



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE VALENCIA



Trabajo Fin de Máster

Orígenes de la iconografía BDSM en la estética postporno

Realizado por Marisol Salanova
Dirigido por Marina Pastor

Valencia, junio de 2011

La imagen de la portada es detalle de una fotografía sin título correspondiente al proyecto “Abiertos 01” del colectivo Toxic Lesbian (2011). Su autora es Elena García-Oliveros y se encuentra bajo una licencia Creative Commons.



La totalidad de este Trabajo Fin de Máster se encuentra bajo una Licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

Agradecimientos:

A Marina Pastor, por guiarme y apoyarme en el proceso.

A Javier Castro Flórez, por hacer de su biblioteca *nuestra* biblioteca.

A Nicolás Sánchez Durá, por confiar en mí y motivarme siempre.

A Javier Fuentes Feo y Begoña Carrasco, Director y Subdirectora del CENDEAC, por haberme permitido las interminables consultas a sus fondos bibliográficos y por facilitar el contacto interdisciplinar entre investigadores.

A Rosa Torres, por entusiasmarse con este proyecto y animarme.

A Esperanza Moreno, por hacerme levantar la vista del microscopio.

Por último, a todxs los que de una forma u otra colaboraron en este trabajo y que no menciono, mi más sincero agradecimiento.

Índice.

Introducción.....	5
1. Contexto.....	12
1.1. De la imagen erótica a la pornográfica. Postales fetiche entre las dos grandes guerras.....	15
1.2. Antecedentes feministas del Movimiento Postporno.....	22
1.3. Aproximación a la Teoría Queer y el Transfeminismo.....	36
1.4. Annie Sprinkle y el feminismo prosexo.....	44
2. Movimiento postporno.....	49
2.1. Cómo definir “Postporno”.....	50
2.2. Genitalidad, sadismo y masoquismo.....	54
2.3. Sexualidades no-normativas, violencia de género y activismo político.....	62
2.4. Transexualidad y transgénero.....	66
3. El imaginario postpornográfico frente a la pornografía clásica.....	70
3.1. Prolongaciones del cuerpo: dildos, látigos, cuerdas y metrallitas.....	76
3.2. El germen fascista en la presencia del cuero y las tendencias sadomasoquistas.....	84
3.3. Sobre el Pornoterrorismo y lo escatológico.....	90
Conclusiones.....	99
Bibliografía y otros recursos.....	103
Anexo 1. Curriculum Vitae.....	112

Introducción.

Este trabajo es una declaración de intenciones respecto a una futura Tesis Doctoral. Está estructurado a partir del índice que queremos dar a la propia Tesis, seguido de un resumen de cada uno de los puntos que nos interesa desarrollar, a través de los cuales se muestra la recopilación bibliográfica que permitirá contextualizar el ámbito en que se enmarca la investigación, encontrándose así a caballo entre la tipología de trabajo 1 y la tipología de trabajo 2.

Hemos escogido este formato porque considerábamos que la tipología de trabajo 1 proporcionaría una visión muy limitada de nuestras intenciones, ya que consistiría en adjuntar el índice y una recensión de la bibliografía que vamos a utilizar, sin embargo, nos parecía interesante introducir también los conceptos que manejamos, los principales artistas cuyo trabajo revisaremos, el contexto histórico de la temática y la línea de investigación que hemos llevado hasta ahora. Al incluir esta información, como desarrollo de parte de la investigación que queremos profundizar posteriormente, nos aproximamos a la tipología de trabajo 2, aunque no se trata de un trabajo que queramos que quede concluso y limitado como Trabajo Fin de Máster, sino que vamos a continuar desarrollándolo. Esperamos que con esto se entienda que necesariamente nos hemos situado entre las dos tipologías de trabajo con ánimo de aportar la mayor información posible y mantenernos fieles a nuestro perfil investigador.

Revisaremos las representaciones de la sexualidad en el panorama artístico contemporáneo vinculadas a la violencia, el dolor y la estética BDSM (siglas que significan: *Bondage*, Dominación, Sumisión y Masoquismo) a partir de diversas fuentes como la obras de artistas, activistas, filósofos/as, escritores/as y cineastas de los últimos cincuenta años, para dilucidar por qué el postporno incorpora esta estética relacionada con las *comunidades leather* y reapropiada para presentar la

figura de una mujer que consume y realiza un tipo de pornografía que se supone nueva y transgresora.

El objetivo general de este trabajo es organizar la información y generar el punto de partida idóneo para una futura Tesis Doctoral que permita un desarrollo más amplio de las cuestiones que aquí introduciremos, así como mostrar que durante el proceso hemos ido adquiriendo las herramientas necesarias para habilitarnos como sujeto investigador en torno a nuestro objeto de estudio, aplicando las enseñanzas recibidas durante el Máster y combinándolas con los conocimientos adquiridos durante nuestros estudios de Licenciatura en Filosofía, tanto como los venidos de la propia experiencia profesional en el ámbito del arte contemporáneo.

Concretamente, vamos a explorar las prácticas artísticas que introducen elementos propios del BDSM y se encuentran vinculadas con el feminismo, hecho que se presenta aparentemente paradójico y sin embargo veremos que tiene cierta coherencia y es muy significativo. Tal revisión la haremos con ánimo de estudiar su relación con el reciente auge del movimiento postporno y su contenido conceptual. Para esto, trataremos de acotar el término “postporno” y dilucidar el porqué de la iconografía sadomasoquista y las prácticas relacionadas con el dolor en la estética postpornográfica.

Queremos investigar a partir del panorama artístico desde el final de la II Guerra Mundial analizando una selección de obras e indicando características que hacen que la sexualidad representada tenga este componente de estética sadomasoquista. Nuestra motivación principal es averiguar si es posible que el postporno, considerado por algunas postpornógrafas como una quiebra con el feminismo clásico, exprese en realidad la continuidad de un tipo de reflexiones que comenzaron ya tras la II Guerra Mundial y que se encuentran en las raíces del trabajo de

los/as primeros/as artistas que indagaron sobre la idea de que el concepto de género es una construcción cultural. Buscamos, paralelamente, la documentación teórica y gráfica que será la base para una creación audiovisual en formato documental sobre este mismo tema, pero cuya grabación no está prevista hasta 2012 y que, por lo tanto, no forma parte de nuestro Trabajo Fin de Máster, aunque esté directamente relacionado.

Aunque hemos tenido que realizar una selección específica, y estamos especialmente sensibilizadas con el feminismo, este no es un trabajo excluyente; vamos a analizar la contribución al tema de cualquier artista y autor que resulte relevante para la investigación, no únicamente mujeres artistas, ni exclusivamente autores o autoras feministas. Pese a que la perspectiva feminista -o más bien, por momentos, la *queer*- impregne gran parte de la bibliografía, trataremos de estudiar con la precisión que sea posible para que el resultado no sea una visión parcial sino, en esencia, rigurosa y global, que de cuenta de la situación de una particularidad, como es el uso de la iconografía BDSM, desde una reflexión general en torno a problemas vinculados con la producción artística. En tanto que la cuestión es compleja y extensa, este trabajo esbozará los principales puntos al respecto pero siempre como muestra del dominio del principal material recopilado para realizar la Tesis Doctoral.

Respecto a la metodología propuesta para alcanzar estos objetivos, primero acotaremos en la medida de lo posible los términos principales con los que queremos trabajar, a saber; feminismo, género, transfeminismo y postporno. Esta tarea la llevaremos a cabo al hilo de una contextualización histórica que nos permitirá mostrar en qué artistas y teóricos vamos a apoyarnos durante la investigación, por qué los hemos elegido y cuáles son los antecedentes históricos del tema que nos ocupa. Ese será el contenido de los primeros capítulos, aunque veremos que definir los conceptos tratados es bien difícil ya que se encuentran en constante evolución.

Manejar un material bibliográfico diverso, que es el referido por la mayoría de expertos, ha hecho que nos planteemos entrevistar a algunos/as de los/as escritores/as, así como a artistas vinculados/as al movimientos postporno. Para la Tesis Doctoral, queremos incluir como apoyo al trabajo teórico una serie de entrevistas a modo de apéndice. Ya que pretendemos pasar a trabajar en la Tesis Doctoral inmediatamente después de la superación del Máster, hemos ido avanzando en tales entrevistas y en la recopilación de más material para la investigación, pues disponemos del apoyo del Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC) de la Región de Murcia, donde se nos ha permitido consultar material bibliográfico y establecer contacto con personas que se encuentran investigando en la misma dirección, sobre todo investigadores latinoamericanos, como Fabián Giménez Gatto, Profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro (Méjico) y experto en postpornografía, que nos ha invitado a participar en una próxima publicación colectiva titulada *Ficciones del cuerpo: dispositivo tecnológico y efectos de lo real*, que verá la luz en septiembre de este año y que se encuentra coordinada por él mismo en colaboración con Alejandra Díaz Zepeda. Dicha publicación incluye ensayos inéditos que parten de la relación entre arte y tecnología para analizar la producción de lo corporal oponiéndose a hipótesis centradas en la desaparición del cuerpo causada por el elemento tecnológico. La editorial Porrúa ha sido la elegida para poner en marcha este proyecto, en coedición con la Universidad Autónoma de Querétaro.

A raíz de la presente investigación también hemos establecido contacto con Elena García-Oliveros, conocida en el ámbito artístico como “Elena Tóxica”, fundadora del Colectivo Toxic Lesbian y artista multidisciplinar vinculada al Grupo de Estudios sobre Género de Medialab Prado en Madrid. Ella nos ha invitado a formar parte del proyecto “Abiertos 01” en el que se analizan los diferentes usos de dispositivos y actitudes del BDSM en el sexo liberal y sus representaciones artísticas. Hemos colaborado

elaborando algunos de los textos que acompañan a las piezas audiovisuales resultantes, así como a la producción de las mismas a través de aportaciones teóricas.

En una línea de investigación paralela hemos estudiado diferentes aspectos sobre las representaciones virtuales de la sexualidad y el problema de los cuerpos estereotipados en los videojuegos y ambientes virtuales tales como Second Life. Poniendo esto en relación con el postporno, hemos llevado a cabo un trabajo sobre representaciones de sexualidades disidentes en las animaciones hechas a partir de partidas de videojuegos manipuladas, es decir, lo que se denomina “machinima”, durante Remix Cinema 2011, encuentro organizado por el Oxford Internet Institute en colaboración con la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), en el St. Anthony’s College de la Universidad de Oxford durante los días 24 y 25 de marzo de 2011. A partir de esto se nos invitó a impartir un workshop (taller didáctico) sobre representaciones de la sexualidad en videojuegos en la Universidad de Oxford el 24 de marzo de 2011, bajo el título “Machinima: a factory of porn made of mixing”, con excelente acogida por parte de los participantes, y habiendo generado un debate sobre el feminismo aplicado a los ambientes virtuales que nos ha llevado a mantener posteriormente una enriquecedora correspondencia con la artista visual austriaca Evelin Stermitz, impulsora del proyecto “World of Feminine Avatars”, quien asistió al workshop y nos ha propuesto comisariar uno de sus proyectos de net.art.

Pese a que en principio se trate de un trabajo teórico se ha dado el caso de que nos hemos ido encontrando con oportunidades de llevar a la práctica varios aspectos relacionados con nuestro campo de estudio, y dichas prácticas han contribuido a ampliar horizontes y profundizar en la investigación, lo cual se refleja en nuestra motivación personal y en el interés por continuar ampliando el trabajo una vez superado el Máster. El año pasado tuvimos ocasión de conocer a la artista y activista postporno

Esperanza Moreno, quien defendió en diciembre de 2010 su Trabajo Fin de Máster “Cuerpos lesbianos en (la)Red” como proyecto dentro del Máster en Artes Visuales y Multimedia de la Universidad Politécnica de Valencia, que había cursado un año antes. Ella atendió a nuestras inquietudes sobre la postpornografía y nos invitó a participar de forma activa en la elaboración de su trabajo proponiéndonos formar parte de uno de los ejercicios preformativos de los que se componía la parte práctica del mismo. En principio la idea nos sedujo pero posteriormente decidimos no implicarnos a ese nivel, en tanto que no considerábamos tener la preparación necesaria para realizar actividades prácticas que requerían una familiarización con el ámbito que todavía no se había dado. Mantener el contacto con Moreno, que a menudo ha arrojado luz sobre esta investigación, y cursar las asignaturas escogidas dentro de la oferta docente que tan acertadamente han contribuido a suscitar nuestro interés, han sido pasos determinantes.

Conforme ha ido avanzando el curso y hemos ido experimentando con diferentes formatos prácticos, a saber; el formato audiovisual (nociones de videodanza con Gema Hoyas, de fotografía con Pep Benlloch y Ana Teresa Ortega, de diseño gráfico con Nuria Rodríguez) y la experimentación en torno a los cuerpos, la autoexploración y distintas técnicas preformativas (de la mano de Bartolomé Ferrando en sus clases sobre performance), hemos adquirido herramientas metodológicas que nos han llevado a poder implicarnos en algunas prácticas que incentivan nuestro trabajo teórico, lo estimulan y lo hacen posible. Como por ejemplo la colaboración con el proyecto artístico de Elena Tóxica que comentábamos, o el diseño y desarrollo del taller didáctico en la Universidad de Oxford, donde las relaciones entre arte y tecnología ayudaron a dilucidar aspectos conceptuales que son de especial interés para nuestra investigación. Pero también el haber sido seleccionada para participar en la tercera edición del Festival Internacional de Videoperformance en directo a través de Internet: “Low Lives”,

patrocinado por el New York State Council on the Arts y comisariado por Jorge Rojas. En él continuamos explorando las posibilidades de representar lo que se entiende por sexualidades no-normativas (particularmente transgénero y *queer*) a través de videocreaciones realizadas a partir de escenas de videojuegos manipuladas. Así pues, el 30 de abril de 2011 realizamos una performance en directo que fue proyectada en museos y centros de arte como el MACO (Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca), el Center for Performance Research of Brooklyn o el QMAC (Queens Media Art Development), entre otros, bajo el título “Machinima Sexual Choreographies”, y que puede revisarse en la edición digital del catálogo que se encuentra alojada en la página del festival.¹

Por todo eso consideramos que la metodología de este trabajo oscila entre la teoría y la práctica. Nuestra formación filosófica nos condiciona en cierta medida a adoptar una postura más teórica que práctica, pero el contacto continuado con el ámbito artístico por haber trabajado en una galería de arte durante cuatro años (Galería Tomás March) y otros dos centros, como son el Instituto Valenciano de Arte Moderno (donde realizamos prácticas en el Departamento de Didáctica) y el Espai d'art contemporani de Castelló (donde colaboramos en los Departamentos de Didáctica y Comunicación como investigadora a través de la Universidad de Valencia), así como la formación recibida durante el Máster en Producción Artística, han contribuido a motivarnos y a que incorporemos aproximaciones prácticas al proceso de investigación, dirección en la cual queremos seguir trabajando. Asimismo, llevamos desde octubre de 2010 un blog que bajo el título “Filosofía del postporno”² viene sirviendo de cuaderno de bitácora para nuestras investigaciones sobre la conceptualización del género en el ámbito artístico y las representaciones alternativas de la sexualidad.

¹ <http://www.lowlives.net/>

² <http://filosofiadelpostporno.blogspot.com/>

1. Contexto.

Revisar los antecedentes del postporno, concepto central de este trabajo, nos lleva a retrotraernos un siglo para buscar referentes, investigar sobre los movimientos feministas en el arte contemporáneo y dar forma al problema que nos ocupa: la pregunta por la iconografía BDSM en la postpornografía.

Nos proponemos entrar en un ir y venir de artistas consagrados/as en el pasado a jóvenes artistas actuales, dado que la pregunta surge en el momento presente, ante las manifestaciones artísticas que, reivindicando un feminismo que se supone lejano al feminismo clásico y que lucha no sólo por la mujer sino también por los derechos de los homosexuales y los transgénero, a menudo utiliza elementos e imágenes que tienen que ver con las prácticas sadomasoquistas y que se atribuyen a un movimiento relativamente nuevo; el postporno, movimiento artístico que propone generar una pornografía con un imaginario sexual en el que tengan cabida las sexualidades periféricas y disidentes que la heteronormatividad³ y el porno clásico marginan.

El momento histórico que nos interesa como punto de partida es el periodo de entreguerras, donde toma fuerza el fascismo, que Susan Sontag relacionará con el sadomasoquismo y la estética del cuero en *Bajo el signo de Saturno*. A partir del mismo nos proponemos realizar una suerte de arqueología para investigar sobre qué capas simbólicas se da el uso de esa iconografía BDSM, a veces con referencias a lo religioso. Actualmente podría decirse que asistimos a una normalización de las prácticas sexuales sadomasoquistas, ya que el imaginario al que se asocia está ampliamente difundido a través de los medios de

³Se entiende por heteronormatividad la imposición del patriarcado y las prácticas sexuales heterosexuales mediante diversos mecanismos que presentan la heterosexualidad como necesaria para el funcionamiento de la sociedad y como el único modelo válido de relación sexual-afectiva y de parentesco.

comunicación, el cine, la literatura e incluso la música. Pero esta popularidad, que no genera una aceptación universal ni mucho menos, ha de tener un origen. La caracterización de la sexualidad de los camisas negras y la burguesía italiana en *Novecento* (1976), de Bernardo Bertolucci, *Los 120 días de Sodoma* (1975) que dirigió Pier Paolo Pasolini, o *Portero de noche* (1973), dirigida por Liliana Cavani y relacionada explícitamente con la barbarie nazi y las relaciones sadomasoquistas, son sólo unos pocos ejemplos de cómo ha sido tratado este tema en el cine, pero del mismo modo hay influencias en la música de cantantes y compositores como Depeche Mode, Rihanna o Lady Gaga.⁴ También en el mundo de la moda se han incorporado elementos BDSM. Por ejemplo, en la Semana de la moda de Sao Paulo 2011, el diseñador brasileño Samuel Cirnansck presentó una polémica colección de trajes de novia, donde las modelos transitaron la pasarela maniatadas y amordazadas. En base a esta situación manejaremos los conceptos de erotismo, pornografía y violencia, para elaborar una hipótesis de lo que el postporno es y por qué se apropia de la iconografía BDSM.



Publicidad de la marca de moda Dolce & Gabbana que fue censurada porque las asociaciones de consumidores consideraban que hacía apología de la violación.

⁴ Depeche Mode con su canción sobre el sadomasoquismo “Master & Servant” (1984), Rihanna con su tema “S&M” (2011), acusado de pornográfico y sexista por manifestar el deseo de ser atada y azotada o Lady Gaga con “Bad Romance” (2009), donde se refiere a sí misma como “perra”, alude al cuero y a las relaciones conflictivas.

Un exponente del erotismo literario es el Marqués de Sade, que en su época fue catalogado como depravado por ejercer el libertinaje de manera pública y por acompañar el tema de las relaciones sexuales con fuertes dosis de violencia. La mayoría de artistas cuyas obras vamos a traer a colación relativizan cuestiones como el género, el erotismo y la pornografía, evidenciando el hecho de que el significado de estos términos tiene una estructura cambiante.

En el idioma español y otros idiomas modernos el término “erotismo” connota y denota a todo lo relacionado con la sexualidad y no simplemente con el acto sexual físico sino también todas sus proyecciones. De este modo el erotismo puede observarse en combinación con la libido, término más usado por el psicoanálisis freudiano.⁵ Según el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), el erotismo es el amor sensual, pero también se entiende por erotismo la exaltación del amor físico en el arte.

El erotismo es un dispositivo complejo (ya que abarca diversos componentes de lo subjetivo y lo social y desde la bioquímica hasta el arte) que genera atracción sexual.⁶ Por su parte, el DRAE define la pornografía como *carácter obsceno de obras literarias o artísticas*, señalando que el término viene de otro, a saber; pornógrafo, definido, a su vez, como autor de obras pornográficas o que escribe sobre la prostitución. Es decir, mientras que el erotismo parece que tiene una definición más clara, todavía hoy es difícil encontrar una definición satisfactoria de lo que la pornografía es. Quizás se deba a que la imagen pornográfica dependa en gran medida de la época en la que uno se pregunte por ella, así como el contexto cultural, social y político.

⁵ En medicina y psicología, el término libido corresponde al deseo sexual de una persona. No obstante, definiciones más técnicas como las encontradas en las obras de Sigmund Freud y Carl Jung se refieren a la fuerza o energía psíquica que un individuo tiene que dirigir a su desarrollo personal.

⁶ Véase JUNG, C. G.: *Obras Completas. Volumen 4. Freud y el psicoanálisis*, Trotta, Madrid, 2000.

1.1. De la imagen erótica a la pornográfica. Postales fetiche entre las dos grandes guerras.

La tarjeta postal es un impreso sobre soporte semirígido destinado a una correspondencia breve al descubierto. Sin embargo, tiene una trayectoria como objeto para coleccionar tan extensa como la de instrumento de comunicación e información, pues a principios del siglo XX el encaprichamiento con las tarjetas postales fue notable y no sólo se enviaban durante las festividades sino con mucha más frecuencia.

A comienzos del siglo XX la tarjeta postal era muy socorrida por barata y rápida. Se vendían millones cada año, con gran variedad de motivos. El papel fotográfico se popularizó en la forma de imágenes del tamaño de las tarjetas postales. Más pronto que tarde las imágenes eróticas entraron en un auge de producción industrial y comenzaron a imprimirse en generosas cantidades, para gran disgusto de los censores. Desnudos que recreaban escenas legendarias, literarias, paganas, profanas, sagradas o simbólicas llenaban las tarjetas contribuyendo a la oleada de imágenes eróticas.



Jules Richard, *numbered 532*, fotografía, 1905.

Un fabricante de estereoscopios llamado Jules Richard puso en el mercado las imágenes estereoscópicas. Cuando murió, su biógrafo Jacques Perrin realizó un inventario de 7.500 imágenes eróticas de las

cuales la mayoría habían sido tomadas por el propio Richard. Éste solía escoger a sus modelos de entre bailarinas y camareras, pero también hacía posar a modelos profesionales. Todas las imágenes habían sido cuidadosamente catalogadas, y muchas llevaban escritos nombres como *La Cigale* o *Le Moulin Rouge*.

No obstante, la auténtica proliferación de la fotografía de desnudos parece que se dio durante la Primera Guerra Mundial, que tuvo lugar entre 1914 y 1918. Con la tácita aprobación de las autoridades los jóvenes soldados recibían en sus sórdidas trincheras las imágenes de mujeres libres y deseables en todo tipo de poses. París era el lugar que actuaba como faro para tales imágenes, pues las mujeres de las fotografías solían ostentar un aire parisino. Allí los burdeles empezaron a tener catálogos de las prostitutas fotografiadas y expuestas a la elección del cliente. Cuando la guerra terminó, el Casino de París decidió que todas sus bailarinas aparecieran desnudas en un espectáculo lleno de euforia.

El efecto del fin de la gran guerra influyó en la explosión liberadora de movimientos artísticos como el Dadá, la Bauhaus, la Escuela de París, el Surrealismo y el Cubismo. La exhibición de la desnudez estaba en su punto más álgido. Josephine Baker, indiscutible reina de los espectáculos de *Les Folies Bergère* (*La Folie du Jour* en 1926 y *Un Vent de Folie* en 1927), había saltado al escenario con sólo un racimo de bananas como vestido. Las fotografías de aquel sugerente modelo se vendieron muy bien y hubo muchas postales con imágenes de espectáculos de variedades.



La actriz Louise Brooks⁷ fotografiada por Eugene Robert Richee en 1928.

