



LA DIMENSIÓN MATERIAL DE LA IMAGEN PORNOGRÁFICA

> > UN PROYECTO DE ANDREA CORRALES



LA DIMENSIÓN MATERIAL DE LA IMAGEN PORNOGRÁFICA

ANDREA CORRALES



> Textos de

VÍKTOR NAVARRO

LUCÍA EGAÑA

ANDREA CORRALES

KALI SUDHRA

FELIPE RIVAS SAN MARTÍN



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



Centre del Carme
Cultura Contemporània



>>CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS DE LA
COMUNITAT VALENCIANA

>President d'honor
Ximo Puig i Ferrer
President de la Generalitat

>President
Vicent Marzà i Ibáñez
Conseller d'Educació, Cultura i Esport

>Vicepresidents
Joan Ribó Canut
Alcalde de València

Carlos Mazón Guixot
President de la Diputació Provincial d'Alacant

Amparo Marco Gual
Alcaldessa de Castelló de la Plana

>Vocals
Luis Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant

José Pascual Martí García
President de la Diputació Provincial de Castelló

Antoni Francesc Gaspar Ramos
President de la Diputació Provincial de València

Begoña Martínez Deltell
Representant del Consell Valencià de Cultura

M^a Carmen Amoraga Toledo
Directora General de Cultura i Patrimoni de la
Conselleria d'Educació, Cultura i Esport, i
Presidenta de la Comissió científico-artística

>Gerent
José Luis Pérez Pont

>Secretaria
Eva Coscollà Grau
Sotssecretària Conselleria d'Educació, Cultura i
Esport

0	22	0	22
0	9	0	9
0		0	341
0	45	0	233
0	320	0	320
0	106	0	106
0	18		
0	222		
0	211	0	158
0	100	0	112
2	210	2	210
2	175		
3	111	3	35
2	233	2	113
3	224		
0	119	0	119
2	272		
3	400	4	390
3	45	3	55
2	187	2	175
2	199	2	82
0	27	0	30
2	408	2	386
3	389	3	346
3	435	3	454

Pàgina 32

ESTRUCTURA

0	429	0	375
0	198	0	163
0	503	0	500
0	178	0	178
0	313	0	532
0	180	0	180
0	110		
2	171		
2	125		
3	202	3	202
3	37	0	572
0	5		
0	5		
0	5		
0	5		
2	32	1	34
2	194	2	149

>>CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

>Direcció – Gerència
José Luis Pérez Pont

>Adjunta a Direcció
Susana Vilaplana Sanchis

>Àrea Jurídica
Marta Pérez Soria

>Coordinació d'Exposicions
M^a Vicenta Belenguer Dolz
Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

>Programes Públics
M^a Ángeles Cantos Fagoaga

>Educació i Mediació
José Campos Alemany

>Media i Xarxes
Carmen Valero Escribá

>Administració
Nicolás S. Bugeda Cabrera
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava

La dimensión material de la imagen pornográfica
és un projecte seleccionat en la convocatòria de
producció artística i suport a la investigació
Escletxes 2018-2020.

El jurat va estar integrat per Marina Núñez Jiménez,
Manuel Olveira Paz, Maria Rosa Rodríguez-Cañas
Reyes i José Luis Pérez Pont



>>EXPOSICIÓ

>Organització

Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana
Centre del Carme Cultura Contemporània

>Direcció

José Luis Pérez Pont

>Coordinació tècnica

Isabel Pérez

>Transport, muntatge i il·luminació

José Arte

>Disseny Gràfic

Andrea Corrales

>Producció retolació

Creamos Sinergias

>Impressió fulla de sala

Mundo Gráfico

>Assegurances

Hiscox

>>CATÀLEG

>Textos

Andrea Corrales

Lucía Egaña

Viktor Navarro

Felipe Rivas

Kali Sudhra

>Disseny Gràfic i Maquetació

Andrea Corrales

>Coordinació de l'edició

Isabel Pérez

>Fotografia

Juan R Peiró

>Traducció al valencià

Servei de Traducció i Assessorament
del Valencià de la Conselleria d'Educació,
Cultura i Esport

© dels textos: els autors

© de les imatges: els autors

© de la present edició: Consorci de Museus de
la Comunitat Valenciana, 2019

Centre del Carme Cultura Contemporània
València, 7 juny – 8 setembre 2019



ANDREA CORRALES

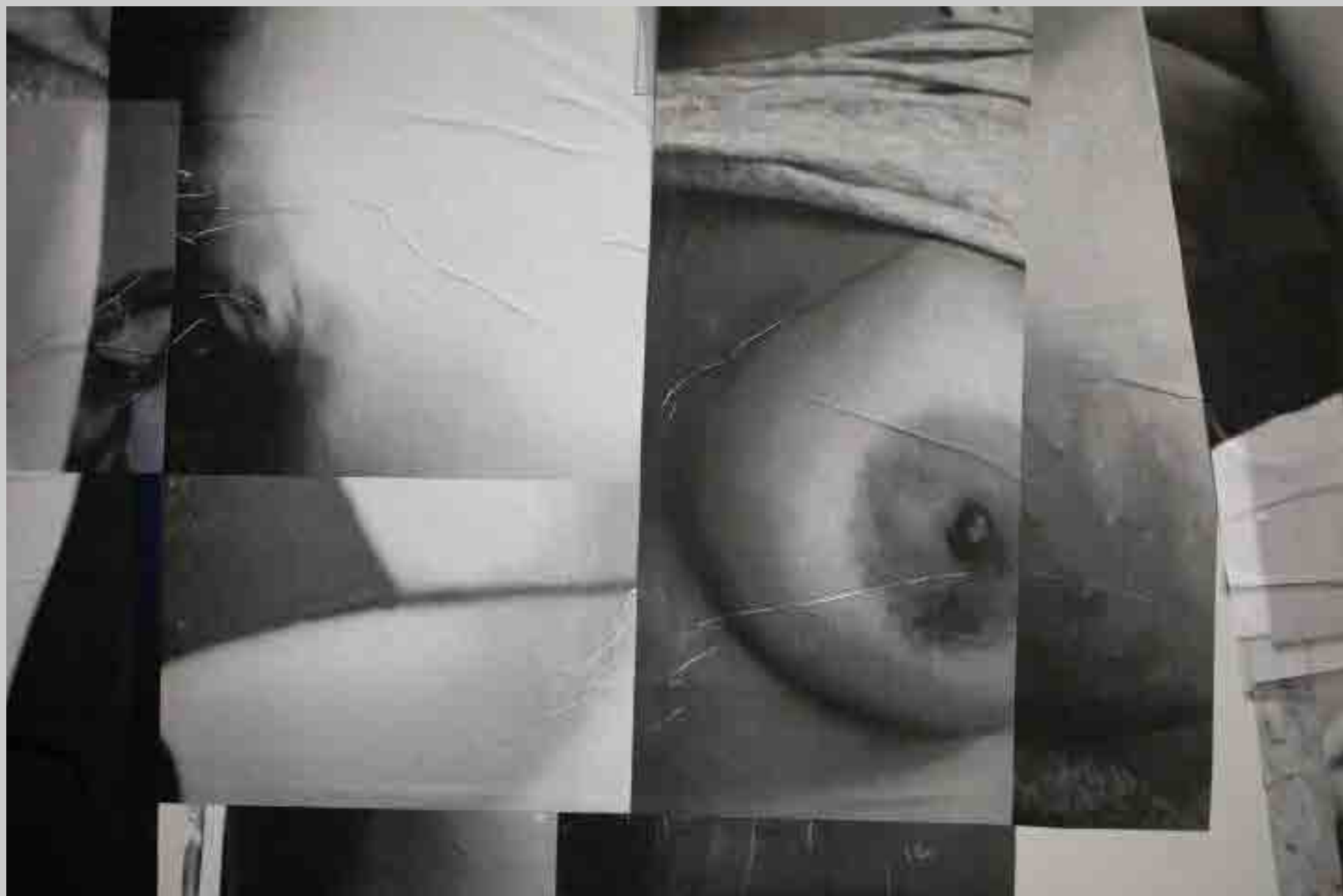
LA DIMENSIÓ MATERIAL DE LA IMATGE PORNOGRÀFICA /

LA DIMENSIÓN MATERIAL DE LA IMAGEN PORNOGRÁFICA

<cos> <imatge> <materialitat> <representació>
<dispositius de debò> <còpia> <objecte> <cinema>
<pornografia> <netflix> <treball sexual> <estadística>
<drets laborals> <reproductibilitat de les imatges>
<marx> <tecnologies> <infraestructures> <big> <data
superfícies informacionals> <contrahistòries>
<simultaneïtat> <algorisme> <poder> <contracte>
<signa> <autoria/autoritat/autor> <diners> <valor>
valencià > <monopoli> <sexualitat>

castellà > <cuerpo> <imagen> <materialidad> <representación>
<dispositivos de verdad> <copia> <objeto> <cine>
<pornografía> <netflix> <trabajo sexual> <estadís-
tica> <derechos laborales> <reproductibilidad de
las imagenes> <marx> <tecnologías> <infraestructu-
ras> <big data> <superfícies informacionales> <con-
trahistorias> <simultaneidad> <algoritmo> <poder>
<contrato> <firma> <autoría/autoridad/autor> <dine-
ro> <valor> <monopolio> <sexualidad>

```
val >      <acostament pornogràfic> <close up> <categoria>
           <estadística>
cast >     <acercamiento pornográfico> <close up> <categoría>
           <estadística>
```



Estudi de cas - Víktor Navarro
Fletcher

Estudio de caso - Víktor Navarro
Fletcher

Consulta-ho amb el teu pornotepeuta,
et farà bé.
Millor si és feminista.
T'ajudarà a trobar el lloc exacte
del cos
en el qual s'ha allotjat
tot aquest paper i píxel.
Som conductistes o no som conductistes?
Consulta-ho. Pregunta-li,
quant de cuixa tinc a veure?
és una dosi correcta?
fins a on?
Potser,
pensant una proposta
de jornada de huit hores,
48,32% de salari mínim interprofessional
Pornhub-Haymarket
renda bàsica i servidors expropiats
És la bona manera de posar-me calent?
Prescriu-me un Vertaders Afeccionats, per favor,
que necessite revisar-me.

Scroll, scroll,
explota, explota el meu cor,
i la teua força de treball.
Que ningú pensa en els xiquets?
“It is porn we shouldn't have to be ashamed of.

El nou home d'Estat,
que t'ajudarà amb el recompte,
és una senyora exhausta després d'una dura jornada
interpretant les Guerres del Sexe.
Afirma taxatiu:
aproximadament un 157,63% de tot el que he vist
és just el percentatge necessari
perquè pugui saber

Val

Consúltalo con tu pornotepeuta,
te hará bien.
Mejor si es feminista.
Te ayudará a encontrar el lugar exacto
del cuerpo
en el que se ha alojado
todo ese papel y píxel.
¿Somos conductistas o no somos conductistas?
Consúltalo. Pregúntale,
¿cuánto de muslo tengo que ver?
¿es una dosis correcta?
¿hasta dónde?
Quizás,
pensando una propuesta
de jornada de ocho horas,
48,32 % de salario mínimo interprofesional
Pornhub-Haymarket
renta básica y servidores expropiados
¿Es la buena forma de ponerme cerdo?
Prescríbeme un Verdaderos Aficionados, por favor,
que necesito revisarme.

Scroll, scroll,
explota, explota mi corazón,
y tu fuerza de trabajo.
¿Qué nadie piensa en los niños?
“It is porn we shouldn't have to be ashamed of.”

El nuevo hombre de Estado,
que te ayudará con el recuento,
es una señora exhausta tras una dura jornada
interpretando las Guerras del Sexo.
Afirma tajante:
aproximadamente un 157,63% de todo lo que he visto
es justo el porcentaje necesario
para que pueda saber

Cast

que millor abolir el treball sexual
que el FRONTEX
o el treball gratis.
10 de cada 9 polis
la recomanen:
La millor aliada del POV
de *l'home latent*.

Quin tant per cent tenen en comú
totes aquestes economies
feminitzades i precàries?
Els tags m'ajuden inferir què em posarà hui
Internet latifundista
gig economy
i l'imperialisme, fase superior del capitalisme.

Quina probabilitat existeix que pugui arribar a produir
aquesta imatge?
El desig em porta a construir un fet fàctic,
la primícia que el cos datificat
em donarà raó
sobre la veritat de l'objecte numèric imaginat.
La pretensió descriptiva sobre la imatge
m'ajuda a establir un Patró estadístic.
Censaré tots aquests cossos.
Però al final, el meu porno s'assembla més a xifres
sobre trasplantaments d'òrgans.
Per favor, que els fets no es contradiguin entre si.

Comproveu la ipseïtat del real i la seua representació,
a través de la representació mateixa:

“Una qüestió molt important és
la de determinar amb precisió
el que constitueix la població,
ja que d'ella
es triaran uns quants individus
a fi d'obtindre
conclusions sobre tota la població”

Una piu amb agència

Val

que mejor abolir el trabajo sexual
que el FRONTEX
o el trabajo gratis.
10 de cada 9 polis
la recomiendan:
La mejor aliada del POV
del *varón latente*.

¿Qué tanto por ciento tienen en común
todas esas economías
feminizadas y precarias?
Los tags me ayudan inferir qué va a ponerme hoy
internet latifundista
gig economy
y El imperialismo, fase superior del capitalismo.

¿Qué probabilidad existe de que pueda llegar a producir
esa imagen?
El deseo me lleva a construir un hecho fáctico,
la primicia de que el cuerpo datificado
me dará razón
sobre la verdad del objeto numérico imaginado.
La pretensión descriptiva sobre la imagen
me ayuda a establecer un Patrón estadístico.
Voy a censar todos esos cuerpos.
Pero al final, mi porno se parece más a cifras sobre
trasplantes de órganos.
Por favor, que los hechos no se contradigan entre sí.

Comprobar la mismidad de lo real y su representación,
a través de la representación misma:

“Una cuestión muy importante es
la de determinar con precisión
lo que constituye la población
ya que de ella
se elegirán unos cuantos individuos
con objeto de obtener
conclusiones acerca de toda la población”

Una polla con agencia

Cast

constitueix la població a observar;
primer pla amateur.
No fa falta cos portador,
em posa igual.

A través de l'acció d'observar l'acció,
verifica en el qüestionari
i marca amb fermesa
la casella *home heterosexual*.
Doncs sort.

La veritat que això puga ser veritat
radica
en el fet que finalment
aconsegueisca replicar les dades.

A través del mateix visionat,
algú que no et conega
ha de ser capaç
de veure el mateix
que tu has vist

- Llavors, ací estan follant?
- Sí, sí, estan follant.
- Veus pell blanca?
- Sí, sí, l'estic veient, l'estic veient!
- Ok, llavors anota-ho perquè puga nacionalitzar-la.

[I és clar, les conclusions de l'estudi.]

Quadrícules que componen
la dimensió admissible
del cos pornografiable,
del que sembla serà comprensible
en relació a l'enunciat.
El succés queda contingut
en l'ordenació sistemàtica
i sistèmica
de la dada sol·licitada.
Com si aquesta dada
fora la suor sagrada de l'episteme
portada a la seua màxima

constituye la población a observar;
primer plano amateur.
No hace falta cuerpo portador,
me pone igual.
A través de la acción de observar la acción,
verifica en el cuestionario
y marca con firmeza
la casilla *hombre heterosexual*.
Pues suerte.

La verdad de que esto pueda ser verdad
radica
en que finalmente
consiga replicar los datos.

A través del mismo visionado,
alguien que no te conozca
debe de ser capaz
de ver lo mismo
que tú has visto

- Entonces, ¿aquí están follando?
- Sí, sí, están follando.
- ¿Ves piel blanca?
- Sí, sí, la estoy viendo ¡la estoy viendo!
- Ok, entonces anótalo para que pueda nacionalizarla.

[Y claro está, las conclusiones del estudio.]

Cuadrículas que componen
la dimensión admisible
del cuerpo pornografiable,
de lo que parece va a ser comprensible
en relación al enunciado.
El suceso queda contenido
en la ordenación sistemática
y sistémica
del dato solicitado.
Como si ese dato
fuera el sudor sagrado de la episteme
llevada a su máxima

per a produir quantia demostrativa.
Mai preguntes
qui sol·licita la dada;
mai preguntes
qui la paga.
Creua les variables adequades:
correlació no és causalitat.
Com si la causa no fora
inferida o deduïda
per l'adreça en la qual s'interpel·la
la màquina.
Gràcies a la meua suite d'ofimàtica,
que és total,
totalment imparcial
obtinc el paràmetre de registre òptim,
i obric una altra pestanya
a la tecnologia de fixació identitària.
Pòlida objectivitat.
Així, categories que purifiquen perquè ordenen,
aïllen el component incontenible,
la toxina inexplicable
que revela el to cíníc i pactat de la situació
analítica.
Desviació típica, l'anomenen.

para producir cuantía demostrativa.
Nunca preguntes
quién solicita el dato;
nunca preguntes
quién lo paga.
Cruza las variables adecuadas:
correlación no es causalidad.
Como si la causa no fuera
inferida o deducida
por la dirección en la que se interpela
a la máquina.
Gracias a mi suite de ofimática,
que es total,
totalmente imparcial
obtengo el parámetro de registro óptimo,
y abro otra pestaña
a la tecnología de fijación identitaria.
Pulcra objetividad.
Así, categorías que purifican porque ordenan
aíslan el componente incontenible,
la toxina inexplicable
que desvela el tono cínico y pactado de la situación
analítica.
Desviación típica, lo llaman.

