

As proporções ímpares do hiper-realismo existencialista de Ron Mueck

Impair proportions of the existentialist hyper-realism by Ron Mueck

Wallace Rodrigues¹
Universidade Federal do Tocantins

RESUMO

Este artigo tenta compreender a obra do escultor Ron Mueck (Melbourne, 1958) pela via do existencialismo de Jean-Paul Sartre (Paris, 1905 – Paris, 1980), abrindo espaço para questionar acerca de como a Arte pode lidar com os questionamentos do nosso mundo de hoje. Busca-se, aqui, desvendar as possíveis significações culturais que a escultura atual com foco extremamente humano pode nos trazer, adensando o debate sobre os mecanismos de criação artística atual e oferecendo elementos à melhor compreensão do valor estético da escultura de cunho “existencialista”. Ainda, um ponto de grande valor crítico e que detectei na exposição de Ron Mueck no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi o jogo de proporções da qual se serve o artista para nos mostrar que suas esculturas não são seres humanos reais, mas uma mimésis da realidade interior do ser humano na atualidade.

Palavras-chave: Ron Mueck; existencialismo; escultura atual; proporções.

ABSTRACT

This article tries to understand the works by sculptor Ron Mueck (Melbourne, 1958) via the existentialism by Jean-Paul Sartre (Paris, 1905 – Paris, 1980), opening spaces to question about how Art deals with the questions regarding our actual world. Here we seek to reveal the possible cultural significations of actual sculptures representing the extremely human can bring to us, trying to intensify the debate about how art is produced today and offering elements to better understand the aesthetic value of “existentialist” sculpture. Also, a point of great artistic value that I notices at Ron

¹ Professor assistente da Universidade Federal do Tocantins, Doutor em Humanidades pela Universiteit Leiden (Países Baixos), Mestre em Estudos Latino-americanos e Ameríndios (2009) e Mestre em História da Arte Moderna e Contemporânea (2007), ambos mestrados da Univeristeit Leiden. Pós-graduado lato sensu em Educação Infantil (2012) pelo Centro Universitário Barão de Mauá (SP) e Licenciado pleno em Educação Artística (1999) pela UERJ. Áreas de interesse: Arte-Educação, Artes e Culturas Indígenas, Arte Atual.

Mueck`s exhibition in the Modern Art Museum from Rio de Janeiro was the game of proportions which this artist used to show that his sculptures were not real human beings, but mimesis of an interior reality of contemporary humans.

Keywords: Ron Mueck; existentialism; actual sculpture; proportions.

Introdução

A partir da exposição *Still Life* (Natureza morta), do artista australiano Ron Mueck, que vi no mês de abril de 2014 no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, indaguei-me sobre minhas sensações na recepção das obras escultóricas vista e decidi em executar este escrito. É importante notar que as esculturas de Ron Mueck estão na América do Sul pela primeira vez. As obras dessa exposição passaram somente pelas cidades de Buenos Aires e Rio de Janeiro. Portanto, pela importância deste escultor na arte atual, decidi-me por escrever sobre escultura e sua obra.

Para começar, posso dizer que a antiguidade da arte escultórica relata a necessidade do homem de pensar e produzir arte através da matéria. Não há escultura sem matéria, e materialidade que não seja culturalmente compreendida pelo grupo que dela se serve para os mais variados fins.

Assim, a escultura é uma forma de arte que lida diretamente com o espaço em relação à matéria para nos fazer pensar, refletir sobre os conceitos culturais que tomam esse espaço e essa matéria em nosso tempo. Os resultados da escultura são formas as mais variadas e instigantes, levando-nos a pensar sobre vários aspectos estéticos e vivenciais que a obra escultórica nos deixa ver.

Desta forma, buscando compreender a arte escultórica hiper-realista de Ron Mueck é que escrevo este artigo. Que caminhos podemos utilizar para nos aproximarmos de seus trabalhos? Aqui escolhi o caminho do existencialismo sartriano, pois vi nas obras de Mueck um reflexo nítido desta linha filosófica que tanto influenciou o século XX, e que continua a influenciar o século XXI.

Também, a análise dos usos das proporções das esculturas deste artista nos mostra que ele se utiliza do mecanismo platônico da mimésis, mas insere na obra uma alma (daquela mesma que fala Walter Benjamin), um sopro de vida que reflete sobre as mazelas de estar no mundo contemporâneo.

Se estamos, hoje, no século da depressão, onde temos tudo de material que o capitalismo pode nos proporcionar, mas nos falta algo subjetivo que nos traz uma tristeza prolongada e profunda, nada mais próprio que analisar as fortes obras de Mueck pela via existencialista, movimento filosófico-humanista que surgiu depois do pós-segunda guerra mundial.

