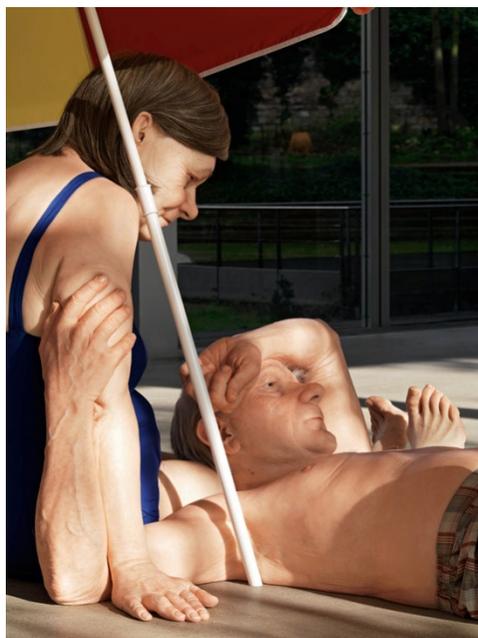
O termo háptico é usado para descrever o sentido do tato em sua extensão mental, desencadeada diante da experiência total de se viver e agir no espaço. Nossa percepção do mundo visual, por exemplo, de fato mescla o que já sentimos em associações passadas com o que já vimos ou com a cena à nossa frente. (MONTAGU, 1988, p. 31).

Assim, o háptico também pode estar ligado à experiências visuais que remetam a sensações ligadas ao tato, sem necessariamente envolver o toque diretamente, como no caso das obras de Ron Mueck. Para Mark Paterson (2007), a estética háptica está dimensionada em três sessões: pele, carne e corpo. Elas estão diretamente relacionadas com três formas de arte: pintura, escultura e arquitetura, respectivamente. Nesse aspecto, a relação entre escultura e carne favorece o engajamento do espectador com a obra, pois o hiper-realismo escancara essa relação, deixando os detalhes, volumes e vulnerabilidades da carne em evidência. Paterson também acredita que a sensibilidade tátil gera um senso de proximidade e intimidade, além de trazer o mundo para mais

perto de nós. “É através da experiência háptica que nos sentimos engajados no mundo, e através do afeto é que o mundo e seus objetos nos tocam” (PATERSON, 2007, p. 101).<sup>3</sup>

Ao ser colocado frente a esses detalhes, a memória tátil do espectador remete às suas experiências particulares que lhe traz a figura de idosos, seja pais ou avós, vivos ou mortos, ou mesmo de si mesmo, momento em que o observador se toca como que comparando a pele envelhecida à sua frente com a sua própria. Como coloca Ashley Montagu (1988, p. 31-34), “o sentido háptico é adquirido, pois se aplica a objetos vistos que tenham sido tocados ou usados em manipulações”. Ele nos remete a um lugar imaginativo, a coisas e lugares que tocamos anteriormente. No caso dessa escultura, a memória é ativada em função das experiências do sujeito que é lembrado sobre a vulnerabilidade do corpo humano. Como bem argumenta Justin Paton:

Em uma cultura obcecada por imagens de corpos jovens e convencionalmente perfeitos, a praia parece atrair Mueck por seu um lugar onde se exibem corpos de todo tipo, onde as pessoas se despojam de suas vestes cotidianas e expõem a vulnerabilidade antinatural dos corpos que estão cobertos. E me permito dizer que nestas novas esculturas o foco se volta sobre nossa vulnerabilidade frente ao tempo. (PATON, 2014, p. 16-17)



**Figura 2** - Ron Mueck, *Couple Under an Umbrella* (2013)

Disponível em: <

[http://cloud.hauserwirth.com/documents/0N95t8O0d6O9M7KN9bM9aF2v72yz8ItRVRi5mXYEG9pP6Q7d0V/large/mueck\\_2013\\_couple-under-an-umbrella\\_0321-4574Tf.jpg](http://cloud.hauserwirth.com/documents/0N95t8O0d6O9M7KN9bM9aF2v72yz8ItRVRi5mXYEG9pP6Q7d0V/large/mueck_2013_couple-under-an-umbrella_0321-4574Tf.jpg)>. Acesso em 27 fev. 2017.

