

CHAMADA ABERTA

ABSURDO! A REPETIÇÃO NA OBRA DE EVA HESSE

LUIZA ALCÂNTARA
RACHEL CECÍLIA DE OLIVEIRA

ABSURD!
REPETITION IN EVA
HESSE'S WORK

¡ABSURDO! LA
REPETICION EN LA
OBRA DE EVA HESSE

RESUMO

Este artigo analisa a obra de Eva Hesse sem recair nos vícios que parte da crítica de arte e da historiografia reproduzem ao abordar obras de arte feitas por mulheres. Isso é feito mostrando como as obras de Eva Hesse corroboram uma ideia de gesto livre, do gesto como sua intencionalidade, uma forma de vestígio de corpo, de presença. Por meio dos conceitos de índice, repetição e gesto, traçamos diferenças entre a artista e seus contemporâneos, enfatizando os movimentos aos quais sua obra é tradicionalmente associada: o minimalismo e a arte conceitual.

PALAVRAS-CHAVE Gesto; Repetição; Índice; Artistas mulheres

ABSTRACT

This paper analyzes the work of Eva Hesse without falling into the habits that part of art criticism and historiography reproduce when approaching works of art made by women. This is done by showing how the works of Eva Hesse corroborate with an idea of free gesture, of gesture as their own intentionality, a form of body trace, of presence. Through the concepts of index, repetition and gesture, we draw differences between the artist and her contemporaries, emphasizing the movements to which her work is traditionally associated: Minimalism and Conceptual Art.

KEYWORDS Gesture; Repetition; Index; Women Artists.

RESUMEN

Este artículo analiza la obra de Eva Hesse sin recaer en los vicios que parte de la crítica del arte y de la historiografía reproducen cuando tratan de arte hecha por mujeres. Eso es realizado planteando como las obras de Eva Hesse corroboran una idea de gesto libre, del gesto como su intencionalidad, una forma de vestigio del cuerpo, de presencia. A través de los conceptos de índice, repetición y gesto, trazamos las diferencias entre la artista y sus contemporáneos, subrayando los movimientos a los cuales su obra es tradicionalmente asociada: el minimalismo y el arte conceptual.

PALABRAS CLAVE Gesto; Repetición; Índice; Artistas mujeres

Artigo inédito
Chamada aberta

Luiza Alcântara*

<https://orcid.org/0000-0001-6008-7951>

Rachel Cecília de
Oliveira**

<https://orcid.org/0000-0001-6497-6465>

*Universidade do Estado
de Minas Gerais (UEMG),
Brasil

**Universidade Federal
de Minas Gerais (UFMG),
Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.183733>





Whitney Chadwick (1943), em seu livro *Women, Art and Society* (1997), apresenta, dentro do contexto ocidental, o fato de que poucas mulheres tiveram acesso ao ensino da arte, juntamente com o inusual – muitas vezes, inexistente – reconhecimento de suas obras nos *mundos da arte*¹. Abrangendo o período do Renascimento à Arte Moderna, Chadwick constrói sua narrativa por meio da historiografia feita por outros autores, com base em análises recentes de obras de artistas mulheres e de documentos que reavaliam a autenticidade dos primeiros registros sobre algumas artistas. A autora nos apresenta uma concepção de história e de arte em que o artista é visto como um “herói”, “mestre”, “gênio”². Ao artista foi atribuído um ideal de “grandeza”, “transcendência”, intencionalidade, domínio técnico e de conhecimento. Todos esses atributos pertenceriam aos homens artistas, às mulheres artistas e suas produções foram destinados adjetivos como “decorativo”, “sentimental”, “amador”, “feminino” (CHADWICK, 1997, p. 9)³ entre outros, ou seja, adjetivos que pudessem desqualificar

suas produções em comparação às dos homens, transformando-as em uma subcategoria, devidamente hierarquizada, dentro do universo distinto da arte erudita.

Através das descrições feitas por Chadwick é possível perceber as relações de poder que se estabeleceram dos homens sobre as mulheres, tornando restrito o acesso das mulheres aos mundos da arte e negando o papel simbólico da sua criação à sociedade. A elas foi destinado o espaço doméstico (privado) e aos homens, o espaço social e político (público). Chadwick descreve, também, como certos temas e estilos são destinados às produções de artistas mulheres e como estas foram entrelaçadas a um ideal de representação universal do que seria o feminino. A autora pontua ainda que pensar a história da arte como campo de conhecimento nos faz entender aspectos sociais.

Como disciplina acadêmica, [a história] categorizou os artefatos culturais, privilegiando algumas formas de produção em detrimento de outras e retornando continuamente o foco a certos tipos de objetos e aos indivíduos que os produziram. Os termos da análise da história da arte não são "neutros" nem "universais"; em vez disso, eles reforçam crenças e valores sociais amplamente aceitos e informam uma ampla gama de atividades, desde o ensino à publicação e à compra e venda de obras de arte. (CHADWICK, 1997, p. 12)⁴

A partir do modelo de historiografia renascentista, que moldou o modo como a história da arte se constituiu como disciplina, tornou-se comum apenas catalogar alguns nomes de mulheres artistas como exemplo de “exceções” à hegemonia masculina. Naquele momento, não foram feitas análises formais das obras feitas por mulheres, já que suas produções não eram consideradas relevantes.

Por acreditar na força do discurso e da linguagem na construção do mundo contemporâneo, este estudo pretende analisar obras da artista Eva Hesse pelos mesmos critérios destinados aos artistas homens. Entendendo que os termos de análise não são neutros e que, ao desvincular a produção dessas artistas de pressupostos que negligenciam, diminuem a qualidade e a importância histórica de suas obras, estamos dando a elas (e à sociedade) o que lhes é de direito. Logo, evita-se encontrar em sua produção gestos que representam “suavidade”, “modéstia”, “ternura”, “beleza” etc.

Atrelando os estudos de Whitney Chadwick aos de Ana Paula Cavalcanti Simioni (2019), pretende-se pensar as narrativas históricas às quais as produções de artistas mulheres são aprisionadas. Simioni descreve a tendência dos discursos produzidos para as obras de artistas mulheres estarem, na maioria dos casos,

presos à biografia das artistas, e não voltados à produção intelectual e artística, às intencionalidades e experiências criadas pelas obras. Os discursos de feminilidade tendem a fazer a separação de gênero e a colocarem a mulher em categorias construídas historicamente e socialmente (as mulheres foram/são apresentadas como vítimas, mártires, musas ou esposas) (SIMIONI, 2019), discursos estes que reiteram uma situação subalterna da mulher e de suas produções. O que se pretende a seguir não é discorrer sobre a exclusão das obras de artistas mulheres ou sobre como as narrativas históricas criaram expectativas diferentes para homens e mulheres, mas produzir uma análise com os mesmos critérios históricos (formais e fenomenológicos) destinados aos homens. Isso porque, a partir do momento em que as obras são localizadas dentro da discussão da qual surgiram, é possível reelaborar análises de períodos históricos, criando espaços para as mulheres e seus trabalhos dentro de narrativas já consolidadas.

