



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Artes

Título del tema de tesis registrado
El Cuerpo, el Espacio Vulvar y la Sangre en el Arte
Acción. Análisis de las Acciones de Schneemann,
Mendieta, Monge y Kubota

Que como parte de los requisitos para obtener el
Grado de
Maestría en Artes

Presenta
Andrea Verónica Peña Quintanilla

Dirigido por:
Dr. Enrique Jesús Rodríguez Bárcenas

Querétaro, Qro., a 11 de noviembre de 2025

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Artes

Maestría

Título del tema de tesis registrado

El Cuerpo, el Espacio Vulvar y la Sangre en el Arte Acción. Análisis de
las Acciones de Schneemann, Mendieta, Monge y Kubota

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Maestra en Artes

Presenta
Andrea Verónica Peña Quintanilla

Dirigido por:
Dr. Enrique Jesús Rodríguez Bárcenas

Dr. Enrique Jesús Rodríguez Bárcenas
Presidente
Dra. Yazmín Elena Hernández Tisnado
Secretario
Dr. Samuel Lagunas Cerda
Vocal
Mtra. Noemí Nancy Martínez Osorio
Suplente
Mtra. Mercedes Cabrera Rosas
Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.
Fecha de aprobación por el Consejo Universitario
(Noviembre, 2025)

México

Resumen

El presente trabajo plantea como problema la exclusión histórica y la cosificación de la mujer en la historia del arte, en la cual ha sido sistemáticamente relegada al rol de objeto, modelo o musa, negándole el estatus de *genia* o creadora. El objetivo general es analizar las acciones de arte que utilizaron el cuerpo y los fluidos como respuesta política y estética a esta exclusión. De forma específica, la tesis busca demostrar que las artistas Carolee Schneemann, Ana Mendieta, Priscilla Monge y Shigeko Kubota realizaron una sustitución consciente de los elementos plásticos tradicionales: el lienzo por el cuerpo como soporte, el pincel por el espacio vulvar como instrumento, y la pintura por la sangre (especialmente la menstrual) como sustancia plástica. Se empleó una metodología de investigación documental de tipo básico, centrada en el análisis de fuentes secundarias y, fundamentalmente, del registro fotográfico y audiovisual de las acciones. Se tuvieron como base las categorías: *cuerpo abyecto* (Julia Kristeva) y *cuerpo* (Jean-Luc Nancy). Los principales resultados confirman que estas artistas utilizaron estratégicamente lo abyecto (sus cuerpos, fluidos y genitalidad) para subvertir el orden estético dominante. Al presentar su cuerpo como soporte, instrumento y materia, las artistas transitaron de ser el objeto representado a ser el sujeto creador, denunciando su cosificación y reclamando su agencia artística.

Palabras Clave: Arte Acción, Cuerpo, Espacio Vulvar, Sangre, Abjecto.

Abstract

This work addresses the historical exclusion and objectification of women in art history, in which they have been systematically relegated to the role of object, model, or muse, denying them the status of genius or creator. The overall objective is to analyze art actions that used the body and fluids as a political and aesthetic response to this exclusion. Specifically, the thesis seeks to demonstrate that artists Carolee Schneemann, Ana Mendieta, Priscilla Monge, and Shigeko Kubota consciously replaced traditional plastic elements: the canvas with the body as a support, the brush with the vulvar area as an instrument, and paint with blood (especially menstrual blood) as a plastic substance. A basic documentary research methodology was employed, focusing on the analysis of secondary sources and, fundamentally, the photographic and audiovisual record of the actions. The categories used as a basis were abject body (Julia Kristeva) and body (Jean-Luc Nancy). The main results confirm that these artists strategically used the abject (their bodies, fluids, and genitalia) to subvert the dominant aesthetic order. By presenting their bodies as support, instrument, and substance, the artists transitioned from being the represented object to being the creative subject, denouncing their objectification and reclaiming their artistic agency.

Keywords: Action Art, Body, Vulvar Area, Blood, Abject



Dedicatoria

A mi cuerpo menstruante, origen de mi ser artista en el mundo que hace posible mi propio devenir.

A mi sangre menstrual que se abyecta en gesto pictórico dejando a su paso los tonos sangrantes que me recuerdan mi condición abyecta y potencia creadora.

A mi vulva, que me acompaña en cada tránsito, que camina conmigo como territorio, como herida y como origen.

A mi resiliencia corporal y energética que me sostuvo y me permitió avanzar hasta culminar este proyecto.

A mi cuerpo cambiante, que se encuentra, se reconoce y se sostiene en cada sangre que expulsa.

A mi abuela, mi madre y mis hermanas, por sostenerme cuando ya no podía sostenerme sola.

A mis amigas y maestras que acompañaron mis desbordes y silencios.

A las artistas mujeres que sangraron sobre el lienzo del mundo para reclamar su lugar; a las que me precedieron, que con sus cuerpos y acciones fundaron una epistemología corporal desde la cual hoy puedo pensar y crear.

A aquellas artistas mujeres que fueron omitidas en la historia del arte y a todas aquellas anónimas que nunca se conocerán.

Agradecimientos

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a mi sínodo, por acompañarme con compromiso y sensibilidad a lo largo de este proceso que, aunque desbordante, ha sido también profundamente valioso y gratificante.

A Enrique, mi director, por su paciencia, por creer en mí y en mi escritura, y por orientarme con respeto y confianza durante todo el desarrollo de esta investigación.

A Yazmín, por su apoyo constante, su escucha atenta y por alentarme a ser mejor.

A Samuel, por su presencia, por confiar en mis procesos y en mis ideas.

A Noemí, por su compañía, sus palabras que me impulsan y su resiliencia compartida.

A Mercedes, por su apoyo firme, su fuerza inspiradora y el aliento brindado.

A Rosario, por creer en mis cuerpos sangrantes y abyectos, y por animarme a escribir desde ellos con rigor y sensibilidad.

A mi familia y a mis amigas y amigos, la familia que he elegido y construido, por ser el sostén afectivo y emocional que me permitió concluir este trabajo.

A mi Peggy, por su compañía constante, su cuidado y su presencia en los momentos más complejos, por sostenerme siempre desde la ternura y el afecto.

Índice

Introducción	xiv
<i>Preludio</i>	xxiii
Capítulo I. El Cuerpo: Soporte Plástico en el Arte Acción.....	27
1.1 Algunas consideraciones sobre lo corpóreo	27
1.2 El cuerpo como experiencia estética/abyecta.....	30
1.2.1 <i>Cuerpo abierto</i>	32
1.2.2 <i>Cuerpo vulnerado</i>	33
1.2.3 <i>Cuerpo expuesto</i>	34
1.2.4 <i>Cuerpo político</i>	36
1.3 El cuerpo como soporte plástico/acción corpórea	39
1.3.1 <i>Cuerpo representado: pintura</i>	40
1.3.2 <i>Cuerpo presentado: arte acción</i>	41
1.3.3 <i>Arte(s) y cuerpo(s): las artistas en el arte acción</i>	43
1.4 Los cuerpos, las artistas y la(s) historia(s) del arte	51
1.4.1 <i>Genias del arte</i>	53
Capítulo II. El Espacio Vulvar: Hacia una Estética de la Vulva en el Arte.....	61
2.1 Algunas consideraciones sobre lo vulvar	61
2.2 La vulva como potencia estética/abyecta	64
2.2.1 <i>Vulva abyecta</i>	65
2.2.2 <i>Vulva política</i>	66
2.2.3 <i>Vulva santa</i>	67
2.3 La vulva como instrumento plástico/acción corpórea	71
2.4 Taxonomía estética del espacio vulvar	72
2.4.1 <i>La vulva ausente</i>	77
2.4.2 <i>La vulva alegórica</i>	79
2.4.3 <i>La vulva vestida</i>	82
2.4.4 <i>La vulva depilada</i>	84

2.4.5 <i>La vulva (presente)</i>	86
2.4.5.1 La vulva (re)presentada.....	86
2.4.5.2 La vulva presentada	88
2.5 Hallazgos vulvares	90
Capítulo III. La Sangre Menstrual: de la Sangre Simbólica a la Sangre Real...	93
3.1 Algunas consideraciones sobre la sangre menstrual.....	93
3.2 La sangre menstrual como desborde estético/abyecto.....	97
3.2.1 <i>Sangre del cuerpo herido</i>	99
3.2.2 <i>Sangre del cuerpo violentado</i>	101
3.2.3 <i>Sangre del cuerpo tabú</i>	104
3.3 La sangre menstrual como sustancia plástica/acción corpórea.....	107
3.4 Sangre en el arte, arte con sangre.....	110
3.4.1 <i>Soportes, sustancias y sangres</i>	111
3.4.1.1 Sangre menstrual sobre papel	111
3.4.1.2 Sangre menstrual y fotografía	113
3.4.1.3 Sangre menstrual e instalación	116
3.4.1.4 Sangre menstrual sobre cuerpo	117
3.4.2 <i>Sangre menstrual performática</i>	119
3.4.2.1 Sangre menstrual y videoarte.....	119
3.4.2.2 Sangre menstrual textil.....	121
3.4.2.3 Sangre menstrual cíclica	122
3.4.3 <i>Hallazgos sangrantes</i>	125
3.5 La toalla menstrual como soporte contemporáneo	127
Capítulo IV. Las Artistas: de Cuerpos, Vulvas y Sangres	135
4.1 Categorías abyectas/las artistas y sus obras.....	135
4.2 Shigeko Kubota: antes de la sangre	136
4.2.1 <i>De vulvas que abyectan sangres pictóricas</i>	136
4.2.2 <i>La vulva y la sangre simbólica de Kubota</i>	137
4.2.3 <i>Cuerpo, vulva y sangre: pintura de vagina</i>	146

4.3 Priscilla Monge: la sangre menstrual	151
4.3.1 <i>Abyección plástica de la sangre menstruante</i>	151
4.3.2 <i>El cuerpo sangrante de Priscilla Monge</i>	152
4.3.3 <i>Cuerpo, vulva y sangre: pantalones para los días de regla</i>	165
4.4 Ana Mendieta: sangre y violencia	168
4.4.1 <i>Entre sangres abyectadas y violencias encarnadas</i>	168
4.4.2 <i>El cuerpo ritual de Mendieta</i>	169
4.4.3 <i>Cuerpo, vulva y sangre: escena de violación</i>	175
4.5 Carolee Schneemann: la sangre expulsada	182
4.5.1 <i>De abyecciones y espacios vulvares</i>	182
4.5.2 <i>El espacio vulvar de Schneemann</i>	183
4.5.3 <i>Cuerpo, vulva y sangre: pergamino interior</i>	196
4.6 Resultados/Hallazgos abyectos	204
4.6.1 <i>Cuerpo abyecto y sus categorías en el arte acción</i>	204
4.6.2 <i>Del cuerpo de las artistas como abyecto</i>	209
4.6.3 <i>El cuerpo gineco-escópico de las artistas</i>	214
Conclusiones	218
Referencias	222
Anexos.....	230
Anexo 1. Glosario.....	230

Índice de Tablas

Tabla 1.....	46
Tabla 2.....	74
Tabla 3.....	131
Tabla 4.....	206

Índice de Figuras

Figura 1	48
Figura 2	49
Figura 3	50
Figura 4	55
Figura 5	58
Figura 6	70
Figura 7	78
Figura 8	80
Figura 9	81
Figura 10	83
Figura 12	87
Figura 13	89
Figura 14	100
Figura 15	102
Figura 16	104

Figura 17	105
Figura 18	106
Figura 19	112
Figura 20	114
Figura 21	116
Figura 22	118
Figura 23	120
Figura 24	121
Figura 25	123
Figura 26	124
Figura 27	139
Figura 28	140
Figura 29	142
Figura 30	147
Figura 31	148
Figura 32	150
Figura 33	154
Figura 34	157
Figura 35	159
Figura 36	161
Figura 37	164

Figura 38	166
Figura 39	171
Figura 40	172
Figura 41	174
Figura 42	176
Figura 43	177
Figura 44	180
Figura 45	185
Figura 46	186
Figura 47	189
Figura 48	190
Figura 49	191
Figura 50	193
Figura 51	195
Figura 52	197
Figura 53	198
Figura 54	199
Figura 55	201
Figura 56	203
Figura 57	212
Figura 58	215

Figura 59	216
Figura 60	217

Introducción

I. Planteamiento del problema y preguntas de investigación

Planteamiento del problema:

El arte acción es una expresión clasificada del arte del performance que surgió en la década de los setenta como una práctica en la que los cuerpos se presentan en lugar de representarse. Los artistas durante este período abandonaron los métodos de pintura tradicionales y experimentaron con nuevos medios y herramientas. Las artistas abandonan el lienzo y lo sustituyen por el cuerpo, el pincel por la vulva y la pintura por la sangre. Este fenómeno artístico, que sustituirá a los elementos plásticos tradicionales, se remonta al *Action Painting* (1952), un movimiento artístico en el que la acción del cuerpo es el elemento principal y que, en palabras de Alcázar (2014), se considera un antecedente directo del arte acción en Estados Unidos. El movimiento a través del cuerpo comenzó a aparecer en el arte plástico. El cuerpo es el mecanismo que crea movimiento para crear arte. El cuerpo fue colocado en el centro de la práctica artística-plástica de esta generación de artistas de la performance.

En el arte acción, el cuerpo sustituye al lienzo, que es el principal soporte del arte de la pintura. Las y los artistas abandonaron los bastidores y lienzos de madera que se apoyaban en caballetes y utilizan sus cuerpos como punto de partida para sus obras de arte.

El cuerpo es un contenedor de experiencia, y las artistas de la performance crean reflejando sus experiencias físicas particulares en diálogo con sus cuerpos. Se comunican entre cuerpos. Como menciona Jean-Luc Nancy (2000), el cuerpo ahora está sujeto al observador, deja el lienzo para caracterizarse y recharacterizarse como sujeto. En el arte de la performance, las artistas utilizaron cuerpos en lugar de lienzos, vulvas en lugar de pinceles y sangres en lugar de pintura para expresar su posición sobre la imagen de la mujer en el arte. El cuerpo es utilizado como un importante eje de denuncia de las artistas mujeres, su papel se redujo a posicionarlas como modelos y clasificarlas como musas, convirtiéndose así en objeto de investigación del pintor para sus obras clasificadas como maestras; algunas no han alcanzado el estatus de artistas, creadoras y mucho menos *genias* del arte. Ante esta situación, las

artistas se identifican con sus obras, utilizando sus cuerpos como soporte plástico para su creación artística.

Preguntas de investigación:

¿Cómo es que en el arte acción las artistas, que han sustituido el lienzo por el cuerpo, el pincel por la vulva y la pintura por la sangre, identificándose con su obra, han manifestado su postura en contra de cómo se ha visto representada a la mujer en el arte?

¿Cómo es que las artistas Carolee Schneemann, Ana Mendieta, Priscilla Monge y Shigeko Kubota presentan el cuerpo, el espacio vulvar y la sangre menstrual en sus obras?

II. Justificación

Es importante para la investigación artística, enfocada en las artes plásticas y visuales, que se planteen las nuevas expresiones artísticas como el arte acción y su evolución hacia la actualidad, desde una visión analítica sobre los elementos plásticos que por sustitución de la pintura se han abordado, tanto en la técnica como en el ámbito social que ha permitido plantear las problemáticas que rodean al estudio del cuerpo, el espacio vulvar y la sangre.

Insistir que en el panorama del arte acción, las artistas han sustituido el lienzo por el cuerpo, el pincel por la vulva y la pintura por la sangre, para manifestar su postura en contra de cómo se ha visto a la mujer representada en el arte.

Plantear que las artistas utilizan al cuerpo como eje sustancial de denuncia de dicha representación, donde su papel se ha reducido a considerarlas modelos y a catalogarlas como musas, siendo así, objetos de estudio para los pintores; y no se les ha dado su lugar como ser-artistas, creadoras y mucho menos *genias* del arte.

III. Antecedentes/estado de la cuestión.

Uparella y Jáuregui (2018) en *The Vagina and the Eye of Power (Essay on Genitalia and Visual Sovereignty)* examinan desde instancias históricas, a través de antecedentes empíricos, la relación entre obras plásticas que muestran el cuerpo femenino representado en dibujo, pintura, grabado, performance e instalación en las que se establecen reglas y códigos de percepción, conocimiento y sobre-codificación del cuerpo femenino como cuerpo genital visible, en el que se le reduce a la vagina y el útero. A través de un análisis de la historia del arte, se identifican diferentes obras plásticas en las que la vagina se hace presente como fragmento del cuerpo femenino. Con ello quieren enfatizar la degeneración del régimen gineco-escópico, es decir, la desorganización radical del cuerpo; un cuerpo sin órganos que se convierte en el rizoma que desencadena una liberación de la sexualidad no sólo de la reproducción, sino también de la genitalidad. La vagina territorializada puede convertirse de hecho en la línea de fuga en la que se puede empezar a ver una insurrección contra una soberanía tiránica que ha gobernado durante demasiado tiempo nuestros cuerpos, nuestras sexualidades y, en última instancia, nuestras vidas.

Gómez (2018) en *Marina Abramovic en The Artist is Present: cuerpo, consciencia y performance como agentes para la crítica cultural* presenta un recorrido por la obra de la artista Marina Abramovic (1946) que analiza la metodología que surge a partir de lo espectacular, es decir, el cuerpo como conciencia y como crítica cultural. El artículo permite identificar las dinámicas de alienación contemporáneas que distancian e incluso virtualizan el contacto social. El contacto presencial y físico se expresa como una necesidad vital de devolver la comunicación a su forma más simple y efectiva, desde la mirada.

Álvarez (2018) en *Cuerpos propios. Antagonismos en el arte de performance femenina en la época del giro performativo* muestra un recorrido analítico de acciones, en donde presenta dos líneas, la de cuerpos propios y la de cuerpos violentados. Dando paso a definir el giro performativo de los años setenta entendiendo el porqué de las acciones y sus contextos específicos. El artículo permite identificar que la performance ha constituido un excelente reflejo de la realidad femenina. El carácter representacional que caracteriza a la

performance no la relega al ámbito ficcional, su carácter autorreferencial la sitúa, también, en el ámbito de la construcción de la realidad. Los procesos de igualdad, diferencia, libertad y resignificación que han caracterizado la historia del feminismo se ven claramente reflejados en las obras, así como en las respuestas que estas han generado. Del poder discursivo y del carácter expresivo de la performance como arte da buena cuenta, sin duda, la excelente aceptación que la práctica tuvo en el seno del arte para muchas mujeres.

Sánchez (2019) en *Ecofeminismos en la práctica artística. El cuerpo como símbolo y territorio de acción* define el ecofeminismo en las prácticas artísticas. Se realiza un paseo analítico de artistas que realizan acciones en torno a la naturaleza y el género, relacionando conceptos en común con el cuerpo presentado en el paisaje. El artículo permite identificar que el ecofeminismo nos muestra las claves para el cambio de mirada y la toma de conciencia necesarias para activar la transformación hacia una sociedad sostenible, y que esté unido a las prácticas artísticas se convierte en un modo proporcionar ciertas claves imprescindibles para visualizar las problemáticas y activar el cambio. Las consecuencias de las problemáticas socioambientales generadas por la desconexión del individuo con la naturaleza, en un tiempo donde cada vez con más voracidad ésta es tratada como un material y un recurso a explotar por la civilización, se convierten en la inspiración de muchas artistas mujeres que trabajan desde la práctica artística con su cuerpo para visibilizar, denunciar los paralelismos de dominio de una sociedad patriarcal, capitalista y antropocéntrica ejercidos sobre las mujeres y la naturaleza.

Gil Ortiz (2020) en *Del cuerpo abatido al performance feminista: los usos políticos del cuerpo en los movimientos por la igualdad del siglo XXI* define los conceptos de cuerpo, lo político y la relación entre ellos como cuerpo-político. El artículo permite identificar los avances por la igualdad que el movimiento feminista ha generado y sostenido, se han visto disminuidos por una escalada de violencia que arremete contra la decisión emancipatoria sobre el cuerpo. Se ha comentado también que el cuerpo es el territorio en disputa por excelencia y esto presupone una afrenta para los intereses políticos. La noción de igualdad ha sido cooptada como un sistema de beneficios y oportunidades al que las personas

pueden acceder, donde los hombres han sido históricamente privilegiados por su condición de género. Desde una postura crítica se discute si la igualdad que se asume es la ubicación en el mismo sistema de precariedad y funcionalidad que asumen los cuerpos de los hombres, en dicho nivel privilegiado, en este sistema de producción.

Fariña y Feijoo (2020) en *El cuerpo pincel en el arte feminista*, describen distintas obras del performance en donde el cuerpo se caracteriza como pincel en el arte feminista, las artistas convierten su cuerpo en objeto de reflexión y herramienta para la experiencia artística y las prácticas que utilizan el *cuerpo como pincel* para reinterpretar, cuestionar o parodiar los tópicos de la figura de *genio creador masculino*, con tal efecto, el arte feminista comenzó a cuestionar las relaciones de poder asimétricas y a revisar el gran relato de la Historia del Arte, modificando criterios conceptuales y estéticos, y planteando nuevas formas de representación, muchas de ellas protagonizadas por el cuerpo femenino. El artículo permite identificar el uso del cuerpo como medio para cuestionar estereotipos y denunciar las relaciones de poder. Algunas artistas optaron por utilizar su cuerpo como pincel con el fin de reafirmar su condición de *mujer y artista*. No hay duda de la presencia de mujeres artistas a lo largo de la historia, aunque sus obras, en la mayoría de los casos, fueron invisibilizadas o atribuidas a hombres.

Guevara (2021) en *El arte contemporáneo como reflexión social: una aproximación a la obra de Regina José Galindo* analiza los preceptos teóricos que permiten interpretar los discursos que subyacen en las obras de performance de la artista Regina José Galindo; se dilucida el trasfondo de una vinculación artística-social y a manera de reflexión, se exponen las razones que mueven a la artista a realizar sus proyectos y los argumentos que justifican por qué se considera una artista contemporánea. Con ello, las obras de la artista en cuestión abordan temas de género y poder, principalmente, tópicos que ameritan ser situados por su generalidad, sin dejar de advertir su transversalidad en múltiples dimensiones sociales. No obstante, para lograr instaurar una comunicación entre el texto, en este caso la performance, y la sociedad es necesario recurrir a cogniciones compartidas, por lo que se apela a experiencias del dominio público.

Faba-Zuleta (2020) en *El cuerpo como acontecimiento. Las formas de operar de lo político en el arte de Ana Mendieta*, analiza la obra de la artista Ana Mendieta (1948-1985), en donde se explora su devenir desde conceptos específicos que remiten a elementos plásticos participantes de la obra como la sangre y el agua. El artículo permite identificar el planteamiento de la obra de Mendieta, una confluencia compleja de trayectorias de sentido, que permiten replantear lo político, a partir de la puesta en relación del cuerpo femenino, la naturaleza, el paisaje, la cultura y la historia. Las formas de agenciamiento del cuerpo femenino operado por Mendieta no pueden entenderse a través de una sola imagen, sino, más bien a partir del entrelazamiento de una serie de dispositivos que invitan a comprender el cuerpo y la subjetividad como un ensamblaje y un fluir de los afectos.

Zamora (2022) en *Arte, feminismo y poder: Lxs cuerpxs con vulva en la obra de Anna Matteucci* estudia el vínculo entre el arte, el feminismo y el poder, expresado en las obras de la artista costarricense Anna Matteucci (1984). La obra de Matteucci se concibe como un ejercicio de resistencia simbólica, una respuesta a las dinámicas políticas e identitarias derivadas de la lógica del sistema económico capitalista, que se basa en la exclusión y la violencia ejercida históricamente contra las mujeres y lxs cuerpxs con vulva.

Medina y Marín (2022) en *Estudio de la presencia de la inmundicia en el arte contemporáneo*, no se enfocan sólo en la interpretación de las obras en particular, sino en el conjunto de imágenes que afectan a los contemporáneos de estos artistas. Se describen obras del arte de la performance para evidenciar el uso de fluidos corporales en sus prácticas artísticas. Analizan y describen diferentes acciones de la performance en donde se presentan los fluidos corporales, a partir de *reflexiones incómodas* que muestran al cuerpo en su máxima expresión, teniendo en cuenta el concepto de inmundicias y a la vez la recuperación del control del cuerpo como herramienta de conocimiento. El artículo permite identificar nuestra cultura posmoderna donde el arte es una construcción visual de lo social. El arte es una construcción social de lo visual, el arte expresa el pesimismo racional de la posmodernidad y el racionalismo pesimista de la posmodernidad se infiltra en el arte. La aparición de inmundicias

en la creación artística ha proporcionado unidad múltiple y divisible, lo Real-Uno, al tiempo inmanencia radical e instancia trascendental.

IV. Fundamentación teórico-conceptual

La perspectiva teórica de este estudio se desarrolló desde la noción de *cuerpo* propuesto por las teorías de Jean-Luc Nancy (1940-2021), haciendo énfasis en el concepto de *lo inhumano* desde la premisa de lo que es expulsado, arrojado, abyecto.

Otro concepto desde donde se abordó el planteamiento del cuerpo fue el de la *apertura*. El cuerpo tiene *apertura*. Es conjunto de experiencias y acontecimientos que lo determinan. Desde esta perspectiva, el cuerpo es materia que acontece en el mundo.

El cuerpo hacia afuera se despliega y se desmaterializa; Nancy (2000) lo denomina *excripción*, refiriéndose a un cuerpo que se inscribe fuera de sí mismo. Ha alcanzado un límite absoluto, abarcando todo sin posibilidad de cierre. En este estado, el cuerpo se encuentra en una condición de *arrojado*, donde interviene lo que es lanzado o expulsado. El cuerpo es tanto materia que genera, ejecuta y descarta, como proceso sustancial que alcanza su máxima *apertura*.

Desde esta premisa, la noción de *lo abyecto* conecta con la definición de cuerpo de Julia Kristeva (1988) como categoría estética, esto con un enfoque en el cuerpo de la mujer y la experiencia corporal de menstruar, haciendo énfasis en la sangre como abyección, cuerpo abyecto en cuanto sujeto arrojado y exposición al mundo a través del arte acción.

El cuerpo abyecto desde Kristeva (1988) se configura como un cuerpo que ha sido excluido socialmente, en consecuencia, de ser arraigado como algo fuera de la norma. Cuerpos que han sido excluidos y que por su diferencia cuestionan la identidad al interior de lo social. Es el cuerpo de la mujer que por su condición de ser-mujer en el mundo ha sido excluido por la historia del arte como artistas y *genias* del arte. Por lo que las artistas se posicionan como artistas mujeres en el arte acción desde su cuerpo y para los cuerpos. Son cuerpos que por su naturaleza han sido mitificados como abyectos, el cuerpo de la mujer que

abyecta, que arroja sangre menstrual y fluidos varios, que materna, que aborta y que engendra.

V. Hipótesis o supuestos de investigación

En el arte acción las artistas han sustituido el lienzo por el cuerpo, el pincel por la vulva y la pintura por la sangre, para manifestar su postura en contra de cómo se ha visto a la mujer en el arte. Se utiliza al cuerpo como eje sustancial de denuncia de dicha representación, donde su papel se ha reducido a considerarlas modelos y a catalogarlas como musas, siendo así, objetos de estudio para los pintores; y no se les ha dado su lugar como ser-artistas, creadoras y mucho menos *genias* del arte. Ante este escenario, las artistas se han identificado con su obra al hacer de su cuerpo y sus abyecciones soporte, instrumento y sustancia plástica de su creación artística.

VI. Objetivos

Objetivo general

Analizar el espacio vulvar en el arte acción como una expresión del cuerpo abyecto, tomando como ejes centrales el cuerpo como soporte, la vulva como instrumento y la sangre como sustancia plástica en el marco conceptual del cuerpo presentado.

Objetivos específicos

Categorizar las manifestaciones del cuerpo en el arte acción en relación con el cuerpo abyecto.

Caracterizar los cuerpos abyectos del arte acción que configuran la sangre, la vulva y el cuerpo como elementos de una obra de arte.

Establecer la condición de cuerpo de la mujer que ha sido excluida de la historia del arte como artista y como *genia* del arte.

VII. Material y Métodos (Metodología)

Tipo de investigación:

El trabajo de investigación es de tipo básico, ya que se buscó que la investigación teórica amplíe el conocimiento sobre las artistas, sus procesos y temáticas abordadas en el arte acción.

La investigación es documental, ya que el análisis de las artistas y sus obras se realizó a través de la recopilación de información, se reunieron documentos de investigación, tales como artículos de investigación, tesis y libros que abordaron la problemática. Del estudio sobre las obras que se analizaron se utilizaron videos, entrevistas y textos escritos por las artistas en cuestión e investigaciones relacionadas. El criterio para la selección de estos documentos fue de carácter exploratorio y descriptivo para los fines de esta investigación.

Se acopiaron y analizaron fotografías a manera de evidencia de las acciones, que sirvieron de apoyo visual para la investigación, se obtuvieron de fuentes oficiales, tales como repositorios, museos o páginas web que avalaran su ficha técnica y bibliografía, así como su autenticidad como archivo documental.

Alcance:

Las fotografías utilizadas como material de apoyo fueron una herramienta documental que cumplió la función de evidenciar las obras que se analizaron en la investigación, así mismo, sustentaron la metodología del análisis visual que se presentó a lo largo de la investigación. Es importante recalcar que el material fotográfico fue la única evidencia que se tuvo de las obras que rigen la investigación. Las obras seleccionadas se analizaron a través de la categoría estética de lo abyecto.

Preludio

Este cuerpo que habito es mi cuerpo, es un cuerpo menstruante. Este cuerpo menstruante escribe desde la experiencia de serlo. La presente investigación aborda el concepto de *cuerpo*, utilizando la palabra en sí para referirse al *cuerpo humano*, aquel que experimenta el mundo. Cuerpo del latín *corpus* que significa conjunto de los sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo. El cuerpo, tu cuerpo, mi cuerpo. Experimentamos y habitamos nuestro cuerpo. El cuerpo de la mujer es receptáculo de experiencias corporales que escriben una biografía que la esfera social pretende mantener oculta, el de la experiencia de menstruar, de ser un cuerpo de mujer y de la censura del espacio vulvar.

El cuerpo que se aborda en esta investigación es el de *las artistas*. Su cuerpo, que ha sido considerado por los pintores un objeto del arte; y, la mujer y su cuerpo, considerado musa del genio, se ha desprendido del arte tradicional y lo han tomado como suyo, convirtiéndose en territorio de heridas abiertas que se hacen visibles. Las artistas han intervenido, como plantea la historiadora de arte Griselda Pollock, en una historia del arte que había sido ajena a ellas.

El cuerpo de las artistas toma la escena artística como suya, planteando y replanteando experiencias corporales del cuerpo de la mujer que son invisibilizadas por la esfera social. Una de esas experiencias corporales es la menstruación, la sangre menstrual queda al descubierto y las artistas se exponen y exponen su cuerpo menstruante que ha sido por mucho tiempo ocultado y rechazado.

Los cuerpos accionan. El cuerpo de las artistas se apropia de los espacios, se presentan en museos, galerías y espacios públicos. Con sus obras manifiestan lo oculto, lo que se calla, lo que altera, lo que incomoda, se trata de cuerpos desnudos, vulvares y sangrantes.

El arte acción es la manifestación artística que han apropiado las artistas para presentar y presentarse en un terreno implacable que no les ha hecho justicia, el del arte. El arte acción es una manifestación que plantea la sustitución de elementos plásticos que recorren toda una tradición pictórica. En las artes plásticas tradicionales, se plantean tres elementos principales. El primero es el

soporte, las y los pintores utilizan bastidores entelados, estas telas son fabricadas especialmente para soportar las sustancias químicas que representarán el color, la forma y la textura. Después el instrumento, es el pincel, el artefacto que dialoga con el soporte, se caracteriza por disponer de una variedad de tamaños que se clasifican por números, tipos de cerdas y puntas. Por último, la sustancia, se trata de la pintura, que se caracteriza por pigmentar el soporte a través del instrumento. La pintura tradicional incluye técnicas como óleo, acrílico y acuarela.

Las artistas del arte acción plantean dichos tres elementos llevándolos a un terreno corporal que visibiliza su denuncia, la del cuerpo como objeto de arte y musa de los pintores; el espacio vulvar que ha sido censurado y perpetrado por la esfera artística y social al no permitirse manifiesto alguno de su condición menstruante, maternante, sexual ni visual; y la sangre menstrual, implantada negativamente por pertenecer a la categoría de lo abyecto, aquello que es oculto, que altera a la sociedad, al tachársele de inmunda y reprobable. Estos tres elementos conectan entre sí al pertenecer a un sólo cuerpo, el cuerpo, mi cuerpo, tu cuerpo. Es el cuerpo abyecto de la mujer que alberga el espacio vulvar y abyecta la sangre menstrual.

Por lo que las artistas han sustituido estos elementos tradicionales de las artes plásticas como respuesta a la objetualización de sus cuerpos en la representación pictórica y a su vez, manifestando su posición como artistas que han sido invisibilizadas en los círculos artísticos. En este trabajo investigativo, se presentan cuatro artistas mujeres, cada una de ellas presenta su cuerpo como soporte de la obra, su espacio vulvar como instrumento plástico y su sangre o sangre menstrual como sustancia plástica.

El cuerpo, mi cuerpo, tu cuerpo. Carolee Schneemann (1939-2019) presenta el cuerpo que expulsa y es expulsado; Ana Mendieta (1948-1985) como cuerpo violentando, penetrado y desgarrado, un cuerpo que manifiesta la violencia que se ejerce sobre el cuerpo de las mujeres; Priscilla Monge (1968) expone el cuerpo que evidencia la censura sobre el cuerpo que sangra y lo presenta en el espacio público. Por último, Shigeko Kubota (1937-2015), su cuerpo como desencadenante de la manifestación de la sangre menstrual

configurada en el ámbito simbólico de la condición de ser cuerpo menstruante, un cuerpo que arroja y es arrojado.

En las siguientes páginas se designó la palabra *cuerpo*, refiriéndose al cuerpo plástico, el de la artista, aquel que experimenta el mundo desde lo corpóreo, desde las experiencias corporales, las de la rutina, aquellas consideradas inmundas, abyectas por el ámbito social que nos rodea. Aquellas experiencias se materializan en el ámbito artístico, desde la performance, en el arte acción. Las artistas se apropian de aquellas experiencias corporales como la acción de menstruar para elevarla a la categoría de arte, con matices de denuncia social y visibilización de conceptos considerados tabú. La sangre menstrual se configura en sus obras como sustancia plástica, objeto de arte que se exhibe en los museos y galerías.

La investigación a la que se dará lectura a continuación, está estructurada en cuatro capítulos, el primero aborda el concepto de *cuerpo* desde la perspectiva corporal de inscribirse en él, como vehículo experienciador en sí mismo y desde el cuerpo como acontecimiento, por lo que las experiencias dadas del cuerpo se enfocan en las del cuerpo de la mujer, en concreto, la experiencia corporal de menstruar y cómo es que las artistas a través del arte acción emplean este acto y su significación en el ámbito artístico, inevitablemente de ámbito social y político, al considerarse de un cuerpo estigmatizado y tabú. Asimismo, se analiza cómo las artistas utilizan el cuerpo como soporte plástico y acción corpórea, distinguiendo entre la representación del cuerpo en la pintura y su presentación en el arte acción, y cómo estas prácticas participan en la construcción de la(s) historia(s) del arte desde la mirada de las artistas.

El segundo capítulo despliega un análisis de la vulva como potencia estética y como espacio abyecto, político y sacralizado. Se examinan sus diferentes formas de presentación en el arte, desde la ausencia y la alegoría hasta su representación y presencia explícita, identificando cómo la vulva se convierte en instrumento plástico y en elemento de acción corpórea. Este capítulo concluye con los hallazgos vulvares, sintetizando la presencia y significación de la vulva en las prácticas artísticas seleccionadas.

El tercer capítulo aborda la sangre menstrual como desborde estético y abyecto, así como sustancia plástica y performática. Se analiza la sangre del cuerpo herido, violentado, tabú y cíclico, considerando su uso en pintura, fotografía, instalación y performance, y se exploran los diferentes soportes contemporáneos, como la toalla menstrual, que se convierten en medios de expresión artística contemporáneos.

Finalmente, el cuarto capítulo presenta un estudio de caso de las cuatro artistas protagonistas de la investigación que han trabajado con la corporeidad, la vulva y la sangre o sangre menstrual en su obra. Cada sección aborda la trayectoria de las artistas, sus prácticas plásticas y performáticas, y los resultados abyectos que emergen de sus acciones, incluyendo la manera en que estas obras abyectan cuerpos y espacios, subvirtiendo normas culturales y estéticas. Este capítulo culmina en un análisis de los hallazgos abyectos, a manera de resultados, que sintetiza la contribución de las artistas al arte acción y a la visibilización de cuerpos y experiencias tradicionalmente censuradas.

En conjunto, la investigación ofrece un recorrido que va del cuerpo al espacio vulvar, de la sangre simbólica a la sangre real, para finalmente abordar a las artistas como agentes que resignifican estos elementos desde la praxis del arte acción, estableciendo una episteme corporal, del espacio vulvar y de la sangre menstrual

Capítulo I. El Cuerpo: Soporte Plástico en el Arte Acción

1.1 Algunas consideraciones sobre lo corpóreo

“Hoc est enim corpus meum (Este es mi cuerpo)”.
(Nancy, 2000, p. 7)

El *cuerpo*: contorno, forma, volumen; carne, óvulos, vísceras; es materia orgánica y material a inscribir, contiene sistema y órgano, circulación y palpitación. Desde Nancy (2006), el *cuerpo* contiene, pero también se desenvuelve, indefinidamente, en una suerte de organización, articulación y desprendimiento (el término *cuerpo* es definido en el Glosario, Anexo 1).

El *cuerpo* que se propone abordar en esta investigación es el del *cuerpo matérico*, en palabras de Nancy (2006), aquel que encuentra sus límites cuando hay otro cuerpo, sujeto físico y diferenciado de otros cuerpos (el término *cuerpo matérico* es definido en el Glosario, Anexo 1).

Este cuerpo se ha configurado, en prácticas de orden artístico, como soporte plástico, el que las artistas se apropian, el suyo, su propio cuerpo, soporte vivo, campo de emancipación de cuerpos históricamente omitidos. Se trata de un cuerpo que habla, se desdobra y sangra. En la reflexión nancyana, el *cuerpo propio* sólo puede ser tal en la medida en que también se reconoce como extraño, es decir, como indicio, se vuelve apropiado en esa tensión entre lo íntimo y lo ajeno (Nancy, 2006). (El término *cuerpo propio* es definido en el Glosario, Anexo 1).

Esta extrañeza de los cuerpos adquiere un sentido más profundo en la presentación de los cuerpos de las artistas, desde su omisión como artistas y creadoras en los relatos que construyen la historia del arte, reconociendo la enajenación de los cuerpos propios y como consecuencia, la configuración de una agenda corporal que, en primer orden del día, renuncia a esa anomalía histórica; y es precisamente esa condición de extrañeza la que permite hoy reclamarlos, resignificarlos y situarlos como territorio de apropiación, en respuesta a la expropiación corporal perpetrada por los círculos artísticos

patriarcales. El cuerpo, su cuerpo, que les había sido ajeno, arrebatado y silenciado, se configura, en la segunda orden del día, como propio, se ha contenido históricamente y ahora se desenvuelve por medio del desgarramiento y la expulsión de fluidos corporales que se incorporan en la historia del arte, la que contarán estos cuerpos ahora emancipados y desenvueltos.

Este cuerpo desenvuelto se configura como *cuerpo corporal*, éste, cuerpo, hinchado y poroso, y los otros cuerpos que se reflejan en él, expulsan palabra y memoria, en un contrato orgánico se proponen abyectar desde sí como gesto político y agencia estética. El pleonasma que aquí se propone y se enuncia, el de *cuerpo corporal*, pretende subrayar el cuerpo en su condición más orgánica por lo tanto más plástica, donde, como señala Nancy (2000) *inscriben* gestos y plasticidades desde la carne y el órgano, desde el desgarre y la sangre (el término *inscribir* es definido en el Glosario, Anexo 1). Aquí el cuerpo es un acto en tránsito que desborda y se despliega para expulsar memorias y líquidos, discursos y salivas, manifiestos y sangres.

Hablar de cuerpo es desenvolverse en sí mismo, *este es mi cuerpo*, dice Nancy (2006); el cuerpo no se guarda, se desdobra, es encuentro con otros cuerpos, es cicatriz y arruga, se pliega y se tuerce, es piel y textura. Es contrato personal, se cuida, se alimenta, se limpia, se rasca, se rasura, en conjunto, se interviene, y a su vez, responde a través de un contrato propio, el corpóreo, se desborda, se contrae, se despierta, se desdobra. El cuerpo en diálogo con el cuerpo, en palabras de Nancy (2006), es como un par de endemoniados, en una tensión constante entre lo que se hace con él y lo que él hace con el cuerpo. No hay prórroga, no hay intermediarios, es trato directo, negociación muscular y visceral.

Desde ese acuerdo contractual, los cuerpos pronunciados se configuran a partir de esa agenda corporal y se traduce en niveles corpóreos, se despliegan desde el propio cuerpo, aquel que experimenta el mundo, desde sus propias vivencias de habitarlo relata su historia corporal, es el cuerpo-acontecimiento; el que contiene órgano y pulsión, líquidos y expulsiones, el *cuerpo corporal* que anuncia desgarre y apertura, desde lo abyecto, señala Kristeva (1988), aquello que confronta y vomita la propia arqueología corporal, se trata del *cuerpo*

abyecto (este término es definido en el Glosario, Anexo 1); el que denuncia y desenvuelve la omisión histórica, inscribiéndose en la memoria colectiva, el que acciona desde el reconocimiento de cuerpos antes excluidos, es el *cuerpo-acción*.

Desde estos tres registros corporales se constituyen los cuerpos propuestos según la hipótesis que se plantea: *cuerpo-soporte*, *cuerpo-vulvar* y *cuerpo-sangre* en sus propias dimensiones plásticas que se inscriben en las prácticas y procesos artísticos de las artistas, articulándose desde sus propias residencias, incidencias y revoluciones corporales.

Los cuerpos que se abordan en este estudio son los *cuerpos de las artistas mujeres* que hacen arte desde su pluralidad y desde sus experiencias y territorios propios, desde ese contrato que expone sus acuerdos y reafirma su condición de *cuerpo corporal*, a partir de aquí, es un cuerpo que se ha desdoblado para no doblarse más. Es un cuerpo en diálogo con otros cuerpos que también experimentan la abyección corporal de ser cuerpo, cuerpo de mujer que expulsa sus entrañas y expone su verdad, la de habitarlo en un mundo que le ha rechazado y le ha negado su verdad corporal, y que en respuesta se presenta como *cuerpo abierto*, señala Ballester (2012), al presentarse la carne, la sangre y los fluidos, el cuerpo de la mujer pasa de ser objeto pasivo de mirada y control, a convertirse en un espacio de resistencia y cuestionamiento frente a los discursos patriarcales (el término *cuerpo abierto* es definido en el Glosario, Anexo 1).

En consecuencia, se propone abordar el cuerpo no como un objeto de estudio, sino como un sujeto que escribe su propia teoría a través de su desdoblamiento, de su acto y de su herida. Este cuerpo, al asumirse y reconocerse como *cuerpo corporal*, reconfigura su posición en los relatos de la historia del arte, no escribe una idea, la encarna; no representa la vivencia/experiencia/memoria/herida, la performa.

Por lo que el cuerpo que sustituirá el soporte plástico en los años setentas en el llamado arte acción involucra manifiestos de abyecciones y cuerpos, de vulvas y sangres, a partir de aquí se articulan los principios regidores y teóricos que guían la acción y el análisis de la investigación, a manera de *contrato*

corporal: se reconoce el cuerpo como materia orgánica, soporte plástico y territorio político; las artistas se apropian de su propia carne, de sus órganos, de sus fluidos, como lenguajes posibles del arte; se reivindica la extrañeza del cuerpo como potencia creadora y como espacio de diálogo con otros cuerpos; los cuerpos aceptan la abyección como un gesto de desobediencia estética, como apertura y desgarre hacia lo que ha sido silenciado; los cuerpos se reconocen en la vulva y en la sangre como centros de conocimiento, no rechazo ni omisión; las artistas expulsan la historia que se les ha negado y la reescriben en carne y acción; se firma con el propio cuerpo, porque no hay otra firma posible.

1.2 El cuerpo como experiencia estética/abyecta

“...yo me expulso, yo me escupo, yo me abyecto en el mismo movimiento por el que yo pretendo presentarme”.

(Kristeva, 1988, p. 10)

El *cuerpo* es receptáculo de experiencias corporales. Estas experiencias se transforman en señas o marcas corporales que representan a cada individuo, estas vivencias se pueden traducir en vestigios contables: cicatrices, marcas de nacimiento, moretones, hendiduras. Así mismo, abarca cambios corporales que se relacionan con etapas del desarrollo que se clasifican de acuerdo con la edad de un individuo, no obstante, lo que es sustancial para esta investigación es lo resultante, lo que acaba, lo que concluye; aquello extrínseco del cuerpo, inscrito fuera de él, aquello que es observable, tangible y ejecutable. El material corporal resultante transita por lo corpóreo y traspasa por los huecos del cuerpo, por lo que la piel se traduce como un impedimento de visualización de los órganos internos.

Nancy (2000) analiza la piel como elemento transitorial del cuerpo, es el órgano que experimenta y actúa como mediador entre el exterior y el interior. Siguiendo a Nancy (2000), la piel es un eje transversal entre el interior y exterior del cuerpo; sólo ciertas sustancias traspasan a través de ella y se convierten en material de ejecución para las artistas. El cuerpo, que es materia orgánica,

produce fuerzas abandonadas, esto se traduce en pulsiones inconscientes que se arrojan desde el cuerpo, dando paso al material a inscribir.

El cuerpo contiene signos desde los cuales se inscribe en su entorno, pero para analizarlo, debe observarse en conjunto y aparecer como un sólo signo. El cuerpo se inscribe en sí mismo, nos dice Nancy, no escribe sobre él sino desde él (2000). Es un cuerpo que experimenta desde la carne misma, es materia abatida, intranquila, endeble. No es una cosa que se posee, al contrario, es un sitio de encuentro y relación con otros cuerpos y con el entorno. Desde la perspectiva nancyana, el cuerpo es entendido como un lugar de exposición, abertura y vulnerabilidad.

Estas tres agencias vertebrales teorizan el concepto de cuerpo, serán desplegadas desde el cuerpo entendido desde Nancy (2000) como acontecimiento, que propician acciones y desprendimientos de él; en relación con el cuerpo de la mujer y el acontecimiento de la menstruación, como experiencia vulvar de acción desde los órganos (zona interior del cuerpo) que producen y provocan desgarramiento y abyección: el ovario libera uno de los óvulos, al no añadirse al útero, este desprende su revestimiento llamado endometrio (capa interna del útero), por lo cual es expulsado provocando el sangrado menstrual.

El cuerpo entonces desprende, expulsa, libera, provoca, desgarrar, abyecta, por lo que emite un resultado, un producto que se arroja hacia la zona exterior del cuerpo, es, por ejemplo, a través de la acción de menstruar, que se obtiene materia orgánica visualizada y reflexionada para configurarse como objeto de arte, o mejor, sustancia artística que será ejecutada por las artistas, la sangre menstrual constituida por flujo vaginal, sangre y tejido endometrial; de la cavidad corporal por la cual atraviesan las sustancias, el espacio vulvar; y del cuerpo mismo como origen, soporte y manifiesto de la abyección. Ese que es arrojado y que arroja.

Estas tres vertientes, el cuerpo expuesto, abierto y vulnerable que se formula desde Nancy (2000), tienen el objetivo de resignificar al cuerpo, a través de la historia del arte, del cuerpo representado en la pintura hacia la presentación del cuerpo en el arte acción, resultando cada una en las tres sustituciones

plásticas, el del cuerpo de las artistas como un cuerpo expuesto; el del espacio vulvar, un espacio que tiene síntoma de abertura; y el de la sangre menstrual como sustancia que ha revelado vulnerabilidad inherente del cuerpo de la mujer, al catalogarse socialmente y culturalmente sustancia frágil y hormonal, y que desafía las normas sociales que han hecho al cuerpo vulnerable y, en consecuencia, vulnerado.

Además, se instituye un cuerpo que envuelve y contiene a estos tres, al ser expuestos como cuerpos con otros y para otros cuerpos, al abyectar verdad de ser cuerpo vulvar y cuerpo sangrante ante el mundo del arte que lo ha omitido históricamente, estos cuerpos se transforman, ineludiblemente, en cuerpos políticos.

1.2.1 Cuerpo abierto

El *cuerpo*, que tiene agencia de abertura, en un devenir de experiencias y acontecimientos, lo han determinado. Desde esta perspectiva, el cuerpo es materia que acontece en el mundo.