1. COM SÓN ELS COSSOS MÉS REPRESENTATS

paper i cola sobre paret> un estudi de la representació del cos en la imatge pornogràfica em línia

4 figures de 3 metres, comparant els eixos de gènere i raça (dones/homes) + (PoC/blancxs)

Panell de dades: 500 cossos representats analitzats

dades recopilades durant mesos per tres persones: white+white+latin

val >

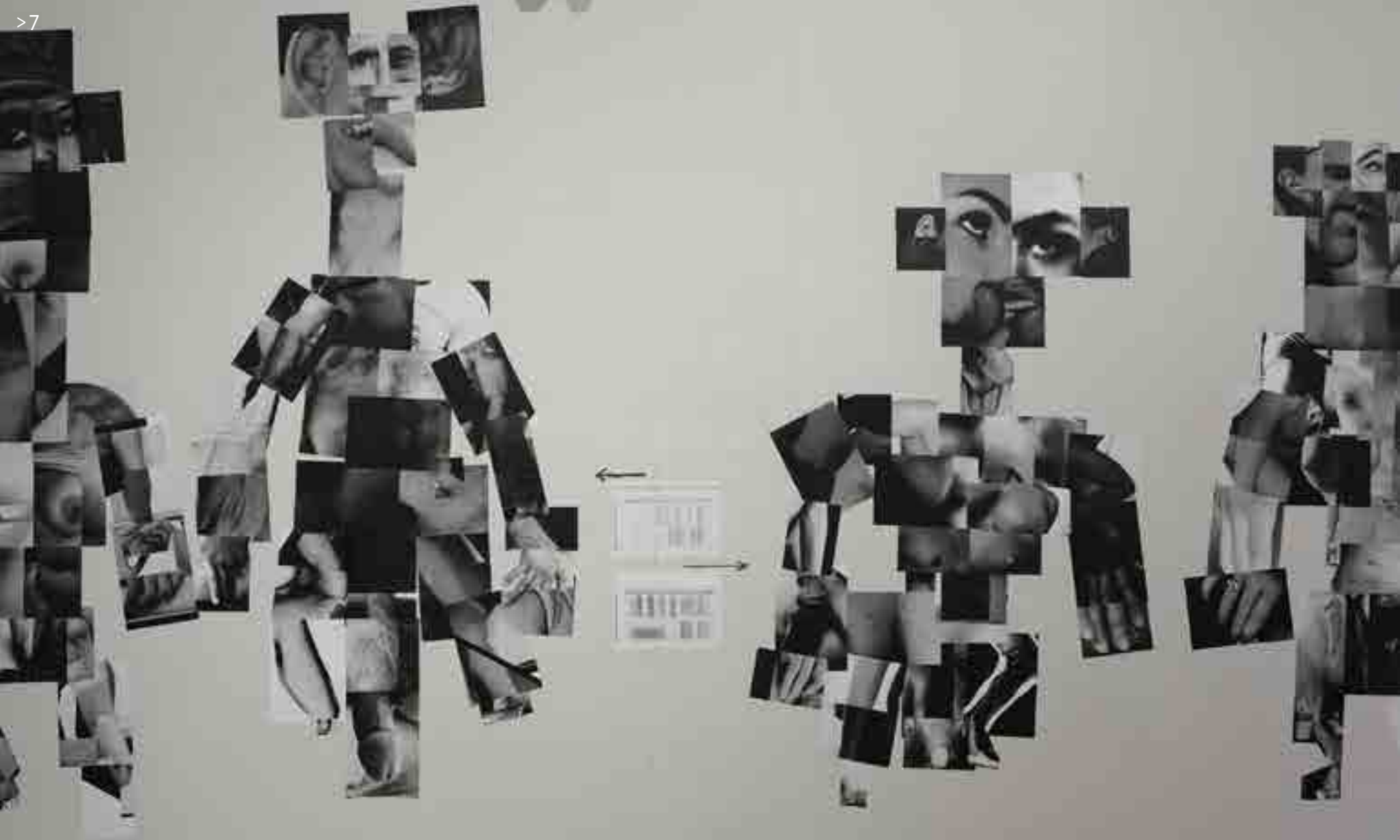
cast >

papel y cola sobre pared > un estudio de la *representación del cuerpo* en la imagen pornográfica online

4 figuras de 3 metros, comparando los ejes de género y raza (mujeres/hombres) + (PoC/blanc@s)

Panel de datos: 500 *cuerpos representados* analizados

datos recopilados durante meses por 3 personas: white+white+latin



PERSONAJES (P)

Nº Total de personajes (P0)	Nº personaje (P01)					Edad (P05)	Prácticas (P06)
Abierta; numérica	[1; inf) (n= personaje)	1=Native 2=Asiaticx/ In 3=Árabe/ Middle Eastern; 4=Brown/ India; 5=Blanc@ hegemónic	1=Sí;2=No	1= Trans*fem; 2=Mujer cis;	1= Sí; 2= No	1= Teen; 2= Elder;	Abierta; texto (codificar después)

CUERPO (C)

Características corporales (C01)
Abierta; texto (codificar después)

ROL (R)

Características cuando ocupa rol pasivo (R01)	Características cuando ocupa rol activo (R02)
Abierta; texto (codificar después)	Abierta; texto (codificar después)

VISIBILIDAD DEL CUERPO (V)

Cara (V01)	1= Nivel bajo de sexualización; 2= Nivel medio de sexualización; 3= Nivel alto de sexualización
Segundos grabados cara (V01a)	Abierta; numérica
Boca (V02)	1= Nivel bajo de sexualización; 2= Nivel medio de sexualización; 3= Nivel alto de sexualización
Segundos grabados boca (V02b)	Abierta; numérica
Ojos (V03)	1= Nivel bajo de sexualización; 2= Nivel medio de sexualización; 3= Nivel alto de sexualización
Segundos grabados ojos (V03a)	Abierta; numérica
Pelo (V04)	1= Nivel bajo de sexualización; 2= Nivel medio de sexualización; 3= Nivel alto de sexualización
Segundos grabados pelo (V04a)	Abierta; numérica
Orejas (V05)	1= Nivel bajo de sexualización; 2= Nivel medio de sexualización; 3= Nivel alto de sexualización
Segundos grabados orejas (V05a)	Abierta; numérica
Cuello (V06)	1= Nivel bajo de sexualización; 2= Nivel medio de sexualización; 3= Nivel alto de sexualización
Segundos grabados cuello (V06a)	Abierta; numérica
Hombros (V07)	1= Nivel bajo de sexualización; 2= Nivel medio de sexualización; 3= Nivel alto de sexualización
Segundos grabados hombros (V07a)	Abierta; numérica
Brazos (V08)	1= Nivel bajo de sexualización; 2= Nivel medio de sexualización; 3= Nivel alto de sexualización
Segundos grabados razos (V08a)	Abierta; numérica
Manos (V09)	1= Nivel bajo de sexualización; 2= Nivel medio de sexualización; 3= Nivel alto de sexualización
Segundos grabados manos (V09a)	Abierta; numérica
Pecho (V10)	1= Nivel bajo de sexualización; 2= Nivel medio de sexualización; 3= Nivel alto de sexualización
Segundos grabados pecho (V10a)	Abierta; numérica
Vientre (V11)	1= Nivel bajo de sexualización; 2= Nivel medio de sexualización; 3= Nivel alto de sexualización
Segundos grabados vientre (V11a)	Abierta; numérica
Genitales (V12)	1= Nivel bajo de sexualización; 2= Nivel medio de sexualización; 3= Nivel alto de sexualización
Segundos grabados genitales (V12a)	Abierta; numérica
Culo (V13)	1= Nivel bajo de sexualización; 2= Nivel medio de sexualización; 3= Nivel alto de sexualización
Segundos grabados culo (V13a)	Abierta; numérica
Espalda (V14)	1= Nivel bajo de sexualización; 2= Nivel medio de sexualización; 3= Nivel alto de sexualización
Segundos grabados espalda (V14a)	Abierta; numérica

Caderas (V15)	1= Nivel bajo de sexualización; 2= Nivel medio de sexualización; 3= Nivel alto de sexualización
Segundos grabados caderas (V15a)	Abierta; numérica
Piernas (V16)	1= Nivel bajo de sexualización; 2= Nivel medio de sexualización; 3= Nivel alto de sexualización
Segundos grabados piernas (V16a)	Abierta; numérica
Pies (V17)	1= Nivel bajo de sexualización; 2= Nivel medio de sexualización; 3= Nivel alto de sexualización
Segundos grabados pies (V17a)	Abierta; numérica

ESPACIO (E)

¿Qué espacio es? (E01)	Características (E02)
1= público; 2= privado; 3= no definible	Abierta; texto (codificar después)

PUNTO DE VISTA (PV)

¿Cuál es el punto de vista? (PV01)	
1= POV; 2= Se ve la cámara; 3=Cámara fija; 4= Cinematográfico; 5= Realidad Virtual 6=video al final estaba todo Ok 7=amateur 8=profesional	

ORGASMOS (O)

¿Quién se corre? (001)	¿Dónde se corre? (002)	¿En qué momento? (003)
1= hombre cis; 2= mujer cis; 3= trans* fem; 4= trans* masc; 5= no binarie	Abierta; texto (codificar después)	1= principio; 2= medio; 3= final

SONIDOS (S)

Música (S01)	¿A quién se oye? (S02)	¿Qué dicen? Palabras recurrentes (S03)
1= Sí; 2= No	1= hombre cis; 2= mujer cis; 3= trans* fem; 4= trans* masc; 5= no binarie	Abierta; texto (codificar después)

ESTRUCTURA

* NO CONFUNDIR PERSONAJES
 **NO CORRESPONDEN CON "PE

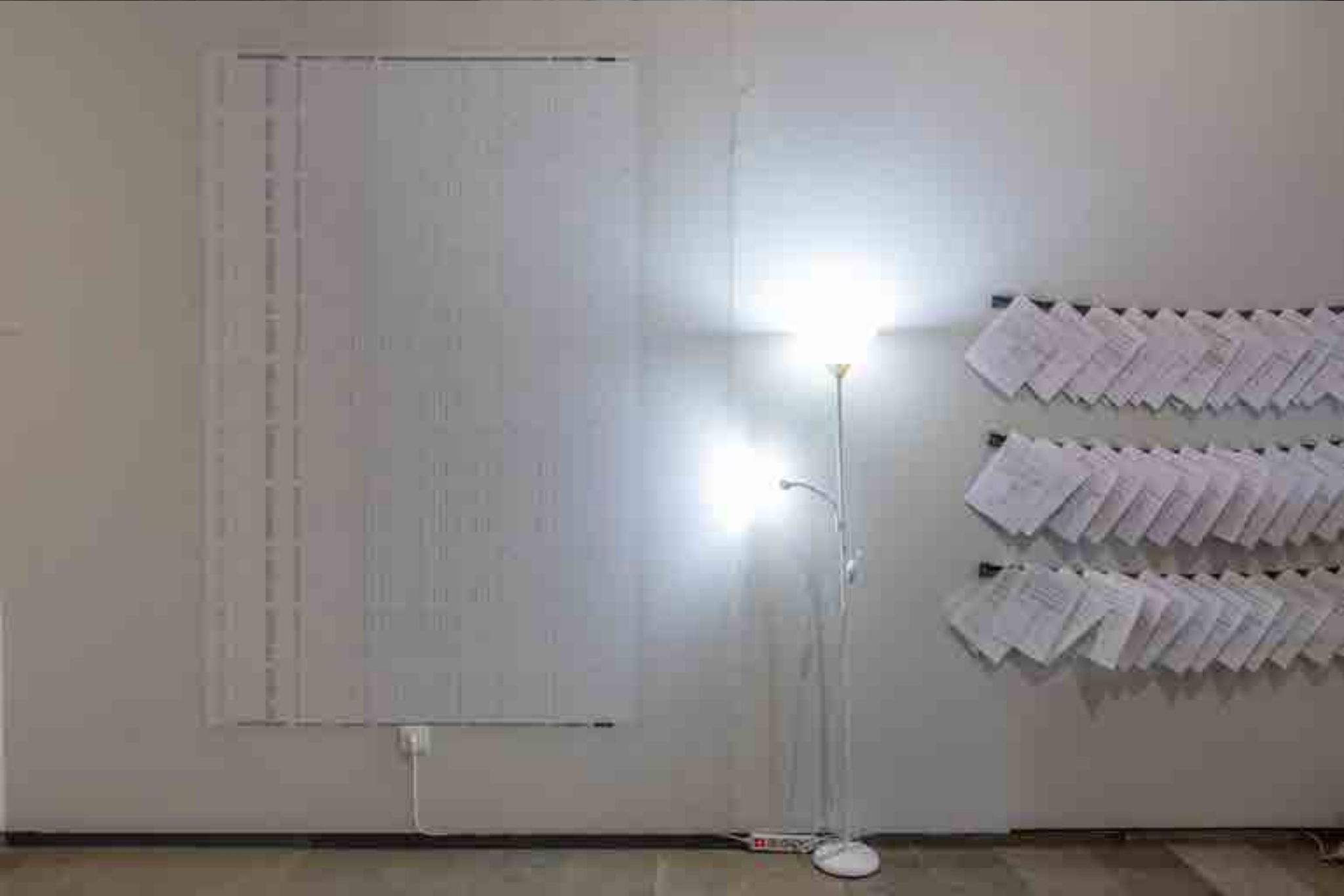
N°CUESTIONARIO	TIEMPO TOTAL	P0* núm.pers.total	P01* num.pers
APORNO_001	792		2
APORNO_002	1260		2
APORNO_003	660		2
APORNO_004	420		2
APORNO_005	2640		2
APORNO_006	307		2
APORNO_007	8280		1
APORNO_007bis	333		2
APORNO_008	490		1
APORNO_009	144		2
APORNO_010	556		9
APORNO_011	360		2
APORNO_012	252		2
APORNO_013	317		1
APORNO_014	427		2
APORNO_015	308		2
APORNO_016	493		2
APORNO_017	249		1
APORNO_018	129		2
APORNO_019	180		2
APORNO_020	192		1
APORNO_021	30		2
APORNO_022	60		2
APORNO_023	2100		2
APORNO_024	446		2
APORNO_025	660		1
APORNO_026	480		2
APORNO_027	79		2

ESTRUCTURA

143	0	143	0	0	530
				0	180
178	2	178	3		
135	2	430	2	1	365
202	3	452	3	0	277
87	3	282	3	0	194
5	0	5	0		
5	0	5	0	0	294
5	0	5	0	0	370
5	0	5	0		
25			2	0	350
202	1	202		0	225
				0	34
12	3	12	3	0	360
328	1	328		0	316
356	2	356	2	0	298
158	0	158	0		
440	1	440		0	230
				0	200
				0	191
				0	154
429	0	429	0		
155	0	155	0	0	282
138	0	188		0	535
403	1	403	0	0	517
350	0	350	0		
				1	272
	0	35		0	87
				0	92
247	1	247	0	0	302
15	0	15		0	399
217	1	256	2	0	25
260					
246	0	308	0		
154	0	154	0		
569	1	685	0	0	324
			0	0	292
438	0	438	0	0	222
407	0	407	0	3	409
318	1	318		3	10
285	1	285	0	1	86
				1	610
360	0	360	0	1	123
				1	55
412	0	412			
	0	7		0	725
261	0	261	0	1	534
				3	228
93	0	93	0	1	134
49	0	83	0	1	345
46	0	60	0	3	66
57	0	57	0	1	525
116	0	117	0	3	3
269	1	291	0	2	429
	0	50	0		

V02 boca	V02a seg.boca	V03 ojos	V03a seg.ojos	V04 pelo	V04a seg.pelo	V05 orejas
1	792	0				
1	120	1	120	1	1260	
				0	80	3
1	660	1	660	2	660	
3	240	3	140	3	140	3
0	420	0	420			
2	2340 1_3		2340	3	2340	
3	540	3	540	3	540	3
				3	180	
8280						3
3	210	3	210	3	210	
1	490	1	490	2	490	
3	144			3	144	
				2	144	
1	425					
0	200			1	360	
1	360					
				2	240	
1	317	1	317	1	317 2_3	
1	400	1	400	1	400	
2	260	2	260	2	320	
0	240	0	240	0	240	
1	493	1	400	1	400	3
2	60			2	80	3
1	235	1	200	2	249	
				0	129	
				0	180	3
1	192	1	190	2	122	
2	28			2	28	
0	15	0	22	0	35	
1	180	1	180			
3	480	3	480	3	480	3
				2	100	
1	446	2	300	2	446	2
2	410	2	410	2	430	
3	200	3	200	3	200	3
3	11			2	70	
1	79	3	60	3	79	3

C_Este de Europa
C_Este de Europa
H_Blanc@caucásico
H_Blanc@caucásico
C_mestiz*
H_Blanc@caucásico
C_Árabe/Middle Eastern
H_Blanc@caucásico
C_SurEurope@
C_SurEurope@
C_Negr*/Afrodescendiente
C_Negr*/Afrodescendiente
C_Latin
C_Este de Europa
C_Negr*/Afrodescendiente
C_Asiáticx
C_Negr*/Afrodescendiente
H_Blanc@caucásico
C_SurEurope@
C_SurEurope@
C_SurEurope@
C_Negr*/Afrodescendiente
C_Negr*/Afrodescendiente
C_SurEurope@
C_SurEurope@
H_Blanc@caucásico
C_Este de Europa
C_Este de Europa
C_mestiz*
H_Blanc@caucásico
H_Blanc@caucásico
H_Blanc@caucásico
C_Negr*/Afrodescendiente
H_Blanc@caucásico
H_Blanc@caucásico
C_Negr*/Afrodescendiente
H_Blanc@caucásico
C_Este de Europa
C_Asiáticx
0
H_Blanc@caucásico
H_Blanc@caucásico
C_Árabe/Middle Eastern
C_SurEurope@
C_Negr*/Afrodescendiente
C_Negr*/Afrodescendiente
H_Blanc@caucásico
H_Blanc@caucásico
H_Blanc@caucásico



0	26	0	22	0	22	0	22	0
0	9	0	9	0	9	0	9	0
0	341					0	341	0
0	341	0	341					0
0	447			0	45	0	233	0
0	225	0	225	0	320	0	320	0
0	200							0
0	106	0	106	0	106	0	106	0
0	48	0	18	0	18			0
0	400	0	210	0	222			0
0	216	0	193	0	211	0	158	0
0	197	0	165	0	100	0	112	0
1	210	2	210	2	210	2	210	2
		2	175	2	175			
1	371			3	111	3	35	3
1	264			2	233	2	113	2
				3	224			
0	119	0	119	0	119	0	119	0
1	272	1	272	2	272			1
3	405	3	155	3	400	4	390	1
3	141			3	45	3	55	1
1	161	1	151	2	187	2	175	2
2	199	2	104	2	199	2	82	2
		0	27	0	27	0	30	1
1	411	2	383	2	408	2	386	1
		3	399	3	399	3	346	1
								1
1	435	3	435	3	435	3	454	3

Página 32

ESTRUCTURA

3	50							2
0	552	0	128	0	429	0	375	0
0	146	0	176	0	198	0	163	0
0	503	0	503	0	503	0	500	0
0	178	0	178	0	178	0	178	0
0	586	0	347	0	313	0	532	0
0	180	0	180	0	180	0	180	0
0	143	0	128	0	110			0
								0
2	178	3	178	2	171			2
2	430	2	310	2	125			
3	452	3	202	3	202	3	202	3
3	282	3	37	3	37	0	572	2
0	5	0	5	0	5			0
0	5	0	5	0	5			0
0	5	0	5	0	5			0
0	5	0	5	0	5			0
		2	18	2	32	1	34	1
1	202			2	194	2	149	2
								2
3	12	3	12	3	12	3	59	2

