

Máster Universitario en Estudios de Género y Políticas de Igualdad
Trabajo de Fin de Máster

*Los fluidos corporales en el arte desde una
perspectiva de género*

Alumna: Iris García Navarro

Dirigido por Carmen Marina Barreto Vargas

Curso académico: 2023-2024

Lo abyecto está emparentado con la perversión. El sentimiento de abyección que experimento se ancla en el superyó. Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe.

(Julia Kristeva)

Resumen

Los fluidos corporales se han utilizado como medio de expresión, provocación y reivindicación en la historia del arte, sobre todo a raíz del movimiento feminista de los años 60, el fluxus y la performance posmoderna. En este análisis, se plantea de dónde surge el uso de los fluidos corporales como materia prima en el arte, y qué repercusión han tenido en los estudios feministas. Para comprender el alcance y sentido de las relaciones entre el arte y los fluidos corporales, planteamos las relaciones en las que se hace perceptible la tradición judeo-cristiana, y las ideas relacionadas con el tabú del binomio pureza-impureza en el ámbito corpóreo, para mostrar cómo la utilización de los fluidos corporales en el arte está relacionada con lo abyecto y lo transgresor.

Palabras clave: fluidos corporales, género, arte, abyecto, tabú, impureza, transgresor.

Abstract

Body fluids have been used as a means of expression, provocation, and assertion throughout art history, although more prominently in recent times following the feminist movement of the 1960s, Fluxus, and postmodern performance art. This analysis addresses the origins of using body fluids as raw material in art and its impact on feminist studies. To grasp the scope and significance of the relationships between art and body fluids, we examine the ways in which the Judeo-Christian tradition and ideas associated with the taboo of the purity-impurity dichotomy in the corporeal realm become apparent, revealing how the use of body fluids in art is linked to the abject and the transgressive.

Key words: *bodily fluids, gender, art, abject, taboo, impurity, transgressive.*

Índice

1. Introducción.....	4
2. Objetivos e hipótesis.....	5
3. Metodología.....	5
4. Antecedentes y estado actual del tema.....	6
5. Análisis y discusión.....	10
5.1. El tabú como represión, la transgresión como respuesta.....	15
5.2. El arte como forma de ritual.....	17
5.3. Desafiando los límites: el arte abyecto.....	19
5.4. Los inicios: el Fluxus, la performance y el Accionismo Vienés.....	21
5.5. El valor simbólico de la sangre.....	26
5.5.1. Idea de impureza y contaminación.....	29
5.5.2. Los cimientos de un orden social desigual.....	31
5.5.3. Las tensiones entre el cuerpo social y el cuerpo físico.....	32
5.5.4. Ejemplos de usos de la sangre en el arte.....	33
5.6. El semen y la sacralización del cuerpo.....	44
5.6.1. Idea de perfección y pureza.....	45
5.6.2. Ejemplos de usos del semen en el arte.....	47
5.7. La orina como símbolo de poder.....	51
5.7.1. Ejemplos de usos de la orina en el arte.....	52
5.8. Lo que no merece ser prestado atención.....	55
5.8.1. Ejemplos de usos de los excrementos en el arte.....	56
5.9. Otros fluidos y sus usos en el arte.....	58
6. Conclusiones.....	64
8. Bibliografía.....	68
9. Índice de imágenes.....	77

1. Introducción

Resulta fascinante la manera en la que el arte puede actuar, como una herramienta para cuestionar y desafiar las normas establecidas. Los movimientos feministas de los años 60, incidieron de manera directa en una forma diferente de representar los problemas sociales de las mujeres a través del arte, convirtiéndose este en una poderosa forma de reivindicación de las identidades y las experiencias marginadas. Llama la atención, que pese a su rechazo, los fluidos corporales han estado siempre presentes en la historia del arte, pero su uso de manera directa, como materia prima, parece ser empleado de forma relativamente reciente, en el siglo XX, en primera instancia con la aparición del Fluxus y posteriormente con la performance y el Accionismo Vienés. Los fluidos que se han empleado en mayor medida incluyen la sangre, la sangre menstrual, el semen, la orina o incluso los excrementos, entre otros fluidos que se han empleado en menor medida. Tanto para el mundo del arte como para la antropología, los flujos corporales generan un gran interés que se enmarca en la importancia simbólica y la ritualización de estos restos corpóreos, y con su capacidad de representar la provocación y la reivindicación.

Desde los estudios antropológicos relacionados con el Máster Universitario en Estudios de Género y Políticas de Igualdad de la Universidad de La Laguna, hemos podido indagar en cómo la concepción de los fluidos corporales, junto a la idea de impureza, tabú y religión, sirven de pretexto para la dominación y subordinación de las mujeres. Esta idea, jamás planteada hasta la llegada al Máster, fue motivo de gran interés para el desarrollo de esta investigación, por lo que hemos ampliado este análisis de los fluidos corporales, relacionándolos con las prácticas artísticas, algo que tengo presente en el día a día gracias a la formación artística del Grado en Bellas Artes. De ahí mi interés por realizar un análisis interdisciplinar sobre el tema, que me ha permitido realizar itinerarios alternativos para poder interconectar las ideas que exponemos.

Podemos relacionar la práctica artística junto a los fluidos corporales con los estudios de género, ya que es importante analizar cómo estas representaciones pueden desafiar o reforzar las construcciones de género que existen actualmente, para así establecer si existe una diferencia en cómo se perciben los fluidos corporales dependiendo del género de quienes crean el arte.

A través de esta investigación, esperamos contribuir a una comprensión un poco más profunda de la relación entre el arte, los estudios de género y los fluidos corporales, de manera que con la comprensión de su significado, usos y origen se abran perspectivas y se generen diálogos en torno a la representación artística, la identidad y la igualdad de género en nuestra sociedad. Al mismo tiempo, dejar abierta la posibilidad de un número indefinido de estrategias alternativas a nuevos trabajos y nuevas narrativas sobre los fluidos corporales y el arte.

2. Objetivos e hipótesis

Nuestro objetivo principal es investigar la relación entre el uso de los fluidos corporales en el arte y los estudios de género, partiendo de la hipótesis de que simbólicamente los fluidos tienen un grado distinto de pureza-impureza en relación al género que se tenga y el tipo de fluido al que se haga referencia.

De esta manera, llevaremos a cabo dos objetivos específicos: primero examinaremos el origen de las ideas de pureza-impureza relacionadas con el tabú y los fluidos corporales, indagando, a su vez, en el inicio del uso de estos en el arte; en segundo lugar, analizaremos el simbolismo de los fluidos corporales más utilizados en el arte, para ver de qué manera estas prácticas artísticas transgreden lo establecido; cuál es su relación con los análisis de género; y, las relaciones sociales que permiten su uso y les dan significado en el mundo del arte.

3. Metodología

En este Trabajo de Fin de Máster, nos centraremos en realizar una revisión bibliográfica que nos permita introducirnos en el uso de los fluidos corporales en el mundo del arte y en su simbolismo, para así poder entender su origen, uso y significado en relación al género. De esta manera, nos centraremos en un trabajo teórico con el fin de reflexionar sobre los fluidos corporales y su uso y transgresión en el mundo del arte, pero aplicando la perspectiva de género. Esto es algo que hemos podido ver que no se hace de manera tan frecuente y que es tremendamente necesario, para poder comprender cómo el simbolismo en torno al cuerpo y la cultura visual moldea de manera directa la forma de comportarnos en relación al género, las relaciones sociales y el mundo que nos rodea. Para la realización de esta investigación, hemos recurrido a la búsqueda y la lectura de libros, artículos, publicaciones y textos de diversa

índole, además de recurrir a diferentes imágenes y vídeos en relación a los fluidos corporales, su simbología, su origen y su uso en el arte.

Hemos analizado y seleccionado los fluidos corporales más utilizados en el mundo del arte para así realizar nuestra investigación en torno a estos, seleccionando obras de arte que los utilizaran de manera real y no simulada, o al menos en su gran mayoría, a excepción de algunos ejemplos muy concretos. Partiendo del origen de nuestra concepción de los mismos, hemos llegado a términos estrechamente relacionados con los fluidos corporales: el tabú, la pureza y la impureza, lo abyecto y la transgresión dieron lugar a un punto de partida desde el que comprender el por qué de las sensaciones que el público puede llegar a obtener de este tipo de arte y el por qué de su uso. Posteriormente, dimos forma al trabajo con ejemplos y un análisis simbólico de cada fluido, pudiendo entender mejor cómo detrás de cada fluido corporal existen ideas preestablecidas que influyen de manera directa en la forma de concebir determinado fluido, y la forma en la que nos relacionamos con éste y con quien lo genera.

4. Antecedentes y estado actual del tema

A lo largo de la historia del arte, se han utilizado los fluidos corporales como medio para la representación de la expresión artística y la transmisión de ideas. Podemos analizar el uso de los fluidos corporales como medio de expresión, estableciendo una relación con lo que se pretende comunicar a la sociedad a través de estos.

Encontramos el ejemplo de la religión cristiana que ya muestra en su iconografía y en sus escrituras sagradas una clara diferenciación en cuanto al papel de los géneros en el mundo que nos rodea, y es que debemos tener en cuenta que las sociedades occidentales comparten unas raíces judeo-cristianas, que son deudoras de una cosmovisión radicalmente sexuada y sexualizada (Ida Magli, 1996). En el judeocristianismo debemos señalar la Biblia como documentación fundamental, siendo una gran colección de textos religiosos de la que disponemos. Tanto el Antiguo Testamento como el Nuevo Testamento suponen una alianza fundamentada en la sangre entre el Señor y el pueblo, desempeñando la sangre un papel fundamental en las prohibiciones y los ritos (Jean-Paul Roux, 1990, p. 14). En cuanto a la iconografía de la religión cristiana, podemos ver a la virgen como madre, en un rol tradicional en cuanto al género, o en ocasiones con lágrimas en los ojos. Esto sucede en contraposición a la representación principal de Jesucristo, que es cierto que puede mostrarse

en ocasiones con lágrimas en sus ojos, pero su representación principal como mártir está llena de sangre por la crucifixión, ya que los fluidos corporales no les son ajenos al discurso cristiano que quiere ver en ellos la prueba evidente de la existencia de un cuerpo humano devenido en divino según la impresión que aquel dejara en la famosa sábana de Turín (Teresa Aguilar, 2013, p. 219). Hablamos de los fluidos corporales como representación iconográfica para transmitir ideas o sentimientos, ya que tampoco debemos olvidar que este tipo de arte de índole religioso se utilizaba para educar, pues gran parte de la población no tenía la posibilidad de leer los textos considerados sagrados. Hoy en día, el rito cristiano sigue relacionando el vino con la sangre de Cristo, siempre apegado al cuerpo que sufre, al mártir.

En *Cuerpos sin límites* (Teresa Aguilar, 2013), se expone cómo hemos superado el cuerpo reverberante de la pintura renacentista y el cuerpo llagado del cristianismo. Esta idea parte de que la concepción del cuerpo en el arte ha evolucionado a lo largo de la historia, rompiendo con las ideas establecidas. Se ha pasado de considerar el cuerpo como una figura perfecta y sellada, como en la escultura griega clásica y la pintura renacentista, a verlo como una herida, una llaga y un lugar de transformación. Esta visión desafía la influencia del cristianismo y su concepción del cuerpo marcado por las heridas. En las vanguardias del accionismo vienés y el feminismo, el cuerpo humano se convierte en un terreno político en el que se revela el trauma corporal y se denuncia la realidad cruda de los cuerpos que sufren en el mundo capitalista, convirtiéndose en una expresión de la existencia y el sufrimiento en la sociedad contemporánea.

Esta estética del dolor es promovida como un camino que sigue el arte contemporáneo centrado en el cuerpo, pero se aleja del legado de los símbolos divinos y, en su lugar desafía la idea de las orgías corporales que promueve la ideología cristiana. Aboga por el dolor como una forma de sacudir las conciencias adormecidas por el capitalismo (Teresa Aguilar, 2013, p. 219).

Podemos señalar entonces, en la iconografía judeo-cristiana, un punto de partida en cuanto a la importancia de las representaciones artísticas y la transmisión de ideas. Un engranaje perfectamente compuesto para la construcción de un imaginario colectivo de valores religiosos, con unas imágenes y una iconografía perfectamente controladas en cuanto a esas ideas que se pretendían transmitir y que no debemos olvidar que hemos heredado. Posteriormente, en el arte contemporáneo, comienza a mostrarse la utilización tangible y real

de los propios fluidos corporales de quienes hacen arte, existiendo un paralelismo con la utilización del arte como fin de expresar una idea determinada, aunque esta vez, sumándose el concepto de reivindicación, muchas veces utilizándose como medio para criticar ideas y valores establecidos.

En el análisis del uso de los fluidos corporales, debemos tener en cuenta los distintos significados que puede tener el uso de la sangre. Su utilización en el arte, en primera instancia, parece ser diferente en mujeres y hombres. Mientras que en hombres la utilización de la sangre parece estar relacionada con las heridas, con una extracción voluntaria de esta, en las mujeres parece utilizarse en mayor medida la sangre menstrual, de extracción involuntaria, es decir natural y sin ser una elección, aunque también debemos señalar que en diversas obras eligen hacerse heridas y mostrar su cuerpo llagado, de manera que se muestran como mártires. Esta concepción genera un imaginario simbólico, en el que la concepción social del género tiene mucho que ver. El cuerpo se entiende como una metáfora del orden social, por lo que cada sociedad ha creado diferentes formas de clasificación para ordenar el mundo material y simbólicamente. Es por esto, que los fluidos corporales también los encontramos clasificados en dicho sistema, que “está regido por la interpretación dominante del significado de la sexuación del género humano” (Teresa Bermúdez et al., 2016, p. 43).

Reutilizar los fluidos corporales hace que sean estos los protagonistas de la obra de arte, utilizándolos como material de creación, representando lo que el cuerpo humano excreta y simbolizando a la vez su presencia y ausencia. Estas excreciones marcan el límite entre lo puro y lo contaminado, revelando desorden y suciedad. Este enfoque del arte se aleja del concepto clásico de belleza y se adentra en lo siniestro, explorando los límites entre lo racional y lo irracional, desafiando las convenciones estéticas y explorando la transgresión.

Así pues, desde hace siglos esta idea de pureza y contaminación nos presenta su relación entre los géneros. Se ve una diferencia clara entre la utilización de los fluidos y su significado simbólico entre hombres y mujeres en cuanto al uso de la iconografía religiosa para educar al pueblo. Aludimos a la tradición cristiana como medio para visibilizar cómo las diferencias de género se encuentran presentes en el simbolismo que surge, a lo largo de la historia, y en cómo se muestran los fluidos en el espacio público. A su vez, se puede extrapolar a cómo en el arte contemporáneo podemos contemplar también una diferenciación en cuanto al género, ya que los artistas masculinos que aluden a la sangre lo suelen hacer por medio de una

extracción voluntaria de la misma, teniendo en cuenta que el orificio desde el que brota la sangre de los hombres es una herida, mientras que en el caso de las mujeres la extracción de la misma suele surgir de manera natural y sin elección cuando nos referimos a la menstruación. Este uso surge como una respuesta directa a lo que suponen los fluidos corporales en la sociedad, tras generarse un imaginario colectivo, aunque después veremos que las artistas mujeres que no solo utilizan la sangre menstrual en la creación, siendo el mensaje que quieren transmitir totalmente diferente al del arte menstrual.

En un principio, aunque indagaremos más en ello en el apartado de la sangre, parece ser que la extracción voluntaria, en el caso de los hombres, está más relacionada con los fetiches, con la valentía, el poder, los rituales, la demostración de fuerza por la realización de esas prácticas, relacionándose así con un acto de masculinidad; mientras que en el caso de las mujeres, cuando se trata de una extracción involuntaria, como es el caso de la menstruación, podría plantearse como símbolo de vulnerabilidad, de impotencia. Ambas ideas representándose casi de una forma inconsciente y natural por parte de quienes generan las obras, y mostrando cómo en el imaginario colectivo se encuentra presente de manera generalizada esta asociación. Aunque debemos aludir también a mujeres artistas como Gina Pane, que utilizan los fluidos corporales como la sangre con otra finalidad distinta a la del mensaje simbólico que aparece con la menstruación. Gina Pane, en este caso no pretende mostrar el hacerse heridas como símbolo de valentía, sino que de esta forma se muestra como mártir, algo que indudablemente recuerda y hace aludir de nuevo a la tradición judeo-cristiana.

En el caso de heridas voluntariamente abiertas en mujeres, como es el caso de Gina Pane y también de Marina Abramović en *Autorretrato* (1973) y en *Tomás* (1975), respectivamente, esto parece relacionarse más con una vulnerabilidad común que a un acto de valentía, por el significado que se establece posteriormente a las obras de arte, esto en relación a la concepción de mártir. Esto es visto como una percepción de vulnerabilidad de cara a la interpretación de la audiencia, porque verdaderamente lo que pretenden representar es la resiliencia femenina y la opresión a la que las somete el patriarcado, pero no debemos olvidar que esa resiliencia forma parte del propio acto de violencia que ejerce la sociedad sobre las mujeres, por lo que esa resiliencia que se alude puede quedar reflejada en la figura de mártir. Quizás lo que se anhela representar por parte de los distintos sexos, se torna en una contrariedad evidente, ya que es un hecho que las vivencias políticas y sociales juegan

papeles diferentes en la concepción del mundo, aunque puedan unirse en determinados aspectos. En el caso de los fluidos que analizaremos, podemos ver que la crítica que se hace, pese a converger en algunos temas, suele ser totalmente diferente en cuanto a los géneros, y ejemplo evidente de ello puede ser la utilización de la sangre menstrual y el semen, siendo ambos sinónimo de fluido corporal relacionado de manera directa con la fecundidad.

Algo que debemos tener en cuenta, es que si en la sociedad hay desigualdades entre los géneros también la encontraremos en el mundo del arte. Las obras de arte y su interpretación no dejan de ser un reflejo del mundo que rodea a las y los artistas, y estas podrían cargarse de prejuicios o estereotipos a la hora de realizar una evaluación crítica de sus obras. De esta manera, sería algo evidente que se concibiera e interpretara de forma diferente el uso de fluidos corporales de hombres o de mujeres en el mundo del arte, pese a que ambos fluidos se consideran arte abyecto su concepción simbólica y conceptual en la sociedad generaría grados diferentes de aceptación o rechazo. El campo del arte está influenciado por variables como el sexo, la raza/etnicidad y la clase social, las cuales determinan desigualdades y jerarquías que afectan tanto al artista como a la percepción estética y evaluación crítica de sus obras, por lo que existe la posibilidad de que la sensibilidad estética de los especialistas en arte no esté suficientemente desarrollada o no sea lo bastante imparcial para separarse de los prejuicios asociados a las obras y a quienes las producen, ya sean artistas "étnicos" o mujeres (Lourdes Méndez, 2016).

5. Análisis y discusión

En los años 60, el feminismo, la contracultura y el activismo político, contribuyeron a cuestionar las normas y valores sociales establecidos hasta ese momento. Estos movimientos se manifestaron en diferentes campos, incluyendo el arte, donde se produjo un alejamiento de las tradiciones y convenciones artísticas previas. En el ámbito artístico, surgieron diversos movimientos y tendencias, como el arte conceptual, el happening, la performance y el body art, que rechazaban la idea de que el arte debía ser una obra física y tangible, reivindicando la desmaterialización del arte, y enfatizando la importancia y enfatizaban la importancia del proceso creativo y la experiencia del público. En este contexto, las y los artistas comenzaron a utilizar fluidos corporales en sus obras, ya sea de manera reivindicativa o como forma de provocación.

En los rituales y símbolos de culto de diferentes pueblos, así como en obras de arte contemporáneas, podemos encontrar la presencia de fluidos corporales humanos como la sangre menstrual o el semen, entre otros. Muchas veces estos fluidos representan temores e ideas relacionadas con la impureza, que se encuentran presentes en la cultura y en la vida cotidiana de las personas, haciendo que se desarrollen connotaciones de rechazo y repulsión hacia los mismos.

En el arte, la utilización de estos fluidos a menudo se relaciona con la idea de romper con las normas establecidas que la sociedad impone, como manera de reivindicación y con la intención de generar una respuesta emocional y visceral en quien observa, de manera que la intención de las y los artistas que realizan estas prácticas artísticas buscan estimular los sentidos del público, provocando su impacto, repulsión o incomodidad y llevándolos a reflexionar sobre diversos temas. El uso de los fluidos como materia prima para la creación, puede contribuir a generar un lenguaje artístico diferente que permita tanto a artistas como al público que observa la obra, a explorar la vida simbólica que es esencial para la existencia humana (Fernando R. Contreras y Alba Marín, 2022).