Como a escala é diferente da do ser humano, o casal em exibição não lembra pessoas específicas (como no caso de um museu de cera), mas uma condição humana corpórea que é ou será parte da vida de todos os espectadores: a “velhice”. A identificação se dá de formas múltiplas. Há de fato uma vontade expressa de “tocar” as esculturas, mas como isso não se permite, tal vontade transforma-se em curiosidade e contemplação. Durante a exibição desta obra realizada na

<sup>3</sup> Tradução do autor. Trecho original: “It is through haptic experience that we feel engaged in the world, and through affect that the world and its objects touch us”.

Pinacoteca do Estado em São Paulo em 2015, era comum ouvir dos espectadores coisas como “dá vontade de tocar” ou ainda comentários a respeito do tipo de doença de pele que as esculturas teriam (calos, joanetes, etc.).

A tatilidade evocada pela obra traz o espectador para perto dela. Como os detalhes são minuciosos, há um esforço físico por parte do espectador para tentar apreender os detalhes da escultura, o que o faz por vezes romper com as margens de segurança colocada pelos expositores. O jogo corpóreo transforma o espectador em um contorcionista, que agacha, vira a cabeça, gira em torno da obra, a fim de absorvê-la na integridade.

É interessante notar como o tátil e o óptico dialogam em esculturas como essa. Deleuze e Guattari (1997) fazem uma separação entre esses dois sentidos. O tátil seria o espaço liso aberto para múltiplas possibilidades, já o óptico é o espaço fechado, que delimita previamente o que será interpretado. Na mesma obra, os autores citam a propensão do espectador de se aproximar-se de uma obra predominantemente tátil. Para isso, fazem menção ao debate de Alois Riegl (1992), em texto de 1901.

Este autor, ao fazer uma análise da evolução das artes figurativas da antiguidade, mostra que as obras eram a princípio predominantemente táteis e tornaram-se depois ópticas. Para tanto, o que houve foi um aumento da tridimensionalidade, passando-se dos relevos mínimos do antigo Egito para esculturas plenamente tridimensionais no caso período romano. Como os detalhes dos relevos eram pouco visíveis aos olhos distantes, o espectador era convidado a se aproximar das obras egípcias, perdendo-se em suas texturas e pequenas nuances de luz e sombra. A tridimensionalidade óptica romana afastou o espectador, que podia compreender a obra de longe.

No caso de *Couple Under an Umbrella*, apesar do tamanho e da tridimensionalidade da escultura, os detalhes não são visíveis de longe. É preciso que o espectador se aproxime, absorvendo-a por partes. A distância favorece a compreensão de uma obra em forma de uma narrativa, pois assim pode ser contemplada em sua integridade. Tenta-se abstrair dela uma história, com perguntas como “quem são eles”, “o que fazem ali”, etc. A aproximação do espectador estimulada pelo excesso de detalhamento da obra faz com que este a contemple por partes, fazendo com que a narrativa seja quebrada e o espectador se perca nos detalhes da obra. Na mão da mulher que apoia o chão, por exemplo, o espectador perde-se nas unhas, na aliança encrustada nos dedos inchados, nas veias e manchas sobressalentes. Para cada um que observa, há uma interpretação de algo do mundo real (uma mão de mulher idosa), mas ao mesmo tempo bastante particular. Como define Robert Storr (2014, p. 26), “é uma evocação esmagaradamente tátil do que poderia ser, mas que de fato nunca foi, de mundos que são alternativamente plausíveis e outras vezes diretamente inaceitáveis, inevitáveis, inclusive opressivos, como o nosso”.