La desnudez del cuerpo femenino se volvió inevitable y, aunque frecuentemente estereotipada, sembraba la semilla de una revolución. “La disputa entre los dos sexos alcanzó en el año 1922, cuando Víctor Margueritte se vio envuelto en un escándalo. Margueritte, el Zola de los años locos, quien era un reconocido novelista y Comandante de la Legión de Honor, acababa de publicar su novela número treinta y siete titulada *La Garçonne*. En la novela, Monique Lerbier, al enterarse el día de antes de su matrimonio que su futuro esposo le había sido infiel, buscaba consuelo en los brazos de su madre, una interesada mujer de clase media. La madre restaba importancia al hecho para asegurar así un enlace social en contra de los deseos de su hija. Al ser una mujer de su tiempo, Monique decidía no aceptar esta imperante hipocresía (...) y desafiaba las leyes institucionales, las leyes del matrimonio, las leyes patriarcales sobre la moral del siglo anterior, las leyes machistas que ignoraban los derechos de las mujeres, enraizadas firmemente en los intereses de los hombres.”⁸

La novela de Margueritte fue censurada y retirada pero ya había hecho mella, promoviendo una idea de mujer como emancipada heroína dueña de su destino, que se reflejaba en imágenes de féminas catalogadas como medio heterosexuales, medio lesbianas, y conocidas con el nombre

⁷La garçonne Louise Brooks fue una actriz estadounidense que se convirtió en una de las caras más famosas del cine mudo.

⁸ DUPOUY, A.: *Fotografía erótica*, Edimat libros, Madrid, 2007. Pp. 166-168.

de *garçonnes* (del sustantivo *garçon*, “chico” en francés, y el sufijo femenino -e, que duplica la última consonante) reivindicando los derechos de la mujer y la igualdad de género adoptaron una figura andrógina, rebelándose contra los conceptos tradicionales y estrictos de la feminidad que había hasta entonces. Así comenzaron a aparecer siluetas más masculinas, acompañadas del cabello corto como el estilo *bob cut* o el *Shingle bob* y embutidas en esmoquin o en traje y corbata. Las *garçonnes* tienen sus orígenes en el período de liberalismo social, las turbulencias políticas y el aumento de los intercambios culturales transatlánticos que siguió al final de la Primera Guerra Mundial en Francia, extendiéndose hacia Estados Unidos.

Como decíamos, se trataba de mujeres que prácticamente se habían travestido para no ser discriminadas como sexo débil. Entendían que al guardar parecido físico con los hombres, podrían ser tratadas con igualdad respecto a ellos. Además, con la llegada de la moda unisex, los accesorios tomaron protagonismo y ellas se apropiaron del monóculo, el bastón y la boquilla, que en principio estaban ideados para los hombres. Las *garçonnes* eran de maneras suaves y educadas, generalmente muy cultas y entendidas en temas sociales, económicos y políticos. Sus reuniones ocurrían en sofisticados cafés donde los demás clientes se escandalizaban por su ambigüedad.

Entre 1916 y 1919 Claude Cahun había escrito *Jenux uraniens*, un manuscrito que ha permanecido incompleto. En él, la autora da a entender que conocía el uso político que se le daba a la palabra “uranista”. “Karl Heinrich Ulrichs, homosexual militante, fue el inventor de la noción de uranismo.”⁹ Luchó a favor de la despenalización de la homosexualidad. Sostenía asimismo, lo cual tenía mucho mérito en

⁹ Aunque, como un dato a tener en cuenta, recuérdese que en Francia se había publicado en 1896 el libro *Uranisme et unisexualité* de Marc-André Raffalovitch. [El comentario es nuestro y no figura en el texto original].

aquellos años acidados, que la homosexualidad no era una enfermedad sino una variante sexual que no tenía mayores consecuencias.”¹⁰

Por su parte, Cahun jugó a la ambigüedad sexual con su célebre autorretrato, en el que destacaba su cabeza sin pelo, su nariz y orejas puntiagudas, y una complexión que pudiera ser la de un hombre escuálido. Su rostro “desafía las convenciones y también las ideas machistas que fuerzan a la mujer a transformarse en un objeto pintado, un cuerpo cosmético para un ideal de belleza al servicio de lo establecido.”¹¹ Cahun, escritora, lesbiana y activista contra la propaganda nazi, tomó parte en la lucha contra la discriminación que padecían los homosexuales en Francia a principios de los años 30.



Claude Cahun, *Autorretrato*, fotografía, 1928.

Perfumes con cierto aroma a cuero, calzado y ropas con charol y ante, formaron parte de escenas que desafiaban los convencionalismos. Las *garçonnes* eran fotografiadas adoptando conductas de dominación y traspasando el controvertido límite entre lo erótico y lo pornográfico. Durante los años 30 se multiplicaron en Francia las librerías que ofrecían libros y postales con tales motivos. Algunas ofrecían publicaciones

¹⁰ ALIAGA, J. V.: “La reinención de Claude Cahun. Notas y comentarios para un recorrido biográfico cultural” en *Claude Cahun*, IVAM, Valencia, 2001. Pág. 17.

¹¹ ALIAGA, J. V.: *Arte y cuestiones de género*, Nerea, San Sebastián, 2004. Pág. 23.

bilangües dirigidas a la clientela anglosajona atraída por el París de la época, donde el ambiente era menos remilgado.

Pero llegó la Segunda Guerra Mundial y tras ella los ánimos estaban crispados. Se aprobó un decreto llamado Ley de Marthe Richard, que prohibía los burdeles en toda Francia, cuando existían unos 1.400 establecimientos de este tipo en todo el país (300 de ellos en París). “El nuevo censor conservó la sofocante represión impuesta por Pétain y quedó prohibida cualquier forma de desnudez. Como si esto no fuera suficiente, en la década de 1950 algunas obras de los años treinta fueron procesadas en las cortes, bajo el simple pretexto de que, a pesar de ser completamente anticuadas, los temas usados eran los azotes y la dominación. Diversiones que habían sido toleradas y practicadas sin ninguna queja estaban ahora prohibidas. ¿Las autoridades francesas habían confundido los juegos licenciosos con las abominaciones nazis?”¹²

La censura se extendió a las obras del Marqués de Sade, André Pieyre de Mandiargues y muchos otros. Llegados los años 60 el erotismo frío y académico de los países escandinavos estimuló al mundo occidental permitiendo que se fuera disfrutando progresivamente de las obras de Pierre Molinier, Jan Saudek y Joël Peter Witkin, quienes dieron paso, posteriormente, a Robert Mapplethorpe y Gilles Berquet, que “desafía los tabúes y se ocupa del sufrimiento del sexo, de la fascinación de la violencia y de la ansiedad frente a la muerte.”¹³

En la actualidad la fotografía, el vídeo y el *Performance Art* son empleados para recuperar y reelaborar algunas de las reivindicaciones que comentábamos que comenzaron en los años 30 y han ido cobrando fuerza con el aumento de las libertades civiles¹⁴. El motivo de ello es la influencia de los movimientos feministas de las últimas décadas; pasando

¹² Op. Cit. DUPOUY, A.: *Fotografía erótica*, pág. 242.

¹³ *Ibíd.*, pág. 246.

¹⁴ Cf. GOLDBERG, R.: *Performance Art*, Ediciones Destino, Barcelona, 2001.

del feminismo clásico al transfeminismo, que no entiende una única idea de mujer sino que incluye a homosexuales y transexuales en su lucha contra la desigualdad y la patologización de las sexualidades disidentes.



Del LaGrace Volcano, *Acker*, fotografía 1999.

Podemos encontrar antecedentes de la apropiación del concepto de performance para explicar, reinterpretar y parodiar la identidad de género tanto en las primeras apariciones de las *drag queen* (forma de transformismo con fines interpretativos o de entretenimiento en espectáculos públicos) como en las intervenciones en los espacios públicos a través del cuerpo de una serie de grupos feministas radicales norteamericanos de la década de los 70, inspirados en cierto grado por *Una habitación propia* de Virginia Woolf.¹⁵ Algunas de estas intervenciones están recogidas en el vídeo *Not for sale* de Laura Cottingham, un documental que se acerca al arte feminista y la situación del lesbianismo en Estados Unidos con imágenes de propuestas de colectivos como *Woman House Project* y artistas como Adrian Piper, Ana Mendieta, Nancy Buchanam o Martha Rosler. Éstas reclamaron lo privado como político por medio de sus performances, convirtiendo el cuerpo y la experiencia personal en espacio político.

¹⁵ WOOLF, V: *Una habitación propia*, Seix Barral, Barcelona, 2008. *Una habitación propia* (1929) y *Tres guineas* (1938), son dos obras de no ficción en las que Woolf examina las dificultades que las escritoras e intelectuales tienen que afrontar porque los hombres tienen un poder legal y económico desproporcionado, y el futuro de las mujeres en la educación y la sociedad.

Recientes trabajos fotográficos como los de Catherine Opie y Del LaGrace Volcano hablan de las transformaciones de la mujer en un cuerpo masculino a través de retratos de miembros de las comunidades *queer*, transgénero y sadomasoquistas. El postporno se enmarca en este contexto al cuestionar las identidades de género y llevar esto a una pretendida nueva forma de pornografía que se aleje de la sexualidad normativa. Además, toma elementos del sadomasoquismo y los integra en su imaginario expresando lo que podría ser una continuidad de un tipo de reflexiones que comenzaron ya tras la Segunda Guerra Mundial.

1.2. Antecedentes feministas del Movimiento Postporno.

Existe un feminismo de la igualdad y un feminismo de la diferencia. El de la igualdad es más bien de matriz anglosajona, y se podría atribuir a América, o a los Estados Unidos e Inglaterra, mientras que el feminismo de la diferencia tiene una procedencia francesa e italiana.¹⁶ En el ámbito del arte contemporáneo los proyectos dirigidos a la exploración estética de la identidad del ser mujer suelen tener como característica común la perspectiva feminista en general. Podría decirse que tradicionalmente así ha sido, sin embargo esto no quiere decir ni que todas las piezas creadas por mujeres exploren la condición de mujer o cuestiones relativas al género, ni que todas las obras sobre identidad femenina lo hagan necesariamente desde el feminismo. Las autoras Karen Cordero e Ina Sáenz, artistas y críticas de arte mejicanas, que entienden el feminismo en tanto que teoría crítica de la cultura o perspectiva vital, definieron el término a mediados de 2007 en la introducción de la *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* no como un dogma ni una teoría homogénea, sino como una forma de ver y analizar el mundo tomando en cuenta la primacía de las relaciones de género como relaciones de poder, que

¹⁶ Es interesante revisar el debate en torno a esto que se encuentra en la publicación colectiva CLIMENT, L. y LÓPEZ, M. (eds): *Bruixes, histèriques i assassines. Una passejada per la maldat femenina*, Tres i Quatre, Valencia, 2009.

estructuran tanto aspectos objetivos como subjetivos de la realidad social y cultural, así como la conciencia y la vivencia psicológica y propiamente corporal.

A principios de los años 60, a colación del movimiento por los Derechos Civiles y los grupos feministas en Estados Unidos, muchas mujeres artistas se vieron atraídas por el potencial ideológico de la performance como práctica artística contundente aunque efímera. Rápidamente el vídeo se convirtió en el medio predilecto para capturar las manifestaciones artísticas del cuerpo durante las performances; un cuerpo constantemente representando, construyendo, creando, interpretando. Carolee Schneemann, destacada precursora del arte feminista, escandalizó con sus películas, odas a la carne y explícitas celebraciones de la sexualidad femenina. Schneemann es también la creadora de *Fuses*, un clásico del cine de vanguardia norteamericano, una respuesta a las formas de representación del cuerpo (sobre todo del cuerpo femenino) vislumbradas en las películas de Stan Brakhage. En 1964, durante el Festival de Libre Expresión en el Centro Americano de París, Schneemann presentó *Meat Joy*, manifiesto de una sexualidad femenina asumida, obra que fue tachada de pornográfica. Un año más tarde, Yoko Ono, adepta del arte conceptual -donde las ideas son el motor y la esencia de la obra-, presentó la performance *Cut Piece* en el Carnegie Hall de Nueva York, invitando a los espectadores a cortar su vestido hasta dejarla desnuda, acto finalmente registrado en un vídeo de nueve minutos.

Por su parte, en los 70, la artista Hannah Wilke, vehemente defensora de lo femenino frente al mito del hombre omnipresente en el arte, se sirvió de su propio cuerpo -en especial, su vagina- en numerosas ocasiones, como puede apreciarse en sus vídeos, fotografías, performances y esculturas, para reivindicar los ideales feministas y luchar por las libertades y derechos del género femenino. Con sus obras, en las que la vagina tiene

una importancia central, ésta se convertiría en el elemento clave de la expresión artística reivindicativa. La concienciación de los derechos de la mujer y el rol social femenino, o romper con los estereotipos de belleza, eran los objetivos que Wilke quería alcanzar a través de sus fotografías de desnudos o sus performances registradas en vídeo, caldo de cultivo de una implicación no meramente contemplativa por parte del espectador.

Wilke perteneció a la primera generación de artistas americanas feministas que de manera consciente dedicaron buena parte de sus energías a sacar a la luz su situación de desigualdad en el ámbito social y artístico, que se encontraba dominado por un arraigado discurso patriarcal. A partir de entonces muchas artistas reivindicaron a través de su arte el reconocimiento de la especificidad de su género y la posición de mujer sujeto frente a la de mujer objeto, que había ocupado tradicionalmente en la historia del arte. En este sentido, la imagen de la vagina se convirtió en un elemento clave en la expresión artística de las mujeres, un icono que les permitía distanciarse de los artistas masculinos y, paralelamente, para rescatar el sexo femenino de su consideración como algo pecaminoso o como mero símbolo de fertilidad.



A la izquierda, Hannah Wilke *So Help Me Hannah: What Does This Represent / What Do You Represent (Reinhart)*, 1978–1984. A la derecha, Robert Mapplethorpe , *Lisa Lyon with gun*, 1982.

Para Helena Cabello y Ana Carceller “el pensamiento feminista, con todas sus variantes, sus experimentaciones, contradicciones, su fuerza y sus limitaciones, ha modificado desde finales del siglo XIX la faz de las sociedades occidentales, cuestionando sustancialmente las estrategias de poder e iniciando una descolonización en la que las relaciones humanas tradicionales centradas en la discriminación por razones de género comienzan a diluirse.”¹⁷ En esta línea, Martha Rosler apunta -a lo largo de un texto muy interesante titulado *Imágenes públicas. La función política de la imagen-* que autodenominarse feminista y realizar a la vez una obra que se anuncia como feminista significa arriesgarse a ser considerada como una herramienta o como guerrillera que hace arte político. “Algunas mujeres cuya obra encaja dentro del género feminista evaden la cuestión negando su significado social. Otras afirman tímidamente su feminismo al tiempo que realizan obras abiertamente retrógradas y antifeministas, normalmente reproducciones sin sentido crítico de objetivaciones masculinas de las mujeres, sobre todo de tipo sexual. Algunas de ellas han adoptado un feminismo libre de cualquier intención activista. Dicho feminismo se puede definir simplemente por la predilección por los nuevos materiales y el uso de ciertas imágenes y por permitir la entrada a más mujeres dentro del mundo del arte sin que ello implique una crítica exhaustiva de la sociedad.”¹⁸

Dice Elisabeth Lebovici que no existe una verdadera esencia ni un estilo inmediatamente reconocibles como feministas: “las artistas que se sitúan dentro del feminismo han adoptado lenguajes y tácticas radicalmente diferentes, en ocasiones incluso contradictorias. Se debería tal vez hablar de un contenido feminista o, mejor dicho, una falta de contenido, que atraviesa las producciones o se desprende de ellas, conservando en estos términos su inestabilidad formal e incluso sus contradicciones. En el

¹⁷ CABELLO, H. Y CARCELLER, A.: “Sujetos imprevistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán)”, en Pérez, D. (coord.) *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004. P. 96.

¹⁸ ROSLER, M.: *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007. Pág. 42.

contexto globalizado de hoy en día, con la fragmentación que se deriva, donde la posibilidad de tener una visión de conjunto parece abocada al fracaso y donde la identidad femenina de las artistas no es suficiente para seguir construyendo una narración unitaria, el feminismo debería servir de herramienta estratégica para hacer, acuñando un barbarismo, *discontenuidad*.”¹⁹

El feminismo ha influido, a lo largo de los últimos treinta o cuarenta años, en los cambios sociales que se han ido produciendo. Los movimientos en torno a la liberación de la mujer han realizado valiosas aportaciones a la situación contemporánea, asimismo influyendo en gran variedad de prácticas artísticas, no como un fenómeno aislado sino en un contexto muy amplio. En palabras de Beatriz Preciado, asistimos a una revolución *gender copyleft corporal*, es decir, una mutación de la identidad de género que sin los primeros pasos del feminismo no sería posible.

El seminario *La voz y la palabra*, dirigido por Juan Vicente Aliaga y celebrado en septiembre de 2007 en Santiago de Compostela y relacionado con la muestra titulada *La batalla de los géneros*, los asistentes se dedicaron a analizar estas cuestiones y a elaborar una aproximación histórica sobre un momento clave de los movimientos feministas: la década de los 70. Así, el encuentro cuyas conclusiones tomaron forma de libro posteriormente bajo el título *La voz y la palabra. Coloquio sobre la batalla de los géneros*²⁰, se dividió en bloques enfocados sobre tres aspectos específicos, a saber: la relación entre las prácticas artísticas y el feminismo a nivel global en la década señalada, la situación y la problemática en España durante ese tiempo y, por último, la vinculación entre las reclamaciones por los derechos de las lesbianas y el feminismo.

¹⁹ LEBOVICI, E.: “Feminismo y falta de contenido” en *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates I*, Montehermoso, Vitoria-Gasteiz, 2008. Pág. 39.

²⁰ VV.AA., *La voz y la palabra. Coloquio sobre la batalla de los géneros*, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 2008.

Lo que más nos llamó la atención durante aquel encuentro fue que la multiplicidad de interpretaciones de la situación del feminismo en los 70 se ve influida fuertemente por el contexto geográfico. En una mesa redonda donde participaron Martha Rosler, Ulrike Rosenbach y Sanja Ivekovic, el contraste entre las experiencias de las tres artistas tuvo que ver directamente con la situación política del país donde cada una de ellas había estado. Por ejemplo, Rosler explicó que el puritanismo de su país desencadenó una serie de críticas por parte de mujeres que le reprocharon el uso del cuerpo femenino en una de sus obras, en la que la artista reproducía multitud de imágenes de cuerpos desnudos sacados de la revista *Playboy* en tono irónico y con intención precisamente de provocar. Rosenbach, por su parte, incidió en la interdependencia entre el feminismo y el movimiento estudiantil de la Alemania de los 70, mientras que Ivekovic, que nació y creció en la antigua Yugoslavia, se refirió a las diferentes situaciones de la mujer en el capitalismo y en el comunismo a través de otras en las que contrastaba imágenes de estrellas de Hollywood con imágenes de su archivo familiar.

En cuanto al contexto español, lo más comentado durante las sesiones de *La voz y la palabra* fue el hecho de que podía observarse cómo el feminismo progresivamente se había ido institucionalizando tras superar una fase inicial de invisibilidad y marginación. En otra mesa redonda donde, esta vez, participaron Carmen Navarrete, Jesús Martínez Oliva, Chelo Matesanz y Assumpta Bassas, se abordó este tema llegando a la conclusión de que se trata de un proceso paradójico que supone una victoria parcial por parte de aquellas personas activistas que lucharon por los derechos de la mujer ya que, según Bassas, lo que sucede cuando ciertos trabajos relacionados con el activismo entran en instituciones y museos es que se tematizan y hay mujeres que pasan a convertirse en tecnócratas del género, pues son especialistas en género pero esto no implica que en sus vidas algo se haya transformado, o que los museos con este tipo de exposiciones temáticas hayan revisado sus formas de

funcionamiento; por ejemplo, cuál es el equipo humano que tienen, de qué manera funcionan y cuáles son sus estructuras de poder.

El citado encuentro fue clausurado tras una última intervención que reunió a Empar Pineda, Beatriz Suárez Briones y Raquel Osborne, proporcionándonos la clave para comprender la trascendencia de las luchas de género en el contexto de la sociedad de consumo al citar Osborne un texto de Victoria Sau, pionera en las reivindicaciones feministas de los 70, incidiendo en la militancia lesbiana como una postura que debe trascenderse a sí misma y ponerse en contacto con otros debates en una lucha general por cambiar la realidad. O sea, que puesto que el lesbianismo y la homosexualidad en general cuestionan valores que hasta ahora formaban parte de la heterosexualidad en exclusividad tales como el matrimonio, la familia, la maternidad etc., cuestionan, por lo tanto, indirectamente, el propio sistema económico, y no deben aceptar la creación de guetos, la especialización aislante y la fragmentación que suelen llevar a este tipo de manifestaciones a la pérdida de sentido y la intrascendencia.

En el texto de Rosler *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, anteriormente citado, la autora hace un análisis muy pertinente de las prácticas performativas entre artistas feministas. A colación de esto explica los comienzos de la trayectoria de Suzanne Lacy, quien decidió convertirse en artista mientras trabajaba con Judy Chicago en Fresno. Rosler afirma que la obra de Lacy conserva ciertos vertigios de cuando estudió con Allan Kaprow, el fundador de Happenings y actualmente el poeta tecnócrata de la vida mundana. Lacy ha formado parte del colectivo universitario del Feminist Studio Workshop en el Women's Building, organización ubicada en San Francisco que se ocupa, entre otras cosas, de labores sociales respecto a la mujer y sus derechos desde 1971.

Aunque en los años 70 existe un fuerte ánimo por utilizar el cuerpo femenino como elemento subversivo política y socialmente, en los años 80 la experiencia se va radicalizando. A partir de dicha década la noción celebradora del cuerpo femenino es remplazada progresivamente por una exploración del cuerpo obscuro y de aspectos transgresivos de la sexualidad femenina. “Las representaciones de Karen Finley toman la forma de narraciones discontinuas, en primera persona, que describen fantasías sexuales y fragmentos de escenas de violaciones, incestos, la muerte, el aborto, etc.”²¹ En algunos de sus trabajos más tempranos ella viola su propio cuerpo, ensuciándose con basura y manchando sus glúteos desnudos, reivindicando la disolución de categorías tales como lo obscuro y la pornografía, como una realización de las teorías de Bataille acerca de la transgresión erótica. “Para Bataille, el exceso erótico de la pornografía destroza la unidad ilusoria del sujeto que mira y así fuerza una rotura crítica en el sistema de valores burgueses.”²² De este modo el espectador reconoce la presencia y la función de la prohibición, destrozando las estructuras del voyeurismo y la fetichización, generando lo que se entendería como una política de la transgresión erótica.

Por su parte, la obra de Lacy se ha caracterizado por el uso metafórico de órganos de animales, presentando el cuerpo del animal como correlato objetivo de la psique humana, en particular, la femenina, tratando de convertir lo conceptual en concreto. La artista vincula la metáfora a la opresiva sustitución lingüística de “trozo” por “mujer”, que implica la cosificación fundamental para la prostitución y, en principio, para la pornografía. Abordaremos el problema de la cosificación en lo pornográfico más adelante, de la mano de Jordi Claramonte. No obstante, ahora nos interesa seguir con Lacy para dilucidar la vinculación de la feminidad con la animalidad en su trabajo y aproximar esa idea al trabajo de una artista más joven que se autodefine como postpornógrafa.

²¹ NEAD, L.: *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Tecnos, Madrid, 1998. Pág. 114.

