

Laboratorio (pos)porno: la huella de Paul B. Preciado

Javier Gasparri

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
(UNR)

A fines de 2017, comenzamos a pergeñar desde el Programa Universitario de Diversidad Sexual de la Universidad Nacional de Rosario un espacio de acción e investigación posporno vinculado a la enseñanza en el ámbito universitario, que es nuestro territorio de trabajo y producción, nuestra apuesta política. La acogida institucional de la propuesta fue inmediata y entusiasta; el interés estudiantil, unánime en su curiosidad y sus expectativas ante la novedad. Así, ante una numerosa cantidad de inscriptxs, la cátedra “Posporno”, que propone como eje “Obra en (de)construcción. Corporalidad y performance en clave estético-política”, inició sus actividades en el ciclo lectivo 2018 como Materia Optativa de la carrera de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la mencionada Universidad. Si bien los cursos y talleres posporno en Argentina tienen una notable expansión desde hace varios años, en este caso se trata de la primera, y hasta el momento única, cátedra fija para la formación de estudiantes universitarixs de grado, que además es abierta a estudiantes de otras carreras. Por las incumbencias de la carrera en la que se ancla, sus objetivos atienden a un doble perfil integral: la formación artística como realizadorxs de obra de les estudiantes y la formación como investigadorxs académicxs en el campo del arte.¹

Quisiera examinar aquí, entonces, cómo el recorrido realizado en la cátedra de Posporno puede ofrecer algunas pistas experimentales acerca de la relación creativa y productiva de la obra teórico-crítica de Preciado con las acciones posporno llevadas a cabo. No haremos en esta instancia, vale aclarar, un relevamiento o abordaje de dicha obra en términos específicos (a través de su reflexión sobre el (pos)porno, extensamente conocida y tan renovadora), sino que funcionará como el eco cuyas resonancias se perciben en ciertos

¹ La cátedra se encuentra a mi cargo y me acompañan el reconocido artista visual y performer Mauro Guzmán y Didac Terre, desde los comienzos, así como también en los últimos tiempos Natalia Cocciarini y un potente grupo de ayudantas y colaboradoras.

efectos (que pueden entenderse en términos de apropiaciones, articulaciones, proyecciones). A partir de una enseñanza situada, y en clave conosureña (o incluso específicamente argentina), tanto las intervenciones críticas como las obras de orientación artística diseñan un mapa de acciones posporno con las cuales conectarnos, pero además podríamos considerar un modo especialmente singular y específico que se da *entre* teoría y práctica en la enseñanza aquí. Es precisamente en eso en lo que quisiera basarme para plantear ciertas derivas (pos)porno, a modo de laboratorio, y a través de ellas mostrar la huella de Preciado. Quisiera, entonces, pensar y proponer la teoría y la crítica como un modo de investigación artística, en una sinergia intensa y productiva, y no en una secuencia (es decir, la teoría yendo antes para marcar el camino de lo que hay que hacer o yendo después para recoger la evidencia de lo hecho y generalizar). Además de pensar en una agenda de trabajo ligada a un desarrollo de contenidos y a un programa de investigación, me pregunto: ¿se puede enseñar a *hacer* posporno? Es evidente que la respuesta a esta pregunta no será resuelta, pero en cambio se pueden deslizar algunas reflexiones y conjeturas así como señalar algunos derroteros.

