

De natureza ambígua

Iracema Barbosa

Artista, professora substituta na UERJ, Rio de Janeiro, e professora da PUC-Rio. Diplomada pela Royal Academy of Dancing de Londres e Doutora em Artes Plásticas e pesquisadora associada ao laboratoire l'œuvre et l'image (EA 3208), pela Université Rennes 2, na França

RESUMO

Este artigo se propõe a analisar aspectos que relacionam a forma do trabalho de Eva Hesse, construído através da repetição de elementos, com a experiência de estranheza que tal forma pode provocar.

Palavras-chave: *Eva Hesse, experimentação, absurdo da ação, estranheza da forma*

ABSTRACT

This article proposes to analyse some aspects that connect the form of the work of Eva Hesse, constructed by the repetition of elements, with the experience of strangeness that this form can provoke.

Keywords: *Eva Hesse, experimentation, absurd of action, strangeness of form*

*... et ce n'est pas par hasard qu'un poème doit être appris par cœur. La tête est l'organe des échanges, mais le cœur, l'organe amoureux de la répétition*¹. - Gilles Deleuze

O trabalho de Eva Hesse provoca estranhas sensações. Uma espécie de desconforto que pode ser atribuído ao seu aspecto inacabado, à relação entre a dimensão de suas obras e a arquitetura das salas dos museus, como se pode ver no Centre Georges Pompidou, em Paris. Nos chama atenção o absurdo da repetição dos elementos que constituem o trabalho, por serem todos feitos à mão, um por um, em tempos de produção industrial de massa. Também perturbam nossas referências habituais a natureza ambígua das formas, do que seja interior e exterior, elemento autônomo ou parte arrancada de um todo, do que seja orgânico ou sintético, como escreveu, em 1968, a crítica de arte sobre seu trabalho em Nova York². Isto se torna mais evidente sobretudo em suas últimas obras, como disse a própria Eva Hesse com suas palavras, "nos últimos trabalhos (...) estava menos interessada em uma forma específica (...) estava ocupada com a pesquisa de uma forma não-antropomórfica, não geométrica, não-não"³". (Nemser, 1975, p. 209).

Eva Hesse, *Contingent*, 1969, fibra de vidro, resina de polyester, latex, gaze, estandartes de 3 e 4 m x 1 m, coleção National Gallery of Austrália



Poder-se-ia ver uma forma pré-geométrica, que antecede uma organização. Ou ainda, falar sobre uma forma que revela nossa incompreensão das coisas. Poder-se-ia pensar numa forma que questiona e que associa o não convencional, sobre uma maneira de tatear o mundo ao redor. Algo que permita a experimentação mais livre dos materiais e de situações convencionalmente incongruentes. Poderíamos perguntar sobre o sentido desta repetição que, segundo a artista, aparece para exagerar os aspectos mais *déplacés*⁴ de uma certa lógica do mundo.

Contingent, 1969, foi o último trabalho de Eva antes de sua morte em maio de 1970⁵. *Contingent*, 1969, é composto por 8 banners de algodão emborrachado e fibra de vidro tratada em diferentes proporções, visando diferentes texturas. Os 8 banners são suspensos em paralelo, porém dispostos perpen-

diculares à parede. Tal formação obriga nosso deslocamento, para que se tornem visíveis as transparências, as opacidades e as pausas entre cada superfície ⁶. Além do mais, tal disposição nos convida ao movimento e à experimentação do trabalho, mantendo uma relação com nossa verticalidade, e, graças à passagem da luz, ao aspecto translúcido dos oito banners que aparecem em diferentes coloridos ⁷. A insistência em criar tais texturas nas superfícies, em 8 elementos ao mesmo tempo tão semelhantes e diferentes, confere a este trabalho um caráter que o aproxima do objeto e da escultura. Mas *Contingent* encaminha nosso imaginário inevitavelmente ao suporte e às questões próprias da pintura, ao plano, às diferenças entre as texturas, às transparências e opacidades da superfície, e até às ilusões e desilusões de nossa percepção.

Contingent, 1969, da mesma maneira que outros trabalhos de Eva Hesse, nos faz perceber a arte vivida enquanto experimentação estética com a matéria, mas ao mesmo tempo como experiência íntima, recolhida, apreendida antes do discurso falado. Neste sentido, Rosalind Krauss escreveu a propósito desta obra “o que *Contingent* deixou ao mundo foi a declaração do poder expressivo da matéria caída em um nível subarticulado ⁸” (Krauss, 1999, p. 92).

