

## ESCENA POSPORNO. DESBORDES DISCIPLINARIOS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS POSPORNOGRÁFICAS

POSTPORN SCENE. DISCIPLINARY OVERFLOWS  
IN THE POSTPORNOGRAPHIC ARTISTIC PRACTICESM<sup>a</sup> EUGENIA ROMERO BAAMONDE  
Universidad de Vigo  
mulleronas@gmail.com

RESUMEN: Este artículo se centra en el estudio del medio escénico utilizado por diversas prácticas pospornográficas del territorio español que reflejan en sus trabajos diferentes puntos de vista apoyados en el uso de diversas herramientas disciplinares. El medio escénico será utilizado como campo de batalla para un discurso que propone nuevas maneras de representar la sexualidad y los géneros. Esta escena en el campo expandido se verá transitada por prácticas como la de Diana J. Torres con su Pornoterrorismo o la experimentación escénica de ArmsIdea, con su cabaret *Borrador Battonz*. El espacio escénico desborda las calles, con *performances* como *Oh-Kaña* realizada por la unión de diversos colectivos y artistas llevando a las Ramblas de Barcelona un verdadero pasacalles ciberfeminista pospornográfico. Las disciplinas artísticas se utilizan como un marco provisional y flexible, en el que las directrices y principios a la hora de materializar la práctica artística están abiertas a una posible negociación, rompiendo los marcos habituales de las disciplinas académicas y trasgrediendo las jerarquías de valores que, generalmente, deslegitiman, en la enseñanza, temáticas como el género, la raza y la sexualidad.

PALABRAS CLAVE: Pospornografía; escénico; *performance*; sexualidades; género

ABSTRACT: This article focuses on the study of the scenic medium used by various postpornographic practices in the Spanish territory that reflect in their work different points of view supported by the use of various disciplinary tools. The stage medium will be used as a battlefield for a discourse that proposes new ways of representing sexuality and gender. This scene in the expanded field will be driven by practices like *pornoterrorismo* by Diana J. Torres or the stage experimentation by ArmsIdea, with its Cabaret *Borrador Battonz*. The stage space

overflows the streets, with performances like *Oh-Kaña* realized by the union of diverse collectives and artists taking to Ramblas of Barcelona a true postpornographic cyberfeminist parade. Artistic disciplines are used as a provisional and flexible framework, in which the guidelines and principles at the time of materializing artistic practice are open to possible negotiation, breaking the usual frameworks of academic disciplines and transgressing the hierarchies of values that, generally, they delegitimize, in teaching, themes such as gender, race and sexuality.

KEYWORDS: Postpornography; Scenic; Performance; Sexualities; Gender



## INTRODUCCIÓN

Este artículo se centra en el estudio del medio escénico utilizado por diversas prácticas pospornográficas del territorio español que, a pesar, de compartir objetivos comunes –como el cuestionamiento de la sexualidad– reflejan en sus trabajos diferentes puntos de vista apoyados en el uso de diversas herramientas disciplinares.

Se establecen diálogos abiertos que, en muchas ocasiones, provienen del aprendizaje autónomo, la colaboración y la experimentación. Reflejo de los espacios de gestación del movimiento, que transita entre centros de arte contemporánea y centros okupa con grupos de discusión feminista en la busca de nuevas estrategias de reapropiación de la identidad sexual ante el discurso hegemónico patriarcal.

El medio escénico será utilizado como campo de batalla directo e indispensable para un discurso que propone nuevas maneras de representar la sexualidad y los géneros. Prácticas que consiguen una reapropiación de las tecnologías del cuerpo y el placer, cuestionando los códigos de representación y desplazando la mirada de objeto a sujeto de la práctica pornográfica (Preciado 2008).

### 1. CUESTIONAR EL PORNO. CREAR POSPORNO

#### 1.1. Contexto posporno internacional

El auge, a finales de los años 60, de la pornografía como cultura de masas va a coincidir con las luchas de insurrección política y contestataria contra los regímenes sexuales y de género establecidos hasta entonces. Colectivos feministas lesbianos y gay van a descubrir en la capacidad performativa de los dispositivos pornográficos un espacio de lucha por el que transitar, aunque serán mayoritarias las posiciones abolicionistas apoyadas en los idearios de Andrea Dworkin y Catherine Mackinnon que presentan la pornografía como una oposición política

irreconciliable con el feminismo. Sin embargo, en los 80 y 90, irá emergiendo cada vez con más fuerza un discurso enfrentado a estas posiciones abolicionistas con el nuevo feminismo pro-sex que entenderá el cuerpo, la sexualidad y la pornografía como espacio posibilitador de resignificación y empoderamiento tanto para las mujeres como para las minorías sexuales.

Se considera que el término pospornografía, fue introducido por el fotógrafo Wink van Kempen en los años 80 para definir una tipología pornográfica que se apartaba de una intencionalidad única masturbatoria y optaba por la crítica y el humor. El término fue recogido y popularizado por la considerada precursora de la pospornografía, Annie Sprinkle, para describir sus propias prácticas performativas autobiográficas que evolucionaron desde la pornografía *mains-tream* hasta el cuestionamiento de la heteronormatividad en la representación sexual, convirtiendo el sexo en una categoría abierta a nuevos usos y estatutos de representación (Salanova 2012).

Annie Sprinkle desarrolló entre los años 1989 y 1996 su conocido trabajo *Pos Porn Modernist*, que presentaba su evolución autobiográfica y que pronto se convirtió en bandera de las artistas feministas prosexo. El trabajo constaba de diversas acciones autobiográficas y *performances* multimedia que jugaban con la imaginería pornográfica, burlándose de tópicos y de la propia estética pornográfica. En *Anatomy of a Pin-up*, Sprinkle recoge todos los elementos estereotipados que significan a la mujer dentro de la pornografía hegemónica, como apretados corsés, ligueros, botas largas de cuero con tacones de aguja, acompañando la imagen con irónicos comentarios sobre la irrealdad de ajustarse a un modelo que apenas le permitiría moverse y respirar. De este trabajo, una de las *performances* más conocidas es *The Public Cervix Announcement*, en la que, después de darse una ducha vaginal, invitaba al público a explorar el interior de su vagina con un espéculo y una linterna, justificando la intervención a través de tres razones anunciadas: 1) la vagina es algo hermoso y la mayoría de la gente se pasa la vida sin ver una, 2) es divertido enseñarla en pequeños grupos y 3) quisiera demostrar que aquí no hay dientes.

Dentro de la propia pornografía existen directoras que pueden considerarse como precursoras de una mirada diferente, representantes de un porno alternativo, como Candida Royalle, actriz y directora referente del porno y creadora de la productora Femme Productions, o Belladonna, icono de la pornografía *hardcore*, que en sus producciones trabaja fuera de los estereotipos de la industria presentando a la mujer como sujeto, no como objeto, aunque –para la mayoría– está muy alejada de visiones feministas.

Creadoras como Émilie Juvet, directora francesa de porno lesbiano, se interesan en políticas *queer*, posfeministas y transgénero, con películas como *One Night Stand* (2006), referente de la pornografía alternativa de sexo entre mujeres, que incluye en su película una escena FTM (*female to male*), persona asignada como mujer, que se redefine como hombre (Llopis 2010).

Emilie Juvet busca representar sexo real entre mujeres con una mirada poco habitual en la industria pornográfica, busca reinventar la pornografía y reflexiona sobre el hecho pospornográfico:

Emilie se pregunta si no deberíamos crear otro nombre para designar la representación explícita de la sexualidad, dado que el término pornografía está tan contaminado de sexismo. Y el prefijo pos tal vez no sea una modificación suficiente para borrar décadas de representaciones unidireccionales. (Llopis 2010: 18)

Jouvet dirigió también el film documental *Too Much Pussy! Feminist Sluts, a Queer X Show*, que mezcla elementos de la realidad y ficcionales, a partir de seguir la gira de un grupo de artistas y *performers queer* alrededor de Europa. Todas pertenecen a la escena posporno y se definen como feministas pro-sexo con géneros variados o des-géneros, y a lo largo del film hay una escena en la que hacen un homenaje al famoso *The Public Cervix Announcement* de Annie Sprinkle, cuando una de las actrices invita a la gente participante en uno de sus talleres a mirar dentro de su vagina, anunciando antes las razones por las que lo hace: más de la mitad de la población mundial posee una vagina, así que no es algo tan especial, quien más cervix ve en su vida son los médicos, que en su mayoría son hombres, así que muchas personas con cuerpo femenino nunca verán una parte de su anatomía. Realizan así una irónica relectura de la *performance* de Sprinkle, empoderando su propio cuerpo, reivindicando la anatomía femenina y situando la sexualidad en un ámbito público y político enraizado en posuras posfeministas (García 2011).

Hay otras creadoras actuales que trabajan con el concepto de *porno para mujeres* y que desarrollan una pornografía dirigida a un público femenino, una de las más conocidas es Erika Lust, directora y autora del libro *Porno para mujeres*. Parece haber un gran desencuentro entre este tipo de trabajos y el movimiento posporno, la propia Erika Lust se desmarca del movimiento que para ella resulta muy violento y, en el ámbito posporno, se considera este porno para mujeres como reflejo de otros estereotipos de la sexualidad femenina que acaban nuevamente por homogeneizar la sexualidad de la mujer (Salanova 2012).