De este modo, la importancia y la necesidad en la enseñanza de conocimiento teórico, su puesta en contacto, va articulando en el desarrollo como materia una lógica y una dinámica de integración y no escisión entre teoría, en tanto lengua conceptual, y práctica. Entendemos por práctica al proceso de obra, orientada y secuenciada, rigurosa y planificada, pero nunca acabada, ni cerrada, ni de-terminada: la búsqueda se entrega a la deriva, el deseo y la experimentación, y entiende sus 'resultados' como parte de un proceso, tal vez parcial, fugaz, fragmentario o azaroso, pero lo que sea que resulte no renuncia a un trabajo signado por la precisión y la complejidad. Así, las prácticas a lo largo del año van invitando a algunos 'entrenamientos', como puesta del cuerpo en obra y acto, o ensayos corporales, que precisamente buscan siempre el horizonte integral con la reflexión teórica, incluso -y sobre todo- como laboratorio de investigación de las obras (es decir, no meramente como 'conciencia teórica' más o menos ornamental) que otorga una densidad y abre posibilidades a la obra en acción. Y este uso funciona en sus múltiples derivas a las que invita (o sea, tampoco se aspira a que se apropien de todo), que además se imbrica en la doble finalidad de la materia (la obra como producción de artista y la tarea como investigadorxs-críticxs) y en el reconocimiento de que la performance, aunque sea el registro privilegiado, no es el único para el proyecto de obra.

De allí que, entonces, se da desde el comienzo una insistencia en las lecturas teóricas como integración, que se verán exhibidas en el sustento de las obras, así como también en los textos del catálogo con el que se acompaña la muestra final (además de las instancias evaluativas propias de una materia universitaria), esto es, la teoría, la cartografía crítico-conceptual, se sostiene y se muestra en la consistencia de la obra y aparece tácita o explícitamente en lo que se escriba en el catálogo sobre la misma. Por supuesto, el riesgo a sortear o el fantasma a conjurar es el de un aplicacionismo escolar u obra de tesis. Frente a estos efectos indeseados, el camino propuesto que va del texto teórico a la obra se asienta en su refracción, en su torsión, en su desobediencia, o incluso como práctica disparadora o base de partida, como puesta en relación, aunque siempre como exigencia.

Al mismo tiempo, la escritura ocupa un lugar central a partir de las instancias en las que se trabaja la verbalización del proyecto de obra (presentado como planificación con sus ideas, recursos, etc.), de modo que aquello que se moviliza en la conversación colectiva clase a clase se pueda enunciar por escrito: una transferencia de registros que, aunque se trate de un proceso abierto, permita visualizar una secuencia. La articulación, o incluso la tensión, entre teoría y praxis habilita aquí además una serie de informes, registros, morbos y disparadores a modo de un laboratorio experimental sostenido también en una suerte de trabajo de campo en el que mirar/observar(se) es decisivo en el flujo que va del deseo y el cuidado de sí a la despersonalización y lo impersonal. Lo que se escribe, entonces, aparece ligado al diseño de una corpografía, un mapa y un registro poético-corporal en el que ya lo documental pasa, al menos, a segundo plano (de hecho, cabría considerar aquí la sobredocumentación de les artistas contemporánexs).

De la escritura a la performance, esta es percibida como obra en acción, como puesta en acción de la obra: dispositivo incompleto y abierto, efímero y casi inasible al registro in-mediató, siempre contingente, en (de)construcción y resistente a la re-iteración. La práctica y la vivencia, hasta incluso la experiencia hecha, da lugar a un *continuum* comunitario que rompe o al menos corroe y resquebraja la idea individualista (y neoliberal) del arte, incluso para pelearse con las estructuras del arte actual (entre ellas, la performance misma) y propiciar derroteros hacia otros lados. Se trata de accionar con obra, como respuesta.

Si bien estas dinámicas de trabajo por cierto no suponen una novedad radical, me interesa destacarlas como parte de un registro situado y enunciarlas a modo de rodeo antes de volver a Preciado. Vale decir que tampoco se exhiben metodológicamente como ‘recetas’. Más bien aspiran a mostrar un mapa de acción con bastante detalle, pues la obra de Preciado funciona en él como base insustituible (en tanto caja de herramientas pero también archivo inspirador) que se proyecta además en las intervenciones y producciones artísticas.