Aparece assim uma forma ambígua, híbrida, que ainda não é definida, ou, que ao contrário, já está se dissolvendo. Uma superfície que nos lembra a pele, uma pele arrancada, separada da estrutura que ela envolve, e plastificada. Uma forma que vai além do que já se viu, sem comentários, sem afirmações, como o disse muitas vezes Eva Hesse, uma forma absurda. Bom lembrar que ela sempre visou trabalhar com contradições e formas contraditórias que representariam o absurdo completo mesmo da vida ⁹. Sensações que a aproximam de modo singular a outros artistas, com os quais ela se identificava, como Marcel Duchamp, Carl André, Yvonne Rainer, Beckett e Ionesco ¹⁰.

Não há nada de natural no trabalho de Eva Hesse e a primeira ideia de absurdo apareceu com a obra *Hang Up* ¹¹, 1966, observa a artista em sua entrevista com Cindy Nemser em 1970. *Hang Up*, que possui um cabo flexível que sai do quadro retangular, como o quadro de uma pintura. Vemos em *Hang Up* uma oposição evidente entre profundidade e superfície, entre uma possível representação e o vazio que aparece diante de nossos olhos, em função da ausência de superfície pictórica dentro deste quadro. É um trabalho realizado no espaço, mas não de maneira de uma

escultura tradicional, instalada em seu *socle*¹², em torno do qual se pode circular, mas uma escultura que dança (ou seria uma pintura que dança?), pois ela sai da parede e envolve o espectador.

Eva Hesse nos revela como ela mesma vê tais incongruências:

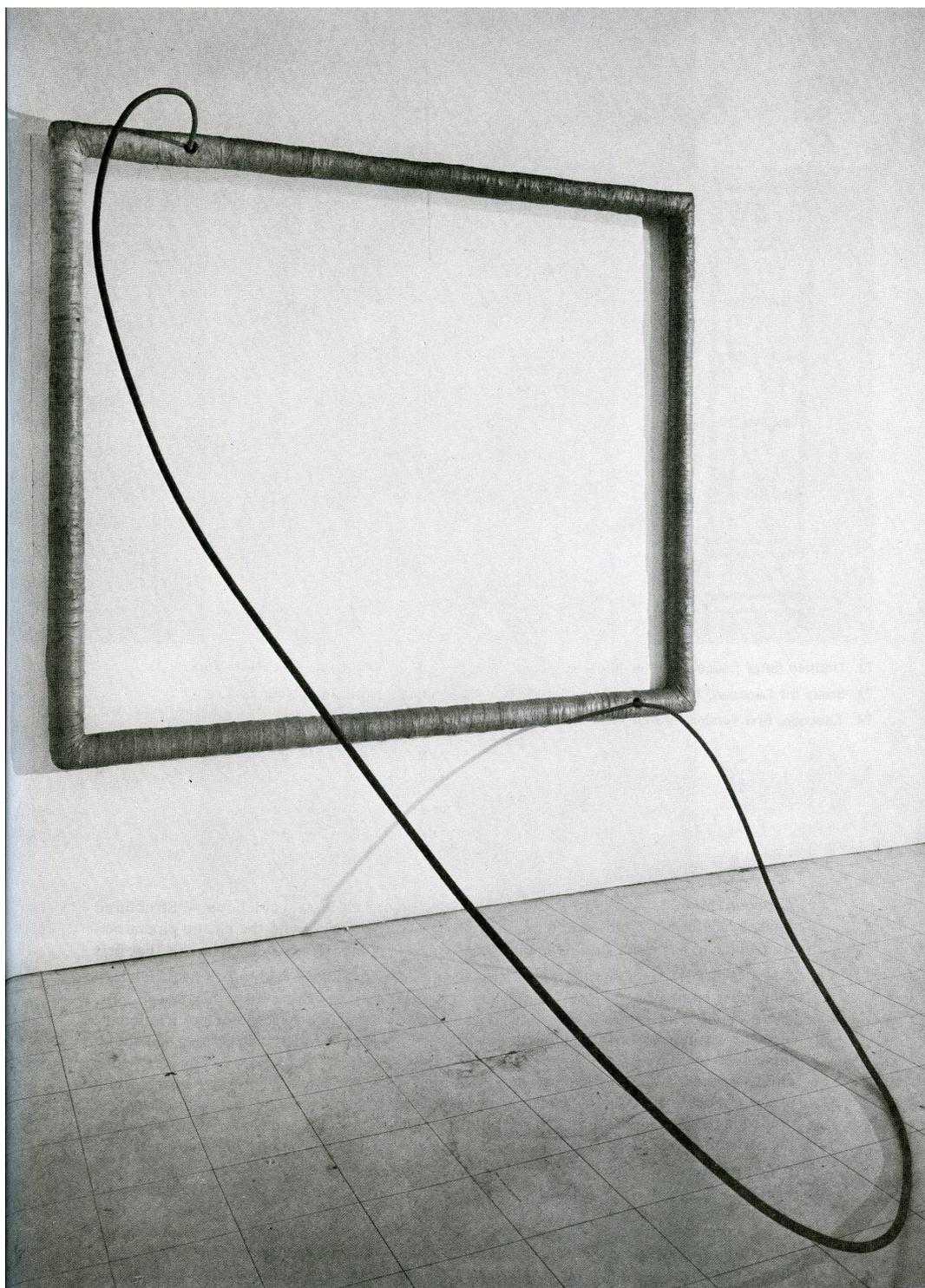
Absurdo é a palavra chave (...) é o que estabelece a relação entre contradições e oposições (...) eu deveria tomar ordem versus caos, linha versus massa, imenso versus mínimo, eu deveria buscar oposições as mais absurdas e radicais...¹³