É importante considerar o que Claudia Calirman (2019) aponta no texto “O jogo de esconde-esconde: a aborTagem do feminismo na arte brasileira”. Segundo a autora, os critérios de análise formalistas destinados à arte possuem em suas origens a intenção de privilegiar a produção dos homens. Calirman nos pergunta:

“[...] é possível falar de uma arte neutra e universal sem reafirmar o discurso misógino, colonialista e hegemônico, ainda que não intencionalmente?”. O ponto de partida da narrativa aqui construída é a obra, e não os conceitos formais. Um agindo com o outro, e não sobre o outro. Desse modo, foge-se, também, dos discursos prontos nos quais as produções das mulheres, e elas mesmas, foram e são registradas, reiteradas ao longo da história da arte ocidental, como mencionado por Simioni.

Portanto, este texto irá analisar algumas obras de Eva Hesse com o intuito de identificar as questões e as relações que elas produziram no seu tempo. Isso será realizado direcionando o olhar para as evidências que cada obra apresenta nos aspectos conceituais e formais, do modo como proposto por Rosalind Krauss, ao mesmo tempo que será feita uma análise por meio de critérios fenomenológicos, como proposto por Vilém Flusser (2014) e Jean-Luc Nancy (2012), ao direcionar o olhar para os acontecimentos que os gestos nas obras agenciam. Desse modo, o estudo pretende descrever o regime histórico⁵ que a obra carrega consigo.



O gesto artístico, antes do Renascimento visto como modo de conhecimento do mundo, da observação direta da natureza, passa a ser compreendido como a materialização de uma imagem transcendente pela tentativa dos artistas de distanciar seu fazer dos outros fazeres manuais, artesãos. Alcançamos a gestualidade pelos rastros existentes nas obras, nos modos como os artistas operam para se diferenciar dos outros fazeres: o virtuosismo técnico; a denegação ou o “liso” (apagamento da marca de execução), o *non finito* e a *sprezzatura* (teatralização do gesto técnico, demonstração da fatura)⁶. Com as vanguardas do início do século XX, os modos de atuação se modificaram. A partir do uso das *assemblages* (colagem com objetos tridimensionais) e dos *ready-mades* (recontextualização de objetos ordinários em obras de arte), o gesto como pincelada passa a ser questionado, ainda que permaneça voltado para o objeto, obra. É por meio dos procedimentos instaurados pelas vanguardas das décadas de 1950, 1960 e 1970⁷, por sua vez, que o gesto transpassa o objeto. Com Pollock a tinta sobre a tela passa a ser vista como rastro de um corpo em ação, e não mais como trajeto da pincelada, e,

com a *color field*, o rastro da pincelada é descartado, para que a cor por si só atuasse sobre o plano da tela. Esta deixa de ser uma espécie de espaço divino com Andy Warhol e a *pop art*, sendo invadida por objetos cotidianos que dessacralizam o fazer artístico. O gesto deixa o objeto para apontar para o seu entorno, ele já não se limita ao objeto, referindo-se ao contexto como um todo.

A arte *minimal* e conceitual expõem as cadeias de força que fazem com que o artista escolha por uma ação ou outra. Expõem o que precede o movimento, as articulações teóricas e artísticas que dão chão à obra. Caracterizadas pelos conteúdos diminutos, a materialidade das obras minimalistas tende a ter características industriais, na forma e no material empregado, utilizam a repetição para tratar da totalidade, da regularidade, e dos padrões programados. As obras não carregam metáforas ou sentidos outros para além dos objetos expostos (esculturas) e linhas traçadas (desenhos e pinturas). As obras conceituais caminham nesse mesmo sentido; com materialidades distintas, não estão interessadas na opacidade do sentido da imagem dada, pelo contrário, destacam seu interesse pela superfície do que é exibido. O conteúdo, ou conceito, é materialidade. Por meio de fotografias, publicações, ações, objetos, os artistas buscam tornar clara a apresentação de algo como

arte e toda a trajetória que faz com que aquela ação seja possível. A intencionalidade é o grande motor. Em um conjunto de blocos iguais, retirados de uma fábrica de cimento, onde estaria o gesto do artista? Em uma pesquisa sobre instituições de arte, onde estaria o gesto do artista? Essas produções estavam interessadas nos acontecimentos em torno da obra, no diálogo entre obra e espaço expositivo, tempo e a relação entre o experimentador e os objetos.

Na década de 1960, muitos são os artistas que questionam quais são os gestos artísticos presentes nas várias linguagens da arte. Na música, John Cage e seus alunos investigavam os ruídos cotidianos como sons musicais; na dança, Merce Cunningham, Trisha Brown e Steve Paxton trabalhavam a partir da ideia de que todo movimento é, ou pode ser, dança. Arthur Danto (2013, p. 13) descreve o impacto desse período:

Mas todos esses três movimentos [*pop*, minimalismo, conceitualismo] da metade para o fim dos anos sessenta serviram para livrar a concepção de arte de muitas características que ela tinha adquirido no decorrer de sua história. A arte não precisava mais ser feita por pessoas com dotes especiais – o Artista – nem exigia nenhum conjunto especial de habilidades. A arte não precisava mais ser difícil de fazer. E não precisava mais, como mostra o trabalho sem título de Robert Barry, ser algum objeto especial. Uma escultura poderia ser um buraco no chão, como em uma obra de Lawrence

Wiener. Começando com Fluxus, foi como se os anos sessenta fossem um período de experimentação filosófica radical, no qual se procurou descobrir o quanto poderia ser subtraído da ideia de arte. [...] Na década de 1970 tornou-se possível dizer, com Warhol, que qualquer coisa poderia ser arte, ainda que o Conceitualismo tivesse dito quase a mesma coisa. Tornou-se possível dizer, com Beuys, que qualquer um poderia ser um artista. Não que isso significasse que tudo fosse arte, mas que qualquer coisa poderia sê-lo. Já não era mais necessário perguntar se isto ou aquilo poderia ser uma obra de arte, pois a resposta seria sempre sim. E com isso, parece-me, não havia mais nenhuma necessidade para esse tipo de experimento. O conceito de arte tinha se purificado de tudo que não lhe era essencial. Permanecia para a filosofia dizer o que tinha restado, se os filósofos se interessassem pelo problema. Os artistas estavam agora livres para fazer arte a partir de qualquer coisa e do modo que eles escolhessem.