Vistos desde una perspectiva de género, nos ceñiremos, como plantea Magli (1996), al contexto de las modernas sociedades occidentales que, compartiendo raíces judeo-cristianas, son deudoras de una cosmovisión sexuada y sexualizada, de la que deriva un orden que asigna posiciones sociales y simbólicas jerarquizadas según el sexo que se tenga, de forma que no son ajenas a la tradición y siguen estando vigentes en la actualidad, relacionadas además con las ideas de impureza y de contaminación que rodean al tabú. Así, el control de la sexualidad y de la fecundidad de las mujeres por parte de los varones, son dos ejes articulados que deben explorarse para analizar el sexo que sangra en clave de la antropología feminista (Lourdes Méndez, 2016, p. 2-3), algo que podemos ver que no solo ocurre con la sangre, sino que a lo largo del texto indagaremos en cómo el tipo de fluido corporal y del sexo desde el que se emita tiene connotaciones simbólicas y sociales diferentes.

En este contexto, el cuerpo es el espacio donde se materializa todo el imaginario, discursos, biopolíticas, representaciones y producción artística de los fluidos y orificios corporales. En la década de los años ochenta comienza a disputarse el monopolio del estudio del cuerpo hacia el saber de la biomedicina, imponiéndose una visión constructivista del mismo pero que pronto comenzó a ser insuficiente ya que se había excluido la dimensión material del cuerpo

en el ámbito del sentir y la experiencia (Bryan Turner, 1989 y David Le Breton, 1995, citado por Olga Sabido, 2001, p. 237), algo que posteriormente fue rebatido. Por ejemplo, según Sarah Nettleton (2001) en *The Sociology of the Body*, publicado en *The Blackwell Companion to Medical Sociology* (p. 44-45), podemos encontrar tres perspectivas dentro de la sociología del cuerpo:

La primera perspectiva se centra en cómo las instituciones sociales, como la medicina, regulan, controlan y vigilan los cuerpos, siendo esta perspectiva popularizada por el análisis feminista, que ha mostrado cómo la medicina ha controlado históricamente los cuerpos de las mujeres. También se ha aplicado a debates contemporáneos, como la eutanasia, el trasplante de órganos y el aborto. Desde este punto de vista, podemos ver que se enfoca en la política del cuerpo y en cómo los cuerpos están políticamente controlados.

La segunda perspectiva se enfoca en la ontología del cuerpo, es decir, en la pregunta sobre qué es exactamente el cuerpo. Quienes trabajan desde esta perspectiva argumentan que en las sociedades modernas tardías cada vez es más incierto lo que el cuerpo es en realidad. Algunos discursos argumentan que el cuerpo es simplemente una construcción social y otros sostienen que el cuerpo muestra características influenciadas por la sociedad y la cultura. Esta perspectiva se enfoca en la construcción social del cuerpo y en cómo la sociedad influye en la forma en que concebimos el cuerpo.

La tercera perspectiva se enfoca en cómo se vive y se experimenta el cuerpo. Aunque el cuerpo está socialmente modelado en cierta medida, es importante tener en cuenta lo que el cuerpo realmente hace. Se enfoca en la experiencia corporal y en cómo las personas experimentan sus cuerpos en la vida cotidiana. Esta perspectiva ha ganado popularidad en los últimos años y ha surgido en respuesta al enfoque estructuralista dominante que se concentra en la regulación social de los cuerpos y se enfoca en la encarnación y en cómo las personas encarnan sus cuerpos en la vida cotidiana, acercando estas posturas a una visión más sensitiva y experiencial del cuerpo.

Desde el punto de vista antropológico, podemos observar, grosso modo, dos grandes paradigmas en cuanto a las formas de pensar el cuerpo. Por un lado, aquellas sociedades que disocian el cuerpo del alma, y las que lo consideran como un microcosmos permeable al entorno. En todas ellas, aunque existen dos formas diferentes de pensar el cuerpo hablando en

términos antropológicos, el simbolismo de los límites del cuerpo y de los fluidos juega un papel muy importante. En todas, por un lado, se observan representaciones en las que tanto las personas como el cosmos se implican mutuamente. Y, por otro, los límites del cuerpo y sus fluidos –sangre, esperma, heces, leche-, juegan un papel importante (Lourdes Méndez, 2016).

En la historia del arte, se ha utilizado en muchas ocasiones, como hizo Joseph Beuys, epistemologías indígenas para representar el cuerpo y los fluidos corporales de una manera transgresora. Beuys utilizaba diversos materiales, pero entre ellos podemos destacar la grasa, el fieltro, la miel y la cera, además “la construcción que Beuys efectúa de su imagen pública como chamán se explica en un contexto cultural que, desde los años cuarenta, se mostró permeable a todo lo que tenía que ver con las sociedades primitivas” (Pedro A. Cruz, 2021). Desde un primer momento, también se recogen conceptos que tienen que ver con la experiencia religiosa o espiritual y la organización social. De esta manera, las prácticas culturales relacionadas con la idea del tabú, lo sagrado-profano, lo puro-impuro, el nacimiento, la reproducción o la muerte, han sido estigmatizadas, simbolizadas y colocadas en los márgenes para poder darles significados. Todo ello, se muestra alrededor del cuerpo. Como plantea Mary Douglas (1966), cualquier estructura es vulnerable en sus márgenes. Y, en este sentido, los orificios del cuerpo simbolizan puntos esencialmente vulnerables. Cualquier materia que brote de ellos, ya sea, el esputo, la sangre, la leche, la orina, los excrementos o las lágrimas, es un elemento marginal.

Por otro lado, Juan Vicente Aliaga (2008) hace una reflexión sobre el papel de la historia del arte oficial en la promoción de un orden de poder investido por el deseo masculino, especialmente durante las décadas de los cincuenta y sesenta, coincidiendo con la aparición del movimiento feminista de los años sesenta, que, como dijimos anteriormente, fue un precursor a la hora de utilizar los fluidos corporales en el arte. En este contexto, la cultura y sociedad de masas que se desarrolló con la comercialización de nuevos bienes y productos identificaba la capacidad del poder adquisitivo con el cuerpo femenino, convirtiéndolo en espectáculo en medios como el cine y la publicidad. Ante esta situación, destaca la importancia de algunos análisis críticos propuestos por teóricos como Guy Debord y miembros del colectivo situacionista en Francia y otros países europeos, que llamaron la atención sobre la necesidad de que una obra artística adquiriera cierto estatus de espectacularidad para tener relieve y significación para el ciudadano medio. En este contexto,

se presenta un conjunto de propuestas artísticas que supusieron un síntoma de ruptura respecto a la ortodoxia fálica de normas de género imperantes en aquel momento, lo que permitió cuestionar el papel de la mujer en la sociedad y la forma en que se la representaba en el arte (Juan Vicente Aliaga, 2008, p. 201).

Siguiendo la misma línea del párrafo anterior, podríamos entender cómo mostrar la menstruación supone algo que se sale del cuerpo femenino mostrado en los medios como el cine y la publicidad, saliéndose a su vez de la línea de lo que supone el deseo masculino. El arte menstrual surge también en contraposición a ese orden masculino y el control del cuerpo de las mujeres. Por ello, entra dentro de la lógica popular que el arte menstrual no se comercialice como si lo han hecho obras masculinas dedicadas a las heces o a la orina. Esto respondería de cierta manera al planteamiento de Elephant Journal del 30 de junio de 2013 (online) *Menstrual Blood as Art: Why is it So Scandalous?*, de por qué si las heces de Piero Manzoni (*Mierda de artista*, 1961) o la orina de Andy Warhol y sus amigos (*Oxidations Paintings*, 1978), se consideran

obras de arte y se comercializan y venden a excelentes precios, no sucede lo mismo con el arte menstrual. Esta publicación se realiza en relación a *Cloths* (2013), dónde la artista chilena Carina Úbeda, mostraba una exposición de los paños menstruales que utilizó durante cinco años. Esta exposición desencadenó muchas reacciones



Figura 1: Carina Úbeda. *Cloths* (2013)

negativas por parte del público y en internet, mostrando conmoción y disgusto, a la vez que la criticaban como sucia y antihigiénica. El público mostraba indignación al ser la sangre menstrual relacionada con el arte, a la vez que se mencionaba que eran tonterías feministas o que pretendía llamar la atención a través del impacto. En este mismo artículo, se plantea como, aún utilizándose la sangre menstrual en el arte durante décadas, sigue considerándose algo repulsivo, estando incluso las propias mujeres incómodas o asqueadas en su presencia, siendo esto un hecho que culturalmente se ha inculcado y en el que indagaremos: la menstruación debe ocultarse por considerarse repugnante y desagradable.

5.1. El tabú como represión, la transgresión como respuesta

Menstruar es un estigma milenario (Teresa Bermúdez et al., 2016). Las mayoritarias reacciones de asco, disgusto, morbo o sorpresa ante la performance con arte menstrual son entendidas gracias al tabú. Nos sitúa en el centro del problema, permitiendo entender tanto reacciones como las anteriores, como las minoritarias que pretenden combatir el tabú, afirmando que menstruar en público es político, valiente y empoderador (Lourdes Méndez, 2016, p. 8).

Podemos encontrar diversos casos que muestran cómo desde la antigüedad se utilizaba la representación de los fluidos en motivos religiosos, sin ser un tabú, mientras que ahora se utiliza esa misma idea de forma reivindicativa por ser algo que no debe mostrarse, sino ocultarse y esconderse:

[...] dintel maya que data del año 709 muestra a la reina consorte, la Señora Xoc, deslizando una cuerda con fragmentos de obsidiana por su lengua y dejando brotar la sangre a modo de ritual. Cascadas de leche materna surgen de los senos de la Virgen María en el cuadro del siglo XVI obra de Pedro Machuca La Virgen María y las Almas del Purgatorio. Sin embargo, más recientemente el tabú en torno a los fluidos corporales se ha convertido en material utilizado ya no para lanzar mensajes religiosos, sino políticos. Y especialmente en el arte feminista, que con frecuencia hace uso del hecho de que los fluidos corporales se han empleado durante siglos para oprimir a las mujeres. (Leah Sinclair, 2016).

Los fluidos corporales han conquistado el mundo del arte y han mostrado las experiencias de las mujeres de un modo que puede llegar a incomodar, como hemos visto anteriormente con el arte menstrual. Podemos encontrarlos los fluidos corporales en el arte desde las civilizaciones mesoamericanas hasta la Virgen María en un cuadro del siglo XVI, pero hemos visto que actualmente se emplean de manera distinta y con un uso directo, no se utilizan para dar mensajes religiosos sino políticos, especialmente en el arte feminista, ya que como veremos, los fluidos se han empleado para oprimir a las mujeres históricamente, como es el caso de la menstruación. La sangre de la Señora Xoc, del dintel maya del año 709, a partir de una herida y a forma de ritual, no supone la misma carga simbólica que la sangre menstrual que brota de la vagina de la artista chilena Carina Úbeda. Esta segunda emanación de sangre

supone un acto impuro que se debe ocultar, por lo que el propio hecho de mostrar el acto de menstruar, o sus resultados en *Cloths*, da lugar a un hecho transgresor.

En este sentido, el tabú tiene mucho que ver. El discurso religioso, que se fragua en el antiguo relato del Génesis, se da la explicación a por qué la humanidad es sexuada, culpable y desdichada. Las mujeres se muestran como seres hipersexuales pero domesticados, o al menos es el ideal que se pretende alcanzar, se muestran como fantasmas dentro del imaginario masculino siendo entendidas como un peligro. Ponen en cuestión la propia virilidad de los hombres, apareciendo ese miedo en sociedades primitivas¹ a partir de la idea de tabú y contagio, que hace entender a las mujeres como algo desestabilizador, que hará perder estatus y posición privilegiada en la sociedad. De esta manera, tener relaciones con las mujeres supone la pérdida de virilidad, por lo que estas tan siquiera pueden tocar los objetos de los hombres porque se consideran contaminados, “el que violenta el tabú se contagia de su extrema peligrosidad y puede transmitirla a su vez al resto de la comunidad” (Elisabet Martín, 2015, p.43), por lo que el semen se acaba convirtiendo el único fluido con dignidad. La Biblia en este sentido establece diversos tabúes en cuanto a las mujeres, como el aislamiento de las mismas durante la menstruación y el parto. Los israelitas, por su parte, consideraban que todas las excreciones corporales eran contaminadoras y mostraban cuidado por la integridad y pureza de su cuerpo físico. Los griegos del mundo clásico temían la contaminación y practicaban rituales de purificación para ascender en la escala del ser y liberarse de la carnalidad y por ejemplo en en la sociedad india, los dalit, los intocables, están sujetos a reglas de contaminación, por lo que existen tipos de contacto indirecto que pueden causarla e incluso ciertos objetos pueden seguir siendo transmisores de impureza después del contacto (Elisabet Martín, 2015).

Con esto podemos ver que el tabú relacionado con la contaminación, está presente en diversas culturas, por lo que de manera general se busca perseguir la idea de pureza, alejada de la contaminación, algo que explicaría las reacciones de repulsa hacia los fluidos por las connotaciones contaminantes que estos tienen. El tabú por tanto, supone aquellas prohibiciones y restricciones que se atienden histórica y culturalmente, de manera que saltarse esas normas supone ser castigado. La religión juega un papel fundamental en este

¹ Las sociedades primitivas son aquellas que no tienen estado y están compuestas por bandas o tribus. A medida que crecen pasan del nomadismo al sedentarismo y posteriormente, cuando aparece la necesidad de estructurar las comunidades humanas se constituyen los sistemas estatales (Leandro Martínez, 2018).

aspecto, prescribiendo como norma el aislamiento de las mujeres durante la menstruación o el parto, al considerarse tabú, algo que además se repite en diferentes culturas. Es por ello que diversos factores sociales o biológicos, al ser envueltos en el tabú se ven directamente relacionados con la idea de contaminación. Podemos ver que la tradición judeo-cristiana sigue teniendo una gran involucración en este aspecto, pero la mayoría de sociedades que se relacionan con grandes tradiciones religiosas, incluyendo también religiones como el islam o el hinduismo, también se preocupan de mantener esta idea de pureza, dando lugar a que las mujeres alcancen un status irreal idealizado y divinizado, justificando el control de sus cuerpos y la reproducción, de manera que si no se acatan determinadas normas el grupo corre peligro. De esta forma, cobra también importancia la idea de virginidad y pureza, así como la idea de honor, que según la antropóloga Sherry Ortner (1996) se puede vincular al surgimiento del estado, siendo la pureza un requisito indispensable para que la familia mantenga el honor.

Por otro lado, debemos destacar también la idea de trasgresión. Esta puede entenderse en un principio con un sentido de profanación religiosa, pero posteriormente comienza a denominarse en cualquier rotura de las normas tanto civiles, como morales, éticas o culturales de manera que “si no hay barrera que cruzar, tampoco hay trasgresión” (Elisabet Martín, 2015, p. 83) y por tanto, romper tabúes y saltarse las normas, se convertiría en una forma de transgresión. “Psicológicamente, desde las narrativas clásicas y judeo-cristianas, transgredir, derribar dogmas, buscar alternativas, es la base y el contenido de nuestra cultura” (Elisabet Martín, 2015, p.637), por lo que la transgresión supone un elemento central en la cultura occidental, viendo como se desafían normas a lo largo de la historia, desde las narrativas clásicas hasta las influencias judeo-cristianas. Esto puede relacionarse directamente con el arte realizado con fluidos corporales, convirtiéndose en una respuesta y una crítica al tabú, dando lugar a un arte transgresor, un arte que desafía las normas y que genera rechazo y repulsión en el público de manera general.

5.2. El arte como forma de ritual

Los símbolos religiosos han sido utilizados para producir y sostener las creencias, teniendo en cuenta la cosmovisión judeo-cristiana que pretende divulgar una explicación del mundo. El libro del Génesis supone la gran cosmovisión judeo-cristiana y relata el origen del género humano, la fundación del orden moral y del orden social y proporciona una respuesta a las

preguntas ¿por qué la humanidad es sexuada?, ¿por qué es culpable? y ¿por qué es desdichada?. La idea de esta cosmovisión supone que en la gran parte de los sistemas religiosos la idea teológica esencial y los conceptos más sagrados, suelen representarse mediante diferentes símbolos. De manera que aunque no sea el único, el contexto principal en el que actúan los símbolos religiosos para producir y sostener las creencias es el contexto ritual (Lourdes Méndez, 2016, p. 10).

La cosmovisión supone la explicación del mundo, y por tanto tendría las respuestas a las preguntas del párrafo anterior. El ritual sería en este contexto el medio en el que actúan los símbolos religiosos para producir y sostener las creencias (Lourdes Méndez, 2016, p.10) En el caso del arte, podemos ver que muchas veces la propia obra de arte se torna en un ritual en sí mismo, lo cierto es que la idea de producir y sostener creencias se muestra de forma transgresora en ciertas intervenciones, ya suele mostrarse como un ritual que supone un medio para visibilizar o reivindicar una creencia que está arraigada. En este caso, el ritual más que para sostener creencias se utilizaría para transformarlas, pero sigue teniendo la función de productor y generador de creencias, o ideas.

Quienes, por ejemplo, practican la performance y utilizan la automutilación, lo hacen como muestra de la expresión de su libertad ilimitada y un ritual implica de manera tradicional la ordenación de la libertad, funcionando como codificadores de la moralidad y siendo su evocación, no la de alterar estructuras sino la de confirmarlas (Kim Hewitt, 1997, p. 37). Si algo ordena el ritual performativo es la disidencia, lo que se busca en la práctica ritualizada “es la transformación de la subversión en un acontecimiento extraordinario [...] cuando la subversión moral adquiere la forma de la sangre, lo que el ritual aporta a su flujo es un elevado contenido simbólico” (Pedro A. Cruz, 2001, p. 411).

De esta forma, podemos deducir que la práctica ritualizada da lugar a nuevas formas simbólicas en la propia performance. Según Marilee Strong (1999) la sangre es la más simbólica de todas las sustancias corporales, por lo que tomando la sangre como ejemplo, podemos apreciar que se torna peligrosa si brota espontáneamente del cuerpo y su flujo es incontrolable, pero “no lo es, en cambio cuando mana de una herida que alguien se ha hecho voluntariamente: entonces se tiene conciencia de saber a dónde se va; ya no está en actitud pasiva, sino que se actúa; se domina la situación” (Jean-Paul Roux, 1990). Aquí vemos el cambio simbólico de la sangre en el contexto de lo que podría ser un ritual. El ritual, o lo que en nuestro caso sería la performance como forma de ritual, ejerce determinado control en la

acción que se realiza; esto da lugar a la reinterpretación de la simbología del proceso y los elementos que participan en él.

5.3. Desafiando los límites: el arte abyecto

El término de arte abyecto fue introducido por la psicoanalista Julia Kristeva en la década de 1990 a partir de su obra *Poderes de la perversión: ensayo sobre la abyección* (1980). Este concepto se refiere a una forma de arte que se basa en la diferenciación esencial entre el yo y el no yo, y surge como una reacción al encuentro con lo abyecto. La abyección se desencadena por sentimientos de disgusto o fobia hacia ciertos elementos o experiencias.

El concepto de lo abyecto se representa simbólicamente a través de diferentes objetos o situaciones que desafían los límites establecidos. Un ejemplo es el cadáver, que se encuentra en la frontera entre la vida y la muerte y señala los límites de la condición de viviente. Los desechos y fluidos corporales también son considerados abyectos por desafiar tanto los límites del propio cuerpo como los del orden socio-subjetivo. Además, Kristeva menciona conductas morales, como el traidor, el mentiroso, el criminal con conciencia limpia, el violador desvergonzado y el asesino que pretende salvar, como ejemplos de lo abyecto. Todos estos ejemplos tienen en común que representan objetos asociados al asco y desafían los límites de la clasificación establecida, lo que los hace repugnantes.

En el contexto del arte, el arte abyecto busca explorar y representar estos aspectos desagradables o perturbadores de la experiencia humana, desafiando las normas convencionales de lo estético y lo aceptable. En este sentido, las obras de arte que tratan los fluidos corporales se encontrarían dentro del arte abyecto (Amit Kama y Sigal Barak-Brandes, 2013, p. 4) Para Kristeva, lo abyecto está emparentado con la perversión. El sentimiento de abyección que experimento se ancla en el superyó. Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe” (Julia Kristeva, 2004, p. 25).

El arte abyecto utiliza los fluidos corporales como medio para la representación artística, utilizándose para provocar en el público reacciones físicas o emocionales. Cada sociedad decide que es asqueroso y qué es repugnante, lo que se traduce también en la producción artística. El asco es la forma primordial de reacción humana a lo abyecto y representa una sensación intensa que impone límites de sentidos entre lo humano y lo no humano. Lo que

repugna puede ser capaz de contagiar e instala la distinción de pureza-impureza. A su vez, la corriente artística abyecta impone reacciones físicas involuntarias a través de las obras que usan fluidos corporales o aluden a ellos, desafiando al público mediante lo feo y lo horrendo. (Diego Quattrini, 2022, p. 128-129). Estas ideas las recogen las teorías culturales sobre el asco ya que abarcan desde el aborrecimiento del desorden y la ambigüedad que plantea Mary Douglas (1978), hasta la presencia de la idea de animalidad y los recordatorios de la mortalidad, que apunta Ernest Becker (1973).

