

**DIFERENTES ABORDAJES SOBRE LA FIGURA DEL CUBO EN LA OBRA DE EVA HESSE, SOL LEWITT
Y JACKIE WINSOR**

Ana Gabriela Martínez
gab2ma@gmail.com

Resumen

La figura del cubo y sus diferentes manifestaciones han acompañado al hombre a través de la historia. Como reacción opuesta al excesivo “sentimentalismo” del expresionismo abstracto, el minimalismo introdujo el cubo como compromiso a la claridad, literalidad y simplicidad lógica. Este trabajo se encargará de comparar la manera en la que la figura del cubo estuvo presente en la producción artística de la décadas de los 60 y 70 y cómo fue tratada de diferentes maneras. Se analizará su utilización por Sol LeWitt en su producción, tomando como punto de partida su obra temprana *3x3x3* (1965). Las obras de la artista Eva Hesse, *Accession II* (1967), y de Jackie Winsor, *Burnt piece* (1977-78), serán analizadas independientemente, concluyendo en una relación formal de las tres obras. Este trabajo apunta a resaltar las similitudes y diferencias en las aproximaciones hacia la misma figura en la obra de tres artistas distintas. Se considera de importancia el análisis de este trabajo, ya que aborda un suceso relevante en la trayectoria histórica del arte, que es el cómo cada artista puede expresar de una manera diferente y única una misma temática.

Palabras Clave:

Sol LeWitt, Eva Hesse, Jackie Winsor, minimalismo, posminimalismo, cubo geométrico.

I. Introducción

En la década de los 50, el movimiento que dominaba la escena artística de Nueva York era el expresionismo abstracto. Este término engloba a varios artistas que trabajaban de distintas maneras, pero que tenían en común la preferencia por la pintura, donde el color predominaba sobre el dibujo y se aplicaba de manera vigorosa para crear formas abstractas y así cargar a sus obras de profunda emoción. El gesto era espontáneo, impulsivo y era el vehículo, junto con el automatismo, para la expresión del consciente y del inconsciente del artista. En las décadas posteriores, el expresionismo abstracto fue perdiendo su novedad y las nuevas generaciones buscaron alejarse del formato impuesto por sus predecesores para centrarse más en sus propias ideas y buscar nuevas formas de representación. Las abstracciones cromáticas de Barnett Newman y las “pinturas negras” de Ad Reinhard cautivaron a los jóvenes artistas, y abrieron la brecha entre el romanticismo del expresionismo abstracto y un nuevo arte que buscaba alejarse de un contenido referencial y subjetivo.

La escena artística americana en los 60 fue un ambiente fértil en ideas y experimentaciones y proporcionó un espacio para el desarrollo de nuevos estilos. Una de estas nuevas posturas hacia la producción artística fue la que se llegó a conocer como minimalismo. Los artistas minimalistas buscaban reducir las diferentes formas a estados mínimos de orden y complejidad y evitar asociaciones metafóricas y simbólicas que sugirieran alguna trascendencia espiritual. El interés por el todo prevaleció sobre la relación de las partes singulares, lo cual se causó una predilección por las formas primarias y geométricas. Una de las figuras que respondía a estas exigencias fue la del cubo. El cubo ejemplificaba de mejor manera la claridad, literalidad y simplicidad que buscaban los minimalistas.¹ Esta figura predominó en este estilo y fue adoptada por artistas posteriores que seguían o se alejaban del camino trazado por este movimiento. En este artículo, se analizarán y compararán las diferentes maneras en las cuales se manifestó el cubo en el trabajo

de tres artistas pertenecientes a estilos diferentes, pero, al mismo tiempo, relacionados, en las décadas de los 60 y 70.

El primer artista de interés en el cual el cubo tomó una importancia protagónica fue Sol LeWitt (1928-2007). A LeWitt se le asoció al movimiento minimalista por compartir un interés en estructuras modulares tridimensionales² aunque él se catalogara siempre como un artista conceptual más que minimalista³. Es a principios de la década de los 60 cuando LeWitt adopta el cubo como módulo predilecto en sus producciones seriales. En su obra *3x3x3* (1965) y *Modular Cube / Base* (1968) vemos cómo trata la forma cúbica y cómo luego le implementa su contraparte bidimensional, la grilla.

Contemporánea a LeWitt fue la artista de origen alemán Eva Hesse (1936-1970), cuyo trabajo abarcó toda la década de los 60. LeWitt y Hesse tuvieron una estrecha relación personal que los influenciaría a ambos artísticamente. En la obra *Accession II* (1967), Hesse tomó la forma cúbica proveniente del minimalismo y por medio de recursos ajenos a este estilo, como sería el uso de tubos de caucho para crear una textura irregular en la parte interior de la obra, se encargó de neutralizar opuestos y transformarlos en complementarios.⁴ La sensación orgánica que le confiere Hesse a la figura del cubo puede verse como una respuesta a la rigidez minimalista.⁵

Finalmente, la figura del cubo fue adoptada reiteradamente por la artista canadiense Jackie Winsor (1941 -). Winsor desarrolló sus obras en la década de los 70 en un contexto donde aún se imponía el discurso minimalista. Ella implementó el cubo a partir de 1974, y lo convirtió en la figura representativa de gran parte de su producción. Sin embargo, lo que Winsor trató de conferir a sus esculturas se alejaba de la impronta racional y distante del minimalismo⁶. En su obra *Burned Pieces* (1976), se puede notar el afán de Winsor por centrar su energía en el proceso lento de producción y en la percepción expresiva de sus estructuras.⁷

En el presente trabajo se analizará cómo la figura del cubo fue tratada de tres distintas maneras: a través de la obra minimalista y conceptual de Sol LeWitt, la

post-minimalista de Eva Hesse, y posteriormente por Jackie Winsor con una tendencia ligada al process art de la década de los 70.

II. Sol LeWitt

En la década de los 60, se abandonó en las artes plásticas el informalismo introvertido de las décadas anteriores relacionado a ideales decimonónicos.⁸ El arte en ese momento comenzaba a depender más de las poéticas que intentaban aclarar el proceso artístico en su sentido práctico y teórico.

Aspectos como el interés por el uso de materiales industriales y prefabricados para la creación artística, que ya se habían encontrado en el constructivismo ruso y los *ready mades* de Marcel Duchamp, irían tomando protagonismo progresivamente en la producción escultórica de postguerra. En cuanto a la implementación de las figuras geométricas primarias, especialmente el cuadrado, se pueden tomar las abstracciones geométricas del suprematismo de Kasimir Malevich, el neoplasticismo de Piet Mondrian y Theo van Doesburg y las pinturas negras de Ad Reinhardt como antecesoras y fuentes de inspiración para la creación de un nuevo lenguaje visual. En cuanto al desarrollo escultórico, fue después de la segunda guerra mundial, sobre todo en el arte norteamericano e inglés, que la obra tridimensional asumió protagonismo como la expresión artística del *avant-garde*.⁹ Esto se puede ver en la obra de artistas como el americano David Smith y el inglés Anthony Caro. El arquitecto Tony Smith siguió las líneas de estos artistas y desarrolló posteriormente sus esculturas que se considerarían como antecesoras del minimalismo.

La nueva expresión, que florecería a mediados de la década de los 60, se formuló por la reacción de un grupo de artistas y teóricos deseosos de liberarse de los estilos anteriores ligados al expresionismo abstracto. Es en 1965 cuando Donald Judd, uno de los principales artistas y teóricos del minimalismo, escribe lo que podría llamarse el primer manifiesto minimalista: *Specific Objects*. Judd nombró a

estas nuevas obras tridimensionales, que buscaban borrar la distinción entre pintura y escultura como “objetos específicos”.

El término minimalismo se acuñó por primera vez en 1965 por el crítico Richard Wolheim y la tendencia se consolidó en la exhibición “Estructuras Primarias” de 1966 en el Jewish Museum de Nueva York. En “Estructuras Primarias” se exhibieron las obras de artistas consolidados, entre ellos Tony Smith, así como artistas emergentes, quienes serían los que conformarían este nuevo estilo. Entre ellos estaban Carl André, Robert Morris, Dan Flavin, Donald Judd y Sol LeWitt. Ellos concebían al arte como una fuerza mediante la cual la mente podía imponer un orden racional sobre las cosas sin ser un reflejo de la expresión subjetiva del artista.¹⁰ Limitaban su obra a un lenguaje radicalmente reducido a estados de máximo orden y de mínima complejidad donde las partes quedaban subordinadas al servicio del todo.¹¹ Se buscaba con estas obras una insistencia en la forma pura, poco expresiva e impersonal que no presentara ninguna gestualidad del artista ni tampoco ninguna referencia metafórica y simbólica. Estas preferencias llevaron a que las obras minimalistas se definieran generalmente por la utilización de formas geométricas primarias, de productos en serie y de materiales industriales.

