



Estúpida

Yve-Alain Bois*

O ensaio analisa a obra de Eva Hesse, procurando escapar de certas leituras usuais a seu respeito (como seu sentido “pós-minimalista” ou sua “organicidade”, por exemplo) e deslocar-se de seu problema estritamente formal, preferindo as questões abertas por seu processo de trabalho e as significações dele decorrentes.

Eva Hesse, arte contemporânea/escultura, pós-minimalismo.

“Eu sempre senti que havia algo mal-assombrado em seu trabalho. Talvez ele seja assombrado por todos esses contextos perdidos dos anos 60.”¹ Essa é a observação conclusiva de Mel Bochner numa entrevista sobre sua amiga íntima Eva Hesse, concedida em 1992. Ele menciona a figuras familiares no Panteão de Hesse (Jasper Johns, Claes Oldenburg, Sol Lewitt, Robert Morris e Carl Andre – ele próprio, obviamente, é constantemente incluído nas listas dos comentadores de Hesse), mas em seguida Bochner acrescenta “muitos artistas dos anos 60 que não são mais muito discutidos”, como Öyvind Fahlström, Paul Thek, Lucas Samaras, Lee Bontecou, Yayoi Kusama, e outros.² Bochner não foi o primeiro a identificar no trabalho de Hesse os fantasmas dessa “outra tradição”, para usar a expressão de Gene Swenson para o Neo-Surrealismo que competiu com o Minimalismo de aproximadamente 1963 a 1968. Como seria notório, tal identificação incitou Lucy Lippard a incluir Hesse em sua famosa exposição de 1966, *Eccentric Abstraction*, e desse modo a carreira de Hesse deslanchou ou, ao menos, ganhou um grande empurrão. E em sua monografia pioneira de 1976, Lippard não se intimidou em dar os nomes: todos os artistas mencionados acima, tanto os canônicos como os “esquecidos”, aparecem no livro; a admiração que Hesse lhes dedica e, às vezes, sua amizade são fielmente documentadas. Todavia, até há pouco isso basicamente era em vão (quando tratada com seriedade como artista, e não como vítima agonizante de uma novela sensacionalista, contextualizava-se Hesse, inevitavelmente, no “Pós-Minimalismo”, não importa quão vaga fosse a noção). Outras vezes vieram se juntar às de Lippard e Bochner na década passada, e agora ao menos estamos começando a ouvir. A observação de Bochner é uma boa lembrança de quanto tempo levou.

Uma dessas vezes é a de Maurice Berger: “Em seu exterior calculado e frio, e interior erótico e misterioso,

Accession sugere uma colisão estilística entre uma das caixas de alumínio minimalistas de Donald Judd e a surrealista xícara de chá coberta por pêlos de 1936, de Meret Oppenheim”.³ Há algo surpreendentemente elíptico e eficiente na observação de Berger, mas é preciso ir além da superfície de sua obviedade apodítica.

Notemos primeiramente que o Objeto (*Le Déjeuneur en Fourrure*) de Oppenheim consistia, como muitos objetos surrealistas, na conjunção de reinos de realidades incomensuráveis, uma conjunção que por sua vez produz um curto-circuito na mente do observador e engendra uma proliferação de fantasias. Se aceitarmos a imagem de Berger – e eu certamente a aceito –, a beleza de *Accession* não é apenas similar à do “encontro ocasional de um guarda-chuva com uma máquina de costura em uma mesa de dissecação” (a citação de Lautréamont preferida dos surrealistas), mas duplica o encontro, por assim dizer, uma vez que uma das duas partes que se encontram (a xícara de chá peluda) já é um híbrido. E pode-se ir ainda mais adiante (repartir os cabelos pode ser recompensador): como Robert Smithson observou tempos atrás – mas só se teve conhecimento desse texto de 1965 quando Rosalind Krauss o resgatou em 1998 –, as caixas de Judd não eram tão estranhas para o mundo de uma Oppenheim (ou de um Bontecou, Samaras ou Kusama, a quem ele ajudava e cujo trabalho ele constantemente elogiava); Smithson fala da “materialidade misteriosa” [*uncanny materiality*] dos trabalhos de Judd, notando que neles “uma falta básica de substância” está “no interior dos fatos”, que a superfície e a estrutura, o exterior e o interior, “existem simultaneamente em uma condição suspensa”.⁴ É impossível distinguir um do outro, assim como o tipo particular de ansiedade que Freud diagnostica em seu estudo sobre “o estranho”⁵ [*uncanny*] resulta freqüentemente de uma incapaci-

Esculturas de 1965-66 fotografadas no ateliê da artista
Sem título ou *Not yet* (1966),
última à direita; *Ennead* (1966),
Ingeminate (1965) e *Several*
(1965) segunda, terceira e
quarta à esquerda

dade de distinção entre orgânico e inorgânico, morto e vivo. Em outras palavras, as caixas de Judd *já* são também híbridos incongruentes: formalmente parecem “racional” (geometria, sistema), mas essa aparência é apenas um disfarce destinado a arruinar as pretensões da razão. Judd foi toda a vida inflexível a respeito do anti-racionalismo de seu empreendimento (identicamente o eram os outros artistas minimalistas). Nesse caso, a maioria de nós foi realmente surda.