En cuanto a una perspectiva evolucionista, el asco se centra en el rechazo de alimentos y el sentido del gusto, relacionándose con qué consumir y el riesgo de consumir alimentos que puedan ser contaminantes. El asco en este caso supone un mecanismo de supervivencia, una respuesta automática y primitiva de rechazo hacia lo que pueda dañar o infectar. La neurociencia, la psicología, la biología evolutiva, la antropología y la filosofía han aportado datos y contribuido a reflexionar sobre la naturaleza, el significado y las normas que dan lugar al asco, siendo una emoción universal que se acompaña de una respuesta fisiológica, psicológica y conductual. Algo nos repugna cuando provoca un rechazo muy fuerte y los objetos o acciones que pueden inducir esta emoción pueden variar, incluso determinados grupos sociales que han sido estigmatizados se ha dicho que son repugnantes, dando lugar a que la emoción adquiriera un contenido moral y político. No está claro cómo se desarrolla esta emoción en la infancia, pero todas las investigaciones sostienen que se requiere de un aprendizaje para modelarse (Alberto León, 2014, p. 10-12). Es por esto que la línea que divide la repugnancia del miedo puede verse de una forma difusa, ya que desde el punto de vista de la evolución sería protegernos de un peligro:

En este punto, la frontera entre la repugnancia y el miedo se vuelve borrosa. Es por ello que uno de los mayores estudiosos de esta emoción, el psicólogo de la Universidad de Pennsylvania Paul Rozin, defiende que para que algo nos produzca asco hay que sumarle un componente cognitivo: tenemos que pensar que el objeto está contaminado. Por tanto, nos encontramos con que la repugnancia no es sólo una reacción natural, sino que además contiene un destacado componente cognitivo vinculado a las ideas de contaminación, impureza y contagio (Alberto León, 2014, p.12).

El asco permite distinguir entre lo que se humaniza o deshumaniza, y por tanto lo que ha de rechazarse y evitar. El placer estético de lo repugnante a través del arte aparece en función de que exista distancia para el disfrute, que de perderla se daría lugar al asco (Enrique J. Rodríguez, 2019).

5.4. Los inicios: el Fluxus, la performance y el Accionismo Vienés

Lo abyecto en el mundo del arte tiene sus primeras manifestaciones en el movimiento Merz, creado por Kurt Schwitters en 1919 en Hanover, considerando a la basura como un producto deseable y no desechable. El arte Merz es acogido por la crítica más generalista en el movimiento Dadá², pero surgió en oposición al mismo (Concepción García, 2013).

Por otro lado, el movimiento Fluxus³, también inicia el camino del uso de materiales despreciables en el arte, como el fieltro, la grasa, animales muertos y basura, cuestionando la relación del ser humano con la naturaleza, la tecnología, usando el propio cuerpo para cuestionar las problemáticas de los años sesenta, setenta y ochenta.

La artista Shigeko Kubota durante el Perpetual Fluxus Festival, en Nueva York el año 1965, realizó la performance *Vagina Painting* en la que se colocó de cuclillas sobre un gran papel blanco y con un pincel ajustado a sus bragas, de manera que pareciese que lo sujetaba con la vagina, y llenó el papel con manchas de pintura roja, realizando una especie de pintura menstrual convirtiendo a la vagina, tradicionalmente considerada en términos de pasividad, en el centro de la acción.

² El Dadá fue un movimiento de vanguardia que surgió durante la Primera Guerra Mundial como rechazo a la devastación de la guerra. Buscaba romper con las convenciones establecidas en el arte y la sociedad, desafiando la lógica y la razón, empleando la irracionalidad, lo absurdo y el caos. Utilizaban el collage, la escritura automática, la apropiación de objetos cotidianos o la danza y la poesía (Regina Sienra, 2021).

³ Este movimiento surgió en la década de los sesenta, declarándose en contra del objeto artístico tradicional como mercancía. Se enfocaba en ser efímero y simple, evitando la creación de objetos y centrándose en eventos en vivo o en la performance (Néstor Martínez, s.f.).



Figura 2: Shigeko Kubota. *Vagina Painting* (1965)

Esta performance fue muy criticada, y la historiadora de arte Kristine Stiles, la denominó como performance profeminista agresiva. Kristine Stiles relata en *En l'esperit de Fluxus* (Simon Anderson et al., 1994, p. 77) que con una brocha de pintura roja y de cuclillas, la artista se desplazaba sobre el papel, redefiniendo el *action painting* según los códigos de anatomía femenina, haciendo una referencia al ciclo menstrual y entendiéndose, según Stiles, como un rechazo a la mujer como musa, recuperando a la mujer como fuente de propia inspiración artística. Juan Aliaga a la definición añade, a la definición de Kristine Styles, que

esta acción también puede interpretarse como una mofa a la glorificación de la gestualidad pollockiana con la que se encontró esta artista en los influyentes círculos artísticos (Juan Vicente Aliaga, 2008, p. 206). La gestualidad pollockiana alude al *action painting* y a los denominados *drippings* del artista Jackson Pollock, donde derrama la pintura sobre el lienzo. El *dripping* dejó de lado la pintura de caballete para trabajar la pintura en una disposición horizontal, donde “el cuerpo debía fluir y no imponer sistemas gestuales al vertido de la pintura” (Pedro A. Cruz, 2001, p. 178). De esta forma, en las pinturas de Pollock quedaba representada la gestualidad del mismo en el resultado final de las obras. Por un lado, sus movimientos “poseían la organicidad y el autocontrol suficiente como para hilvanar un relato rítmico; de otra, su falta de previsión y de ensayo abocaba a estas ‘piezas de danza’ a la pura eventualidad, a una *causalidad en progreso*, sin referentes” (Pedro A. Cruz, 2001, p. 178).

En lo que respecta a los fluidos corporales, esta performance, bajo la herencia de la espectacularidad de los sesenta y junto a necesidad de generar sensibilidad en quien observa la obra, puede ser precursora del uso de sangre menstrual en el arte. Si bien es cierto que en esta performance la pintura roja representa la menstruación y no lo es de manera literal, comienza a sobrepasar la barrera de lo abyecto y lo sensible, a generar una imagen de impacto mayor en el público que observa, que puede servir de ejemplo para dar un paso más allá en la forma de representar.



Figura 3: Performance de Hermann Nitsch

De manera prácticamente paralela al Fluxus, en la década de los años 60, nació en Austria una nueva manera de hacer arte que se relacionaba con lo grotesco, lo escandaloso y lo provocador: el denominado Accionismo Vienés.

Al igual que el asco y lo repugnante, lo grotesco juega un papel fundamental a la hora de analizar las obras de arte que se relacionan con lo abyecto: “si lo grotesco nos lleva más allá de los límites del mundo que conocemos, también nos recuerda nuestros propios límites y nuestra propia moralidad” (Frances S. Connelly, 2015, p. 23). El término de lo grotesco suele utilizarse para designar algo que se considera horrible o desagradable, que no se puede definir a través de categorías tradicionales de estilo o tema. Se genera culturalmente y aparece al romper con esos límites culturales:

[...] lo grotesco está estrechamente unido al cuerpo y, en consecuencia, a la idea de lo femenino tal y como se ha construido en la cultura occidental. Esto no quiere decir que todo lo grotesco esté representado como femenino, pero sí que los atributos fundamentales de lo grotesco (corporal, fértil, terrenal, cambiante) se alinean con los atribuidos a lo femenino. Si los límites de lo normativo y convencional se relacionan con los atributos culturales de lo masculino, no será difícil ver que las criaturas grotescas amenazan esos límites y que cualquier aberración a la norma porta característicamente los atributos de lo femenino (Frances S. Connelly, 2015, p. 24-25).

Esta idea de lo femenino como grotesco y lo masculino como normativo que menciona Frances S. Connelly, podría verse reflejada en las castraciones que, como veremos a continuación, surgen en esta nueva forma de hacer arte, pues no habría nada más grotesco que aludir a la castración.

El Accionismo Vienés, lejos de la pintura y la escultura, mostró prácticas que muchas veces podrían considerarse como perturbadoras y violentas. Rudolf Schwarzkogler, relacionado con este movimiento, creaba *3rd Action* el mismo año de *Vagina Painting*, 1965, donde se realizaba cortes y derramaba su sangre sobre objetos y sobre sí mismo. Este movimiento, podríamos decir que es de los primeros y más evidentes ejemplos de utilización de fluidos corporales en el arte. Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl, Arnulf Rainer y Rudolf Schwarzkogler, pertenecientes a este movimiento, se diferenciaron por la sangre y la

violencia en sus performances. Las acciones de Nitsch utilizaban animales sacrificados y desmembrados, cuya sangre se vertía en quienes participaban en la acción. Günter Brus en *Prueba de resistencia* (1970) se cortaba con cuchillas de afeitarse, hurgaba en sus heridas, bebiendo incluso de su propia orina y revolcándose en su sangre y excrementos. El caso de Rudolf Schwarzkogler es de los más llamativos, pues incluso hubo rumores de que había muerto en una de sus performances tras castrarse a sí mismo, algo que finalmente no fue cierto, ya que se suicidó en el año 1969.

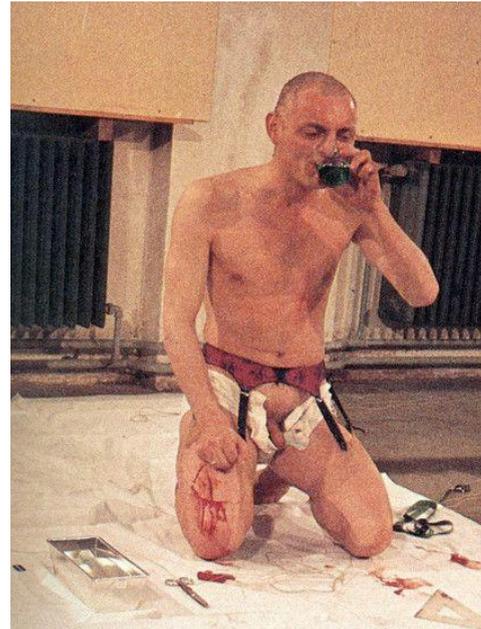


Figura 4: Günter Brus. *Prueba de resistencia* (1970)

En *4 Aktion* (1965) aparece con sangre goteando de heridas autoinfligidas en sus brazos, de manera similar a *3rd Action*, dónde recordemos que también se realizaba cortes que derramaba sobre objetos. Simulaba rituales de naturaleza sadomasoquista y castraciones, mostrándose envuelto en vendas para sugerir la vulnerabilidad de su cuerpo.



Figura 5: Rudolf Schwarzkogler. *3rd Action* (1965)

Podríamos decir entonces, tras estos ejemplos, que el arte de la performance surgió como un terreno altamente fértil para la transgresión, siendo el medio perfecto para desafiar los límites sociales, culturales y artísticos, además de los propios límites del cuerpo. El cuerpo se convierte en un territorio simbólico que hay que transgredir, alejándose de la imagen y semejanza de la sociedad, convirtiéndose en un cuerpo que es al mismo tiempo metáfora, lugar, espacio, escenario y límite. Transgrediendo los límites del cuerpo se sitúan de manera muy próxima al ritual o al rito sagrado (Martín Gordillo, 2015, p. 196). Además, estos ejemplos sirvieron de inspiración a generaciones paralelas y posteriores, dando lugar a que, cada vez más, se emplearan estos elementos en las prácticas artísticas.

5.5. El valor simbólico de la sangre

Es importante examinar la sangre y la menstruación desde múltiples perspectivas y en diferentes contextos culturales, con el fin de comprender cómo este proceso fisiológico se ha utilizado como una herramienta para subordinar y marginar a las mujeres, dando lugar a la necesidad de cuestionar las normas culturales que perpetúan la marginación y el silencio en torno a la menstruación. Todo lo que sale del cuerpo trastorna y atemoriza, ya que la eliminación supone una pérdida del propio ser y perturba física o psíquicamente. Se pueden enlazar las lágrimas con la tristeza o la emoción; el esperma con el placer; el pus con dolores e infecciones; el sudor como esfuerzo corporal o miedo; y la sangre con la muerte (Jean-Paul Rox, 1990, p. 52).

Aliaga hace una diferenciación entre la sangre y la orina en cuanto a su simbología. La orina es un elemento que nos conecta, independientemente del género, la raza o la clase social, ya que es común en su apariencia y composición. En contraste a esto, la sangre nos separa y marca diferencias, también es común en apariencia y composición, pero simbólicamente puede tener color, puede ser roja o azul o define como mujer a quien la expulsa o como hombre, si es capaz de mantenerla en un circuito cerrado sin que salga al exterior del cuerpo a menos que sea herido. Además, es importante comprender que el poder masculino no ama la sangre, ya que puede ser derramada en el campo de batalla como símbolo de poder, pero no debemos olvidar que quien derrama su sangre es quien pierde. Es por esto que la sangre que se escapa es sinónimo de debilidad, de muerte, de decadencia y de dispersión (Juan Vicente Aliaga, 2008, p. 221).

En el caso de la menstruación, podemos abordarla en el contexto de la cultura y la sociedad, entendiendo cómo este proceso fisiológico se ha utilizado como una herramienta para subordinar y marginar a las mujeres. La menstruación ha sido vista durante mucho tiempo como estigmatizadora e impura, lo que ha llevado a muchas mujeres a sentir vergüenza y a ocultar su ciclo menstrual, tiñendo lo que significa vivir en un cuerpo leído como femenino y evocando el estigma sociocultural, ya que la menstruación constituye un estigma milenario (Teresa Bermúdez et al., 2016, p. 188). Se ha convertido en un símbolo de la monstruosidad de las mujeres, asociada a la idea de suciedad, contaminación, impureza, demonización y embrujamiento. Jean-Paul Roux (1990) resalta a la sangre como la eliminación más terrorífica por llevar a la muerte si no se detiene, siendo a su vez la menstruación la que más

impacto tiene sobre el psiquismo, pues evoca al hombre la sangre que vierte en la guerra o la caza. La menstruación está por todas partes, por lo que el hombre corre el riesgo de tropezar con ella y “se diría que no tiene otra función que la de recordarle su vulnerabilidad y la inexorable muerte que lo acecha” (Jean-Paul Rox, 1990, p. 52) Este terror hacia la menstruación es general y universal, y no se limita a las sociedades primitivas donde existe una gran idea de impureza temible relacionada con la mujer durante la misma.

Algunas artistas han utilizado sus cuerpos y sus genitales sangrantes en sus performance para manifestar cómo el menstruar, el fenómeno regla, escasamente teorizado por las autoras feministas, según Lourdes Méndez (2016), ha sido preformado antes de que la filósofa Judith Butler desarrollara la idea de performatividad de género. Esta práctica artística es solo una de las formas en las que se puede explorar las interacciones entre la naturaleza, la cultura, los cuerpos y las visiones del mundo para comprender que la menstruación va más allá del estigma de la impureza. Para que la obra artística adquiriera sentido hay que pensarla teniendo en cuenta las cuestiones política y político-estética. La cuestión política nos lleva a vincularla con las luchas feministas de los sesenta y los setenta, ya que para las feministas de esos años la muestra de los genitales llevaba a construir una iconografía vaginal inexistente, además, exhibir procesos biológicos considerados tabú como la menstruación o el parto suponía un gesto político, pues “ostentar los genitales y violar el tabú de la sangre menstrual se configuran no sólo como estrategia estética para reivindicar la propia diferencia sino también y sobre todo como liberación del sentido de inferioridad y como símbolo de orgullo” (Lourdes Méndez, 2016, p. 46).

Diversos análisis, como por ejemplo los incluidos en *Letras Escarlata: estudios sobre la representación de la menstruación* (2016), han abordado la menstruación desde diferentes perspectivas. Lourdes Méndez, analiza la menstruación desde la antropología feminista y el arte, examinando cómo la performance pública de la menstruación puede generar diversas respuestas en las personas, que se relacionan de manera directa con las sensibilidades que se generan al observar lo abyecto, además del análisis de la menstruación como impureza, para señalar el control social que acompaña al tabú (Teresa Bermúdez et al., 2016, p. 188).

En este sentido, *La mujer de rojo* (2012), de Lina Pardo Ibarra, sirve de reflexión acerca de las respuestas diversas ante la exhibición pública de la menstruación, al igual que sucedió con *Cloths* (2013), dónde la artista chilena Carina Úbeda, mostraba una exposición de los paños

menstruales que utilizó durante cinco años. Lina Pardo Ibarra, una alumna de la Universidad de Los Andes, Colombia, realizó una performance en la que en una vitrina muy ajustada para su estatura, vestida con una camiseta ajustada y blanca, sin bragas y de cara al público dejó que su sangre menstrual goteara sobre un papel blanco que tapizaba el suelo de la vitrina. En



Figura 6: Lina Pardo Ibarra. *La mujer de rojo* (2012)

cuanto a la práctica artística feminista *La mujer de rojo* (2012) realmente no es novedosa, como tampoco son novedosas las reacciones de quienes pudieron ver la performance, aunque, como comparte Lourdes Méndez (2016), sí que es una novedad que la Universidad aceptara y subvencionara dicha propuesta.

Ambas acciones dieron lugar a las mismas reacciones, asco, rechazo o incluso el acto de no querer mirar. Las dos se relacionan con el arte abyecto y lo transgresor, ya que sobrepasan los límites establecidos, mostrando lo que históricamente se ha tenido que ocultar. Las reacciones nos muestran una vez más como los mecanismos que conforman lo sagrado, y por ende la cosmovisión judeo-cristiana, marcan los límites establecidos, mostrando su relevancia actual en la sociedad, ya que esta práctica, además, cuestiona las representaciones culturales y sociales de la feminidad. De esta forma, se incita a reflexionar sobre los límites entre naturaleza y cultura, pureza e impureza, y lo que debe de mantenerse en lo íntimo y lo que debe ser mostrado en público. Estos límites están marcados por las cosmovisiones de cada sociedad, que explican los orígenes del mundo y la existencia de al menos dos sexos corpóreos “que ha elaborado pensando el cuerpo sexuado, sus orificios, sus fluidos; y que ha expresado a través de rituales —en especial de iniciación— que, dramatizan y simbolizan el paso de la infancia a la edad adulta” (Teresa Bermúdez et al., 2016, p. 48).

A su vez, Marie de Gandt (Teresa Bermudez et al., 2016, p. 189) reflexiona sobre el silencio de la menstruación, incluso dentro del propio discurso feminista, y cómo este tema se relaciona con la experiencia cotidiana de las mujeres. Es importante también analizar casos concretos para comprender cómo la menstruación se representa en diferentes contextos culturales. En particular, podemos destacar un artículo de Katarzyna Paszkiewicz (Teresa Bermudez et al., 2016, p. 189) que examina la representación de la menstruación en el cine de

terror contemporáneo, y cómo esta puede ser una herramienta para desafiar los tabúes y mitos misóginos asociados con la menstruación. Paszkiewicz revisa el carácter agentivo de la monstruosidad menstruante en un género fílmico tradicionalmente masculino:

[...] las representaciones de los monstruos menstruales en el cine de terror adolescente tienen el potencial de reposicionar los antiguos tabúes sobre la sangre y los mitos misóginos, invitando a las jóvenes espectadoras a adoptar una distancia crítica hacia estas representaciones y quizás así a reescribirlas de maneras mucho más poderosas (Teresa Bermúdez et al., 2016, p. 188).

De esta manera, se seguirían perpetuando las ideas de la tradición a través de los nuevos mecanismos de consolidación y perpetuación de los valores tradicionales heredados de la cosmovisión judeocristiana, junto a las ideas de pureza-impureza, tabú y contaminación.

5.5.1. Idea de impureza y contaminación

Lourdes Méndez (2016) sostiene que para Mary Douglas (1978) a lo que más teme una sociedad es a la polución, que es un concepto que remite a lo sagrado. El cuerpo posee diversos orificios, con los que está abierto al mundo, por lo que pesa sobre él una constante amenaza de suciedad, siendo por excelencia, el lugar de lo impuro. Para evitar dicha contaminación se debe extremar las precauciones, manteniendo la distancia que cada cultura estime oportuna entre lo sucio y lo puro. Los fluidos corporales, en particular la sangre menstrual y el esperma, tienen un significado simbólico asociado a la idea de contaminación sexual, y, además, de un modo general a la sexualidad, entendiéndose como fundamental para el orden simbólico de todas las sociedades al articular cultura y naturaleza.

Era de esperar que los orificios del cuerpo simbolizaran sus puntos especialmente vulnerables. Cualquier materia que brote de ellos es evidentemente un elemento marginal. El esputo, la sangre, la leche, la orina, los excrementos o las lágrimas por el sólo hecho de brotar han atravesado las fronteras del cuerpo. Lo mismo sucede con los restos corporales, los recortes de la piel, de la uñas, del pelo, y el sudor. (Mary Douglas, 1966, p. 164).

Aunque la sexualidad no pertenece totalmente a lo impuro y no puede ser objeto de total prohibición ya que eso acarrearía la desaparición de las sociedades, éstas la pensarían como

posible fuente de trastornos individuales y sociales. Por eso reglamentarán su uso de diversas maneras, estableciendo diferentes sistemas de incompatibilidades (por ejemplo, prohibición de mantener relaciones heterosexuales durante la menstruación, de consumir ciertos alimentos, de cocinar otros, etc.), y variados rituales de purificación para restablecer la pureza del cuerpo (por ejemplo, tras el parto o durante la menstruación). Sirva de ejemplo la parte III del Levítico en la que se exponen las reglas referentes a la pureza y la impureza: “la mujer que tiene flujo, el flujo de sangre de su cuerpo, permanecerá en su impureza por espacio de siete días. Y quien la toque será impuro hasta la tarde” (Levítico 15-19), además entendiendo que la misma fisiología sexual femenina, con sus menstruaciones y dolores, era consecuencia del pecado original. (Lourdes Méndez, 2016, p. 55).

