

CARTOGRAFÍAS DE LO CONTIGUO: ZILIA SÁNCHEZ

Andrea P. Montañez González

Departamento de Estudios Interdisciplinarios

Facultad de Humanidades, UPR RP

Recibido: 10/3/2020; Revisado: 2/3/2021; 23/4/2021; Aceptado: 29/4/2021

Resumen

Este trabajo examina la producción artística de Zilia Sánchez partiendo de teorías del minimalismo y de la filósofa francesa Luce Irigaray. Autonombrada ‘minimalista mulata’, Sánchez adoptó tendencias minimalistas del Norte y las resignificó desde sus coordenadas caribeñas. El cuerpo femenino ha sido un tema recurrente en su obra, y del cual surgen lecturas feministas pertinentes este análisis. Tomando en cuenta las instancias de encuentro y ruptura con el minimalismo neoyorquino al igual que la representación de la sexualidad femenina, se argumentará que los lienzos escultóricos de Zilia Sánchez se manifiestan en el espacio como lo contiguo que define Luce Irigaray.

Palabras claves: Zilia Sánchez, minimalismo, arte feminista, vanguardia caribeña, arte de instalación

Abstract

This article examines the artistic production of Zilia Sánchez, utilizing Minimalist theory and from French philosopher Luce Irigaray. Self-named “minimalist mulata,” Sánchez adopted minimalist tendencies from the North, to then re-signify them from her own Caribbean coordinates. The female body has been a recurrent theme in her work, from which feminist readings relevant to this analysis emerge. By examining the similarities and disparities with Minimalism as well as her representation of female sexuality, it will be argued that Zilia Sanchez’ stretched canvases act in space as what Luce Irigaray defines as contiguous.

Keywords: Zilia Sánchez, minimalism, feminist art, Caribbean vanguard, installation art

She paints with her entire body, in a performative gesture that alludes to the privileged place the body occupies in her work — not only as a source but also as the site where painting occurs in the most intimate way.

Carla Acevedo-Yates

A pesar de que Zilia Sánchez ha expresado nunca haberse sentido parte de un movimiento particular, su estilo singular de lienzos escultóricos ha sido siempre ligado al Minimalismo neoyorquino. Nacida en La Habana en 1926, Sánchez desde muy joven mostró interés en las artes plásticas. Estudió y se graduó de la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro de La Habana en 1957. Para esa misma década, fue parte del famoso grupo Los Once y para los años sesenta, como consecuencia de la Revolución Cubana, se fue del país. Vivió en España, Italia, Canadá, Nueva York, y finalmente, hasta el presente, en Puerto Rico. Desde el 1991 fue profesora en la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico y la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan. Su larga estancia en la isla la han hecho identificarse tanto con la puertorriqueñidad como la cubanidad, dualidad que ha estado muy presente a lo largo de su producción artística, al igual que la experiencia sexual “femenina” en toda su complejidad.

La disyuntiva sobre si sus piezas pueden considerarse pintura o escultura, ha sido una de las razones por la que más la han asociado al movimiento minimalista del Norte. De hecho, la artista reconoce que su trabajo fue rechazado mucho durante su carrera por no considerarse ninguna de las dos. Para comienzos de los años sesenta, el debate sobre el arte de la instalación y su ruptura con la bidimensionalidad dio lugar para comenzar a definir propiamente el minimalismo como un fenómeno. En el texto *Towards Installation*, Oliviera et al. recogen una serie de cualidades del minimalismo que resultan pertinentes para una lectura de la obra de Zilia Sánchez. Toma como ejemplo el “spazialismo” o espacialidad de Lucio Fontana, y la manera en que los tajos que le hacía al lienzo desbarataban el orden tradicional del arte:

Compare this with Lucio Fontana’s idea of *spazialismo* (spatialism), heralded in his *Manifiesto blanco* (White manifesto) of 1946 and realized in his holed and slit canvases of the 1950s. Spatialism aimed at transcending the illusory space of traditional art works integrating art with architecture and the larger environment. The holes and slashes attest to this aim by fracturing the coherence of the picture surface. (Oliviera et al. 12)

Algo muy similar es lo que sucede con los lienzos estirados y sin marco de Sánchez, que, aunque están en la pared, salen y se integran al espacio social. Ponen al espectador en un encuentro curioso con ellos. Era esta relación entre espectador-objeto de particular interés para la instalación dentro del movimiento minimalista. Como discute Oliviera et al., el espacio cobró importancia, y le dio un nuevo significado al arte (13). Al salir la obra de la confinación del cuadro o marco, las fronteras existentes comenzaron a fundirse y ya no se trataba de una relación distante. Ahora el espectador estaba invitado a una proximidad inusual con las obras:

To the extent that the effort to render permeable that barrier which separates us — that is, the everyday world of mass production — from the realm of the artwork has succeeded, it has allowed meaning, the content of the work, to seep out into its surroundings. In breaking open the ‘artistic realm’ and making it one with social space, the observer of the work of art becomes implicated with it in a manner that differs considerably from the conventional relationship between viewer and painting or sculpture (Oliviera et al. 13)

Por esta supuesta incoherencia espacial que representó el minimalismo y su posición ambigua entre las categorías aceptadas de pintura y escultura, Donald Judd optó por adjudicarle el término de *three-dimensional work*. La necesidad de acentuar su cualidad de tridimensional sirvió, además de para aludir al elemento escultórico, dice Oliviera et al., para sugerir su carácter de objeto y asemejarlo a cualquier otro (22). Judd introdujo también la noción del *specific object* para describir la búsqueda de simpleza y uniformidad en el arte minimalista, a diferencia del arte tradicional que se pensaba una composición de varias partes. A esta definición, su contemporáneo artista y escritor, Robert Morris, agregó que la búsqueda de formas simplificadas tenía como objetivo producir *strong gestalt sensations*. El *gestalt* es un término alemán adoptado por la psicología moderna para calificar las estructuras, formas o figuras primarias que configuran la percepción visual. Parte del axioma de que “el todo es diferente a la suma de las partes”. El arte minimalista, según Morris, pretendía entonces encontrar aquellas formas más simples de modo que no pudiesen ser ya fragmentadas, sino percibidas como un todo en sí mismas.

La idea de la totalidad o integridad de las cosas fue interpretada inicialmente como un tipo de reducción a una “esencia”, “raíz” o “centro”. Sin embargo, los artistas minimalistas de la época, como Donald Judd y Robert Morris, rechazaron toda mirada reduccionista a su arte. Así lo comenta David Hopkins en el texto “Modernism in Retreat: Minimalist Aesthetics and Beyond” de su libro *After Modern Art: 1945-2000*. Hopkins dilucida las posturas anti-racionalistas y anti-

idealistas de los artistas minimalistas, observando que se querían resistentes a la búsqueda de metáforas o significados:

As Judd asserted, the reductionist interpretation of Minimalist art was predicated on what was thought to be missing from the objects when works such as his were kept uncomplicated precisely in order to isolate specific and positive qualities. Reduction alternatively implies a calculated attempt to reach an essential 'core'. In this respect the work of many Minimalists implicitly denied any 'rationalist' or 'idealist' accession to 'meaning'. (Hopkins 139)

A diferencia de Judd que se oponía a la racionalización, entendiendo que su trabajo era "no-relacional", Morris sí encontraba posibilidades metafóricas. Para Morris, nuestra experiencia con el mundo y los objetos está inevitablemente mediada por nuestro conocimiento previo. Lo que imposibilita que el artista tenga total agencia sobre la atribución de significados a su obra. No obstante, Morris rechazaba el caer en un idealismo de las cosas, y abogó por una mirada más fenomenológica. Decía que el significado se encuentra, precisamente, en la experiencia espacial, temporal y sensorial de las cosas:

In moving from Judds 'non-relational' interests to Morris's 'phenomenological' ones, a split within Minimalism has emerged between a desire to see art objects achieve ultimate self-sufficiency (thereby pushing the Modernist credo to its limits) and a desire to see such objects defined by their ambient conditions. ... Minimalism here becomes deeply relativistic, supportive of the view that 'art' can only acquire value or worth in relation to its external factors, such as its social or institutional setting. Such a view sets distinct limits on the artist's ability to control meaning, recalling Barthe's theorization of the loss of authorial agency. (Hopkins 140-141)

Es preciso ahora regresar a la obra de Zilia Sánchez para observar que, aunque sí responde a propiedades del arte minimalista previamente discutidas, esta última no es el caso. Sánchez no se resiste a la representación o a los significados. Incluso ha admitido su continua alusión al cuerpo "femenino", y su apertura a otras interpretaciones y posibilidades metafóricas. Su preocupación por el placer y la experiencia sexual "femenina", entre otras cosas, la han alejado propiamente de los estándares originales del minimalismo. La artista ha tomado elementos del estilo y los ha llevado a terreno suyo, en una especie de transculturación del arte minimalista. Es en este sentido que Sánchez se ha autodenominado una "minimalista mulata", como lo expone Laura Roulet en su artículo "Zilia Sanchez: Minimalist Mulata":

