

# Sexos sangrantes: lo menstrual como significante de lo femenino en la visualidad pospornográfica

---

Alejandra Díaz Zepeda

Facultad de Bellas Artes-Universidad Autónoma de Querétaro

## Resumen

Lo pospornográfico señala una superación de la oposición entre el erotismo y lo pornográfico, encontrando con esto, desde diversas teorías, prácticas artísticas y políticas, una nueva forma de recuperación de la escena identificada, sobre todo, en el lenguaje de la imagen erótica. La distancia, la puesta en escena y la pose funcionan como dispositivos de una perversión, ya no sólo identificada en la imagen erótica (Núñez, s/a: s/p), sino, precisamente, como dispositivos que pervierten la propia continuidad pornográfica. La distancia de la imagen erótica interactuando con la obscenidad del primer plano pornográfico parece ser una suerte de nueva estética de lo grotesco en el cuerpo femenino. Desde la obscenidad genital femenina en la "anatomía del infierno" que nos propone Catherine Breillat en clave entomológica —de acuerdo con las palabras de la directora—, este ensayo pretende abordar una nueva representación de la sexualidad femenina que se aleja de la representación ilusoria del porno e inicia, a la mejor manera del deleite carnicero de la carne cuestionado por Angela Carter, la cancelación sensual del cuerpo femenino por lo analítico, subvertida por la sensualidad clínica del horror anatómico.

Palabras clave: feminidad, arte feminista, sangre menstrual, pornografía, pospornografía.

## Abstract

Post-pornography points out the overcoming of the contraposition between erotism and pornography, finding, from diverse theories, artistic and political practices, a new way of recovering the identified scene, specially, in the erotic image language. The distance, the staging and the pose work as devices of a perversion not only identified in the erotic image but, precisely, as devices that corrupt the pornographic continuity itself. The erotic image distance interacting with the pornographic foreground obscenity seems to be some kind of new aesthetics of the grotesque in the

female body. From the female genitalia obscenity in the “anatomy of hell” proposed by Catherine Breillat in entomological code—according to the director’s words—this essay pretends to approach a new representation of female sexuality that furthers from the illusory representation in pornography and begins, just like the flesh fleshy delight questioned by Angela Carter, the analytical alluring cancellation of the female body overthrown by the clinical sensuality of the anatomical horror.

Keywords: femininity, feminist art, menstrual blood, pornography, post-pornography.

## Introducción

En 1963, Carolee Schneemann presenta *Meat Joy* en el marco del First Festival of Free Expression en el American Center de París y posteriormente en el Judson Memorial Church en la ciudad de Nueva York. Schneemann crea una suerte de ritual orgiástico entre cuatro mujeres (incluida la artista) y cuatro hombres; durante el tiempo del *happening* podemos ver una especie de sutiles danzas de apareamiento que pronto se vuelven caóticas. El afecto y el roce entre los cuerpos por momentos comparte el juego con algún pollo o pescado crudo y por momentos el afecto prevalece entre un hombre y una mujer o uno de esos pequeños cadáveres que salta entre los cuerpos y es consolado por alguno. La carne humana y animal en el mismo espacio y acción adquieren el mismo valor, ya sea como carne o como cuerpos. Por instantes vemos una especie de masa que se fragmenta cuando alguno o todos se separan; desagradable, sucia, indefinida pero aun así sensual, como un bulto de carne informe que nos seduce a detallar dónde termina un cuerpo e inicia el otro. Según la artista:

*Meat Joy* tiene el carácter de un rito erótico: excesivo, indulgente, una celebración de la carne como material: pescado crudo, pollos, salchichas, pintura fresca, plástico, cepillos limpiadores de cuerdas, papel de desecho. Su propulsión es hacia el éxtasis —cambiando y girando entre la ternura, el desierto, precisión, el abandono: cualidades que pueden en cualquier momento ser sensuales, cómicas, alegres, repelentes [Schneemann, 1964].

Pero más allá del viso erótico de Schneemann, la gentileza de su trabajo responde a la forma sutil y amable en la que la artista presenta la relación entre nuestro y el Otro cuerpo, la relación afectiva entre estos cuerpos que se muestran no sólo como cuerpos en su totalidad, sino como cuerpos sexuales, primitivos, atraídos por la carne en son de alimento. Nos muestra crudamente lo que es habitar un cuerpo que tiene momentos, comportamientos, acciones que pueden ser sensuales, cómicos, alegres o repelentes, es una celebración de la carne.