Oposições que funcionam para construir o trabalho, servindo-se de tensões entre materiais e gestos. Construção que solicita uma intensão insistente, como vemos nas obras que aparecem pela repetição de elementos, mas que, ao mesmo tempo, se mantém aberta à improvisação. Linda Shearer, no catálogo da exposição retrospectiva de Hesse no Guggenheim Museum de Nova York, em 1992, fala de uma repetição que sempre apresenta algo de extremamente surpreendente¹⁴.

Os gestos, os suportes, mas também o tempo se fundem na matéria e nas experimentações de Eva Hesse. Um tempo que aparece na plasticidade específica dos materiais, mas também na frequência da aparição dos elementos. Uma matéria que revela uma transformação, efetuada num tempo impalpável, portanto sentido, experimentado, através de materiais inesperados. Um tempo suspenso, pois aparece muitas vezes plastificado. De toda maneira, não se trata tampouco de um tempo sólido. Mesmo se às vezes linear, encontra-se emaranhado, transparente ou opaco; em resumo, poderíamos falar de um tempo que flua e que pesa, de acordo com a matéria e com próprio gesto da artista.

Eva Hesse admite que a noção de permanência é algo que lhe escapa. Seu trabalho apresenta uma fragilidade excepcional e, muitas vezes, ela se sentia culpada no momento de vender um trabalho, pois não sabia quanto tempo este poderia durar. Mas dizia que, de qualquer modo, "a vida não vai durar, e a arte não vai durar, isto não é importante"¹⁵.

A noção de tempo aparece também em seu trabalho através da repetição, e isto é particularmente visível nos pequenos objetos em papier maché e nas obras *Expanded Expansion, Connection et Repetition*. A repetição do elemento visual, um motivo por exemplo, funciona como elemento estrutural, mas igualmente temporal. Porque associamos a repetição de um elemento, ou de um acontecimento, à sensação de passagem do tempo. Por exemplo, as ondas que se seguem no mar que estão presentes na própria origem do conceito de ritmo. A ideia de algo que dá uma cadência, associado a uma duração específica, de um sistema previsível, que pode ser interrompido por uma mudança de um padrão. Que nos surpreende pelo excesso ou pela ausência do elemento que esperamos e que se repete num certo espaço, seguindo pausas, regulares ou não.



**Eva Hesse, *Hang Up*,
1966, acrílico s/tela,
183 x 213,5 x 173 cm,
coleção sr. e sra. Victor
W. Ganz, Nova York**



Eva Hesse, *Expanded Expansion*, 1969, fibra de vidro e borracha sobre gaze, medida estimada : 450 x 600 x 6 cm, Nova York, Whitney Museum of American Art

Uma mudança que surpreende também pela diferença no desenho ou no formato que vem de uma mesma matriz. É preciso olhar bem como a repetição de elementos funciona no trabalho de cada artista, que questões esta repetição estimula. É evidente que o elemento que se repete dá uma cadência, organiza um espaço dentro de uma duração. Mas a que serve esta repetição numa poética plástica? Por qual *tempo* cada artista visual é fascinado? Qual a duração evocada em seu trabalho?