Post-Minimalism, as exemplified by the work of Eva Hesse, brought a sense of touch and sensuality to the rigors of Minimalist form. Lee Bontecou, also working and exhibiting in New York at the time, was similarly building wall-mounted constructions with stretched canvas over sculptural frameworks. Like these women, Sánchez was borrowing formal elements from Minimalism, including seriality, a restricted palette, and modular constructions, but she also departed from the structures laid out in Minimalist tracts: "The Minimalists sent their work to be fabricated. I make work myself. My work has feeling and represents the body—always the female body." She explains, "I touch. I like titles. No color, only dark, white, a little pink. I am Minimal, but Minimal like a mixture. Mulatica. Mulatto. Who knows what a mulatto is? A mulatica minimal.' (46)

Cabe aclarar aquí que “mulata” fue acuñado por los colonizadores españoles en América para referirse a las personas que nacían de una persona blanca europea y una persona negra africana o afrodescendiente. La palabra ha cargado fuertes definiciones racializadas hasta el presente, ya que su etimología proviene de la palabra “mula” que es el producto del cruce entre un caballo/yegua y un burro/a—considerándose en la época de la conquista la persona blanca como el caballo o yegua (superior) y la persona negra como el/la burro/a (inferior). A pesar de la problemática historia de este término, resulta peculiar que Sánchez lo haya utilizado para describir su estilo. Siendo producto de la unión entre una madre cubana y un padre español, Sánchez se apropia del lenguaje y lo resignifica, extrapolándolo además al mundo artístico.

Adicional al interés por la representación y la búsqueda continua de significados contenidos en su obra, el mero uso de títulos también ha alejado a la artista del movimiento minimalista. La obra titulada *Amazonas*, por ejemplo, hace referencia al antiguo mito de las Amazonas— una sociedad matriarcal de mujeres guerreras que se amputaban el seno derecho para manejar más hábilmente sus arcos y flechas. La autora Jillian Steinhauer detalla esta tendencia en la decisión de títulos de Sánchez en su artículo “La isla de formas eróticas de Zilia Sánchez”:

Para seleccionar el nombre de muchas de sus obras, Sánchez se inspira en mujeres destacadas de la historia y la mitología, y su uso de la frase “Topología erótica” (acuñada por uno de sus amigos, el poeta cubano Severo Sarduy) da a entender cómo observa el cuerpo femenino. No lo representa o abstrae a manera de objeto para poder dominarlo ni tampoco lo muestra como

la expresión de un reclamo feminista. Su objetivo, más bien, es estudiarlo y cartografiarlo íntimamente. (par. 10)

Ahora bien, a pesar de que Zilia Sánchez no se autoproclamaba feminista no puede fácilmente divorciarse su obra de lecturas femeninas o feministas dentro del minimalismo y otras corrientes vanguardistas. Carolina María Sánchez Abella puntualiza en su artículo “Acerca de mujeres y arte cubano” que la representación del cuerpo y la auto-referencialidad fue una característica común de las artistas cubanas de la época. Había un elemento subversivo presente, aquel de agenciarse sobre la percepción de sus cuerpos, los cuales históricamente habían sido representados por otros. Fue ese *tomar-las-riendas y declaración-del-yo* un generador de cambio en un Cuba que a pesar de haber ganado terreno a favor de la igualdad de género después de la revolución, las mismas categorías de “mujer” y “hombre” seguían muy arraigadas a los valores tradicionales.

No es hasta las décadas de los ochenta y noventa que empieza a emerger un movimiento que resiste los valores culturales heteronormativos impuestos y protegidos por el estado. El artículo “Arte, feminismos y espiritualidad. Prácticas de recepción y producción del arte feminista en Cuba” por Aldeide Delgado, reseña la exhibición *Radical women: Latin American Art 1960-1985* (2017-2018) que incluye la producción de cinco artistas cubanas en este contexto: Antonia Eiriz, María Martínez-Cañas, Ana Mendieta, Marta María Pérez y Zilia Sánchez. La exhibición muestra cómo ante la represión y el totalitarismo, la disidencia sexual se constituyó como “cuerpo político” y la “radicalidad” del lenguaje se vio a través de experimentación estética y conceptual. Incluso aunque ninguna de estas artistas se reconociese como feministas, dice Delgado:

. . . sus obras desestructuran la naturalización del género y problematizan conceptos asociados a la identidad, los fluidos corporales, la sexualidad, el erotismo, la maternidad, la violencia y la censura ante el control estatal. . . . Les representantes del arte feminista comparten la «toma de conciencia» sobre la exclusión y el sometimiento histórico de quienes han sido catalogadas como mujeres, así como la defensa de la igualdad de derechos en la sociedad. Además, investigan en torno al desarrollo de una iconografía inédita y nuevos lenguajes capaces de evidenciar una comprensión del cuerpo, la sensibilidad o el paisaje, excluidos de una historia del arte construida desde una perspectiva masculina. (pars.7-14)

