

Ana Vrtačnik
Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti
Dijana Metlić
Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti

**POSTMINIMALNA SKULPTURA EVE HESE
NA AMERIČKOJ SCENI 1960-IH:
IZMEĐU FEMINISTIČKIH, FORMALNO-ESTETSKIH
I PSIHOLOŠKIH DISKURSA**

Apstrakt:

Šezdesetih godina dvadesetog veka u Njujorku se okupljaju umetnici koji u okolnostima Vijetnamskog i Hladnog rata, kao i s pojavom pokreta za građanska, rasna i rodna prava, nisu mogli ostati distancirani od aktuelnih društvenih previranja. Među njima bila je i jevrejska umetnica Eva Hese (1936–1970), koja je između 1965. i 1970. godine stvorila sedamdesetak skulptura, neočekivano naglašavajući organski i intimni karakter umetničkog dela. Radeći s materijalima poput lateksa, voska, kanapa, gaze i fiberglasa, ona je istakla krhkost i senzibilnost kao primarne vrednosti skulpture, ustajući protiv „logike” distancirane umetnosti minimalizma. U ovom tekstu pružena je kritička recepcija stvaralaštva Eve Hese kroz analizu odabranih skulptura spram tada dominantnih pravaca pop-arta, minimalizma i antiform umetnosti. Istovremeno, pažnja je usmerena na stav autorke prema feminističkoj misli šezdesetih godina dvadesetog veka, čija pojava koincidira s njenim delovanjem u Njujorku. Egzistencijalistička skulptura Eve Hese odraz je njenih stavova i emocija, a specifičan odnos prema traumatičnoj prošlosti i Holokaustu otkriva mehanizme funkcionisanja savremenog društva.

Ključne reči:

Eva Hese, repetitivne forme, neortodoksni materijali, minimalizam, feminizam, Holokaust

I. „Feministički” projekat Eve Hese

Eva Hese označava *pojavu* u kulturi stvorenu predanom praksom, istraživanjem, kao i kontinuiranom željom da angažuje gledaoce, kritičare i istoričare umetnosti da se posvete tumačenju umetnosti koja provocira neprolaznom vitalnošću. Započinjući studije kasnih pedesetih godina, Heseova je do kraja šezdesetih stekla priznanje likovnih kritičara u generaciji njujorških autora čija su radikalna preispitivanja umetnosti uključivala ne samo preoblikovano shvatanje skulpture već i relacija na liniji umetnost i materijalnost, umetnička teorija i praksa. Nakon 1965. aktivno predstavlja dela na brojnim izložbama – *Apstraktna inflacija* (1966), *Ekscentrična apstrakcija* (1966), *Normalna umetnost* (1967), *Antiforma* (1968), *Mekane i naizgled mekane skulpture* (1968), *Lančani polimeri* (1968), *Plastično prisustvo* (1969), *Žice i konopci* (1970) – sugerišući otvorenost za nove procese, formate, materijale i konceptualizaciju prakse sumirane izložbom *Kada stavovi postanu forma* u Bernu, 1969. godine. Heseova se zato može smatrati kreatorkom „događaja” u istoriji umetnosti konstruisanih kroz niz pitanja i samosvojnih odgovora koji vode ka savremenom multimedijalnom izrazu.

Ima li feministička misao nešto da doda u susretu s delom Eve Hese? Teoretičarka Grizelda Polok u članku „Osobenost i različitost u kritičkom pisanju o Evi Hese”, povodom simpozijuma održanog u toku njene retrospektive u San Francisku 2002. godine, razmatra slučaj istoričara umetnosti koji je zauzeo stav da ukoliko želimo da tretiramo Evu Hese „ozbiljno”, moramo odbaciti feministički govor, njenu biografiju i jevrejski senzibilitet, jer sve to remeti generalno razumevanje umetnika koga treba razmatrati unutar čvrsto postavljenih istorijsko-umetničkih odrednica. Polokova dovodi u pitanje pripisivanje kategorije „generalnog” bilo kom individualcu, postavljajući pitanje: „Zar nismo uvek jedinstveni u svojim istorijama i posebni zbog brojnih faktora koji obezbeđuju bogatstvo raznolikosti i kreativnost drugosti?” (Pollock 2006, 24). Pripremajući izložbu umetnice, kustoskinje Elizabet Susman i Renata Petcinger su želele da novim generacijama ponude intrigantni pogled na materijale i procese stvaranja umetničkog opusa Eve Hese, ujedinjujući fizičko i materijalno sa metaforičkim i filozofskim. „Susmanova poziva na ponovni susret s delom Eve Hese početkom dvadeset prvog veka, na integralan način, kojim je 'stvaranje' shvaćeno kao oblik mišljenja, a materijal postao zamena za emociju i ideju” (Pollock 2006, 24). U kontekstu postfeminizma dvadeset prvog veka, Polokova smatra krucijalnim da se ponudi istorijski osvrt na doprinos feminističkih teorija u studiji Eve Hese, kroz sagledavanje feminizma kao kritičkog diskursa – od njegovih polemičkih početaka do proširenih intelektualnih postignuća, teorijskih prečišćavanja i unutrašnjih debata.