Accession é, portanto, não apenas o encontro de A (uma caixa de Judd) e B (a xícara de chá peluda), mas de A+A' (caixa de Judd: forma “racional” + irracional) e B+B' (xícara de chá peluda: animalidade, sexo+oralidade). É um hermafrodita conceitual – o produto ao qual linguistas chamam de uma “operação complexa” (quer dizer, não o simples *hem* isto, *nem* aquilo”, mas o muito mais problematizador “isto e aquilo”).⁶ E o nível complexo seria talvez o que Hesse procurava desde o começo do que denominamos agora sua “carreira madura” – mesmo na combinação meio pretenciosa [*sophomoric combination*] que ela planejou para *Ringaround Arosie* (em sua discutidíssima carta a Sol Lewitt de 18 de março de 1965, ela diz que esse trabalho, então em andamento, “se parece com um peito e um pênis”).⁷ Foi certamente nessa etapa que ela localizou a relação de sua arte com sua vida.

Perguntada por Cindy Nemser sobre as “inferências antropomórficas” em seus trabalhos (e aqui a entrevistadora tem em vista não apenas seu uso de materiais moles, mas também o imaginário sexual polimórfico dos trabalhos feitos imediatamente após seu regresso da Alemanha para Nova York), Hesse desvia-se da questão: “Quando trabalho”, diz, “é apenas com qualidades abstratas que estou realmente lidando, isto é, o material, a forma que ele vai tomar, o tamanho, a escala, a colocação ou de onde ele parte em meu espaço, se ele está suspenso pelo teto ou se repousa sobre o chão”. “Contudo”, acrescenta, “não valorizo a totalidade da imagem nesses aspectos abstratos ou estéticos. Para mim, é uma imagem total que tem a ver comigo e com minha vida. Não pode ser separada como uma idéia, uma composição ou uma forma”. Problemas formais “são solucionáveis, eu os soluciono *lindamente*” (grifo da artista). “De fato, minha idéia agora é deixar de lado tudo que aprendi ou que me ensinaram sobre essas coisas até então e encontrar algo mais. É inevitável, portanto, que isso seja minha vida, meus sentimentos, meus pensamentos. E aqui eu sou muito complexa; não sou uma pessoa simples, e a complexidade... é o total absurdo da vida.”⁸ A

entrevistadora retornará diversas vezes à questão do imaginário sexual e ao antropomorfismo, sempre recebendo uma negativa direta (“Eu estava realmente trabalhando para chegar ao não antropomórfico, não geométrico, não não” ou “Não! Eu não vejo isso de jeito nenhum!”) ou resposta evasiva, voltando-se logo para aquilo que eu chamei de lado complexo, em que “o mais absurdo oposto ou o mais extremado oposto” se podem encontrar.⁹

O oxímoro foi durante muito tempo um tropo da literatura de Hesse, começando pelo ensaio de Lippard para a exposição *Eccentric Abstraction* (permanecendo tema recorrente em sua monografia de 1976): “Opostos são usados como complementares em vez de contraditórios; o resultado é a neutralização formal ou a paralisia.”¹⁰ Todos os melhores críticos de Hesse de um modo ou de outro se referiram a essa estrutura e foram extremamente cuidadosos em encontrar um meio de *não* apresentar a empreitada da artista como uma síntese. A primeira estratégia adotada por Rosalind Krauss em 1979, quando lidou com a incômoda questão da relação entre pintura e escultura no trabalho de Hesse, foi a dos movimentos oblíquos, a anamorfose.¹¹ Tanto Anne Wagner (1996) quanto James Meyer (2002) falaram eloquentemente sobre a desespecificação do corpo, sua permanente condição fora de alcance, “em algum lugar na interseção entre estrutura e referência”.¹² Em seus vários ensaios, Briony Fer indicou sucessivamente as imagens de um “espaço vazio” pré-simbólico que ela [Briony] tomou emprestado (em 1994) de Melanie Klein; e, em 2002 e 2004, de uma “presença destacada” (tomada de Bochner) e de um “fazer estranho” (tomado dos formalistas russos), que segue na direção oposta à “ênfase de Lippard nos elementos sensuais, orgânicos e até mesmo viscerais” dos trabalhos e das respostas “quase viscerais” que eles trazem à tona.¹³

Talvez o caminho mais bem sucedido tomado pelos que querem ler o trabalho de Hesse não como síntese, mas como algo resolutamente irreduzível, não subsumível – tão monstruoso quanto um hermafrodita – seja o do “objeto parcial” [*part-object*] de Melanie Klein. Introduzido inicialmente nos estudos sobre Hesse por Annette Michelson, em 1991, ele foi aperfeiçoado dois anos depois por Rosalind Krauss em *The Optical Unconscious*, e, posteriormente, por Briony Fer em seu ensaio de 1994 (e todas as suas subsequentes publicações sobre Hesse), bem como por Mignon Nixon em 2000.¹⁴ A grande vantagem teórica do objeto parcial, em oposição a qualquer outra ferramenta psicanalítica

ca, é o fato de ele ter suas raízes em uma ordem de experiência pré-simbólica (pré-edipiana, pré-ansiedade de castração, pré-diferença sexual, pré-lingüística) – razão pela qual essa noção se tornou uma das *bêtes noires* de Jacques Lacan. É verdade, de acordo com Nixon, “que o clamor do “objeto parcial” sobre o sujeito não está crucialmente confinado a uma fase infantil: perpetuado *ad infinitum*, suas demandas definem um nível infantil de experiência ao longo da vida”.¹⁵ Mas devido justamente ao fato de a constituição do “objeto parcial” (ou objetos parciais) remontar à primeira infância, durante a qual a criança é consumida pelos apelos competitivos e múltiplos, ele nunca pode ser convocado pelo sujeito como um cobertor seguro e específico, tal como, por exemplo, o feticista alegremente recorre a qualquer objeto que feticchiza, de modo a reprimir a terrível falta (a do pênis de sua mãe) que provocou sua ansiedade de castração. Em resumo: com relação à obra de Hesse, o conceito do “objeto parcial” a um só tempo descarta o legado surrealista do objeto-fetichismo e cancela qualquer tentativa de interpretar sua obra como reparadora e sintética.