É curioso lembrar ainda que Ron Mueck, assim como os demais artistas que serão analisados, tenham iniciado sua carreira junto à indústria cinematográfica. Ele produziu peças que estimulavam a ilusão, como os personagens do filme de ficção científica *Labirinto* (dir. Jim Hanson, 1986). Se no cinema o realismo produzido pelos personagens fictícios contribuía para a ilusão e o distanciamento do real, as peças artísticas de Mueck parecem produzir um efeito contrário, de proximidade e reflexão justamente sobre a realidade corpórea do espectador. Em mão inversa, é a mesma corporeidade explorada em séries de TV contemporâneas como *The Walking Dead* (produzida intensamente com próteses, máscaras e bonecos para dar vida aos zumbis) que ganha consistência com a forma escultura.

Uma especialista em esculturas que lembram em muito essas figuras da ficção cinematográfica é Patricia Piccinini, outra escultora radicada na Austrália que também tem como base a hiper-realidade. As principais figuras representadas pela artista são personagens fantásticos, muitos dos quais aparecem em relação direta com outros seres humanos, o que torna a separação entre fantasia e realidade ainda mais difusa. Uma de suas obras, por exemplo, *The Carrier* (2012),

mostra uma espécie de homínídeo nu gigante carregando uma mulher de meia idade e com um vestido florido, sentada em suas costas. A mulher, representada em tamanho natural, reflete algumas características similares ao do homínídeo, como os olhos claros e o cabelo grisalho. Há algo de muito humano no homem-macaco e é grande a tentação de imaginá-los como um casal, em função dessas características parecidas, assim como a posição tátil-afetiva em que se encontram. Ele suporta a mulher com suas duas mãos, como que cuidando de seu bem-estar.



**Figura 3** - Patricia Piccinini, *The Carrier* (2012)

Disponível em: < <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/51/21/b0/5121b0f3f3726c688754c4089c736717.jpg>>. Acesso em 17 mar. 2017.

Além disso, o hiper-realismo é uma estética conhecida das massas, que vêm se acostumando cada vez mais com imagens sintéticas produzidas a partir de softwares que criam imagens muito próximas do real, sem passarem por um contato físico concreto com a realidade (como no caso das lentes das máquinas fotográficas e filmadoras). A transformação de imagens similares a essas em esculturas atrai as massas, ao mesmo tempo em que provoca nelas sentimentos diversos aos do cinema. Nesse sentido, podemos afirmar que o fenômeno das esculturas hiper-realistas está ligado diretamente ao cinema, não só pelo fato dessa indústria ter sido a escola de muitos desses artistas, mas também porque a perfectibilidade a que o espectador está acostumado ao absorver as imagens do cinema (fato que já incomodava Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*), é similar ao que ele vê nessas esculturas.

As técnicas avançadas na produção, como o processo de escaneamento de esculturas em maquete e seu alargamento, favorecem essa ilusão. Alguns artistas utilizam-se do serviço de empresas com máquinas CNC (Comando Numérico Computadorizado) que cortam o material bruto maior a partir das informações conseguidas no scanner. Nesse caso, como relata Jamie Salmon (McCormick, 2013), cabe ao artista finalizar a obra aplicando os detalhes de superfície.

A ligação entre a indústria cinematográfica e esses trabalhos é tanta que a primeira escultura com pretensões artísticas produzida por Jamie Salmon foi o rosto gigante do diretor David Lynch (2004). Em seguida, produziu outras obras em grande escala, mas sem a identificação de um personagem específico, como em *Desolation* (Figura 4). A forma como esta escultura é exibida favorece a identificação com o público. A face é colocada frente a frente aos olhos do espectador,

ao passo que a mão direita da escultura transgride o espaço de contemplação, ultrapassando os limites entre ver e ser visto. Mostra a fragilidade de um homem de meia idade que, nu, busca alcançar algo à sua frente, em expressão de suplício.

É uma obra que expõe a fragilidade humana através da expressividade exaltada em escala maior pelo escultor. A posição da figura, que lembra a de homem caído no deserto que vê diante de si uma miragem, é a princípio fantástica por esse motivo, mas que rapidamente reconduz o onírico para a realidade do espectador, ao fixar-se nos detalhes tão bem apresentados no trabalho.



**Figura 4** - Jamie Salmon e sua escultura *Desolation* (2008)

Disponível em: < <http://artmoldsjournal.com/wp-content/uploads/2013/10/desolation1.jpg>>. Acesso em 07 jul. 2016.