²² *Ibíd.*

Lacy dinamita el concepto de Otredad, término elaborado en el campo de la Antropología Cultural durante el siglo XX, para designar el objeto de estudio de esta disciplina, a saber; la alteridad cultural. En el ámbito filosófico Jacques Derrida interpreta la Otredad como una irreductible existencia, existe para él mismo, y para el otro, aunque no sea de su misma cultura. Emmanuel Lévinas sigue esta línea de Derrida, sin embargo piensa al otro como una presencia de un ser que no entra en la esfera del mismo, ya que el otro responde a aquello que no se es, a aquello que es anterior a uno mismo y gracias a lo cual uno es quien es.



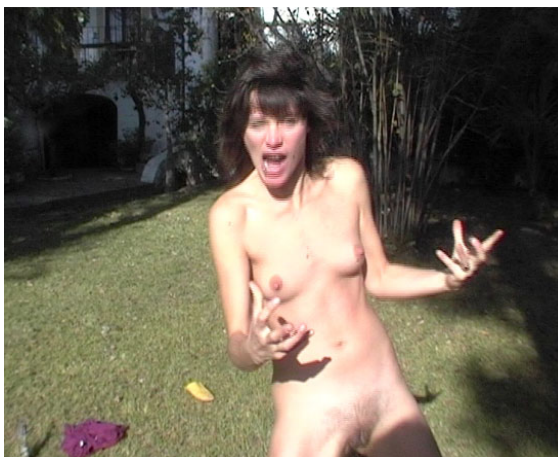
Suzanne Lacy, *Learn where the meat comes*, video, 1976.

En resumen, frente a la idea de sujeto implícita en el concepto de Otredad, Lacy propone cuestionar el sujeto tradicional pues entiende que “si sólo los hombres definen la subjetividad, entonces a las mujeres se les niega; si, por lo tanto, sólo los hombres son completamente humanos, las mujeres son bestias. Lacy, al igual que Schapiro, se identifica con la bestia, pero también con la bestialidad de los humanos, que conforman los cuerpos y controlan las vidas de las bestias, las matan y se las comen.”²³ El rasgar, descuartizar y consumir no supone para la artista la

²³ Op. Cit. ROSLER, M.: *Imágenes públicas*, 2007. Pág. 47.

afirmación de que existe una vocación humana hacia la violencia sino que muestra un interés médico por los cuerpos y se interesa por la transformación bestia/humano.

La postpornógrafa María Llopis produjo una pieza de videoarte que lleva por título "La bestia" y que trata sobre este aspecto. En ella aparece una mujer (la propia artista) paseando por un jardín tranquilamente. De pronto se quita toda la ropa y adopta una actitud animal como si se hubiera apoderado de ella una bestia interior: gruñe, hace gestos amenazantes, escupe e incluso trepa a un árbol. Pero al momento frena, se ruboriza por verse en tal situación y vuelve a adoptar una actitud civilizada, correcta y comedida. Tanto el comportamiento recatado como el bestial están escenificados por la artista, que trata de contraponer lo fingido a lo natural, lo civilizado a lo animal, lo disciplinado frente a lo espontáneo con el objetivo de plantear cómo de igualmente construidas y estereotipadas están las actitudes disciplinadas y las subversivas.



María Llopis, *La Bestia*, vídeo, 2005.

En el postporno, el límite entre la actuación y la vida, entre la realidad y la ficción, es fino y maleable: "Hay quienes prefieren quedarse en el lado de lo representado, y jugar con el espacio de seguridad que esto les genera, y hay quienes, a veces por voluntad propia, a veces por imposiciones circunstanciales, y casi siempre por una cuestión de conciencia

deconstructiva, deciden incorporar los discursos hasta llevarlos a las últimas consecuencias.”²⁴ Así explicaba su particular visión de las estrategias realistas en el movimiento postporno Esperanza Moreno, cuando presentó su Trabajo Fin de Máster titulado *Cuerpos lesbianos en (la) red. De la Representación de la Sexualidad Lesbiana a la Postpornografía*, interesante investigación dirigida por Maribel Domènech y defendida en diciembre de 2010, en el marco del Máster en Artes Visuales y Multimedia de la Universidad Politécnica de Valencia.

Si tratamos de responder a la reflexión de Moreno a través del pensamiento de Rosler veremos que el mundo del arte, habitualmente, no se siente cómodo con el realismo, “especialmente cuando éste no viene mediado por la pintura o la escultura tradicionales. Muy a menudo, se interpreta el arte como un proceso metafórico (describiendo un contenido mediante la sustitución de sus elementos clave) o metalingüístico (utilizando el estilo -es decir, la forma- de algo como objeto de la obra). Así, el mundo del arte tiende a convertir las estrategias metonímicas del realismo (el acto de la selección, o el distanciamiento estratégico de los personajes con el fin de presentar sus ambientes) en metáforas o metalenguaje.”²⁵ El mero acto de presentación se interpreta como reflejo del yo del artista y este no permite en todos los casos una aproximación gradual a los contenidos, así que en el lado de la representación es posible bordear el postporno para afrontarlo por partes y evitar el rechazo inicial que algunas de las obras y acciones vinculadas al movimiento provocan *a priori* en el público no familiarizado previamente.

El postporno transgrede ciertos límites, busca un impacto visual que resulta desagradable para muchas personas y que puede provocar que éstas se cierren en banda, perdiendo la posibilidad de captar el contenido

²⁴ MORENO, E.: *Cuerpos lesbianos en (la) red. De la Representación de la Sexualidad Lesbiana a la Postpornografía*, Trabajo Fin de Máster dirigido por Maribel Domènech y defendido en diciembre de 2010, en el marco del Máster en Artes Visuales y Multimedia de la Universidad Politécnica de Valencia. Pág. 65.

²⁵ Op. Cit. ROSLER, M.: *Imágenes públicas*, 2007. Pág. 47.

conceptual del trabajo que se les presenta. La crudeza y el realismo desmesurado son una virtud a la par que un aspecto bastante criticado en esta corriente. Por supuesto, esta controversia no es exclusiva del postporno y en el arte contemporáneo la imaginería vaginal en particular y lo obsceno en general tiene un amplio historial de atracción y repulsión, quizás por sus polémicas conexiones con el realismo. Tras los paradigmas del arte-como-texto de los años 70 y el arte-como-simulacro de la década de los 80, Hal Foster sostiene que en el principio del nuevo siglo somos testigos de un retorno de lo real, un retorno del arte y la teoría que buscan asentarse en los cuerpos reales y en los sitios sociales. El postporno podría ubicarse en ese punto de la genealogía esbozada por Foster.²⁶

Recordemos *Hacia una nueva expresión*, libro que Suzanne Santoro publicó en 1974 y que incluía fotografías que exploran los lazos culturales entre imágenes vúlvas y formas tales como conchas o flores. El libro fue eliminado de una exposición en el Arts Council por obsceno, al considerar que la intención manifiesta del libro era primariamente una apología de la autoexpresión sexual, contraponiendo como términos antitéticos “excelencia artística” y “autoexpresión sexual”, tal y como lo relata Lynda Nead en *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, “y, sin embargo, algunas de las más grandes obras maestras han sido vistas como el resultado de aunar el genio artístico y la autoexpresión sexual (los desnudos femeninos de Picasso son un buen ejemplo para el caso). El problema parece ser la autoafirmación sexual femenina, es esto lo que en 1976 se define como obsceno, como impropio para una exposición del Arts Council, y, por ello, situado más allá de las fronteras del arte.”²⁷

Las mujeres artistas de los años 70 insistieron en renovar los modos de representación de imágenes y aspectos del cuerpo femenino

²⁶ FOSTER, H.: *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.

²⁷ NEAD, L.: *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Tecnos, Madrid, 1998. Pág. 44.

normalmente ocultos o dulcificados, acusando la precaria naturaleza de las definiciones culturales del arte y la obscenidad, de lo permisible y lo prohibido. Obras como *Bandera roja*, de Judy Chicago, que muestra la extracción de un tampón ensangrentado, “deliberadamente empujan las fronteras de la propiedad artística a sus límites, retando el ideal estético del cuerpo femenino sellado y acabado (que aquí recuerda el tamiz simbólico de la Castidad)”. En este sentido, podríamos decir que actualmente se han retomado tales ideas para seguir trabajando por romper estereotipos y expresar la sexualidad femenina en toda su variedad y sus realidades. Pero el postporno no sólo habla del cuerpo femenino, sino que nos parece que trata de continuar la empresa subversiva, política y socialmente, que se concibió entre los 60 y los 70 a través del uso del cuerpo femenino en el arte interpretativo.

En un artículo de Elizabeth Grosz que Nead trae a colación y que se titula *Feminismo corpóreo*, se analizan teorías sociológicas y psicoanalíticas para proponer el marco de referencia para una política feminista del cuerpo. Grosz especula sobre si las corrientes feministas actuales han desarrollado cierta aversión teórica al cuerpo, en parte por el biologismo y esencialismo de las teorías feministas entre los años 70 y los 80. “En contrapartida, ella propone una teorización del cuerpo que de cuenta de su formación social y psíquica, tanto por la inscripción de su superficie externa como por la producción de sus operaciones internas, psíquicas. El cuerpo es, por lo tanto, central en la formación de la identidad individual y es el lugar de los deseos del sujeto y las fantasías, acciones y comportamiento. Una vez que se rechaza la percepción del cuerpo como determinado biológicamente y dado preculturalmente, y se mueve hacia una concepción de sujetos corporeizados, se abre la vía para intervenciones feministas en la definición del cuerpo femenino.”²⁸

²⁸ *Ibíd.*, pág. 118.

Ya en los años 90, con *El género en disputa*, Judith Butler ponía en jaque la idea de que el sexo es algo natural mientras que el género se construye socialmente. Esta obra marcó la evolución de las concepciones que se venían teniendo al respecto dentro del feminismo. Butler planteaba que el sexo entendido como la base material o natural del género, como un concepto sociológico o cultural, es el efecto de una concepción que se da dentro de un sistema social ya marcado por la normativa del género, es decir, que la idea del sexo como algo natural se ha configurado dentro de la lógica del binarismo del género.

Dicho planteamiento, a partir del cual el sexo y el género son desestabilizados, provocó que se pusiera en duda la categoría de “mujer” o “mujeres”, y obligó a la perspectiva feminista a replantearse sus supuestos, y entender que “las mujeres”, más que un sujeto colectivo dado por hecho, era un significante político. Además, Butler lanzó la idea de que las normas de género funcionan como un dispositivo productor de subjetividad, lo cual sirvió de fundamento para una serie de colectivos catalogados como minorías sexuales, los cuales fueron cobrando fuerza.

En 1991 surgió en Australia un grupo de artistas llamado VNS Matrix que fue pionero del Ciberfeminismo. Una de sus primeras acciones fue la creación de un videojuego pensado exclusivamente para mujeres. Su propuesta consistía en usar la tecnología para la subversión irónica de los estereotipos culturales, a través de una matriz digital en la que condensar la exploración, conocimiento y reivindicación de los órganos sexuales femeninos, al estilo del *cunt art* de los 70 pero sirviéndose de la realidad virtual. “El ciberfeminismo pretende, por medio de las nuevas tecnologías, construir la identidad, la sexualidad e incluso el propio género.”²⁹ Sus raíces teóricas parten del feminismo francés de tercera ola, el postestructuralismo y el desarrollo de las ideas de pensadoras como Haraway y Butler.

²⁹ RODRÍGUEZ MAGDA, R. M.: *El placer del simulacro. Mujer, razón y erotismo*, Icaria, Barcelona, 2003, pág. 127.

En esa misma línea trabaja la artista austriaca Evelin Stermitz, creadora de “World of Female Avatars”, un proyecto sobre cómo las mujeres conciben sus propios cuerpos y en qué medida Internet puede tomarse como espacio de proyección de las visiones culturalmente distintas en torno al cuerpo y la identidad. A través de una obra de net.art compuesta por imágenes de muy variada procedencia, Stermitz elabora un collage visual de avatares del cuerpo femenino como punto de debate social, político y económico. Esta intervención artística en red fue recientemente presentada en Valencia en el contexto del CIMUAT (Congreso Internacional Mujer, Arte y Tecnología en la Nueva Esfera Pública, Universidad Politécnica de Valencia, noviembre de 2010) aunque el proyecto se remonta a 2005, cuando surgió como colaboración de Stermitz con las artistas ciberfeministas Jure Kodzoman, Ljiljana Perkovic y Loritz Zbigniew.



Imagen del proyecto *World of Female Avatars*, alojado en <http://females.mur.at>

1.3. Aproximación a la Teoría Queer y el Transfeminismo.

Siguiendo la conclusión de Butler de que el género es performativo, surge la Teoría Queer como una hipótesis sobre el género que afirma que la orientación sexual y la identidad sexual o de género de las personas son el resultado de una construcción social y que, por lo tanto, no existen

papeles sexuales esenciales o biológicamente inscritos en la naturaleza humana, sino formas socialmente variables de desempeñar uno o varios papeles sexuales. En esencia, se trata de una crítica a las clasificaciones sociales tradicionales, basadas habitualmente en el uso de un solo patrón de segmentación -sea la clase social, el sexo, la raza o cualquier otra- y sostiene que las identidades sociales se elaboran de manera más compleja como intersección de múltiples grupos, corrientes y criterios.

El principal impulso para la Teoría Queer vendría de los estudios filosóficos y literarios, a través del grupo de autores asociados al llamado movimiento postestructuralista. La noción del descentramiento del sujeto - es decir, la idea de que las facultades intelectuales y espirituales del ser humano no son parte de su herencia biológica, aunque se funden en condiciones biológicas, sino el resultado de una multiplicidad de procesos de socialización, a través de los cuales se constituyen de manera sumamente diferenciada las nociones del yo, del mundo y las capacidades intelectuales para operar abstractamente con éste- proporcionó el impulso para estudiar no sólo los roles sociales de varón o mujer, sino también el reconocimiento que los individuos tienen de su propia condición masculina o femenina como productos histórico-sociales.

Si Foucault ha sido quien más ha influido en el desarrollo de la Teoría Queer, a partir de su *Historia de la Sexualidad*, ensayo donde criticaba hipótesis acerca de los impulsos sexuales tales como la distinción entre la supuesta libertad concedida al deseo en el estado de naturaleza y la represión sexual ejercida en las civilizaciones avanzadas, los estudios literarios también han contribuido a la Teoría Queer -en especial los de Roland Barthes, Jacques Derrida y Julia Kristeva- al explorar las formas en que una determinada distribución de tareas, atributos y roles entre los sexos se difunde a través de textos que simulan proporcionar nada más que una descripción de facto; la distinción que da nombre a la teoría, por ejemplo, opone tácitamente una forma de sexualidad normativa -la pareja

heterosexual estable- a otras consideradas anormales, sugiriendo que estas últimas son inadecuadas o perjudiciales.

La Teoría Queer, con su interés por las implicaciones de sexualidad y género se ha dedicado sobre todo a la investigación en torno a la identidad. La naturaleza provisional de la *identidad queer* implica una amplia discusión sobre la definición del adjetivo *queer*, que en inglés quiere decir algo así como “raro”. Eve Kosofsky Sedgwick, en su libro *Epistemología del armario*, ha explorado las dificultades respecto a definir el término y señala que, si bien éste cambia su significado según se aplique a uno mismo o a otro, “tiene la virtud de ofrecer, en el contexto de la investigación académica sobre la identidad de género y la identidad sexual, una novedad que implica etimológicamente un cruce de los límites sin referirse a nada en particular, lo cual deja la cuestión de sus denotaciones abierta a la controversia y la revisión”³⁰.



La escritora Djuna Barnes fotografiada por Berenice Abbott en 1926.

Gloria G. Durán es doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Bajo el título *Dandysmo y contragénero* ha publicado un libro en el que expone su reinterpretación del dandysmo desde una perspectiva de género que enlaza con el pensamiento de Kosofsky. En su texto la autora reflexiona sobre la figura del dandy mediante el análisis de

³⁰ KOSOFSKY, E.: *Epistemología del armario*, Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 1998, pág. 78.

diferentes personajes femeninos como la pintora estadounidense Romaine Brooks, la escritora Djuna Barnes, la escultora Una Troubridge, la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven o la artista neoyorkina Florine Stettheimer que consideraba su pintura como un ejercicio totalmente privado. Todas ellas con un estilo próximo al de las *garçonnes* que relacionábamos antes con los años 30, aunque con otras particularidades añadidas. Tales principales figuras femeninas de corte dandysta conforman un grupo en el que el género no supone una identidad estable. Ellas son inclasificables, pues, para la autora, la identidad (en general o, en particular, la sexual) se constituye en el tiempo por una estilizada repetición de actos. El travestismo y la Teoría Queer señalan lo fluctuante de algunos límites ante la imagen de varones ambiguos como Andy Warhol, David Bowie o el propio Oscar Wilde (paradigma del dandysmo). Apelando a Kant y Baudelaire el trabajo de Gloria G. Durán nos resulta cercano ya que se enmarca en el ámbito de la estética con tintes filosóficos.

La presencia de la mujer en el desarrollo del dandysmo como fenómeno surgido en el siglo XIX y extendido al siglo XX se hace patente en *Dandysmo y contragénero*. No obstante, la Teoría Queer da una vuelta más de tuerca al concepto de igualdad, llevándolo al extremo en tanto que, como decíamos, considera que la orientación sexual y la identidad sexual o de género de las personas son el resultado de una construcción social. Esta postura se encuentra reforzada por estudios como el ensayo de Margaret Mead *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas*, en el que la división sexual del trabajo y las estructuras de parentesco se analizan para explicar los distintos papeles de género de las etnias arapesh, mundugumor y tchambouli, ayudan a proporcionar material empírico que cuestionase la rígida diferenciación entre caracteres femeninos y masculinos, documentando culturas en las que hombres y mujeres compartían por igual prácticas consideradas exclusivamente viriles en Occidente y otras en que la distribución de las tareas

domésticas y de los hábitos suntuarios eran exactamente inversas a las occidentales.³¹ Las descripciones de Mead sobre los varones tchambouli, excluidos de las tareas prácticas y administrativas, y a los que se reservaban los hábitos del maquillaje y la decoración personal, generaron una fuerte polémica entre la sociedad de su época, al igual que su desmitificación de la pureza femenina, y contribuyeron al desarrollo de una nueva forma de entender la idea de mujer.

El transfeminismo se distingue fundamentalmente del feminismo clásico por no partir de una única categoría de “mujer”, teniendo en cuenta también a los transexuales y abogando por la eliminación de la etiqueta de “enfermo” (despatologización trans), además de defender los derechos de las personas lesbianas, gay, bisexuales, transexuales y *queer*, rompiendo con los estereotipos de género y reivindicando que éste se presenta cada vez más ambiguo, tanto es así que por ello se habla de “transgénero”. Aunque, en realidad, podríamos decir que el transfeminismo tiene varios significados, o un significado todavía abierto, por concretar, como muchos de los términos que manejamos en este trabajo. Robert Hill lo define como una categoría del feminismo conocida por la aplicación del discurso transgénero al discurso feminista y de creencias feministas al discurso transgénero. Quizás sea esa la definición del término más aceptada por el momento y es en la que vamos a basarnos para esta investigación. Aunque Emi Koyama añade una aclaración relevante y es la siguiente: en este contexto, el transfeminismo es una variedad que tiene contenido específico que puede aplicarse a personas transgénero y transexual, pero la teoría es aplicable a las mujeres en general.³²

³¹ Cf. MEAD, M.: *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas*, Paidós, Barcelona, 2006.

³² Cf. KOYAMA, E.: *Transfeminist Manifesto*, online desde 2001, disponible en: <http://eminism.org/readings/pdf-rdg/tfmanifesto.pdf> (consultado 19 de junio 2011)

Para Butler “toda teoría feminista que limite el significado del género en las presuposiciones de su propia práctica dicta normas de género excluyentes en el seno del feminismo, que con frecuencia tienen consecuencias homófobas”³³. No se trata de establecer los parámetros correctos de las representaciones o construcciones del ser mujer, sino de combatir la idea de que ser mujer es un estado previo al lenguaje y reconocer la violencia hacia los cuerpos femeninos como uno de los efectos de la jerarquización patriarcal. Según Butler es importante atender a la diversificación de las categorías de mujer y cuerpo femenino para liberar y resignificar los cuerpos de manera tal que logren trascender los límites de aquellas categorías en que, en algún momento, fueron inscritos, ya que tal categorización es una estrategia de control.

Butler considera un error, tanto de la crítica feminista como de la homosexual, el intento mismo de perfilar o afirmar una identidad como tal, o sea, identidad como feminista o como homosexual de un modo excluyente. Es decir, la nueva estrategia feminista se piensa desde la multiplicidad, con lo cual no tiene sentido intentar definir un modelo identitario cerrado, como un compartimento estanco e invariable. El propósito no es buscar identidades verdaderas y centradas, sino acabar con la distancia entre fundamento y representación a partir de la ficcionalización de la identidad, acabando con las categorías identitarias que se emplean en regímenes normativos, pues tales distinciones sirven habitualmente para clasificar coartando libertades: “La diferenciación y separación genérica y sexual legitima una visión de las identidades sexuales y genéricas que es, finalmente, opresiva. Es preciso pues desmontar el concepto mismo de identidad basado en los trabajos sobre psicoanálisis de Freud y Lacan.”³⁴

³³ BUTLER, J.: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona, 2010. Pág. 8.

³⁴ MARTINEZ COLLADO, A.: *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*, CENDEAC, Murcia, 2008. Pág. 215.

Por su parte, Foucault, en el marco del postestructuralismo de los 70, ya interrogaba al poder, sus dispositivos y sus prácticas, a través del concepto de biopolítica; no tanto a partir de una teoría de la obediencia y sus formas de legitimación, como a partir del concepto de libertad y de la capacidad de transformación que todo ejercicio de poder implica. Su *Historia de la Sexualidad* pone en relación las ciencias humanas, la analítica del poder y la historia de la sexualidad. Para Foucault, las tecnologías gubernamentales juegan un papel central en las relaciones de poder, porque a través de ellas los juegos estratégicos pueden estar cerrados o abiertos, es decir, desembocar en relaciones asimétricas institucionalizadas o en relaciones fluidas y reversibles, abiertas a la creación de las subjetivaciones que escapen al poder biopolítico. La sexualidad en estado puro no existe para Foucault sino que, lejos de contener una esencia, ésta ha de ser considerada en relación a los dispositivos históricos y culturales que la organizan en modos distintos. Igual que Butler, considera que el género y la sexualidad son actuaciones y no aspectos cruciales de una identidad esencial.

Leyendo a Foucault se deduce que no hay sociedad sin poder, sino desplazamientos de poder. Así pues, la sexualidad se define a partir de un discurso teórico y práctico. Hay que distinguir entre las relaciones de poder como juegos estratégicos entre libertades -que hacen que unos traten de determinar la conducta de los otros, a lo que responden procurando no dejar determinar su conducta, o tratando como respuesta, de determinar la de los otros- y los estados de dominación, que son eso que de ordinario se llama el poder.³⁵ El poder es definido por Foucault como la capacidad de estructurar el campo de acción del otro, de intervenir en el dominio de sus acciones posibles. Debemos aclarar que, por ejemplo, la relación entre amo y esclavo es una relación de poder en sentido foucaultiano si y sólo si la huida es una posibilidad de acción para este último; de otro modo se trataría de un simple ejercicio de la fuerza

³⁵ Véase FOUCAULT, M.: *Dits et Écrits*, IV, Gallimard, París, 1994. Pág. 729.

física. Así pues, esta nueva concepción del poder muestra algo que estaba implícito en el ámbito de lo bélico, a saber: que para pensar el ejercicio del poder habría que presuponer que las fuerzas implicadas en la relación son virtualmente libres. El poder, como hemos visto, es un modo de acción sobre y *entre* sujetos activos y libres.