Figure 18
STRUCTURE

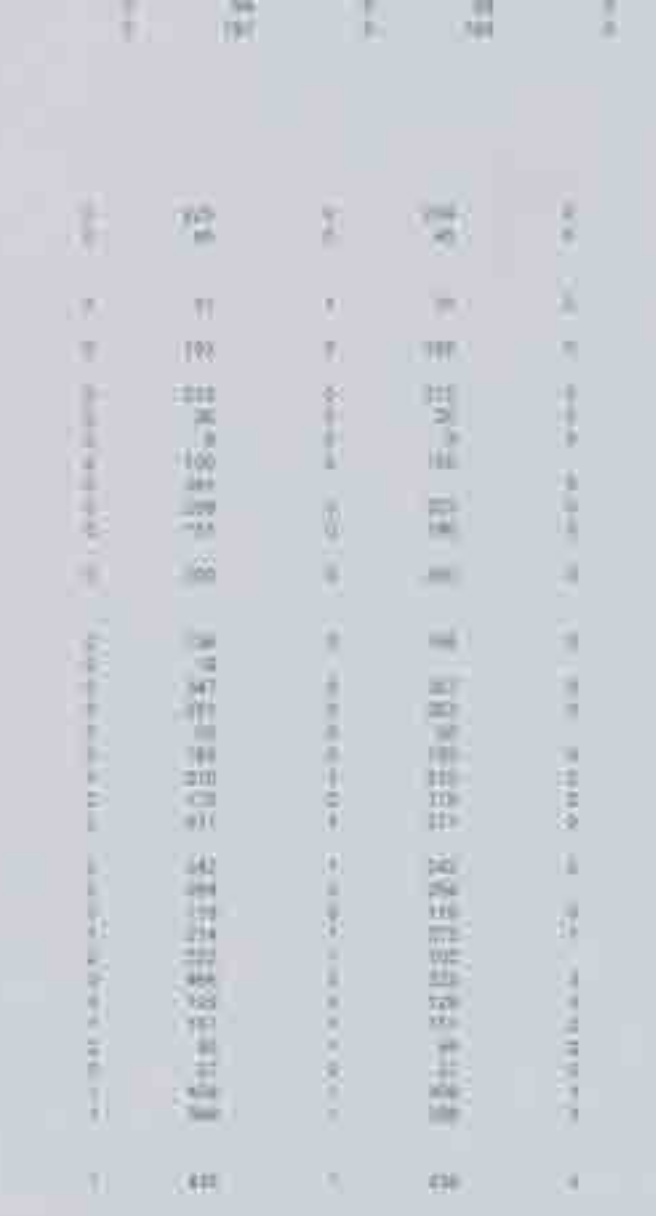


Figure 19
STRUCTURE

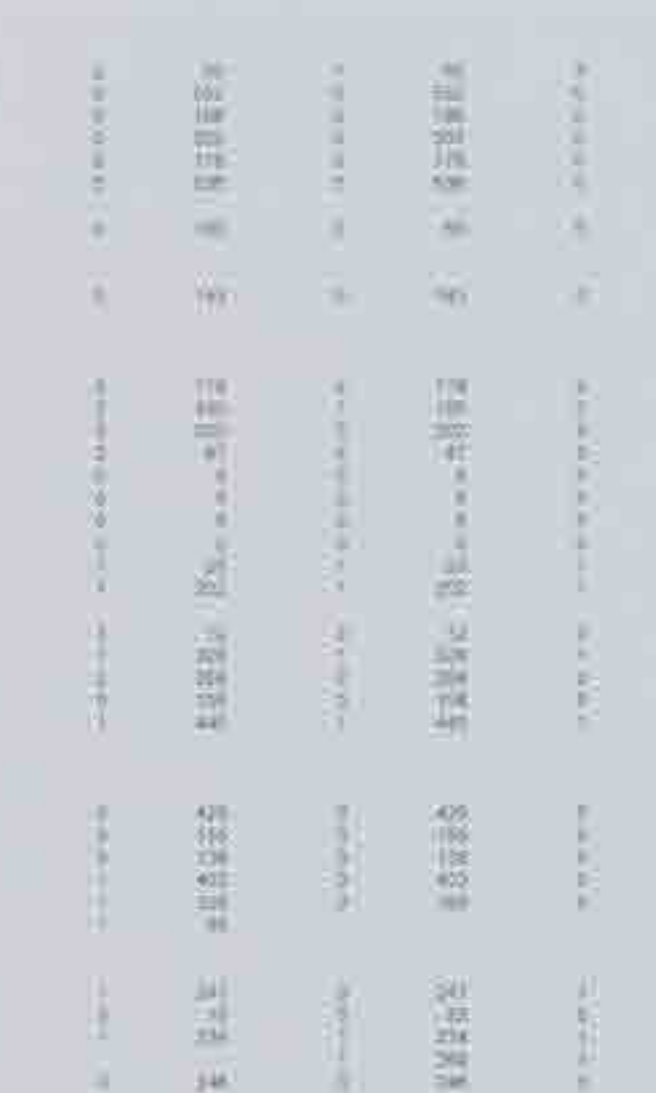


Figure 20
STRUCTURE

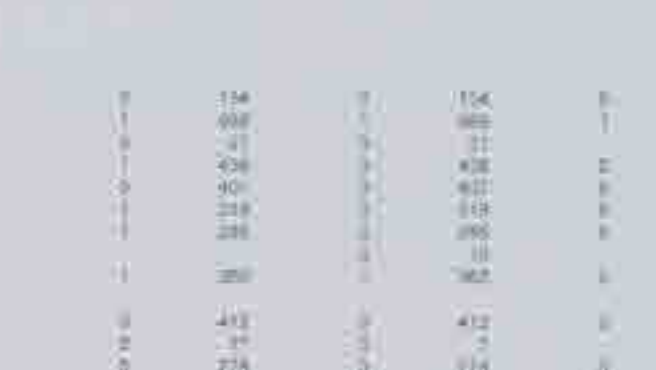


Figure 21
STRUCTURE

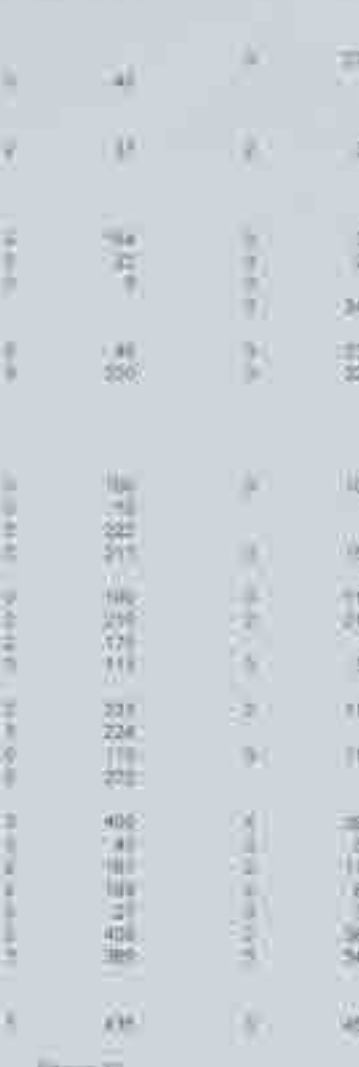


Figure 22
STRUCTURE

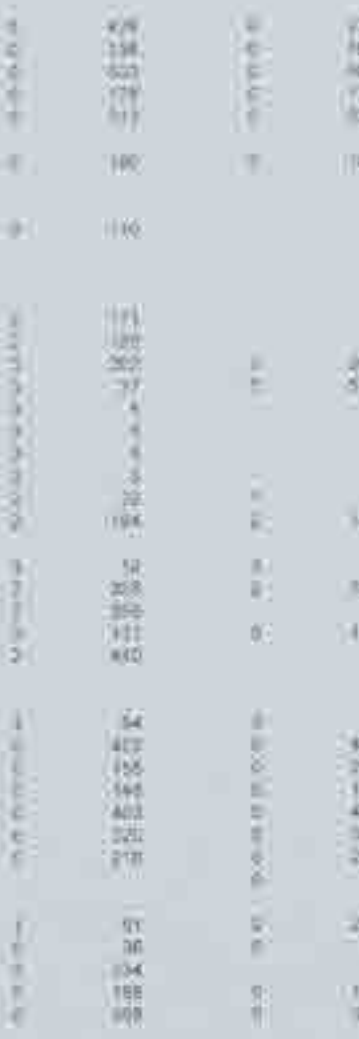
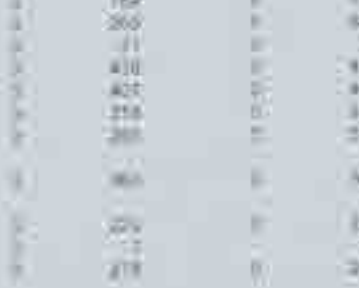
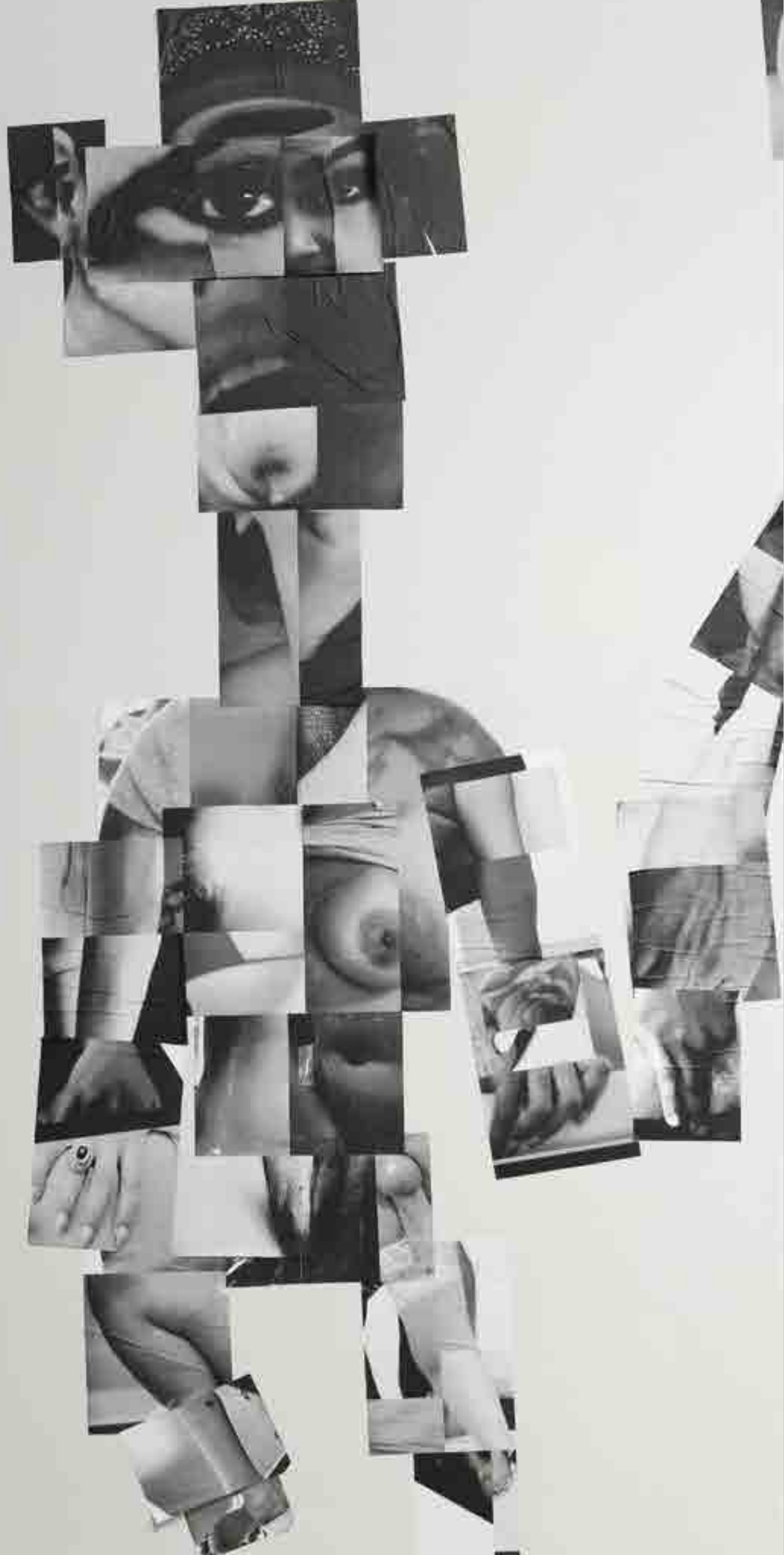


Figure 23
STRUCTURE





OpenOffice - Archivo - Editar - Ver - Insertar - Formato - Herramientas - Datos - Ventana - Ayuda

Estadística_datos_porno_Andrea_Correa/trabajo_bien_mayo.odt - OpenOffice Calc

Arial 10 N C S

AM560 ACUEREEEEEEEEERDATEEEEEEE COPON!!!!

A	B	AC	AD	AE	AF	AG	AH	AI	AJ
1									
2									
3		VISIBILIDAD DEL CUERPO (V)							
4		V07 hombros	V07as.homb	V08 brazos	V08a s.traz	V09 manos	V09a s.man	V10 pecho	V10a s.pech
72									
73									
74									
75		MUJER CM			HOMBRE CM				
76									
77		CARA		27		CARA		15	
78		BOCA		24		BOCA		15	
79		OJOS		24		OJOS		12	
80		PELO		30		PELO		15	
81		OREJAS		12		OREJAS		21	
82		CUELLO		18		CUELLO		21	
83		HOMBROS		18		HOMBROS		12	
84		BRAZOS		21		BRAZOS		24	
85		MANOS		24		MANOS		33	
86		PECHO		15		PECHO		12	
87		VIENTRE		12		VIENTRE		15	
88		GENITAL		12		GENITAL		42	
89		CULO		12		CULO		12	
90		ESPALDA		6		ESPALDA		6	
91		CADERAS		15		CADERAS		18	
92		PIERNAS		21		PIERNAS		27	
93		PIES		6		PIES		3	
94									
95									
96									

ESTRUCTURA / C

Hoja 2 / 6 PageStyle_ESTRUCTURA STD Suma=0

OpenOffice - Archivo - Editar - Ver - Insertar - Formato - Herramientas - Datos - Ventana - Ayuda

Estadística_datos_porno_Andrea_Correa/trabajo_bien_mayo.odt - OpenOffice Calc

Arial 10 N C S

AM560 ACUEREEEEEEEEERDATEEEEEEE COPON!!!!

A	B	AT	AU	AV	AW	AX	AY	AZ	BA
1									
2									
3							ESPACIO (E)**	PUNTO D	
4		V15a cadera	V16 piernas	V16a piernas	V17 pies	V17a pies	E01 piernas	E02 caderas	PV01
542									
543									
544									
545		HEGEM CM			CONTRA CM				
546		CARA		21		CARA		24	
547		BOCA		21		BOCA		24	
548		OJOS		12		OJOS		21	
549		PELO		21		PELO		24	
550		OREJAS		15		OREJAS		15	
551		CUELLO		12		CUELLO		24	
552		HOMBROS		21		HOMBROS		12	
553		BRAZOS		24		BRAZOS		21	
554		MANOS		30		MANOS		24	
555		PECHO		15		PECHO		12	
556		VIENTRE		15		VIENTRE		9	
557		GENITAL		21		GENITAL		24	
558		CULO		9		CULO		15	
559		ESPALDA		6		ESPALDA		3	
560		CADERAS		15		CADERAS		12	
561		PIERNAS		24		PIERNAS		18	
562		PIES		6		PIES		9	
563									
564									
565									
566									

TIMOS!!!!