O problema é: eu não estou tão certo de que o “objeto parcial” de Klein é de grande utilidade para a maioria dos trabalhos realizados por Hesse após 1966, exceto por fazer-nos entender, conforme Wagner notou, de que modo ela poderia tão rapidamente e “sem esforço” possuir os códigos e tropos do minimalismo (“máquina, grade, cubo, repetição, processo industrial”) e “imediatamente os reconfigurar”.¹⁶ O envolvimento inconsciente de Hesse com a lógica do “objeto parcial” permitiu-lhe adotar a ausência de composição descentrada e não hierárquica do Minimalismo sem ter que aderir ao dogma da “imagem única”, evitando assim a maior das armadilhas antropomórficas, a “gestalt”.¹⁷ De certo modo, Nixon, a mais convicta advogada da leitura do objeto parcial na obra de Hesse, concorda comigo nesse ponto: ao

falar dos trabalhos “tardios” de Hesse (pós-1966), ela escreve: “O objeto parcial cede como traço reconhecível, mas sobrevive no nível de processo: por exemplo, no modo como *Area*, digamos, uma série de folhas emborrachadas amassadas e costuradas juntas, é um subproduto de *Repetition Nineteen III*, produzido a partir das ‘entranhas’ dos moldes cilíndricos usados para fazer esse

trabalho”. “Mas”, ela acrescenta, “eu quero começar bem do início, da Hesse mais literal” – uma confissão, talvez, de que quanto mais se relacionam os últimos trabalhos à leitura do “objeto parcial”, menos tal leitura rende.¹⁸ Em outras palavras, eu não estou terrivelmente convencido de que, por envolver reutilização (e uma inversão do dentro e do fora), a ligação processual entre *Area* e *Repetition Nineteen III* precise ser interpretada pela lógica do “objeto parcial” ou de que nós ganharíamos muita coisa com isso. Eu até acrescentaria que, se a repetição – um dos principais dispositivos formais de Hesse – estava inicialmente ligada a essa lógica, isso foi também o que a impulsionou a mover-se para longe dela (para longe do nível literal) em seu trabalho maduro.

Eu localizaria o início do “estilo tardio” de Hesse com *Metronomic Irregularity II*, em que a ausência de conotações orgânicas (sexuais ou antropomórficas) frustrou Lippard, que havia encomendado o trabalho para *Eccentric Abstraction* – ainda que a crítica não tenha colocado isso nesses termos na época ou mesmo, 10 anos depois, em sua monografia.¹⁹ (A confirmação de que esse trabalho marca um certo desvio na obra de Hesse me foi dada pelo febril entusiasmo de Sol LeWitt por essa peça).²⁰ Reconhecidamente, *Hang up* também seria um bom contendor (e Hesse por sua vez insistiu em sua importância para ela), apesar da alusão a um braço quebrado enfaixado (feita durante uma entrevista a Nemser em 1970) tender a indicar que isso ainda permaneceu para ela como o que eu chamaria agora, para ser breve, sua fase “objeto parcial”.²¹ Ainda melhor, *Accession* já é um objeto minimalista; todavia a história da destruição de sua primeira versão – danificada por pessoas que a escalaram, em grotesco deboche de uma “fantasia do retorno-ao-ventre” – ainda atesta a imediatividade da leitura corporal nessa obra.²² De fato, não há ruptura definida, pode-se listar muitos trabalhos como “de transição” – tais como *Ishtar* (1965); *Untitled or Not Yet, Ennead*, a série *Compart*, todos de 1966; e *Addendum*, exposto no outono de 1967 (um retardatário, de fato, já que duas séries de relevos estritamente em forma de grade o precedem, aquela de arruelas de aço e *Sculp-Metal*²³ e a série das extrusões, culminando com *Constant*). Todos esses trabalhos “de transição” têm uma característica em comum: a deslocalização [*delocalization*] do objeto parcial (pênis, peito, testículo) por sua multiplicação completamente serial (isto é, minimalista).²⁴

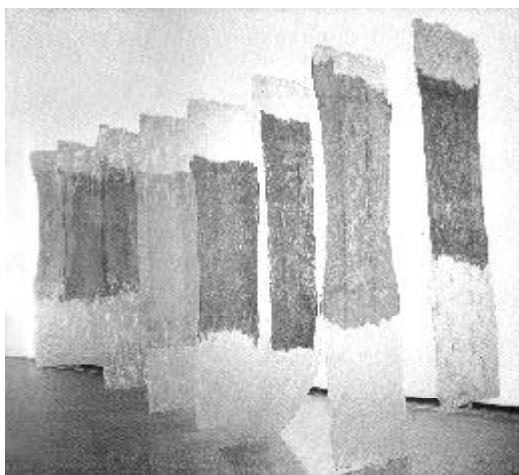
Pensando bem, na melhor das hipóteses podemos dizer duas coisas. Primeiro: tão logo Eva Hesse retornou

