

PÓS-MINIMALISMO E CORPO: DIÁLOGOS ENTRE NAZARETH PACHECO E EVA HESSE.

Hiáscara Alves Pereira
hiascara.alves@yahoo.com.br
Mestranda PPGA/UFES

Resumo: A artista brasileira Nazareth Pacheco é mais conhecida pelos colares, vestidos, cadeiras, balanços, dentre outros objetos, confeccionados com elementos cortantes e/ou perfurantes – agulhas, bisturis, lâminas de barbear, etc. Entretanto, no início de sua carreira, também trabalhou com a borracha preta vulcanizada e materiais efêmeros, como o látex, na produção de uma série de peças tridimensionais que foram consideradas herdeiras da tradição pós-minimalista. Este texto tem como objetivo destacar as características que levaram alguns críticos a associarem essa produção ao pós-minimalismo. Procura-se também apontar proximidades entre o fazer de Nazareth Pacheco e a arte de Eva Hesse, e, ainda, as referências ao corpo humano em suas respectivas obras.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Pós-minimalismo. Corpo. Nazareth Pacheco. Eva Hesse.

Introdução

No texto “A escultura no campo ampliado”, Rosalind Krauss aponta para transformações importantes que ocorreram no âmbito das práticas artísticas tridimensionais, de modo que, o termo “escultura” teria se tornado muito restrito para abarcá-las. Isso porque, essa categoria estando sujeita a um conjunto de regras não se encontrava aberta a modificações extensas. Para Krauss, o primeiro indício de um rompimento pode ser visto no final do século XIX, com Rodin, pois o escultor ao imprimir um elevado grau de subjetividade a obras como *Balzac* (1891), provocou gradualmente o desvanecimento da lógica do monumento, dando à escultura certo grau de autonomia.¹

Com o passar dos anos, muitas outras rupturas aconteceram no campo da tridimensionalidade. As modificações dos materiais e dos procedimentos foram tantas que a antiga designação “escultura” se tornara imprópria por não mais abranger uma infinidade de experiências que, apesar da ligação com o espaço tridimensional, manifestavam direções diversas. Por essa razão, o termo “objeto” passou a ser uma das nomenclaturas empregadas pelos artistas contemporâneos para distinguir suas produções, daquela pertencente à escultura tradicional entendida e caracterizada pelo desbaste da matéria ou pela modelagem de um volume.

Quanto à origem do objeto na arte, remonta às primeiras construções cubistas de Pablo Picasso, aos experimentos de Kurt Schwitters, aos *ready-mades*² de Marcel Duchamp, aos *objetos trouvés* – objetos encontrados ao acaso – surrealistas e à produção de muitos outros artistas que, a partir da década de 1960, abriram o caminho inesgotável ao campo da experiência.

No Brasil, a questão do objeto eclode exatamente nessa época, com criações que rompem com a bidimensionalidade e migram para o espaço tridimensional, buscando conciliar arte e vida. Nesse segmento, são consideradas progenitoras as realizações de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica. Desde então, a construção de objetos e o uso de objetos prontos em composições se

expandiram de tal forma que, atualmente, são considerados uma categoria artística.³

Ao mapear a produção tridimensional de alguns artistas (cariocas e paulistas) surgidos nos anos 1980-1990, Tadeu Chiarelli constatou a forte influência de tendências internacionais - Dada, Surrealismo, Arte Povera e Antiforma (também chamada de Pós-minimalismo) - na arte brasileira desde a década de 1970. Essa influência se reflete na consciência crítica desses artistas que procuravam desarticular a noção de arte como linguagem, abrindo espaço para a inserção de materiais provindos dos mais diferentes contextos e para apropriação de objetos que não tinham ligação alguma com o universo da arte tradicional.⁴

Herança pós-minimalista em São Paulo

É dentro desse ambiente heterogêneo da arte contemporânea – extremamente rico de possibilidades – que iria emergir a produção objetual da paulistana Nazareth Pacheco (1961) caracterizada, *a priori*, pela somatória de materiais diversos ou pela junção de objetos prontos iguais, similares e/ou diferentes. É no final dos anos 1980, que a artista demonstra o interesse de trabalhar com materiais pouco convencionais. Após retornar de um curso na França, Pacheco começou a realizar várias experiências com pinos pretos pontiagudos de borracha vulcanizada (sucata de uma fábrica de peças automotivas), associando-os a placas de mármore, madeira, metal, e ainda a chapas ou filetes da mesma borracha. A conjugação destes elementos deu origem a uma série de objetos produzidos entre 1988-1989.

