"Lerne Zapln tod" : Eva Hesse (1936-1970) weiblicher Trickster = Learn to wriggle, death : trickster Eva Hesse (1936-1970)

Autor(en): **Panhans-Bühler, Ursula / Reader, Stephen**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (1993)**

Heft 36: **Collaboration Sophie Calle & Stephan Balkenhol**

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680387

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

URSULA PANHANS-BÜHLER

«LERNE ZAPLN TOD»* EVA HESSE (1936–1970) WEIBLICHER TRICKSTER

Mitten in der Vorbereitung ihrer ersten Einzelausstellung von Skulpturen (New York, November/Dezember 68) notiert Eva Hesse in ihr Tagebuch:

♦ *Dream.*
top center left.
bottom center left
felt them loosen
felt them fall out
at same time
loosen
I paniced totally
dependent on others
helpless[1] ♦

Mit einer minimalen, kaum merklichen anagrammatischen Inversion lenkt die poetische Verarbeitung des Traumgeschehens die katastrophische Erfahrung um in einen Prozess mit Eigenregie. Aus dem aussichtslosen doppelten «left» am Ende von Zeile 2 und 3 wird zu Beginn der nächsten beiden Zeilen ein «felt». Fühlend müssen die Extreme nun nicht mehr unbedingt entgleiten, und der Verlaufsform von Traum und Traumbericht setzt das Anagramm seine gegenläufige Steuerungsenergie entgegen.

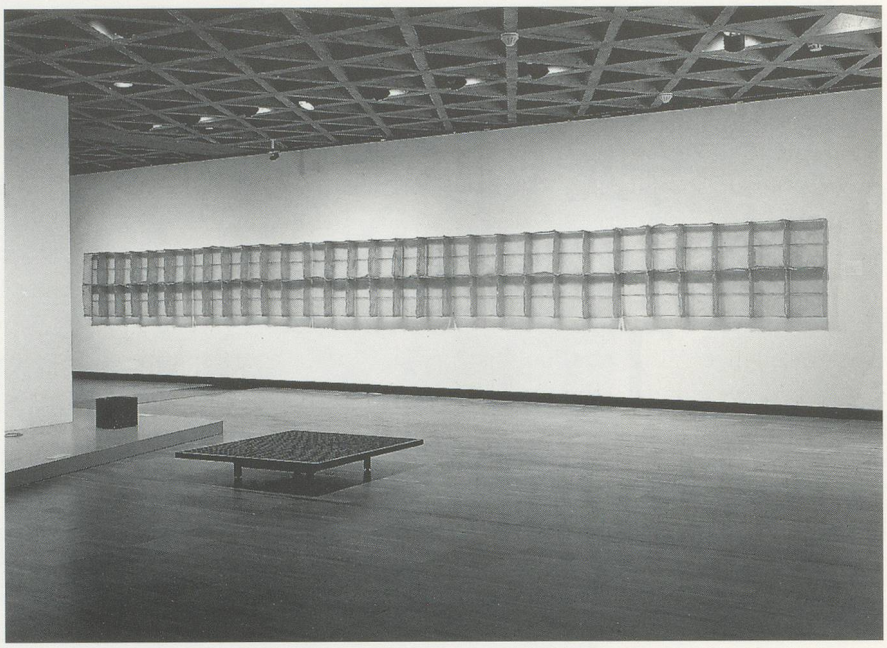
Die Ausstellung in der Fischbach Gallery wurde ein Erfolg. In knapp einem Jahr hatte Eva Hesse eine ganze Reihe grosser serieller Arbeiten aus Fiberglas, sachkundig beraten von Doug Johns, fertiggestellt, so unter anderem die zehn Meter überspannende, an der Wand befestigte Skulptur SANS II, die 50 Röhren von ACCRETION, deren luminoser Schimmer und zarte Schattenverdoppelungen die Galeriewand in einen medialen Grenzbereich verwandelten, die rätselhaft übergrossen «Eimer» von REPETITION NINETEEN III, ausserdem Latexarbeiten, Probestücke, Zeichnungen ihrer Accessionboxes, deren eine im Zentrum des Hauptraums stand.

Mit dieser Fiberglasbox ACCESSION III war Eva Hesse nicht zufrieden. Sie schien ihr zu schön in ihrer verklärenden Helligkeit, und so schob sie noch im selben Jahr zwei weitere kleinere Boxen hinterher, diesmal wie die ersten beiden mit dunklen Röhrchen, ACCESSION IV und ACCESSION V. Zählt man einmal die Löcher der vorfabrizierten Kisten, die sie in den Jahren 67/68 bearbeitete, so kommt man auf über siebzigtausend, durch die Eva Hesse, nur teilweise mit fremder Hilfe, etwa 35 000, auf gleiche

*Aus: Ulrike Scholvin, *Berlin Anagramm*, edition norden, Berlin 1992.

URSULA PANHANS-BÜHLER ist Dozentin für Kunstgeschichte an der Universität Trier und arbeitet an einer Studie zum Schatten.

EVA HESSE, SANS II, 1968, fiberglass and polyester resin, 5 units, each: 38 x 36 x 6½" / 5teilig, je 96,5 x 91,4 x 16,5 cm. (WHITNEY MUSEUM, NEW YORK)



Länge selbst geschnittene Plastik- oder Gummiröhrchen zog. Was als der Gipfel einer absurd repetitiven Tätigkeit erscheinen mag – aufseufzend erinnert man sich der wenigen Klebestriche, mit denen seinerzeit Meret Oppenheim ihre Tasse rundum zügig verpelzte –, hat dennoch ein verblüffend ökonomisches Resultat bewirkt. Das optische Gewirr der Schläuche, gleichsam nach eigenem Belieben ihren Platz im Gedränge der Boxen suchend, erweckt den Wunsch, die Schläuche einfach von innen nach aussen durchzuziehen – und trotz der Härte der Kistengerüste mag man sie, zumindest in der Phantasie, wie einen Handschuh einmal umgestülpt haben. Umgekehrt ist jedoch so, in einem scheinbar aberwitzigen Prozess, eine Energie nach innen gedrängt und gebündelt worden, konzentriert und gesammelt.

Mit komplizenhaftem Grinsen taucht Eva Hesse in Dorothy Beskinds im Winter 67/68 entstandenen Atelierfilm ihren Kopf in eine der Accessionboxes. Betrachter, die im musealen Milieu ihren Blick in eine der Kisten versenken, werden über das Kunststück der Herstellung eines allerfremdesten Innern staunen, trotz naheliegender symbolischer Konnotation, trotz offenem Einblick. Durch diesen paradoxen Vorgang entsteht also ein unantastbarer Kern. Einer solchen Box können nun Werke entströmen, die den mythographischen Rekurs auf Pandora ebenso wie eine selbstreferentielle Nabelschau längst hinter sich gelassen haben, Werke, die «detached but intimate personal» (zurückhaltend, aber intim-persönlich, Eva Hesse 1967) zugleich, aus der Hand gelassen, ein buchstäblich emanzipiertes Eigenleben entfalten.