Además de la experiencia corporal y entrando en un tema más específico, *Eye Body* (1963) nos muestra no sólo cuerpos despojados del tabú y la obligación social o

una sexualidad libre, sino una reflexión sobre aquello definido como femenino. Kerstin Mey señala que la artista "hace referencias explícitas a una (pro-)creación, dibuja una sexualidad femenina productiva en la tradición de la representación de la diosa de la tierra y la fertilidad. Su dimensión de arquetipo matriarcal enfatiza la agencia femenina más allá de una definición de la feminidad que se reduce a la belleza y el sexo" (Mey, 2007: 22).

La feminidad no puede ser definida como intenta la sociedad, y se parece poco o nada a lo que otros terrenos, como la pornografía, han querido mostrar y a los que quisiera acercarme como una forma insinuante de reflexión sobre el cuerpo y la sexualidad femeninas. Considero el hecho de que la feminidad se relaciona con los cuerpos antes que con estereotipos o imposiciones sociales. Ningún cuerpo experimenta lo mismo, si bien pudieran estar bajo las mismas capacidades y materia.

Es claro que se ha precisado de las acciones de estos cuerpos feministas para tener un acercamiento mucho más autónomo y una declaración mucho más "soberana" de lo que es habitar nuestros cuerpos. Como bien señala Mey, el trabajo de Schneemann "busca movilizar las energías y estimular la agencia a través del goce; es decir, las sensaciones intensas (a veces dolorosas) y placer profundo que se deriva de la fusión con el Otro, literal o metafóricamente. Sus *performances* se han dirigido a la emancipación de la mujer" (Mey, 2007: 22).

Por otra parte, este mecanismo y endurecimiento del cuerpo femenino ha sido retomado por la artista austriaca Friederike Pezold, quien reflexiona acerca de las subordinadas representaciones que fracturan la concepción real de la feminidad en los cuerpos; en *The New Embodied Sign Language* Pezold fragmenta con otros propósitos el cuerpo femenino. Frente a una cámara fija, la artista muestra diferentes partes de su cuerpo moviéndose lentamente: genitales, boca, ojos, senos, etcétera, son enmarcados por la pantalla y contrastados con maquillaje o vestimenta negra y polvo blanco sobre la piel. Los videos son transmitidos en *loop* por cerca de 10 minutos cada uno, tiempo en el que más allá de reconocer esos fragmentos relacionados con la sexualidad femenina, reconocen la incapacidad de concebir la totalidad del cuerpo como zona sexual por parte del ojo voyerista, objetualizador y fetichista.

Significativamente, el título de los ciclos es *The New Embodied Sign Language of a Sex According to the Laws of Anatomy, Geometry, and Kinetics* (1973-1977), examina tanto el mecanismo de las pantallas pornográficas como una simbólica "superficie" de voyeuristas [*sic*] como la implicación de la representación visual en la producción hegemónica del conocimiento [Mey, 2007: 24].

En este sentido, la pornografía la reconoce muy bien al ser la imagen consumida y constantemente repetida como resultado de un "aprendizaje", pero aquí ya no cabe discutir lo que solemos discutir acerca del porno, sino el hecho de que la

mujer responda a un impulso mimético a la hora de intentar proyectar su sexualidad y feminidad. Previamente Schneemann lo había experimentado de otra forma en *Fuses* (1965), video silente en el que por 18 minutos la artista se retrata junto con su pareja James Tenney durante el acto sexual.

Quería ver si la experiencia que yo veía correspondía a lo que sentía —la intimidad de hacer el amor [...] Y quería poner en ese material fílmico la energía del cuerpo, de manera que la propia película se disuelve y recombina, y es transparente y densa, como uno se siente durante el acto sexual [...] Esto es diferente de cualquier trabajo pornográfico que alguna vez se haya visto, ¡es por eso que la gente aún lo sigue buscando! No hay objetivación o fetichización de la mujer [Schneemann, 1965].

Las acciones del activismo feminista heredadas desde los sesenta, además de descontextualizar la representación y la sexualidad femeninas, reflexionan acerca de los cuerpos más allá del discurso y los estereotipos supremos de la pornografía, marcando un antecedente de la idea de que la mujer manipule su propia imagen: que sea ella quien decida la forma de proyectar su sexualidad y la representación de su cuerpo; la sorpresa es que nuestra experiencia no siempre se asemeja a lo que el Otro ve.