Cindy Nemser pergunta a Eva Hesse se seu trabalho não teria uma relação específica com a *arte em processo* - centrado sobre as ações que se passam num certo tempo, e que constituem o sujeito mesmo do trabalho - ao que Eva Hesse responde :

não; não compreendo desta maneira, (...) não penso nunca desta maneira(...) agora estou esticando, enrolando, cortando, cobrindo de latex. Para mim o processo é necessário para chegar lá onde quero ir ¹⁶.

O aspecto transitório de um processo, ou de uma coisa que pode se tornar outra, relacionado de um modo inesperado a um tempo congelado, faz parte de uma das estranhezas que impressionam no trabalho de Eva Hesse. *Connection*, 1969, é um exemplo ilustrativo, e acentuado, pelo seu aspecto nada sedutor.

Não temos certeza daquilo que vemos, não sabemos a que associar estas formas moles, que se tornaram rígidas, estas superfícies com dobras interrompidas que parecem arrancadas de algum lugar, não se sabe de onde, mas que parecem oriundas de uma mesma superfície. Seriam restos de esqueletos ou de órgãos internos, que brilham como se estivessem ainda úmidos? *Connection*, 1969, me parece uma das obras mais estranhas e desconfortáveis que Eva Hesse realizou. E ao que parece foi exatamente aí que a artista quis chegar, distante dos aspectos decorativos que este trabalho poderia evocar. Trabalho que não estava terminado no momento de sua morte, pois Eva visava uma grande quantidade de elementos, cada um tratado como único, construído pelo acaso da ação da resina que os diferenciava ¹⁷.

Dado o aspecto mole das estruturas do trabalho de Eva Hesse, Mark Godfrey, em seu texto que acompanha a exposição da artista no *Jewish Museum* ¹⁸, as relaciona aos objetos *Giant Soft Fan*, 1967, de Claes Oldenburg, que operam com a gravidade e também com estranhas associações ao corpo humano. O crítico associa as dobras, a queda (que dramatiza a gravidade) e o acaso que dirige a organização das estruturas de Hesse, aos trabalhos

Eva Hesse, *Connection*, 1969, fibra de vidro, resina de poliéster e anéis metálicos, entre 40 e 166 cm de comprimento por 2,5 à 7,5 cm de largura, coleção sr. e sra. Victor Ganz, Nova York



de Robert Morris, construídos pelo empilhamento de faixas de feltro, realizados entre 1967-68. Ele relaciona a importância particular do acaso na criação às manifestações da *antiforma*.

Estruturas moles cobertas por várias camadas de resina, ou latex, experimentações que Eva Hesse realizou, repetidamente, pesquisando sobre uma presença espontânea da forma. Repetições chamadas motivos seriais, por Linda Shearer, que retoma a ideia de Eva Hesse sobre o vínculo entre regularidade e irregularidade quando se trata da relação entre elementos ¹⁹. A utilização de um material mole e flexível, associado ao conceito de repetição e de acaso, nos conduz à obra chamada *Repetition*.

Eva Hesse, *Repetition Nineteen III*, 1968, fibra de vidro, 19 unidades, medida aproximada 48-51 cm de altura x 28-32 cm de diâmetro, coleção The Museum of Modern Art, Nova York



Repetition é um trabalho sobre o qual Eva Hesse insistiu muito, concebido em três diferentes versões com materiais também diferentes : alumínio, *papier mâché*, latex e, finalmente, em fibra de vidro. Nos desenhos deste trabalho, assim como nas primeiras versões, figurava um fio de borracha, de diferentes comprimentos, que saía do fundo de cada cilindro. *Repetition* é um trabalho significativo da relação entre a repetição e o acaso, do que é fazer parte de um universo e ser estranho a ele, do que é seguir um modelo e escapar deste modelo.

Na introdução de sua entrevista com Eva Hesse, Cindy Nemser escreve :

Através da repetição de formas cilíndricas, redondas e retangulares, Eva cria suas esculturas... dando a elas um sentido de crescimento e de mudança orgânica, assim como a idéia de uma repetição mecânica e progressão geométrica ²⁰.