«We are left ultimately with a visual presence» (Zum Schluss bleibt uns nur eine visuelle Präsenz), schrieb Eva Hesse in einem Text für Sol LeWitt, und offenbar gehörte dazu für sie die Einbeziehung eines «big nothing», dem sie in verschiedenen Werken naherückt, indem sie vexierbildhaft die Leere und das Luminose miteinander ins Spiel brachte. Nähert man sich, verführt durch den Lichtschein, gleichsam besitzergreifend der grossen Fiberglasarbeit SANS II, so sitzt man in einer Falle fest: man sieht sich einer Serie gleichförmiger Hohlraumkästen gegenüber; erst in der Distanz verwandelt sich das Gebilde in ein schwingend nuanciertes optisches Relief. Und ebenso mag einen aus der Nähe die Leere der übergrossen Eimer von REPETITION NINETEEN III erschrecken, was die Wahrnehmung des sublimen Scheinens, die man aus der Ferne hatte, beeinträchtigt. Die Leere «füllt» sich also in einem Wechsel des Blickpunkts auf die Objekte, dem Einnehmen einer

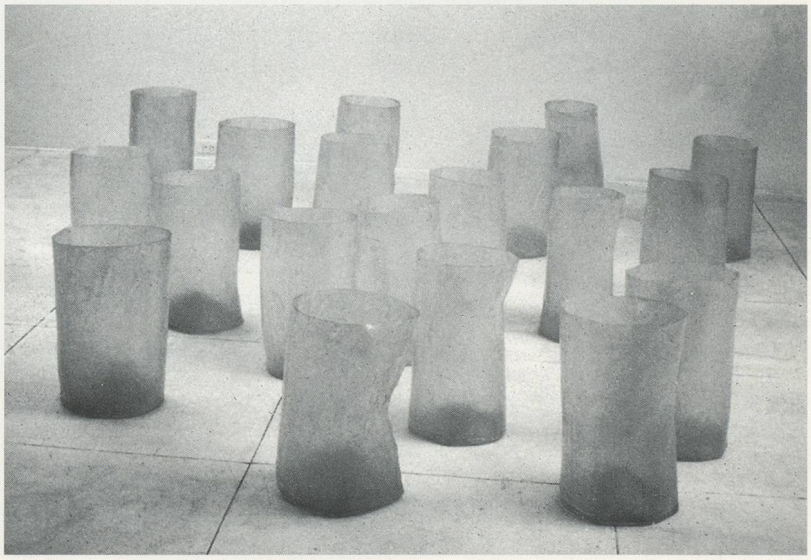
Distanz. Das bestürzend Hohle von REPETITION NINETEEN III faltete Eva Hesse übrigens wenig später ganz selbstverständlich zu einem konkreten Teil auseinander, indem sie die Formmodelle aus Maschendraht als Trägergerüste für eine Latexarbeit benutzte. Das im emotionalen Sinn latente, bodenlos Hohle wird so trickreich zum Massstab eines begrenzten «Felds», AREA (1968).

Wer möchte nicht sich lösen im reinen Licht! Als paradiesisches Versprechen hat die malerische Tradition zuweilen es am Ende langer dunkler Tunnels lokalisiert. Die Konstruktion von Distanz wird daher zur Voraussetzung einer Beziehung zum Sublimen; die taktile Unfassbarkeit des Lichts kann dem entgegenkommen. Unter diesem Aspekt wird ein Rückblick auf Eva Hesses Selbstportraits aus der Zeit um 1960 aufschlussreich. Zumeist im prekären Quadratformat, ziehen gleichmässige Lichtvaleurs in die Fläche zurück, der sich jähe Konturen einer Figur widersetzen. Joseph Albers, ihr Lehrer an der Universität Yale, muss von diesen Eigentümlichkeiten beeindruckt gewesen sein, denn seine Farbquadrate galten nicht nur am Rande dem Limes des Lichts.

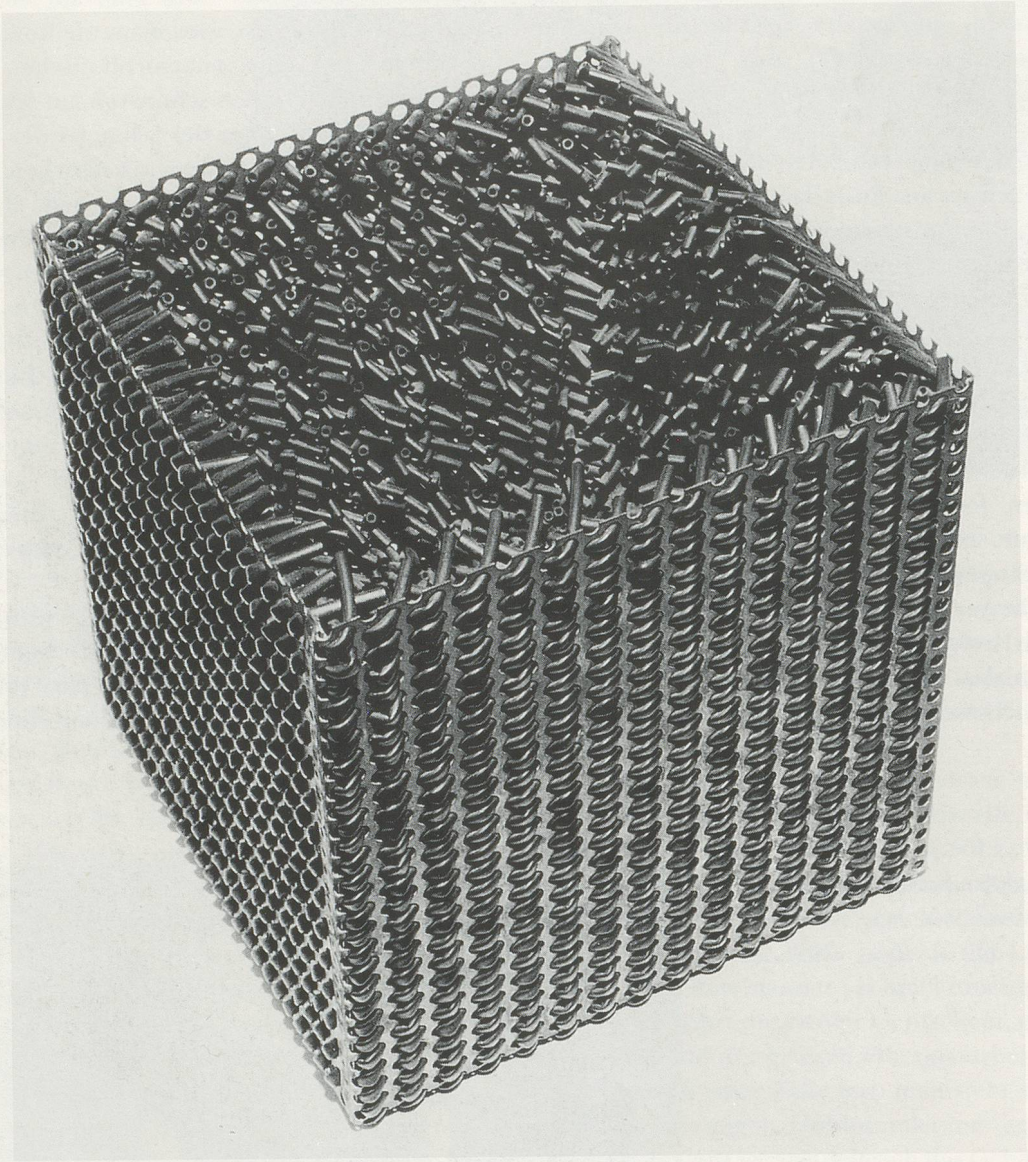
Als Eva Hesse später in Latex und Fiberglas die ihr kongenialen Materialien entdeckt hatte, konnte sie dem Sichlösen im Schein distanzierend begegnen. Unter diesem Aspekt ist ihr 1969 mit CONTINGENT ein souveräner Wurf geglückt. Acht aufgehängte Bahnen, die Enden aus Fiberglas, die Mittelstücke aus dünnem Latex, schimmern dem Betrachter entgegen. Geht man auf die Arbeit zu und um sie herum, so wird man, wie Rosalind Krauss formuliert hat, einer anamorphotischen Erfahrung ausgesetzt: die Flächen schnurren auf schmale Stege zusammen, dazwischen der Schauder der Leere. Utopische Fülle und pures Nichts tauschen die Plätze. Repetition, Wiederholung, ehemals ihre eigene obsessive Tätigkeit, rutscht nun auf die Seite des Betrachters. Das In-der-Schwebe-Halten von «Malerei», «Skulptur» und Realem (der Raum seiner Existenz) provoziert die Wiederholung. Die Leere zu erfahren, sie auszuhalten, kann auch Lust machen, und so mag dem Betrachter in Wiederholungen das paradoxe Zugleich des Werkes nicht mehr auseinanderfallen. Das big nothing, ein kontingentes Moment des Gebildes, wird Teil der Erfahrung des Werks, für den Betrachter ein rite de passage, eine Annahme der Sterblichkeit.