Termin „feminizam” danas je prilično devalviran i gotovo izjednačen sa žalopojkama o socijalnoj diskriminaciji žena, te ne treba da čudi stav likovnih kritičara

koji Evu Hese ne žele da razmatraju na taj način. Feministička misao, ipak, formira struju složenih istraživanja koja vodi poreklo od vremena prosvetiteljstva i traje do danas, s različitim istorijskim momentima velikih i malih transformacija. Unutar te istorije, brojne spisateljice, umetnice i aktivistkinje istraživale su raznorodne dimenzije pola, kako socijalno i politički tako estetski i intelektualno. U istoriji modernosti feminizam konstantno provocira kritičku misao s ciljem prihvatanja žene kao potpunog ljudskog bića, izazivajući ustaljene konvencije koje je sputavaju ne samo u smislu pola već i u polju interaktivnih mreža sukoba identiteta.

Istorijska veza pojave specifičnog umetničkog projekta Eve Hese tokom šezdesetih godina dvadesetog veka s ranom artikulacijom feminizma neizbežno usmerava tumačenje njenih radova kroz prizmu feminističke kritike. Ako je rano poštovanje feministkinja doprinelo zasluženom priznanju umetnice, onda je njen slučaj uticao na oblikovanje tendencija unutar američke feminističke likovne kritike. Poseban doprinos pripada nezavisnoj kritičarki Sindi Nemzer koja je objavila delove razgovora sa Evom Hese maja 1970. godine u časopisu *Artforum*. Ovaj intervju izuzetno je vredan dokument ne samo zbog savremenog dijaloga sa umetnicom o njenom stvaralaštvu neposredno pre tragične smrti već i zbog činjenice da kritičarka pokreće polemiku o tome kako je biti umetnica na sceni kojom vladaju muškarci. Ako se sa ovog intervjua skrene pažnja na knjigu *Drugi pol (Le Deuxième Sexe)* Simon de Bovoar (originalno objavljenu u Francuskoj 1949, a prevedenu na engleski 1953), na koju Heseova upućuje u svojim dnevnicima – otkriva se tromost u javnim artikulacijama privatno doživljenih aspekata rodne različitosti tokom šezdesetih godina u Americi. Iako Lusi Lipard koristi ovaj intervju kao primarni izvor za posthumnu recepciju Heseove, važno je primetiti da Nemzerova i Lipardova, iako obe kreiraju feministički diskurs, prilaze umetnici na različite načine. Nemzerova razvija institucionalnu kritiku pitajući sagovornicu kako ostvaruje praksu u pretežno muškom umetničkom svetu. Tražeći odgovor, pažnju usmerava na takozvanu politiku sveta umetnosti čija je struktura definisana kao muška i diskriminišuća¹ uprkos kreativnim odnosima između pojedinih muškaraca i žena autora, poput Eve Hese i Sola Levita. U detaljnoj diskusiji Nemzerova pokušava da identifikuje značaj materijala, procesa rada, kao i stav umetnice o snažnim institucionalnim razmimoilaženjima. Lipardova, s druge strane, želi da istraži i potvrdi postojanje rodni razlika u umetnosti stvorenoj rukom žene. Ona ikonografski tumači rad Heseove tražeći značenja koja ukazuju na suštinsku seksualnu različitost čitljivu u formi i motivima i sadržanu u prvenstveno kružnoj/koncentričnoj kompoziciji:

„Danas je jasno da je žensko iskustvo u društvu potpuno drugačije od muškog (biološki, društveno, politički) i, ako je umetnost suština, kao što je to Heseova predstavila, koja dolazi iz unutrašnjosti osobe, tada bi

1 Odnos umetnika i umetnica koji su imali samostalne izložbe od 1966. do 1969. godine u Njujorku: MoMA (53/2), Whitney (38/7), Guggenheim (14/0).

bilo očigledno da postoje elementi u ženskoj umetnosti koji su drugačiji od muških, ne elementi kvaliteta, nego estetski elementi. Činjenica je da Heseova [...] koristi krugove i centralne kompozicije da bi iskrivila geometriju, slojeve i forme. Primenjuje savršenosti i nesavršenosti da pomiri suprotnosti, postupak tako tradicionalno ženski” (Lippard 1976, 207).²

Grizelda Polok ističe da se Lipardova hrabro usudila da osvesti mogućnost estetske razlike otvarajući kritički prostor za prevazilaženje strukturne ravodušnosti modernističke kritike, ne insistirajući da neki rad ima univerzalni feministički estetski kvalitet (Pollock 2006, 30). Početkom šezdesetih godina veliki broj umetnica, poput Eve Hese, Nensi Spero, Adriane Pajper, Jajoi Kusame, Luize Buržoa, Marisol, Li Bonteku, Agnese Martin, Nensi Grejvs, Doroti Rokburn, Joko Ono, Marte Rosler, obogatile su njujoršku umetničku scenu radikalnim praksama u performansu, slikarstvu, skulpturi, kolažu, fotografiji i instalaciji. Polokova ističe da uznemiravanje hegemonog modela modernizma pojavom umetnica svesnih rodnih razlika formira solidne istorijsko-umetničke osnove da se feminizam ne posmatra kao sporedna pojava u istoriji. S tim u vezi, 1965. godine Heseova piše prijateljici Etelin Honig:

„Malo je onih koje su uspele, a još manje onih koje nisu na sebe preuzele i ulogu muškarca. Potrebne su fantastična snaga i hrabrost. Moja odlučnost i volja su jake, ali mi nedostaje samopouzdanje. Stalno se takmičim s čovekom koji je samouveren i uspešan. [...] Želimo da postignemo nešto značajno i smisleno i da osećamo da nas naš angažman čini vrednim mislećim bićima” (Stiles 2012, 705).

Kako feministički pokret tada još uvek nije bio dovoljno „glasan”, Heseova je nastojala da kvalitetom pobedi institucionalnu diskriminaciju. Januara 1970, pri dnu pozivnog pisma za intervju na koji ju je pozvala Sindi Nemzer, ona zapisuje: „Način da se pobedi diskriminacija u umetnosti jeste kroz umetnost. Izvršnost nema pol”, čemu Lipardova kasnije dodaje: „Sva umetnost, bez obzira koliko bila racionalna, dolazi iz unutrašnjosti umetnika, a društvena i biološka iskustva bilo koje žene su sasvim različita od iskustva muškaraca u ovom društvu. Umetnost naravno nema pol, ali umetnik ima” (1976, 205). Heseova stoga, posthumno, deli mesto s brojnim umetnicama i spisateljicama u borbi za prekoračenje granica duboko ukorenjene sociološke i psihološke definicije ženskosti.

2 U vezi s kružnom formom u svom radu Heseova kaže: „Mislim da je krug veoma apstraktan. [...] Smatram da je u pitanju forma, sredstvo. Nisam imala u vidu seksualno, antropomorfnu ili geometrijsko značenje. Nije bila u pitanju dojka, niti krug kao simbol životnog ciklusa ili večnosti. Mislim da je pogrešno tumačiti krug kao simbol života ili geometrijsku teoriju. [...] Moj život nikada nije bio normalan, niti je imao centar. Uvek su u pitanju bili ekstremi. U formama koje koristim sadržane su pomenute kontradikcije” (Nemser 2002, 9).

II. Egzistencijalistička skulptura Eve Hese: erotičnost repetitive i njen apsurd

Između jeseni 1965. i maja 1970. godine Eva Hese je napravila oko sedamdeset skulptura i brojne crteže koji su joj „osigurali” mesto u istoriji umetnosti. Bila je počastvovana izložbom radova u muzeju Gugenhajm u Njujorku zakazanoj za 1972, koju nažalost nije doživela, kao i brojnim prikazima kritike koja ju je videla kao umetnicu, a ne kao tragični feministički stereotip. Neposredno suočavanje Heseove sa životom transponovanim u umetnički materijal stvorilo je celinu izrazite estetske moći. Humor i apsurd koji provejavaju kroz seksualne aluzije u ranim radovima omogućili su joj da apsorbuje patos bez preterane sentimentalnosti:

„Prvo, kada stvaram, radim samo sa apstraktnim kvalitetima, a to je materijal, oblik koji će on poprimiti, veličina, pozicioniranje, odakle dolazi – plafon ili pod. Međutim, ne vrednujem celinu na osnovu apstraktnih ili estetskih aspekata. Za mene slika ima veze sa mnom i mojim životom. [...] U stvari, moja ideja je da se suprotstavim svemu što sam naučila, da pronađem nešto drugo, tako da je neizbežno da je to drugo moj život, moj osećaj, moje misli. [...] Sadržaj je najveći na tom nivou – totalna apsurdnost života u tom smislu” (Lippard 1976, 6).

O skulpturi, kao potencijalnom mediju izražavanja, počinje da razmišlja tokom rezidencijalnog boravka u Nemačkoj 1965. godine dok je živela sa suprugom, skulptorom Tomom Dojлом. Inspirisana napuštenom fabrikom tekstila u kojoj su imali atelje, pravi nekoliko radova od drveta, kanapa, tekstila i papir mašea. U njenom slučaju, kako primećuje Svensonova, prelaz na trodimenzionalno modelovanje dešava se posle višemesečnih frustracija i intenzivnog eksperimentisanja s kolažom i crtežima mehaničkih objekata, otpacima Dojlovih skulptura. Ti crteži mašina podsećaju na ljudske organe, dokazujući da umetnica



Sl. 1. Eva Hese sprema atelje u Boveriju za fotografkinju Grečen Lamber, 1966 © Zaostavština Eve Hese / The Estate of Eva Hesse. Ljubaznošću Hauser & Wirth, foto: Gretchen Lambert

registruje mehanizaciju tela kao modernistički motiv, a apsurd i besmisao smatra suštinom ljudske egzistencije (Swenson 2015, 68). Poput Dišana i Pikabije, Hausmana i Grosa, čiju su umetničku preokupaciju činili disfunkcionalni odnosi između čoveka i mašine, i Heseova s ironijom posmatra ljudske organe kao delove automata koji zakazuje u presudnom trenutku.