Pero antes, volviendo a desandar de la puesta en acto a la reflexión teórica, conviene precisar algunos problemas que emergen de la formulación y desarrollo de contenidos enseñables. Una de las cuestiones más relevantes es situar al porno como clave en los estudios sexo-genéricos, esto es, su incidencia más allá de sí mismo; en este sentido, el campo de los *porn studies* ya es un hecho, pero de todas maneras se puede rebasarlo. En los términos de Preciado, precisamente, se formula con claridad el modo en que el porno funciona como “una de las industrias centrales en la biopolítica global de producción y normalización del cuerpo”. Y del porno (de su crítica) hay que dar el paso hacia el posporno, que entenderemos —vale insistir— como umbral o punto de pasaje o tránsito móvil antes que como oposición taxonómica.

Con todo, el porno no viene solo orientado por el mercado, en el marco del flujo capitalista global (como, de nuevo, nos enseña a leer Preciado con tanta precisión) sino que lo anteceden debates de más larga data como la histórica distinción dicotómica (estética y moral al mismo tiempo) entre erotismo y pornografía, cuyo cuestionamiento ilumina tanto debates artísticos como sexopolíticos².

En efecto, los problemas a la vez estéticos, tecnológicos y políticos se hacen presentes tanto si entendemos a la pornografía definida como régimen de visibilidad o visualidad, determinada por lo ob-sceno o a partir de sus efectos como normatividad performativa (cómo debe ser el sexo) (flores “Educación sexual” 284 y siguientes). De allí que resulte inevitable insistir en los procesos de media(tiza)ción y ficción: no se trata de una reproducción transparente de algo dado y preexistente, y por ende es preciso insistir en la complejidad (e incluso en las limitaciones) de la categoría de “representación”. Cobra sentido, en este punto, la invitación de Preciado a pensar el porno como producción.

² Ver, en este sentido, el modo en que Beto Canseco (*Eroticidades*) articula el problema a través de categorías como eroticidad, marco pornográfico y pasión sexual, aunque mucho más cerca de Judith Butler que de Paul B. Preciado en su elaboración crítica.

Las distintas teorías y enfoques en torno a los procesos de mediación pueden asistírnos o contradecírnos pero, como sea, los dilemas en torno al modo en que el porno ‘representa’, ‘construye’ o incluso ‘influye’ en el receptor parecen dados por la indistinción o confusión entre ficción y documental, como si la ficción no se aceptara o comprendiera y como si solo se buscara y se leyera en términos documentales como garantía de registro real. Las consecuencias de un abordaje así entendido se proyectan en las limitaciones críticas, incluso un tanto triviales, hacia el porno: al no considerar el registro ficcional (o su estatuto de representación pero aquí entendida en los términos en que la plantea una ficción), se ve en el porno solo opresión, reproducción de prácticas normalizadoras y violentas y una suerte de transferencia transparente (la violencia sexual es propiciada por el porno); no se ve, en cambio, que una crítica más potente haría lugar a distintas formas de resistencia, que son justamente las que estimula el posporno. Es preciso además trabajar sobre esa crítica simple o maniquea, como lugar común de pensar el porno como opresión o cosificación de los cuerpos, ya que paradójicamente por enfatizar una oposición fuerte con el posporno y —solo en principio y sin complejizar— la crítica desde allí esgrimida, se termina confluyendo con los argumentos de la censura antiporno. Así visto, el porno no tendría mucho para hacer y quedaría paralizado, sin matices y tensiones, en un cerramiento sin resto, antes que abierto a la experimentación y la apropiación subversiva de sus códigos y lenguajes. La articulación, aquí, de los once puntos que Preciado dispensa en el capítulo “Pornopoder” de ese ensayo corporal-literario que es *Testo Yonqui*, resulta no solo imprescindible (sería redundante enfatizar su valor teórico-crítico) sino que además permite el desplazamiento, preciso y agudo, para entender la pornografía como “dispositivo virtual (literario, audiovisual, cibernético) masturbatorio”, como “paradigma de toda industria cultural”, como “verdad del sexo” (a lo Foucault) (*Testo* 179-184).