A barba bem-feita, o cabelo penteado e as unhas aparadas mostram os cuidados corporais típicos do contemporâneo para o espectador. Ao mesmo tempo, há uma preocupação com o instante fotográfico, que eterniza um momento de dor e sofrimento. A tensão dos músculos dos braços e das costas colaboram com o instantâneo, assim como as linhas de expressão da face (Figura 5). A boca entreaberta remete a um desejo de comunicação, convidando o espectador a dialogar com os motivos dessa dor. No composto geral, a escultura mostra o corpo exibido em sua fragilidade, expondo quem com ele entre em contato com seus próprios medos, angústias ou desejos.



**Figura 5** - Jamie Salmon, *Desolation* (detalhe)

Disponível em: < <http://avatarsculptureworks.com/Des6.jpg>>. Acesso em 27 abr. 2016.

A escala maior faz, como no caso de *Couple Under an Umbrella*, a função de tornar os detalhes mais marcantes, evidenciando a expressão facial da escultura aos olhos do espectador. Em função do tamanho, a tentativa de compreender o que passa com este sujeito é superada pelos detalhes, que fazem mais uma vez o espectador refletir sobre sua própria condição. Este efeito é abordado por Anne Cranny-Francis (2012, p. 1), ao analisar as obras de Ron Mueck (que neste caso compreendermos ser um efeito similar na obra de Jamie Salmon, em função das técnicas parecidas dos dois artistas). A autora diz que ele provoca um engajamento auto-reflexivo que une diversos elementos (sensório, emocional, intelectual e espiritual) para quebrar a dicotomia mente-corpo do sujeito cartesiano. Segundo a autora:

Touch is metonymic of human embodiment, which is constituted within mainstream western philosophy and (Christian) theology as a site of misleading perceptions and passions – in opposition to the mind and the soul that fights constantly to control the body. In mainstream philosophy, this mind/body relationship is articulated in the notion of the Cartesian subject, which is characterized by the dictum, ‘I think therefore I am’; within this paradigm the essence (I am) of the individual is the mind (I think). Mueck’s work directly challenges this Cartesian understanding of embodiment and being by demonstrating the intimate connection between touch and (therefore) the body with understanding and knowledge. (CRANNY-FRANCIS, 2012, p. 9).

A força tátil da escultura também colabora com esse efeito, uma vez que a compreensão racional da escultura é influenciada pela imersão da visualidade háptica (Marks, 2000), provocando reações corporais internas, mesclando os efeitos estéticos da obra.

No caso de *The Hanging Man*, de Sam Jinks (Figura 6), temos a composição da escultura em escala menor, estratégia usada também por Ron Mueck. A escultura mostra a figura de um

homem nu, com o corpo alvo, magro, com aspecto doentio. O fato da escultura não ter o rosto erguido, faz com que o espectador se contorcione para poder ver os detalhes da face, efeito similar em obras como *Youth* (2009), também de Ron Mueck.

*The Hanging Man* traz consigo a memória iconográfica cristã, pois o corpo alongado pela gravidade, deixando em evidência as costelas e os braços suspensos, lembra o corpo do Cristo na cruz. Ao mesmo tempo, o cabelo raspado e o corpo magro e moribundo remetem ao enclausuramento, à fome e ao sofrimento que, como sabemos pela nossa experiência imagética, produziu tantos corpos como esse em campos de concentração.



**Figura 6** - Sam Jinks, *The Hanging Man* (2007)

Disponível em: < [http://www.samjinks.com/images/img/IMG\\_6253.jpg](http://www.samjinks.com/images/img/IMG_6253.jpg)>. Acesso em 27 abr. 2015.