(Nemser, 1975, p. 201)

Uma forma híbrida, fusões e confusões como criam os grandes poetas, é o que se vê nos trabalhos de Eva Hesse. Um amálgama de sensações e formatos entre aquilo que encontramos na natureza e o que é sintetizado pela cultura humana, entre o que é orgânico e o que é inorgânico, entre o conhecido, já organizado e o que resta estranho, incompreensível.

Quando, no século XIX, o historiador da arte Alois Riegl analisa os aspectos que na arte diferenciam estruturas orgânicas das inorgânicas, explica que entre as leis formais da natureza inorgânica existe uma simetria absoluta de superfícies e de linhas ²¹. No trabalho de Eva Hesse, tem-se frequentemente esta estranheza entre uma forma inorgânica - visível nos cilindros, retângulos

e círculos - e uma forma que lembra o que está vivo. Riegl observa que, na arte, os motivos inorgânicos construídos pela repetição e por relações geométricas entre os elementos, se servem do preenchimento dos vazios por formas que agradam, o que dá um caráter decorativo ao trabalho, e escreve, "mais o motivo aparece estilizado, inorgânico, mais ele agrada, pois parece mais harmonioso ao olho ²²". Quando se compreende este mecanismo, percebe-se que Eva Hesse, consciente ou inconscientemente, brinca com este aspecto, a oposição entre o decorativo e aquilo que, ao contrário, suscita certa repugnância.

O aspecto brilhante e irregular das superfícies e também as diferenças sutis entre os elementos, que no trabalho de Eva Hesse escapam à sedução decorativa, remetem a superfícies orgânicas. Tais características orgânicas também foram estudadas no século 19, por Alois Riegl, destacando-se aí duas questões : a manifestação do movimento e o aspecto arredondado das estruturas ²³. O que teria levado o homem à representação de formas orgânicas seria seu próprio fascínio pela vida e pelo movimento. Mas, na história da arte ocidental, foi através da pintura de Giotto que se efetuou a passagem da imobilidade ao movimento e à representação mais espontânea das figuras humanas: "quando admite-se o fortuito e o instantâneo nos gestos das figuras, admite-se paralelamente a narrativa dos acontecimentos contemporâneos ²⁴", argumenta Riegl (Riegl, 2003, p. 94). Na passagem de uma forma inorgânica para orgânica se produziria uma perda de definição e de precisão, característica da arte da antiguidade.

Tal distinção entre aspectos orgânicos e inorgânicos, realizada por Riegl, pode ajudar a com-

preensão de como Eva Hesse os associa, na realidade os funde, para criar esta forma híbrida. E como em sua poética, deste modo, ela instala a obra do artista no presente, relacionando-a a acontecimentos passageiros e talvez a algo que está além desta realidade.

Porque nada é natural no trabalho de Eva Hesse, e a crítica associou também este aspecto estranho de seu trabalho ao discurso surrealista de outros artistas. Yve-Alain Bois, aborda esta questão da relação entre o pensamento surrealista e a poética de Hesse²⁵ e associa *Accession II, 1967*²⁶ a dois objetos: *Le déjeuner en fourrure, 1936*, de Meret Oppenheim e uma caixa fechada em alumínio galvanizado, de Donald Judd, *Sem título, 1968*.

Referências explícitas a objetos cotidianos: uma banal taça de café coberta pelo pelo de um animal onde não se deseja encostar os lábios, esta de Oppenheim, e uma caixa hermética, asfixiante e inútil para guardar coisas, de Judd. É neste contexto que Yve-Alain Bois evoca uma passagem do texto escrito por Robert Smithson sobre a obra de Judd, que anuncia uma “materialidade sinistra” onde superfície e estrutura, interior e exterior existem simultaneamente em uma “condição suspensa”. Interessante nesta reflexão crítica de Yve-Alain Bois, é a ideia de que a forma híbrida no trabalho de Eva Hesse não estaria relacionada a uma simples oposição ou confusão entre o fixo e o movimento, o flexível e o rígido, entre o esticado e o dobrado, entre o seco e o molhado, mas sim a uma questão de outra ordem: uma não distinção entre o orgânico e o inorgânico, que procede por uma operação bem mais complexa, que não diferencia o que está morto do que está vivo.

NOTAS

¹ DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, [1968]. Paris: Presse Universitaire de France, 2008, 1ère édition : 8. Na língua francesa se diz que decorar um texto é aprender pelo coração (aprender par coeur), Gilles Deleuze brinca com esta imagem e relaciona a repetição a um ato amoroso.