La artista posporno María Llopis se refiere a Erika Lust y a su "porno para mujeres" como un producto inventado por la industria para crear polémica en los medios y quitarle validez a discursos más radicales. Señala como erróneo tipificar la sexualidad de las mujeres como colectivo, cuando hay un sinfín de caminos que recorren todo tipo de prácticas sexuales, incluido el porno más *hardcore* u otros caminos que profundicen más allá de la manida idea de que a las mujeres solo les gusta ver sexo con preliminares, romanticismo y argumento, el conocido como *softcore* (Llopis 2010).

Por último, cabe destacar la visión de Virginie Despentes, directora y escritora francesa en la esfera del posporno. Escribió la novela *Baise-moi (Fóllame)*, que luego llevó al cine como directora junto a la actriz porno Coralie Trinh Thi en el año 2000. La película causó gran polémica en Francia, donde se llegó a retirar de muchos cines en los que se exhibía; contiene sexo explícito y escenas de violencia, desmontando el concepto de feminidad asociado a la debilidad y sumisión (alguna parte de la crítica ve este trabajo como la versión erótica del film de Ridley Scott, *Thelma y Louise*, 1991). El libro de Despentes *Teoría King*

*Kong* es una contundente defensa contra la violencia sexual ejercida contra las mujeres y libro de referencia del movimiento posporno:

En la moral judeo-cristiana, más vale ser tomada por la fuerza que ser tomada por una zorra, nos lo han repetido suficientemente. 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. Voluptuosa y excitante, resulta también perjudicial: que nos atraiga lo que nos destruye nos aparta siempre del poder. (Despentes 2007: 44-45)

## 1.2. Posporno en territorio español

Recogiendo propuestas iniciadas en los años 90 en el ámbito anglosajón, el movimiento posporno llegará a territorio español una década más tarde de la mano de diversos colectivos feministas, transfeministas, *queer*, asentados generalmente en contextos urbanos como Barcelona. Sus actividades se desenvuelven tanto en asociaciones y centros sociales okupas, como en centros de arte contemporáneo (Hangar, MACBA, Reina Sofía, Arteleku).

Los espacios de gestación del movimiento posporno en territorio español, como señala la artista María Llopis, van a compartir origen en espacios sociales y políticos, centros okupas y espacios de arte contemporáneo con mayor o menor grado de institucionalización. Los grupos políticos y de discusión feminista buscaban estrategias de reapropiación de la identidad sexual ante los discursos hegemónicos patriarcales, capitalistas y sexistas, llevando a cabo encuentros, festivales y jornadas autogestionadas fuera de los circuitos artísticos (Llopis 2010):

Las prácticas pospornográficas utilizan medios como la *performance*, el video, la fotografía, la escritura y el dibujo, para, a través de una exhibición descarnada de la sexualidad, horadar los imaginarios sexuales hegemónicos y las construcciones binarias de género y sexo, dando visibilidad al intercambio de roles, a la erotización de diversas partes del cuerpo, y a identidades y prácticas excluidas de los flujos del deseo convencionales e industriales. A través de estas operaciones, la pospornografía trastorna lo tradicionalmente considerado bello, deseable y/o aceptable en un contexto sexual. (Egaña 2017: 364)

En el año 2003, de la mano de Beatriz Preciado, se va a organizar el *Maratón posporno* en el *Museu d'Art Contemporani* de Barcelona (MACBA), con el seminario titulado: *Pornografía, pospornografía: estética y políticas de representación sexual*, dentro del primer seminario de introducción a la pospornografía en España. Se presenta como un proyecto intensivo que incluye conferencias, discusiones, proyecciones y prácticas performativas sobre la pornografía del siglo xx, abriendo el debate y dando a conocer las nuevas tendencias pospornográficas. En el programa –muestra del carácter divulgador– se incluyen dos sesiones abiertas al público del taller: *Encorps. Pos-porno. Traffic* y la conferencia-*performance* de Annie Sprinkle, *Mis treinta años de puta multimedia*.

Como continuidad al debate abierto en el *Maratón Posporno*, al año siguiente Beatriz Preciado dirige el taller *Tecnologías del género. Identidades minoritarias y sus representaciones críticas*, con inscripción libre. Este taller, tiene una periodicidad bimensual, que se extiende a lo largo de todo el año, y se abre a la exploración de los discursos críticos sobre la biopolítica y la performatividad de género, convirtiéndose en un espacio generador de intervención y acción tanto teórica como política en torno a la representación del género y la sexualidad.

Se llevan a cabo conferencias, debates sobre estudios *queer* realizados en colaboración con el III encuentro del curso *Introducción a la teoría queer* de la Uned coordinado por Paco Vidarte y Javier Sáez, hay proyecciones de películas como *Fóllame (Baise-moi)* de Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi, y *performances* a cargo de Itziar Ziga, Post Op o la conferencia-performance a cargo de Del Lagrace Volcano "Cuerpos obscenos y especímenes espectaculares", en el Convent dels Àngels. Toda esta actividad ayudará a construir un tejido de actividad artística y discusión teórica alrededor del posporno, que se traducirá en numerosos colectivos y artistas en el territorio español, teniendo como núcleo la ciudad de Barcelona, pero expandiéndose a otras ciudades como Madrid, Valencia y Bilbao.

La escena artística que incluye prácticas pospornográficas en sus trabajos es muy numerosa: *Corpus Delecti*, *Go Fist Foundation*, *ExDones*, *Transnoise* y una larga lista de *artistas* que experimentan en todo tipo de campos, como la literatura con Itziar Ziga, Helena Torres, quien trabaja en talleres para repensar la sexualidad a través de la ciencia ficción feminista, o la pequeña pornodistribuidora DIY de las Go Fist Foundation, quienes realizan en caucho todo tipo de juguetes y accesorios con estética SM.

Las redes transfeministas, *queer*, posporno conforman un entramado de informaciones y colaboraciones que organizan, a menudo, muestras, talleres e intercambios, a través de plataformas como Generatech; Plataforma que trata de fomentar y coordinar la colaboración entre colectivos y personas que trabajen en el ámbito de la acción crítica sobre relaciones de género. Consideran que hay que crear espacios tecnofeministas donde se resignifiquen las actuales relaciones tecno-patriarcales. De la mano de *artistas* como Sweena y Beka Iglesias han tenido su presencia en Galicia, en el Cs Atreu da Corunha, en Cova dos Ratos y Alg-a Lab, de Vigo, con muy diversas actividades, como el *Aquelarre Matrio Anti-xacobeo*.

Aunque el epicentro del fenómeno posporno actual más conocido sea Europa, el posporno extiende sus redes por todo el mundo, debido a muestras, trabajos académicos, y, sobre todo, al intercambio de información y colaboraciones a través de las redes. En Latinoamérica, se van a llevar a cabo actividades como la Muestra de Arte Pospornográfica con su primera edición en 2012 realizada en Buenos Aires y La Plata, las muestras, mesas de discusión y talleres de posporno organizados por la Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual en Chile, La Muestra de Cine y Sexo en México o el reciente Femstival 2015, también en México, con el título "Pornoclasta. Por-no dejarse normalizar", centrado en el análisis del discurso de la pornografía como favorecedora de las desigualdades

de género. Organizado por el colectivo *Cirujanas*, se presenta como un proyecto colaborativo integrado por feministas, que busca promover el tema y respeto a la diversidad genérica sexual en la Ciudad de México y su periferia.

Uno de los trabajos proyectados en este festival es de una de las artistas mexicanas más conocidas, inscrita abiertamente en el posporno, Rocío Boliver. Se trata de *La congelada de Uva*, con una práctica sorprendente, pues juega con el sexo, el dolor y la violencia. En las *performances* de Boliver son habituales las prácticas sadomasoquistas y la estética BDSM. Ella misma relaciona su trabajo con el Marqués de Sade y habitualmente utiliza alusiones a la simbología religiosa, con alambres de espinos o tónicas, para criticar la moralidad cristiana. alguna de sus propuestas podemos conectarlas con las *performances* de Diana J. Torres que veremos más adelante.

## 2. DESBORDES DISCIPLINARIOS

### 2.1. Performance, performatividad

La variada panorámica del movimiento posporno en territorio español nos muestra trabajos que transitan entre el audiovisual, la performance, la acción, la presentación escénica, apropiándose de todas las herramientas posibles, acompañadas de filosofías DIY (*do it yourself*), y jugando con el límite de los lenguajes y disciplinas artísticas. Así podemos asistir a talleres-conferencias-*performances*, cine-fóruns, perfo-presentaciones de libros, acciones en la calle, perfooesía, fiestas performativas, que transgreden y juegan con las prácticas artísticas.