De esta suerte, las aportaciones de Sánchez jugaron un rol importante en la evolución del Minimalismo como un movimiento que fue fundamentalmente masculino en su

origen. Desde los años sesenta con conceptos como el “Anti-form” de Robert Morris, el movimiento comenzó a intentar desvirilizarse. Había una renuncia a la rigidez de la geometría, una preocupación por el proceso y la búsqueda de formas que respondieran a principios como la gravedad. Eva Hesse, Agnes Martin, Louise Bourgeois fueron mujeres artistas claves en este giro.

Pudiésemos interpretar la aportación de estas artistas al movimiento minimalista como un rechazo a la lógica masculinista que suponía el ahínco en la forma, la totalidad o la integridad de un objeto. Desde la autora Luce Irigaray, particularmente, esa necesidad de la forma como un “todo no divisible en partes” puede sospecharse como representativa del pene. En su controversial escrito *This Sex Which Is Not One*, la autora teoriza sobre el sexo femenino y la manera en que el único referente para su análisis es siempre el masculino. Dice que, en una economía fálica, donde el pene se pretende la unidad de medida por excelencia, la vagina es vista como su negativo. El pene *es* y la vagina *no es*. Esto es, porque en una civilización que privilegia el falomorfismo, la vagina carece de forma y visualidad. Mientras que el pene es *uno*, es *la* forma, la vagina es un “hueco”, “un vacío”, un “pene invertido”:

Whence the mystery of that woman represents in a culture claiming to count everything, to number everything by units, to inventory everything as individualities. *She is neither one nor two*. Rigurously speaking, she cannot be identified either as one person, or as two. She resists all adequate definition. Further, she has no “proper” name. And her sexual organ, which is not one organ, is counted as *none*. The negative, the underside, the reverse of the only visible and morphologically designated organ (even in the passage from erection to detumescence does pose some problems): the penis. (Irigaray 365)

La contestación de la autora a esta mirada nos resulta pertinente para entender tal cosa como un giro “femenino” del arte minimalista y su relación con la obra de Zilia Sánchez. Y es que, el sexo “femenino” resiste la idea misma de la forma como *una*— el falo. En este sentido, la idea del “Anti-form” de Morris y las aportaciones de las mujeres artistas fueron cruciales para subvertir el carácter masculinista y falocentrado del minimalismo en sus comienzos. Irigaray entiende, por cierto, que el sexo femenino no puede ser *uno*, pues es al menos *dos* (labios); aunque tampoco se reduce a ello. El clítoris, la diversidad del interior de la vagina, los senos, entre otras cosas, hacen al sexo “femenino” siempre plural, complejo, sutil. Resiste cualquier definición o cuantificación.

El autoerotismo “femenino”, a su vez, es muy diferente al “masculino”. Mientras el hombre siempre acude a herramientas externas para su placer, como la mano, el

cuerpo de la mujer, el lenguaje, lo visual, etc..., Luce Irigaray argumenta que la mujer se toca y se estimula en y desde ella, a todas horas, pues tiene dos labios siempre en contacto erótico entre sí. Esta virtud que define como el ‘self-caressing’ nos sirve para una lectura auto-erótica de los lienzos de Zilia Sánchez. No limitada a abstracciones de la genitalia, la obra de Sánchez nos presenta con frecuencia al cuerpo “femenino” en toda su complejidad sexual. La manera en que sus lienzos parecen en ocasiones representar senos y/o labios, en contacto directo, mirándose, abrazándose o acariciándose, es un ejemplo de ello. Irigaray mejor describe esta proximidad, en calidad de la sexualidad y subjetividad “femenina”, como lo *contiguo*:

For in what she says, too, at least when she dares, woman is constantly touching herself. She steps ever so slightly aside from herself with a murmur, an exclamation, a whisper, a sentence left unfinished... When she returns, it is to set off again from elsewhere. From another point of pleasure, or of pain. One would have to listen with another ear, as if hearing an “*other meaning*” always in the process of weaving itself, of embracing itself with words, but also getting rid of words in order to not become fixed, congealed in them. For if “she” says something, it is not, it is already no longer, identical with what she means. What she says is never identical with anything, moreover; rather, it is *contiguous*. *It touches (upon)*. And when it strays too far from that proximity, she breaks off and starts over at “zero”: her body-sex. (Irigaray 366)