Es el cuerpo hacia afuera, se desdobla, se desmaterializa, Nancy (2000) lo llama *excripción*, entendiendo que se trata de un cuerpo que se inscribe hacia fuera de él (el término *excripción* es definido en el Glosario, Anexo 1). Ha llegado al límite, lo abarca todo, no hay cierre. El cuerpo se extiende en una condición de arrojado; interviene entonces lo yecto, lo que es echado, lanzado, abatido “¿Qué serían las fuerzas, los pensamientos, que se deberían antes que nada a ese ser-arrojado-ahí que es el cuerpo?” (Nancy, 2000, p. 14). Para Nancy, el cuerpo es esa materia que genera, ejecuta y desecha (2000); pero también, como proceso sustancial, se convierte en material que ha llegado a su extrema abertura. Descubrir, destapar, abrir lo que yacía oculto, el cuerpo de la mujer, desnudo, subrepticio, estigmatizado. Es un cuerpo abierto, un lugar, un espacio espacioso, dice Nancy (2000), es una superficie que se pliega y repliega para dar paso a lo corporal, a la existencia misma.

El cuerpo como el origen de la superficie a inscribir, de piel que se pliega, se estira y se contrae, contiene multiplicidad de superficies: porosa, velluda, callosa, ungueal, arrugada. El cuerpo renegocia sus fronteras, un espacio de tránsito, en constante flujo orgánico, el cuerpo categoriza lo lleno y lo vacío, lo

de adentro y lo de afuera. Es lo que lo convierte en un lugar de encuentro entre lo orgánico y lo desechable, entre lo individual y lo colectivo.

El *cuerpo abierto*, lo llama Ballester (2012), un cuerpo que simbólicamente se abre para el mundo, se deja ver, sin más, desnudo, sin prejuicios, sin señalamientos. Pero también abierto física y fisiológicamente, cuerpos que se desgarran desde el interior hacia el exterior, sangran, se despojan de la significación misma de cuerpo, el que es violentado y vulnerado, y que, en consecuencia, denuncia por y a través de su propio cuerpo. Lo que da paso a la manifestación del cuerpo a través de la acción performática, el cuerpo desde el cuerpo denuncia su condición corporal que ha sido históricamente determinada desde implicaciones sociales, biológicas y culturales, que marcan hitos de censura y descalificación por parte de los círculos artísticos liderados por artistas varones. La experiencia corporal que vierte sobre esta investigación es la de sangrar menstrualmente, mujer herida, ensangrentada, amortajada, abierta.

1.2.2 Cuerpo vulnerable

El cuerpo de carácter matérico mantiene su condición de vulnerabilidad en cuanto a la encarnación de la violencia que se ejerce sobre el cuerpo de las mujeres. Esta agencia se presenta como instrumento de denuncia de cuerpos vulnerables y vulnerados. El cuerpo de la mujer ha sido vulnerado a lo largo de la historia del arte al no permitirle ser reconocida como artista, al no permitirle mostrarse ante el mundo como cuerpo de mujer, debido a la censura y a la violencia ejercida sobre el cuerpo. Los cuerpos de las mujeres soportan el espacio físico para presentar sus experiencias corporales con el objetivo de denunciar los abusos del círculo patriarcal que la historia del arte ha propiciado, por lo que se inaugura un nuevo lenguaje, el de la performance, que no está relacionado con la perspectiva falocéntrica (Ballester, 2012). Al utilizar sus cuerpos como testimonio, las mujeres han revelado de manera cruda y contundente cómo la violencia se ha arraigado en ellas, se han convertido en pruebas tangibles de la violencia que sufren, denunciando así su profunda huella (Gil, 2020); cuerpo herido simbólicamente y físicamente.

El cuerpo de la mujer se configura simbólicamente de acuerdo con las nociones sociales que lo atribuyen como oposición al cuerpo masculino. El

cuerpo es rechazado por su feminización, considerado aberrante (Gil, 2020). Los cuerpos femeninos, considerados dentro de la minoría, se sitúan en ese lugar corporal que históricamente se les ha dado. Esta oposición legitima la desigualdad entre cuerpos, estableciendo una jerarquía de dominación. Por lo que este correlato de desigualdad, en el que el cuerpo de la mujer se ha considerado ilegítimo por el sistema patriarcal, rechaza todo discurso de jerarquías dominantes y relaciones de poder. Se convierte en territorio de disputa en respuesta a la violencia ejercida sobre él, el cuerpo es tomado como espacio discursivo que rechaza toda violencia. Las artistas mujeres toman el control territorial de sus propios cuerpos y a través de sus manifestaciones corporales se disputan por la soberanía corporal.

El discurso de la violencia, tanto física como simbólica, se traduce como poder sobre los cuerpos de las mujeres. Por lo tanto, las artistas reconfiguran el espacio social implantado y vulneran sus propios cuerpos, ya emancipados, en consecuencia de todas aquellas experiencias de violencia insufriblemente conectadas con su propio cuerpo, aquellas artistas mujeres vulneradas, ahora vulneran su propio cuerpo, cuerpos que se desgarran a sí mismos, que se penetran, que se desnudan sin prejuicios, acto de por sí considerado ya aberrante por la sociedad rechazante, son cuerpos que sangran, que vomitan, que expulsan sustancias corporales, ¡es un cuerpo!

De carácter inevitable, las artistas accionan sus propios cuerpos con el objetivo de posicionarse en la esfera pública del arte, cambiando el sentido y el contenido de lo ya visto por la historia del arte, cuerpos desnudos de mujeres idealizados y representados por el ojo masculino, el rechazo de las mujeres en los círculos artísticos por una condición femenina arraigada en la cultura social y visual.

1.2.3 *Cuerpo expuesto*

El cuerpo de carácter matérico mantiene su condición de exposición, cuerpos que se presentan en museos, galerías y espacios públicos; que se evidencian, piel y sangre expuestos para incomodar, debatir y dialogar; y que se propagan, artistas y cuerpos en movimiento. Frágil organismo que toca y trastoca el interior y el exterior, es materia que protege, retiene, almacena, siente,

comunica, el cuerpo es el presente, la existencia y la superficie (Vásquez, 2012). Se exhibe al ojo público en el ámbito artístico. Los cuerpos de las artistas mujeres se exponen al mostrar y compartir su propia historia, su propia carne y sus propias vivencias a través de sus obras de arte acción, por lo que este cuerpo se configura como *cuerpo político*. Se traduce como un territorio de emancipación en que los cuerpos abandonan los estudios de pintura, para exponerse ante el ámbito público, cuerpos desgarrados, arrojados, mutilados, penetrados, el del cuerpo de la mujer. El concepto de *cuerpo político* (este término es definido en el Glosario, Anexo 1) es el resultado de la vinculación con el espacio y su alcance de poder. Se trata de la vinculación y alcance de cuerpos que no habían sido atravesados por la emancipación y que reflejan el impedimento de ser en el mundo como cuerpo, el del cuerpo de la mujer (Gil, 2020).

El cuerpo de la mujer se emancipa con la configuración del arte acción como territorio de exposición encaminado hacia la presentación de las experiencias corporales propias. Este cuerpo abandona entonces el estudio de pintura, rechazando el papel de musa y modelo, y configurándose como artista a través de las manifestaciones de la acción performática. Gil (2020) desarrolla el concepto de *lo personal es político* como irrupción fulminante al postulado feminista. El propósito es la recuperación, por medio del arte, del territorio de su propio cuerpo al ejercer en el ámbito público del terreno artístico una reconfiguración de los espacios en que no era posible legitimar ni reconocer al cuerpo de la mujer como ser artista en la propia historia del arte, de su arte.

Desde la misma perspectiva, Hanisch (2016), en su postulado sobre *lo personal es político*, plantea otra alternativa de crear, saber y hacer conocimiento al exponer las vivencias de los cuerpos de las mujeres entre mujeres. Esta construcción de conocimiento, tal vez el único, como dice Hanisch (2016), desafía lo establecido al generar un intercambio horizontal entre mujeres, y como consecuencia, configurar esas experiencias personales hacia la colectividad para impulsar cambios sociales y políticos. Este concepto surge cuando Hanisch asiste a grupos de terapia dirigido a las mujeres en los años setenta, a los cuales se opone, ya que se consideraba en ese momento como una terapia en su sentido lógico, inapropiado, dice Hanisch (2016), porque se consideraba que las

mujeres contenían ya de sí un problema médico y en consecuencia se asistía a terapia como una solución que sólo atañía al papel de la mujer en el ámbito social, doméstico y económico. En esta *terapia política*, como analiza Hanisch (2016) da cuenta de que lo que se consideraban problemas personales que sólo atañen a las mujeres y sus cuerpos, en realidad, son problemas políticos. Por lo que las vivencias corporales de los cuerpos de las mujeres, considerado de ámbito privado, deja de serlo para convertirse en una acción colectiva que desafía la violencia sistemática que se ejerce hacia las mujeres, es una acción conjunta y a través de un compromiso feminista, busca dismantelar estos sistemas que perpetúan la violencia.

La exposición de los cuerpos de las mujeres como una forma de denuncia y resistencia desafía entonces lo privado al hacer público lo que tradicional y patriarcalmente se consideraba íntimo y personal, se rompe con tabúes y se cuestiona el control que se ejerce sobre los cuerpos femeninos. Y de la subversión de los valores patriarcales, la exposición de los cuerpos se convierte en la forma de resistir a la cosificación y objetivación de las mujeres y sus cuerpos, y de reclamar la agencia sobre sus propios cuerpos. Ni el cuerpo de las mujeres ni la política son conceptos estáticos, ambos evolucionan y se adaptan a los contextos sociales. Por ende, todo uso del cuerpo tiene implicaciones políticas, concluye Hanisch (2016).

1.2.4 Cuerpo político

Es el cuerpo que expone y se expone así mismo para dar paso al cuerpo performático. Del lienzo al cuerpo, el cuerpo se convertirá en soporte plástico, como formula Gil (2020), a través de su propuesta de dos tipos de cuerpos políticos que manifiesta el cuerpo de las artistas mujeres: el cuerpo denunciante (marchante) y el cuerpo performático (accionante) ineludiblemente feminista (estos términos *cuerpo denunciante* y *cuerpo performático* son definidos en el Glosario, Anexo 1).

El cuerpo, en su condición de performático, se resignifica en un lenguaje en sí mismo, el cuerpo como acontecimiento, como sujeto experienciador de lo corporal se convierte en tema a abordar, por lo tanto, se legitima, es espacio, como lo llama Gil (2020) es *cuerpo-espacio* (este término es definido en el

Glosario, Anexo 1), que reclama la relación corporal de la mujer con el ámbito social y artístico que lo había omitido y oprimido.

El cuerpo de ámbito público por lo tanto político, por lo tanto, activista (y artista) se convierte en sujeto que se potencia en su máxima exposición y apertura, como define Nancy (2000), se manifiesta desnudo, dicho de manera metafórica y/o textual, se expone para configurar la acción corporizada de un *cuerpo corporal*, constituyendo el acontecimiento de cuerpos individuales o colectivos.

El *cuerpo corporal* es el de las artistas del performance, ese que está expuesto, abierto y vulnerado. Ese que se materializa en las experiencias corporales del cuerpo de la mujer, que se escriben desde lo personal hacia lo colectivo en favor de la identificación corporal con las artistas sucesoras que visibilizan aquello que las primeras artistas antecedieron, cimentando las bases de la performance como medio de transformación, intervención y aceptación por los círculos artísticos, aquellas que transgredieron para que las artistas contemporáneas transmitan la memoria colectiva del acontecimiento corporal del cuerpo de la mujer, denunciando su rechazo, opresión y omisión dentro de la historia del arte.

El diálogo corporal y su relación con el espacio, cuerpos en contraposición con otros cuerpos, se interpretan, se descifran, se identifican, accionan y reaccionan por el mismo sujeto; sin dejar a un lado el papel accionante del espectador, a veces rechazante, a veces aceptante.

El cuerpo denunciante (marchante), desde Gil (2020) ya de sí accionante, no lo es sólo en la acción que presenta como obra artística o resultante, sino también en su espacio privado, de ámbito cotidiano. Es decir, la obra de la performance no empieza ni termina en la presentación de su cuerpo como materia a inscribir, transgredir o convulsionar. Es conciencia social de ámbito artístico, es controversia, institución e irrupción legitimada. El *cuerpo corporal* de las artistas es acto performativo en sí que se alinea a la autobiografía de cada *sujeto accionador*, reiterativo articular *sujeto accionador* ya que el sujeto en sí acciona, sin quererlo, desde el interior como cuerpo orgánico, hacia el exterior

como cuerpo abierto, irrumpiendo en las fronteras del terreno físico, del espacio colectivo, cuerpos en diálogo con otros cuerpos.

El cuerpo desde el interior remite a la incapacidad de dominar sus órganos internos, no los configura, no los acciona, cuerpo sin órganos (CsO), no los gobierna (Deleuze y Guattari, 1980). Los órganos organizan y sistematizan el flujo de su periodicidad, el sujeto desde el interior, nunca en receso, se ve envuelto en vómito, excremento, orina, sudor, mucosidad, sangre, sangre menstrual.

El cuerpo accionador del exterior, cuerpo tangible, piel replegada, tiene la posibilidad de experimentar las moléculas en movimiento de la materia siendo materia también, cuerpos con cuerpos. El cuerpo que cruza la frontera de lo físico se relaciona con la colectividad de ser cuerpo en el mundo. Y es entonces cuando es capaz de transgredirse a sí mismo para penetrar en la escena pública su carácter corpóreo, dispuesto a accionar como acto performativo en un espacio en el que no estaba preparado para mostrarse socialmente como cuerpo. Por lo que se expone a la transgresión también de otros cuerpos convirtiéndose en *cuerpo matérico* y soporte que conlleva una capacidad plástica que a su vez rompe con los parámetros de lo corpóreo, al mostrarse cuerpo.

El *cuerpo corporal* de las artistas es soporte plástico, en sustitución del lienzo las artistas utilizan la pintura y la vierten sobre ese nuevo soporte contemporáneo que es el propio cuerpo, el primer acercamiento es el de utilizar la pintura para ser arrojada sobre un soporte de gran formato o bien, para pintarse a sí mismas.

El cuerpo denunciante, aquel que busca desentrañar las experiencias corporales del cuerpo de las mujeres que han sido catalogadas como temáticas censuradas del ámbito social. El arte acción permite dar un lugar a esas experiencias para ser mostradas, se denuncia aquello censurado y se presenta en la obra. Estos dos ejes que propone Gil (2020) atravesarán todo lo propuesto por las artistas del arte acción que se presentan durante la investigación.

1.3 El cuerpo como soporte plástico/acción corpórea

“El cuerpo es una envoltura: sirve, pues,
para contener lo que luego hay que desenvolver”.
(Nancy, 2006, p. 16)

El cuerpo es materia: es observable y experimentable, reside en el espacio abierto, es decir, pertenece al exterior, es de los otros cuerpos. El cuerpo no significa si no hay lugar, hay una necesidad de *excripción* sobre un soporte; cuerpo-lugar que caracteriza y contiene una piel. Las características de esta piel que se subrayan y son parte del acontecer del cuerpo, en condición de “...plegada, replegada, desplegada, ...invaginada, ...orificiada” (Nancy, 2000, p. 15).

El cuerpo es materia: espacio, cáscara, volúmen, casa, receptáculo de órganos, se transforma en un espacio que permite reconocer huellas, accidentes y archivos de memoria, pero sobre todo funciona como un punto de intersección de nuestras acciones, pensamientos, intenciones y recuerdos, un verdadero *lugar complejo* (Turpín, 2016). Los fluidos se configuran como material constituido, se plantea como lo abyecto, lo que está ligado al cuerpo, como un *yo*. Aquello conformado, lo que traspasa, lo que se expulsa sin permiso.

La expresión de ambos se refleja en la materialidad como ese dador de forma, expresión y estructura que deviene a la acción. Una acción que tiene el objetivo de “desvelar los aspectos marginales y ocultos de la interioridad de [un] cuerpo” (Ballester, 2010, p. 129). El cuerpo es acción en cuanto a fluidos se configuran en él.

El cuerpo es materia en tanto soporte. El cuerpo, un cúmulo de sistemas orgánicos mantienen el organismo en constante flujo. Este sistema orgánico está oculto, no permite la visualización del movimiento, entumecimiento, palpitación, desgarre, inflamación de los órganos internos sin algún artefacto específico, especializado ni médico.

En este panorama orgánico, los órganos despiertan las actividades líquidas y coagulantes desde el interior hacia la preparación de los materiales

orgánicos que lanzan, arrojan, abyectan las sustancias, también en condición de orgánico, traspasando por las aperturas que permite el cuerpo. El *cuerpo orificiado*, propuesto por Nancy (2000) en tanto dador de material orgánico: poros, faringe, narinas, lagrimal, trompas de Eustaquio, pezones, vagina, uretra, ano. Cada conducto transporta y posteriormente abyecta lo correspondido, arroja los materiales orgánicos que se traducen como líquido, fluido, sangre, coágulo, conservando su condición de desechable. Este aspecto será configurado por las artistas para dar cuenta de la condición simbólica, social y determinante de disponer tales productos orgánicos para las necesidades artísticas contemporáneas con el objetivo de dar permanencia y desocultación a los órganos y sus procesos que determinan la conservación del objeto artístico sin el objetivo de ser custodiado ni preservado, tales como el sudor, saliva, mucosidad, lágrimas, cera, leche, sangre, sangre menstrual, orina, excremento. Las artistas dejarán el objeto artístico en el museo, sin ser su objetivo u objetivo de su acción, como evidencia de sus obras.

1.3.1 *Cuerpo representado: pintura*

La representación de la materia en la obra plástica se rige por mecanismos pictóricos que el artista desarrolla hasta alcanzar cierta habilidad y control sobre las herramientas y soportes a configurar. Esta materia se traduce como sustancia plástica, que se erige de afuera hacia adentro; para Salabert (2003), la pintura es presencia inmediata que se traduce como materia pictórica que es concentrada desde la luz y confiere a las superficies y formas representadas cualidad tangible y porosa, similar a la de la carne; la carne que confronta Salabert (2003) frente a la representación pictórica se traduce como cuerpo que se explora como volumen, forma, textura, masa y color. El artista crea su propia metodología en el ejercicio de la representación y construcción de los cuerpos.

En un primer momento, el/la artista construye esta masa representada desde afuera, es decir, desde los materiales que funcionan como medio para el camino de la representación pictórica, materiales que se visibilizan como instrumentos de trabajo que cumplen una función específica; la materia con la que han sido construidas las herramientas en cuestión mantiene una función

especializada, el pincel (instrumento) se adapta a la mano (cuerpo). Y viceversa, la mano se adapta al pincel en un primer momento como instrumento desconocido.

En el segundo momento, el/la artista construye hacia adentro, ya no observa por medio de una clasificación de instrumentos funcionales. Ahora se introduce en el soporte a incidir, el lienzo o bastidor que será cimiento de su imaginario plástico. Las formas se edificarán siguiendo pasos específicos que seguirá el/la artista de manera metodológica, ya sea de manera consciente o inconsciente. El procedimiento pictórico abarca: base, mancha, volumen, sombra propia y sombra proyectada, luz, textura, detalles. La finalización de la obra pictórica se dará a conocer cuando el/la artista observe con inmediatez que ha cumplido en su totalidad con el cuerpo representado.

El tema pictórico representado por excelencia es el cuerpo humano, tomando en cuenta que el/la artista tiene, en un primer acercamiento a él, la necesidad de estudiarlo por medio de bocetos a través del dibujo.

Al realizar un recorrido simbólico en cada época de la historia del arte, el cuerpo humano representado en la obra plástica se rige por símbolos que lo configuran como un elemento significativo en la composición; dentro de las escenas de la obra pictórica de la época del Renacimiento, por ejemplo, el cuerpo se presenta como eje central de la composición, dando paso a la centralización del ser humano como fuente de sabiduría e intelectualidad. En esa época, el cuerpo de la mujer a menudo se representaba de manera desnuda. simbólicamente censurada y de autoría desconocida.

1.3.2 Cuerpo presentado: arte acción

Este fenómeno artístico por sustitución de elementos plásticos sitúa su origen en el *Action Painting* (1952), una corriente artística del *Expresionismo Abstracto* (1946) que tiene como eje principal el accionar del cuerpo dirigido hacia un lienzo de gran formato dispuesto sobre el suelo, como dice Alcázar (2014) el lienzo opera como la *arena* sobre el que despliega su acción. Los artistas disponían de brochas y pinceles gruesos, a través de los cuales la pintura es arrojada hacia el soporte, a esta acción se le denomina *dripping* (goteo). Pero antes de la aparición de los artistas llamados exponentes de este movimiento,

Janet Sobel (1893-1968) fue una artista que se adelantó a esta innovación pictórica siendo ella la creadora de la técnica *dripping* (goteo). Pero es Jackson Pollock (1912-1956) a quien se le acredita esta técnica, el relato de la historia del arte lo ha presentado como el que inaugura el movimiento y pasa a la historia como genio y creador de este. Esta construcción fue reforzada por el crítico de arte Clement Greenberg (1909-1994) quien, según Zalman (2015), se encargó de consolidar la autoría de Pollock como la única válida.

Janet Sobel, como señala Zalman (2015), sería la verdadera creadora y figura pionera del *Action Painting*, cuya innovación antecede y fundamenta el desarrollo posterior del movimiento.

En esta técnica, las y los artistas accionan el cuerpo, se desplazan a lo largo del lienzo en una serie de movimientos corporales. La finalidad es registrar con puntualidad la tensión espiritual y, sobre todo, física del momento creativo a través de descargas de energía, basadas en las experiencias internas de los artistas (Radulescu, 1997).

Las vanguardias artísticas, incluido el *Expresionismo Abstracto*, buscaban romper con los cánones tradicionales de la pintura, sin embargo, las obras de gran formato de este periodo son finalizadas y se cuelgan en los museos. Aunque las acciones que realizan las y los artistas de esta corriente artística han sido documentadas a través de fotografías y videos, el lienzo intervenido por pintura (sustancia plástica) sigue siendo producto final de la obra.

Después de estas prácticas, la acción a través del cuerpo comienza a tener lugar en las artes plásticas. Es el cuerpo el mecanismo a través del cual se genera movimiento para crear una obra de arte. El cuerpo se sitúa en el foco de atención de las prácticas artístico-plásticas de la generación consecuente de artistas del arte acción.

En el arte acción, el cuerpo es la sustitución del lienzo, soporte primordial de las artes pictóricas. Las y los artistas abandonan los bastidores de madera y los lienzos entelados que descansan sobre el caballete para tomar su propio cuerpo como punto de partida de la obra de arte.

El cuerpo es receptáculo de experiencias, las y los artistas del arte acción crean a través de la reflexión de sus experiencias específicamente corporales en

un diálogo con su propio cuerpo. Comunican desde el cuerpo para los cuerpos. En palabras de Nancy (2000), el cuerpo ahora se encuentra expuesto a los observantes; abandona el lienzo, sale de él para significar y resignificar como sujeto que es.

El cuerpo actúa como mediador en el que ciertas sustancias traspasan a través de él. Se significan como sustancia de ejecución para los artistas. El cuerpo, que es materia, produce fuerzas abandonadas (Kristeva, 1988). Esto se traduce en pulsiones inconscientes que se arrojan desde el cuerpo, dando paso a la sustancia a inscribir.

Las sustancias se traducen como excreciones y se convierten en indicios de un acontecer corporal. Como plantea Kristeva (1988), es arrojado por el cuerpo a manera de descarga, convulsión o grito, deviene desde un trayecto corporal, formula esta sustancia expulsada como un parto que deviene a un yo. Estas sustancias corpóreas apenas se mantienen para ser exploradas, se desechan en el instante por la repulsión producida. El trayecto corporal de las sustancias consta de un proceso que se origina en el interior, lugar oculto, no visto; en el segundo momento, traspasa el sistema tegumentario a manera de expulsión o parto: abyección.

1.3.3 Arte(s) y cuerpo(s): las artistas en el arte acción

“El cuerpo de la performancera, es el soporte de la obra; su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma”
(Alcázar, 2008, p. 333).

El proyecto de las vanguardias supone la ruptura con la academia, la pintura tradicional y los modos de entender el arte. A inicios del siglo XX, se formaban y transformaban las primeras vanguardias, antecediendo una a la otra en pro de una nueva congregación y teorización del arte. Como señala Bomnin (2018), las y los artistas comenzaron un proceso de desmaterialización de la obra, buscando la autonomía del objeto; además, la búsqueda de nuevas representaciones, nuevos soportes e instrumentos que liberaran al artista tradicional y evocaran nuevas formas de pensar y actuar frente a la pintura. En

este gesto de ruptura y negociación con los procesos artísticos, de gestación de los primeros impulsos performativos, de una apertura a la acción corporal a través de experimentaciones para desplazar la composición central del lienzo, se activan las artes performativas.

La historia escribe, ya en la segunda mitad del siglo XX, un giro radical en el arte, llegan los cuerpos. Pero no los que habían sido idealizados en la pintura clásica, ni los cuerpos fragmentados de la escultura moderna; sino cuerpos reales, presentes, materiales, que sangran, sudan, palpitan y respiran de, para y en la obra, cuerpos en su límite; cuerpos en su condición más viviente (Kristeva, 1988). Con ellos aterriza la experiencia, la memoria y la herida de ser cuerpo y de habitarlo. El arte, hasta entonces dominado por el ojo (un ojo patriarcal) y la representación (de cuerpos idealizados según el canon establecido por los círculos artísticos patriarcales), cede paso a la acción, al cuerpo-acción de las artistas que se presentan a través del desgarramiento, las pulsaciones y el sangrado corporal.

Son las llamadas Segundas Vanguardias que se posicionan para alterar los museos y las galerías, el espacio público y los cuerpos que buscan acceder a una nueva forma de ver y comprender el arte y de construir una nueva visión corporal a través de la teoría y los procesos artísticos, se trata de una oleada de reconocimientos corporales. De acuerdo con Bomnin (2018) la historia ha situado esta Segunda Vanguardia en las décadas de los sesenta y setenta, con los movimientos del *Nuevo Realismo*, el *Arte Povera*, el *Conceptualismo*, el *Happening*, *Fluxus* y el *Accionismo Vienés*.

Siguiendo a Bomnin (2018), el arte acción se comprende como una práctica que irrumpe en el campo del arte para dismantelar los juicios estéticos y las lógicas representacionales entre el objeto de arte y la acción contemplativa. Los cuerpos de las artistas se hacen presentes desde la necesidad de fracturar lo establecido entre los procesos artísticos y las obras de arte estacionadas en los museos. Dando cabida a las vivencias corporales que arrojan los propios cuerpos para encontrarse a manera de reflejo, consigo mismos y mirándose en otros, como única salida para esta nueva forma de hacer arte. En esta

desmaterialización de la obra, el cuerpo de las artistas se vuelve territorio; la acción, acontecimiento político.

El arte acción, en tanto deriva de los procesos de las primeras vanguardias, se establece en una segunda, se gesta en la búsqueda de liberación al arte de su prisión objetual y devolverle su potencia originaria, la del acto. En este sentido, la acción y las vivencias corporales de las artistas se sitúan en una relación de reciprocidad, donde la una se afecta y se reconfigura en la otra. Es el cuerpo el que responde ante los gestos de la memoria y la vivencia corporales, de ahí que radica desde una naturaleza artística, en donde el/la artista siempre ha pintado y representado la vida misma, y se transforma en una naturaleza de ámbito radical, en una simultaneidad de respuesta ante el cuerpo que arroja verdad de ser cuerpo.

Así, el arte acción inaugura un espacio de procesos, en donde lo radical toma cabida, y donde el cuerpo se convierte en la materia vivencial de ser cuerpo y a su vez, así mismo como extensión de su accionar. Es allí donde la artista deja de representar para presentarse; donde el cuerpo deja de ser signo y se vuelve acto.

Resulta sintomático, como advierte Ferrer (2018) que la mayoría de los discursos artísticos feministas que emergen en los años setenta lo hicieran desde el ámbito performativo. No es casual, el arte acción es posibilidad de intervención, enunciación política y transformación activa. La acción performativa acontece desde la encarnación propia, el de la vivencia del propio cuerpo como acontecimiento. Retomando la idea de Alcázar (2014), hay un traslado del marco representativo a la escena viva donde lo esencial ya no es mostrar o imitar, sino acontecer.

En este sentido, el arte acción practicado por las artistas significó una ruptura doble, no solo con las estructuras artísticas tradicionales, sino con las imposiciones patriarcales que habían definido históricamente la figura de la artista. La performancera no pinta ni es pintada, es acción, es intervención y es desgarramiento desde su propio cuerpo.

Como señala Ferrer (2018), la performance propone una praxis corporal que desestabiliza las fronteras entre experiencia y representación; cuestionando

y desestabilizando la representación de los cuerpos de las mujeres que había sido jerarquizada e impuesta por los artistas varones. La acción performativa de las artistas alcanza una dimensión más profunda, atraviesan, apropian y se reapropian del cuerpo, de su tiempo y de su historia. Se trata de la construcción de gestos corporales y de declaraciones desde el cuerpo ante los sistemas artístico-patriarcales.

Las artistas entonces hablan desde el habitar su propio cuerpo, desde la herida, desde el fluido y la abyección que conlleva ser cuerpo de mujer, la que sangra. En este habitar y reconocer su cuerpo, las artistas sustituyen el soporte plástico, que es el lienzo, por el cuerpo; el instrumento plástico, que es el pincel, por la vulva; y la sustancia plástica, que es la pintura, por la sangre menstrual en el arte acción (tabla 1).

Tabla 1

Sustitución Plástica de Elementos en el Arte Acción

Elemento plástico	Sustitución feminista	Dimensión estética	Dimensión política
Lienzo	Cuerpo	Soporte plástico	Territorio de disputa
Pincel	Vulva	Instrumento plástico	Agencia y soberanía
Pintura	Sangre menstrual	Sustancia plástica	Abyección como denuncia

Nota. Esta tabla permite demostrar la sustitución plástica de elementos tradicionales por cuerpo, vulva y sangre menstrual en el arte acción.

El arte acción ha sido para las artistas campo de denuncia ante la omisión de sus propios cuerpos como ser-artistas en los relatos de cada periodo artístico. En este terreno, han elegido su propio cuerpo como soporte plástico, y han atravesado los umbrales hegemónicos del arte a través de sus obras. En

palabras de Alcázar (2014), la performance permite desplegar el cuerpo y se convierte en soporte de la obra.

Es en el arte acción donde las artistas encuentran un campo real para la acción de los cuerpos, con su sudor, lágrimas, sangre y fluidos, constituyen un territorio donde la corporalidad tiene y toma su lugar (Neira, 2011).

Desde la premisa de cuerpo como pincel que proponen Fariña y Feijoo (2020), las artistas utilizan su cuerpo como soporte plástico para cuestionar los roles tradicionales de género impuestos en las producciones artísticas y ponen en cuestión la noción de genio artístico, históricamente asociado al artista varón. En respuesta, las artistas accionan su cuerpo como pincel, aquel instrumento plástico, para denunciar desde y con sus cuerpos las acciones de Jackson Pollock a quien, siguiendo a Zalman (2015) se atribuye la creación e instauración del *Action Painting* en los relatos de la historia del arte; catalogado incluso como genio que ejerce dominio sobre la materia y sobre otros cuerpos.

En respuesta de esta atribución, las artistas rechazan esta imposición y se proponen configurar su cuerpo como soporte plástico, retomando partes simbólicas del mismo, tal es su propio cuerpo, cabello o su vulva como punto de partida de significación del cuerpo pincel.

El instrumento pictórico (pincel) se configura en contraposición a la *eyaculación pictórica* que caracteriza la obra de Pollock, la construcción del genio masculino como creador, fundamentada en el régimen patriarcal, siguiendo a Fariña y Feijoo (2020), ha sido naturalizada y perpetuada históricamente, manteniéndose vigente en nuestros tiempos.

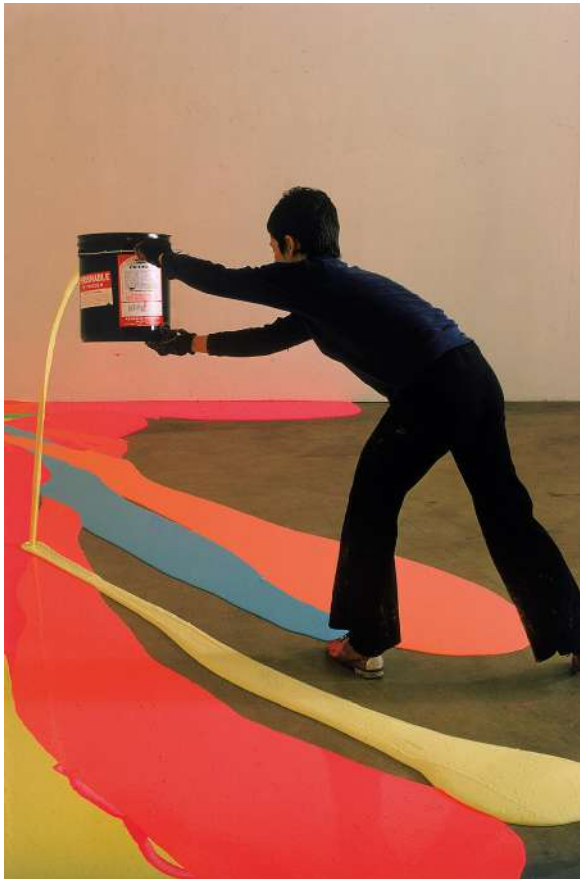
Por lo que las artistas responden con su cuerpo, desde la premisa de Fariña y Feijoo (2020), construyendo una parodia crítica y feminista como respuesta al machismo perpetrado en los círculos de artistas varones y rechazando el gesto patriarcal que subvierte el ego masculino asociado a la pintura de acción.

Por un lado, la artista Lynda Benglis (1941) propone con su obra *Fallen Painting* de 1970 (fig. 1) prescindir del lienzo y de cualquier soporte intermediario, la artista vierte sobre el suelo pintura de colores vibrantes, es espesa y está compuesta por pigmentos y látex líquido, permitiendo que la fuerza de la

gravedad y la densidad del material generen formas aleatorias, son rastros de pintura que luego dejaba secar. En su recorrido por el espacio, la artista se desplaza y derrama con un gesto similar al de Pollock al moverse en torno a la pintura que yace en el suelo de la galería.

Figura 1

Acción de Pintura Caída



Nota. Fallen Painting, 1970 de Lynda Benglis
pintando el suelo con látex pigmentado
(<https://www.frieze.com/article/lynda-benglis-pours-one-out>)

La obra se sitúa en un punto de encuentro entre la pintura y la escultura. Mientras los *drippings* de Pollock, al trasladarse del muro al suelo, amplían la noción de cuadro y expanden su verticalidad hacia un nuevo espacio, los vertidos

de Benglis enfatizan esa disolución de fronteras al hacer de la materia pictórica un cuerpo en sí misma (Fariña y Feijoo, 2020).

Desde la misma parodia crítica, la artista Janine Antoni (1964) propone con su obra *Loving Care* (*Cuidado amoroso*) de 1993 (fig. 2) el desplazamiento del cuerpo, sumerge su cabello en un recipiente de pintura y se propone a pintar con ello el piso de la sala, la artista avanzaba pintándolo todo, hasta el punto de obligar a los espectadores a abandonar por completo la sala, siendo partícipes también de ese acontecimiento.

Figura 2

Acción de Cuidado Amoroso



Nota. Loving Care, 1993 de Janine Antoni
(<https://www.janineantoni.net/loving-care>)

Para finalizar esta parodia plástica propuesta por Fariña y Feijoo (2020) de configurar el *cuerpo pincel*, aparece en la escena la artista Shigeko Kubota (1937-2015) con su obra *Vagina Painting*, 1965 (fig. 3), quien es una de las

artistas centrales de esta investigación. Para su acción se coloca en cuclillas y sostiene un pincel entre sus piernas, camina así sobre el lienzo dispuesto en el piso, desplaza su cuerpo y se dispone a trazar con pintura roja.

Figura 3

Acción de Pintura de Vagina



Nota. Vagina painting, 1965 de Shigeko Kubota
(<https://www.moma.org/artists/3277-shigeko-kubota>)

Esta acción se erige como una respuesta feminista a la llamada *eyaculación pictórica* de Jackson Pollock, parodiando el gesto heroico y viril característico del Expresionismo Abstracto. Como mencionan Fariña y Feijoo (2020) la postura de Kubota, sus gestos y la elección del color rojo con una referencia directa a la sangre menstrual, transforman la acción en una afirmación política y simbólica, la pintura impulsiva y masculina de Pollock se reinterpreta aquí como una pincelada consciente, guiada por un gesto profundamente femenino.

Las prácticas del *cuerpo pincel* surgen como una respuesta crítica frente a la noción patriarcal del sujeto creador, históricamente construida desde una

identidad masculina y legitimada como universal. Al emplear su propio cuerpo como herramienta de creación, las artistas no solo cuestionan esa herencia simbólica, sino que reafirman su condición de mujeres y creadoras, reclamando su presencia activa dentro de la historia del arte.

Estas acciones desplazan los límites de la pintura tradicional, transformándola en un acto performativo donde el cuerpo deviene soporte, instrumento y manifiesto. De este modo, el *cuerpo pincel* se convierte en un gesto de emancipación estética y política, que inscribe nuevos relatos desde la carne, la experiencia y la acción.

1.4 Los cuerpos, las artistas y la(s) historia(s) del arte

“Se necesitaría negar toda la tradición cultural para que las mujeres produjeran un verdadero arte ‘femenino’”
(Firestone, como se citó en Fariña y Feijoo, 2020, p. 36).

El cuerpo femenino en el arte pictórico se ha visto representado según los cánones estéticos que dictan los círculos artísticos de cada época, en el arte clásico se configura el canon que dicta la proporción, el volumen y la colorimetría de los cuerpos, entre otras reglas pictóricas. En el estudio de la pintura clásica representada por el arte europeo, es decir, lo que se enseña como arte elevado, divino, extraordinario, que se presenta como *la* historia del arte y no como historia del arte europeo, podría decirse, se encuentra la representación del cuerpo femenino dentro de cánones pictóricos: cuerpos perfectos, estéticos, desnudos, voluminosos y, sobre todo, ausentes de vulvas, de labios genitales, de vello corporal, es decir de anatomía corporal femenina.

El cuerpo femenino, a lo largo de la historia del arte, ha sido bocetado, dibujado y pintado, es decir, representado por artistas varones, los destacados son llamados genios del arte, ¿y las *genias* del arte? En particular, el desnudo femenino es la temática por excelencia de los pintores, desde la Edad Media hasta nuestros días.

El relato concluyente de la historia del arte ha invisibilizado sistemáticamente la producción de las artistas mujeres, relegando sus cuerpos y sus obras a la periferia del canon. Mientras los cuerpos femeninos eran moldeados y cosificados por la mirada masculina, las artistas mujeres han debido confrontar no sólo los prejuicios estéticos, sino también la exclusión de los espacios de formación, exposición y reconocimiento de su producción y acción plástica. La tradición cultural que Fariña y Feijoo (2020) señalan como necesaria de negar para producir un verdadero arte *femenino* sigue vigente en muchas instituciones y narrativas artísticas, donde la historia del arte se escribe desde la perspectiva masculina, invisibilizando a quienes desafían esa norma.

Revisar la historia del arte desde los cuerpos implica desmontar los mitos fundacionales de la creación y del genio artístico, mitos que han sido diseñados desde y para el sujeto masculino. Implica también reconocer que las mujeres no sólo han sido objeto de representación, sino sujetos de creación, de acción y de pensamiento visual. Las artistas que irrumpen en los discursos del arte acción no sólo amplían los lenguajes del arte, sino que desobedecen los marcos que limitan su corporeidad y su potencia creadora.

En este sentido, volver la mirada hacia los cuerpos permite reescribir la(s) historia(s) del arte desde otras genealogías. Las prácticas del cuerpo como soporte y territorio que configuran narrativas alternativas a través de la materia y el método devienen entonces un espacio de inscripción política y estética, donde las artistas producen conocimiento desde la carne, y donde la historia del arte se descentra para dar lugar a múltiples historias posibles.

Las artistas contemporáneas que emplean su cuerpo como medio, desde las pioneras de la performance en los años sesenta hasta las creadoras actuales, reconfiguran la relación entre representación y presencia. En sus obras, el cuerpo deja de ser el objeto pasivo del cuadro para convertirse en soporte orgánico, agente de memoria y denuncia. En este tránsito, la historia del arte deja de ser un relato lineal para transformarse en un territorio plural, donde las mujeres reescriben desde sus propios cuerpos, sus propias imágenes y memorias.

1.4.1 Genias del arte

“Tengo la esperanza de que estas intervenciones femeninas... nos permitan empezar a narrar nuestras propias historias: nuestras propias historias de mujeres y, por supuesto, nuestras propias historias del arte”.

(Mayayo, 2003, p. 20)

En la historia del arte existe una historia olvidada: la de las artistas mujeres. Mayayo (2003) expone que esta historia olvidada ha sido ignorada sistemáticamente, dotada de una omisión intolerable y cuestionable en la disertación de categorías asentadas en las disciplinas artísticas y discursos oficiales. Además, la necesidad de un discurso artístico desde las vivencias personales y sociales de las mujeres permanecía oculto, un discurso que pudo haber sido legitimado en los círculos artísticos y en la esfera pública.

El fracaso descubierto por parte de la crítica feminista pone en duda a la academia, a la historia del arte y a gran parte de la historia en general, al mismo tiempo expone su arrogancia conceptual y su ingenuidad metahistórica, considerando el sistema de valores como no reconocido (Nochlin, 2009). Las categorías que configuran al artista reconocen sistemáticamente sólo a los artistas varones, categorías como genio o maestro existen sólo para este grupo en particular. Los historiadores del arte ponen de manifiesto en sus monografías eruditas la mitificación de la categoría de genio, anclado a un poder superior y misterioso, las artistas mujeres no acceden a esta rúbrica, como lo llama Nochlin (2009), una rúbrica de *grandiosos*.

Estas categorías se instauran en la institución que opta por la glorificación individual de aquellos artistas que representan los movimientos artísticos, esa *grandiosidad* es atribuida desde su nacimiento como un descubrimiento intelectual de aquellos que manifiestan las habilidades desde edades tempranas, los llamados *niños prodigio* que alimentaron la mitológica historia del arte.

La categoría de *genio del arte* se considera para el artista varón que los historiadores han nombrado sustento de periodos en la historia del arte, hay una elección de artistas que han sido dignos de escribirse en los libros como aquellos

que, por su genialidad en la técnica y temática, se consideran los artistas prometedores que rigen e inauguran movimientos o épocas. Los genios, los maestros o los artistas demuestran su talento, su expresión por medio del pincel y su estilo marcado. Las *genias*, las maestras o las artistas permanecen ocultas, las obras se firman como anónimas, con un nombre de varón o carecen de autor.

No hay consideración del estilo, de la técnica o de la temática para las artistas mujeres que estructuren o edifiquen el arte como discurso histórico-artístico que plantee un movimiento o una época en la historia del arte. No desde una diferencia de género sino como estructura pictórica que demuestre la intervención y aportación a las artes de artistas mujeres; no desde una diferencia pictórica con respecto a la técnica frente a los artistas varones, sino como momentos históricos donde las mujeres artistas pudieran tomar el crédito del estilo o temática, sustentando un movimiento o época.

Existe una omisión de las mujeres artistas por parte de la estructura patriarcal que domina los círculos artísticos y resalta abiertamente la exclusión de las mujeres a las escuelas de arte o movimientos artísticos. ¿Qué hubiese pasado si las artistas mujeres produjeran en igualdad las obras que ahora se exhiben en los museos? El discurso de la historia del arte sería diferente.

En el libro de bolsillo para historiadores, historiadoras y artistas no existe ninguna mención de artistas mujeres, se trata de *La historia del arte* (2011) de Ernst H. Gombrich (1909-2001) que ha sido cuestionado al no nombrar a ninguna mujer artista en sus páginas. Como denuncia de esta omisión, la artista de performance y multidisciplinar contemporánea española María Gimeno (1970), realiza la conferencia-performance *Queridas viejas* (fig. 4) en una serie de presentaciones del 2014 al 2017, en donde interviene el libro físico de Gombrich. Con la ayuda de un cuchillo, la artista produce cortes entre las páginas en donde incluye aquellas que han sido previamente tratadas con la misma maquetación y diseño del libro. Estas páginas contienen información de las artistas mujeres, su biografía y sus obras más representativas. A su vez, en la entrevista del canal de *Ayelen Altamirano* realizada a la artista en 2021, Gimeno menciona a cada una de ellas mientras confecciona la historia del arte que no ha sido contada, la de las artistas mujeres.

Figura 4

Conferencia-performance



Nota. Queridas Viejas, 2014-2017 de María Gimeno

(<https://www.mariagimeno.com/QUERIDAS-VIEJAS-PROJECT>)

El discurso que maneja Gimeno en esta obra tiene como objetivo nombrar a las artistas, dar a conocer y divulgar sus nombres y sus obras. Proporcionarles un lugar en la historia del arte en donde existieron e intervinieron como artistas, como creadoras y como mujeres.

Gimeno, además, lleva puesta una vestimenta particular que contiene una lectura en forma de protesta, lleva puesto pantalones, saco, chaleco, camisa y corbata. Una vestimenta formal que se atribuye a lo masculino. En palabras de la artista, esto le proporciona autoridad y poder durante la presentación de su obra, el traje como símbolo de estos valores que representan al varón en un traje masculino que, en palabras de Gimeno, curiosamente impone, y que la ha acompañado en cada una de sus presentaciones (Ayelen Altamirano, 2021).

Esta conferencia-performance se realiza varias veces en diferentes museos y universidades generando como resultado una edición limitada a ocho libros distribuidos en exhibición en varios museos. En el folleto informativo se lee: *Con un cuchillo de cocina corto La Historia del Arte para hacer hueco a las mujeres artistas.*

Ellas son:

Ende (siglo XI)
Hildegarda de Bingen (1098- 1179)
Sabina de Steinbach (1277-1325)
Teresa Díez (siglo XIV)
Catalina Vigri (1413- 1463)
Sibilla de Bondorf (c. 1440- 1525)
Plautilla Nelli (1524-1588)
Sofonisba Anguissola (1532-1625)
Catharina van Hemessen (1528-1565)
Lavinia Fontana (1552-1614)
Artemisia Gentileschi (1593-1654)
Judith Leyster (1609-1660)
Rosalba Carriera (1673-1757)
Elisabetta Sirani (1638- 1665)
Rachel Ruysch (1664-1750)
Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803)
Marie Louise Élisabeth Vigée Lebrun (1755- 1842)
Rosa Bonheur (1822-1899)
Berthe Morisot (1841-1895)
Mary Cassatt (1844-1926)
Anna Bilińska-Bohdanowicz (1854-1893)
Suzanne Valadon (1865-1938)
Paula Modersohn-Becker (1876-1907)
Gwen John (1876-1939)
Käthe Kollwitz (1867-1945)
Hilma af Klint (1862-1944)
Lee Krasner (1908-1984)
Louise Bourgeois (1911-2010)

Nombres de las artistas mujeres extraídas durante la conferencia-performance
Queridas Viejas, 2014-2017 de María Gimeno
(Facultad de Educación de Palencia, 2018)

Como cierre de su conferencia-performance, María Gimeno enfatiza la dimensión colectiva y política de su práctica al concluir con la frase “por ellas” (Facultad de Educación de Palencia, 2018, 1:49:17), evocando la memoria y las luchas de quienes han sido silenciadas y omitidas de la historia del arte.

El discurso histórico-artístico sustentado por historiadores cuestiona la legitimidad de elección de artistas en los libros de historia del arte, la omisión por parte de la historia de artistas mujeres es implacable y requiere una vuelta a las páginas que permita la inclusión y la legitimación de las artistas mujeres en el panorama artístico. No es un rescate, es reconocer su existencia.

Es el caso de la artista y pionera del arte feminista estadounidense Judy Chicago (1939) que menciona a artistas mujeres en su obra *The Dinner Party (El Banquete)* (fig. 6) de 1979, con el objetivo de nombrarlas y de reconocer sus contribuciones en la Historia del Arte. Se trata de un trabajo colaborativo de cuatrocientas artesanas y artesanos dedicados al arte textil y a la cerámica, acto simbólico de un trabajo que se relaciona tradicionalmente con las mujeres. Consiste en una instalación conformada por tres mesas largas que se conectan entre ellas, formando una figura triangular, símbolo de igualdad y de feminismo.