Mit Schwerkraft als Moment der puren Physikalität der Dinge – ein zentrales Stichwort in der künstlerischen Praxis der 60er Jahre in New York – ist Eva Hesse nur ein einziges Mal direkt konfrontiert worden,

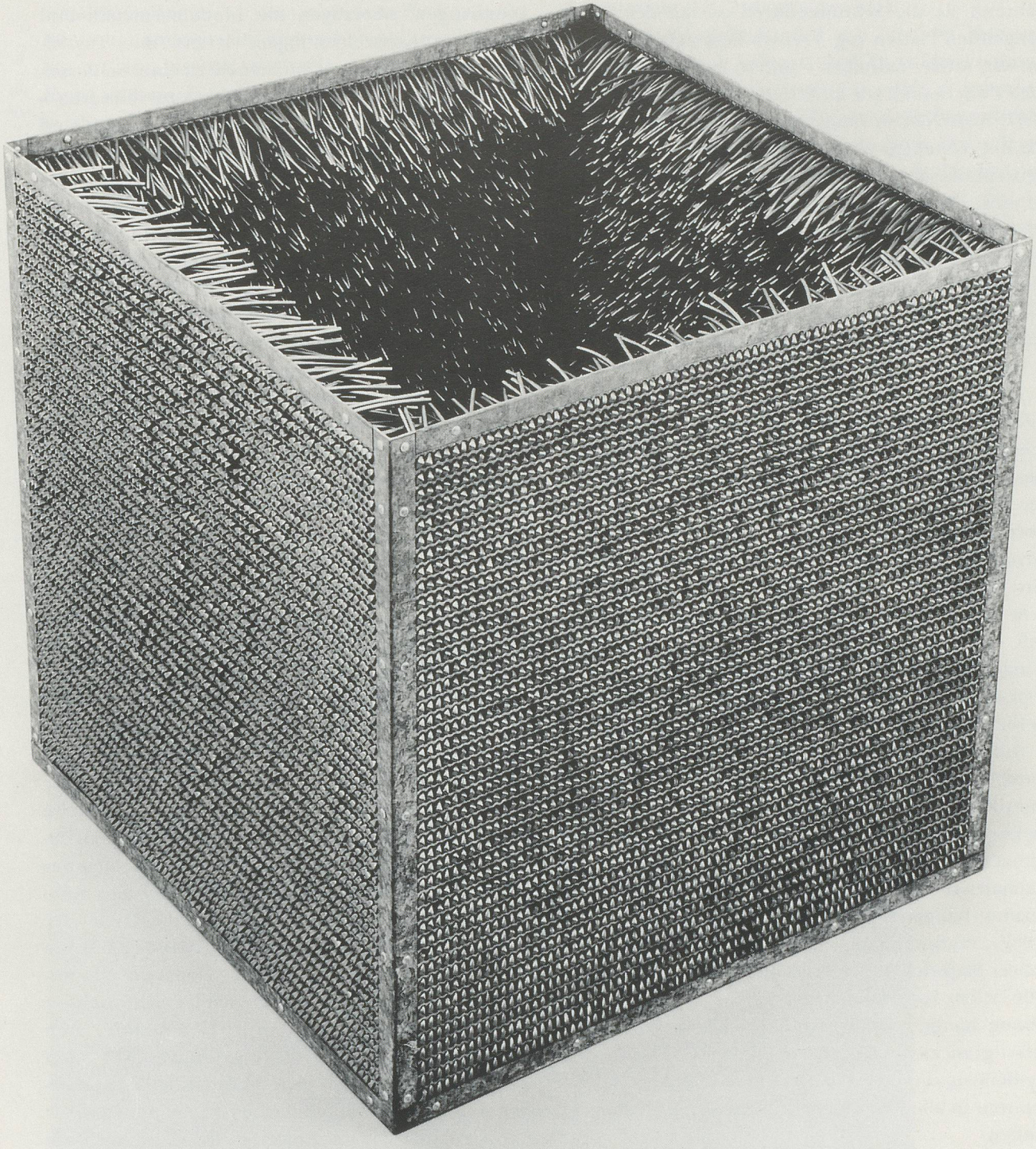
EVA HESSE, REPETITION 19 III, 1968, fiberglass, 19 units, each: 20 x 12" / 19teilig, 50,8 x 30,5 cm. (MOMA, NEW YORK)



EVA HESSE, ACCESSION V, 1968, galvanized steel and rubber tubing, 10 x 10 x 10" /
ANNÄHERUNG V, 1968, galvanisierter Stahl und Gummischläuche, 25,4 x 25,4 x 25,4 cm.



EVA HESSE, ACCESSION II, 1969, galvanized steel and plastic tubing, 30¾ x 30¾ x 30¾" /
ANNÄHERUNG II, 1969, galvanisierter Stahl und Plastikschläuche, 78 x 78 x 78 cm. (DETROIT INSTITUTE OF ARTS)



als nämlich 1966 METRONOMIC IRREGULARITY II in der Fischbach Gallery plötzlich herunterkrachte, während sie die Schnüre durch die an der Wand hängenden Platten zog. Freilich liess sich, was gefallen war, wieder aufheben – und so mag der traumatische Zwischenfall zur ätherisch gewitzten Arbeit von 1967, ADDENDUM, beigetragen haben. Im simplen Akt des Anhebens eines schmalen Schafts auf Überfigurenhöhe an die Wand wird das weite Feld darunter mit einem zarten Relief besetzt, indem Halbkugeln, in progressiv erweiterter Reihe auf dem Schaft sitzend, Schnüre mitgezogen haben, deren träg sich ringelnde Enden auf dem Boden verbleiben. Das feine Gespinst aktiviert die Leere der Zwischenräume und macht überdeutlich, wohinein die Schnüre in früheren Arbeiten baumelten.

Denkt man an den Flächensog der Malereien zurück, so erscheinen die mit schwarz glänzenden Schnüren umgarnten Ballons von 1966 als Eva Hesses höchstpersönliche Weise, zu einem Gewicht der Dinge im Medium der Skulptur zu gelangen. Dort, wo sie einmal wirklich mit Gewichten hantiert, versenkt in Netze, an deren Ziehen Schwere spürbar wird, fügt deren Umwicklung mit schwarz glänzendem Papiermaché, und noch mehr mit unsubstantiell hell glänzendem Polyäthylen, ein paradoxes «Ungewicht» ein. Die Schönheit von NOT YET (1966) vertrug sich offenbar nur schwer mit dem Gefühl für Gewicht.