Neste parágrafo, Danto faz uma pequena descrição da transgressão do objeto artístico e da transição de uma concepção de obra a outra (do divino transcendente para o pensamento concreto). Ele conclui sua análise tendo como premissa para o fazer artístico as ideias de liberdade e pluralidade. A escolha e a intenção são acontecimentos que precedem a ação, por vezes ocorrem simultaneamente, mas a intenção carrega parte do significado, do *sobre-o-quê* de cada obra de arte. Logo, os artistas exercem a liberdade com um propósito. Não há gratuidade no fazer. Isso nos

permite afirmar que o uso dessa liberdade permite olhar para a arte não só pelo viés dos rastros (objetos/imagens) mas por meio de seus gestos (o corpo, vestígio).

É no cenário descrito por Danto que a obra de Hesse é produzida. Nesse período, vários artistas estavam abrindo mão das premissas do minimalismo e do que restava do expressionismo abstrato para alcançar outras formulações, buscando para si novas articulações simbólicas e de poder. Estavam modificando os gestos da arte. Para Vilém Flusser (2014, p. 69), o gesto é uma intencionalidade dirigida ao outro, é uma forma de linguagem humana. Em sua perspectiva, os gestos da arte manipulam o tempo com a finalidade de comunicar, se exibem para construir sentido. É neste contexto que as obras de Eva Hesse chamam a atenção por apresentarem dicotomias de estilos, conceitos e materiais; ela embaralha os signos, os gestos das categorias da arte⁸.

Em 1979, Rosalind Krauss, ao analisar o aparecimento da imagem de *Contingent* (1969) como capa da revista *Artforum* de 1970, inicia seu artigo afirmando a força do discurso que Eva Hesse apresentava com sua obra (KRAUSS [1979], 1999). Para Krauss, o fato de *Contingent* ser a capa da revista evidenciava as tensões paradigmáticas da época. Krauss aponta a força de transgressão da obra ao criar

um diálogo entre a discussão formal da década de 1960 e a mensagem do expressionismo dos anos anteriores (KRAUSS [1979], 1999, p. 92).

Em maio de 1970, Eva Hesse entrou no mundo do discurso com um simples golpe: uma imagem de sua obra *Contingent* encheu a capa da *Artforum*, e uma artista relativamente desconhecida foi subitamente reconhecida como tendo uma voz de autoridade extraordinária. De todas as obras geradas na década de sessenta, *Contingent* é certamente uma das mais magistrais e comoventes, e foi essa maestria e expressividade que foram imediatamente reveladas pela reprodução em cores da capa. (Ibidem, pp. 91-92)

Contingent é composta por oito faixas presas ao teto, paralelas entre si e perpendiculares à parede. Acessamos a obra por diferentes ângulos, já que ela ocupa o espaço tridimensionalmente, permitindo percorrê-la para visualizar as transparências, as tonalidades e características formais do campo da pintura. Porém, a relação por ela criada não ocorre de um único ponto de vista, como na pintura tradicional – frontalmente e de maneira fixa. Ao mesmo tempo, Eva Hesse coloca em jogo questões da tridimensionalidade (escultura) ao dividi-la em partes, ao nos apresentar um múltiplo que convoca o corpo a percorrê-lo para visualizar suas pausas e cada superfície do todo (figura 1).

FIGURA 1

Eva Hesse, *Contingent*,
novembro 1969. Fibra
de vidro, resina de
poliéster, látex e gaze,
aprox. 350 x 630 x
109 cm (variável), 8
unidades. National
Gallery of Australia,
Canberra, 1974. ©
The Estate of Eva
Hesse. Cortesia de
Hauser & Wirth. Vista
da exposição Finch
College Museum
of Art, New York
1969/1970.



No mesmo artigo, Rosalind Krauss afirma que o discurso da obra se faz na expressividade da matéria, a qual tende a eclipsar o discurso estético vigente. Isso porque o que vemos não é uma pintura, não é uma representação, não é a reprodução de peças, como no caso da escultura minimalista; o que vemos é o gesto impresso na matéria. O gesto aparece como causa e significado, como índice do corpo. O gesto de Hesse, em *Contingent*, se imprime na matéria como conteúdo e motivo, atua como índice, ao apontar para o corpo ausente, e como indício, por apontar para si mesmo enquanto referente. Ele não ilustra uma ideia, é a ideia tornando-se visível.

Contingent está na fronteira entre esses dois campos, pintura e escultura, e não nos limites de um ou de outro (KRAUSS, 1999, p. 99). Essa ação limítrofe, Yve Alain-Bois (2007) denomina de *operação complexa*, por unir na obra gestos contraditórios, de movimentos separados e por vezes opostos: “[a obra] quer dizer, não o simples ‘nem isto, nem aquilo’, mas o muito mais problematizador ‘isto e aquilo)’” (Ibidem, p. 176). Por meio de suas operações complexas, Hesse une códigos distintos e os reconfigura, criando distanciamento entre sua obra e as convenções estéticas. Ocupando uma posição limite, ser pintura e escultura, ela cria condição para que “[...] forma e matéria têm a possibilidade real de eclipsar

uma à outra, dentro da qual se experimenta a piedade e o terror desse eclipse” (KRAUSS, 1999, p. 100).

O eclipse não se dá somente pelo tecido e fibra de vidro (matéria), mas pela gestualidade explicitamente exposta na, e como, matéria; não ocorre apenas pelo sequenciamento (forma), e sim pelo modo como a repetição aparece criando a diferenciação das partes. Numa mesma obra, Hesse articula movimentos distintos e opostos, ela une a repetição minimalista – imagem única – com a gestualidade da diferenciação – individualidade abstracionista –; ela não cria a imagem de um eu artista e nem nega a existência dele. A obra é o espaço da dúvida, da distorção de sentido, do não encaixe das categorias.

As questões levantadas pela duplicidade de *Contingent* – orgânico e inorgânico, dentro e fora, escultura ou pintura – são fruto da fratura que o constitui. À primeira vista, nos relacionamos com o todo, posteriormente, com cada parte. À medida que o olhar caminha pela obra, vemos semelhanças do anterior no próximo e no seguinte. Segue-se um ritmo, uma cadência entre o espaço da galeria e a obra, entre o vazio e a repetição. Aqui a repetição funciona como orientação de um padrão, e não como serialidade, ela é índice de uma presença, é matéria.

O trabalho de Eva Hesse torna-se significativo por sua capacidade de apresentar um embate nos discursos vigentes e esvaziar os códigos de interpretação dos campos da arte. No pensamento de Krauss (1986), quando campos distintos convergem, um tende a esvaziar o sentido do outro, a estrutura lógica da repetição esvazia a possibilidade de fantasia, de símbolo na peça construída. O mesmo ocorre quando inserimos dentro de uma linguagem/categoria ferramentas específicas de outras linguagens. Para Krauss, é tornar os códigos dessas linguagens vazios, ou seja, impossíveis de serem decifrados, impossíveis de comunicar algo.