Figura 5

Instalación El Banquete



Nota. Detalle de la instalación *The Dinner Party*, 1979
de Judy Chicago

(<https://historia-arte.com/obras/la-cena-judy-chicago>)

La obra se divide en tres alas, en cada una se rinde homenaje a todas aquellas mujeres influyentes que han sido clave en la historia, aquellas que han contribuido a la mejora en las condiciones de vida de las mujeres, aquellas que proporcionan ideas clave para una sociedad igualitaria o a aquellas que su trabajo contribuye con aspectos significativos de la historia de las mujeres desde los diferentes ámbitos de la historia, como el arte. Por lo que Chicago no sólo se enfoca en el nombramiento de las artistas mujeres si no también en aquellas mujeres que han sido influyentes y que no han tenido el reconocimiento en la historia, la artista nombra diosas, filósofas, poetas, escritoras, monjas, políticas, activistas, científicas, médicas, astrónomas, matemáticas, educadoras, líderes y músicas.

En la primera ala, se encuentran los nombres de las mujeres influyentes de la prehistoria hasta el imperio Romano. La segunda ala rinde homenaje a las mujeres que destacaron en el periodo de la fundación del cristianismo y hasta la

Reforma. La tercera ala muestra a aquellas mujeres poderosas y valientes del periodo de la Revolución Norteamericana y hasta el arraigo de la revolución femenina.

En las mesas se encuentran imágenes clitoricas, vulvas de cerámica dispuestas sobre platos o pintadas en ellos, que tienen el objetivo de hacer homenaje a treinta y nueve mujeres históricamente importantes, entre ellas destacan las artistas Artemisia Gentileschi (1593-1653) y Georgia O'Keeffe (1887-1986). En cada uno de los platos aparece su nombre bordado a manera de banderas de entrada. En el centro de la instalación se encuentran los nombres de novecientas noventa y nueve mujeres. Esta zona presenta nombres de mujeres que representan un camino que añade una visión desde otra perspectiva histórica en contraposición de una historia que se ha impuesto universal.

La instalación de Chicago, como dice Villalvazo (2021), logra su objetivo al rendir homenaje a todas aquellas mujeres que lucharon por la libertad y que permitieron la de las generaciones futuras a través del arte, la política y las movilizaciones a pesar de la violencia, la opresión y el silencio. A su vez, el valor de la obra radica en que se convierte en una plataforma para el reconocimiento de las mujeres en la historia y la configuración de la historia de las mujeres, una plataforma que trastoca el orden establecido fuera del arte tradicional y la historia universal. En palabras de Villalvazo (2021), el pensamiento posmoderno inspira a romper con la hegemonía, preservando la diferencia biológica como una experiencia particularmente femenina.

La simbología vulvar presente en la instalación rompe con los estereotipos y con los prejuicios sobre el género y el cuerpo femenino; además, esta obra confronta y reinterpreta la pintura *La última cena* (1495–1498), que, en palabras de la artista, muestra ese espacio invisible en el que las mujeres han pertenecido, el de la cocina y la preparación de alimentos, donde se demuestra el reconocimiento de hacer historia.

La obra de Judy Chicago no sólo presenta un homenaje al aporte de las mujeres, sino también refleja un activismo por la reivindicación del cuerpo femenino y la feminidad, porque son las únicas que pueden expresar esta experiencia (Villalvazo, 2021).

Esta instalación fue presentada en diferentes espacios museísticos de todo el mundo, ahora se encuentra de manera permanente desde el año 2007 en el *Centro de Arte Feminista Elizabeth A. Sackler* que se encuentra ubicado en el Museo de Brooklyn en Nueva York, Estados Unidos.

La omisión de las artistas mujeres recuerda el continuo desequilibrio histórico de su relato, desde la omisión de la perspectiva de género, el no reconocimiento como artistas legitimadas y en muchos casos, su anonimidad forzada. Como respuesta y consecuencia a esta lectura de la historia del arte hay una reestructuración en la historia y una configuración de nuevas propuestas artísticas que rompen los cánones del arte tradicional del pasado, como la performance o la instalación.

Las artistas mujeres de la segunda mitad del siglo XX y de principios del siglo XXI como María Gimeno y Judy Chicago cuestionan la exclusión, la omisión y la deslegitimación de las historias de vida de artistas mujeres del pasado, y es a través de sus obras que se cuestiona su omisión y nombrar a las artistas mujeres que han quedado ocultas.

Las obras y los discursos de estas artistas mujeres tienen el objetivo de dialogar con las historiadoras que han dado cuenta de una omisión sistemática por parte de la Historia del Arte, presentan al mundo del arte a aquellas artistas mujeres que han sido omitidas abruptamente de la historia.

A través de sus obras, reflexionan, cuestionan y nombran esta problemática, ¿acaso es posible recuperar todo lo que ha sido omitido en lo referente al arte hecho por mujeres? Por un lado, Gimeno raja las páginas de la Historia del Arte para hacer huecos a una historia que establece el canon universal. La artista se compromete a llenar esos huecos y a nombrar a las artistas mujeres, sus historias y sus obras. Por otro lado, Chicago rinde homenaje y tributo a todas las mujeres influyentes a lo largo de la historia, en el que se hace énfasis en las artistas mujeres que fueron olvidadas u omitidas.

Capítulo II. El Espacio Vulvar: Hacia una Estética de la Vulva en el Arte

2.1 Algunas consideraciones sobre lo vulvar

“...no existen dos cuerpos iguales, por tanto, tampoco dos vulvas iguales”
(Lledó, 2020, p. 6)

La vulva: órgano, pulsión y contracción; hueco, abertura, surco genitocrural; vestíbulo hacia la cavidad pelviana y textura vellosa; de anatomía oculta, más bien ocultada y censurada pictóricamente; es cuerpo, un cuerpo vulvar.

Le han llamado erróneamente *vagina* para referirse a la vulva y todas sus partes. Siguiendo las definiciones de Robles (2018), la *vagina* es un conducto musculomembranoso y elástico, enlace entre la vulva y el útero, constituye la prolongación de la cavidad uterina. A través de ella transitan el flujo menstrual y las secreciones uterinas. Por otro lado, la *vulva* se constituye por los labios, el clítoris y la vagina, se trata de la parte externa de los genitales femeninos, de hendidura longitudinal.

La han llamado vulgarmente *coño*, *pucha*, *concha*, *panocha*, *chocho*, *cuca*, *chumino* entre otras palabras que buscan desestimar, desvalorizar y desconocer la anatomía del cuerpo de la mujer, trae consigo una carga de censura, incluso burla. La violencia simbólica comienza precisamente en el lenguaje, el cómo se distorsiona el uso del lenguaje para denostar y cómo se censura aquello del otro cuerpo.

Nombrar, por tanto, es un acto político y de reconocimiento. En tanto palabra, configuración de concepto y la manera de producir los discursos, el acto de nombrar desmantela los sistemas de poder que han impuesto un lenguaje de dominación en el campo del arte. Sin disponer de un lenguaje preciso para expresarse, incluso en situaciones aparentemente menores, como en la edad temprana de reconocimiento de los cuerpos, pueden adquirir un impacto profundo y traumático (Lledó, 2020), al impedir que la vulva se reconozca y se exprese su existencia y significado. Por la tanto nombrar la *vulva* es reescribir el cuerpo e inscribir en él, restituir su agencia y discurso del cuerpo vulvar.

La vulva que se propone abordar en esta investigación se entiende desde el *espacio vulvar*, este concepto, como señala Javier (2016) lo introduce la artista Carolee Schneemann (1936-2029) en su obra y en su discurso artístico al nombrar y utilizar a la vulva como eje de sus acciones. Este espacio rodea las significaciones del ser-artista en el campo del arte que se le ha negado su existencia como proyecto vulvar y sus procesos de abyección.

En prácticas de orden artístico, el espacio vulvar como instrumento plástico se plantea desde la fisicidad del órgano como contracción y abyección de la materialidad, se trata de fluidos, sangre menstrual, flujos uterinos; ovarios liberando óvulos, desprendimientos y expulsiones que provocan el sangrado menstrual, sustancia que ocupará el tercer capítulo.

La sangre menstrual como resultado abyectado del espacio vulvar, la vulva se dispone a contraer, empujar y desechar esta sustancia que las artistas recuperarán como sustancia plástica.

La vulva, instrumento plástico, el que las artistas recuperan, se la apropian, es suya, su propia vulva, instrumento vivo, campo de reconocimiento de vulvas históricamente omitidas y censuradas desde su representación hasta su presentación en el campo del arte acción.

La vulva es arqueología corporal, un espacio donde se inscriben sus vivencias, sus abyecciones y sus historias; un espacio de encuentro con otras vulvas donde, siguiendo a Lledó (2020) *no hay dos cuerpos iguales, por tanto, no hay dos vulvas iguales*, se trata de un reconocimiento horizontal entre vulvas y abyecciones, entre fluidos y sangres menstruales. La vulva posee registros que serán el indicio para suponerse instrumento plástico de las artistas.

Es un cuerpo-vulva, se encuentra y se reconoce en otras vulvas, por lo tanto, es vulva política. Si el cuerpo ha sido comprendido, desde sus estudios y teorizaciones performativas y feministas, como un territorio de disputa, la vulva concentra en sí misma la tensión entre su visibilidad y su censura hegemónica, entre su reconocimiento anatómico y su condición de abyecta, entre su exposición al mundo ya en el arte acción y su ocultación en su representación pictórica. La vulva política es aquella que se muestra, que se nombra, que se

inscribe en los lenguajes del arte y de la acción, desobedeciendo el mandato histórico-artístico de permanecer desconocida.

En tanto espacio, anatómico y abyecto, la vulva es llevada al acto performativo, deja de ser únicamente materia corporal pictórica para transformarse en instrumento plástico de las artistas que denuncian su ocultamiento. Como señala Ferrer (2018), en la performance, que es una forma de arte autorreferencial, su sentido reside en la acción misma, en ese acto no solo representa una realidad, sino que la produce y la hace existir socialmente; por lo que el cuerpo vulvar, al hacerse existir, se inscribe como vulva política, se rebela contra siglos de silenciamiento y de representación pasiva bajo la mirada masculina; se erige como emblema de autodeterminación estética, como espacio de enunciación que reclama su autonomía discursiva y visual.

Nombrar y mostrar la vulva en el arte implica un acto de emancipación sobre el propio cuerpo. Allí donde antes se impuso la censura, ahora hay material orgánico: fluidos, vellos y sangre menstrual. La vulva política rechaza ser objeto de contemplación y se transforma en sujeto de acción, un cuerpo vulvar que produce discurso y genera acontecimiento.

Por ello, pensar la vulva como espacio político es reconocerla como territorio de conocimiento y de potencia. La vulva política interpela la historia del arte desde su exclusión, pero también desde su capacidad de rehacerla, se escribe con sangre, se pronuncia con gesto, se afirma con el cuerpo. Es el punto de partida de una epistemología encarnada que se opone a la lógica patriarcal del ocultamiento y a la neutralidad de los discursos hegemónicos del arte.

Por lo tanto la vulva que se propone en este estudio escribe sus reglas desde las cuales se aborda y se presenta, a través de un contrato vulvar, desde su vulva para otras vulvas: desde la abertura y la contracción, la vulva se pronuncia; se reconoce como materia viva, instrumento plástico y territorio político; la vulva ya no calla, se expone, se escribe y se pronuncia; en ella habitan las memorias que fueron negadas, los fluidos que fueron censurados, las sangres que fueron escondidas; la vulva firma con sus secreciones, con su humedad, con su textura de carne pensante; la vulva se reconoce en otras vulvas, sin jerarquías, en un reconocimiento horizontal; declara su existencia

como espacio de conocimiento, como archivo y lenguaje que atraviesa la historia del arte desde su censura hasta su acción; las artistas que aquí se analizan se comprometen a restituir su lugar, a devolverle su nombre, a reconocer sus pliegues y su potencia creadora; la vulva no será objeto ni metáfora vacía, será sujeto, será acto, será territorio de insurgencia estética. Aquí la vulva se hace manifiesto, se firma con la vulva, porque no hay otra firma posible.

2.2 La vulva como potencia estética/abyecta

“No hay, por ende, un uso del cuerpo que no sea político”
(Gil, 2020, p. 7)

La vulva es potencia. Ya no solo como órgano, sino como lugar desde el cual se gesta una fuerza creadora, un principio de movimiento y de apertura. Su potencia radica en la capacidad de generar vida, materia, gesto, y a su vez de redefinir los límites de lo estético, de lo visible y lo decible. Desde el arte acción, la vulva no se presenta únicamente como objeto de representación, sino como sujeto estético, capaz de producir experiencias vulvares que desestabilizan el canon artístico tradicional.

Siguiendo a Deleuze y Guattari (1980), la potencia no es una fuerza pasiva, sino un devenir, un flujo que resiste la captura y que genera nuevas posibilidades de existencia. En ese sentido, la vulva es una máquina de devenir, no se agota en su función biológica, sino que se expande como campo de creación. Desde la perspectiva deleuziana, el cuerpo es una superficie de inscripción de intensidades; la vulva, entonces, encarna esa zona de intensidad, de tránsito entre lo interior y lo exterior, lo privado y lo público, lo íntimo y lo político.

Esta potencia estética se manifiesta en la medida en que la vulva produce afectos, al mostrarse, al sangrar, al abrirse, al ser enunciada o representada. En palabras de Braidotti (2015), el cuerpo femenino y sus zonas de diferencia son lugares de *generatividad radical*, es decir, espacios donde se produce conocimiento y sentido a través de la materia viva. La vulva no solo es materia

orgánica, es materia pensante, productora de signos y de discursos y, por lo tanto, espacio de epistemología estética encarnada.

Desde esta perspectiva, la potencia estética de la vulva reside también en su capacidad para reconfigurar el campo de lo visible. Durante siglos, la vulva ha sido invisibilizada en el arte, ocultada tras eufemismos, velos o representaciones idealizadas del cuerpo femenino. Su aparición directa en el arte acción implica una ruptura con el orden visual patriarcal, un acto de afirmación de lo que ha sido sistemáticamente censurado. Mostrar la vulva es mostrar la herida de la historia del arte, el punto ciego de la mirada masculina que ha definido qué cuerpos son dignos de representación y cuáles deben permanecer ocultos.

2.2.1 Vulva abyecta

La vulva como potencia estética no puede desligarse de su dimensión abyecta. Tal como plantea Kristeva (1988), la experiencia de la falta, entendida como anterior al ser y al objeto, encuentra su sentido último en la abyección, en esa expulsión de sí que funda la identidad misma; la del cuerpo abyecto que contiene vulva. Lo abyecto es, por tanto, aquello que antecede al sujeto y lo amenaza desde su propio límite, es la materia que no puede ser asimilada, lo que el cuerpo rechaza para constituirse. En ese sentido, la vulva es abyecta porque expulsa, sangra, secreta, contrae. Su materialidad corporal se convierte en signo de aquello que la cultura ha buscado negar, de esa frontera inestable donde el cuerpo se reconoce precisamente en lo que desecha.

La vulva es el umbral de lo abyecto, es el espacio que expulsa y sangra, donde el cuerpo se abre al mundo, donde lo interno se hace externo. Desde la lectura kristeviana, la abyección no debe entenderse como una degradación, sino como una posibilidad de confrontar los límites simbólicos que estructuran la subjetividad y la cultura. Desde esta perspectiva, las artistas que incorporan la vulva y sus fluidos en sus prácticas performativas no buscan la provocación gratuita, sino el reconocimiento del cuerpo en su materialidad radical, una afirmación de lo que el orden simbólico ha declarado impuro.

Así, la vulva abyecta produce una estética de la incomodidad, una potencia de la materia expulsada. La vulva propone sangre menstrual, flujo, vello, incluso olores vulvares, todo aquello que el patriarcado ha querido suprimir, se

transforma en instrumento plástico y político. Lo que antes se consideraba impuro se convierte en potencia creativa, en acto performativo que redefine las fronteras entre arte y vivencia vulvar. La abyección se vuelve método, una vía para desestabilizar las categorías de belleza, limpieza y pureza heredadas del pensamiento artístico-patriarcal.

2.2.2 Vulva política

Como plantea Gil (2020), no hay uso del cuerpo que no sea político, toda acción desde la vulva implica una inscripción política. La vulva, además de condición de órgano, es territorio en disputa, un campo donde se cruzan los discursos del poder, la censura, la sexualidad y la identidad. Mostrar la vulva, hablar desde la vulva, crear con la vulva, es un acto de resistencia frente a siglos de silenciamiento y de control sobre los cuerpos de las artistas y mujeres.

La vulva política es, por tanto, una vulva que se piensa y se pronuncia, que se apropia de su materialidad y la convierte en acción estética. En el arte acción, esta dimensión política se hace visible cuando la artista hace del cuerpo y de la vulva un espacio de intervención y acción.

La potencia estética y la abyección se entrelazan con la política, es así como la vulva produce arte porque produce pensamiento, genera acontecimiento porque interrumpe el silencio histórico. Su aparición en el arte acción es irrupción, es recordatorio de que el cuerpo que expulsa y que sangra, también piensa, crea y se pronuncia.

Al cuerpo llamado feminizado, un cuerpo que ha sido domesticado e incluso despojado de autoridad, se le asigna la pasividad como destino, y su deseo es constantemente vigilado. Como desarrolla Gil (2020), la estructura patriarcal ha operado mediante un doble gesto, la negación del placer propio y la apropiación de su representación. Mientras se reprime la autoexploración, el cuerpo de las mujeres se convierte en objeto de mirada, en superficie de proyección de deseos masculinos. De ahí que la vulva, haya sido reducida al silencio simbólico, cubierta por metáforas, eufemismos o censuras. Este silenciamiento no solo responde a la moral sexual, sino a una lógica política más profunda, la de controlar el cuerpo que puede crear, sangrar y desear es controlar su capacidad de producir discurso, de producir mundo.

Sin embargo, las artistas que reapropian la vulva en el arte acción transforman esa expropiación histórica en una estrategia de resistencia. La vulva se vuelve entonces territorio político porque se sitúa en el centro del conflicto entre visibilidad y censura, entre deseo y norma, entre cuerpo y lenguaje. Al exponerla, nombrarla y activarla, las artistas interrumpen el pacto patriarcal que separa lo íntimo de lo público y hacen de su carne un manifiesto. Desde la acción performática, el espacio vulvar no sólo es representación sino acontecimiento, un acto de soberanía sobre la propia corporalidad, una reapertura de lo político desde la experiencia encarnada. La vulva se muestra así como signo de desobediencia, de acto emancipado y de conocimiento sensible frente a los discursos que han intentado contenerla.

2.2.3 Vulva santa

La vulva entonces es política al ser expuesta su verdad vúlrica, al configurarse con otras vulvas y de acontecer vulvar, su abyección de sangre menstrual, sus secreciones, sus pulsaciones y sus vivencias propias, son síntomas de una vulva emancipada, una vulva que se sabe y se asume como materia política a través de la acción.

La acción de la vulva política siempre es colectiva, es con otras vulvas, se inscribe en el espacio público; una de las vulvas políticas es la vulva santa.

Esta vulva adquiere carácter sagrado, pero no en el sentido religioso impuesto por la tradición religiosa-patriarcal, sino como cuerpo-santuario, un espacio simbólico de redención y justicia. Frente a la figura de la Virgen, representación de la pureza y del silencio, y en contraposición, surge la vulva santa, es aquella que se muestra, que sangra, que habla, que escucha y que nombra. La vulva santa es una *contrasanta*, su espiritualidad nace del dolor compartido, de la abyección convertida en potencia, de la posibilidad de purificación a través del gesto artístico.

En México, donde el culto a la Virgen de Guadalupe forma parte del imaginario colectivo y del entramado afectivo del país, esta resignificación adquiere un peso particular. La devoción hacia la Virgen de Guadalupe representa una forma de respeto hacia una santa, mismo que no se traduce hacia las mujeres que han sufrido violencia en el país (El País, 2021).

La vulva santa emerge entonces como un acto de reapropiación simbólica, como un gesto de rebeldía que cuestiona la historia de silencios y violencias sobre los cuerpos de las mujeres. Resignificar la figura de la Virgen es también rescatar la historia de las mujeres que han sido borradas, violentadas y negadas; es crear un nuevo ícono al que se le tenga respeto por su capacidad de escuchar, contener y sanar.

En este contexto aparece la acción *Vulva Madre* (2020), una creación colectiva encabezada por las artistas mexicanas PJ Romer e Ilse Urquieta, que surge como un ejercicio de expiación y memoria. Urquieta señala en una entrevista realizada por *El País*, titulada *México, la Santa Vulva, un símbolo contra la violencia machista* (2021), que el proyecto surge a partir de una experiencia personal de abuso sexual, y frente a eso decide crear un dispositivo artístico desde donde hablar del trauma, pero también desde donde transformarlo, por lo que la artista la configura como una acción expiatoria.

En ese sentido, la artista PJ Romer le da forma plástica al confeccionar y construir *Vulva Madre*, una instalación móvil, una vulva en gran formato que contiene elementos simbólicos de la Virgen de Guadalupe, como el manto verde que la caracteriza. Además, está equipada con un sistema de sonido y micrófono, que invita a las mujeres a confesarle un secreto, a hablarle a esa vulva simbólica lo que no pueden decir públicamente.

Durante la marcha del ocho de marzo de 2020 de la Ciudad de México, en conmemoración del Día Internacional de la Mujer, la *Vulva Madre* avanza entre los cuerpos de las manifestantes, reproduciendo las voces que las mujeres habían dejado grabadas, a través de una confesión hacia la *Vulva Madre*, sus historias de violencia, su silencio sistemático, sus denuncias no escuchadas ni procesadas y sus procesos de luto frente a la violencia y el feminicidio. La vulva, convertida aquí en madre, en altar, en cuerpo colectivo, se vuelve emisora de aquello que política e históricamente se ha silenciado, sin oportunidad de pronunciar las verdades ocultas de los cuerpos de las mujeres que han sido violentados. Es la voz de todas las que marchan juntas, venerando a la *Vulva Madre* y activando la plegaria hacia ella:

Vulva madre que estás en nuestros cuerpos
cubre con tu manto estas plegarias
bendice con tu sangre menstrual nuestro poder
para que nunca se apague
para que nunca pare
ven y llena con tu aliento nuestras grietas
cura nuestras asperezas
que se haga nuestra voluntad
que nos libre de todo mal
y que arda todo lo que tenga que arder
pues ya no queremos ni una más
ni una más, ni una más
ni una asesinada más
ni una más, ni una más
ni una asesinada más

Transcripción personal de la plegaria que acompaña la acción PJ Romer e Ilse Urquieta (2020) Vulva Madre. En Galáctica (@galacticapodcast) (<https://www.instagram.com/p/B-patu9D5sd/?igsh=bzVmbTRka2ZkaWh6>)

Esta plegaria se escucha por la ciudad, mientras las mujeres cargan y acompañan a la Vulva Madre, haciendo turnos para avanzar con ella en un acto de sororidad, las mujeres marchan al unísono de manifiestos, cánticos, gritos y exigencias con y por los cuerpos que han sido violentados. Así, la *Vulva Madre* no sólo representa una deidad feminista, sino una fuerza política encarnada, una figura de comunión entre cuerpos que buscan justicia, reparación y memoria.

Al final de la marcha, la *Vulva Madre* es colocada en el zócalo de la Ciudad de México (fig. 6), en medio de una expiación como parte de la acción. En esta acción, señala la artista Urquieta en la entrevista de El País (2021), varias madres víctimas de feminicidio se acercan y preguntan si pueden dejar la foto o la cruz de sus hijas junto a la vulva. Ese gesto, que no es premeditado, completa el sentido de la acción, la *Vulva Madre* se convierte en lugar de duelo y memoria,

en altar político, en cuerpo expiatorio donde lo personal y lo colectivo se abrazan, concluye Urquieta.

Figura 6

Vulva Madre, Altar Expiatorio



Nota. Fotograma del video México, la Santa Vulva, un símbolo contra la violencia machista, 2021, en el canal de Youtube de El País
(<https://www.youtube.com/watch?v=Fy8cysS-p98>)

Más que un símbolo, continúa Urquieta, *Vulva Madre* es un organismo ritual, una vulva que escucha y devuelve la palabra, un espacio donde las mujeres encuentran una forma de sanar juntas. (El País, 2021). En ella, la vulva deja de ser elemento oculto para volverse escucha, cuerpo de justicia, matriz de lo común. Es una reconfiguración de la virgen desde la carne viva y desde la memoria de las que ya no están, una *vulva santa* que se erige no como promesa de pureza, sino como afirmación de cuerpos y vivencias de las mujeres.

2.3 La vulva como instrumento plástico/acción corpórea

La vulva es receptáculo de experiencias vúlvas. En las prácticas corpóreas del arte acción, el instrumento plástico que aquí se enuncia es el del espacio vulvar, la hipótesis que se plantea es que las artistas han sustituido el pincel, instrumento tradicional para la materialización pictórica de la forma, por la vulva, pronunciada como instrumento plástico de acción artística.

La vulva resignifica y potencia una nueva forma de abordar el arte, desde su condición de abyecta, la vulva es instrumento plástico para las artistas que buscan darle espacio y cabida en el arte, y es a través del arte acción que nombran a la vulva como elemento que ha sido ocultado, silenciado y omitido en los relatos de la historia del arte, para configurarla como instrumento plástico.

Las artistas, sus vulvas y sus obras, pueden leerse desde una introducción del cuerpo pincel que proponen Fariña y Feijoo (2020), y se empieza a configurar como una resignificación del cuerpo de las artistas y su nombramiento y posicionamiento como ser-artistas. Aquí las vulvas desobedecen la censura que a lo largo del tiempo se ha naturalizado en nuestra carga visual, aquí la vulva no se limita a trazar pigmentos o dejar marcas en un soporte. Aquí, la vulva es acto en sí, se inscribe en sí, es ella quien se propone como acto performativo y registro de experiencias corpóreas que visibiliza aquello que históricamente ha sido silenciado o censurado. La vulva se convierte en instrumento plástico sin dejar de ser sujeto al mismo tiempo, espacio de memoria, archivo de la corporalidad del cuerpo de las artistas y materialidad de la memoria del cuerpo.

La vulva grita y luego escribe su relato de silencio histórico, permite a las artistas narrar su propia historia, contiene fluidos, humedad, sangre, sangre menstrual, vello, mucosidad, contracción, abertura, desgarramiento. La vulva es cuerpo abyecto.

En este sentido, este cuerpo vulvar se articula como instrumento plástico que sustituye al pincel, es acción corpórea que descentraliza los instrumentos plásticos tradicionales y se vuelve forma y abertura de lo ocultado y censurado históricamente. Al asumir la vulva como instrumento plástico, las artistas subvierten los códigos patriarcales que históricamente han definido la técnica, el

gesto pictórico y la noción de *genio creador*. La acción vulvar no sólo desafía la autoridad del canon artístico definido por los círculos artísticos patriarcales, sino que transforma el acto de crear en un proceso político, en el que la corporeidad se vuelve soporte de la obra, y es a través del arte acción que se erige un nuevo espacio de resignificación estética.

Asumir la vulva como instrumento plástico implica reconocerla como un dispositivo generador de conocimiento y de transformación estética. Su gesto creador opera como un acto de inscripción en la historia del arte desde la materialidad corporal que ha sido sistemáticamente negada. En la acción corpórea, la vulva se convierte en lugar de enunciación como punto de origen que articula abyección, sangre menstrual y discurso corporal. Allí se gesta una estética de lo abyecto y de lo encarnado, donde el acto de crear es también un acto de afirmar la existencia. Por ello, el espacio vulvar como instrumento plástico, que figura desde la acción corpórea, es una abertura que da forma a lo invisible, a lo negado, a lo que insiste en aparecer.

2.4 Taxonomía estética del espacio vulvar

“El arte es tanto una condición como un medio para la libertad”
(Villalvazo, 2021, p. 445)

El cuerpo de las mujeres, cuando se representa desnudo en el ámbito pictórico, se observa con todas las partes, excepto la vulva. El espacio vulvar se censura, se esconde como estrategia de ocultamiento utilizando manos, telas u otros elementos simbólicos dentro de la composición. Cuando aparece, como en el caso de *Las tres gracias* (1639) de Rubens (1577-1640), no hay rastro de vello púbico, labios genitales ni ningún indicio de fisionomía vulvar. ¿Por qué los pintores del pasado, llamados genios del arte, como es el caso de Rubens, logran lo que han llamado la maestría de los volúmenes de los cuerpos femeninos al representar de manera figurativa cada uno de los elementos corporales y toman distancia cuando se trata de la representación de la vulva, mostrando lo que parece un trozo de carne que no representa nada más que la

censura de aquello considerado prohibido visualizar por la esfera pública y artística de las épocas?

Como señala Villalvazo (2021), el arte emerge como un espacio para cuestionar y reconfigurar las formas de represión y control que han recaído sobre los cuerpos femeninos bajo la mirada masculina. Así, la historia del arte no solo ha representado cuerpos de mujeres, sino que los ha modelado bajo un régimen visual de los círculos artísticos-patriarcales que definen qué partes del cuerpo merecen ser vistas y cuáles deben permanecer ocultas.

La ausencia de la vulva en la historia de la pintura es una ausencia política. No se trata únicamente de un pudor moral o de una convención estética, sino de una estructura de poder que regula la visibilidad del cuerpo femenino. El ojo patriarcal que construyó los relatos del arte estableció una jerarquía visual donde la belleza se asociaba con la pureza y el control, y donde la vulva, por su potencia abyecta y generadora, se convertía en una amenaza para el orden simbólico. Su censura es, entonces, una forma de expropiación simbólica del cuerpo de las mujeres, una manera de negar su autonomía, su deseo y su capacidad creadora.

A través de un análisis visual y documental propuesto en este apartado, se analiza la censura de las vulvas y la manera en que han sido invisibilizados estos espacios vulvares en la representación pictórica, a través de algunos hallazgos visuales en algunas pinturas seleccionadas de la historia del arte, aquellas configuradas por artistas varones, desde su mirada artística-patriarcal y que, a su vez, han escrito una historia del arte hegemónica.

La configuración de una taxonomía estética del espacio vulvar busca nombrar los modos en que la vulva ha sido representada y a su vez, censurada. Este ejercicio no pretende establecer una jerarquía de imágenes, sino revelar los dispositivos de poder que operan sobre la representación del cuerpo femenino. Siguiendo a Villalvazo (2021), resulta urgente desmontar los estereotipos y prejuicios que pesan sobre el cuerpo femenino, y en este sentido, el arte se erige simultáneamente como condición y vía para ejercer la libertad.

A este respecto, se propone la configuración de una taxonomía estética de las vulvas pictóricas, a través de los hallazgos obtenidos durante la

investigación, obteniendo la configuración de cuatro dimensiones: la vulva ausente, la vulva alegórica, la vulva vestida y la vulva depilada, como se observa en la tabla 2. Se realiza un recorrido visual y documental que propone dar relato a estas dimensiones desde un análisis visual de las vulvas pictóricas.

Tabla 2

Taxonomía Estética del Espacio Vulvar

Observable	(Re)presentación	Dimensión estética	Operación Gineco-escópica
Vulva	Pictórica	Ausente	Fragmentación Sinecdóquica
Vulva	Pictórica	Alegórica	Ultra-visibilidad
Vulva	Pictórica	Vestida	Estrategia de ocultamiento
Vulva	Pictórica	Depilada	Ultra-visibilidad
Vulva	Real	Presente	

Nota. Esta tabla permite mostrar las operaciones y las dimensiones de la vulva como observable en las representaciones pictóricas y presentaciones del arte.

Este análisis propone una dimensión más, las representaciones sin censura de la vulva aparecen en el Arte Moderno y tienen su auge en la performance. En la segunda mitad del siglo XX, las artistas mujeres hacen de su propio cuerpo soporte plástico, y de su vulva, instrumento plástico, configurando una última dimensión de la taxonomía estética vulvar, la de la vulva presente. Este retorno no es meramente representacional, sino político, la vulva se muestra, se pronuncia, sangra, exuda y se convierte en el centro de una nueva

narrativa visual, permitiendo dos vertientes, la vulva presente que es representada y la vulva que se presenta como cuerpo y como artista.

En este recorrido se reconoce una genealogía de la visibilidad del cuerpo femenino, una arqueología del espacio vulvar en la historia del arte que permite comprender cómo la mirada patriarcal ha moldeado su sentido y cómo, desde las prácticas contemporáneas, las artistas lo han resignificado como instrumento de poder, memoria y emancipación.

Esta taxonomía estética no solo nombra las formas visuales de la vulva, sino que propone una epistemología de su mirada. Nombrar las vulvas, identificarlas en su pluralidad, es un gesto político de restitución simbólica. Es devolverles la potencia de ser vistas y pensadas como parte de una historia del arte que ya no puede seguir siendo narrada desde el silencio o la omisión.

El análisis que se desarrolla a continuación parte de la premisa de que toda representación de la vulva es una operación de mirada. La forma en que ha sido mostrada, ocultada o negada en la historia del arte revela los regímenes de poder que han dictado qué puede ser visto y desde dónde puede ser visto. Siguiendo el planteamiento de Uparella y Jáuregui (2018), esta lectura se construye desde el régimen gineco-escópico, una metodología visual que permite desentrañar los modos en que el aparato artístico ha organizado la mirada sobre los cuerpos de las mujeres, particularmente sobre el espacio vulvar.

Se propone comprender la visualidad no sólo como una práctica estética, sino como un sistema de control simbólico en donde mirar implica también dominar, omitir y disciplinar. Desde esta perspectiva, la vulva se convierte en el punto de intersección entre lo visto y lo ocultado, entre lo que el arte patriarcal permitió mirar y aquello que fue expulsado de su marco visual. La configuración de una iconografía vulvar, entonces, no solo se lee como una representación anatómica, sino como una inscripción política de los cuerpos de las mujeres.

El siguiente análisis propone rastrear las formas en que la vulva ha sido figurada, omitida o reapropiada dentro del arte occidental, desde su aparición fragmentaria en la pintura hasta su irrupción plena en el arte acción. Esta lectura se organiza bajo las tres estructuras que Uparella y Jáuregui (2018) identifican

en el régimen gineco-escópico, la primera es la fragmentación sinecdóquica, donde la vulva se oculta mediante el desmembramiento visual del cuerpo, de manera que la mirada no puede acceder a ella directamente. Esta estrategia aparece en pinturas clásicas donde los cuerpos femeninos se representan desnudos pero la vulva permanece ausente o apenas sugerida.

La segunda estructura es la ultra-visibilidad, donde lo que no se muestra se vuelve territorio de lo prohibido, la atención de la mirada se dirige hacia la idea de lo oculto, lo abyecto o lo transgresor, generando un efecto de tensión entre lo visible y lo censurado.

Y finalmente, la fractura de la mirada, donde las artistas modernas y contemporáneas intervienen esa violencia visual mediante la exposición y resignificación del cuerpo genital y del espacio vulvar como cuerpo político. Allí, la vulva deja de ser un tabú visual y se convierte en instrumento de acción política, memoria y resignificación de la corporalidad de las artistas.

Este estudio no pretende ofrecer una lectura meramente anatómica de la vulva, sino revelar los procesos estéticos y simbólicos que la han transformado en territorio de disputa. La vulva, entendida aquí como imagen y como acción, atraviesa distintos tiempos y soportes, de la pintura a la performance. En ese tránsito, se reconfigura la mirada, y con ella, el modo en que se comprende el cuerpo y su poder plástico.

En este recorrido, la vulva se propone como eje epistemológico de la creación, un espacio donde convergen la historia de la censura y la potencia de la reapropiación. De esta manera, el análisis combina observación visual, lectura simbólica y reconocimiento de estrategias de poder en la representación del cuerpo femenino, ofreciendo una aproximación sistemática a la historia de la mirada sobre la vulva y su visibilización en distintas épocas y soportes artísticos.

Cada representación y cada acción representan un intento por mirar la vulva y ser mirada desde la propia corporalidad. Desde esa mirada encarnada, la taxonomía estética del espacio vulvar que se propone se constituye no sólo como una clasificación visual, sino como un acto de restitución simbólica, un modo de volver a mirar y a nombrar aquello que la historia del arte intentó mantener oculto.

2.4.1 La vulva ausente

La vulva ausente se caracteriza por la completa omisión de los labios genitales, vello púbico, surco genitocrural, es decir, cualquier indicio de que se trate de una vulva. Este tipo de representación se encuentra históricamente en la pintura académica y barroca, donde el cuerpo femenino se muestra desnudo en otras zonas, pero el espacio genital se elimina o neutraliza. La ausencia no responde únicamente a motivos estéticos, sino a una operación de poder que regula lo que puede ser visto y lo que debe permanecer oculto, subordinando la representación del cuerpo femenino a la mirada patriarcal. La vulva ausente simboliza así un silencio visual impuesto, transformando el espacio vulvar en un trozo de carne sin singularidad ni corporeidad.

Las Tres Gracias de 1639 (fig. 7), del pintor flamenco Peter Paul Rubens (1577-1640), es un ejemplo de la pintura barroca centrada en la representación voluptuosa y armoniosa del cuerpo femenino. La obra muestra tres figuras desnudas, entrelazadas en un espacio de composición triangular que resalta el movimiento, los pliegues de la piel y el volumen de sus cuerpos. Rubens aplica un tratamiento detallado a los senos, brazos y muslos, mostrando su virtuosismo en la representación figurativa de la carne. Sin embargo, el espacio vulvar de los cuerpos representados es deliberadamente omitido o tratado de manera esquemática, se reduce a un área de carne sin labios genitales, vello ni indicios anatómicos reales, evidenciando la censura cultural y visual que caracterizó a la época.

Figura 7

Análisis Gineco-escópico de la Vulva Ausente

LA VULVA AUSENTE
Vulvas sin labios



Periodo Barroco



Las tres gracias. 1630 - 1635
Rubens, Pedro Pablo (1577 - 1640)

Nota. Detalle sinecdóquico de la obra *Las Tres Gracias*, 1630-1635 de Pedro Pablo Rubens

La ausencia vulvar evidencia la ultra-visibilidad de las partes consideradas aceptables, reforzando la prohibición de mirar el espacio abyecto. Siguiendo el enfoque del régimen gineco-escópico propuesto por Uparella y Jáuregui (2018), la vulva ausente en *Las tres gracias* se inscribe en la categoría de fragmentación sinecdóquica, donde el espacio genital se oculta. La obra articula un régimen visual controlado, que permite contemplar otras zonas del cuerpo, pero neutraliza la vulva, reduciéndola a un trozo de carne despersonalizado. La vulva ausente actúa así como un mecanismo de control visual y simbólico, donde la corporeidad y la potencia del órgano sexual son reprimidas y desposeídas de su singularidad.

La vulva ausente en *Las tres gracias* ejemplifica cómo la historia del arte construyó cuerpos femeninos parciales, regulando la visibilidad del espacio vulvar. La obra de Rubens, pese a su virtuosismo y atención al detalle, mantiene la censura del espacio vulvar, convirtiéndolo en un espacio de carne sin fisonomía ni identidad. Desde la perspectiva gineco-escópica, esta ausencia revela un control patriarcal sobre la mirada y la representación, donde lo íntimo se elimina y lo público se idealiza. La vulva ausente se presenta como un símbolo de la opresión visual histórica y sirve de contraste con las prácticas

contemporáneas, donde la visibilidad de la vulva se reivindica como gesto político y de autonomía corporal.

2.4.2 La vulva alegórica

La vulva alegórica se caracteriza por estar cubierta o disimulada mediante elementos simbólicos, como telas, plantas o el propio cabello, que actúan como mediadores entre el cuerpo femenino y la mirada. Este tipo de representación no omite la vulva por completo, sino que la envuelve en un sistema de signos que suavizan su visibilidad y reducen su potencia abyecta, transformando el espacio genital en símbolo más que en órgano real. La cobertura sugiere control, decoro y estética, evitando el contacto directo con la anatomía femenina y subordinando su corporalidad al discurso cultural y moral de la época.

El nacimiento de Venus, 1485-1486 (fig. 8), de Sandro Botticelli (1445-1510), es una pintura representativa del Renacimiento Italiano que propone la belleza idealizada del cuerpo femenino a través de un lenguaje mitológico. La obra muestra a Venus emergiendo del mar sobre una concha, con su cuerpo desnudo y elegante, en una composición que enfatiza la armonía, el equilibrio y la gracia. Botticelli detalla el torso, los senos y los brazos de la diosa con suavidad y elegancia pictórica. Sin embargo, el espacio vulvar se cubre mediante el cabello largo de Venus, que ella misma sostiene con una mano, ocultando sus genitales y convirtiendo el acto de cubrirse en un gesto poético y simbólico, más que en una representación anatómica.

Figura 8

Análisis Gineco-escópico de la Vulva Alegórica

LA VULVA ALEGÓRICA
Vulvas cubiertas de elementos simbólicos
(cabello)



El nacimiento de Venus, 1485-1486
Botticelli, Sandro (1445 - 1510)

Renacimiento

Nota. Detalle sinecdótico de la obra *El nacimiento de Venus*, 1485-1486 de Sandro Botticelli

Desde la perspectiva del régimen gineco-escópico, la vulva alegórica en *El nacimiento de Venus* se inscribe en la categoría de ultra-visibilidad, donde la presencia del órgano sexual se reconoce simbólicamente, pero se mantiene fuera de la mirada directa. El cabello que cubre la vulva funciona como dispositivo de mediación, permitiendo al espectador percibir la zona como un espacio idealizado y decorativo, sin confrontar la realidad anatómica. La obra establece un equilibrio entre visibilidad y censura, la vulva existe como concepto, pero su materialidad se suprime. Este recurso visual refuerza los códigos de pudor, belleza y decoro impuestos por el arte renacentista, subordinando la potencia del cuerpo femenino a la mirada moral y estética del espectador.

La vulva alegórica en *El nacimiento de Venus* demuestra cómo la representación del espacio vulvar se envuelve en un lenguaje simbólico que preserva la decencia y la idealización estética. Botticelli, a través del gesto de Venus cubriéndose con el cabello, mantiene la presencia de la vulva, pero suprime su realidad anatómica, transformándola en signo poético. Desde el análisis gineco-escópico, este tipo de representación evidencia el control sobre la mirada y la visibilidad de lo íntimo, mostrando cómo la cultura visual

renacentista protegía el cuerpo femenino de la exposición directa mientras celebraba su perfección formal. La vulva alegórica se presenta como un intermediario entre lo real y lo ideal, entre la corporalidad y el simbolismo.

Por otro lado, en *Adán y Eva*, 1507 (fig. 9) de Alberto Durero (1471-1528), obra del Renacimiento Alemán que representa a los primeros seres humanos en el momento previo a la expulsión del Paraíso. La composición enfatiza la armonía anatómica, el detalle naturalista y la simetría de los cuerpos humanos. Tanto Adán como Eva aparecen desnudos, pero Eva cubre su vulva con una higuera, gesto que se convierte en símbolo de pudor y de protección de la sexualidad femenina frente a la mirada. La elección de la higuera no es casualidad, el fruto y la planta están históricamente asociados con la tentación, la fertilidad y la moral cristiana.

Figura 9

Análisis Gineco-escópico de la Vulva Alegórica

LA VULVA ALEGÓRICA
Vulvas cubiertas de elementos simbólicos
(planta)



Renacimiento nórdico



Adán y Eva, 1507
Durero, Alberto (1471 - 1528)

Nota. Detalle sinecdóquico de la obra *Adán y Eva*, 1507 de Alberto Durero

Desde el enfoque del régimen gineco-escópico, la vulva cubierta por la higuera se ubica dentro de la categoría de ultra-visibilidad, donde el órgano sexual se sugiere, pero su materialidad queda oculta. La planta actúa como mediador visual y simbólico, estableciendo un límite entre lo visible y lo prohibido.

Se reconoce la zona genital sin confrontar su anatomía real, reforzando los códigos de pudor y moral de la época. Este recurso visual demuestra cómo la representación de la vulva estaba regulada por normas culturales que equilibraban la presencia simbólica con la censura anatómica.

La vulva alegórica se presenta como un elemento mediador entre el cuerpo y la mirada, donde lo real se transforma en signo. Desde la perspectiva gineco-escópica, esta estrategia evidencia la tensión entre la presencia y la censura del órgano femenino, mostrando cómo el arte renacentista controlaba y codificaba la visualidad del cuerpo femenino mediante elementos alegóricos y simbólicos.

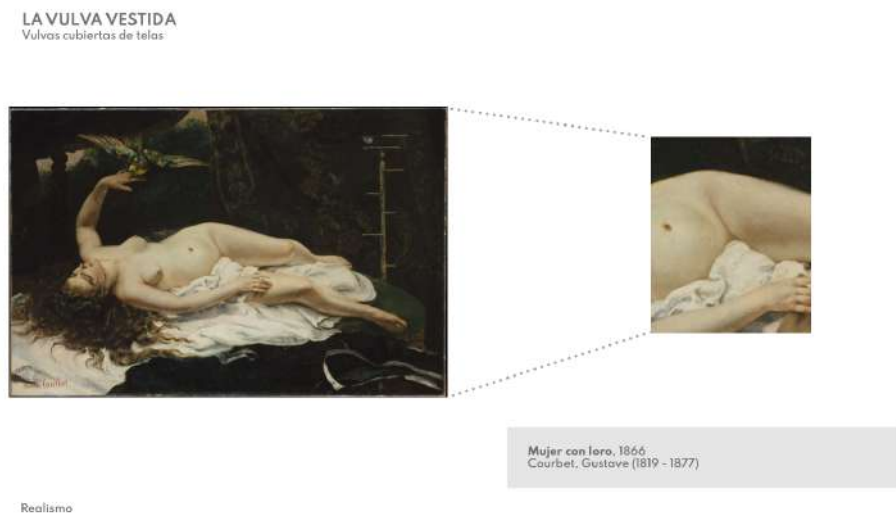
2.4.3 La vulva vestida

La vulva vestida muestra cómo el órgano genital femenino se oculta mediante telas o ropajes, transformando el espacio vulvar en un territorio de restricción y control visual. Aunque el cuerpo femenino aparece desnudo en otras partes, la vulva se mantiene cubierta, indicando que ciertos límites culturales y estéticos regulan su exposición. Este tipo de representación combina el reconocimiento de la forma corporal con la imposibilidad de acceder a la materialidad real del órgano, subordinando la sexualidad femenina a la moral y a la estética de la época.

Mujer con Loro, 1866 (fig. 10), de Gustave Courbet (1819-1877), es una pintura realista francesa que retrata a una mujer joven reclinada, parcialmente desnuda, acompañada de un loro posado sobre su brazo. La obra se centra en el realismo anatómico, pero la vulva del cuerpo representado permanece cubierta por una tela blanca, preservando su intimidad. Courbet, conocido por su enfoque realista y la exploración del cuerpo humano, combina la representación detallada del torso y las extremidades con la censura deliberada de la zona genital. La tela funciona como un mediador que protege la moral visual y al mismo tiempo establece un contraste entre el cuerpo exhibido y el espacio íntimo oculto.

Figura 10

Análisis Gineco-escópico de la Vulva Vestida



Nota. Detalle sinecdóquico de la obra *Mujer con Loro*, 1866
de Gustave Courbet

Desde el enfoque del régimen gineco-escópico, la vulva cubierta con tela pertenece a la categoría de fragmentación sinecdóquica, donde el cuerpo se muestra parcialmente mientras la parte genital se omite o se controla mediante un dispositivo visual, en este caso, la tela. La obra permite al espectador apreciar la corporalidad de la mujer, pero mantiene la imposibilidad de acceder a la anatomía real de la vulva, reforzando la idea de que ciertos espacios corporales femeninos son propiedad del control cultural y no de libre acceso visual. La tela se convierte en un límite simbólico que separa lo permitido de lo prohibido, lo público de lo íntimo.

La vulva vestida evidencia cómo el arte del siglo XIX equilibraba la exhibición de la sensualidad y el erotismo con las normas morales de la época, utilizando ropajes como mediadores de control visual. Desde la perspectiva gineco-escópica, la obra muestra la tensión entre visibilidad y ocultamiento, estableciendo que el cuerpo femenino puede ser admirado y estudiado, pero su espacio vulvar permanece regulado y simbólicamente protegido.

2.4.4 La vulva depilada

La vulva depilada se caracteriza por mostrar labios genitales femeninos visibles, pero sin vello púbico, generando una representación idealizada y estilizada del espacio vulvar. Aunque se representa la anatomía externa, la ausencia de vello evidencia un patrón cultural de limpieza, perfección y control de la corporalidad femenina, subordinando lo natural a un ideal estético y moral. Este tipo de representación mezcla la visibilidad con la censura implícita, porque, aunque la vulva se muestra, se encuentra transformada en un objeto de contemplación normativa más que en un órgano biológico real.

En la segunda sección del *Tríptico de la Vanidad Terrenal y la Salvación Eterna*, hacia 1490 (fig. 11), Hans Memling (hacia 1433-1494) retrata a una mujer contemplándose frente a un espejo. La escena enfatiza la introspección y la vanidad, mostrando el cuerpo femenino de manera desnuda pero controlada. En este panel, la vulva de la mujer aparece depilada, con los labios genitales visibles, pero sin vello púbico, reforzando los ideales estéticos renacentistas que vinculaban la pureza y la belleza femenina con la limpieza corporal y la ausencia de rasgos naturales considerados *desordenados* o *indeseables*. El espejo actúa como un doble mediador, refleja la imagen femenina mientras la somete a la mirada moral y estética.