En las sociedades judeo-cristianas, que a su vez se piensan como laicas, se cree que la cosmovisión ha perdido peso o se ha sustituido por saberes científicos, ejemplo de ello la menstruación. Pero debemos plantearnos la incognita de hasta que punto es esto cierto y hasta que punto siguen actuando las nociones de pureza, impureza o contaminación, y de que manera afectan y ubican a cada sexo, partiendo de que en las sociedades occidentales, la jerarquía entre hombres y mujeres se ha establecido a través de la construcción social, basada en la idea de dos sexos (macho, hembra) y dos géneros (masculino, femenino), así como en la heterosexualidad, que no de la sexualidad. Esta naturalización oculta el hecho de que las representaciones del cuerpo son ideas e imágenes compartidas por ambos sexos, que reflejan y codifican las normas sociales al mismo tiempo que las inscriben en su cuerpo. Estas inscripciones son las que convierten al cuerpo en una fuente de evidencias sociales (Maurice Godelier, 1989, p. 1156).

Como el acto sexual es necesario para la reproducción, el Antiguo Testamento solo muestra la impureza de los fluidos de las mujeres, enmascarando la existencia de los fluidos de los hombres. Se menciona que algunos hombres procrearon a edades muy avanzadas, pero la edad no indica si emitían semen y, de ser así, si eran considerados “impuros a causa del flujo” (Levítico 15-2). Sin embargo, en lo que concierne a la mujer se especifica con claridad que “ya ha pasado la edad (natural) de la fecundidad, o de lo contrario es estéril”, además de no considerarse nunca la esterilidad masculina o la calidad del fluido seminal. Por otro lado, también hemos heredado el discurso de médicos como Hipócrates o filósofos como Aristóteles, siendo lo masculino caliente y positivo, y lo femenino húmedo y negativo, siendo los menstros en la mujer la forma inacabada e imperfecta del esperma. Esto lleva a

relacionar de manera simbólica las ideas de perfección-imperfección y pureza-impureza con el esperma y los menstruos, y por tanto con lo masculino y lo femenino, algo que además ocurre en todas las culturas, aunque dichas posiciones no presenten el mismo contenido (Lourdes Méndez, 2016 p. 56-57).

5.5.2. Los cimientos de un orden social desigual

Es muy interesante como Lourdes Méndez (2016) cita a Françoise Héritier para explicar cómo lo fisiológico es de vital importancia para crear y sustentar un orden social, en este caso nombrando a la menstruación como ejemplo.

Si, en todas las sociedades, el cuerpo y sus fluidos devienen fuente de evidencias sociales, es porque éstas usan lo fisiológico como la materia prima para elaborar un poderoso orden social, sexual y simbólico que sustenta –y posibilita– la reproducción de unas relaciones sociales entre mujeres y hombres basadas en una valencia diferencial de los sexos (Héritier 1996). Tan poderoso es dicho orden que quizás “el resorte fundamental de todo el trabajo simbólico reside en que, contrariamente a los varones, [...] la mujer ‘ve’ correr su sangre fuera del cuerpo [...] sin quererlo ni poder impedirlo” (Lourdes Méndez, 2016, p. 52).

Esto explica como en todas las sociedades se cimienta la diferenciación de los sexos en una serie de evidencias sociales que se basan en lo fisiológico como cimiento fundamental de un orden social desigual. Este orden, establece la desigualdad entre mujeres y hombres como algo natural, centrandó la base de estas desigualdades en el simbolismo en torno a la menstruación de las mujeres, la sangre que brota fuera de ellas. Recordemos como el hecho de que la sangre salga del circuito del cuerpo, además de la presencia de los orificios corporales, supone un peligro constante de contaminación y un sinónimo de debilidad, algo que las mujeres no pueden evitar de ninguna manera, por lo que lo fisiológico es utilizado como justificación de este orden social desigual.

Es por esto que existen debates acerca de la existencia de la institucionalización de la menstruación, trabajando de manera prioritaria la conexión entre esta regla biológica y la construcción del género y del cuerpo. De esta forma, ponen en evidencia las normas que institucionalizan la menstruación y las estrategias por las que el discurso patriarcal, heterosexista y capacitista, que regula los cuerpos de las mujeres, controla su poder de

reproducción y su tiempo vital al completo, de modo que se ha convertido ese cuerpo sangrante en una demostración de la monstruosidad de las mujeres, ya por sucias y contaminantes, o por demoníacas y embrujadas (Teresa Bermúdez et al., 2016, p. 188).

En este punto, cabe hablar del activismo menstrual como forma de reivindicación ante esta institucionalización de la menstruación y el control de los cuerpos. Desde el activismo menstrual se reivindica la reapropiación del cuerpo femenino y el vivir con orgullo la experiencia de la menstruación (Lourdes Méndez, 2016, p. 7), algo que podemos relacionar directamente con el arte menstrual, que de cierta forma acompaña estas ideas a través de la práctica artística. El arte menstrual visibiliza la existencia de esa institucionalización y control de los cuerpos que pretende dejar de lado el activismo menstrual, de manera que se pretende transgredir la idea de tabú que envuelve a la menstruación, mostrando lo que se ha establecido como norma que se debe ocultar.

5.5.3. Las tensiones entre el cuerpo social y el cuerpo físico

La tensión que existe entre el cuerpo social incide y condiciona en el cuerpo físico, de manera que las formas de expresión del cuerpo físico, y de quien lo encarna, están sujetas a numerosas limitaciones (Teresa Bermúdez et al., 2016, p. 51).

El Movimiento Feminista de los setenta desempeñó un papel fundamental reivindicado que “nuestro cuerpo es nuestro”, difundiéndose por numerosos países y acompañando las luchas por los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres y *La dialectica del sexo* de Sulamith Firestone es un claro ejemplo de ello:

Del mismo modo que para asegurar la eliminación de las clases económicas se necesita una revuelta de la clase inferior (el proletariado) y —mediante una dictadura temporal— la confiscación de los medios de producción, de igual modo, para asegurar la eliminación de las clases sexuales se necesita una revuelta de la clase inferior (mujeres) y la confiscación del control de la reproducción; es indispensable no sólo la plena restitución a las mujeres de la propiedad sobre sus cuerpos, sino también la confiscación (temporal) por parte de ellas del control de la fertilidad humana —la biología de la nueva población, así como todas las instituciones sociales destinadas al alumbramiento y educación de los hijos. (Shulamith Firestone, 1973, p. 13-14).

Esta lucha, desafió la concepción tradicional de la fertilidad y la reproducción como aspectos que definen y limitan la feminidad, asociando a la naturaleza de las mujeres el tener que ser madres. Esta versión dominante, tiene efectos ideales y materiales teniendo el ejemplo evidente de que en las sociedades occidentales hay una escasez de mujeres que no desean ser madres, acompañándose de la invisibilidad y la falta de reflexión teórica sobre esta realidad.

Sin la influencia de la cultura, estas concepciones dominantes persistirían, por lo que es importante cuestionar estas visiones y reflexionar sobre su impacto tanto en quienes ven la menstruación como algo abyecto y por tanto deben ocultarla, como en quienes promueven un activismo menstrual que busca abrazar la sangre menstrual como forma de empoderamiento. Reemplazar el valor negativo asignado al ciclo menstrual por uno positivo, plantea interrogantes sobre cómo afectaría esto a la asociación entre mujer y naturaleza, además de asignar y asociar características distintas a las personas en función de su sexo biológico, por lo que es muy importante reconocer que nuestras identidades y experiencias son producto de las relaciones sociales, y no de una supuesta naturaleza transcendental determinada genéticamente (Teresa Bermúdez et al., 2016, p. 18). Es por esto, que es importante no hacer solo hincapié en la asociación mujer/naturaleza, sino seguir indagando en como funciona el sistema sexo/genero en todos los aspectos de la actividad humana, ya que de esta forma podremos seguir avanzando hacia unas relaciones más equitativas.

5.5.4. Ejemplos de usos de la sangre en el arte

La sangre humana se ha convertido en objeto artístico para expresar y reivindicar ideas, pero podemos separarla en dos: la sangre menstrual y la sangre extraída a partir de heridas y orificios realizados de manera voluntaria. La primera se relaciona más con una idea de reivindicación feminista, mientras que la segunda se relaciona más con los ritos y la purificación del cuerpo.

El arte feminista de los sesenta recurrió a la casuística de la sangre, multiplicándose las obras relacionadas con el tabú de la sangre menstrual y el parto. Siendo esta, como hemos nombrado, altamente contaminante en muchas culturas.

Judy Chicago fue una de las pioneras en el arte feminista. En *Red Flag* (1971), mostró un primer plano de un tampón usado, siendo la primera vez que se mostraba esta acción tan

común entre las mujeres. De esta forma, denunciaba la ocultación y el tabú en torno a la menstruación. Pero la crítica siguió el complejo de castración femenina definido por Freud, interpretándose como un pene ensangrentado. La propia artista manifestó que muchas mujeres tampoco entendieron lo que había representado, siendo un síntoma del orden social establecido, que incluso hace negar a las mujeres una experiencia corporal propia (Olga García, 2017, p. 20).



Figura 7: Judy Chicago. *Red Flag* (1971)



Figura 8: Ana Mendieta. *Rape Scene* (1973)

Ana Mendieta también fue de las primeras artistas en usar la sangre en sus acciones. Integrante del movimiento feminista de los setenta, usó su cuerpo como plataforma y soporte de la reflexión en torno a cómo eran tratadas las mujeres en la época, en una busca de igualdad de derechos y oportunidades. En *Rape Scene* (1973) escenifica una violación en su piso, atada y cubierta de sangre, pues quedó muy afectada tras la violación de una compañera de su universidad y quiso denunciarlo. Propiciaba a la audiencia a encontrarse con este escenario del crimen, vertiendo incluso sangre en la calle para que las personas que transitaran por esta accedieran al lugar de la performance (Elisabet Martín, 2015, p. 370). Aunque lo cierto es que en este caso, no queda claro que la sangre que se utilizó en esta performance fuera de la propia artista, marcó un periodo en el que cada vez fue más común reivindicar a través de los fluidos, siendo Ana Mendieta una de las precursoras.

Carolee Scheeman fue otra artista que usó sangre menstrual en *Blood Work* (1975), dónde llevaba un diario de su menstruación, dejando secar sangre en papel de seda. La artista llegó a mencionar que se sintió inspirada a realizar esta obra, ya que al mantener



Figura 9: Carolee Scheeman. *Blood Work* (1975)

relaciones sexuales con un antiguo amante este se sintió enfermo al ver su sangre menstrual.

Chen Lingyang con *Doce flores menstruales* (2000) fue censurada en China por una serie en la que mostraba su vulva y su sangre menstrual durante al lado de flores, que resultaron ser doce aludiendo doce meses del año (Olga García, 2017, p. 64).

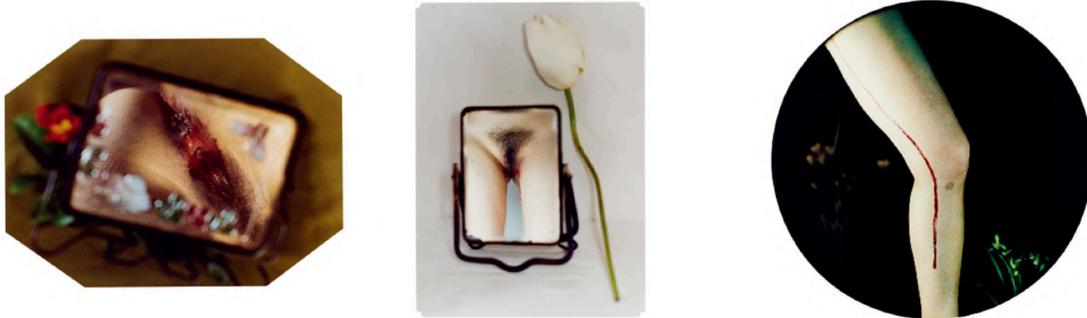


Figura 10: Chen Lingyang. *Doce flores menstruales* (2000)

Como ejemplos más actuales, aparte de las ya mencionadas con anterioridad, *Cloths* (2013) de Carina Úbeda y *La mujer de rojo* (2012), de Lina Pardo Ibarra, podemos encontrar en *Red is the color* (2009), de Ingrid Berthon-Moine, fotografías de mujeres sin más maquillaje que muestran los labios pintados de rojo con sangre menstrual. De esta manera, la artista criticaba a la industria de los cosméticos que construye la identidad femenina (Monserrat Hormigos y Irene Ballester, 2020).



Figura 11: Ingrid Berthon-Moine. *Red is the color* (2009)

Casey Jerkins, en *Casting off my womb* (2013) tejió durante 28 días una bufanda de lana que extraía de su vagina, quedando registrada la menstruación en este período (Olga García, 2017, p. 63). Esta obra también tuvo mucha repercusión negativa en las redes, aquí la artista alude a algo tradicionalmente ha sido arraigado a las mujeres, como es tejer. La artista pretendía que la gente cuestionara sus temores asociados a la vulva, a la vez que utilizaba una técnica artesanal menospreciada al considerarse trabajo de mujeres (Francisco Alanís, 2013).



Figura 12: Casey Jerkins. *Casting off my womb* (2013)

Rupi Kaur, con *Period* (2015) pretendía reflejar el aspecto cotidiano de la menstruación mostrando cómo podría ser el día a día de una mujer que la tiene. Hizo una serie de fotografías en las que se muestra la sangre explícitamente en lugares o formas recurrentes de la misma, como podría ser la ropa, el inodoro o la bañera. Estas fotografías fueron eliminadas de las redes sociales al denunciarse por ser consideradas como ofensivas (Olga García, 2017, p. 64).



Figura 13: Rupi Kaur. *Period* (2015)

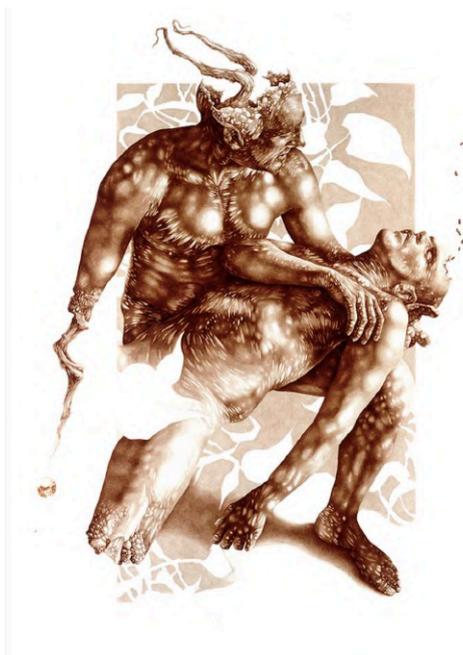


Figura 14: Vincent Castiglia



Figura 15: Vanessa Tiegs. Menstrala (2011)

Hay artistas como Vincent Castiglia, que utilizan su propia sangre para realizar pinturas. En el caso de Castiglia su obra aborda temas existencialistas, sobre la percepción de sí mismo sobre la vida, la muerte, el sufrimiento o la lujuria, manifestando que utiliza su sangre como pigmento para conectar con su trabajo al más mínimo nivel.

Por su parte, también podemos encontrar a Vanessa Tiegs con *Menstrala* (2011) realizando pinturas con su sangre menstrual. La artista creó 88 obras para abordar la menstruación como tabú, manifestando, como podemos ver en la página web de su proyecto, que “la humanidad necesita un recuerdo digno y afirmativo de este tabú.

Marc Quinn, del grupo Young British Artist, en *Self* (1991), extrajo su sangre durante 5 meses, llegando a extraer 5 litros que congeló y colocó en un molde de su autorretrato. Quinn a día de hoy sigue con este proyecto, y cada cinco años crea un busto de sangre nuevo. En el caso de este artista, pretende representar la fragilidad de la vida natural, niega la relación de la obra con la

muerte, relacionándola con la vida y el paso del tiempo, teniendo estos bustos la misma cantidad de sangre que en todo su cuerpo, de manera que simboliza que el cuerpo vuelve a producir la sangre extraída. Está congelada, pero si se desenchufa la forma desaparece, haciendo un paralelismo con la idea de que cuando alguien muere no se sabe a dónde se va, por lo que podemos ver cómo este artista emplea el uso de la sangre con ideas más trascendentales o existencialistas. Como antecedente, podríamos encontrar al artista Michael Journiac, quien hizo morcillas con su propia sangre y las ofreció para ser comidas a los espectadores parisinos de su acción *Messe pour un corps* en 1969, dónde hacía parodia de la liturgia católica. Pero aquí se introduce otro elemento: el canibalismo en el arte, hoy en día

llevado al límite en las polémicas acciones de Zhu Yu comiendo fetos humanos (Teresa Aguilar, p. 234).



Figura 16: Marc Quinn. *Self* (1991)

Podemos encontrar artistas que utilizan la sangre de una forma más violenta en sus obras. En estos casos, más relacionados con lo ritual. Más que sus fluidos, lo que destaca en su obra es el dolor, el estigma o la herida. La sangre en este caso parece ser un complemento, una consecuencia de ese dolor, más que un recurso en sí mismo.

Franko B usa la sangre en acciones violentas, producto de cortes, sacrificios o cierto sadomasoquismo. En *I miss you* (2013) caminó sobre un lienzo distribuido en una especie de pasarela de modelos, con público a ambos lados de la misma. Franko caminó sobre alambre de espino, dejando sus huellas ensangrentadas en esas idas y venidas por la pasarela. En este caso, Franko B en sus performance da un sentido clínico, de curación, usando objetos médicos en sus obras como jeringuillas, se muestra vulnerable y herido pero sobretodo como masoquista, ya que es él quien tiene el control (Elisabet Martín, 2015, p. 368).

Ron Athey, al igual que Franko B, usa la sangre para la purificación, empleando prácticas chamánicas, imitación de ritos católicos o la adopción de la liturgia religiosa. Sus acciones

sangrientas a veces incluyen elementos de sexo hardcore o sadomasoquista. El artista es seropositivo, y en una de sus acciones arrojó al público tiras de papel impregnadas en sangre, por lo que se registraron reacciones histéricas por, cómo hemos aludido con anterioridad, la idea de contaminación (Elisabet Martín, 2015, p. 369).



Figura 17: Franko B. *I miss you* (2013)



Figura 18: Ron Athey

Teresa Aguilar (2013) menciona una idea importante acerca de la artista de Gina Pane. En la revista parisina *Obliques* en el año 1977. Gina Pane establece que la herida significa también su sexo, la abertura sangrante de su sexo: “esta herida tiene el carácter de discurso femenino. La abertura de mi cuerpo implica tanto el placer como el dolor” (José A. Sanchez y Jaime Conde-Salazar, 2003, p. 163) y es que como veremos, Gina Pane se realizaba heridas a sí misma, mostrándose de cierta forma como mártir, al igual que ocurre con otras artistas.

Debemos tener en cuenta que las mujeres, en el arte contemporáneo, no solo han utilizado la sangre menstrual. Artistas como Gina Pane o Marina Abramović muestran los estigmas de los cuerpos femeninos como señales impuestas por el patriarcado, así como de situaciones de conflicto, también político. Las heridas en los cuerpos de Milica Tomic y Sigalit Landau son otra muestra de la explotación a la que los cuerpos son sometidos. No solo se crítica a los conflictos bélicos, sino también a las épocas de paz dictadas por el patriarcado en las que los

cuerpos de las mujeres también son explotados, relacionando sus heridas con la violencia de género y el feminicidio. Estas cuatro artistas no optan por un discurso desprendido de lo político, sino que cada herida en el cuerpo nos aproxima a la experiencia de la violencia, de manera que la herida supone la única herramienta de comunicación con el público y la única vía posible para rebelarse contra la violencia de la que habían sido víctimas por parte del poder ejercido por el patriarcado (Irene Ballester, 2012, p. 59).

Gina Pane, en *Escalada sin anestesia* (1971) con las palmas de sus manos desnudas subió una escalera de peldaños con púas cortantes, teniendo como precedente ritos de iniciación de tribus indígenas africanas en las que los hombres para dar fe de su valor y coraje debían escalar desnudos montañas hechas de bambú. Otra influencia fueron las heridas infligidas por la Inquisición

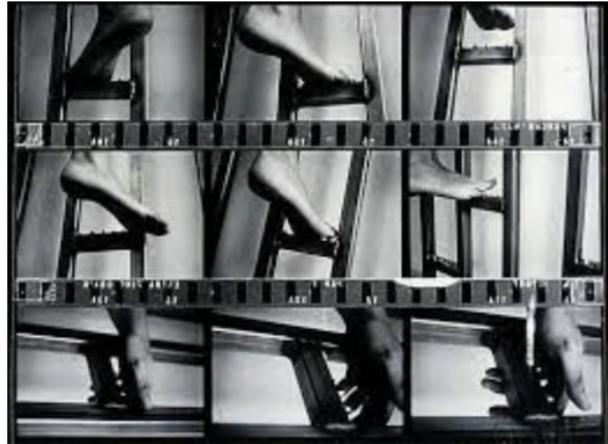


Figura 19: Gina Pane. *Escalada sin anestesia* (1971)

Católica y la justicia seglar con instrumentos de tortura y la pena capital, usados hasta el siglo XVIII, cuando se abolió la tortura. En esta obra fue cuando por primera vez esta artista se autolesiona. Fue el inicio de sus actividades de arte corporal extremo, con la herida, el dolor y la sangre como elementos principales. La diferencia con los vieneses es que no se llegó a mutilar. Quería criticar que se escandalizaran por su performance, pero no por los cuerpos quemados por napalm en Vietnam simbolizando la ascensión social del individuo no inmunizado ante una situación de opresión política (Irene Ballester, 2012, p. 29).