Robert Morris (1966) dijo en uno de sus ensayos: “Las formas unitarias no reducen las relaciones sino que las ordenan”.¹² La respuesta al interés por el todo serían los sistemas modulares. A partir de estos sistemas, se crearían estructuras por medio de la repetición de formas unitarias. Es en la utilización del módulo donde la obra de LeWitt se asemeja con la de Judd y Flavin. Las obras de estos artistas se convertían en un sistema donde los elementos individuales estaban ordenados por principios seriales. LeWitt compartía con ellos, el deseo de eliminar cualquier manifestación de capricho, gusto o subjetividad en la composición artística y recurrir a la reducción de las estructuras.

A Sol LeWitt se le asoció con el estilo minimalista aunque él mismo nunca se consideró como tal. LeWitt escribió profusamente sobre el arte que él hacía e incluso lo nombró como arte conceptual, diferenciándose y negando toda asociación

con el término minimalismo.¹³ LeWitt creía que la idea o el concepto detrás de la obra era el aspecto más importante, y a partir de ello se generaban todos los planes para su ejecución. Como hubiera hecho un arquitecto, LeWitt ejecutaba la idea y el planeamiento para su obra y recurría a un equipo de construcción para completarla. Ciertos aspectos de la arquitectura estuvieron presentes en la producción de LeWitt, y como un dato anecdótico se puede tomar como influencia el tiempo que trabajó para el arquitecto I.M.Pei en los 50.

La obra de LeWitt que es relevante para esta comparación fue la que empezó a crear a partir de la segunda mitad de los años 60. Anteriormente, sus intereses también estaban dirigidos a una serialidad relacionada con las secuencias de Edward Muybridge. Sus estructuras fueron evolucionando y se desprendieron de la pared y empezaron a ocupar y generar un espacio en el suelo. Alrededor de esta época fue cuando LeWitt adoptó el cubo como figura única e independiente y siguió usándola como parte compositiva de sus sistemas modulares.

El cubo es un poliedro de seis caras cuadradas congruentes y es uno de los cinco sólidos platónicos. Los sólidos platónicos son poliedros regulares y convexos cuyas caras y vértices son iguales entre sí. Su origen se remonta a la escuela pitagórica ya que a través de sus estudios matemáticos llegaron a su construcción. Fueron nombrados en relación al filósofo griego Platón que teorizó sobre ellos en su diálogo Timeo, diciendo que estas figuras constituían los elementos clásicos: el fuego era representado por el tetraedro, el aire por el octaedro, el agua por el icosaedro, y la quinta forma, Dios, fue constituida por el dodecaedro pentagonal. El cubo por ser el más estable de los sólidos representó la tierra y se vinculó simbólicamente con ella.¹⁴

La figura del cuadrado ha sido utilizada repetidamente en el pasado, pero fue en el siglo XX cuando adquirió mayor importancia. Fue de gran interés para los constructivistas rusos pero es en la obra suprematista de Kazimir Malevich donde consigue el protagonismo total. En Malevich, el abandono de lo figurativo y la adopción de un arte abstracto y de las figuras geométricas elementales, sobre todo

el cuadrado, se cristalizó en su pintura *El Cuadrado Negro*, y con la publicación de *Desde el cubismo y el futurismo al suprematismo*, en 1915. Posteriormente, el cuadrado fue implementado en la obra neoplásica de Piet Mondrian, en las pinturas cromáticas de Josef Albers, en las obras pictóricas de Jasper Jones y en las pinturas negras de Frank Stella. La transición del cubo a la tridimensionalidad empezó a vislumbrarse en las composiciones dinámicas, aunque todavía expresionistas, de la serie *Cubos* en la etapa tardía de David Smith a principios de la década de los 60. En 1958, el arquitecto Tony Smith realizó su obra *Die*, que consistía de un cubo de acero de seis pies de altura, ancho y grosor, y aunque Smith seleccionó el cubo para relacionar las proporcionales del cuerpo humano con la figura, el cubo aparecería desde ese momento con mayor frecuencia en las producciones posteriores. Tony Smith fue un pionero en las tendencias minimalistas y se relacionó con los nuevos artistas, sobre todo al participar en la exhibición de *Estructuras Primarias*. De esta manera, los artistas minimalistas adoptaron nuevamente el cubo como un compromiso a la claridad, literalidad y simplicidad a la cuales aspiraban con sus estructuras. En la obra *Untitled (Mirrored cubes)*, realizada en 1965 por Robert Morris, aparece la figura del cubo, hecho de madera y cubierto con espejos. Dos obras presentadas por Donald Judd en la exhibición *Primary Structures* de 1966 tituladas *Untitled (wall y floor)* son estructuras cúbicas repetitivas colocadas equidistantemente sobre la pared y en el suelo de la galería. Los objetos específicos de Judd, las formas unitarias de Morris, y la obra de Smith encontraron que el cubo era la figura que mejor se adecuaba a sus necesidades estéticas del momento.

En el caso de LeWitt, el cubo fue una figura utilizada continuamente por el artista. LeWitt explicó en varias ocasiones por qué la escogió. Específicamente publicó un artículo llamado *El Cubo* en 1966 donde escribió:

“La característica más interesante del cubo es que es relativamente no-interesante. Comparado con cualquier otra forma tridimensional, el cubo carece de fuerza agresiva alguna, no implica movimiento, y es menos emotivo. Por lo tanto, es la mejor forma para usar como unidad básica para cualquier función

más elaborada, el dispositivo gramatical a partir del cual la obra puede avanzar”.¹⁵

Esto hace resonancia con lo que LeWitt escribió un año después en *Párrafos sobre arte conceptual*:

“Cuando el artista utiliza formas básicas complejas sólo desbarata la unidad del todo. Usar repetidamente una forma simple reduce el campo de la obra y concentra la intensidad en distribución de la forma.”

Lo no-interesante del cubo sería lo que le permitiría emanciparse de todo gusto, capricho y subjetividad del artista. En otro escrito publicado en 1966, titulado *Serial Project N° 1 (ABDC)*, confirmaría su preferencia y decisión por el cubo:

“No hay necesidad de inventar nuevas formas. El cuadrado y el cubo son eficientes y simétricos... Una forma más compleja sería demasiado interesante en sí misma y obstruiría el significado del todo”.

Lo que diferenciaba principalmente a las estructuras de LeWitt con las de sus contemporáneos, era su apariencia vacía, transparente y liviana. LeWitt despojó al cubo cerrado de su solidez y lo redujo a sólo el esqueleto de la figura, convirtiéndolo en puro armazón. La nueva figura podía ser penetrada por el aire, por la luz, y sobre todo por la mirada del espectador, y al mismo tiempo generaría la necesidad de rellenar mentalmente los espacios vacíos y completar la forma. Con este tratamiento, LeWitt desmaterializó al objeto dejando sólo esencial: su cualidad como objeto en el espacio y la idea de la figura que representa. Con el objetivo de reducir toda materialidad de las estructuras, a fines de 1965 LeWitt pintó sus estructuras de blanco y estableció la proporción constante entre los materiales y el espacio. De esta manera, la estructura básica se convierte en la idea pura del artista despojada de cualquiera cosa que se interponga en su lectura.

Aunque el cubo haya sido la figura predilecta de LeWitt para la realización de sus sistemas modulares y alcanzar la pureza de la idea, no hay que dejar de mencionar el otro elemento de sus composiciones, la grilla. LeWitt trabajó con la

relación entre la grilla y el cubo de diferentes maneras, enfatizando principalmente la proporción entre la línea y el intervalo, y concluyó en que el cubo tridimensional se generaba a partir de la grilla bidimensional. Sus obras seriales tendrían como elementos compositivos el cubo y la grilla, y lo que cambiaría en cada obra sería la relación y disposición entre los componentes fijos. La grilla por su disposición es una estructura abstracta, regular y repetible infinitamente y resultó ideal para la construcción modular. Algunos autores, como Rosalind Krauss, han afirmado que la grilla es un elemento distintivo de la modernidad por su cualidad espacial y temporal. La grilla, de esta manera, afirma la autonomía del arte ordenado, y geometrizando de manera antinatural y antimimético los elementos de una composición, algo propio del arte de siglo XX.¹⁶

A partir de finales de los 60, los artistas minimalistas fueron abandonando progresivamente el interés por el aspecto físico de sus obras y fueron interesándose más en la concepción de ellas.¹⁷ Esto los llevó a la bifurcación en el desarrollo de nuevos estilos. LeWitt siguió formulando y evolucionando en sus composiciones tridimensionales, modulares, sin embargo, a principios de los 70 se interesó específicamente en realizar obras de arte bidimensionales, lo que se manifestaría en sus dibujos sobre pared de esa década.¹⁸

Las obras de interés para este análisis son las que produjo a mediados y a finales de la década de los 60, tituladas *3x3x3* (1965) y *Modular Cube / Base* (1968). En ambas obras la figura principal es el cubo, aunque en la primera está realizado con madera y en la segunda con acero, ambas están tratadas de manera similar. En ellas se pueden ver los aspectos característicos descritos hasta ahora en la producción de LeWitt. El cubo impone su protagonismo como figura predilecta para la generación modular, pero LeWitt la reduce a una estructura vacía y transparente dejando sólo los rastros de los límites de sus formas modulares, ilustrando el sistema integrado final. Esta simplificación deja al espectador la posibilidad de percibir lo esencial, la idea y cualidad de la obra. Estas simples estructuras pueden plasmar lo que LeWitt dijo en *Párrafos sobre arte conceptual*: “Las ideas no precisan ser complejas. La mayoría de las ideas exitosas son ridículamente simples.”¹⁹