Postepeno, ona počinje da radi sa sintetičkim polimerima i smolama, poliesterom i lateksom, a apstraktnim skulpturama nastalim kapanjem, spajanjem, rastezanjem i sušenjem, nagoveštava organske oblike koji provociraju seksualne asocijacije. Već 1965. nastaje prva serija radova od balona obmotanih užetom umočenim u emalj, sa oblicima povezanim hirurškim crevima i ribarskim mrežama. Humor proizašao iz stvorenih formi poredi s „čekanjem Godoa, u kome je glavna stvar čekanje. Ti ljudi su tu, i tu ne rade ništa, a opet nastavljaju da žive. [...] Samo nekolicina razume da moj humor dolazi odatle, ceo moj pristup” (Nemser 1975, 32). Lipardova primećuje da se egzistencijalistički humor Eve Hese i erotičnost susreću ne toliko u samim oblicima (forme grudi, falusni oblici) nego u kombinaciji visokoosetljive teksture i forme, u načinu na koji je ona nabrekla ili ulegla, položena ili naslonjena, načinu na koji se telo može zamisliti u takvom položaju: „Privlačnost između suprotnosti je potencijalno erotična koliko i potencijalno smešna” (Lippard 1967, 187).

Sličan spoj humora i erotike uočava se u delima Jajoi Kusame koja opsesivno ponavlja seksualno sugestivne forme u mekim materijalima, a falusni oblici apsurdno izviruju iz fotelje – narušavajući „udobnost” omiljenog komada nameštaja svakog doma. Kako bi naglasile apsurd erotike, Heseova i Kusama grupišu i ponavljaju oblike. Heseova o tome govori: „Ako je nešto naglašeno apsurdno, apsurdnije je ako se ponovi. Beskonačna repeticija može se smatrati prilično erotičnom” (Rosen 2016, 854). Iako Vorhol (čijem je modelu izjednačavanja života i umetnosti Heseova težila)³ ne pominje erotičnost kao ključnu komponentu svoje repetitivnosti, apsurd svakako jeste jedan od efekata kome teži. Njegovo ponavljanje treba da „ohladi” posmatrača koji s (apsurdnom) ravnodušnošću podjednako posmatra slike sreće i užasa. Upravo u radu *Several* (1965) Heseova istražuje repeticiju nastalu iz dijaloga s vizuelnim postupkom pop-arta: nezgrapne forme različitih dužina i oblika, napravljene od papir mašea nonšalantno vise sa zida, najavljujući antiformalnu umetnost koja destabilizuje stabilne forme minimalizma. Za razliku od mehaničkog ponavljanja, ona uvodi varijaciju veličine i oblika (približavajući se Vorholovoj integralnoj grešci), stvarajući jedinstvena dela koja proizvode osećaj intimne, unutrašnje metamorfoze. Lipardova naglašava da opsesivna upotreba repeticije u radovima Eve Hese služi da preuveliča apsurd koji je obeležio njen život. Koristeći se žicom obmotanom oko naduvanih balona, lopti za plažu i gumenih cevi, ona evocira telesnu erotičnost.

Rad *Accession* iz 1968. godine ostaje jedno od najličnijih ostvarenja, uprkos činjenici da je delom fabrički proizveden. Na svakoj strani otvorene

3 Videti dalje: Corby 2010, 67.

kočke od metala izbušene su rupe kroz koje Heseova provlači hirurške cevčice. Ovaj opsesivni višemesečni proces uspostavlja ravnotežu između industrijski proizvedenog objekta i ručnog rada. Spoljašnjost čini kruta metalna kocka, dok je unutrašnjost sačinjena od 40.000 plastičnih cevi provučenih kroz rupice na kutiji izazivajući erotična osećanja. Formalni kontrast između spoljašnje pitome (kontrolisane) i unutrašnje divlje (neukrotive) strukture izaziva različite asocijacije. U razgovoru s Nemzerovom, Heseova je istakla da umetnost, kao i život, posmatra kroz prizmu apsurdna, ispunjenu kontradikcijama: „Oduvek sam bila svesna potrebe da istražim sve neortodoksne materijale u traženju nove forme, kako bih sukobila geometrijsko i organsko, red i kaos, logično i apsurdno, ogromno i malo, s ciljem da pronađem najapsurdnije ekstremne suprotnosti” (1975, 201). Ovaj rad poseduje taktilne vrednosti koje privlače posmatrača da dodirne delo, da bude deo njega, da kroz „psihičku identifikaciju sa skulpturom” (Lippard 1967, 197) ostvari vezu sa umetnikom koja je „na totalno apstraktan način, stvorila autoportret” (Lippard 1967, 104).