Contingent, 1969

Tecido de algodão, látex e fibra de vidro

Dimensão da instalação de aproximadamente 350cm x 630cm x 109cm

National Gallery of Australia, Canberra adquirido em 1973



da Alemanha, onde realizou uma série de relevos neodadaístas altamente coloridos, as coisas evoluíram em velocidade máxima. Menos de três meses após seu retorno a Nova York, ela termina *Several* e *Ingeminate*, os trabalhos "objeto parcial" mais requintados – o primeiro um cacho suspenso de salsichas fállicas, o outro um par de rins fállicos ligados por um cordão umbilical (novembro de 1965); em dezembro foi *Ishtar* e seus múltiplos seios; em janeiro de 1966, *Hang Up*, em março de 1966, *Metronomic Irregularity I* o "esboço" em menor escala do trabalho exposto seis meses depois em *Eccentric Abstraction*. Então, imediatamente após essa exposição, virá o que se pode chamar de intervalo minimalista de Hesse – *Accession*, *Repetition Nineteen*, e todos os trabalhos pelos quais ela é mais constantemente lembrada. Até o final de sua vida, apesar de suas próprias dúvidas registradas meticulosamente em seus diários (mas muitos arroubos de vaidade são também relatados); Hesse estava experimentando período temporário de reconhecimento e sucesso. Segundo: há um ponto do qual não há mais volta, um momento em que tudo já havia definitivamente virado e o "objeto parcial" não só é dissolvido pela repetição, mas, poder-se-ia dizer, por ela substituído: esse momento é o de *Chain Polymers*, a exposição individual de Hesse na Fischbach Gallery em novembro de 1968, que reuniu *Schema*, *Sequel*, *Stratum*, *Repetition Nineteen III*, *Accretion*, *Sans I* e *Sans II* e *Accession III*, bem como muitas peças de teste e desenhos. A virada é confirmada um mês depois, quando Hesse expõe *Aught* e *Augment* na exposição *Nine* at Leo Castelli, com curadoria de Robert Morris.

Como caracterizar essa "última fase" da obra de Hesse? Como todos notaram, a descoberta de novos materiais (látex, fibra de vidro) pela artista desempenhou papel fundamental em sua poética durante os dois últimos anos de sua vida. A própria Hesse sublinhou esse aspecto da equação não apenas por realizar o "mesmo" trabalho com materiais diferentes, mas ao expor simultaneamente estas diferentes versões do "mesmo" trabalho (como foi o caso de *Sans I* [látex] e *Sans II* [fibra de vidro] em sua exposição de 1968). Acentuando as diferenças (macio/duro, opaco/translúcido, e assim por diante), ao invés das semelhanças, ela desenvolveu o hábito de juntar (a literatura sobre os materiais em Hesse é extensiva e, na maioria das vezes, excelente; eu não tenho nada a acrescentar nesse sentido). Outra característica do trabalho maduro de Hesse é uma mudança de escala (as unidades de *Tori* "parecem desproporcionalmente grandes, como vagens ou cascas grandes", assinala Fer),

combinada com a implicação de uma extensão infinitamente potente.²⁵ (Claro que as membranas delicadas de *Expanded Expansion* não poderiam ser esticadas indefinidamente, mesmo na etapa original, muito mais flexível, do trabalho – que está agora duro e frágil – mas a artista havia desejado "fazer mais seções de modo que pudessem ser estendidas para um comprimento em que realmente seriam ambientais".²⁶ E diante do alinhamento tipo "cinematográfico"²⁷ dos 50 tubos reclinados contra a parede de *Accretion*, quem não sonha com um posterior acréscimo a essa população de unidades similares-ainda-que-a-cada-vez-diferentes?)

A característica que me parece mais específica desse período, entretanto, é o que eu chamaria de supressão progressiva do apêndice – das cordas que oscilam até o chão ou ligam as unidades. Todos os trabalhos iniciais, do tipo "objeto parcial", são construídos sobre a oposição entre elementos fixos (não necessariamente duros, mas fixos) e pendulares. A maioria dos trabalhos posteriores dá adeus a esse modo "de-uma-par-te-a-outra"²⁸ (sem intenção de trocadilho). Existem algumas exceções: *Vinculum I* e *II*, dos quais a artista gostava muito, talvez porque lhe lembrassem os trabalhos que ela havia feito no outono de 1965, em seguida a sua estada na Alemanha, muito antes de adoecer: uma desastrosa peça de parede de 1970 sem título, bem como o pequeno modelo para *Untitled (Seven Poles)* – mas, como no caso do modelo original de *Accretion*, em que tubos foram dispostos horizontalmente sobre um pedestal e de ambos os lados de cada uma das terminações uma corda de vinil emergia, caindo até o chão, quão melhor não é a última versão, com seus elementos totalmente desconectados, meramente justapostos! A amizade e afinidade entre Hesse e Carl Andre (que ela considerava romântico) sempre foi creditada como fator determinante de sua adoção dessa nova sintaxe aditiva, e com razão. Mas eu acho que há mais do que isso.