En *Modular Cube / Base* la simplicidad toma un paso más allá cuando le agrega una grilla como elemento bidimensional yuxtaponiéndolo a la tridimensionalidad del cubo, pero no reconciliándolas. Como una crítica comentó acerca de *Modular Cube/ Base*, esta obra trata con la organización en potencia generada principalmente por la grilla, donde el tamaño de la pieza y su referencia a las maquetas, refuerza el sentido de la obra no como diseño, sino como idea, y se convierte en una obra conceptual por excelencia.²⁰

III. Accession II (1967), Eva Hesse

Por lo mencionado anteriormente, se considera al minimalismo como el estilo que dominó la producción artística americana en la década de los 60. Como reacción ante su rigidez y hieratismo empezaron a fragmentarse de ese estilo diferentes maneras de representación. Unas actuaban directamente en oposición, mientras otras adoptaban algunos aspectos. Muchas de estas tendencias cayeron bajo la categoría de post-minimalismo y buscaban reaccionar ante la impersonalidad que estaba presente en las esculturas tridimensionales minimalistas, tratando de conferir a estas nuevas estructuras una carga más expresiva.

Se puede tomar como un hito importante para el desarrollo de estas nuevas tendencias la famosa exhibición organizada por la crítica de arte y curadora Lucy Lippard en el año 1966, llamada *Eccentric Abstraction*. En esta exhibición se presentaron muchos artistas minimalistas, como también artistas de nuevas corrientes emergentes, entre ellos Eva Hesse. Las obras expuestas contenían cualidades personales y más sensuales que se lograba plasmar por el uso de materiales inusuales, suaves y maleables. Como los minimalistas, estos artistas reaccionarios creaban composiciones modulares y seriales, usando la técnica de repetición y el elemento de la grilla, sin embargo trataban de que sus estructuras

fueran más suavizadas y abiertas. Años después la exhibición *Eccentric Abstraction* fue tomada como el preámbulo de la “anti-forma”. Lippard aclara:

“I was not trying to ‘create a movement’, but rather to indicate that there were emotive or ‘eccentric’ or erotic alternatives to a solemn and dazed Minimalism which still retained the clarity of that notion.... Eccentric abstraction thrives on contrast, but contrast handled uniquely, so that opposites become complementary instead of contradictory.”

“No intentaba ‘crear un movimiento’, sino que trataba de indicar que había alternativas emotivas, ‘excéntricas’ y eróticas al minimalismo solemne y rígido. La abstracción excéntrica prospera en el contraste, pero un contraste utilizado de manera única, donde los opuestos se vuelven complementarios en lugar de contradictorios.”²¹

El discurso de la exhibición descrita por Lippard podría usarse para definir el arte de Hesse, una síntesis entre opuestos. El arte de Hesse fue constantemente influido por los acontecimientos de su vida personal. Nacida en Alemania, de padres judíos, su familia se vio obligada a emigrar a los Estados Unidos, escapando de la Segunda Guerra Mundial. Durante su vida, Hesse atravesó muchas tragedias que definirían su vida como su arte. Otro factor que influiría mucho en su obra sería la relación que tendría con artistas de importante trayectoria en la década de los 60, sobre todo con Mel Bochner y Sol LeWitt. Sus experiencias personales serían lo que la diferenciaría de sus colegas minimalistas y brindaría a su trabajo una cualidad absurda, irónica, excéntrica y orgánica.²²

Hesse es considerada por mucho como una figura pivote y sintetizadora en el desarrollo escultórico de la década del 60, tomó lo que ofrecía el contexto artístico en el que estaba inserta y lo transmutó en algo que reflejaba sus intenciones estéticas. Un aspecto sobresaliente de la obra de Hesse es su fascinación con la repetición y composiciones seriales, una tendencia que fue alentada por LeWitt y Donald Judd, y la vincularía de cierta manera al minimalismo. La influencia de LeWitt fue especialmente beneficiosa, ya que le transmitió su actitud receptiva para

nuevas y diferentes ideas. Lo que realmente diferenció a la obra de Hesse fue su interés por lo múltiple y se podría decir que el atributo más destacado en su obra es su fascinación por la repetición, hasta el punto de llegar a parecer obsesiva.²³ La manera en que Hesse abordó su interés, casi compulsivo, por la repetición se diferenció concretamente del abordaje de LeWitt en cuanto Hesse usó esa técnica para transmitir en sus obras lo absurdo y cómico que lograba conferir en ellas por la manera en que en sus repeticiones de las mismas figuras, sus figuras geométricas se encontraban alteradas y sus números no tenían un sentido evidente. El afán de Hesse por la adición y acumulación se hace notar también en los títulos que Hesse le otorgaba a sus obras, todos ellos relacionados con la numeración, lo secuencial y el incremento.

La serie de *Accession I, II, III, IV*, son las primeras obras que fabricó Hesse de manera industrial. *Accession II* fue construida en 1967 en Arco Metals y estaba hecha de acero galvanizado con protuberancias plásticas. Cuando el cubo fue terminado, Hesse enhebró manualmente los 30.670 agujeros con pequeños tubos plásticos.

La presencia del cuadrado y el cubo en la obra de Hesse se puede percibir anteriormente en unos dibujos que realizó a principios de la década de los 60. Fue alrededor de 1967 cuando Hesse se interesó especialmente en producir la versión tridimensional del cuadrado. Realizó dos estructuras en papel maché tituladas *Inside I* e *Inside II* en forma de caja cúbica de diferentes tamaños. En *Inside I* la caja tenía adentro de ella cuerdas enredadas pintadas de gris; y en *Inside II* habían dos bolas en forma de huevo hechas también de papel maché. La superficie de ambas cajas era rugosa. Sería a partir de la realización de estas obras que Hesse adoptaría nuevamente la forma de cubo como *caja* para realizar su serie de *Accessions*.

La razón por la cual Hesse decidió utilizar la figura del cubo se puede asociar por una parte por la relación que poseía con sus contemporáneos minimalistas. Al igual que muchos de sus colegas, Hesse adoptó esta figura y el uso de materiales industriales para la manufacturación de sus esculturas. Donde los minimalistas

negaban la mano del artista, Hesse se encargaba de hacer resaltar su intervención como artista. En el caso de *Accession II*, esto se observa por la dedicada labor de Hesse al enhebrar manualmente los miles de tubos de vinilo que pasarían por las numerosas perforaciones. *Accession II* puede ser vista como la reacción de Hesse ante el minimalismo, al tomar una de las figuras predilectas del estilo y conferirle una significación distinta. En relación con los minimalistas, busca que el exterior de su obra vista desde afuera a distancia sea inmóvil, estática, y hierática.

Accession II despertó muchas interpretaciones. Debido a su formato se produce en la percepción de la obra una clara contradicción sensorial al poseer un exterior rígido y liso y un interior infinitamente texturizado por miles de tubos creando una sensación caótica y dinámica. La provocativa yuxtaposición de materiales y tramas es lo que resalta especialmente a la hora de ser contemplada por el espectador. El exterior puede ser percibido como algo inorgánico, en cambio su interior se percibe como orgánico, simbolizando, según la interpretación del espectador, posiblemente tentáculos, órganos e incluso pelaje. Su exterior frío y calculado, y su interior misterioso son la coalición entre una de las cajas de aluminio de Donald Judd y la taza cubierta de pelaje de Meret Oppenheim, como escribiría muy acertadamente el crítico Maurice Berger, lo cual le otorgaría a la obra una cualidad híbrida, posicionándola como fruto de la combinación entre el minimalismo y el surrealismo.²⁴ La crítica Anna C. Chaves, en sus escritos sobre Hesse, resalta la asociación simbólica que las cajas poseen con los genitales femeninos, y habla del carácter sexual, hirsuto y puntiagudo del interior de *Accession II*.²⁵ La caja de Hesse se convierte en un “trampa femenina”, que invita y atrapa al espectador.

En *Accession II* se engloban muchos de los aspectos que caracterizan la obra de Hesse. En la entrevista que realizó Cindy Nemser, cuando interrogó a Hesse acerca de *Accession II* y obras relacionadas, Hesse afirma:

“La repetición obsesiva... la forma que adopta es un cuadrado y es un cuadrado perfecto. Después su exterior es muy, muy claro, pero su interior es impresionantemente caótico.”

Se puede leer *Accession II* de distintas perspectivas, pero tomando en consideración lo que la artista expresaba y las diferentes interpretaciones y lecturas que han surgido, la obra es una visible manifestación de la coalición de dos aspectos que definieron la obra de Hesse, por un lado, su fascinación por la repetición, el uso de materiales industriales y de figuras geométricas, lo que la relacionaría con el minimalismo y por el otro, la manera en que quería diferenciarse de esa misma tendencia rígida y viril para introducir su gesto personal lo que siempre había estado relacionada de alguna manera con su vida personal.