Es así como tiempo después, a inicios de los ochenta, se funda toda una institución y manifestación en torno a las formas de representación sexual, un feminismo propornografía que promueve la producción de imágenes de una sexualidad que se pretende más certera, y si bien muchas de ellas continúan el tradicionalismo del porno *mainstream*, podemos asegurar que otras se apegan fielmente al acto sexual y a la experiencia de los cuerpos no codificados representacional o discursivamente.

Recordemos, por ejemplo, el trabajo realizado por Candida Royalle en el terreno de la pornografía feminista, Annie Sprinkle en el del posporno, Catherine Breillat en el del cine de arte *hardcore* —retomando el concepto de Linda Williams—, de Courtney Trouble en el mundo del *net porn* y de Furry Girl en el ámbito de una pornografía vinculada más a la escatología femenina. En tal sentido, este ensayo pretende —desde una postura apegada tanto a ese feminismo propornografía como a una inquietud sobre la certeza de la feminidad, el cuerpo y el sexo— explorar formas menos convencionales y más crudas de la sexualidad, la feminidad y la eyacuación extrema de los cuerpos.

## Del código eyaculatorio del porno al código *splatter* de lo pospornográfico

Sabemos que la discursividad pornográfica ha dejado de ser definida únicamente por su sexualidad explícita. Desde una visión de análisis y estudio, teóricos del tema

como Linda Williams, Román Gubern y Fabián Giménez Gatto afirman que el fin último de dicha discursividad tendrá que ver específicamente con la *performance* de la eyaculación masculina, el tan aclamado *money shot* o *cum shot* como retrato del placer masculino. En palabras de Fabián Giménez Gatto: "más que lo fálico, es la eyaculación nuestro nuevo significante despótico, pareciera que ella es la que engrasa los engranajes de la lúbrica discursividad pornográfica, el semen es el combustible de esta máquina deseante" (Giménez, 2007: 96-97).

Sin embargo, un nuevo enfrentamiento a la sexualidad en el ámbito de lo pos-pornográfico permitirá una suerte de evolución de dicho significante, y desde el trabajo cinematográfico de Catherine Breillat y de Usama Alshaibi, así como en las *performances* de Kristie Alshaibi, se introduce una especie de reinención de aquél a partir de la obscenidad y la abyección femenina. En este sentido, Usama Alshaibi redefinirá desde la estética del arte clínico el clásico *money shot* del porno, al intentar un cruce entre la puesta en escena de lo abyecto y la narrativa pornográfica.

En 2004 el director iraquí Usama Alshaibi filma con una cámara DeVry de 35 mm un cortometraje de seis minutos titulado *Convulsion Expulsion*. El proyecto nace un año antes de su filmación, cuando el director y su esposa, la artista Kristie Alshaibi, se encontraban en Ámsterdam visitando el museo del sexo. La pornografía de finales del siglo XIX e inicios del XX resultaba en ese momento fascinante e inspiradora para la pareja. Así, con una estética muy al estilo de aquella clínica de las *performances* de Franko B, vemos a la artista en una breve muestra de modulados movimientos que se hacen acompañar del sonido sintético compuesto por Andy Ortmann. Es el *alter* de Kristie Alshaibi, *Echoplasm* o *Echo Transgression*,<sup>1</sup> una falsa prostituta y actriz porno, quien escribe la historia. La *performance* culmina a la manera del mejor final porno, en una suerte de analogía de la eyaculación. Posicionada en su *alter*, Kristie realiza una expulsión anal de enemas rojos, traduciendo así el código eyaculatorio del porno a un nuevo código *splatter* de lo pos-pornográfico. La tres vías de penetración del porno son alegorizadas por la artista desde el terreno de la abyección: este cuerpo ya no es penetrado sino que aclama su extensión como el cuerpo impenetrable al que ha hecho referencia Jean-Luc Nancy (Nancy, 2007: 13), es un cuerpo que se extiende y es recorrido por sus fluidos.