Na sempre citada e extraordinariamente generosa carta que Sol Lewitt escreveu a Hesse, em 14 de abril, 1965, em resposta a sua breve alusão a *Ringaround Arosie* ("uma coisa estúpida...se parece com um peito e um pênis"), ele não apenas a estimulou a "fazer mais", "mais máquinas, mais peitos, pênis, vulvas – seja lá o que for – mais absurdas e mais loucas", mas também "treinar ser estúpida, burra, irracional, vazia".²⁹ Ainda que Hesse não tenha tido dificuldade em seguir o primeiro conselho, achou que praticar a estupidez era tarefa quase impossível. Meu palpite é o de que ela sabia perfeitamente que LeWitt estava certo, mas, antes de ter ado-

tado o modo aditivo do Minimalismo e então ter entendido o poder negativo da repetição descuidada, ela não se pôde conformar com sua regra quase Zen. Pelo simples fato de serem composicionais – baseados em relações “de-uma-parte-a-outra” –, todos os trabalhos iniciais envolvem decisões racionais, não importa o quão irracionais sejam as fantasias do objeto parcial que engendrem no espectador. Alternativamente, todos os trabalhos em que Hesse parece seguir o catecismo minimalista ao pé da letra (os relevos de grades com arruelas e extrusão, de 1967) de certa forma carecem de algo. Não é de um “toque pessoal” seu (toda a atual devoção a sua habilidade é estúpida: ela não tocou *Contingent*, e ainda assim poucos negariam ser sua obra-prima)³⁰ – eu diria que seus trabalhos estritamente minimalistas não são estúpidos o suficiente; permanecem muito programáticos (frase mais exata seria “seus trabalhos mais estritamente minimalistas”, pois tudo aqui é comparativo; existem de fato duas “fases de transição”, uma a partir dos objetos parciais até a serialidade minimalista, e outra do Minimalismo até os trabalhos mostrados em *Chain Polymers* ou feitos após). Um irritado Mel Bochner protesta contra a repetitiva ansiedade de Hesse sobre sua falta de idéias: “ela de fato tinha ‘idéias’, e idéias bastante notáveis... Idéias que, em alguns casos, só poderiam ser expressas visualmente... O que ela não possuía era uma ideologia”.³¹ Em seus trabalhos “minimalistas”, é uma dedicada (e não estúpida) estudante da ideologia da estupidez; nos trabalhos maduros, dominou isso e não mais precisou dessa muleta – mas foi esse aprendizado que a conduziu ao tipo de “presença destacada” que tanto impressionou Bochner, como, aliás, a maior parte dos comentadores de sua obra.

No final de sua vida, Hesse achou *Accession* “um pouco precioso demais – ao menos do ponto em que me encontro agora – e muito certo, e muito bonito. É como uma jóia, um diamante... é muito certo. Eu gostaria de cometer um pouco mais de erros a partir de agora”.³² Ela não especifica a versão da escultura que tem em mente, mas, dadas as metáforas dos minerais e a similaridade de tom de outro trecho em que descrevia *Right After* (em fibra de vidro), cuja “exatidão” ela tentou desfazer no trabalho em látex, hoje em dia apelidado “*Rope Piece*”, podemos supor que se trata de *Accession III*, trabalho situado no centro de uma das salas da exposição *Chain Polymers*. Creio que

Hesse é injusta em sua severa crítica a essa peça. Ela é relativamente pequena (75 x 75 x 75cm) – na exposição de 1968 ocupava muito menos espaço do que *Accretion* e *Repetition Nineteen III*, ambas também em fibra de vidro e que dividiam a mesma sala – e, no entanto, dominou facilmente a sala (Hesse confidenciou: “acho que, se eu quisesse, poderia controlar o espaço com algo do tamanho de um livro”).³³ Diferentemente da versão anterior da peça, danificada por escultores fetichistas, essa pede distância. A estranheza do material tem muito a ver com isso, a curiosa combinação de translucidez e opacidade, de brilho e fosco amplificando a misteriosa ambivalência da forma (orgânica: tentáculos; inorgânica: geometria). Nossa fascinação é elevada por um sentido de mal-estar (aversão seria muito forte – nada “visceral” aqui). Percebemos que ainda há algo corpóreo ali, apesar de não haver nenhum apêndice à vista. Algo corpóreo, mas ainda assim não identificável e cuja corporeidade é muito tênue, quase ausente, mas ainda perceptível. Como uma unha do dedo do pé, um tecido morto ou impenetrável à dor até mesmo quando está vivo (nada como a pele), tanto dentro quanto fora do corpo, não tão diferente quando anexada ou separada, dura, mas frágil. Talvez uma unha que tenha acabado de ser cortada, um pouco brilhante, mas já destinada ao pó.³⁴

© Yve-Alain Bois

Publicado originalmente no catálogo da exposição *Eva Hesse: Sculpture*, realizada no Jewish Museum, Nova York, em 2006. Catálogo editado por Elizabeth Sussman e Fred Wasserman e publicado em conjunto com a Yale University Press.

Yve-Alain Bois é especialista em arte européia e americana do século 20. Foi curador e co-curador de inúmeras exposições importantes na década passada, entre as quais Piet Mondrian, *A Retrospective* (1994-95); *L'informe, mode d'emploi* (1996); e *Matisse and Picasso: A Gentle Rivalry* (1999). É autor dos livros: *Matisse and Picasso* (1998), pelo qual recebeu o prêmio Alfred H. Barr em 2001; *Formless: A User's Guide* (com Rosalind Krauss, 1998); *Painting as Model* (1990); and *Art Since 1900* (com Benjamin Buchloh, Hal Foster e Rosalind Krauss, 2004). Bois trabalha atualmente numa série de projetos longos, incluindo um estudo sobre a pintura de Barnett Newman, o *catalogue raisonné* de Ellsworth Kelly, e a história moderna da projeção axonométrica. É doutor pela École des Hautes Études en Sciences Sociales; lecionou na John Hopkins University e em Harvard University. Atualmente integra o Instituto de Estudos Avançados em Princeton.