IV. *Burned Piece* (1977 – 78), Jackie Winsor

En el contexto artístico descrito anteriormente, donde las esculturas oscilaban entre las figuras rígidas y literales minimalistas o las figuras más metafóricas del post minimalismo, la obra de la artista Jackie Winsor logró sobresalir por su carácter único y personal. Si bien su trabajo sigue algunos lineamientos de la primera generación de minimalistas, como sería la preferencia por figuras geométricas simples, la colocación directa de sus obras sobre el piso y su interés por enfatizar las formas y materias, Winsor modificó los lineamientos minimalistas para crear una estética más personal y metafórica. El trabajo de Winsor posee un carácter pasivo y no agresivo, que parece esperar la venida de una mirada activa que logre descubrir y leer el significado de sus estructuras. Winsor describe que en su obra no trataba de expresar una cualidad literal o narrativa, más bien a la hora de su elaboración trataba de estar presente de manera física y mental, esperando que esto se lograra reflejar en sus estructuras.²⁶

La obra de Winsor se concentra específicamente en crear una sola figura simétrica que revele la pureza y claridad de su forma. Al adoptar deliberadamente las formas minimalistas “clásicas” en su producción, las cuales vendrían a ser el cilindro, la esfera, pirámide y principalmente el cubo, sus esculturas son una

meditación no sólo entre forma y materia, sino también entre espacio, superficie y el procesos de construcción.²⁷

Al igual que Hesse, la obra de Winsor contiene una carga personal ligada a acontecimientos en su vida lo cual permiten y ayudan a poder descifrar lo que sus estructuras pueden significar. Winsor nació en 1941 en la isla de San Juan de Terranova, Canadá, en un ambiente pesquero y tranquilo. Winsor se mudó a Boston cuando era adolescente y el shock de cambiar el ambiente rural canadiense por la urbanidad americana, quedaría impregnado en ella, y sus vestigios se percibirían a lo largo de su producción artística, siendo un claro ejemplo su preferencia por el uso de materiales orgánicos y la construcción de instalaciones específicas en ambientes naturales.

Formada como pintora, Winsor se alejó gradualmente del caballete al igual que muchos de sus contemporáneos, y desarrolló un gran interés por formas biomórficas que la llevaría a la producción de esculturas²⁸. En sus inicios Winsor experimentó con cerámica, madera y especialmente resina de poliéster, al igual que con algunos materiales industriales. Luego a principio de la década de los 70 empezó a incluir sogas fuertemente amarradas, al igual que ladrillos y madera contrachapada.

Winsor estuvo informada del trabajo de sus contemporáneos minimalistas y postminimalistas, pero ella especificó que una de sus mayores influencias al llegar a Nueva York fueron las coreografías de Yvonne Rainer, al sentir una gran conexión y admiración por el carácter físico de su obra.²⁹. Rainer se refirió a la “energía” como componente importante en sus coreografías y decía que lo que diferenciaba un movimiento de otro no era la disposición de las partes del cuerpo, sino la energía que se invertía en él. Este carácter físico en la obra de Rainer se traspasó a Winsor como interés en la energía que se invertía en la producción de cada obra. Este interés la aleja puntualmente del minimalismo, ya que Winsor invertía una gran cantidad de tiempo y dedicación en la realización de sus obras. Gradualmente, Winsor fue otorgándole importancia al proceso y a la variable del tiempo que

dedicaba a la construcción de sus obras. Winsor consideraba que las obras en las que había invertido una cantidad de tiempo y energía considerable emanaban la misma sensación de edad y experiencia que se percibe del ser humano anciano. Esta presencia estática y cargada de valor se percibe en las obras cúbicas de Winsor. Winsor ha sugerido que sus obras deberían de ser percibidas de la manera que uno podría percibir a una persona que duerme, la energía potencial que es manifestada en un estado adormecido.³⁰

A partir de 1974, Winsor empezaría a desarrollar muchas esculturas basadas en el cubo, una forma que usaría a lo largo de la década del 70 de distintas maneras. Winsor seleccionó esta figura estrechamente ligada al minimalismo y sobre ella aplicó diferentes técnicas, procesos y acciones que le conferirían a la estructura rígida una nueva energía potencial y presencia física. El interés de Winsor que antes estaba focalizado en el conjunto de materiales y cómo estos materiales se unían para formar uno, se desplazó a una inclinación por la relación entre una figura y su interior.³¹

Acerca de la razón porque la que Winsor decidió utilizar el cubo para sus esculturas, la artista comenta:

“In the next body of work I wanted the forms to be more neutral and I selected the cubo work with. I wanted the focus to be on what went on within the form.”

“En mis siguientes obras quería que la forma fuera más neutral, por eso selecciono el cubo. Quería que la atención se dirigiera a lo que pasaba dentro de la figura”.³²

En la afirmación de Winsor queda claro su interés por el contenido de la forma al considerar el espacio dentro del cubo como un sólido compuesto por aire. Este sólido de aire se haría real por estar contenido dentro del cubo físico y tomaría un papel protagónico junto a la figura en sí presentando ambos elementos una relación de igualdad. Winsor mantendría la figura del cubo como constante en su producción y se enfocaría en los resultados de las distintas acciones realizadas sobre el cubo.

Otro aspecto en la evolución de los cubos de Winsor sería la aparición de una apertura en las caras para revelar el espacio interior, conformado por el aire, al cual el espectador normalmente no tenía acceso. Rompería así con la impermeabilidad característica del cubo minimalista, en el cual el interior no era accesible para ser contemplado. Estas ventanas cuadradas formaban un túnel al interior de la obra y ponían en descubierto la materialidad y grosor de la escultura, como el espacio silencio contenido por dentro.

Fue a partir de 1977 cuando Winsor cambió el proceso de construcción y tratamiento de sus cubos. Anteriormente, los cubos eran creados de manera similar y lo que variaba era el material del que estaban hechos. El nuevo interés de Winsor consistía en mantener la figura del cubo como constante y someterla a diferentes situaciones. Las técnicas de quemar, arrastrar y explotar aplicadas a los cubos demostraban la liberación de energía que había sido contenida anteriormente.

En su obra *Burnt Piece* (1977-1978), Winsor construyó un cubo de 92 cm de ancho, largo y profundidad, hecho de bandas alternadas de madera y hormigón armado. Su forma era muy similar a la anterior, *Cement Piece*, realizada un año antes. Al terminar la obra, Winsor procedió a colocar la pieza en una hoguera que tomó lugar en un vertedero de Brooklyn hasta que mucha de la madera fue quemada por aproximadamente cinco horas, dejando a la luz las partes de concreto que representaban su función de soporte. La transformación por medio de la destrucción fue un componente integral para completar el proceso de producción. En comparación con las demás obras de Winsor donde el proceso fue minuciosamente planeado, en *Burnt Piece* había variables independientes que no podían ser controladas por la artista.

Winsor explica como fue el proceso por el que paso *Burnt Piece*:

“Durante el fuego, fragmentos de concreto explotaron y se separaron del cuerpo central a una distancia de 20 metros. Yo había investigado las propiedades de las materias porque quería ver hasta dónde podía forzar sus

límites estructurales, hasta que el concreto fuera activo o peligroso... Eso fue lo que físicamente le pasó a la forma y al material. Esa es su historia.”³³

Burnt Piece es el producto final de una serie de procesos que definieron su misma estructura. La pieza, al haber atravesado procesos de construcción y destrucción, transmite a través de su silenciosa quietud una energía inmóvil pero viviente al mismo tiempo. ³⁴

La creación por la destrucción del material tiene referentes en movimientos anteriores, sobre todo en el informalismo europeo. El informalismo es un término que engloba las tendencias que se desarrollaron en Europa a finales de la década de los 40; en él la figura desaparecía de las composiciones y los materiales desempeñaban un papel decisivo. Un estilo dentro de este movimiento fue el informalismo matérico que le otorgó gran importancia al aspecto físico, a la creación de efectos matéricos y de forma expresiva, y en la utilización de técnicas destructivas. En la técnica mencionada posteriormente, sobresalen las obras de Manolo Millares, Antoni Tápies y sobre todo las del artista italiano Alberto Burri. Los materiales que escogía Burri eran casi siempre desechos, pero por eso mismo tenían su historia. El artista a través de romper, amarrar, perforar y quemar viejos sacos rasgados, trapos, papel y madera trata de herir y hacer sensible a la materia y hacer alusión al sufrimiento para que nos logremos confundir con la materia y tomar conciencia de la inmunidad del ser.³⁵ Este tratamiento de la materia desde un enfoque existencial hace eco a la situación por la que pasaba el mundo después de la Segunda Guerra Mundial. La obra de Burri se convierte en una metáfora de una sociedad herida por la tragedia. Los artistas europeos de postguerra no buscaron que el arte fuera discurso ni narración, sólo buscaron probar su propia existencia al hacer. Las obras de Burri se pueden relacionar a las de Winsor porque estaban cargadas de una historia previa a la intervención del artista, y a través de los procesos que invirtieron en ellas, la obra adquirió un nuevo significado: para Burri son metáfora del hombre en su sufrimiento, y para Winsor del hombre, de la energía que él carga a través de sus vivencias hasta llegar a un estado de quietud.