En *Autorretrato* (1973) comienza a criticar al patriarcado, en tres partes con un paralelismo a un parto: la puesta a punto, la contracción (donde se cortaba un labio); en la tercera se cortaba de nuevo el labio y hacía gárgaras con leche. En esta performance a parte de evidenciarse la sangre, se hacía alusiones a ella (por ejemplo pintando las uñas de rojo). Todo esto, en una crítica a la presión hacia las mujeres desde niñas, a la comunicación del patriarcado y al falocentrismo, evidenciando el control masculino sobre el cuerpo femenino.

Al vomitar la sangre con leche pretendía alejar la imagen estereotipada de la maternidad. concluía con un: “ni madre ni objeto de belleza. Lo fundamental es mantener la autonomía del sujeto” (Irene Ballester, 2012, p. 32).



Figura 20: Gina Pane. *Acción sentimental* (1973)

También mostró dolor y sangre en *Acción sentimental* (1973) con referencias a la maternidad, lesbianismo y la sexualidad femenina. Realizaba analogías con la sangre de Cristo al clavarse espinas de una rosa en la mano “la rosa roja ensangrentada en la palma de la mano de la artista, como llaga abierta de Cristo, surge por encima de la opresión y el sufrimiento del estigma de las espinas y recoge la sangre de la artista en analogía con la sangre de Cristo, que simboliza la copa de la vida, el alma, el corazón y el amor” (Irene Ballester, 2012, p. 35).

Marina Abramović en *Ritmo 0* (1974), sometía su cuerpo ante el público dejando a su alcance una serie de objetos que podían usar contra ella. Llegaron a hacerle heridas con cuchillas de afeitar y la performance acabó antes de que le disparara un espectador que cogió una pistola de los objetos a utilizar.



Figura 21: Marina Abramović. *Ritmo 0* (1974)

En *labios de Tomás* (1975) hace una herida en su vientre de la estrella yugoslava de cinco puntas. Después se autoflagelaba de manera ritual a modo de la flagelación a la que las mujeres eran sometidas. Después de esto, se colocaba boca arriba en una cruz griega de bloques de hielo, con una estufa cerca de su vientre para que sangrara más su herida y permaneciendo así 30 minutos hasta que el público intervino.

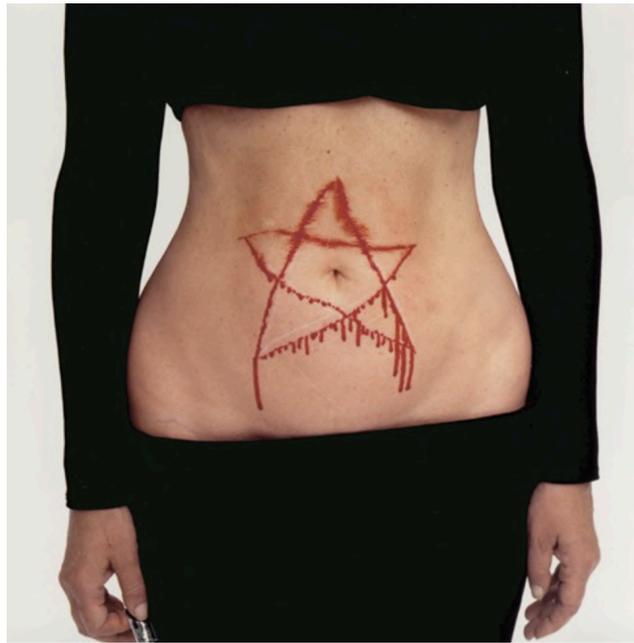


Figura 22: Marina Abramović. *Labios de Tomás* (1975)

En *Rhythmin 10* (1973) emulaba el juego de los cuchillos rusos, y con una grabadora puesta usaba diferentes cuchillos hasta que sin querer se hubiera cortado con todos. De esta manera rebobinaba la grabadora para escuchar todos los sonidos y volver a tomar los cuchillos posteriormente, aquí la artista pretendía emular los errores del pasado.



Figura 23: Marina Abramović. *Rhythmin 10* (1973)

Marina Abramović fue entrevistada por Paco J. Rico en Amsterdam, donde le preguntaron sobre su trabajo en los ochenta y los setenta, además de su relación con el feminismo, ya que este la consideraba mujer artista y no artista feminista, relacionado con el concepto patriarcal de mujer vinculada a la naturaleza, indomable y determinada biológicamente, una mujer como un fluido, un cuerpo que fluye. La artista respondió que jamás ha tenido nada que ver con el feminismo, quizás por su origen yugoslavo, mencionaba la artista que en su país el papel de la mujer era muy importante, estando al mismo nivel que el hombre y aludiendo a

que habían estado en el ejército y habían sido generales, guerreras, directores de fábricas... sorprendiéndose al llegar a Alemania, Francia o Italia y viendo lo oprimidas que estaban las mujeres, represión que dice jamás sentir ella. Sosteniendo que la vulnerabilidad, la debilidad en la mujer son racionales y no genéricas “son una opción racional para seducir a los hombres. Asume el papel de débil y luego lo lanza todo contra el hombre en forma de feminismo” (Irene Ballester, 2012, p. 54). Un año antes, negó su papel como artista feminista, ya que decía crear arte igual que un hombre, siendo muchos los trabajos de las mujeres malos y pocos interesantes, según la artista “nunca he visto una buena exposición de arte feminista. Si te colocas a ti misma en un gueto, niegas el verdadero significado del arte”. Irene Ballester (2012) nos señala las contradicciones en el discurso y obra de Abramović, ya que se puede apreciar que no estuvo inmersa en el movimiento feminista, desconocido para ella, pero si que se llegó a percatar de que existían desigualdades en los países capitalistas. El comunismo tampoco ofreció igualdad como esta mencionaba, ya que después de la Segunda Guerra Mundial encarnaron el estereotipo de la madre heroica que restablece de hijos a la madre patria. Ballester explica cómo la obra de Marina Abramović se separa de su vida personal al no adoptar un rol pasivo y sumiso relacionado con las mujeres, pudiendo leerse sus performances desde un punto de vista feminista.

Milica Tomic, en *I am Milica Tomic* (1998-99) vestida de blanco realiza cortes en su cuerpo cada vez que realizaba una presentación en la que mencionaba su nombre. Esto lo hizo en sesenta y cinco idiomas y acabó sangrando violentamente. Esto se relaciona con la vulnerabilidad de los cuerpos



Figura 24: Milica Tomic. *I am Milica Tomic* (1998-99)

femeninos en los conflictos bélicos y su video supone la historia de una nacionalidad impuesta junto al conflicto y el sufrimiento que crea aceptar una nueva en un mundo, en el que el sentido de la pertenencia se otorga a través de una nacionalidad y una lengua, pero dónde a su vez también el cuerpo se convierte en sinónimo de violencia.



Figura 25: Sigalit Landau *Hula hoop con púas* (2002)

Sigalit Landau, en *Hula hoop con púas* (2002) En una playa del mar muerto, desnuda, iniciaba un hula-hoop de alambre de púas, clavándose en su cintura, relacionándose con la sangre y la violencia. De nuevo se convierte en un ritual de repetición, siendo el alambre el sinónimo de guerra, la ocupación o dolor, aludiendo también a las fronteras y alambradas, contando la historia de un conflicto bélico. Esta artista también nos presenta la violencia y los conflictos bélicos, creando controversia desde lo político y social.

5.6. El semen y la sacralización del cuerpo

Mientras que la sangre, y más concretamente la menstruación, se asocia con la pérdida de humanidad, de vida o debilidad, el semen es considerado pura fertilidad y normatividad. (Teresa Aguilar, 2013, p. 230) Este fluido, pese a que también se relaciona con la abyección, se alinea con la idea de perfección y pureza, alejándose de las connotaciones tan negativas a las que aludía la sangre. En este caso, también partimos de la cosmovisión para comprender el simbolismo que hay detrás de este fluido. El semen es relacionado en diferentes culturas con el crecimiento, la espiritualidad, lo mágico y lo medicinal, creyendo muchas veces que es un recurso escaso que se debe salvaguardar.

Como vemos en Gilbert H. Herdt (1992), podemos encontrar el uso del semen de forma ritual en grupos de la melanesia como los etoro, onabasulu y kaluli, siendo el semen necesario para que los jóvenes alcancen su crecimiento hasta la hombría, de esta forma, realizan prácticas de coito oral, anal, de masturbación o de untado en el cuerpo, siendo la práctica distinta según el grupo al que nos referimos. De esta manera, estas transacciones de semen son sinónimos de transacciones de fuerza para dar lugar al crecimiento de los más jóvenes. Algo parecido ocurre en la cultura sambia, siendo el semen el más valioso de los fluidos humanos. Se considera vital para la procreación y el crecimiento y se le da más valor que a la leche materna, que sería su equivalente más próximo. Aunque la sangre menstrual sería la antítesis

lógica del semen, en contraposición al mismo se considera peligrosa (Gilbert H. Herdt, 1992, p. 234)

5.6.1. Idea de perfección y pureza

Como mencionamos en el capítulo de la sangre relacionado con la idea de impureza y contaminación, en el Antiguo Testamento se enmascaraba, si los varones emitían semen, mientras que en las mujeres se especificaba si eran estériles o tenían la menstruación, considerando los fluidos femeninos como impuros. De igual manera hasta no hace demasiado tiempo la ciencia médica, no contemplaba la posibilidad de que el estéril fuera el varón ni la calidad del fluido seminal. Hemos heredado de los discursos médico y filosófico, la diferenciación entre lo femenino y lo masculino, de manera que lo femenino, húmedo y negativo, aparece en contraposición a lo masculino, caliente y positivo, siendo además, como hemos mencionado con anterioridad, los menstros de la mujer la forma imperfecta e inacabada del esperma.

Esta relación perfección/imperfección, pureza/impureza, que es la de la esperma con respecto a los menstros, luego de lo masculino y lo femenino, remite por consiguiente a una diferencia fundamental, natural, biológica, que radica en la aptitud para la cocción: es porque el hombre es, desde el principio, cálido y seco que logra dicha perfección, lo que la mujer, debido a su naturaleza fría y húmeda, no puede más que lograr de manera imperfecta en sus momentos de máximo calor, bajo la forma de leche (Françoise Héritier-Augé, 1991, p. 97).

Partiendo de estas ideas, podemos entender por qué el esperma obtiene un simbolismo menos abyecto e impuro que el de la sangre, considerándose además en muchas culturas como sinónimo de purificación, usándose incluso a modo de ritual para la misma. No debemos olvidar la idea de las mujeres como seres contaminantes, de manera que el semen se convierte, en contraposición, en sinónimo de pureza, alejándose de las connotaciones más negativas del tabú. En este sentido, el semen sería más bien considerado un símbolo de pureza, al contrario que la menstruación, pese a que ambos son símbolos de fertilidad.

Como podemos ver en Gilbert H. Herdt (1992), la subordinación y la dominación de la mujer es un hecho casi universal al igual que el tabú del canibalismo y el incesto, siendo las sociedades consideradas matriarcales, las cuales son inexistentes, un constructo de la

necesidad de exotización del otro, en contraposición al modelo occidental. En relación al esperma, podemos encontrar en diferentes culturas rituales relacionados con la virilidad. En las sociedades preestatales podemos encontrar comportamientos homosexuales, pero también rituales, aunque debemos entender que no se concibe igual la homosexualidad, ya que en occidente se utiliza como categoría para patologizar. A partir de los años setenta y ochenta, comienzan a estudiarse sociedades con homosexuales, aunque cabe destacar que la homosexualidad femenina no era un tema que interesaba, y en dichas sociedades se valoraba mucho el semen como fluido, además de todos aquellos fluidos que metafóricamente son equivalentes al fluido seminal (los fluidos corporales blancos).

En los Azande, cuando los guerreros van a la guerra llevan consigo a niños pequeños que ejercen de mujeres, algo que desde nuestro punto de vista se vería como pederastia. El simbolismo en torno al semen sugiere que el hecho de circular entre ellos, de unos a otros, asegura su virilidad.

En sociedades como los Sambia en Melanesia, o los Baruya en Nueva Guinea, el semen es el líquido por excelencia, siendo la leche materna el equivalente, entendiéndose como fluidos positivos, que garantizan el derecho a dominar y reprimir a las mujeres, ya que estas tienen otros fluidos corporales contaminantes, como la menstruación. En los Sambia los hombres se excitan viendo a las mujeres amamantar, ya que sienten que alimentan y fecundan al niño, pues la leche materna simbólicamente se relaciona con la reproducción (Javier Sanz, 2012). Los Kiman, en Papúa Nueva Guinea, frotan el esperma de todos los hombres en hombres jóvenes todavía no casados, pues se considera que el semen tiene propiedades de fortalecimiento. En estas sociedades melanesias, el semen es como una especie de elixir del crecimiento. De esta forma, al expulsar el semen se pierde la fortaleza pero a la vez se recupera con ese feedback, dando lugar al ritual de crear hombres y masculinizarlos. Así, quedan de lado las mujeres y esta homosexualidad ritual se hace para que los mayores puedan tener bajo control a los jóvenes y decidir cuando están capacitados para ser adultos, cuando pueden casarse o tener ganado. Es una metáfora del regalo, en los Kiman, entienden que cuando se fotan semen o tienen relaciones sexuales entre ellos se están haciendo un regalo.

Otro ejemplo lo tenemos con los Etoro, en Nueva Guinea. Piensan que tienen una cantidad limitada de de esperma, y asocian a la eyaculación como un drenaje. Por ello, solo se permite una relación sexual heterosexual una vez cada 100 días. La relación sexual entre varones y

mujeres no debía mantenerse sino fuera, en la selva, donde resulta arriesgado por los animales peligrosos. Además, piensan que los niños no pueden desarrollar el semen por sí mismos sino que debe adquirirse oralmente a través de los hombres mayores a partir de los 10 años. Entre ellos, los jóvenes no podían tener sexo, ya que les socabaría la fuerza vital y les quitaría el crecimiento. De esta forma, las mujeres son categorizadas como brujas porque teniendo esto en cuenta, al mantener relaciones sexuales es como si robaran el semen, crear un bebé lo hace algo ancestral, pero debemos tener en cuenta que consideran que el semen es para crecer y no para reproducirse. Es por ello que consideran que el contacto con la mujer los feminiza, siendo más tímidos y más sensibles, ya que relacionarse con las mujeres les quita la virilidad (Bruce M. Knauf, 2003).

Esta importancia puede extrapolarse de igual manera a occidente, con por ejemplo el discurso pornográfico, de manera que el plano corto se detiene en la eyaculación, siendo el fluido por excelencia en la pornografía, mientras que la menstruación ha quedado de lado y no se tiene en cuenta en la pornografía mainstream. De esta manera, podemos ver como por norma general, pese a que la contaminación de la menstruación es un tema que se repite históricamente en diferentes culturas, sirviendo como excusa para la dominación, con el esperma ocurre de manera similar en cuanto a repetición histórica y en diferentes culturas, pero contraria, ya que pese a que puede considerarse un fluido igualmente abyecto, su simbolismo no relaciona el tabú directamente con lo impuro. En occidente históricamente se ha presenciado en la pornografía como acto final, sin escandalizar a quienes observaban la pornografía, mientras que la menstruación no se ha contemplado en este sentido, es más ha generado rechazo quedando al margen. Además, el esperma en diferentes culturas se asocia a la virilidad y a los rituales, siendo un elemento que se asocia con la fuerza, el crecimiento y la fertilidad, por tanto un elemento perfecto y puro. Las mujeres no tienen este fluido, por lo que quedan fuera de este discurso relacionado con la perfección y la pureza, siendo relegadas a la imperfección y la impureza (Gerald W. Creed, 1984).

5.6.2. Ejemplos de usos del semen en el arte

El semen en cuanto al arte, se incorpora sobre todo entre finales de los años ochenta y principios de los noventa, principalmente con autores masculinos, bien para expresar su papel en cuanto al sida, para criticar el sistema de los bancos de semen o para criticar el concepto de belleza (Aguilar, 2013, p. 232), aunque se ha podido contemplar su uso en otras etapas. Desde las primeras manifestaciones sobre el VIH/sida surgió un debate sobre cómo se

presentarían los sujetos-cuerpos afectados, ya que las imágenes podrían influenciar en las actitudes y marginación de los enfermos. Este discurso fue fundamental para construir las categorías estéticas sobre el sida y una iconografía desligada de planteamientos morbosos (José L. Plaza, 2017).

Señalaremos algunas de las principales obras de arte que han utilizado este fluido corporal:



Figura 26: ORLAN. *Rêperage* (1968)

Antes del auge del uso del esperma en el arte, la artista ORLAN en *Rêperage* (1968) es la pionera en utilizar el semen en una obra de arte, la artista utilizó las sábanas, sobre las que marca con un bordado permanente, las manchas de esperma dejadas por sus amantes. De esta manera buscaba criticar la concepción de las relaciones femeninas monogámicas, anticipándose al artista Meste, que comienza a utilizarlo en 1995.

Meste en *Aquarelle* (1995) muestra una serie de 33 hojas arrancadas de revistas de moda en las que salen top models sobre las que ha eyaculado, según las palabras del artista como homenaje a la belleza.

Aquí podemos evidenciar una clara diferenciación en las intenciones de cada artista. El semen para ORLAN supone una conquista femenina, resignificándose con una escritura tradicionalmente femenina como es el bordado, mientras que en Meste podemos observar una conducta muy común de masturbación generalizada entre la población masculina, más que un homenaje a la belleza sería “una deflagración sobre la belleza, la imagen de la mujer perfecta que sirve para descargas sexuales anónimas que la sepultan en su identidad y la convierten en un objeto que sirve a fines fisiológicos del macho” (Teresa Aguilar, 2013, p. 233), pero esto último puede suponer un síntoma de cómo no se asocia al semen con ideas tan negativas como las relacionadas con la menstruación, ya que el artista considera un homenaje que su eyaculación sea descargada en esas mujeres de las revistas.



Figura 27: Meste en *Aquarelle* (1995)

Esta última frase podría recordar de cierta manera al que se podría considerar uno de los precursores del esperma en el arte, Marcel Duchamp en *Paysage Fautif* (1945), dónde realiza una composición abstracta con su propio semen. Esta obra fue colocada en una edición de *Boîte en valise*, como regalo a un diplomático, que se encontraba casado con la escultora Maria Martins, por la que sentía atracción, aunque se dice que ella nunca supo que la mancha era esperma. Podríamos decir que aquí el simbolismo de la obra sería posible que estuviera cargado de connotaciones sexuales por la atracción hacia Maria Martins, teniendo en cuenta además, que el título de la obra se traduce como *paisaje ofensivo*, por la que las intenciones al regalarlo parecen evidentes. De nuevo podría parecer, al igual que en *Meste*, esas descargas sexuales convierten a la mujer en un objeto que sirve a fines fisiológicos del hombre.

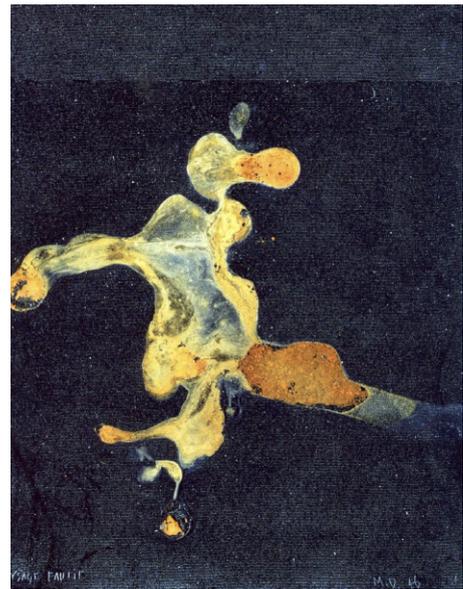


Figura 28: Marcel Duchamp. *Paysage Fautif* (1945)

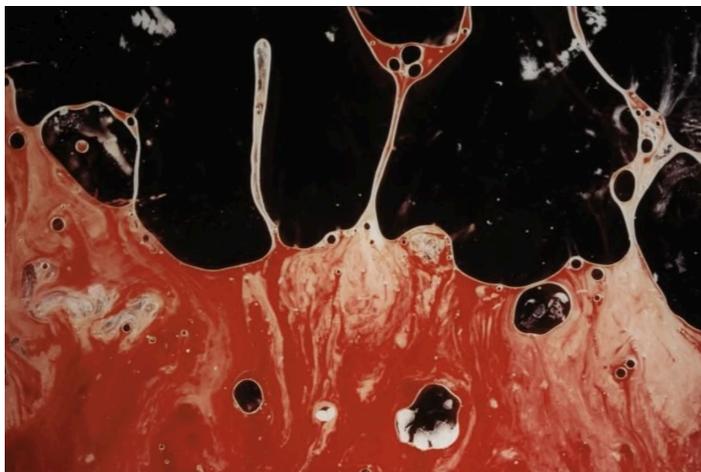


Figura 29: *Frozen semen with Blood* (1990)

A finales de los años ochenta, Andres Serrano desarrolla la serie *Bodily Fluids* (1987), en los que podemos encontrar sangre, leche, orina y semen.