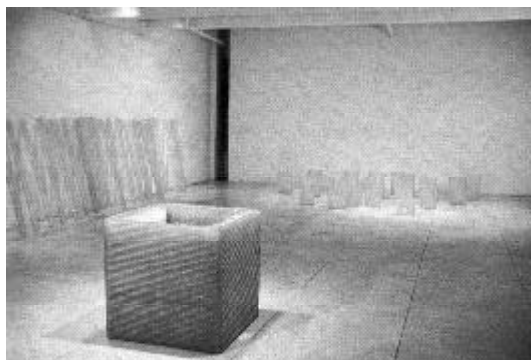
Tradução: Ana Holck

Revisão técnica: Guilherme Bueno

Agradeço a Harry Cooper os generosos comentários editoriais.

Fotografia da instalação dos trabalhos em fibra de vidro *Accession III* (primeiro plano), *Accretion* (esquerda) e *Repetition nineteen III* (fundo), em sua primeira individual, *Chain Polymers*, na Fischbach Gallery, novembro de 1968

Fonte: copyright *The Estate of Eva Hesse*, cortesia Hauser & Wirth, Zurique, Londres



Notas

- 1 Mel Bochner, citado em "About Eva Hesse: Mel Bochner Interviewed by Joan Simon", em Mignon Nixon (ed.), *Eva Hesse*, October Files 3. Cambridge, Mass: MIT Press, 2002: 44.
- 2 Aqui a presciência de Bochner prova ser tão infalível quanto quando ele ganhava a vida como crítico de arte nos idos dos anos 60. Desde a publicação da entrevista, em 1994, todos os artistas "esquecidos" nomeados, exceto um deles, tiveram grandes retrospectivas em importantes instituições. Sem dúvida, a vez de Paul Thek chegará em breve: amigável conselho aos diretores de museus.
- 3 Maurice Berger, "Objects of Liberation: The Sculpture of Eva Hesse", em Helen A. Cooper (ed.), *Eva Hesse: A Retrospective*. New Haven and London: Yale University Art Gallery and Yale University Press, 1992: 124. Como Berger declara em nota de rodapé, certamente nos ajuda o fato de Hesse ter mencionado em seu diário de 24 de junho de 1965 (então baseada na Alemanha, ela está em viagem para Basel) que havia encontrado a "senhora que em 1935 [sic] fez a xícara de chá revestida de pêlo".
- 4 O texto de Smithson sobre Judd é seu primeiro texto crítico. Foi reimpresso em Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996: 4-6. O ensaio de Rosalind Krauss "The Material Uncanny" foi publicado como prefácio do catálogo da exposição Donald Judd: Early Fabricated Work, New York: Pace Gallery, 1998: 7-13. Deve-se também notar, como muitos autores têm feito, que Michael Fried em 1967, em seu brilhante e veemente ataque ao minimalismo, "Art and Objecthood", já havia relacionado esse movimento ao Surrealismo. O alvo de Fried era a temporalidade envolvida tanto na arte minimalista quanto na surrealista, em oposição à instantaneidade que ele exigia das obras de arte – de modo que seu argumento era ligeiramente diferente do de Smithson. Mas em sua caracterização da temporalidade ("manifestada, por exemplo, como expectativa, medo, ansiedade, pressentimento, memória, nostalgia, êxtase"), Fried deixou claro que se para ele temporalidade deveria ser mantida a distância em arte, era por que isso abria um incontrolável mundo de fantasias. Ver Fried, *Art and Objecthood*. Chicago: University of Chicago Press, 1998: 171, n.22 [Tradução brasileira: "Arte e Objetividade". In: *Arte & Ensaios* n.9, 2002]. Na rica interação entre Minimalismo e Neo-Surrealismo (bem como a recuperação do Surrealismo histórico nos anos 60), ver Scott Rothkopf, "The other Sixties: The Return of Surrealism in American Art and Criticism" (senior thesis, Harvard University, 1999).
- 5 O termo *uncanny* tradução inglesa do original alemão "Unheimlich", possui várias traduções, como, por exemplo, "estranheza inquietante", "estranhamento familiar", "familiarmente estranho". Adotamos aqui "estranho", conforme a tradução empregada para o título do ensaio *Das Unheimlich* (N.T.)
- 6 Ver Roland Barthes, *The Neutral*, 54. Rosalind Krauss and Denis Hollier (trans.). New York: Columbia University Press, 2005: 190-95. Para Barthes, o hermafrodita representa a forma cômica do andrógino.
- 7 Para uma visão ligeiramente diferente sobre a questão do "ou" versus "e", ver James Meyer, "Non, Nothing, Everything: Hesse's 'Abstraction'" em Elizabeth Sussman (ed.) *Eva Hesse*. San Francisco: San Francisco Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, 2002: 57-58.