Figura 11

Análisis Gineco-escópico de la Vulva Depilada

LA VULVA DEPILADA
Vulvas con presencia de labios



Arte Sacro



Tríptico de la Vanidad terrenal y la Salvación eterna, hacia 1490
Memling, Hans (hacia 1433-1494)

Nota. Detalle sinecdóquico de la segunda sección del *Tríptico de la Vanidad Terrenal y la Salvación Eterna*, hacia 1490 de Hans Memling

Desde la perspectiva del régimen gineco-escópico, la vulva depilada se inscribe en la categoría de ultra-visibilidad, donde la anatomía genital se muestra de manera explícita pero transformada por ideales culturales. Memling fragmenta la corporalidad, el cuerpo es visible y la vulva aparece, pero la representación de la misma está mediada por convenciones estéticas que eliminan lo natural. El vello púbico, que indicaría autenticidad biológica, es ausente, evidenciando cómo la mirada patriarcal del arte renacentista regula no solo lo que se muestra, sino también cómo se debe mostrar. La mujer es al mismo tiempo exhibida y contenida dentro de un marco visual normativo.

En el panel de Memling, la vulva depilada combina visibilidad y control estético, mostrando los labios genitales sin vello como un ideal de limpieza y perfección. La obra ejemplifica cómo el arte renacentista regulaba la representación de la sexualidad femenina, exhibiendo el cuerpo, pero al mismo tiempo subordinando su anatomía a normas visuales y morales. Desde el enfoque gineco-escópico, la obra revela la tensión entre la visibilidad anatómica y la censura cultural, la vulva está presente, pero transformada en un objeto de

contemplación normativa que refuerza los ideales patriarcales de pureza y belleza femenina.

2.4.5 La vulva (presente)

2.4.5.1 La vulva (re)presentada

La vulva presente que es representada se define por su aparición explícita en la pintura, mostrando el espacio vulvar de manera reconocible y parte integral del cuerpo femenino. A diferencia de las categorías anteriores, ausente, alegórica, vestida o depilada, aquí la vulva ya no está oculta, idealizada o estilizada, sino que se presenta como un componente auténtico y central del cuerpo. Su representación evidencia un retorno político y estético, en el que la corporalidad de la mujer se afirma como sujeto y no como objeto de contemplación patriarcal. La mirada del artista, en este caso, es encarnada, autorreferencial y liberadora.

En *Mi Nacimiento* de 1932 (fig. 12), Frida Kahlo (1907-1954) representa su propio nacimiento de manera simbólica y autobiográfica. La obra muestra a la artista recién nacida sostenida por su madre, con la presencia de figuras femeninas que la rodean. La vulva, representada de manera clara y directa, es parte fundamental del acto de nacimiento y de la narrativa visual de la pintura. Al integrar el espacio vulvar de manera explícita, Kahlo convierte su experiencia corporal y vital en un eje de la obra, transformando su anatomía en un vehículo de memoria, identidad y creación. La representación deja de estar supeditada a los códigos estéticos patriarcales y se convierte en acto de presencia, legitimando la corporalidad femenina como centro de la narración visual.

Figura 12

Análisis Gineco-escópico de la Vulva Presente

LA VULVA
La vulva presente



Mi nacimiento, 1932
Kahlo, Frida (1907-1954)

Arte moderno

Nota. Detalle sinecdóquico de la obra *Mi Nacimiento*, 1932 de Frida Kahlo

Desde la perspectiva del régimen gineco-escópico, la vulva presente en esta obra rompe con la fragmentación sinecdóquica y la ultra-visibilidad de las representaciones patriarcales. La corporalidad no se estiliza ni se oculta: la vulva se muestra con autenticidad y autoridad sobre su propia representación. La mirada es feminista y autorreflexiva, lo que convierte la obra en un acto de reconfiguración del poder visual. La vulva se presenta no como objeto de deseo o de censura, sino como signo de creación, identidad y autonomía. En este sentido, la pintura articula lo íntimo y lo político, revalorizando la experiencia femenina y la potencia simbólica del espacio vulvar.

En *Mi Nacimiento*, la vulva presente que es representada se convierte en un eje de la narrativa visual y política de Kahlo. La artista reivindica su cuerpo y su experiencia vital, mostrando que la representación del espacio vulvar puede ser un acto de poder, memoria y emancipación. La obra evidencia cómo la pintura moderna permite a las artistas mujeres reapropiarse de su anatomía, resignificando la mirada sobre su cuerpo y transformando la vulva en un espacio de legitimidad y centralidad dentro de la creación artística.

2.4.5.2 La vulva presentada

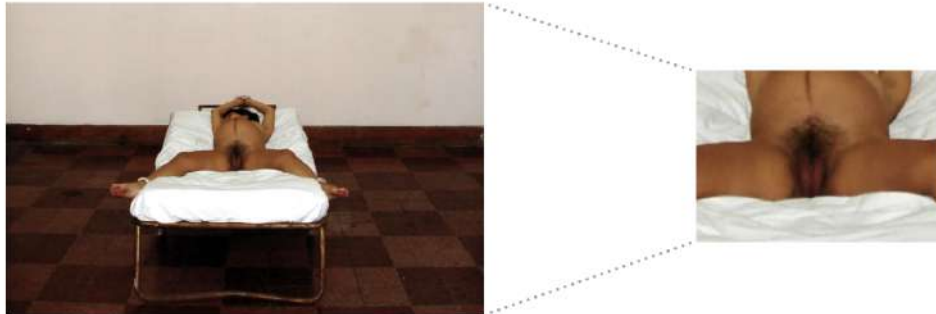
La vulva presente que es presentada, la real, se distingue de la vulva representada en pintura en que aquí la corporalidad no solo se muestra, sino que se activa como testimonio y acto performático. La artista convierte su propio cuerpo en soporte plástico, y el espacio vulvar en instrumento plástico, espacio de dolor y denuncia. Esta categoría evidencia la materialidad del cuerpo femenino y su capacidad de producir acción, generar afecto y cuestionar el orden simbólico patriarcal. La vulva deja de ser un objeto estético o alegórico; se vuelve un espacio de acción política, visibilidad directa y confrontación con la violencia, resignificando la corporalidad femenina como herramienta de resistencia.

En *Mientras, Ellos Siguen Libres* de 2007 (fig. 13), la artista Regina José Galindo expone su cuerpo para recordar y denunciar los abusos cometidos durante el conflicto armado en Guatemala. La obra se inspira en testimonios de mujeres indígenas que fueron atadas, violadas y obligadas a abortar, y recrea su vulnerabilidad y dolor mediante la performance. Durante la acción, Galindo representa la violencia sufrida por estas mujeres, incluyendo la exposición del espacio vulvar como referencia al trauma, la humillación y la desposesión de sus cuerpos. La performance se convierte en acto de memoria histórica, denuncia social y visibilización de la violencia sexual como crimen sistemático.

Figura 13

Análisis Gineco-escópico de la Vulva Presente

LA VULVA
La vulva presente



Mientras, ellos siguen libres. 2007
José Galindo, Regina (1974)

Segunda mitad del s. XX

Nota. Detalle sinecdóquico de la performance *Mientras, Ellos Siguen Libres*, 2007 de Regina José Galindo

Desde la perspectiva del régimen gineco-escópico, la performance de Galindo subraya la ruptura absoluta de las estructuras de ocultamiento o idealización que caracterizan el arte patriarcal histórico. La vulva no está estilizada ni cubierta, se muestra vinculada a la experiencia de dolor y trauma real. La exposición del espacio vulvar obliga al espectador a confrontar la corporalidad como territorio de violencia y resistencia. Aquí, la vulva funciona como instrumento de memoria y denuncia, transforma la corporalidad femenina en acto político y cuestiona la impunidad de la violencia sexual durante el conflicto armado.

En *Mientras, Ellos Siguen Libres*, la vulva presente que ya es presentada se consolida como espacio de resistencia, memoria y denuncia política. Galindo utiliza su cuerpo y su vulva para visibilizar la violencia sistemática sufrida por mujeres indígenas en Guatemala, transformando la corporalidad femenina en instrumento de confrontación y experiencia encarnada. La obra demuestra que la vulva no solo puede ser representada o estilizada, sino que, al ser activamente

presentada, se convierte en eje de visibilidad, trauma y acción política, reafirmando su potencia como espacio de poder y memoria histórica.

2.5 Hallazgos vulvares

El diálogo entre *Mi nacimiento* (1932) de Frida Kahlo y *Mientras, ellos siguen libres* (2007) de Regina José Galindo revela una continuidad visual y simbólica entre la representación pictórica de la vulva y su posterior presentación performática. Ambas artistas sitúan el cuerpo femenino recostado sobre una cama, con las piernas abiertas y el espacio vulvar expuesto, configurando una imagen de vulnerabilidad y de poder. En Kahlo, la escena del parto y la sangre se articulan como metáfora de un renacimiento identitario, donde el cuerpo se desdobra en origen y fin, en dolor y creación. En Galindo, en cambio, la misma disposición corporal adquiere una dimensión política y testimonial donde el cuerpo atado y desnudo encarna la violencia ejercida sobre las mujeres durante el conflicto armado en Guatemala. La cama se transforma en territorio de memoria y denuncia, mientras que la exposición frontal de la vulva, antes mediada por la representación pictórica, se convierte en acto de presencia performativa. Así, ambas obras dialogan a través del gesto corporal, que pasa de la alegoría a la acción, de la pintura íntima al cuerpo público, revelando la persistencia del régimen gineco-escópico que busca controlar, silenciar o castigar los cuerpos sexuados y sangrantes de las mujeres.

El recorrido por las distintas formas de aparición de la vulva: ausente, alegórica, vestida, depilada, presente (re)presentada y presente ya presentada, permite reconocer cómo la historia visual del cuerpo femenino ha estado marcada por un régimen gineco-escópico que, como señalan Uparella y Jáuregui (2021), regula la visibilidad del cuerpo sexuado femenino mediante la ultra-visibilidad y la fragmentación sinecdóquica. Desde las representaciones clásicas en las que la vulva se oculta bajo telas, cabellos o símbolos naturalizados, hasta las prácticas contemporáneas donde se muestra como territorio de denuncia y agencia política, se observa una transformación profunda en las estrategias de representación. La vulva pasa de ser un signo ausente o metaforizado,

controlado por la mirada patriarcal, a ser una presencia activa que se reapropia de su potencia simbólica y material.

En este tránsito, el cuerpo se convierte en archivo y acción como soporte plástico, por un lado, Kahlo reescribe el nacimiento y el dolor desde la pintura, mientras que Galindo expone la violencia y la memoria desde la carne viva del performance. Ambas abren el espacio vulvar como lugar de enunciación, no sólo como superficie visible sino como centro epistemológico desde donde se articula un conocimiento encarnado. Así, la vulva, en su devenir histórico y estético, deja de ser objeto de contemplación para afirmarse como instrumento plástico y además político que desborda los límites de la representación, situando el cuerpo vulvar como territorio de emancipación, memoria y resistencia.

La justificación de la exhibición del espacio vulvar no radica en un simple gesto de oposición a su ocultamiento histórico, sino en la necesidad de restituir la presencia y la palabra al cuerpo que ha sido sistemáticamente silenciado. Si la censura y el velo se legitimaron bajo argumentos morales, religiosos y estéticos, como una supuesta protección del pudor o la belleza ideal, la exhibición se legitima desde la ética de la verdad corporal, el mostrar el cuerpo es mostrar lo humano en su materialidad irreductible.

Exhibir la vulva no implica banalizarla ni erotizarla, sino devolverle su estatuto de signo pleno, liberado del régimen gineco-escópico que la fragmentó o la ocultó. Su visibilización es una forma de conocimiento encarnado, una práctica de descolonización de la mirada y una reapropiación del discurso sobre el cuerpo femenino desde la experiencia misma de quien lo habita.

La exhibición, entonces, es acto político y epistémico. Político, porque desarticula las jerarquías visuales y simbólicas que sostienen la desigualdad de género; epistémico, porque reconfigura las formas de producir y transmitir saber desde la carne y la herida. En el gesto de mostrarse, la vulva no sólo se presenta, se pronuncia.

Desde una perspectiva estética, su exhibición responde al impulso de reintegrar lo censurado al campo de lo visible y lo decible, revelando que lo bello puede también ser lo abyecto, lo sangrante, lo real. En este sentido, la exhibición no busca reemplazar la moral de la ocultación por otra moral de la exposición,

sino abrir un espacio de pensamiento, un territorio donde el cuerpo se reconoce como materia del mundo, abierta, múltiple y compartida, donde la experiencia humana se inscribe en su superficie.

Así, mostrar la vulva es un gesto de devolver al cuerpo su capacidad de decir, sentir y crear desde sí mismo. Lo que antes fue ocultado por pudor o poder, hoy se muestra para reclamar su lugar como origen de sentido, como archivo vivo y como acto de presencia.

Capítulo III. La Sangre Menstrual: de la Sangre Simbólica a la Sangre Real

3.1 Algunas consideraciones sobre la sangre menstrual

“La sangre menstrual caliente gotea poco a poco en nuestras vaginas, se desborda por nuestras vulvas, entrepiernas, hasta volver a la tierra”.

(Terán, 2024, p. 44)

La sangre menstrual: sustancia, coágulo, óvulo desgarrado; resultado de expulsión, desborde de la vulva, residuo orgánico, desecho de abyección; pintura orgánica: rojo cadmio, rojo bermellón, rojo permanente, rojo primario; es cuerpo, un cuerpo sangrante.

Desde Fernández (2016), el color rojo se erige como la representación más inmediata y potente de la sangre. A lo largo de la historia de la sangre, este pigmento ha estado cargado de una compleja red de significaciones simbólicas. Su polisemia y su naturaleza dual lo convierten en uno de los colores más intensos y cargados de poder dentro del imaginario visual. Al igual que el fluido al que remite, el rojo transita entre la herida, la expulsión y la violencia, condensando en su materialidad pictórica la memoria del cuerpo que sangra, el de las artistas.

Asimismo, como señala Green-Cole (2020) en las obras de la artista Louise Bourgeois (1911-2010) que abordan la sexualidad, la maternidad y el parto emplean el color rojo de manera sugestiva, evocando la menstruación de forma simbólica y enunciando múltiples significados:

El rojo es el color de la sangre.

El rojo es el color de la pintura.

El rojo es el color de la violencia.

El rojo es el color del peligro.

El rojo es el color de la vergüenza.

El rojo es el color de los celos.

El rojo es el color del rencor.

El rojo es el color de la culpa.

(Green-Cole, 2020, p. 797).

Traducción propia al español

(https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK565646/pdf/Bookshelf_NBK565646.pdf

f)

La sangre menstrual que se propone abordar en esta investigación es entendida desde el cuerpo abyecto, aquella que es expulsada y se arroja desde el espacio vulvar, es la sustancia plástica, el que las artistas recuperan del desbordamiento vulvar, se la apropian, es suya, es su propia sangre menstrual, sustancia orgánica, fluidos vaginales, flujos uterinos, coágulos históricamente señalados como sucios y repugnantes; recuperación de su verdad sangrante y recogimiento de su ritual vivencial en el arte acción.

La historia de la sangre, como la llama Fernández (2016), desde su antigua definición demuestra ser desecho que se repudia como resultado de una falta de conocimiento y sobre todo de reconocimiento del cuerpo menstruante; los filósofos, médicos y pensadores antiguos, varones, la describen como simple desecho y alteración del mundo:

Hipócrates de Cos (c.460-377 a. C.), definió la sangre menstrual como desechos corporales femeninos, originados para regular su elevada temperatura corporal. Por el contrario, Claudio Galeno (siglo II d. C.) relacionaría el origen de la sangre menstrual con la frialdad y humedad femenina. Aristóteles (384-322 a.C.), mencionó la influencia del menguante lunar en la menstruación, como un desecho de la sangre. Cayo Plinio Segundo (23-79 d. C.), conocido como Plinio el Viejo, durante el imperio romano, culpa a la menstruación de destruir tierras y cultivos, hacer abortar a animales, convertir el vino en vinagre, entre otros efectos deletéreos para el entorno de la mujer. La «menotoxina» fue, en efecto, propuesta como una sustancia tóxica que se expulsa durante la menstruación y capaz de destruir todo a su paso. (Tuta-Quintero, Martínez-Lozano, Balcázar et al., 2021, p. 2)

Esta concepción de la sangre menstrual como desecho perturbador y contaminante se inscribe en una larga genealogía de discursos que han sostenido la impureza del cuerpo femenino. La idea de que la mujer porta en sí una sustancia peligrosa, capaz de alterar el orden natural, funda una economía simbólica del cuerpo donde la menstruación se convierte en signo de lo abyecto. Kristeva (1988) define la abyección como aquello que el sujeto expulsa para mantener los límites de su propia identidad, un residuo corporal que amenaza el orden, lo limpio, lo sagrado. La sangre menstrual, al emerger del interior del cuerpo y hacerse visible, desestabiliza las fronteras entre lo puro y lo impuro, entre lo interior y lo exterior, encarnando así el punto exacto de esa transgresión.

Además, Tuta-Quintero et al. (2021) incluyen una transcripción sobre remedios menstruales titulada *Receta sobre la consulta de una mala menstruación* documento médico del siglo XIX que detalla los tratamientos empleados para corregir una *evacuación menstrual considerada defectuosa*. En dicha receta se describe que la sangre retenida, junto con síntomas como dolor abdominal, melancolía, palpitaciones, erisipela y sensación de inflamación, eran interpretados como efectos de una menstruación interrumpida o *invertida*. Según el texto, al restablecerse el flujo menstrual, todos estos malestares desaparecerían, reafirmando la idea de la menstruación como un proceso patológico que debía *normalizarse* mediante la intervención médica.

Esta visión médica refleja la idea del cuerpo que menstrúa como un cuerpo desbordado que debía ser controlado. La sangre menstrual se concibió como signo de desorden y peligro, reducida a desecho y despojada de su potencia vital y simbólica. Como señala Terán (2024), dado que la sangre menstrual, por su composición natural, no representa ningún riesgo ni impureza para el cuerpo humano, puede entenderse que la estigmatización en torno a ella no responde a motivos biológicos, sino a construcciones culturales que buscan controlar y subordinar los cuerpos de las mujeres y de las personas menstruantes.

El cuerpo menstruante se vuelve entonces un territorio doblemente marcado, por un lado, como espacio biológico que expulsa un resto orgánico; y por otro, como superficie simbólica y soporte plástico que encarna el devenir del

desborde. La sangre menstrual no sólo es desecho biológico sino signo de insubordinación corporal; su sola presencia perturba el ideal de contención y decoro impuesto sobre los cuerpos de las mujeres. De ahí que su visibilidad, tanto en el espacio público como en la representación artística, se haya reprimido mediante narrativas de vergüenza, limpieza y ocultamiento.

Frente a esa historia de negación, las artistas contemporáneas, desde el arte acción, han resignificado la sangre menstrual como sustancia plástica, además, política. Al emplearla como material de creación, como sustancia, interrumpen el régimen visual patriarcal que la definió como impura, transformando el residuo en signo, el desecho en lenguaje, la herida en superficie estética. La sangre menstrual se vuelve inscripción del cuerpo que sangra, pronunciamiento del desbordamiento y reclamo como sustancia plástica para las artistas del arte acción.

La sangre, sustancia plástica, la que las artistas recuperan, se la apropian, es suya, su propia sangre, de flujos, óvulos y coágulos, la sangre menstrual no representada y de inexistencia pictórica en el pasado es la que las artistas recuperan. Por lo que la sangre menstrual sustituirá la sustancia plástica tradicional, la pintura, en el arte acción, enunciándose como contrato sangrante: las artistas que aquí se analizan recuperan estas sangres, las transforman, las reivindican y les devuelven su desbordamiento expresivo; se reconoce como sustancia viva, plástica y política, ya no como simple desecho ni tabú; desde sus múltiples formas de desbordamiento, caída, recuperación y conservación, es que la sangre se pronuncia; la sangre se inscribe como color rojo, presentando varias tonalidades, resultado de la sangre líquida, coágulos, mezcla con los fluidos, de las fases del ciclo menstrual, sangre seca, sangre vertida en soportes como la toalla menstrual, sobre papel higiénico, absorbida por telas del cuerpo vestido, sobre el suelo, la tina, o el espacio de regadera, impresión sobre las sábanas o los sillones; en ella habitan las sustancias que fueron ocultadas, los coágulos que fueron arrojados, son las sangres que recorren el mundo de cuerpos menstruales; se reconoce la historia de la sangre, de los cuerpos sangrantes y de las artistas que sangran; la sangre menstrual no es deshecho ni simple

residuo, es insurgencia estética. Se firma con la sangre menstrual propia, porque no hay otra firma posible.

3.2 La sangre menstrual como desborde estético/abyecto

“El carácter perturbador de la sangre menstrual es aún mayor por el hecho mismo de que surge de los genitales de la mujer”
(Alcázar, 2014, p. 132)

La sangre menstrual es desborde corporal. La sangre menstrual ha sido recuperada por las artistas mujeres al resignificar los procesos menstruales de los cuerpos y su consideración tabú dentro de los círculos artísticos patriarcales. La utilización de la sangre en el arte acción se caracteriza como sangre performática, según Espinosa (2024), al ser un material que recontextualiza, resimboliza y resignifica en el arte. El análisis del uso de la sangre recaerá en las artistas que trabajan con y a partir de su cuerpo, su cuerpo sangrante.

El estudio de la sangre utilizada en las acciones de las artistas mujeres nos remite a dos posibilidades: la sangre simbólica y la sangre real. La sangre simbólica refiere a la utilización de pintura roja que representa el color de la sangre, en algunas obras haciendo referencia a la sangre menstrual. La utilización de la pintura roja es el antecedente que sustenta que las artistas empezaban a sustituir la pintura por la sangre propia de las artistas, por lo que utilizar pintura roja se configura como el primer acercamiento a la posibilidad de utilizar otras sustancias sobre su cuerpo. La pintura se expande, abandona el lienzo y las artistas posibilitan su uso al hacer de su cuerpo soporte de la pintura.

Por otro lado, la sangre real se refiere a la utilización de sangre de animales que simbolizan la sustancia roja que sale del propio cuerpo o la propia sangre de las artistas a través de la transgresión corporal, además la sangre menstrual que es abyectada del cuerpo de las artistas. La utilización de la sangre real es un hito que marca la sustitución de la pintura por la sangre como sustancia plástica por parte de las artistas mujeres. Por lo que hay diferentes artistas que se han rastreado desde los años setenta que han utilizado la sangre simbólica y

la sangre real en sus obras y la manera en que cada una presenta un discurso de denuncia desde la acción de sangrar.

El discurso de la sangre que es utilizada como sustancia plástica en el arte acción se categoriza como sustancia abyecta, al ser arrojada y expulsada del cuerpo de las artistas, como lo plantea Kristeva (1988), ya sea de manera real o simbólica. A su vez, el cuerpo de las artistas es cuerpo abyecto, ya que, el cuerpo es vehículo de la sangre. Es el cuerpo que sangra, un cuerpo plasma. El plasma, líquido que controla la sangre es un flujo fundamental para la existencia de la vida. Por lo que las categorías resultantes de la utilización de la sangre se categorizan como cuerpos abyectos, la sangre real o lo que puede simbolizar.

Al estudiar las diferentes manifestaciones del uso de la sangre en el arte acción de las artistas mujeres, el resultado es la manifestación categórica de las obras de las artistas y sus discursos que han tomado a la sangre como símbolo de la opresión de sus propios cuerpos de ser-mujer por parte de los círculos artísticos y en el ámbito social. Las categorías de la taxonomía de cuerpo que resultan de la aparición de la sangre como sustancia plástica desde donde es arrojado son las del cuerpo herido, el cuerpo violentado y el cuerpo tabú, teniendo como resultado cuerpos sangrantes desde la acción de sangrar desde y a causa de la violencia hacia el cuerpo de las mujeres, la sangre menstrual como símbolo de la experiencia de ser cuerpo de mujer, la sangre simbólica que aún es representada y la sangre que es expulsada de los cuerpos de mujeres para ser desechada. Las artistas recuperan esta sustancia plástica a través de sus cuerpos que expulsan excreciones y se convierten en sustancias plásticas para la configuración de la obra de arte.

La utilización de la sangre como experiencia corporal del cuerpo de la mujer en el arte se hace presente con la emancipación de su cuerpo, desde la premisa de que el cuerpo de las mujeres había pertenecido al arte y porque era representado, esta emancipación del cuerpo de la mujer se establece ya en el arte acción, se habla de un cuerpo físico, pero también de un cuerpo social que ha implicado lo que representa el ser cuerpo de mujer. Por lo que las artistas contemporáneas toman conciencia y reivindican estas experiencias de las mujeres a través de sus obras. Esta experiencia es la menstruación. Las mujeres

artistas como Gina Pane utilizan la sangre como símbolo de la existencia de ser mujer también como un medio de expresión de un cuerpo que ha estado relacionado con la herida de ser mujer. Para la artista el cuerpo es un vehículo de significados compartidos, es decir, tiene que ver con el otro, con la otra, en la que se reflejan, se habla de experiencias compartidas de los cuerpos de mujeres (Pezconejo, 2011). En el caso de la menstruación, es una experiencia corporal vivida desde el cuerpo de la mujer en aras de compartir la experiencia de sangrar, de ser cuerpos sangrantes.

3.2.1 Sangre del cuerpo herido

Una de las categorías resultantes de los cuerpos abyectos de las artistas mujeres es el del cuerpo herido, que tiene un enfoque en la forma en que los cuerpos de las mujeres son agredidos y violentados, se relaciona con la herida porque son cuerpos que tienen una marca, una herida simbólica, pero también una herida física, la herida simbólica es aquella que nos recuerda la parte más vulnerable de nuestro cuerpo, la que se corrompe y se queda marcada, la parte frágil del existir, es una herida que deja memoria en el cuerpo, nos recuerda a la fragilidad, es decir, a la existencia real de ser cuerpo en el mundo.

Por otro lado, la herida física, el corte, el desgarre, la cicatriz, producto de una violencia física que perpetra la psique de los cuerpos de las artistas mujeres, el último suspiro, lo que lo queda, toma cabida en la obra de las artistas mujeres, con su cuerpo y por su cuerpo. La artista Gina Pane (1939-1990), inflige una herida sobre su vientre, hace un corte vertical y otro horizontal en donde el ombligo es su punto central, esto sucede en su obra *Action Psiqué* de 1974 (fig. 14), utiliza su sangre para mostrar el hecho de que el cuerpo tiene una abertura infligida, desde la premisa de que las mujeres son cuerpo que se experimenta desde fluidos corporales que muchas veces se catalogan como desecho que se rechaza, como por ejemplo, por el hecho de menstruar que hace presente la sustancia plástica, la sangre menstrual.

Figura 14

Psiqué en Acción



Nota. *Action Psyché*, 1974 de Gina Pane

(<https://www.macba.cat/es/obra/r3812-action-psyche-essai-24-1-1974-triptyque/>)

En esta obra existen dos vertientes. La primera es la vertiente invisible de la piel, se relaciona con la herida simbólica, aquello que pertenece a lo inconsciente, al imaginario, a la parte de la psique que mantiene oculto el dolor que produce la violencia física. Por otro lado, existe el lado visible que se relaciona con los códigos culturales y sociales que mantienen en opresión el cuerpo de las mujeres, además, las representaciones sobre el cuerpo de la mujer a lo largo del arte. Esta obra alude también al carácter procreador del vientre femenino, que se relaciona con la experiencia de menstruar. Las experiencias corporales del cuerpo de la mujer son vividas en esta acción, hay una relación entre la sangre menstrual y su proceso, el espacio vulvar y la maternidad. Existe en la acción de sangrar, en la abertura de su piel y la presencia de sustancia sangrante, el hecho de la exploración corporal como parte de la experiencia de ser cuerpo de mujer en la dimensión física de ser cuerpo herido, la herida sangrante.

3.2.2 Sangre del cuerpo violentado

El cuerpo violentado tiene una conexión con la obra de Ana Mendieta, el discurso que se maneja en este apartado es la conexión que hay entre la obra *Rape Scene* (1973) de Mendieta y la reflexión sobre el impacto que ha tenido sobre las artistas del Arte Actual.

Mendieta se hace presente en la obra de Aliza Shvarts (1986) en su obra del 2020 que se titula *Cite/Site*. Esta obra es parte de una serie titulada *Purported (Presunto)*, en donde a través de las imágenes, Shvarts narra las experiencias que han vivido las mujeres víctimas de algún tipo de violencia. En *Cite/Site* se exhiben setenta y dos imágenes y textos en las ventanas de la galería que la artista ha seleccionado, el objetivo era presentar momentos de la historia donde las mujeres narraban y compartían sus experiencias de violencia, eran las propias narradoras de sus historias, siendo estas ignoradas por la sociedad.

En una de estas ventanas se encuentra la imagen de la obra de Mendieta, *Rape Scene*, de 1973 (fig. 15). Hay, además, dos frases que se encuentran a los lados, en una de ellas, se encuentra: *she use her menstrual blood as a way to inscribe her message and was not heard* (usó su sangre menstrual como una forma de escribir su mensaje y no fue escuchada), de Gayatri Spivak de su escrito de 2006 titulado *If only*; y por el otro lado se encuentra la frase: *she just lost her balance* (ella simplemente perdió el equilibrio).

Figura 15

Supuesto, Instalación en el Espacio Público



Nota. Purported de la serie Cite/Site, 2020 de Aliza Shvarts
(<https://www.madridartprocess.com/tendencias-arte-cultura/37-tendencia/645-purported-aliza-shvarts>)

Hay una vital conexión entre la sangre menstrual, la menstruación, estos cuerpos de las mujeres que han sido violentadas y la obra de Shvarts nos recuerda el cómo esta violencia ha sido representada, presentada y después olvidada. El impacto que tuvo Mendieta en la obra de Shvarts nos remite a las lecturas que siguen teniendo las manifestaciones por parte de las artistas mujeres a través de sus obras y el cómo no pueden ser olvidadas sino retomadas y reconfiguradas hacia los días actuales en que la violencia hacia las mujeres sigue siendo un tema en común que aparece en las obras y acciones actuales.

El diálogo entre Mendieta y Shvarts tiene una fuerte relación con el tema de la violencia, las artistas plantean en cada una de sus obras la indiferencia e impunidad ante una violencia física, pero también ante una violencia simbólica que se ejerce sobre los cuerpos de las mujeres.

Es imposible no mencionar que la obra de Mendieta, además de las conexiones con las artistas del panorama actual, tiene una fuerte conexión con su vida y su muerte. Siguiendo la premisa de ese cuerpo violentado, este análisis se conecta con los hechos de su muerte.

El panorama artístico de los años setenta era implacable frente a las artistas mujeres que seguían luchando a través de sus obras por la omisión reiterada por parte de una historia del arte y de círculos artísticos que no tomaban en cuenta ni en serio el papel de las mujeres como artistas. La vida de Ana Mendieta se vio suspendida precisamente por un hecho de violencia que vivió un ocho de septiembre de 1985, el día de su muerte. La vinculación de su biografía con los cuerpos violentados sigue siendo parte de una historia en el accionar de las artistas mujeres.

Ana Mendieta fue asesinada por su pareja. Cae desde un piso treinta y dos en donde ella residía junto con su pareja Carl Andre (1935-2024). Lo más lamentable es que, frente a los hechos, el mundo de la justicia la retrató como si hubiese sido un acto suicida, a pesar de que había pruebas contundentes en la investigación que apuntaban a un asesinato, la obra entera de Mendieta fue utilizada en el caso para argumentar que la artista Ana Mendieta tenía síntomas de depresión que la llevaron al suicidio. Por lo que Andre fue declarado inocente de cualquier cargo, sin mencionar que tuvo ayuda monetaria por parte de su círculo artístico de la época, además, todos artistas varones.

En consecuencia, las mujeres se levantaron en forma de protesta en una marcha convocada por el colectivo *Guerrilla Girls* y *The Women's Action Coalition* (WAC) en 1992. En esta marcha y gracias a las imágenes de evidencia, se visualiza la frase representativa de este sentir, una pregunta que puede convertirse en himno frente a las injusticias: *Where is Ana Mendieta?* (*¿Dónde está Ana Mendieta?*).

En contraste, se realiza otra protesta, ya en 2016, organizada por los grupos activistas *WHEREISANAMENDIETA* y *Sisters Uncut*, donde se recuerda lo acontecido alrededor de la muerte de la artista. Esta protesta, además, es una reacción frente a una exposición que se inaugura en el Tate de retrospectiva de Andre y otros artistas de la época, todos varones. En esta protesta se puede leer nuevamente el emblema de esta causa: *Where is Ana Mendieta?* El objetivo, además, era seguir haciendo énfasis en no olvidar lo sucedido y, sobre todo, denunciar también los mecanismos de la institución artística que legitiman a

determinados artistas y la escasa presencia de mujeres en los museos y centros de arte.

3.2.3 Sangre del cuerpo tabú

El cuerpo tabú se exhibe en el espacio público, las artistas mujeres presentan las obras en los espacios públicos en donde son vistos como acto de protesta frente a una sustancia, la sangre menstrual, que se considera tabú, sucia, antihigiénica y relegada a lo oculto, sin nombre. La obra de Judy Chicago, antes ya mencionada, sigue siendo tema de impacto frente a las obras actuales. Con su obra *Red Flag* de 1971 (fig. 16), presenta una fotografía a detalle del acto de expulsión de un tampón con sangre menstrual, el color rojo es el protagonista de esta imagen. Esta obra es síntoma de una abertura frente el tema que ha sido calificado de tabú, el hecho de que los cuerpos de las mujeres son cuerpos que menstrúan ha sido calificado de repugnante, condición de abyecto.

Figura 16

Bandera Roja, Fotografía de Acción



Nota. Red Flag, 1971 de Judy Chicago

(<https://judychicago.com/gallery/early-feminist/ef-artwork/>)

Otra manera de presentarse la sangre menstrual es a través de hilos rojos, así se manifiesta la sangre simbólicamente en la obra de Maia Schwartz titulada *Menstruation* de 2017 (fig. 17), el soporte sobre el que han sido cosidos los hilos es una braga, soporte contemporáneo que remite al cotidiano uso de prendas de las mujeres con el que se pueden, además, identificarse los cuerpos menstruantes. La obra acompaña la frase: *La menstruación es la única sangre que no nace de la violencia y es la que más asco te da*¹:

Figura 17

Menstruación, Arte Objeto



Nota. Menstruation, 2017 de Maia Schwartz
(<https://www.instagram.com/p/CWjN1vIArAQ/>)

El uso de la braga en su obra nos remite a la posibilidad de la utilización de soportes contemporáneos que abran nuevas posibilidades de manifestación de los cuerpos tabú.

¹ Traducción propia de: *Menstruation is the only blood that is not born from violence and is the one that disgusts you the most* de Maia Schwartz (<https://www.instagram.com/p/CWjN1vIArAQ/>)

Otro caso de nuevos soportes contemporáneos es la utilización de toallas menstruales como soporte plástico, se trata de la intervención en el espacio público realizada por la artista Elöne Kastrati, esta acción se titula *#padsagainstsexism* (fig. 18), se llevó a cabo en 2017 en las calles de Karlsruhe, Alemania. Las fotografías se compartieron y se hicieron virales por medio de redes sociales. En esta obra, la artista coloca mensajes en las toallas sanitarias y las coloca en zonas públicas como en postes o paredes, el mensaje es claro: ¿por qué ocultar un objeto de uso cotidiano del cuerpo de las mujeres que soporta la sangre menstrual?

Figura 18

Compresas contra el Sexismo, Intervención Pública



Nota. #padsagainstsexism, 2017 de Elöne Kastrati.

(<https://helloclue.com/es/articulos/culture/padsagainstsexism-qa-with-elona-kastrati>)

Este arte-objeto, la toalla femenina, tiene condición de soporte plástico contemporáneo, la sustancia plástica, la sangre menstrual, queda implícita y se sustituye con el mensaje: *imagina si los hombres estuvieran tan disgustados con la violación como con la menstruación*². Este mensaje conecta con la obra de

²Traducción propia de: *imagine if men were as disgusted with rape as they are with periods* de Elöne Kastrati

Schwartz, donde la sangre menstrual tiene una fuerte conexión con la violencia frente a los cuerpos violentados de las mujeres.

Finalmente, la toalla sanitaria como soporte plástico-artístico, que se relaciona directamente con el cuerpo de la mujer, un cuerpo que menstrúa pasa de ser un objeto cotidiano vinculado a la experiencia de menstruar, a convertirse en un dispositivo simbólico y político. En este tránsito, adquiere una dimensión performativa y estética, permitiendo visibilizar procesos corporales que históricamente han sido silenciados o estigmatizados. Al incorporarse en la obra de arte por medio de la intervención-acción, la toalla sanitaria trasciende su función utilitaria y se convierte en un soporte que contiene memoria y en un espacio de resistencia, desafiando normas culturales, tabúes y estructuras de poder que regulan los cuerpos femeninos.

3.3 La sangre menstrual como sustancia plástica/acción corpórea

“Sangro pero no muero”

(Sanz, como se citó en Mantecón, 2021, párr. 5)

La sangre menstrual es receptáculo de experiencias sangrantes. La hipótesis de esta investigación sostiene que las artistas del arte acción sustituyen la pintura, sustancia de pigmentos tradicionales, por la sangre menstrual, la propia, simultáneamente cuerpo sangrante, vivencia ritual y registro de la abyección, aquella que se desborda y se imprime sobre ciertas superficies corporales y de extensiones del cuerpo. Las artistas sangrantes utilizan esta sustancia plástica para relatar cómo sus cuerpos menstruantes han sido ocultados históricamente en el arte, además cómo el proceso cíclico de menstruar ha sido un detonante para rechazar estos cuerpos y alejarlos de los círculos artísticos que patriarcalmente los han omitido.

Esta sustitución de la pintura por la sangre revela una doble operación. Primero, desestabiliza los códigos patriarcales que han invisibilizado y censurado la menstruación; segundo, propone un material que contiene, literalmente, el desbordamiento vital de la artista, condensando lo estético, lo

político y lo corporal en un solo gesto, la de la abyección de la sangre menstrual desde los cuerpos sangrantes de las artistas.

Esta sustancia es abyectada desde el espacio vulvar, se desborda en ciclos y se entiende por fases; es un proceso ritmado donde los cuerpos que menstrúan viven la acumulación de fluidos, la coagulación y la dispersión de la sangre, conjunto abyecto por el espacio vulvar.

Usar la sangre desde una perspectiva artística, menciona Fernández (2016) implica un retorno a su fuerza simbólica primordial, casi ancestral, alejada de los condicionamientos culturales, la sangre recupera su potencia esencial y su capacidad ritual. Su valor metafórico es vasto, pues establece una forma de comunicación inmediata y universal con cualquier ser humano, sin importar el tiempo o la cultura a la que pertenezca.

Cada fase del ciclo menstrual se convierte en oportunidad para la acción artística, la acumulación interna de fluidos, la coagulación y el desborde se transforman en gestos performativos, en trazos orgánicos que imprimen sobre la piel, el papel, los textiles o cualquier soporte elegido por la artista. La sangre deja de ser un residuo invisible y se vuelve lenguaje plástico; cada rastro menstrual, es testimonio del cuerpo que sangra y actúa.

La naturaleza cíclica de la menstruación introduce además una dimensión temporal en la obra, la acción con sangre no es eterna ni repetible en su exacta materialidad, sino que se limita a la duración del flujo, al ritmo del cuerpo, convirtiendo cada intervención en un registro único y efímero de presencia y resistencia. En este sentido, la sangre se inscribe en el mundo como sustancia viva que trasciende el cuerpo para ser reconocida en otras sangres, otros cuerpos, otras experiencias.

Las artistas no sólo utilizan la sangre como pigmento, la recogen, la manipulan y la transforman, devolviéndole su desbordamiento estético. La sangre menstrual se vuelve así sustancia plástica, acción corpórea y manifestación de insurgencia estética; se convierte en el medio que permite que lo abyecto se haga presente en el arte.

Entre todas las secreciones del cuerpo, la sangre es la que provoca mayor alteración. Siguiendo a Alcázar (2014), la sangre menstrual ejerce una

resonancia profunda en la psique humana, *su carácter perturbador se intensifica debido a que emana directamente de los genitales femeninos*. Desde esta perspectiva, la sangre menstrual no es solo residuo biológico, sino acto de transgresión. Su flujo desborda los límites impuestos sobre el cuerpo femenino y cuestiona las normas que intentan contenerlo. En el contexto del arte acción, las artistas se apropian de este material, lo reconocen como suyo y lo devienen sustancia plástica.

La obra *Sangro pero no muero* (2021) de Isa Sanz (1973) se presenta como ejemplo paradigmático de cómo la sangre menstrual puede convertirse en sustancia plástica y lenguaje artístico. Según la propia artista, la sangre que aparece en este proyecto es la única derramada de manera natural por el cuerpo y constituye una fuerza corporal que conecta a las mujeres con el proceso infinito de transformación de la naturaleza, donde el tiempo cíclico sustituye al lineal, y la menstruación se concibe como renacimiento y muerte, sintonizando con el origen, el útero materno, y con las manifestaciones más primitivas de lo femenino y prelingüísticas (Fernández, 2016). Los versos que acompañan la obra refuerzan esta idea:

Provengo del útero universal
sangro pero no muero
Y en un infinito ciclo de vida-muerte-vida
sangro pero no muero
Resurjo
sangro pero no muero
El fluido es la llave de la morada oscura
sangro pero no muero
Donde se gesta, la mutación.

Versos del vídeo *Sangramos pero no morimos* que acompañan la obra *Sangro pero no muero*, 2021 de Isa Sanz.

(<https://www.isasanz.com/ensayos/sangro-pero-no-muero/>)

La sangre menstrual, como señala Mantecón (2021), se vuelve visible y poderosa en la obra de Sanz, transformando lo abyecto en resultado plástico. Lo que históricamente se considera obsceno, impuro o desagradable se resignifica, lo menstrual se convierte en algo natural, limpio y estéticamente pleno. Así, el flujo sangrante realiza una especie de alquimia simbólica, donde el cuerpo que sangra se afirma como sujeto creativo, y la menstruación se convierte en gesto político, poético y corporal.

3.4 Sangre en el arte, arte con sangre

La sangre menstrual es sustancia plástica en cuanto es abyectada del espacio vulvar, de carácter desbordado, las artistas la recuperan y la inscriben en soportes, condensando lo corporal, lo biológico y lo político. Cada registro se configura desde la corporalidad sangrante, enunciando nuevas formas de testimonio de cuerpos y sangres consideradas perturbantes y catalogadas como tabú.

Aquí se abordarán aquellas obras donde se visualiza la sangre abandonada en soportes y, en contraste, obras del arte acción que utilizan la sangre como sustancia plástica. La exploración se organizará en dos dimensiones complementarias. En primer lugar, se analizarán los soportes, sustancias y sangres, prestando atención a los materiales elegidos, la manipulación del fluido y la manera en que cada soporte interviene en la expresión de la corporalidad menstrual y sangrante. En segundo lugar, se abordará la sangre performática donde la acción, el gesto ritual y cíclico, y la visibilización del flujo, obras que develan estrategias de insurgencia estética. A través de estas obras, la sangre trasciende su condición biológica para ser lenguaje, testimonio y acción, reafirmando la hipótesis de que las artistas resignifican lo abyecto como sustancia plástica y acción política dentro del arte acción.

Como señalan Contreras y Marín (2022), el cuerpo y sus fluidos declaman la presencia real frente a la crisis de las imágenes miméticas, cuestionando su capacidad para representar lo vivido sin caer en la simulación. Al mismo tiempo, la propia corporeidad, y la experiencia del cuerpo, se convierte en soporte y

material de expresión, donde los flujos y secreciones actúan como registros vivos de la acción, llevando la presencia física del cuerpo más allá de lo figurativo y transformando lo biológico en gesto artístico, performativo y político.

3.4.1 Soportes, sustancias y sangres

3.4.1.1 Sangre menstrual sobre papel

El papel, soporte tradicional del dibujo y la pintura, se convierte en espacio de inscripción del cuerpo que sangra y su abyección. Las artistas realizan improntas de sangre menstrual sobre el soporte; aunque se trate de un soporte convencional, no se deja de lado la acción de la artista, quien recupera la sangre del espacio vulvar y la transfiere deliberadamente al papel, explorando la interacción entre la sangre, la textura del papel que la absorbe y la secuencia de secado de cada impronta. Cada sangre documenta la corporalidad menstruante y su temporalidad, generando capas matéricas que condensan lo biológico, lo estético y lo político. Así, el papel se transforma en testigo del desborde, en superficie de acción y en medio donde la sangre adquiere visibilidad y fuerza plástica.

En 1973, la artista británica Judy Clark (1949) realiza una serie de pruebas con su propia sangre menstrual, experimentando con el flujo y la mancha como recursos visuales y simbólicos. Se trata de *Menstruation* (fig. 19) de 1973 que muestra improntas de su sangre menstrual sobre papel.

Figura 19

Impresiones Menstruales sobre Papel



Nota. Menstruation, 1973 de Judy Clark

(<https://artcornwall.org/feature%20rebecca%20weeks%20fran%20cottell%20Judy%20Clark.htm>)

La artista describe su proceso como una forma de *pintar desde la filtración*, una estrategia que le permite visibilizar dimensiones de la experiencia corporal, la del cuerpo de la mujer, que suelen permanecer oculta o silenciada. En su obra sobre papel, organizada en una cuadrícula, cada sección contiene una mancha circular distinta, producto del secado desigual del fluido, lo que genera capas matéricas que remiten tanto al tiempo biológico como al pictórico. Esta serie fue presentada en la exposición *Issues* en Garage Art Ltd, Londres, junto a otras piezas realizadas con materiales domésticos y corporales como polvo, cabello humano, curitas usados, restos de piel, sangre y pus, reafirmando la búsqueda de una estética de lo residual y lo abyecto (Green-Cole, 2020).

Por lo que la sangre menstrual se afirma como sustancia plástica a modo de registro visual, mientras que el papel funciona como soporte que recibe y revela su materialidad y reconoce las tonalidades del rojo. Cada impronta

evidencia la corporalidad sangrante de la artista y su temporalidad, deviniendo trazo visual y acción estética. Así, lo que históricamente ha sido considerado tabú se transforma en lenguaje artístico, donde la sangre menstrual visibiliza las experiencias corporales y menstruantes.

3.4.1.2 Sangre menstrual y fotografía

La fotografía fija la materialidad de la sangre menstrual, convirtiéndola en imagen y registro permanente. A diferencia de los soportes tradicionales como el papel o el lienzo, la fotografía permite conservar el gesto performativo en la imagen estática, documentando tanto la corporalidad de la artista como la temporalidad del desborde menstrual, capturando el momento de desborde. En este contexto, la sangre deja de ser únicamente residuo biológico para convertirse en sustancia plástica que puede ser observada, reinterpretada y compartida, estableciendo un vínculo entre la intimidad del cuerpo sangrante y su exposición pública.

En la obra *Period* (fig. 20), realizada en 2015 por la artista canadiense Rupī Kaur (1992), muestra a la artista acostada en su cama presenciando su sangrado menstrual.

Figura 20

Fotografía del Periodo de Kaur



Nota. Period, 2015 de Rupri Kaur.

(https://www.instagram.com/p/C3Tie6_RbD/?igsh=MW90cDJhcW1wYmNmeg==)

La fotografía fue tomada por Prabh, hermana de la artista, además, forma parte de un proyecto universitario sobre la menstruación. Esta imagen fue publicada por la artista Kaur en su red social oficial de Instagram y al poco tiempo censurada por la misma plataforma en dos ocasiones por presuntamente violar sus normas comunitarias, lo que generó un debate sobre la naturalización de los procesos corporales femeninos y la estigmatización de la menstruación en las redes sociales.

La censura de esta fotografía por parte de Instagram, a pesar de que la imagen no mostraba desnudez ni contenido explícito, subraya cómo la menstruación sigue siendo un tema tabú en muchas plataformas digitales y en la sociedad en general.

La artista relata en sus redes sociales que, tras la publicación de su foto, recibió comentarios extremadamente ofensivos, como la expresión de deseo de *no necesitar más a las mujeres* para la reproducción. Este incidente, que incluyó la censura de la imagen y la recepción de amenazas de muerte y violación a nivel

mundial, reafirma para Kaur la necesidad urgente de *discutir la menstruación abiertamente* como una vía para contrarrestar la *falta de información y conciencia* que lleva a peligrosas concepciones erróneas.

La viralización y censura de la obra *Period* evidencian que el tabú en torno a la sangre menstrual se mantiene vigente, generando reacciones que van desde la censura institucional hasta la agresión personal. Sin embargo, Kaur, quien además de artista visual es una reconocida escritora y poeta, utiliza su voz lírica para elevar la discusión más allá de la controversia. A modo de contundente conclusión sobre la sacralidad y el estigma de este proceso corporal, Kaur ofrece una reflexión poética que desmantela las visiones de suciedad e inferioridad asociadas a la menstruación:

Sangro cada mes para ayudar a que la humanidad sea posible.

mi vientre es el templo de lo divino

una fuente de vida para la especie

elija yo crear o no.

pero pocas veces se entiende así.

en las civilizaciones antiguas esta sangre era considerada sagrada. en algunas

todavía lo es.

pero una mayoría de gente, sociedades y comunidades desprecian este

proceso natural.