Tatiana Sentamans, artista y experta en posporno, perteneciente al colectivo O.R.G.I.A., propone la idea de "contrato disciplinar", a partir de la imagen de contrato sexual, entendiendo este como un marco provisional y flexible, en el que las directrices y principios a la hora de materializar la práctica artística están abiertas a una posible negociación. Se trata de una sucesión de contratos disciplinares que se adaptan a la naturaleza cambiante de dichas prácticas. Como también señala Tatiana Sentamans, el término "disciplina", habitual en el ámbito de las Bellas Artes, se presenta como algo cerrado, hermético, con matices de sometimiento que buscan su escape en la interdisciplinariedad. Interdisciplinariedad, término que resulta un poco vacío de significado por su uso y abuso en el marco de la contemporaneidad (2013: 42).

En general, las disciplinas académicas tradicionales se presentan en campos de estudio relativamente fijos y abarcables, con fronteras que reafirman y jerarquizan una serie de valores que, generalmente, deslegitiman, en la enseñanza, temáticas como el género, la raza y la sexualidad. En esos contextos, surgen campos posdisciplinares como los estudios culturales, los estudios gays y lesbianos, los estudios *queer* y los estudios de performance, los cuales se centran en esos conocimientos y prácticas relegadas que intentan relacionar lo artístico y lo cultural con lo político y lo económico.

En el marco de este artículo nos interesa hacer referencia al campo de los estudios de performance que Diana Taylor señala como posdisciplinario y no

multidisciplinar o interdisciplinario, haciendo hincapié en el origen del campo de estudio, no como la combinación de elementos de diversos campos intelectuales, sino como la trascendencia de las fronteras disciplinares en tanto medio para el estudio de fenómenos más complejos con herramientas metodológicas más flexibles (2011:13).

Cabe detenernos en el término performance y performatividad, entendido en dos ámbitos diferenciados pero que van a acabar interrelacionándose. El primero sería la performance como *performance art*, es decir, como medio de expresión artística, y el segundo, la performatividad entendida en el ámbito de la performatividad de género. Este interés radica en que la performance va a ser una de las herramientas más utilizadas y puesta a prueba dentro del movimiento posporno, tanto como herramienta artístico-política, como práctica vital performativa de muchas de las artistas.

Las transferencias recibidas por el término performance nos sitúan en un marco de imprecisión de fronteras disciplinares sin acabar de definir. En el contexto español el término performance se refiere, casi exclusivamente, al *performance art* o arte de acción, lo que acaba deviniendo en un ejercicio reduccionista de lo que llegan a abarcar los estudios de Performance (Vidiella 2009).

La traducción del término al español, al carecer de un término equivalente, resulta ambigua y se viene usando con diversas acepciones o, más bien, con variados matices. Resulta pertinente en este contexto señalar la elección de performance como actuación o ejecución por su asociación semántica con hacer o poner en escena, presentar delante de una audiencia, significado inherente al concepto de performance desde su génesis (Taylor y Fuentes 2011: 7-8).

Cabe observar también, en estos últimos años, el concepto de teatralidad que se viene desplazando hacia otras disciplinas y áreas de lo social, revalorizando el estatus político del teatro y cuestionando las fronteras entre realidad y ficción, y entendiendo las *performances* como actos vitales transmisores de identidades, de saberes sociales y memoria cultural.

La performance se va a convertir en una de las palabras clave del siglo XXI, no solo vinculada al campo del arte experimental, sino también al análisis de la funcionalidad en los sistemas tecnológicos y económicos capitalistas; a las formaciones lingüísticas; a la regulación de la fuerza de trabajo, y a las repeticiones reguladoras de género, raza y sexualidad... (Vidiella 2009: 109)

Algunas teóricas y teóricos teatrales sitúan a la performance, originada en los años 70 y que llegó a su madurez en los 80, en una difícil definición, por ser un híbrido de lenguajes artísticos que puede beber de las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el vídeo, la poesía y el cine. Cabe entender que esta práctica pone el acento en lo efímero y lo inacabado más que en la obra de arte representada y terminada.

La persona ejecutante de la performance se considera alejada de la actriz/actor en tanto que habla, actúa y se mueve en su propio nombre, en vez de encarnar un personaje. Escenifica su propio yo en tanto que la actriz/actor desempeñan el papel de otro (Pavis 2002).



Habitualmente el mundo de la *performance art* reniega, con adjetivaciones despectivas, de su carácter teatral o su posible filiación con las artes escénicas, huyendo del simulacro y de la mascarada que considera propia de tal arte:

Esta tendencia de las "nuevas" formaciones disciplinares a desautorizar su relación y filiación respecto a formaciones "previas" acaba homogeneizando líneas genealógicas y "tradiciones" de las que se supone rompe los lazos, muchas veces como una estrategia para *afianzar el "propio" campo*. (Vidiella 2009: 110-111)

El carácter del teatro de aparente construcción repetida lo coloca muchas veces en una situación marginal, prejuiciado, alejado del carácter efímero y procesual que significa la performance. Pero en este aspecto se van a recorrer complicados caminos centrados en las conexiones entre performance, repetición, registro y representación. Si la particularidad de la performance se centra en el momento y en la experiencia generada, conviviendo con la pérdida y desaparición, resulta difícil la convivencia con el registro y repetición de la misma (Vidiella 2009).

A este respecto, Diana Taylor, defiende la convivencia e interacción posible de archivo y repertorio, que ella establece como actos en vivo para referirse al repertorio y a la memoria y análisis de dichos actos como archivo. Así, el archivo se presenta como poseedor de aquellos materiales resistentes al cambio (textos, documentos, registros, vídeos...), que, por su persistencia en el tiempo, superan al acto en vivo y, aunque la memoria corporal no puede reproducirse en el archivo:

Muchas formas de actos corporales están siempre presentes y en un constante estado de reactualización. Estos actos se reconstituyen a sí mismos, transmitiendo memoria comunal, historias y valores de un grupo o generación al siguiente. Los actos encarnados y sus representaciones generan, registran y transmiten conocimiento. (Taylor y Fuentes 2011: 14)

En este punto podríamos citar como ejemplo paradigmático el trabajo de reapropiación, re-visitación y re-performatización realizado por la conocida artista Marina Abramovic, que el año 2005, en el museo Guggenheim de Nueva York, presentó *Seven Easy Pieces*, en las que recreaba trabajos propios y de artistas pioneras de la performance de los años 60 y 70, como Valie Export, Bruce Nauman, Vito Acconci, Gina Pane y Joseph Beuys.

Y en un irónico *tour de force* podemos añadir el trabajo de la artista Regina Fitz, *Valie-Abramovic-Regina*, en el que la artista y *performer* en la esfera del posporno y el arte *queer*, procede a la revisión de la revisión en una compleja acción performativa.

En 1969 Valie Export realizaba su destacada acción, *Genital Panic*, apareciendo con una metralleta y un pantalón cortado por la entrepierna dejando ver su sexo en un cine de películas pornográficas, colocándose en medio de la pantalla y comunicando a todos los presentes que ponía a su disposición sus genitales.

Marina Abramovic revisita la acción en 2005, en las *Seven Easy Pieces*, dotándola de una sofisticación y una notoriedad que proporciona el espacio del museo Guggenheim de Nueva York, invitando a asistir a la pieza como si se tratase de liturgia.

Por su parte, Regina Fiz, en su *Valie-Abramovic-Regina*, presentada en el festival Alterarte (2009), parece querer recuperar en ciertos aspectos la esencia reivindicativa de Valie Export y añadir complejidad a la pieza. Regina Fiz se muestra ante la audiencia travestida, enseñando un sexo masculino de plástico y sentada sobre una tarima con una metralleta entre las manos. Se trata de una instalación-performance de cinco horas de duración en la que se proyecta un vídeo que documenta la acción de Abramovic y en el que aparecen fotos de Valie Export.

Enfrente de Regina Fiz se proyecta toda la acción tal y como está sucediendo, incluyendo en ella al público asistente. Para ello, cuenta con la colaboración del videoartista Tomoto, que retroalimenta la pantalla una y otra vez con imágenes casi en tiempo real. Se evidencia así al público como *voyeur* que, además, queda doblemente expuesto al difundirse las imágenes en red y exponerlas a la audiencia en Youtube. Sin quererlo, el público deja de ser pasivo y pasa a colaborar y participar en la acción, a formar parte del elenco de la videoproyección. Se genera un registro público de su paso y participación en el acto.

El juego de complejidades que nos propone Regina Fiz pasa por el cuestionamiento de las categorías de diferencia sexual y de género. Se nos presenta como un ser sexuado de plástico, que queda en un limbo de indefinición y nos propone un irónico juego de escapismo de las taxonomías sexuales presentando el género como algo movable; un cuerpo en tránsito.

Aquí cabría añadir el concepto de performatividad que viene transformando las prácticas artísticas en el arte contemporáneo a raíz de las políticas y estéticas de experimentación de los colectivos *queer*.

Considerando el cuerpo como eje central de la teoría y práctica de la performance, debemos contemplar las categorías de diferencia sexual y de género que este cuerpo trae aparejadas y que aparecen cuestionadas en su materialidad aparentemente orgánica como construcciones sociales.