Otkriće lateks gume u jesen 1967, omogućio je Heseovoj da koristi sofisticiraniji materijal osetljiv na dodir i svesno oblikuje sopstvenu umetničku fizionomiju bez površnog upućivanja na „ženski” rukopis, nesvojestven čak i njenim ranim divljim, gestualnim slikama.⁴ Niko drugi nije uložio toliko vremena i energije u neodrživ materijal, o čemu je umetnica govorila: „Umetnost nije trajna i život nije trajan” (Nemser 1975, 200). Ova izjava implicira izjednačavanje života i umetnosti, a da bi umetnost bila zaista „živa”, ona kao i ostala živa bića mora da „ostari” i „umre”. Može zvučati apsurdno, ali najznačajniji kvalitet njene skulpture leži u osećanju krhkosti, istrošenosti i raspadanja. Lateks i fiberglas, toksični, opasni i nepostojani materijali, jedva da su korišćeni pre, ne samo kao sredstvo u umetnosti već i kao efektivan jezik koji naglašava relacije vremena, prostora, erosa, života i smrti (Pollock 2006, 14). Pretvaranje lateksa u živu materiju sličnu koži najizrazitiji je u radu *Area* iz 1968: deset gumenih pavougaonika povezani prošivanjem u jedan komad evociraju ljudsku kožu. Okačena na zid, *Area* se proteže i preko poda, nagrizajući prostor posmatrača. Ovaj rad, više od svih drugih, pripada antiformalnoj umetnosti koja i nastaje 1968. godine, kada Robert Morris, kritikujući minimalnu umetnost, pravi filcane objekte i „oblak pare”, izlažući proces isparavanja. Ostaje otvoreno pitanje nije li Eva Hese nekoliko godina ranije radom *Several* već najavila antiformalnu umetnost? Ideja antiformalne u njenom stvaralačkom opusu delimično je

4 Do povratka u Nemačku 1965, Heseova intenzivno slika figuralne predstave u ekspresionističkom maniru nalik De Kuningu i Gorkom. Uznemirujuće figure u klaustrofobičnom prostoru sugerišu otuđenje, uvodeći u polje slikarstva rane egzistencijalne dileme. Može se samo pretpostaviti da je reč o odnosu na liniji umetnica i porodica ili umetnica i društvo. Makinonova ističe da su autoportreti Eve Hese sabrali nekoliko oblika anksioznih neuroza izazvanih paničnim strahovima (odlazak roditelja, samoubistvo majke i razvod od ljubavnog partnera), utičući na razvijen osećaj inferiornosti i bespomoćnosti (McKinnon 2010, 38). Sa ovim strahovima Heseova će pokušati da se suoči kroz skulpture s kanapima koji meko padaju ka podu sugerišući mentalnu zatočenost ili se zapliću u nepregledni kaos linija ukazujući da je njeno nebo vezano žicom.

predstavljala reakciju na minimalizam, zamenjujući geometrijsku rigidnost mekim formama, te estetiku reda estetikom haosa. U razgovoru s Nemzerovom umetnica je objasnila: „Volela bih da rad ne bude rad. To znači da nađe svoj put van mojih predrasuda” (Lippard 1976, 131). Meke antiforme, nastale van racionalne kontrole i uz integrisane greške, činile su specifičnost skulptura Eve Hese. Prenoseći u materiju intimne krize i sumnje, od ovih savitljivih egzistencijalističkih struktura ona je stvorila svojevrstne apstraktne emocionalne dvojnike sopstvenog života.

III. Uticaj Holokausta: psihološka analiza opusa Eve Hese

Kratak život Eve Hese bio je obeležen čudesnom, intenzivnom razmenom spoljašnjih, (i)racionalnih strahova i bogatih, unutrašnjih vizija. Rođena u Hamburgu, u nacističkoj Nemačkoj 1936, sa samo dve godine, u pratnji sestre Helen, poslata je u Amsterdam kako bi izbegla pogrom jevrejske dece. U poslednjem emigracionom talasu porodica Hese seli se 1939. u SAD, gde saznaju da im je ostatak familije stradao u logorima. Razvod roditelja i majčino samoubistvo 1946. godine, razlog su duševnog sloma. Neuspeh sopstvenog braka, smrt oca 1966, kao i završni udarac zadat tumorom na mozgu uzrokuju tragičnu smrt umetnice u trideset četvrtoj godini.⁵