Algunas se sienten más cómodas con la pornificación de las mujeres, la sexualización de las mujeres, la violencia y la degradación de las mujeres y no

se molestan en expresar su disgusto con estos temas, pero se enfadan y se

indignan

si hablamos de menstruación.

menstruamos y lo ven como algo sucio, enfermizo, una carga, con la que pretendemos llamar la atención. como si este proceso fuese menos natural que respirar. como si no fuese un puente entre este universo y el futuro. como si no fuese un proceso de amor. de trabajo. de vida. maravillosa y generosamente

bello

Traducción al español. Rupí Kaur publica este poema en su red oficial de Instagram, titulado *Period*.

(<https://red-moon.es/period-de-rupi-kaur-activismo-menstrual/>)

3.4.1.3 Sangre menstrual e instalación

La instalación artística introduce la dimensión del espacio y la experiencia inmersiva para abordar el tabú menstrual. Al transformar un entorno físico, la instalación permite a las artistas confrontar con la realidad y la ritualidad cotidiana de la menstruación. En este contexto, la sangre menstrual y sus objetos asociados se utilizan para transgredir el espacio doméstico idealizado y sacudir la noción de limpieza e intimidad.

En este sentido, *Menstruation Bathroom* de 1972 (fig. 21) de la artista estadounidense Judy Chicago (1930), es una instalación clave dentro de *Womanhouse*, proyecto considerado un hito fundamental en la historia del arte feminista.

Figura 21

El baño Menstrual de Chicago



Nota. Menstruation Bathroom, 1972 de Judy Chicago

(<https://hyperallergic.com/74107/calm-down-menstual-blood-art-isnt-a-big-deal/>)

En esta obra, Chicago traslada la sangre menstrual del cuerpo y sus dispositivos al entorno, utilizando un baño, lugar por excelencia de la higiene y el secreto, para exponer la verdad oculta de este proceso. A través de esta obra, como señala Green-Cole (2020), la artista consigue materializar y hacer visible el *problema* femenino que, según su propia agenda, merecía atención artística y social.

Chicago no solo desafió las convenciones estéticas al introducir la sangre menstrual en un contexto artístico, sino que también funcionó como un poderoso comentario sobre la ideología de las esferas separadas que confinaba a las mujeres al ámbito privado. Al llenar un espacio de uso diario y asociado a la limpieza con los desechos considerados vergonzosos del cuerpo menstruante, Chicago forzó la confrontación pública con la realidad corporal. De esta manera, la artista demuestra que la crítica feminista podía transformar lo íntimo y lo doméstico en un campo de batalla visual para la desestigmatización y la reivindicación de la experiencia corporal de la menstruación.

3.4.1.4 Sangre menstrual sobre cuerpo

La sangre menstrual como sustancia plástica se inscribe sobre el cuerpo, es recuperada y se devuelve al cuerpo como soporte plástico, rompe con el paradigma del cuerpo limpio y autocontrolado; se vuelve materia que enuncia y denuncia su condición de tabú y rechazo.

En este sentido, el cuerpo se asume como soporte plástico y frontera permeable, un cuerpo que sangra y al mismo tiempo produce imagen, memoria y presencia. La sangre menstrual, aplicada, vertida y esparcida sobre la piel, opera como signo de una experiencia encarnada que no busca la representación, sino la presencia inmediata del cuerpo sangrante que se manifiesta en su desborde. Las artistas que recurren a ella desplazan la noción tradicional de pintura hacia una práctica ritual y corpórea, en la que el pigmento se vuelve sustancia y el gesto se transforma en inscripción política.

La artista francesa Ingrid Berthon-Moine, en su serie de fotografías titulada *Red is the colour* de 2009 (fig. 22) presenta retratos de mujeres que utilizan su sangre menstrual como labial.

Figura 22

Labial de Sangre Menstrual



Nota. Red is the Colour, 2009 de Ingrid Berthon-Moine
(<https://www.instagram.com/p/BpFQumXhjA/?igsh=aTI2dGlsODdjdmht>)

En estas obras, cuyos títulos evocan nombres de marcas cosméticas, como *Red Temptation* o *Rouge Hollywood*, agregando también *Forbidden Red*, *Rouge Interdit*, *Merlot*, *Red Taboo* y *La Femme en Rouge*, la artista confronta el asco social asociado a la sangre menstrual al situarla en la boca de las mujeres retratadas. Con ello, cuestiona la artificialidad del maquillaje y el rechazo cultural hacia la materia corporal, resaltando el contraste entre la textura, el color y el olor naturales de la sangre y la limpieza aséptica que caracteriza a los productos de belleza (Fernández Tovar, 2018).

Este desplazamiento de la sangre desde el interior del cuerpo, donde permanece oculta y controlada, hacia el rostro, espacio visible y social, opera como un gesto de subversión. En términos kristevianos, la artista visibiliza lo abyecto, aquello que la cultura rechaza porque recuerda los límites porosos entre lo puro y lo impuro, lo vivo y lo muerto, lo interior y lo exterior. Al colocar la sangre

menstrual en los labios, Berthon-Moine confronta el orden simbólico patriarcal que asocia la feminidad con la limpieza, la contención y la belleza idealizada, para exponer la materia que el discurso cultural ha intentado expulsar del imaginario. El cuerpo, entonces, se presenta como un territorio que expulsa y exhibe su propio desecho, desbordando las fronteras de lo aceptable.

El acto de pintar los labios con sangre menstrual confronta la tradición del maquillaje como herramienta de embellecimiento y control del cuerpo femenino. Berthon-Moine subvierte el gesto cotidiano de pintarse los labios, cargado históricamente de erotismo domesticado, para convertirlo en un acto performativo de afirmación corporal y política. En lugar del rojo artificial del cosmético, el rojo orgánico de la sangre menstrual devuelve al cuerpo su condición viva, mutable y ritual, evocando los ciclos naturales que la cultura ha intentado silenciar. En este sentido, la obra no sólo reintroduce la sangre en el espacio de lo visible, sino que la restaura como símbolo de vitalidad y resistencia, revelando cómo el cuerpo puede funcionar simultáneamente como soporte plástico y discurso del proyecto contemporáneo.

3.4.2 Sangre menstrual performática

3.4.2.1 Sangre menstrual y videoarte

El video permite registrar el flujo, la temperatura y el movimiento del cuerpo que sangra. En este medio, las artistas utilizan la cámara como testigo del desbordamiento, y además como extensión del propio cuerpo, es un dispositivo que registra la acción sangrante y la convierte en imagen dinámica y archivo. Esta temporalidad del desbordamiento convierte al video en un testimonio directo del cuerpo menstruante, donde el registro deja de ser documento para devenir presencia, ofrece la posibilidad de extender el tiempo de la sangre menstrual, de seguir su trayecto desde la expulsión hasta su contacto con los soportes a su alcance. Así, el videoarte deviene un espacio donde la sangre se hace tiempo, movimiento y memoria corporal.

En *Red-Hot* de 2017 (fig. 23) de la artista española Yapci Ramos (1977), se presenta una mirada a la acción menstruante del cuerpo de la artista en una propuesta performática y ritual a través de pantallas digitales.

Figura 23

Videoperformance de Sangre Menstrual



Nota. Red-Hot, 2018 de Yapci Ramos

(<https://catincatabacaru.com/works/5e2a8161e87bd>)

La artista recoge su propia sangre menstrual y la utiliza como sustancia plástica para escribir sobre los azulejos de su baño, inscribiendo palabras que oscilan entre la afirmación o la duda. Cada toma registra el proceso cíclico de sangrar, escribir y borrar, vinculando la menstruación con el paso del tiempo y la experiencia corporal de lo cíclico. Ramos reescribe constantemente las palabras: *GO, TRUE, HOME, BE, YOU, NOW, CALM, YES, COME, WHY, STOP, WITH, BE, TIME, YOU*, entre otras, para luego borrarlas, repitiendo un gesto que encarna la vulnerabilidad y la potencia del cuerpo que crea y se rehace a sí mismo.

En esta videoinstalación de dieciocho canales, Ramos presenta su cuerpo y su acción en múltiples pantallas, construyendo una polifonía visual que remite tanto al cuerpo femenino censurado como a la palabra en acción de nombrar ese cuerpo menstruante que históricamente ha sido silenciado. Como señala Ludwig (2020), la artista convierte el baño, espacio privado y doméstico, en un escenario de acción política, donde la escritura con sangre menstrual se erige como un gesto de resistencia frente a la represión de lo biológico y a los tabúes en torno al cuerpo que menstrúa.

3.4.2.2 Sangre menstrual textil

El bordado y la acción de bordar históricamente han sido vinculadas al ámbito doméstico y al trabajo realizado por mujeres. Las artistas textiles transforman esta acción de bordar en acción política y al bordado en soporte de resignificación. Cuando las artistas intervienen el bordado con sangre menstrual transforman el soporte y desestabilizan su carga tradicional.

Estas obras plantean una estética del residuo y de la reparación, la tela no sólo absorbe la sangre, sino que la preserva como testimonio. En este sentido, el arte textil menstrual conjuga lo íntimo y lo político, lo doméstico y lo insurgente, haciendo de la sangre una sustancia plástica que reescribe los códigos de acción de las artistas y sus cuerpos abyectos.

La artista australiana Casey Jenkins (1980), presenta en 2013 su obra *Castings off my Womb (Residuos de mi vientre)* (fig. 24), performance donde la artista teje durante veintiocho días desde su espacio vulvar, extrayendo los hilos desde su vagina, impregnados de sangre menstrual.

Figura 24

Residuos de mi Vientre, Performance Textil



Nota. Fotograma del video *The artist knitting with wool that has been in her vagina*, 2013, 0:34 segundos, que presenta el performance *Castings off my Womb*, 2013 de Casey Jenkins.

Del canal de Youtube SBS The Feed.

(<https://www.youtube.com/watch?v=q6RZZf6HMzo&t=38s>)

La artista teje durante todo un ciclo menstrual utilizando lana que emerge directamente de su vagina. A lo largo de veintiocho días, ciclo menstrual, la lana blanca se tiñe de distintos tonos rojizos según el momento del ciclo, transformando el hilo en un registro matérico del flujo corporal y del paso del tiempo. El tejido resultante, una bufanda de aproximadamente quince metros, actúa como una extensión física de su cuerpo y como archivo del proceso biológico que lo atraviesa.

Como señala Sprenger (2020), la artista convierte su vagina en un espacio performativo y simbólico desde el cual produce, literalmente, una obra textil; de este modo, establece una relación íntima entre su corporalidad y una práctica tradicionalmente asociada a lo femenino, como es el tejido. La acción tensiona las fronteras entre arte, cuerpo y género, visibilizando cómo las nociones de feminidad y las técnicas *domésticas* han sido históricamente relegadas en la jerarquía del arte.

La sangre menstrual, al incorporarse en el bordado y en los hilos que emergen del espacio vulvar, se transforma en una sustancia plástica que trasciende su dimensión biológica. Los hilos, teñidos por la menstruación, se desbordan del cuerpo y del espacio íntimo, extendiendo la materialidad de la sangre más allá del límite del vientre. Así, el flujo corporal se convierte en registro performativo y visual, evidenciando cómo lo íntimo y lo político se entrelazan, y cómo el arte textil menstrual reescribe los códigos de la corporalidad femenina y la insurgencia creativa.

3.4.2.3 Sangre menstrual cíclica

La sangre menstrual presenta dimensión cíclica. Desde la perspectiva del tiempo performático, la sangre menstrual permite comprender cómo el flujo corporal se convierte en un acontecimiento que se despliega en periodicidad ritualizada. Cada ciclo menstrual establece un ritmo propio que articula la acción de la artista, transformando su corporalidad en soporte plástico que arroja la sangre menstrual, donde lo biológico se encuentra con lo performativo. El tiempo de la menstruación marca la repetición del cuerpo sangrante y deviene con el espacio circundante. Así, la sangre menstrual actúa como tiempo y a la vez

sustancia plástica que hace del cuerpo un archivo en constante devenir, donde la performance se experimenta como prolongación del ciclo vital y como reescritura del tiempo de un cuerpo sangrante.

En 2012, la artista colombiana Lina Pardo Ibarra (1986) presenta la performance *Una mujer de rojo* (fig. 25) en un espacio de experimentación artística llamado *La Vitrina*, de la Universidad de los Andes, Bogotá. Como relata Nogueira (2024), la artista permanece durante cinco días, con una duración de cinco horas cada día, presentando su cuerpo menstruante como soporte plástico al colocarse dentro de una vitrina mientras menstrúa.

Figura 25

Performance de Sangre Menstrual Arrojada



Nota. Una mujer de rojo, 2012 de Lina Pardo Ibarra
(<https://revistas.usc.gal/index.php/quintana/article/view/9907/14033>)

Su presencia física, limitada por el espacio reducido de la vitrina, se combina con una tela absorbente que registra su flujo menstrual, dejando visible la abyección de la sangre que se desborda de su espacio vulvar, se arroja la sangre y cae, haciendo énfasis en la sangre como ciclo corporal. Se observa su

copa menstrual (fig. 26) arrojada desde su espacio vulvar, la sangre se abyecta libre mientras cae en el soporte inmediato. La copa menstrual es un dispositivo que actúa como mediador entre el cuerpo de la artista y la sangre menstrual expuesta, señalando la transición de lo íntimo hacia lo público y generando un registro matérico del tiempo menstrual. La acción cuestiona la censura social de la menstruación y resignifica la sangre menstrual como sustancia plástica de acción performática y política.

Figura 26

Performance Una Mujer de Rojo



Nota. Detalle del performance Una mujer de rojo, 2012
de Lina Pardo Ibarra

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

Al frente de la artista, se encuentra una serie de imágenes que, como menciona Robles Laguna (2015), evocan la función de estampas religiosas, estas imágenes conforman un archivo visual de fotogramas donde se muestran mujeres vestidas de rojo en películas que van desde 1939 hasta 2011. De este modo, la obra establece un contraste entre la idealización de la feminidad representada en los medios y la corporalidad real y sangrante de la artista,

invitando a mirar lo considerado íntimo y a confrontar las tensiones y relaciones entre mirada, cuerpo y poder cultural y político.

3.4.3 Hallazgos sangrantes

Las obras analizadas en el apartado de *soportes, sangres y sustancias* muestran que la sangre menstrual funciona como sustancia plástica que se registra sobre distintos soportes como el papel, todavía soporte tradicional o el propio cuerpo de las artistas como soporte plástico. Clark utiliza el papel para documentar el flujo menstrual como trazo matérico y secuencia temporal. Mientras, Kaur convierte la fotografía en medio para conservar la presencia del cuerpo que sangra y visibilizar su experiencia frente a la censura digital. Chicago traslada la sangre menstrual y sus dispositivos, pertenecientes al entorno doméstico, creando una instalación que confronta la norma de limpieza y lo oculto. Por último, Berthon-Moine aplica la sangre menstrual sobre el rostro como labial, resignificando el gesto cotidiano del maquillaje impuesto como símbolo de belleza, buscando desafiar los ideales de feminidad y control corporal.

Las obras comparten elementos centrales, la sangre menstrual como sustancia plástica se coloca sobre soportes que nos acontecen, el papel como soporte académico de la pintura; la ropa y las sábanas que absorben el desbordamiento de la sangre menstrual; el baño como espacio privado del cuerpo de la mujer que contiene las vivencias y dispositivos que acompañan la menstruación; y los labios del rostro de las mujeres que se maquillan con sangre menstrual, obteniendo tonalidades del rojo a escoger.

Por otro lado, las obras analizadas en *sangre performática* muestran cómo la sangre menstrual, más allá de su dimensión biológica, se convierte en sustancia plástica de acción performativa y política. Ramos utiliza el videoarte y la escritura con sangre menstrual sobre azulejos para extender temporalmente su flujo y registrar el ciclo corporal en una instalación de dieciocho pantallas, multiplicando la visibilidad y la acción performativa. Por otro lado, Jenkins transforma un ciclo completo de veintiocho días en un tejido de lana impregnado con su menstruación, haciendo del hilo un archivo material que documenta el tiempo, la corporalidad y la repetición cíclica del cuerpo sangrante. Finalmente, Pardo presenta su cuerpo durante cinco días en una vitrina, liberando la sangre

expulsada de su espacio vulvar y generando un registro matérico de lo íntimo que se vuelve público.

A pesar de las diferencias en medios, duración y estrategias, las tres obras comparten elementos centrales, la corporalidad como soporte plástico, la temporalidad cíclica de la menstruación como eje de la acción performativa, y la resignificación de la sangre como sustancia que documenta, visibiliza y politiza el cuerpo femenino. El tiempo, ya sea prolongado en semanas, días o expandido mediante pantallas, por un lado, Jenkins propone veintiocho días para la realización de su tejido vulvar sangrante; Ramos presenta su cuerpo y su sangre menstrual mediante dieciocho pantallas en proyección simultánea y Prado se propone cinco días arrojando su sangre menstrual. El tiempo se convierte en un recurso performativo que transforma lo privado en experiencia estética y política, evidenciando que la menstruación puede ser tanto registro biológico como sustancia plástica que cuestiona los tabúes y las normas culturales sobre el cuerpo que sangra.

La menstruación, además de su dimensión material, porta un aparato simbólico complejo que atraviesa el tiempo y el cuerpo. El propio término *menstrúo* proviene del latín *mensis* (mes) y de *mene* (luna), vinculando el ciclo menstrual con el calendario lunar y con el ritmo cósmico del tiempo. Desde la antigüedad, la sangre menstrual ha sido asociada tanto a la fertilidad y la creación como a la impureza y el peligro, estableciendo una ambivalencia simbólica que oscila entre lo sagrado y lo prohibido. En muchas culturas, este flujo marcó el inicio de la capacidad reproductiva y, con ello, la pertenencia a un orden social donde la virginidad, el honor y la pureza corporal se convirtieron en mecanismos de control. Así, el cuerpo que sangra fue leído no como cuerpo que crea, sino como cuerpo que debe ocultarse.

En ese sentido, las artistas que incorporan la sangre menstrual en sus prácticas desmantelan este sistema de signos. Al visibilizar la sangre, cuestionan la moral de la limpieza y el silencio que la rodea, pero también la noción de tiempo productivo que subyace a la menstruación como *periodo* que debe ser gestionado o disimulado. La menstruación como tiempo cíclico se convierte en una herramienta estética y política, la repetición, la espera, el retorno se

transforman en formas de resistencia frente a la linealidad del progreso patriarcal. El flujo menstrual, antes signo de fragilidad, se vuelve marca de continuidad, archivo biológico del tiempo vivido y afirmación de la potencia creativa del cuerpo que menstrúa.

3.5 La toalla menstrual como soporte contemporáneo

Compresa, del latín *compressa*, que significa *comprimida*; toalla, del inglés medio *towayle*, del francés antiguo *toaille* y que deriva del franco *pwahilu*, que significa *pañó*. Se le nombra de diversas maneras en diferentes localizaciones geográficas: toalla, compresa, pad, napkin, paño, trapo. Y que se le atribuyen ciertos adjetivos: toalla *femenina*, toalla *higiénica*, toalla *sanitaria*, toalla *desechable*, toalla *menstrual*, toalla *descartable*, aplica de igual manera para el término *compresa*, ha sido un dispositivo de permanencia, que acompaña inherentemente al cuerpo biológico de la mujer, impuesto desde el ámbito cultural, comercial y político.

En el contexto actual, refiere a la toalla desechable y comercial que inunda el eje mediático de la publicidad y el marketing, con el objetivo de sostener empresas y marcas que lucran con los procesos naturales del cuerpo en beneficio de sus ganancias y no en pro de la salud y gestión menstrual de las mujeres. El colectivo *#MenstruaciónDignaMéxico* señala que la estructura social no está diseñada para los cuerpos menstruantes y que para habitar los espacios tanto públicos como privados se deben utilizar dispositivos que contengan nuestra sangre y que la oculten (Juárez, 2023).

A su vez, la publicidad de las toallas desechables abrumba a los cuerpos con la variedad de marcas, de precios y de cantidades; abrumba con la necesidad de usar distintos tipos de toallas desechables que se posicionan en un régimen de horarios que cumplir, existe toalla para el día, toalla para la noche, toalla para hacer deporte, en un intento de falsa comodidad y de imposición disfrazada de control de los cuerpos y las menstruaciones.

Este dispositivo de control de la menstruación ha tenido diversas evoluciones en su fabricación y presentación, que tuvieron como objetivo encontrar un dispositivo de retención de la sangre y fluidos menstruales, como

Menciona Juárez (2023), en términos de falsa comodidad y adecuación de los cuerpos frente a la sociedad de la ocultación, en un afán de silenciar esta abyección natural.

El registro más antiguo que se conoce de la implementación de un dispositivo de absorción para la menstruación es el papiro en el Antiguo Egipto, este material se enrollaba y lo introducían para que la sangre se absorbiera. Utilizaban materiales orgánicos de degradación natural, por lo que dificulta su registro, por ejemplo, en China se empleaba el uso de papel absorbente hecho a mano que se desechaba al terminar su límite de absorción. Caselin (2022) plantea que en el Antiguo Japón utilizaban papel de lino, morera, glicina o vid, ya que las propiedades de estas fibras suaves permitían la absorción de la sangre menstrual.

Durante la Edad Media y la época romana, se confeccionaban prendas interiores de algodón y lana que tenían la función de absorber la sangre, aunque en ese entonces no se concebían como ropa interior en el sentido moderno.

Como señala Caselin (2022), a principios del siglo XIX se utilizaban trapos o franela para confeccionar prendas absorbentes reutilizables. Sin embargo, estas compresas domésticas, lejos de ofrecer autonomía o alternativa ecológica, reforzaban el confinamiento sobre el cuerpo menstruante, condicionando a muchas mujeres a permanecer en casa para la ocultación social y evitar la vergüenza que culturalmente estaba impuesta. A mediados del siglo, se comienzan a fabricar las primeras copas menstruales fabricadas con caucho, goma y aluminio, la forma de estas es muy similar a la que se conoce hoy en día.

Entre los siglos XVII y XIX se introdujo el *poni*, una especie de compresa de algodón que se ajustaba al abdomen mediante cinturones, de forma similar a como se colocaban las monturas a los caballos, de ahí su nombre (Caselin, 2022). Más adelante, hacia 1870, estos cinturones comenzaron a fabricarse con materiales elásticos como la seda, sosteniendo el trozo de tela absorbente y permitiendo retirarlo con mayor facilidad. Con el tiempo, el cinturón se volvió prescindible y la toalla de tela prevaleció como prenda independiente, anticipando el diseño de las toallas sanitarias contemporáneas. No obstante, estos dispositivos, aun cuando ofrecieron mayor movilidad, siguieron

perpetuando la vigilancia y el control sobre el cuerpo menstruante, confinándolo a la esfera privada y doméstica.

El tabú social frente al uso de dispositivos de absorción de la sangre menstrual persiste a través de la historia y hasta nuestros días, el rumbo de la fabricación de estos dispositivos de contención menstrual evolucionó con la fabricación masiva de la toalla comercial y desechable que se inserta en un contexto de creciente industrialización y producción en masa, donde incluso los cuerpos, sus ciclos y necesidades, comenzaron a ser gestionados bajo la lógica de lo desechable.

Según lo expone Caselin (2022) la empresa estadounidense Kimberly Clark comienza la exportación en 1931 de las toallas sanitarias de la marca Kotex y su instalación en el país. Es importante considerar que se trataba de un producto importado, lo cual lo hacía costoso y accesible solo para un número reducido de cuerpos menstruales. No fue sino hasta la segunda mitad del siglo XX cuando mujeres de distintos sectores sociales comenzaron a tener acceso a estos productos.

Hoy en día, las empresas comienzan a ofrecer, ya no sólo la toalla o el tampón desechable, sino también distintos productos de contención menstrual como las copas menstruales hechas de materiales reutilizables, calzones menstruales lavables que buscan reemplazar lo desechable e incluso trajes de baño menstruales.

Frente a esta ocultación, silenciamiento e invisibilización histórica de los cuerpos menstruales, las artistas del arte acción confrontan a través de sus obras el tabú de la sangre y los procesos menstruales. En ese contexto, la sangre y su dispositivo de contención, la toalla menstrual, se resignifica como soporte contemporáneo al convertirse en un medio expresivo, político y performativo de desocultación donde se inscriben discursos de denuncia, memoria corporal y resistencia frente a las narrativas normativas que estigmatizan el sangrado menstrual. Así, el cuerpo y la sangre no sólo se presentan, sino que se articulan desde la experiencia situada, y se integran al discurso visual del arte acción como gesto de reapropiación y subversión abyecta.

A continuación, se presenta un análisis y recopilación (tabla 2) de las categorías que estructuran las variantes de la toalla sanitaria comercial contemporánea. Este ejercicio busca comprender cómo este producto, moldeado por el mercado y los discursos de limpieza, discreción y control, ha sido reconfigurado como parte del repertorio estético y crítico de múltiples artistas contemporáneas:

Tabla 3*Categorización de Toallas Comerciales*

Nombre	Modelo (tamaño)	Niveles de absorción	Implementos	Turno
Toalla	Regular	Flujo abundante	Sin alas	De día
Toalla	Regular	Flujo abundante	Con alas	De día
Toalla	Regular	Flujo súper abundante	Con alas	De día
Toalla	Ultra delgada flexible	Flujo moderado	Con alas	Buenos días
Toalla	Invisible, delgada	Flujo moderado	Con alas	De día
Toalla	Invisible, delgada	Flujo abundante	Con alas	De día
Toalla	Ultra delgada	Flujo abundante	Con alas	De día
Toalla	Ultra delgada	Flujo moderado	Con alas	Teens buenos días
Toalla	Ultra invisible, ultra delgada larga	Flujo abundante	Con alas	De día
Toalla	Ultra delgada	Flujo abundante	Con alas	Teens Buenos Días
toalla	extra largas	flujo súper abundante	sin alas	nocturna (buenas

				noches)
toalla	extra largas	flujo súper abundante	sin alas	nocturna (buenas noches)
toalla	extra largas y anchas	flujo súper abundante	con alas	nocturna extra (buenas noches)
toalla	extra largas	flujo súper abundante	con alas	nocturna (buenas noches)
toalla	ultra delgada, extra larga	flujo súper abundante	con alas	nocturna
toalla	ultra delgada	flujo abundante	con alas	de día
protectores	largo	todo tipo de fluidos	sin alas	diario
protectores	3 cm. más largo	-	sin alas	diario
protectores	regular	-	sin alas	diario
protectores	multiforma	-	sin alas	diario

Nota. Análisis sobre la categorización de las toallas desechables comerciales que arroja la página web de la marca Saba para las distintas presentaciones de su uso. (<https://www.saba.com.mx/comprar-productos/productos-saba/>)

Después de la búsqueda en las páginas oficiales de las marcas comerciales que se distribuyen en México como *Naturella*, *Kotex*, *Saba* y *Always*, se identificó que la página oficial de *Saba* es la que contiene información

desglosada y detallada del tipo de productos para la gestión menstrual, incluyendo los materiales de fabricación y los diferentes modelos.

El análisis mostrado en la tabla que recopila información detallada sobre las toallas sanitarias desechables arroja la categorización dividida en el nombre que se determina en nuestro contexto, *toalla*; el modelo según las medidas; los niveles de absorción establecidos por la cantidad de sangre menstrual abyectada; los implementos al dispositivo; y la clasificación según el turno de uso determinado por el sistema horario biológico del cuerpo, de día, de noche o de uso diario.

A continuación, se despliegan las categorías de este dispositivo corporal, se determina por la página oficial de la marca *Saba* el nombre del dispositivo denominado *toalla*. En la siguiente categoría se identifica el modelo, refiriéndose al tamaño: *regular, ultra delgada, ultra delgada flexible, ultra delgada larga, invisible delgada, extra larga, extra larga y ancha, larga y multiforma*.

En la categoría de absorción se identifican tres hallazgos, el término utilizado es el de *flujo*: *abundante, súper abundante, moderado y para todo tipo de fluidos*. La siguiente categoría es la de los implementos: *con alas y sin alas*. Y, por último, la hora de su uso: *diurna, nocturna y de diario*, este último identificado como *protector*.

La toalla, de condición cardinal, determina su orientación mediante marcas, pliegues y estrías inscritas sobre el algodón delimitando el frente y detrás, la toalla que contiene alas contribuye a direccionar el cuerpo menstruante. Esta geometría impuesta revela una rosa de los vientos de control sobre el cuerpo sangrante, señala, dirige, contiene. La toalla de condición absorbente ordena el cuerpo en el espacio público y lo norma a la ocultación. Las artistas del arte acción configuran este dispositivo andante como superficie política que visibiliza el cuerpo, la historia y la sangre.

La toalla es lienzo, el lienzo es toalla. El lienzo, de lino o algodón, es el soporte tradicional y académico afín al oficio del pintor, contiene fibras tensadas que se limitan a un formato, habitualmente de dimensiones rectangulares; el lienzo define un territorio de absorción, recibe la materia pictórica, la retiene y finalmente la adhiere por su condición porosa. Al igual que el lienzo, la toalla,

tejida también en algodón, absorbe, contiene y archiva: se vuelve superficie de inscripción. Ambos comparten propiedades de resistencia, elasticidad y textura, pero la toalla desplaza lo académico hacia lo íntimo, lo cotidiano, lo corporal. Así, la toalla como dispositivo se configura como lienzo contemporáneo, es soporte transitorio que archiva flujos, manchas y memorias.

Hoy, resignificar la toalla como soporte artístico es subvertir esa historia de ocultamiento y restricción; convertirla en lienzo contemporáneo implica exhibir, archivar y politizar aquello que históricamente se quiso silenciar, la sangre, el flujo, el cuerpo menstruante como territorio de memoria y resistencia.

Capítulo IV. Las Artistas: de Cuerpos, Vulvas y Sangres

4.1 Categorías abyectas/las artistas y sus obras

“... ¿cómo no iban a tener miedo de los cuerpos menstruantes?”

(Terán, 2024, p. 46)

En este capítulo, se presentarán cuatro artistas cuyas prácticas performativas permiten comprobar la hipótesis central de esta investigación: la configuración del cuerpo como soporte plástico, la vulva como instrumento plástico y la sangre menstrual como sustancia plástica. Sus obras no se limitan a la representación, son acciones encarnadas donde la corporalidad se convierte en archivo, manifiesto y lenguaje. La acción de las artistas demuestra que la corporeidad femenina no es objeto de observación, sino sujeto que produce sentido, memoria y resistencia.

Cada artista y su obra será analizada a partir de cómo su cuerpo se configura como soporte plástico, cómo los órganos, los gestos y los fluidos funcionan como material plástico, articulando narrativas de memoria, violencia, censura y emancipación. La vulva, en tanto instrumento plástico, se presenta como centro de conocimiento y acto creativo, resignificando un espacio que ha sido históricamente censurado y negado. La sangre menstrual, por su parte, se convierte en sustancia plástica, no sólo fluido corporal, sino material que se inscribe en la acción performática, dando lugar a nuevos lenguajes artísticos, estéticos y políticos.

Este capítulo busca mostrar cómo es posible reconfigurar la historia del arte, desafiando la narrativa centrada en artistas varones y se demuestra que la acción, la corporeidad y la sangre femenina son potentes agentes de creación y transformación. A través del análisis de sus prácticas, se evidencia que el cuerpo de las artistas es territorio emancipado y soporte plástico desde donde configurar las vivencias y las memorias que están inscritas y se entrelazan con la materialidad y la plasticidad.

En este marco, el capítulo se estructura en torno a las obras concretas de cada artista, mostrando cómo cada acción, cada gesto y cada fluido se articulan

con los conceptos de soporte, instrumento y sustancia plástica. El análisis permite verificar la hipótesis planteada y establecer un diálogo crítico con la tradición artística que ha canonizado a los artistas varones como genios, mientras que las mujeres artistas han sido sistemáticamente invisibilizadas. Las artistas que aquí se presentan no sólo desbordan los límites del cuerpo, sino que reescriben la historia del arte desde el cuerpo, la sangre y la vulva, reivindicando un territorio de creación donde las artistas ha sido históricamente representadas y a su vez, omitidas en los relatos de la historia del arte como ser-artista y ser-cuerpo.

4.2 Shigeo Kubota: antes de la sangre

4.2.1 De vulvas que abyectan sangres pictóricas

Antes de la sangre real, la sangre simbólica se hace presente por medio del pigmento rojo, materializado en pintura o tinta. Esta sangre simbólica también abyecta desde el espacio vulvar, evocando una sustancia sustitutiva que permite la agencia de lo que es rechazado, arrojado y que perturba. Este gesto simbólico no busca únicamente la mimesis de la sangre menstrual, sino la activación de su potencia política y estética. La sangre menstrual, la simbólica, se rechaza de igual manera, no hay desplazamiento de lo tabú sino reafirmación de que, aun siendo pintura, la sangre simbólica deviene ocultamiento y omisión.

En este sentido, la sangre simbólica actúa como un mediador entre lo visible y lo censurado, entre lo corporal y lo plástico. En lugar de mostrar la sangre real, se genera una analogía visual que mantiene su carga semántica de impureza, dolor y vitalidad, pero que también permite su inscripción dentro de los lenguajes artísticos aceptables. La acción de pintar con rojo, es decir, de invocar la sangre sin mostrarla, constituye una forma de resistencia estética, la artista afirma la existencia del cuerpo y de sus fluidos sin someterse a las reglas del pudor.

De esta manera, las vulvas que abyectan sangres pictóricas no solo recuperan la corporalidad ausente, sino que también desplazan el límite entre lo simbólico y lo biológico. El acto de *pintar la sangre* convierte el espacio vulvar en

un umbral de significación donde lo íntimo se vuelve público, y donde la materia, aunque mediada por el pigmento, conserva la memoria de la carne.

Las vulvas, al igual que la sangre que habita simbólicamente, también se vuelven representación de lo que ha sido ocultado, silenciado o censurado. La vulva simbólica surge como una forma de presencia negada, una imagen desplazada que resiste al borramiento histórico del cuerpo femenino. En muchos casos, estas vulvas no aparecen explícitamente delineadas, sino sugeridas, fragmentadas o veladas por capas de materia o gesto.

La vulva simbólica es, entonces, un espacio de tránsito entre lo visible y lo indecible, un signo de la represión, pero también de la persistencia. Su aparición, aunque mediada, encarna la potencia de un cuerpo que, incluso en su ausencia, continúa generando sentido, reclamando su derecho a nombrarse y a ser visto sin ser domesticado por el pudor o la norma estética.

4.2.2 La vulva y la sangre simbólica de Kubota

“El video es la venganza de la vagina”.

(Kubota, como se citó en Schneider, Korot y Lucier, 1976, p. 83)

Shigeko Kubota (1937-2005), videoartista y artista de performance japonesa nacida en Niigata, crece rodeada de mujeres creadoras, como señalan Robinson y Papernik-Shimizu (2021), su formación e interés en el arte comienza desde temprana edad en un entorno familiar estrechamente vinculado a las prácticas artísticas, su madre, profesora de música y su tía, bailarina. Desarrolla sus estudios escultóricos en la Tokyo University of Education, graduándose en 1960 con la especialidad de escultura.

Después de su etapa universitaria, Kubota se integra a los círculos de arte de vanguardia japoneses, participando en colectivos como el grupo *Ongaku* (1958) cofundado por Mieko Shiomi (1938), fue un grupo de música experimental llamada *noise* y arte sonoro. Siguiendo a García (2012), Kubota llega a este grupo gracias a su tía Chiya Kuni, quien es bailarina de danza contemporánea. Shiomi más tarde será figura clave en el desarrollo de las prácticas

experimentales que posteriormente influiría en el movimiento Fluxus, del cual Kubota también formaría parte.

Como señala Hawley (2016), estos grupos surgen en un contexto de posguerra de su país natal, un periodo marcado por la rápida modernización y el fuerte control estatal orientado al crecimiento económico. Frente a ese clima de reconstrucción y disciplinamiento social, los artistas de estas agrupaciones buscaron romper con las estructuras autoritarias y las jerarquías institucionales, explorando nuevas formas de expresión que integraban el sonido, el cuerpo, el movimiento y la acción directa.

A través de estas prácticas experimentales, Kubota y sus contemporáneos cuestionaron los valores dominantes de la sociedad japonesa de posguerra, denunciando la subordinación del individuo frente al progreso económico y abriendo paso a una concepción más libre y crítica del arte. En este Japón de posguerra, las manifestaciones de arte experimental eran frecuentemente ignoradas por la crítica, y las mujeres artistas eran objeto de un trato especialmente despectivo, concluye Hawley (2016).

Ante este panorama, Kubota decide trasladarse a Nueva York en 1964, junto con Mieko Shiomi, donde las artistas encuentran un ambiente más receptivo para su práctica. Como menciona Cervantes (2005), en una entrevista realizada a Kubota en 1975 por Pola Weiss (1947-1990), pionera del videoarte en México, la artista reflexiona sobre las dificultades de ser artista en su país de origen y destaca que mudarse a Nueva York fue crucial, pues allí las mujeres contaban con mayores oportunidades en el ámbito público, apoyadas por la libertad de expresión y por el desarrollo de la teoría y práctica feminista en la cultura y la sociedad.

Al llegar a Nueva York, Kubota fue recibida de inmediato por la comunidad Fluxus, donde George Maciunas (1931-1978), fundador del movimiento, la nombra vicepresidenta de Fluxus por su papel activo en la organización de eventos, la distribución de arte postal y su participación en las llamadas *cenas Fluxus*, encuentros colaborativos en los que los artistas del movimiento compartían comidas y producían objetos en colectivo.

Durante este periodo, Kubota realiza diversas piezas vinculadas al espíritu experimental del grupo, entre ellas, la obra *Flux Napkins (Servilletas Flux)* de 1967 (fig. 27), que consiste en una caja de plástico con una etiqueta impresa de una boca abierta a manera de retrato fragmentado, y cuatro servilletas de papel de color rojo. La artista transforma objetos del cotidiano en arte-objetos desplazando su función utilitaria para dotarlos de una dimensión simbólica y corporal. Las bocas impresas sobre el rojo intenso del papel parecen capturar distintas expresiones: cerradas, entreabiertas, sonrientes, evocando la gestualidad y la potencia comunicativa del fragmento corporal de la artista.

Figura 27

Servilletas Rojas, Arte Objeto



Nota. Napkins Flux, 1967 de Shigeko Kubota.

(<https://www.moma.org/collection/works/131460>)

El uso del color rojo, de fuerza visual, introduce un componente simbólico que remite tanto a la vitalidad como a la violencia y al cuerpo. La boca, fragmentada y en repetición, actúa como metáfora del cuerpo femenino reducido a partes, pero también como una afirmación de presencia. En este sentido, la artista subvierte las jerarquías entre proceso artístico y vida cotidiana, entre lo corporal y lo objetual, proponiendo una reflexión sobre la materialidad del cuerpo y el acto mismo de crear desde lo íntimo y lo banal.

El enfoque de Kubota en retratar fragmentos del rostro, particularmente las bocas, encuentra resonancia con la obra de su colega y cofundadora de *Group Ongaku*, Mieko Shiomi, quien en 1966 presenta *Disappearing Music for Face (Fluxfilm n° 4)* (fig. 28), que se traduce como *Música que desaparece para la cara*. Ambas artistas comparten un interés por el gesto mínimo y la exploración del rostro como territorio expresivo, donde la sutileza del movimiento y la acción corporal se convierten en lenguaje visual y performativo.

Figura 28

Videoarte de Shiomi



Nota. *Disappearing Music for Face*, 1966 de Mieko Shiomi.

Fotograma del minuto 10:49.

(<https://www.noshowmuseum.com/es/pb-b/mieko-shiomi>)

Shiomi se muestra en el video mientras su expresión se transforma lentamente de una sonrisa a la neutralidad. Esta acción mínima convierte el gesto cotidiano en un acontecimiento estético, donde el paso del tiempo y la atención al detalle revelan la carga emocional y performativa del rostro. A través de esta sutileza, la artista cuestiona los límites entre música, movimiento y silencio, proponiendo que incluso la más leve variación corporal puede ser una forma de partitura visual y poética.

En esta recurrencia de bocas visuales, abiertas, cerradas, sonrientes o contenidas, que funcionan como emblemas de resistencia que expresan desde su propio cuerpo, en búsqueda de su propia voz en un contexto artístico y social que históricamente las ha silenciado. En este sentido, la repetición del motivo no sólo alude a la identidad fragmentada del sujeto femenino, sino también a la insistencia en hacerse escuchar y a la urgencia de ocupar el espacio simbólico con su palabra y su gesto corporal.

El cuerpo pincel de Kubota es soporte plástico materializado en video y escultura. Por su formación en escultura, Kubota traslada su interés por la materialidad y la forma tridimensional al campo del video, donde el cuerpo, la cámara y el objeto cotidiano se funden como materia plástica. Su tránsito de la escultura al video no implica un abandono de lo matérico, sino una expansión, el video se convierte en una extensión del gesto escultórico, dando paso a una nueva forma de esculpir, la *videoescultura*.

Este nuevo arte introducido por la artista se inaugura con *Video Poem* (fig. 29) de 1970-75, donde Kubota entrelaza el cuerpo mismo con la tecnología del video, se presenta como una suerte de escultura blanda, estableciendo una poética del dispositivo como extensión corporal. Sobre un pedestal blanco reposa una forma abultada cubierta por una tela roja satinada, plegada como labios o pliegues carnosos que parecen resguardar algo en su interior, se trata de una *videoescultura*. Desde esa abertura surge la imagen en movimiento, es una obra en conjunto, la imagen en proyección se titula *Autorretrato* (1970-75), es el núcleo de la pieza, un monitor de video que reproduce imágenes que parecen provenir de un interior corporal, transformando el objeto escultórico en una presencia viva, casi orgánica.

Figura 29

Videoescultura de Kubota



Nota. Video Poem, 1970-75 de Shigeko Kubota

(<https://fergusmccaffrey.com/exhibition/shigeko-kubota-video-mirror/>)

Esta obra se concibe tanto como obra en sí misma como parte de una performance en vivo. Kubota coloca un ventilador dentro de esta vulva roja, haciendo que subiera y bajara rítmicamente, dando la ilusión de que su autorretrato respira. Así, el gesto mecánico del aire insuflado se vuelve metáfora de la continuidad entre cuerpo, máquina y movimiento, consolidando una poética del dispositivo como extensión corporal. En este sentido, *Video Poem* y *Autorretrato* no se limitan a ser una proyección, sino que se expande en el espacio como cuerpo-máquina, donde la artista se multiplica en materia, energía y aliento.

La obra propone un diálogo entre el cuerpo femenino y la tecnología, entre lo interno y lo externo, lo vivo y lo mecánico. La tela roja, asociada a la sangre y el cuerpo, envuelve el video como si se tratara de una vulva que contiene la imagen. El dispositivo tecnológico, tradicionalmente vinculado a la ejecución masculina, es aquí absorbido por una materia blanda y femenina, que lo reconfigura desde la intimidad. Kubota convierte el video en carne y la escultura en cuerpo; la imagen electrónica deja de ser un simple dispositivo que reproduce

para volverse un flujo que late, que sangra y respira. Las imágenes muestran un video-autorretrato de la artista, que se acompaña con su poema:

Detrás de la puerta del video

Viajo sola con mi portapak en la espalda, como las mujeres vietnamitas con su bebé.

Me gusta el video, porque es pesado.

El portapak y yo viajamos por toda Europa, la tierra Navajo y Japón, sin compañía masculina.

El portapak desgarró mi hombro, mi columna y mi cintura.

Me sentí como una mujer soviética, trabajando en el ferrocarril siberiano.

Hice una videograbación llamada Europa a media pulgada por día, en lugar del popular libro de viajes Europa con 5 dólares al día.

Pasé un verano con una familia navajo en Chinle, Arizona, e hice una videograbación llamada Una familia americana.

Detrás de la vida del video

El hombre piensa: "Pienso, luego existo."

Yo, mujer, siento: "Sangro, luego existo."

Recientemente sangré en media pulgada... 3M o SONY... diez mil pies cada mes.

El hombre me dispara cada noche... no puedo resistir.

Yo le disparo de vuelta a plena luz del día con un vidicon o tivicon ardiendo en sobreexposición.

El video es la venganza de la vagina.

El video es la victoria de la vagina.

El video es la enfermedad venérea de los intelectuales.

El video es un departamento vacío.

El video es las vacaciones del arte.

Viva el video...

Nota. Traducción al español. Video Art: An Anthology, editado por Ira Schneider y Beryl Korot (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976), p. 83.

Desde las primeras líneas: *viajo sola con mi portapak en la espalda, como las mujeres vietnamitas con su bebé*, la artista articula una equivalencia simbólica entre el cuerpo materno y el cuerpo tecnológico, donde el portapak es cargado, sostenido, cuidado, pero también pesa, lastima, deja huella física. El video se vuelve entonces una prótesis afectiva y política, una herramienta que acompaña y al mismo tiempo marca el cuerpo que lo sostiene.

Como señala Packard (s.f.), la artista veía el Porta-Pak como un *nuevo pincel*, pero también lo experimentaba físicamente, pesado y demandante, hablaba de *sangrar* y *excretar* video mientras lo cargaba como un cuerpo más. Así, aunque consideraba los medios electrónicos como extensiones de sus sentidos, también señalaba cómo la máquina y el cuerpo se relacionaban y se codificaban como un cyborg.

Kubota resignifica el gesto de cargar la cámara, tradicionalmente asociado al registro masculino de la mirada, como un acto de agencia femenina. Al afirmar *me gusta el video, porque es pesado*, asume la materialidad del esfuerzo, la carga simbólica y física del dispositivo, pero lo transforma en una declaración de poder, el peso del video es también el peso de la historia, del cuerpo y del trabajo de la artista.

En la segunda parte del poema, la artista subvierte el racionalismo cartesiano *El hombre piensa: "Pienso, luego existo"*, contraponiéndolo con una afirmación corporal y sanguínea: *Yo, mujer, siento: "Sangro, luego existo"*. Esta frase desborda el pensamiento abstracto y lo sustituye por una epistemología encarnada, donde el conocimiento no surge del pensamiento, sino de la experiencia, del flujo, de la sangre, de habitar un cuerpo femenino. Aquí el cuerpo se declara *archivo y fuente de verdad*, desplazando la lógica moderna de la razón hacia una lógica corporal, cíclica y femenina.

El video se convierte en metáfora y en extensión de esa experiencia corporal. Cuando Kubota escribe: *recientemente sangré en media pulgada... 3M o SONY... diez mil pies cada mes*, la menstruación y la cinta de video se

encuentran, el cuerpo sangra en material fílmico, en registro, en memoria visual. La artista transfiere la corporalidad al soporte tecnológico, invistiendo al video de una potencia orgánica, casi biológica. El dispositivo deja de ser una herramienta neutra para convertirse en un cuerpo otro, un cuerpo que siente, sangra y resiste.

El cierre del poema es síntoma y resistencia de esta unión entre cuerpo y video: *el video es la venganza de la vagina, el video es la victoria de la vagina*, es donde la artista formula una vindicación de la mirada femenina desde el propio soporte del video, desarticulando el dominio masculino de la cámara. La vagina, símbolo históricamente censurado, se vuelve aquí centro de poder, metáfora de creación y resistencia. La artista invierte el acto de *ser filmada*, como objeto pasivo, en el acto de filmar: *yo le disparo de vuelta a plena luz del día*. En esta obra, Kubota despliega una de las primeras articulaciones del cuerpo-tecnología como territorio político. Su escritura entrelaza cuerpo, dolor y técnica, fundando una episteme videográfica femenina donde el cuerpo sangra, graba y produce conocimiento. Kubota nos introduce a nuevas formas de pensar y mirar, desde el video y la escultura como uno sólo, el cuerpo femenino no sólo mira o es mirado, crea y es artista.

En las obras de Kubota, el video no sólo graba, sino que registra; no sólo muestra, sino que esculpe la experiencia. Kubota, madre del videoarte, convierte la cámara en un instrumento de autorrepresentación y de resistencia, una extensión corporal que le permite inscribirse dentro de una historia del arte mayormente masculina. Su práctica como mujer artista introduce en el lenguaje tecnológico una sensibilidad encarnada, una mirada que reconoce el cuerpo, propio y ajeno, como material escultórico y simbólico. Así, la artista articula una poética en la que lo doméstico, lo cotidiano y lo corporal se funden con lo técnico, configurando un territorio donde el video se convierte en cuerpo y el cuerpo en dispositivo.