<sup>1</sup> *Echo* nace dentro del proyecto *Other People's Mirrors* en 1999, cuando Alshaibi intentaba crear una comunidad de edición en línea. Su propuesta original era crear un personaje esquizofrénico-sexo adicto llamado *Echo Transgression*, quien escribiría (en realidad textos escritos previamente por ella misma y la comunidad virtual) sobre sus experiencias traduciéndolas a imagen en movimiento. Kristie Alshaibi toma el rol de *Echo* hundiéndose en una especie de confusión y colapso que terminó por traducirse en transgresiones del *alter* provocando su destrucción parcial. Luego de algunos años, *Echo* regresa a la artista, y le permite reconfigurar los sucesos que han terminado en relatos de sus experiencias, los cuales ha intentado materializar en colaboración con su esposo. Según Alshaibi, "Echo believes that messages are being transmitted into her nervous system, and that if she follows their directives (all of them taboos regarding the body) she will escape to her own version of nirvana" (recuperado de <[www.artvamp.com/12taboos/statement.html](http://www.artvamp.com/12taboos/statement.html)>, consultada en mayo de 2011).

El primer cuadro genital clásico de la pornografía se ve desvanecido con un primer plano que enmarcará los espasmos del ano de la artista. El placer femenino, que se suele enmarcar en el rostro de la actriz, ha sido trasladado a las contracciones preeyaculatorias del ano; en este punto, el rostro y el ano femenino se emparejan, la boca que se abre como anticipación o acompañamiento del orgasmo ha dado paso al ano que se abre a la expulsión, y es así como contradice los movimientos sintomáticos que responden al rechazo o carácter atávico de la analidad abordados por William Ian Miller: “No es necesario que explique detenidamente lo contaminante y asqueroso que es el ano. Constituye la esencia de la bajeza, de lo intolerable, y por ello debe encerrar toda clase de prohibiciones. El ano, en sentido estricto, sólo es el lugar de salida de los alimentos que entraron a través de la boca” (Miller, 1997: 149).

Desde la eyección, la obra de Alshaibi reivindica la participación que ha tenido la mujer en la pornografía, la mujer-objeto que aparece en la imagen pornográfica se ve desvanecida por la aparición de la mujer-sujeto. Aquí, la sangre femenina encuentra no sólo una suerte de desmitificación de su carácter impuro, sino que su propio poder —más que como polutivo, permanece como cualidad de la feminidad— es agudizado en tanto es la sangre lo único que sale del cuerpo para señalar el placer de esta corporalidad.

Con la sangre, el cuerpo de la artista alude al esperma no sólo como testimonio de placer, sino como fluido amenazante de la procreación, conjugando en el cuerpo tres formas de expeler los residuos. Así, pero ahora desde una corporalidad amenazante, la mujer se posiciona nuevamente como eje de la representación de lo sexual.

## Anatomía del infierno

En este sentido, en *Poderes de la perversión* Julia Kristeva menciona el miedo a las mujeres y el miedo a la procreación, así como la impureza de la sangre menstrual y el miedo de polución de la anatomía femenina. Por su parte, Catherine Breillat, desde sus propuestas cinematográficas y literarias, abordará lo femenino —inspirada en una mirada masculina— como un cuerpo que es violento y obsceno por naturaleza. Cuando Breillat habla del origen de su largometraje *Anatomy of Hell* (2004), asegura que esta visión viene del hecho de que si el infierno tuviera una anatomía, sería la del sexo femenino. Según la cineasta, este tabú que recae sobre la genitalidad femenina puede ser enfrentado cuando decidimos verlo directamente.

Aquello que es imposible de ver, o que nos rehusamos a ver porque creemos conocerlo —y por tanto su visión se torna prescindible—, no responde más que a una moralidad estética. Pues aquello que consideramos imposible de ver lo es sólo cuando nos recuerda lo que somos. Aquello que supuestamente es imposible de ver sólo deja de serlo cuando lo vemos; nos puede atemorizar o fascinar, pero lo importante es que evoca un sentimiento extraño; pero, al margen de cuál sea éste, al verlo debemos de considerar que así es la realidad.

“¿Qué es lo que el hombre ve cuando se enfrenta con la anatomía femenina de cerca? Lo que ve lo horroriza” (Breillat, 2004). Antes del temor a la impureza y la polución de lo menstrual o de lo materno, previamente hay que enfrentar la anatomía femenina, su genitalidad, lo que entra y sale de este cuerpo.

¿Resulta suficiente para sugerir que la impureza marque, al mismo tiempo que un intento de aniquilar la matrilinealidad, un intento de separar al ser hablante de su cuerpo, para que éste acceda al rango de cuerpo propio, es decir inasimilable, incomible, abyecto? Sólo a este precio el cuerpo es susceptible de ser defendido, protegido —y también, eventualmente, sublimado [Kristeva, 2004: 106].