Por otra parte, aparecen los cuerpos (o, como diría Néstor Perlongher: “lo primero que se ve son cuerpos”). Entre los elementos ‘propios’ del porno se da lo que podríamos llamar una espectacularización corporal que favorece, fundamentalmente, la exhibición, mostración, ostentación carnal, entendida genitocentralizadamente. Por eso, se activan aquí las nociones complejas en torno al/os cuerpo/s y la/s corporalidad/es como desafío de enseñanza y horizonte de investigación, para hacer frente a su concepción fenoménica, referencial, como algo dado, o en su equivalencia o confusión con “carne”,

desconociendo sus conexiones inorgánicas, o en expresiones estereotipadas como “poner el cuerpo”. Y a partir de acá, se abren también los debates y tensiones en torno a la desnudez, o al desnudo como problema para proyectar en una obra posporno: si decimos que no necesariamente tiene que ser lo decisivo, definitorio, en tanto aspiramos a un “contra-genitalocentrismo” (porque el desnudo, en última instancia, y en sentido básico, garantiza eso), a la vez, sin embargo, es preciso cuidar que esta crítica no se convierta en el fundamento para un escamoteo pudoroso (y por ende moralista) del cuerpo/carne. Por eso, el desnudo, entendido en clave genitocentrada, hace pensar que no necesariamente pasa el posporno por ahí, aunque cabría preguntarse por formas de desnudez no genital. Si el posporno aspira e invita a una nueva o diferente gramática corporal, de los cuerpos, de los deseos y placeres, a la creación y exploración de otros territorios desconocidos, entonces es preciso que la mutación se desplace para la reinención a una experiencia de los límites.

Si hay pos-porno entonces antes hubo porno y de ahí partimos, con lo cual es preciso insistir en que el prefijo “pos” es tomado solo en términos descriptivos de una secuencia y no se le escatiman críticas. Entendido en principio como producción (audio)visual con elementos porno pero objetivos políticos, críticos o humorísticos, es decir, no masturbatorios (diferencia discutida o confrontada por muchxs realizadorxs que se proponen que sus obras sí exciten), el posporno encuentra una de sus claves en la autogestión, según la cual, al menos en principio y en declaración de voluntad, los modos colaborativos y colectivos así como las redes propias de comunidades creativas propician la emergencia de dispositivos que permiten ver con cierta nitidez las diferencias entre la firma (como propiedad privada de mercado), la autoría (como función social legitimante), el artista (como genio romántico) y el sujeto (como individuo creador). Sin embargo, esa relativa nitidez no se debe a la división clara de estas figuras sino paradójicamente a las interrelaciones trazadas por el mapa autogestivo que, antes que confusión, lo que propone es una constelación en la que todas esas figuras no recaen en un solo nombre como Uno (razón por la cual ha sido tan difícil discernirlas, siquiera analítica u operativamente, en el arte moderno). Sin embargo, si coincidimos en que a cierto nivel la autogestión es lo definitorio, como observa Laura Milano (2019) se abre una tensión entre autogestión e instituciones (académicas y universitarias, así como festivales y museos) que en rigor cristaliza la relación del activismo posporno con las instituciones y marca el affaire entre el arte y

la academia, cuyo riesgo es la cristalización del posporno a partir de su cooptación. Pero además, cabría agregar que, si entendemos al posporno situado en un horizonte de afecciones artísticas antes que como mercancía de consumo (con lo cual se opondría en principio al porno industrial), resulta notable cómo, a su vez, tendrá que sortear el obstáculo de que el Arte tampoco se sitúa afuera del mercado, y en efecto no es sorprendente encontrar ya realizaciones posporno dentro del museo (como forma de consagración), producciones posporno tipificadas (y por ende virtualmente aptas para el consumo mainstream) y artistas posporno casi convertidxs en pospornostar. Se trata, con todo, de una tensión, no de una opción excluyente, que desde luego responde a la lógica cultural absorbente y centrípeta del capitalismo, ante la cual el desafío podría pasar por encontrar formas inéditas de singularización. Por si faltara algo, el necesario replanteo de las tradicionales categorías modernas del arte hace que, por caso, no podamos seguir hablando livianamente de estética (o de función estética, en el caso del posporno, y para oponerlo mediante una seguridad trascendental a su función masturbatoria).