4.2.3 Cuerpo, vulva y sangre: pintura de vagina

“Yo, una mujer, siento: Sangro, luego existo”

(Kubota, como se citó en Schneider, Korot y Lucier, 1976, p. 83)

El cuerpo de la artista es soporte plástico, su vulva, instrumento plástico. Los cuerpos vulvares se presentan en la escena como gestos corporales y de exposición vulvar ante la censura de este espacio y la falta de representación en los relatos de la historia del arte.

Shigeko Kubota presenta su vulva como instrumento plástico al arrojar de ese espacio sangre menstrual simbólica. Es la acción de la artista que comienza colocando una brocha bajo su ropa interior (fig. 30), asegurando que el espacio vulvar se convierta en el eje de su gesto corporal. Al moverse y ponerse en cuclillas, la brocha absorbe la pintura roja y, con cada movimiento, Kubota traza líneas, salpicaduras y marcas sobre el lienzo de gran formato dispuesto a sus pies, se retoma un fragmento de su *Video Poem* (1975): *Yo, una mujer, siento: Sangro, luego existo*, como recordatorio de esta sangre simbólica que presenta.

Figura 30

Acción Vagina Painting



Nota. Pintura de vagina, 1965 de Shigeko Kubota, en el Festival Perpetual Fluxus, Cinemateca, Nueva York. (<https://www.fondazionebonotto.org/cn/collection/poetry/moo repeter/1/11566.html?from=1033>)

Se trata de *Vagina Painting* (*Pintura de vagina*) de 1965 (fig. 31), una acción realizada un año después de llegar a Nueva York, donde la artista activa su vulva como instrumento plástico, utilizando la sangre menstrual de manera simbólica a través de la pintura roja que se arroja por medio de la brocha. Como señalan Contreras y Marín (2022) con ese gesto, evocaba simbólicamente el flujo menstrual, transformando el acto de pintar en una acción corporal cargada de significado feminista.

Figura 31

Acción Pintura de Vagina



Nota. Vagina Painting, 1965 de Shigeko Kubota, realizada durante el Perpetual Fluxfest, Cinematheque, Nueva York, 4 de julio de 1965. (<https://www.moma.org/magazine/articles/606>)

Siguiendo a Lledó (2020), Kubota utiliza su propia sangre menstrual, en forma de pintura, como medio pictórico para expresar su rechazo hacia la visión tradicional que reduce a la artista a un papel de musa pasiva, desafiando así las limitaciones impuestas a las mujeres dentro del ámbito artístico y marcando una ruptura con los estereotipos que obstaculizan su desarrollo creativo.

La artista inaugura con esta obra presentada durante el *Perpetual Fluxus Festival* una crítica a los cánones pictóricos establecidos por la tradición artística masculina, según Reverón y Parra (2025), en contraposición y como respuesta ante las *eyaculaciones pictóricas* de Jackson Pollock.

Por otro lado, como señala Yoshimoto (2005) es posible que la performance de Kubota encontrara su referencia en una práctica de entretenimiento popular entre geishas de clases bajas, conocida como

hanadensha (tren de flores), en la que se empleaba la vulva para realizar diversas acciones, entre ellas trazar caligrafía con un pincel introducido en el cuerpo. El término *geisha*, que literalmente significa *persona que realiza artes*, comparte raíz con *geijutsu*, palabra moderna para *bellas artes*, lo que refuerza la relación entre arte y corporalidad performativa. Al incorporar la crudeza de esta manifestación artística marginal, Kubota tensiona las fronteras entre lo erótico y lo artístico, entre la figura de la geisha y la artista de performance. Su gesto confronta la visión occidental que idealizaba a las mujeres japonesas como discretas y dóciles, provocando deliberadamente la incomodidad y el desconcierto de un público acostumbrado a esa imagen domesticada de la feminidad oriental.

La vulva de Kubota es instrumento plástico, arroja la sangre menstrual que ha sido censurada, se presenta como pintura roja en un acto corporal que abyecta, que subvierte los límites entre lo puro y lo impuro, entre lo artístico y lo que perturba. En *Vagina Painting*, la artista transforma lo que históricamente ha sido motivo de repulsión y vergüenza, la sangre menstrual, emblema de lo abyecto según Kristeva (1988), en materia plástica, en gesto creador. La pintura roja se aborta como desecho corporal que se inscribe sobre el lienzo y potencia de un cuerpo que produce sentido, que inscribe su experiencia en el espacio artístico desde un lugar históricamente silenciado.

La abyección aquí opera como una estrategia política y estética, Kubota no sólo confronta la mirada patriarcal que ha fetichizado el cuerpo femenino, sino que la desarticula mostrando aquello que dicha mirada no soporta ver, una vulva sangrante, flujo menstrual, la corporalidad desbordada, en esta ocasión, de manera simbólica. La sangre presentada como pintura deviene símbolo de resistencia, de reapropiación del cuerpo como territorio de enunciación.

Yoshimoto (2005) recupera el impacto generado en Alison Knowles (1933), también artista del colectivo de Fluxus, quien relata que no fue capaz de seguir observando la acción, pues le generaba una sensación de incomodidad y dolor al percibir que el pincel parecía emanar directamente del cuerpo de la artista, desde su propia experiencia como mujer, logró empatizar con Kubota e imaginar de manera intensa el malestar físico implicado en pintar con un órgano

sexual femenino. Esta respuesta revela que el efecto de *Vagina Painting* se experimentaba principalmente a nivel corporal más que visual (Yoshimoto, 2005). Esa perturbación generada en Knowles frente al acto de abyectar del espacio vulvar de Kubota, que implica movimiento mismo de la artista, se puede observar en la figura 32:

Figura 32

Vagina Painting, Documentación de Acción



Nota. Vagina Painting, 1965 de Shigeko Kubota. Registro fotográfico de la acción realizada durante el Perpetual Fluxfest en la Cinemateque de Nueva York.

(<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/womeninflux/>)

En este registro fotográfico de la acción de Kubota se puede ver cómo el cuerpo de la artista se convierte en el verdadero soporte del acto pictórico. El movimiento en cuclillas, el desplazamiento por el espacio, el ir y venir entre el bote de pintura y el lienzo, articulan una acción donde el cuerpo no solo ejecuta, sino que expulsa, abyecta, arroja simbólicamente la materia pictórica, casi orgánica. Es pintura roja, recuperada una y otra vez del bote de pintura, funciona como un símbolo directo de la sangre menstrual, una sustancia históricamente censurada, oculta y cargada de tabú.

La vulva de Kubota abyecta, recuerda la expulsión corporal, lo que se excreta y a la vez da vida. El acto corporal en sí, sumergir el pincel y dejar que el rojo se deslice sobre el soporte se vuelve un gesto de abyección de la

menstruación simbólica, una forma de devolver al arte aquello que le fue negado, la sangre, el ciclo, la materialidad del cuerpo que sangra y crea.

4.3 Priscilla Monge: la sangre menstrual

4.3.1 *Abyección plástica de la sangre menstruante*

La sangre es sustancia, líquido, coágulo, tejido. Está ligada ineludiblemente al cuerpo, transita en la materia orgánica que la acontece, que abyecta sin más cuando es intervenida alguna parte de la piel al rasgar o cortar, o bien, del cuerpo menstruante, se encuentra presente al abyectarse desde el orificio vaginal. La abyección de la sangre menstrual se traduce como experiencia corporal que acontece atemporal, el cuerpo expulsa, libera, abyecta, desecha y regenera.

Es cuerpo menstruante, por lo tanto, cíclico; es cuerpo procesual, por lo tanto, artístico. Del ciclo, la sangre se expulsa de los cuerpos con cierta periodicidad, calendárico, cuerpo colérico del cólico; cólico menstrual: dolor extendido hacia regiones lumbares y muslos; continuidad de un dolor sordo; dismenorrea, dolor de los cuerpos: calambres, cuerpo punzante, dolor pulsátil. El cuerpo es sustancia en movimiento, desecha la sangre, el coágulo, el fluido como resultante del proceso menstrual, es producto material que acciona y que acontece en condición de absorbente que se dispone sobre un soporte ajeno al cuerpo.

El cuerpo menstruante es cuerpo artístico, a su vez es cuerpo cíclico por lo tanto cuerpo procesual. Esta analogía propuesta subyace en la emancipación de cuerpos menstruantes que se muestran en la acción artística (performance) como cuerpos reivindicados, vulnerables, válidos, reconocidos en la obra de arte.

Del proceso, cuerpo ritualístico. La acción de menstruar es un proceso ritual que se enmarca en un discurso artístico que propone evidenciar el proceso de una experiencia corporal que acontece en los cuerpos menstruantes, a manera de síntoma, pulsión, arrojamiento, espasmo del cuerpo. El cuerpo se dispone al arrojamiento de la sangre menstrual, el ritual consiste en un flujo cíclico, la vagina expulsa la sustancia, se absorbe en lo cercano: tela, ropa, toalla, compresa; la sangre es pintura, la pintura es sangre: condición de

absorbente, adherible, se aferra al soporte, se transforma en figura, color y tono a la vez. Es una mancha, de condición manchante, señal, huella, lo resaltante, rojo sobre blanco, el resultado.

Se dice que *mancha*, término que se le atribuye a ensuciar, de lo sucio, de lo desagradable. La sangre menstrual no mancha, es mancha que inscribe sobre los cuerpos: muslos, dedos, resbala sobre las piernas, se dispersa con el agua; dialoga con la experiencia rutinaria de ritual, en un intento de colaboración coagulante. Se dispone el cuerpo a recibir el soporte, que acompañará durante los días sangrantes, el medio por el cual la sangre será absorbida: dispositivos de absorción, de control, de retención.

La sangre menstrual se configura como lo resultante, es producto que se desecha, sin más, en condición de absorbente. No se guarda, no se recolecta, no se conserva. El soporte es un intermediario entre lo expulsado y el mundo exterior, es un objeto que se configura como el nuevo lienzo, el nuevo soporte, soporte contemporáneo: la toalla, o también llamada compresa.

4.3.2 El cuerpo sangrante de Priscilla Monge

“Trabajo con cosas íntimas, lo íntimo viene de lo más profundo... del origen, de lo que te hace diferente a los demás... el artista tiene un deber y un privilegio de hacer algo con lo que es.”

(Monge, como se citó en TEOR/ética, 2019, 51:23)

Priscilla Monge (1968), artista plástica costarricense nacida en San José, desarrolla sus estudios pictóricos en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica, donde se especializa en pintura. Este enfoque bidimensional de representar conjugado con su formación pictórica tradicional y académica, le descubre la insuficiencia de poder comunicar y expresar lo que necesitaba decir (Durán, 2022), por lo que más adelante se descubre en otras formas de creación.

Después de su estancia de cuatro años en Bruselas, Bélgica, en donde desarrolla un nuevo enfoque plástico, regresa a Costa Rica con su primera exposición individual titulada *Priscilla no pinta* (1995) en la Galería Jacobo

Carpio, donde reivindica, como menciona Durán (2022), su práctica artística, ya no sólo desde la pintura, sino incorporando otros lenguajes visuales como el bordado (arte textil), el arte-objeto, la fotografía y el videoarte, en un diálogo textual a través de la semiótica y la semántica, necesarios para denunciar, por medio de la palabra y del nombrar, los cuestionamientos ejercidos sobre el cuerpo de las mujeres, como la violencia ejercida sobre ellos, desde un discurso y vivencias personales.

Priscilla no pinta es un discurso que inaugura su práctica artística y que marca un hito personal y profesional como artista, su obra estará en constante diálogo con su vida. En una charla del canal *TEOR/ética* de 2019 con el curador Miguel A. López (1983), Monge reflexiona que desde esta primera exposición, nunca pensaba en la recepción de la obra, ya que el peso más significativo reside en el hacer y en el decir, sobre todo en incluir materiales que no pertenecían a la historia del arte desde un ámbito académico, como el uso de hilos como arte textil o la implementación de toallas sanitarias como parte de la obra o como la obra misma; al usar los materiales de distinta manera, su práctica, menciona en la charla, siempre estuvo marcada como algo que había que hacer.

Monge borda varias veces su nombre *Priscilla*, acto catártico de un nombre que no le representaba en aquel momento, señala Durán (2022), un nombre que odiaba, además, el acto de bordar y de presentar un bordado en una exposición artística lo eleva a condición de arte, regresando la dignidad a esta producción realizada y representada por mujeres.

Monge realiza obras de arte textil donde escribe por medio del bordado frases y textos que dilucidan vivencias personales. El cuerpo sangrante de Priscilla Monge se presenta en primera instancia en sus obras de arte textil, donde utiliza hilo de color rojo para representar y presentar la sangre arrojada de su propia historia.

Se trata de *Dear Priscilla* (fig. 33) de 1992, una pieza de bordado sobre lino, el color rojo del hilo no es una coincidencia, la artista construye una narrativa textil que imagina una disculpa dirigida a sí misma, proveniente de su padre, quien perpetró actos de abuso sexual durante su infancia. Monge trabaja con su propia historia, su obra siempre en diálogo con sus vivencias personales.

Figura 33

Bordado con Hilo Rojo



Nota. Querida Priscilla, 1992 de Priscilla

Monge. Hilo sobre lino bordado.

[\(https://asapjournal.com/review/victoria-cabezas-and-priscilla-monge-give-me-what-you-ask-for-joseph-shaikewitz/\)](https://asapjournal.com/review/victoria-cabezas-and-priscilla-monge-give-me-what-you-ask-for-joseph-shaikewitz/)

Bordado con hilo color rojo, en letras cursivas, y a manera de carta, se lee:

“Querida Priscilla,
le escribo esta
carta para pedirle
permiso si puedo
hablar con usted sobre

lo que hice y
cómo creo que
la he lastimado. Por supuesto
nadie sabe con certeza
cómo te han lastimado
excepto tú, y me imagino
que recordar quién soy
y lo que hice sería
muy doloroso para ti. A mí
también me duele, pero el
médico dice que es parte de mi
terapia.

Querida Priscilla
si no quieres leer más,
puedes parar. Eres
una persona muy especial y
única, lo sé
desde que naciste y
merecías estar y sentirte segura
en tu propio hogar, en el
mundo donde fuiste
amada, creciste y
te desarrollaste, una de las formas
en que creo que puedo haberla
lastimado es que al entrar
en tu habitación de
la manera en que lo hice, le he quitado
la capacidad de sentirse
segura en el único lugar
donde debería sentirse más segura,
tu propio hogar. Violé tu
mundo, tu juventud, y

lo lamento mucho”.

3 de marzo de 1992

(Traducción al español)

Como parte de las actividades del evento por el XX aniversario del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) de Costa Rica, la curadora Rosina Cazali (1960), en el canal *MADC Costa Rica*, entrevista a Priscilla Monge en 2014, donde la artista señala que trabaja con lo que llama su propia caja de pandora, con aquello que no debe abrirse ni mostrarse, pero que, a través del arte y sus obras, libera sus experiencias, su historia y su visión personal. A través del empleo del bordado, del trabajo con hilos, con el coser, con el unir, añade que redescubre a la artista Louise Bourgeois (1911-2010) con quien dialoga significativa y metafóricamente por medio del arte textil; Bourgeois crece ligada a los textiles, colecciona diferentes telas y las transforma en obras de arte. Para la artista, la costura representa una acción liberadora y curativa, es un intento de mantener, coincidiendo con Monge, las cosas unidas.

Bourgeois conecta con Monge al bordar también con hilo rojo en su libro de arte textil titulado *Ode à l'Oubli* (Oda al Olvido) (fig. 34), confeccionado en 2002, se observan telas superpuestas, bordados y textos, en la página veintiocho y con letras de color rojo, se puede leer *The return of the repressed* (El regreso de lo reprimido):

Figura 34

Libro Textil de Artista



Nota. The Return of the Repressed, 2002 de Louise Bourgeois. no. 28 of 34, from the illustrated book, Ode à l'Oubli. 2004. Peter Blum Edition, New York.

Museum of Modern Art

https://www.moma.org/collection/works/121733?association=illustratedbooks&page=1&parent_id=98531&sov_referrer=association

Para Bourgeois, la obra de arte es un medio de reexperimentar un trauma, por lo que recopila y reutiliza retazos de tela desgastados para crear sus composiciones, es la acción de una collagista textil en donde combina frases cortas y contundentes: *la represión, lo que nunca existió, el olvido*, frases escritas en esta obra; juntos configuran y evocan una memoria textil depositada en este libro a través de experiencias personales, reflexiones y traumas de la infancia. Monge converge con Bourgeois en la catarsis que representa configurar la obra de arte a partir de la experiencia corporal de sus historias, catalogando a la palabra como eje discursivo de su obra.

Además, el uso de telas como soporte de la obra sugiere una búsqueda por sostener la memoria a partir de materiales cotidianos y profundamente vinculados al cuerpo, haciendo eco de soportes como la toalla sanitaria de tela reutilizable que se empleaba antaño para contener la sangre menstrual. Monge, al bordar sobre tela, y Bourgeois, al reutilizar retazos y fragmentos textiles,

realizan un gesto que reconfigura lo doméstico como un lugar de memoria y resistencia.

Monge aprende el arte de escribir en estado cotidiano, durante su estancia en Bélgica convive con el artista Wim Delvoye (1965), quien marcará una influencia en la ejecución de sus obras. Delvoye inculca en Monge la disciplina de escribir notas y realizar bocetos diariamente, estas ideas y textos se verán reflejados en sus obras que desarrollará al volver a Costa Rica.

Borrás (como se citó en Pérez-Ratton, 2002) señala que este nuevo enfoque le permitió sustituir el soporte tradicional empleado durante sus estudios en la universidad: la tela, sobre la cual se inscribe la pintura, por la hoja de papel, y el pincel por la escritura y la palabra.

Por lo que el texto es fundamental y constante en la obra de Monge, sus obras presentan una composición textual-visual, en donde es inevitable realizar la lectura que reconfigura el ejercicio de contemplación en la obra y que distingue el texto como la sustancia a inscribir sobre el soporte, el texto en estado textil interviene el soporte con la acción de bordar. El bordado se configura como arte con mayúsculas, es decir, lo eleva a estado de arte. A lo largo de su obra, el elemento texto estará presente, así como también objetos del cotidiano dispuestos a su codificación en estado artístico-plástico.

En palabras de Rosa Martínez (como se citó en Pérez-Ratton, 2002) la obra de Monge se posiciona como *minimalismo barroco*. Esta contradicción fortuita hallada en sus obras constituye el diálogo entre la serialidad y la repetición propias del Minimalismo y, la densidad conceptual y profusión lingüística que caracterizan al Barroco, sin dejar a un lado su contexto latinoamericano.

El hilo conductor de la narrativa de este cuerpo sangrante de la artista, son las obras en donde utiliza el bordado con hilo color rojo que representa la sangre. Posteriormente, Monge dialogará con la presentación de la misma, en la serie *El artista nos revela verdades místicas* (2005-09) retoma una narrativa textual, en esta ocasión se trata de una instalación que sugiere la composición de un bodegón que la artista presenta a manera de una serie de fotografías: objetos del cotidiano dispuestos sobre una mesa, se trata de un juego de té estilo

victoriano; el té se sustituye por sangre, la sangre líquida está vertida sobre alguna taza, o bien, se encuentra ya la sangre seca a modo de residuos que se acumulan en el fondo y en las paredes de las tazas, dejando a su paso un ejercicio propio de la taseografía, en donde las formas que resultan del paso del líquido revelan ciertas lecturas del ayer, del hoy y del mañana de quien bebe el contenido, pero a modo de texto. Otros objetos acompañan las distintas composiciones, algunas tazas posan sobre su plato a juego, siguiendo el mismo diseño de motivo, se observan cucharas y servilletas bordadas, donde el color rojo prevalece en cada escena.

En cada una las tazas se encuentra una serie de lecturas contundentes, por ejemplo, en la figura 35, *La palabra es cosa de vida o muerte* (2005) se observan distintas tazas dispuestas sobre la mesa con fondo de color rojo que busca acentuar la presentación de la sangre dispuesta en las tazas:

Figura 35

Bodegón de Sangre



Nota. La Palabra es Cosa de Vida o Muerte, 2005 de Priscilla Monge en la colección virtual de la Galería Yancey Richardson (<https://www.yanceyrichardson.com/artists/priscilla-monge>)

Cada frase concluye con *es cosa de vida o muerte*, una expresión coloquial que designa situaciones urgentes o inaplazables. En esta serie, la frase se resignifica para evidenciar cada experiencia como asunto vital, la artista reactiva la potencia de lo cotidiano y utiliza la palabra como herramienta de visibilización, por lo que cada obra de esta serie configura la articulación de lo no nombrado y lo configura con varias piezas pertenecientes a la serie: *La espera es cosa de vida o muerte* (2004), *Los mitos son cosa de vida o muerte* (2005-09), *El arte no tiene alma* (2005-09), *Beauty is a matter of life and death* (*La belleza es cosa de vida o muerte*, 2009), *Beauty* (2009), *La palabra es cosa de vida o muerte* (2005), *La hiperrealidad es cosa de vida o muerte* (2005), *El amor es cosa de vida o muerte* (*Love is a matter of life and death*, 2003), *Lo puro es cosa de vida o muerte* (2005), *La reproducción es de vida o muerte* (2005), *Los héroes son cosa de vida o muerte* (2005), *La vida es cosa de vida o muerte* (2005), *La historia es cosa de vida o muerte* (2005); también se puede leer en algunas tazas: *La poesía es cosa de vida o muerte*, *El lenguaje es cosa de vida o muerte*, *El tiempo es cosa de vida o muerte*, *No se muere de amor*.

Monge plantea una vez más el texto como eje consistente de su obra. La palabra escrita, la oración gramatical de una lectura guiada, un contrato verbal, el nombrar aquello que incomoda, que duele y que significa. La palabra se convierte así en herramienta para evidenciar la violencia ejercida sobre los cuerpos. Monge revela la palabra escrita a través de la herida sangrante representada en los objetos, es un espacio de encuentro entre lo visual y la palabra que permite una lectura cíclica.

En la pieza *La espera es cosa de vida o muerte* (2005) la taza que contiene esa oración gramatical ocupa el primer plano, situando la lectura como eje central de la composición: aunque se distinguen otras tazas y elementos en el fondo, estos quedan difusos y fragmentados. La proximidad de la frase hace que la lectura domine la escena, recuerda a la obra de Faith Wilding (1943) titulada *Waiting* (*La espera*) de 1972 (fig. 36), en la obra se desarrolla la palabra oral en contraste con la palabra escrita de Monge. Es una acción que dura quince minutos mientras la artista se mantenía sentada en una silla recitando la espera.

Figura 36

Acción de Espera



Nota. Waiting (1972) de Faith Wilding
(<http://faithwilding.refugia.net/waiting.html>)

La acción de Wilding, que se presentó en Womanhouse, Los Ángeles, con el patrocinio del Programa de Arte Feminista del Instituto de las Artes de California, denuncia, a través de un espacio de escucha, el ciclo vivencial de las mujeres en una narración que se sostiene en la anáfora; este recurso literario remite a la monotonía de lo que tiene que ser y hacer una mujer según la sociedad machista y patriarcal, articulando que la mujer se encuentra en un estado de constante y permanente espera de llegar a serlo, desde el nacimiento con la identificación del rol de género, pasando por la menarquia, el embarazo y la adquisición del título de esposa, hasta la menopausia y la vejez.

Los versos de la narración establecen un diálogo con el discurso de la pieza de Monge, la espera se transforma en un discurso de resistencia latente

que tiene como propósito evidenciar que los cuerpos de las mujeres han sido condicionados a permanecer en un estado de pausa y expectativa, y que la espera ha sido cosa de vida o muerte, Monge conecta con Wilding al establecer que la vida de las mujeres ha estado condicionada y que la violencia se ha mantenido como vivencia constante. Así, tanto la palabra oral como la escrita se devienen como dispositivos para nombrar y desbordar la denuncia contenida en esta obra de arte.

En *La espera es cosa de vida o muerte* (2005) de Monge resuena la acción de esperar, ella espera, ellas esperan, las mujeres esperan. Se puede leer en el texto de Wilding publicado por Ms. Magazine en 1972, en la tercera estrofa, verso tercero: *Waiting to menstruate* (esperando a menstruar), es el paso de la infancia a la adolescencia, entre la espera y la menarquia, y después de ella, se marca el inicio de un ciclo de vigilancia sobre el cuerpo menstruante, un umbral biológico y simbólico que, tanto en Wilding como en Monge, se revela como un tiempo suspendido que hace visible la violencia de aquello que se guarda, se oculta y se controla.

La pieza *Beauty is a matter of life and death* (*La belleza es cosa de vida o muerte*, 2009) de Monge, recuerda a los versos de Wilding, los primeros síntomas de la belleza: *Waiting to be a pretty girl* (Esperando para ser una niña bonita), el paso de la adolescencia: *Waiting to be beautiful* (Esperando para ser hermosa), después de la adolescencia: *Waiting to be pretty* (Esperando a ser bonita), tras el acto de casarse: *Waiting for him to tell me I'm beautiful* (Esperando a que él me diga que soy hermosa), y después del parto: *Waiting to be beautiful again* (Esperando para volver a ser hermosa), revelan cómo la belleza opera como un mandato que se prolonga a lo largo de toda la vida. Tanto en Wilding como en Monge, la belleza se construye como una forma de vigilancia permanente que somete al cuerpo a un ciclo interminable de espera, control y violencia que perpetúa como una forma de disciplina patriarcal y disfrazada inscrita en los cuerpos.

La serie de Monge, compuesta por un juego de té que denuncia la sangre y la herida, la palabra y el significado, la expectativa y lo disonante, funcionan como un recurso conceptual para poner de manifiesto las violencias ocultas que

configuran los mandatos sociales y culturales. Así, el uso de la sangre y el color rojo opera como un hilo conductor que hace visible lo que normalmente se silencia, elevando la herida, la sangre y la sangre menstrual a símbolo que confronta el silenciamiento impuesto a los cuerpos de las mujeres.

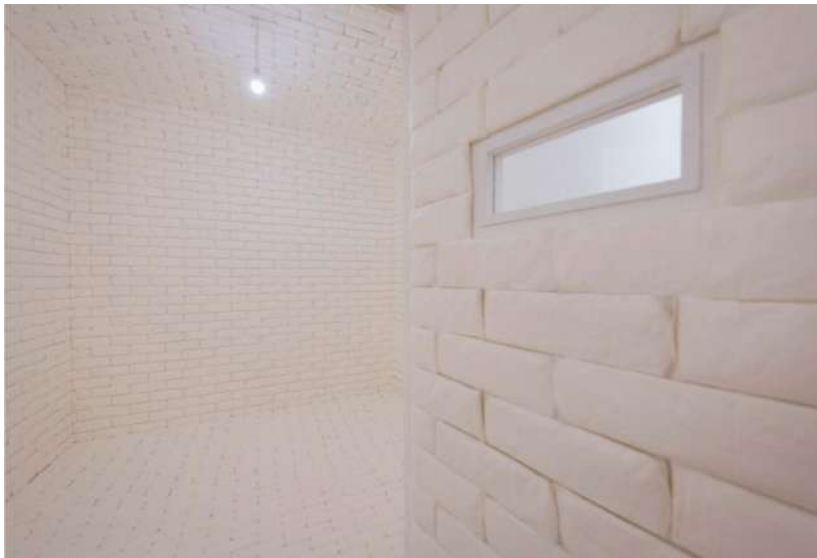
Estas obras se configuran desde la sangre simbólica al representarse con hilos rojos hasta la presentación de la misma en sustitución de la pintura, como sustancia plástica de la obra de arte. El cuerpo sangrante en la obra de Monge prolonga la exploración de materiales y soportes no tradicionales; continúa esta abyección corporal sostenida ahora con la utilización de la toalla menstrual que opera como soporte contemporáneo que activa la sangre menstrual de la artista, como sustancia plástica.

El hilo conductor de las obras sangrantes de Monge continúa con la presencia de la toalla menstrual como soporte de la obra, se trata de la obra titulada *Cuarto de aislamiento y protección* presentada en la cuadragésima novena edición de la *Bienal de Venecia* en 2001, consiste en un cuarto en forma de cubo, cuyas dimensiones son tres metros por tres metros, alude a los espacios de reclusión de los hospitales psiquiátricos. Tal como lo indica el título de la obra, es una habitación de aislamiento diseñada para evitar que las personas se autolesionen. En este caso, sus muros están completamente forrados con toallas sanitarias, resignificando este material como contenedor de la contención física y simbólica del cuerpo.

En 2025 se presenta esta misma obra (fig. 37) dentro de una muestra retrospectiva titulada *Priscilla Monge. Cuestiones De Vida o Muerte* en el Centro Galego de Arte Contemporánea, reafirmando su reflexión crítica sobre el cuerpo, el encierro y la menstruación como territorio de resistencia.

Figura 37

Instalación de Toallas Sanitarias



Nota. Cuarto de aislamiento, 2025 de Priscilla Monge
en el Centro Galego de Arte Contemporánea
(<https://cgac.xunta.gal/es/exposiciones/priscilla-monge-cuestiones-de-vida-o-muerte>)

La presencia del blanco alude al soporte plástico tradicional y el uso de las toallas sanitarias en esta habitación resignifican y deconstruyen la omisión de los cuerpos menstruantes en el ámbito social, visibilizando la ocultación de la sangre menstrual como discurso de opresión y los procesos menstruales como motivo histórico de aislamiento y confinamiento. Así, la obra cuestiona discursivamente el tabú que implica sangrar por la vagina, el uso de productos de gestión menstrual que se mantienen ocultos, la salud menstrual y sus dimensiones psíquicas que la atraviesan, configurándose así en una declaración de resistencia de los cuerpos menstruantes.

4.3.3 Cuerpo, vulva y sangre: pantalones para los días de regla

“Yo trabajo con lo cotidiano, con lo que conozco,
pero de alguna forma termina siendo otra cosa”
(Monge, como se citó en MADC Costa Rica, 2014, 24:56)

El cuerpo de la artista se configura como soporte de la obra de arte acción. Los cuerpos menstruantes se presentan en el espacio público como soportes plásticos y gestos de resistencia ante la omisión histórica de ocultar el cuerpo, la vulva y la sangre menstrual, y de esta última, los productos impuestos para el control social de los cuerpos, en este caso, la toalla sanitaria.

Priscilla Monge aparece en la escena como cuerpo menstruante al develar a la mirada social el cuerpo tabú que sangra, que menstrúa, despliega el dispositivo toalla sanitaria y lo configura como soporte para la sangre menstrual. Se trata de la serie titulada *Bloody Day* (Día Sangriento o Día de Sangre) producción que inicia en 1994 con la confección de un primer prototipo de pantalones tipo cargo hechos con toallas sanitarias, Monge señala en una entrevista realizada por el canal CGAC Santiago de Compostela con motivo de la exposición de retrospectiva titulada *Priscilla Monge. Cuestiones de vida o muerte* de 2025 en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), que los primeros bocetos y patrones para confeccionar el pantalón las realizó con apoyo de su madre, quien menciona, es una costurera fabulosa.

Monge realiza otras versiones del pantalón de tipo cargo y de tipo overol, la artista menciona que se confeccionó la prenda con las toallas de manera conjunta hasta formar una tela de mayor dimensión y posteriormente se cortaba como cualquier otra tela hasta formar la pieza de pantalón. El uso propositivo de este material de absorción, señala la artista, es trabajar y experimentar con materiales asociados al cuerpo de la mujer, de aquello relacionado a lo doméstico y a la menstruación. Además, menciona la importancia de subrayar que la toalla menstrual está hecha para guardar sangre y pone de manifiesto la relación que puede haber, entre cuerpos y sangres menstruales, la menstruación

como un proceso extremo, abyecto, pero vital y la sangre relacionada, a su vez, con la violencia, concluye la artista.

El pantalón confeccionado con toallas sanitarias revela un soporte contemporáneo en el arte acción, de color blanco, se observan cada una de las toallas unidas formando la pieza de vestir. Después de su estancia en Bélgica, regresa a su país natal Costa Rica para vestirse de toallas menstruales y salir a pasear por el centro de San José. En la misma entrevista del CGAC Santiago de Compostela (2025) señala que esta acción de caminar en el espacio público con este pantalón puesto le representaba tratar con sus propios límites y con los tabúes que había aprendido bien. La evidencia que deja esta acción son tres fotografías (figura 38):

Figura 38

Acción con Pantalones para los Días de Regla



Nota. Un día en la ciudad, 1998 de Priscilla Monge

(<https://www.luisadelantadomx.com/artist/Priscilla%20Monge/priscilla-monge.html>)

Para esta acción, la artista se encuentra menstruando, recorre las calles concurridas mientras su sangre menstrual comienza a visualizarse, filtrarse y a absorberse por las toallas próximas que lleva puestas. Su caminar reproduce la cotidianidad de cualquier persona en la ciudad, pero introduce un elemento disruptivo, la exposición de aquello que suele ocultarse, la acción de menstruar manifiesta en la ropa que lleva puesta, el manchado que se visibiliza producto de rechazo e incomodidad en el entorno inmediato. La sangre expuesta como detonante que revela el arraigo del tabú menstrual: un dispositivo cultural que, a

través del pudor impuesto y la normatividad higienista, ha construido la sangre menstrual como algo sucio, vergonzoso o inaceptable en el espacio público. La obra se inserta así en la grieta de ese imaginario, interpelando de forma directa al asco mediático hacia lo natural corpóreo y cuestionando la violencia simbólica que convierte un proceso biológico en motivo de censura.

En la secuencia fotográfica se observa cómo, con un bolso colgado al hombro, se desplaza con naturalidad, se detiene frente a una fila de cabinas telefónicas y espera su turno como cualquier transeúnte. La sangre, visible en la parte posterior de su pantalón blanco, contrasta con la aparente normalidad de la escena urbana. La obra no solo busca exponer su propia abyección, sino también provocar y registrar las reacciones de quienes, de manera involuntaria, se convirtieron en espectadores y críticos de la acción. Según relata la artista, la mayoría de estas respuestas fueron negativas.

Monge, en la misma entrevista, señala que, durante la acción, un grupo de estudiantes de enfermería que pasaba por el lugar se acercó apresuradamente para tomarle la presión. En el momento en que se capturaba la fotografía, un hombre situado junto a ella reaccionó con evidente molestia, negándose a aparecer en la imagen y argumentando que no quería estar al lado de la artista porque, menciona, *estaba sucia*. En contraste, un patinador que transitaba por allí lanzó un comentario favorable, destacando lo bonito del pantalón, quizá sin haber advertido lo que ocurría en la parte posterior, concluye la artista.

La composición de la imagen, en la que transeúntes y elementos urbanos continúan su rutina, subraya el contraste entre la cotidianidad del espacio urbano y la abyección corporal de menstruar. Esta fricción visual desvela cómo, en el espacio público, ciertos procesos corporales son forzados a permanecer invisibles; cuando irrumpen, activan mecanismos de censura, incomodidad o curiosidad que reafirman la construcción social de la menstruación como un tabú. La fotografía, por tanto, no es mero registro, sino una extensión de la acción: un dispositivo que prolonga el impacto político de la obra y lo fija en la memoria visual de la historia del arte acción.

Esta obra se inscribe en la configuración del espacio vulvar como herramienta plástica y política que pone de manifiesto emancipar el territorio de los cuerpos menstruantes y trasladarlo a la escena pública y artística. La artista expone la sangre menstrual, la vuelve parte de la escena cotidiana, el cuerpo menstruante camina en las calles, se traslada en el transporte público, el cuerpo es social, es movimiento, es manifiesto. Su presencia se fusiona con otros cuerpos. Es cuerpo que expone y se expone. Es proceso fisiológico y biológico que busca desactivar la retórica higienista que define a los cuerpos sangrantes como inaceptables.

En este gesto, el espacio vulvar deja de ser únicamente un lugar anatómico y se transforma en superficie de inscripción simbólica, capaz de desestabilizar los códigos de pudor, limpieza y moralidad que regulan el cuerpo en el espacio público. Así, la obra no sólo visibiliza una experiencia corporal común, sino que la erige en un manifiesto artístico contra la censura cultural, artística y política, y la violencia simbólica ejercida sobre los cuerpos que menstrúan.

4.4 Ana Mendieta: sangre y violencia

4.4.1 Entre sangres abyectadas y violencias encarnadas

La sangre real irrumpe desde la herida, desde la violencia encarnada en los cuerpos que han sido vulnerados. Esta sangre es evidencia y registro que se contiene sobre el cuerpo como soporte. Es el rastro material de un acto violento que atraviesa el límite del cuerpo, exponiendo la crudeza de aquello que suele permanecer oculto. Cuando la sangre se desborda como consecuencia de la violencia física o sexual, el cuerpo se convierte en soporte involuntario de una memoria impuesta. La vulva, instrumento plástico, se transforma en territorio violentado, en campo de batalla donde se inscribe la dominación patriarcal. Esta sangre abyectada, expulsada por la agresión, denuncia la historia de los cuerpos que han sido silenciados, la persistencia del dolor como huella estructural de un sistema patriarcal que sigue produciendo cuerpos heridos.

En este contexto, el cuerpo ensangrentado se vuelve testimonio de una violencia que no solo destruye la carne, sino que intenta anular la subjetividad.

La sangre encarnada en la experiencia del dolor y la violación desafía las narrativas del pudor y la invisibilización, no puede ser estetizada sin reconocer su dimensión política. El cuerpo que sangra, el cuerpo que fue atravesado actúa como soporte de la memoria y de la denuncia, su exposición en el arte acción no es una reproducción del sufrimiento, sino una reivindicación del derecho a mostrar lo que el poder busca ocultar. La vulva violentada, al hacerse visible en la escena artística, recupera su agencia desde la herida, transformando el trauma en gesto, la sangre en lenguaje, y el dolor en resistencia.

4.4.2 El cuerpo ritual de Mendieta

“Mi arte es la forma de restablecer los vínculos que me unen al universo. Es una vuelta a la fuente maternal.
(Mendieta, como se citó en Fernández, 2016, p. 205)

Ana Mendieta (1948-1985) artista cubana nacida en La Habana, desarrolla sus estudios de pintura en la Universidad de Iowa, obtiene en 1972 una maestría en Bellas Artes. Pronto amplió sus intereses más allá de la pintura, incorporándose al *Intermedia Program and Center for New Performing Arts*, espacio en el que inició su exploración en la *performance* y el *body art*, disciplinas que le permitieron vincular el cuerpo con la acción, la materia y el entorno natural.

Su vida estuvo marcada por el exilio, a raíz de la Revolución Cubana, fue trasladada junto con su hermana a Estados Unidos cuando tenía apenas doce años. Ambas fueron acogidas por una familia estadounidense, donde Mendieta inició una nueva vida lejos de su país natal. Esta experiencia de desarraigo marcaría profundamente su obra, atravesada por temas de identidad, pertenencia y memoria.

Mendieta concebía la sangre como un símbolo polisémico, una representación simultánea de la vida, la muerte, el sacrificio y la regeneración. Para ella, estos elementos también funcionaban como un vínculo con sus raíces cubanas y con la santería, tradición en la que confluyen lo pagano y lo católico, y donde la sangre ocupa un lugar central como sustancia ritual.

Asimismo, la artista comprendía, desde su conciencia artística, que la sangre podía aludir a la violencia ejercida sobre los cuerpos femeninos, transformándose en un signo de denuncia, memoria y resistencia. Como señala Vadillo (2009), Mendieta reivindica la experiencia física de inscribir el cuerpo femenino en un lugar específico, en un gesto que supone definirse a sí misma en relación con el entorno natural. Su práctica, inscrita dentro del *earth-body art*, fusiona el cuerpo con los elementos naturales, en palabras de Faba-Zuleta (2020), Mendieta entendió materiales como el fuego, el agua, el humo, la tierra y la sangre como fuerzas vivas, portadoras de energía, poder y carga simbólica, capaces de activar y transformar las imágenes a través de su dinamismo propio. Por medio de sus acciones explora la relación entre el cuerpo y el espacio que habita, entre la herida individual y la colectiva.

Mendieta realiza entre 1972 y 1980 una serie de acciones e intervenciones utilizando el entorno natural como soporte principal, la serie se titula *Siluetas*. En estas obras la artista trazaba contornos o moldeaba figuras directamente sobre el suelo. Según Vadillo (2009), se trataba de intervenciones efímeras en el paisaje concebidas como rituales de purificación y de comunión entre el cuerpo y la naturaleza.

Derivado de esta producción, se destaca la serie *Siluetas Works in Mexico* (*Siluetas en México*) realizada entre 1973 y 1977 durante varios viajes a Oaxaca, México. En esta visita encuentra inspiración en la cultura, el paisaje y las tradiciones prehispánicas, caracterizadas por una concepción particular de la vida y la muerte. En este contexto, desarrolla lo que denomina *earth-body sculptures*, como menciona López (2006) se trata de siluetas de un cuerpo ausente que representan una fuerza femenina omnipresente y eterna, incluso evocando un retornar al útero materno.

Dentro de esta serie realizada durante su estancia en Oaxaca, se encuentran la pieza *Sin título* de 1976 (fig. 39), en esta intervención se aprecia una figura excavada en la arena que remite a la forma de un cuerpo femenino tendido. El interior de la cavidad ha sido rellenado con pigmento rojo, que se extiende hacia el agua cercana y genera un contraste vibrante con los tonos ocres del paisaje.

Figura 39

Intervención en el Entorno



Nota. Sin título, 1976 de la serie Silueta Works in Mexico, 1973-77 de Ana Mendieta
(<https://www.christies.com/en/stories/ana-mendieta-collecting-guide-8b5405708ab547529b1aad2364d88d76>)

El gesto de Mendieta consiste en inscribir la huella de su cuerpo en la tierra, sustituyendo su presencia física por una marca efímera que, sin embargo, conserva su potencia de sangre simbólica. Como menciona Faba-Zuleta (2020) la noción de una vida que surge o renace se manifiesta mediante la sangre depositada en la silueta.

El pigmento rojo evoca la sangre y, con ello, la vida, la violencia y el sacrificio; el paisaje, a su vez, se convierte en extensión del cuerpo y escenario ritual. El color rojo se convierte en una alusión directa a la sangre, elemento

central en su práctica artística. Como señala Fernández (2016), al delinear su silueta con ese rojo intenso, la artista invoca simultáneamente la presencia de la vida y la muerte, revelando su inseparable correspondencia. Esta acción pone en diálogo la corporalidad femenina con la naturaleza como espacio de comunión, memoria y regeneración, revelando la búsqueda de la artista por reconectarse con una energía originaria y femenina de la tierra.

La sangre, en este caso simbólica, remite siempre al cuerpo. El cuerpo ritualístico de la artista, aunque ausente en estas siluetas, configura un espacio de memoria, incluso ofrenda, donde da paso al dolor y la violencia inscrita sobre los cuerpos de las mujeres. Mendieta convierte el rito en un modo de reescribir y hacer presente la herida, desplazando la violencia que se ejerce sobre el cuerpo hacia una dimensión estética y espiritual.

Siguiendo con este cuerpo ritual de la artista, realiza en 1973 una serie de acciones que se presentan en fotografías como evidencia de la pieza *Self-Portrait with Blood* (*Autorretrato con sangre*) (fig.40), Mendieta se muestra con el rostro cubierto de sangre, la cabeza ligeramente inclinada hacia distintos ángulos con una expresión casi ausente. La sangre fluye desde la frente, recorre su rostro y cae sobre su ropa, generando una imagen de profunda ambigüedad entre el dolor, la violencia y la santidad. Vestida con una blusa blanca, la artista convierte su propio cuerpo en soporte plástico donde la sangre se transforma en un signo estético y simbólico.

Figura 40

Autorretrato con Sangre



Nota. Self-Portrait with Blood, 1973 de Ana Mendieta
(<https://toothpowder.wordpress.com/>)

Es la representación de un cuerpo violentado. La artista adopta una pose que, en palabras de Manchester (2009) recuerda tanto la iconografía del martirio cristiano, especialmente la figura de Cristo sufriente, como los retratos policiales de víctimas de agresión. De esta manera, Mendieta yuxtapone lo sagrado y lo profano, el sacrificio espiritual y la violencia física.

La sangre en su rostro funciona como una huella simbólica del trauma colectivo que atraviesa a las mujeres, pero también como un signo de resistencia. Mendieta no dramatiza el sufrimiento, lo encarna. La inmovilidad de su gesto convierte la herida en presencia, y su cuerpo, en espacio ritual. En esta imagen, el dolor no es solo una marca de violencia, sino una afirmación del ser, donde la sangre, una vez más, aparece como vehículo de memoria y sustancia plástica que indica violencia.

A partir de esta obra, la producción de Mendieta muestra la sangre real y más aún, de una realidad donde la violencia ejercida sobre los cuerpos de las mujeres es hecho que se tiende a reducir a un suicidio o accidente, negando la brutal violencia ejercida. En respuesta a esto, Mendieta realiza la pieza *Rape Performance (Performance de violación)* de 1973 (fig. 41), en esta obra se observa un cuerpo tendido en lo que parece ser un baldío, parcialmente cubierto y sangre en las piernas. La figura yace inmóvil en medio de un entorno natural agreste, rodeado de ramas secas y hierba alta, se trata del resultado de la escena de una violación perpetrada en el cuerpo de una mujer. La escena, cuidadosamente compuesta, remite de inmediato a un cuerpo violentado, aludiendo a los innumerables casos de agresiones sexuales y feminicidios que son frecuentemente minimizados por los discursos oficiales.

Figura 41

Performance de Violación



Nota. Performance de violación,

1973 de Ana Mendieta

(<https://toothpowder.wordpress.com/>)

La producción de Mendieta profundiza en el uso de la sangre no sólo como símbolo, sino como una evidencia material de la violencia ejercida sobre los cuerpos femeninos. Con ello, la artista denuncia la tendencia social y mediática a reducir estos actos, invisibilizando su verdadera dimensión violenta. Esta preocupación encuentra continuidad en sus piezas posteriores, donde Mendieta transforma la representación del cuerpo herido en un acto de resistencia y memoria.

Su obra, cargada de fuerza visceral y de una presencia corporal intensa, se enfrentó sin concesiones a esa realidad, una realidad donde los cuerpos violentados son rechazados y minimizados, la artista utiliza su propio cuerpo como soporte plástico y su sangre como instrumento plástico, convertidos en medios de denuncia y trascendencia.

4.4.3 Cuerpo, vulva y sangre: escena de violación

“La sangre... ha sido empleada a lo largo de los siglos para representar el dolor y la violencia en todas sus vertientes.”

(Fernández, 2016, p. 201)

La sangre de la artista es sustancia plástica; su cuerpo, soporte plástico que recibe esa sangre. La sangre de Mendieta, que tiene su origen en la sangre simbólica al usar pigmento rojo, se encuentra relacionada con la violencia que se ejerce sobre el cuerpo de las mujeres. La sangre, que es sustancia plástica, se abyecta desde el cuerpo en un acto de perpetración de los cuerpos. Mendieta presenta su cuerpo como soporte de la sangre, resultado de actos de violencia. Al inscribir la sangre en su práctica artística, Mendieta visibiliza el dolor y la agresión, pero también resignifica la sangre como un gesto de resistencia frente a los cuerpos que han sido violentados.

Mendieta realiza una acción en su habitación de la Universidad de Iowa, donde cursaba sus estudios. En la escena (fig. 42), la artista aparece atada con cuerdas a una mesa, desnuda de la cintura hacia abajo y con el cuerpo cubierto de sangre.

Figura 42

Documentación de la obra *Escena de Violación*



Nota. Detalle de la acción *Rape Scene*, 1973 de Ana Mendieta

(<https://masdearte.com/ana-mendieta-en-busqueda-del-origen-musac-leon/>)

Para esta acción, Mendieta hace una invitación a sus colegas sin advertencia y sin algún indicio o indicación más que la de entrar a su habitación. Al ingresar, los asistentes se encontraban con una escena de violación. Se trata de *Rape Scene (Escena de Violación)* de 1973 (fig. 43), una de las obras más impactantes y viscerales de Ana Mendieta, es una acción concebida como una respuesta directa al caso real de violación y asesinato ocurrido en la misma universidad de una compañera de la universidad Sara Ann Otten, estudiante de enfermería. Como señala Elizarrarás (2023), al exponerse como objeto de una profunda cosificación, Mendieta fusiona en su obra el crimen y la violencia con una mirada cruda y desbordada. De este modo, se posiciona no únicamente como víctima, sino también como agente de su propia destrucción, una figura que encarna el sacrificio y el rito.

Figura 43

Performance Escena de Violación



Nota. Acción Rape Scene, 1973 de Ana Mendieta

[\(https://wahooart.com/es/art/ana-mendieta-untitled-rape-scene-AQZQ35-en/\)](https://wahooart.com/es/art/ana-mendieta-untitled-rape-scene-AQZQ35-en/)

En esta acción, Mendieta transforma su propio cuerpo en el lugar del crimen, recreando de manera cruda y silenciosa la violencia ejercida sobre la víctima. El silencio y la inmovilidad de Mendieta obligaban al público a confrontar la brutalidad del acto sin mediaciones ni distancia estética. Como analiza Elizarrarás (2023) el cuerpo que presenta Mendieta no se configura como un reflejo individual ni como una máscara, sino como un autorretrato colectivo y un espacio compartido de reconocimiento. Su acción performática convierte la imagen corporal en un punto de encuentro entre la experiencia personal y la memoria social, donde lo representado y lo vivido se superponen.