Em 1978, Rosalind Krauss formulou o conceito de *index*⁹ (índice) para dar suporte à leitura de novas obras, obras que misturavam códigos de linguagens distintas. Em “Notes on the Index Part I: Seventies Art in America”, Krauss descreve o índice como um modo de tratar um *continuum* a realidade dentro de uma condição fixa da imagem. Índice pode ser entendido como operação que anula a identificação, ao mesmo tempo que deixa visível uma presença. O sinal indexical aponta para dentro da obra, e não para fora. A presença física da realidade se encontra na imagem, na obra de arte. Ao tratar do sinal indexical na obra de Duchamp, Krauss declara:

Se Duchamp estava de fato pensando em *O Grande Vidro* como uma espécie de fotografia, seus processos se tornam absolutamente lógicos: não apenas a *marcação da superfície com instâncias do índice* e a suspensão das imagens como substâncias físicas dentro do campo da imagem; mas também a opacidade da imagem em relação ao seu significado [...]. (KRAUSS, 1986, p. 205, grifo nosso)¹⁰

A ação provocada por *Contingent* é a mesma do *O grande vidro* (1915-23), uma opacidade, o eclipse entre forma e significado, em que a presença física do gesto impressa nos tecidos provoca um curto-circuito das convenções estéticas. *Contingent* possui uma relação indexical com seu gesto que impede que o classifiquemos dentro de uma categoria fechada, o gesto aqui funciona como recusa a um sinal dado. O uso da repetição auxilia na suspensão da imagem, na recusa da categorização, porque o que vemos é a afirmação de um sinal que se modifica ao longo da obra. Na repetição, é necessário ter um semelhante antes ou depois, para que haja sucessão do mesmo.

O uso da repetição como estrutura formal para suas obras, o contexto histórico em que foram produzidas e sua circulação, fez com que a produção de Eva Hesse fosse associada ao minimalismo.

Porém, Hesse extrapola as premissas minimalistas do modo como foram descritas por Mel Bochner em 1967¹¹:

[...] A serialidade tem como premissa a ideia de que a sucessão de termos (divisões) em uma única obra é baseada em um numeral ou derivação predeterminada (progressão, permutação, rotação, reversão) de um ou mais dos termos anteriores dessa peça. Além disso, é realizada a sua conclusão lógica, que, sem ajustes com base no gosto ou no acaso, é o trabalho. Nenhuma qualidade estilística ou material une os artistas usando essa abordagem, porque a forma que o trabalho assume não é importante [...]. (BOCHNER, [1967] 1995, p. 100)¹²

Eva Hesse fez escolhas estéticas que desenharam o aspecto final da obra. O que vemos, muitas vezes, não é resultado do acaso e da repetição, mas da intencionalidade do gesto. Ainda que o uso do *grid*, da caixa de formas geométricas e da repetição remetesse ao minimalismo, Hesse escolhe trazer tais procedimentos com interesse em criar contradições formais¹³. Vemos em *Accession II* (1967), *Repetition Nineteen I e II* (1967 e 1968), *Accretion* (1968) e outras obras, a repetição do gesto, mas não o mesmo gesto. Hesse não buscava a imagem única¹⁴, como era o caso dos minimalistas, sua repetição não é uma repetição de peças iguais que configuram uma unidade. Seu gesto de repetir,

seus materiais, afastam-na de um ideal de seriação que a arte minimalista buscava (figuras 2 e 3).

Anne Swartz (1997), ao analisar as obras *Accession* em paralelo aos gestos minimalistas, apresenta a intencionalidade de Hesse em querer incorporar atividade e gesto à sua estética (Ibidem, p. 41). Para Swartz, esse gesto – trazer a atividade para a imagem – é uma resposta de Hesse aos aspectos formais vigentes. Uma resposta que não nega a forma, mas que propõe outro conteúdo à forma. O gesto de Eva Hesse propõe à estrutura minimalista, que negava a presença do artista, a materialização do corpo; dentro do *grid*, da caixa, da rigidez e da linearidade, Hesse evoca o toque, o sensorial, o gestual e sua presença por meio da repetição. Como ela dizia, sua repetição tornava ainda mais absurdo o que já era absurdo. Logo, podemos ler seu gesto de repetir não como uma reprodução do mesmo, mas como um gesto que volta, que insiste em estar diante de nós. Em entrevista a Cindy Nemser, Hesse conta o sentido que dá à repetição:

Porque exagera. Se algo é significativo, talvez seja mais significativo dito dez vezes. Não é apenas uma escolha estética. Se algo é absurdo, é muito mais exagerado, mais absurdo se é repetido... Acho que nem sempre faço isso, mas a repetição amplia, aumenta ou exagera uma ideia ou propósito em uma afirmação. (NEMSER, n.d., n.p.)¹⁵



FIGURA 2

Eva Hesse, *Repetition Nineteen I*, 1967. Esmalte, resina de poliéster, papel marchê, tela de alumínio. Instalação variável, 18 unidades. Museum of Modern Art, New York, presente de Sr. e Sra Murray Charash, 1973. © The Estate of Eva Hesse. Cortesia de Hauser & Wirth. Foto: Museum of Modern Art, fotógrafo desconhecido.



FIGURA 3

Eva Hesse, *Repetition Nineteen III*, 1968. Fibra de vidro, resina de poliéster. Instalação variável, 19 unidades. Museum of Modern Art, New York, presente de Anita e Charles Blatt, 1969. © The Estate of Eva Hesse. Cortesia de Hauser & Wirth. Foto: Abby Robinson.

Hesse construiu algumas versões da mesma obra, não como procedimento de reprodução (cópia) comum na gravura e na escultura, mas como procedimento de análise, avanço de um pensamento. Esse é o caso de *Accession I*, em 1966, *Accession II*, em 1967, *Metronomic Irregularity I e II*, em 1966, *Accession III, IV e V*, em 1968, *Repetition Nineteen I e III*, em 1967 e 1968, respectivamente, *Sans I, II e III*, em 1968. Na entrevista citada, Hesse comenta sobre o processo de “refazer” *Right After* (1969), na busca por alcançar outros lugares partindo de uma mesma intenção, de um gesto inicial:

Minha declaração original era tão simples e não havia muito lá, apenas fios irregulares e muito pouco material. Foi realmente absurdo e totalmente estranho e eu perdi o controle. Agora estou tentando fazer em outro material, em corda, e acho que vou conseguir resultados muito melhores com esse. (NEMSER, n.d., n.p.)¹⁶

Há declarações semelhantes sobre as diferentes versões de *Accession* em que ela fala da cor, da densidade, de escala e, principalmente, de como cada versão tem uma agência¹⁷, isto é, são carregadas de intencionalidade. Ao mesmo tempo, Hesse mantém uma busca pelo absurdo interno da obra, o encontro entre o caos e o não caos. A obra basta por si mesma, mas é necessário ir

além. Anne Wagner (1994), no ensaio “Another Hesse”, diz que a operação de repetir uma intenção em estruturas semelhantes não é a criação de diferentes obras, mas uma única obra. Não seriam várias obras, mas a mesma. Há entre cada versão uma dependência mútua, pois a distinção e a semelhança entre uma obra e outra ocorre apenas na relação entre elas estabelecida.