Rosa María Rodríguez Magda propone a Foucault como autor especialmente indicado para entrar en diálogo con los trabajos más actuales sobre la problemática en torno al género, ya que sus investigaciones pueden aplicarse para dilucidar los conceptos relacionados, entre otras cosas. Esta idea la expresa en una publicación que Ana Martínez Collado reseña de la siguiente manera: “En *Foucault y la genealogía de los sexos* -un documentado y amplio estudio sobre Foucault y el feminismo-, Rodríguez Magda propone un análisis extensivo en el que abarca desde qué dice Foucault sobre la mujer, qué rasgos androcéntricos sesgan sus afirmaciones, la interpretación de sus textos desde el feminismo, hasta cómo se pueden aplicar sus logros a la investigación del género, principalmente en la revocación del esencialismo y en la tematización de conceptos como cuerpo/carne, placer/deseo, identidad de género, sujeto, verdad, genealogía, insurrección de los saberes sometidos, etc.”³⁶ La aplicación del discurso foucaultiano a la teoría feminista no conduce a la defensa de la abolición de todo discurso sino que abogaría por su sustitución por otro nuevo como consecuencia de un efecto histórico político que habría que tener en cuenta para definirse como sujetos contemporáneos.

Puesto que, según Butler y Foucault, no hay una esencia que el género pueda expresar o exteriorizar, son los actos de género los que crean el género. Pero existen entonces posibilidades de transformación de género. Esta es la idea que retomamos al hablar de transgénero y transfeminismo, con una valiosa síntesis que realiza José Miguel Cortés, quien vuelve a

³⁶ Op. Cit. MARTINEZ COLLADO, A.: *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*, 2008. Pág. 184.

enfocar hacia el poder, al apuntar, a propósito de que las clasificaciones responden a un deseado orden social, que “los determinismos de contenido biológico o social no poseen categoría científica, sino que constituyen un mero recurso ideológico para proteger y preservar el orden social existente”³⁷.

1.4. Annie Sprinkle y el feminismo prosexo.

Si hay algo que rabiosamente pide el postporno es una ruptura con el orden social al que se refiere Cortés. En este sentido, Beatriz Preciado define el feminismo prosexo como aquella vertiente que en realidad se sitúa después del feminismo en sentido estricto, para rebasar los límites y alterar las posibilidades de lo pornográfico, hacerlas mutar y expandirse. El feminismo prosexo surge en Estados Unidos a finales de los años 80. Casi todas las activistas y artistas vinculadas a este tipo de feminismo que no renuncia a la pornografía como herramienta para el disfrute consideran que Annie Sprinkle fue la precursora de las ideas y las prácticas que fundamentan al movimiento.

A partir de su experiencia como actriz porno, Sprinkle, cansada de representar siempre el mismo tipo de papeles en sus películas, lanzó la idea de que “la respuesta al porno malo no es la prohibición del porno, sino hacer mejores películas porno”.³⁸ Basándose en esta idea ha desarrollado diferentes proyectos performativos que han quedado registrados en vídeo en su mayoría y que pueden encontrarse en la red con relativa facilidad. “Sprinkle es una satirizadora cachonda y obscena que evoca conscientemente el legado de Sophie Tucker, Mae West y lo

³⁷ CORTÉS, J.M., “Acerca de la construcción social del sexo y el género”, en PEREZ, D. (coord.) *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004. Pp. 69-70.

³⁸ Annie Sprinkle citada por Virginie Despentes en DESPENTES, V.: *Teoría King Kong*, Melusina, Barcelona 2007. Pág. 73.

burlesco femenino, un modelo que algunas feministas del performance han acentuado.”³⁹



Annie Sprinkle, diagrama de *Post-porn modernist*, 1989.

El proyecto *Post-porn modernist*⁴⁰ fue desarrollado por Sprinkle entre 1989 y 1995 y se ha convertido en obra de referencia para gran parte de las artistas feministas prosexo. Se trata de un compendio de acciones en las que la artista hace un exagerado alarde de la estética del porno comercial, llevando puestos todos los elementos que considera propios de una estereotipación que perjudica a la mujer y la pone al servicio del hombre machista, a saber; zapatos con tacón de aguja, corsé apretado, medias con incómodos ligeros etc. Una de las performances que recoge esta obra es *Public Cervix Announcement*. En ella, la artista se sienta con las rodillas separadas e invita a los asistentes a observar el interior de su vagina, descontextualizando así los elementos más característicos de la pornografía e ironizando sobre la fragmentación del cuerpo femenino y los planos genitales en las películas porno del momento.

³⁹ KAUFFMANN, L.S.: *Malas y perversas. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, Cátedra, Madrid, 2000. Pág. 86.

⁴⁰ Proyecto incluido en el DVD recopilatorio de todas sus performances que lleva por título *Herstory of porn*, cuya adquisición puede realizarse a través de la página web de Annie Sprinkle.

Bobbi Starr es una joven actriz de porno convencional que se autodefine como feminista prosexo, trabaja en California y está especializada en escenas de *bondage* y sumisión para empresas de pornografía a través de Internet. Al entrevistarla sobre si su trabajo como actriz de porno comercial es degradante responde que no cree que algo en donde las mujeres tienen tanto control de la situación pueda ser considerado degradante hacia nosotras. Starr, que fue finalista en el reality show, America's Next Hot Porn Star, programa similar a America's Next Top Model, es decir, lo que en España se considera “telebasura”, no depila su cuerpo y no se ha realizado ningún tipo de cirugía estética, pero su actividad como actriz porno poco refleja los ideales que dice tener, ya que las escenas de sus películas no dejan de reproducir las típicas fantasías masculinas, que incluyen momentos de sumo machismo.

Como contrapunto hay directores/as y productores/as que están desarrollando porno creado específicamente para atraer a un público femenino. La cineasta sueca Erika Lust trabaja en ello. En 2004 produjo y dirigió *The good girl*, que tuvo una excelente acogida a nivel internacional, y que luego pasó a formar parte de su primer largometraje *Cinco historias para ellas*, estrenado en abril de 2007. En 2008 dirigió la película experimental erótica *Barcelona Sex Project*, en 2009 rodó el corto *Las esposas* y en 2010 estrenó su tercer filme: *Life Love Lust*. Además Lust es autora del libro *Porno para mujeres*. No obstante, no se autodefine como autora Postporno, al entrevistarla se refiere al movimiento como demasiado violento y le incomoda. Algunas artistas del ámbito del Postporno consideran que Lust no escapa a estereotipos sino que explota otros relacionados con la mujer, sólo que diferentes a los que plantean la mayoría de películas porno dirigidas a un público masculino. Lo cierto es que sus películas tienen muy buena acogida y los cuerpos de las actrices y los actores suelen ser más cercanos a los de cualquier persona que a los de las actrices porno siliconadas y penetradas por jovencísimos culturistas como prototipo de la condición femenina.



Fotograma de *I.K.U.*, película dirigida por Shu Lea Cheang en 2001.

Shu Lea Cheang es una artista multimedia taiwanesa que trata cuestiones de género en sus obras de un modo muy particular y vinculado a la virtualidad. En el año 2000 dirigió una película porno de ciencia ficción titulada *I.K.U.* (rodada en dv-35mm y premiada en el Sundance Film festival). Con este proyecto ganó reconocimiento como directora de culto y actualmente continua teniendo repercusiones en la escena cyberpunk y, cada vez más, en el panorama artístico contemporáneo. Filmada con cámaras digitales, esta película suya, que es la más conocida, consigue crear efectos de luz y color muy sugerentes. La manera en que *I.K.U.* aborda la sexualidad homosexual es bastante innovadora. Reúne escenas de sexo homosexual explícito, transexualidad femenina, o personajes cibernéticos que propagan un virus como alegoría del Sida, tema que sería esencial para un proyecto posterior de la artista con Lars Von Trier titulado *Fluid* y finalmente abandonado por falta de apoyo económico. Cheang considera que su trabajo se encuentra fuera de los lenguajes feministas conocidos hasta ahora. De hecho, podría decirse que lleva a la práctica las ideas que expresa Donna Haraway en *Ciencia, cyborgs y mujeres*.

Haraway define al cyborg como híbrido humano-máquina, una criatura en un mundo postgenérico. Utiliza esta metáfora para explicar, desde un punto de vista a la vez feminista y socialista, la construcción de las mujeres y su relación ideal con la tecnología como herramienta posibilidadora de cambios. La vinculación de las mujeres con las máquinas las alejaría del binomio naturaleza-cultura que aún hoy justifica lo femenino con lo natural, y lo masculino con lo cultural, perpetuando el poder patriarcal y la subyugación del género femenino. De este modo, la autora se desmarca de las teorías esencialistas y de los feminismos de la diferencia, aproximándose a lo *queer*.

En definitiva, la transformación del feminismo está directamente relacionada con lo que se entiende por transfeminismo y se lleva a cabo a través de sucesivos descentramientos del sujeto mujer que de manera transversal y simultánea cuestionan el carácter natural y universal de la condición femenina. Estos desplazamientos no sólo los encontramos en Haraway, por supuesto, sino que podemos localizarlos en teóricos como Foucault, Wittig o Adrienne Rich, que definen la heterosexualidad como un régimen político y un dispositivo de control que genera una diferencia artificial entre los hombres y las mujeres, transformando en patología la resistencia a la normalización y homogeneización. Por su parte, Butler insiste en los procesos de significación cultural y en el cuerpo como laboratorio donde se normalizan las diferencias entre los géneros, mientras que Fausto-Sterling cuestiona abiertamente la existencia de dos sexos como realidades biológicas independientes de los procesos científico-técnicos de construcción de la representación.

Como bien dice Canogar, “el cuerpo es una situación, y como tal cambia constantemente”⁴¹. La imaginería del Cyborg puede sugerir “una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y

⁴¹ CANOGAR, D., *El ojo clínico: fotografía, anatomía, arte*. en PEREZ, D. (coord.) *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004. P. 176.

nuestras herramientas a nosotras mismas. No se trata del sueño de un lenguaje común, sino de una poderosa e infiel heteroglosia. Significa al mismo tiempo construir y destruir máquinas, identidades, categorías, relaciones, historias del espacio. A pesar de que los dos bailan juntos el baile en espiral, prefiero ser un cyborg que una diosa”.⁴²

2. Movimiento Postporno.

A menudo se cree que Annie Sprinkle fue quien acuñó el término “postporno” aunque fuentes del mundo de la fotografía sugieren que el concepto fue introducido en los años 80 por el fotógrafo erótico Wink van Kempen y popularizado posteriormente por ella. Surgió como un nuevo estatuto de la representación sexual: A través de una deconstrucción de la heteronormatividad y naturalización, Sprinkle nos hizo pensar en el sexo como una categoría abierta para el uso y apropiación del placer más allá del marco de victimización de la censura y el tabú. El movimiento se encuentra hoy totalmente activo y resulta corresponderse con un ambiente creativo y revolucionario que nos llama a reflexionar sobre lo que es una imagen pornográfica, lo que es el género, y todo lo que, en definitiva, se plantea el transfeminismo.

Según la socióloga Marie Hélène Bourcier, el postporno abarca una serie de discursos que rompen con el régimen hegemónico de representación de la sexualidad. Se trata de un movimiento principalmente dedicado a representar sexualidades alternativas o disidentes, sobre todo con fines político-sociales, pero también a generar la revisión de muchas interpretaciones previas. Sprinkle difundió el uso de este término, proponiendo una revisión de la pornografía clásica. Su obra parte de una deconstrucción de lo pornográfico para dar cabida a nuevos imaginarios sexuales. Después lo ha llevado al cine y la literatura. Preciado es una

⁴² HARAWAY, D.: “Manifiesto para Cyborgs”, en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995 Pág. 311.

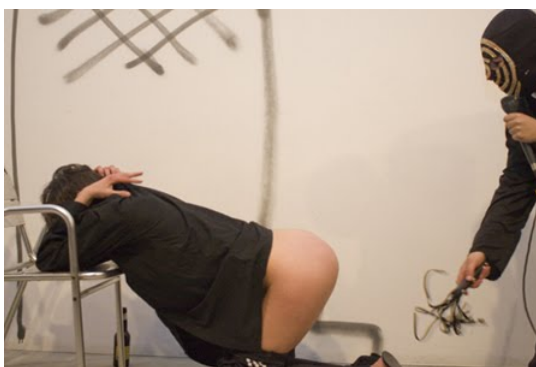
teórica especialista en ello. Llopis es artista y aborda el tema a través de talleres didácticos y vídeos. La escritora e investigadora Itziar Ziga revisa los conceptos de transexualidad y prostitución en sus trabajos, y la activista Diana J. Torres combina diversos proyectos artísticos con su irreverente Pornoterrorismo, al cual dedicaremos el último capítulo de este trabajo por considerar que es la parte del movimiento postporno que más empeño pone en tratar de diferenciarse respecto del feminismo.

2.1. Cómo definir “Postporno”

El Postporno está directamente relacionado con el inconformismo de género. Este se refiere a las personas que no se adhieren a las normas de la sociedad sobre la vestimenta y las actividades basadas en el sexo de cada persona. Se habla de “género indefinido”, aunque no es un término con especial aceptación. Ni masculinas, ni claramente femeninas, más bien son personas que optan por ser libres de género en la medida de lo posible. Algunas son transexuales, gay, lesbianas o bisexuales, aunque no necesariamente. Otras no se identifican con ninguna de estas categorías. En el idioma español, al escribir respecto a una de estas personas se utiliza la letra “x” en lugar de la que sugeriría que se pertenece a uno u otro género (ejemplo: ellos / ellas / ellxs).

El vídeo suele actuar como hilo conductor entre las muchas manifestaciones del postporno, ya que la mayoría de artistas y activistas postporno se sirven de tal tipo de registro para difundir sus trabajos, casi siempre performativos. Un ejemplo de ello es la obra de -la anteriormente citada- Diana J. Torres (Alias Pornoterrorista por haber fundado el Pornoterrorismo, un movimiento que, entre otras cosas, propone lo grotesco como deseable), quien acostumbra a realizar un registro audiovisual de sus acciones para difundirlas en la red u otros medios. Sobre su trabajo volveremos más adelante.

Recapitulando, parece que la fuente bibliográfica más indicada para encontrar una definición de “postporno” es el libro de Llopis al que hacíamos referencia hace un momento: *El postporno era eso*. No obstante, nos encontramos con que se trata de un texto en el que realidad y ficción se mezclan para crear una especie de diario a través del cual la artista narra sus primeras experiencias sexuales y los primeros trabajos en el ámbito artístico, así como su aproximación al trabajo de Torres y su proyecto de prostitución alternativa “Perras Horizontales”. No es, en absoluto, un trabajo teórico (ni pretende serlo) pero en un determinado momento se esfuerza por proporcionar una definición del concepto, más o menos acertada. Llopis dice así: “El postporno es la cristalización de las luchas gays y lesbianas de las últimas décadas, del movimiento *queer*, de la reivindicación de la prostitución dentro del feminismo, del postfeminismo y de todos los feminismos políticos transgresores, de la cultura punk anticapitalista y DIY (en inglés “do it yourself”, es decir: hazlo tú misma). Es la apropiación de un género, el de la representación explícita del sexo, que ha sido hasta ahora monopolizado por la industria. El postporno es una reflexión crítica sobre el discurso pornográfico.”



María Llopis azotada por Diana J. Torres durante una performance en 2009.

Durante una entrevista para un periódico mejicano llamado El Diario NTR, Beatriz Preciado ofreció lo que podría entenderse como una definición más aproximada de lo que la postpornografía es, a saber: “El movimiento postporno que surge a finales del siglo 20 es el efecto del devenir sujeto de aquellos cuerpos y subjetividades que hasta ahora sólo habían podido

ser objetos abyectos de la representación pornográfica: las mujeres, las minorías sexuales, los cuerpos no-blancos, los transexuales, intersexuales y transgénero, los cuerpos deformes o discapacitados... No se trata de que estos cuerpos no estuvieran representados: eran en realidad el centro de la representación pornográfica dominante, pero desde el punto de vista de la mirada masculina heterosexual. La postpornografía supone una inversión radical del sujeto de placer: ahora son las mujeres y las minorías las que se reapropian del dispositivo pornográfico y reclaman otras representaciones y otros placeres.”⁴³



Fotograma del documental de Lucía Egaña *Mi sexualidad es una creación artística*, 2011

Por su parte, Lucía Egaña, en el documental *Mi sexualidad es una creación artística* (2011), entrevista a un amplio grupo de artistas que se autodenominan como postpornógrafas y les pregunta individualmente por el movimiento postporno, dando como resultado un magnífico esbozo de la situación de la postpornografía en España en cuanto al activismo social y lo que el concepto significa para aquellas personas que trabajan en torno a él, que suelen ser definiciones subjetivas y específicas, relativas al trabajo de cada una de ellas. Durante el documental varias entrevistadas explican que estaban simplemente realizando acciones por intuición sin

⁴³ PRECIADO, B.: “Arquitectura erotizada” en *El Diario NTR*. Edición dominical. Año II / número 703. Méjico D.F., 2010. Pág. 14.

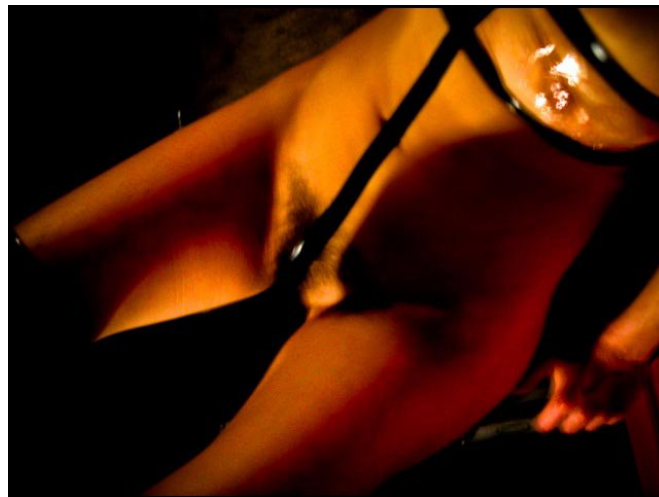
pensar que pasaban a formar parte de un movimiento con un nombre concreto. Sin embargo, gran parte de las performances en torno al postporno que se han hecho en territorio español han estado localizadas en Barcelona, que parece un punto neurálgico del movimiento, pues muchas de sus artistas residen allí.

Podría decirse que Barcelona es la ciudad preferida para encuentros entre artistas postporno. Ahora mismo, en junio de 2011, la propia Annie Sprinkle se dispone a realizar una estancia de un mes en dicha ciudad para impartir diversos cursos, charlas y talleres relacionados con la postpornografía. No obstante, una vez al año el punto neurálgico se traslada a Madrid con motivo de “La muestra marrana”, un festival de cine porno alternativo que se celebra en la capital y que está organizado por por Diana J. Torres, Claudia Ossandón, Lucía Egaña y, hasta este año, también por Patricia Heras (cuyo reciente suicidio -promovido por las presiones de haber sido encarcelada tras el violento desalojo de una casa okupa- desató una serie de movilizaciones dentro del ámbito del postporno el pasado mes de mayo). Su principal objetivo es mostrar producciones audiovisuales relacionadas con sexualidades marginales y/o subversivas.

Si tuviéramos que aventurarnos a ofrecer una definición de “postporno” lo más sencilla y sintéticamente posible sería esta: *el postporno es un movimiento artístico que propone generar una pornografía diferente, a saber; con un imaginario sexual en el que tengan cabida las sexualidades periféricas y disidentes que la heteronormatividad y el porno clásico marginan*. Entre tales sexualidades se encuentran los homosexuales, los transexuales, las personas de género indefinido o *queer*, los fetichistas y los sadomasoquistas. Esto no quiere decir que en el porno clásico no aparezcan representadas personas de los colectivos que acabamos de nombrar, sino que cuando lo hacen (que es en raras ocasiones) no se ajustan a la realidad y plasman una serie de estereotipos que no

satisfacen a los propios miembros del colectivo en concreto sino que están orientados hacia lo comercial.

Un colectivo artístico que es entrevistado en el documental de Egaña y que fundamenta sus acciones en la Teoría Queer adscribiéndose al postporno e identificándose como artistas del movimiento postporno, es Quimera Rosa, formado por Cecilia y Yan, una pareja liberal que realiza prácticas sadomasoquistas durante sus performances y que suele adoptar una interesante estética entre lo BDSM y lo cyborg, incluyendo cuero, látex y plásticos de todo tipo (incluso de burbujas).



Quimera Rosa, *Corbata 4*, fotografía, 2009.

2.2. Genitalidad, sadismo y masoquismo.

El concepto *sadismo* viene del Marqués de Sade, aristócrata y escritor francés que vivió entre los siglos XVIII-XIX y fue pionero en vincular, a través de sus relatos, la crueldad, el dolor y la humillación con el placer sexual. “Krafft-Ebing extrajo el término masoquismo del nombre de Leopold von Sacher-Masoch, cuyas novelas, como *La Venus de las pieles*, reflejaban su preocupación erótica personal por el dolor, la

humillación y la sumisión.”⁴⁴ Según Krafft-Ebing el masoquista imagina fantasías en las cuales se inventa situaciones donde se encuentra incondicionalmente sometido a otra persona, incurriendo en una relación de poder en la que se dan dos partes; una esclava y otra ama. No sólo define el masoquismo en términos de recepción de dolor sino que también reconoce la importancia de la fantasía y de los aspectos no propiamente físicos de la dominación y la sumisión en este tipo de relaciones sexuales.

Havelock Ellis, autor de *Studies in the Psychology of Sex*, donde afirmaba que la distinción entre sadismo y masoquismo no es artificial sino que se trata de estados emocionales complementarios (no opuestos), observó en un estudio que las personas que adoptan el rol de sádicas están, en realidad, muy interesadas en el placer sexual del otro, aunque en principio no lo parezca. En los juegos sexuales consensuados, quien se encuentra en la posición sádica no desea en modo alguno excluir el placer del sometido, y generalmente valora ese placer como algo esencial para su propia satisfacción.⁴⁵ No obstante, la esencia del sadomasoquismo no se halla en el dolor sino en la idea de control, de dominación y de sumisión; tampoco en la violencia por sí misma sino en la ilusión de violencia. “Muchos sadomasoquistas afirman, por consiguiente, que el masoquista, y no el sádico, es quien realmente ejerce el control en el curso de un episodio sadomasoquista. Los dos miembros de la pareja establecen sus límites y estas restricciones en raras ocasiones se sobrepasan. Los sádicos de quienes se sabe que no respetan los acuerdos a los que se haya llegado de antemano en relación con los límites son evitados y pronto dejan de tener compañeros.”⁴⁶

⁴⁴ WEINBERG, T.S.: *BDSM, Estudios sobre la dominación y la sumisión*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2008. Pág. 24.

⁴⁵ EILLIES, H.: *Studies in the Psychology of Sex*, vol. 3, *Analysis of the Sexual Impulse, Love and Pain, the Sexual Impulse in Women*, 2ª ed., revisada y ampliada, F. A. Davis, Filadelfia, 1926.

⁴⁶ Op. Cit., WEINBERG, T.S.: 2008. Pág. 27.