El arte de Winsor, aunque pertenece y comparte ciertos aspectos de las corrientes artísticas que la rodeaban al igual que previas, logró distinguirse como artista al dedicar energía y tiempo en sus esculturas haciendo cada una de ellas distinta con su propia historia y experiencia. Uno de los grandes logros de Winsor es la manera en que adoptó las rígidas y literales figuras del minimalismo y las acercó al reino de la experiencia humana.³⁶ De esta manera, la obra de Winsor se diferencia y se vuelve más accesible al revelar y resaltar la relación íntima y estrecha que existe entre la artista y su obra, y el nuevo significado que ésta puede adquirir.

V. Comparación

Las tres obras que se analizarán fueron realizadas en Nueva York en la década de los 60 y 70, en un contexto donde muchas ideas se compartían y se nutrían entre ellas para formar nuevas maneras de abarcar temas similares. Sol LeWitt realizó *3x3x3* en el año 1965, cuando LeWitt estaba desarrollando lo que sería una larga producción de cubos durante la siguiente década. La escultura *3x3x3* fue hecha de madera y pintada de color blanco. Las dimensiones del cubo son equitativas y miden 86,7cm y cada cara está dividida en nueve cuadrados. Cada cuadrado está vacío y sus líneas de contorno penetran dentro de la escultura y se entrelazan con las líneas proyectadas de todos los 54 cuadrados creando un entrecruzamiento de líneas rectas, formando así más cuadros en el interior. La estructura es transparente, enmarcando el espacio y permitiendo que la mirada del espectador penetre su interior. A pesar de ser una figura geométrica rígida hecha de líneas ordenadas y medidas, el vacío en los cuadros crea dinamismo entre su interior y exterior. La estructura no desplaza ni genera espacio alrededor de ella, en cambio concentra la energía y conduce la atención a su interior.

LeWitt ha sido vinculado con el movimiento minimalista aunque dicho movimiento siempre catalogó su arte como conceptual. Influenciado por la simplicidad del minimalismo, el arte conceptual fue un desplazamiento del objeto

tradicional hacia la idea o hacia la concepción rechazando las formas convencionales como la pintura y la escultura. Eso ocasionó que se le prestara más atención a la teoría y menos a su concepción. Se puede distinguir entre dos vertientes dentro del arte conceptual, la tautológica analítica que tiene como principal representante a Joseph Kosuth y la empírico-medial que considera a LeWitt como el iniciador.³⁷ La primera acentuó más la eliminación del objeto, priorizando casi absolutamente la idea. La segunda no se opone a la materialización y el objeto posee un mero carácter instrumental. LeWitt, como muchos de sus contemporáneos, no se consideraron artistas minimalistas. En su caso, lo asociaron al vincularse con la realización de estructuras simples y básicas, sin embargo el siempre recalcó mucho que detrás de sus estructuras había una idea que buscaba transmitir al espectador.

En la década del 60, las estructuras tridimensionales comenzaron a desplazar a la pintura que había dominado casi toda la producción anterior. Cobró más importancia en la producción artística este nuevo interés entre el espacio y sus formas, aunque se comenzaba a alejar del término escultura en el sentido tradicional. Donald Judd incluso llegó a decir: “Más de la mitad de las nuevas obras no son pinturas ni esculturas”.³⁸

LeWitt fue un poco más lejos y afirmó que para él no eran pinturas ni esculturas, sino ambas, una conciliación entre lo tridimensional de la escultura y lo bidimensional de la pintura. Fue en este momento de novedad, en que LeWitt buscó una manera de simplificar y fusionar la escultura y la pintura. Optó por simplificar ambas a su estado más reducido y trabajar con la idea más simple que las representara. Esto formó parte de su interés estético por la reducción de figuras, formas o ideas en sus estructuras más básicas. Tomó como sinónimos de escultura la figura del cubo, y de la pintura la grilla. Al respecto, LeWitt declara que el objeto tridimensional se genera a partir de una grilla bidimensional.³⁹ Esta declaración puede ser tomada como la “idea” que se transforma en una máquina que hace arte. LeWitt presta su atención a la idea más que a la apariencia de la obra. Las partes, que en el caso de $3 \times 3 \times 3$ serían los cuadrados, forman un sistema ordenado en su

totalidad. LeWitt escoge el cuadrado y el cubo por su eficiencia y simetría, no había, según el artista, la necesidad de gastar energía creativa en inventar nuevas formas. Por su simplicidad, el cuadrado no desvía la atención y permite que la idea sea comprendida. Otro recurso que usó para acentuar este tratamiento fue pintar la estructura de blanco, un color neutro y no llamativo. Al formar un cubo a partir de cuadrados dispuestos como una grilla acotada, LeWitt usó repetidamente una forma simple que estrechaba el campo de la obra y concentraba la intensidad de la composición.⁴⁰

Por su cualidad de objeto en el espacio la obra de LeWitt se vuelve un objeto sensible en el sentido platónico. Como se mencionó anteriormente el cubo pertenece al grupo de poliedros llamados “sólidos platónicos” que se relacionan directamente con las ideas matemáticas que son conocidas por la noesis. La filosofía de Platón estaba persuadida por el hecho de que el verdadero saber no puede referirse a lo que cambia, sino a lo permanente. Para nombrar eso, Platón creó la Teoría de las Ideas donde habla de dos mundos, el mundo inteligible o de las “ideas” y el mundo sensible que es donde se encuentran las copias o imitaciones de las ideas. LeWitt busca representar la Idea, en este caso la Idea de cubo. Expresa con líneas y vacíos lo que realmente es inherente en todos, pero que ha sido olvidado y se ha convertido en un recuerdo latente. En este caso será la idea inteligible del cubo. Al poner LeWitt un cubo incompleto, obliga al espectador a realizar la tarea mental de rellenar esos espacios para poder formar un cubo completo. Al estar rellenado el cubo, lo que el espectador ha logrado es completar esos espacios mentales que faltaban para poder asociar directamente la figura que se tiene enfrente con la Idea de cubo. LeWitt recrea de esta manera la dialéctica platónica y llegar al conocimiento noético. En este caso la Idea, como él mismo dijo, es el aspecto más importante de la obra a la cual el espectador llega por medio del reconocimiento y la intuición. LeWitt facilita el camino al hacer a la obra emocionalmente seca y despojarla de cualquier cosa que pueda intervenir para la comprensión directa de ella. La conexión entre los dos mundos, el inteligible y el sensible, se da por medio de una figura no-interesante, pasiva y que se entiende inmediatamente. Este entendimiento es permitido por la

simpleza del cubo lo que hace que a la Idea a la cual se remite sea más fácil de comprender. Por ser, en definición, una creación artística imitativa correspondería al tercer grado de la realidad pero LeWitt logra, por su tratamiento de la obra como objeto en el espacio, despojarse de su carácter mimético, y al hacer esto, el cubo ya no es un artefacto sino que es el objeto sensible que representa directamente a la Idea en su primer grado de realidad. En *Modular Cube / Base*, LeWitt introduce la grilla que se convierte en una metáfora de la tierra medida y dividida cuantitativamente para representar la idea de Topos del cual sólo se puede llegar a conocer por medio de suposiciones del intelecto. LeWitt de esta manera logra esculpir lo absoluto, lo verdadero y lo eidético y nos permite ver lo invisible.⁴¹

En contraparte, Eva Hesse utilizó esta misma forma y le otorgó otro significado. La obra de Hesse se vio influida de gran manera por LeWitt, debido a su estrecha relación personal y profesional. Fue a su regreso a Nueva York en 1966 donde volvió a retomar su relación con LeWitt e hizo la transición de la pintura a la escultura. La producción artística de Hesse evolucionó rápidamente debido a la adopción de lo que miraba en el arte de ese momento. Aún cuando estuvo inserta en un contexto donde el movimiento predominante en la producción tridimensional era la de las estructuras reducidas y producidas industrialmente, Hesse fue una figura esencial y sintetizadora. Ella tomó elementos contradictorios y los usó como vehículos para expresar su propio contenido y se apropió de ciertas técnicas de sus contemporáneos y colegas minimalistas. La más notable de ellas y que podría definir casi toda su producción fue la repetición, que más que una técnica se volvería en su fascinación. Donde LeWitt aplicaba una repetición ordenada, Hesse buscaba con la repetición lo *absurdo*.⁴² Hesse dice:

“La repetición, no sólo es una decisión estética. Si algo ya es absurdo se exagera más si es repetido. La repetición agranda o achica o exagera una idea o propósito”.⁴³

En ese momento, comenzaban a surgir estilos que se oponían a la rigidez minimalista y todos ellos cayeron bajo el término ambiguo de post-minimalismo.