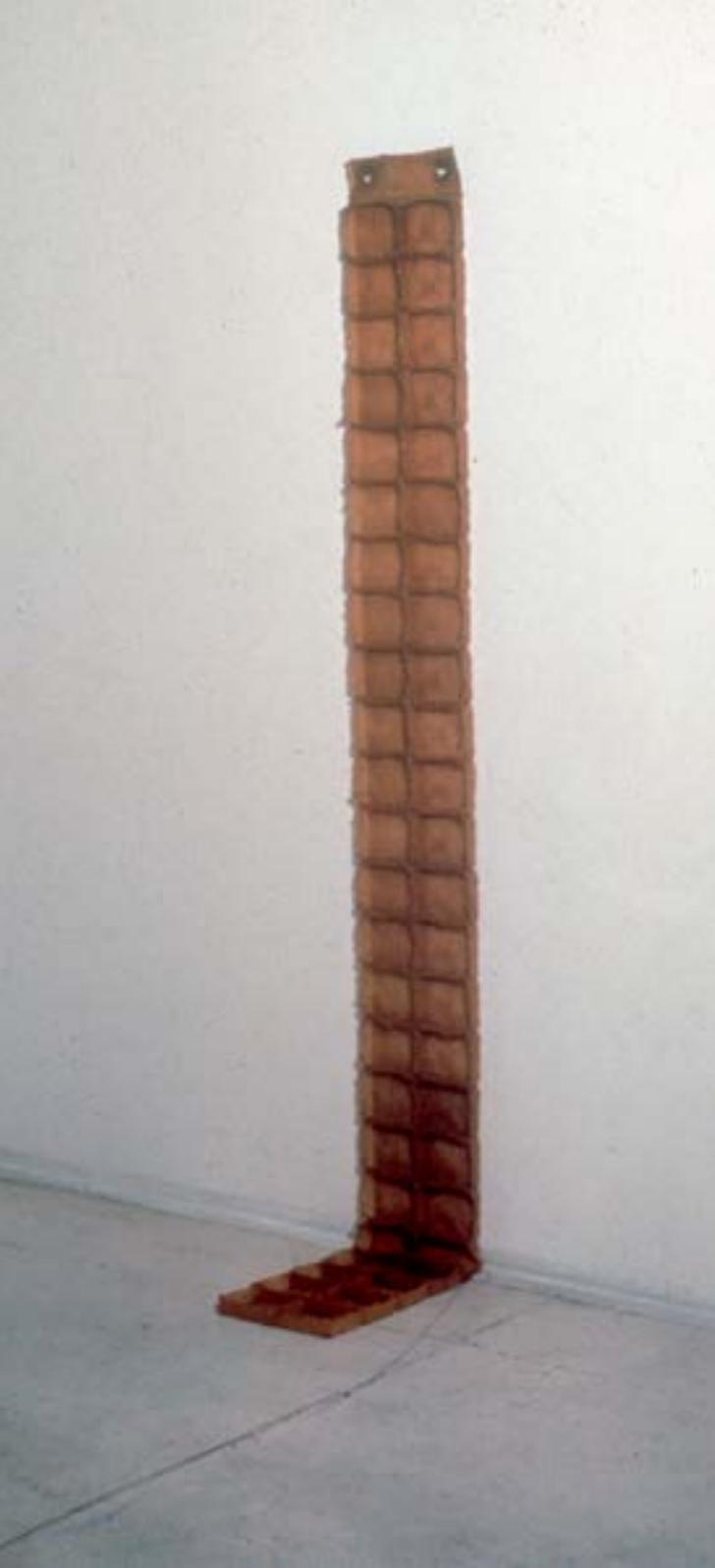
FIGURA 4
(NA PÁG. SEGUINTE)

Eva Hesse, *Sans I*, 1968. Látex e metal.
182,9 x 17,8 x 2,5 cm. Washington State
University Museum of Art, Pullman, WA.
Foto: John A. Ferrari. ©The Estate of
Eva Hesse. Cortesia Hauser & Wirth.

FIGURA 5
(NA PÁG. SEGUINTE)

Eva Hesse, *Sans III*, 1969. Látex e metal.
396,24 x 7,62 x 5,08 cm. ©The Estate of
Eva Hesse. Cortesia Hauser & Wirth.

A preocupação de Hesse em cancelar a diferença tem uma série de outras manifestações; na verdade, algumas delas surgem em trabalhos futuros ligados a *Schema* [1967] e *Repetition Nineteen*. *Schema*, por exemplo, tem uma sequência chamada (o que mais?) *Sequel* (1968) que tanto mantém quanto inverte as preocupações da peça anterior. A ordem cede à desordem, as partes (os hemisférios) cedem ao todo (embora uma abertura mantida em cada esfera torne evidente que elas são menos do que completas). *Schema* é certamente diferente da *Sequel*, mas essa diferença só é inteligível através de sua ligação, como resultado de sua dependência mútua e interconfiança. E um ponto semelhante pode ser feito por meio de um dos desdobramentos de *Repetition Nineteen*: não é outra obra de arte, neste caso, mas uma série de fotografias nas quais Hesse registrou quatro arranjos diferentes de uma versão inicial da peça. Os instantâneos documentam um aspecto-chave do trabalho – que nenhum arranjo é definitivo –, mas também declaram que as diferenças de posicionamento, embora determinantes do caráter fundamental da obra, não podem, portanto, corroer ou desestabilizar sua importância geral. (WAGNER, 1994, pp. 81-82)¹⁸



Na descrição de Wagner, as fotografias instantâneas documentam aspectos-chave dos trabalhos – a capacidade de mudança –, e o caráter geral da obra – aquilo que se mantém. Nas três versões de *Sans* vemos o sequenciamento de caixas, as boxes minimalistas, em tamanhos e cores diferentes. *Sans II* é a única versão feita com fibra de vidro e látex, composta por cinco seções, cada seção composta por 12 caixas, seis caixas de um molde na parte superior e seis do segundo molde na parte inferior. Mesmo com o uso do molde, as seções diferem entre si, há em cada seção a impressão do gesto que se modifica a cada feitura (originalmente, todas as partes tinham a mesma tonalidade, com o tempo e devido ao modo como foram guardadas, cada parte tem uma coloração e textura). Pela coloração do látex e pela textura da fibra de vidro, *Sans II* evoca a tatilidade, as bordas e extremidades onduladas subvertem, ao mesmo tempo que sugerem, o *grid* minimalista (figura 4, 5, 6 e 7).