ESTRUCTURA / C

Hoja 2 / 8 PageStyle_ESTRUCTURA STD Suma=0

2. L'ESTADÍSTICA ÉS L'OPI DE LES SOCIETATS BIOPOLÍTICAS

val >

8 tubs de metacrilat farcits de cel·lulosa. El material correspon a fotocòpies de captures de pantalla on apareixen representats diferents cossos en els vídeos de la plataforma Pornhub. Aquesta plataforma -com quasi totes les plataformes d'intercanvi d'arxius- funciona per tags <etiquetes> i categories que són inserides a mà i no tenen per què tindre cap relació amb “la realitat” del contingut, menys encara dels cossos que han produït aqueix material audiovisual. En el cas de la pornografia em línia, funcionen per a filtrar cerques i produir algorismes que condicionaran els resultats de cerca. Les captures de pantalla seleccionades van ser agrupades per les categories [black, asian, latin, índia, arab, east] i se'ls ha sotmés a un procés de modificació material, sense per això destruir o degradar el material sobre el qual es trobaven les representacions. Es van mantindre diverses setmanes en remull, van ser eixugades amb cura i es va procedir a resituar el material existent a través del treball manual de sis persones, entre elles l'autora. Després es van moldre utilitzant molinets d'aspa fina, i finalment van ser guardades en bosses de plàstic fins a la seua instal·lació. Aquest “gràfic” de matèria “representa” el volum de representacions en termes de categories i etiquetes de tall racial, a nivell d'experiència d'usuari(*) en la plataforma Pornhub, com a acostament al diseg -ara sí, pornogràfic- de veure a través de la invenció de categories de ficció per a després emmotlar la materialitat del real en elles.

cast >

8 tubos de metacrilato rellenos de celulosa. El material corresponde a fotocopias de capturas de pantalla donde aparecen representados diferentes cuerpos en los vídeos de la plataforma Pornhub. Esta plataforma -como casi todas las plataformas de intercambio de archivos- funciona por tags <etiquetas> y categorías que son insertadas a mano y no tienen por qué tener ninguna relación con “la realidad” del contenido, mucho menos de los cuerpos que han producido ese material audiovisual. En el caso de la pornografía online funcionan para filtrar búsquedas y producir algoritmos que condicionarán los resultados de búsqueda. Las capturas de pantalla seleccionadas fueron agrupadas por las categorías [black, asian, latin, india, arab, east] y se les ha sometido a un proceso de modificación material, sin por ello destruir o degradar el material sobre el que se encontraban las representaciones. Se mantuvieron varias semanas a remojo,

fueron secadas con cuidado y se procedió a resituar el material existente a través del trabajo manual de 6 personas, entre ellas la autora. Después fueron molidas utilizando molinillos de aspa fina y finalmente guardados en bolsas de plástico hasta su instalación. Este “gráfico” de materia “representa” el volumen de representaciones en términos de categorías y etiquetas de corte racial, a nivel de experiencia de usuario(*) en la plataforma Pornhub, como acercamiento al deseo -ahora sí, pornográfico- de ver a través de la invención de categorías ficcionales para después amoldar la

0	26	0	22	0	22	0	22	0
0	9	0	9	0	9	0	9	0
0	341	0	341	0	341	0	341	0
0	341	0	341	0	341	0	341	0
0	447	0	447	0	447	0	447	0
0	225	0	225	0	225	0	225	0
0	200	0	200	0	200	0	200	0
0	106	0	106	0	106	0	106	0
0	48	0	18	0	18	0	18	0
0	400	0	210	0	222	0	222	0
0	216	0	193	0	211	0	158	0
0	197	0	165	0	100	0	112	0
1	210	2	210	2	210	2	210	2
1	371	2	175	2	175	3	111	3
1	264	3	111	3	111	3	35	3
0	119	0	119	0	119	0	119	0
1	272	1	272	2	272	0	119	1
3	405	3	155	3	400	4	390	1
3	141	3	45	3	45	3	55	1
1	161	1	151	2	187	2	175	2
2	199	2	104	2	199	2	82	2
1	411	0	27	0	27	0	30	1
2	383	2	383	2	408	2	386	1
3	399	3	399	3	399	3	346	1
1	435	3	435	3	435	3	454	3

Página 32

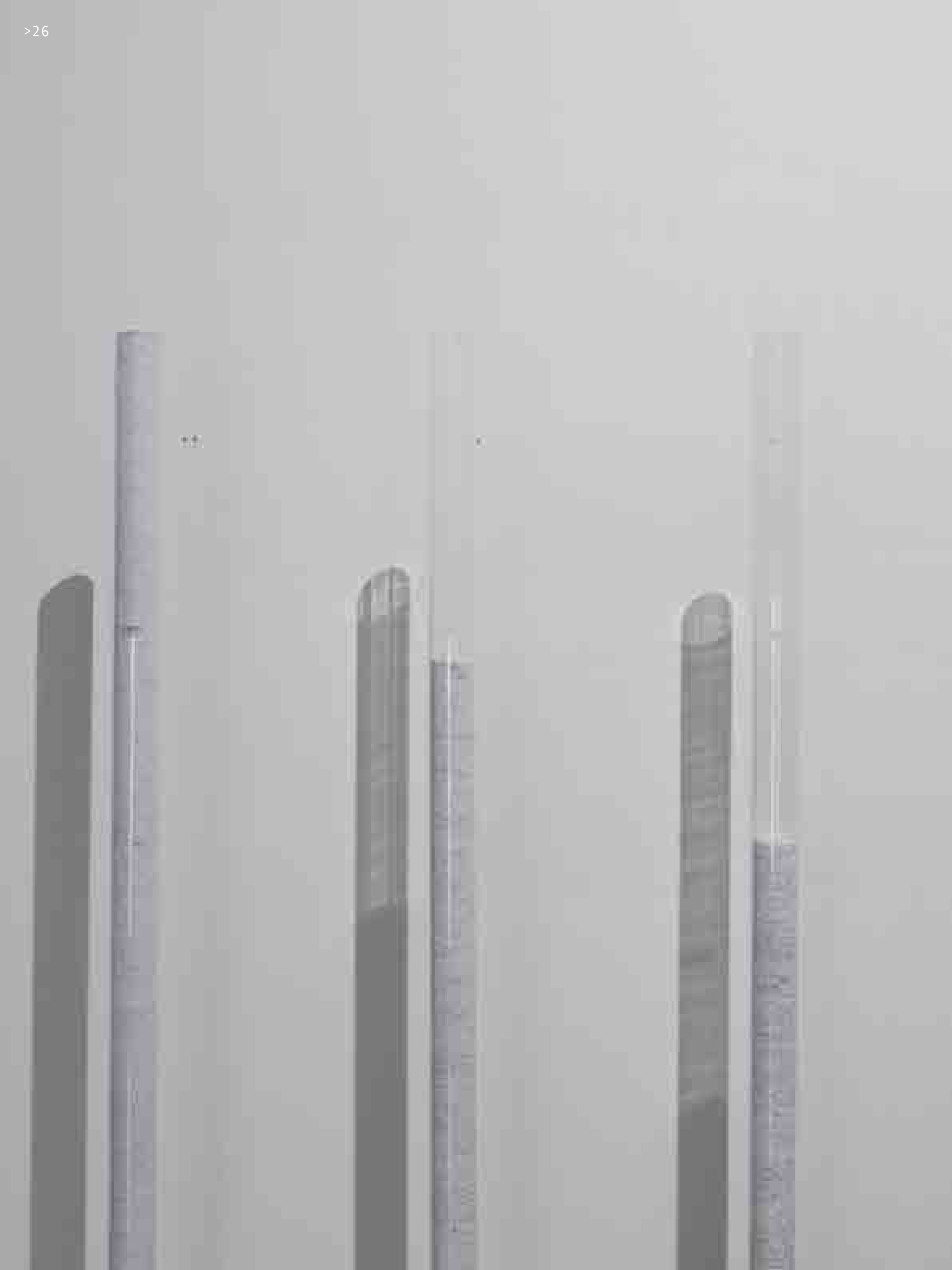
ESTRUCTURA

3	50	0	128	0	429	0	375	2
0	552	0	176	0	198	0	163	0
0	146	0	503	0	503	0	500	0
0	503	0	178	0	178	0	178	0
0	178	0	347	0	313	0	532	0
0	586	0	347	0	313	0	532	0



ARAB

HEGEMÓNICO
WHITE



100

100

100



Perquè l'estigma també significa en aquest ordre > **lucía egaña rojas**

Porque el estigma también significa en este orden > **lucía egaña rojas**

*[d]emanem massa sovint al porno que siga una imatge del real.
Com si el porno ja no fora cinema.
Retraiem a les actrius, per exemple, que fingisquen el plaer, estan ací per a això, se'ls paga per a això, han après a fer-ho.
No se li demana a Britney Spears que tinga ganes de ballar cada vesprada que ix a actuar.
A això és al que ve, nosaltres paguem per a veure-ho, cadascun fa el seu treball i ningú es queixa en eixir dient: "jo crec que simulava". El porno hauria de dir la veritat. Una cosa que mai demanem al cinema, essencialment una tècnica d'il·lusió.*

Virginie Despentès

*[p]edimos demasiado a menudo al porno que sea una imagen de lo real.
Como si el porno ya no fuera cine.
Reprochamos a las actrices, por ejemplo, que finjan el placer, están ahí para eso, se les paga para eso, han aprendido a hacerlo.
No se le pide a Britney Spears que tenga ganas de bailar cada tarde que sale a actuar.
A eso es a lo que viene, nosotros pagamos para verlo, cada uno hace su trabajo y nadie se queja al salir diciendo: "yo creo que simulaba". El porno debería decir la verdad. Algo que nunca pedimos al cine, esencialmente una técnica de ilusión.*

Virginie Despentès

~~La imatge porno~~

~~La imagen porno~~

La imatge ja no descriu un fet sinó una sensació. La imatge ha de produir excitació i cada genital empalmat fora de la pantalla és la prova fefaent de l'efectivitat de la seua comesa. Quan estem gravant porno ens interessa només això, fora de l'enquadrament l'ortopèdia és evident. Intentar reproduir les postures de les actrius és una pràctica digna de gimnàs, un ioga de la incomoditat. Recomane a qualsevol que desitge parlar de porno, indagar en les posicions necessàries per a la seua correcta representació, aquesta sense fissures ni llocs al dubte. La seua impossibilitat els portarà a cedir en realisme. Molts parlen d'orgasme, assenyalen confiança en l'ejaculació, interpreten la representació des de la seua naturalesa, centrada en el penis, no es compliquen tant com les actrius quan han de mostrar i deixar molt clar el seu plaer.

La imatge es construeix sobre un entramat en el qual la veracitat atorga un *surplus*, i pràcticament emancipa el material del seu gènere: de ficció passa a ser documental. Els autors llavors assenyalen la seua genealogia: aquelles imatges venen del documental mèdic. Medicina occidental i veritat són germanes adoptives filles del pare sistema patriarcal. Depenen una de l'altra des del segle XVIII, i no han pogut marxar de la casa de papà. Van produir en la seua infància imatges de nus i genitals com a part del registre sanitari que va significar el seu procés d'escolarització, sense censura, elles només volien aprendre, i produir ciència. Així van crear la seua germaneta Ciència i juntes van descriure la seua història familiar, entre pornografia i pedagogia. El 1966, ja adultes, Masters & Johnson «descobreixen» científicament l'orgasme femení, això és, la seua major legitimitat, això és, en la seua representació. S'estrena *Gola profunda*, algunes dones aprenen oficialment a menjar piu a través del tutorial que és la pel·lícula i tracten de córrer-se (sense èxit) a través de la tècnica ancestral de la fel·lació, frustrades i sorpreses per no trobar el clítoris promès a la gola.

La imatge fora de camp, invisible, és una actriu primerenca que no sap bé com expressar el seu plaer. Intenta ser realista: quan em córrer tanque els ulls, em concentre molt i em llance a un mar d'abstracció. No funciona, li contesta l'altra, l'indica que exagere, que s'inunde, que dels seus ulls isquen espores de desig capaces d'enganxar-se a la càmera aparentment inexistent. Elles no veuen la càmera, encara que tots els moviments els hagen d'orientar a ella. Elles encaixen en l'hiperrealisme de la seua mateixa representació, fidels a ella, és el seu treball.

La imagen ya no describe un hecho sino una sensación. La imagen debe producir excitación y cada genital empalmado fuera de la pantalla es la prueba fehaciente de la efectividad de su cometido. Cuando estamos grabando porno nos interesa solo eso, fuera del encuadre la ortopedia es evidente. Intentar reproducir las posturas de las actrices es una práctica digna de gimnasio, un yoga de la incomodidad. Recomendando a cualquiera que desee hablar de porno, indagar en las posiciones necesarias para su correcta representación, esa sin fisuras ni lugares a la duda. Su imposibilidad les llevará a ceder en realismo. Muchos hablan de orgasmo, señalan confianza en la eyaculación, interpretan la representación desde su naturaleza, centrada en el pene, no se complican tanto como las actrices cuando han de mostrar y dejar muy claro su placer.

La imagen se construye sobre un entramado en el que la veracidad otorga un *surplus*, y pràcticament emancipa al material de su género: de ficción pasa a ser documental. Los autores entonces señalan su genealogía: esas imágenes vienen del documental médico. Medicina occidental y verdad son hermanas adoptivas hijas del padre sistema patriarcal. Dependen una de la otra desde el siglo XVIII, y no han podido irse de la casa de papá. Produjeron en su infancia imágenes de desnudos y genitales como parte del registro sanitario que significó su proceso de escolarización, sin censura, ellas solo querían aprender, y producir ciencia. Así crearon a su hermanita ciencia y juntas describieron su historia familiar, entre pornografía y pedagogía. En 1966, ya adultas, Masters & Johnson «descubren» científicamente el orgasmo femenino, esto es, su mayor legitimidad, esto es, en su representación. Se estrena *Garganta profunda*, algunas mujeres aprenden oficialmente a comer polla a través del tutorial que es la película y tratan de correrse (sin éxito) a través de la técnica ancestral de la felación, frustradas y sorprendidas por no encontrar el clítoris prometido en la garganta.

La imagen fuera de campo, invisible, es una actriz primeriza que no sabe bien cómo expresar su propio placer. Intenta ser realista: cuando me corro cierro los ojos, me concentro mucho y me lanzo a un mar de abstracción. No funciona, le contesta la otra, le indica que exagere, que se inunde, que de sus ojos salgan esporas de deseo capaces de engancharse a la cámara aparentemente inexistente. Ellas no ven la cámara, aunque todos los movimientos los tengan que orientar a ella. Ellas encajan en el hiperrealismo de su propia representación, fieles a él, es su trabajo.

El món porno

Fa més de deu anys que estudie la pornografia i francament, em sent bastant neòfit. La vasta producció es correspon amb la ingent quantitat de llibres, articles i reportatges que versen sobre aquelles imatges que proliferen en els nostres imaginaris i pantalles. La indústria de la pornografia, una de les tres més grans del món juntament amb l'armamentista i la farmacològica, produeix una quantitat d'inputs que és impossible abastar amb una sola vida humana. Malgrat això, encara hi ha persones que afirmen no haver vist porno en la seua vida. Com és possible no veure allò que està tan massificat, pertot arreu i en diferents registres? I és que el porno no és a tot arreu, és possible viure sense porno, i mentre més tens contacte amb ell, més sents que és massa per a conèixer-lo completament.

Fa més de deu anys que investigue la pornografia. Llig sobre el tema en llibres, veig materials autoproduïts per activistes i artistes marginals, treball fent càmera per a una empresa europea de porno comercial, imprimisc samarretes que advoquen per un altre tipus de pornografia i encara, quan converse amb algú sobre el tema, la majoria de la gent considera que el porno es va fer posant simplement una càmera enfront de persones fent sexe. La gent creu que "es va posar" la cambra davant de... les càmeres es posen? Algunes persones em pregunta si em calfe quan grave una escena, algunes em diuen que volen vindre a mirar, a algunes els fan venir ganes de treballar com a actrius però quan cauen en el fet que és un treball, ja es penedeixen i prefereixen seguir dedicades a altres coses, fer art, estudiar...

Fa més de deu anys que pense en la pornografia i un parell d'ells treballant en una indústria que la majoria del porno que he vist es dedica a criticar. Una vegada en un difícil rodatge de parella hetero vam haver de falsejar el semen. Mesclem lubricant amb crema corporal, semblava real. El xic es va sacsejar diverses vegades contra el cul de la model, es va accelerar una mica, un gemec i l'exhibició orgullosa davant la càmera del potingo, sostenint-lo amb totes dues mans amb un gest semblant al de qui demana menjar o almoïna. Quants litres d'ejaculació abocats en aquesta indústria, litres inútils a la gestació humana, provocats exclusivament per a la seua contemplació. Anys i litres d'ejaculació abocada en va, o potser abocats perquè molts autors parlen d'orgasme en lloc de dir, simplement, ejaculació.

Fa més de deu anys rondant la pornografia i els debats antiporno del món anglosaxó em semblen quasi impositius per recurrents. El que es debatia en la dècada dels 80 s'assembla massa al que es repeteix hui. I tal com fa 40 anys, a penes ahir grups feministes antipornografia amenaçaven aliar-se amb les forces de l'estat britànic que en 2014 va prohibir una sèrie de pràctiques en la pantalla¹. Els codis de la representació, una vegada més, són intervinguts pels codis legals d'un estat nació que coagula els seus interessos i polítiques en la carn, açò interessa l'estat nació?, té capacitat d'interessar-s'hi?

1
Em referisc a la llei de desembre del 2014 que reglamenta la producció pornogràfica al Regne Unit, prohibint l'aparició de certes pràctiques en la pantalla, que en general afecten especialment a aquelles que descentralitzen l'exclusivitat del penis (prohibició del fisting), mantenint la supremacia de l'ejaculació masculina com a única possibilitat de clímax (es prohibeix l'ejaculació femenina i la pluja daurada), o evitant el joc de rols i intercanvis en les relacions de poder (prohibició de pràctiques BDSM).

El mundo porno

Llevo más de diez años estudiando pornografía y francamente, me siento bastante neófito. La vasta producción se corresponde con la ingente cantidad de libros, artículos y reportajes que versan sobre aquellas imágenes que proliferan en nuestros imaginarios y pantallas. La industria de la pornografía, una de las tres más grandes del mundo junto con la armamentista y la farmacológica, produce una cantidad de insumos que es imposible abarcar con una sola vida humana. A pesar de eso, aún hay personas que afirman no haber visto porno en su vida. ¿Cómo es posible no ver aquello que está tan masificado, por todas partes y en distintos registros? Y es que el porno no está en todas partes, es posible vivir sin porno, y mientras más tienes contacto con él, más sientes que es demasiado como para conocerlo a cabalidad.

Llevo más de diez años investigando pornografía. Leo sobre el tema en libros, veo materiales autoproducidos por activistas y artistas marginales, trabajo haciendo cámara para una empresa europea de porno comercial, imprimo camisetas que abogan por otro tipo de pornografía y todavía, cuando converso con alguien sobre el tema, la mayoría de la gente considera que el porno se hizo poniendo simplemente una cámara frente a personas haciendo sexo. La gente cree que "se puso" la cámara frente a... ¿las cámaras se ponen? Algunas personas me preguntan si me pongo cachonda cuando grabo una escena, algunas me dicen que quieren venir a mirar, a varias le dan ganas de trabajar como actrices pero cuando caen en que es un trabajo ya se arrepienten y prefieren seguir dedicadas a otras cosas, hacer arte, estudiar...

Llevo más de diez años pensando en pornografía y un par de ellos trabajando en una industria que la mayoría del porno que he visto se dedica a criticar. Una vez en un difícil rodaje de pareja hetero tuvimos que falsear el semen. Mezclamos lubricante con crema corporal, parecía real. El chico se sacudió varias veces contra el culo de la modelo, se aceleró un poco, un quejido y la exhibición orgullosa ante la cámara del menjunje, sosteniéndolo con ambas manos con un gesto parecido al de quien pide comida o limosna. Cuántos litros de eyaculación vertidos en esta industria, litros inútiles a la gestación humana, provocados exclusivamente para su contemplación. Años y litros de eyaculación vertida en vano, o quizás vertidos para que muchos autores hablen de orgasmo en lugar de decir, simplemente, eyaculación.

Llevo más de diez años rondando la pornografía y los debates antiporno del mundo anglosajón me parecen casi impositivos por lo recurrentes. Lo que se debatía en la década de los 80 se parece demasiado a lo que se repite hoy. Y tal como hace 40 años, apenas ayer grupos feministas antipornografía amenazaban aliarse a las fuerzas del estado británico que en 2014 prohibió una serie de prácticas en la pantalla¹. Los códigos de la representación, una vez más, son intervenidos por los códigos legales de un estado nación que coagula sus intereses y políticas en la carne ¿le interesa algo al estado nación? ¿tiene capacidad de interesarse?

1
Me refiero a la ley de diciembre del 2014 que reglamenta la producción pornográfica en Reino Unido, prohibiendo la aparición de ciertas prácticas en la pantalla, que en general afectan especialmente a aquellas que descentralizan la exclusividad del pene (prohibición del fisting), manteniendo la supremacia de la eyaculación masculina como única posibilidad de clímax (se prohíbe la eyaculación femenina y la lluvia dorada), o evitando el juego de roles e intercambios en las relaciones de poder (prohibición de prácticas BDSM).

