

## Eva Hesse: Feministe?

Een alternatieve lezing van seksuele en feministische elementen in *Accession II* (1967).

### Motivatie

Het werk van de jong gestorven Duits-Amerikaanse kunstenaar Eva Hesse (1936 – 1970) wordt in kritische kringen hardnekkig in een feministisch denkkader geplaatst. Haar werk wordt gelezen als *gender*-bewust, Hesse zelf als kunstenaar die haar vrouw-zijn actief betreft bij haar kunst, waarin ze de oppositie tussen man en vrouw bevraagt en becommentarieert. Hesse wordt postuum de rol van protofeministe toebedeeld, een *raiser of consciousness* als aangever van feministisch activisme bij volgende generaties.

Zelf neemt Hesse geen standpunt in in het feministisch debat. Ze onthoudt zich van feministisch commentaar op haar positie als eenzame vrouw in de door mannen gedomineerde kunstwereld in het New York van de jaren '60. Ze distantieert zich van het feminisme en vermijdt elk politiek commentaar. Hesse wil (bij leven) niet als feministe gezien worden maar voorkomt niet dat ze na haar dood toch als zodanig getypeerd wordt en ze zelfs als heldin van de feministische beweging wordt gezien.

In dit paper onderzoek ik de kritiek op één van Hesse's bekendste sculpturen (*Accession II*, 1967) en hoe de feministische lezing van Hesse's werk wordt beargumenteerd. In vergelijking met Hesse's nagelaten persoonlijke dagboeken moet een duidelijker beeld ontstaan van haar artistieke motivatie en inspiratie. De kritieken en dagboeken kunnen in vergelijkend onderzoek een duidelijker beeld scheppen van de Hesse's kunstenaarschap en hoe het zich verhoudt tot de heersende ideologieën.

Aangezien Hesse zelf geen tekst en uitleg meer kan geven zijn we gedwongen haar nagelaten schrijfselen te onderzoeken op aanwijzingen omtrent haar artistieke beweegredenen. Daarover wordt nog altijd gedebatteerd. Enerzijds spreekt sterk voor Hesse's werk dat het nog altijd voer is voor discussie, anderzijds is het storend dat hardnekkige ideologische beginselen een vals mythologiserend effect hebben op Hesse's kunstenaarschap. In dit paper zal ik proberen die protofeministische mythe in beknopte termen te ontzenuwen.

“A painting can only be as much as its creator, a mirror of himself.”<sup>1</sup>  
“Art works are never exhausted by our attempts to read them.”<sup>2</sup>

Eva Hesse was, als enkele vrouw in een mannelijke kunst-scene, een icoon voor de vrouwelijke minderheid in een patriarchische samenleving van de *sixties*; het decennium voorafgaand aan de bloeitijd van de tweede feministische golf. Haar werk wordt in kritieken dan ook vaak als feministisch beschouwd.

*Accession II* (1967) is hier geen uitzondering op. Het is één van Hesse's bekendere werken: een stalen kubus met een open bovenkant, gevoerd met rubber buisjes. Deze buisjes zijn met de open uiteinden naar binnen door de geperforeerde wanden van de kubus gevlochten. Anna Chave ziet het werk als “*particularly sexual*” en associeert het met een harige en stekelige vagina of *vagina dentata*, een Doos van Pandora, “*mischievously articulating a feminine critical subject*,” of een *man-trap*.<sup>3</sup> Er wordt door Chave onwillekeurig een seksuele connotatie aan het werk verbonden die Hesse zelf geenszins zou willen onderschrijven: “*I don't see [female and male forms] at all. I'm not saying female/male when I work at it and even though I recognize that is going to be said, I cancel that.*”<sup>4</sup> Desondanks blijft het vermoeden van impliciete seksualiteit bestaan.<sup>5</sup> Cindy Nemser blijft wat meer aan de oppervlakte en ziet “*a sexuality only seeking to be expressed*,” waarmee ze Hesse's onderbewuste *Kunstwollen* bedoelt.<sup>6</sup> Maar zoekt het werk een seksuele vorm of zoekt de critica een seksuele interpretatie?