Eva Hesse escolhia as palavras, o material e a forma, criteriosamente. A descrição feita por ela, nomeando sua produção como absurda, repetidas vezes, não é fortuita, ela está enfatizando o quanto a obra apresenta contradições. *Sans II* é índice do gesto de sua modelagem. A sequência de caixas nos apresenta a marcação da própria superfície, vemos o gesto apontando para ele mesmo.



Vemos o gesto apontar para a sua microvariação, se distanciar e aproximar-se de si mesmo. *Sans II* congela o tempo interno – o tempo de sua feitura – e dilata o tempo externo – o tempo que lidamos com ele –, percebemos a passagem do tempo ao visualizar sua materialidade ao longo da parede e a alteração na medida dos anos.

Rosalind Krauss constrói o conceito de índice a partir de uma percepção do tempo disponível na obra, o que nos conduz a uma percepção de duração interna e externa à obra. Ela cria relações entre o índice e a linguagem fotográfica, argumentando que a fotografia é a transposição física de um objeto para a condição fixa de imagem (KRAUSS [1979], 1999, p. 74). A fotografia, sendo um objeto indiciário, anuncia a presença física do objeto na realidade em determinado tempo e lugar. Krauss faz uso d'*O grande vidro* de Duchamp como exemplo da ligação entre índice e temporalidade, que ocorre através do deslocamento de uma presença física para a condição de sinal, de traço. *O grande vidro* descreve a sucessão do tempo por meio do acúmulo de poeira. Opera como uma fotografia de longa exposição, um registro dilatado do tempo. *Sans II* opera de modo semelhante, age a partir das sucessões de um sinal isolado, cada divisão interna atua como sinal que se repete e provoca outra temporalidade. A gestualidade, dentro de cada divisão, vista



como sinal, apresenta o corpo “no paradoxo de estar fisicamente presente, mas temporalmente remoto” (KRAUSS [1979], 1999, p. 210). Dessa maneira, *Sans II* atua como vestígio de corpo, como rastro de uma intencionalidade transformada em gestualidade. As impressões, as ondulações da obra dizem de algo que estava lá e agora não está mais.

As obras indexicais atuam na articulação do tempo, trazendo para o presente a presença física do passado em vez de sua imagem enquanto representação. Os índices agenciam a memória de um acontecimento, através deles podemos acessar o gesto e as intencionalidades em determinado tempo e espaço. Enquanto traço, o conceito de índice formulado por Krauss se aproxima do conceito de vestígio de Jean Luc-Nancy, pois ambos descrevem “o isolamento de algo de dentro da sucessão da temporalidade” (Ibidem, p. 77).

Para Nancy, o vestígio é o resto de uma presença, não é a imagem de algo (representação), é o registro físico de um acontecimento. Por meio do vestígio podemos articular temporalidades, o presente (obra) com o passado (gesto). As marcas de moldagem em *Sans II* são vestígios do fazer, assim como a pegada é o vestígio do caminhar.

FIGURA 6 (NA PÁG. ANTERIOR)

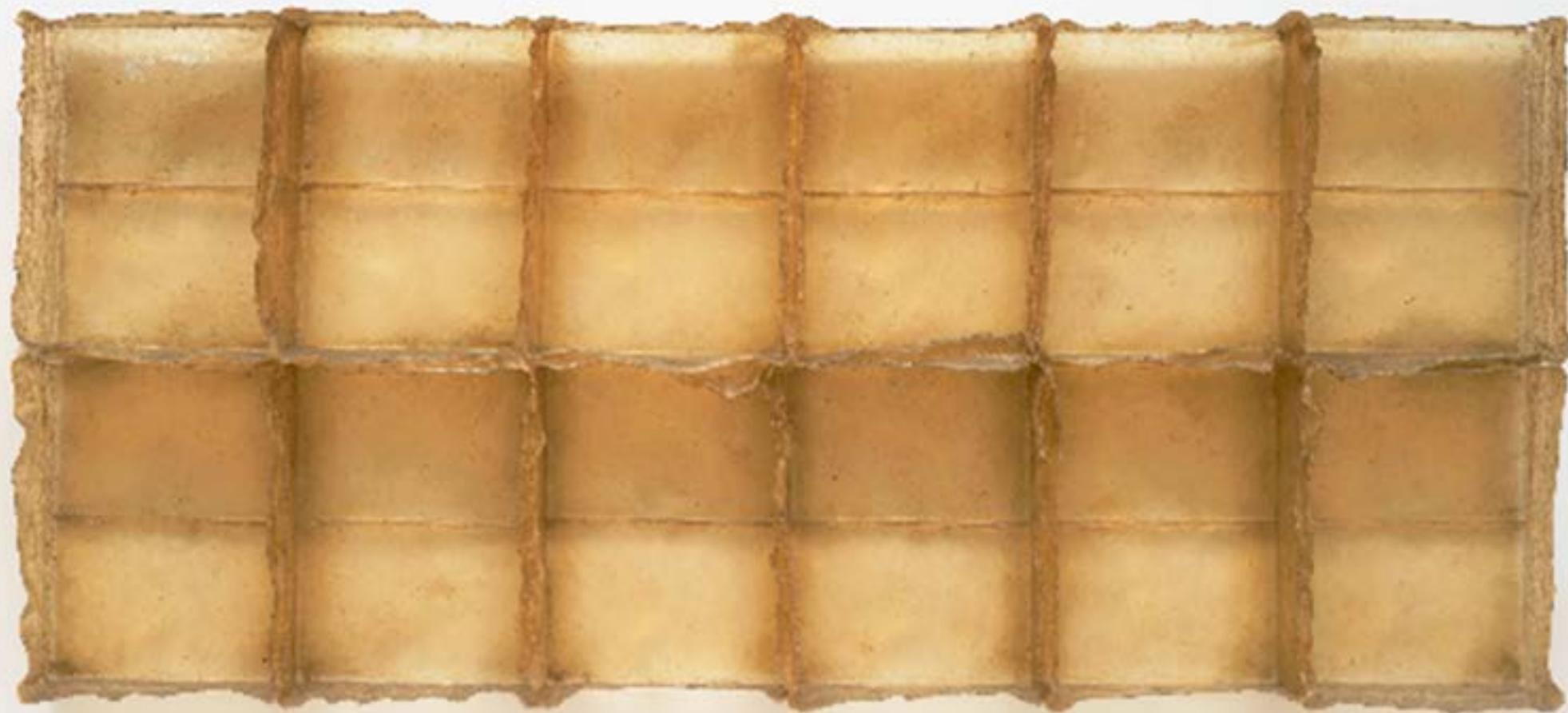
Eva Hesse, *Sans II*, 1968. Fibra de vidro e látex, 96,52 x 1092,2 x 15,24. 5 unidades, cada uma com 96,52 x 218,44 x 15,56 cm. ©The Estate of Eva Hesse.