Repeticions i recurrències

Repeteix el porno l'heterosexualitat i s'estableix, encoberta i emmascarada després d'un sexe sense amor. Disposicions aparentment naturals dels cossos, per a reiterar el seu eloqüent binarisme encarnat en diversos formats i formes de significació. L'humà i l'animal emergint en la imatge. Hi ha pedagogia en la descripció de la "veritat". Un senyor anglosaxó sosté que la seua veritat és doble: la del document com a testimoniatge d'allò que efectivament va succeir davant la lent; la del que s'origina davant el visionat del document, una rèplica casolana del que va registrar la càmera, sexe (Hardy 2009, 8).

Repeteix l'heterosexualitat la seua cadència, la seua diferència exacta i regular. La seua naturalesa és la de la recurrència, i la seua destinació, la pedagogia. Què ens ensenya l'heterosexualitat? Res més ni res menys que tornar a ser el que sempre ha sigut. Què ens ensenya la pedagogia sexual del porno? Res més ni res menys que tornar a ser el que sempre vam ser, l'única cosa que podríem ser, una cosa despallada de vida, un calc del calc del calc que es calca amb calc. Fotocòpies.

Repeteix l'heterosexualitat en la pantalla el que reproduïm cap als interiors de la nostra vida¹. Considerant aquesta repetició naturalitzant del gènere i de l'(hetero)sexualitat, i com les superfícies donen compte d'essències i estructures organitzadores de la societat, els discursos de Catherine MacKinnon i Andrea Dworkin no manquen de lògica. Si la repetició de la pornografia té capacitat de realitzar el que designa, les relacions heterocentrades i vexatòries per a molts cossos feminitzats podria ser una realitat realitzada a través de la seua enunciació. Però, encara que els posicionaments prohibicionistes no tenien per objecte únicament trencar aquest enunciat que atemptava contra la llibertat de l'ésser humà, sinó també anar contra les lògiques liberals d'una indústria que depèn materialment del mercat per a sobreviure, el capitalisme present en la pornografia estatunidenca no va ser tan qüestionat en els debats feministes com la seua performativitat, la seua capacitat de fer real el que representava. Catherine MacKinnon (1994) denuncia llavors la força performativa pornogràfica actuant sobre l'espectador, per a ella la pornografia és un enunciat que produeix efectes (nocius) sobre la població a la qual es refereix (específicament dones) en la seua condició de representació. Així la pornografia tindrà el poder de realitzar el que representa, creant una "realitat social de la pornografia", i això ho diu Butler discutint un parell d'anys més tard amb MacKinnon (Butler 2004, 112-16). Mentrestant, al regne d'Espanya, des de Gubern (2005, 30) a Preciado (2008, 182), ens trobem amb el discurs que sosté que la pornografia provoca en l'espectador l'erecció i posterior ejaculació onanista que representa, sent aquesta la seua funció, objectiu i final d'escena.

Repeticiones y recurrencias

Repito el porno la heterosexualidad se establece, encubierta y enmascarada tras un sexo sin amor. Disposiciones aparentemente naturales de los cuerpos, para reiterar su elocuente binarismo encarnado en diversos formatos y formas de significación. Lo humano y lo animal emergiendo en la imagen. Hay pedagogía en la descripción de la "verdad". Un señor anglosajón sostiene que su verdad es doble: la del documento como testimonio de aquello que efectivamente sucedió ante el lente; la de lo que se origina ante el visionado del documento, una réplica casera de lo que registró la cámara, sexo (Hardy 2009, 8).

Repito la heterosexualidad su cadencia, su diferencia exacta y regular. Su naturaleza es la de la recurrencia, y su destino, la pedagogía. ¿Qué nos enseña la heterosexualidad? Nada más ni nada menos que volver a hacer lo que siempre ha sido. ¿Qué nos enseña la pedagogía sexual del porno? Nada más ni nada menos que volver a ser lo que siempre fuimos, lo único que podríamos ser, aquello despojado de vida, un calco del calco del calco que se calca con calco. Fotocopias.

Repito la heterosexualidad en la pantalla lo que reproducimos hacia los interiores de nuestra vida¹. Considerando esta repetición naturalizante del género y de la (hetero)sexualidad, y cómo las superficies dan cuenta de esencias y estructuras organizadoras de la sociedad, los discursos de Catherine MacKinnon y Andrea Dworkin no carecen de lógica. Si la repetición de la pornografía tiene capacidad de realizar lo que designa, las relaciones heterocentradas y vejatorias para muchos cuerpos feminizados podría ser una realidad realizada a través de su enunciación. Pero, aunque los posicionamientos prohibicionistas no tenían por objeto únicamente romper con este enunciado que atentaba contra la libertad del ser humano, sino también ir contra las lógicas liberales de una industria que depende materialmente del mercado para sobrevivir, el capitalismo presente en la pornografía estadounidense no fue tan cuestionado en los debates feministas como su performatividad, su capacidad de hacer real lo que representaba. Catherine MacKinnon (1994) denuncia entonces la fuerza performativa pornográfica actuando sobre el espectador, para ella la pornografía es un enunciado que produce efectos (dañinos) sobre la población a la que refiere (específicamente mujeres) en su condición de representación. Así la pornografía tendrá el poder de realizar lo que representa, creando una "realidad social de la pornografía", y esto lo dice Butler discutiendo un par de años más tarde con MacKinnon (Butler 2004, 112-16). Mientras, en el reino de España, desde Gubern (2005, 30) a Preciado (2008, 182), nos encontramos con el discurso que sostiene que la pornografía provoca en el espectador la erección y posterior eyaculación onanista que representa, siendo esa su función, objetivo y final de escena.

1

Podríem dir, usant les paraules de Butler, que "l'acte que u executa és, en cert sentit, un acte que ja va ser dut a terme abans que un arribe a l'escenari. Per tant, el gènere és un acte que ja va estar assajat, molt semblant a un llibret que sobrevis als actors particulars que l'han utilitzat, però que requereix actors individuals per a ser actualitzat i reproduït una vegada més com a realitat" (Butler 1998, 306-7).

1 Podríamos decir, usando las palabras de Butler, que "el acto que uno ejecuta, es, en cierto sentido, un acto que ya fue llevado a cabo antes de que uno llegue al escenario. Por ende, el género es un acto que ya estuvo ensayado, muy parecido a un libreto que sobrevive a los actores particulares que lo han utilizado, pero que requiere actores individuales para ser actualizado y reproducido una vez más como realidad" (Butler 1998, 306-7).

Apareixen una sèrie d'interpretacions de la pornografia que, des de l'anàlisi fílmica convencional fins al feminisme queer més transgressor, sostenen el poder del mitjà i de la imatge per a produir en els cossos dels qui miren allò que es representa ².

L'heterosexualitat cultivant "els cossos en sexes diferents, amb aparences «naturals» i disposicions heterosexuales «naturales»" (Butler 1998, 305). La naturalització de l'heterosexualitat és la seua perpètua repetició prolongada per la pornografia en diversos formats. Una pornografia de caràcter pedagògic que opera ensenyant les formes "òptimes" de follar, mentre s'estableix com a document de la veritat. Com explicarà Hardy (2009), la imatge pornogràfica s'enuncia com a "real" en dos nivells: en primer lloc al plantejar que el representat va esdevindre realment al moment de ser filmat, on les ereccions, corregudes i actes sexuals van succeir enfront de la càmera; i en segon lloc perquè s'assumeix que la imatge pornogràfica suscitarà en els espectadors els mateixos efectes que la imatge il·lustra (almenys l'erecció i l'ejaculació) (Hardy 2009, 8). Aquesta idea de la veritat, s'instaura amb més força després de l'aparició d'Internet i la proliferació de càmeres digitals que faciliten l'autoproducció domèstica i la posada en escena d'estils com el gonzo³, que augmenta la sensació que no solament és un cos sinó una subjectivitat completa la que està gaudint davant i darrere de la càmera. És el moment en què la fotocòpia (o la càmera web) dona compte de majors índexs de veracitat que el

2 La discussió sobre realitat, veritat i autenticitat en la pornografia ha sigut abordada des de diferents perspectives. Algunes sostenen que el sexe que veiem en la pantalla va esdevindre realment durant el rodatge, i que per tant la pornografia ha de ser considerada un "document" de la realitat (Gubern 2005; Barba i Montes 2007; Hardy 2009). Unes altres descriuen els efectes "reals" en l'audiència que davant l'estímul visual de la pornografia s'excita, aconseguint una "erecció real" i la seua conseqüent ejaculació (Gubern 2005; Preciado 2008; Hardy 2009). Des d'una altra perspectiva, alguns feminismes prosexe aborden l'autenticitat de la pornografia, en distingir el porno mainstream (fals, basat en estereotips, a vegades fins i tot coercitiu) d'una pornografia que busca representacions més concordes al sexe que es produeix fora de la pantalla (Paasonen en Maina 2014, 182). Les feministes antipornografia van sostindre una visió semblant respecte al caràcter fals del porno, contrari a l'"autèntic sexe" que no obstant això era per a elles virtualment irrepresentable (Smith i Attwood en Maina 2014, 183). Aquesta autenticitat difícil d'evidenciar per a actrius i directores feministes contemporànies s'ha convertit precisament en part del seu objectiu. L'autenticitat del plaer, manifestada en el registre d'orgasmes no fingits, haria, una altra vegada, el seu treball més semblant al gènere documental que a la ficció (Young 2014, 187-188).

L'aparició del porno amateur en Internet ha enfortit certa impressió d'autenticitat en la imatge pornogràfica, cosa que augmenta quan aquesta es transmet "en viu i en directe". Paradoxalment, la baixa resolució i mala qualitat de l'enregistrament del sexe per Internet aporta una major impressió de realisme, obeint a una retòrica del real que fa dels vídeos gravats amb el telèfon signes indicials de caràcter testimonial. La precarietat de la imatge digital aporta certa sensació de "realitat", reforçant el discurs dels "cossos reals" sentint "plaer real" (en oposició a l'artificialitat de la pornografia professional, on moltes vegades s'assumeix que "tot és fals"). El porno amateur (que prolifera en plataformes com Pornhub) fa la sensació de no regir-se per un guió. Si bé abans vaig esmentar una sèrie de lectures teòriques que sostenien el caràcter documental o fins i tot mèdic de la imatge pornogràfica, em referisc ara a una "retòrica de la realitat" on la impressió realista ve donada, entre altres coses, per uns mitjans formals determinats, de baixa qualitat, on la simultaneïtat i la incorporació d'elements quotidians donen compte que qui està sent representant és un subjecte "real".

3 El gonzo és una forma de la pornografia on la càmera és operada per un actor, o almenys on l'operador de la càmera forma part activa de l'acció encara que no se li veja el rostre.

Aparecen una serie de interpretaciones de la pornografía que, desde el análisis fílmico convencional hasta el feminismo queer más transgresor, sostienen el poder del medio y de la imagen para producir en los cuerpos de quienes miran aquello que se representa¹.

La heterosexualidad cultivando "los cuerpos en sexos distintos, con apariencias «naturales» y disposiciones heterosexuales «naturales»" (Butler 1998, 305). La naturalización de la heterosexualidad es su perpetua repetición prolongada por la pornografía en diversos formatos. Una pornografía de carácter pedagógico que opera enseñando las formas "óptimas" de follar, mientras se establece como documento de la verdad. Como explicará Hardy (2009), la imagen pornográfica se enuncia como "real" en dos niveles: en primer lugar al plantear que lo representado aconteció realmente al momento de ser filmado, donde las erecciones, corridas y actos sexuales sucedieron frente a la cámara; y en segundo lugar porque se asume que la imagen pornográfica suscitará en los espectadores los mismos efectos que la imagen ilustra (al menos la erección y la eyaculación) (Hardy 2009, 8). Esta idea de lo verdadero, se instaura con más fuerza tras la aparición de Internet y la proliferación de cámaras digitales que facilitan la autoproducción doméstica y la puesta en escena de estilos como el gonzo², aumentando la sensación de que no solo es un cuerpo sino una subjetividad completa la que está gozando delante y detrás de la cámara. Es el momento en el que la fotocopia (o la web cam) da cuenta de mayores índices de veracidad que

1 La discusión sobre realidad, verdad y autenticidad en la pornografía ha sido abordada desde distintas perspectivas. Varias sostienen que el sexo que vemos en la pantalla aconteció realmente en durante el rodaje, y que por ende la pornografía ha de ser considerada un "documento" de la realidad (Gubern 2005; Barba y Montes 2007; Hardy 2009). Otras describen los efectos "reales" en la audiencia que ante el estímulo visual de la pornografía se excita, consiguiendo una "erección real" y su consecuente eyaculación (Gubern 2005; Preciado 2008; Hardy 2009). Desde otra perspectiva, algunos feminismos pro-sexo abordan la autenticidad de la pornografía, al distinguir el porno mainstream (falso, basado en estereotipos, a veces incluso coercitivo) de una pornografía que busca representaciones más acordes al sexo que se da fuera de la pantalla (Paasonen en Maina 2014, 182). Las feministas antipornografía sostuvieron una visión semejante respecto al carácter falso del porno, contrario al "auténtico sexo" que sin embargo era para ellas virtualmente irrepresentable (Smith y Attwood en Maina 2014, 183). Esta autenticidad difícil de evidenciar para actrices y directoras feministas contemporáneas se ha convertido precisamente en parte de su objetivo. La autenticidad del placer, manifestada en el registro de orgasmos no fingidos, haría, otra vez, su trabajo más parecido al género documental que a la ficción (Young 2014, 187-188).

La aparición del porno amateur en Internet ha fortalecido cierta impresión de autenticidad en la imagen pornográfica, cosa que aumenta cuando ésta se transmite "en vivo y en directo". Paradojalmente, la baja resolución y mala calidad de la grabación del sexo por Internet aporta una mayor impresión de realismo, obedeciendo a una retórica de lo real que hace de los vídeos grabados con el teléfono signos indiciales de carácter testimonial. La precariedad de la imagen digital aporta cierta sensación de "realidad", reforzando el discurso de los "cuerpos reales" sintiendo "placer real" (en oposición a la artificialidad de la pornografía profesional, donde muchas veces se asume que "todo es falso"). El porno amateur (que prolifera en plataformas como Pornhub) da la sensación de no regirse por un guion. Si bien antes mencioné una serie de lecturas teóricas que sostenían el carácter documental o incluso médico de la imagen pornográfica, me refiero ahora a una "retórica de lo real" donde la impresión realista está dada, entre otras cosas, por unos medios formales determinados, de baja calidad, donde la simultaneidad y la incorporación de elementos cotidianos dan cuenta de que quien está siendo representado es un sujeto "real".

2 El gonzo es una forma de la pornografía donde la cámara es operada por un actor, o al menos donde el operador de la cámara forma parte activa de la acción aunque no se le vea el rostro.

mateix original. Però tal com indica Shine Louise Houston (2015), resulta absurd descriure la pornografia en termes d'autenticitat. Si bé les models en el set efectivament tenen sexe davant de la càmera, tot el que ocorre davant de la càmera està subjecte als paràmetres de les normes internes de la companyia que produeix i del sistema legal que afecta el lloc de producció. Per això per a Houston, si bé en el porno existeixen pràctiques “reals”, no ha de confondre's el caràcter “autèntic” dels rodatges amb una possible autenticitat de la sexualitat o del gènere. Fins i tot si hi haguera una cosa autèntica en la sexualitat, Houston no creu que això pugui ser capturat en una pel·lícula, més aviat resulta important distingir entre una veritat essencial de la sexualitat i una literal de la filmació, qüestió necessària per a analitzar cap a on estan apuntant les produccions: si a crear noves normes basades en una suposada essència, o a la seua destrucció frontal.

~~Anomenar-ho abolicionisme és apropiació cultural~~

En un punt el més autèntic, o la necessitat de trobar ací autenticitat, emergeix dels debats i discursos marcats pel desig de prohibició. L'autenticitat que s'“apega” a la pornografia perquè haja de ser prohibida¹, i al costat d'ella, al treball sexual. El món està ple de qüestions execrables: una cultura racista, sexista, classista i immensament discriminadora; amb nivells exorbitants de neoliberalisme que ho coopten tot amb un poder desmesurat i irresistible. La prohibició és cridada a imposar-se sobre el que localitza l'autenticitat, però alhora i com a conseqüència, s'imposa sobre la seua desmesura, sobre el que explora els marges del possible: les dones que treballen amb el seu cos, les dones que no semblen dones, les pells fosques que es fan veure, les persones sense res que reverteixen la seua pobresa, etcètera.

Anomenar abolicionisme² a l'intent de prohibició del treball sexual i de la pornografia és apropiació cultural³. És apropiació de les lluites contra l'esclavitud i després, contra les presons i la injustícia social, com bé explica Angela Davis (2017). Les persones que ara com ara s'autodenominen abolicionistes es desentenen de les lluites antiracistes, el seu és el blanc de la seua subjectivitat i des d'ací, recórrer les esferes clausurades del seu jo. Això és apropiació cultural. Si volen abolir alguna cosa, barallen per l'abolició de la llei d'extranjería que, tal com explica Linda Porn (2019) i diverses altres companyes, és la que origina l'empitjorament de les condicions laborals del treball

1 Parle de qüestions “enganxoses” en el sentit que l'usa Sara Ahmed (2015), és a dir, aspectes que s'apeguen entre si amb major força que en altres contextos, com seria segons la meua manera de veure la relació entre veritat i pornografia, ja que no existeix cap altre gènere cinematogràfic (a excepció del documental) que s'entenga relacionat tan fortament amb la veritat i l'autenticitat.