O conjunto em questão incluía desde volumes de vocabulário visual geométrico até peças filiformes de aspecto mais orgânico. O que chama a atenção nestes trabalhos é o contraste obtido pela mistura de materiais antagônicos, que provoca um “jogo tencionado entre as massas diversificadas, tanto em relação à forma, quanto à cor ou à textura”, efeito este, perceptível nas oposições: fosco-brilho, quente-frio, preto-branco, áspero-macio, pontudo-liso.⁵

Observando esses trabalhos, se diria, num primeiro momento, que a artista recorreu à escola Minimalista para criá-los, em função do caráter serial das peças e do emprego repetitivo dos pinos que lembram a ordem, a limpeza e a meticulosidade *Minimal*. No entanto, uma análise mais atenta nos revela certos conceitos que os colocam como herdeiros da tradição pós-minimalista⁶, muito presente em São Paulo, naquele período. No texto “Objetos dependentes”, publicado em março de 1990, Tadeu Chiarelli pontua algumas particularidades do trabalho da artista que permitem associá-lo ao pós-minimalismo:

[...] Os objetos de Nazareth podem ser caracterizados como construções aditivas de materiais diversos, sem nenhum aparato que os separe (literal ou metaforicamente) do espaço onde se inserem. Seus objetos não possuem base, pedestal e nem são produzidos com materiais nobres. E são essas, na verdade, as características dos trabalhos da artista que podem colocá-los ao lado dos trabalhos de seus colegas: características do objeto tridimensional de extração pós-minimalista. Mas as semelhanças acabam aqui.⁷

Ainda que os objetos da artista demonstrassem a absorção de princípios retirados do Pós-minimalismo, uma peculiaridade específica os distinguia da produção dos seus congêneres. O seu caráter mutável os tornava singulares nesse contexto da arte contemporânea brasileira, já que um mesmo conjunto permitia exposições completamente diferentes. No caso das peças filiformes, sua estrutura maleável adquiria múltiplas possibilidades de configurações espaciais, uma vez que podiam ser agrupadas, separadas, enroladas, esticadas ou amontoadas, interagindo com o ambiente onde se encontravam instaladas ou com o observador.

No tocante à atitude de Nazareth Pacheco em relação ao próprio trabalho, percebe-se um modo de operar irônico. Isso, em virtude da utilização dos pinos que dão um poderoso impacto visual às obras e lhes atribui um notório componente sádico por lembrarem instrumentos de tortura corporal, como chicotes [fig. 1] e palmatórias, objetos de agressão usados para infligir dor e sofrimento físico. Esta semelhança não parece ser meramente casual.

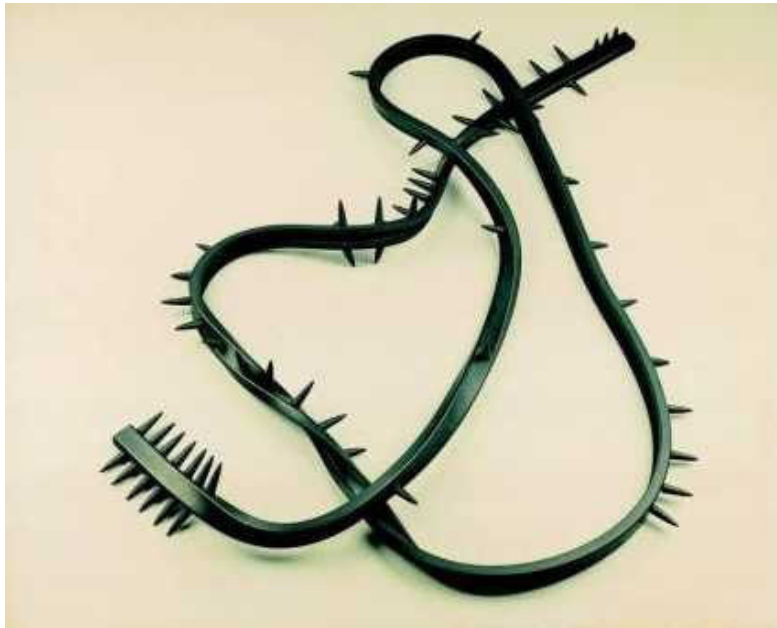


Figura 1: Nazareth Pacheco, *Sem título*, 1989.
Borracha. 400 cm.