Desenvolvimento

Para compreender a importância de analisar a arte escultórica atual de Ron Mueck, gostaria de começar este artigo traçando uma breve “arqueologia” da escultura figurativa no ocidente, assim poderemos compreender essa ânsia do homem em reinterpretar a natureza o mais detalhada e realisticamente possível. Gostaria de colocar, aqui, uma passagem do filósofo Paulo Ghiraldelli Júnior (2010) sobre as maneiras como a arte foi e é analisada:

As teorias da arte, quando observadas segundo um panorama histórico, dão-nos ao menos cinco grandes categorias ou argumentações para dizer o que é a arte. Tradicionalmente, a arte é vista como *mimese*, *forma* ou *expressão*. De modo menos tradicional, a arte é vista como “linguagem”. Filósofos contemporâneos como George Dickie e Arthur C. Danto dão alguns passos extras e tendem a definir arte a partir do que podemos chamar de “teoria institucional da arte”, considerando sua dependência quanto a aspectos sociais e históricos. (GHIRALDELLI JR., 2010, p. 84).

Uma das mais conhecidas e antigas interpretações da figura humana ocidental é a “Vênus de Willendorf”, uma estatueta de pedra de 12 cm de altura, confeccionada em torno de 15.000 a.C. Essa pequena escultura parece ter sido uma das primeiras representações que buscava demonstrar a fertilidade da mulher. Com suas formas arredondadas, pode-se notar os seios fartos, as pernas, o ventre, a cabeça, os pés e um indício de braços. Essa tentativa de cavar a forma humana em um bloco de pedra é a que me refiro aqui como ponto de observação, mesmo que esta Vênus tenha sido, talvez, confeccionada com uma função “religiosa-mágica”, a forma humana é claramente distinguível aqui.

Na antiguidade (a partir de cerca de 4.000 a.C), os egípcios, mesopotâmicos e minoicos mostraram-se bons escultores, porém suas obras ainda não ofereciam a liberdade de movimentos que se verá na arte grega do período helenístico. Os gregos tentaram aproximar sua escultura de maneira mais forte e melhor o possível do ser humano que ela representava (JANSON; JANSON, 1996, P.57).

Durante o período arcaico grego (cerca de 700 a.C. a 490 a.C.), o grande
Cruzeiro do Sul (AC): UFAC/CEL (Campus Floresta), 2016

avanço escultórico foi a ousadia do escultor em separar a figura do bloco de pedra, desvinculando-o da matéria que a circundava. Além disso, desenvolveram uma expressão suave na estatuária, com um sorriso bastante natural chamado “sorriso arcaico”.

No entanto, foi no período clássico grego (cerca de 490 a.C. a 330 a.C.) que a arte escultórica de figuras humanas vê seu apogeu. O período clássico nos traz estátuas que tinham a beleza do movimento, da estabilidade e da suavidade de beleza natural. Uso aqui uma passagem de H.Janson e A. Janson (1996) sobre este ponto:

O *Éfebo de Krítios*, assim chamado em homenagem ao escultor ateniense a quem é atribuído, é a primeira estátua que conhecemos que “fica em pé” no sentido pleno do termo. Da mesma forma que no exercício militar, é simplesmente uma questão de deixar que o peso do corpo passe de uma distribuição igual em ambas as pernas (como no caso do Kouros, embora um pé esteja diante do outro) para uma só perna. A postura resultante – chamada *contrapposto* (contraposto) – produz todas espécies de curvaturas sutis: o arqueamento do joelho “livre” resulta em um leve movimento giratório da pélvis, um arqueamento compensatório da coluna vertebral e uma inclinação de ajustamento dos ombros. Como os requintados detalhes do Partenon, essas variações nada têm a ver com a capacidade da estátua de manter-se ereta, mas acentuam intensamente a sua impressão de organismo vivo; em repouso, ele ainda parecerá capaz de movimento; em movimento, parecerá capaz de manter-se estável. (JANSON H.; JANSON A.; 1996, p. 60).

Essa qualidade de ação, mesmo quando em repouso, das estátuas gregas do período clássico aliavam à busca da ordem, proporção e equilíbrio na representação de corpos humanos. Porém somente no período helenístico (cerca de 330 a.C. a 30 a.C.) a estatuária grega chega a seu nível máximo de realismo e expressividade, tentando reproduzir cuidadosamente a realidade da figura humana. A dramática escultura da “Vitória de Samotrácia” (cerca de 200 a. C), exposta no Museu do Louvre, em Paris, chega a deixar-nos perceber o vento que sopra sobre ela quando pousando na proa de um navio de guerra.