Este término fue realmente usado para reunir un rango de estilos que estaban relacionados, pero que generalmente tenían inclinaciones diferentes. Uno de los intereses de este grupo fue volver a cargar a las esculturas con cualidades expresivas y rechazar el uso de materiales industriales. Algunos de estos artistas buscaban usar materiales más suaves y manejables para crear formas más orgánicas y relacionadas al cuerpo.

En esta confluencia de ideas y estilos, Hesse realizó la obra *Accession II*, en 1967. En este momento, Hesse comenzaba a tratar con nuevas maneras de producir su obra, experimentando con nuevos materiales y técnicas. Fue en el año 1966 cuando realizó el diseño de la escultura, y con el apoyo de Robert Morris mandó a hacerla de hierro galvanizado en la compañía Arco Metals. Fue la primera pieza que Hesse realizaría de esta manera y con este material. Esto puede ser visto como una influencia directa del minimalismo al crear una obra con materiales y procesos industriales. Lo que la difiere desde su génesis fue el hecho de que nunca aspiró a ser un cubo completo. Hesse decidió que no le colocaría la parte superior y dejaría abierta la estructura. Esta decisión hizo que *Accession II* semejara más una caja que un cubo. La adopción de la figura del cubo puede vincularse a su relación con el minimalismo, aunque también es producto del desarrollo artístico de Hesse. La artista demostró inclinaciones en el desarrollo de la figura del cuadrado, primero en pintura y luego en sus esculturas. Un claro antecedente de *Accession II* es *Inside I* realizadas en *papier mâché* en 1967. Con *Accession II*, Hesse va un paso más allá y adopta la forma del cubo para transmitir sus ideas del momento.

Otro aspecto crucial que diferenciaría el abordaje entre LeWitt y Hesse, es el hecho de que las caras laterales de la obra fueron perforadas miles de veces dándole apariencia de grilla. La artista emprendió la ardua tarea de enhebrar los 30.760 agujeros con tubos de plástico. Con esto, Hesse se alejó de la austeridad minimalista tomando una figura que carece de significado metafórico y rompiendo su carácter cerrado. Esta acción enfatizó puntualmente la acción repetitiva hasta llegar al punto de ser obsesiva. El mismo nombre de la obra se traduce en español como “adhesión”, que significa incrementar algo por la adición. Donde LeWitt usaba la repetición de

manera ordenada y seriada, Hesse la adoptó para cargar a la obra con humor y misterio y crear una relación contradictoria entre el interior y el exterior. Al igual que *3x3x3* el interior de la estructura también cobra importancia, pero a diferencia del interior de la estructura de LeWitt donde las líneas son claras y rectas, la textura del interior de *Accession II* semeja más un pelaje o hasta una superficie espinosa. La caja se convierte en una yuxtaposición entre su exterior rígido y su interior repetitivo y suave. La caja conserva en su forma esterilidad y un carácter distante y hasta defensivo. Al igual que la obra de LeWitt, y seguramente por su influencia, no fue pintada de ningún color sino que conserva la coloración de los materiales de los que está hecha, y tiene así una apariencia monocroma.

En esta obra, Hesse no sólo abre el cubo sino que crea un nuevo espacio dentro de la obra. En este punto se asemeja a la intención de LeWitt, aunque no en su manera de hacerlo. Al enhebrar exhaustivamente a través de los agujeros, el interior se vuelve en algo dinámico y hasta orgánico. Hesse rompe el alejamiento que se genera a partir de la cualidad estática y hace que el espectador se sienta atraído a ver lo que hay dentro. El interior es texturado, infinito, maleable y extraño. Es algo que remite a las curvas y suavidades de lo orgánico. El conjunto infinito de tubos dispuestos uno tras otro sin dejar un espacio vacío a la vista se convierten en un espeso pelaje que despierta en el espectador intriga y deseo de acercarse, o inclusive de tocar la obra de manera compulsiva. De esta manera, *Accession II* se convierte en un objeto erótico y fetichista. En él la teoría psicoanalítica de Freud, un fetiche es un objeto que simboliza o actúa como un sustituto de un órgano sexual, permitiendo así el desplazamiento de sentimientos sexuales hacia un objeto inanimado.⁴⁴ Freud admitió que aunque hay un sentimiento individualizado en hacer un objeto fetiche, hay ciertas relaciones específicas entre objetos particulares y los genitales. Freud designó a los objetos que tienen la habilidad de contener algo como símbolos de los órganos sexuales femeninos, siendo la caja uno de ellos. Otro aspecto relacionado con los pensamientos freudianos es la naturaleza compulsiva y repetitiva relacionada con un deseo oprimido que nunca puede ser saciado.⁴⁵ La obra es entonces una caja fetiche que simboliza un órgano sexual femenino, con un

interior que revela la propia obsesión de la artista por la repetición y exageración, delimitada y escondida por un exterior sobrio y rígido que repele e invita simultáneamente al espectador.

La estructura de LeWitt mantiene un diálogo mental con el espectador a través del uso de figuras primarias y puras negando un aspecto emocional en la percepción. LeWitt busca que sus estructuras sean distantes, con formas sintéticas, ordenadas, reducidas y geométricas que no se interpongan en su lectura. A Hesse, en cambio, no le interesaba un análisis racionalista de su obra, al contrario, se centra más en las sensaciones e impulsos que puede ocasionar en el espectador, trata de evocar el humor y emitir sensualidad. Cuando la obra de LeWitt se vuelve impersonal, la de Hesse se torna más personal. LeWitt se mueve en el mundo de lo eidético, mientras Hesse opta por lo sensible.

Finalmente, la obra Jackie Winsor llamada *Burnt piece* fue realizada también en Nueva York en el año 1977 y fue terminada en 1978. Fue hecha más de una década después de la obra de LeWitt y de Hesse. Aunque su trabajo sigue de cerca algunas técnicas de la tradición minimalista, como la preferencia por las figuras simples y geométricas, Winsor logró modificar estos códigos distantes en una estética más personal y metafórica. Cuando Winsor realizó su obra, el post-minimalismo seguía siendo el término que englobaba las producciones que mantenían la línea de lo producido en la década anterior. Los artistas de esa década dirigían su atención a otras actividades para crear arte, como los happenings, performances, *body art*, *process art*, y diversas expresiones del arte conceptual, y la importancia que habían tenido los objetos tridimensionales fue disminuyendo. Los artistas que sí seguían realizando esculturas optaban por alejarse de las esculturas tradicionales y buscaban nuevos materiales, técnicas y maneras de expresarse. A pesar de esto, Winsor se concentró y dedicó mucho tiempo a la construcción manual de sus esculturas, creando figuras singulares y geométricas hechas en un principio de materiales comunes y orgánicos, como la madera y las sogas. La labor de Winsor se traduce como la búsqueda de la pureza y la claridad de la forma y, al mismo tiempo, hacer las figuras simétricas impersonales más propias y metafóricas.

Burnt piece fue realizada en el estudio de la artista en 1977. Winsor había estado utilizando y experimentando con la figura del cubo desde 1974. Escogió la figura por su neutralidad ya que quería enfocarse más en lo que pasaba adentro de ésta, pero todavía manteniendo la solidez de la escultura.⁴⁶ La estructura de la obra es de madera y su interior fue reforzado con acero, y luego fue rellenada con concreto. La finalidad del acero era hacer que el concreto y la madera soportaran de mejor manera los efectos del calor.

Después de terminarla, la artista trasladó la escultura a un vertedero en Brooklyn donde la colocó sobre cuatro bloques de concreto y la sometió a fuego directo durante cinco horas. En este tiempo, la obra sufrió deformaciones y cambios que alteraron su estado final. La obra final no fue pintada de ningún color y su colorido grisáceo es el resultado de la madera y los otros materiales que fueron quemados. El color en este caso tiene la función de expresar por lo que pasó la escultura. Se puede hacer una comparación en la función que tiene el color en las tres esculturas. LeWitt pintó de color blanco para que el color no tomara protagonismo e interfiriera en la percepción de la obra; Hesse deja el color propio del acero para resaltar el metal del que fue construida la obra; y finalmente Winsor deja el color propio de las quemaduras que sufrió el objeto para resaltar el proceso por el que pasó.

En *Burnt piece*, la artista desea contraponer dos operaciones, la acción creadora de ella misma y el efecto que tiene el fuego sobre los materiales y sobre la escultura. Por medio de la destrucción busca la creación. A partir de sus conocimientos sobre los materiales con los que construyó la obra, Winsor escoge una variable de la cual no conoce nada, y la deja actuar para que se cree algo nuevo, independientemente de lo que ella podría predecir. El fuego es la variable desconocida que actúa como vehículo de creación. La figura rígida minimalista se vuelve ahora receptora de las transformaciones ocasionadas por fuerzas externas. Con esto, la artista espera conferirle a la obra una nueva energía que surge como resultado de la destrucción, como poder creador.