Iako je formalna analiza njenog rada korisna na jednom nivou, ona se nužno oslanja i na psihološko tumačenje efekta forme na posmatrača. Heseova je nesumnjivo bila introspektivna osoba. U njenom dnevniku primetno je opsesivno vraćanje bizarnim događajima iz nacističke Nemačke (Rosen 2016, 441), što ukazuje da je, iako vrlo mala, bila svesna posledica Holokausta na intimnu istoriju porodice. Njeno detinjstvo pažljivo je dokumentovano u dnevnicima koje je otac vodio za obe ćerke, uključujući fotografije i isečke iz novina. Maja 1939. u Londonu, Vilhelm Hese u Evinom dnevniku beleži da sa svega tri i po godine ona zna ponešto o Hitleru (Corby 2017, 64). Rano odvajanje od roditelja, izmeštanje iz Hamburga, kao i čitanje dnevnika koje je otac pisao za nju, od fundamentalnog su značaja za formiranje Eve Hese, kao i za njen doživljaj istorije. Posredno proživljen Holokaust, naknadno oblikovan pričama drugih, čini važan deo narativnog sećanja umetnice. Vanesa Korbi upućuje na činjenicu da Holokaust ne može ostati u fusnotama biografije Eve Hese, kao što ni tradicionalni historiografski pristupi nisu adekvatni za potpuno razumevanje njene individualne umetničke prakse.⁶ Heseova je vodila dnevnike u kojima se sebi često obraćala u trećem licu. Ratni događaji psihički

5 Dnevnicima Eve Hese bolna su svedočanstva o njenoj borbi da vodi „običan” život. Godine 1965. ona piše: „Želim da umrem, jer ne mogu da živim. Vidim lepotu, ljubav, sreću, ispunjenje, umetnost, decu, porodice. Ali osećam da nikada ništa od toga neću imati. I zato želim da umrem. Ne sećam se da sam u životu imala jedan dan bez patnje koju opisujem danas” (Rosen 2016, 456).

6 U poglavlju studije o Heseovoj pod nazivom „Kultura sećanja, trauma i odsutna istorija” Korbijeva analizira značaj Holokausta za formiranje ličnosti umetnice, oslanjajući se na njene

su mučili podjednako nju i majku, koja se posle raspada braka ubila, skočivši kroz prozor. Vizualizacija ovog gubitka uočljiva je u crtežima s motivom prozora iz kasnih šezdesetih. Dnevnicu iz tinejdžerskih godina prožeti su osećanjem patnje i obeleženi anksioznošću, koje kasnije, kao zrela žena, Heseova osvešćuje i integriše u stvaralaštvo (Lippard 1967, 206).

Umetnica je oklevala da se 1965. godine vrati u ozloglašenu domovinu u kojoj su stradali brojni pripadnici njene porodice i jevrejskog naroda (Lippard, 1976, 24). U Ketzvigu je crtežom pokušala da razvije lični pristup umetnosti: „Dobro je biti ono što jesi. U stvari, što sam više ja, bolje ću slikati jer će to biti autentično moje, jer niko drugi nije ja” (Lippard 1976, 25). Postepeno prelazi na trodimenzionalne objekte i pravi prve skulpture od žica i gaze, upućujući, izborom materijala, na emotivne ožiljke koje joj je nanela Nemačka. Boravak u otadžbini, s druge strane, oslobodio je Heseovu pritisaka takmičarski nastrojene njujorške scene i formirao buduću umetnicu koja je upravo tu, u nekadašnjoj fabrici tekstila otkrila nežne materijale izražavajući u njima težinu nasleđa bliske prošlosti. Moglo bi se reći da Heseova materijalizuje slojeve podsvesti kroz gazu, nalik Albertu Buriju, koji je na njoj „ispisao” sećanja na strašne rane kojima je bio svedok.

Po povratku u Sjedinjene Države iz Nemačke, Eva Hese obnavlja prijateljstva s umetnicima koji su zainteresovani za njen rad. Ohrabrenje koje stiže od Sola Levita i primeri novog minimalnog jezika bili su joj važni, ali izvori većine njenih njujorških skulptura nalaze se u nemačkim komadima (*Repetition Nineteen* asocira na konzerve ciklona B koji su nacisti koristili u gasnim komorama u koncentracionim logorima). Emotivna bliskost s radovima Karla Andrea bila je uslovljena asocijativnom prirodom njegovih naizgled apersonalnih olovnih polja koja su je vraćala u traumatično detinjstvo obeleženo strahom od Holokausta: „Njegov opus utiče na moju psihu. Njegove metalne ploče bile su koncentracioni logor za mene. [...] On kaže da je umetnost i život nemoguće pomešati. Ali mislim da je reč o jednoj celini” (Hese u Corby 2010, 67). Slično ovome, nemački umetnik Anselm Kifer primenjuje olovo kako bi ukazao na strašne posledice Holokausta. Olovo je jedan od ključnih gradivnih materijala njegovih monumentalnih slika i



Sl. 2 Radovi iz 1965–66. godine u ateljeu Eve Hese
© Zaostavština Eve Hese / The Estate of Eva Hesse.
Ljubaznošću Hauser & Wirth, foto: Gretchen Lambert

izjave i koristeći se Frojdovom psihoanalizom, kao i savremenim studijama o jevrejstvu i antisemitizmu u Evropi i Americi. Videti: Corby 2017, 63–105.

upućuje na dvojaku prirodu elementa: dok alhemičari pokušavaju da ga pretvore u zlato, dotle Kifer potencira njegovo svojstvo zaštite od radijacije.