2 Respecte a abolicionisme i racisme trobem en el text de Harney i Moten la reflexió següent, “Ruth Wilson Gilmore: ‘Ja siga sancionat per l'Estat o produït extralegalment, el racisme és l'explotació de vulnerabilitats diferenciades de grup per a provocar la mort (social, civil i/o corpòria) prematura’. Quina és la diferència entre això i l'esclavitud? Quin és, per dir-ho d'alguna manera, l'objectiu de l'abolició? No tant l'abolició de les presons com l'abolició d'una societat on existeixen les presons, on existeix l'esclavitud, on existeix el salari i, per tant, no l'abolició com l'eliminació d'alguna cosa sinó l'abolició com el fonament d'una nova societat.” (Wilson Gilmore citada en Harney i Moten 2017, 33)

3 Apropiació cultural significa prendre una mica d'una cultura marginada des d'una posició menys marginada per a fer-la pròpia. Es considera una manera de contribuir a l'opressió i l'ampliació de jerarquies. Per a més informació es pot consultar l'article “5 Things You Don't Realize When You Defend Cultural Appropriation” (Johnson 2016).

el propio original. Pero tal como indica Shine Louise Houston (2015), resulta absurdo describir la pornografía en términos de autenticidad. Si bien las modelos en el set efectivamente tienen sexo frente a la cámara, todo lo que ocurre frente a la cámara está sujeto a los parámetros de las normas internas de la compañía que produce y del sistema legal que afecta al lugar de producción. Por eso para Houston, si bien en el porno existen prácticas “reales”, no debe confundirse el carácter “auténtico” de los rodajes con una posible autenticidad de la sexualidad o del género. Incluso si hubiese algo auténtico en la sexualidad, Houston no cree que esto pueda ser capturado en una película, más bien resulta importante distinguir entre una verdad esencial de la sexualidad y una literal de la filmación, cuestión necesaria para analizar hacia dónde están apuntando las producciones: si a crear nuevas normas basadas en una supuesta esencia, o a su frontal destrucción.

~~Llamarle abolicionismo es apropiación cultural~~

En un punto lo más auténtico, o la necesidad de hallar ahí autenticidad, emerge de los debates y discursos marcados por el deseo de prohibición. La autenticidad que se “pega” a la pornografía para que tenga que ser prohibida³, y junto a ella, al trabajo sexual. El mundo está lleno de cuestiones execrables: una cultura racista, sexista, clasista e inmensamente discriminadora; unos niveles exorbitantes de neoliberalismo que lo cooptan todo con un poder desmesurado y arrollador. La prohibición es llamada a imponerse sobre lo que localiza la autenticidad, pero a la vez y como consecuencia, se impone sobre su desmesura, sobre lo que explora los márgenes de lo posible: las mujeres que trabajan con su cuerpo, las mujeres que no parecen mujeres, las pieles oscuras que se hacen ver, las personas sin nada que revierten su pobreza, etcétera.

Llamarle abolicionismo⁴ al intento de prohibición del trabajo sexual y de la pornografía es apropiación cultural⁵. Es apropiación de las luchas contra la esclavitud y luego, contra las prisiones y la injusticia social, como bien explica Angela Davis (2017). Las personas que hoy por hoy se autodenominan abolicionistas se desentienden de las luchas antirracistas, lo suyo es el blanco de su propia subjetividad y desde ahí, recorrer las esferas clausuradas de su yo. Esto es apropiación cultural. Si quieren abolir algo, peleen por la abolición de la ley de extranjería que, tal como explica Linda Porn (2019) y varias otras compañeras, es la que origina el

3 Hablo de cuestiones “pegajosas” en el sentido que lo usa Sara Ahmed (2015), es decir, aspectos que se pegan entre sí con mayor fuerza que en otros contextos, como sería a mí modo de ver la relación entre verdad y pornografía, ya que no existe ningún otro género cinematográfico (a excepción del documental) que se entienda relacionado tan fuertemente con la verdad y la autenticidad.

4 Respecto a abolicionismo y racismo encontramos en el texto de Harney y Moten la siguiente reflexión, “Ruth Wilson Gilmore: ‘Ya sea sancionado por el Estado o producido extralegalmente, el racismo es la explotación de vulnerabilidades diferenciadas de grupo para provocar la muerte (social, civil y/o corpórea) prematura’. ¿Cuál es la diferencia entre esto y la esclavitud? ¿Cuál es, por decirlo de algún modo, el objetivo de la abolición? No tanto la abolición de las prisiones como la abolición de una sociedad donde existen las prisiones, donde existe la esclavitud, donde existe el salario y, por lo tanto, no la abolición como la eliminación de algo sino la abolición como el fundamento de una nueva sociedad.” (Wilson Gilmore citada en Harney y Moten 2017, 33)

5 Apropiación cultural significa tomar algo de una cultura marginada desde una posición menos marginada para hacerlo propio. Se considera una forma de contribuir con la opresión y la ampliación de jerarquías. Para más información se puede consultar el artículo “5 Things You Don't Realize When You Defend Cultural Appropriation” (Johnson 2016).

sexual en aquest país.

L'argument més tradicional dels discursos prohibicionistes, especialment dins del feminisme, té a veure amb deslegitimar qualsevol experiència d'autogestió, de treball sexual autònom, autoregulat i independent a través de la seua desqualificació, a fi de plantejar que no és la vivència comuna o el cas més habitual. D'alguna forma l'estadística o el relat de la majoria s'imposa una altra vegada sobre les experiències transformadores a què puguem apel·lar. Perquè encara que les experiències són a penes unes quantes (cal no desconèixer que assumir-se públicament com a pornògrafa o treballadora sexual implica l'acceptació d'una sèrie de violències i estigmes que no són fàcils de viure, no és una cosa que necessàriament posem en el nostre curriculum vitae...) és important reivindicar-les i donar-les un màxim valor perquè seran les que operaran com a models i espais de possibilitat per a tantes companyes oprimides pel discurs quantitatiu de l'estadística.

~~Els mateixos instruments de verificació per a desdibuixar la veritat.~~

La pornografia és el gènere audiovisual que més interpela el cos, buscant provocar en ell estímuls i reaccions. Si no llegim el porno amb el cos, ens avorrim, no hi ha molt a entendre. Es tracta d'un "frenesí del visible" (Williams 1989) que ingressa al cos a través del sentit de la vista.

Occident ens ha imposat no solament una sèrie de tecnologies de la visió, sinó que també ha forçat l'hegemonia d'aquest sentit per sobre els altres. Sense anar més lluny els mètodes de producció de la veritat de la cultura occidental utilitzen principalment la mirada com a instrument de verificació. I la veritat, sostinguda en la repetició, ens fa creure que tot el que es repeteix és vertader per acumulació i quantitat (mirem les representacions habituals i ens adonarem de quines coses queden absents d'aquesta idea del real). Tal com indica Oyēwùmí, el cos és la pedra angular sobre la qual se sustenta l'ordre social en la impositiva cultura occidental, un cos que sempre es manté visible i a la vista. La visió ha sigut la manera primordial de comprendre el món, i la veritat s'imagina fins i tot com a llum, com el que ens deixa veure. Així, l'observació garanteix la distància, una manera de mantindre's sense contacte amb allò que és observat, principi fonamental de les estratègies occidentals de producció de debò (Oyēwùmí 2017).

No és casual llavors que el discurs de la pornografia passe irreductiblement pels ulls, i a través d'ells ens penetre el cos. La pornografia es considera un discurs amb efectes reguladors en la realitat "que es concreten particularment en morfologies corporals i maneres d'aparició, que posicionen determinades corporalitats com a possibles de despertar excitació sexual i protagonitzar una passió sexual i unes altres que no" (Canseco 2016, 210).

Per això són importants els exercicis crítics que sacsegen la naturalització de la representació pornogràfica deixant-la despullada d'aquella imatge que "se'ns apegua" al cos. Aquest tipus d'exercici crític ha sigut i continua sent menystingut per la força irresistible de l'estadística. Cada vegada que reconeixem alguna pràctica o producció pornogràfica dissident, el contraargument que se'ns dona és que això no és el que la majoria del món veu, consumeix o usa. La quantitat i l'aclaparador criteri quantitatiu de l'estadística torna a emergir com a garant i productor de realitat per a desqualificar el minoritari i infrarepresentat, per a dir que això no és la veritat i que l'esfera de la micropolítica no existeix.

empeoramiento de las condiciones laborales del trabajo sexual en este país.

El argumento más tradicional de los discursos prohibicionistas, especialmente dentro del feminismo, tiene que ver con deslegitimar cualquier experiencia de autogestión, de trabajo sexual autónomo, autorregulado e independiente a través de su descalificación en aras de plantear que no es la vivencia común o el caso más habitual. De alguna forma la estadística o el relato de lo mayoritario se impone otra vez sobre las experiencias transformadoras a las que podemos apelar. Porque aunque las experiencias sean apenas unas cuantas (no hay que desconocer que asumirse públicamente como pornógrafa o trabajadora sexual implica la aceptación de una serie de violencias y estigmas que no son fáciles de vivir, no es algo que necesariamente vayamos a poner en nuestro currículum vitae...) es importante reivindicarlas y darles un máximo valor en tanto serán las que operarán como modelos y espacios de posibilidad para tantas compañeras oprimidas por el discurso cuantitativo de la estadística.

~~Los mismos instrumentos de verificación para desdibujar la verdad.~~

La pornografía es el género audiovisual que más interpela al cuerpo, buscando provocar en él estímulos y reacciones. Si no leemos el porno con el cuerpo, nos aburrimos, no hay mucho que entender. Se trata de un "frenesí de lo visible" (Williams 1989) que ingresa al cuerpo a través del sentido de la vista.

Occidente nos ha impuesto no solo una serie de tecnologías de la visión, sino que también ha forzado la hegemonía de este sentido por sobre los otros. Sin ir más lejos los métodos de producción de la verdad de la cultura occidental utilizan principalmente la mirada como instrumento de verificación. Y la verdad, sostenida en la repetición, nos hace creer que todo lo que se repite es verdadero por acumulación y cantidad (miremos las representaciones habituales y nos daremos cuenta qué cosas quedan ausentes de esta idea de lo real). Tal como indica Oyēwùmí, el cuerpo es la piedra angular sobre la que se sustenta el orden social en la impositiva cultura occidental, un cuerpo que siempre se mantiene visible y a la vista. La visión ha sido el modo primordial de comprender el mundo, y la verdad se imagina incluso como luz, como lo que nos deja ver. Así, la observación garantiza la distancia, una manera de mantenerse sin contacto con aquello que es observado, principio fundamental de las estrategias occidentales de producción de verdad (Oyēwùmí 2017).

No es casual entonces que el discurso de la pornografía pase irreductiblemente por los ojos, y a través de ellos nos penetre el cuerpo. La pornografía se considera un discurso con efectos regulatorios en la realidad "que se concreten particularmente en morfologías corporales y modos de aparición, que posicionan determinadas corporalidades como posibles de despertar excitación sexual y protagonizar una pasión sexual y otras que no" (Canseco 2016, 210).

Por eso son importantes los ejercicios críticos que sacuden la naturalización de la representación pornográfica dejándola despojada de esa imagen que se "nos pega" al cuerpo. Este tipo de ejercicio crítico ha sido y sigue siendo ninguneado por la fuerza arrolladora de la estadística. Cada vez que reconocemos alguna práctica o producción pornográfica disidente el contra argumento que se nos da es que eso no es lo que la mayoría del mundo ve, consume o usa. La cantidad y el aplastante criterio cuantitativo de la estadística vuelve a emerger como garante y productor de realidad para descalificar lo minoritario e infrarrepresentado, para decir que eso no es la verdad y que la esfera de lo micropolítico no

D'aquesta forma l'estadística no solament esclafa i torna a invisibilizar el minoritari, sinó que el fa desaparèixer a través d'enunciar-lo com a insignificant.

Projectes com “La dimensió material de la imatge pornogràfica” d'Andrea Corrales ens enfronten a un treball crític del porno que usant una forma artesanal de l'estadística es converteixen en la seua pròpia paròdia i obrin pas a veus sempre absents que provoquen la desnaturalització d'allò que sembla autèntic i que no és, sinó, la pura hegemonia.

Referències bibliogràfiques

Ahmed, Sara. 2015. La política cultural de las emociones. Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género (Obra original publicada en 2004).

Barba, Andrés, y Javier Montes. 2007. La ceremonia del porno. Barcelona: Anagrama.

Butler, Judith. 1998. «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista». Traducido por Marie Lourties. Debate feminista (Obra original publicada en 1990) 18: 296-314.

—. 2004. Lenguaje, poder e identidad. Traducido por Javier Sáez y Paul B. Preciado. Madrid: Síntesis (Obra original publicada en 1997).

Canseco, Alberto E. F. (Beto). 2016. «Eroticidades en disputa: Notas para una crítica de la pornografía». Badebec 6-11: 209-29.

Davis, Angela. 2017. ¿Son obsoletas las prisiones? Traducido por Gabriela Adelstein. Córdoba: Bocavulvaria (Obra original publicada en 2003).

Despentes, Virginie. 2007. Teoría king kong. Traducido por Paul (Beatriz) Preciado. Barcelona: Melusina.

Gubern, Román. 2005. La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas. Barcelona: Anagrama.

Hardy, Simon. 2009. «The New Pornographies: Representation or Reality?» En Attwood, Feona, ed. Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture. London: I.B.Tauris & Co., 3-18.

Harney, Stefano, y Fred Moten. 2017. Los abajocomunes. Planear fugitivo y estudio negro. Traducido por Cristina Rivera Garza, Juan Pablo Anaya, y Marta Malo. Ciudad de México: Campechana Mental (Obra original publicada en 2013).

Houston, Shine Louise. 2015. «Mighty Real: Shine Louise Houston Reveals it All». 2015. <http://www.pinklabel.tv/on-demand/mighty-real-shine-louise-houston-reveals-it-all/> (Accedido 11-09-2015).

Johnson, Maisha Z. 2016. «5 Things You Don't Realize When You Defend Cultural Appropriation». everydayfeminism.com, 29 de mayo de 2016. <https://everydayfeminism.com/2016/05/defending-cultural-appropriation/>.

MacKinnon, Catherine. 1994. Only Words. London: HarperCollins.

Maina, Giovanna. 2014. «After The feminist Porn Book: further questions about feminist porn». Porn Studies 1 (1-2): 182-85.

Oyěwùmí, Oyèrónkàn. 2017. La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género. Traducido por Alejandra Montelongo. Bogotá: Editorial en la frontera (Obra original publicada en 1997).

Porn, Linda. 2019. «Trabajo sexual y migración: la criminalización de las putas migrantes». Librería La Caníbal, Barcelona, mayo 10.

Preciado, Paul (Beatriz). 2008. Testo yonqui. Madrid: Espasa Calpe.

Williams, Linda. 1989. Hard Core: Power, Pleasure, and the «frenzy of the Visible». London: Pandora.

Young, Madison. 2014. «Authenticity and its role within feminist pornography». Porn Studies 1 (1-2): 186-88.

existe. De esta forma la estadística no solo aplasta y vuelve a invisibilizar lo minoritario, sino que lo hace desaparecer a través de enunciarlo como insignificante.

Proyectos como “La dimensión material de la imagen pornográfica” de Andrea Corrales nos enfrentan a un trabajo crítico del porno que usando una forma artesanal de la estadística se convierten en su propia parodia, abriendo paso a voces siempre ausentes y provocando la desnaturalización de lo que parece auténtico y que no es sino, la pura hegemonía.

Referencias bibliográficas

Ahmed, Sara. 2015. La política cultural de las emociones. Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género (Obra original publicada en 2004).

Barba, Andrés, y Javier Montes. 2007. La ceremonia del porno. Barcelona: Anagrama.

Butler, Judith. 1998. «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista». Traducido por Marie Lourties. Debate feminista (Obra original publicada en 1990) 18: 296-314.

—. 2004. Lenguaje, poder e identidad. Traducido por Javier Sáez y Paul B. Preciado. Madrid: Síntesis (Obra original publicada en 1997).

Canseco, Alberto E. F. (Beto). 2016. «Eroticidades en disputa: Notas para una crítica de la pornografía». Badebec 6-11: 209-29.

Davis, Angela. 2017. ¿Son obsoletas las prisiones? Traducido por Gabriela Adelstein. Córdoba: Bocavulvaria (Obra original publicada en 2003).

Despentes, Virginie. 2007. Teoría king kong. Traducido por Paul (Beatriz) Preciado. Barcelona: Melusina.

Gubern, Román. 2005. La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas. Barcelona: Anagrama.

Hardy, Simon. 2009. «The New Pornographies: Representation or Reality?» En Attwood, Feona, ed. Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture. London: I.B.Tauris & Co., 3-18.

Harney, Stefano, y Fred Moten. 2017. Los abajocomunes. Planear fugitivo y estudio negro. Traducido por Cristina Rivera Garza, Juan Pablo Anaya, y Marta Malo. Ciudad de México: Campechana Mental (Obra original publicada en 2013).

Houston, Shine Louise. 2015. «Mighty Real: Shine Louise Houston Reveals it All». 2015. <http://www.pinklabel.tv/on-demand/mighty-real-shine-louise-houston-reveals-it-all/> (Accedido 11-09-2015).

Johnson, Maisha Z. 2016. «5 Things You Don't Realize When You Defend Cultural Appropriation». everydayfeminism.com, 29 de mayo de 2016. <https://everydayfeminism.com/2016/05/defending-cultural-appropriation/>.

MacKinnon, Catherine. 1994. Only Words. London: HarperCollins.

Maina, Giovanna. 2014. «After The feminist Porn Book: further questions about feminist porn». Porn Studies 1 (1-2): 182-85.

Oyěwùmí, Oyèrónkàn. 2017. La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género. Traducido por Alejandra Montelongo. Bogotá: Editorial en la frontera (Obra original publicada en 1997).

Porn, Linda. 2019. «Trabajo sexual y migración: la criminalización de las putas migrantes». Librería La Caníbal, Barcelona, mayo 10.

Preciado, Paul (Beatriz). 2008. Testo yonqui. Madrid: Espasa Calpe.

Williams, Linda. 1989. Hard Core: Power, Pleasure, and the «frenzy of the Visible». London: Pandora.

Young, Madison. 2014. «Authenticity and its role within feminist pornography». Porn Studies 1 (1-2): 186-88.