Judith Butler explora la relación entre cuerpo y discurso y la idea de actuación y repetición, lo que ella define como performatividad, es decir, la acción reiterada de materialización de los cuerpos sexuados. Butler destaca que la presentación del género a través de comportamientos reglados, así como por la citación y reiteración, muestra cuerpos que no constituyen la frontera de naturaleza y cultura como asume el discurso normativo, sino que es, a través de la performatividad de género, como se produce la diferencia sexual.

El modo en que los cuerpos se hacen materiales es a través de esta performatividad, de la cita al conjunto de normas que regulan la actuación del género, y es, dentro de esta actuación de géneros, donde también se encuentra la posibilidad de otro tipo de performance, que desvela la manera en que son categorizados determinados cuerpos como normativos, naturales, viables, frente a cuerpos marcados como abyectos, alejados del imperativo heterosexual:

Que esta reiteración sea necesaria es una señal de que la materialización nunca es completa, de que los cuerpos nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización. En realidad, son las inestabilidades, las posibilidades de rematerialización abiertas por este proceso las que marcan un espacio en el cual la fuerza de la ley reguladora puede volverse contra sí misma y producir rearticulaciones que pongan en tela de juicio la fuerza hegemónica de esas mismas leyes reguladoras. (Butler 2011: 57-58)

Podríamos leer la acción de Regina Fiz, *Valie-Abramovic-Regina*, antes mencionada, como una performance que busca poner en evidencia la performatividad de los cuerpos. Regina coloca en primer plano el proceso de socialización por el cual se producen nociones como género e identidad, intentando desenmascarar los procesos de regulación y citación que el propio proceso de normalización ha invisibilizado. Cuestiona así la existencia de un régimen discursivo único para afirmar la verdad de los cuerpos.

## 2.2. Teorizar-practicar posporno: hacia una definición escénica de posporno

A sabiendas de lo absurdo de una tentativa definitoria categórica de la pospornografía, cabría destacar algunas de las definiciones existentes del posporno, que permiten señalar algunos de los muchos matices de unas prácticas tan heterogéneas. Para la artista y autora del libro *El posporno era eso*, María Llopis,

... el posporno es política *queer*, posfeminista, punk, DIY, pero también una visión más compleja del sexo que incluye un análisis del origen de nuestro deseo y una confrontación directa con el origen de nuestras fantasías sexuales. Por eso el posporno a veces es más un tipo de meta porno, y se centra en cuestionar la industria pornográfica y la representación de nuestra sexualidad que hoy en día se hace en los medios. (Llopis 2010: 22)

La crítica de arte y comisaria independiente Marisol Salanova se aventura a hacer una definición sencilla y sintética: "el posporno 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" (2012: 53). El teórico y activista Paul B. Preciado señala el posporno como:

... el efecto del devenir sujeto de aquellos cuerpos y subjetividades que hasta ahora solo 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 pospornografía 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. (Salanova 2012: 50-51)

En palabras de Javier Sáez:

... el porno es un género (cinematográfico) que produce género (masculino/femenino). El posporno es un subgénero que desafía el sistema de producción de género y que desterritorializa el cuerpo sexuado (desplaza el interés de los genitales a cualquier parte del cuerpo). (Sáez 2003:11)

Por último, en el reciente libro *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Lucía Egaña Rojas propone la pospornografía como:

... una reelaboración crítica de la pornografía clásica que se expande a las imágenes que se escenifican, a los modos de trabajo y producción, difusión y diseminación. Se trata de prácticas que tensionan la relación entre lo colectivo y lo personal, entre lo público y lo privado, transgrediendo los espacios tradicionalmente asignados a lo sexual. (Egaña 2017: 364)

Proponemos, en este punto, como ejercicio de experimentación, aventurar un acercamiento a una definición escénica del posporno, a modo de destacar la realización de las prácticas que utilizan el medio escénico como herramienta principal. El interés de investigar los medios escénicos utilizados por la pospornografía radicaría en señalar las principales herramientas de las que se vale la práctica pospornográfica, contestando no tanto a la pregunta "¿qué es el posporno?", sino a la pregunta "¿cómo se hace posporno?", teniendo en cuenta toda la carga teórica de estas prácticas, pero destacando aún más el carácter directo de hacer política, lo que sitúa a la performance y al medio escénico en que esta se desenvuelve en un lugar destacado dentro de la pospornografía.

El acercamiento a una propuesta de definición se establecería en los siguientes términos: la pospornografía se hace a través de prácticas artísticas bastardas que beben del hibridaje, trascendiendo las fronteras disciplinares, utilizando como principal herramienta escénica la caracterización del cuerpo de *performer* en tanto cuerpo sexuado y des-generado, y convirtiendo la práctica artística en práctica corporal política que busca desmontar los preceptos normativos de la sexualidad.

### 3. CAMPO DE BATALLA

#### 3.1. Aterrorizar la escena. Diana pornoterrorista: ¡Violentar, aterrorizar, ensuciar la escena!

Diana J. Torres es una artista que trabaja con herramientas como la poesía, la performance y el vídeo que muestra en sus actuaciones en público. Trabaja en el campo de la sexualidad, el posporno, el movimiento *queer*, los transfeminismos. Sin embargo, el discurso de Diana J. Torres parece tener un objetivo de auto-definición diferenciada de su propia práctica, que ella misma, en 2001, junto a Pablo Raijenstein, bautiza con el nombre de "pornoterrorismo". Torres juega a la provocación con la elección de este término, que ella utiliza como llave que

abre un campo de exploración de máxima trasgresión: “¿Acaso hay fusión más hermosa que las palabras ‘porno’ y ‘terrorismo’? La erótica del terror, un terreno sin investigar que se abre como un cadáver listo para la autopsia” (2011: 61).

Su *pornoterrorismo* le proporciona una mirada diferenciada dentro de la pospornografía, al aludir a la provocación, a la acción directa, jugando con las transgresiones de la palabra desde su pornopoesía, de lo visual, a través de imágenes violentas sacadas de los noticiarios de la televisión, y del cuerpo, a través de su práctica performativa con una sexualidad explícita.

En su libro, *Pornoterrorismo*, explica su discurso que entiende como una práctica artística que surge como respuesta al ataque de la sociedad contra determinadas prácticas sexuales que condena como proscritas. El *Pornoterrorismo* trata, precisamente, de investigar y poner delante del público aquellas prácticas que se pretenden ocultar:

Descubrir la propia sexualidad es también descubrir hasta qué punto eso que llamamos “nuestro sexo” no nos pertenece en absoluto. Pertenece a la heteronorma, a la sociedad de consumo, a la Iglesia y al patriarcado, a la pornografía *mainstream*, a la medicina, a las farmacéuticas, a la moda, a (larga enumeración en la que tu nombre no está incluido). (Torres 2011: 39)

Diana J. Torres aclara la forma en que ella se identifica como terrorista, no como una terrorista al uso, o lo que se entendería habitualmente como terrorista, pero sí como alguien que se queda al margen de unas leyes que no están hechas para que personas como ella se expresen y luchen contra el sistema.

Lo cierto es que existe una falta de consenso internacional en la definición del término terrorismo, no parece que muchas naciones estén interesadas en la profundización sobre este tema y el cuestionamiento de la –por veces– delgada línea que separa el terrorismo del terrorismo de estado.

Una de las definiciones más utilizadas en el ámbito académico es la de Alex Schmid y Albert Jongman, fechada en 1988 en su libro *Political Terrorism*, en la que de una forma exhaustiva ambos autores señalan los principales elementos que participan en un acto terrorista, cuyo objetivo final más que causar víctimas directas es transmitir un mensaje. Proceso que no llegaría a su consecución si dicho mensaje no fuese pertinentemente transmitido a la audiencia.

Bermúdez de Castro propone un análisis basado en los conocidos factores de la comunicación de Jakobson, considerando, en última instancia, el terrorismo como un acto de comunicación, en el que tienen un papel destacado los medios de comunicación como transmisores del mensaje, pues sin ellos el acto de comunicación no se entendería por completo. En este sentido se pueden considerar los atentados del 11-S como el acto de terrorismo más eficaz, ya que fue retransmitido en directo a todo el mundo (Bermúdez 2014).

Diana J. Torres explora prácticas normalmente consideradas marginales, utilizándolas como herramientas políticas, reivindicando una sexualidad libre de prejuicios y libre para ejercerla como se desee. Son habituales en sus *performances* prácticas como el *fisting* vaginal o el *squirting*, la eyaculación femenina, que ella denomina “corrida femenina”, apartándose así de una explicación de

la sexualidad femenina en términos de la sexualidad masculina: "Una corrida femenina ya no es solo un acto de placer que se desborda más o menos espectacularmente. Se trata de un acto terrorista. De una venganza que arrastra siglos de orgasmos contenidos o que nunca llegaron a llegar" (2011: 44).