En *Frozen semen with Blood* (1990), muestra unas láminas de esperma y sangre congeladas. Esta obra se realizó en el punto álgido

del sida en Estados Unidos. Alude a que pueden ser productivos y destructivos. Ambos fluidos tienen el mismo poder de la concepción, pero también puede acelerar la muerte por complicaciones causadas por el VIH/sida (Cleveland Museum of Art, s.f.).

En *Untitled (Ejaculate in trajectory)* (1988), Andrés Serrano fotografía una eyaculación en el espacio, que no se dirige a ninguna parte ni receptor, presentándose como un rechazo al dogma por considerarse un gasto inútil.



Figura 30: *Untitled (Ejaculate in trajectory)* (1988)

El artista Ma Liuming saltó a la fama internacional por ser condenado a dos

meses de cárcel por la performance *Fen Maliunming Fen* (1994), en la que se masturbaba delante del público y luego se bebía su semen (Martín Gordillo, 2015, p. 248).

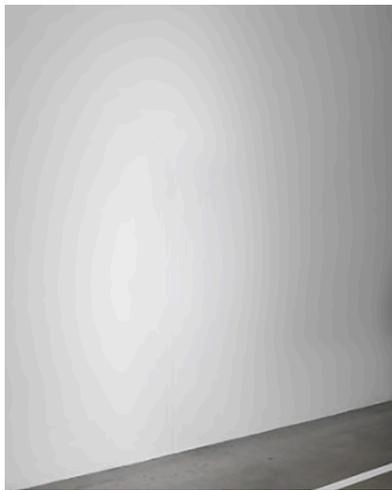


Figura 31: Andreas Slominski *Sperm* (2012)

Andreas Slominski, mostró en la galería Metro Pictures de Nueva York una exposición llamada *Sperm* (2012), en la que mostraba las paredes y el suelo impregnadas de espermatozoides de animales y seres humanos. La nota de prensa de la exposición aludía a que lo que le interesaba al artista era el tacto, aludiendo al momento de la fusión del espermatozoide con el óvulo para dar lugar a la fecundación, es decir, como la base de la existencia (Micchelli, 2012).

Faith Holland en *Ookie Canvas I* (2015), realizó una pintura digital a partir de fotografías de eyaculaciones. Para realizar esta pintura, creó una convocatoria abierta para que cualquier hombre que quisiera pudiera enviarle fotografías de las manchas que dejaban sus



Figura 32: Faith Holland en *Ookie Canvas I* (2015)

eyaculaciones en diferentes superficies, reuniendo así más de 50 imágenes, que fueron intervenidas de manera digital por la artista. Faith Holland aseguró que tenía como objetivo apropiarse simbólicamente del falo en un medio dominado por los hombres (Cultura Colectiva, s.f.).

Como podemos apreciar, las obras de arte en relación al esperma en su mayoría no están hechas por mujeres, al igual que los hombres no realizan obras de arte menstrual, y cuando son estas quienes las realizan, las connotaciones son muy diferentes a las de la sangre, pudiendo observarse que el tabú que existe en torno al esperma es menor que el de la sangre, sobre todo la menstrual, relacionándose, en el caso de las mujeres, con la liberación sexual o el poder que simbólicamente puede tener el falo.

5.7. La orina como símbolo de poder

Como bien mencionaba Aliaga (2008), la orina es un elemento que nos conecta, independientemente del género, la raza o la clase social por ser común para todas las personas en su apariencia y composición, pero no debemos obviar que la orina también tiene un valor simbólico asociado al poder, pero esta vez del poder de quien orina. En este caso, ser orinado u orinada es sinónimo de debilidad, pasividad, o incluso de humillación, mientras quien orina se relaciona con el poder, dominando dicha situación.

Como menciona Aguilar (2013), al contrario que la sangre, la orina tiene vinculación masculina en el arte contemporáneo. La autora lo relaciona con el comportamiento animal (etología animal) aludiendo a los animales macho, que usan la micción para delimitar espacios físicos, marcándolos como propios a través de la micción para advertir a otros machos. En *Representaciones del animal que orina* de José A. Colón (2019), podemos ver un recorrido de las representaciones de animales orinando. José A. Colón (2019), analiza una recopilación de obras de arte desde el medievo hasta la actualidad, y pese a que no es un muestrario amplio es significativo en cuanto a la iconografía. En sus conclusiones destaca que pese a que muchas veces la orina se represente el acto de orinar como sinónimo de burla o se acompañe de risa, en algunos casos va más allá y se usa, al igual que manifiesta Aguilar (2013), como forma de humillación y muestra de poder:

[...] tiene una función de humillación o desprecio hacia el sujeto/objeto sobre el que proyecta su orina, vinculada a supuestos sociales, políticos, religiosos o morales, y en otras, alude a significados más complejos relacionados con la sexualidad, la masculinidad y la fertilidad. (José A. Colón, 2019, p. 111).

5.7.1. Ejemplos de usos de la orina en el arte

Podemos encontrar distintos ejemplos que muestran la idea de la orina como símbolo de poder, pasividad, o humillación:

Andy Warhol en *Oxidation painting* (1978), invitó a sus amigos y conocidos a orinar sobre un lienzo cubierto de pintura metálica para dar lugar a la oxidación, dando lugar a determinadas manchas abstractas. Para Warhol supuso la expresión más íntima de sí y sus amigos, lo cotidiano, pero realmente estas obras se considera que fueron creadas con tono burlón hacia los expresionistas abstractos americanos, con Jackson Pollock a la cabeza del movimiento.

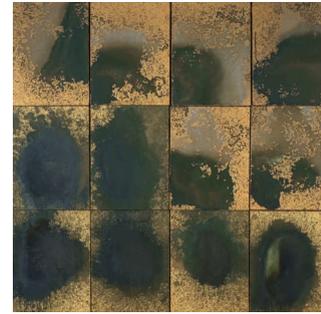


Figura 33: Andy Warhol *Oxidation painting* (1978)

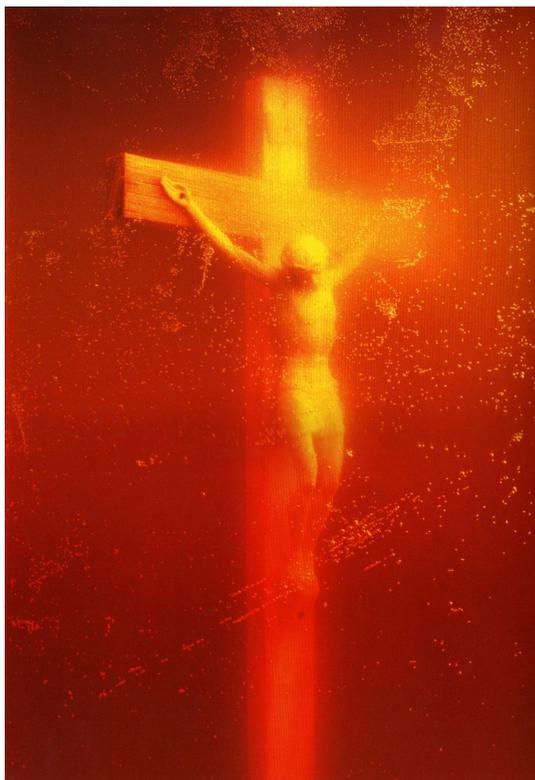


Figura 34: Andrés Serrano. *Piss Christ* (1987)

Andrés Serrano en *Immersiones* (1987-1989), sumergió un crucifijo en orina, en una serie en la que sumergía figuras consideradas sagradas en la religión cristiana en este fluido. La que fue más nombrada es *Piss Christ* (1987), ya que se consideró que el crucifijo había sido mancillado por su contacto con una sustancia impura como la orina, considerándose la obra como blasfema. Esta obra simbolizaba la ambigua relación entre lo sagrado y lo inmundo, la religión y la blasfemia. El mismo artista declaró sentirse dolido por la retirada de su obra en un festival del norte de Italia, ya que no declaró que no es blasfemo, sino cristiano, pero no querían conocer el por qué de su fotografía (Cristina Rocha, 2015).

Sophie Calle en *The divorce* (1990) realizó una serie fotográfica recreando detalles autobiográficos de la separación de su marido. La artista comentó que entre sus fantasías estaba la de ser el hombre, por lo que a modo ritual habitual, después de que él un día su

marido se lo ofreciera, se solía colocar detrás de él y cogía su pene para que orinara, por lo que quiso retratarlo en una foto antes de su divorcio (Elisabet Martín, 2015, p. 352).

Piotr Nathan en *Solidified Leap* (1993) realizó un mural de 50 metros con sábanas manchadas de orina unidas entre sí. El artista invitó a amigos y extraños a tumbarse en una cama y relajarse hasta orinarse, en la invitación para su exposición en Berlín en 1993 se establecía lo siguiente: “El plan de esta obra muestra una ampliación del contorno de una mancha de orina en el colchón de una persona que está muriendo de sida” (Elisabet Martín, 2015, p. 355).



Figura 35: Sophie Calle. *The divorce* (1990)



Figura 36: Helen Chadwick. *Piss Flowers* (1991-1992)

Helen Chadwick realizó junto a su marido la obra *Piss Flowers* (1991-1992) en la que ambos orinaron orinaban en la nieve para realizar un vaciado posterior del hueco que dejaban con la orina, dando lugar a esculturas que recuerdan a flores. En esta obra interviene un simbolismo de género, ya que es la micción de Chadwick la que produce el pistilo fálico en el centro de cada flor de orina. La artista vio estas obras como románticas en la medida en que son una “presunción metafísica de la unión de dos personas que se expresan corporalmente” (*Helen Chadwick: Piss Flowers – Jupiter Artland, s.f.*).

En obras como la de Regina José Galindo, podemos ver esa pasividad que sugiere ser orinada. En *Piedra* (2013) la artista es orinada por dos voluntarios y alguien del público, mientras ella permanece inmóvil como si fuera una piedra. Esta obra reflexiona sobre los problemas de Guatemala, como la violencia de género, las desapariciones o las muertes, aunque también pretende aludir a un ámbito más global, además de intentar expresar la

humillación que sufren las mujeres en una sociedad machista y en manos de sí misma (Regina José Galindo, s.f.).



Figura 37: Regina José Galindo. *Piedra* (2013)

Aunque debemos mencionar también que el uso de los fluidos corporales se ha utilizado como pretexto al erotismo, como ejemplo tenemos a Pierre y Pilles con *Le petit jardinier* (1980) una imagen kitsch propia de publicaciones homoeróticas (Martín Gordillo, 2015, p. 356) Una imagen que quizás puede recordar de cierta forma a la fotografía de Sophie Calle en *The divorce* (1990).



Figura 38: Pierre y Pilles. *Le petit jardinier* (1980)

5.8. Lo que no merece ser prestado atención

Los excrementos suponen lo que no merece ser prestado atención, aquello que debe desecharse sin más. Es símbolo de lo desechable, que debe ser arrojado lejos y silenciado o ignorado, pero desde los inicios de la modernidad va alcanzando una posición privilegiada dentro de las narrativas del arte transgresor:

Situar el residuo como una alternativa más de lo representado adquiere carta de naturaleza en la épica de lo transgresor. La estrategia de insultar al público o a la institución a través de la proliferación de materias fecales, reales o figuradas, encuentra su legitimación mediante la invocación de una sólida tradición de escatología en el arte, así como al discurso psicoanalítico. (Elisabet Martín, 2015, p. 409).

En *Historia de la mierda*, de Dominique Laporte (1998), se analiza cómo el uso y regulación de los desechos humanos como los excrementos jugaron un papel fundamental para la construcción del Estado moderno.

Lo privado, cosa repugnante, donde cada uno hace sus pequeños negocios, frotándose las manos socarronamente, será, literalmente, el lugar de la acumulación primitiva; pequeño montoncito de mierda que hay que cuidar y mantener, incluso querer tiernamente, en oposición al Gran-Estado-Collector, que se engulle el impuesto, el Estado-Cloaca máxima, que ordena toda esa mierda, la canaliza, la purifica, delega una corporación especial para recolectarla, sustrae a las mierdas los lugares donde se tratan los negocios y prevé muy severas multas para tasar a los propietarios que, transgrediendo la ley impuesta de discutir los negocios en el secreto del gabinete, dejaran entrever que “todo esto no huele muy bien”, lanzando, como se dice, su mierda por la ventana, a la vía pública (Dominique Laporte, 1998, p. 55-56).

Dominique Laporte (1998), no solo se centra en los aspectos físicos y materiales de los desechos en sí, sino que los extrapola a la dimensión simbólica que refuerza las estructuras de poder y las jerarquías sociales. De esta forma, quienes utilizan los excrementos en el arte representan de manera evidente lo abyecto y lo marginal, pues desafían de manera evidente estas jerarquías establecidas, pues lo privado y lo repugnante es algo que no se debe mostrar.

5.8.1. Ejemplos de usos de los excrementos en el arte

Hemos podido ver el uso de excrementos en los Accionistas Vieneses, de manera quizás más anecdótica en sus performance, ya que se incorporaron otros fluidos y elementos que daban forma a esos rituales performativos relacionados con el propio movimiento, destacando sobretodo la sangre, ya sea humana o de animales. Pero tenemos casos concretos donde el excremento es protagonista, o conforma una parte más importante de la obra:



Figura 39: Piero Manzoni. *Mierda de artista* (1971)

Piero Manzoni realizó *Mierda de artista* (1971), esta obra constaba de 90 latas de conserva, cada una con 30 gramos de sus heces, las cuales se vendían literalmente al precio del oro, pues cada lata valía su peso en oro. Con esta acción, Manzoni se burlaba de las pretensiones artísticas a la vez que ofendía la sensibilidad burguesa. Realizó un diseño en tres idiomas, que incorporaba la fecha, el nombre del coleccionista y la firma del artista (Elisabet Martín, 2015, p.

393) Esta es una de las obras de arte relacionadas con los fluidos más conocidas, dado que posteriormente, e irónicamente, ha llegado a alcanzar los 250.000 euros en subasta.

David Nebreda, realizó autorretratos en los que se ungía sus propios excrementos en el rostro. Obras como *Cara cubierta de excrementos* (1989-1990) podría considerarse de las obras más abyectas del siglo XX. En propias palabras del artista, las sensaciones provocadas por su sangre y sus excrementos suponen sensaciones primarias de reconocimiento, plenitud, alegría, ternura, identificación lejana y amor. Recogiendolos y guardandolos, tocandolos, recubriendo su cara y cuerpo con ellos e incluso introduciéndolos en su boca (Elisabet Martín, 2015, p. 407).



Figura 40: David Nebreda. *Cara cubierta de excrementos* (1989-1990)



Figura 41: Fernando Pertuz. *Indiferencia* (1997)

Fernando Pertuz, en su performance *Indiferencia* (1997), defecó y orinó en público, para después consumirlos frente al mismo junto a unas rebanadas de pan. La expresión “comer mierda” se usa para maldecir o recalcar una situación de miseria, por lo que el artista pretendía realizar una metáfora de la cruda realidad social de su país, Colombia. También pretendía aludir a como el público lo observaba realizar esa acción, pero nadie hacía nada, de ahí su título (Alejandro Gamero, 2013).

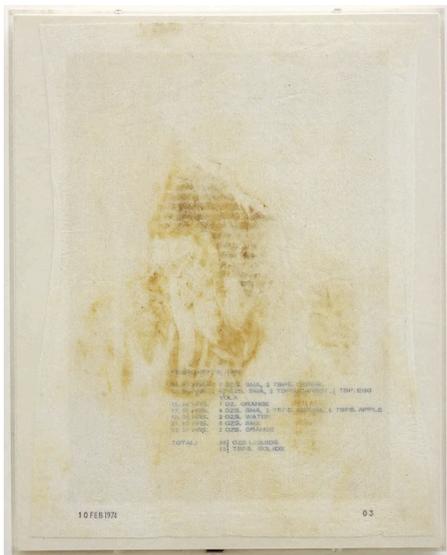


Figura 42: Mary Kelly. *Documentations I-III* (1976)

Mary Kelly en *Documentations I-III* (1976) fue criticada por mostrar manifestaciones tan abyectas como los pañales de un bebé, Kelly propone la crónica de la crianza de su hijo, acabando cuando este tenía seis años. Kelly muestra la crianza del niño mediante documentos tangibles como ropas de bebé, diario de comidas y bebidas, impresiones de huellas, y la exposición de los pañales manchados de heces junto con anotaciones, comentarios mecanografiados o de su puño y letra (Elisabet Martín, 2015, p. 394).

Marc Quinn, que ya aludimos en el apartado de la sangre por su busto hecho de la misma, también presenta un busto a modo de autorretrato con sus propias heces, *Shit Head* (1987-1988) También usó los excrementos para realizar *Shit Paintings* (1997).



Figura 43: Marc Quinn. *Shit Head* (1987-1988)



Figura 44: Marc Quinn. *Shit Paintings* (1997)

El uso de los excrementos puede ser la representación de la abyección por excelencia, es dotar de utilidad a algo que no tiene ninguna, algo que, ya no solo debe mantenerse en la intimidad, sino a lo que no se debe prestar atención, debe desecharse directamente por lo que es, material de desecho, altamente contaminante. El dotar de valor a estas obras, puede aludir más a la propia ironía que a otro aspecto en sí. Aunque tenemos el ejemplo por excelencia con Manzoni, una obra que ha sido tremendamente nombrada a lo largo de la historia del arte desde su creación, no hemos encontrado muchas obras que utilicen el excremento real de personas, por lo que no parece ser de los más comunes dentro del arte. Algo a tener en cuenta, es que es probable que estos fluidos puedan estar siendo incorporados por artistas emergentes, pero al no ser tan reconocidos por las masas como los mencionados a lo largo del texto no tienen la misma repercusión, por lo que no tenemos constancia de ello ni acceso al análisis de sus creaciones. Exceptuando el caso de Mary Kelley y los pañales de su hijo, no parece tampoco que sea un fluido utilizado de manera principal por las mujeres, al menos no de manera directa ya que podemos encontrar a la artista Karen Finley usándolas de manera simulada, como referencia en referencia a la erótica infantil y a la fase anal freudiana (Elisabet Martín, 2015, p. 401).

5.9. Otros fluidos y sus usos en el arte

Otros fluidos que tampoco parecen utilizarse tanto en el mundo del arte podrían ser la leche materna, el vómito, la saliva, las lágrimas o incluso los fluidos post-mortem, aunque podemos encontrar ejemplos de ello, por lo que hemos rescatado las obras que podrían ser las más destacadas, además de indagar en sus significados.

Andrés Serrano en la serie *Bodily Fluids* (1987) utilizó sangre, semen, orina y leche. En *Milk, Blood* (1986) utilizó la leche materna, mostrándola en contraposición a la sangre. Recordemos que la leche materna, fluido blanco, se relacionaba de manera directa con el semen, teniendo las mismas connotaciones simbólicas en cuanto al crecimiento y la fuerza, alejándose más de la impureza. Es muy interesante como



Figura 45: Andrés Serrano. *Milk, Blood* (1986)

Andrés Serrano la muestra en contraposición a la sangre, ya que supone todo lo contrario. Además, la sangre rodea a la leche, que se ha distribuido en forma de cruz, por lo que representa precisamente esa contraposición entre lo puro y lo impuro, lo sagrado y lo profano.

Los jabones realizados por Kelly Kleinschrodt en *Breastmilksoap, variation IV (for Eliotte)*, (2013), fueron elaborados con la leche materna de la propia artista. Traduce actos de nutrición e higiene en la forma de bellos objetos para la contemplación que también son extremadamente vulnerables a su entorno (Natilee Harren, s.f.).



Figura 46: Kelly Kleinschrodt. *Breastmilksoap, variation IV (for Eliotte)*, (2013)

Verónica Ruth Frías, nos presenta un ejemplo más actual con *Leche de artista* (2014), donde realizó una performance en la que se extraía su leche materna para después regalarla al público presente. En esta performance, la artista pretendía presentar una reflexión crítica en torno a ser madre y artista, dos términos que se ponen en contradicción en nuestra sociedad, aludiendo además de cierta forma a la obra de Manzoni (Fernando Gómez, s.f.).