Auf clowneske Weise wird schliesslich die Formstrenge minimalistischer Serialität unterlaufen. In einer Reihe von Reliefs in dumpfem Grau, durch die sie kurze, am Ende verknotete Schnüre gleicher Farbe nach strengem Rasterplan zieht, wird die schöne geometrische Ordnung dadurch torpediert, dass die herunterhängenden Schnüre, etwa bei COMPART (1967), sanftmütig alles durcheinanderbringen. Ein wahrer Slapstick dieser Art schliesslich bei STRATUM (1967): ein Latexlappen mit weisser Pigmentbeimischung hängt, sobald er mit Nieten an der Wand befestigt ist, zu einem flexiblen Relief durch, und die regelmässig durchgezogenen kurzen Schnüre scheinen nun in alle erdenklichen Richtungen «Nasen zu drehen».

Das Gesetz lacht nicht. – Nun ging es Eva Hesse um alles andere als eine Ironisierung des Minimalismus. Dem widersprechen schon ihre eigenen Arbeiten von 1966/67, gerasterte Reliefs mit Dichtungsringen, überzogen mit Modelliermetall, und gerasterte Kreiszeichnungen, laviert mit Tusche. Andererseits wäre es zu einfach, sie zu einer Schlüsselfigur der «Wiederkehr des Körpers» zu stilisieren – zu einer Zeit, als man sich mit guten Gründen und viel Risiko am Nonanthropomorphen, Abstrakten abarbeitete – und dadurch zu erklären, dass das Sensible, Körperliche, Emotive einfach einer abstrakten Ordnung hinzugeschlagen wird, quasi als prophetische Vorwegnahme einer neuen, postminimalistischen Weiblichkeit. Ihr Verfahren ist weit komplizierter und, wie mir scheint, gefährdender.

Das «Sensible» entsteht im Paradox zwischen rigoroser Ordnung und Zufall; zur Formstrenge untaugliche Materialien – und Verfahrensweisen – geben letzterem seine Chance. Indem sie so die Gesetze der Ordnung ein wenig distanziert, entwickelt sie ihre eigne «abstrakte Groteske» (Robert Storr). Der «Körper» verdankt seine Präsenz nicht einem (weiblichen) Apriori – als solcher war er Zitat, ikonographisches, im Frühwerk –, sondern einer tricksterhaften Verschiebung «left-felt». Material und Verfahrensweisen werden zum Medium der Erfahrung des Sensiblen. Latex lässt sich auch in perfekte Formen giessen; sie benutzt es wie Malmaterie auf unterschiedlichen Trägern, vom feinsten Nessel bis zu Maschendraht, gewinnt ihm dadurch groteske Qualitäten ab. Fiberglas und Polyesterharz formt sie «impure» (so voller Bewunderung Sol LeWitt), über «unreinen» Drahtgerüsten. Mit Papier umwickelte Gussformen für die Kästen von SANS II erlauben zufällig unebene Begrenzungen, indem die Kanten des ausgehärteten Materials abgeschlagen werden; mühsam abzuschälende Trennfolien lassen die Ränder der Latexbahnen von EXPANDED EXPANSION (1969) wie nachlässig ausgerissen zurück. Hängende Latexbahnen geben launisch dem eignen Gewicht nach.

«Can cloth go through form?» (Kann Stoff durch Form gehen?) Eva Hesses Frage zum Entwurf von EXPANDED EXPANSION, die Verbindung der Latexbahnen mit den Fiberglasstützen meinend, liesse sich notfalls auch metaphorisch lesen, nämlich wie nachgiebig widerstandsloser Stoff – das Amorphe, was Rosalind Krauss als Herausforderung der Ord-

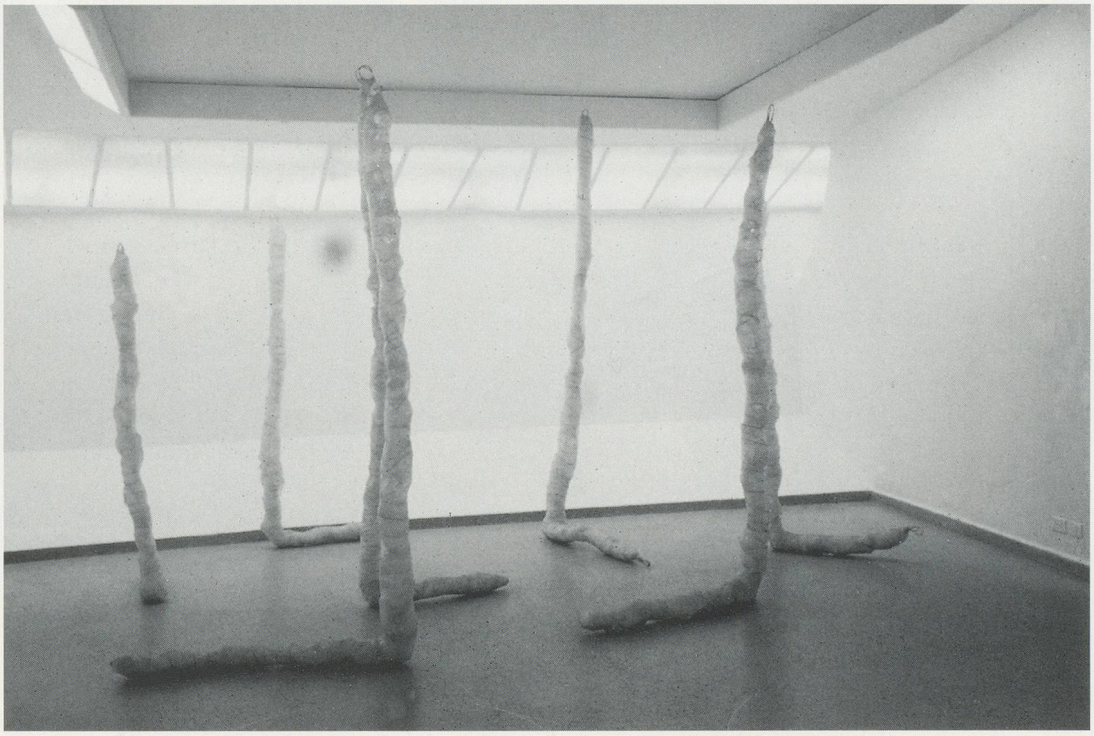
nung gespürt hat – durch starre Formen hindurchgehen kann. Es scheint so – im die Starre erschütternden Gelächter, was zunächst dem Werk gilt; Eva Hesse hat andererseits immer betont, «my life and my art are inseparable»(mein Leben und meine Kunst sind untrennbar). In der starren Ordnung, die in absurder Komik verzogen wird, steckt aber auch wie im Spiegel eine verhärtete Realität.

Was steckt in einem Namen? Direkt ins Bild, unter ein Sujet, auf eine Schwelle, den Rand einer Linie setzt Eva Hesse den ihren im Frühwerk. Gleichbleibend handschriftliche Züge, nun an neutralen Stellen angebracht, zeigen die Signaturen seit 1966. Eine Studie zu ihrer letzten Skulptur SEVEN POLES trägt wie zufällig eine Verwandtschaft zur Signatur, in wacklig steilen Balken, schrägem Aufwärts, verbindenden Schlaufen. Kurz vor ihrem frühen Tod, 1970 mit 34 Jahren, hat sie dem Vorschlag ihrer Assistenten zur heutigen Form des Werks, ohne verbindende Schlaufen – vielleicht eine Notlösung – zugestimmt. Ihr traumatisches Schicksal, die Flucht der jüdischen Familie aus Nazideutschland, hat sicherlich ihren Sinn für den in anonymen Terror umschlagenden Fluchtpunkt der Ordnung geschärft.