Diana J. Torres es además docente de *squirting* y realiza talleres de eyacuación femenina como parte de su activismo feminista. A propósito, publicó en 2015 el libro *Coño potens. Manual sobre su poder, su próstata y sus fluidos*, en el que, desde su visión combativa del feminismo y partiendo de su experiencia personal, desarrolla una investigación que trata de descolonizar los cuerpos que la medicina oficial del sistema heteropatriarcal ha tratado de regularizar a lo largo de la historia. Considera la corrida como un acto político que rompe la imagen de sexo discreto, callado y que no deja huella, que se ha impuesto al hablar del sexo de la mujer:

Nuestro sexo es discreto, limpio, bonito, inapreciable y, sobre todo, emocional, interior. Se nos ha contado que nosotras por naturaleza lo sentimos todo hacia adentro, no tenemos derecho a explotar de ninguna manera. Una mujer que grita o muestra emociones intensas es una histérica; una mujer que eyacula es una guarra enferma con defectos congénitos. (Torres 2015: 11-12)

En sus *performances* y prácticas artísticas destaca el uso de la palabra, que utiliza con un lenguaje directo y reivindicativo. Introduce sus perfoepoesías en sus presentaciones escénicas, centrándose en la sexualidad explícita y crítica con los estereotipos, como en su poema "Mi vagina", en el que reivindica un sexo que se estremece de placer, que tiene sed de la victoria y clama venganza, o su pornopoema "Transfrontera", en el que se apodera de su propio cuerpo y lo bautiza como reino propio en donde ella manda, o sus versiones pornográficas de conocidos poemas como "Versión porno del poema nº 15 de Pablo Neruda" (Torres 2011).

Podríamos emparentar su trabajo poético con el de la escritora y periodista gallega Lupe Gómez, que en el año 1995 publicaba su primer libro de poemas llamado *Pornografía*, para seguir luego con *Os teus dedos na miña braga con regra*, *Levantar as Tetas* o *Poesía Fea*. Como estos títulos evidencian, Gómez remite a un universo similar, transgrediendo la temática habitual de la poesía, con una clara intención feminista: "No meu libro *Pornografía* declárome puta e tola. Puta para corromper a situación social da muller. Tola porque na imaxinación atopo todo" (1999: 5); "Creo no sexo/ como as nenas/ cren en algo santo" (1999: 57); "No colexio/ somos inseparables./ Coa miña regra./ Cos teus dedos/ na miña braga" (1999: 72); "O sexo é algo/ que che nace/ de fontes/ que tés dentro" (2004: 52).

Cabe destacar también en Diana J. Torres el uso de lo abyecto, lo escatológico mezclado con imágenes violentas que se proyectan en una pantalla detrás de su cuerpo, generalmente desnudo, que recita y escupe sus pornopoemas entre una masturbación coronada por una portentosa corrida o una invitación al público asistente para que practique sexo con ella.

También podemos asistir al rescate del interior de su vagina de un papel envuelto en un preservativo en el que se encuentra escrita la pornopoesía que luego procederá a leer. Una acción que nos recuerda al conocido *Interior Scroll* de Carolee Schneeman, en el que de una forma ritual, que ella reivindicaba, aparecía desnuda con el cuerpo pintado y extraía de su vagina un rulo de papel en el que estaba escrito un texto que luego leía al público e ironizaba sobre las actividades consideradas socialmente adecuadas para la mujer.

Carolee Schneeman fue acusada de obscena y pornógrafa por la mayoría de críticos de la época, por trabajos como *Meat Joy* (1964), presentado en el *Festival de La Libre Expresión* de París, happening orgiástico descrito como rito erótico, celebración de la carne como material, en el que varias personas parcialmente desnudas jugaban, rozaban, manchaban, ensuciaban sus cuerpos con diversos materiales –embutidos, pintura, pollos, pescado–. O su trabajo audiovisual *Fuses* (1964-1967), considerado como potenciador de una mirada feminista sobre el sexo, en el que la artista graba cómo mantiene sexo con su pareja, alternando primeros planos con elementos distractores, como el exterior o la presencia de un gato que se pasea por la habitación. Schneeman alteró la coloración en muchos fotogramas, pintó y manipuló a su antojo en una mezcla de cine-collage. Buscaba contrastar la imagen real, de una mujer real practicando sexo, con la imagen del sexo practicado en la pornografía, que para ella resultaba tan falso y artificial. Este quizás pueda ser considerado como uno de los antecedentes más directos del arte feminista con relación a la búsqueda pospornográfica (Reckitt y Phelan 2001).

En algunas de sus *performances* Diana J. Torres comparte lonchas de embutido con el público, amablemente cortado, después de haberlo usado para practicar sexo. Podríamos decir que es la versión pornográfica de uno de los clásicos del *body art* o –arte corporal–, el *Messe pour un corps* (1969), de Michel Journiac, en el que, después de un rito litúrgico, ofrecía al público morcillas hechas con su propia sangre; también está en la línea irónica del director, actor y dramaturgo Sergi Faustino, quien, en *Nutritivo* (2002), cocinaba y ofrecía su propia sangre al público, mientras contaba historias de personas que acababan con un final violento.

Diana J. Torres hace también un uso corporal extremo, practicándose incisiones, introduciendo agujas, jeringuillas en su rostro, siguiendo el camino de *performers* como Marina Abramovic, Gina Pane o, en un referente más cercano, la actriz, directora y dramaturga Angélica Lidell, quien en sus espectáculos obliga a los cuerpos a juegos extremos que, en muchas ocasiones, pasan por la autolesión.

### 3.2. Escumizar la escena. ArmsIdea. *Borrador batonz*: ¡Escupir, berrear, ser-estar SCUM!

Ideadestroyingmuros es un colectivo transcultural de militancia poética y activismo des-educativo de artistas de origen italiano, nacido en Venecia en 2005 y que desarrolla parte de su trabajo en territorio español. El nombre del colecti-

vo hace referencia al título de la composición musical "Voci destroying muros" (1970), del inconformista compositor de música contemporánea Luigi Nono.

Ideadestroyingmuros se conforma como una asociación de prácticas heterogéneas que comparten intereses en el campo de la acción y adoptan la perspectiva de género en las relaciones sociales, el arte, la performatividad y la manipulación del cuerpo. Se aúnan diferentes posiciones fronterizas en torno a los conceptos de nación, género, sexo, lengua y creación, buscando modos de entender alternativos y prácticas de resistencia. Realiza sus investigaciones en torno a la búsqueda artística feminista, comunitaria, a las teorías *queer* y la pornografía, buscando alternativas de placer que escapen de la representación binaria y acaben con la pornografía tradicional.

Uno de sus proyectos, ArmsIdea, está centrado en la representación teatral y utilizan el medio escénico como campo de búsqueda y experimentación. Sus presentaciones escénicas constituyen una de las propuestas más allegadas a lo teatral de los colectivos posporno. Entre sus trabajos, de 2009-2010, destaca *Pornodrama*, una práctica escénica centrada en la creación de una alianza entre el cuerpo y las relaciones de deseo, con el fin subvertir los códigos y economías de las miradas en la pornografía. En el 2011 presentaron *Nord Porn Capitalismo* como un medio para revisar los conceptos de política, economía y lucha social para poder interpretar el presente.

El colectivo desarrolla una revisión crítica colectiva de las diferentes formas de expresión con las que el poder dominante y su oposición de izquierdas se escriben en los cuerpos, educándolos en la represión, la norma, la idea de progreso y el deseo homologado. Señala el pornocapitalismo como un sistema con una serie de trastornos, en el que la mediación del poder distorsiona las ideologías, haciendo una eficaz limpieza de la historia y de las conciencias, donde la sexualidad misma encarna los códigos de esta política de la corporeidad muerta.

En el año 2012 se presentó su último trabajo, de una hora de duración, en el cabaret *Borrador Battonz*, a partir del Manifiesto S.C.U.M. de Valerie Solanas, auto publicado en 1967, en el que declara la guerra a nuestra sociedad y reniega del sueño americano-occidental, del poder hegemónico de los varones blancos, ricos y heterosexuales. En la ficha artística se señala el *Manifiesto SCUM* de Valerie Solanas como el texto original del espectáculo, que de esta forma se va a convertir en verdadero esqueleto dramático de la pieza, revisado, analizado, cantado y casi escupido al público.

Las cuatro intérpretes se presentan con una completa caracterización en la que vestuario, maquillaje y posticaría se unen para ironizar y ridiculizar los estereotipos femeninos que aquí se presentan con mucho color y extravagancia, pero que están muy alejados del glamour de buena parte del mundo cabaretero. Más bien, parecen aludir a mundos marginales de la prostitución, cuerpos deformados por traseros enormes o con cabello que nace de los lugares más indeseados, como los pezones o las axilas de alguna de las intérpretes.

Se introduce al público la figura de Valerie Solanas, ya que *Borrador Battonz* se plantea como una revisión del *Manifiesto SCUM* (*Society for Cutting Up*



*Men*) y un homenaje a Solanas, pues trata de rescatar su obra artística y despatologizar su recuerdo, siempre asociado a la tentativa de asesinato de Andy Warhol.