Como fue mencionado anteriormente, el tratamiento que Winsor le dio a su obra se puede relacionar con las producciones informalistas europeas de posguerra. Estos artistas creían que para afirmar la existencia era necesario realizar una acción y buscaron a través de la materia expresar la condición humana. A. Burri buscó a través de sus acciones crear una metáfora entre la materia y el ser y expresar la condición humana. En el proceso de su construcción, la escultura de Winsor se carga de energía y se vuelve algo que experimenta la realidad que lo rodea, y que se ve afectada por ella permanentemente. El cubo se vuelve metáfora del ser que se hace a través de la acción y de la vida hasta llegar a un reposo. Como ella misma dijo, sus cubos deberían de ser percibidos como personas ancianas en estado adormecido.⁴⁷ En comparación con los informalistas que fueron afectados mucho por el entorno trágico del que emergían, Winsor accionó contra su obra con el fin, no de hacer una metáfora del sufrimiento, sino una metáfora de la vida y las condiciones y acciones que la determinan.

La obra final logra conciliar todo el trabajo que fue llevado a cabo en su producción y consigue llegar a un estado de calma y quietud. Se vuelve una estructura no agresiva esperando tranquilamente la mirada del espectador. Winsor deseaba que sus obras finales fueran percibidas como una persona anciana con una historia propia y en un estado adormecido⁴⁸. Energía en potencia y en estado de calma, proyectando más hacia las experiencias pasadas que en la apariencia actual de la obra.

Otro elemento que usa Winsor para relacionar el exterior y el interior de la figura es abrir en los lados laterales del cubo agujeros en forma de cuadrado. Estas aberturas se transforman en ventanas que permiten que la mirada del espectador pueda penetrar la rigidez de la estructura. Aunque sólo se pueda ver una pequeña parte del interior de la obra, el espectador tiene acceso a su interior y a partir de esto se crea un diálogo entre lo conocible y lo oculto de la obra. La escultura final manifiesta el interés de Winsor por el cubo, en el cual explora el interior de la figura y de las fuerzas que actúan fuera de su control, para crear una historia personal detrás de su apariencia estática y pasiva.

Las obras *Burnt piece* y *Accession II* tratan de temas más personales y subjetivos creando lecturas más metafóricas que *3x3x3*. Aunque cada artista trabajó la misma forma de manera cronológica, cada obra tiene un significado distinto. Aparte de tener muchas diferencias en cuanto a los materiales con los que fueron creadas, los colores, la apariencia final y al mismo tiempo tener ciertas similitudes en cuanto a sus intenciones y algunos aspectos que podrían ser relacionados, cada obra es entendida de maneras muy distintas.

En las similitudes que se pueden encontrar, se puede enunciar que los tres artistas estuvieron interesados en lo que pasa dentro del cubo y en llamar la atención del espectador a ese lugar. LeWitt aspiraba a que su estructura fuera transparente y diáfana y que la materialidad no se interpusiera en la percepción de las líneas puras y rectas. Hesse convirtió el cubo en una caja donde se podía ver completamente el contenido interior de la figura compuesto de infinitos tubos de vinilo. Finalmente, Winsor no reveló toda la parte interna del cubo, sino que sólo una pequeña fracción por medio de la ventana cuadrada para no perder la solidez de la estructura. Cada artista remarcó el interior del cubo por diferentes razones pero es una cualidad que comparten los tres.

Otro aspecto relacionable es el de la superficie los cubos. En comparación con otras obras que estaban siendo producidas en ese momento, donde las caras de los cubos eran lisas y homogéneas, estas tres obras presentan una variación en su tratamiento. *3x3x3* presenta cuadrados vacíos que simulan una grilla, *Accession II* semeja también a una grilla pero mucho más comprimida y reiterativa, que, como se mencionó anteriormente, expresa su obsesión por la repetición. Finalmente, *Burnt piece* presenta líneas paralelas horizontales, que más que buscar significar algo, su cometido es el de mostrar el material del que está construida la obra. Se puede también resaltar que estos tratamientos evocan repetición, en diferentes grados, pero también se vuelve un atributo compartido.

Las diferencias que priman sobre las similitudes en estas tres obras son el producto de la manera individual en que cada artista produjo su obra, por cómo

deseaba que la obra fuera leída y lo que quería que significara. LeWitt optó por la construcción simple y eficiente de una figura medible y simétrica a la cual colocó una capa de pintura para esconder el material del que estaba hecha. Hesse optó por la construcción industrial de su obra y el uso del hierro galvanizado por primera vez, pero luego invirtió su energía para plasmar en esa rígida estructura su propio gesto al enhebrar exhaustivamente las 30.760 perforaciones. Winsor construyó manualmente su estructura con madera, cemento y hierro y luego dejó que una fuerza ajena a ella integrara la formación. Al igual que Hesse, el proceso de creación estuvo dividido en dos partes, por un lado, una que dependía de ellas, y por el otro uno que estaba fuera de a su control. La labor que se invirtió en ambas obras es un aspecto que las acerca y las diferencia de LeWitt. Este trabajo no es meramente un aspecto formal, sino que influye en el significado final de la obra.

La mayor diferencia que presentan estas obras es la manera en que buscan ser leídas. Cada artista especificó el cómo quería que fuera percibida su obra y a que apelaba en el espectador. LeWitt buscó intensamente la manera en la cual idea fuera entendida intuitivamente sin que nada superfluo ligado a la materialidad de la obra se interpusiera. Él mismo buscó que la idea fuera interesante para el espectador y por lo tanto quiso transformarla en algo emocionalmente seco evitando la subjetividad. El arte al que aspiró LeWitt consistió en buscar por medio de la economía de medios comprometerse más con la mente del observador que con sus ojos o emociones.⁴⁹ Hesse, en cambio, nunca aspiró a que sus obras fueran comprendidas en su totalidad. Su objetivo fue asociar y expresar sus propias ideas de una manera que ilustraran la relación inseparable entre su vida y su arte. La vida de Hesse fue atravesada por muchos problemas emocionales y de salud lo que se puede percibir en sus estructuras y en la gran carga subjetiva que poseen.

En *Accession II*, Hesse apela a un plano más inconsciente y personal; habla de ella misma y al mismo tiempo intenta estimular en el espectador el deseo de saciar una curiosidad generada por el carácter misterioso y ambivalente de la obra. En cambio Winsor se queda en un estrato medio entre las dos posturas, no anhela comprometerse con la mente ni estimular el inconsciente del espectador. Busca para

sí una lectura personal más asociada a la comprensión, una comprensión paciente y templada. Cuando Hesse crea una intimidad más ligada a lo sexual, Winsor genera una intimidad más abierta entre el espectador y su estructura, donde el espectador no se siente amenazado ni provocado, sino sólo desea entender el historial de la estructura.

Colocando las tres obras cada una a la par de otra y sabiendo lo que cada artista esperaba en su percepción, se puede ver cómo una figura geométrica, cerrada e impersonal puede llegar a través de la maestría artística invertida en su concepción y creación, ser leída de manera tan diferente, y apelar a múltiples niveles de la comprensión.

VI. Conclusión

Tomando a estos tres artistas podemos conferirle por sus tratamientos lo que el cubo significó en ellos. El cubo por ser un sólido platónico en su génesis, siempre estará ligado en su evolución a sus orígenes y de esa manera cargará con su simbolismo inmanente. Sol LeWitt toma el cubo por su simplicidad perceptiva para asociarlo a su Idea y ocasionar la ascensión del pensamiento. Eva Hesse ligada a su subjetividad, transfiguró al cubo en una caja que connotara un órgano reproductor femenino con la intención de apelar al inconsciente del espectador. Jackie Winsor se desligó de su subjetividad y se colocó en una posición más imparcial escogiendo al cubo como metáfora de la tierra y el ser que cambia y deviene por la vida en la que esta insertó.

¹ Gablik, S. (1980). Minimalismo. En N. Stragos (Ed.) *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.

² LeWitt, S. (1966) "Proyecto Serial N° .1 (ABCD)", *Aspen Magazine*, 1966.