Coleção: Jaime Roviralta

Fonte: http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/1989.htm

A matéria fala do corpo: Nazareth Pacheco e Eva Hesse

Dando continuidade a sua pesquisa experimental, no início dos anos 1990, Nazareth Pacheco começa a explorar um novo material, o látex. Nessa nova produção, interessava-lhe investigar as qualidades físicas dessa matéria natural com a mínima intervenção possível, a fim de manter suas peculiaridades específicas: efêmero e mutável. Em uma Usina de São Paulo, localizada no bairro Ipiranga, a artista passou a acompanhar todo o método de beneficiamento do látex, desde o seu estado líquido e/ou coagulado até o momento em que passa por uma prensa no qual é convertido em mantas rugosas de borracha. Nessas condições, o material adquiria um enorme potencial plástico do qual Nazareth Pacheco soube tirar proveito.

As formas surgem da manipulação quase despretensiosa do material, num processo que parece ser intuitivo. Cortar, dobrar, enrolar, romper, torcer e amarrar, são ações precisas que Pacheco exerce sobre o material para testá-lo. De modo que, as etapas do trabalho se dão de diferentes maneiras. Num primeiro momento, camadas e mais camadas de mantas de látex bruto eram

empilhadas; em seguida enroladas e aprisionadas com uma longa brida de chumbo [fig. 2]. Em outro, tiras imensas de látex eram trançadas, moldadas e emendadas com argolas de latão. Ou então, retorcidas e arrematadas com nós precisos.

Esse processo era repetido incansavelmente. Às vezes a artista utilizava apenas o látex, outras vezes o mesclava com filetes de metal. Por meio desse gesto artesanal, a matéria inanimada aos poucos adquiria conotações e configurações múltiplas, todavia interessava para Nazareth Pacheco experimentar as potências da matéria, sem a demasiada preocupação com o seu valor visual e formal.



Figura 2: Nazareth Pacheco, *Sem título*, 1991.

Látex e chumbo.

35 x 40 x 40 cm.

Fonte: Fotografia cedida pela artista

Essa prática artística, cujo processo se define pelo relacionamento direto e intenso com o material natural ou semi industrializado, tem suas raízes em Eva Hesse (1936-1970), artista nascida na Alemanha e naturalizada americana. De acordo com Nazareth Pacheco, Hesse foi sua maior referência na elaboração dessas peças. Referência não só para ela, mas também para outros jovens artistas brasileiros que, no final dos anos 1980, estavam experimentando novos

materiais na produção tridimensional.⁸ Tal fato se justifica pela presença de desdobramentos da arte pós-minimalista na cena brasileira desse período (conforme destacado anteriormente) que fez surgir um grande número de criações artísticas pautadas na lógica do manuseio da matéria, procurando libertá-la do formalismo e interpretá-la segundo a sua própria natureza.

Dentro desta vertente significativa da arte contemporânea, Hesse é considerada pela crítica como pioneira, ao lado de Richard Serra (1939). As obras pós-minimalistas criadas pela artista alemã foram inovadoras na época em que surgiram (meados de 1960) se destacando em relação à visualidade artística predominante nos Estados Unidos – Minimalista / Pop – e ainda na maneira como influenciou gerações de artistas nas décadas posteriores, inclusive alguns brasileiros.

Percebe-se claramente a absorção sensível de certos conceitos da arte de Hesse nas formas criadas por Pacheco, entre 1990 e 1991. Porém, antes de pontuá-los ou procurar estabelecer qualquer diálogo entre o trabalho de ambas, faz-se necessária uma breve recapitulação dos traços mais marcantes da obra dessa artista alemã.

A prática tridimensional de Eva Hesse iniciou-se, em meados de 1964, numa época em que o cenário artístico de New York era dominado, principalmente, pelos homens na *Minimal Art* e na *Pop Art*. As obras que produziu, entre 1966 e 1970, eram investidas com um sentido artesanal e visualmente irregulares, de modo que desafiavam a lógica industrial, a regularidade geométrica, como também a rigidez formal que prevalecia nos volumes Minimalistas.