El Accionismo Vienés, uno de los sectores más importantes del arte de acción, trabajó bajo los presupuestos del masoquismo. Para Kathy O'Dell las acciones de Chris Burden o Vito Acconci, artistas que expusieron sus cuerpos a rituales sadomasoquistas en trabajo performativos que exploraban si los actos violentos contra el cuerpo del hombre reforzaban su masculinidad o dislocan su coherencia, están vaciadas de cualquier forma de placer frente a los trabajos de accionistas vieneses como Herman Nitsch con su Origen Mysterien Theatre, Otto Mühl, Gunter Brus o Rudolf Schwarzkogler. Seguramente es porque O'Dell considera que estos últimos, a pesar de utilizar la destrucción y la transgresión, buscaban cierta satisfacción placentera; el masoquismo era una vía de acceso al placer para la mayoría de ellos. "Habría que preguntarse si las obras de los accionistas vieneses quieren atacar la base masculinista del falocentrismo o simplemente buscan una desestabilización de las concepciones del cuerpo en la sociedad burguesa occidental y hacer patente un escepticismo hacia las democracias y sus estructuras sociales y morales."⁴⁷

Catherine Millet, en sus controvertidas memorias *La vida sexual de Catherine M.*, describía su temprana introducción en *partouzes* como quien descubre la antesala de los modernos clubs *swinger* o locales de intercambio de parejas. Con *partouzes* la autora se refería a un concepto que no tiene traducción exacta en español ya que no se refiere simplemente a orgías, sexo en grupo, promiscuidad colectiva o cama redonda; una *partouze* -palabra francesa cuya invención se atribuye al escritor Víctor Margueritte- es más bien "una fiesta libertina o reunión sexual de muchas personas que puede incluir a la vez o por separado todas las modalidades de actividad antedichas."⁴⁸ En el relato de Millet las situaciones de dominación y sumisión no son tan recurrentes como

⁴⁷ LAÍNEZ, J. C.: "Sacralidad y rito en la performance. Por un manifiesto artístico pagano", en CRUZ, P.A. y HERNÁNDEZ M.A. (Eds.): *Cartografías del cuerpo*, CENDEAC, Murcia, 2004. Pág. 169.

⁴⁸ N. del T. en MILLET, C.: *La vida sexual de Catherine M.*, Anagrama, Barcelona, 2002. Pág. 12.

cabría esperar, pues trata de sus experiencias personales y en repetidas ocasiones podemos leer explicaciones del tipo: “Si soy dócil no es porque me guste la sumisión, pues nunca he buscado situarme en una posición masoquista, sino porque en el fondo me es indiferente el uso que se haga de los cuerpos”⁴⁹, sin embargo encontramos en el libro numerosos pasajes en los que se describen fantasías, tentativas y experimentos relacionados con los juegos de poder y el *bondage*.

Las prácticas BDSM a menudo provocan una fluctuación entre lo femenino y lo masculino. Virginie Despentes atacaba en su *Teoría King Kong* los conceptos de feminidad y masculinidad, afirmando, además, que el masoquismo que viven algunas mujeres viene por un sistema cultural impuesto. Pero las experiencias sadomasoquistas consensuadas nada tienen que ver con la represión sino todo lo contrario; alteran las formas de organización social y ponen en tela de juicio la vigencia de las categorías de género y de orientación sexual. Despentes emprende una loable lucha contra la idea de que las mujeres tiendan a adoptar la posición sumisa capaz de paralizarlas frente al yugo machista. Precisamente el sadomasoquismo rompe en muchos casos con esa clasificación al permitir el intercambio de roles y el traspaso de fronteras de género.

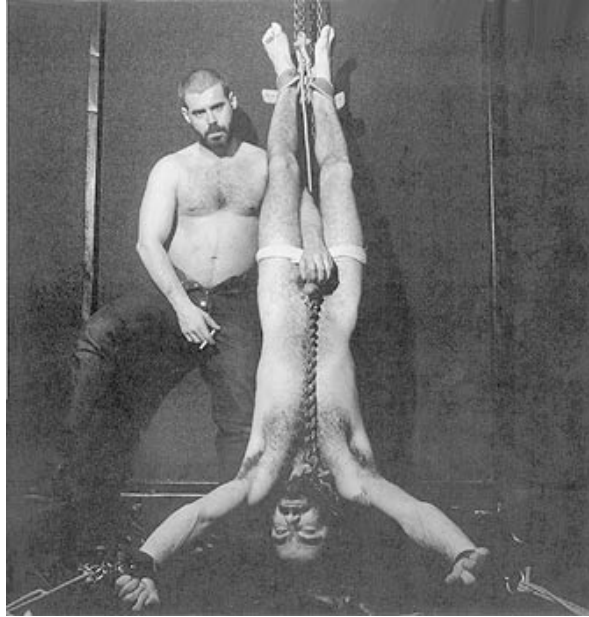


Pierre Molinier, *Poupée violée*, fotografía, 1965.

⁴⁹ *Ibíd.*, MILLET, C.: 2002. Pág. 230.

La imagen ilusoria de una muñeca violada en una fotografía de Pierre Molinier cuestiona la virilidad y estimula la semilla del transgénero. Los accesorios son de gran interés para el desarrollo de prácticas en torno a lo que Foucault denominaba “sexualidades periféricas” aunque hoy en día algunos accesorios son comunes en cualquier práctica sexual, no necesariamente sadomasoquista. No obstante, los vinculados al sadomasoquismo tienen que ver con el cuero, las máscaras, fustas, pinzas, cadenas y ataduras. El placer se deconstruye en distintos elementos permitiendo cantidad de combinaciones y variaciones. La lencería y el calzado fetichista, así como otro tipo de objetos en consonancia, pueden encontrarse en tiendas especializadas. Más allá están las prolongaciones del cuerpo sexuado: dildos y vibradores, de cuya función en el ámbito del postporno hablaremos más adelante, en un capítulo específico.

Ahora representémos lo que ocurre durante una sesión de sexo sadomasoquista: los participantes acuerdan determinadas reglas para garantizar que las prácticas se realizan en un entorno de libre elección y consenso. Además, alternan los juegos de poder, dominación y sumisión, con otras prácticas suaves y fantasías alternativas. Existen locales específicos para encuentros sadomasoquistas; son los locales BDSM; en ellos sólo tienen cabida las prácticas relacionadas. Algunos escenarios utilizados para representar imágenes vinculadas al BDSM a través de fotografías artísticas, parecen recrear el ambiente de tales lugares. Por ejemplo, fotografías de Robert Mapplethorpe como *Elliot and Dominique*, de 1978, muestran herramientas BDSM de gran calibre, que es más común poder encontrarlas en un local que en un domicilio particular, aunque en el caso de esta fotografía probablemente se tratase de un plató adecuado para la ocasión.



Robert Mapplethorpe, *Elliot and Dominique*, fotografía, 1978.

Aunque a lo largo de la historia hayamos visto tanto imágenes masculinas como femeninas relacionadas con el BDSM, Virginie Despentes, en su libro *Teoría King Kong*, señala la existencia de un dispositivo cultural que predestina la sexualidad de la mujer a gozar de su propia impotencia, de la superioridad del otro; entiende que en la moral judeo-cristiana está mejor visto ser tomada por la fuerza que voluntariamente. “Hay una predisposición femenina al masoquismo que no viene de nuestras hormonas, ni del tiempo de las cavernas, sino de un sistema cultural preciso, y que tiene implicaciones perturbadoras en el ejercicio que podemos hacer de nuestra independencia. (...) Que nos atraiga lo que nos destruye nos aparta siempre del poder.”⁵⁰

La estética de lo genital y el uso del cuero ha sido apropiada y reelaborada por diferentes artistas, hombres y mujeres, aunque se ha utilizado como icono entre las feministas que no rechazan la pornografía. Por ejemplo, una misma imagen como esta ha sido trabajada por Valie Export y Marina Abramovic, pero también por otras artistas que podrían adscribirse al movimiento postporno.

⁵⁰ Op. Cit. DESPENTES, V.: *Teoría King Kong*, Pp. 44-45.



A la izquierda, Valie Export, *Action Pants: Genital Panic*, 1969. A la derecha, Marina Abramovic, *Action Pants: Genital Panic*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York November 11, 2005.

“El sexo real de Valie Export es lo que estaba en juego en su acción *Genital Panic*, realizada en Munich en 1969. La artista se presentó en un cine pornográfico con una metralleta en la mano, vestida con una cazadora de cuero y con unos pantalones con una abertura triangular que dejaba al descubierto todo su pubis. Era una oferta implícita de su órgano genital real a ese público masculino de consumidores de erotismo ficticio en la oscuridad de la proyección cinematográfica. Podría hablarse de terrorismo sexual, en este caso: un modo bastante directo de denunciar el consumismo de los géneros pornográficos. Los hombres que miraban los sexos de la pantalla eran implícitamente amenazados por la propietaria de aquel pubis real y de la hipotética metralleta vengadora. Se diría que Export había ejecutado una acción puritana, aunque sin pretenderlo expresamente, como si hubiera reeditado en versión feminista y masmediática el viejo tema de la expulsión de los mercaderes del Templo.”⁵¹

⁵¹ RAMÍREZ, J.A.: *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003. Pp. 298-299.



Performance de Rocío Bolívar donde se libera de un alambre de espinos.

Recogiendo esta idea, la artista mejicana Rocío Bolívar, más conocida como “La Congelada de Uva”, concentra sus propuestas estéticas en la crítica a las cargas represivas que viven las mujeres. Su práctica artística de ataque frontal, de impacto directo, se inscribe abiertamente en el postporno y en las diversas estéticas y políticas de representación sexual contemporáneas. El binomio “sexo y dolor”, frecuente en el sadomasoquismo, está presente en las acciones de esta artista, donde su cuerpo es azotado y flagelado. Ella misma relaciona su trabajo con los textos de Sade, y afirma no encontrar división entre erotismo y pornografía, ni entre sexo y dolor. A menudo muestra su vagina durante sus performances y se sirve de imágenes relacionadas con lo religioso, utilizando alambre de espino y túnicas parecidas a las de una virgen. Con esto alude a la crítica que Virginie Despentes realizaba sobre el Catolicismo.⁵² Su trabajo está ligado a un activismo político en cierto modo, aunque hay otras artistas postporno cuyo trabajo tiene que ver con el activismo más directamente.

⁵² *Ibíd.*

2.3. Sexualidades no-normativas, violencia de género y activismo político

Cristina Vega, en su artículo “Situarnos en la historia. Movimiento feminista y políticas contra la violencia en el Estado español”⁵³ explica que ha habido un cambio inquietante desde mediados de los años 90 en los discursos sobre la violencia, tanto en las organizaciones feministas más visibles como en la política en general. Para sostener este argumento identifica cinco rasgos, a saber:

1) La individualización, es decir, el hecho de que se configure un perfil, el de “la mujer maltratada”. 2) La victimización y dependencia, centralidad de un discurso que no sólo acentúa, sino que totaliza la experiencia del dolor, opresión y desesperación, resaltando de forma entreverada los aspectos de clase y etnicidad. 3) La descontextualización del campo de la violencia, hiperfocalizado sobre la espectacularización de la agresión física. 4) La simplificación de las causas, recorridos y fugas de las mujeres maltratadas, que en la actualidad aparecen condensadas en torno al momento de la denuncia y a la reclusión en la casa de acogida. 5) La difuminación de las relaciones de poder entre mujeres y hombres y su reemplazo por otros marcos de comprensión como el “intrafamiliar”, que remiten en último término a la existencia de unidades disfuncionales que habrán de ser sometidas a un minucioso examen y, en ocasiones, a la propia intervención de la “televisión hiperrealista”.⁵⁴

Vega hace especial hincapié en que el uso de la denominación “violencia doméstica” tiende a difundir el carácter sexuado de la opresión, ya que cuando se habla de un incremento de la violencia doméstica se tiende a generalizar aunque la realidad es que existe más violencia en el hogar por

⁵³ VEGA, C.: “Situarnos en la historia. Movimiento feminista y políticas contra la violencia en el Estado español” en VVAA, *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*, MNCARS, catálogo de la exposición “Cárcel de amor”, comisariada por Berta Sichel y Virginia Villaplana, Madrid, 2005. Pp. 25-37.

⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 32.

parte de hombres a mujeres que viceversa. La autora señala que en las II Jornadas Estatales de la Mujer, celebradas en Granada en 1979, emergió el célebre debate igualdad/diferencia y hasta mediados de los años 80 muchas de las discusiones en este ámbito giraron en torno a la relación entre opresión de la mujer y capitalismo, así como el individualismo y la hipocresía que a menudo maquillan, camuflan o esconden situaciones desagradables que suceden en un estado que se supone de bienestar.



Ana Mendieta, *Rape Scene*, 1973.

En la obra de Ana Mendieta está siempre presente la intención de mirar hacia el mundo y de comunicarse con él desde el cuerpo femenino y sus circunstancias. La propia situación como inmigrante cubana en Estados Unidos, hizo que la artista fuera consciente de cierta marginalidad: era latina, era negra, era mujer y había decidido ser artista en un medio dominado, hasta el momento, por la mirada masculina. Eran demasiadas negaciones que fueron influyendo en su obra y en los temas sobre los cuales investigaba para seguir trabajando.

El cuerpo es un elemento muy tratado por Mendieta, su propio cuerpo es utilizado a menudo como soporte, medio o molde. Hasta tal punto que es imposible separar su obra de su propia corporalidad. Para una de sus obras tempranas, *Rape Scene*, realizada en 1973 como reacción a la

violación y asesinato de una estudiante dentro del campus de la Universidad de Iowa (donde la artista realizaba sus estudios), ésta invitó a unos amigos a su apartamento, y cuando llegaron la encontraron tendida boca abajo sobre la mesa, atada, semidesnuda y con sus piernas untadas con sangre, simulando una violación. Así permaneció durante una hora, enturbiando el momento y escuchando las opiniones de sus invitados.

Con la performance reseñada la artista logra enfrentarnos a una realidad que por cotidiana pasa casi siempre desapercibida, la de la concepción del cuerpo femenino como objeto de uso y abuso. Para Mendieta es de vital importancia resignificar el cuerpo femenino en una sociedad donde se lo ha percibido siempre como al servicio de terceros. Nos pone cara a cara con una realidad que quiere ser escondida, que es mediada por la ley del silencio, porque aún hoy las víctimas de violaciones y abusos sexuales, no importa la edad o el sexo, son convertidas nuevamente en víctimas por parte de la sociedad que debería protegerlas.

Son numerosas las representaciones artísticas en torno a la violencia de género. En tanto que vivimos en un sistema que no ha sido capaz de erradicar los episodios de violencia de género por el momento, no es de extrañar que a menudo el postporno guarde relación con actitudes antisistema (o pro renovación del sistema político y social), aunque esto resulte muchas veces controvertido ya que es difícil realizar actividades a caballo entre las instituciones públicas y las asociaciones antisistema, pues puede resultar incompatible en la mayoría de los casos.

Por ejemplo, generaTECH es un colectivo que aboga por el software libre como forma de empoderamiento y alternativa social.⁵⁵ A través de una serie de posicionamientos respecto a la propiedad intelectual, los derechos de autores y las libertades en general, promueven jornadas en las que se tratan cuestiones relacionadas con el género, las minorías y el

⁵⁵ <http://generatech.org>

uso de Internet para la superación de muchos problemas sociales. Algunas de las integrantes de generaTECH son artistas y activistas postporno que se sienten, por otra parte, vinculadas al movimiento okupa. Hemos tenido ocasión de seguir varios de los proyectos que han organizado hasta ahora y la experiencia nos hace pensar que el principal motivo de que tales movimientos converjan es que son, en principio, minoritarios y periféricos.



A la izquierda, cartel de unas jornadas organizadas por GeneraTECH. A la derecha, la imagen de portada del *Manifiesto para Cyborgs* de Donna Haraway.⁵⁶

GeneraTECH lleva a cabo especialmente proyectos que tienen que ver con la marginalidad. El fenómeno de la violencia de género en mujeres inmigrantes dentro del territorio español ha sido uno de los objetos de estudio de recientes jornadas. La lucha por los derechos de los transexuales es también un tema crucial entre los miembros de generaTECH, grupo que cuenta con una gran base de datos de libre acceso en Internet, donde cualquiera puede ponerse al corriente de sus actividades, que suelen ser jornadas y performances relacionadas con el

⁵⁶ Obsérvese que el cartel busca emular la imagen de Haraway, incorporando elementos nuevos como dildos, cuero y estética punk. La modelo del cartel es Claudia Ossandón, más conocida como Klau Kinky, performer postporno chilena afincada en Barcelona.

postporno, el transfeminismo y lo que las nuevas tecnologías pueden aportar a su causa.

2.4. Transexualidad y transgénero.

Al nacer se determina nuestro género.”Estamos ante una situación de *heterodesignación*; es decir, una delimitación de la identidad impuesta desde el exterior del propio sujeto”.⁵⁷ De acuerdo con la asignación del sexo, el niño o la niña va a tener un nombre y un sexo legal inscrito en el registro civil. Su categorización al nacer es de gran importancia ya que con esta determinación la persona inicia su relación con el mundo, su identidad como hombre o como mujer ante la sociedad y el Estado. Así comienza el proceso de identificación sexual o sexo psicológico, llamada también “identidad de género”. Ésta se constituye con la percepción de pertenencia a uno u otro sexo, desembocando en el núcleo de identidad de género que se refiere a la convicción de que el sexo asignado es el correcto. Pero ¿qué ocurre cuando no lo es?

Muchas personas nacen con combinaciones de rasgos de los dos sexos, debiendo afrontar las complicaciones que surgen cuando la sociedad se burla o escandaliza de su físico -lo que suele ocurrir con las personas intersexuales- o insiste en asignar a un individuo un sexo con el que no se identifica -lo que ocurre habitualmente entre transexuales. En el caso de las personas transexuales, sus problemas suelen reducirse cuando pueden pasar por el proceso de reasignación de sexo, el cual incluye la cirugía de reasignación sexual, mal llamada "operación de cambio de sexo".

Como hemos visto, la Teoría Queer rechaza la categorización del individuo en categorías universales como “homosexual”, “heterosexual”,

⁵⁷ CARRO, S.: *Mujeres de ojos rojos*, Trea, Gijón, 2010. Pág. 50.

“hombre” o “mujer”. Según dicha teoría, la identidad sexual de las personas es el resultado de una construcción social, así que no existen roles sexuales esencial o biológicamente inscritos en la naturaleza humana. Es decir, se entiende que todas las identidades relativas a la sexualidad, género y/u orientación sexual son igualmente anómalas, ya que son un producto socio-histórico.

La transfobia procede de que tradicionalmente se ha visto la transexualidad como un problema psiquiátrico, a saber; la disforia de género. Sin embargo, recientes investigaciones en neurociencia sobre cerebros de personas transexuales indican que su composición muestra a menudo la del sexo con el que se identifica, en lugar de la del sexo de nacimiento.⁵⁸ Esto apoya la teoría de que el cerebro de un individuo puede desarrollarse en un sentido diferente al de sus genitales, por lo que la transexualidad es de origen innato y no psicológico. La investigación también apoya las expresiones “hombre atrapado en el cuerpo de una mujer” y “mujer atrapada en el cuerpo de un hombre”. Observamos que la discriminación hacia los/as transexuales está en estrecha relación con el sexismo y la homofobia. De hecho, nos parece que se correlacionan. Esta asociación se debe a que dichas formas de discriminación se sirven de las mismas creencias o ideología: la heteronormalidad, que patologiza todo aquello que se encuentra más allá de la misma.

La despatologización de la transexualidad es una de las consignas del movimiento postporno. A través del arte, utilizándolo como vehículo de reivindicación social, se pretende romper con la idea de que los transexuales son enfermos. Alira Araneta es la activista a favor de los derechos de los transexuales más vinculada al movimiento postporno. Participa en la mayoría de jornadas y encuentros organizados en España

⁵⁸ GALLARDO, F.J. y ESCOLANO, V. M.: Informe Diversidad Afectivo-Sexual en la Formación de Docentes. Evaluación de Contenidos LGTB en la Facultad de C.C.E.E. de Málaga. Málaga, marzo de 2009. Consulta realizada *in situ* durante una estancia como investigadora.

en torno al postporno, y encabeza la campaña internacional “stop trans pathologization 2012” que promueve la ideología transfeminista. Por medio de sus explicaciones hemos comprendido la relación de la transexualidad con el postporno, más allá del *Testo Yonqui* de Preciado donde defendía que la feminidad es hoy una construcción biotecnopolítica: una suplantación hormonal de los 12 a los 50 años. La biomujer es entendida tanto por Preciado como por Araneta como tecnomujer, pues es ya transexual.



El artista conceptual Lazlo Pearlman⁵⁹ durante una actuación en Londres.

Esta campaña por la lucha contra la despatologización de las identidades trans nace a la luz de la Ley 3/2007 de 15 de marzo, reguladora de la rectificación registral de la mención relativa al sexo de las personas, vigente y conocida como la “Ley de Identidad de Género”. Ésta produce por una parte una mejora en la calidad de vida de las personas transexuales comparada con la situación anterior, pues posibilita un cambio de sexo legal sin necesidad de someterse a una intervención de modificación genital, además de convertir el proceso judicial de cambio de sexo en trámite administrativo.

⁵⁹ Lazlo Pearlman es transexual y trabaja en torno a los prejuicios y dogmas sobre sexo e identidad.

No obstante, a partir de la puesta en marcha de esta ley, queda legitimada la catalogación de toda aquella persona que quiera cambiar su mención de sexo en los documentos como enferma mental. El diagnóstico “disforia de género” se halla clasificado como trastorno tanto por los manuales de la Asociación de Psiquiatras Norteamericanos (el DSM), como el de la Organización Mundial de la Salud (el CIE). Este diagnóstico implica, además, un control por profesionales sanitarios sobre el rol masculino o femenino que se desarrolle. Todo esto acompañado de una hormonación obligatoria durante al menos dos años (obligando a modificar las características corporales a pesar de que las leyes reconozcan que el sexo sentido es el psicosocial, es decir, el género, y no lo atribuido como “sexo biológico”). Estamos hablando de dos años durante los cuales se castiga al ostracismo social y laboral, por adscribirse a un género discordante con el que figura en los documentos legales, es decir, por transgredir las normas de género. Quien no quiera modificar su cuerpo, bajo el supuesto validado legalmente de que no es una verdadera persona trans, queda excluido de la ley.

Es por esto que las comunidades trans consideran estar ahora frente a una situación donde la normativización de género queda validada legalmente de modo que es necesario un diagnóstico médico patologizante para que una persona transexual sea reconocida. En definitiva, que se piense la transexualidad como enfermedad, aunque en la sociedad actual haya habido adelantos respecto a este tema, sigue siendo un problema importante que provoca que desde el ámbito artístico se realicen acciones en consecuencia. El apoyo a la despatologización trans es continuo en el movimiento postporno, que se suma a la campaña ya que desde el transfeminismo se lucha por los derechos de las mujeres no sólo entendidas como biológicamente nacidas mujer.

Esta campaña ha ido evolucionando, hasta convertirse en una campaña de ámbito internacional, el “Stop Trans Pathologization”, y mediante la

cual se manifiestan más de cuarenta ciudades de todo el mundo, y exigiendo los cinco puntos en los que se concreta finalmente la campaña, a saber: 1.) La retirada del Trastorno de Identidad de Género de los manuales internacionales de diagnóstico (sus próximas versiones DSM-V y CIE-11), 2.) La retirada de la mención de sexo de los documentos oficiales (por ser un mero control de género de un dato que no tiene ninguna validez identificatoria), 3.) La abolición de los tratamientos de normalización binaria a personas intersexo, 4.) El libre acceso a los tratamientos hormonales y a las cirugías (sin la tutela psiquiátrica) y 5.) La lucha contra la transfobia: el trabajo para la formación educativa y la inserción social y laboral de las personas trans.