-
- ³ LeWitt, S. (1967). Paragraphs on Conceptual Art. En A. Alberro y B. Stimson (Ed.) *Conceptual art: a critical anthology*. Boston: the MIT press.
- ⁴ Lippard, L. (1971). "Changing : Essays in Art Criticism". *Documents in Modern Art Criticis*, 2. New York: Dutton.
- ⁵ Lippard, L. (1971). "Changing : Essays in Art Criticism". *Documents in Modern Art Criticis*, 2. New York: Dutton.
- ⁶ Schjeldahl, P. (1991). "The Structure of Who: Jackie Winsor's Sculpture", *Jackie Winsor*. Milwaukee: Milwaukee Art Museum.
- ⁷ Smith, R. (1977). "Windsor- Buildt". *Art in America*. January, 1977.
- ⁸ Merchán Fiz, S. (1972). *Del arte objetual al arte de concepto* (7° Ed.). Madrid: Ediciones Akal.
- ⁹ Lucie-Smith, E. (1969). *Movimientos en el arte desde 1945*. Argentina: Emecé Editores.
- ¹⁰ Gablik, S. (1980). Minimalismo. En N. Stragos (Ed.) *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- ¹¹ Merchán Fiz, S. (1972). *Del arte objetual al arte de concepto* (7° Ed.). Madrid: Ediciones Akal.
- ¹² Morris, R. (1966) "Notes on Sculpture". *Artforum*. October, Pg, 20 – 23.
- ¹³ LeWitt, S. (1966) "Paragraphs on conceptual art". En A. Alberro y S. Stimson (Ed.) *Conceptual art: a critical anthology*. Boston: MIT Press.
- ¹⁴ Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana* (1° Ed.). Barcelona: Paidós Ibérica.
- ¹⁵ LeWitt, S. (1966). "El Cubo".
- ¹⁶ Krauss, R. (1986). Grillas. En Krauss, R. (Ed.) *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Cambridge: The MIT Press.
- ¹⁷ Merchán Fiz, S. (1972). *Del arte objetual al arte de concepto* (7° Ed.). Madrid: Ediciones Akal.
- ¹⁸ LeWitt, S. (1970). Dibujos sobre pared. *Art Magazine*, vol. 44, N°6, New York.
- ¹⁹ LeWitt, S. (1967). "Párrafos sobre arte conceptual". *Art Forum*, Vol. 5. (No. 10), Nueva York.
- ²⁰ Welish, M. (1987). Ideas of Order. *Artstudio*, N°6, Paris.
- ²¹ Lippard, L. (1976). *Eva Hesse*. New York, New York :Univerisity Press. Pg.83.
- ²² Spector, N. (2007). *Eva Hesse: Visible and Invisible Inventions*. Nevado Press Trieste. Pg. 12.
- ²³ Lippard, L. (1976). *Eva Hesse*. New York, New York :Univerisity Press. Pg. 200.

-
- ²⁴ Berger, M. (1992) *Objects of Liberation: The Sculpture of Eva Hesse*. H, Cooper (Ed.). *Eva Hesse: Retrospective*. New Haven and Londos. Yale University Art Gallery and Yale University Press.
- ²⁵ Chava, A. (1992) *Eva Hesse: A "Girl being a Sculpture"*. H, Cooper (Ed.). *Eva Hesse: Retrospective*. New Haven and Londos. Yale University Art Gallery and Yale University Press.
- ²⁶ Siegel, J. (2004). *Eva Hesse's influence today? Conversations with three Contemporary artists*. *Art Journal*, Vol 63 (No. 2), pg. 72-88
- ²⁷ Soble, D. (1991). *Jackie Winsor's sculpture: Mediation, revelation and aesthetic democracy*. En D. Sobel, P. Schjedahl y J. Yau (Ed.) *Jackie Winsor*. (17 – 45) Milwaukee, Wis: Milwaukee Art Museum.
- ²⁸ Ibid.
- ²⁹ Siegel, J. (2004). *Eva Hesse's influence today? Conversations with three Contemporary artists*. *Art Journal*, Vol 63 (No. 2), pg. 72-88.
- ³⁰ Phelan, E. (1997). *A conversation between two sculptors*. J, Windor, E, Phelan y I. Boulton (Ed). *Jackie Winsor/ Sculpture*.(10- 18). Cincinatti: The Contemporary Arts Center.
- ³¹ Siegel, J. (2004). *Eva Hesse's influence today? Conversations with three Contemporary artists*. *Art Journal*, Vol 63 (No. 2), pg. 72-88.
- ³² Phelan, E. (1997). *A conversation between two sculptors*. J, Windor, E, Phelan y I. Boulton (Ed). *Jackie Winsor/ Sculpture*.(10- 18). Cincinatti: The Contemporary Arts Center.
- ³³ Ibid.
- ³⁴ (1979). *Jackie Winsor*. *MoMA*,(No. 9). The Museum of Modern Art. pg. 6
- ³⁵ Argan, G (1980) *El arte moderno*. AKAL, Barcelona. Pg. 500
- ³⁶ Soble, D. (1991). *Jackie Winsor's sculpture: Mediation, revelation and aesthetic democracy*. En D. Sobel, P. Schjedahl y J. Yau (Ed.) *Jackie Winsor*. (17 – 45) Milwaukee, Wis: Milwaukee Art Museum.
- ³⁷ Merchán Fiz, S. (1972). *Del arte objetual al arte de concepto* (7° Ed.). Madrid: Ediciones Akal.
- ³⁸ Judd, D. (1986) *"Specific Objects"*, *Art Yearbook 8*. Reeditado en: Judd, D. (1987) *Complete Writings 1975-1986*, Ban Abbemuseum, Eindhoven.
- ³⁹ LeWitt, S. (1978). *"Commentaries"*, *Sol LeWitt*. The Museum of Modern Art, New York, pg. 65.
- ⁴⁰ LeWitt, S. (1967). *"Párrafos sobre arte conceptual"*. *Art Forum*, Vol. 5. (No. 10), Nueva York.

⁴¹ Kuspit, D. (1975). "Sol LeWitt: The look of Thought", *Art in America*, LXIII. (septiembre-octubre). Pg. 48.

⁴² Lippard, L. (1976). *Eva Hesse*. New York, New York: University Press. Pg. 201

⁴³ Lippard, L. (1976). *Eva Hesse*. New York, New York: University Press. Pg. 209

⁴⁴ Freud, S. (1899) "The Interpretation of Dreams". *The Standard Edition of the Complete Psychological Work of Sigmund Freud*. Traducida por Joseph Lewis (1976) Londres, 354, 683.

⁴⁵ Algunos críticos que han escrito sobre Hesse han rechazado la teoría freudiana para describir la obra Hesse como una fetichización , en especial Briory Fer y Mignon Nixon que asocian las obras de Hesse con el pensamiento de Melanie Klein especial con el concepto presimbólico de "objeto-parte". El objeto-parte es un objeto que es parte de una persona, como una mano o un seno. No son reconocidos como un "objeto entero". Para el fin de este análisis se tomarán el modelo freudiano que relaciona y enfatiza la obra de Hesse con lo corporal y la repetición con la obsesión.

⁴⁶ Phelan, E. (1976). "A Conversation with Two Sculptures", *Jackie Winsor/Sculpture* (Cincinnati: The Contemporary Arts Center), pg. 7.

⁴⁷ Siegel, J. (2004). Eva Hesse's influence today? Conversations with three Contemporary artists. *Art Journal*, Vol 63 (No. 2), pg. 75

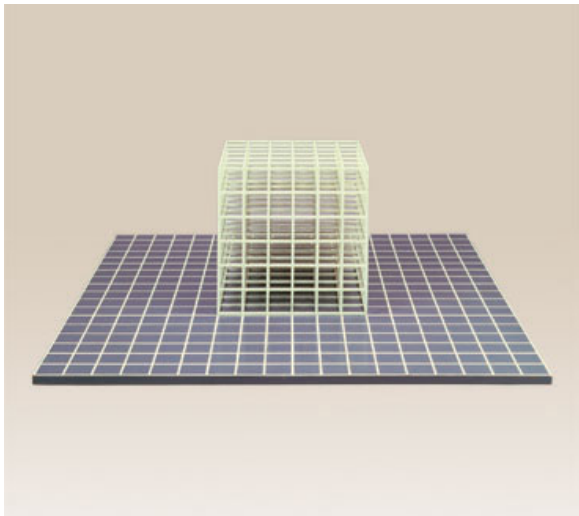
⁴⁸ Siegel, J. (2004). Eva Hesse's influence today? Conversations with three Contemporary artists. *Art Journal*, Vol 63 (No. 2), pg. 75

⁴⁹ LeWitt, S. (1967). "Párrafos sobre arte conceptual". *Art Forum*, Vol. 5. (No. 10), Nueva York.

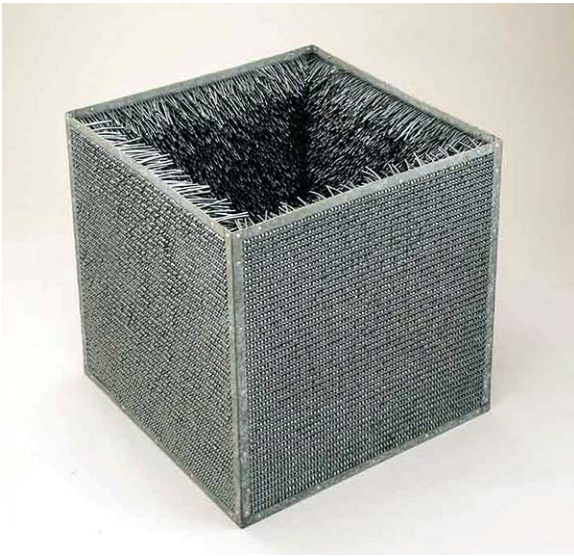
VI. Anexo



Lewitt, S. (1965). 3 x 3 x 3 [escultura]. Obtenido de <http://www.artsy.net/artwork/sol-lewitt-3-x-3-x-3>



LeWitt, S. (1968) [escultura]. Obtenido de <http://www.nashersculpturecenter.org/object.aspx?ObjectID=87>



Hesse, E. (1968). Accession II [escultura]. Obtenido de <http://www.dia.org/object-info/aeebe5e6-e1a7-47f5-8da7-82320e0ecb2e.aspx>



Winsor, J. (1977). Burnt piece [escultura]. Obtenido de http://www.moma.org/collection/browse_results.