A face que não quer se mostrar facilmente carrega a culpa daquele que a observa. A culpa pela morte do Cristo, a culpa de quem não pode fazer nada para ajudar o moribundo. Em conjunto com outras obras de Sam Jinks, como *Still Life (Pieta)* (2007) e *Untitled (Standing Pieta)* (2014), a sugestão da iconografia cristã fica ainda mais evidente. Se aqui o Cristo é substituído por um sujeito anônimo de meia idade, em *Still Life*, a virgem é representada por um homem de cabelo raspado, olhos fechados e casaco, segurando o corpo inanimado de um idoso nu. *Untitled (Standing Pieta)* é uma versão de *The Hanging Man*; um homem em escala menor é segurado por um homem de cabelo branco, também com roupas ocidentais (estando, novamente, no papel da Virgem Maria). As variações tanto de tamanho como de substituição de personagens contribuem para a quebra da narrativa própria da tradição cristã para dar lugar a múltiplas formas de interpretação pelo espectador. Como os personagens são substituídos por sujeitos anônimos e realistas, a identificação do sujeito com as obras é direta, mais emocional do que racional.

Para Davide Panagia (2009), algumas obras do pintor Caravaggio, também cumprem esse papel de quebra da narrativa, trazendo em si uma função política. Ao expor os corpos em flagelo e mutilação, ao representá-los como num instante fotográfico, seus quadros vão além da representação das narrativas bíblicas por si só ao evocarem questões sobre a dor, o flagelo e o martírio. Promovem uma ruptura, “matam a história”, pois a violência presente separa a história que está sendo contada daquela que o espectador cria para si mesmo. Na pintura *Salomé com a cabeça de João Batista* (1609), por exemplo, a boca ainda aberta do santo mostra um momento de choque, o instante da passagem entre a vida e a morte. A face, neste caso, tem uma função importante, que o autor descreve da seguinte maneira:

The emphasis on the face as a site of such representational potency is also significant because it imposes on the viewer a kind of physical and psychological nudity, the idea that at the moment when life encounters death, all the resources are at once exhausted and displayed on the surface (PANAGIA, 2009, p. 103).

Ao procurar a face escondida em *The Hanging Man*, o espectador pode estar sendo levado a interpretar a obra de maneira similar. O instante de dor e angústia daquela face faz com que a narrativa se quebre, potencializando o vigor da obra.

Ao observarmos todos os trabalhos citados em seu conjunto, observamos um diálogo com a materialidade dos corpos no contemporâneo. Aliado a isso, vemos na cobertura midiática dessas obras, um grande interesse tanto por parte do público quanto da imprensa, em todos os lugares por que elas passam. Como compreendemos que esse fenômeno de interesse pela linguagem da escultura tem relações com o ambiente sócio-político em que está envolvido, acreditamos que seja fundamental observar que justamente a tecnologia fomentada pelo desenvolvimento do capitalismo tardio coloca a sociedade contemporânea numa condição em que a vulnerabilidade parece ser um estado presente para os indivíduos. Isso em função das forças biopolíticas que nela atuam e da fluidez da economia.

### **Biopolítica e vulnerabilidade dos corpos**

Massumi (1993) elenca alguns elementos do capitalismo contemporâneo que contribuem para a maior vulnerabilidade dos indivíduos na sociedade contemporânea, como o deslocamento (das forças de trabalho pelo globo e das relações de emprego, mais instáveis e informais), fluidificação (transformação da informação e serviços em mercadoria, imagem como mercadoria) e intensificação (mercantilização da cultura, capitalização de todo o tempo, inclusive o lazer) e a construção da imagem/ melhoria do self (produção de si mesmo através do consumo).

O autor afirma que essas condições produzem um self em “queda livre” que precisa se agarrar a algo para construir uma aparente permanência. Nisso entram as relações de consumo, mas também o poder na forma de biopoder que vai agir sobre os corpos, determinando as condutas e as escolhas, controlando movimentos e monitorando bases estatísticas sobre esses corpos. Nas palavras do autor, “a síndrome do self é o produto de uma coincidência funcional entre o livre “jogo” (queda-livre, a falta de qualidades sólidas) e determinações múltiplas de conteúdo evanescente (precarização concretizada, rotatividade).” (MASSUMI, 1993, p. 17).<sup>4</sup>