Imagen representativa de la campaña.

3. El imaginario postpornográfico frente a la pornografía clásica.

Según Rosa María Rodríguez Magda en *El placer del simulacro*, texto que hemos citado anteriormente, las imágenes pornográficas tienen como fin producir una excitación sexual y, puesto que están creadas mayoritariamente por y para los hombres, éstos, cuando las observan pueden asumir sin tensiones tanto la perspectiva del director, cuanto la del protagonista masculino, que es quien suele adoptar la posición activa. “El hombre cumple así su fantasía de dominio y tiene a su servicio a la mujer que puede penetrar y manipular a su voluntad, sometida y

fascinada por ese orden simbólico del falo, gozando con un trato humillante. Sin embargo, se espera que la mujer se excite sexualmente con imágenes que no están ideadas para ella, lo cual va del rechazo explícito a una travestización de su deseo”.⁶⁰

Los caminos de la legislación pornográfica, desde bien entrado el siglo pasado, se han empeñado en definir lo pornográfico por lo que la imagen muestra, golpeándose constantemente contra ese techo de cristal. Para delimitar el porno -dice Andrés Barba- hay que salir del porno, ponerlo en relación con alguna otra idea si se quiere avanzar en su comprensión.⁶¹ En este punto, aficionados, analistas de uno y otro signo y hasta legisladores parecen estar de acuerdo con Bataille: El erotismo es cuestión de perspectiva. O con Steven Marcus, que analizaba en *The Other Victorians* (1974) la prosperidad de la producción y el consumo de material pornográfico en el corazón mismo de una sociedad sexualmente represiva y afirmaba que la pornografía caracteriza un punto de vista, no una cosa.

“La escena erótica está fundada en la distancia. La obscenidad implica una dilatación de la visibilidad que anula cualquier distancia, por otra parte, la escena funciona a través de la ilusión que juega seductoramente con las apariencias; en cambio, lo obsceno está obsesionado con lo real, con lo verdadero, con las evidencias.” Así comienza el artículo “Parapornografía o la puesta en escena del deseo”, del investigador Fabián Giménez Gatto,⁶² en el cual introduce la idea de lo *parapornográfico* como todo aquello que se halla alrededor de la escena pornográfica pero fuera de ella, lo que se vive en el plató cuando la cámara está apagada, lo que se nos olvida que forma parte de la industria del porno.

⁶⁰ Op. Cit. RODRÍGUEZ, M.: *El placer del simulacro*, pág. 125.

⁶¹ Cf. BARBA, A.: “Porno como ceremonia y lugar” en *Revista Exit*, nº 29, Madrid, 2008.

⁶² GIMÉNEZ GATTO, F.: “Parapornografía o la puesta en escena del deseo” en LLANO, R. y MOLATORE, L.: *Los nuevos círculos del nuevo infierno*, Porrúa, Méjico, 2011.

Señala Beatriz Preciado en *Testo Yonqui* que la industria pornográfica es hoy un gran motor impulsor de la economía informática; existen más de millón y medio de páginas para adultos accesibles desde cualquier lugar del mundo. “Desde los dieciséis mil millones de dólares anuales de beneficios de la industria del sexo, una buena parte proviene de los portales porno de Internet. (...) Es cierto que los portales porno siguen estando en su mayoría bajo el dominio de multinacionales (*Play-Boy, Hot Video, Dorcel, Hustler, etc.*), el mercado emergente del porno en Internet surge de los portales *amateur*.”⁶³

Jordi Claramonte es filósofo y profesor en la UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia). En su libro *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía* explica que uno de los efectos nocivos más comentados de la pornografía consiste en su supuesta capacidad para convertir en objeto a la persona representada, dado que se descontextualiza el cuerpo humano desnudo y algunas de sus partes. “El escenario que nos ofrece el estudio de la imaginación pornográfica es justo el del choque entre el desarrollo de la autonomía de lo erótico y por extensión la autonomía del sujeto y las fantasías que cancelan dicha autonomía. Así que bueno será que consideremos la específica relación de la imaginación pornográfica con los procesos de cosificación”.⁶⁴

Claramonte contraataca el argumento “cosificador” de la siguiente manera: increpándole que debería ser capaz de sostener que las únicas representaciones de actividad humana que no son deshumanizadoras son aquellas que dan cuenta de un retrato global -y, por lo tanto, completo- del ser humano que las produce. Lo cual sería exhaustivo y tendría extrañas consecuencias, como que necesitaríamos ver una fotografía de cuerpo entero, por ejemplo, de un científico que nos presenta un artículo interesante si no queremos reducir sus facultades y posibilidades como

⁶³ Op. Cit. Preciado, B. 2008, pág. 35.

⁶⁴ Op. Cit. CLARAMONTE, J.: *Lo que puede un cuerpo*, 2009, pág. 128.

humano al hecho de escribir ese artículo, por si pudiera ser eso también un acto de cosificación deshumanizadora.

Consideramos que en la pornografía actual se da una fuerte tendencia hacia el directo y lo *amateur*. Probablemente esta tendencia se encuentre retroalimentada por Internet. Los vídeos porno más vistos en cualquier portal de pornografía gratuita son los catalogados como *amateur* o que reúnen características que hacen pensar que son vídeos caseros (muchos intencionadamente mal grabados, aunque en realidad se trate de actores profesionales, es decir; abundan los falsos *amateur*). Lo pornográfico hoy tiene relación directa con inmiscuirse en lo ajeno, más allá de la genitalidad.

Por su parte, en *La Cámara Lúcida*, Roland Barthes aborda la fotografía desde las perspectivas del sujeto observado y del sujeto que observa, entendiendo que la imagen pornográfica es unaria, es decir, sólo trata de mostrar el sexo sin segundas intenciones, sin connotación.⁶⁵ En la imagen pornográfica, según Barthes, no hay un *punctum* que capte nuestra atención.⁶⁶ El autor, entonces, excluye a la pornografía de cualquier intento de abordaje hermenéutico. Sin embargo, la imagen pornográfica, como después se ha dicho a través de los recientes Porn Studies, encierra una serie de códigos culturales de representación que condicionan su recepción.

En el ámbito de la pornografía cabe destacar a Tristán Taormino o a la escritora, actriz y directora Ovidie, que en sus películas y su libro *Manifiesto Porno* reivindica el punto de vista de la mujer. Erika Lust, cineasta sueca, también trabaja en esta línea, y desde el erotismo

⁶⁵ BARTHES, R.: *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 2009.

⁶⁶ Para Barthes, el *punctum* permite que la fotografía salga del carácter "unario" que tiene como primera regla de composición la búsqueda de unidad. El *punctum* logra perturbar dicha unidad y hace que nuestros ojos descubran cierto desdoblamiento de la realidad. el *punctum* no es algo que simplemente nos sorprenda, inquiete o asuste de una fotografía, sino aquello que hace hablar a una imagen, aquello que permite reflexionar a través de lo que nos sugiere.

lesbiano la directora Monika Treut realiza interesantes crónicas biográficas, como *Gendernauts*, donde recoge experiencias transexuales. “La revista *On Our Backs* contribuye a crear también desde una estética lesbiana que no rehuye el S/M, toda una nueva mirada erótica de la mujer como sujeto y objeto de deseo, más allá del punto de vista masculino y del mito amigable y tierno que presidió la relación entre mujeres durante los 70.”⁶⁷

Son muchos los frentes donde la mujer ha de pelear por el dominio de su imagen, y es que “la mujer ha sido principalmente imagen, que no representación.”⁶⁸ En un artículo de Naomi Salaman titulado “¿Por qué no ha habido grandes pornógrafas?” explica que aunque ha habido gran cantidad de prácticas artísticas en relación a la construcción de la feminidad, la representación de mujeres y la mirada masculina, ha habido muchas menos sobre las espectadoras femeninas y las imágenes de hombres. Si las críticas feministas de arte han partido de la pregunta “¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”⁶⁹ el proyecto de Salaman -a saber, una exposición colectiva en torno al problema del género y que se titulaba “Lo que ella quiere”⁷⁰-, se inicia con la pregunta ¿por qué no ha habido grandes pornógrafas?

⁶⁷ Op. Cit. RODRÍGUEZ, M.: *El placer del simulacro*, pág. 123.

⁶⁸ *Ibíd.*

⁶⁹ NOCHLIN, L.: “Why have there been no Great Women Artists” en NOCHLIN, L.: *Women, Art and Power*, Thames and Hudson, Londres, 1989.

⁷⁰ La exposición “What She Wants” [Lo que ella quiere] se celebró en la Impressions Gallery entre septiembre y octubre de 1993.



Del LaGrace Volcano, *Arancia's Pink*, fotografía, 2003.

La pregunta nos interesa mucho porque Salaman la vincula a la obra de Del LaGrace Volcano y se interroga sobre cómo una mujer puede ser feminista y, a la vez, disfrutar de imágenes consideradas pornográficas. Bien, la respuesta que da la autora en el texto parte de la publicación del libro de Del LaGrace *Love Bites*. Se trataba de una publicación de fotografías lésbicas destinadas a un público lesbiano y fueron censuradas incluso en librerías feministas e izquierdistas, por contener imágenes problemáticas: las de una orgía en el curso de la cual una mujer era penetrada por otra del tipo camionero con un consolador negro mientras la otra la sujetaba. La autora explica que, a través de una conversación con Del LaGrace, supo que el mayor problema con tales fotografías fue que la penetración agresiva se asociaba con lo masculino, antifeminista y negativo.⁷¹

Lo que hacía a las propias feministas rechazar las imágenes de la orgía lésbica era el acto de la penetración. Todas las participantes de la escena

⁷¹ SALAMAN, N.: “¿Por qué no ha habido grandes pornógrafas?” en DEEPWELL, K. (Ed.): *Nueva crítica feminista de arte*, Cátedra, Madrid, 1995.

eran lesbianas sin embargo la que llevaba el consolador podía ser interpretada como un varón, o al menos era demasiado masculina. El caso es que el empleo de dildos (o “consoladores”, aunque el término “consolador” no nos gusta) de muy diversas formas se ha popularizado entre personas que apuestan por la desterritorialización del placer, ya que estas herramientas ponen de manifiesto el hecho de que los genitales no son el único ángulo de producción del placer sexual.

3.1. Prolongaciones del cuerpo: dildos, látigos, cuerdas y metralletas

Georges Canguilhem utilizaba en *La Connaissance de la Vie* una metáfora en la que sugería que las máquinas podrían considerarse órganos de la especie humana. Lo cierto es que los objetos que se emplean en la práctica del sexo actúan muchas veces como prolongaciones del cuerpo humano.

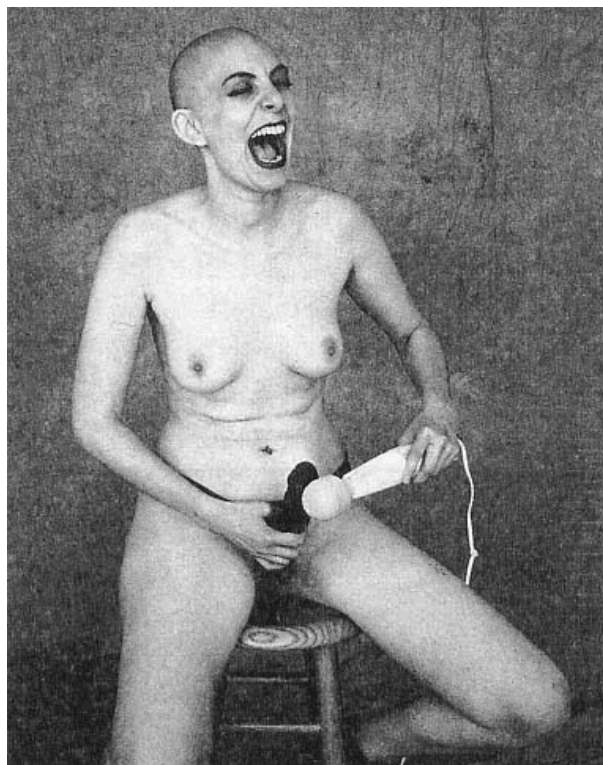
“Dildo” es una palabra inglesa que se ha popularizado entre los hispanohablantes en sustitución del término “consolador”. Un dildo originalmente es un instrumento náutico que se usaba para asegurar los remos de una lancha. El dildo de madera, que tenía una forma parecida a la de los dildos modernos, se insertaba en un orificio que las naves tenían para este propósito. Es probable que el juguete sexual haya recibido su nombre del instrumento náutico por la similitud de su forma. También es probable que el nombre se derive de la palabra italiana *diletto* (en español, deleite). Los dildos pueden tener formas variadas, los hay que tienen una terminación curva para estimular el punto G o la próstata, diseños dobles que se pueden emplear simultáneamente para la penetración vaginal y anal, y doble punta para más de una persona.⁷²

⁷² Cf. LOTNEY, K: *The Ultimate Guide to Strap-On Sex: A Complete Resource for Women and Men*. Cleis Press, California, 2000.

El uso del término dildo como objeto sexual aparece por primera vez en inglés durante el siglo XVII, en las obras de teatro *El alquimista* de Ben Jonson y *El cuento de invierno* de William Shakespeare. Actualmente entendemos por dildo aquellos juguetes sexuales como vibradores, cinturones pene o penes de plástico con toda su variedad de materiales (cuero, silicona, plástico, látex, etc.), formas abstractas (helicoidales, ondulados, huso, etc.), naturalistas (objetos o animales) o realistas (imitación de penes), incluyan o no vibrador, arnés u otros complementos.

Un propósito común del transfeminismo, la Teoría Queer y el postporno es deconstruir las categorías identitarias porque son consideradas opresoras. Desde tal perspectiva el dildo es el emblema de la tecnología sexual, ya que la tecnología del sexo evidencia que el género y la normatividad en el sexo son construcciones sociales y culturales impuestas pero no irremediables. Para su superación es interesante el uso del dildo y otros juguetes sexuales, pues rompen con los roles de género, descentran el placer genital, y desbancan la exclusividad de las relaciones heterosexuales, haciendo que vean la luz prácticas periféricas. “El dildo puede crear un espacio simbólico donde se mezclan los géneros y las identidades se confunden. Ese espacio simbólico cuestiona la racionalidad viril y el dildo, que se apropia de los atributos genitales del hombre, crea a la hembra-macho, aunque la hembra mantiene sus señas de identidad en un espacio de luz y sombra, ambiguo, borroso, donde se transforman los valores y se produce el mestizaje de los sexos, la aproximación al mito del andrógino.”⁷³

⁷³ GARCÍA VILLALBA, A.: “Fragmentos de un discurso sexual (falocentrismo, borrosidad, dildos y cambios de roles en cuatro movimientos” en GENEROS??? Catálogo de la exposición del mismo título a cargo de Juan Nicolás, Centro Párraga, Murcia, 2008.



Michel A. Rosen, *Molly*, fotografía, 1993.

“En el estudio de la relación entre los cuerpos y los objetos sexuales, Gayle Rubin, más que Foucault, aparece como una figura iniciática. Las memorias de Rubin sobre los orígenes de Samois, la primera organización de S&M lesbiana fundada en 1978 en San Francisco, recogen su fascinación por algunas de las fabricaciones extraordinarias de placer y algunos de los instrumentos que participaban en los usos descontextualizados y desvirilizados de los cuerpos, a los que Foucault se había referido con admiración en diversas ocasiones.”⁷⁴ Según explica Preciado al respecto, Rubin no concebía hablar sobre fetichismo y sadomasoquismo sin aludir a la producción del caucho, las técnicas usadas para guiar y montar a caballo, el betún brillante de las botas militares, la historia de las medias de seda, el carácter frío y autoritario de los vestidos medievales y la atracción por las motocicletas y los automóviles con los cuales se puede salir de la ciudad y encontrar la evasión. Para Rubin el fetichismo suscita toda una serie de cuestiones

⁷⁴ PRECIADO, B.: *Manifiesto contrasexual*, Anagrama, Barcelona, 2010. Pág. 85.

relacionadas con los cambios en los modos de producción de objetos, con la historia y la especificidad social del control, de la destreza y de las buenas maneras. Tiende a considerar la sexualidad como parte de una historia de las tecnologías que incluye desde la historia de la producción de objetos de consumo hasta la historia del urbanismo.



Opie, *Pervert*, fotografía, 1994.

Se trataría, pues, de repensar el sadomasoquismo y el fetichismo no tanto como perversiones marginales en relación con la sexualidad “normal” dominante, sino de entenderlos como elementos esenciales de la producción moderna del cuerpo y la relación de éste con los objetos manufacturados, como las agujas clavadas en el cuerpo de Catherine Opie. En 1994 se autorretrató con el torso desnudo, la cabeza cubierta con una capucha negra brillante, cuarenta y seis agujas clavadas en la piel en líneas impecables a lo largo de los brazos y la palabra *pervertido* recién trazada en el pecho, desafiando las políticas de identidad. De este modo, la historia de la sexualidad se desplaza desde el ámbito de la historia natural de la reproducción. Sin embargo, sabemos que el tema es controvertido ya que Sheila Jeffreys dejó claro en su libro *La herejía lesbiana* que existen grupos contra el sadomasoquismo en este mismo ámbito, en concreto, grupos de lesbianas radicalmente en contra de las

prácticas sadomasoquistas, pues hacen una asociación negativa entre el sadomasoquismo y el fascismo; negativa en tanto que los vinculan ideológicamente, no se refieren al empleo de ornamentos y la estética militar (de la cual también se apropian las comunidades *leather*, de mayoría *gay*) sino que creen que el BDSM implica una aceptación tácita del nazismo y los fascismos en general.⁷⁵

En 1999 Ron Athey realizó una polémica performance titulada “Año solar”, para la cual apareció ataviado con tacones de aguja, medias, maquillaje exagerado y una corona de espinas formada por jeringuillas clavadas en zig zag a lo largo de su frente. Athey, que tiene un sol de rayos negros tatuado alrededor de su ano, se tumbó en una silla de ginecología y se autopenetró con los dildos que llevaba atados a sus tacones.



De izquierda a derecha: Mapplethorpe ,*Self Portrait with Whip*, fotografía, 1978.

Athey, *Solar anus*, performance, 1999.

El registro de la performance de Athey recuerda al autorretrato de Mapplethorpe en que aparece con un látigo penetrando su ano. Él fue uno de los primeros artistas en reconocer abiertamente su homosexualidad en Estados Unidos y utilizó la fotografía como plataforma para denunciar la discriminación de este colectivo mediante imágenes sumamente perturbadoras. En varias ocasiones utilizó como modelos a actores del

⁷⁵ JEFFREYS, S.: *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*, Cátedra, Madrid, 1996.

cine porno y elementos relacionados con las prácticas sadomasoquistas de forma intencional, temas controvertidos en su lucha por la igualdad y el reconocimiento

El látigo de Mapplethorpe hace referencia a la flagelación erótica, que también puede practicarse con la mano y no sólo con objetos específicos como el látigo (recibiendo en este caso el nombre de *spanking*). Los instrumentos de azote clásicos son los *floggers* o gatos de cola, la paleta, la *canne* o vara fina y flexible de fresno o similar, la fusta y también los cinturones, especialmente de piel. Respecto a las esposas, que provocan en el sumiso la sensación de inmovilidad y total sumisión hacia el rol dominante. existen numerosos tipos en el mercado del BDSM. En realidad, casi todos estos elementos tienen un aporte simbólico más allá del disfrute físico. Las ataduras y los collares, por ejemplo, simbolizan entrega, aceptación y compromiso.

La flagelación erótica está estrechamente vinculada con el *bondage*, que consiste en realizar ataduras sobre el cuerpo con fines sexuales. Sigue la tradición del *shibari* japonés, que puede conllevar la inmovilización de la persona pasiva, o no. Asimismo, puede incluir o no la sujeción de la persona a un elemento fijo, la suspensión parcial o total. Las cuerdas suelen ser de algodón o fibras artificiales, pero también pueden ser de yute, paja de arroz, esparto, mezcla, etc. También se entiende de forma extensiva como *bondage* las inmovilizaciones con esposas, pañuelos o cadenas. Un artista que ha trabajado mucho sobre esta estética es el japonés Nobuyoshi Araki.

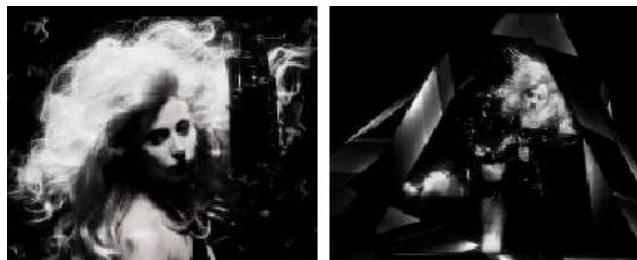


Araki, *bondages*, fotografía, 2008.

Peter Osborne, Catedrático de Filosofía Europea Moderna y Director del Centre for Research in Modern European Philosophy de Middlesex University (Londres), en su libro *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo* explora la dinámica crítica de un arte que sitúa más allá de la estética, partiendo de una polémica distinción entre la “estética” y la “filosofía del arte”. Los temas en los que el autor indaga incluyen: el estatus ontológico del arte contemporáneo, la importancia duradera del modernismo como la lógica de lo nuevo, la relación del arte conceptual con la filosofía, la fotografía y el problema de los medios o soportes artísticos, el papel del espacio social en la constitución de la obra de arte y las estructuras temporales características de la experiencia del arte contemporáneo. Lo que más nos interesa ahora mismo de tal publicación es el hecho de que concluye con lecturas críticas de obras individuales de artistas como Robert Barry, Victor Burgin, Jake and Dinos Chapman, Elmsgreen and Dragset, Matias Faldbakken, Douglas Huebler Gerhard Richte y Tracey Emin.

Osborne relaciona con habilidad la imagen de una obra de Tracey Emin con Hannah Wilke. Ambas utilizan su propia vagina como elemento para reivindicaciones feministas, aunque sus fotografías tengan múltiples interpretaciones. La estética de Wilke es más limpia, mientras que, en general, la obra de Emin va más allá al introducir lo escatológico, cuestión que cobra especial relevancia en el postporno. Emin optó al premio Turner en 1999 con *My Bed*, su obra más conocida y que fue expuesta en la Tate Gallery, una pieza que consistía en su propia cama sin hacer, rodeada de basura doméstica como condones usados, ropa interior con manchas de sangre etc., en un ambiente de dejadez general.

La obra de Emin se encuentra en la línea de *Genital Panic*, cuya imagen de Valie Export hemos visto con anterioridad en relación con una interpretación de la misma que hizo años después Marina Abramovich. Recientemente la cantante conocida como Lady Gaga ha lanzado el *single* “Born This Way”, que da título a su segundo álbum y que habla de la transexualidad y la banalización del género, aludiendo claramente al *Manifiesto para Cyborgs* de Haraway en las letras de sus canciones. Una imagen llamativa en el videoclip del *single* es precisamente la de la cantante sentada con las piernas separadas, armada con una metralleta y semidesnuda con chaqueta negra de cuero, emulando *Genital Panic*. El arma actúa aquí a la vez como prótesis y como representación del poder.