A artista foi uma das primeiras mulheres a se destacar no panorama da arte norte-americana. O alavancar de sua carreira ocorreu quando, a curadora e crítica de prestígio, Lucy Lippard incluiu o seu nome na exposição *Eccentric Abstraction* apresentada na *Fischbach Gallery* (New York, 1966). Essa mostra estabeleceu o padrão do que viria a ser considerado Pós-Minimalismo, ao exibir trabalhos que revelavam os “vestígios de uma desarticulação formal onde se podia subentender a importância do processo no aparato da obra de arte”.⁹

A arte experimental de Hesse manifestava sua sensibilidade aos materiais pouco convencionais, tais como: corda, látex, fibra de vidro, barbante, arame e tubos de borracha. Estes exigiam diferentes processos, que a artista repetia quase que obsessivamente, alguns deles remetendo ao universo feminino (fiação, bandagem, costura, tecelagem, etc.). Apesar de fazer uso da serialidade como um dos seus principais dispositivos formais e suas obras muitas vezes sugerirem a geometria, diferentemente do minimalismo, Hesse procurava não produzir sequências idênticas de objetos, e sim várias versões de uma mesma obra, alterando apenas os materiais e/ou a escala.

A obra *Accession*, por exemplo, teve cinco versões no total, que foram numeradas de I a V para diferenciá-las entre si. Cada variante consistia em uma espécie de caixa aberta que deixava à mostra seu interior. No caso de *Accession II* (1967/68), a caixa feita de tela de aço galvanizado foi toda revestida por dentro com inúmeros tubos finos de borracha introduzidos um a um manualmente através da tela metálica, formando uma textura felpuda [fig. 3]. Já *Accession III* (1967/68) teve sua armação construída com fibra de vidro leitoso branco, na qual foram inseridos vinte e oito mil furos perpassados por milhares de fios de poliéster na sua parte interna [fig.4].¹⁰



Figura 3: Eva Hesse, *Accession II*, 1967/68
Tela de aço galvanizado e borracha.
78,1 x 78,1 x 78,1 cm.
Fonte: <http://old.hauserwirth.com>



Figura 4: Eva Hesse, *Accession III*, 1967/68.
Fibra de vidro e poliéster.
80 x 80 x 80 cm.
Fonte: http://www.museenkoeln/Hesse_Eva.jpg

Embora *Accession II* e *III* pareçam trabalhos abstratos, ou se assemelham externamente a cubos minimalistas, alguns críticos de arte os associam à genitália feminina, em função de sua estrutura oca e da massa de fios de poliéster ou tubos de borracha que os recobrem internamente dando-lhes uma característica natural, que remete aos pêlos pubianos. Essa exploração de formas rígidas articuladas e elementos orgânicos que evocam o corpo é considerada uma das marcas de Hesse.

Lucy Lippard está entre aqueles críticos que observaram a presença de conotações sexuais ou antropomórficas nas formas tridimensionais produzidas por Hesse. De acordo com Joanna Greenhill,¹¹ foi o livro de Lippard intitulado *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* lançado em 1976, que ajudou a projetar internacionalmente os trabalhos deixados pela artista após sua morte prematura, em 1970. Isso porque a autora do livro em questão era uma defensora árdua da Arte Feminista,¹² que estava em plena ascensão naqueles anos. Por conseguinte, a produção artística de Hesse passou a influenciar muitas mulheres que se iniciavam no universo da arte nesse período

e iria servir de modelo para gerações posteriores de artistas (incluindo os homens) interessadas nas qualidades intrínsecas dos materiais.

É o caso de Nazareth Pacheco que encontrou em Eva Hesse licença poética para explorar o látex, bem como descobriu todo o processo exigido para manipulá-lo. Para Hesse, esse material era especial porque, além de produzir diferentes efeitos (rígido ou flexível, translúcido ou opaco, duro ou mole), podia ser usado sobre uma variedade de superfícies (gaze, arame, corda, etc.). Foi durante os últimos três anos de sua vida, período em que lutou contra um tumor em seu cérebro, que Hesse trabalhou com o látex. Ao optar por utilizar esta matéria-prima, a artista tem a consciência de que suas obras se deteriorariam com o passar do tempo, funcionando assim como uma metáfora de seu próprio corpo fragilizado pela doença. Tal afirmação baseia-se na célebre frase que ela pronunciara quando questionada acerca da durabilidade dos seus trabalhos produzidos em látex: “[...] a vida não dura, a arte não dura, isso não importa”.¹³