Cuando el horror es disipado por la atracción de este desvelamiento, el hombre se introduce a este cuerpo que le ha pedido verlo, ver todo lo que ella no puede ver de sí misma. Esta mujer en medio de la depresión se ha sentido necesitada de encontrar una mirada, objetiva y ajena a su anatomía, que le explique lo que ella es. Pero sin esperarlo, este cuerpo que se ha entregado a la exhibición y a la mirada ajena revierte la situación: es el hombre quien desde ese cuerpo ajeno e intimidante nota lo impropio, es él quien después de este enfrentamiento cambiaría; así accede al rango de subjetividad y de cuerpo propio desde la imagen obscena y abyecta de la genitalidad femenina. Enfrentar esta última es un acto de aceptación y respeto, es así como señal de aceptación y respeto que la explora. En una de las escenas de este aclamado largometraje el hombre introduce su dedo y al sacarlo juguetea con los fluidos blancuzcos y viscosos que acompañan su salida, los siente con las yemas de sus dedos, los huele y prueba. Enfrenta la violencia del organismo, de ese organismo que ha sido señalado como aterrador; sabemos que todo lo más repugnante y rechazado viene de los cuerpos, pero esto es según la sociedad y el rechazo es a partir del funcionamiento de esos fluidos; lo cierto es que en su mayoría son desechos y sólo dos se aceptan, “pues las lágrimas y el espermatozoide, aunque se relacionan con los bordes del cuerpo, no tienen valor de polución” (Kristeva, 2004: 96). El que las lágrimas materialicen las emociones nos hace, más que un simple organismo primitivo, seres pensantes y emotivos; será porque el espermatozoide responde a la procreación, pero ¿por qué?, ¿por qué el resto de los fluidos que pertenecen a un cuerpo que da vida son asqueantes? Porque intimidan, porque la abyección responde a la subjetividad, de su crueldad depende mi propio cuerpo.

Cabría pensar, siguiendo a Breillat, que cuando nos enfrentamos a la realidad de un cuerpo, en este caso femenino, reaccionamos controlados por un pensamiento de que esto no debería de existir, pero existe; lo sabemos y precisamente por ello se oculta, porque sabemos de su existencia. Nos alejamos del cuerpo y nos acercamos a la sociedad que transita con su propio concepto de decencia, pero ésta re-

sulta ser tan sólo la negación de la sexualidad del cuerpo, pues la sexualidad es un lenguaje propio de cada cuerpo.

Cuando somos capaces de verlo sin velos, el cuerpo es liberado de la obscenidad; según Breillat, la verdad es que cuando existe un sentimiento la obscenidad desaparece, pues la obscenidad es sólo un concepto social y respondemos a él porque somos seres sociales. Así como Kristeva reconoce que por la presencia de la abyección en el cuerpo femenino nos reconocemos como cuerpo propio, Breillat considera la obscenidad de la anatomía femenina necesaria no sólo para este reconocimiento propio: la piensa como necesaria para la intimidad y la sexualidad.

Pero cabe aclarar que ésta no tiene que ver con esa obscenidad socialmente impuesta, sino la obscenidad presente en esta anatomía, la que nos enfrenta a lo propio y que es necesario disipar para descubrir la sexualidad del cuerpo. Así, *Anatomy of Hell* se erige para Breillat como una respuesta a la palabra "obscenidad".

## Deleznable sexualidad femenina

Sabemos que el enfrentamiento a un primer plano genital de la mujer provoca una especie de horror en muchas sociedades; sin embargo, según Breillat, son los hombres quienes de manera tradicional experimentan esta especie de horror; aunque poco a poco se acostumbran, es justo esta suerte de experiencia violenta —dada cuando nos enfrentamos a la anatomía y somos incitados por ella— lo que trata de abordar en su trabajo. La experiencia violenta frente a este cuerpo es aquella violencia que responde a lo que Julia Kristeva analiza en términos de autoridad materna. Breillat comenta que empezó a hacer películas con el fin de materializar lo que está prohibido.

Mirar de frente; en consecuencia, si requiere un primer plano genital, lo hace de frente; si requiere un primer plano de un alumbramiento que violentamente nos remite al origen del mundo, no tendrá por qué llevar la escena de otra forma. En un largometraje previo, *Romance* (1999), la protagonista de la historia (Marie) piensa durante su parto que "crear vida es increíble"; mientras nosotros somos testigos del nacimiento de su hijo saliendo de su vagina ensangrentada, el bebé morado es expulsado en medio de los fluidos de la madre que acompañan a chorros su salida.