U pismu ocu Eva Hese objašnjava rano opredeljenje da bude umetnica: „Za mene biti umetnik znači videti, zapažati, istraživati... Želim da učinim više nego samo da postojim, da živim srećno u kući, s mužem, decom i istim poslovima svaki dan” (Lippard 1976, 8). Nakon završenih studija na Jeju, potraga za srećom, mirom i intelektualnom zrelošću teme su koje konstantno promišlja u dnevnicima. Njen romantični pogled na umetnika kao socijalno izolovanog, neuklopljenog pojedinca postepeno se menjao, ali nikad i potpuno preoblikovao: „Zapravo, osoba koja jesam rezultat je onoga s čim se susrećem, opažam i učim. Dalje stečena spoznaja rezultiraće pozitivnim stavovima koji će omogućiti da postanem produktivna osoba osetljiva na spoljašnje uticaje” (Lippard 1976, 8). U ranu jesen 1961. primljena je u bolnicu zbog prehlade, osećajući se krivom jer zapravo nije bila bolesna već „detinjasta”, očekujući da se neko brine o njoj. Očajnička potreba za naklonošću u kombinaciji sa izvanrednom odlučnošću činili su značajan deo karaktera Eve Hese. Ove osobine uticale su na njenu umetnost, podjednako kao i bilo koja estetska komponenta, i Lippardova ne greši kada ih ističe kao faktore „odgovorne” za snagu njenih zrelih skulptorskih radova (Lippard 1976, 15).

Kako bi se na najbolji mogući način istražila trajnost skulptura Eve Hese u lateksu ili fiberglasu, treba istaći promenu kao njihovo integralno svojstvo. Upravo zato što je efemernost u srži pomenutih materijala (neka dela su potamnela do braon boje, a druga su se osušila i pukla, pretvarajući se u prah), skulpture kao da nenadano progovaraju iz sfere kratkotrajnog života umetnice, upućujući na njenu osetljivost, kao i čudesan osećaj vidovitosti koji je posedovala. Ona namerno ostavlja skulpture da se menjaju i propadaju, a vreme, prema rečima Korbijeve, prodire u njih poput nevidljive četvrtre dimenzije (Corby 2006, 116). Na konferenciji u galeriji *Tate Modern* (London, 2002. godine), Polokova je istakla vezu između nenadoknadivih gubitaka u životu Eve Hese kao posledice Holokausta i kreativne upotrebe materijala koji ne dozvoljavaju prepravke i obnovu ukazujući, posredno, da nema bekstva od sigurne smrti. Debata u vezi s krtim i tamnim lateksom ili bezbojnim i lomljivim fiberglasom vodi do novih tumačenja o uticaju Holokausta na inventivnu praksu s neortodoksnim materijalima u toku šezdesetih godina dvadesetog veka (Pollok 2006, 17). Heseova je o primeni ovih materijala govorila: „Zbunjena sam kada mislim o tome, baš kao i kada mislim o životu. Deo mene smatra da je trajanje suviše i ako moram da koristim lateks onda će biti tako. Život ne traje; umetnost ne traje” (Nemser 2002, 18). Nestajanje porodičnog, etničkog i nacionalnog identiteta (usled iskorenjenosti iz rodne Nemačke kao države u kojoj su Jevreji bili nepoželjni) uočljivi su u brojnim prostornim strukturama umetnice. Ne treba zaboraviti jedan od poslednjih radova *Seven Poles* iz 1970. čiji izduženi tanani stubovi od fiberglasa evociraju čakometijevsku egzistencijalističku dramu. Upravo ove apstraktne figure pretvaraju se u tela logoraša koja u svojoj potresnoj ispošćenosti postaju simboli svih žrtava Holokausta kome je 1939. godine, emigrirajući u Ameriku s porodicom, Heseova fizički umakla, ali ga nikada nije emotivno prevazišla.

IV. Zaključak

Iako je karijera Eve Hese trajala tek nešto više od jedne decenije, njen rad postao je uticajan među umetnicima mlađih generacija. S jedne strane, trajna fascinacija njenom ličnošću potiče iz života punog ekstrema. Ona sama, međutim, bila je u velikoj meri deo jedinstvenog perioda u istoriji u kome su umetnici tragali za novim formama izražavanja. Apstraktne, suptilne organske forme pokazuju da je njen rad ostavio posebno nasleđe savremenim i kasnijim sledbenicima, poput Brusa Mardena, Aniše Kapura, Luize Buržo, Martina Purieara i Bila Džensena.