Durante o período romano (cerca de 30 a.C. a 395 d.C.) e a Idade Média (século V ao XV) a arte escultórica não se mostra tão fascinante e realista quanto à grega do período helenístico. Somente durante o Renascimento (cerca do século XV até meados do século XVII) que a escultura que representa figuras humanas passa a ter excelência novamente, principalmente nas mãos de Michelangelo (Caprese, 1475 – 1564, Roma). Utilizo aqui uma outra passagem de H. Janson e A. Janson (1996) que nos deixa ver as exímias qualidades de escultor de Michelangelo e um pouco de seus pensamentos filosóficos:

...como neoplatônico, ele via o corpo humano como a prisão terrestre da alma – certamente nobre, mas sempre uma prisão. Esse dualismo confere um *pathos* extraordinário às suas figuras: calmas em seu exterior, parecem agitadas por uma

avassaladora energia psíquica que não encontra um verdadeiro alívio na ação física. As qualidades incomparáveis da arte de Michelângelo estão totalmente presentes no *David*, a primeira estátua monumental do Alto Renascimento, encomendada em 1501, quando o artista tinha 26 anos. (Idem, p. 212).

Essa energia psíquica a que se referem os Jansons supera a busca de realidade representativa da figura humana. Há algo aí de psicológico (mesmo que não se conhecesse a psicologia nesses tempos!) que nos intriga a interagir com a escultura, a indagar seus dramas e ânsias, como se a peça estivesse “viva”, que pode se relacionar a aquilo que Walter Benjamin chamou de “áurea” da obra de arte em sua unicidade.

Nessa ordem de ideias, foi durante o período Barroco europeu (cerca de finais do século XVI a meados do século XVIII) que surge a figura de outro grande escultor: Gian Lorenzo Bernini (Nápoles, 1598 – 1680, Roma). Este artista sem par em seu tempo foi um excelente escultor e arquiteto, deixando-nos obras escultóricas que demonstravam extrema paixão, naturalidade e muita vida. Sua obra “O êxtase de Santa Teresa” é considerada por muitos críticos como uma das obras máximas do Barroco. A paixão delirante de Santa Teresa, quando em extremo êxtase, pode ser nitidamente notada na escultura. Uso aqui uma passagem de Tamsin Pickeral (2009) sobre as obras deste artista: “Ele criou uma nova forma de expressão em mármore, com um dinamismo e uma energia capazes de transformar as esculturas em algo orgânico, expressivo e vigoroso. Sua obra, tanto escultural quanto arquitetônica, dominou Roma durante o século XVII.” (PICKERAL, 2009, p. 122).

Também, e somente para esclarecer um ponto importante em relação ao movimento artístico que se chamou de Realismo, é importante dizer que seu principal expoente foi um pintor e não um escultor: Gustave Coubert (Ornans, 1819 – 1877, La Tour-de-Peilz). Este movimento artístico se referia mais à mudança para uma temática mais proletária e cotidiana que ao aprimoramento técnico em fazer imagens o mais próximas possíveis da realidade. Pintar de forma realista já era algo que acontecia desde o Renascimento, porém Coubert dará um novo cunho temático às obras da época, representando tipos humanos que não se consideravam dignos de serem representados na pintura. Seu famoso quadro “A origem do mundo”, de 1866, mostra o sexo e o ventre de uma mulher deitada explicitamente pintados. A obra foi encomendada pelo diplomata turco do império otomano chamado Khalil-Bey e mostra a crueza de um tema não abertamente discutido e reproduzido.

Foi Auguste Rodin (Paris, 1840 – 1917, Meudon) que no século XIX
Cruzeiro do Sul (AC): UFAC/CEL (Campus Floresta), 2016

revolucionou a arte escultórica ocidental com seus jogos de claro e escuro das reentrâncias de suas esculturas. Uma de suas mais conhecidas obras é “O Pensador”, escultura em bronze de 1979-89, de 1,55m, exposta no Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque. Nesta obra Rodin deixa ver sua influência da arte impressionista, pois ele joga com a superfície e saliências da estátua em bronze, buscando os efeitos da luz na obra observados pelos espectadores. A atitude pensativa da peça já parece ter um caráter mais atual pra nós, pois o pensador poderia ser um filósofo ou um angustiado por seus problemas existenciais.