Essa questão pode ser observada em *Sem título* de 1970, apelidado de *Rope Piece*, um dos derradeiros trabalhos da artista [fig. 5]. Para criá-lo, Hesse atuou de maneira irregular cordas de tamanhos diferentes, depois as encharcou no látex e pendurou para secar em ganchos suspensos no teto do seu estúdio. Aliás, esse recurso da suspensão foi muito utilizado por Hesse em obras anteriores. A conexão desordenada das cordas, os nós e o ritmo colocado em movimento pela artista nessa obra denotam uma sensibilidade visceral que, para Magali Le Mens, demonstram em imagem o funcionamento neuronal do cérebro e a progressão da doença da artista.¹⁴ A ação do tempo sobre o trabalho pode ser visto como uma premonição da degradação e decadência do corpo acometido por uma enfermidade fatal.



Figura 5: Eva Hesse, "*Untitled (Rope Piece)*", 1970.
Dimensões variadas.
Látex, corda, fios, arame.
Fotografia: Sheldon C. Collins.
Fonte: <http://whitney.org/Collection/EvaHesse>

No que diz respeito aos procedimentos artísticos adotados por Nazareth Pacheco, percebemos o legado de Hesse na maneira laboriosa como lida com os materiais, no gesto repetitivo, minucioso e no prazer pelo processo manual. Esse fazer artesanal que demanda muita paciência está expresso no modo pelo qual Pacheco se dedicou a sua produção em látex. Se Eva Hesse corta, amarra, enrola, dobra, torce, tece a matéria, de modo similar, há em Pacheco uma vontade criativa por testar as possibilidades do material. São tiras e mais tiras de látex que a artista retorçe, ata com nós, trança, pendura no teto. Ou então, mantas rugosas do mesmo elemento que são amassadas e comprimidas até formarem vários blocos. Embora esteja evidente o diálogo entre ambas as artistas; acreditamos que o interesse da brasileira por um material tão efêmero como o látex, se dê por outras razões. De certa forma,

estaria ligado à questão da temporalidade e da transitoriedade da matéria, e que a artista relaciona com a efemeridade do corpo.

É interessante observar que as peças de Nazareth Pacheco confeccionadas em látex também manifestam algo de corpóreo. Ainda que não apresentem o antropomorfismo das formas escultóricas de Hesse, o corpo se faz perceptível nas peculiaridades do próprio material orgânico. Não por acaso, Pacheco denominou essa fase de sua produção de *Peles*. Acreditamos que seja pelo fato desse material estabelecer uma estreita semelhança com a pele humana: muda de cor, transpira, tem cheiro, perde a elasticidade com o passar dos anos, adquire rugas e perece. Por seu caráter passageiro, esses trabalhos hoje só restam enquanto imagens fotográficas. Do mesmo modo que o corpo é eternizado no retrato.

A impermanência do látex, metaforicamente, sinaliza a fragilidade do corpo. A vida e a morte parecem estar codificadas em sua própria materialidade, uma vez que as obras criadas a partir dele não suportam os efeitos corrosivos do tempo. Assim ocorre com o nosso corpo, pois desde que nascemos a vida aponta continuamente para o fim e “nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos”.¹⁵ O látex parece anunciar em sua própria materialidade o fim. Nesse sentido, a artista ao se apropriar dele para criar formas tridimensionais comenta a fragilidade da vida e a degradação física dos corpos. Tal material em estado de decomposição traumáticamente aponta para o fim do ciclo biológico e o processo de deterioração corporal.

Quanto ao aspecto formal dos trabalhos em látex produzidos pela brasileira, alguns deles são muito próximos das cordas de Eva Hesse. A corda como elemento que serve para amarrar, amordaçar, enforçar pode ser considerada um instrumento de tortura corporal. Tal semelhança das formas produzidas por Pacheco com objetos de tortura, que já era visível em sua produção anterior (objetos filiformes parecidos com chicotes e palmatórias), se tornará cada vez mais recorrente no desenvolvimento posterior de seu trabalho. Retorcidas de modo convulsivo e dependuradas no teto, as cordas de Nazareth Pacheco

parecem prontas para aprisionar sua vítima – o espectador ingênuo que atraído pelo caráter familiar delas não se dá conta do perigo [fig. 6 e 7].