Cortesia Hauser & Wirth. Vista da instalação “Eva Hesse. One More Than One”, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 2013/2014. Foto: Kay Riechers.

FIGURA 7 (NA PÁG. SEGUINTE)

Eva Hesse, *Sans II*, 1968. Fibra de vidro e látex, 96,52 x 218,44 x 15,56 cm.

Coleção: San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), presente de Phyllis C. Wattis. ©The Estate of Eva Hesse. Foto: Ben Blackwell.



O vestígio é o resto de um passo. Não é sua imagem, pois o próprio passo não consiste em nada mais que seu próprio vestígio. Desde que ele é feito, ele é passado. Ou melhor, ele não é jamais, enquanto passo, simplesmente "feito" e depositado em alguma parte. Se se pode assim dizer, o vestígio é seu "toque" ou sua "operação" sem ser sua obra. (NANCY, 2012, p. 304)

Assim, o que vemos em *Sans II*, e que nos confunde, é sua operação. Vemos o toque, o gesto que aponta a si mesmo, que não é a imagem de algo, finalizada, ele não representa algo ou alguém, apenas aponta uma ausência. Sentimos a falta do corpo que tocou, a ausência se dá pela presença da sobra do corpo. O gesto se repete, ou melhor, insiste em estar presente. A repetição funciona como a legenda necessária à fotografia, do modo como descrito por Walter Benjamin. Para Krauss, é por meio da repetição que é possível entender o gesto como signo dentro da obra.

Daniel Soutif (2006), no artigo "Do indício ao índice ou da fotografia ao museu", constrói uma diferenciação entre o modo de operar da fotografia e do museu. Para ele, a fotografia atua como signo, índice (*index*) e indício (*indice*), o museu, apenas como índice (*index*). Ao descrever o funcionamento da legenda em ambos, ele afirma que, na fotografia, necessitamos de uma legenda externa

para entrar no seu plano simbólico – caso ela não se encerre em si mesma dentro dos limites da moldura. Com o museu, a legenda não está presa ao seu limite físico (arquitetura), mas nos objetos do seu interior, que contêm seu poder simbólico dentro ou fora desse espaço (Soutif, 2006, p. 207). Soutif apresenta os objetos que o museu expõe como seres referentes – aquilo ao qual ele aponta enquanto índice –, ao mesmo tempo que atua como recurso simbólico – legenda. Essa capacidade de se mostrar (legenda) mostrando (aquilo que ele designa) Soutif chama de reflexividade.

A reflexividade exige perguntar se o ato simbólico está no objeto ou no museu. É essa pergunta que Hesse lança com suas esculturas, seu gesto como indício (vestígio do corpo), ou seja, signo de uma relação causal; e, como índice (*index*, designa a si mesmo). Suas esculturas “não têm significação senão por referência direta a um objeto ou um ser realmente presente, [...] têm precisamente por função designar em uma situação de um dado discurso, fora da qual eles se esvaziam de conteúdo” (SOUTIF, 2006, p. 206). A gestualidade aponta para si mesma na sucessão de caixas – como índice de uma insistência (intencionalidade), vestígio de um corpo –, que constrói o sentido da obra. A reflexividade, a capacidade de ser os dois ao mesmo tempo, nos provoca e dá significado. Por

mais absurdo que pareça, Hesse sabia que estava mexendo com aquilo que dá estrutura e define um *medium*, ela escolhe o lugar do entre, da borda, da fronteira e esgarça os limites.

Nesse sentido, a repetição de Eva Hesse continua sendo absurda. Não só em relação aos seus contemporâneos e às questões dos anos 1960 e 1970, mas atualmente. Sua obra não é apenas sobre criar diferenças dentro do exercício de repetir, ou apenas sobre a presença do traço e da corporalidade da artista nas obras. Há nas obras a demonstração da fratura dos renascentistas, o apagamento da aura, a discussão da materialidade, do objeto de arte e de sua duração, junto aos impactos dessas imagens presentificadas como primeira camada da obra, sem metáfora. É sobre o gesto de fazer que a repetição se faz presente, sobre tornar a arte absurda dez vezes, ou mais. E o que nos resta é a gestualidade rompendo fronteiras.

NOTAS

- 1.** O sociólogo da arte Howard Becker no livro *Mundos da arte*, conceitualiza o termo *mundos da arte* como um sistema, composto não só por um núcleo, mas vários. Para Becker, o valor qualitativo da obra se dá pelo seu contexto social, e não apenas estético, assim, o que valida a obra são os integrantes do contexto, incluindo: crítico, curador, instituições, artistas, técnicos, público etc. Como as obras das mulheres poderiam ser reconhecidas, sendo que elas não eram enxergadas pelo contexto, pelos mundos da arte?
- 2.** Importante ressaltar que a categoria do gênio é lapidada durante o século XVIII e pressupõe uma ligação com o transcendente, com o divino. A formulação feita por Immanuel Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo* é uma das mais influentes.
- 3.** Exceto quando indicado o contrário, todas as traduções são das autoras deste texto.
- 4.** No original: “[...] As an academic discipline, it has categorized cultural artifacts, privileging some forms of production over others and continually returning the focus to certain kinds of objects and the individuals who have produced them. The terms of art history's analysis are neither ‘neutral’ nor ‘universal’; instead they reinforce widely held social values and beliefs and they inform a huge range of activities from teaching to publishing and to the buying and selling of works of art”.
- 5.** François Hartog (2013) descreve *regime de historicidade* como um instrumento comparatista, por ser capaz de olhar para o presente de maneira distanciada, alcançando dimensões temporais do passado e do futuro.
- 6.** Em *Artes plásticas e trabalho livre*, Sérgio Ferro (2015) analisa a produção artística do Renascimento considerando atentamente a materialidade do processo produtivo das obras de arte e concentra seu exame nas operações materiais do fazer e nos procedimentos adotados pelos artistas.

7. Michael Archer (2012), em *Arte contemporânea: Uma história concisa*, traça um panorama das mudanças na produção das obras a partir dos anos 1950. Archer não trata da gestualidade, mas estabelece diferenças entre os movimentos da época.