Após citar tantos importantes escultores para a História da Arte, é a partir de começos do século XX que a escultura não-figurativa toma força em detrimento da escultura de cunho mais naturalista ou realista. Vários escultores de qualidade deveriam ser citados aqui, porém me transporto ao século XXI para melhor focar no objeto de estudo deste artigo, a obra de Ron Mueck.

As várias inovações no campo da escultura do século XX, como o uso dos mais diversos materiais para os mais variados propósitos interpretativos, fizeram com que a escultura incorporasse várias inovações e abrisse espaço para múltiplos enfoques. Um exemplo desta mudança de atitude da arte escultórica foi a importante obra de Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 1882 - 1968, Neuilly-sur-Seine) chamada “A Fonte”, de 1917, com assinatura de “R. Mutt” (o nome da fábrica que produziu o urinol exibido). Essa atitude de Duchamp ironizava o mundo da arte e incluía nele os objetos fabricados em grande escalas. A essas obras ele se referia como *readymades*, ou seja, já feitos, fabricados, prontos. A partir das abordagens irônicas duchampianas o mundo da arte irá repensar todos seus conceitos. Duchamp causa, portanto, uma revolução criativa na arte do século XX.

Também, o escultor Claes Oldenburg (Estocolmo, 1929) produziu na década de 1960 várias obras que ironizavam o mundo consumista do Capitalismo. Em “Hambúrguer gigante”, de 1962, ele reproduz, com lona estampada e enchimento de espuma sólida, um hambúrguer em gigantescas proporções (1,32m por 1,21m), problematizando, no campo da arte, o consumerismo norte-americano, o *fast food*. Aqui é importante notar que a arte escultórica incorpora os mais variados tipos de materiais, e que estes materiais trazem em si significações culturais muito próximas dos povos que os utilizam.

Ainda, um dos atuais escultores a renovarem a cena artística europeia é Damien Hirst (Bristol, 1965). Artista do grupo conhecido como *Young British Artists* (YBAs), ou seja, Jovens Artistas Britânicos (“tradução nossa”), Hirst dispôs carcaças de animais em *displays* de

vidro cheios de formol. Seu famoso trabalho de uma carcaça de tubarão em um *display* com formol, de 1991, foi intitulado de *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (A Impossibilidade Física da Morte na Mente de Alguém Vivente, “tradução nossa”), trata-se de uma reflexão sobre a morte, um dos temas mais recorrentes nos trabalhos escultóricos de Hirst.

Um artista pouco conhecido no Brasil é o escultor australiano Ron Mueck (Melbourne, 1958), também conhecido como um dos artistas do grupo dos *Young British Artists*, pois se radicou em Londres em 1984. Ele produz esculturas de seres humanos super-semelhantes a pessoas reais, porém, geralmente, em dimensões ou muito grandes ou muito pequenas em relação à realidade. Utilizo-me, aqui, de uma outra passagem de Paulo Ghiraldelli Júnior (2010) sobre a, ainda, atualidade de utilização da mimesis:

A noção de mimese apareceu primeiramente em Platão (427-347 a.C.) e Aristóteles (384-322 a.C.). Nesse caso, a obra de arte tem a ver com *representação* ou *imitação* ou *cópia*. Tal noção de arte ganhou uma vida longa. Foi predominante entre a época dos antigos gregos e o século XVIII. Atualmente, embora não tenha a mesma força que no passado, não é uma noção fora de questão. (GHIRALDELLI JR., 2010, p. 85).

Mueck começou sua carreira profissional fazendo bonecos, animatronics, objetos e efeitos especiais para TV, filmes e agências de publicidade. Foi a partir das encomendas do colecionador de artes Charles Saatchi para a exposição *Sensation: Young British Artist from the Saatchi Collection*, que foi apresentada na Royal Academy of Arts, em Londres, em 1997. Alguns trabalhos de Ron Mueck podem ser vistos no filme *Labyrinth* (Labirinto, de 1986), com David Bowie.

Seu primeiro trabalho a lhe trazer reconhecimento foi a escultura *Dead Dad* (ou seja: “Pai Morto”), de 1997. Uma escultura em escala reduzida (em 1/3) do corpo nu de seu pai. O artista utilizou-se de fibra de vidro para fazer a imagem a partir das lembranças de seu pai. A verossimilhança das rugas, pele, cabelo, entre outros elementos da escultura, chamava a atenção do público e sugeria as mais variadas situações de memória emocional paterna.