É possível destacar uma importante diferença entre Pacheco e Hesse. A primeira confere às cordas de látex um movimento que parece meticulosamente calculado, organizado, limpo. Enquanto, a segunda imprime em suas formas lineares exatamente o oposto, a ideia de “caos”, devido o emaranhado confuso, desordenado das cordas observado em *Rope Piece* e em outros trabalhos, tais como *Metronomic Irregularity I* (1966) e *Right After* (1969).

Após as explicações precedentes, percebe-se que formalmente e/ou materialmente o trabalho das duas artistas alude indiretamente ao corpo, no caso específico do látex, à fragilidade da vida. Essa temática esteve muito presente no cenário artístico nacional e internacional, a partir do final dos anos 1980, o que talvez possa ser atribuído ao aparecimento de doenças incuráveis, como a AIDS, que levou o campo da arte, nas palavras de Lisette Lagnado, “a cotejar a pulsão de morte como patamar da realidade”.¹⁶ Com efeito, temas relacionados à morte e à dor adquirem lugar privilegiado na criação artística. Daí, o interesse de alguns artistas por obras marcadas pelo efêmero.



Figura 6: Nazareth Pacheco.
Sem título, 1991.
Látex e chumbo. s/d.
Fonte: *Nazareth Pacheco*. São Paulo: UNICID, 2003 (catálogo).



Figura 7 - Nazareth Pacheco.
Sem título, 1991.
Látex. 500 cm.
Fonte: Fotografia cedida pela artista.

Notas

¹ KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. In: *Revista Gávea*, Pontifícia Universidade Católica: Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 87-93, 1984?

² O termo *Ready-made* foi "criado por Marcel Duchamp (1887 - 1968) para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias)". Enciclopédia Itaú Cultural de artes visuais. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia>>. Acesso em: 20 jun. 2011.

³ COSTA, Cacilda Teixeira. *Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios*. São Paulo: Alameda, 2004, p. 55-58.

⁴ CHIARELLI, Tadeu. *O Tridimensional na Arte Brasileira dos Anos 80 e 90: genealogias, superações*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/tridimensionalidade/arq/livro05.htm>> Acesso em: 30 de jul. 2011.

⁵ BARROS, Stella Teixeira de. *Os objetos de Nazareth Pacheco*. 1989. Muvi – Museu Virtual. Disponível em: <http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/1990.htm>. Acesso em: 02 de ago. 2011.

⁶ O Pós-Minimalismo foi um termo criado pelo crítico Robert Pincus-Witten para designar uma vertente da arte que descende do minimalismo, e ao mesmo tempo, se opõe a sua rigidez formal. Esse tipo de arte também ficou conhecida como Arte Processo ou Antiforma, porquanto em sua forma final deixa explícito os materiais e os estágios de manipulação exigidos para executar a obra. ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.63. De acordo com a Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural, o Pós-minimalismo surgiu nos Estados Unidos em meados da década de 1960, e teve como seus principais representantes, Richard Serra (1939) e Eva Hesse (1936-1970). Os artistas agrupados sob essa denominação "se detêm no processo de feitura das obras, na pesquisa com a cor e nas substâncias e materiais utilizados [...]". Para saber mais sobre o assunto, vide site da instituição. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3829> Acesso em: 29 de jul. 2010.