Figura 47: Verónica Ruth Frías. *Leche de artista* (2014)

Sue Williams llenó de vómitos una piscina, *Smell of success* (1993) haciendo alusión a cómo la sociedad oprimía a las mujeres. Esta piscina hacía referencia tanto lo que le evocaba esa opresión como el estar seleccionada en la Bienal de Whitney, donde la presentó. Debemos destacar, que en este caso, el vómito fue simulado, pero es un ejemplo de lo que podría representar una piscina de vómitos reales, ya que era una crítica directa a cómo la sociedad oprime a las mujeres, haciendo una crítica a la ideología sexista y a la institución.

Milli Brown ingirió leche con pigmento para vomitarla sobre el lienzo, su arte fue denominado puke rainbow (arcoiris de vómito). Fue muy criticada en sus obras, ya que se decía que alentaba a la bulimia. Sus performance se suelen acompañar con música, y la cantante Lady Gaga la fichó para su gira Monster Ball Tour en 2009, siendo de nuevo muy criticada. Milli Brown alega que lo que pretende es desafiar los conceptos de belleza existentes (Elisabet Martín, 2015, p. 359).



Figura 48: Milli Brown.



Figura 49: Janine Antoni.
Phenylethylamine (1992)

Un ejemplo que incluye, saliva y vómito es el de Janine Antoni en *Gnaw I* y *Gnaw II* (1992). Para hacer una crítica a la bulimia y a la obsesión con la belleza, junto a la idea de sacrificio impuesta por la sociedad patriarcal a las mujeres. La artista realizó dos grandes bloques, uno de chocolate y otro de grasa, que se veían tallados o mordidos por la artista. Junto a estos se mostró *Phenylethylamine* una caja de chocolates realizada a partir de

chocolates masticados, junto a unos labiales hechos con el bloque de grasa (Elisabet Martín, 2015, p. 359).



Figura 50: Janine Antoni. *Gnaw I y Gnaw II* (1992)

Otro ejemplo que se relaciona con la saliva es el de *Baba antropofágica* (1973) de Lygia Clark, donde quienes participaron en la performance tenían un carrete de hilo en la boca en el que iban enredando a un colaborador que se encontraba tumbado en el suelo, de manera que los fluidos se iban mezclando. Según la artista la idea principal de la performance es el compartir la psicología íntima, quienes participan en esta actividad expresan y liberan sus experiencias vitales de forma intensa, de manera que los demás participantes deben absorber y procesar esa experiencia, para luego compartir su propio contenido íntimo de manera similar (Marta Muñoz, 2020).



Figura 51: Lygia Clark *Baba antropofágica* (1973)

En cuanto a las lágrimas la artista Rose-Lynn Fisher realizó *Topography of Tears* (2013). El proyecto comenzó cuando la artista vivió varias situaciones intensas, ante las que lloró por diferentes motivos. En uno de esos momentos tuvo el impulso de capturar, secar y contemplar la sal cristalizada resultante de las lágrimas a través de la lente de un microscopio, fotografiando más de cien lágrimas. Con muestras propias y de otras personas, creó un historial de lágrimas vertidas por pena, frustración, rechazo, risa, bostezos e incluso las de un bebé nada más nacer, pudiendo apreciar que según la emoción las lágrimas eran diferentes a vista de microscopio (Helena Celdrán, 2013). La artista manifiesta que pese a que en un principio comenzó siendo un proyecto personal, se convirtió en una contemplación de lo que nos conecta de la manera más esencial (Rose Fisher, s.f.).

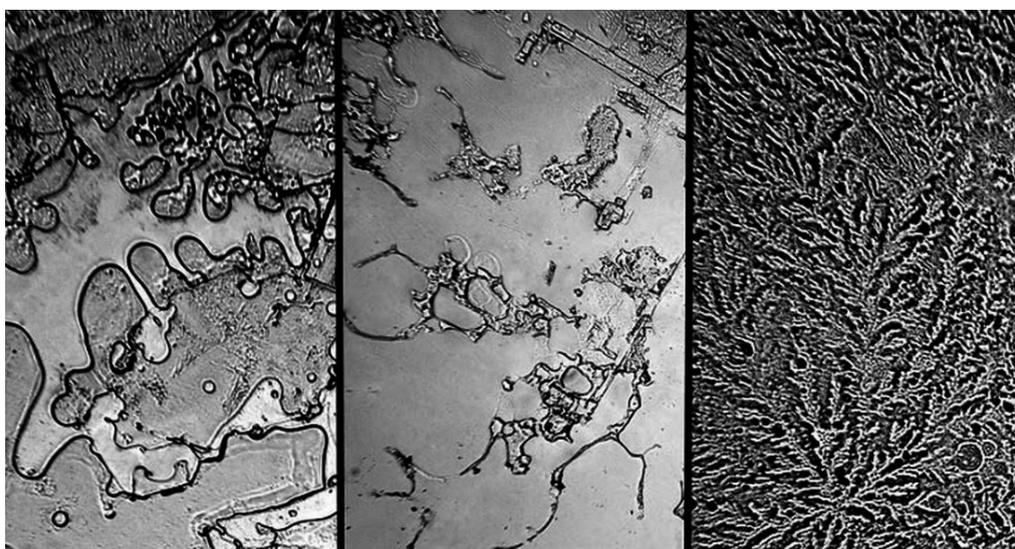


Figura 52: Rose-Lynn Fisher realizó *Topography of Tears* (2013)

Anterior a Rose-Lyn Fisher, la artista Marina Abramović en *The Onion* (1996), se come en su performance una cebolla cruda, en lugar de la fruta prohibida del paraíso, grabándolo durante veinte minutos. Las lágrimas generadas por comer y frotar la cebolla en su cara le borran el maquillaje mientras mira al cielo con las uñas pintadas de rojo y recitando molestias cotidianas (Elisabet Martín, 2015, p. 358)



Figura 53: Marina Abramović. *The Onion* (1996)

La performance es entendida como una metáfora de la vida, desatando sentimientos reprimidos que hablan del cansancio de soportar las convenciones sociales, aguantar largas

esperas y soledades, de sufrir amores fallidos, vergüenzas y dolores de cabeza (Marina Abramovic, s.f.).



Figura 54: Tracy Emin. *My Bed* (1998)

test de embarazo o preservativos usados, siendo esta una de las obras más cuestionadas por ser finalista del Premio Turner⁴ y son un reflejo de una temporada destructiva de la artista. En esta cama la artista pasó las últimas horas con su pareja, antes de su ruptura y después estuvo considerándola posibilidad de suicidarse. La obra hace al público reconstruir esta crónica del desamor a través de las evidencias: prendas femeninas de naturaleza íntima con manchas de sangre menstrual, tampones, panties, preservativos usados, viejas polaroids amarillentas, botellas de vodka y cerveza o ceniceros abarrotados (Elisabet Martín, 2015, p. 390).

También se han utilizado en el arte los fluidos de cadáveres en descomposición. Podemos encontrar ejemplos de la mano de Teresa Margolles que en *Dermis* (1996), mostró los humores de la descomposición sobre una sábana, recordando a *Antropométries* (1960-1961) de Yves Klean, dónde a la señal del autor mujeres desnudas pintadas de azul se arrastraban por el lienzo. Esta vez, las huellas provenían de la desaparición de la materia. También en otras obras utiliza los fluidos de los cadáveres para componer esculturas de cemento, o vapores en los que sumerge al público. Las obras de la artista pretenden



Figura 55: Teresa Margolles. *Dermis* (1996)

⁴ Prestigioso galardón concedido anualmente a artistas jóvenes de Gran Bretaña.

reflejar y visibilizar la cara más cruel y salvaje del cuerpo muerto, como una manera de reflexionar y criticar la violencia extrema que, diariamente, sacude el país mexicano, sobre todo, en cuanto a las comunidades vulnerables (Luisa Pastor, 2020, p. 160).

6. Conclusiones

Como hemos podido ver, el uso de los fluidos corporales en el arte se relaciona, la mayoría de las veces, con una declaración de ser un revulsivo social, político o religioso. Siendo su intención la de remover conciencias, crear polémica e incluso generar rechazo y hostilidad valiéndose de la abyección y el tabú, junto a la necesidad de la transgresión para generar debate en torno a diferentes narrativas.

Algo de lo que debemos partir es del hecho de que las desigualdades entre géneros, existen en la sociedad. Si las analizamos en el campo del arte, podemos encontrar como aún a día de hoy el valor y calidad de su obra se sigue cuestionando y pese a ser mujeres la gran mayoría de las graduadas en Bellas Artes o Historia del arte, esto es algo que no se extrapola a su éxito en el mercado del arte o a la representación en las ferias, siendo estas la minoría y las menos cotizadas del mercado. Estas desigualdades, sin duda, pueden extrapolarse de manera directa a la simbología en cuanto a las obras hechas con fluidos corporales, y a la simbología de los propios fluidos en sí, ya que los y las artistas no dejan de ser un reflejo de la sociedad en la que vivimos y por tanto suelen reflejar las propias experiencias que viven. De esta forma, las experiencias de las mujeres muchas veces están marcadas por la violencia, la sumisión y dominación a la que el patriarcado las somete, por la infravaloración y el control de los cuerpos, algo que indudablemente la gran mayoría de artistas muestra en las obras mostradas en este trabajo.

Hemos heredado en las sociedades occidentales una cosmovisión sexuada y sexualizada, que asigna posiciones sociales simbólicas y jerarquizadas según el sexo. La idea de tabú unida a esta cosmovisión, da lugar a desigualdades de género unidas a la sensación de peligro constante de contaminación y la necesidad de huir de todo aquello que pueda considerarse contaminante. Todos los fluidos se consideran abyectos y contaminantes, pero hemos podido ver que cada uno está sujeto a unas determinaciones que hacen que sea más o menos contaminante, más o menos impuro. De esta forma, la construcción social del cuerpo ha dado lugar a que las mujeres hayan sido consideradas impuras y contaminantes históricamente a

través de los discursos religioso, filosófico y médico, utilizado como excusa para el control de sus cuerpos, repitiéndose además en diferentes culturas, y extrapolándose a los fluidos corporales como la menstruación.

En el caso de la sangre, hemos podido ver que es el fluido más recurrente a la hora de la creación artística. Además, podemos encontrar distintas connotaciones en cuanto a esta, y es que parece que la sangre que sale de una herida (extracción voluntaria) de la que sale de manera natural por la vagina (extracción involuntaria), pese a que es igualmente considerada una debilidad y es contaminante, tiene una simbología diferente. Las mujeres no pueden evitar tener la menstruación, por lo que el hecho de sangrar involuntariamente se expresa como una debilidad, algo impuro que no debe mostrarse para no contaminar. Mientras que en el arte una extracción voluntaria se relaciona más con el hecho de purificarse de manera ritual o convertirse en mártir para expiar los pecados del mundo, viendo además cómo la idea de mártir es más utilizada por las mujeres al mostrar el control de los cuerpos que se ejerce sobre ellas, mientras que en el caso masculino los rituales están más relacionados con el sadomasoquismo o la limpieza ritual. La sangre, en la creación masculina se ha podido ver como se ha utilizado para mostrar ideas existencialistas o trascendentales, sobre la vida, la muerte o la identidad, mientras que las artistas muestran la reivindicación de la menstruación como algo que existe y no debe ocultarse y la forma ritual como forma de reivindicación ante los problemas relacionados con la existencia del patriarcado.

Hemos podido ver como las obras realizadas con semen en su mayoría se han generado por hombres, pero cuando han sido mujeres las que lo usan han relacionado la obra con la liberación sexual o con el poder simbólico del falo, pudiendo apreciar cómo, en este caso, el fluido parece tener connotaciones más positivas que las de la sangre, relacionadas con el poder, la liberación o la vida. Además, también se ha asociado a la base de la existencia y a la muerte en el caso de su relación con el sida, como podemos ver, temas un poco más alejados de la contaminación en sí y más relacionados con el existencialismo.

En el caso de la orina, hemos visto que este fluido tiene relación con el poder, la pasividad o la humillación, la erotización, la intención de burla o con la blasfemia, pero también dejando espacio para la reivindicación en cuestiones como el patriarcado o el sida. Las artistas lo han usado para mostrar unión en cuanto a los géneros o, como ocurría con el semen, aludiendo al poder simbólico del falo, además de evidenciar cómo el patriarcado afecta a las mujeres.

Por otro lado, los excrementos suponen la abyección por excelencia y lo que no debe ser mostrado, por lo que quizás por esto no hay una gran variedad de obras de este estilo, siendo la de Manzoni la obra más reconocida. Aquí evidenciamos cómo pese a lo abyectas y al rechazo que pueden generar todas las obras de este tipo, en el caso de Mary Kelley, el único ejemplo femenino que encontramos, recibió numerosas críticas al escandalizarse el público por mostrar los pañales usados de su hijo, mientras que la obra de Manzoni, pese a recibir críticas, es exaltada y vendida por miles de euros, aludiendo a lo irónico.

También hemos podido analizar como otros fluidos también han jugado un papel fundamental en cuanto a la representación de los cuerpos en la sociedad, mostrando evidencias de las connotaciones de pureza-impureza, por ejemplo, en el caso de *Milk, Blood* (1986) de Andrés Serrano, pudiendo ver como cada fluido juega un papel fundamental en cuanto al simbolismo, siendo los fluidos más relacionados con el semen, como la leche materna, los más valorados. Aún así la leche materna ha sido utilizada también para mostrar desigualdades de género en la sociedad, aludiendo, por ejemplo, a cómo ser madre y artista entran en contradicción en nuestra sociedad, de manera que esto también puede extrapolarse a como el reparto desigual de los cuidados deja fuera del mercado laboral a muchas mujeres aún hoy en día. El caso del vómito también alude de manera directa a la ideología sexista y a la institución, además de al control de los cuerpos de las mujeres y los conceptos de belleza, relacionándose más las lágrimas o los fluidos de los cadáveres con la base de la existencia, las experiencias comunes, pero también con las situaciones de desigualdad y violencia a las que se someten los colectivos más vulnerables.

Las muestras más evidentes de las diferencias de género podemos verlas quizás en el semen y la menstruación, ya que pese a que ambos fluidos se asocian simbólicamente a la fertilidad, la menstruación es considerada impura, mientras que el semen se asocia a más a la pureza, esto en contraposición a la herencia de los discursos que aluden a las ideas de pureza-impureza y perfección-imperfección, siendo los menstros, y por tanto las mujeres, la forma inacabada e imperfecta del esperma. De esta forma, aunque ambos se consideran abyectos, el semen es más visible y menos impuro en la sociedad, siendo recurrente y común, por ejemplo, en la cultura de la pornografía mainstream, mientras que la menstruación jamás debería ser mostrada en este contexto, ni en ningún otro de la sociedad, siendo además el semen el fluido esperado y que culmina este tipo de filmes.

El hecho simbólico de que existan distintos grados de impureza, da lugar a que la reacción del público que observa la obra sea más negativa, aunque igualmente abyecta, en el arte relacionado con los fluidos más impuros. De esta forma, el arte, como mencionamos anteriormente, no es más que el reflejo de diferentes perspectivas del mundo, de manera que al existir diferencias de género en el mismo, estas quedan reflejadas en las obras de arte abyectas que se generen y en las reacciones del público que las observe. Así, tanto artista como público, responden a su propia experiencia corpórea, evidenciando esa diferenciación en cuanto al género, que sigue estando tan marcada en nuestra sociedad, en la propia creación artística y en las reacciones que ocurren ante esta.

8. Bibliografía

Aguilar García, Teresa (2013). *Cuerpos sin límites: transgresiones carnales en el arte*.

Madrid: Casimiro.

Alanís, Francisco (2013). *Video: Tejer con la vagina, otra forma de activismo político*.

Recuperado de:

<https://www.sopitas.com/noticias/video-tejer-con-la-vagina-otra-forma-de-activismo-politico/>

Aliaga, Juan Vicente (2008). *Orden fálico*. Madrid: Ediciones Akal.

Anderson, Simon; Armstrong, Elizabeth; Huyssen, Andreas; Jenkins, Bruce; Kahn, Douglas;

Smith, Owen. F.; y Stiles, Kristine. (1994). *En l'esperit de Fluxus*. Barcelona:

Fundació Antoni Tàpies en col·laboració amb el Walker Art Center.

Appert, Caroline (2022). *Las 5 mujeres artistas vivas más cotizadas del mundo*. AD España.

Recuperado de:

<https://www.revistaad.es/arte/articulos/mujeres-artistas-vivas-mas-cotizadas>

Ballester Buigues, Irene (2012). *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en*

el arte contemporáneo. Somonte: Trea.

Becker, Ernest (1973). *The Denial of Death*. New York: Free Press.

Bermúdez Montes, Teresa, y Carvalho de Sant'Anna, Mônica Heloane (Eds.). (2016). *Letras*

escarlata: Estudos sobre a representação da menstruação. Berlin: Frank & Timme.

Celdrán, Helena (2013). *Las lágrimas son diferentes si lloramos de tristeza, de alegría o por*

cortar una cebolla. 20Minutos. Recuperado de:

<https://www.20minutos.es/noticia/1997485/0/lagrimas/diferencia/macrofotografia/>

Cleveland Museum of Art. (s.f.). *Blood and Semen V | Cleveland Museum of Art*. Cleveland

Museum of Art, Recuperado de: <https://www.clevelandart.org/art/1995.204.7>

- Colón Fraile, José Antonio (2019) Representaciones del animal que orina. *Boletín de Arte* (40), 99-113 DOI: <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2019.v0i40.5676>
- Connelly, Frances S.(2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. Madrid: A. Machado Libros
- Contreras, Fernando R., y Marín, Alba (2022). Estudio de la presencia de la inmundicia en el arte contemporáneo. *Signos do Consumo*, 14(1), 1-10. Recuperado de: <https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/198006/184403>
- Cultura Colectiva. (s.f.). *Sangre, semen y restos humanos: 4 obras que llevan el arte a los extremos*. Cultura Colectiva. Recuperado de: <https://culturacolectiva.com/arte/obras-de-arte-extremas-con-fluidos-corporales/>
- Creed, Gerald.W. (1984). Sexual Subordination: Institutionalized Homosexuality and Social Control in Melanesia. *Ethnology*, 23(3), 157-176.
- Cruz Sánchez, Pedro A. (2021) *Arte y performance. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*. Madrid: Ediciones Akal
- Douglas, Mary (1966). *Pureza y peligro: Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo XXI.
- Douglas, Mary (1978). *Símbolos Naturales*. Madrid: Alianza.
- Duperré, Jorge Luis, y Quattrini, Diego. (2022). Del Arte Abyecto O La Estetización De Los Yacentes. Una Aproximación Desde Las Sensibilidades. *Aposta*, (92), 120-36. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8302611>
- El Accionismo Vienés*. (2018). El Walhalla del Saber. <https://el-walhalla-del-saber.webnode.es/l/el-accionista-vienes/>
- El Accionismo Vienés : El Walhalla del Saber*. (2018). El Walhalla del Saber. Recuperado de: <https://el-walhalla-del-saber.webnode.es/l/el-accionista-vienes/>
- El Español. (2021). *Aumenta la presencia de mujeres en Arco: este año contará con 25 proyectos liderados por ellas*. El Español. Recuperado de:

https://www.elespanol.com/mujer/actualidad/20210709/aumenta-presencia-mujeres-ar-co-contara-proyectos-liderados/594941257_0.html

El performance como aparato cuestionador: Piedra de Regina José Galindo. (2017). Mi

libro de artista. Recuperado de:

<https://elblogdealejandromagno.wordpress.com/2017/02/21/el-performance-como-aparato-cuestionador/>

Faulty Landscape [Marcel Duchamp]. (s.f.). Sartle. Recuperado de:

<https://www.sartle.com/artwork/faulty-landscape-marcel-duchamp>

Feliu Franch, Joan (2018). Ausencias invisibles. Mujeres artistas en las ferias de arte contemporáneo. *Dossiers feministes*, (23), 111-114.

Ferias / Los datos bajo el prisma del género. Informe MAV #20 DEL GÉNERO. MAV.

(2022). Mujeres en las Artes Visuales. Recuperado de:

<https://mav.org.es/informes-mav-22-ferias-de-madrid-2022-los-datos-bajo-el-prisma-d-el-genero/>

Firestone, Shulamith (1970). *La dialéctica del sexo*. Barcelona: Editorial Kairós.

Fisher, Rose (s.f.). *Tears*. Rose-Lynn Fisher. Recuperado de:

<https://www.rose-lynnfisher.com/tears.html>

Gamero, Alejandro (2013). *Breve historia de la mierda en el arte*. La piedra de Sísifo.

Recuperado de:

<https://lapiedradesisifo.com/2013/02/09/breve-historia-de-la-mierda-en-el-arte/>

García, Concepción (2013). *MERZ, o el arte del todo*. Jot Down.