Somos testigos del desbordamiento de lo que pensamos límites del cuerpo, el adentro y afuera; somos parte de la eyección de ese cuerpo materno que nos separa como otro, de ahí la autoridad materna como depositaria de la topografía del cuerpo propio al que se ha referido Kristeva. El encuentro frente a la llamada anatomía del infierno es tan violento para el hombre como su salida del cuerpo materno. El mismo alumbramiento, que ha consagrado el organismo femenino, se torna violento al ser mostrado tal como es.

Por otra parte, para Breillat, la violencia se materializa en el encuentro de los sexos. El tema de la violencia ha resultado la forma más cruda y repetida de en-

tendernos como sujetos; por un lado, aborda en su trabajo la violencia de lo femenino y el sufrimiento de ambos sexos. Es esto lo que experimentamos en un intento de suicidio, escena que abre el sufrimiento de ambos en *Anatomy of Hell*: la mujer es rescatada en el baño de un bar por este hombre que, sin saberlo, estaría próximo a sufrir la agonía de ese cuerpo femenino que se siente derrotado sólo por el hecho de ser lo que es. Para Breillat, la violencia que se origina en el hombre viene justamente de la propia violencia del cuerpo femenino, lo sobrepasa, es demasiado, y la única forma de superarlo es violentándolo, poseyéndolo. Una de las escenas más criticadas en este filme tiene que ver con el abordaje de la sangre menstrual. Decía Breillat que si bien la sangre suele ser símbolo de realeza, de linaje, coraje y batalla, cuando viene de la mujer se considera absolutamente repugnante y amenazante: "La sangre menstrual representa el peligro proveniente del interior de la identidad (social o sexual); amenaza la relación entre los sexos en un conjunto social y, por interiorización, la identidad de cada sexo frente a la diferencia sexual" (Kristeva, 2004: 96).

Así, una forma de reconciliación con este enemigo es aludida cuando, en la última noche, la mujer saca de su vagina un tampón ensangrentado y se lo da al hombre que lo examina cuidadosamente. Ella se lo entrega para mostrarle la sencillez de su cuerpo y le dice:

Eso es todo lo que hay. A veces no darnos la mano. Y no tener relaciones sexuales durante el periodo que ellos llaman nuestro periodo. De hecho, tienen miedo de esta sangre que fluye sin la necesidad de una herida. Lo que ellos llaman la impureza, que por el contrario, yo puedo poner en un vaso de agua, como las personas de edad hacen con su dentadura postiza. Puedo ver la bruma de sangre roja que se diluye en el agua. ¿No bebemos la sangre de nuestros enemigos? ¿No es eso lo que las mujeres son para los hombres?

Y la bebe, ambos toman del vaso donde se ha diluido esta sangre en señal de amistad y respeto.

Dice Breillat que cuando la mujer abre las piernas para dar a luz está bien porque es por algo bueno, vemos los mismos genitales hinchados y ensangrentados, pero esta escena puede ser transmitida al mundo entero. De otra forma somos lascivas. Lo que vemos en las culturas y sociedades es que incluso cuando una mujer comienza a menstruar puede casarse y coger sin su consentimiento, pero incluso fuera de esto, cuando una mujer comienza a menstruar se vuelve amenazante incluso para su propia anatomía. Pero esta violencia queda disipada con el alumbramiento (Breillat, 2004).

Por su parte, la artista suiza Pipilotti Rist, desde una perspectiva de la menstruación desplegada como una suerte de celebración de lo femenino, dice: "Sería

feliz si las jóvenes que tienen su primer periodo lo vieran como una ocasión para el regocijo” (Rist, 2001: 48). En 1993 la artista transmite en la televisión suiza *Blutclip*, un video musical de 2 minutos mostrando lo que ha sido considerado “una exuberante oda a la menstruación” (Rist, 2001: 48). En el video vemos a Rist tendida sobre la tierra cubierta de gemas brillantes y coloridas que contrastan de forma armónica con su cuerpo, en un juego de alineación ya no sólo con la tierra sobre la que reposa, sino con el espacio cósmico, las imágenes son yuxtapuestas con su cuerpo menstrual. Gracias a una cámara móvil y la canción de *Sophisticated Boom Boom* nos volvemos parte del recorrido cósmico que se alinea con el recorrido de la sangre sobre las piernas de la artista en forma de poesía de la feminidad. De esta manera, al igual que Kristie Alshaibi y Catherine Breillat, Rist propone el confrontamiento con lo menstrual como aproximación a la sexualidad y la feminidad.