También se va a explicar el significado de la palabra *Battonz*, que es la modificación de una palabra similar, *battona*, la cual significa 'puta' o 'ramera' en italiano y con la que también se rinde homenaje a las prostitutas Carla Corso y Pia Covre, pioneras en su país de la lucha de los derechos de las trabajadoras sexuales. Se utiliza ese término como ejercicio de empoderamiento para investigar las herramientas que poseemos para exhibirnos, lucirnos, atraer el interés con todas sus posibles finalidades.

Cada una de las intérpretes, acompañada de la sempiterna silla, mobiliario indispensable del cabaret, realiza una serie de ejercicios y movimientos repetitivos, que parecen ironizar con la preparación actoral, para comenzar con un repertorio gestual coreografiado que parodia los movimientos aprendidos y repetidos una y otra vez alrededor de la sexualidad, en clara crítica a la habitual sobre-representación de esta.

Todo ello viene acompañado por el recitado rítmico y el juego con fragmentos del *Manifiesto SCUM*, en una traducción coloquial y libre que se presenta casi como proclamas, muestra de un ideario político cargado, aquí, de ironía y sentido del humor. Y es, en esta revisión irónica y humorística, donde reside uno de los factores más potentes de la propuesta, al tratar de dar la vuelta a la recepción del *Manifiesto*, casi siempre polémico en círculos feministas y sugerir el espacio del humor –dominado por el pensamiento patriarcal– como un posible espacio de transgresión abierto a la discusión y polemización de las normas reguladoras del sexo y el género.

Desde el punto de vista de Valerie Solanas, las reivindicaciones feministas de las mujeres blancas de clase media eran insuficientes y caían en la trampa de incorporarse a la sociedad heteropatriarcal, sometiéndose a unos supuestos términos de igualdad en una sociedad con condiciones existentes impuestas por el macho:

SCUM no formará piquetes, ni se manifestará, marchará o declarará en huelga con el fin de alcanzar sus metas. Tales tácticas son propias de damas refinadas y como es debido, que se embarcan en acciones semejantes tan solo porque su ineficacia está garantizada. [...] Si las SCUM marchasen alguna vez, lo harían sobre la estúpida y enfermiza cara del Presidente; y si en alguna ocasión se echasen a las calles, sería por las más oscuras y provistas de navajas de quince centímetros de hoja. (W.I.T.C.H. 2015: 22)

Uno de los capítulos más conocidos de la vida de Valerie Solanas es su tentativa de asesinar a Andy Warhol, a quien la escritora acusaba de haberle robado el manuscrito de su obra de teatro *Up your ass* [Que te den por culo]. Versaba sobre una prostituta y mendiga que odiaba a los hombres, algo que reflejaba su propia vida: tras una infancia rodeada de maltratos y abusos sexuales, con quince años Solanas se vio abocada a vivir sola en la calle y a prostituirse para sobrevivir. A pesar de su precaria situación, logró acceder a la Universidad de Maryland y gra-

duarse en Psicología, gracias a costear su carrera con la prostitución y las becas que obtenía por ser una alumna brillante. Trabajó también en el laboratorio de la Universidad de Minnesota y asistió a clases en la Universidad de Berkeley, en la que empezaría a escribir el Manifiesto SCUM (Ziga 2014).

En España el *Manifiesto* no se publica hasta el año 1977 gracias a Ediciones de Feminismo. Provocó una encendida controversia, de la que tampoco se hubo librado en 1967 cuando apareció en los Estados Unidos. SCUM se considera el manifiesto maldito del feminismo radical, criticado y denostado por amplios sectores del feminismo y defendido de igual manera por otros sectores, que veían en él una crítica salvaje que apuntaba a las raíces más hondas del patriarcado y buscaba un cambio radical del sistema. Tildado de escandaloso, violento y enloquecido, no se puede obviar el desgarrador testimonio de la ira de una mujer violentada y marginada por una sociedad patriarcal que ella es capaz de analizar bajo el prisma de un feminismo radical certero, asumiendo y utilizando la rabia contenida durante siglos de represión: "SCUM está en contra del sistema en su conjunto y de la idea misma de ley y gobierno. SCUM está ahí para destruir el sistema, no para conseguir ciertos derechos dentro de él" (Solanas 2011:73).

Lo cierto es que hoy en día el *Manifiesto SCUM* se reedita continuamente en muchos países. Como señala Itziar Ziga con mucha ironía, "si hoy Valerie Solanas cobrase el 10% como derechos de autora de las reproducciones de *scum*, sería millonaria" (2014: 29). Paradójica situación para una Solanas que vivió obsesionada con que le robasen su obra y que nunca cobró por los derechos del *Manifiesto SCUM*.

Este manifiesto va a servir de base e inspiración para diversas manifestaciones artísticas que convierten el discurso SCUM en excusas, nexos o ejes de sus prácticas artísticas, pasando a formar parte de ese *estar SCUM*, como diría Solanas, quien llegó a afirmar: "ni siquiera soy yo...Quiero decir que [...] considero [SCUM] más bien un estado de espíritu. En otras palabras, las mujeres que piensan de una determinada manera están en SCUM" (Macaya 2011: 11).

Podemos añadir también a la compañía gallega Chévere a ese *estar en SCUM*, ya que, con *Testosterona*, de 2009, pone en marcha un ambicioso proyecto de creación escénica e intervención cultural sobre identidad y construcción de género, el cual consta del propio espectáculo *Testosterona*, de un taller de prácticas *drag king* ("Ser home por un día"), inspirado en las prácticas de la artista Diane Torr, y también de las apariciones esporádicas del grupo de punk-rock Os Dildos en el concierto-conferencia, en el que las actrices Patricia de Lorenzo y Natalia Outeiro, caracterizadas como hombres, entonan textos inspirados en el *Manifiesto S.C.U.M.* de Valerie Solanas.

### 3.3. Desbordar la escena. *Oh-Kaña*: ¡Desbordar, desparramar, infectar!

La colaboración habitual de los colectivos posporno va a dar lugar la unión de fuerzas artísticas en performance como *Oh-Kaña*, en la que participan artistas como PosOp, Quimera Rosa, Mistress Liar y Dj Doroti, llevando a las Ramblas

de Barcelon una sorprendente procesión, verdadero pasacalles ciberfeminista pospornográfico.

La autoría se diluye en un proceso compartido y participativo con *nicknames*, pseudónimos, alias y colectivos que no dudan en fusionarse, escindirise o duplicarse en nuevas formaciones para llevar a cabo *performances*, talleres, acciones y/o investigaciones que transmiten una idea de práctica artística con fines comunes, pero que no excluyen diferentes caminos estéticos y matices ideológicos.

Proliferan las filosofías y metodologías DIY, DIT, DIWO: *do it yourself, do it together, do it with others*, vinculadas a prácticas artísticas tecnológicas, transfeministas, redes de *software* libres y redes ciudadanas. Muchos de los festivales y colectivos posporno funcionan bajo estas siglas que entienden que todas las personas asistentes deben participar para que funcionen los eventos.

Esta performance de 2010, *Oh-Kaña*, tuvo lugar en el patio del Palau de la Virreina, las Ramblas, la Boqueria, acompañando activismos y prácticas ocañeras en el marco de acciones realizadas en homenaje a Ocaña. Destaca la caracterización con un vestuario lleno de referencias al mundo BDSM, siglas que corresponden a bondage-dominación-sumisión-sadismo-masochismo y serie de prácticas sexuales consideradas como parte de una subcultura específica. Abarca el SM o sadomasochismo, el fetichismo, la disciplina inglesa o flagelación erótica y el *bondage*, aplicado a encordamientos eróticos. Las personas practicantes de SM sostienen que son prácticas que poco tienen que ver con la represión y las asocian a intercambio de roles y al traspaso de fronteras de género, a la idea de control más que de dolor. Las prácticas suelen asociarse con las siglas SSC (sano, seguro y consensuado).

Cabe citar el trabajo de Catherine Opie como uno de los ejemplos más conocidos de trabajos fotográficos que cuestionan el binomio masculino/femenino y retratan las transformaciones de innumerables miembros de las comunidades lesbianas, transgénero y sadomasochistas. Opie realiza una serie de autorretratos, *Cutting* (1993) y *Pervert* (1994), en los que aparece con cortes recién hechos o con agujas en sus brazos y la palabra "pervertida" en su pecho.

Catherine Opie se hizo muy conocida por retratar a las personas de su comunidad sadomasochista gay-lesbiana y visibilizar prácticas asociadas comúnmente a patologías y que permanecían ocultas a la sociedad. Esto provocó muchas reacciones adversas, dado que, dentro de las sexualidades disidentes existen muchos grupos contrarios a las prácticas BDSM, por considerarlas de corte fascista, tanto por la estética militar como por su base ideológica. Apreciación que no todo el mundo comparte ya que las prácticas BDSM también son muy utilizadas por el arte contemporánea como alegoría da libertad sexual (Salanova 2011).