Fotogramas del videoclip de Lady Gaga *Born this way*, 2011

3.2. El germen fascista en la presencia del cuero y las tendencias sadomasoquistas.

Susan Sontag equiparó sadomasoquismo y fascismo por el culto al cuero en *Bajo el signo de Saturno*.⁷⁶ Éste se halla muy presente en las representaciones alternativas de la sexualidad y, sobre todo, concretamente en el ámbito del sadomasoquismo, donde la atracción por los uniformes, el calzado de piel y el látex tienen una fuerte presencia. Como comentamos antes, en *La herejía lesbiana* Sheila Jeffreys incluye un ensayo categórico desde el título: “Sadomasoquismo: el culto erótico del fascismo.”⁷⁷ En él increpa a aquellos que realizan prácticas relacionadas ya que entiende que cualquier práctica sexual deseable descansa sobre la reciprocidad, los cuidados y la igualdad, con lo que el intercambio de roles y los juegos de poder en el plano sexual, aunque sean suaves consensuados, significan para ella una aceptación de actitudes fascistas, idea con la que no estamos en absoluto de acuerdo. Consideramos que constituye una postura radical a partir de la cual generaliza respecto de cómo ha de ser la sexualidad lesbiana, en una única dirección, censurando prácticas sobre las cuales ofrece una visión parcial y alarmista.

No sólo las películas porno se han nutrido de esta estética sino que el cine en general también la ha explotado por la carga erótica y el punto fetichista de la estética del cuero. Bajo estas líneas incluimos una imagen del anuncio de una película ficticia que se lanzó en 2007 para promocionar una saga de películas de terror serie B. La imagen es algo cómica porque reúne una serie de estereotipos muy pronunciados; una mujer rubia sexy semidesnuda con partes de un uniforme militar, liguero, botas y un recubrimiento de látex, agita provocativamente un látigo tras

⁷⁶ SONTAG, S.: *Bajo el signo de Saturno*, Debolsillo, Barcelona, 2007.

⁷⁷ En JEFFREYS, S.: *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*, Cátedra, Madrid, 1996.

una cortina de fuego. Se trata de una mujer-lobo producto de un experimento nazi (ese es el argumento de la supuesta película).

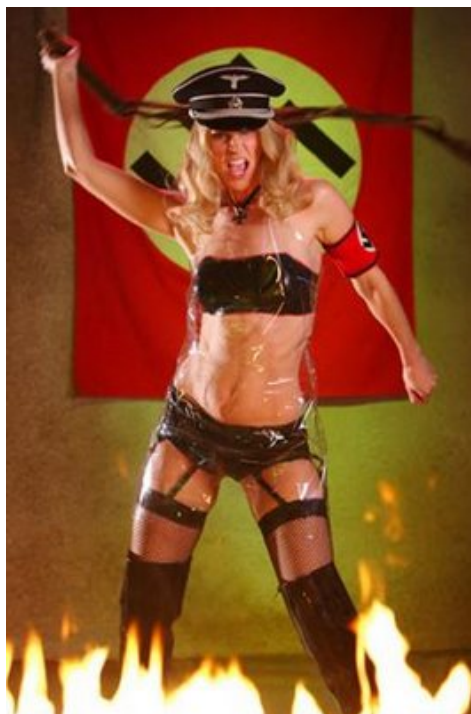


Imagen del montaje publicitario *Werewolf women of the SS*

Son muchas las películas que han mostrado la perversión del nazismo a través de la vida sexual y de las desviaciones de la intimidad. *La caída de los dioses*, dirigida por Luchino Visconti en 1969, mostraba escenas de bacanales entre los SA en Tegernsee. En 1973, *Portero de noche*, de Liliana Cavani, causó escándalo porque planteaba la existencia de un vínculo erótico entre víctima y verdugo. Al año siguiente, Don Edmonds retomó la idea de la relación erótica en el campo de concentración, incorporando la figura femenina al rol sádico en *Ilsa, la loba de las SS*, película con la que nació un género nuevo: el porno nazi. Una docena de producciones italianas, difundidas entre Europa y Estados Unidos, explorarían este filón: *SS Experiment Camp*, también conocida como *Campo SSadismo Comandancia de Castración* (Sergio Garrone, 1976), *La última orgía de la Gestapo* (Cesare Canevari, 1977) o *La bestia en calor* (Luigi Batzella, 1977), difundida en América bajo el título *SS Hell*

Camp. Aunque quizás la más conocida sea la adaptación de una novela británica de Tinto Brass, *Salón Kitty* (1977), donde el nazismo es representado como un régimen en el que las relaciones sexuales eran desenfrenadas, fetichistas y con una dimensión sadomasoquista. “La estética nazi se regía mediante sistemas y divisiones jerárquicas en los cuales el hombre era netamente superior a la mujer, y la figura del *pater familias*, el padre protector, velaba por el bien de la prole”.⁷⁸ Huelga decir que tal estampa contrasta con lo representado en las películas citadas.

Buñuel, Kubrick, Fellini o Pasolini son otros directores que han llevado a la gran pantalla prácticas sadomasoquistas tales como el spanking o el *bondage*, representaciones alternativas de la sexualidad. Pero también la literatura se ha cebado con tales imágenes, y no sólo nos referimos a los relatos del Marqués de Sade. Algunas de las fuentes literarias que utilizaremos como apoyo para realizar una futura Tesis Doctoral ya han sido comentadas en la primera parte de este trabajo, como por ejemplo el libro de Catherine Millet *La vida sexual de Catherine M.: El postporno era eso*, de María Llopis, o los libros de Virginie Despentes, que en realidad se encuentran a caballo entre dos géneros: la narrativa y el ensayo.

Una obra que da buena cuenta de un imaginario medieval en el que las mujeres son tentadoras venidas de Eva, hecho por el cual son temidas, castigadas y siempre objeto de sospecha, es los *Cuentos de Canterbury*, donde el cuerpo de la mujer es entendido como la representación física de lo que hizo que el mundo cayera en pecado. “Los peregrinos de los *Cuentos de Canterbury*, adoctrinados al igual que su autor en esta idea, se aúnan para castigar a Eva en la persona de sus representaciones contemporáneas. Aunque los *Cuentos de Canterbury*, y Chaucer mismo, apoyen con frecuencia la autonomía de la mujer y su derecho a tener voz propia, no ponen freno a los impulsos seculares, religiosos y narrativos que la definen y contienen a la fuerza. Con independencia de lo que ocurra en

⁷⁸ ALIAGA, J.V.: *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, Nerea, San Sebastián, 2004. Pág. 31.

primer plano, los *Cuentos de Canterbury* mantienen como telón de fondo un mundo físicamente hostil al sexo femenino.”⁷⁹ El *Cuento de la mujer de Bath* es el que más cerca está de cuestionar la violencia intrínseca sobre las mujeres, al hacer que el rey pase un largo periodo temiendo por su vida, tratando de descubrir qué es lo que más desean las mujeres, introduce la presencia de la violencia doméstica en la vida medieval desde su prólogo. De hecho, la violación aparece en este cuento y en otros como algo inherente al romance, ya que el amor cortés, aunque pudiera parecer que enaltece a la mujer, es muchas veces un juego masculino de poder, propiedad y violencia en una sociedad de desigualdades.

Algunos historiadores han buscado en la homosexualidad el origen del malestar de la sociedad alemana de principios del siglo XX.⁸⁰ Según ellos, la concepción belicista y viril derivada del nacionalismo alemán estimaba que los guerreros podían prescindir de las mujeres, excepto para la simple función reproductora. “Este discurso, mantenido por grupos extremistas de la segunda mitad del siglo XIX volvía a encontrarse, en efecto, en la doctrina nazi de la división sexual de las tareas: el hombre produce y combate, la mujer engendra y sirve. Esta ideología explicaba el enaltecimiento de las relaciones entre hombres, que abarcaban desde la amistad hasta el amor. Según esto, las élites masculinas habrían sido profusamente impregnadas de esta visión. Esta tesis, aunque tiene algo de fundamento, no consigue explicar del todo ni la estructura de poder imaginada por los nazis, ni su antisemitismo furibundo, ni menos aún su represión brutal de la homosexualidad, excepto si se limita a teorías

⁷⁹ WEISL, A. J., “Desquitarse de Eva: la violencia contra las mujeres en los *Cuentos de Canterbury*, en VVAA, *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*, MNCARS, catálogo de la exposición “Cárcel de amor”, comisariada por Berta Sichel y Virginia Villaplana, Madrid, 2005. Pág. 127.

⁸⁰ GENSBURGUER, S. y DREYFUS, J.M.: *Des camps dans Paris: Austerlitz, Lévitán, Bassano: juillet 1943 août 1944*, Fayard, París, 2004. Pp. 157-159.

psicológicas discutibles y supone que las élites vivieran en un profundo odio de sí mismas.”⁸¹

Los hombres del triángulo rosa es un libro que habla precisamente de relaciones homosexuales en el contexto de un campo de concentración nazi.⁸² Fue escrito por Heinz Heger contra el silencio que rodea a la historia de los homosexuales durante el Holocausto. La historia es interesante porque además revela la tensión entre el sexo y las relaciones de poder dentro del campo de concentración, tanto entre los prisioneros como entre prisioneros y centinelas.

En el período de la anexión de Austria por Alemania en 1938, por la que Austria se convirtió en parte del III Reich alemán, Heger, que no estaba interesado en la política, era un estudiante universitario en Viena. En marzo de 1939, Heger fue llamado por la Gestapo a presentarse en sus oficinas, después de que hubiese enviado imprudentemente a su amante Fred, el hijo de un jerarca nazi, una felicitación de Navidad con tono amoroso. Heger fue detenido en marzo de 1939, a los 22 años, y condenado a seis meses de cárcel por degenerado. Su amante fue absuelto al alegar que tenía un trastorno mental.

Después de servir su pena en la cárcel, a instancias de la Oficina Central de Seguridad del Reich, Heger no fue liberado, sino que fue deportado al campo de concentración de Sachsenhausen, donde fue obligado a llevar sobre la chaqueta el triángulo rosa, el distintivo de los prisioneros homosexuales. En Sachsenhausen, Heger y otros 180 deportados homosexuales no podían tener contacto con los demás presos, por temor a que pudieran seducirlos. Los trabajos más difíciles e inútiles fueron asignados a los homosexuales para reeducación por el trabajo: en invierno se vieron obligados a barrer la acumulación de nieve con sus

⁸¹ ALMEIDA, F.: *El pecado de los dioses. La alta sociedad y el nazismo*, Santillana, Madrid, 2008. Pp. 226-227.

⁸² HEGER, H.: *Los hombre del triángulo rosa*, Amaranto, Madrid, 2002.

manos, para, a continuación, recibir órdenes de trasladarla (siempre con las manos) a otra parte. Heger logró librarse en parte de estos trabajos, consiguiendo así sobrevivir las palizas y torturas a otros prisioneros, al convertirse en el amante de un kapo encarcelado como criminal común.

En mayo de 1940 Heger fue trasladado al campo de concentración de Flossenbürg, en Baviera, e internado en el bloque número 6. En Flossenbürg fue nuevamente sometido a un durísimo régimen carcelario, a disposición del personal de guardia de las SS y de los otros reclusos, pero siempre logró sobrevivir gracias a los numerosas amistades con kapos e incluso a un SS homosexual que lo protegió de una muerte segura. En los campos, la homosexualidad, a pesar de ser duramente perseguida, era practicada en la clandestinidad, especialmente por los delincuentes comunes que ocupaban posiciones de liderazgo dentro de la jerarquía de los reclusos. En el verano de 1943, el comandante de la SS Heinrich Himmler decidió que los homosexuales arios debían ser reeducados en un comportamiento sexual ortodoxo. Para ello ordenó que los presos homosexuales fueran obligados a asistir regularmente al burdel de campo, provisto de internas arias obligadas a prostituirse.

El 24 de abril de 1945, ante la llegada de las fuerzas anglo-americanas, el campo fue evacuado y Heger obligado a realizar la marcha de la muerte hacia el campo de concentración de Dachau. Unos días más tarde fue puesto en libertad. Heger regresó a Viena después de la Guerra y escribió *Los hombres del triángulo rosa*, que fue publicado en 1972, y se considera el primer documento en primera persona sobre el internamiento de los homosexuales en los campos de concentración nazis. Hasta entonces, el tema era desconocido para el público y, a pesar de no ser ignorado por la historiografía oficial, a menudo era deliberadamente censurado. La documentación sobre la materia era escasa y fragmentaria, y, no existiendo otros testimonios directos, se presentaba fácil negar que el episodio hubiese ocurrido, tal como hicieron algunas asociaciones de

antiguos prisioneros, a quienes les avergonzaba la presencia de homosexuales en sus filas. De ahí que la autobiografía de Heger sea considerada un documento muy valioso.

En tanto que bajo el régimen nazi se cometieron auténticas aberraciones, muchas de ellas a personas homosexuales, y que dicho régimen responde a una ideología de extrema derecha, que es lo opuesto a los movimientos antisistema de corte izquierdista con los que se vincula el postporno, la postpornografía no puede dejar de lado este tema y toma elementos del nazismo como la estética del cuero o las botas militares (hemos observado que muchas de las activistas postporno que está involucradas con el movimiento okupa llevan botas militares, por ejemplo). Parece coherente que se tenga presente el nazismo en contraposición extrema con el tipo de ideales de libertad sexual e indeterminación genérica que promulga el postporno. Pero sobre todo, si en el postporno se hace referencia a la estética militar es porque se está hablando constantemente de relaciones de poder y pisando terreno BDSM.

4. Sobre el Pornoterrorismo y lo escatológico.

En *Historia de la fealdad*, Umberto Eco narra historias de horror y desprecio desde la época de los griegos, pasando por la Edad Media hasta llegar a la exaltación de la fealdad entendida como lo diferente en el mundo moderno.⁸³ Sobre aquello diferente que hoy es lo grotesco y lo abyecto, en donde parece que es difícil encontrar belleza porque sólo existe monstruosidad, hay artistas del movimiento postporno que trabajan reelaborando las relaciones entre belleza y terror. Precisamente el retorno de lo real que Foster inscribía, y que ya comentamos antes, se presenta en forma de lo abyecto. La presencia de lo abyecto es el retorno triunfal

⁸³ ECO, U.: *Historia de la fealdad*, Lumen, Barcelona, 2007.

de la carne, el regreso del cuerpo.⁸⁴ Siguiendo la línea de Eco, al intentar que el asco y la abyección se conviertan en categorías estéticas, se encuentra el trabajo performativo de La Pornoterrorista.



La Pornoterrorista, performance sobre eyaculación femenina, 2011.

Generalmente desarrolla performances en las que el público se ve de alguna forma obligado a la implicación emocional, a posicionarse políticamente y/o a interactuar de un modo sexual. Una performance pornoterrorista, según explica la propia artista, tiene unos ingredientes básicos que son: la poesía (obscena, insurgente, reivindicativa, surrealista), el cuerpo desnudo como herramienta de provocación y de comunicación, la imagen (las imágenes que se proyectan durante la performance son pornográficas, bélicas, gore, quirúrgicas, aberrantes, angustiosas), la sangre y el dolor. La poesía es el hilo conductor que lleva a la audiencia por un recorrido que pretende desbloquear los mecanismos que impiden desear lo aberrante y lo deforme, y también reabrir la mirada

⁸⁴ Cf. FOSTER, H.: *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.

crítica a cuestiones olvidadas por cierta pérdida de sensibilidad, propiciada por el bombardeo mediático y el conservadurismo social.

El libro de Torres titulado *Pornoterrorismo* desvela las particularidades del término como un *modus vivendi* que pretende una dimensión poética similar a la que se encuentra presente en la obra de Esther Ferrer. Partiendo del reclamo foucaultiano que ya recogiera Beatriz Preciado en *Testo Yonqui*, a saber; que nuestro cuerpo y nuestra sexualidad están totalmente intervenidos por la sociedad, Torres se pregunta por qué la sexualidad y el género son cosas tan protegidas por el Estado. Nos encontramos en un sistema de control catalogador, sin embargo, el sadomasoquismo subvierte las relaciones de poder, la disforia de género subvierte la categoría binaria hombre/mujer y, a su entender, la prostitución también desestabiliza el sistema. Por eso son prácticas marginadas socialmente. Pero “donde hay una norma, una ley, un protocolo, habrá transgresiones”⁸⁵. La autora da un salto hacia atrás desde Foucault a Rousseau, bajo la premisa de que nacemos libres y privados de maldad, que hay una posición originaria equiparable a la idea del buen salvaje esbozada también por Montaigne respecto a los habitantes del Nuevo Mundo cuando el descubrimiento de América: “Siempre que nos prohíben algo es porque supone un riesgo para el poder establecido y cuando estas prohibiciones se ensartan en nuestro cuerpo abandonamos de inmediato nuestra condición de ser libres”⁸⁶.

Por otro lado, *Pornoterrorismo* da cuenta de cómo la lucha transgénero y transexual tiene el mérito de modificar patrones estéticos, culturales, sexuales y emocionales avalados por siglos de rigidez, habiendo conseguido desestabilizar una de las estructuras más poderosas del sistema. La autora explica que no es necesario practicar el *fisting* (penetración manual con el puño), desarrollar cierta capacidad para el *squirting* (eyaculación femenina por presión, de la cual realiza un estudio

⁸⁵ TORRES, D.J.: *Pornoterrorismo*, Txalaparta, Navarra, 2011. Pág. 33.

⁸⁶ *Ibíd.*

en profundidad) o ser una persona promiscua para liberarse de la represión sexual. Basta con tener conciencia de que podemos hacer lo que queramos con nuestros cuerpos sin ser por ello personas enfermas o delincuentes. Hay prácticas que pueden gustar más o menos pero es importante saber la cantidad de caras que tiene el sexo para descubrir cada uno lo más placentero para sí mismo. La autora confiesa no ser una terrorista al uso pero que, dado el carácter antisistema de sus acciones, podría decirse que quizás comete un delito cada día y eso le hace sentir que casi todo aquello con lo que disfruta está prohibido, pero sigue haciéndolo y, es por esto, a menudo, etiquetada por la sociedad como monstruosa, peligrosa o molesta, características propias del terrorista, aunque no sólo del terrorista.

Como filóloga titulada explica que la palabra “terror” etimológicamente viene de la onomatopeya “trrrr” -representación fonética de un temblor- así que el terrorista podría ser alguien que hace temblar las cosas, como ella misma. Su libro, entre literatura y ensayo, tiene menos de diario que el de Llopis, aunque está narrado también en primera persona y relata situaciones personales desde muy temprana edad. Asimismo, aunque lejos del depurado estilo de autoras como Preciado, tiene el mérito de esforzarse por acuñar un término nuevo tratando de diferenciarse de las tendencias feministas clásicas e incorporando lo escatológico al imaginario sexual del movimiento postporno.

El Pornoterrorismo es un método, uno de los posibles métodos (en tanto que método significa originalmente *camino*) viables en esta vida. El Manifiesto Pornoterrorista es, por lo tanto, *Le Discours de La Méthode* de Diana J. Torres quien, como Descartes, sin pretender que todo el mundo siga el mismo patrón o haya de escuchar su consejo, grita a los cuatro vientos que cada cual puede labrar su camino sin renunciar al placer, sin reprimirse, sin encasillarse o etiquetarse, sin someterse. Aunque el título pueda hacer sospechar lo contrario, por el miedo que se suele tener a la

palabra “terrorismo”, aquí viene a ser una metáfora, ya que el libro apuesta de forma tácita por la tolerancia hacia uno mismo. Las bombas pornoterroristas lo son en sentido metafórico, la destrucción pornoterrorista pretende ser constructiva y acabar con un sistema heteropatriarcal que considera castrante, no matar en sentido literal.

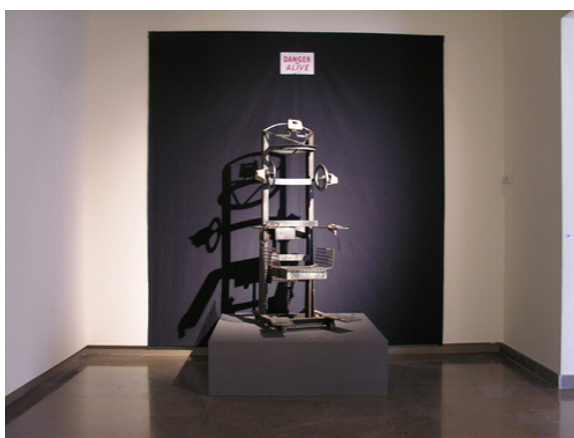


Diana J. Torres, *Virgen pornoterrorista*, performance, 2011.

La posición que adopta Torres cuando realiza performances con tintes BDSM nos hace evocar el siguiente diálogo que Víctor Hugo ponía en boca de un personaje femenino de *El hombre que ríe* (1869): “A tu lado me siento degradada, ¡qué alegría! ¡Qué insípido es ser alteza! yo soy augusta, no hay nada más fatigoso. Degradarse descansa. Estoy tan saturada de respeto que necesito desprecio (...) Te amo no sólo porque eres deforme, sino porque eres abyecto. Amo al monstruo y amo al histrión. Un amante humillado, escarnecido, grotesco, horrible, expuesto a la risa en esa picota llamada teatro: todo eso tiene un sabor extraordinario. Es como morder el fruto del abismo. Un amante infamante ¡qué cosa más exquisita! Hundir los dientes en la manzana del infierno, no del paraíso: eso es lo que me tienta, esta es mi hambre y mi sed, y yo soy esta Eva. La Eva del infierno. (...) ¡Ah! Soy feliz, ya estoy degradada. Me gustaría que todos pudiesen saber cuán abyecta soy. Se postrarían aún

más, porque cuanto más aborrecen más se arrastran. El género humano es así. Hostil, pero rastrero. Dragón, pero gusano. Oh, soy depravada como los dioses (...) Tú no eres feo, eres deforme. Lo feo es pequeño, lo deforme es grande. Lo feo es la mueca del diablo a espaldas de lo bello. Lo deforme es el reverso de lo sublime”⁸⁷

La puesta en valor de la decadencia para provocar la reflexión no es nueva en absoluto, se extiende desde Verlaine, Rimbaud, Baudelaire y Óscar Wilde. Andy Warhol supo abarcar las dos facetas de lo moderno: la estética de la fealdad de su serie sobre los accidentes de coche, o sobre la silla eléctrica como metáfora de la muerte contra la pena capital, y los coloristas retratos de famosos llenos de *glamour*, que nada tenían que ver con lo feo y lo deforme. Warhol comenzó a usar la imagen de la silla eléctrica en 1963, el año en que se dio fin a la pena capital en el estado de New York, como parte de la serie *Death and Disaster*, en la cual exploraba el impacto de imágenes cortadas de su marco periodístico y colocadas repetidamente en el contexto del arte, y la siguió utilizando durante los años siguientes debido a la gran controversia moral y política originada en diversos sectores de la sociedad norteamericana.



La silla eléctrica que Warhol y Psaiar adquirieron para reproducirla.

⁸⁷ HUGO, V.: *El hombre que ríe*, Losada, Buenos Aires, 2009.

En una de las performances de La Pornoterrorista lo que sucede es que se masturba en público con un salchichón enfundado en un preservativo que luego extrae para cortar lonchas y repartirlas a los asistentes. Tal acción pudimos presenciarla hace unos meses durante una visita de la artista a Valencia, aunque ya la habíamos visto tiempo atrás en Barcelona y, en ambas ocasiones, nos hizo evocar cuando, en 1975, Schneemann desarrolló su *Interior Scroll*, una performance durante la cual extraía de su vagina un rollo de papel con un texto que iba leyendo ante el público. Así apelaba al flujo y creaba una metáfora sobre que su discurso salía directamente de su sexo. Esta expresión es a menudo empleada por Diana J. Torres y también por Esperanza Moreno, pues ambas, con trabajos muy distintos pero enmarcados en el postporno, transmiten la idea de que se comunican y se expresan “desde el coño”, dando una continuidad al modo en que Schneemann practicaba su activismo.