Más que una recreación, la obra funcionó como un ritual de denuncia y memoria, un gesto de empatía y protesta frente a la indiferencia social y

mediática hacia la violencia sexual. Mendieta convirtió su cuerpo en testimonio, en altar y en símbolo, transformando el horror de la violencia en una forma de visibilización. Como menciona Navarrete (2021), la artista convierte la escena de la violación en un acto de revelación política y estética, donde el cuerpo violentado deja de ser objeto de consumo visual para convertirse en testimonio de resistencia.

A través de esta acción, la artista cuestiona las estructuras patriarcales que naturalizan la violencia contra las mujeres y denuncia el modo en que los medios y las instituciones tienden a silenciar o minimizar estos crímenes.

En esta acción, la vulva como instrumento plástico adquiere un papel central como territorio violentado y testigo del abuso. Mendieta desplaza el sentido de la representación corporal hacia un espacio de denuncia, donde la exposición del cuerpo desnudo que ha sido violentado sexualmente interpela directamente a la conciencia de quien observa. La artista transforma su cuerpo en una superficie política y plástica, donde la sangre, las cuerdas, los objetos rotos a su alrededor y la inmovilidad corporal articulan un lenguaje de resistencia frente a la violencia sexual. En ese gesto, la vulva se vuelve un lugar de memoria y confrontación, lo que fue vulnerado en la realidad se reapropia en el arte como evidencia y protesta.

La sangre, sustancia plástica y vital, se convierte aquí en el signo de la herida abierta de los cuerpos femeninos. No es un recurso estético, sino una sustancia política que denuncia el dolor, la agresión y la historia de silencios impuestos sobre el cuerpo de las mujeres. En *Rape Scene*, Mendieta expone la crudeza de la violencia y, al hacerlo, reivindica la visibilidad del cuerpo femenino en su dimensión más real y abyecta, despojándolo de idealizaciones. Su cuerpo, al presentarse vulnerado, se vuelve también un acto de afirmación, la sangre que lo recubre no solo evidencia la violencia sufrida, sino que reclama el derecho de ese cuerpo a ser visto, escuchado y creído.

En el contexto mexicano, la obra de Ana Mendieta adquiere una resonancia particularmente profunda. La tipificación del feminicidio como delito penal en 2012 marcó un hito jurídico, pero también evidenció una realidad histórica de violencia sistemática contra las mujeres que había permanecido

silenciada durante décadas. En un país donde los cuerpos femeninos siguen siendo blanco de agresiones, desapariciones y asesinatos, la acción de Mendieta en *Rape Scene* dialoga con una herida colectiva abierta.

Los actos de violencia que Ana Mendieta denunciaba en su obra terminaron por materializarse trágicamente en su propia vida. Aquello que la artista buscaba visibilizar, la agresión, el silenciamiento y la vulnerabilidad de los cuerpos femeninos frente a las estructuras patriarcales, se hizo dolorosamente real con su muerte prematura. Su cuerpo, que había sido soporte de protesta, ritual y memoria, se convirtió en el escenario final de aquello que intentó desmantelar, la violencia ejercida contra las mujeres y la indiferencia institucional que la perpetúa.

Retomando el análisis de la *sangre del cuerpo violentado* en el capítulo tres, Ana Mendieta murió tras caer desde la ventana del apartamento donde vivía junto a su esposo Carl Andre, en Nueva York. Las circunstancias de su muerte fueron inmediata y profundamente controversiales, mientras las pruebas indicaban signos de violencia, la versión oficial y judicial tendió a tratar el caso como un posible suicidio. Durante el juicio, la obra de Mendieta fue tergiversada y utilizada como evidencia para sustentar la idea de una artista emocionalmente inestable, ignorando tanto el contexto de violencia doméstica como el carácter profundamente simbólico y político de su producción. Finalmente, Andre fue absuelto de todos los cargos, protegido por el respaldo económico y social de un círculo artístico predominantemente masculino.

La indignación ante esta injusticia movilizó al mundo del arte feminista. En 1992, el colectivo *Guerrilla Girls*, junto con la *Women's Action Coalition (WAC)*, organizaron una marcha en Nueva York para exigir memoria y justicia por Mendieta. Las manifestantes portaban pancartas con la pregunta: *Where is Ana Mendieta? (¿Dónde está Ana Mendieta?)*, consigna que trascendió como un símbolo de denuncia frente a la violencia machista y el silencio institucional. Trinidad (2022) apunta que aquella manifestación trascendía la simple muestra de apoyo a la artista, representaba una denuncia directa al sistema museístico patriarcal y a sus estructuras de legitimación marcadas por el racismo y la misoginia.

Más que una demanda puntual, la frase se convirtió en eco de todas las mujeres artistas desaparecidas, silenciadas o desplazadas por un sistema que continúa privilegiando la voz masculina. En este gesto colectivo, el cuerpo ausente de Mendieta volvió a hacerse presente, reafirmando su lugar en la historia del arte y en la memoria feminista.

El colectivo *WHEREISANAMENDIETA* (fig. 44) retoma en 2016 aquella consigna histórica para reactivar la denuncia y mantener viva la memoria de la artista. A más de tres décadas de su muerte, el grupo organizó manifestaciones frente a museos y galerías internacionales que exhibían la obra de Carl Andre, exigiendo justicia simbólica y señalando la complicidad del sistema artístico en el silenciamiento de las violencias contra las mujeres.

Figura 44

Fotografía de la protesta de 2016



Nota. Protesta de las activistas del grupo

WHEREISANAMENDIETA

(<https://www.barnebys.com/blog/the-provocative-art-and-cryptic-death-of-ana-mendieta>)

Con pancartas, intervenciones performativas y acciones públicas, el colectivo cuestionó la manera en que las instituciones celebran a los agresores

mientras borran a las víctimas. Estas acciones no solo reivindican la figura de Mendieta, sino que amplifican su legado político y feminista.

La obra de Ana Mendieta condensa una de las reflexiones más profundas y viscerales sobre el cuerpo femenino, la violencia y la memoria. A través de la sangre, la real y la simbólica la artista convierte el dolor en lenguaje, y la herida en signo político. En *Rape Scene* el cuerpo, la vulva y la sangre dejan de ser sólo elementos plásticos para transformarse en un acto de denuncia, una puesta en evidencia de la violencia estructural que atraviesa los cuerpos de las mujeres. Su cuerpo, despojado y vulnerado, no representa únicamente a una víctima individual, sino que encarna un cuerpo colectivo, histórico, que ha sido violentado, silenciado y estigmatizado. La artista rompe con las narrativas hegemónicas del arte, aquellas que estetizan la violencia sin cuestionarla, para hacer del dolor un medio de acción y resistencia.

La potencia de su obra radica en su capacidad para articular lo íntimo con lo político. Mendieta configura su cuerpo en soporte y testimonio, inscribiendo en él la historia de las mujeres que han sido borradas por los discursos patriarcales. Su muerte, envuelta en la misma violencia que denunció, convierte su trayectoria en una herencia artística e histórica, la del cuerpo como soporte y territorio de protesta. Los movimientos y las acciones de los colectivos liderados por mujeres se continúan preguntando *¿Dónde está Ana Mendieta?* Persisten como presencia activa en la memoria colectiva. La sangre que alguna vez fue abyecta se vuelve símbolo de resistencia y continuidad, reafirmando que el arte, cuando nace del cuerpo y su herida, no muere, se transforma en acto político, en denuncia, y en memoria viva.

4.5 Carolee Schneemann: la sangre expulsada

4.5.1 De abyecciones y espacios vulvares

En la experiencia de habitar un cuerpo de mujer, que ha sido clasificado y reducido en aspectos sociales, médicos y políticos como cuerpo femenino, reproductor, hormonal, histérico, obstétrico, sexualizado, se reconoce en las vivencias propias de habitar ese cuerpo y que dan cuenta de esa corporalidad, la vulva se presenta como un espacio, territorio de experiencias vulvares que dan paso al impulso corporal de arrojar, desechar, expulsar, por lo que se le reconoce, sin reducciones, y de manera legítima como un cuerpo abyecto.

El espacio vulvar, del espacio como campo de territorialización, emancipación y desbordamiento, de la vulva como instrumento plástico de las artistas que accionan desde ella para denunciar su censura, para resignificar sus fluidos, para reconocer sus abyecciones varias, para manifestar los impulsos y registros vulvares. El espacio vulvar de este cuerpo abyecto ha sido invisibilizado, cubierto, ocultado, omitido de la historia del arte, censurado y violentado.

El espacio vulvar de abyecciones corporales expulsa naturalmente en un acto de desbordamiento, no hay detenimiento sino dispositivos de ocultamiento. Este cuerpo abyecto, a través del espacio vulvar abyecta fluidos, sangre menstrual; abyecto líquido amniótico y expulsa vida; abyecta palabras, conceptos y discursos; abyecta gritos, hechos y manifiestos.

La abyección aquí no es solo pérdida o rechazo, sino también potencia de creación, al expulsar, arrojar o manifestar lo que se oculta, se producen nuevas formas de conocimiento, nuevas estéticas y prácticas de resistencia. El desbordamiento se vuelve, así, un acto de producción epistemológica que interroga los límites de lo permitido y lo normativo.

La vulva, la de las artistas, es instrumento plástico en la obra de arte acción, que arroja sustancias y verdades del cuerpo, es un acto de desbordamiento que no es solo performativo, sino también epistemológico, la vulva revela cómo la corporalidad puede producir conocimiento, cómo los impulsos y registros vulvares se convierten en testimonios estéticos y políticos de la existencia de la artista y su cuerpo.

La vulva ha sido históricamente censurada, en los relatos patriarcales de la historia del arte, no existe la vulva, no hay representación, no hay significación ni reconocimiento, no hay episteme vulvar; se ocultan sus impulsos, fluidos y abyecciones, y se impide la construcción de una episteme que reconozca la potencia estética y política de este espacio. La censura, tanto simbólica como material, ha limitado la capacidad de las artistas de inscribir su experiencia corporal en la historia del arte, borrando sus cuerpos y su memoria de las narrativas culturales dominantes.

Sin embargo, las artistas de arte acción resignifican este vacío histórico al hacer de la vulva un instrumento plástico y performativo. Al activar el espacio vulvar en sus obras, arrojan fluidos, gestos y registros que documentan la experiencia del cuerpo abyecto y generan un conocimiento situado. La vulva, así, deja de ser un tabú para convertirse en un territorio de desbordamiento de fluidos y sangre menstrual, de visibilidad del órgano genital y de resistencia frente al relato de omisión, proponiendo una episteme vulvar que articula corporalidad, acción y estética, y que desafía los relatos patriarcales que la han silenciado, desde su representación, como respuesta se presenta en las obras de arte acción de las artistas.

4.5.2 El espacio vulvar de Schneemann

“Siempre he sido una pintora... Moriré diciendo que soy pintora pero no uso pintura. Toda mi obra ha consistido en encontrar maneras para ampliar y trasgredir esos principios [de la pintura].”

(Schneemann, como se citó en Javier, 2016, p. 103)

Carolee Schneemann (1939-2019) artista visual estadounidense nacida en Pensilvania, se interesa en primera instancia por la pintura durante su formación en el Bard College en Nueva York, en 1952, procede de una tradición pictórica influenciada por el expresionismo abstracto, su desarrollo artístico evolucionó al conceptualizar la acción que presentaba el pintar y su relación con su propio cuerpo, como plantea Javier (2016), se trataba de un modo de investigar la experiencia táctil vinculada a la pintura hacia el cuerpo y el

movimiento. En consecuencia, la artista, deja atrás la pintura tradicional y comienza un ciclo de experimentación y reconocimiento de la brecha inevitable entre cuerpo y arte, entre cuerpo y acción, entre cuerpo y ser-artista.

Se considera una de las primeras artistas de la época en utilizar su cuerpo como soporte plástico, siguiendo a Javier (2016), desempeñándose no sólo como creadora, sino también como teórica e investigadora, cuyo pensamiento se refleja en sus obras. En sus acciones incorpora su cuerpo como experiencia corporal femenina, donde la vivencia corporal se encuentra profundamente conectada con todos los aspectos de la vida humana, concluye Javier (2016).

El cuerpo vulvar de Schneemann se configura a través de sus obras que involucran la vulva y la sangre menstrual que abyecta su cuerpo, en *Blood Work Diary* (fig. 45) de 1972, como menciona Tripathi (2022), la artista utiliza su propia sangre menstrual que fue abyectada y es ahora absorbida por trozos de papel, que conforman un conjunto de cinco marcos. En cada uno de ellos se observan veinte registros de sangre, sumando un total de cien inscripciones menstruales que documentan el ciclo menstrual de la artista. Como comenta Tripathi (2022), esta obra responde a la incomodidad que un amante manifestó durante el proceso de menstruación de la artista.

Figura 45

Diario de Sangre Menstrual



Nota. Blood Work Diary, 1972, manchas menstruales y yema de huevo en papel tisú.

<https://www.apotheosisart.com/apotheosisart/blog/body-politics-the-legacy-of-carolee-schneemann-2>

La sangre menstrual es arte, la sangre menstrual es sustancia plástica. *Blood Work Diary* puede entenderse como un archivo donde la artista convierte su cuerpo en registro y su sangre en escritura. El concepto de diario se expande aquí más allá del formato testimonial, es un ejercicio de reconocimiento, una cartografía menstrual en la que cada mancha de sangre deviene signo, trazo y gesto pictórico. Schneemann transforma la experiencia cíclica y cotidiana del sangrar, históricamente ocultada o rechazada, en un acontecimiento visual, otorgándole presencia y sentido estético. La sangre de la menstruación, que antes debía ser contenida y desechada, se vuelve materia de arte, sustancia plástica, es pigmento que narra el tiempo del cuerpo. En esta acción de registrar, la artista subvierte la tradición del diario íntimo, espacio personal, para hacerlo visible, la sangre menstrual se convierte en obra de arte y el proceso de menstruar en acción política.

La sangre menstrual está ligada ineludiblemente al espacio vulvar y viceversa, qué fue primero, la vulva o la sangre menstrual, Schneemann nos

propone el reconocimiento de la vulva como espacio y a pensar la vulva no solo como órgano, sino como espacio simbólico y político, un territorio de significación. En *Vulva's Morphia* (*Morfia de la vulva*) (fig. 46) de 1995, instalación compuesta por treinta y seis paneles, la artista despliega un relato visual en el que cada cuadro presenta una vulva representada, narrada y reinterpretada desde diferentes lenguajes, imaginarios y discursos, proponiendo así una cartografía visual del cuerpo vulvar.

Figura 46

Morfia de la Vulva



Nota. Vulva's Morphia, 1995 de Carolee Schneemann, cuadrícula fotográfica de 36 paneles montada con pintura a mano, inserciones de texto sobre madera y abanicos.
(<https://www.schneemannfoundation.org/artworks/vulva-s-morphia>)

Cada cuadro corresponde a una imagen seleccionada por la propia artista, se pueden observar dibujos de su infancia, fragmentos fotográficos, diagramas anatómicos, citas teóricas y representaciones culturales de la vulva que dialogan entre sí. Schneemann combina estos elementos con humor y agudeza crítica, configurando una especie de autobiografía visual donde la vulva se convierte en sujeto de discurso, en narradora de su propia historia y en espejo de los discursos que la han construido.

Como se observa, después de cada fila de seis cuadros de vulvas se lee la narración de *Vulva's School (La Escuela de Vulva)*, articulando un relato que acompaña y resignifica las imágenes:

Vulva lee biología y comprende que ella es una amalgama de proteínas y hormonas oxitocinas que gobiernan todos sus deseos...

Vulva descifra a Lacan y a Baudrillard y descubre que ella es solo un signo, una significación del vacío, de ausencia, de lo que no es masculino... (se le entrega un lápiz para que tome nota...)

Vulva lee a Masters y Johnson y comprende que sus orgasmos vaginales no han sido medidos por instrumento alguno y que ella sólo va a experimentar orgasmos en el clítoris...

Vulva reconoce sus símbolos y apodosa graffiti bajo el caballete de las vías férreas: raja, tajo, enchilada, conejo, bollo, semilla, concha y papaya...

Vulva se desnuda, llena su boca y coño con pinceles, y corre al Cedar Bar a medianoche para espantar los fantasmas de De Kooning, Pollock, Kline...

Vulva decodifica la semiótica constructivista feminista y se da cuenta que ella no tiene auténticos sentimientos en lo absoluto; hasta sus sensaciones eróticas han sido construidas por proyecciones patriarcales, imposiciones y condicionamientos...

Nota. Traducción propia al español de *Vulva's School*, de Carolee Schneemann, apareció en la revista Sulfur No. 42 (primavera 1998) fundada y dirigida por Clayton Eshleman de 1981 al 2000.

(<https://www.vallejoandcompany.com/2019/03/09/la-escuela-de-vulva-por-carolee-schneemann/>)

Vulva's Morphia relata, con ironía y humor, el proceso de *educación* de Vulva, una joven ingenua que, en un inicio, interpreta su existencia a través de la biología, comprendiendo que su cuerpo no es más que una combinación de proteínas y hormonas que determinan sus deseos. Su aprendizaje avanza rápidamente cuando se adentra en las teorías de Lacan, Baudrillard y otros discursos patriarcales; se enfrenta a grafitis antifeministas, al dominio masculino del campo artístico y, finalmente, tras explorar la semiótica constructivista feminista, comprende que incluso sus sensaciones eróticas han sido moldeadas por proyecciones, imposiciones y condicionamientos patriarcales.

Para seguir configurando el espacio vulvar de Schneemann, se propone analizar tres imágenes de esta obra que se toman como punto de partida para narrar la presencia y transformación de la vulva en la historia cultural de las representaciones del cuerpo. Estas tres imágenes seleccionadas a continuación, disímiles en tiempo y propósito, dialogan entre sí como fragmentos de una misma genealogía, la del espacio vulvar.

En la cuarta fila, tercera columna, se observa una vulva paleolítica (fig. 47), la artista toma del libro *The Roots of Civilization* (1972) de Alexander Marshack (1918-2014), una representación vulvar grabada en piedra durante el Paleolítico Superior. Schneemann la incorpora como referencia a los orígenes simbólicos del cuerpo femenino en la historia de la humanidad. La vulva paleolítica aparece aquí como un signo primitivo de creación, conocimiento y poder, anterior a cualquier interpretación patriarcal del cuerpo.

Figura 47

Vulva Paleolítica



Nota. Detalle de *Vulva's Morphia*, 1975
de Carolee Schneemann.

Imagen de vulva del Paleolítico

Superior. Las raíces de la Civilización,
pag. 297 de Marshack, Alexander
(McGraw-Hill, 1972).

<https://www.vallejoandcompany.com/2019>

[/03/09/la-escuela-de-vulva-por-carolee-schneemann/](https://www.vallejoandcompany.com/2019/03/09/la-escuela-de-vulva-por-carolee-schneemann/))

La vulva paleolítica es una vulva del pasado que nos recuerda que el espacio vulvar ha sido desde siempre un territorio simbólico de creación y trascendencia. Su inscripción en la piedra evidencia una memoria ancestral del cuerpo como fuente de vida y de saber. En Schneemann, este origen se reactiva como gesto político y arqueología corporal.

Siguiendo con la narración vulvar, se identifica en la fila tres, columna uno, una vulva anatómica (fig. 48), se trata de la lámina número mil ciento noventa y tres de la *Anatomía del cuerpo humano* (1924) de Henry Gray (1825-1861). Esta lámina anatómica presenta la vulva en una estructura médica y

clasificatoria, nombrando cada una de sus partes. Schneemann confronta esta visión científicista con las representaciones arcaicas y autobiográficas del resto de las imágenes, cuestionando la forma en que la ciencia occidental ha objetivado y fragmentado el cuerpo femenino bajo la lógica del saber médico.

Figura 48

Vulva Anatómica



Nota. Detalle de *Vulva's Morphia*, 1975 de Carolee Schneemann. Figura 1193 de la Anatomía del cuerpo humano, de Henry Gray, Lea F. R. S. y Febiger, 1924, p. 1275.

(<https://www.vallejoandcompany.com/2019/03/09/la-escuela-de-vulva-por-carolee-schneemann/>)

Esta infografía anatómica presenta la vulva como un fragmento del cuerpo, un objeto clasificado y neutralizado por el discurso médico. Schneemann la rescata para evidenciar la violencia del conocimiento que separa, nombra y

controla, revelando cómo el lenguaje científico despoja al cuerpo de su experiencia sensible.

Para terminar con este análisis, se observa en la fila primera, columna primera, una vulva real (fig. 49). Se trata de una fotografía tomada por la propia artista a modo de autorretrato vulvar, Schneemann muestra la abertura de su vulva acompañada de su mano. El gesto es directo y desobediente, es un acto de reapropiación visual del cuerpo vulvar. Al integrar esta imagen dentro de *Vulva's Morphia*, la artista une la historia ancestral, el discurso científico y su propio cuerpo como archivo viviente, proponiendo una genealogía visual de la vulva como territorio de conocimiento y resistencia.

Figura 49

Vulva Real



Nota. Detalle de Vulva's Morphia, 1975

de Carolee Schneemann

(<https://www.vallejoandcompany.com/2019/03/09/la-escuela-de-vulva-por-carolee-schneemann/>)

La vulva real, mostrada desde el propio cuerpo de la artista, nos confronta con lo que ha sido sistemáticamente censurado. En este gesto de exposición, Schneemann devuelve al espacio público la mirada sobre la vulva como lugar de autonomía y enunciación donde, al mostrarse la vulva, se vuelve un acto político.

Las tres imágenes vulvares trazan una genealogía del espacio vulvar, del registro en piedra, y del archivo médico al cuerpo vivo. En *Vulva's Morphia*, Schneemann no sólo recopila representaciones históricas, sino que las activa como un dispositivo de memoria y resistencia. La vulva emerge como un archivo visual que guarda los rastros de la historia del cuerpo femenino, su sacralización, su disección y su reapropiación.

Esta instalación es posteriormente materializada en formato editorial, en 1997 Schneemann publica el libro de artista, bajo el mismo título *Vulva's Morphia*, donde reúne las imágenes de cada vulva junto con el relato de su historia, integrando palabra e imagen en un mismo gesto performativo y conceptual. Como señala Princenthal (1998), Schneemann ha mostrado este trabajo tanto en instalaciones como en presentaciones con diapositivas, tratándose así de una performance académica, aunque cargada de una provocadora y sutil subversión.

Este libro de artista, publicado por Granary Books, Nueva York, consta de treinta y seis imágenes de vulvas impresas a color, mismas que están presentes en la instalación, el título se lee en el lomo y la portada está forrada con terciopelo rojo. Así, el libro se convierte en una extensión corporal, una superficie sangrante que pulsa y expulsa, que evoca la memoria cíclica del cuerpo y resignifica la vulva como origen, historia y episteme vulvar, lo que da continuación a este cuerpo vulvar de la artista.

Para cerrar con este espacio vulvar de Schneemann, la artista presenta en 1983 *Fresh Blood: A Dream Morphology* (*Sangre fresca: una morfología onírica*), una video-acción que se presentó durante el Festival de Teatro de la Universidad de Iowa. La obra consiste en una serie de sueños relacionados con la experiencia menstruante y sangrante, recopilados en un video editado por la propia artista. Como se observa en la documentación visual (fig. 50), Schneemann aparece vestida de rojo, asociando su presencia con la sangre,

mientras narra sus sueños y pinta en la pared de fondo con el mismo color, convirtiendo la pintura roja en un prolongamiento de su cuerpo y de sus fluidos, integrando así lo biológico, lo simbólico y lo plástico en un mismo acto performativo.

Figura 50

Sangre Fresca: una Morfología Onírica



Nota. Recopilación visual de la video-acción *Fresh Blood: A Dream Morphology*, 1983 de Carolee Schneemann.

(<https://www.frieze.com/article/carolee-schneemann-1>)

En esta video-acción, como señala McLean-Ferris (2016), Schneemann se presenta bajo la luz de sus propias diapositivas dibujadas a mano, organizadas como un mandala que refleja su concepción de la vulva/vagina como una estrella de múltiples puntas o un paraguas, formada por numerosas v entrelazadas, que aluden simultáneamente a velocidad, vector, vagina y venas. En un momento de la acción, una interlocutora gemela comenta: *No lo olvidas, todo vuelve*, reforzando la dimensión cíclica y simbólica de la obra. Durante este periodo, la artista adopta un enfoque directo, construyendo espacios oníricos y alucinatorios que revelan las estructuras de poder que oprimen a las mujeres mediante la vergüenza corporal, al mismo tiempo que propone escenarios alternativos que celebran la imaginación y la vitalidad femenina (McLean-Ferris, 2016).

El rojo se transforma en un vehículo simbólico de vitalidad y transformación, mientras los movimientos de la artista registran la temporalidad de sus fluidos internos y su íntima relación con la experiencia menstrual. Esta

vitalidad cíclica, que Schneemann narra a través de sus sueños, se refleja en un fragmento en el que narra durante la video-acción:

Me escapé de tus brazos y de los gatos en la cama para orinar. El recuerdo del sueño se desencadenó por la sorpresa de ver mis muslos cubiertos de sangre. (Cada mes olvido esperar la regla, a menos que se retrase, y experimento la "sorpresa". Otras mujeres han mencionado el mismo tipo de "olvido" repetido). (Schneemann, como se citó en World Dream Bank, s. f., párr. 5)

La sangre menstrual, al abyectarse inesperadamente, no solo señala la repetición y ritmos cíclicos del cuerpo menstruante, sino que también se convierte en un marcador de presencia y vitalidad, un gesto que desafía la invisibilización de los procesos corporales.

La video-acción tiene una duración de once minutos, en la figura 51 se observa un detalle de la obra, es la artista en primer plano, que se inclina hacia adelante. Detrás de ella, una gran mancha roja que domina el fondo, creando un efecto abstracto que recuerda tanto a un fluido en movimiento como a una forma orgánica expansiva, evocando la sangre y la experiencia menstrual que inspira la obra.

Figura 51

Sangre Fresca: una Morfología Onírica, Documentación



Nota. Detalle de *Fresh Blood – A Dream Morphology*, 1983/2004 de Carolee Schneemann.

(<https://www.frieze.com/article/carolee-schneemann-1>)

La mancha roja, al expandirse sobre la superficie, no solo registra la presencia de la sangre, sino que evoca la forma misma de la vulva. Su contorno irregular y sus tonos profundos sugieren un espacio corporal que es a la vez íntimo y visualmente potente, transformando lo orgánico en sustancia plástica. El registro de sangre se convierte así en un mapa de la experiencia corporal, donde lo menstrual se reconoce como un territorio de visibilidad y de creación, y la forma vulvar se hace presente como una figura simbólica.

El video no solo documenta la performance, sino que también amplifica la dimensión íntima y onírica de la obra, transformando el cuerpo en un archivo visual donde lo biológico y lo simbólico se entrelazan. *Fresh Blood: A Dream Morphology* se sitúa como una obra dentro de su exploración del espacio vulvar como instrumento plástico y narrativo, donde la sangre, el sueño y la pintura confluyen para desafiar la censura cultural y visibilizar la vitalidad femenina.

En las obras presentadas, Schneemann reconoce la vulva y la resignifica, como menciona Terán (2024), las artistas comienzan a reivindicarla, no como una zona pasiva del cuerpo, sino como un territorio activo de creación. Al desplazarla de la omisión impuesta por la historia del arte, la transforman en un

lugar de enunciación y poder, donde lo que se considera íntimo se vuelve público y lo biológico se convierte en discurso. La vulva así se configura como instrumento plástico que las artistas activan en un acto de emancipación de sus cuerpos a través del espacio vulvar.

4.5.3 Cuerpo, vulva y sangre: pergamino interior

“Siempre me ha preocupado mucho la vitalidad
de la vagina y esa negación cultural”.

(Schneemann, como se citó en L'Heureux, 2016, párr. 4)

El espacio vulvar de la artista es su instrumento plástico, su sangre menstrual, sustancia plástica. Schneemann reconoce su cuerpo como territorio y soporte de la obra, donde lo privado se vuelve político y lo biológico se transforma en materia artística. El cuerpo, el espacio vulvar y la sangre menstrual de Schneemann se hacen presentes en la obra, en 1974 traza un primer boceto (fig. 52), de lo que sería su acción *Interior Scroll* presentada al siguiente año, en el que se observa un dibujo trazado con color rojo intenso, que anticipa la materialidad y fuerza expresiva de la sangre como elemento central de su lenguaje plástico.

Figura 52

Boceto de la obra *Interior Scroll*

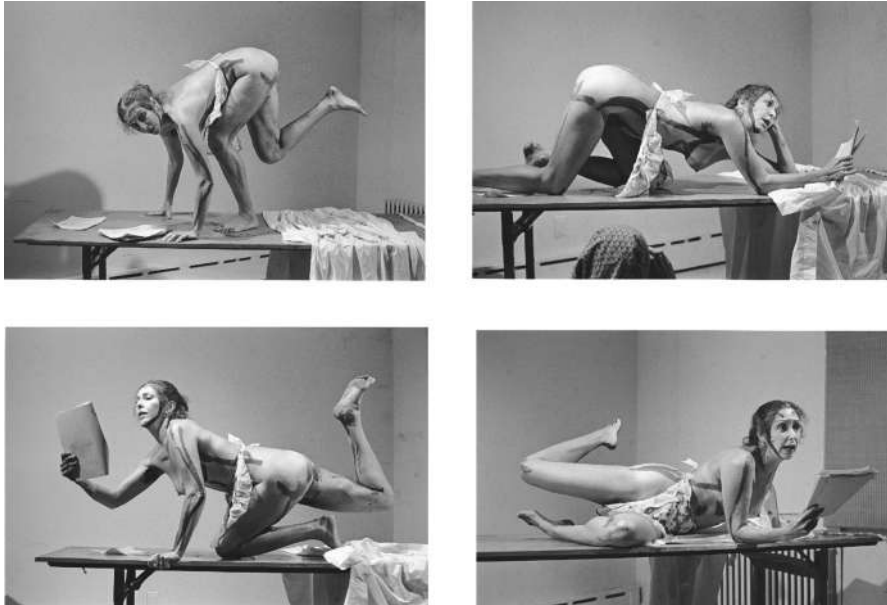


Nota. Boceto de Schneemann para la performance en la que extrae un manuscrito de la vagina, 1974 (<https://www.anothermag.com/art-photography/gallery/7928/carolee-schneeman/4>)

Se trata de *Interior Scroll* (*Desplazamiento Interior*) de 1975, acción presentada en el marco de *Women Here and Now*, en East Hampton, Nueva York. Javier (2016) señala que la artista buscaba romper con los tabúes establecidos socialmente sobre el cuerpo de la mujer y la sexualidad que representa, buscando generar un arte que trascendiera las convenciones tradicionales de la pintura. En la acción aparece una Schneemann desnuda, toma un pincel y con barro pinta sobre su propio cuerpo, sube a la mesa y adopta una serie de poses (fig. 53) que evocan las posturas académicas de las modelos en la historia del arte, retomando esos gestos codificados por la mirada masculina para resignificarlos desde la agencia de su propio cuerpo.

Figura 53

Documentación de Pergamino interior



Nota. Poses de Schneemann de la obra *Interior Scroll*, 1975

(<https://fineartmultiple.com/blog/Katja-Taylor-Schneemann/>)

A continuación, da lectura de su libro *Cézanne, She Was a Great Painter* (*Cézanne, una gran pintora*), en la que describe cómo el ser mujer en el mundo adquiere un trato diferente e injusto frente al poder manejado por los varones:

Estad preparadas:
para ser interrogadas
para cosechar malentendidos
para ser tratadas injustamente
tanto si vuestro éxito aumenta como si disminuye
Si eres una mujer (y las cosas no han cambiado por completo)
nunca van a creer que tú lo hayas hecho realmente
Te subestimarán, te seguirán la corriente
Intentan dormir contigo para que les transformes con tu energía

Extracto de Cezanne, *She was a great painter* (1975) de Carolee Schneemann

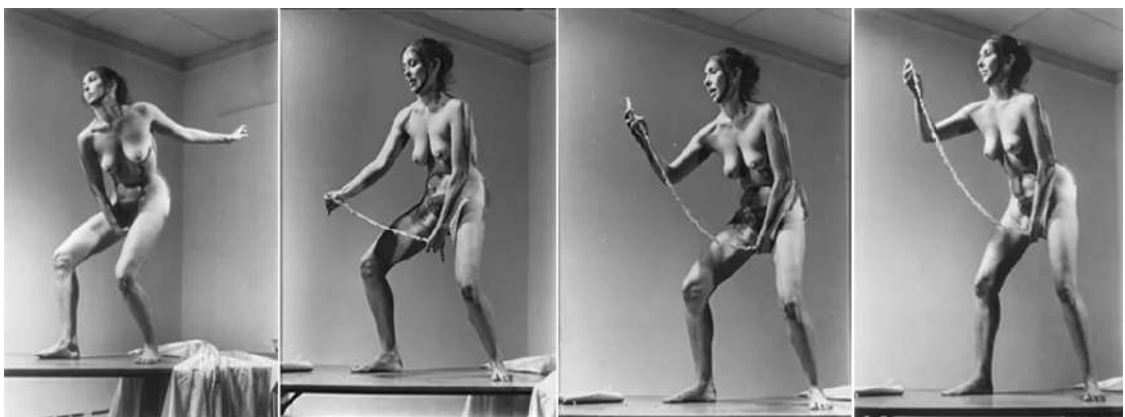
(<http://www.ahmagazine.es/carolee-schneemann/>)

Cézanne, She was a great painter es un libro de artista en donde Schneemann reúne escritos personales, cartas, manifiestos, guiones de performance y reflexiones teóricas sobre sus acciones. Se imprimieron tres ediciones, una en cada año de 1974, 1975 y 1976. En este libro reivindica su formación y mirada como pintora, sosteniendo que su exploración y episteme del cuerpo parten de una sensibilidad pictórica. El título del libro proviene de una anécdota de su infancia: a los doce años, al descubrir los nombres de los grandes artistas, la joven Schneemann eligió a Cézanne como su amuleto y referente, convencida de que, naturalmente, Cézanne debía ser una mujer. Este gesto subversivo marca el inicio de su cuestionamiento sobre la ausencia de las mujeres en la historia del arte y la necesidad de reinscribir la experiencia femenina como fuente de saber y creación.

La lectura es narrada mientras la artista se mueve por el espacio, sobre la mesa, realizando gestos corporales. Al terminar la narración, extrae de su vagina un pergamino a manera de cordón umbilical (fig. 54).

Figura 54

Extracción de Pergamino Interior



Nota. Documentación visual de la obra *Interior Scroll* (1975) de Carolee Schneemann

[\(https://emmatrinidad.wordpress.com/2014/11/05/carolee-schneemann-del-cuerpo-liberado-al-compromiso-politico/\)](https://emmatrinidad.wordpress.com/2014/11/05/carolee-schneemann-del-cuerpo-liberado-al-compromiso-politico/)

El pergamino interior expulsa verdades, abyecta palabras. Con apoyo de sus manos lo extrae, va desenrollando para dar lectura a lo que se encuentra escrito en él:

Conocí a un hombre feliz,
un cineasta estructuralista,
“pero no me llames así,
es otra cosa lo que hago”, dijo.

“Nos caes bien,
eres encantadora,
pero no nos pidas
que veamos tus películas,
no podemos.

Hay ciertos filmes
que no podemos mirar:
el desorden personal,
la persistencia del sentimiento,
la sensibilidad táctil,
la indulgencia diarística,
el desorden pictórico,
el denso gestalt,
las técnicas primitivas.”

Nota. Traducción propia al español

(Horne, 2020, párr. 2)

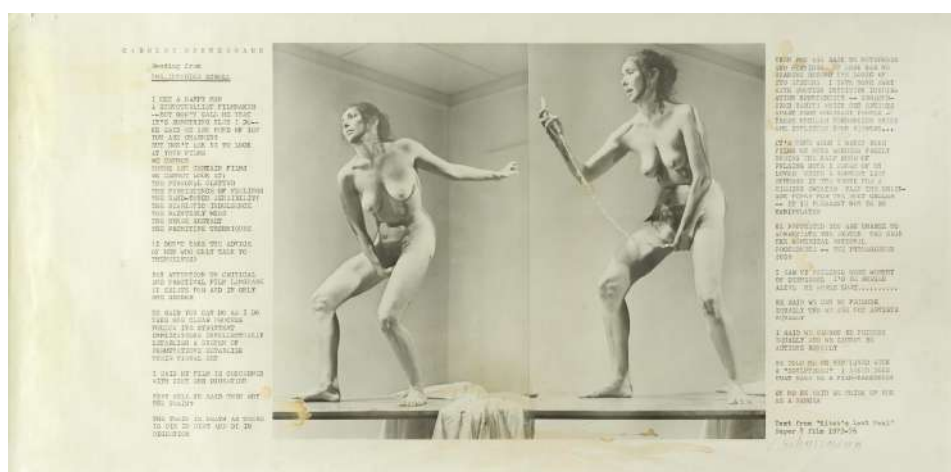
(<https://academic.oup.com/arhistory/article/43/5/984/7276677>)

Se trata de una respuesta por parte de la artista hacia los grupos artísticos dominados por varones en el arte y el cine experimental de su tiempo. A través del texto escrito en el pergamino y que se observa en los archivos de la acción (fig. 55), la artista pone en evidencia el rechazo que muchos artistas varones y estructuralistas manifestaban hacia las obras creadas desde la experiencia

personal y corporal de las mujeres. A través de esta obra, Schneemann denuncia cómo su trabajo es definido por los círculos patriarcales de la época como *emocional, táctil, íntimo, desordenado*, era descalificado por no ajustarse a los parámetros patriarcales del arte. Así, el pergamino vulvar se convierte en una defensa de la subjetividad, del cuerpo y de la sensibilidad como formas legítimas de creación artística.

Figura 55

Archivo de la Acción de Schneemann



Nota. Evidencia de Desplazamiento interior, 1975 de Carolee Schneemann

(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282>)

Este acto, radical y simbólico, reconfigura el espacio vulvar como origen del lenguaje, del pensamiento y de la creación artística, transformando el cuerpo femenino en soporte plástico y territorio epistémico. Javier (2016) nos habla de un *espacio vulvar* que Schneemann conceptualiza como soporte y forma de su acción artística. Este espacio, en primera instancia, constituye una crítica profunda al papel del cuerpo femenino en la sociedad, cómo se desarrolla, cómo se experimenta y, sobre todo, cómo ha sido desvalorizado y ocultado en diversos ámbitos, con especial atención al ámbito artístico.

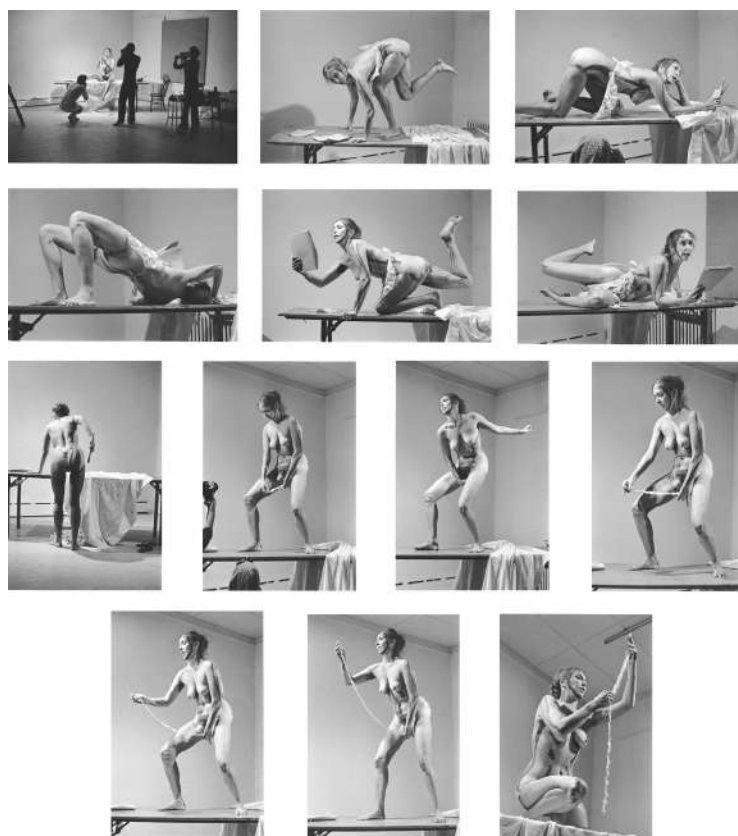
Por primera vez, este espacio vulvar se inscribe en el plano artístico no como una mera representación de la corporalidad, sino como un acto de

recuperación y, al mismo tiempo, de protesta. Schneemann lo utiliza para denunciar la invisibilización del cuerpo femenino y reivindicar su derecho a ser visto, estudiado, involucrado y representado a través de la práctica artística.

La artista inaugura este *espacio vulvar* en la obra antes mencionada, no sólo como protesta ante la omisión y rechazo de ser artista mujer ante los círculos artísticos dominados por hombres, sino también como una estrategia de resistencia lingüística, Javier (2016) lo plantea como una forma literal, y más bien, literaria de exponer su propio cuerpo hacia el mundo. Así, queda claro que no es únicamente el cuerpo desnudo el que encarna la crítica, el debate y la denuncia frente a la discriminación y sexualización de los cuerpos femeninos; también lo es la verbalización de la experiencia corporal, nombrar aquella verdad, el rechazo a las artistas por ser mujeres. En la figura 56 se observa la secuencia performativa de la acción de Schneemann, su obra es desplazamiento del lenguaje que viene desde el interior del cuerpo y que implica también una inversión simbólica del poder, de aquello que históricamente había sido omitido y rechazado, irrumpe desde el espacio vulvar como instrumento plástico, es la acción en una lectura encarnada. Schneemann hace visible un cuerpo, que es soporte plástico, un cuerpo que habla, que escribe, que produce sentido desde su vulva, desde su propia materialidad.

Figura 56

Secuencia de Acción



Nota. Fotografías de evidencia de la obra de Schneemann
(<https://fineartmultiple.com/blog/Katja-Taylor-Schneemann/>)

El cuerpo se convierte en significado y significante mediante una acción protagonizada por un cuerpo femenino que utiliza el espacio vulvar como un lugar de recogimiento de fluidos que se exteriorizan a través de palabras. De este modo, Schneemann permite visualizar y verbalizar un mundo todavía no colonizado por las estructuras tradicionales del arte.

Interior Scroll (1975) sintetiza el gesto más radical de Carolee Schneemann, la apertura literal y simbólica del cuerpo femenino como soporte, territorio y lenguaje. A través de esta acción, la artista transforma el espacio vulvar en un dispositivo epistémico desde el cual la experiencia corporal se vuelve conocimiento y denuncia. El cuerpo ya no es objeto de contemplación ni superficie pasiva de representación; es el soporte mismo de la obra, el origen del

sentido y el medio a través del cual se verbaliza una subjetividad históricamente silenciada.

Schneemann inscribe su cuerpo en la historia del arte desde la fisicalidad de la sangre, los fluidos, la voz y el texto, proponiendo un desplazamiento de la mirada patriarcal hacia una mirada encarnada, sensible y política. La acción de extraer un rollo de papel desde su vagina reconfigura el vínculo entre lenguaje y cuerpo, haciendo visible un espacio, el vulvar, que había sido ocultado o negado por la tradición artística occidental. En esa exteriorización, el cuerpo femenino se convierte en lugar de resistencia y de saber, donde lo íntimo se politiza y lo biológico se hace plástica.

Así, *Interior Scroll* no sólo representa un acto de emancipación estética, sino la inauguración de una nueva forma de pensar el arte desde el cuerpo, un arte que escribe con sus propios fluidos, que habla desde su interior y que restituye al cuerpo su poder de significar. En Schneemann, el cuerpo deja de ser imagen para convertirse en verbo, en gesto vivo de una poética de la encarnación que continúa resonando en las prácticas contemporáneas del arte acción.

4.6 Resultados/Hallazgos abyectos

4.6.1 Cuerpo abyecto y sus categorías en el arte acción

El análisis categórico-estético se propone como estrategia de análisis desde la estética de la abyección que se define como aquello que se expulsa y se opone al sujeto, pero que a la vez ejerce atracción sobre él (Kristeva, 1988). Lo expulsado es aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden; aquello que está fuera de los límites, de lugar, de las reglas, es lo ambiguo, lo mixto (Kristeva, 1988).

El objeto expulsado que define Kristeva (1988) como lo abyecto se ve reflejado en las prácticas artísticas del *arte acción*. El análisis categórico que apunta las acciones *Exploración Interior*, 1975 de Carolee Schneemann (1939-2019), *Pantalones para los días de regla*, 1968 de Priscilla Monge (1968), *Escena de violación*, 1973 de Ana Mendieta (1948-1985) y *Vagina Painting*, 1965

de Shigeko Kubota (1937-2015) se aborda desde la estética de la abyección que propone Kristeva (1988) como valor estético del arte abyecto.

Desde esta premisa, el cuerpo que es soporte principal de las acciones seleccionadas para el análisis se configura como cuerpo abyecto en cuanto sujeto arrojado y exposición al mundo. Se presenta para accionarse desde sí, se inscribe en sí mismo (Nancy, 2000). El cuerpo es abyecto porque arroja, lanza, desecha.

Este análisis constituye al cuerpo abyecto en sí mismo, este cuerpo se configura en tres fases: oral, anal, y genital (Kristeva, 1988). La dimensión que categoriza al cuerpo abyecto de las artistas es la genital. Lo genital, en cuanto aparato orgánico, refiere al espacio vulvar que las artistas configuran como instrumento plástico en el *arte acción*.

Lo abyecto categoriza al cuerpo de las artistas como aquello que se arroja desde el espacio vulvar, es decir las excreciones que son expulsadas del cuerpo, en específico del espacio vulvar: la sangre, la sangre menstrual y los fluidos operan como sustancias plásticas de un cuerpo abyecto.

Lo excluido, aquello que es expulsado de sí, objeto arrojado que los artistas transforman en objeto de arte. La inmundicia se refleja en la repulsión como dimensión de las acciones en forma de actividad que causa una reacción repulsiva en cuanto se extrae de un espacio que permanece oculto: el espacio vulvar.

El cuerpo ya no representa, las artistas se presentan como cuerpo, con su cuerpo, a través de su cuerpo en el arte acción, no hay lienzo, hay cuerpo; no hay pincel, hay espacio vulvar; no hay pintura, hay sangre. El cuerpo, el espacio vulvar y la sangre se configuran como elementos plásticos de la obra de arte, cada uno se clasifica como sustitución de los componentes académicos del arte: lienzo, pincel y pintura, en ese orden, que se reflejan en el arte acción.

A través de este análisis (tabla 4) se observa lo inobservable, lo que permanece socialmente oculto, perteneciente a la categoría de la abyección según Kristeva (1988). A continuación, referiré los observables en las acciones propuestas para el análisis de la categoría estética de la abyección, cada uno de

los observables es aplicable a cada una de las obras. Me referiré a cada uno como ejes en común que presentan las obras en cuestión.

Tabla 4

Análisis de la Categoría Estética de lo Abyecto en el Arte Acción

Concepto	Categoría	Operacionalización	Dimensiones	Observables
Estética de lo abyecto	Cuerpo abyecto	Lo excluido	Lo expulsado	Objeto artístico
		Lo abyecto	La excreción	Sangre
		Lo inmundo	Lo repugnante	Extracción
		El cuerpo	Lo genital	Espacio Vulvar
	Arte Acción	Performatividad	Lo real	Tiempo
				Espacio
				Movimiento
				Presentación
		Arte	Espacio público	Cuerpo político
			Lienzo	Soporte Plástico
			Pincel	Instrumento Plástico
			Pintura	Sustancia Plástico

Nota. Esta tabla integra un esquema de análisis de categorías, operacionalización, dimensiones y observables de lo abyecto en el arte acción.

Esta estrategia se proyecta en el arte acción de las artistas Shigeko Kubota (1937-2015), Priscilla Monge (1968), Ana Mendieta (1948-1985) y Carolee Schneemann (1939-2019) manifiestan en sus obras *Vagina Painting*, 1965, *Pantalones para los días de regla*, 1968, *Escena de violación*, 1973, *Exploración Interior*, 1975, respectivamente, tres dimensiones en común: el cuerpo, el espacio vulvar y la sangre menstrual. Abandonan la representación académica formal pictórica del cuerpo de la mujer que tiene una tradición en la mimética idealizada y canónica, cuerpos perfectos, esterilizados, vírgenes, saludables, que cumplen con el régimen patriarcal del arte al observar un cuerpo de mujer representado.