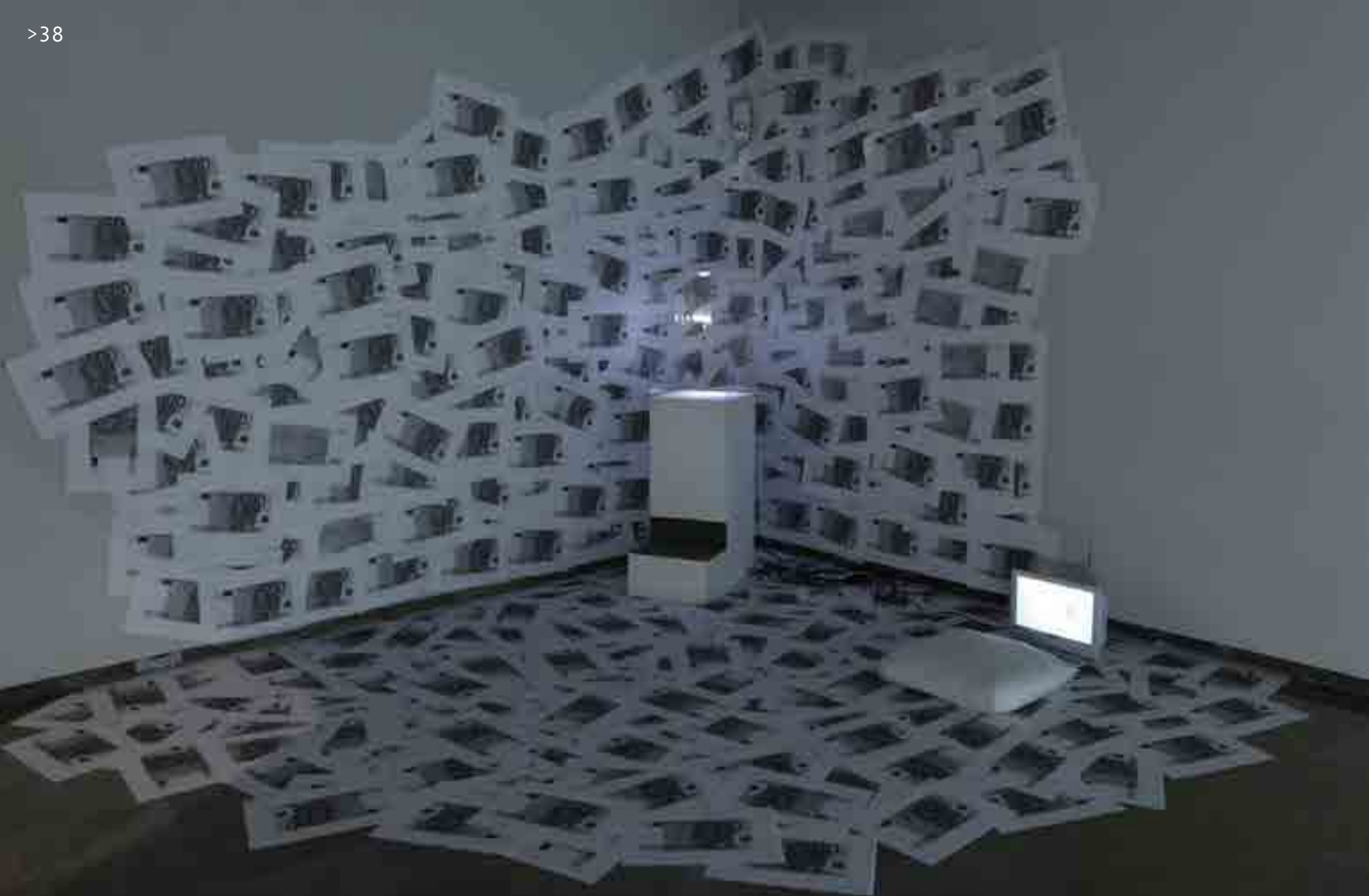
3. D.I.N.E.R.S

val >	<muntatge>	<POV>	<punt de vista>	<fetitxe>	<copia>
	<autorització>	<objecte>	<valor>	<mercaderia>	<significat>
		<signe>	<significant>	<acció>	<real>
cast >		<fantasia>			
	<montaje>	<POV>	<punto de vista>	<fetiche>	<copia>
	<autorización>	<objeto>	<valor>	<mercancía>	<significado>
		<signo>	<significante>	<acción>	<real>
				<fantasía>	

*"postmodern confusions of identities and
postindustrial confusions of "the real thing"*

- Hillel Schwartz







La Cultura de la (foto)còpia.
Interfaces tridimensionals, objectivisme
crític i realitat corporal en Pornhub
>> entrevista a **Andrea Corrales**

> He de fer-te aquesta pregunta, per què la fotocòpia?

Porte treballant amb fotocòpies des que estava en la universitat, sempre m'ha interessat, crec que sempre ha parlat molt de les meues obsessions sobre la imatge. Crec que la fotocòpia és el lloc últim de significació desmaterialitzada. O això es pretén, també aquesta és la meua experiència del que és una fotocòpia en el món diguem comú. Per tant, en utilitzar-ho com a mitjà de treball i d'experimentació material i formal es posa en relleu aquesta cultura de la còpia. Una fotocòpia no posseeix un valor de canvi, no pot generar plusvàlua llevat que es restringisquen per força les seues qualitats innates de reproductibilitat i no-unicitat.

En posar l'atenció en la dimensió material d'aquesta suposada superfície informacional, mancada de valor de canvi i eternament reproduïble (per això mai podria ser propi una propietat) s'està frenant l'automatisme ideològic que ens porta a pensar que una cosa no és una cosa, sinó la metàfora o reflex d'una altra.

'què ha passat que els peus ja no són peus, sinó que són l'esquena, els ulls, el coll'

> És llarga la tradició de pensament que intenta determinar els límits difusos entre realitat i representació...

La relació entre original i còpia, entre obra i reproducció, ha sigut adaptada al llarg dels segles a través de diferents estratègies (la figura de l'autor n'és una, l'aplicació de raigs X n'és una altra) sempre en benefici de la propietat privada. Hannah Arendt descriu el concepte de "privat en l'antiguitat clàssica com allò 'privat de', és a dir, alguna cosa en condició de falta. No obstant això, més recents contorsions de l'economia han situat el que és privat com allò que no solament té un valor en si (valor d'ús) sinó que posseeix la potencialitat d'augmentar el seu valor (de canvi i d'ús) a través de la seua clausura i regulació. Heus ací la màgia del capitalisme.

Amb l'adveniment de les tecnologies de reproducció, els dispositius de verificació de la còpia -és a dir, els límits com tu dius entre realitat i representació- es ressituen i troben altres cossos que encarnen l'autoritat de l'autoria. La signatura i la performance derivada de la notaria seria un cas d'estudi interessant en aquest sentit.

> Llavors, la fotocòpia seria un dispositiu de verificació o una còpia que requereix la seua verificació?

Hillel Schwartz ens advertiria de la paradoxa que suposa referir de manera dicotòmica i enfrontada aquestes qüestions d'autoritat de la còpia i de la còpia de l'autoritat. La fotocòpia ja no és un objecte ni és un signe, és un lloc on aquests dos epistemes col·lideixen i col·lapsen, simbòlicament i materialment. Desplegar així la dimensió material d'aquest postobjecte, d'aquest objecte que es pretén mera superfície informacional, donant-li per contra una dimensió tridimensional i interrelacionada, un lloc en la història de la matèria i no dels discursos, es proposa al visitant aquest mateix exercici quasi psicodèlic de tridimensionalitat dels discursos i les idees: desprendre'ns de les tendències transcendents de creació d'essències (Aristòtil) i desprendre'ns igualment de l'antropocentrisme que funciona com a eix autoritari que suposa el món com a part de la seua experiència.

La Cultura de la (foto)copia.Interfaces tridimensionales, objetivismo crítico y realidad corporal en Pornhub > > entrevista a **Andrea Corrales**

> Tengo que hacerte esta pregunta, ¿por qué la fotocopia?

Llevo trabajando con fotocopias desde que estaba en la universidad, siempre me ha interesado, creo que siempre ha hablado mucho de mis obsesiones acerca de la imagen. Creo que la fotocopia es el lugar último de significación desmaterializada. O eso se pretende, también esa es mi experiencia de lo que es una fotocopia en el mundo digamos común. Por tanto, al utilizarlo como medio de trabajo y de experimentación material y formal, se pone de relieve esta cultura de la copia. Una fotocopia no posee un valor de cambio, no puede generar plusvalor a no ser que se restrinjan a la fuerza sus cualidades innatas de reproductibilidad y no-unicidad. Creo que esto pasao con muchas otras cosas que nos atañen.

Al poner la atención en la dimensión material de esta supuesta superficie informacional, carente de valor de cambio y eternamente reproducible (por lo que nunca podría ser propio una propiedad) se está frenando el automatismo ideológico que nos lleva a pensar que una cosa no es una cosa, sino la metáfora o reflejo de otra.

'qué ha pasado que los pies ya no son pies, sino son la espalda, los ojos, el cuello'

> Es larga la tradición de pensamiento que intenta determinar los límites difusos entre realidad y representación...

La relación entre original y copia, entre obra y reproducción, ha sido adaptada a lo largo de los siglos a través de diferentes estrategias (la figura del autor es una, la aplicación de rayos X es otra) siempre en beneficio de la propiedad privada. Hannah Arendt describe el concepto de "privado" en la antigüedad clásica como aquello 'privado de', es decir, algo en condición de falta. Sin embargo, más recientes contorsiones de la economía han situado aquello privado como aquello que no solo tiene un valor en sí (valor de uso) sino que posee la potencialidad de aumentar su valor (de cambio y de uso) a través de su clausura y regulación. He aquí la magia del capitalismo.

Con el advenimiento de las tecnologías de reproducción, los dispositivos de verificación de la copia -es decir, los límites como tu dices entre realidad y representación- se resitúan y encuentran otros cuerpos que encarnan la autoridad de la autoría. La firma y la performance derivada de la notaría sería un caso de estudio interesante en este sentido.

> Entonces, la fotocopia sería un dispositivo de verificación o una copia que requiere su verificación?

Hillel Schwartz nos advertiría de la paradoja que supone referir de manera dicotómica y enfrontada estas cuestiones de autoridad de la copia y de la copia de la autoridad. La fotocopia ya no es un objeto ni es un signo, es un lugar donde estos dos epistemes colisionan y colapsan, simbólica y materialmente. Desplegar así la dimensión material de este post-objeto, de este objeto que se pretende mera superficie informacional, dándole por el contrario una dimensión tridimensional y interrelacionada, un lugar en la historia de la materia y no de los discursos, se propone al visitante este mismo ejercicio casi psicodélico de tridimensionalidad de los discursos y las ideas: desprendernos de las tendencias trascendentes de creación de esencias (Aristóteles) y desprendernos igualmente del antropocentrismo que funciona como eje autoritario que supone el mundo como parte de su experiencia.

Tres coses han regit el segle XX i el que portem del XXI en termes de pensament: l'estructuralisme, la psicoanàlisi i el lingüisme..., tots són corrents fenomenològics, és a dir, corrents de pensament que posen la ment humana en el centre i l'experiència humana com a eix vertebrador del món material. En tots aquests corrents que han mogut el món occidental durant els últims segles - on Kant s'assumeix com a origen filosòfic- es planteja el món des del paradigma següent: que no existeix una realitat material i objectiva (és a dir, una realitat dels objectes animats o inanimats) fora de l'experiència humana i, per tant, del llenguatge. Aquest paradigma ha sigut recuperat per diferents col·lectius i pensadors, i concretament el pensament feminista ha sigut especialment prolix en aquesta qüestió. "El que no es nomena no existeix" és un reclam comú, així com les innombrables campanyes que assenyalen el signe (les paraules, les imatges) en dues direccions: d'una banda, s'entén el signe com a espill de la realitat i, simultàniament, com allò que construeix la realitat. Literalment, i a la calor de l'hegemonia de la fenomenologia en el pensament occidental, existeix un consens social al voltant de la performativitat dels signes, del seu poder per a construir el món que habitem. Primer i més important, seria acceptar que en aquest plantejament altres formes de consciència i de presència terrestre que són sistemàticament excloses. Cossos no humans desproveïts de llenguatge estarien fora d'aquesta construcció del món.

> Però com llavors ens enfrontem al món, sinó des de nosaltres mateixos?

El món sempre l'enfrontarem des de nosaltres mateixos. El tema és que nosaltres mateixos no som ens aïllats d'un cos i de la dimensió material d'aquest cos. També som objectes, diguem. Ens encanta pensar que el que ens fa "nosaltres mateixos" és precisament la part que ens permet controlar, definir, canviar i modelar la nostra dimensió material. Només ens reconeixem en allò que ens dona poder, poder per a canviar, moure, accionar; mai allò que ens situa de forma imparable en l'esdevenir de la història que ens abraça a tots els cossos, humans i no humans, situant-nos en llocs que no sempre podem triar. Li tenim molta inclinació a això. Les imatges també són objectes i també són cos, més enllà del discurs/agència/veu amb el qual les convertim en ens actius. Reconèixer l'objectivitat d'una imatge significa enfrontar la imatge en la seua categoria d'objecte, en tota la seua materialitat i la seua contingència històrica, perquè els materials posseeixen/són posseïts en una història pròpia, sovint sepultada sota la història dels significats. Semblaria lògic apuntar aquí que hi haja quelcom "intrínsecament malament" amb la matèria (matter/mare), que només puga ser ella mateixa mentre posseeisca qualitats formals i discursives derivades de l'activitat i l'agència. Per a mi és una espècie de militància del passiu.

> I quant a les imatges? Sempre diem que no hi ha una única manera de mirar una imatge, estem reprenent punts de partida objectivistes?

Crec que no soc tan fidel als símbols com caldria. Clar, comprenc que puga ser complex tornar a parlar d'objectivitat tenint en compte que aquest debat ja va succeir i va ser llarg i tediós. Però crec que com els cossos, les paraules se situen en una temporalitat i tenim massa costum de construir ens transcendents al voltant de tòtems simbòlics -com en aquest cas podria ser la paraula/fonema "o b j e c t i v i t a t". M'interessa la idea d'objectivitat perquè vull pensar, no sobre els objectes, sinó amb els objectes, però m'adone que hi ha molt per reiniciar aquí, pors del passat. Per a començar, l'objectivitat d'una imatge no té per què relatar l'emplaçament corporal, identitari o històric del seu productor; no s'està autoritzant una mirada o donant-la

Tres cosas han regido el siglo XX y lo que llevamos del XXI en terminos de pensamiento: el estructuralismo, el psicoanálisis y el linguismo.....>>> todas son corrientes fenomenológicas, es decir, corrientes de pensamiento que ponen la mente humana en el centro y la experiencia humana como eje vertebrador del mundo material. En todas estas corrientes que han movido el mundo occidental durante los últimos siglos - donde Kant se asume como origen filosófico- se plantea el mundo desde el siguiente paradigma: que no existe una realidad material y objetiva (es decir, una realidad de los objetos animados o inanimados) fuera de la experiencia humana y, por ende, del lenguaje. Este paradigma ha sido recuperado por diferentes colectivos y pensadores, y concretamente el pensamiento feminista ha sido especialmente prolijo en esta cuestión. "Lo que no se nombra no existe" es un reclamo común, así como las innumerables campañas que señalan el signo (las palabras, las imágenes) en dos direcciones: por una parte, se entiende el signo como espejo de la realidad y, simultáneamente, como aquello que construye la realidad. Literalmente, y al calor de la hegemonía de la fenomenología en el pensamiento occidental, existe un consenso social alrededor de la performatividad de los signos, de su poder para construir el mundo que habitamos. Primero y más importante, sería aceptar que en este planteamiento otras formas de conciencia y de presencia terrestre son sistemáticamente excluidas. Cuerpos no humanos desprovistos de lenguaje estarían fuera de esta construcción del mundo.

> ¿Pero cómo entonces nos enfrentamos al mundo, sino desde nosotr*s mism*s?

El mundo siempre lo vamos a enfrentar desde nosotr*s mism*s. El tema es que nosotr*s mism*s no somos entes aislados de un cuerpo y de la dimensión material de ese cuerpo. También somos objetos, digamos. Nos encanta pensar que lo que nos hace "nosotros mismos" es precisamente la parte que nos permite controlar, definir, cambiar y moldear nuestra dimensión material. Sólo nos reconocemos en aquello que nos da poder poder para cambiar, mover, accionar; nunca aquello que nos sitúa de forma imparable en el devenir de la historia que nos abraza a todos los cuerpos, humanos y no humanos, situándonos en lugares que no siempre podemos elegir. Le tenemos mucho apego a eso. Las imágenes también son objetos y también son cuerpo, más allá de el discurso/agencia/voz con el que las convertimos en entes activos. Reconocer la objetividad de una imagen significa enfrentar la imagen en su categoría de objeto, en toda su materialidad y su contingencia histórica, porque los materiales poseen/son poseídos en una historia propia, a menudo sepultada bajo la historia de los significados. Parecería lógico apuntar aquí que haya algo "intrínsecamente mal" con la materia (matter/madre), que solo pueda ser ella misma en tanto que posea cualidades formales y discursivas derivadas de la actividad y la agencia. Para mí es una especie de militancia de lo pasivo.

> ¿Y en lo relativo a las imágenes? Siempre decimos que no hay una única manera de mirar una imagen, ¿estamos retomando puntos de partida objetivistas?

Creo que no soy tan fiel a los símbolos cómo debería. Claro, comprendo que pueda ser complejo volver a hablar de objetividad teniendo en cuenta que ese debate ya sucedió y fue largo y tedioso. Pero creo que como los cuerpos las palabras se sitúan en una temporalidad y ten emos demasiada costumbre de construir entes trascendentes alrededor de tótems simbólicos -como en este caso podría ser la palabras/fonema "o b j e t i v i d a d". Me interesa la idea de objetividad porque quiero pensar no sobre los objetos sino con los objetos, pero me doy cuenta que hay mucho por resetear ahí, miedos del pasado. Para empezar, la objetividad de una imagen no tiene por qué relatar el emplazamiento corporal , identitario o histórico de su productor; no se está autorizando una

com a general o hegemònica: l'objectivitat d'una imatge apunta cap a la materialitat molecular i històrica del fet visual i els seus suports, siguen aquests materials o virtuals perquè el virtual és en si mateix una xarxa de materialitats. En aquest sentit, ens estariem desbancant dels corrents neokantians que accepten una dimensió material de la significació però sempre en un marc dialèctic entre el material (la forma) i l'immaterial (el significat). Molt al contrari, la posició d'aquest projecte és cap a una teoria d'assemblatge que sosté una convivència entre les diferents dimensions del real: l'objectual, l'històric, el pensable, el desitjable, el que ha mort i el que està per vindre. Això refereix, entre altres coses, a la fi de la història de l'art com la història de l'autor i la seua agència com a únic motor, sinó que hibrida els rols en presentar diferents forces agents en el procés de significació d'una imatge, els quals poden ser humans o no humans, tecnològics, objectuals, signes, esdeveniments, animals, despulles, presències i memòries.

En aquest sentit i al que atén la realitat de les imatges pornogràfiques contemporànies, el mapa es confon amb el territori i la realitat objectual de les imatges pornogràfiques es desplaça a la seua pròpia significació. Així desapareixem la dimensió material en produir una hipermaterialització del significat, ignorant la materialitat de la imatge en si. Les raons que subjauen a aquesta inèrcia social són diverses, però m'agradaria remarcar el fet que les imatges pornogràfiques tenen una història molt concreta que se separa de la resta de les imatges, perquè la imatge pornogràfica existeix només per a la seua regulació i censura, és a dir, per al consum d'uns pocs.