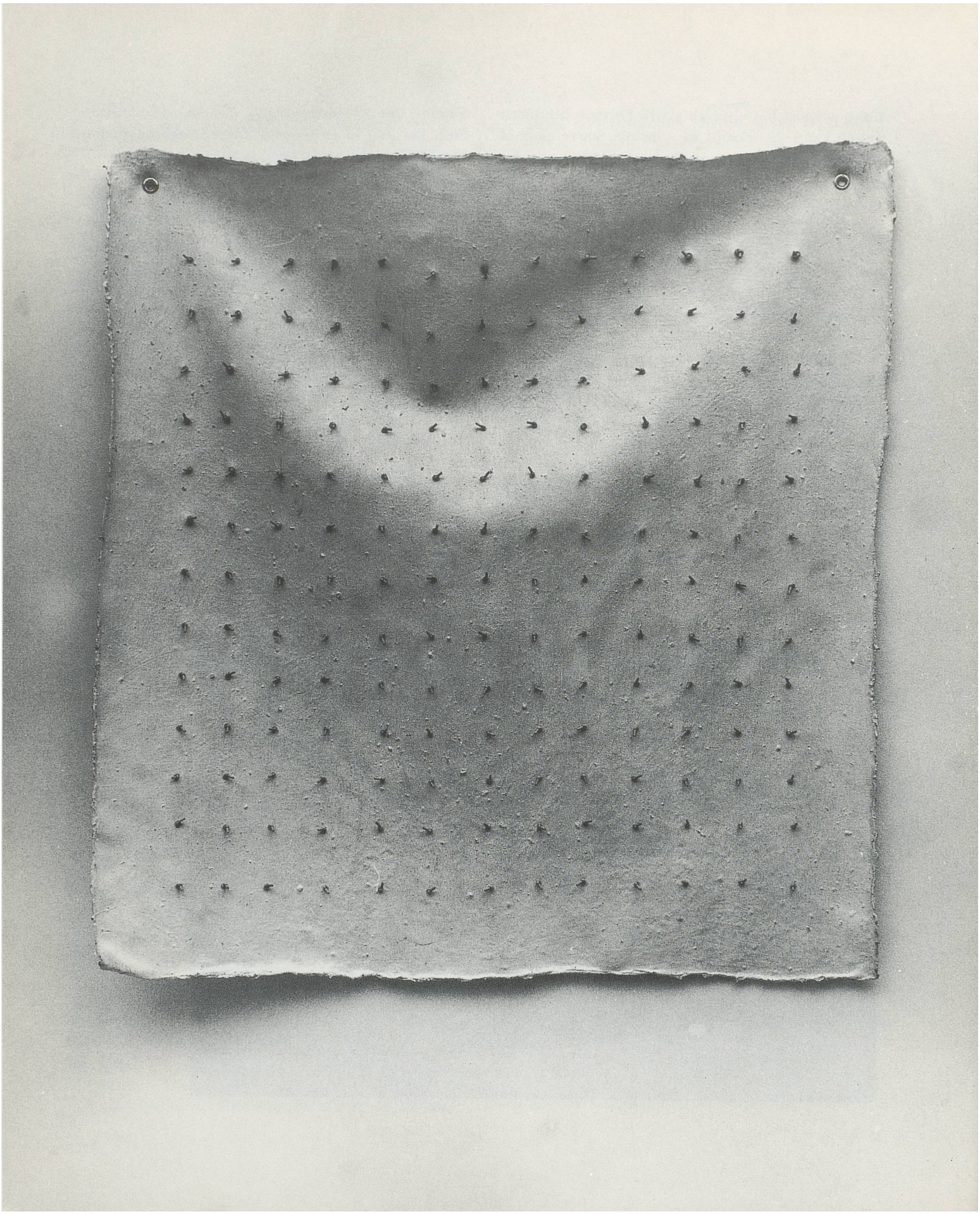
Eine Retrospektive wird zur Zeit von Yale und Washington nach Valencia und Paris übernommen. Die mit intuitiver Sicherheit gewählten «unmöglichen» Formate ihrer Werke lassen in Reproduktionen nur schwer sich einfangen. Dass deren Wahrnehmung vom Grotesken zum Schönen hin sich verschoben hat (Lucy Lippard), kann auch eine Chance der Zustimmung sein. Hat sie dem doch selbst mit «weird humor» (schrägem Humor) vorgearbeitet, als sie ihr ROPE PIECE (1970) mit hintergründiger Inversion als «very ordered» beschrieb. Dies, das strukturierte Netzwerkchaos, sieht man inzwischen möglicherweise mit verwirrendem Vergnügen.

1) Traum. Oben Mitte weg. Unten Mitte weg. Fühlte, wie sie sich lösten. Fühlte, wie sie wegfielen. Zugleich sich lösten. Ich geriet in Panik ganz und gar. Abhängig von anderen. Hilflos. (Schreibweise von «paniced» gemäss Eva Hesses Tagebuch. Anm. d. Red.)

EVA HESSE, SEVEN POLES, 1970, reinforced fiberglass over polyethylene, aluminum wire, 7 units, each: 74–111 x 10–16" / SIEBEN PFÄHLE, 1970, verstärktes Fiberglas über Polyethylen, Aluminiumdraht, 7teilig, je 188–282 x 25,4–40,6 cm.



(CENTRE GEORGES POMPIDOU)



EVA HESSE, STRATUM, 1967/68, latex, string, metal grommets, 42 x 42" / SCHICHT, 1967/68, Latex, Schnüre, Metallösen, 106,7 x 106,7 cm. (PHOTO: JOHN A. FERRARI)

URSULA PANHANS-BÜHLER

LEARN TO WRIGGLE, DEATH

TRICKSTER EVA HESSE

(1936–1970)

In the midst of preparations for her first one-woman sculpture exhibition (in New York, November/December 1968), Eva Hesse noted in her journal,

> ♦ *Dream.*
> *top center left.*
> *bottom center left*
> *felt them loosen*
> *felt them fall out*
> *at the same time*
> *loosen*
> *I paniced [sic!] totally*
> *dependent on others*
> *helpless* ♦

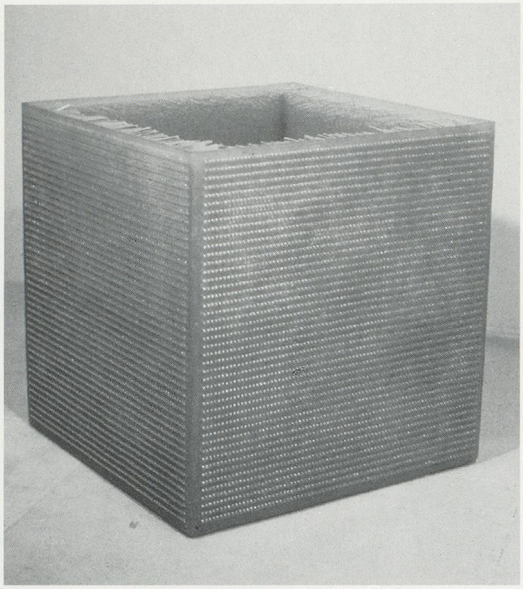
The poetic device of minimal, almost inconspicuous anagrammatic inversion diverts the catastrophic experience of dreamt events into a process with a choreography of its own. The futile "left" that ends the second and third lines becomes a beginning "felt" in the following pair of lines: through feeling, the extremes no longer glide inevitably out of sight, and the anagram exerts an energy that runs counter to the progress of the dream and the tale it tells.