Si bien quedan claros los ejes, especialmente políticos, que hacen al posporno (rápidamente: disidencia sexo-genérica-corporal respecto de la normalización hegemónica y disidencia autogestiva frente a la industria), más acá, sin embargo, persiste el problema o el interrogante en torno a lo que define al (pos)porno como dispositivo, intervención o acción. Acaso aquí sigamos sin ofrecer una formulación precisa, pero sí podríamos arriesgarnos a sugerir las exigencias de una definición posible. Es evidente que si la orientación está dada por el juego corrosivo y subversivo en y con el propio lenguaje del porno (es decir, no solamente articulando una denuncia explícita), una definición conceptual del (pos)porno habría de contemplar una clara flexibilidad sin que ello implique que cualquier cosa puede caber allí, pues se disolvería en el aire. Parecería entonces (especialmente dados los límites porosos o puntos de pasaje o lo indecible con el porno comercial: un video amateur que podría ser posporno por sus formas de realización, una producción posporno que sin embargo muestras los mismos cuerpos hegemónicos del porno, etc.) que el (pos)porno se formularía contra cualquier forma de clasificación ('esto sí, esto no, hasta acá llega, hasta allá no'), manteniéndose entonces en un estado de indeterminación abierto y experimental, deliberada y estratégicamente, pero a la vez se impone la 'necesidad' de alguna, una o muchas definiciones, para esquivar el facilismo o la trivialización de que todo, o cualquier cosa,

se llame (pos)porno; en tal caso, su fuerza política y su potencia artística se habrán debilitado o incluso perdido.

Por su parte, todas estas derivas giran en torno a artistas, prácticas, acciones, objetos, producciones, obras que se autodefinen (politizadas y situadas) en el marco del posporno. Pero también podría deslizarse el (pos)porno como máquina de lectura ‘hacia atrás’ (de su emergencia), en tanto producciones que sin identificarse con el posporno como tal (por básicas cuestiones cronológicas) admiten poder ser leídas con lógicas análogas. Se trata de la conexión del (pos)porno con las formas del anacronismo. Y a su vez, la conexión hacia los costados: numerosas —y cada vez más— producciones (audio)visuales que sin autodesignarse posporno (ni por lejos, en ciertos casos) sin embargo parecen hechas desde ese lugar de enunciación; la conjetura es evidente: usufructúan un régimen visual que el (pos)porno habilitó.

A partir de este marco, en el que muchas de sus articulaciones guardan una deuda evidente con la obra de Preciado, las acciones posporno realizadas y producidas se movieron sobre la fantasía y la imaginación (imaginario: imagen) y sobre saberes corporales, dando lugar antes que a un estado corporal a un estado de (su) imagen; sobre la ex-tensión (tensión de las pieles) y la deformación de las formas del fragmento que se focalizara; sobre la presunción de que pensarse (identificarse, autodesignarse) y empoderarse como artistas posporno implica una definición circunstancial, contingente, efímera, situada; sobre el interés dado por configurar y agitar una geopolítica conosureña (desde “el culo del mundo”) a través de una anarquía de disciplinas; sobre el deseo de producción de conocimiento —y sus expansiones— (a través) del cuerpo —y sus expansiones—; sobre la inquietud de interrumpir o saturar las lógicas de mercado frente al “después qué” de la novedad; sobre la voluntad de desacralizar las metáforas marmóreas del arte y de las instituciones que lo cobijan, empezando por la que nos albergaba.