Así, desde las alegorías de Alshaibi, la impugnación de Breillat y la lírica de Rist, la relevancia y la presencia del género femenino se vinculará a variadas formas de deconstrucción de discursos clásicos sobre el sexo y la participación de la mujer en las representaciones de lo sexual; esto es, lo femenino en relación con la abyección materializada en las eyecciones de sus fluidos, lo femenino correspondiendo a la obscenidad desde la literalidad genital, lo femenino vinculado con la crueldad a partir de la relación entre los sexos articulada desde la violencia y lo femenino desde la expansiva alegría dionisiaca.

## Trabajo en el terreno

Una línea de subjetivación es un proceso, es la producción de subjetivación en un dispositivo: una línea de subjetivación debe hacerse en la medida en que el dispositivo lo deje o lo haga posible.

GILLES DELEUZE

Estos recorridos narrativos que se entremezclan con intuiciones acerca de la participación de la materialidad de los cuerpos, en este caso femeninos, como formas de producción de sujetos actuales distendidos de una linealidad histórico-discursiva, y que intentan relatar las potencias actuales de una corporalidad y una sexualidad femenina inactual —la cual he intentado exponer en estos apartados—, pretende ser, inicialmente, una suerte de cartografía de las corporalidades y sexualidades femeninas. De manera inquietante, en lo que compete al presente ensayo, he podido notar que cada tono menstrual expuesto ha ido trazando tenuemente —llamémosle así— un terreno propio.

Este recorrido narrativo aparenta ser una especie de cartografía desde terrenos acaso delimitados por cada artista, delimitaciones por momentos poco definidas debido a un efecto desdibujado, haciendo del terreno un bloque inestable en

riesgo de un deslizamiento. En este sentido, la sangre menstrual es apenas un efugio usado históricamente para eludir al cuerpo femenino como una máquina productora de subjetividad, pues hablar de la subjetividad femenina desde el cuerpo parece, desde algunas miradas feministas, un tanto peligroso. Sin embargo, desde este recorrido quisiera considerar no tan sólo el distanciamiento de una negación o rechazo al cuerpo, o bien una mirada cartesiana en su relación; sino, por el contrario, partir de una mirada a estas propuestas artísticas como dispositivos a favor de potenciar el cuerpo y, en consecuencia, la subjetividad femenina.

Retomando el pensamiento de Foucault, Deleuze se pregunta qué es un dispositivo, y responde:

Desenmarañar las líneas de un dispositivo es en cada caso levantar un mapa, cartografiar, recorrer tierras desconocidas, y eso es lo que Foucault llama el "trabajo en el terreno". Hay que instalarse en las líneas mismas, que no se contentan sólo con componer un dispositivo, sino que lo atraviesan y lo arrastran, de norte a sur, de este a oeste o en diagonal [Deleuze, 1995: 155].

Es posiblemente lo que sin ninguna intención inicial ha sucedido en el presente ensayo, tomando la punta del hilo (la sangre menstrual) deshilvanando la maraña que los cuerpos por lo general producen.

Intentemos seguir a Deleuze para instalarnos en las líneas que componen este dispositivo. Los dispositivos, explica Deleuze, tienen como componentes "líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerza, líneas de subjetivación, líneas de ruptura, de fisura, de fractura y se entrecruzan y se mezclan, mientras unas suscitan otras a través de variaciones o hasta de mutaciones de disposición" (Deleuze, 1995: 159).

En ese sentido, el desdibujamiento, las tenues líneas que había notado durante los apartados que anteceden al presente, no es sino la preparación de un terreno potencialmente cambiante. Si bien históricamente los fluidos femeninos, el cuerpo en sí, han sido los que de una u otra forma han construido sujetos femeninos subyugados a las condiciones de su biología —y lo que ésta representa social y culturalmente—, el trabajo aquí analizado se sirve de hacer visibles aquellos dispositivos que actualizan de alguna manera las condiciones de estas corporalidades. El dispositivo artístico, el dispositivo representacional vinculado al arte feminista, el dispositivo pospornográfico, son aquí mecanismos intempestivos, en palabras de Nietzsche: "ese acontecer que se bifurca con la historia, ese diagnóstico que toma el relevo del análisis por otros caminos"; para Foucault, lo actual o lo nuevo (Deleuze, 1995: 160) .