- 8 Cindy Nemser, "A Conversation with Eva Hesse", in Nixon (ed.), *Eva Hesse* 6-7.
- 9 Id., *ibid.*: 9, 13, 9.
- 10 Lucy Lippard, "Eccentric Abstraction" (1966) reimpresso em *Changing* New York: Dutton, 1971: 100. Para análise rigorosa da posição de Lippard, ver Meyer, "Non, Nothing, Everything": 62ss.
- 11 Rosalind Krauss, "Eva Hesse: Contingent" (1979), reimpresso em Nixon, ed., *Eva Hesse* 27-32.
- 12 Anne Middleton Wagner, "Another Hesse", em *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*. Berkeley: University of California Press, 1996: 273. (Esse ensaio foi reimpresso em Nixon (ed.), *Eva Hesse* 87-193.) Eis um trecho da passagem: "Poderíamos dizer que a escultura é literal em relação ao corpo ao mesmo tempo que explora a noção completa de literalidade. Ela insiste em seu caráter lingual (*language-like*) – sua estrutura de repetição e transformação – ao mesmo tempo que mapeia essas propriedades em evocações de um mundo carnal. O corpo está lá em algum lugar, na interseção entre estrutura e referência. Embora em algum lugar possa parecer próxima, a arte de Hesse insiste em estar permanentemente fora de alcance". Para a noção de Meyer de um corpo "não específico", ver seu "Non, Nothing, Everything": 66.
- 13 Fer acrescenta que tal ênfase funciona "como traumática oposição para o enfático modelo de experiência estética de Fried, repleto com a possibilidade de reciprocidade a seu próprio modo". Briony Fer, *The Infinite Line: Re-Making Art after Modernism*. New Haven and London: Yale University Press, 2004: 114. O desprendimento é uma perda, mas "talvez o mais interessante seja o modo como o trabalho é feito a partir de tamanha negatividade: como trabalhos são feitos, isto é, cujos efeitos não são nem reparadores nem simplesmente, do outro lado da balança, dessublimizadores. Desprendimento termina por ser não apenas custo necessário, mas também ganho, condição de ver objetos que lidarão não só com empatias corpóreas, tanto quanto o que se perde no processo de identificação, perdido no sentido do dividir-se-em-pedaços de um sujeito em desintegração" (115). Os outros ensaios de Fer aos quais me referi aqui são "Bordering on Blank: Eva Hesse and Minimalism" (1994), em Nixon (ed.) *Eva Hesse* 57-85, e "The Work of Salvage: Eva Hesse's Látex Work", no catálogo da retrospectiva de San Francisco em 2002, Sussman (ed.) *Eva Hesse* 79-95. Em seu texto para *Eccentric Abstraction*, Lippard menciona identificação "quase visceral" do espectador com os trabalhos de vários artistas como critério para sua inclusão na exposição.
- 14 O ensaio de Annette Michelson, "Where Is Your Rupture?: Mass Culture and the Gesamtkunstwerk", em que, através do conceito de Klein, relaciona o *Ringaround Arosie* de Hesse com trabalhos de Duchamp, bem como o *Target with Plaster Casts* (1955) de Johns, foi publicado na edição de *October* primavera de 1991: 47-55. No último capítulo do *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1993, dedicado a Hesse, Rosalind Krauss não apenas invoca a teoria do "objeto parcial" de Klein, mas acompanha sua reencarnação (e crítica) sob o disfarce da "máquina celibatária" no *Anti-Édipo* de Gilles Deleuze e Felix Guattari: o capítulo é reimpresso como "Hesse's Desiring Machines" em Nixon (ed.), *Eva Hesse* 47-55. Finalmente, "Posing the Phallus" de Mignon Nixon, dedicado a Hesse, Louise Bourgeois, e Yayoi Kusama, foi publicado na edição de *October* primavera de 2000: 96-127. Entretanto, deve-se notar que num ensaio dedicado principalmente a Bourgeois, "Bad Enough Mother", publicado em *October* inverno de 1995: 71-92, ela já havia explorado em grande medida a riqueza do objeto-parcial.