A professora da Universidade McGill, Christiane Ross (2006), em seu artigo intitulado *The Paradoxal Bodies of Contemporary Art*, (ou seja: Os Corpos Paradoxais da Arte Contemporânea), reflete sobre as obras de artistas do movimento YBAs, incluindo as de Hirst e Mueck, e as relaciona às noções de “Abjeto¹” e “Informe²”, conceitos oriundos do

¹ A noção de *abjeto* está vinculada ao conceito de *informe*. Esta noção se refere aos flúidos que nos causam
Cruzeiro do Sul (AC): UFAC/CEL (Campus Floresta), 2016

corpo conceitual do filósofo de Georges Bataille (Puy-de-Dôme, 1897 - 1962, Paris). Utilizo aqui uma passagem da professora sobre os trabalhos de arte que tem como base a noção de “abjeto”:

...a materialidade do corpo, seus limites e ciclos, mortalidade, doença, fluidos corporais, excremento, e sangue menstrual. Explorados como uma estratégia estética, o abjeto pode se tornar, então, (como [Julia] Kristeva pondera) uma prática crítica que coloca subjetividade em crise; sendo um trabalho no qual categorias de identidade são abruptamente questionadas e cortadas. (ROSS, 2006, p. 391, tradução nossa).

O aumento e a diminuição das escalas nas esculturas de Mueck sugerem um distanciamento da estátua clássica grega, pois não segue as noções gregas de ordem, proporção e equilíbrio, já que estão, no sentido grego, “desproporcionais” em relação à realidade. Por outro lado, a semelhança com o corpo humano real encontrada em seus trabalhos superam a busca de reprodução cuidadosa da realidade da figura humana, chocando o público. Essa “desproporção” das figuras parece ser um artifício do artista, algo extremamente pensado, não uma mera casualidade.

O jogo de proporções da qual se utiliza Ron Mueck para compor suas esculturas é uma artimanha de composição. Partindo de uma análise formal, o primeiro fato que notamos em suas obras é a semelhança física das esculturas com reais seres humanos, e o segundo ponto é a proporção das esculturas, pois não há nenhuma escultura com o tamanho real de um ser humano. A partir destes dois pontos é que podemos pensar diferentes tipos de análises. Essa constatação compositória das proporções díspares dos modelos reais é um artifício de contraste, como nos mostra Alcídio de Souza (1970): “O *contraste* é básico para a variação e importante para o interesse visual. Pode-se utilizar o contraste a fim de esclarecer ou modificar a forma, criar volume e espaço, sugerir atividade, proporcionar equilíbrio, exprimir sentimentos e despertar atenção” (SOUZA, 1970, p. 42).

repulsa, desprezo e não têm uma forma definida e estável.

² “Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras, mas sim suas obrigações. Assim, *informe*, não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, da mesma forma que uma aranha ou um verme também o podem. De fato, para o contentamento dos acadêmicos, seria necessário que o universo tomasse forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que já existe, dar uma aparência matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de *informe* retoma a idéia de que o universo é como uma aranha ou um escarro.” (BATAILLE, 1993, p. 33, tradução nossa).

Assim, os trabalhos de Mueck gritam pela reflexão dos espectadores, instigam memórias, remetem a gostos e desgostos, exibindo as facetas mais profundas (existencialistas mesmo) da realidade humana que desejamos, algumas vezes, não ver ou questionar. Nossa realidade enquanto seres no mundo é abruptamente questionada a partir do choque que tomamos ao tentar compreender as esculturas de Mueck por uma via mais filosófica, já que as sensações dadas pelas esculturas são autênticas e contundentes, procurando os fundamentos mais profundos da subjetividade humana do próprio espectador.

Os detalhes das obras de Ron Mueck trazem essa verossimilidade tão característica de seus trabalhos. Há um bom balanço entre detalhes e o geral nas esculturas de Mueck. Usando fibra de vidro, poliéster, resina acrílica, silicone, cabelos artificiais, entre outros materiais bastante contemporâneos, suas esculturas trazem uma melancolia profunda, parecendo terem alma, uma alma sempre intimamente ferida e agonizantes por estarem no mundo. Isso pude constatar ao ver sua exibição *Still Life*, no MAM-RJ.

Ainda, diferentemente das esculturas hiper-realista¹ de John de Andrea (Denver – 1941), que trabalha com esculturas de nus humanos (principalmente de nus femininos) dentro de uma tradição mais clássica, e Duane Hanson (Alexandria, 1925 – 1996, Boca Raton), que produzia obras escultóricas representando pessoas, geralmente obesas, realizando atividades ligadas ao capitalismo ocidental, as obras de Ron Mueck demonstram um caráter muito mais reflexivo sobre a existência humana. Isso pode ser notado nos olhares de suas esculturas, nas incertezas dos gestos, na reflexão silenciosa dos corpos.