<https://www.jotdown.es/2013/01/merz-o-el-arte-del-todo/>

García Giménez, Olga (2017). *Judy Chicago y los orígenes del arte feminista en*

Norteamérica. Recuperado de:

<https://mobiroderic.uv.es/bitstream/handle/10550/67444/GARCIA%20GIMENEZ%20C%20OLGATFG.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Godelier, Maurice (1989). *Sexualidad, Parentesco y Poder*. Mundo científico. Quito: Editoriales Abya-Yala

Gómez, Fernando (s.f.). *Leche de artista - Verónica Ruth Frías*. Cargo Collective.
<http://cargocollective.com/veronicaruthfrias/Leche-de-artista>

Haraway, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Harren, Natilee (s.f.). *The Eternal Metabolic Network | Living Matter*. Getty. Recuperado de:
<https://www.getty.edu/publications/living-matter/snapshots/04/>

Helen Chadwick: Piss Flowers – Jupiter Artland. (s.f.). Jupiter Artland. Recuperado de:
<https://www.jupiterartland.org/art/helen-chadwick-piss-flowers/>

Herd, Gilbert H. (1992). *Ritual de homosexualidad en Melanesia*. Madrid: Fundación Universidad-Empresa, DL.

Héritier-Augé, Françoise (1991). La sangre de los guerreros y la sangre de las mujeres. *ALTERIDADES*, 1(2), 92-102.

Hewitt Kim. (1997). *Mutilating the Body: Identity in Blood and Ink*. Madison: University of Wisconsin Press.

Hormigos Vaquero, Monserrat y Ballester Buigues, Irene (2020) Arte disidente y mensajes publicitarios. *Asparkía*, (36), 105-112 DOI:
<http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2020.36.6>

Kama, Amit, y Barak-Brandes, Sigal (2013). Taming the shame: policing excretions and body fluids in advertisements for hygiene products. *Issue*, 5(16), 582-597.

Knauff, Bruce M. (2003). What ever happened to ritualized homosexuality? Modern sexual subjects in Melanesia and elsewhere. *Annu Review of Sex*, (14), 137-159.

- Kristeva, Julia (2004). *Poderes de la perversión*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores
- Laporte Dominique (1998). *Historia de la mierda*. Valencia: Pre-Textos
- Le Breton, David (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, David (1998). *Sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión
<https://www.jeanlauand.com/LebretonSociologiaCuerpo.pdf>
- León Eduardo, Alberto (2014). El asco una emoción entre naturaleza y cultura. *Revista de filosofía de Costa Rica*, (23), 1-17. Recuperado de :
<https://www.aacademica.org/eduardo.a.leon/2>
- López, Antonio Javier (2014). *El arte hay que mamarlo*. Diario Sur. Recuperado de:
<https://www.diariosur.es/culturas/201411/14/performance-leche-materna-20141114213020.html>
- Magli, Ida (1993). *De la dignidad de la mujer. La violencia contra las mujeres, el pensamiento de Wojtyla*. Barcelona: Icaria.
- Mandolessi, Silvana (2011). El arte según Wieder: estética y política de lo abyecto en estrella distante. *Chasqui*, 40(2), 65-79.
- Marina Abramovic. (s.f.). [banquete.org](http://www.banquete.org). Recuperado de:
<http://www.banquete.org/v2/espagnol/obrasEspagnol/fichaobra.php?id=1&idioma=es>
- Martínez, Álvaro (2014). *Blood Painting*. Estudios en Dibujo. Recuperado de:
<https://dibujourjc.files.wordpress.com/2014/05/vincent-castiglia-como-artista.pdf>
- Martínez, Néstor (s.f.). *FLUXUS. Primer movimiento transmediático*. Wipe. Recuperado de:
<https://wipe.com.ar/notas/14029/fluxus-primer-movimiento-transmediatico>
- Martínez Peñas, Leandro (2018). El camino hacia el estado como forma de organización político-social, *Revista Aequitas: estudios sobre historia, derecho e instituciones*,

(11), 73-102. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6605345>

Martín Gordillo, Elisabet (2015). *El arte transgresor de finales del siglo XX: de la provocación artística como última utopía*. Publicaciones y Divulgación Científica: Universidad de Málaga.

MAV. (2023). *Informes MAV #21, Ferias 2023. Tendencia a la recuperación en la paridad, pero muy desigual según las ferias* | MAV. Mujeres en las Artes Visuales. Recuperado de:

<https://mav.org.es/informes-mav-ferias-2023-tendencia-a-la-recuperacion-en-la-paridad-pero-muy-desigual-segun-las-ferias/>

May the word become universal, just like our cycles. (s.f.). <https://www.menstrala.com/>

Méndez Pérez, Lourdes (2018). Una posición dentro pero fuera: las artistas y sus obras en el campo del arte. *Revista Atlántida*, 9-28. Recuperado de:

<https://www.ull.es/revistas/index.php/atlantida/article/view/1076/622>

Méndez Pérez, Lourdes (2016). *Mucho más que un signo de impureza: el sexo que sangra en clave antropológica* en Bermúdez Montes, Teresa, y Carvalho de Sant'Anna, Mônica Heloane (Eds.). (2016). *Letras escarlata: Estudos sobre a representação da menstruação*. Berlin: Frank & Timme.

Micchelli, Thomas (2012). *Empty Galleries, Empty Hands*. Hyperallergic. Recuperado de:

<https://hyperallergic.com/57251/andreas-slominski-metro-pictures/>

Miller, Courtney (2013). *Menstrual Blood as Art: Why is it So Scandalous?* ~ Courtney Miller | *elephant journal*. Elephant Journal. Recuperado de:

<https://www.elephantjournal.com/2013/06/menstrual-blood-as-art-why-is-it-so-scandalous-courtney-miller/>

- Muñoz, Marta (2020). *Imagen, acción y corporalidad en el trabajo de Lygia Clark*. Mundo Performance. Recuperado de:
<https://mundoperformance.net/2020/05/22/imagen-accion-y-corporalidad-en-el-trabajo-de-lygia-clark/>
- Nettleton, Sarah (2001). Sociology of the Body en Cockerham. En William C. Cockerham (Ed). *Medical Sociology*. Oxford: Wiley Blackwell, 105-124.
- Ordoñez Morocho, Rosa Geomar, Chevez Roque, Nicole Ibet, y Gordillo Quizhpe, Marco Ivan (2022). Los tabúes y prejuicios de la sexualidad en la población urbana y rural. *CUMBRES*, 8(1), 9-21.
- Ortner, Sherry B. (1996). *Making gender: The politics and erotic of culture*. Boston: Beacon Press.
- Oxidations and Abstraction*. (s.f.). The Andy Warhol Museum. Recuperado de:
<https://www.warhol.org/lessons/oxidations-and-abstraction/>
- Pantoja, Julio y Ramírez, Marlene (2017). *El performance como aparato cuestionador: Piedra de Regina José Galindo*. Mi libro de artista. Recuperado de:
<https://elblogdealejandromagno.wordpress.com/2017/02/21/el-performance-como-aparato-cuestionador/>
- Pastor Mirambell, Luisa (2020). Contra la estetización de la imagen exhumada. *Antropología Experimental*, (20), 155-163.
- Pérez, Cristina (2014). *Cotización de las mujeres en el mercado del arte es 10 veces menor*. RTVE.es. Recuperado de:
<https://www.rtve.es/noticias/20140802/cotizacion-mujeres-mercado-del-arte-esta-infravalorada/982943.shtml>

- Piss Painting (Pinturas orinadas)*. (2012). ¿Esto es arte? Hoy. Recuperado de:
<https://blogs.hoy.es/estoesarde/2012/07/30/piss-paintings-pinturas-orinadas/?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>
- Plaza Chillón, José L. (2017). *Arte y sida en Nueva York: la pasión según Delmas Howe*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Portuondo, María Luisa (2009). *Ana Mendieta- Rape Scene: la detención del instante*. Escáner Recuperado de: Cultural. <https://revista.escaner.cl/node/1434>
- Reed, Marcia; Roth, Kendra, Whalen, Thimothy P.; & Paul, J. (s.f.). *The Eternal Metabolic Network | Living Matter*. Getty. Recuperado de:
<https://www.getty.edu/publications/living-matter/snapshots/04/>
- Regina José Galindo. (s.f.). Regina José Galindo. Recuperado de:
<https://www.reginajosegalindo.com/piedra/>
- Regina José Galindo: Piedra. (s.f.). Hemispheric Institute of Performance and Politics.
<https://hemi.nyu.edu/hemi/es/enc13-performances/item/2015-enc13-rjgalindo-piedra>
- Rocha, Cristina (2015). El "Piss Christ" de Andrés Serrano, censurada en el Photolux 2015 de Lucca. *La Vanguardia*.
<https://www.lavanguardia.com/vida/20151121/30305473664/el-piss-christ-de-andres-serrano-censurada-en-el-photolux-2015-de-lucca.html>
- Rodríguez Bárcenas, Enrique J. (2019). Estética de lo repugnante. Posibilidad de la representación estética de lo repugnante en el arte. *RICSH Revista iberoamericana de las ciencias sociales y humanas*, 8(15), 230-248. DOI: 10.23913/ricsh.v8i15.168
- Roux, Jean-Paul (1990). *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*. Barcelona: Ediciones Península

RTVE. (2019). *Rabbit' supera los 91 millones de dólares*. RTVE.es.

<https://www.rtve.es/noticias/20190516/rabbit-del-estadounidense-jeff-koons-supera-91-millones-dolares-bate-record-artista-vivo/1939020.shtml>

Sabido Ramos, Olga (2001). Reensamblar los sentidos del cuerpo. Aportes de la Teoría del actor red al análisis relacional y material de la sensorialidad. En Rodríguez-Medina, Leandro, de los Angeles Pozas, María y Girola Lidia. *La teoría del actor red desde América Latina*, Ciudad de México: El Colegio de México, 237-271.

Sánchez, Jose A. y Conde-Salazar Jaime (2003). *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Sangre, semen y restos humanos: 4 obras que llevan el arte a los extremos. (n.d.). Cultura Colectiva. Recuperado de:

<https://culturacolectiva.com/arte/obras-de-arte-extremas-con-fluidos-corporales/>

Sanz, Javier (2012). *Los guerreros del semen de la tribu Sambia*. Historias de la Historia. Recuperado de:

<https://historiasdelahistoria.com/2012/02/05/los-guerreros-del-semen-de-la-tribu-sambia>

Sienra, Regina (2021). *¿Qué es el dadaísmo? Conoce la historia de este movimiento artístico*.

My Modern Met. Recuperado de: <https://mymodernmet.com/es/que-es-dada/>

Sinclair, Leah (2016). *La historia de los fluidos corporales en el arte feminista*. VICE.

Recuperado de:

<https://www.vice.com/es/article/ypa99m/historia-fluidos-corporales-arte-feminista-menstruacion>

Smith, Mamie, y Turner, Tina (2021). Aumenta la presencia de mujeres en Arco: este año contará con 25 proyectos liderados por ellas. *El Español*. Recuperado de:

https://www.elespanol.com/mujer/actualidad/20210709/aumenta-presencia-mujeres-ar-co-contara-proyectos-liderados/594941257_0.html

Strong, Marilee (1999). *A bright red scream. Self-mutilation and the Language of Pain*.

Nueva York: Penguin Books.

3rd Action, Rudolf Schwarzkogler, 1965, printed early 1970s. (s.f.). Tate. Recuperado de:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwarzkogler-3rd-action-t11848>

Turner, Bryan (1989). *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. México:

Fondo Cultura Económica.

9. Índice de imágenes

Figura 1: Carina Úbeda *Cloths (2013)* [Fotografía]

<https://www.soychile.cl/Quillota/Cultura/2013/06/21/181775/Guardo-su-sangre-menstrual-por-cinco-anos-para-hacer-una-obra-de-arte.aspx>

Figura 2: Shigeo Kubota. *Vagina Painting (1965)* [Fotografía]

<https://wipe.com.ar/notas/14029/fluxus-primer-movimiento-transmediatico>

Figura 3: Performance de Hermann Nitsch [Fotografía]

<https://siglonuevo.mx/nota/1848.accionismo-vienes>

Figura 4: Günter Brus. *Prueba de resistencia (1970)* [Fotografía]

<http://creacontucuerpo.blogspot.com/2016/12/gunter-brus.html>

Figura 5: Rudolf Schwarzkogler. *3rd Action (1965)* [Fotografía]

<https://sammlung.belvedere.at/objects/9538/aktionsfotos?ctx=b184b13341404ea8fb0f751891e6f7f847c154a3&idx=0>

Figura 6: Lina Pardo Ibarra. *La mujer de rojo (2012)* [Fotografía]

[https://hysteria.mx/%EF%BB%BFuna-lina-pardo-ibarra-una-mujer-de-rojo-pre-texto-para-un-acercamiento-a-practicas-artisticas-con-perspectivas-feministas-en-colombia/#prettyPhoto\[gallery\]/0/](https://hysteria.mx/%EF%BB%BFuna-lina-pardo-ibarra-una-mujer-de-rojo-pre-texto-para-un-acercamiento-a-practicas-artisticas-con-perspectivas-feministas-en-colombia/#prettyPhoto[gallery]/0/)

Figura 7: Judy Chicago. *Red Flag (1971)* [Fotografía]

<https://www.artsy.net/artwork/judy-chicago-red-flag-2>

Figura 8: Ana Mendieta. *Rape Scene* (1973) [Fotografía]
<https://artblart.files.wordpress.com/2014/07/ana-mendieta-rape-scene-web.jpg>

Figura 9: Carolee Scheeman. *Blood Work* (1975) [Fotografía]
<https://puntadassubversivas.wordpress.com/2018/03/29/tabues-de-la-feminidad-la-sangre-menstrual/>

Figura 10: Chen Lingyang. *Doce flores menstruales* (2000) [Fotografía]
<https://www.christies.com/en/lot/lot-6240450>

Figura 11: Ingrid Berthon-Moine. *Red is the color* (2009) [Fotografía]
<https://categorized-art-collection.tumblr.com/post/109400887793/ingrid-berthon-moine-red-is-the-colour-2009>

Figura 12: Casey Jerkins. *Casting off my womb* (2013) [Fotografía]
<https://craftasaurusdotnet.files.wordpress.com/2014/02/womb.jpg>

Figura 13: Rupi Kaur. *Period* (2015) [Fotografía]
https://www.elconfidencial.com/sociedad/2015-04-03/instagram-censura-la-foto-de-una-mujer-manchada-con-sangre-de-menstruacion_752724/

Figura 14: Vincent Castiglia [Fotografía]
<https://arteauclick.es/2016/04/22/vincent-castiglia-pintura-sangre/>

Figura 15: Vanessa Tiegs. *Menstrala* (2011) [Fotografía] <https://www.menstrala.com/>

Figura 16: Marc Quinn. *Self* (1991) [Fotografía]
<https://elblodgeilabasmati.com/2021/07/22/self-el-busto-de-sangre-propia-marc-quinn/>

Figura 17: Ron Athey [Fotografía]
https://bpb-eu-w2.wpmucdn.com/blogs.lincoln.ac.uk/dist/e/772/files/2011/11/RON-ATHEY_Self-Obliterations-I-II_foto.miha_fras_096.jpg

Figura 18: Franko B. *I miss you* (2013) [Fotografía]
https://www.franko-b.com/I_Miss_You.html

Figura 19: Gina Pane. *Escalada sin anestesia* (1971) [Fotografía]
<http://arquitecturaconciente.blogspot.com/2017/06/gina-pane.html>

Figura 20: Gina Pane. *Acción sentimental* (1973) [Fotografía]
<http://arquitecturaconciente.blogspot.com/2017/06/gina-pane.html>

Figura 21: Marina Abramović. *Ritmo 0* (1974) [Fotografía]
<https://www.evanhughesideas.com/experiments-and-the-real-world-psychology-and-marina-abramovic/>

Figura 22: Marina Abramović. *Labios de Tomás* (1975) [Fotografía]
<https://teatenerife.es/obra/lips-of-thomas/304#gallery>

Figura 23: Marina Abramović. *Rhythmin 10* (1973) [Fotografía]
<http://www.medienkunstnetz.de/works/rhythm-10-2/images/4/>

Figura 24: Milica Tomic. *I am Milica Tomic* (1998-99) [Fotografía]
<https://awarewomenartists.com/en/artiste/milica-tomic/>

Figura 25: Sigalit Landau *Hula hoop con púas* (2002) [Fotografía]
<http://zazzetounmind.blogspot.com/2012/06/sigalit-landau.html>

Figura 26: ORLAN. *Rèperage* (1968) [Fotografía]
<https://www.facebook.com/ORLANofficiel/posts/10158115050499558/>

Figura 27: Meste en *Aquarelle* (1995) [Fotografía]
https://marres.org/archief_marres/outofstorage/en/tentoonstelling_out_of_storage/kunstenaars/m/meste_philippe/180/index.html

Figura 28: Marcel Duchamp. *Paysage Fautif* (1945) [Fotografía]
<http://centenaireduchamp.blogspot.com/2017/06/6-iii-comment-parler-le-marcel-duchamp.html>

Figura 29: *Frozen semen with Blood* (1990) [Fotografía]
<https://www.mutualart.com/Artwork/SEMEN-AND-BLOOD-II/80EC48339D417A22>

Figura 30: *Untitled (Ejaculate in trajectory)* (1988) [Fotografía]

<https://www.artnet.com/artists/andres-serrano/untitled-xiv-ejaculate-in-trajectory-eAQO6chDdGivbETH653N7Q2>

Figura 31: Andreas Slominski. *Sperm* (2012) [Fotografía]

<https://www.metropictures.com/exhibitions/andreas-slominski4?view=slider#4>

Figura 32: Faith Holland. *Ookie Canvas I* (2015) [Fotografía]

<https://elephant.art/wp-content/uploads/2019/05/Faith-Holland-Ookie-Canvas-I-2015-Digital-print.jpg>

Figura 33: Andy Warhol. *Oxidation painting* (1978) [Fotografía]

<https://www.warhol.org/lessons/oxidations-and-abstraction/>

Figura 34: Andrés Serrano. *Piss Christ* (1987) [Fotografía]

<https://www.thelightingmind.com/piss-christ-y-la-censura/>

Figura 35: Sophie Calle. *The divorce* (1990) [Fotografía]

<https://whitehotmagazine.com/articles/review-sophie-calle-true-stories/2216>

Figura 36: Helen Chadwick. *Piss Flowers* (1991-1992) [Fotografía]

<https://www.jupiterartland.org/art/helen-chadwick-piss-flowers/>

Figura 37: Regina José Galindo. *Piedra* (2013) [Fotografía]

<https://www.reginajosegalindo.com/piedra/>

Figura 38: Pierre y Pilles. *Le petit jardinier* (1980) [Fotografía]

<https://www.mutualart.com/Artwork/Le-petit-jardinier--Didier/8A7A7CF7FDE9ECCA>

Figura 39: Piero Manzoni. *Mierda de artista* (1971) [Fotografía]

https://es.wikipedia.org/wiki/Mierda_de_artista

Figura 40: David Nebreda. *Cara cubierta de excrementos* (1989-1990) [Fotografía]
<http://www.psiquifotos.com/2009/11/99-los-autorretratos-mas-terribles.html>

Figura 41: Fernando Pertuz. *Indiferencia* (1997) [Fotografía]
<https://estonoescritica.com/2020/08/06/curaduria-de-mierda/>

Figura 42: Mary Kelly. *Documentations I-III* (1976) [Fotografía]
<https://www.marykellyartist.com/post-partum-document-1973-79>

Figura 43: Marc Quinn. *Shit Head* (1987-1988) [Fotografía]
<https://a1000mistakes.wordpress.com/2019/02/02/great-art-marc-quinns-shit-painting-and-shit-head-of-1997/>

Figura 44: Marc Quinn. *Shit Paintings* (1997) [Fotografía]
<https://a1000mistakes.wordpress.com/2019/02/02/great-art-marc-quinns-shit-painting-and-shit-head-of-1997/>

Figura 45: Andrés Serrano. *Milk, Blood* (1986) [Fotografía]
<https://www.artsy.net/artwork/andres-serrano-milk-cross-1>

Figura 46: Kelly Kleinschrodt. *Breastmilksoap, variation IV (for Eliotte)*, (2013)
[Fotografía]
<https://www.getty.edu/publications/living-matter/snapshots/04/>

Figura 47: Verónica Ruth Frías. *Leche de artista* (2014) [Fotografía]
<http://cargocollective.com/veronicaruthfrias/Leche-de-artista>

Figura 48: Milli Brown. [Fotografía]
<https://www.ripleys.com/weird-news/millie-brown-vomit-artist/>

Figura 49: Janine Antoni. *Phenylethylamine* (1992) [Fotografía]
<http://www.janineantoni.net/gnaw>

Figura 50: Janine Antoni. *Gnaw I y Gnaw II* (1992) [Fotografía]

<http://www.janineantoni.net/gnaw>

Figura 51: Lygia Clark *Baba antropofágica* (1973) [Fotografía]

<http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=354&evento=5>

Figura 52: Rose-Lynn Fisher realizó *Topography of Tears* (2013) [Fotografía]

<https://www.arte.na/block/336543>

Figura 53: Marina Abramović. *The Onion* (1996) [Fotografía]

<https://okdiario.com/coolthelifestyle/cultura/asturias-recorre-trayectoria-siempre-presente-marina-abramovic-296322>

Figura 54: Tracy Emin. *My Bed* (1998) [Fotografía]

<https://historia-arte.com/obras/mi-cama>

Figura 55: Teresa Margolles. *Dermis* (1996) [Fotografía]

<https://annadeulibbarri.com/dia-de-muertos-y-el-colectivo-semefo/>