*Accession II* maakt deel uit van een reeks werken die gemaakt zijn in 1967 en 1968. De kubusvorm is duidelijk ontleend aan de minimalistische vormtaal, maar uitgevoerd in een post-minimalistisch commentaar waarin de kubus een instrument wordt dat de oppositie onderzoekt tussen de geometrische, stalen schil en een organisch, flexibel interieur.<sup>7</sup> Opposities zijn een belangrijk thema in het oeuvre van Hesse.<sup>8</sup> Ze probeert met *Accession II* geen oppositie tussen man en vrouw aan te kaarten, maar wil de bestaande vormtaal verkennen en de grenzen ervan overschrijden. *Accession II* is in eerste instantie een commentaar op de regels van het contemporaine minimalisme, geheel in lijn met haar streven tegen de gevestigde orde in te willen gaan.<sup>9</sup> Ze herinterpreteert de minimalistische kubussen van Tony Smith (*Die*, 1962), Hans Haacke (*Condensation Cube*, 1963) en Sol Lewitt (*Open Modular Cube*, 1966) in een nieuw, absurd en schizofreen object, als antithese van het

---

<sup>1</sup> Eva Hesse (c. 1958-59, *Yale notebook*) geciteerd in *Eva Hesse 1936-1970 : Sculpture*, ed. Nicholas Serota. (London, Whitechapel Art Gallery, 1979), n.p.

<sup>2</sup> Griselda Pollock, “A Very Long Engagement: Singularity and Difference in the Critical Writing on Eva Hesse,” in *Encountering Eva Hesse*, ed. Vanessa Corby. (München: Prestel, 2006), 24.

<sup>3</sup> Anna C. Chave, “A ‘Girl Being a Sculpture’,” in *Eva Hesse: A Retrospective*, ed. Helen A. Cooper. (New Haven: Yale University Art Press, 1992), 111.

<sup>4</sup> Lucy R. Lippard, *Eva Hesse* (New York: New York University Press, 1976), 206.

<sup>5</sup> “*You can't not see it as organic: sea anemone, vagina. And it refers back culturally too, since its obvious predecessor is that icon of oral sex in the Museum of Modern Art, Meret Oppenheim's fur-lined cup and spoon.*” Robert Hughes, “Telling an Inner Life,” *Time*, 28 december 1992, 68.

<sup>6</sup> Cindy Nemser, “My Memories of Eva Hesse,” *Woman's Art Journal* 28, no. 1 (2007): 26.

<sup>7</sup> Anne Swartz, “Accession II: Eva Hesse's Response to Minimalism,” *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* 71, no. 1/2 (1997): 37.

<sup>8</sup> “*I was always aware that I should take order versus chaos, stringy versus mass, huge versus small, and I would try to find the most absurd opposites or extreme opposites.*” Cindy Nemser, “An Interview with Eva Hesse,” *Artforum* 7 no. 9 (1970): 60.

<sup>9</sup> Eva Hesse (28 oktober, 1960): “*I will paint against every rule I or others have invisibly placed.*” Geciteerd in Helen A. Cooper, ed., *Eva Hesse: A Retrospective*, (New Haven: Yale University Art Press, 1992), 23.