Por otro lado, Torres suele desnudarse con facilidad para llevar a cabo sus acciones artísticas desafiando con la presencia del cuerpo real en un contexto en el que resulta extraño. Esto recuerda a *Genital Panic*, performance de Export realizada en Munich en 1969. La artista se presentó en un cine pornográfico con una metralleta en la mano, vestida con una cazadora de cuero y con unos pantalones con una abertura triangular que dejaba al descubierto todo su pubis, como comentábamos antes. Decía ya de aquello Juan Antonio Ramírez en *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, que podría considerarse terrorismo sexual: un modo bastante directo de denunciar el consumismo de los géneros pornográficos. Consideramos que es un antecedente directo del Pornoterrorismo, aunque no se hubiera creado ni definido en aquel entonces tal concepto. Sirva esto para comprobar que el trabajo de Torres tiene cierta fundamentación y bebe *nolens volens* del feminismo de finales de los años 60 y de los 70.

Tanto en aquel entonces como ahora; no basta con la imagen de una transgresión, o con que la producción de la obra sea ya de por sí transgresora, la obra además tiene que registrar una acción transgresora. “Esta combinación de significados, apoyos y defensas genera una interpretación convencional o popular, de lo transgresor en el arte. Dicha versión tiende a considerar que lo transgresor es una condición permanente, uniforme y benigna de la creación artística. Por consiguiente, es ahistórica, indiferente a las variedades de lo que es transgresor y sentimental en su apego a un concepto de la transgresión como algo que libera tanto al artista como al público. Se adhiere a las defensas que ocultan y también explican el reto de las obras transgresoras.”⁸⁸

El dolor, la sangre y lo escatológico son elementos transgresores que en el arte contemporáneo se utilizan sobre todo desde el performance. Por ejemplo, Abramovich, que tampoco se considera a sí misma feminista, se ha esforzado por poner el cuerpo al límite en más de una ocasión. Ha dejado que unas serpientes le pasen por encima, que la azoten sobre bloques de hielo o que el público pueda hacer lo que quiera con su cuerpo. “Estas manifestaciones de autopunición apenas alcanzarían el rango morboso de un sadomasoquismo aliado con grandes dosis de sensualidad, si no fuera porque Abramovich interactúa con el público, que deja así de ser mero *voyeur*, haciendo que afloren de este modo insospechadas reacciones de crueldad o de perversión en pacíficos burgueses. Así, en una galería de Nápoles se entrega durante seis horas a un público masculino al que anima: *pueden hacer conmigo lo que Vds. quieran.*”⁸⁹

Esta acción de Abramovic que implica pura pasividad y que tuvo lugar en 1976 incluía una mesa con varios instrumentos que podían provocar placer o dolor. Durante las tres primeras horas el público permaneció más

⁸⁸ JULIUS, A.: *Transgresiones. El arte como provocación*, Destino, Barcelona, 2002. Pág. 51.

⁸⁹ DUQUE, F.: *Terror tras la postmodernidad*, Abada, Madrid, 2008. Pág. 69.

o menos inactivo, moviéndose alrededor de ella y tocándola de una manera casi fortuita. Pero a medida que fue pasando el tiempo el público comenzó a intervenir: rajaron su ropa con hojas de afeitar, después utilizaron esas mismas cuchillas para realizar cortes en su cuerpo de los que manaba sangre. El público se dio cuenta de que la artista no tenía intención de defenderse y se comenzó a formar un grupo de protección. La situación se radicalizó hasta el punto de que alguien colocó una pistola cargada en su mano y puso un dedo en el gatillo, provocando que lo redujeran y terminase la performance.



Marina Abramovic azotándose durante la performance *The Lips of Thomas*, Guggenheim Museum, 1975.

No obstante, la acción que nos resulta más significativa y potente es aquella en que combinó su situación como mujer y el desamparo del cuerpo con la locura de la guerra, a saber; *Balkan Baroque*. Una performance que consistió en sentarse seis horas diarias durante los días que duró la Bienal de Venecia de 1997, sobre una montaña de sangrientos huesos de vaca, cantando quejumbrosa canciones de su niñez, mientras intentaba limpiar obsesivamente todos los huesos de la carne a ellos adherida. Detrás, en pantallas de vídeo en la pared, pasaban imágenes de su padre y de su madre. Por esa alegoría sobre la guerra fue galardonada con el Premio Internacional del Jurado.

“Sólo remontando el horror puede accederse a la purificación por el terror. Sólo en la repetición obsesiva de una infancia pisoteada y humillada (recordemos lo siniestro en Freud, ejemplificado en la neurosis compulsiva) puede florecer la llama de la solidaridad en la condolencia. La estrategia de supervivencia (evitar el dolor por inoculación pautada de pequeños dolores autoproducidos) queda así superada por una grandiosa anagnórisis.”⁹⁰



Marina Abramovic, *Balkan Baroque*, performance, 1997.

Conclusiones.

La estructuración de la sexualidad ocurre a lo largo de la vida y está condicionada por factores biológicos, psíquicos y socioculturales. La relevancia del movimiento postporno reside en su capacidad de deconstrucción y resignificación de lo marginal o periférico como elemento potencialmente efectivo para superar los factores condicionantes de la sexualidad. La identidad sexual instaaura un sistema de regularización que desde el transfeminismo, última vertiente del feminismo que contempla una idea de mujer tan amplia que incluye a las transexuales, se combate por opresora.

⁹⁰ *Ibíd.*, pág. 71.

Las armas que emplea el movimiento postporno para combatir los estereotipos y las categorías de género son sobre todo las del activismo social y político, estrechamente ligado al ámbito artístico, donde se realizan todo tipo de acciones para manifestar sus objetivos y tratar de visibilizar distintas problemáticas como la discriminación y la marginalidad de las representaciones alternativas de la sexualidad, la violencia de género o la patologización de los transexuales.

A través de la revisión de algunos trabajos teóricos y una serie de imágenes de trabajos de artistas que han versado sobre estas cuestiones hemos acotado el término postporno y hemos visto que se encuentra relacionado con las expresiones artísticas feministas de la segunda mitad del siglo XX. También hemos revisado la literatura y el cine en busca de referentes y los hemos puesto en relación.

El imaginario postpornográfico ha sido planteado partiendo de la pornografía clásica y viendo qué elementos relativamente nuevos o de qué nuevos modos los incluía el postporno como fuentes de placer, a saber; dildos o consoladores de todo tipo (como prótesis sexuales del cuerpo cuyos genitales no son ya la parte central durante las relaciones sexuales), y también los accesorios relativos a prácticas sadomasoquistas, como pueden ser los látigos o las cadenas. Pero el postporno no sólo habla del cuerpo (femenino, masculino, indefinido), sino que nos parece que trata de continuar la empresa subversiva política y socialmente, que concibieron entre los 60 y los 70 a través del uso del cuerpo femenino en el arte interpretativo.



La actriz Betty Page protagonizando una escena BDSM.en 1950.

La pornografía clásica no tiene un carácter subversivo aunque puede, en ocasiones, violar las reglas y alterar ciertas convenciones. “Pero sus fantasías licenciosas tienden a reforzar la regularidad de la sexualidad convencional. Presenta un universo imaginario en el que ciertos valores dados quedan suspendidos. No puede precipitar la liberación política, pese a los temores de los conservadores culturales. Al limitarse a las revistas, los clubes e Internet, no pone a prueba a los consumidores, sino que alimenta su adicción. Sólo cuando lo pornográfico se aparta de estos ámbitos, sólo cuando se niega a obedecer las leyes de un género menor, adquiere un potencial subversivo”⁹¹ y así sucede con el postporno.

El arte tiene cierta complicidad tácita con la pornografía, pues, entre otras cosas, ostenta capacidad para convertir el desnudo en una metáfora. El sadomasoquismo, práctica considerada patológica desde algunos sectores, subvierte las relaciones de poder y, por lo tanto, los roles habituales de género; rompe con el binomio masculino/femenino tal y como se entiende desde la heteronormatividad. Las manifestaciones artísticas que incluyen imágenes o acciones vinculadas a las experiencias sadomasoquistas consensuadas ponen a prueba al espectador, lo invitan a la autorreflexión sexual y lanzan un mensaje que varía según el caso pero cuyo fondo se resume en que “las identidades de género son representaciones, performances, consistentes en la repetición estilizada de unos determinados actos. No hay algo así como lo natural-genérico, por lo tanto tenemos que tratar de destruir o desenmascarar esa ficción heterosexual con actos transgresores.”⁹²

Para concluir, cabe recordar que este trabajo es una suerte de cartografía introductoria para la realización de una Tesis Doctoral, un mapeo del territorio en el que nos vamos a mover para formular una hipótesis. En este sentido, hemos conseguido localizar algunos referentes del

⁹¹ *Ibíd.*, pág. 64.

⁹² CASTRO FLÓREZ, F.: *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*, CENDEAC, Murcia, 2003. Pág. 138.

postporno, así como elementos pertenecientes a las prácticas sadomasoquistas que están presentes en el imaginario postpornográfico. Hemos recogido fuentes bibliográficas que ofrecen la opinión de expertos y reseñan obras de artistas que guardan relación con esta temática. Nos hemos ceñido al performance porque es la práctica predominante en el movimiento postporno. Consideramos que nos encontramos en un buen punto para poder profundizar y que, además, la información que hemos recopilado y analizado hasta ahora contribuye a la producción audiovisual que llevaremos a cabo en 2012 y que se centrará en este aspecto del postporno; la iconografía BDSM, para investigar sus antecedentes y mostrar sus conexiones con las manifestaciones artísticas feministas de los años 60 y 70.

Tanto con la Tesis Doctoral como con la creación audiovisual, queremos continuar reflexionando sobre las sexualidades no normativas, su visibilidad y la importancia de la no discriminación. Somos conscientes de que las libertades con las que contamos son mayores que aquellas de las que nuestros antepasados disfrutaban, no obstante, todavía queda mucho camino por recorrer en cuanto a la aceptación social de aquellos comportamientos que escapan a la norma, específicamente los relativos a la identidad sexual, que es en torno a los que trabajamos, y cuya respuesta intuimos que puede hallarse en el paso del feminismo clásico al transfeminismo *queer*. En esa dirección queremos movernos, apostando por la diversidad, ya que nos parece que la discriminación y la marginalización llevan consigo, entre otros, el peligro de la violencia.

Bibliografía.

ALBIÑANA S. y SÁNCHEZ DURÁ, N. (edit.): *Sin coartada (lo bello y lo obsceno)*, Universitat de València, Valencia, 1990.

ALIAGA, J.V.: *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, Nerea, San Sebastián, 2004.

ALIAGA, J.V.: "La reinención de Claude Cahun. Notas y comentarios para un recorrido biográfico cultural" en *Claude Cahun*, IVAM, Valencia, 2001.

ALIAGA, J.V.: *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Akal. Madrid, 2007.

ALMEIDA, F.: *El pecado de los dioses. La alta sociedad y el nazismo*, Santillana, Madrid, 2008.

BARBA, A.: "Porno como ceremonia y lugar" en *Revista Exit*, nº 29, Madrid, 2008.

BARTHES, R.: *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 2009.

BATAILLE, G.: *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

BEAUVOIR, S.: *El segundo sexo*, Cátedra, Madrid, 1998.

BUTLER, J.: *Deshacer el género*. Paidós, Barcelona 2006.

BUTLER, J.: *El género en disputa*. Paidós, México 2001.

BUTLER, J.: "Imitación e insubordinación de género" en Revista de Occidente, nº 235, diciembre 2000, Pp. 85-109.

BUTLER, J.: "Encuentros transformadores" en Butler, J., Beck, E., y Puigvert, L.: *Mujeres y transformaciones sociales*, El Roure, Barcelona, 2001. Pp. 77-91

CABELLO, H. Y CARCELLER, A.: "Sujetos imprevistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán)", en Pérez, D. (coord.) *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

CANOGAR, D.: *El ojo clínico: fotografía, anatomía, arte*. en PEREZ, D. (coord.) *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004. P. 176.

CARRO, S.: *Mujeres de ojos rojos*, Trea, Gijón, 2010.

CASTRO FLÓREZ, F.: *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*, CENDEAC, Murcia, 2003.

CORTÉS, J.M.: "Acerca de la construcción social del sexo y el género", en PEREZ, D. (coord.): *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004. Pp. 69-70.

CLARAMONTE, J.: *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*, Murcia, CENDEAC, 2009.

CLIMENT, L. y LÓPEZ, M. (eds): *Bruixes, histèriques I assassines. Una passejada per la maldat femenina*, Tres I Quatre, Valencia, 2009.

DESPENTES, V.: *Teoría King Kong*. Ed. Melusina, Barcelona 2007.

DUPOUY, A.: *Fotografía erótica*, Edimat libros, Madrid, 2007.

DUQUE, F.: *Terror tras la postmodernidad*, Abada, Madrid, 2008.

ECO, U.: *Historia de la fealdad*, Lumen, Barcelona, 2007.

EILLIES, H.: *Studies in the Psychology of Sex*, vol. 3, *Analysis of the Sexual Impulse, Love and Pain, the Sexual Impulse in Women*, 2ª ed., revisada y ampliada, F. A. Davis, Filadelfia, 1926.

FOSTER, H.: *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.

FOUCAULT, M.: *Des espaces autres*. Conferencia pronunciada en el «Cercle d'études architecturales» de París, el 14 de marzo de 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n' 5, octubre de 1984

FOUCAULT, M.: *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo XXI, 2006.

FOUCAULT, M.: *Un diálogo sobre el poder*, Alianza, Madrid, 1981.

FOUCAULT, M.: *Dits et Écrits, IV*, Gallimard, París, 1994.

FOUCAULT, M.: *Los anormales*, Akal, Madrid, 2001.

GARCÍA VILLALBA, A.: "Fragmentos de un discurso sexual (falocentrismo, borrosidad, dildos y cambios de roles en cuatro movimientos" en *GENEROS???* Catálogo de la exposición del mismo título a cargo de Juan Nicolás, Centro Párraga, Murcia, 2008.

GIMÉNEZ GATTO, F.: “Parapornografía o la puesta en escena del deseo” en LLANO, R. y MOLATORE, L.: *Los nuevos círculos del nuevo infierno*, Porrúa, Méjico, 2011.

GENSBURGUER, S. y DREYFUS, J.M.: *Des camps dans Paris: Austerlitz, Lévitán, Bassano: juillet 1943 août 1944*, Fayard, París, 2004.

GOLDBERG, R.: *Performance Art*, Ediciones Destino, Barcelona, 2001.

HARAWAY, D.: “Manifiesto para Cyborgs”, en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995.

HEGER, H.: *Los hombre del triángulo rosa*, Amaranto, Madrid, 2002.

HUGO, V.: *El hombre que ríe*, Losada, Buenos Aires, 2009.

JEFFREYS, S.: *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*, Cátedra, Madrid, 1996.

JULIUS, A.: *Transgresiones. El arte como provocación*, Destino, Barcelona, 2002.

JUNG, C. G.: *Obras Completas. Volumen 4. Freud y el psicoanálisis*, Trotta, Madrid, 2000.

KAUFFMANN, L.S.: *Malas y perversas. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, Cátedra, Madrid, 2000.

KOSOFKY, E.: *Epistemología del armario*, Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 1998.

LAÍNEZ, J. C.: “Sacralidad y rito en la performance. Por un manifiesto artístico pagano”, en CRUZ, P.A. y HERNÁNDEZ M.A. (Eds.): *Cartografías del cuerpo*, CENDEAC, Murcia, 2004.

LEBOVICI, E.: “Feminismo y falta de contenido” en *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates I*, Montehermoso, Vitoria-Gasteiz, 2008.

LLOPIS, M.: *El postporno era eso*, Melusina, Barcelona, 2010.

LOTNEY, K.: *The Ultimate Guide to Strap-On Sex: A Complete Resource for Women and Men*. Cleis Press, California, 2000.

MARTINEZ COLLADO, A.: *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*, CENDEAC, Murcia, 2008. Pág. 184.

MAYAYO, P.: *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra, Madrid, 2003.

MEAD, M.: *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas*, Paidós, Barcelona, 2006.

MILLET, C.: *La vida sexual de Catherine M.*, Anagrama, Barcelona, 2002.

NEAD, L.: *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Tecnos, Madrid, 1998.

NOCHLIN, L.: “Why have there been no Great Women Artists” en NOCHLIN, L.: *Women, Art and Power*, Thames and Hudson, Londres, 1989.

PRECIADO, B. y BOURCIER, H.: “Contrabandos *queer*” en ALIAGA, J.V., HADERBACHE, A., MONLEÓN A. y PUJANTE D. (Eds): Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España, Servei de Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2001. Pp. 33-46.

PRECIADO, B.: “Arquitectura erotizada” en *El Diario NTR*. Edición dominical. Año II / número 703. Méjico D.F., pág. 14.

PRECIADO, B.: *Manifiesto Contrasexual*, Barcelona, Anagrama, 2011.

PRECIADO, B.: *Testo Yonqui*, Espasa-Calpe, Madrid, 2008.

PRECIADO, B.: “Arquitectura erotizada” en *El Diario NTR*. Edición dominical. Año II / número 703. Méjico D.F., 2010.

RAMÍREZ, J.A.: *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003.

RODRÍGUEZ MAGDA, R. M.: *El placer del simulacro. Mujer, razón y erotismo*, Icaria, Barcelona, 2003.

ROSLER, M.: *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

SALAMAN, N.: “¿Por qué no ha habido grandes pornógrafas?” en DEEPWELL, K. (Ed.): *Nueva crítica feminista de arte*, Cátedra, Madrid, 1995.

SONTAG, S.: *Bajo el signo de Saturno*, Debolsillo, Barcelona, 2007.

SLOTERDIJK, P.: *En las fuentes del terror*, Valencia, Pre-Textos, 2003.

TORRES, D.J.: *Pornoterrorismo*, Txalaparta, Navarra, 2011.

TURBET, S.: *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*, Síntesis, Madrid, 2001.

VALÉRY, P.: "Sencillas reflexiones sobre el cuerpo", en *Estudios filosóficos*, Madrid, Visor (La balsa de la medusa, no. 62), 1993, pp. 183-194.

VEGA, C.: "Situarnos en la historia. Movimiento feminista y políticas contra la violencia en el Estado español" en VVAA, *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*, MNCARS, catálogo de la exposición "Cárcel de amor", comisariada por Berta Sichel y Virginia Villaplana, Madrid, 2005.

VV.AA.: *La voz y la palabra. Coloquio sobre la batalla de los géneros*, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 2008.

WEINBERG, T.S.: *BDSM, Estudios sobre la dominación y la sumisión*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2008. Pág. 24.

WEISL, A. J.: "Desquitarse de Eva: la violencia contra las mujeres en los *Cuentos de Canterbury*", en VVAA, *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*, MNCARS, catálogo de la exposición "Cárcel de amor", comisariada por Berta Sichel y Virginia Villaplana, Madrid, 2005.

WITTIG, M.: *El pensamiento heterosexual*. Egales, Madrid 2001.

WITTIG, M.: *Las guerrilleras*, Seix Barral, Barcelona, 1971.

WOOLF, V.: *Una habitación propia*, Seix Barral, Barcelona, 2008.

ZAFRA, R.: *Habitar en punto net: estudios sobre mujer, educación e internet*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2004.

ZAFRA, R.: *Un cuarto propio conectado: (Ciber)Espacio y (auto)gestión del yo*. Fórcola ediciones, Madrid, 2010.

Recursos audiovisuales.

BATZELLA, L.: *La bestia en calor*, 86', color, 1977.

BERTOLUCCI, B.: *Novecento*, 314', color, 1976.

BRASS, T.: *Salón Kitty*, 104', color, 1977.

CANEVARI, C.: *La última orgía de la Gestapo*, 333', color, 1977.

CAVANI, L.: *Portero de noche*, 118', color, 1973.

DESPENTES, V.: *Mutantes*, 90', color, 2009.

EGAÑA, L.: *Mi sexualidad es una creación artística*, 46', color, 2011.

GARRONE, S.: *Campo Ssadismo Comandancia Castración*, 105', color, 1976.

LEA CHEANG, S.: *I.K.U*, 74', color, 2000.

PASOLINI, P.P.: *Los 120 días de Sodoma*, 117', color, 1975.

VISCONTI, L.: *La caída de los dioses*, 156', color, 1969.

Recursos online.

COLECTIVO IDEADESTROYINGMUROS:

<http://www.ideadestroyingmuros.blogspot.com> (consultado el 19 de junio de 2011)

MORENO, E.: *Cuerpos lesbianos en (la) red. De la Representación de la Sexualidad Lesbiana a la Postpornografía*, Trabajo Fin de Máster dirigido por Maribel Domènech y defendido en diciembre de 2010, en el marco del Máster en Artes Visuales y Multimedia de la Universidad Politécnica de Valencia. Publicado en el siguiente enlace:

http://www.cuerposlesbianos.net/tesis_master_esperanza_moreno_w.pdf
(consultado el 19 de junio de 2011)

KOYAMA, E.: *Transfeminist Manifiesto*, online desde 2001, disponible en: <http://eminism.org/readings/pdf-rdg/tfmanifesto.pdf> (consultado 19 de junio 2011)

SALANOVA, M.: *Filosofía del postporno*, contenidos y comentarios blog, <http://filosofiadelpostporno.blogspot.com>

STERMITZ, E.: *World of Female Avatars*, alojado en <http://females.mur.at>
(consultado el 19 de junio de 2011)

TORRES, D.J.: *Manifiesto pornoterrorista*, <http://pornoterrorismo.com>
(consultado el 19 de junio de 2011)

Anexo I. Curriculum Vitae.

Educación.

2010-2011 Máster en Producción Artística. Universidad Politécnica de Valencia.

2008-2009 Máster en Pensamiento Filosófico Contemporáneo. Universidad de Valencia.

2003 Título de Monitora de Tiempo Libre por el Centro Excursionista de Valencia.

2001-2006 Licenciatura en Filosofía. Universidad de Valencia.

2000-2001 Estudios de Arte Dramático en la Escuela del Actor, Valencia.

Premios.

2009 Seleccionada en tercer puesto para una beca de investigación en el Departamento de Igualdad de la Valencian International University.

Comisariados.

2011 *Soledades*. Exposición colectiva de obras de Bernardí Roig, Fernando Sánchez Castillo, Baltazar Torres, Rafa Sendín, Saelia Aparicio, Sergio Porlán, Enrique Zabala. Lugar: Sala El Brocense, Cáceres. Fechas: 24/02/2011-18/03/2011

2011 *The fragile assembly of everyday life*. Exposición individual de Andrea Canepa. Lugar: Laboratorio de Arte Joven, Murcia, Fechas: 14/04/2011-18/05/2011

Exposiciones.

2011 Participación en el Low Lives 3 Festival y su exposición, patrocinada por el New York State Council on the Arts. Videoperformance “Machinima Sexual Choreographies”, 1 minuto 28 segundos, color, stereo. Puede verse el registro de la acción en este enlace: <http://youtu.be/xElhxwLRjmw>

Experiencia laboral relacionada.

2007-2010 Asistente de Dirección en la Galería Tomás March, Valencia.

2010-2011 Investigadora a través del ADEIT-Universidad de Valencia en el Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castellón.

2011 Profesora invitada en el Remix Cinema Workshop impartiendo el taller didáctico “Machinima: an amateur porn factory made of mixing”, el 24 de marzo de 2011, St Anthony’s College, University of Oxford, UK.

2011 Miembro de *Abiertos*, proyecto artístico del grupo Toxic Lesbian, relacionado con el grupo de estudios sobre género de Medialab Prado en Madrid.

Publicaciones y más información en:

<http://www.marisolsalanova.com>