A biopolítica (em que se verifica a ação do biopoder) foi também teorizada em diversas obras de Michel Foucault (1988, 2008a, 2008b). Trata-se das forças políticas que agem sobre a vida e que sofrem transformações ao longo da história, fundamentalmente a partir dos séculos XVII e XVIII. De um poder disciplinar que agia diretamente sobre o comportamento dos corpos, moldando as atividades por meio da vigilância e da repressão em ambientes como a prisão e o hospital, passou-se ao biopoder, em que a vida é controlada através de tecnologias que irão agir sobre as subjetividades. Nesse sentido, a vida em si não é de posse exclusiva do indivíduo, mas mediada por poderes que operam sobre ela através de políticas de governabilidade e outras forças dentro do capitalismo.

O controle populacional e as políticas de saúde pública são alguns exemplos da ação efetiva do biopoder. Neste cenário, o que há de mais próprio ao indivíduo, seu corpo, torna-se permeado por

---

<sup>4</sup> Tradução do autor. Trecho original: ““the syndrome of the self is the product of a functional coincidence between free “play” (free-fall, the absence of solid qualities) and multiple determinations of evanescent content (concretized precariousness; turnover)”.

estratégias de poder das quais ele enquanto sujeito é apenas um coadjuvante. Formas de controle, que incluem métricas, estatísticas e índices, agem sobre as populações que são, por consequência, conduzidas a políticas que atingem diretamente as decisões ligadas à sua vida privada. São poderes que, além disso, agem sobre o sujeito em “queda livre” proposto por Massumi (1993). Na medida em que este precisa se apoiar em algo para sustentá-lo em meio à fluidez das relações contemporâneas, destaca-se o corpo como um lugar de aparente estabilidade, o que facilita as práticas e intervenções ligadas ao biopoder.

Nicolas Rose (2001) atualiza o debate foucaultiano falando de uma forma de governabilidade que fica mais evidente a partir dos anos 50, a *ethopolítica*. Ela é a política que atua sobre as aspirações pessoais para com a saúde e o bem-estar, prezando pela beleza, sucesso, felicidade e sexualidade. O indivíduo autônomo passa a atuar politicamente a partir desse *ethos*, valorizando ações políticas que reflitam em melhorias de sua saúde e bem-estar. É uma forma de subjetivação que conecta o indivíduo com atitudes governamentais “sadias”. Para o autor, a “corporeidade se tornou um dos mais importantes lugares para julgamentos éticos e técnicas” (ROSE, 2001, p. 21).<sup>5</sup>

Esses três autores nos aproximam de uma leitura que pode ser feita sobre o teor das obras hiper-realistas que analisamos. A materialidade dessas obras e sua exploração direta do sentido háptico trazem uma concretude dos corpos representados que, como vimos acima, falta ao indivíduo do capitalismo tardio que está situado entre forças diversas. A amplitude (ou minimalismo) das obras chamam a atenção para o que há de “real” sobre a vida (em oposição ao “virtual”, colocado por Massumi). E parece que, pelo menos ali, nas figuras estáticas produzidas pelos artistas, parece haver algum controle sobre o que é produzido com aquela materialidade sintética traduzida em visualidade orgânica.

As expressões e marcas do tempo contribuem para essa sensação, localizam os personagens no tempo e no espaço expositivo e dão rigidez ao estado de fluidez da vida contemporânea. Os corpos nus desapropriam os personagens da intensificação das relações do capital, aproximando-os do animalesco/primitivo, além de desconstruírem os “selves” das personagens, na medida em que exacerbam seus defeitos, angústias e medos.

## Conclusões

Os trabalhos dos escultores hiper-realistas apresentados mostram passagens de continuidade com a estética realista surgida no século XIX, pois trazem como temática central o cotidiano, através de representação de cenas extraídas da experiência e da exibição de corpos comuns, com seus defeitos e fragilidades.