- 15 Mignon Nixon, "Posing the Phallus": 103. O resumo de Nixon sobre a teoria de Klein é excelente, e, em vez de oferecer minha pobre paráfrase, devo citá-lo completo: "Na teoria da relação-com-o-objeto (*object-relation*) de Melanie Klein, a experiência infantil da fragmentação somática no rastro do impulso é o solo da própria subjetividade. E o objeto parcial é pivotante em relação a essa subjetividade-dos-impulsos porque ela própria é produzida pelos impulsos – de modo que, por exemplo, morder produz na criança uma fantasia de destruir o seio, enquanto sugar ordena sua incorporação: cada ação produz um objeto-parcial distinto: o peito mau e o bom. A gama de objetos-parciais – peitos, pênis, boca, fezes, urina, bebê – gerada através de impulsos tem início de modo fantasmático, e por sua vez essas fantasias *posicionam* o sujeito. Fantasias paranoicas de ser atacado (como por fragmentos mastigados de peito machucado pelas mordidas), por exemplo, aprisionam o sujeito no que Klein chama de posição paranoica, enquanto ansiedades sobre os efeitos destrutivos de impulsos agressivos precipitam a chamada posição depressiva". Nixon acrescenta em nota de rodapé que em sua introdução ao ensaio inaugural de Klein nesse tema, que data de 1935, Juliet Mitchell "ressalta que essa interação entre as posições marca a mudança de uma lógica desenvolvimentista dos estágios (oral, anal, fálica, genital) para a lógica estrutural – posição que é 'uma condição sempre disponível, não algo que alguém atravessa'".
- 16 Wagner, *Three Artists*:258.
- 17 Em relação à maneira não gestáltica de Hesse, e como deve ter parecido "antiquada" para a época, ver Lippard, *Eva Hesse*: New York: New York University Press, 1976: 198-99.
- 18 Nixon, "Posing the Phallus": 118. Em sua entrevista a Nemser, Hesse insiste particularmente sobre a relação entre *Repetition Nineteen III e Area*. Lamenta não ter tido tempo e energia para usar todos os "interiores" dos moldes para a primeira escultura de modo a fazer a segunda, em vez de apenas 10 deles. "Para mim, é como uma piada interna", diz, mas ela desejava ter podido tomar a piada pública. Nemser, *Conversation* 14.
- 19 Ver Lippard, *Eva Hesse* 83. Briony Fer elabora sobre a reviravolta teórica de Lucy Lippard entre 1966 e 1975 (*The Infinite Line*: 104). Fer cita a variação de Lippard sobre seu texto de 1966: Na exposição *Eccentric Abstraction*, qualidades evocativas ou associações orgânicas específicas permanecem em nível subliminar, sem o benefício do clero freudiano (...) idealmente uma bolsa permanece bolsa e não se torna útero, um tubo é um tubo e não um símbolo fálico". E Lippard em 1975: "O tempo passou e nos mostrou um semicírculo como um seio, diabos, se soubermos bem o que isso sugere, em vez de suprimir a associação e negar uma área de experiência que esteve adormecida exceto no trabalho de um pequeno número de artistas, muitos dos quais mulheres". Fer me parece aqui desnecessariamente crítica, por sua própria leitura desses trabalhos (através do objeto parcial) implica associações que Lippard reprimiu em 1966. Para crítica mais suave, ver Rothkopf, "The Other Sixties": 52-64.
- 20 "Essa foi uma peça tremendamente impressionante...Eu acredito que *Metronomic Irregularity* deve ser considerada uma das principais peças não apenas da arte da instalação [*installative arts*], mas da arte, do período, do nosso tempo." Sol LeWitt, em Chad Coerver, *Uncertain Mandate: A Roundtable Discussion on Conversation Issues*, in Sussman (ed.), *Eva Hesse*: 298.
- 21 Nemser, *Conversation* 7. Ver também os comentários brilhantes de Anne Wagner em *Three Artists*: 267-68, 271-73.
- 22 Ver Wagner, *Three Artists*: 258-60.
- 23 Material produzido comercialmente, fácil de modelar, a base de alumínio. (N.T.)
- 24 Para Nixon, a multiplicação é dispositivo que aumenta a lógica do objeto parcial ao esvaziar a primazia do "falo" (e assim arruinar a ordem simbólica). Isso fica particularmente claro em sua análise da obra de Kusama (na qual ela parte da leitura, agora comum, desse trabalho como feticheista): ver *Posing the Phallus*: 114. Mas, citando a artista, ela já tem esse debate a respeito das formas fálicas gêmeas do trabalho *Ingeminate* de Hesse: "Se algo é absurdo", explicou Hesse, "é muito mais exagerado, mais absurdo, se é repetido." Especialmente absurdo é qualquer repetição do que é necessariamente singular" (116). Fer diverge ligeiramente e tende a ver a repetição como algo que ressalta o objeto parcial tanto quanto o ativa. Em trabalhos tais como *Addendum* ela escreve, "O peito não é um peito, diabos, quando é também um objeto serial monocromático" (*The Infinite Line*: 114 – o "diabos", é resposta direta a Lippard: ver acima, nota 19). Como Hal Foster observou, "O Minimalismo afasta a arte do representacional e antropomórfico não tanto através da ideologia antilusianista, quanto através da produção em série". Hal Foster, *The Return of The Real*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996: 63.
- 25 Fer, *The Infinite Line*: 140.
- 26 Nemser, *Conversation* 17.
- 27 "Busby Berkeley-like", no original. A expressão deriva do cineasta e coreógrafo Busby Berkeley, famoso na Hollywood dos anos 30 e 40 por suas coreografias em musicais, em que as coristas formavam complicadas figuras geométricas. (N.T.)
- 28 "Part-to-part", no original. (N.T.)
- 29 Sol LeWitt a Eva Hesse, Apr. 14, 1965, apud Lippard, *Eva Hesse*: 35.
- 30 Com relação à devoção exacerbada (a feticheização do trabalho manual de Hesse), claro que pela inevitável deterioração de seus trabalhos em látex: ver a discussão em mesa-redonda sobre questões de conservação no catálogo da retrospectiva de San Francisco, durante a qual Sol LeWitt é criticado por alguns participantes por ter reconstruído *Metronomic Irregularity II* (de fato duas vezes, em 1984 e 1991). Sua defesa me parece um modelo de sabedoria: "Essa não é uma peça do tipo em que se colocou a mão na massa inteiramente. Esse é um tipo de peça totalmente diferente [de *Sans III*] que poderia ser facilmente refabricado. As outras são mais problemáticas, mas eu ainda penso que *Metronomic Irregularity II* pode ser recriada. Trata-se de um terreno escorregadio, sem dúvida, mas estamos tendo de escolher entre alguma coisa ou nada. E alguma coisa, nesse caso, penso eu, é melhor do que nada". LeWitt em Coerver, "Uncertain Mandate": 300.
- 31 Bochner, em "About Eva Hesse": 39-40.
- 32 Nemser, *Conversation* 11.
- 33 Id., *ibid.*: 15.
- 34 Meus agradecimentos a Dominique Jaffrenou pela imagem da unha. Ela me pareceu extremamente precisa, embora eu não esteja certo de ter sido capaz de lhe fazer jus.