En los casos aquí citados, el cuerpo femenino confronta la linealidad histórica de la reproducción, el yugo, el sometimiento, la vulnerabilidad, por cuerpos que retan desde la obscenidad, la abyección y que escriben su propia historia. Las muje-

res se producen desde sí, sin apelar a la historia con la que sus cuerpos cargan; las secreciones femeninas no significan nada más que lo que intermitentemente signifique a una sola de ellas, se vuelven el elemento cuya viscosidad, humedad, provoca el deslizamiento en el terreno, haciéndolo siempre cambiante. Decía Deleuze que "en la medida en que se escapan de las dimensiones de saber y de poder, las líneas de subjetivación parecen especialmente capaces de trazar caminos de creación que no cesan de abortar, pero tampoco de ser reanudados, modificados, hasta llegar a la ruptura del antiguo dispositivo" (Deleuze, 1995: 159).

En ese sentido, pensemos los dispositivos como mecanismos posibilitadores de la actualización de los cuerpos y, por tanto, de la producción creativa de sujetos. Los cuerpos menstruantes como cuerpos fértiles para la (re)producción de nuevos discursos y políticas, del ser mujer, femenina(o) para la actualización de corporalidades y feminidades dinámicas. Tomemos como ejemplo la siguiente explicación: la tierra, en tanto sistema dinámico, está sujeta a cambios que surgen como consecuencias de causas naturales que producen agentes externos, denominados exógenos (la meteorización, la erosión, la sedimentación), los cuales actúan en la superficie terrestre, y los agentes internos, denominados endógenos (sismos, terremotos, volcanes o el movimiento de las placas tectónicas), que actúan como dispositivos que modifican (actualizan) la superficie terrestre; según la geología, todos estos agentes se pueden manifestar de forma lenta o brusca. En ese sentido en lo que nos compete en el presente ensayo, los agentes o dispositivos discursivos, artísticos, políticos, biológicos, culturales, etcétera, se manifiestan de manera distinta generando o no conexiones opuestas, quizá orientadas de formas variables que actualizan los cuerpos y los procesos de subjetivación, lo mismo que la creatividad variable de los dispositivos, recordando a Deleuze, o bien, podríamos decir, poniendo al día las potencialidades de una feminidad redibujada desde la práctica artística.

## Referencias bibliográficas

- Deleuze, Gilles (1995), "¿Qué es un dispositivo?", en G. Deleuze *et al.*, *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Gedisa.
- Giménez Gatto, Fabián (2007), "Pospornografía", *Estudios Visuales*, núm. 5, pp. 96-105.
- Gubern, Román (2005), *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama.
- Kristeva, Julia (2004), *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI.
- Núñez, Sandino (s/a: s/p), "Fotografía", recuperado de <<http://www.henciclopedia.org/autores/Nunez/Pornografia.htm>>, consultada el 11 de agosto de 2015.
- Miller, William Ian (1997), *Anatomía del asco*, Madrid, Taurus.
- Mey, Kerstin (2007), *Art and Obscenity*, Londres, I. B. Tauris.

- Nancy, Jean-Luc (2007), *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, Buenos Aires, La Cebra.
- Rist, Pipilotti *et al.* (2001), *Pipilotti Rist*, Nueva York, Phaidon.
- Schneemann, Carolee (1964), *Meat of Joy*, imagen recuperada de <<http://www.caroleeschneemann.com/works.html>>, consultada el 29 de julio de 2013.
- Williams, Linda (2008), *Screening Sex*, Durham, Duke University Press.

## Videografía

- Alshaibi, Usama (2004) [2010], *Convulsion Expulsion*, DVD: Solar Anus Cinema.
- Breillat, Catherine (1999), *Romance*, París, Rézo Films/Trimark.
- (2004), *Anatomy of Hell [Anatomie de l'enfer]*, Londres, Tartan Video.
- Despentes, Virginie (2009), *Mutantes*, París, Pink TV, DVD: Dissidenz International, 2010.
- Rist, Pipilotti (1993), *Blutclip*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=0IX4FAP4DuY>>, consultada el 29 de enero de 2018.