En *Oh-Kaña* las referencias son claras y hay todo un despliegue de estética BDSM, que va desde el vestuario de cuero negro, cadenas, botas militares, máscara de cuero que cubre el rostro, correas, guantes negros, a máscaras de animales, crines de colores llamativas, arreos. Dicha mezcla de animalidad a través de esa gran máscara de caballo, las crines de colores o los arreos de una de

las *performers* ayuda a identificarlos con una jauría de animales. La gestualidad y los movimientos también se centran en ese comportamiento animal; los participantes se ponen a cuatro patas, gruñen, se rebelan contra las cadenas por las que una de las *performers* los sujeta, claramente en un rol de *dominatrix*.

Esta animalidad está plenamente identificada con una sexualidad hipersensitiva. Todo objeto y toda persona van a ser susceptibles de ser considerados sujetos sexuales, llegando al paroxismo en la parte final cuando incluso el mobiliario urbano pueda ser usado como objeto de placer. Pero incluso cada cuerpo de *performer* se va a expandir para ser receptor de prácticas sexuales, todos los huecos y pliegues de cada cuerpo van a ser rozados por otro *performer*.

Sin duda, para ello tendrán la ayuda de multitud de protuberancias de su indumentaria y de las herramientas que llevan en la mano: látigo de cuero, plumeros, embudos con los que succionan partes de otros cuerpos, o incluso una tira de luces azules plastificada que no dudarán en usar para introducirla en algún hueco corporal. Utilizan también un bisturí con el que uno de los *performers* hace pequeñas incisiones en el pecho de otro y las prácticas sexuales se van a extender desde el *fisting* vaginal hasta el sexo en grupo.

Todas estas prácticas serán instigadas o castigadas por la *dominatrix*, que manda y ordena el movimiento de su rebaño y lleva a sus fieras atadas con unas cadenas. La *dominatrix* va a utilizar movimientos contundentes para sujetarlos y moverlos y no dudará en llamarlos al orden duramente o castigarlos subiéndose a su espalda.

El plano de la oralidad va acorde con la propuesta: va a haber sonidos que reflejen la animalidad y las prácticas sexuales y, desde el inicio, va a estar presente la potente voz de la *dominatrix* con sus contundentes órdenes e insultos.

Esta *performance* se desenvuelve en la calle, en un espacio inicial acotado en el patio del Palau de la Virreina, completamente rodeado de público. Se produce así la confrontación directa de la propuesta al colocar prácticas sexuales nada normativizadas compartiendo espacio público con espectadoras/es conectoras de estas prácticas, pero también con público ajeno o poco habitual. Los participantes utilizan y dominan el espacio completamente, integrándose e incluso obligando, por momentos, a que el público se desplace, como cuando se dirigen hacia una de las escaleras. En este trabajo, además, el espacio se ve ampliado cuando comienzan a caminar fuera de la plaza inicial. Así, la pieza se convierte en una especie de procesión, pasacalles que sorprende a las personas que transitan por la Boquería o por Las Ramblas. El público se va a encontrar con esta demencial jauría que camina peleándose, cayéndose, besándose y rozándose con todo lo que encuentran a su paso, incluidas farolas o motos estacionadas en la calle.

Dos de los colectivos que performan esta pieza son dos de los más conocidos en territorio español: Post Op y Quimera Rosa. Post Op: Plataforma de Investigación en Género y Pos-pornografía es un colectivo de artistas y activistas que investigan sobre el género y la pospornografía desde la noción de cuerpo y *performance* apostando por la re-sexualización del espacio y la esfera pública y cuestionando las prácticas sexuales y los géneros esencializantes. Nace a raíz

de la experiencia de la Maratón Posporno realizada en el MACBA en el año 2003. Su nombre, Post Op, viene del término con que la institución médica designa a las personas transexuales después de las intervenciones para su reasignación de sexo. Lo utilizan como autodesignación para reivindicar su creencia de que todas las personas estamos conformadas por las tecnologías sociales que nos definen en género, clase social y raza.

Post Op puesta por el hibridaje, por la modificación de los cuerpos con prótesis, arneses, dildos y demás tecnología sexual, para huir de los convencionalismos de género. Realiza un trabajo multidisciplinar a través de talleres, conferencias, performances y vídeos como el taller posporno, *Todxs Somos Pornostars*, dentro del Seminario FeminismoPornoPunk en Arteleku, o el Taller Post-Op, Posporno y Diversidad Funcional, un taller posporno para personas con diversidad funcional, junto con Diana Pornoterrorista, y enmarcado dentro de un documental de Raúl de la Morena titulado: *Yes, we fuck*, sobre la diversidad funcional y la sexualidad.

Con motivo de la celebración de sus diez años de existencia, Post Op publicó en papel la revista *Pirate*. La idea inicial era hacer una revista al estilo de la conocida revista pornográfica *Private*, con una portada similar, pero con representaciones de sexualidades disidentes y colar la revista en sex-shops y tiendas especializadas, llevando a confusión a la clientela que, al llegar a casa con la revista, tendría acceso a otro tipo de sexualidades (trans, *kings*, marimachos, etc.).

El otro colectivo que participa en la *performance* es Quimera Rosa (Barcelona, 2008), que se define como un laboratorio porno-amoroso de experimentación e investigación sobre sexo y género desde una perspectiva multidisciplinar. Quimera Rosa desarrolla prácticas productoras de identidades *cyborgs*, no naturalizantes, y prácticas BDSM. Toma el cuerpo como plataforma de intervención pública y concibe la sexualidad como una creación artística y tecnológica. Utiliza diversas herramientas como la fotografía, el vídeo, la *performance*, la escritura, en búsqueda de modos de relación que resistan a la normalización del binomio sexo-género y de identidades híbridas, gracias a experimentar prácticas sexuales fuera del orden heteronormativo.

El colectivo transita entre identidades trans-género rompiendo binomios como: hombre/mujer, homo/hetero, natural/artificial, normal/anormal, público/privado. En su trabajo se parte de la noción de *cyborg* desarrollada por Donna Haraway, quien lo define como quimera, híbrido teorizado y fabricado de máquina y organismo. El cuerpo entendido como una plataforma de intervención pública y la sexualidad como una creación artística y tecnológica libre de patentes y códigos.

En sus *performances* como *Oh-Kaña*, *Pelea de Perras* o *Circuitos integrados (Putá Data)* se mezclan estéticas y prácticas *bondage*, sadomasoquistas con *cyborgs*, dildos, látigos, cuero, máscaras de animales. Los integrantes fabrican sus propias herramientas, vestuario, juguetes sexuales y accesorios. Uno de sus últimos trabajos es *Aquelarre Cyborg*, en el que colabora también el colectivo Transnoise, proyecto que busca reapropiarse del mundo de la brujería.

En su trabajo *Sexoesqueleton SXX*, Quimera Rosa investiga en las tecnologías precisas para crear una estructura protética externa, con la finalidad de suplantar el esqueleto sexo-género por un exoesqueleto *cyborg* y pos-género. Un esqueleto/interfaz que dispondría de componentes como un distorsionador de voz, un sensor muscular y cardíaco, multicontroladores y un GSR sensor galvánico.

Sus trabajos se pueden vincular con toda una serie de artistas que hacen un uso destacado de las nuevas tecnologías y la computación, como el artista catalán Marçalí-Antunez, miembro fundador de *La Fura dels Baus*, que desde los años 90 lleva desarrollando una serie de *performances* mecatrónicas e instalaciones robóticas que combinan elementos como *Parazitebots* (robots de control corporal), *Sistematurgy* (dramaturgia de los sistemas computacionales) y *Dreskeleton* (interfaz corporal en forma de vestido exoesquelético). Con *Epizoo* (1994) daba por primera vez el control telemático de la acción del *performer* al público. En *Afasia* (1998) el *dreskeletón* permitía la expansión del movimiento corporal.

## CONCLUSIONES

¡Violentar, aterrorizar, ensuciar la escena! ¡Escupir, berrear, ser-estar SCUM! ¡Desbordar, desparramar, infectar! Sexualizar, o más bien, re-sexualizar. Pornificar, o más bien, pos pornificar

La práctica artística pospornográfica se presenta como una práctica artístico-política del cuerpo que conecta con muchas de las propuestas del arte y el activismo feminista de los 60 y 70 y recoge ese espíritu de lucha y trasgresión a través de una práctica directa y radical. El posporno intenta traspasar las fronteras de lo políticamente correcto, al presentar unas sexualidades situadas en los márgenes que buscan nuevas formas de vivirse, representarse y mostrarse. Como podemos observar, esa búsqueda se lleva a cabo a través de multitud de herramientas y soportes, pero con una concepción de base, de acción directa, que consigue una de sus más altas expresiones en las *performances*, cabarets y presentaciones escénicas que colocan al público en un intercambio directo con la práctica artística.

Teniendo como fundamento el estudio de las prácticas anteriormente citadas, cabe señalar las principales herramientas escénicas de las que se vale el hecho pospornográfico. El espacio performativo se desarrolla en muchos de sus sistemas dando un papel destacado a la caracterización, desde la variedad de signos hasta la transcendencia simbólica que aparece sintetizada.