As obras de Mueck demonstram uma forte interação com a realidade natural e emocional do homem contemporâneo. Assim, a depressão, que parece ser o mal do século XXI, está colocada cruamente nas esculturas de Mueck. Expressividade profundamente reflexiva e triste, dando uma certa “alma” às suas esculturas. Isto é exatamente o que mais parece chocar o espectador, como notei dos visitantes da exposição no MAM-RJ. Os sentimentos humanos são mostrados para além das rudezas da sociedade de consumo capitalista de hoje.

Outra obra que vale uma curta análise é a escultura *Big Man*², de 2000, onde

¹ No hiper-realismo perde-se a noção entre o real e a fantasia, buscando-se a recriação de uma realidade “melhor” através de uma certa perfeição imagética de um mundo não-existente no real. Este gênero de pintura e escultura aproxima-se da alta resolução da fotografia digital atual.

² Uma imagem desta peça pode ser vista em:
http://www.flickr.com/photos/bo_fransson/6874720032/lightbox/

até mesmo a flacidez do corpo obeso pode ser visualizada. O homem aparece em um canto da sala, desiludido, com uma cara de poucos amigos, pensativo, enfim, depressivamente triste. A escultura é de grandes dimensões, o que somente aumenta a sensação da presença “incômoda” do espectador na sala. A nudez da peça relata uma certa nudez de alma, uma honestidade discursiva que nos choca.

Ainda, as obras de Ron Mueck geralmente apresentam uma nudez que não é chocante, mas reflexiva, que instiga uma diálogo do espectador com a obra. Coloco aqui uma passagem de David McCarthy (1999) sobre a nudez nas obras de arte atuais para instigar reflexões sobre o tema:

...o nu continua a ser abundante e variado hoje como foi quando Baudelaire primeiro escreveu sobre o heroísmo da vida moderna. Como ficará igualmente claro, o nu pode carregar quase qualquer significado e conteúdo que os artistas decidam dar a ele no fim do século vinte. Paradoxalmente, o nu está, ao mesmo tempo, abarrotado com a história que o procede, e constantemente esperando ser reanimado pelas preocupações dos artistas do presente. Baudelaire notou que o transitório e o particular são evidentes na beleza (da qual a nudez é um exemplo), que é uma razão para que este antigo tema continue a tomar nossa atenção. (MCCARTHY, 1999, p. 45-6, tradução nossa).

Também, elementos como o “particular” e o “transitório” podem ser verificados na nudez das esculturas de Ron Mueck, no entanto, não podemos nos esquecer que esta nudez faz parte de uma representação criada pelo artista e detém funções para a composição e compreensão dos trabalhos.

Ainda, nesta fase do texto, é importante notar que as obras de Ron Mueck trabalham com um outro artifício: o do simulacro. Suas obras nos parecem reais em vários pontos, simulando a natureza física e mostrando a natureza interior do homem contemporâneo. No entanto, volto a lembrar, o jogo de proporções das esculturas deixa bem claro que lidamos com um “signo” e não com a realidade mesma. E este signo é uma representação da realidade em que vivemos. Utilizo aqui duas passagens de Sturken e Cartwright (2005) que definem os termos simulacro e representação, assim poderemos melhor compreender as obras de Mueck:

Simulação/simulacro: Termos mais famosamente usados pelo teórico francês Jean Baudrillard que se referem a um signo que não tem claramente um correspondente na vida real. Um simulacro não é a representação de algo, mas é mais difícil de distinguir do real. No entanto, isto pode ser considerado um tipo de real *fake* que poderia potencialmente suplantar o real. Baudrillard informa que para simular uma doença há que adquirir seus sintomas, então torna-se difícil de distinguir entre simulação e a doença de verdade. Por exemplo, um casino ou parque de diversões

simulacro da cidade de Paris podem ser vistos como criando uma substituição para a atual cidade, e pode ainda, para algumas pessoas, parecer mais real que a cidade mesma. O termo “simulação” é geralmente usado para descrever aspectos da cultura pós-moderna no qual cópias e realidades se tornam sombreadas. (STURKEN; CARTWRIGHT, 2005, p. 366, “tradução nossa”).

E:

Representação: O ato de retratar, figurar, simbolizar, ou apresentar a semelhança de algo. Língua, as artes visuais, como a pintura e escultura, e meios como fotografia, televisão, e filme, são sistemas de representação que funcionam para mostrar e simbolizar aspectos do mundo real. Representação é geralmente vista como distinta de simulação, no qual a representação declara a si mesma estar re-apresentando algum aspecto do real, e a simulação não tem referente no real. (Idem, p. 365, “tradução nossa”).