La contigüidad, o la cercanía entre dos cosas, no sólo podemos atisbarla en el trabajo de Zilia Sánchez como encuentros auto-eróticos o lesbo-eróticos. Si bien la autora reconoce siempre partir del cuerpo para su creación artística, podríamos incluso ver el cuerpo femenino como metáfora de la tierra. En el artículo “La piel de la empatía: Zilia Sánchez”, Rebeca Noriega acierta en demostrar cómo es imposible desligar de su obra tanto lo caribeño y la búsqueda o rechazo de lo nacional, como de lo feminista y lo minimal niuyorquino (par. 7). El paisaje tropical y la identidad caribeña están a menudo implícitos en su obra, sugeridos en títulos como el de la serie *Soy Isla: Compréndelo y Retírate*. Los tatuajes, además, que estampa en la piel del lienzo a ojos cerrados y de manera intuitiva, tienden a jugar con la idea del archipiélago. Noriega observa que la relación de cercanía y lejanía entre las islas del Caribe está siempre contenida en su obra y se manifiesta hasta en la relación de espectador-objeto en el espacio:

Ella piensa en el espacio y en cómo se acomoda el cuerpo de quien la mira. Zilia hace al espectador pensar y moverse frente a su pieza, cuál escultura;

ésas que podrían simular tambores que en su retumbar vibran de adentro hacia afuera, proyectan de lo espiritual a lo material y sostienen que “No se toca”. Al final sí se sienten paradójicas como las islas de su querido Caribe: cercanas y lejanas; cálidas, con carácter, pero a veces parecería que el lienzo se derrite ante nosotros. . . . la instrucción sigue siendo la misma: Toca con los ojos, pero vamos, sumérgete y explora. (par. 11)

Así, el trabajo artístico de Zilia Sánchez se adviene ante nosotros como una especie de mapa, o hasta un manifiesto, de la contigüidad que nos habla Irigaray. Como mujer y subjetividad disidente, Sánchez nos traza un recorrido por la complejidad y sutileza poética del cuerpo y del placer sexual. Como cubana puertorriqueña, nos revela su identidad como aquella que no es *una* — al igual que el sexo femenino — es al menos *dos* (Cuba y Puerto Rico) en contacto fraternal y erótico, pero es aún más diversa y plural. Su caribeñidad hace lo que sus lienzos: se estira y se ensancha a lo largo y ancho del archipiélago, transgrediendo los límites de tiempo-espacio. Y como artista, cobra significado esa cercanía espiritual desde el momento en que contemplamos sus lienzos escultóricos en el espacio, siempre invitándonos a un encuentro íntimo, familiar.

Referencias

- Acevedo-Yates, Carla. “Decoding Homotextuality in the Work of Zilia Sánchez”. *Zilia Sánchez: Soy Isla*, editado por Vesela Sretenović, Yale University Press en asociación con The Phillips Collection, 2019, pp. 59-67.
- Delgado, Adeleide. “Arte, feminismos y espiritualidad. Prácticas de recepción y producción del arte feminista en Cuba”. *Hyper Media Magazine*, 24 de septiembre de 2019, <https://www.hypermediamagazine.com/arte/artes-visuales/arte-feminista/> Consultada en abril de 2021.
- De Oliveira, Nicolas, et al. “Towards Installation”. *Installation Art*, editado por Nicolas de Oliveira, Smithsonian Institution Press, 1994, pp.11-30.
- Hopkins, David. *After Modern Art: 1945-2000*, Oxford University Press, 2000.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Cornell University Press, 1985.

Noriega, Rebeca. “La piel de la empatía: Zilia Sánchez”. *80 grados*, 23 de mayo de 2014, <https://www.80grados.net/la-piel-de-la-empatia-zilia-sanchez/>
Consultada en noviembre de 2019.

Roulet, Laura. “Zilia Sánchez: Minimalist Mulata”. *Sculpture*, Washington, vol. 34, núm. 1, ene/feb 2014, pp. 44-49. *ProQuest Central*, <https://biblioteca.uprrp.edu:2075/docview/1636545300?accountid=44825>
Consultada en noviembre de 2019.

Sánchez Abella, Carolina María. “Acerca de mujeres y arte cubano”. *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte Iberoamericano*. Monográfico Atrio 1, editado por Eunice Miranda Tapia, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2019, pp. 91-102.
<https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/view/4486/4330>
Consultada en abril de 2021.

Steinhauer, Jillian. “La isla de formas eróticas de Zilia Sánchez”. *The New York Times*, 15 de febrero de 2020,
<https://www.nytimes.com/es/2020/02/15/espanol/cultura/zilia-sanchez.html>
Consultada en abril de 2021.