minimalisme, waarmee ze toewerkt naar haar eigen taal. *Accession II* is hiermee een sleutelstuk in Hesse's oeuvre.<sup>10</sup> Ook de titel is relevant: in haar dagboek noteert Hesse een lijst technische termen, waaronder *accession*, dat ze definieert als "increased by something added."<sup>11</sup> De rubber buisjes zijn *added*: toegevoegde waarde voor de minimalistische kubus. De lezing van "harige vagina" verliest aan zeggingskracht bij nadere analyse van het interieur van de kubus, dat bestaat uit de duizenden ronde uiteinden van de rubber buisjes die ogen als duizenden kleine cirkeltjes en onmiskenbaar verwijzen naar het cirkelmotief dat doorheen Hesse's oeuvre een grote rol speelt.<sup>12</sup> Ook het rooster of grid waar doorheen de buisjes geweven zijn ligt in lijn met Hesse's oeuvre.<sup>13</sup> Hesse werkte al eerder met flexibele rubber buisjes, waarmee ze probeert een lijn te trekken tussen twee objecten, of buiten de ruimte van het werk probeerde te treden.<sup>14</sup> Het buisje is de ruimtelijke interpretatie van de verbindende lijn in haar vlakke werk.<sup>15</sup> Ook verwijzen haar hangende koorden in *Right After* (1969) naar de chaotische orde van verfspatten in het werk van Jackson Pollock, die ze bewonderde.<sup>16</sup> In *Accession II* krijgen de buisjes een nieuwe rol, en dat is de ruimtelijke interpretatie van de cirkel. In geen geval draagt het buisje een fallische symboliek.<sup>17</sup> De haar-analogie eenmaal ontkracht, brengt het ook de vergelijking met Meret Oppenheim's iconische surrealistische werk *Le déjeuner en fourrure* (1936), ook wel bekend als *the furry cup*, zowel formeel als thematisch aan het wankelen.<sup>18</sup>

Van toegevoegde waarde is ook het obsessieve, repetitieve karakter van het werk. *Accession II* is niet alleen een ruimtelijk object, maar ook het resultaat van een werkproces waarbij meer dan 30.000 rubber buisjes door gaatjes werden gestoken. Dit obsessieve, repetitieve karakter is typerend voor Hesse's werkwijze. Lucy Lippard verklaart dit als "a guard against vulnerability; a bullet-proof vest of closely knit activity."<sup>19</sup> Hierbij verwijst Lippard naar Hesse's tragische geschiedenis. De kwetsbaarheid waar Lippard over schrijft is niet noodzakelijk een kwetsbaarheid die inherent is aan de vrouwelijke conditie, maar een strict persoonlijke kwetsbaarheid die Hesse benadrukt heeft gezien met de Tweede Wereldoorlog, de

---

<sup>10</sup> Lippard, *Eva Hesse*, 191.

<sup>11</sup> Eva Hesse (1967, *Notebook*) geciteerd in *Eva Hesse 1936-1970 : Sculpture*, ed. Nicholas Serota. (London, Whitechapel Art Gallery, 1979), n.p.

<sup>12</sup> Cf: *Ringaround Arosie* (1965), *Ishtar* (1965), *Compart* (1966), *Compass* (1967), *Cincture* (1967), *Untitled* (1967), *Sequel* (1967), enz.

<sup>13</sup> "The machine? The grid? The cube? Repetition? Industrial processes? These are Hesse's meat and drink." Anne M. Wagner, "Another Hesse," *October* 69 (1994), 67.

<sup>14</sup> "She used line as a connector, a binder, its important function that of linking one "impossible space" with another." Lippard, *Eva Hesse*, 190.

<sup>15</sup> Robert Pincus-Witten relateert het gebruik van de rubber buisjes aan Hesse's medische geschiedenis. "[T]hrough 1967-69, the motif of the trailing cord may be construed in the context of plasma bags and intravenous tubing, although by the period of her life when the surgical readings ought to be most evident, in the last year, this motif had, in fact, been displaced. [...] The forms infer, but they do not depict." Al in 1960 moet Hesse een medische ingreep ondergaan, wat wellicht als inspiratie geldt voor het gebruik van rubber buisjes en bolvormen die lijken te verwijzen naar baarmoeders en navelstrengen. "The ["ball" and "chain"] motif is sexually connotative, possibly generative, carrying with it an abortive note as well as it infers both uterine container and slashed umbilicus." Deze vormen lijken te verwijzen naar de moeder-dochter problematiek die substantiële invloed heeft gehad op Hesse's leven en werk. "The uterine motif [...] is given credence by the notations made in a notebook at the time that Eva Hesse was still a student at the Yale University School of Fine Arts. On November 2, 1960, Eva Hesse noted that "...her problems of mysterious pains have been detected and explained... A logical explanation and proper steps shall shortly be taken. I will have an operation and the opening at the ovary will be dilated.'" Robert Pincus-Witten, *Eva Hesse: A Memorial Exhibition* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1972), n.p.