Não podemos deixar de compreender aqui que as esculturas de Ron Mueck se tratam de representações. Representações dos sentimentos humanos, de certezas e dúvidas da vida humana na atualidade. A atitude de Mueck de representar seres pensativos, em puro estado de reflexão interior, nos causa perguntas subjetivas as mais diversas, nos colocando em estado de questionamento interior. Os tamanhos imensos e diminutos das esculturas nos trazem ao mundo real e à compreensão de que estes trabalhos são representações do homem de hoje, com todas suas angústias e desesperos.

E parece ser exatamente neste desespero, nesta angústia, nesta depressão visível nas expressões e gestos das esculturas de Mueck, que vejo um elo relacionável ao existencialismo de Jean-Paul Sartre.

O existencialismo foi uma corrente filosófica surgida na Europa e que teve seu ápice na época logo posterior à segunda guerra mundial. Nos desencantamentos deste período histórico se notam alguns dos mais importantes temas para o existencialismo, como explica o filósofo Simon Blackburn (2006): “Um título solto para várias filosofias que enfatizam certos temas comuns: o individual, a experiência, a experiência da escolha e a ausência de entendimento racional do universo com conseqüente receio ou senso de absurdidade na vida humana” (BLACKBURN, 2006, p.125, tradução nossa).

O tom do existencialismo foi dado ainda quando os homens buscavam dentro de si mesmos as explicações para as causas da segunda guerra mundial e toda a miséria humana causada por esta guerra. O existencialismo acompanha o momento emocional do pós-guerra, explorando a liberdade de escolha dos homens e focando numa ontologia construtiva e

mais solidária.

Os primeiros conceitos usados no existencialismo do século XX foram buscados na filosofia do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard (Copenhague, 1813 – 1855, Copenhague), um filósofo e teólogo que enfatizou a primazia da vontade e da liberdade de escolha humanas não cerceadas por razão ou causa.

Ainda, outro filósofo a importar-se com a temática existencialista foi Martin Heidegger (Meßkirch, 1889 — 1976, Friburgo), preocupando-se com a precariedade da base da existência humana, as angústias presentes e a importância do passado enquanto experiências de aprendizado, entre outros temas.

Para este artigo utilizei, no entanto, o existencialismo ateu de Jean-Paul Sartre (Paris, 1905 – 1980, Paris), por ser um dos filósofos que mais claramente definiu as questões dos estudos existencialistas na atualidade. Sua aula chamada *Existencialismo é um Humanismo*, que ele deu em Paris em 1945, ele nos mostra as bases de seu existencialismo e explica-nos, claramente, suas teorias. Sartre deixa ver, nesta aula, os dilemas existencialistas de hoje, como uma certa “angústia” por ter que escolher, um certo “abandono” por ser responsável por meus atos, e um certo “desespero” pelo estar no mundo e vislumbrar várias possibilidades de ação (SARTRE, 2007, p. 27, 34-35).

Para Sartre o homem é livre para escolher e deve ser responsável por suas escolhas. Porém, escolher causa angústia, pois o homem será responsabilizado futuramente por seus atos errôneos. A liberdade de escolha é vista, então, como fundadora de todos os valores, como Sartre (2007) mesmo nos informa:

Quando eu afirmo que liberdade, sob qualquer circunstância concreta, não pode ter outro objetivo que ela mesma, e uma vez que o homem percebe, em seu estado de abandono, que é ele que impõe valores, ele pode desejar somente uma coisa: liberdade como fundação de todos os valores. (Idem, p. 48, tradução nossa).

Assim, o existencialismo se coloca, desde o período pós segunda guerra mundial, como filosofia defensora das liberdades e das responsabilidades. Isto pôde ser notado nitidamente nas obras de arte, principalmente nas instalações e performances, do final da década de 1970 e começos da década de 1980. As consequências desastrosas da guerra do Vietnã, a crise do petróleo em princípios dos anos 1970, as lutas frustradas por igualdades de todos os tipos, as crueldades dos regimes militares ao redor do mundo, entre outros vários angustiantes fatores para a humanidade, levaram a um retorno existencialista em vários

setores culturais, incluindo a arte, como nos informa Peter Gorsen (1984): “...pelo fim dos anos 70, parecia não haver nada de esperança. Isso pode ser visto na partida e *agnóstica* expressão da arte vivencial de hoje, que foi roubada de sua base política e, ainda, de muitas maneiras, aparece como uma nova edição do existencialismo” (GORSEN, 1984: p. 136, tradução nossa).