8. Tradicionalmente, a história dividiu a arte em duas categorias, pintura e escultura. Posteriormente, os campos foram ampliados e novas categorias surgiram, como fotografia, vídeo, performance, instalação etc. O que faz com que certas produções sejam colocadas em uma categoria em vez de outra são seus gestos, seus códigos de leitura. Os gestos da pintura são códigos para pensar a cor, a linha, o traço, o plano, a luz, etc.; os gestos da escultura discutem o espaço, o volume, a forma, o molde etc.

9. Sabemos que Daniel Soutif reformula o conceito de index descrito por Rosalind Krauss, trataremos da diferenciação feita por ele entre índice e indício mais adiante.

10. No original: “If Duchamp was indeed thinking of the Large Glass as a kind of photograph, its processes become absolutely logical: not only the marking of the surface with instances of the index and the suspension of the images as physical substances within the field of the picture; but also, the opacity of the image in relation to its meaning [...]”.

11. Mel Bochner (1940), reconhecido como uma das principais figuras no desenvolvimento da arte conceitual em Nova York nas décadas de 1960 e 1970.

12. No original: “[...] Seriality is premised on the idea that the succession of terms (divisions) within a single work is based on numerical or otherwise predetermined derivation (progression, permutation, rotation, reversal) from one or more of the preceding terms in that piece. Furthermore the idea is carried out to its logical conclusion, which, without adjustments based on taste or chance, is the work. No stylistic or material qualities unite the artists using this approach because what form the work takes is unimportant [...]”.

13. Em entrevista a Cindy Nemser, Eva Hesse diz estar ciente das escolhas por opostos, absurdos, e criar contradições.

14. Não são todos os artistas considerados minimalistas que buscavam a imagem única, Sol LeWitt, por exemplo, investigou as pequenas variações dentro da repetição.

15. No original: “Because it exaggerates. If something is meaningful, maybe it’s more meaningful said ten times. It’s not just an aesthetic choice. If something is absurd, it’s much more exaggerated, more absurd if it’s repeated... I don’t think I always do it, but repetition does enlarge or increase or exaggerate an idea or purpose in a statement”.

16. No original: “My original statement was so simple and there wasn’t that much there, just irregular wires and very little material. It was really absurd and totally strange and I lost it. So now I am attempting to do it in another material, in rope, and I think I’ll get much better results with this one”.

17. O antropólogo Alfred Gell (1945-1997) desenvolveu uma complexa teoria sobre a agência do objeto artístico, dentro do campo da antropologia da arte.

18. No original: “Hesse’s concern to cancel difference has a range of other manifestations; indeed, some of them emerge in further work linked to Schema and Repetition Nineteen. Schema, for example, has a sequel called (what else?) Sequel (1968) which both maintains and reverses the concerns of the earlier piece. Order cedes to disorder, parts (the hemispheres) yield to wholes (though an opening maintained in each sphere makes it evident they are less than complete). Schema is certainly different from Sequel – but that difference is only ever intelligible through their linkage, as a result of their mutual dependency and interreliance. And a similar point can be made via one of the offshoots of Ragtition Nintere: it is not another work of art, in this instance, but a series of photographs in which Hesse recorded four different arrangements of an early version of the piece. The snapshots document one key aspect of the work — that no one arrangement is definitive – but they also declare that differences of placement, though determinant of the work’s fundamental character, cannot therefore erode or destabilize its overall import”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: Uma história concisa. 1ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.

BOCHNER, Mel. Serial Art Systems: Solipsism. In BATTCKOCK, Gregory; WAGNER, Anne W. (orgs.). 1ª ed. **Minimal Art: A Critical Anthology**. Berkeley, Califórnia: University of California Press, 1995, pp. 92-102.

BOIS, Yve-Alain. Estúpida. **Arte&Ensaio**, Rio de Janeiro, n. 15, 2007, pp. 174-181.

CALIRMAN, Claudia. O jogo de esconde-esconde: a aborTagem do feminismo na arte brasileira. In PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **História das mulheres, histórias feministas**: antologia. São Paulo: MASP, 2019, pp. 404-411.

CHADWICK, Whitney, **Women, Art, and Society**. 2nd ed., revised and expanded. Nova York: Thames and Hudson Inc., 1997.

DANTO, Arthur C. A crítica de arte após o fim da arte. **Revista de Estética e Semiótica**, Brasília, vol. 3, n. 1, jan-jun. 2013, pp. 82-98.

FERRO, Sérgio. Artes plásticas e trabalho livre. **De Dürer a Velázquez**. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2014.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade** - Presentismo e experiências do tempo. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Massachusetts: The MIT Press, 1986.

KRAUSS, Rosalind. **Bachelors**. Massachusetts: The MIT Press, 1999.

NANCY, Jean-Luc. O vestígio da arte. In HUCHET, Stéphane (org). **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, pp. 289-306.

NEMSER, Cindy. An Interview with Eva Hesse [1970]. Disponível em: <https://www.hauserwirth.com/news/14479-interview-eva-hesse>. Acesso: 11 nov. 2020.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Semana de 22: história e legado, Ivan Marques, Flávia Toni e Ana Paula Cavalcanti Simioni. Palestra. **Artes Visuais na Semana de 22**, Instituto CPFL, jun. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/Y70JvPFHXrw>. Acesso em: 22 out. 2020.

SOUTIF, Daniel. Do indício ao índice ou da fotografia ao museu. **Arte&Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 13, 2006, pp. 199-219.

SWARTZ, Anne. Accession II: Eva Hesse's Response to Minimalism. **Bulletin of the Detroit Institute of Arts**, Detroit, vol. 71, no. 1-2, 1997, pp. 36–47.

SOBRE AS AUTORAS

Luiza Alcântara é artista plástica e pesquisadora. Mestranda em Artes Visuais-Música pela Universidade do Estado de Minas Geras (UEMG), na linha de pesquisa Dimensões Teóricas e Práticas da Produção Artística. Formada no curso livre em Audiovisual da Oi Kabum! BH e Bacharel em Desenho e Cerâmica pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Tem experiência na área de educação, com ênfase em comunicação, arte, linguagem e tecnologia. Atua também na área de produções de exposições artísticas, curadoria envolvendo vídeo e artes plásticas.

Rachel Cecília de Oliveira é professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Geras (UFMG) e colaboradora do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Geras (UEMG). Foi editora da revista *ArteFilosofia* (UFOP), participou da diretoria da Associação Brasileira de Estética - ABRE - por dois mandatos e foi professora visitante na Université Paris I - Pantheon-Sorbonne. Trabalha a pluralidade da arte contemporânea nas interseções entre filosofia, teoria, história e crítica das artes. Além disso, atua como crítica e curadora.

Artigo recebido em
3 de abril de 2021 e aceito
em 10 de junho de 2021.