Analizar esta selección fue motivo de causalidad. En la muestra recuperada, las artistas nos muestran en sus acciones la categoría estética de lo abyecto en las dimensiones de lo inobservable, lo que está oculto, aquello que es repugnante e inmundado; aquello que es excluido, el cuerpo de la mujer; aquello que pertenece al cuerpo, lo genital, el espacio vulvar; aquello que se extrae, la sangre menstrual.

La selección de la muestra presenta las dimensiones que se configuran como observables dentro de la categoría estética de la abyección, son cuatro obras de arte acción abyecto que presentan en común tres observables que se asumen académicamente como pictóricos del arte plástico: el soporte, el instrumento y la sustancia que se sustituyen en el arte acción respectivamente como cuerpo, espacio vulvar y sangre menstrual.

En la estrategia de análisis se buscó cifrar los aspectos que permitieran detectar el fenómeno de lo abyecto en las acciones seleccionadas a partir del estudio de obras desde una visión de la estética de lo abyecto. En la construcción de una mirada de las acciones, se involucran categorías de la estética de la abyección: lo repugnante, lo excluido, lo genital y lo expulsado para significar y explorar el cuerpo como cuerpo abyecto de las mujeres artistas que han sido excluidas de la historia del arte como artistas y *genias* del arte.

Para esta categoría de la abyección se tomó en cuenta el discurso de las artistas que proponen en su obra, tomando elementos significativos de cada una,

en el caso de Schneemann como estudio de caso, es el espacio vulvar el concepto cardinal de su obra, tomando en consideración el estudio del régimen gineco-escópico que establece las reglas y los códigos del conocimiento y la sobre codificación del cuerpo de la mujer como cuerpo que se ha visto reducido a la vulva y al útero (Uparella y Jáuregui, 2018). Los aspectos que se estructuran en un marco conceptual general que se consideraron en el análisis fueron los siguientes:

- Condición de omisión del cuerpo de la mujer que ha sido excluida de la historia del arte como artista y como genia del arte.
- Aspecto artístico del cuerpo de la mujer en la presentación (arte acción) y ya no representación en el arte a través de su cuerpo.
- Análisis del régimen gineco-escópico que propone Uparella y Jáuregui (2018) a partir del uso de la iconografía vulvar desde la pintura al arte acción.
- Análisis de nociones del concepto cuerpo abyecto, como cuerpo desde la visión filosófica de Jean-Luc Nancy (1940-2021), y como abyecto desde el psicoanálisis de Kristeva (1941).
- Estudio de vestigios fotográficos como evidencia de las acciones, observando los aspectos significativos y considerados en cada obra.

El proceso estableció líneas categóricas de la estética de lo abyecto para la discusión en torno a operacionalización, dimensiones y observables de cada una, aplicadas en las obras seleccionadas. Desde el contexto en que suceden, los años setenta, y a la práctica artística, el arte acción, que definen el fenómeno de lo abyecto a partir de la interrelación entre cuerpo, espacio vulvar y sangre, de acuerdo con las implicaciones sociales de la obra: artistas mujeres, arte y género; el diálogo entre cuerpo, espacio vulvar y sangre; y las posturas de las artistas acerca de sus propias obras que se documentan a través de entrevistas, diálogos, diarios y fotografías.

Esta propuesta retoma el análisis que propone Uparella y Jáuregui (2018) a través del régimen gineco-escópico, un análisis de ámbito visual que busca estructurar la mirada desde la iconografía vulvar desde el orden pictórico hacia el arte acción. Esta mirada construida desde la primera aparición del espacio

vulvar en el aparato artístico define tres estructuras, la primera es la fragmentación sinecdótica del cuerpo de la mujer, que refiere a las secciones visuales, estéticas y anatómicas; la segunda retoma la ultra visibilidad, lo que no se observa, refiriéndose a lo no explorado, el territorio y la penetración. El análisis que propone Uparella y Jáuregui (2018), se retoma en este estudio como la reivindicación de esa forma de violencia simbólica e histórica del ver, en resistencia con la fractura de la mirada del cuerpo orgánico genital de la mujer como cuerpo abyecto. Se configura una iconografía vulvar como punto de arranque.

4.6.2 Del cuerpo de las artistas como abyecto

El cuerpo abyecto desde Kristeva (1988) se configura como un cuerpo que ha sido excluido socialmente, en consecuencia, de ser arraigado como algo fuera de la norma. Cuerpos que han sido excluidos y que por su diferencia cuestionan la identidad al interior de lo social. Es el cuerpo de la mujer que por su condición de ser-mujer en el mundo ha sido excluido por la historia del arte al no reconocerles como artistas y genias del arte. Por lo que las artistas se posicionan en el arte acción con su cuerpo, desde su cuerpo y para los cuerpos. Son cuerpos que por su naturaleza han sido mitificados como abyectos, el cuerpo de la mujer que abyecta, que arroja sangre menstrual y fluidos varios, que materna, que aborta y que engendra.

El cuerpo abyecto opera como cuerpo de las artistas, es cuerpo y es abyecto desde lo excluido y lo inmundo. Lo abyecto presupone las excreciones del cuerpo, en específico el enfoque en la sangre menstrual que utilizan las artistas en sus acciones. Lo que es excluido es expulsado desde el espacio vulvar: la sangre menstrual. Lo que es inmundo es repugnante: el proceso de extracción de la sangre. Lo genital refiere al espacio vulvar del cual se abyecta la sangre menstrual.

El arte acción, desde Salabert (2003), como presentación del cuerpo de las artistas es aquella manifestación que revela el proceso y los procedimientos artísticos por sobre el producto final, hasta el punto de considerar la acción como la obra misma. Estas propuestas se alejan de los postulados del arte como objeto mercantil y se trasladan a acciones de carácter efímero e irrepetible.

El arte acción opera en dos vertientes principales, la del arte y la performatividad, cada una contiene dimensiones que estructuran lo observable en las obras. Desde la performatividad, las dimensiones que significan en el arte acción son las de lo real, en donde hay tres ejes principales, el tiempo, el espacio, el movimiento y la presentación en la obra. La segunda dimensión es la crítica social que se observa desde las acciones de las artistas, reflejan problemáticas sociales y políticas a través de su cuerpo.

La dimensión de lo real en el arte acción refiere a la no-representación. En primera instancia, la representación, analiza Foster (2001), es la dimensión mimética de la naturaleza, la obra pictórica es una representación de otra representación, la imagen construida contiene referencia, iconografía y código. La materia pictórica representada se traduce como cuerpo que se explora como volumen, forma, textura, masa y color.

En el caso del arte, refiere a tres dimensiones que vertebran al arte acción como eje transversal de las artistas, dimensiones que no lo abarcan todo en el fenómeno artístico, pero que operan como significantes de la obra en función de los nuevos soportes artísticos y la ruptura con el arte académico. Es el caso del lienzo, el pincel y la pintura, que se sustituyen en el arte acción por el cuerpo como soporte plástico, el espacio vulgar como instrumento plástico y la sangre como sustancia plástica, en ese orden.

El análisis de la categoría estética se propone desde la estética de la abyección que se define como aquel objeto que se expulsa y se opone al sujeto, pero que a la vez ejerce atracción sobre él (Kristeva, 1988). Lo expulsado es aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden; aquello que está fuera de los límites, de lugar, de las reglas, es lo ambiguo, lo mixto (Kristeva, 1988).

El objeto expulsado que define Kristeva como lo abyecto se ve reflejado en las prácticas artísticas del arte acción. El análisis categórico que apunta las acciones de Schneemann, Monge (1968), Mendieta y Kubota se aborda desde la estética de la abyección que propone Kristeva como valor estético del arte abyecto.

Este apartado tiene el objetivo de presentar las categorías anteriormente desglosadas en lo observable, siguiendo el análisis categórico de la estética de

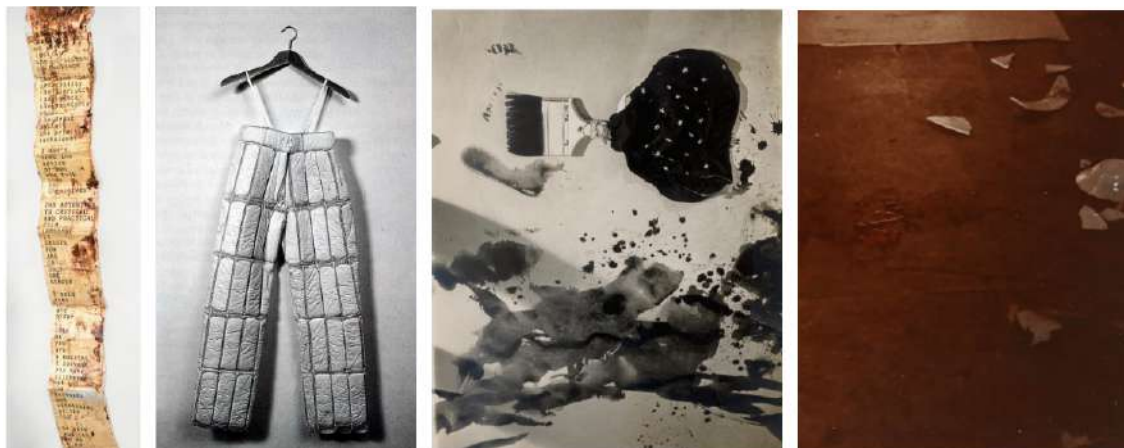
la abyección que se constituye por el cuerpo abyecto como eje cardinal de las obras seleccionadas: *Exploración Interior* (1975), *Pantalones para los días de regla* (1968), *Escena de violación* (1973) y *Pintura de Vagina* (1965) que se clasifican como *arte acción* desde una visión de lo abyecto, aquello que es arrojado, objeto que inscribe fuera del cuerpo y resignifica como sustancia plástica.

La categoría estética de lo abyecto aplicada al análisis de las acciones seleccionadas se construye en primera instancia a través de la documentación de las obras, tomando como evidencia significativa las fotografías de las acciones desde diferentes ángulos y momentos de ellas. Cabe destacar que por el carácter efímero e irrepetible del arte acción no existe evidencia videográfica de las obras.

El objeto resultante de las obras refiere a un producto final, resultado del proceso artístico, pero no representativo de la obra. Lienzo en gran formato, mesa y cuerda, pantalón hecho de compresas y pergamino extendido son los resultantes de las obras (fig. 57) *Vagina Painting*, 1965, *Pantalones para los días de regla*, 1968, *Escena de violación*, 1973, *Exploración Interior*, 1975, en ese orden. El pantalón y el pergamino se exhiben ahora como evidencia sustancial de una acción irrepetible que las artistas ponen de manifiesto resultante de ella. Este observable refiere al objeto de arte resultante de un proceso artístico, que tiene el objetivo de significar como resultado de una experiencia de la estética de lo abyecto de las artistas.

Figura 57

Objetos Resultantes de las Acciones



Nota. Detalle de *Exploración Interior*, 1975 (pergamino); detalle de *Pantalones para los días de regla*, 1968 (pantalones hechos de compresas); detalle de *Vagina Painting*, 1965, (pintura roja), Detalle de *Escena de violación*, 1973 (vestigios de una violación)

El objeto en cada una de las obras es expulsado por lo tanto excluido del cuerpo de las artistas, Schneemann (1939-2019) extrae de su vulva un pergamino. Mientras la artista extrae el pergamino, lo va desenvolviendo para a continuación dar lectura a lo escrito en él. El pergamino se convierte en objeto, objeto artístico, es abyecto porque es extraído y expulsado. Al extenderse, desenvuelve texto y sangre. La sangre se configura como abyección, según Kristeva (1988), actúa como un 'yo', una extensión de la artista. Es entonces que este objeto se convierte en producto único de una acción que se materializa sólo en fotografías, es evidencia de su producción, de su reproducción, Schneemann (1939-2019) enmarca el pergamino, se exhibe en el Museo Hammer.

El observable es la sangre como excreción abyecta que expulsa el cuerpo de la mujer, el de las artistas, el pergamino extraído del cuerpo de Schneemann (1939-2019) está acompañado de excreciones traducidas en sangre menstrual y fluidos; en el caso de Mendieta (1948-1985), su cuerpo cubierto de sangre explora el resultado de una violación hacia la mujer; la sangre menstrual de Monge (1968) es expulsada de su espacio vulvar y absorbida por su pantalón hecho de toallas higiénicas; la pintura utilizada por Kubota (1937-2015) es color

roja, representando la sangre menstrual que se pinta por medio de un pincel que acciona la artista desde su espacio vulvar.

La sangre que presenta cada una de las artistas es arrojada, por lo tanto de condición abyecta. Es un proceso de extracción desde el espacio vulvar, desde el cuerpo. Es el espacio genital, un espacio abyecto. Extraen la materia roja que se descubre en el accionar de cada una, como elemento *desconocido*, tabú, oculto, no reconocido, no mencionado. Se manifiesta en las acciones como elemento de lo real, de la crítica social hacia el ámbito de la sangre como abyección, eso arrojado del cuerpo y excluido de la sociedad por pertenecer al cuerpo de la mujer.

En el ámbito de la performatividad, cada una de las artistas se despliega a través del arte acción, el tiempo, el espacio, el movimiento y la presentación. La performatividad se refiere a la modificación de los procesos creativos de producción artística que trasladan la atención en la acción artística (Cortés, Polanco, Retamal, Guerra y Farfán, 2018).

En las obras analizadas, el tiempo y el espacio se hacen presentes. El tiempo se traduce como contexto de un momento en que las artistas se hacen presentes en la historia del arte como mujeres artistas, generando en los mismos espacios del mundo artístico: el museo, la galería de arte o el espacio público, una nueva perspectiva de género vista desde el arte. El tiempo y el espacio se reflejan como experiencia, en el espacio público, Monge camina por las calles vistiendo un pantalón hecho por compresas, su sangre menstrual se abyecta, es visible para el público del cotidiano, se aproxima a llamar en un teléfono público, hace vida cotidiana. El espacio público le pertenece, el cuerpo de las mujeres se hace presente, es presentación del espacio vulvar y de la sangre menstrual.

Las artistas accionan desde su cuerpo, con su cuerpo y para los cuerpos como crítica social hacia el mundo del arte que ha omitido a las mujeres artistas como artistas y genias del arte. La manifestación del arte acción cuestiona el arte representativo, las artistas denuncian la falta de posicionamiento frente al conflicto social que representa el cuerpo de las mujeres en el arte (Vázquez y Vidal, 2019). Las acciones de las artistas reformulan el arte desde una mirada

crítica en aras de construir una visión de género, entendiendo el arte como una configuración para el cambio social.

El arte acción manifiesta denuncia (Vázquez y Vidal, 2019). Schneemann (1939-2019), al extraer de su espacio vulvar esta lectura, confronta hacia una exploración del espacio vulvar e invita al reconocimiento del cuerpo de la mujer como soporte plástico, en sustitución del lienzo: ya no musas, ya no modelos, ya no objetos de inspiración ni cuerpos representados para el arte.

El espacio vulvar se presenta en sustitución del pincel, es instrumento plástico para Monge, Mendieta, Schneemann y Kubota al presentarse como espacio inexplorado, censurado y mitificado. Como cuerpo abyecto de las mujeres artistas, el espacio vulvar arroja sangre menstrual y fluidos que se configuran como sustancia plástica, la sangre menstrual sustituye la pintura, es arrojada sobre un lienzo de gran formato, absorbida por un pantalón hecho de compresas, impregnada en un pergamino y vista como evidencia de una escena de violación.

4.6.3 El cuerpo gineco-escópico de las artistas

La estrategia de análisis que propone Uparella y Jáuregui (2018) del régimen gineco-escópico posiciona al cuerpo de las artistas en el arte acción frente a la representación de ámbito pictórico de una denuncia social hacia la mirada del cuerpo de la mujer.

En la primera estructura, el artista en la representación pictórica mutila el cuerpo de la mujer y se enfoca en ciertas partes del cuerpo para denotar lo que sería para ellos interesante, importante y referenciado; es digno de admirarse y de observarse cuando el artista es consagrado y mantiene el régimen de una mirada de orden social en el panorama artístico. Esto se puede observar en la obra *El origen del mundo* (fig. 58) de 1866 de Gustave Courbet (1819-1877), en donde el cuerpo de la mujer es objeto de estudio, aparece fraccionada, mutilada y representa un territorio identificable (Uparella y Jáuregui, 2018).

Figura 58

Representación Gineco-escópica



Nota. El origen del mundo, 1866 de Gustave Courbet

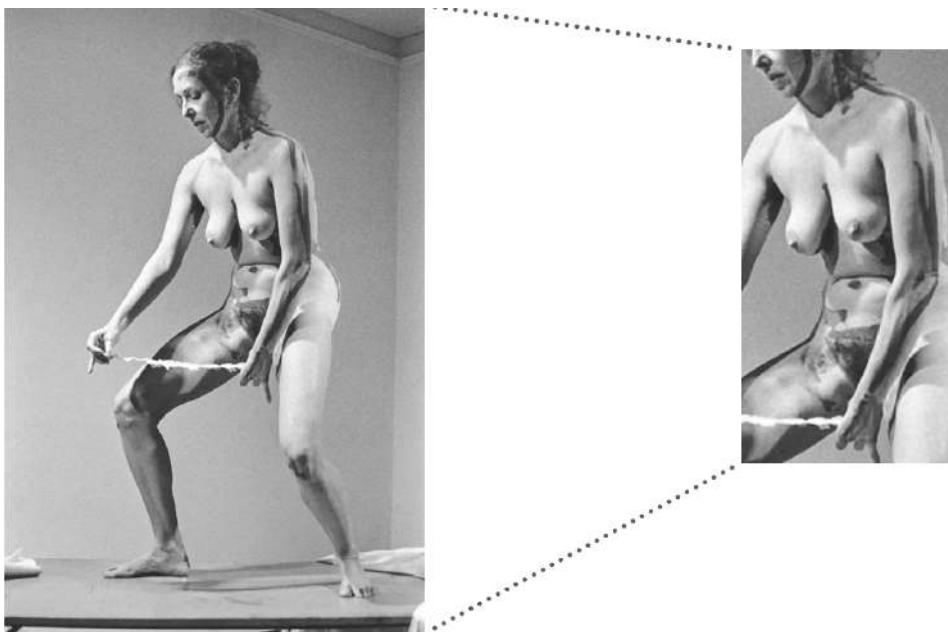
<https://www.musee-orsay.fr/es/obras/lorigine-du-monde-69330>

Esta visión fragmentaria y objetual del cuerpo femenino ha sido cuestionada por artistas contemporáneas que buscan resignificar la representación del cuerpo desde la experiencia subjetiva y corporal de la mujer. En lugar de ser un objeto de estudio o admiración, el cuerpo se convierte en un territorio de acción, memoria y resistencia, donde la intimidad y la materialidad corporal son visibles y significativas. Las artistas del arte acción desplazan la mirada del espectador del análisis externo hacia una experiencia vivida, utilizando la sangre, la carne y el espacio vulvar como soportes de conocimiento y denuncia, generando así un espacio corporal que desafía la tradición pictórica y las normas sociales que han objetivado el cuerpo femenino.

En la apertura del arte acción, la artista Carolee Schneemann (1939-2019) aparece como cuerpo exhibido hacia una sociedad que se incomoda con un cuerpo desnudo como se ve en la Figura 59, con el objetivo de perturbar al espectador, en donde el realismo pictórico es desafiado frente al exceso de realidad (Uparella y Jáuregui, 2018).

Figura 59

Análisis Gineco-escópico del Cuerpo



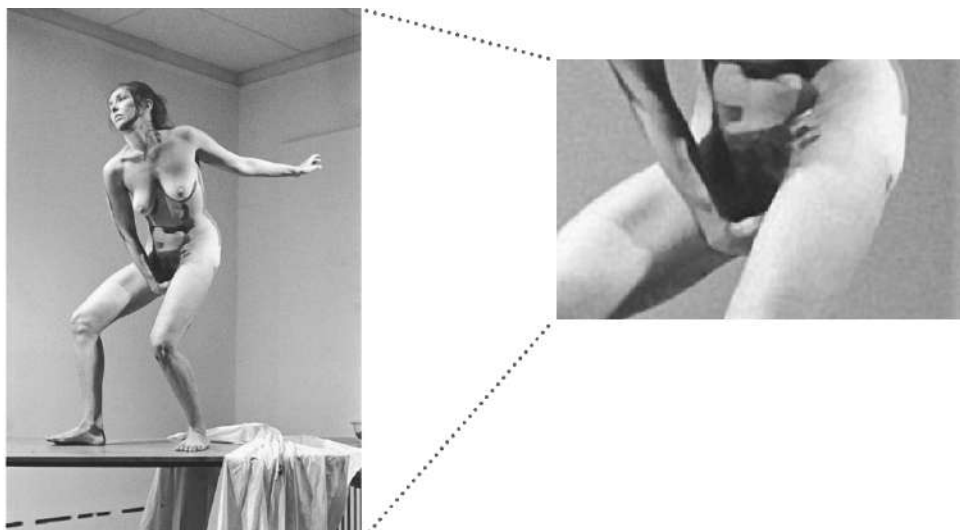
Nota. Detalle sinecdóquico de cuerpo como agente de confrontación, Schneemann se presenta como cuerpo desnudo que desafía las normas sociales y artísticas en la obra *Exploración Interior*, 1975.

Con un enfoque analítico de denuncia, en la obra *Exploración Interior*, 1975 se analizan los elementos cuerpo y espacio vulvar a manera de fragmentación sinecdóquica, planos detalles de los vestigios fotográficos de la obra. Se construyen en primera instancia a través de la documentación de la obra, tomando como evidencia significativa las fotografías de la acción *Exploración Interior*, 1975 desde diferentes ángulos y momentos. Cabe destacar que por el carácter efímero e irrepetible del arte acción no existe evidencia videográfica de esta obra.

En este enfoque constituye al cuerpo abyecto en sí mismo. Según Kristeva, este cuerpo se configura en tres fases: oral, anal, y genital (1988). La fase que enfatiza como categoría estética de la obra es la genital como se puede ver en la Figura 60, esta fase en cuanto aparato orgánico refiere al espacio vulvar que la artista configura como instrumento plástico en el arte acción.

Figura 60

Análisis Gineco-escópico del Espacio Vulvar



Nota. Detalle sinecdóquico de espacio vulvar como instrumento plástico, Schneemann inaugura el concepto de *espacio vulvar* en la obra *Exploración Interior*, 1975.

El cuerpo, que tiene condición de apertura es conjunto de experiencias corporales que lo determinan. El cuerpo, entendido como un conjunto de experiencias corporales, se manifiesta en el mundo como materia que acontece. Se proyecta hacia el exterior, se despliega y se desmaterializa, mostrando su fragilidad, límites y vulnerabilidad. En esta condición de apertura, el cuerpo se extiende más allá de sí mismo, abarcando todo sin posibilidad de cierre, actuando como un ser arrojado que genera, ejecuta y desecha, alcanzando así su máxima expresión como proceso material.

El análisis de la categoría estética de lo abyecto permite develar los adeptos de las acciones *Vagina Painting*, 1965, *Pantalones para los días de regla*, 1968, *Escena de violación*, 1973, *Exploración Interior*, 1975. Este análisis aplicado por medio de los vestigios fotográficos de las obras, acompañados del discurso de las artistas por medio de textos, cartas y entrevistas, permite cimentar los hallazgos a través de la aplicación del régimen gineco-escópico que propone Uparella y Jáuregui (2018) a partir de análisis de la iconografía vulvar desde la pintura al arte acción.

Se buscó cifrar los aspectos a partir de una estrategia de análisis que permitiera detectar las atribuciones de lo abyecto como valor estético. El análisis del régimen gineco-escópico permitió valorar los aspectos que resignifican el cuerpo de la mujer, entendido a lo largo de la historia del arte como cuerpo abyecto: cuerpo que es excluido, que no cumple con los códigos de lo socialmente aceptado.

El arte acción permitió a las artistas posicionarse en el panorama del mundo artístico como artistas, con el objetivo de evidenciar que las mujeres como artistas han sido omitidas en la historia del arte, dando así una nueva visión desde su propio cuerpo, desde la denuncia hasta la consagración de mujeres artistas y genias del arte, dando cabida a aquellas que han sido borradas de la historia del arte.

Conclusiones

El recorrido por el cuerpo, la vulva y la sangre menstrual en las acciones del arte permitió reconocer que las artistas, desde la segunda mitad del siglo XX, emprendieron una transformación radical, sustancial y profundamente consecuente dentro del campo plástico y conceptual. Al desplazar la mirada patriarcal del arte hacia una episteme encarnada, reconfiguraron los modos de creación, percepción y pensamiento estético. El cuerpo de las mujeres dejó de ser un objeto pasivo de contemplación o representación para devenir soporte vivo, materia sensible y territorio político, inscribiendo en la superficie misma del cuerpo un discurso que interpela las estructuras del saber dentro de la hegemonía del arte.

En este tránsito, las artistas no sólo irrumpieron en el espacio del arte, sino que lo resignificaron desde sus propias corporalidades, desde la experiencia encarnada que deviene acto, presencia y resistencia, reescribiendo en carne, gesto y fluido los discursos que históricamente las habían omitido.

La acción se convirtió en un medio de escritura sobre sí mismas y sobre la historia del arte, donde la carne sustituye al lienzo y el gesto sustituye a la palabra. De esta manera, el cuerpo femenino, que había sido silenciado u omitido, emerge como soporte viviente y superficie de inscripción simbólica,

capaz de desbordar las categorías tradicionales del arte y de cuestionar los límites entre lo estético, lo político y lo vital.

A través del análisis de las artistas y de sus acciones fue posible materializar la hipótesis de que, en el arte acción, las creadoras sustituyeron el lienzo por el cuerpo, el pincel por la vulva y la pintura por la sangre, instaurando un gesto radical de reapropiación simbólica y política. Mediante esta operación estética, las artistas articularon una crítica encarnada frente a los modos en que la historia del arte ha visto, representado y reducido a las mujeres a meras imágenes de contemplación. La acción performática se erige, así, como una respuesta insurgente y subversiva a siglos de cosificación, donde las mujeres fueron confinadas al rol de musa, modelo u objeto de deseo y representación, negándoseles la posibilidad de ser sujetas creadoras, agentes de sentido y productoras de conocimiento estético. En este sistema de exclusión, rara vez se les nombra artistas, y mucho menos genias del arte; sus aportes han sido borrados o minimizados, sin reconocerlas como precursoras de movimientos, relegándolas al anonimato o a los márgenes de la historia oficial del arte.

Al transformar el cuerpo en eje sustancial de denuncia, las artistas reivindican su propia agencia y autoría, haciendo del cuerpo su propio soporte plástico y, además, un medio de conocimiento, un espacio epistémico que produce teoría desde la experiencia encarnada. En esta sustitución consciente de los elementos plásticos tradicionales, el cuerpo se convierte en territorio de resistencia y reapropiación simbólica, la vulva actúa como instrumento plástico y centro generador de sentido, y la sangre, especialmente la menstrual, como sustancia plástica que encarna memoria y genealogía corporal.

De esta manera, la historia del arte, entendida durante siglos como un relato lineal, universal y patriarcal, se fractura para dar paso a las historias del arte, múltiples, situadas y encarnadas. Esta transformación implica reconocer que no existe una sola genealogía, sino una constelación de memorias, cuerpos y experiencias que componen el devenir artístico desde otros lugares de enunciación. Las artistas, al hacer de su cuerpo un espacio de inscripción y de su experiencia una forma de conocimiento, reclaman su derecho a narrar y a inscribirse en la historia, no como objetos de estudio, sino como sujetos que

relatan su propia historia. En esa pluralidad, el arte acción se convierte en un territorio donde las memorias personales y colectivas se entrelazan, resignificando los modos de mirar, contar y escribir el arte desde sus propios cuerpos que habitan.

En este sentido, el cuerpo se erige como la superficie donde se reescribe esa historia fragmentada, como soporte plástico, se revela como un espacio de emancipación que desborda toda categoría fija. En su exposición, vulnerabilidad y apertura, se hace evidente su potencia para hablar y actuar. El cuerpo de la mujer, históricamente reducido a objeto pasivo, se presenta aquí como acontecimiento activo que produce conocimiento, memoria y acción política. En las obras analizadas, el cuerpo no se limita a representar, acontece, se desdobra y se afirma como materia viva que porta historia y pensamiento, dando continuidad a esa ruptura epistemológica que redefine las formas de narrar y comprender el arte desde la experiencia encarnada.

El espacio vulvar se consolida como una categoría estética y política de gran potencia simbólica. Su visibilización en el arte acción rompe con siglos de ocultamiento y censura. La vulva, antes velada, se erige aquí como centro de poder y de discurso plástico. Las artistas la reivindican como un instrumento plástico desde el cual se gesta una estética propia, la de la estética vulvar, que encarna una poética de resistencia frente al control gineco-escópico y la mirada occidental sobre los cuerpos feminizados.

La sangre menstrual, finalmente, emerge como una sustancia plástica y performática que desborda los límites de lo representable. Su uso simbólico y material desarticula el tabú y convierte lo abyecto en gesto creador. La sangre, antes signo de impureza, se transforma en pigmento, escritura y testimonio, afirmando que lo que se consideró impuro o marginal puede ser también materia de creación y conocimiento.

Las obras de Carolee Schneemann, Ana Mendieta, Priscilla Monge y Shigeko Kubota materializan estos desplazamientos. En cada una, el cuerpo, la vulva y la sangre son elementos de una misma operación simbólica: expulsar, mostrar y reinscribir lo que fue negado. A través de la acción, estas artistas

reafirman que el conocimiento también se produce desde la carne, desde la herida y desde la experiencia corporal.

Así, la presente investigación concluye que el arte acción se constituye como un espacio epistémico y político, donde el cuerpo, en su materialidad, su apertura y su abyección, deviene memoria colectiva, territorio emancipado y manifiesto corporal. Cuerpo, vulva y sangre son lenguajes plásticos de una política de la presencia, desde la cual las artistas resignifican las prácticas artísticas contemporáneas y fundan una genealogía de corporalidades emancipadas, que reescriben el arte desde la experiencia, la vulnerabilidad y la potencia de existir en carne propia.

El arte acción realizado por mujeres puede leerse como una genealogía del pensamiento desde el cuerpo que se habita, donde la vulva como apertura hacia el mundo, la herida colectiva y la sangre menstrual abyectada y, la exposición y el desdoblamiento de cuerpos, se convierten en modos de conocimiento. Este legado abre un horizonte de continuidad para las artistas contemporáneas que siguen habitando el cuerpo como territorio político y poético. Las acciones de Schneemann, Mendieta, Monge y Kubota trazan una ruta hacia una estética otra, una estética del desborde, de la vulnerabilidad y de la memoria colectiva, que continúa interrogando las estructuras del arte y las políticas del mirar.

Referencias

- Alcázar, J. (2008). Mujeres, cuerpo y performance en América Latina. En K. Araujo y M. Prieto (Eds.), *Estudios sobre sexualidades en América Latina* (pp. 331–350). FLACSO.
- Alcázar, J. (2014). *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. Siglo XXI Editores.
- Álvarez, M. F. (2018). Cuerpos propios: Antagonismos en el arte de performance femenina en la época del giro performativo. *Asparkia*, 33, 117–132. <https://doi.org/10.6035/Asparkia.2018.33.7>
- Ayelen Altamirano. (2021, 30 de septiembre). *Queridas viejas, editando a Gombrich • María Gimeno* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=euj8GbPkvPQ>
- Ballester Buigues, I. (2012). *El cuerpo abierto*. Ediciones Trea. ISBN: 978-84-9704-573-5
- Ballester Buigues, I. (2010). *El cuerpo abierto: Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo* (Tesis doctoral, Universitat de València).
- Bomnin Hernández, A. (2018). El arte acción: a medio camino entre una asistematicidad construida y la incorrección política. *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, (06), 52–58. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i04.94>
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Gedisa.
- Caselin Sánchez, J. A. (2022). “Una amiga en quien confiar”. *Historia de la toalla sanitaria en México (siglo XX)* [Tesis de licenciatura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla].
- Cervantes Medellín, C. M. (2005). *Mujeres a través del video: Intimidad y subversión* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras].
- CGAC Santiago de Compostela. (2025, 13 de junio). *Exposición 'Cuestións de vida ou morte' de Priscilla Monge | CGAC* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8l1ZEeW8JHs>
- Contreras, F. R., y Marín, A. (2022). Estudio de la presencia de la inmundicia en el arte contemporáneo. *Signos do Consumo*, 14(1), e198006. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-5057.v14i1e198006>

- Cortés, L., Polanco, M. V., Retamal, M. E., Guerra, K., y Farfán, S. (2018). Lo performativo en la performance art. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 9–20.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1980). Cómo hacerse un cuerpo sin órganos. En *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (B. P. Massumi, Trad., pp. 155-171). Tusquets Editores.
- Durán, M. (2022). *Priscilla Monge. Armas Equívocas*. TEOR/ética. Hutchinson Modern. <https://hutchinsonmodern.com/viewing-room/14-priscilla-monge/>
- El País. (2021). *México, la Santa Vulva, un símbolo contra la violencia machista* [Video; entrevista con Ilse Urquieta]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Fy8cysS-p98>
- Elizarrarás Botello, L. (2023). Rape Scene, Ana Mendieta 1973: La estética del cuerpo avasallado. Celdas Literarias. *Revista de la Universidad del Claustro de Sor Juana*, (7). https://celdasliterarias.elclaustro.mx/wp-content/uploads/2023/06/numero7_articulos-academicos.pdf
- Espinosa, S. (2024). Lo de «ahí abajo»: arte feminista, autoconocimiento y representaciones vúlvas en los setenta. *MariCorners: Revista de Estudios Interdisciplinarios LGTBIA+ y Queer*, 1(1), 293–316. <https://doi.org/10.24197/mcreilq.1.2024.293-315>
- Faba-Zuleta, P. (2020). El cuerpo como acontecimiento. Las formas de operar de lo político en el arte de Ana Mendieta. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(1), 133–154. <https://doi.org/10.5209/aris.62796>
- Facultad de Educación de Palencia. (2018, 13 de marzo). *María Gimeno. Queridas Viejas. Editando a Gombrich* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=282sA83VJaU&t=114s>
- Fariña, A. F., y Feijoo Cid, M. L. (2020). El cuerpo pincel en el arte feminista. *Tsantsa: Revista de Investigaciones Artísticas*, 9, 27–37. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7658252>
- Fernández González, S. (2016). *Corazón y sangre: Su representación histórico-artística y su simbología en el arte contemporáneo* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid).

- Fernández Tovar, K. B. (2018). *En el propio cuerpo: Prácticas cotidianas de lo “no dicho”. Autoetnografía y etnografía performativa* (Trabajo de maestría). Universidad del Cauca, Maestría en Artes Integradas con el Ambiente.
- Ferrer Álvarez, M. (2018). Cuerpos propios: Antagonismos en el arte de performance femenina en la época del giro performativo. *Asparkia*, 33, 117–132. <https://doi.org/10.6035/Asparkia.2018.33.7>
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- García Armand, B. (2012). Shigeko Kubota. “Hago video, luego existo”. *Investigaciones Feministas*, 3, 223–231. https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2012.v3.41147
- Gil Ortiz, J. S. (2020). Del cuerpo abatido al performance feminista: los usos políticos del cuerpo en los movimientos por la igualdad del siglo XXI. *Revista Panameña de Ciencias Sociales*, (4), 90–109. https://revistas.up.ac.pa/index.php/rev_pma_ciencias_sociales/article/view/2072/1941
- Gómez Beltrán, I. (2018). Marina Abramovic en “The Artist is Present” (2010): cuerpo, consciencia y performance como agentes para la crítica cultural. *Calle14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 13(24), 376–389. <https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14>
- Green-Cole, R. (2020). Painting Blood: Visualizing Menstrual Blood in Art. En C. Bobel et al. (Eds.), *The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies* (pp. 757–771). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-981-15-0614-7_57
- Guevara, M. (2021). El arte contemporáneo como reflexión social: una aproximación a la obra de Regina José Galindo. *Escena. Revista de las Artes*, 171–197. <https://doi.org/10.15517/es.v80i2.45329>
- Hanisch, C. (2016). *Lo personal es político* (A. Franulic & I. Jeka, Eds.; I. Jeka, Trad.). Ediciones Feministas Lúcidas. (Traducción libre).
- Hawley, E. S. (2016). *Shigeko Kubota*. Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/artists/3277-shigeko-kubota>

- Horne, V. (2020). *The personal clutter... the painterly mess...: Tracing a history of Carolee Schneemann's Interior Scroll*. *Art History*, 43(5), 984–1006. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12529>
- Javier Rivera, M. de L. (2016). *Arte, cuerpo y narcisismo: Una re-evaluación crítica del arte de Carolee Schneemann* (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca. Departamento de Historia del Arte – Bellas Artes.
- Juárez, B. (2023). *Rojo menstruación: historia de una victoria*. *Guía de incidencia*. Friedrich-Ebert-Stiftung, Fundar, Centro de Análisis e Investigación, Menstruación Digna México.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- L'Heureux, C. (2016, 16 de marzo). *Meet the Artist Behind the First Vagina Monologue. The Cut*. <https://www.thecut.com/2016/03/carolee-schneemann-feminist-artist-vagina-monologue.html>
- Lledó Martínez, A. (2020). *Vulvas: Hacia una concepción diversa de la anatomía* (Trabajo de Fin de Grado, Universitat Politècnica de València). Facultat de Belles Arts de Sant Carles.
- López Cabrales, M. del M. (2006). Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, (33), 48.
- Ludwig, J. (2020). Extracto de “Agencia y Acción”. *Catinca Tabacaru Gallery*. <https://catincatabacaru.com/works/5e2a8161e87bd>
- MADC Costa Rica. (2014, 5 de septiembre). *Entrevista a Priscilla Monge por Rosina Cazali* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NEzJCjVpgq0>
- Manchester, E. (2009, octubre). *Sin título (Autorretrato con sangre), 1973, Ana Mendieta*. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-self-portrait-with-blood-t13354>
- Mantecón, M. (2021). Sangro pero no muero. En I. Sanz, *Ensayos*. <https://www.isasanz.com/ensayos/sangro-pero-no-muero/>
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra.
- McLean-Ferris, L. (2016, 24 noviembre). Carolee Schneemann. *Frieze*. <https://www.frieze.com/article/carolee-schneemann-1>

- Medina, F. R. C., y Marín, A. (2022). Estudio de la presencia de la inmundicia en el arte contemporáneo. *Signos do Consumo*, 14(1), e198006. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-5057.v14i1e198006>
- Nancy, J. L. (2000). *Corpus*. Arena Libros.
- Nancy, J.-L. (2006). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma* (Trad. A. L. Bixio). Buenos Aires: La Cebra.
- Navarrete, J. (2021, 8 de noviembre). La figura de la violación en el arte feminista: A propósito de Untitled (Rape Scene) de Ana Mendieta. *Revista Oropel*. <https://revistaoropel.cl/index.php/2021/11/08/la-figura-de-la-violacion-en-el-arte-feminista-a-proposito-de-untitled-rape-scene-de-ana-mendieta/>
- Neira Muñoz, Á. (2011, 26 de mayo). El cuerpo en la performance social. *Escáner Cultural*. <https://revista.escaner.cl/node/5396.html>
- Nochlin, L. (2009). ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? En A. Jones (Ed.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17–43). Akal.
- Nogueira, X. (2024). El tránsito intermedial de las imágenes en el audiovisual contemporáneo y sus nuevas formas de representación/percepción. Lenguajes, cuerpos y performatividades. *Quintana: Revista do Departamento de Historia da Arte*, 23. <https://doi.org/10.15304/quintana.23.9907>
- Packard, C. (s. f.). *Shigeko Kubota*. The Museum of Modern Art. <https://www.artforum.com/events/shigeko-kubota-3-249143/>
- Pérez-Ratton, V. (Cur.). (2002). *Priscilla Monge: Armas equívocas / Equivocal Weapons*. San José, Costa Rica: TEOR/ética.
- Pezconejo. (2011, 14 de noviembre). *Gina Pane: memoria del cuerpo*. Pezconejo. <https://pezconejo.wordpress.com/2011/11/14/ginapane/>
- Princenthal, N. (1998, Spring). Vulva's Morphia. *Bookforum/Artists' Books (Artforum, Spring Issue)*.
- Radulescu, M. (1997). Generación de espacios de sentido en el discurso artístico postmodernista. En *Espacio: teoría y praxis* (pp. 357–364). Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Reverón Peña, M. I., y Parra Pérez, M. A. (2025). Vulva escribe con sangre y la letra con sangre entra: Una aproximación desde la estética de la abyección

- al trabajo artístico de Nadia Granados y el Colectivo Zunga. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 20(1), 88–105. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae20-1.vsea>
- Robinson, L., y Papernik-Shimizu, E. (2021, septiembre). *Lecture: Shigeko Kubota – Liquid Reality* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Kk5r2E3i2Zs>
- Robles, M. (2018). *Vocabulario de la vida femenina*. Ediciones B. ISBN 9786073172097
- Robles Laguna, Á. P. (2015, 4 de septiembre). Una Lina Pardo Ibarra – Una mujer de rojo: Pre-texto para un acercamiento a prácticas artísticas con perspectivas feministas en Colombia. *Hysteria*. <https://hysteria.mx/una-lina-pardo-ibarra-una-mujer-de-rojo-pre-texto>
- Salabert, P. (2003). *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Laertes.
- Sánchez, P. A. (2019). Ecofeminismos en la práctica artística. El cuerpo como símbolo y territorio de acción. *ANI/AV*, 5, 96. <https://doi.org/10.4995/aniav.2019.11960>
- Schneider, I., Korot, B., y Lucier, M. (Eds.). (1976). *Video art: An anthology* (p. 83). Harcourt Brace Jovanovich.
- Sprenger, J. (2020). Tabooing Womanhood? Performative Strategies of Subversion. En D. Honorato et al. (Eds.), *Taboo – Transgression – Transcendence in Art & Science 2020* (pp. 166–176). Ionian University.
- TEOR/ética. (2019, 6 de marzo). *Charla – Ejercicios de Autonomía, de Victoria Cabezas y Priscilla Monge* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8N3zBfGUXIo>
- Terán Cortés, M. O. (2024). Las menarcas del arte: La menstruación como herramienta para hacer y deshacer el arte. *Revista Arte, Imagen y Sonido*, (8). Universidad Autónoma de Aguascalientes. <https://revistas.uaa.mx/index.php/ais>
- Trinidad, E. (2022). Sangre en el museo. Ana Mendieta. En *Violencias: Mujeres que caen mal* (pp. 11–14). Woman Art House, Editorial Mujeres que Caen Mal.

- Tripathi, I. (2022, 11 de diciembre). Política corporal: El legado de Carolee Schneemann. *Apotheosis* Art. <https://www.apotheosisart.com/apotheosisart/blog/body-politics-the-legacy-of-carolee-schneemann-2>
- Turpín Saorín, J. (2016). Corporalidad sin cuerpo: cuerpo como no cuerpo. En *Cultura y sociedad: reflexiones e investigaciones en antropología*. DM.
- Tuta-Quintero, E., Martínez-Lozano, J. C., Gómez-Gutiérrez, A., Cuevas-Marín, R., Briceño-Balcázar, I., y Salas-Damiani, C. (2021). Una mirada histórica a la menstruación a través de una receta médica del siglo XIX en el Nuevo Reino de Granada. *Clínica e Investigación en Ginecología y Obstetricia*, 48, 100618. <https://doi.org/10.1016/j.gine.2020.06.007>
- Uparella, P. y Jáuregui, C. (2018). The Vagina and the Eye of Power (Essay on Genitalia and Visual Sovereignty). *H-ART. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte*, (Esp. 3), 79–114. Universidad de Los Andes.
- Vadillo Rodríguez, M. L. (2009). La deconstrucción del cuerpo femenino: el “no lugar” en el arte. *Investigación y Género: Avance en las Distintas Áreas de Conocimiento*.
- Vásquez Rocca, A. (2012). Ontología postgenética del cuerpo; desde los cuerpos enfermos a la estética tecnonómada. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 34.
- Vázquez, J. C., & Vidal Yevenes, L. (2019). Arte, cuerpo y denuncia: El uso del cuerpo como soporte crítico en el espacio público, una mirada desde las performances de la colectiva La Yeguada Latinoamericana. *CAV. Revista de Artes Visuales*, (8). <https://doi.org/10.26807/cav.v0i08.274>
- Villalvazo, S. O. (2021). El arte como tributo y reconocimiento a la lucha de las mujeres. Sobre la exposición *The Dinner Party* (1974-1979), de Judy Chicago. *Sincronía*, (79). Universidad de Guadalajara. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513867974023>
- World Dream Bank. (s.f.). *Fresh Blood: A Dream Morphology (Dreamed Aug. 1980?)* [Entrada de blog/archivo]. <http://www.worlddreambank.org/F/FRESHBLO.HTM>

- Yoshimoto, M. (2005). Self-exploration in multimedia: The experiments of Shigeko Kubota (pp. 169–193). En *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*. Rutgers University Press.
- Zalman, S. (2015). Janet Sobel: Primitive modern and the origins of abstract expressionism. *Women's Art Journal*, 36(2), 20–29.
- Zamora, E. G. (2022). Arte, feminismo y poder: Lxs cuerpxs con vulva en la obra de Anna Matteucci. *Escena. Revista de las Artes*, 111–134. <https://doi.org/10.15517/es.v82i1.51999>

Anexos

Anexo 1. Glosario

El siguiente glosario reúne los conceptos clave utilizados a lo largo de la investigación. Cada término ha sido seleccionado por su relevancia teórica y por constituir un eje articulador del análisis del cuerpo en el arte acción. Las definiciones se construyen a partir de las referencias teóricas consultadas y del uso específico que adquieren dentro de esta tesis.

Cuerpo: una envoltura que contiene procesos que se despliegan continuamente; limitado en su materialidad, alberga dinámicas que no se reducen al alma o al espíritu, sino al propio desarrollo incesante de la corporalidad (Nancy, 2006)

Cuerpo matérico: se concibe como una entidad física y diferenciada, que existe en relación con otros cuerpos y sus límites, siguiendo a Nancy (2006), aquello que parece vacío puede entenderse como una forma sutil de materialidad, lo que reafirma que todo cuerpo ocupa y afecta un espacio concreto.

Cuerpo propio: de acuerdo con Nancy (2006), el cuerpo propio es aquel que, aun siendo familiar, conserva cierta extrañeza, y cuya apropiación implica un reconocimiento consciente de sí mismo como territorio singular.

Cuerpo abyecto: es aquel que se enfrenta a los límites de lo corporal y lo simbólico, poniendo en crisis las fronteras entre lo puro y lo impuro. Siguiendo a Kristeva (1988), lo abyecto es aquello que perturba, que expone lo que ha sido arrojado fuera del orden social: los fluidos, la sangre, la herida, la excreción. Este cuerpo se hace visible en su desgarró, se vuelve testimonio de lo rechazado.

Cuerpo abierto: se refiere a un cuerpo que se expone simbólicamente al mundo, que se deja ver sin filtros ni prejuicios. Al mostrar carne, sangre y fluidos, el cuerpo femenino deja de ser un objeto pasivo y se convierte en un espacio activo de resistencia y cuestionamiento frente a los discursos patriarcales (Ballester, 2012).

Cuerpo político: cuerpo atravesado por relaciones de poder, donde ciertos cuerpos, especialmente los de las mujeres, han sido históricamente limitados en su autonomía, se evidencia cómo el espacio y las estructuras sociales condicionan quién puede ejercer libertad y quién es restringido (Gil, 2020).

Cuerpo denunciante: refiere al cuerpo que, según Gil (2020), se posiciona como agente de denuncia tanto en la acción artística como en la vida cotidiana. No solo actúa en la obra, sino que su mera presencia y experiencia encarnada exponen y cuestionan las estructuras que lo oprimen.

Cuerpo performático: alude al cuerpo que, por su propia acción y presencia, se convierte en lenguaje, es un cuerpo acontecimiento que produce significado a través del gesto, la acción y la experiencia encarnada, convirtiéndose en sujeto que vive y expresa lo corporal (Gil, 2020).

Cuerpo-espacio: afirma la presencia del cuerpo de la mujer en ámbitos sociales y artísticos que históricamente la han excluido u oprimido, señala la necesidad de reconocer su relación activa con esos espacios y su derecho a habitarlos (Gil, 2020).

Inscribir: implica dejar huella o trazo en la superficie del cuerpo o del mundo. No se trata únicamente de una marca material, sino de un acto de sentido, la inscripción es el modo en que el ser se hace visible, se expone y se relaciona; el cuerpo, no contiene el sentido en su interior, sino que lo produce en la superficie, en el contacto con otros cuerpos, en el roce, la herida o el gesto (Nancy, 2000)

Excrpción: es un concepto desarrollado por Nancy (2000) para referirse al modo en que el cuerpo no encierra el sentido en su interior, sino que lo expulsa, lo escribe hacia afuera. A diferencia de la inscripción, que marca una interioridad o profundidad, la *excrpción* designa un movimiento de apertura, el cuerpo se desborda, se desdobra y se desmaterializa.