² “Uma geometria desmoralizante” publicou o New York Times de 23 de novembro de 1968. “Objetos patéticos”, Village Voice, 23 de novembro de 1968, in David, Catherine e Diserens, Corinne. Eva Hesse, “Caminando sobre el filo”, catálogo da exposição no l’ IVAM Centre Julio Gonzales, 10 febrero/4 abril 1993. Valencia, 1993 : 9

³ Nemser, Cindy. *Art Talk : Conversation with 12 women artists*, “Eva Hesse”. New York : Charles Scribner’s Sons, 1975 : 209

⁴ Algo fora do lugar, fora do tempo, fora do contexto, a palavra *déplacé* é interessante por sua referência ao lugar, à la place.

⁵ Realizado com a ajuda de assistentes, seus alunos da Visual Art School, que tornaram possível a finalização deste trabalho. *Contingent* foi visto pela primeira vez na exposição “*Art Process IV*” em dezembro de 1969. E, no mês de maio de 1970, a revista *Artforum* publicou a foto de *Contingent* na capa. Ainda no mesmo número, aparece a entrevista de Eva Hesse dada à Cindy Nemser, o que tornou seu trabalho amplamente conhecido no meio artístico.

⁶ Rosalind Krauss faz uma bela comparação com a pintura *Les Ambassadeurs, 1533*, de Holbein, onde o deslocamento do espectador o leva a visão de uma cabeça de caveira, in Krauss, Rosalind E. *Bachelors*, capítulo 4, “Eva Hesse: Contingent”. London : The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1999 : 99

⁷ Lippard, Lucy. *Eva Hesse*. New York: Da Capo Press, 1976, reedição 1992 : 164

⁸ Krauss, Rosalind, 1999 : 92

⁹ Eva Hesse in Nemser, 1975 : 210

¹⁰ Eva Hesse in Nemser, Cindy. *Art Talk : Conversation with 12 women artists*, “Eva Hesse”, New York, Charles Scribner’s Sons, 1975, 208 e também in Shearer, Linda. *Eva Hesse: A Memorial Exhibition*, “Eva Hesse: Last works”. New York: The Salomon R. Guggenheim Museum, 1972 : 3

¹¹ *Hang Up, 1966*, apresentada na ocasião da “Abstract Inflationism, Stuffed Expressionism” à la Graham Gallery, 1966

¹² *Socle*, em português: base ou o pedestal da escultura

¹³ Eva Hesse in Shearer, Linda. *Eva Hesse: A Memorial Exhibition*, “Eva Hesse: Last works”. New York: The Salomon R. Guggenheim Museum, 1972 : sem numeração de página

¹⁴ Shearer, Linda. *Eva Hesse: A Memorial Exhibition*, “Eva Hesse: Last works”. New York, The Salomon R. Guggenheim Museum, 1972, sem numeração de página.

¹⁵ Eva Hesse in Nemser, 1975 : 218

¹⁶ Eva Hesse in Nemser, 1975 : 220

¹⁷ Ver Lippard, Lucy. *Eva Hesse by Lucy Lippard* [1976]. New York : Da Capo Press, 1992 : 138

¹⁸ Godfrey, Mark. “A string of notes Eva Hesse Haning Sculpture”, in *Eva Hesse Sculpture*. New York : The Jewish Museum et Yale University, 2006 : 34-35

¹⁹ Ver Shearer, 1972 : sem numeração de página.

²⁰ Nemser, 1975 : 201

²¹ Riegl, Alois. *Grammaire Historique des Arts Plastiques*, [1978]. Paris : Klincksieck, 2003 : 64

²² Riegl, op.cit : 74

²³ “*Dans la nature tout ce qui est organique se manifeste par le mouvement ; celui-ci dissimule ou camoufle les lois éternelles de la symétrie et de la proportion...*” Riegl, op.cit : 70

²⁴ Riegl, op.cit : 94

²⁵ Bois, Yve-Alain. “Dumb”, in Eva Hesse, *Sculpture*, Elisabeth Sussman and Fred Wasserman. New York: The Jewish Museum, Connecticut, Yale University Press, 2006 : 17-27

²⁶ Obra construída por um cubo de aço com 4500 buracos, onde foram introduzidos tubos de plástico cortados, cujas extremidades se encontram no interior do cubo, criando superfícies estranhas.