En muchos casos, se comparte la estética BDSM, al mezclar estéticas que aluden a prácticas sexuales poco normativas y asociadas con la violencia. Muchos colectivos y artistas posporno hacen propuestas que aluden a la agresividad, lo abyecto, lo desagradable, algo que puede resultar de muy difícil aceptación entre el público, pudiendo provocar una reacción de rechazo hacia los objetivos del movimiento. La mayoría de artistas posporno insisten en sus discursos en el interés de que el público se cuestione sus propias prácticas sexuales y, en este sentido, se orientan la mayoría de talleres, muestras y coloquios que acompañan

la práctica pospornográfica, tratando que el diálogo sea abierto y la repercusión, mayor. No hay que olvidar las redes de grupos, asociaciones y colectivos de activismo político-feminista que se sitúan en el origen del movimiento y cuyas prácticas van acompañadas de grupos de debate y discusión.

Una de las apuestas más claras por una caracterización cercana al BDSM es *Oh-Kaña*, que salpica, además, toda su propuesta de elementos que podríamos denominar de estética posindustrial e incluso poshumana, con todo un muestrario de prótesis sexuales que salen de los lugares más insospechados y deforman la percepción habitual del cuerpo humano. En este punto, asistimos a la construcción de toda una tecnología de deshumanización y des-generación que no deja de sorprender por la riqueza y variedad de sus construcciones y considera, no solo toda la superficie humana como sexualizable, sino todo objeto que podamos encontrar a nuestro paso.

Las caracterizaciones también van en un camino alternativo perteneciente a mundos marginales y circenses o cabareteros, como sucede en los trabajos de Diana J. Torres y Armsldea. La expresividad de los cuerpos y la gestualidad, en casi todos los casos, está esquematizada con acciones y movimientos minimizados, repetitivos, con movimientos más enfocados a la animalización y la sexualidad.

Resulta imprescindible señalar la configuración del cuerpo sexuado, expresado por los cuerpos que adquieren en todas las prácticas una importancia primordial y que es uno de los sellos distintivos de las prácticas pospornográficas. Se suceden las prácticas sexuales de los cuerpos, alternando penetraciones con las más variadas herramientas y utensilios y en multitud de huecos corporales, descentralizando la práctica sexual habitual y pasando por situar en primer plano prácticas poco habituales como el *fisting* vaginal o el *squirting* de las *performances* de Diana J. Torres. La trasgresión de estas prácticas sexuales adquiere en *Oh-Kaña* una dimensión más sorprendente, al tratarse de una *performance* hecha en la calle, ante un público que, en muchos casos, se la encuentra de forma ocasional y que no es el habitual que se desplace a los lugares de actuación.

Cabe señalar en este punto que la mayoría de los colectivos y laboratorios posporno del panorama español sitúan las prácticas sexuales explícitas como punto central. Pero, en menor medida, también se desarrollan otro tipo de prácticas que mantienen la centralidad crítica de la sexualidad y la des-generación, pero utilizando herramientas que juegan más con lo simbólico o lo metafórico. Así, el colectivo O.R.G.I.A. reivindica que en la práctica posporno no tiene por qué haber sexo explícito y basa su trabajo en imágenes icónicas con estéticas *vintage* que recogen de los años 60 y 70, mientras ironizan con el estereotipo del macho español, como en su P.N.B., o juegan con la fácil asociación sexual de imágenes de comida y fruta.

Otros trabajos como *Borrador Battonz*, centrado en una estética más cabaretera de provocación sexual mediante la comicidad y la ironía, se acercan al colectivo O.R.G.I.A. en las prácticas más orientadas hacia el humor: uno en la práctica más cercana a lo escénico y el otro en el medio audiovisual.

Hay también alguna exploración de la oralidad (guturalidad, gritos, gruñidos), como en *Oh-Kaña* o en los trabajos de Diana J. Torres, en los que más se



experimenta y trabaja la textualidad, con su destacada pornopoesía de la que ya hemos hablado antes, pues esta constituye una de las partes más características de sus *performances*. Por supuesto, hay que volver a mencionar el trabajo de video ArmsIdea, dada su naturaleza más escénica, lo que lleva a incluir textualidad e incluso explorar con la palabra musicada que integra composiciones musicales, como sucede en *Borrador Battonz*. Estamos, una vez más, ante la riqueza de caminos que se están explorando en la práctica pospornográfica.

En el aspecto del espacio escénico no hay un gran desarrollo y en la gran mayoría de *performances* los elementos escenográficos no pasan del uso de alguna silla o algún otro elemento de apoyo como micros o tarimas. Lo mismo sucede con la iluminación, que en la mayoría de los casos tampoco es demasiado elaborada o simplemente se utiliza como recurso necesario para que el público pueda ver la *performance*, es decir, como simple alumbrado. Aquí también hay que mencionar la excepción de algunos trabajos como los de ArmsIdea, donde este aspecto está mucho más trabajado. Podemos señalar el uso de algunos elementos lumínicos, como los usados en *Oh-Kaña*, que tienen gran presencia y que Quimera Rosa sigue desarrollando en otros trabajos como *Aquelarre Cyborg*.

Hay que señalar la presencia y utilización del medio audiovisual que interviene como un elemento más en alguna de estas *performances*, como sucede en los trabajos de Diana J. Torres. Y, por último, cabe destacar la importancia del espacio sonoro que en muchos casos tiene una importancia bastante destacada, hasta llegar a ser el hilo conductor de la sucesión de acciones, como en *Oh-Kaña*, para convertir en un elemento que parece dialogar con lo que sucede en escena, como en *Borrador Battonz*.

Finalmente, se abren numerosos interrogantes de hacia dónde puede derivar la pospornografía que, muchas veces, se consume con la misma celeridad y avidez que la pornografía *mainstream*, sin provocar la reflexión pretendida sobre el consumo de la sexualidad. Al tratarse de un movimiento creativo en continuos procesos de investigación, es lógico presuponerle una evolución y son muchos ya los caminos abiertos que artistas como María Llopis exploran con sus trabajos sobre maternidades alternativas, Quimera Rosa y su mundo de brujería o la misma Annie Sprinkle y Beth Stephens y su ecosex.

Existen también voces que reivindican la presencia de la emoción en la sexualidad que deriva en una emopornografía o pornografía de las emociones. Unir emoción y sexualidad en una misma frase se presenta como una de las nuevas transgresiones del posporno.

#### OBRAS CITADAS

- Bermúdez, Juanjo (2014): *Arte y Terrorismo: de la trasgresión y sus mecanismos discursivos*. Madrid, UCM. Ext 23.
- Butler, Judith (2011): "Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'". En Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.): *Estudios avanzados de performan-*



- ce. México, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, pp. 51-89.
- Egaña, Lucía (2017): "Posporno". En R. Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega (eds.): *Barbarismos Queer y otras esdrújulas*. Barcelona, Ediciones Bellaterra, pp. 364-373.
- García, Alberto (2011): "Asalto al poder en el porno. Apropiación y empoderamiento en las narraciones pospornográficas", *Revista Icono*, vol. 9 especial, n.º 14, pp. 361-377.
- Gómez, Lupe (1999): *Os teus dedos na miña braga con regra*. Vigo, Xerais. Colección Ablativo Absoluto.
- (2004): *Levantar as tetas*. La Coruña, Espiral Maior Poesía.
- Sáez, Javier (2003): *El macho vulnerable: Pornografía y sadomasoquismo*. Barcelona, Maratón Posporno / MACBA.
- Llopis, María (2010): *El posporno era eso*. Barcelona, Melusina.
- Macaya, Laura (2011): "Introducción". En Valerie Solanas et al. (eds.): *Manifiesto SCUM. Edición comentada*. Barcelona, Herstory, pp. 11-21.
- Pavis, Patrice (2002): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Madrid, Paidós.
- Preciado, Beatriz (2008): *Feminismo porno punk*. Donostia, Arteleku.
- Reckitt, Helena; Phelan, Peggy (2001): *Art and Feminism*. Londres, Phaidon.
- Salanova, Marisol (2012): *Pospornografía*. Murcia, D. Nuevo Ensayo / CENDEAC.
- Sentamans, Tatiana (o.r.g.i.a.) (2013): "Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I). Diagramas y flujos". En Miriam Solá y Elena Urko (comps.): *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla, Txalaparta, pp. 31-44.
- Solanas, Valerie (2011): *Manifiesto SCUM. Edición comentada*. Barcelona, Herstory.
- Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (2011): *Estudios avanzados de performance*. México, Instituto Hemisférico de Performance y Política / Tisch School of the Arts / New York University.
- Torres, Diana (2011): *Pornoterrorismo*. Tafalla, Txalaparta.
- (2015): *Coño potens. Manual sobre su poder, su próstata y sus fluidos*. Tafalla, Txalaparta.
- Vidiella, Judit (2009): "Escenarios y acciones para una teoría de la performance", *Zehar, Revista de Arteleku-ko aldizkaria*, n.º 65, pp. 106-116.
- W.I.T.C.H. (2015): *W.I.T.C.H. Conspiración Terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno. Comunicados y Hechizos*. Madrid, La Felguera Editores.
- Ziga, Itziar (2014): *Malditas. Una stirpe transfeminista*. Tafalla, Txalaparta.