The show, at the Fischbach Gallery, was a success. In barely a year and with the expert advice of Doug Johns, Eva Hesse had completed a whole collection of large, serial works in fiberglass. One such was the sculpture SANS II, spanning some ten meters of wall space to which it was attached; or the fifty tubes of ACCRETION which transformed the gallery walls into a medial border zone with their luminous haze and soft double shadows. There were also the enigmatic, oversized "buckets" of REPETITION NINETEEN III, the latex works, the trial pieces, and the drawings of her fiberglass boxes, one of which, ACCESSION III, stood at the center of the main exhibiting space.

But Eva Hesse was not content with ACCESSION III. She felt it was too aesthetic in its visionary radiance, and so she followed it in the same year with two smaller boxes, ACCESSION IV and ACCESSION V, this time, as in the first two, with somber little tubes. If one pauses to count the holes in the prefabricated boxes produced by Hesse in 1967/68, one would find that they number over seventy thousand. Hesse cut

URSULA PANHANS-BÜHLER teaches art history at the University of Trier, Germany, and is working on a study on shadow.

EVA HESSE, ACCESSION III, 1968, fiberglass and plastic tubing, 30 x 30 x 30" / ANNÄHERUNG III, 1968, Fiberglas und Plastikschläuche, 76,2 x 76,2 x 76,2 cm. (MUSEUM LUDWIG, KÖLN)



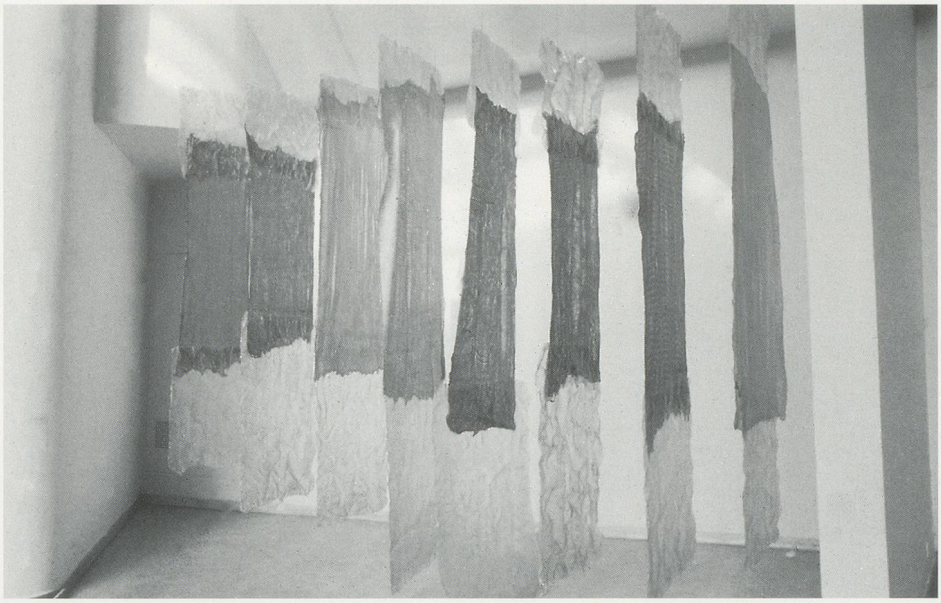
thin rubber or plastic tubes to about equal lengths and pulled them through half of the holes, that is, some thirty-five thousand, with little outside assistance. It may strike one as the ultimate in absurdly repetitive activity—think of the casual efficiency with which Meret Oppenheim glued a layer of fur onto a cup and saucer—but the outcome is surprisingly economical in effect. On seeing the visual tangle of tubes, each seeming to look for a spot of its own in the crowded boxes, one is tempted simply to pull them all from the inside out. Despite the rigidity of the box, one might thus imagine turning it inside out, like stripping off a glove. By some bizarre process, however, the bundled energy has instead come from outside in, penetrating the box in concentrated and accumulated form.

In Dorothy Beskind's film, shot in Hesse's studio in the winter of 1967/68, the artist is seen sticking her head into one of her accession boxes with a conspiratorial grin. Viewers gazing into one of the boxes in a museum environment will marvel at the complex artifice of its most strange interior, despite the patent symbolic connotations, despite the openness of the view. Through this paradoxical process, an inviolable core has been formed. The works issuing from these boxes have obviously outstripped the need for mythographic recourse to Pandora, or indeed, self-referential introspection. "Detached but intimate, personal" (E. H. 1967) in one, they develop a literally emancipated life of their own.

When she wrote in a text for Sol LeWitt that "we are ultimately left with a visual presence," Eva Hesse was evidently also referring to the "big nothing" that she comes close to in a number of pieces in which illusive optics mark the relationship between void and luminosity. Attracted by the aura of light emanating from the large fiberglass piece, SANS II, viewers approach in order to take visual possession of it only to find they have been tricked. It is nothing but a series of identical hollow boxes. Only from a distance does the configuration become a vibrating, subtle optical relief. Similarly, the shock of the void discovered in the close-up view of REPETITION NINETEEN III rather stints the perception of the sublime aura conveyed from a distance. Thus, a change in vantage point, a distanced stance, "fills" the emptiness. It was not long after she had finished this piece with its disturbing hollowness that Eva Hesse simply unfolded the wire-mesh matrices used in its making to serve as the skeleton framework for a latex piece. The latent hollowness, emotionally perceived as unfathomable, has thus been converted by a conceit into defining the scale of a delimited field, in AREA (1968).

Who would not wish to dissolve in pure light! It has materialized occasionally in the history of painting as a promise of paradise at the end of dark tunnels. The construction of distance is, in fact, essential to a relationship with the sublime; what better means of approach than the tactile intangibility of light! A survey of Eva Hesse's self-portraits of about 1960 are illuminating in this context. Done mostly in the challenging square format, they show the stark contours of a figure set off against even light values receding into the surface. This idiosyncratic treatment of light must have impressed her teacher at Yale, Josef Albers, whose squares of color were themselves dedicated to the very subtlest reaches of light.