<sup>16</sup> Nemser, "An Interview with Eva Hesse," 59.

<sup>17</sup> Chave, "A 'Girl Being a Sculpture'," 111.

<sup>18</sup> Hughes, "Telling an Inner Life," 68.

<sup>19</sup> Pollock, "A Very Long Engagement," 29.

zelfmoord van haar moeder en haar huwelijk met Tom Doyle.<sup>20</sup> Obsessieve repetitie is een bliksemafleider voor trauma, een karikatuur van grenzen, wetten en conformisme.<sup>21</sup>

De cirkel, die het interieur van *Accession II* domineert, wordt door Lucy Lippard gezien als een typisch vrouwelijke vorm. De cirkel zou staan voor het denken “*from the center*,”<sup>22</sup> een esthetisch gedifferentieerde vormtaal vanuit een sociologisch en psychologisch “*gendered*” wezen.<sup>23</sup> Anna Chave herkent in de cirkel de hand van de vrouw en relateert Hesse’s iconografie aan *écriture féminine*: het protest tegen visuele regime van het vrouwelijk lichaam als “*object of the gaze*”.<sup>24</sup> Anne Wagner herkent in deze claim het feministisch wensdenken.<sup>25</sup> Hesse zelf kan er geen uitsluitel over geven.<sup>26</sup> Ze verwerpt echter de notie van geslachtelijkheid in haar vormtaal.<sup>27</sup> Wagner, die zich fel kant tegen Chave’s interpretatie van Hesse’s werk als “*an articulation of elements of that which is so often denied or repressed about feminine experience: its repugnant and piteous inheritance of pain*”,<sup>28</sup> ziet in de ontkenning van *gender* een poging om man en vrouw gelijk te stellen.<sup>29</sup>

Eva Hesse verzet zich expliciet tegen (feministisch-)iconografische duiding van haar werk: “*A bag is a bag, a semi-sphere—a semi-sphere. A tube a tube. Art is what is. Abstract objects. Not symbols for something else.*”<sup>30</sup> In een interview met Cindy Nemser distantieert ze zich van het feminisme van de interviewer door niet aan diens impliciete verwachtingen te beantwoorden.<sup>31</sup> Nemser probeert Hesse’s non-conformisme te pareren door te concluderen dat ze zich geïntimideerd moet voelen door de mannelijke hegemonie, de *powers-that-be*.<sup>32</sup> Hiermee valt Hesse alsnog ten prooi aan feministisch wensdenken. Lucy Lippard, die Hesse uitnodigt een werk te leveren voor haar expositie “*Eccentric Abstraction*” (1966), is niet onverdeeld gelukkig met diens bijdrage, het moeilijk seksueel of feministisch te duiden *Metronomic Irregularity II*.<sup>33</sup> Wanneer gevraagd ontduikt Hesse elke feministische typering door niet aan de verwachtingen te voldoen. Ze zag zich ingevuld door een ideologische context waaraan ze niet wenste mee te werken.

---

<sup>20</sup> Helen A. Cooper, ed., *Eva Hesse: A Retrospective*, (New Haven: Yale University Art Press, 1992), 19-50.

<sup>21</sup> Chave, “A ‘Girl Being a Sculpture’,” 111.

<sup>22</sup> Pollock, “A Very Long Engagement,” 28.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>24</sup> Chave, “A ‘Girl Being a Sculpture’,” 100.

<sup>25</sup> “*To claim that Hesse’s work looks the way it does because she was female is to claim very little: the statement is true because she was not male - this is historical fact - and not because the work can thus be said to be offering a version of ‘the female experience.’*” Wagner, “Another Hesse,” 78.