Ainda, as faces depressivas e angustiadas das esculturas de Ron Mueck, os gestos quietamente incertos, os tamanhos deformados, enfim, vários fatores dos trabalhos escultóricos de Mueck refletem a depressão da vida atual e remetem à uma reflexão existencialista acerca da liberdade de escolhas, das responsabilidades de escolher corretamente e a um certo “abandono” no mundo. O próprio uso do corpo nu como objeto escultórico, seus minúsculos detalhes e suas imperfeições mais sutis já demonstram uma relação direta com as angústias de estar no mundo. Uso aqui uma outra passagem de Peter Gorsen (1984) para esclarecer este ponto:

Há algo surpreendente sobre a reflexão não-simbólica da própria corporeidade de si mesmo e sua linguagem não-verbal, na estética de uma “existência nua” (Sartre) não-visivelmente incondicional, que mostra similaridades com a moderna tautologia “eu estou no meu corpo”, e, em conexão com isto, a determinada posição contra declarações que colhem para insistir nos pedidos das visões científicas de finalidade e exclusividade. (Idem, p. 136-137, tradução nossa).

E é exatamente dessa existência nua, mas sempre pela via da representação, que nos falam as obras escultóricas de Ron Mueck, sempre indagando-nos, sempre refletindo sobre nossas vidas e angústias.

Considerações finais

Este artigo tentou contribuir para um melhor entendimento e discussão sobre a arte escultórica atual através das reflexões sobre as obras de Ron Mueck. Através de uma curta historiografia acerca da arte escultórica no ocidente, foram observados alguns pontos importantes sobre a escultura e alguns de seus maiores artistas, tentando caminhar em direção ao entendimento das obras modernas e atuais de escultura. Depois disso, refleti um pouco sobre os trabalhos de Mueck e pude deduzir, hipoteticamente, que suas obras fazem uma relação poética com a depressão, com a perda, com a angústia e com a memória. Busquei, então, refletir brevemente sobre o existencialismo sartriano em relação às obras de Mueck.

Vimos que as obras de Ron Mueck ampliam os limites da escultura da
Cruzeiro do Sul (AC): UFAC/CEL (Campus Floresta), 2016

atualidade, já que seus trabalhos tencionam as bases do campo do saber artístico, pois nos mostram, a partir de representações de sentimentos reais, um mundo pouquíssimo explorado nas artes: o mundo verdadeiramente interior do homem, sua alma, seus pontos mais íntimos.

A contemporaneidade das análises imagéticas de Mueck e seus chocantes desdobramentos no espectador parecem definir seus trabalhos. Suas criações poderiam parecer estarem vivas, se não fossem as dimensões das obras, o que nos traz de volta para a realidade de que seus trabalhos são representações de uma realidade verdadeiramente humana.

Referências bibliográficas

BATAILLE, Georges. *Le dictionnaire critique*. Orléans: L'Écarlate, 1993.

BLACKBURN, Simon. *Dictionary of Philosophy*. New York: Oxford University Press, 2006.

GUIRALDELLI JR., Paulo. *História Essencial da Filosofia*. São Paulo: Universo dos Livros, 2010.

GORSEN, Peter. The Return of Existencialism in Performance Art. IN BATTCKOCK, Gregory; NICKAS, Robert (ed). *The Art of Performance. Critical Anthology*. New York, 1984, pag. 135-141.

JANSON, H.; JANSON, Anthony F. *Iniciação à História da Arte*. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MCCARTHY, David. "The nude that darling of the artists, that necessary element of success". IN: *The Nude in Contemporary Art*. Ridgefield: Herlin Press, 1999, Catálogo de exposição no The Aldrich Museum of Contemporary Art, pág.41-102.

PICKERAL, Tamsin. Gian Lorenzo Bernini. IN: FARTHING, Stephen (ed.). **501 Grandes Artistas**. Rio de Janeiro:Sextame, 2009, pág. 122-123.

ROSS, Christine. The Paradoxical Bodies of Contemporary Art. IN: JONES, Amelia (ed.). *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2006, pág. 378-400.

SARTRE, Jean-Paul. *Existencialism Is a Humanism*. London: Yale University Press, 2007, traduzido de Paris: Éditions Gallimard, 1947.

SCHILICHTA, Consuelo. *Artes Visuais e Música*. Curitiba: IESDE Brasil, 2006.

SOUZA, Alcídio M. de. *Artes plásticas na escola*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1970.

STURKEN, Marita; CARTWRIGHT, Lisa. *Practices of looking: an introduction to visual culture*. New York: Oxford University Press, 2005.