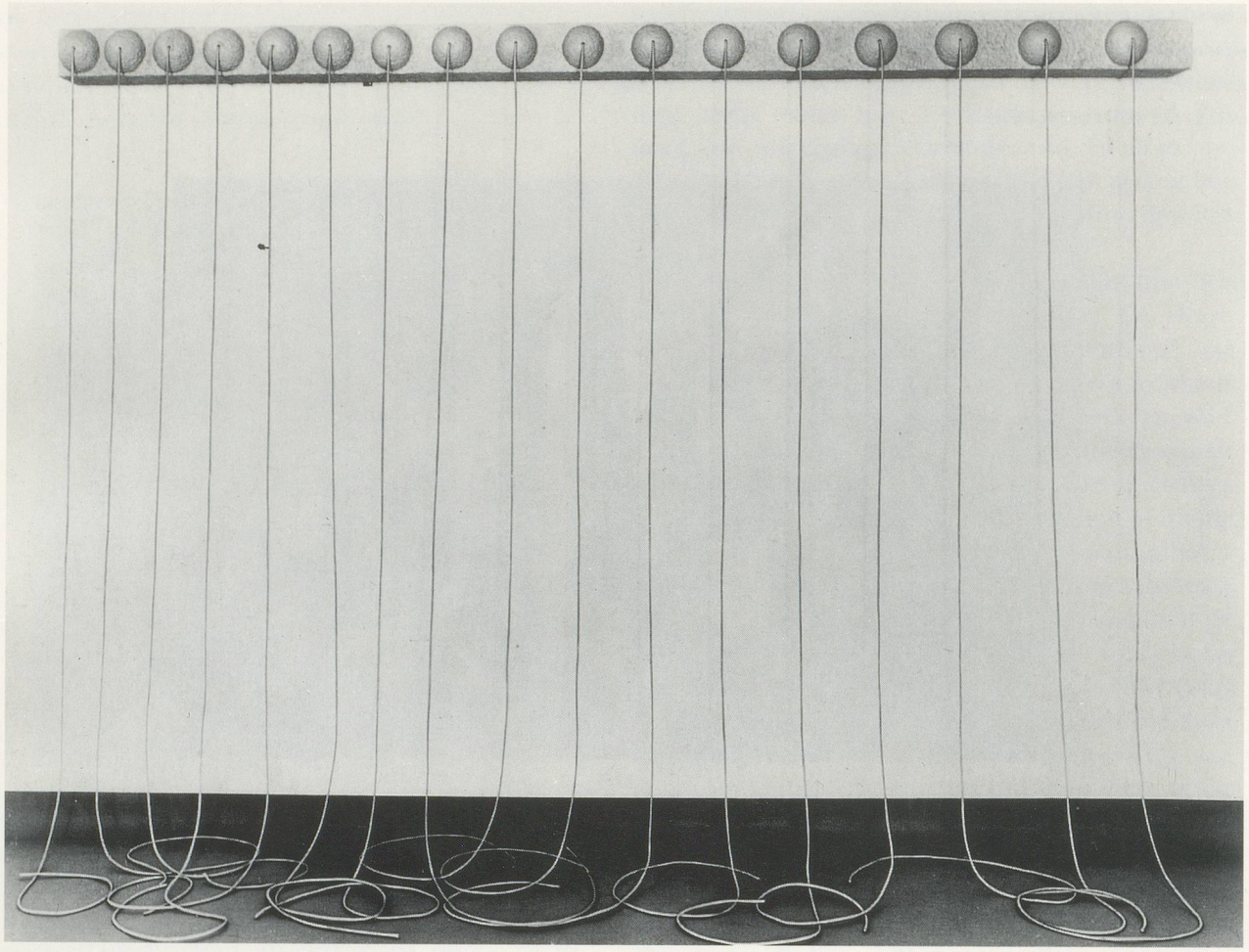
EVA HESSE, CONTINGENT, 1969,
reinforced fiberglass and latex over cheesecloth, 8 units, 114–118 x 36–48" /
KONTINGENT, 1969, verstärktes Fiberglas und Latex über Gaze, 8teilig, 290–300 x 91,5–122 cm.
(NATIONAL GALLERY, AUSTRALIA)



Later, when Eva Hesse discovered her ideal materials, latex and fiberglass, she was able to confront the idea of self-dissolution in light with detachment. She pulled off a masterful stroke of this kind in a work of 1969, CONTINGENT. Viewers walking around the eight glowing, suspended swathes—the ends made of fiberglass, the middle sections of latex—are subjected, as Rosalind Krauss puts it, to an anamorphotic experience. The humming surfaces converge into slender straps; between them, the shudder of nothingness. Utopian profusion and pure void change places. Repetition, once Hesse's own obsessive activity, has now shifted to the part of the beholder. The suspension of boundaries between "painting," "sculpture," and reality as the place of their existence, provokes repetition. To experience and endure emptiness can also induce pleasure, so that the paradoxical simultaneity of the work no longer falls apart in repetition. The "big nothing," a contingent factor in the overall structure, becomes part of the experience of the work, for the beholder a "rite of passage," an acceptance of mortality.

Only once was Eva Hesse directly confronted with the pure physical gravity of things—an issue crucial to the artistic practice of 1960s New York. While she was pulling strings through plates suspended on the wall to mount METRONOMIC IRREGULARITY III at the Fischbach Gallery in 1966, the work came crashing to the floor. Though the work was easily retrieved, the traumatic incident may well have contributed to the ethereal, witty piece of 1967, ADDENDUM. Through the simple act of placing a slender shaft higher than human height on the wall, the wide area beneath has been covered by a delicate relief consisting of strings proceeding from progressively expanding hemispheres attached to the shaft above. The curled ends of the strings are left dragging on the floor below. The fine web of cords intensifies the emptiness of the interstices and clearly indicates the destination of the dangling strings in earlier works.

Recalling the inward pull of her painted surfaces, Eva Hesse's balloons of 1966 girthed with gleaming black string illustrate her extremely personal means of generating weight in the medium of sculpture.



EVA HESSE, ADDENDUM, 1967, painted papier-maché, wood and cord, 4⅞ x 119¼ x 5⅞–8⅛" / ZUSATZ, 1967, 12,4 x 303 x 15–20,6 cm. (TATE GALLERY, LONDON)

Where she does operate with real weight, heaviness becomes visibly tangible through the pull on the nets in which the weights have been placed. But wrapped in gleaming black papier maché and a layer of insubstantial, brightly shining polyethylene, they have, in fact, been converted into a paradoxical "unweight." The beauty of NOT YET (1966) was evidently difficult to reconcile with a sense of weight.

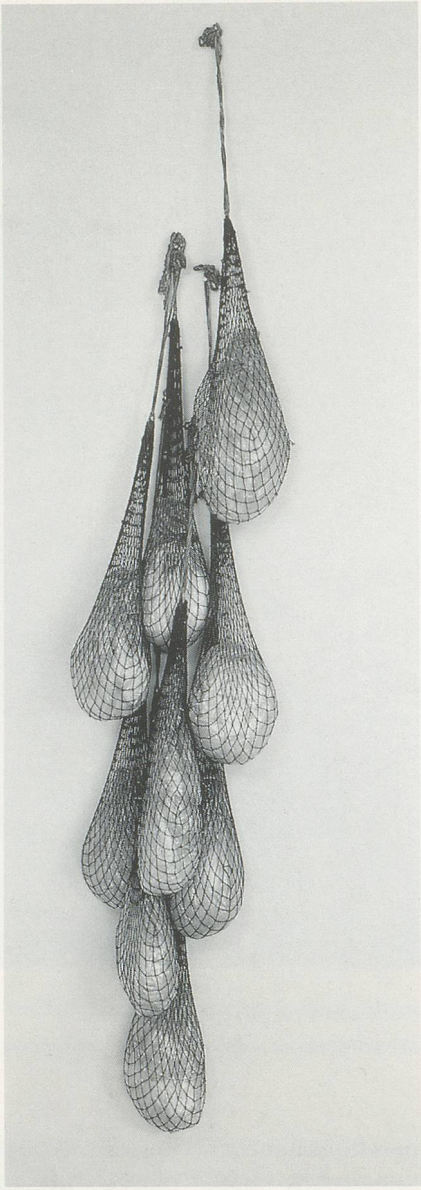
Finally, there is Hesse's clownish subversion of minimalism's austere seriality of form. In a series of reliefs (for example COMPART, 1967) executed in dull gray, short strings of the same color have been drawn through an exact grid and tied in a knot at the ends, but the sacrosanct geometric order is sabotaged by the gentle muddle of the dangling strings. This turns to slapstick of the first order in STRATUM, 1967. There, a swatch of latex into which white pigment has been blended is loosely riveted to the wall so that it sags into a flexible relief, and the short pieces of string woven through it now seem to be thumbing their noses in every direction.