<sup>26</sup> Eva Hesse (juli, 1960): “*I go in O circles. Maybe therefore my drawings,*” Geciteerd in Cooper, *Eva Hesse: A Retrospective*, 38.

<sup>27</sup> Chave, “A ‘Girl Being a Sculpture’,” 111.

<sup>28</sup> Wagner, “Another Hesse,” 60.

<sup>29</sup> “*Such a refusal aims to acknowledge the lack of gender fixity of her imagery and to admit the equal status of male and female as mere flesh, fragile matter, both heir equally to disorder and death, and both invoked as such by her art.*” Wagner, “Another Hesse,” 79.

<sup>30</sup> Eva Hesse (28 februari, 1967, *Notebook*) geciteerd in *Eva Hesse 1936-1970: Sculpture*, ed. Nicholas Serota. (London, Whitechapel Art Gallery, 1979), n.p.

<sup>31</sup> Nemser, “My Memories of Eva Hesse,” 27.

<sup>32</sup> “*The statement that she gave me for my Forum: Women Artists article disappointed me. She wrote ‘Excellence has no sex’ and ‘The way to beat discrimination is by art.’*” *Ibid.*, 27.

<sup>33</sup> “*Lippard found herself rather disappointed with Hesse’s ultimate contribution of Metronomic Irregularity II primarily because it did not correspond with her promulgation of the sexual or organic as a presiding concern in the featured artists’ works.*” Kristen M. Osborne, “The Tangled Web She Wove—Eva Hesse’s Metronomic Irregularity II,” *Art & Education*, geraadpleegd op 1 november 2011. <http://www.artandeducation.net/paper/the-tangled-web-she-wove%E2%80%94eva-hesse%E2%80%99s-metronomic-irregularity-ii>

Eva Hesse kan zich uiteraard niet geheel onttrekken aan het feministisch discours van haar tijd, maar dat weerhoudt haar er niet van zich actief te verzetten tegen gijzeling door contemporaine ideologieën. Ze zoekt haar eigen taal en wil zich geen modieus feminisme laten aanleunen. Hesse's artistieke eigenheid is het resultaat van dit isolement, haar vrouw-zijn heeft dat slechts gefaciliteerd. Het heeft zich niet geuit in omfloerste kritiek op de vrouwelijke conditie. Integendeel, Hesse ontleent haar kracht aan haar artistiek-zakelijke kritiek op kunstwetten en haar pogingen wetten te negeren en extremen en opposities in evenwicht te brengen, waarmee ze zich een belangrijke positie binnen de recente kunstgeschiedenis heeft verworven.

## Literatuur

Chave, Anna C. "A 'Girl Being a Sculpture'." In *Eva Hesse: A Retrospective*, edited by Helen A. Cooper, 99-117. New Haven: Yale University Art Press, 1992.

Cooper, Helen A., ed. *Eva Hesse: A Retrospective*. New Haven: Yale University Art Press, 1992.

Hughes, Robert. "Telling an Inner Life." *Time*, 28 december 1992.

Lippard, Lucy R. *Eva Hesse*. New York: New York University Press, 1976.

Nemser, Cindy. "My Memories of Eva Hesse." *Woman's Art Journal* 28, no. 1 (2007): 26-28.

Nemser, Cindy. "An Interview with Eva Hesse." *Artforum* 7, no. 9 (1970): 59-63.

Pincus-Witten, Robert, ed. *Eva Hesse: A Memorial Exhibition*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1972.

Pollock, Griselda. "A Very Long Engagement: Singularity and Difference in the Critical Writing on Eva Hesse." In *Encountering Eva Hesse*, edited by Vanessa Corby, 22-55. München: Prestel, 2006.

Serota, Nicholas, ed. *Eva Hesse 1936-1970: Sculpture*. London, Whitechapel Art Gallery, 1979.

Swartz, Anne. "Accession II: Eva Hesse's Response to Minimalism." *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* 71, no. 1/2 (1997): 36-46.

Wagner, Anne M. "Another Hesse." *October* 69 (1994): 49-84.