Ao mesmo tempo, os trabalhos também remetem a uma descontinuidade com esse realismo. Ao serem redimensionadas, essas obras se aproximam do fantástico, pois representam seres desproporcionais em relação ao mundo físico real. Nesse sentido, a trajetória desses artistas e a sua ligação inicial com a indústria cinematográfica têm papel fundamental. Lá, a ilusão estava em transformar os bonecos em seres com vida. No caso das esculturas redimensionadas, o realismo que tanto se aproxima do corpo humano ganha uma margem à contemplação, pois aquilo que está representado “é” ao mesmo que tempo “não é”.

As esculturas hiper-realistas apresentadas, ao remeterem às fragilidades do corpo humano com precisão e detalhamento, exaltam o sentido háptico em suas audiências que, por sua vez, podem percorrer seus caminhos de interpretação numa confluência entre o racional e o emocional.

---

<sup>5</sup> Tradução do autor. Trecho original: “corporeality has become one of the most importante sites for ethical judgements and techniques”.

Considerando a normativa corporal vigente na sociedade contemporânea apresentada por Nikolas Rose (2001), o espectador depara-se com suas aspirações políticas racionais com relação ao seu corpo e seu bem-estar ao mesmo tempo em que experimenta a tutilidade próxima e emocional que o leva a refletir sobre si mesmo.

São obras que mostram que a política que há em nós está também em nossos corpos, pois a vulnerabilidade deles é algo que nos une, que nos faz compartilhar as mesmas angústias. Notamos com elas que a ação do tempo sobre os nossos corpos é incontrolável e faz parte da nossa condição humana.

## Referências

CRANNY-FRANCIS, Anne. Sculpture as deconstruction: the aesthetic practice of Ron Mueck. **Visual Communication**, v. 12, n. 1, p. 3-25, 2013.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. O liso e o estriado. Trad. Peter Pál Pelbart. In. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FERNÁNDEZ, Ana Ara. Hiperrealismos escultóricos contemporâneos: imagen y realidad. **Congreso Internacional Imagen Apariencia**, Universidade de Murcia, 2009. Disponível em: <<http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/1571/1551>>. Acesso em 08 jul. 2015.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **Segurança, Território, População**. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

MALPAS, James. **Realismo**. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.

MARKS, Laura. **The Skin of the Film**. Durham/London: Duke University Press, 2000.

MASSUMI, B. Everywhere you want to be: introduction to fear. In: MASSUMI, B. (Ed.). **The Politics of Everyday Fear**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 3-38. Disponível em:

<<http://www.radicalempricism.org/brianmassumi/textes/EVERYWHERE%20YOU%20WANT%20TO%20BE.pdf>>. Acesso em 22 fev. 2017.

MCCORMICK, Ed. The hiper-realistic art of James Salmon. **ArtMolds Journal**, New Jersey, Vol. 1, Issue 2, Aug-Set. 2013, p. 5-10. Disponível em: <<http://www.artmoldsjournal.com/magazine/aug-sep-2013/index.html>>. Acesso em 06 jul. 2015.

MILLER, Megan. Sculptor Sam Jinks captures real life. **Herald Sun**, April 20, 2012. Disponível em: <<http://www.heraldsun.com.au/entertainment/arts/sculptor-sam-jinks-captures-real-life/story-fn7euh6j-1226334361683>>. Acesso em 06 jul. 2015.

MONTAGU, Ashley. **Tocar: o significado humano da pele**. São Paulo: Summus, 1988.

PANAGIA, Davide. **The Political Life of Sensation**. Durham and London: Duke University Press, 2009.

PATON, Justin. Held. Três novas esculturas de Ron Mueck. In: **Ron Mueck**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. Catálogo de exposição.

PATERSON, Mark. **The Senses of Touch**: haptics, affects and technologies. Berg Publishers: Oxford/New York, 2007.

RIEGL, Alois. **El arte industrial tardoromano**. Madrid: Visor, 1992.

ROSE, Nicolas. The politics of life itself. Theory, **Culture and Society**. Sage: London, Thousand Oaks and New Delhi, vol.18 (6), p. 1-30, 2001.

STORR, Robert. Notas sobre Ron Mueck, Londres e Paris. In: **Ron Mueck**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. Catálogo de exposição.