Heseova je govorila: „Ne smeta mi da budem miljama daleko od drugih. Smatram da su najbolji umetnici oni koji su stajali sami i koji mogu da se izdvoje van svih pravaca koji su nastajali oko njih” (Nemser 2002, 22). Po povratku iz Nemačke 1965. godine, u Njujorku je zatekla novu klimu redukcije, jasnoće i reda. Njen fokus na sivo i crno bio je rezultat prijateljstva sa Solom Levitom, koji je kategorički izjavljivao da su crno i belo jedini mogući izbor za njegove skulpture (Lippard 1976, 196). Umetnica je imala ponešto zajedničko sa svakim od njenih prijatelja: s Robertom Rajmanom je intenzivno saradivala u studiju, s Frankom Vinerom je delila afinitet za bizarno. Verovatno je njeno pojačano interesovanje za serijske sisteme bilo izazvano i prijateljstvom s Donaldom Džadom, iako je Heseova isticala apsurdni kvalitet ponavljanja. Smitson ju je video „kao introspektivnu osobu koja je stvarala intimne psihološke modele” (Lippard 1976, 6).

Eva Hese dala je doprinos umetnosti šezdesetih godina dvadesetog veka svojim specifičnim skulpturama koje žive i umiru, osvajajući nove emotivne, fizičke i psihološke prostore posmatrača. Poigravajući se sa industrijskim sirovinama, dozvolila je sebi slučajnosti i integralne greške otvarajući put za niz originalnih umetničkih praksi. Ona posredno progovara o svojoj prirodi i egzistencijalnim strahovima birajući neortodoksne materijale, dok raspadanje, kao jedno od njihovih ključnih svojstava, otkriva shvatanje umetnosti kao neuhvatljive i nedokučive zone u kojoj se materija pretvara u prah upućujući na prolaznost ljudskih bića i njihovih kreacija.

LITERATURA

- Corby, Vanessa. *Eva Hesse: Longing, Belonging and Displacement*. London: I.B. Tauris, 2010.
- Corby, Vanesa. “Doodling in the margins of Eva Hesse’s histories.” u *Encountering Eva Hesse*, ed. Griselda Pollock and Vanessa Corby, 97–137. London, New York: Prestel, 2006.
- Lippard, Lucy. *Eva Hesse*. New York: New York University Press, 1976.
- McKinnon, Luanne. “Eva’s *Eva*.” u *Eva Hesse: Spectres 1960*, ed. Luane McKinnon, 26–40. New Haven, London: Yale University Press, 2010.
- Nemser, Cindy. *Art Talk: conversations with 12 women artists*. New York: Charles Scribners Sons, 1975.

- Nemser, Cindy. "A Conversation with Eva Hesse." u *October files – Eva Hesse*, ed. Mignon Nixon, 1–27. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002.
- Pollock, Griselda. "A very long engagement: singularity and difference in the critical writing on Eva Hesse." u *Encountering Eva Hesse*, ed. Griselda Pollock and Vanessa Corby, 23–89. London, New York: Prestel, 2006.
- Rosen, Barry (ed.). *Eva Hesse: Diaries*. New Haven: Hauser & Wirth Publishers, Yale University Press, 2016.
- Stiles, Kristine. *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley, CA: University of California Press, 2012.
- Swenson, Kirsten. *Irrational Judgments: Eva Hesse, Sol LeWitt and 1960s New York*. New Haven, London: Yale University Press, 2015.

Ana Vrtačnik
University of Novi Sad, Academy of Arts
Dijana Metlić
University of Novi Sad, Academy of Arts

**POST-MINIMALIST SCULPTURE OF EVE HESE
ON THE 1960S AMERICAN SCENE: BETWEEN FEMINIST,
AESTHETIC FORMALIST AND PSYCHOLOGICAL DISCOURSES**

Summary:

During the 1960s in New York, young artists could not remain distanced from the current social changes caused by the Vietnam and Cold Wars, as well as with the advent of the civil, racial and gender rights movements. Among them was Eva Hesse (1936–1970), a Jewish artist from Hamburg, whose opus can be approached from the feminist discourse and understood as part of a wider struggle to improve the position of women artists in New York, or it can be analysed as a response to the Holocaust trauma and psychological pressures induced by the divorce of her parents, her mother's suicide and her brain tumour. Between 1965 and 1970, Eva Hesse created more than seventy sculptures using a repetitive process that unexpectedly emphasized the organic and intimate character of her art. Working with unorthodox materials, such as latex, wax, ropes, gauze and fibreglass, she highlighted the fragility and sensibility of her sculptures, confronting the „logic” of cold and distant Minimalism. In this paper, we will provide a critical reception of Eva Hesse's oeuvre by examining her selected sculptures and its connections with the then predominant Pop art, Minimalism and Antiform art. At the same time, we will pay attention to Hesse's thoughts on Feminism of the 1960s. The existentialist sculpture of Eva Hesse expresses her thoughts, experiences and emotions, and her original use of unusual industrial materials unexpectedly reveals the repressive mechanisms of contemporary society.

Keywords:

Eva Hesse, repetitive patterns, unorthodox materials, Holocaust, Minimalism, Antiform

PRIMLJENO / RECEIVED: 28. 8. 2019.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 20. 9. 2019.