- ⁷ CHIARELLI, Tadeu. *Objetos dependentes*. Texto publicado originariamente no folder produzido para a individual da artista no Centro Cultural de São Paulo, 1990. Disponível em: <http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/1990.htm>. Acesso em: 02 de ago. 2010.
- ⁸ SILVA, Nazareth Pacheco. 2009. Entrevista concedida a Hiáscara Alves Pereira. São Paulo, 8 jun. 2009.
- ⁹ SANTOS, David. *Contra o formalismo: Robert Morris*. Revista Arq – Arquitetura e Arte contemporâneas, Edição 86/87. Lisboa, 2008. Disponível em: <<http://www.revarq.com/content/1/11/contra-formalismo/>>. Acesso em: 16 de jan. 2011.
- ¹⁰ Informações sobre esses trabalhos constam em: *Eva Hesse*. Tate Modern. Catálogo de exposição (13 nov. 2002 a 9 mar. 2003). p.5 e 12.
- ¹¹ GREENHILL, Joanna. Everything in Eva Hesse's Work was Different. In: POLLOCK, Griselda e CORBY, Vanessa (Edit.). *Encountering Eva Hesse*. Munich/Berlin/London/New York, 2006, p. 230.
- ¹² De acordo com Michael Archer, no início dos anos 1970, muitas mulheres artistas começaram a questionar a dominação masculina do mundo da arte que militava contra a aceitação de seu trabalho. Em meados da década, o modo como o feminismo pensava a arte se tornava cada vez mais claro, à medida que colocava em foco a questão da identidade e temáticas sociais ligadas à condição da mulher. Essa tendência ficou conhecida entre os críticos como Arte Feminista. Maiores informações vide: ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 117-135.
- ¹³ (Tradução nossa). Eva Hesse. Tate Modern. Catálogo de exposição (13 nov. 2002 a 9 mar. 2003). p. 8. "At this point I feel a little guilty when people want to buy [latex works]. I think they know but I want to write them a letter and say it is not going to last ... life doesn't last, art doesn't last, it doesn't matter".
- ¹⁴ LE MENS, Magali. *L'ouvre comme sécrétion corporelle: les noeuds d'Eva Hesse, perspectives historiques*. Actes du colloque international Projections : des organes hors du corps. Paris. (13-14 octobre 2006), p.46.
- ¹⁵ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Moraes editores, 1968. p. 18.
- ¹⁶ LAGNADO, Lisette. "Longing for the body", ontem e hoje. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2634,1.shl>>. Acesso em: 02 de ago. 2011.

Referências Bibliográficas

- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Moraes editores, 1968.
- COSTA, Cacilda Teixeira. *Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios*. São Paulo: Alameda, 2004.
- GREENHILL, Joanna. Everything in Eva Hesse's Work was Different. In: POLLOCK, Griselda e CORBY, Vanessa (Edit.). *Encountering Eva Hesse*. Munich/Berlin/London/New York, 2006, p.223-231.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. In: *Revista Gávea*, Pontifícia Universidade Católica: Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 87-93, 1984?.
- LE MENS, Magali. *L'ouvre comme sécrétion corporelle: les noeuds d'Eva Hesse, perspectives historiques*. Actes du colloque international Projections : des organes hors du corps. Paris, 2006.

Documentos on-line

- BARROS, Stella Teixeira de. *Os objetos de Nazareth Pacheco*. 1989. Muvi – Museu Virtual. Disponível em: <http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/1990.htm>. Acesso em: 02 de ago. 2011.
- CHIARELLI, Tadeu. *O Tridimensional na Arte Brasileira dos Anos 80 e 90: genealogias, superações*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/tridimensionalidade/arq/livro05.htm>> Acesso em: 30 de jul. 2011.
- _____. *Objetos dependentes*. Texto publicado originariamente no folder produzido para a individual da artista no Centro Cultural de São Paulo, 1990.

Disponível em:

<http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/1990.htm>.

Acesso em: 02 de ago. 2010.

LAGNADO, Lisette. *"Longing for the body", ontem e hoje*. Disponível em:

<<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2634,1.shl>>. Acesso em: 02 de ago. 2011.

SANTOS, David. *Contra o formalismo: Robert Morris*. Revista Arqa –

Arquitetura e Arte contemporâneas, Edição 86/87. Lisboa, 2008. Disponível

em: <<http://www.revarqa.com/content/1/11/contra-formalismo/>>. Acesso em: 16 de jan. 2011.

Catálogos

SUSSMAN, Elisabeth. *Eva Hesse*. Londres: Tate Modern, 13 de nov. 2002 a 9 de mar. 2003.

LEONE, Elisabeth. *Nazareth Pacheco*. São Paulo: Espaço de Artes UNICID, 21 de mai. a 28 de jun. de 2003.

Entrevista

SILVA, Nazareth Pacheco. 2009. Entrevista concedida a Hiáscara Alves Pereira. São Paulo, 8 jun. 2009.

Currículo Resumido:

Hiáscara Alves Pereira é bacharel em Artes plásticas e mestranda em artes pelo Programa de Pós-Graduação em artes da Universidade Federal do Espírito Santo em que recebe uma bolsa Capes / hiascara.alves@yahoo.com.br.