The Law brooks no humor. Eva Hesse certainly had no intention of having a laugh at the expense of minimalism. This is plain from her works of 1966/67, the gridwork reliefs with sealing rings coated in modeling metal and the ink-washed, gridwork circle

EVA HESSE, AREA, 1968, Latex on wire mesh and metal wire, 240 x 36" / FELD, 1968, Latex auf Maschendraht und Metalldraht, 610 x 92 cm. (WEXNER CENTER, OHIO STATE)

drawings. Conversely, it would be simplistic to cast her as a key protagonist of the "return of the body" at a time when, for good reason and at great risk, artists were working away at the non-anthropomorphic and abstract; or to claim that sensitivity, physicality, and emotion have simply been coupled with an abstract order, prophetically anticipating a new, post-minimalist femininity. Hesse's procedure is much more complex, and, it seems to me, more explosive.

"Sensitivity" is a product of the paradoxical association of rigorous order and chance. Materials and techniques unsuited to formal rigor give scope to chance. By thus neutralizing the laws of order, Hesse develops her own "abstract grotesquerie" (Robert Storr). The "body" owes its presence not to some (female) apriority—a form adopted, in fact, as iconographic quotation in her early work—but to artifice as in the shift from "left" to "felt." Materials and techniques become the medium through which sensitivity is experienced. Latex can be cast in perfect molds. By using it like a painting medium on various supports, ranging from the finest cotton duck to wire mesh, Hesse manages to wrest grotesque qualities from it. Sol LeWitt admiringly describes her application of fiberglass and polyester resin to wire-mesh frameworks as "impure." By wrapping the molds in



EVA HESSE, UNTITLED OR NOT YET, 1966,
9 dyed bags filled with weights wrapped in clear polyethylene, 72 x 24 x 14" /
OHNE TITEL ODER NOCH OHNE, 1966, 9 gefärbte Säcke, gefüllt mit in Plastik gehüllten Gewichten, 183 x 61 x 36 cm.

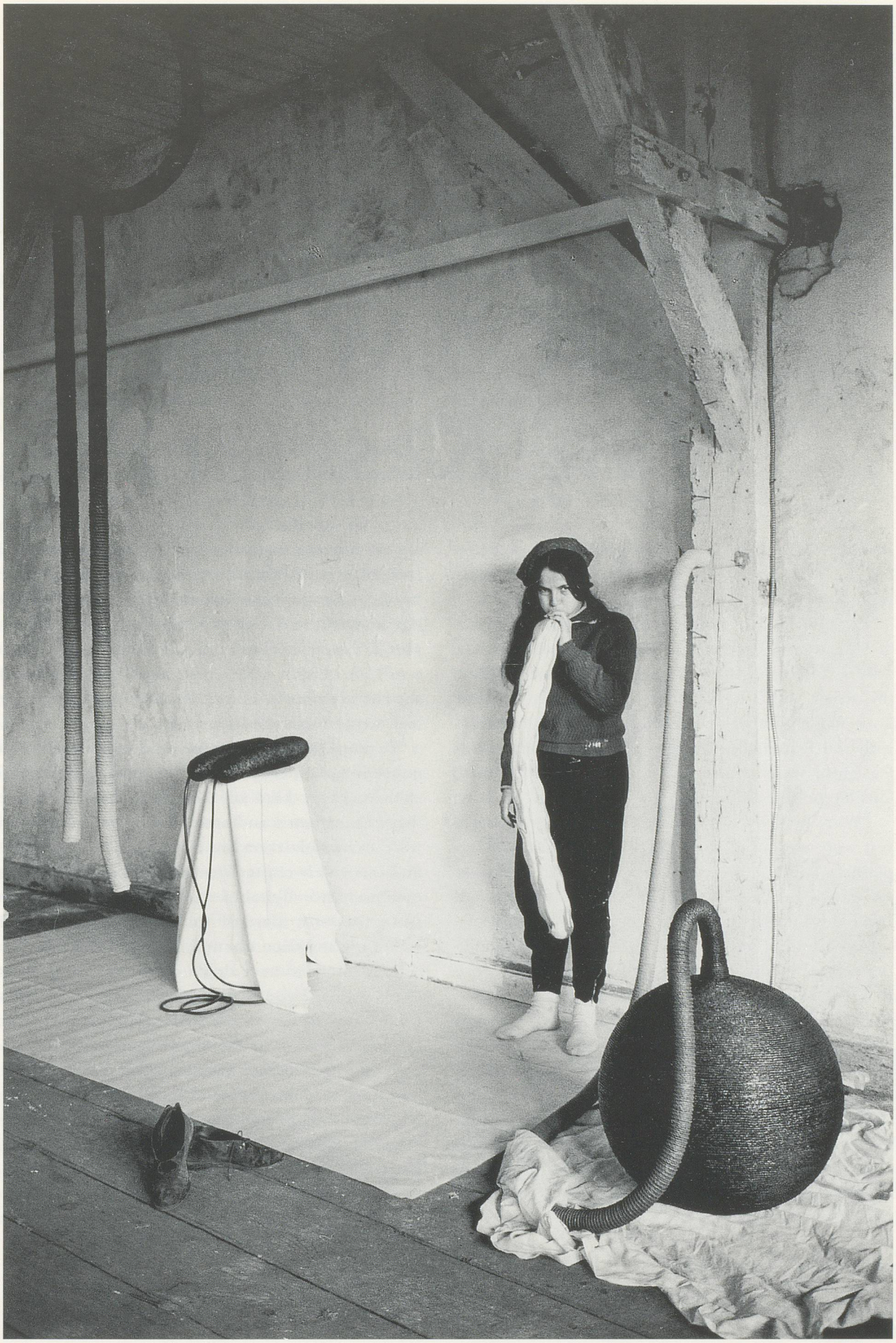
paper to make the boxes for SANS II, she comes up with randomly uneven edges produced by simply knocking off the edges of the hardened material. Hard-to-peel separating film leaves the edges of the latex sheets in EXPANDED EXPANSION of 1969 looking as if they had been casually torn out. Hanging sheets of latex moodily yield to their own weight.

"Can cloth go through form?" Eva Hesse's question regarding EXPANDED EXPANSION, that is, the idea of combining latex sheets with fiberglass supports, could also be read metaphorically. Can yielding, unresisting cloth with its amorphous quality, which Rosalind Krauss read as a challenge to order, pass through rigid forms? It would seem so, at least in the laughter that rocks rigidity, which applies specifically to her work, although Hesse always insisted, "my life and my art are inseparable." However, in rigid order, which absurd comedy deforms, there resides a hardened reality as in a mirror.

What's in a name? In the early work, Eva Hesse places hers right in the picture, under a subject, on a sill, the edge of a line. From 1966 it is applied in a steady, constant hand, at neutral points now. A study for her last sculpture, SEVEN POLES, seems to resemble her signature, as if by chance, with wobbly, steep beams, an oblique upward thrust, and connecting loops. Not long before the artist's untimely death in 1970, aged 34, she approved her assistants' proposal for the present form of the piece, without the connecting loops—perhaps a temporary expedient. Her traumatic history, the escape of the Jewish family from Nazi Germany, surely honed her instinct for the vanishing point at which order precipitates into an anonymous reign of terror.

Valencia and Paris have taken over a retrospective, following Yale and Washington. The "impossible" formats of her work, chosen with unerring intuition, are difficult to capture in reproduction. The fact that perception of them has shifted from the grotesque to the aesthetic (Lucy Lippard) may also be indicative of affirmation—considering how she prepared the ground for it with "weird humor" by subtly inverting the impact of her ROPE PIECE (1970) through a description of it as "very ordered." By now, chaos as structured mesh-work has possibly come to be regarded with perplexing pleasure.

(Translation: Stephen Reader)



© THE ESTATE OF EVA HESSE, ROBERT MILLER GALLERY NEW YORK