Así, los ecos de Paul B. Preciado resuenan mucho más de lo que las referencias explicitaron en la exhibición de este laboratorio. Incluso, han llegado a pasar de la escucha a la textualidad manifiesta, pues varias obras surgidas en la cátedra y expuestas en las muestras colectivas han estado basadas en escritos suyos. Vale el señalamiento como modo de tejer lo explícitamente productiva que resulta su obra teórico-crítica, su pensamiento y su relato, en muchas ocasiones de manera (auto)figurativa, pero que además de la incidencia en la reflexión conceptual (altísima e imprescindible), se materializa en sus pro-

yecciones: como fuente inspiradora o disparadora de la obra-acción, como archivo abierto a la experimentación.

Bibliografía

- Canseco, Alberto (Beto). *Eroticidades precarias*. Córdoba: Asentamiento Fernseh, 2017.
- de Mauro Rucovsky, Martín. *Cuerpos en escena: Materialidad y cuerpo sexuado en Judith Butler y Paul B. Preciado*. Barcelona: Egales, 2016.
- Despentes, Virginie. *Teoría King Kong*. Barcelona: Melusina, 2007.
- flores, valeria. "Educación sexual y dispositivo pornográfico: un currículum post-pornográfico o la blasfemia sexo-educativa". En *interrucciones*. Neuquén: La Mondonga Dark, 2013.
- Milano, Laura. *Usina posporno*. Buenos Aires: Título, 2014.
- . "Hacer posporno. Las prácticas pospornográficas entre la autogestión y los asuntos institucionales". Ponencia expuesta en el *IV Coloquio Internacional "Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis"*, organizado por PUDS-UNR, 6 y 7 de junio de 2019.
- Perlongher, Néstor. "Matan a una marica". En *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 1997 [1988].
- Preciado, Paul B. "Activismo posporno". *El Mundo*, Sección Cultura, 18 de abril de 2015. Web. <<https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/18/552e788222601da62d8b458c.html>>
- . "Basura y género. Mear / Cagar. Masculino / Femenino", en *Parole de queer*, 2. Junio-Octubre 2009: 14-17
- . "Biopolítica del género". En AAVV: *Biopolítica*. Buenos Aires: Ají de Pollo, 2008.
- . "Cartografías queer: El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía 'zorra' con Annie Sprinkle". En Cortés, José Miguel (ed.). *Cartografías Disidentes*. Barcelona: SEACEX, 2008.
- . "Decimos revolución". En AAVV: *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla: Txalaparta, 2013: 9-13.
- . "El museo apagado". En *El museo apagado: pornografía, arquitectura, neoliberalismo y museos*. Buenos Aires: MALBA, 2017.
- . *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Ópera Prima, 2002.

- . “Multitudes queer. Notas para una política de los ‘anormales’”, en *Revista Multitudes*, n. 12. París, Primavera 2003. Web.
<<https://www.uepc.org.ar/conectate/wp-content/uploads/2015/03/Multitudes-queer-Preciado.pdf>>
- . “Mujeres en los márgenes”. *El País*, 13 de enero de 2007. Web.
<https://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html>
- . “Museo, basura urbana y pornografía”. *Zebar*, 64, 2008: 38-47.
- . *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- . “Si la escritura no es un arma estamos perdidos”. Entrevista por Sara Malagón Llano. *El espectador*, 4 de febrero de 2014. Web.
<<https://www.elespectador.com/noticias/cultura/si-la-escritura-no-es-un-arma-estamos-perdidos/>>
- . “Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”. En Hocquenghem, Guy: *El deseo homosexual*. Barcelona: Melusina, 2009.
- . *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.
- . “Transfeminismo y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica”. *ramona*, n. 99, abril 2010: 24-26.