> però no existia porno abans de la seua censura?

La història política de les imatges pornogràfiques ens porta al seu origen: a la necessitat de legislar-les en la cast Bretanya dels segles XVIII i XIX. Res abans d'això existia com a imatges pornogràfiques. Lucía Egaña ho detalla en el seu llibre *Atrincheradas en la carne* (2017). Això sempre m'ha cridat molt l'atenció, com canvia allò que demanem a una imatge, depenent de si és pornogràfica o no. Sembla que la pornografia, pel fet d'haver aparegut com a concepte originàriament en el context social i dels seus dispositius, haguera quedat un romanent, un plus adherit a la pornografia que sembla que la uneix més al món social que al món de les imatges. Em fa la sensació que aquesta unió històrica entre la constitució epistèmica del fet amb una dimensió ''social'' ha quedat com a pòsit en la manera de rebre aquestes imatges que, de com a ens separa no per l'experiència formal, sinó pel diseg de control de les poblacions, porta a eliminar la dimensió material i objectual d'aquestes imatges per a sostindre un estrany materialisme del significat, on parcials lectures de les diferents teories del performatiu en els actes de la parla s'han situat com a aliades d'aquesta confusió/desplaçament de les diferents materialitats que friccionen en aquestes produccions culturals.

> Però hi ha una part que és certa, és cert que les imatges ens afecten, i la pornografia està feta per a afectar-te...

Bo, això pot ser així sempre que estiguem parlant d'abstraccions transcendents, quan agrupem diferents (i de debò molt diferents) expressions culturals i ho anomenem pornografia. Hauríem de preguntar-nos què és el que fa la pornografia ser pornografia, crec que és una de les coses que es pregunta l'exposició. A més la pornografia no és sol la producció de material audiovisual, ara també ho són les plataformes web per exemple. I si, totes les imatges ens afecten, som afectades per elles però no d'una manera tipus la invasió dels ultracossos... existeix tota una experiència al voltant de mirar, una experiència que no es limita a un exercici comunicatiu on el significat emergeix de l'emissor i a través dels

mirada o dándola como general o hegemónica: la objetividad de una imagen apunta hacia la materialidad molecular e histórica del hecho visual y sus soportes, sean estos materiales o virtuales pues lo virtual es en sí mismo una red de materialidades. En este sentido, nos estaríamos desbancando de las corrientes neokantianas que aceptan una dimensión material de la significación pero siempre en un marco dialéctico entre lo material (la forma) y lo inmaterial (el significado). Muy al contrario, la posición de este proyecto es hacia una teoría de ensamblaje que sostiene una convivencia entre las diferentes dimensiones de lo real: lo objetual, lo histórico, lo pensable, lo deseable, lo que ha muerto y lo que está por venir. Esto refiere, entre otras cosas, al fin de la historia del arte como la historia del autor y su agencia como único motor, sino que hibridiza los roles al presentar diferentes fuerzas agentes en el proceso de significación de una imagen, los cuales pueden ser humanos o no humanos, tecnológicos, objetuales, signos, acontecimientos, animales, deshechos, presencias y memorias.

En este sentido y a lo que atiende a la realidad de las imágenes pornográficas contemporáneas, el mapa se confunde con el territorio y la realidad objetual de las imágenes pornográficas se desplaza a su propia significación. Así desaparecemos la dimensión material al producir una hipermaterialización de el significado, ignorando la materialidad de la imagen en sí. Las razones que subyacen a esta inercia social son varias, pero me gustaría remarcar el hecho de que las imágenes pornográficas tienen una historia muy concreta que se separa del resto de las imágenes, pues la imagen pornográfica existe solo para su regulación y censura, es decir, para el consumo de unos pocos.

> ¿pero no existía porno antes de su censura?

La historia política de las imágenes pornográficas nos lleva a su origen: a la necesidad de legislarlas en la casta breña de los siglos XVIII y XIX. Nada antes de esto existía como imágenes pornográficas. Lucía Egaña lo detalla en su libro *Atrincheradas en la carne* (2017). Esto siempre me ha llamado mucho la atención, cómo cambia aquello que le pedimos a una imagen, dependiendo de si es pornográfica o no. Parece que la pornografía, por el hecho de haber aparecido como concepto originariamente en el contexto de lo social y de sus dispositivos, hubiera quedado un remanente, un plus adherido a la pornografía que parece que la une más al mundo de lo social que al mundo de las imágenes. Me da la sensación de que esta unión histórica entre la constitución epistémica del hecho con una dimensión ''social'' ha quedado como poso en la manera de recibir estas imágenes que, en tanto que ente separado no por la experiencia formal sino por el deseo de control de las poblaciones, lleva a eliminar la dimensión material y objetual de estas imágenes para sostener un extraño materialismo del significado, donde parciales lecturas de las diferentes teorías de lo performativo en los actos del habla se han situado como aliadas de esta confusión/desplazamiento de las diferentes materialidades que friccionan en estas producciones culturales.

> Pero hay una parte que es cierta, es cierto que las imágenes nos afectan, y la pornografía está hecha para afectarte...

Bueno eso puede ser así siempre que estemos hablando de abstracciones trascendentes, cuando agrupamos diferentes (y de verdad muy diferentes) expresiones culturales y lo nombramos como pornografía. Deberíamos preguntarnos qué es lo que hace la pornografía ser pornografía, creo que es una de las cosas que se pregunta la exposición. Además la pornografía no es solo la producción de material audiovisual, ahora también lo son las plataformas web por ejemplo. Y si, todas las imágenes nos afectan, somos afectadas por ellas pero no de una manera tipo la invasión de los ultracuerpos... existe toda una experiencia alrededor de mirar, una

símbols viatja màgicament a la psique del receptor per a depositar-la en el seu cervell i d'aquesta manera "afectar" els teus pensaments o desitjos... tant de bo fora tan fàcil (riures) A l'hora d'enfrontar-nos a qualsevol imatge ho fem des del nostre cos. El nostre cos no és 'el nostre' en un sentit propietari sinó que ens vivim des d'ell. El cos no existeix en relació binària i estrictament dialèctica amb la ment o la consciència/ tampoc aquesta existeix com a exterior constitutiu de l'inconscient ni a l'inrevés. El nostre cos posseeix una consciència que ens inclou i nosaltres en el nostre cos vivim diferents capes d'existència, materialment parlant. En el nostre cos habiten milers de milions d'éssers vius que són i som el nostre cos, que està al seu torn connectat amb la realitat corporal de molts milions d'altres cossos, humans i no humans, presents i no. Aquest plantejament multidimensional de l'existència és, malgrat tot, l'explicació més senzilla a fenòmens de la vida diària i de les geoexistències, només cal prendre's un minut de consciència per a adonar-se.

Una de les dimensions de l'existència corporal és la visual, no solament per ser en si mateix una part física d'aquest cos sinó perquè el cos posseeix una dimensió visual. El cos pot veure's, bé amb un (uns) ull(s), bé amb un microscopi, bé amb la nostra memòria, bé amb les nostres tecnologies de representació visual (que inclouen pintures, pel·lícules, narracions, fotografies, dibuixos, escultures, raigs X, TAC, etc.) Llavors el cos no solament veu, sinó que es veu, més enllà de si és amb els ulls o amb qualsevol altre assemblatge d'aparells de representació i de producció d'imatges. En aquest sentit, les lectures apocalíptiques i deterministes del porno com allò que "produceix" el desig en la psique es queden bastant curtes per desgràcia.

> Compréc que et refereixes a la tradició reaccionària a la pornografia, a les feministes antiporno...

No només -algunes- feministes han estat en contra de la pornografia, crec que és important remarcar això. Perquè no és una lluita històrica del feminisme, sinó una lluita històrica de les classes dominants, a la qual pertanyen algunes feministes, o un cert tipus de feminisme. És un feminisme vinculat a les dinàmiques de gestió poblacional de l'estat biopolític, on bretxes d'acte producció, d'acte autoocupació, d'auto qualsevol cosa han de ser regulades o perseguides.

> Però tampoc és un discurs molt comú entre el feminisme

No, però tampoc porte un discurs massa compartit en el context de la teoria de la imatge pròpiament dita. Boudrillard per exemple, en el seu acostament a les imatges com a aparença porta les seues bases fenomenològiques a l'extrem del físic, afirmant que 'l'ésser de la imatge és aparença, i la veritat, el que representa'. Crec que és una visió bastant compartida entre els teòrics de la imatge, aquesta visió fenomenològica i constructivista.

> i per què creus que és tan compartida?

Crec que aquest desig de silenciar la dimensió material de les imatges es posa en paral·lel amb les dinàmiques extractivistes i productivistes del capitalisme colonial, depurat fins al seu absurd en les contemporànies societats postglobals. La incansable necessitat de les economies hegemòniques d'amagar i invisibilitzar les condicions de producció i reproducció del capital - d'allò que és susceptible de produir un valor de canvi i per això una plusvàlua ad eternum- es posa en paral·lel amb la necessitat epistèmicament eurocolonial d'invisibilitzar la materialitat dels processos de producció i reproducció dels signes i significats, alienant-los de les seues condicions de materialitat i d'interconnexió amb cossos i materialitats reduïdes a mers "recursos". Les superfícies significants s'han convertit en allò que és la imatge, diguem, els hem negat la seua existència material i per descomptat hi ha una bona raó.

experiencia que no se limita a un ejercicio comunicativo donde el significado emerge del emisor y a través de los símbolos viaja mágicamente a la psique del receptor para depositarla en su cerebro y de esta manera "afectar" tus pensamientos o deseos... ojalá fuera tan fácil (risas) A la hora de enfrentarnos a cualquier imagen lo hacemos desde nuestro cuerpo. Nuestro cuerpo no es 'nuestro' en un sentido propietario sino que nos vivimos desde él. El cuerpo no existe en relación binaria y estrictamente dialéctica con la mente o la consciencia/ tampoco esta existe como exterior constitutivo del inconsciente ni al revés. Nuestro cuerpo posee una conciencia que nos incluye y nosotros en nuestro cuerpo vivimos diferentes capas de existencia, materialmente hablando. En nuestro cuerpo habitan miles de millones de seres vivos que son y somos nuestro cuerpo, que está a su vez conectado con la realidad corporal de muchos millones de otros cuerpos, humanos y no humanos, presentes y no. Este planteamiento multidimensional de la existencia es, pese a todo, la explicación más sencilla a fenómenos de la vida diaria y de las geoexistencias, sólo hay que tomarse un minuto de conciencia para darse cuenta.

Una de las dimensiones de la existencia corporal es lo visual, no sólo por ser en sí mismo una parte física de este cuerpo sino porque el cuerpo posee una dimensión visual. El cuerpo puede verse, bien con u(nos) ojo(s), bien con un microscópio, bien con nuestra memoria, bien con nuestras tecnologías de representación visual (que incluyen pinturas, películas, narraciones, fotografías, dibujos, esculturas, rayos X, tacs, etc.) Entonces el cuerpo no solo vé, sino que se ve, más allá de si es con los ojos o con cualquier otro ensamblaje de aparatos de representación y de producción de imágenes. En este sentido, las lecturas apocalípticas y deterministas del porno como aquello que "produce" el deseo en la psique se quedan bastante cortas por desgracia.

> Comprendo que te refieres a la tradición reaccionaria a la pornografía, a las feministas anti porno...

No sólo -algunas- feministas han estado en contra de la pornografía, creo que es importante remarcar esto. Porque no es una lucha histórica del feminismo sino una lucha histórica de las clases dominantes, a la que pertenecen algunas feministas, o un cierto tipo de feminismo. Es un feminismo vinculado a las dinámicas de gestión poblacional del estado biopolítico, donde brechas de auto producción, de auto empleo, de auto cualquier cosa deben ser reguladas o perseguidas.

> Pero tampoco es un discurso muy común entre el feminismo

No, pero tampoco llevo un discurso demasiado compartido en el contexto de la teoría de la imagen propiamente dicha. Boudrillard por ejemplo, en su acercamiento a las imágenes como apariencia lleva sus bases fenomenológicas al extremo de lo físico, afirmando que 'el ser de la imagen es apariencia, y la verdad, lo que representa'. Creo que es una visión bastante compartida entre l*s teóric*s de la imagen, esta visión fenomenológica y constructivista.

> ¿y por qué crees que es tan compartida?

Creo que este deseo por silenciar la dimensión material de las imágenes se pone en paralelo con las dinámicas extractivistas y productivistas del capitalismo colonial, depurado hasta su absurdo en las contemporáneas sociedades post-globales. La incansable necesidad de las economías hegemónicas en esconder e invisibilizar las condiciones de producción y reproducción del capital - de aquello que es susceptible de producir un valor de cambio y por ello un plusvalor ad eternum- se pone en paralelo con la necesidad epistèmicamente eurocolona de invisibilizar la materialidad de los procesos de producción y reproducción de los signos y significados, alienándolos de sus condiciones de materialidad y de interconexión con cuerpos y materialidades reducidas a meros "recursos". Las superficies significantes se han convertido en aquello que es la imagen, digamos, les hemos negado su existencia material y desde luego hay una buena razón.

> I com ho encaixaries amb la perspectiva d'aquest projecte?

El fragant antropocentrisme que emana de totes les nostres visions més hegemòniques dels fets culturals i la seua dimensió col·lectiva és una cosa que ha mogut gran part d'aquesta investigació. Preguntar-se des dels materials aquelles qüestions que la pornografia suscita. Fer un gir de 180° i, en lloc de preguntar-li nosaltres a les imatges que ens diuen, com ens afecten, etc., preguntar des dels materials i als materials d'una producció que se suposa plana i la materialitat de la qual es pressuposa en diferit, lluny en espai i temps del mateix objecte/suport pornogràfic. El pensament crític cap a l'objectivitat ha sigut portat a llocs de gran opacitat on les ciències socials han produït un binarisme reduccionista entre subjectivitat i objectivitat, on s'engloben diverses suposicions molt planes. En primer lloc, l'hegemonia de la subjectivitat porta a eliminar per complet la visió i la història d'aquells organismes que no posseeixen una consciència similar a la humana i, per tant, un sistema comunicatiu llegible per als nostres dispositius de producció de debò. D'altra banda, es pressuposa de l'objectivitat un 'impossible', com si objectivitat haguera de ser per força un sinònim de debò transcendent i definitiu. Entre altres, aquests pressupostos obliden la dimensió col·lectiva de l'estudi amb els objectes i entitats no humanes, així com el seu valor fonamental en la realitat material que produeix totes les altres realitats possibles. La temporalitat juga ací un paper clau en el pensament antropocèntric que privilegia l'anomenada subjectivitat -això és-, posar l'experiència humana en el centre alienada dels diferents organismes presents i absents que escapen a una concepció individual de l'experiència-.

> Una altra de les coses amb les quals has treballat molt és el treball artístic des de la idea de precarització feminitzada, com a producció de bé immaterial. Com t'aproximes a una reflexió sobre el treball artístic (i a la qüestió del treball en general) en aquesta investigació?

Hannah Arendt apuntava en La Condició Humana, la condició de vida activa de l'activitat artística en l'antiguitat clàssica. Aquesta condició col·locava l'exercici de la creativitat i la seua posada en acció en el pla del treball, cosa que després de les diferents revolucions industrials i altres immanències històriques s'ha vist modificat en les seues formes. Durant gran part de la modernitat (i amb modernitat parle de les primeres fases de l'expropiació originària i l'expansió de l'occident en clau genocida) la identitat de l'artista ha sigut variable i ha funcionat en clau d'exterior constitutiu dels esdeveniments d'allò definible com a treball. La romanització de l'activitat artística a través de diferents dispositius culturals ha portat a un entorn social comú on siga el que siga el que fa un artista en el seu estudi, no és treball.¹ Paradoxalment, el capitalisme líquid post global que s'obri pas en la nostra quotidianitat està fent un nou gir que situa l'artista precisament com a centre i objecte d'inspiració per al nou hipertreballador globalitzat. Un treballador que no treballa per hores, sinó per obra, fent ja el mateix concepte de jornada laboral una cosa del passat. En un món en el qual el teu treball no és res més que destacar sempre per a poder continuar treballant, on el teu treball ha de ser el més brillant davant un panòptic de competència que no coneixes però tems, la jornada laboral es dilueix per als artistes en una dedicació absoluta 24/7. No existeix el dia o la nit, cada minut que s'inverteix en què el seu projecte siga el millor és un minut més a prop de no tindre treball, que

1 Friederike Sigler: 'All that matter is work' en WORK. Documents of Contemporary Art. pp.14-24. Whitechapel Gallery. London. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. Traducció de l'autora

> ¿Y cómo lo encajarías con la perspectiva de este proyecto?

El fragante antropocentrismo que emana de todas nuestras visiones más hegemónicas de los hechos culturales y su dimensión colectiva es algo que ha movido gran parte de esta investigación. Preguntarse desde los materiales aquellas cuestiones que la pornografía suscita. Dar un giro de 180° y, en lugar de preguntarle nosotros a las imágenes que nos dicen, cómo nos afectan, etc. preguntar desde los materiales y a los materiales de una producción que se supone plana y cuya materialidad se presupone en diferido, lejos en espacio y tiempo de el propio objeto/ soporte pornográfico. El pensamiento crítico hacia la objetividad ha sido llevado a lugares de gran opacidad donde las ciencias sociales han producido un binarismo reduccionista entre subjetividad y objetividad, donde se engloban varias suposiciones muy planas. En primer lugar, la hegemonía de la subjetividad lleva a eliminar por completo la visión y la historia de aquellos organismos que no poseen una conciencia similar a la humana y, por ende, un sistema comunicativo legible para nuestros dispositivos de producción de verdad. Por otra parte, se presupone de la objetividad un 'imposible', como si objetividad tuviera que ser por fuerza un sinónimo de verdad trascendental y definitiva. Entre otras, estos presupuestos olvidan la dimensión colectiva del estudio con los objetos y entidades no humanas, así como su valor fundamental en la realidad material que produce todas las demás realidades posibles. La temporalidad juega aquí un papel clave en el pensamiento antropocéntrico que privilegia la llamada subjetividad -esto es, poner la experiencia humana en el centro alienada de los diferentes organismos presentes y ausentes que escapan a una concepción individual de la experiencia-.

> Otra de las cosas con las que has trabajado mucho es el trabajo artístico desde la idea de precarización feminizada, en tanto que producción de bien inmaterial. ¿Cómo te aproximas a una reflexión sobre el trabajo artístico (y a la cuestión del trabajo en general) en esta investigación?

Hannah Arendt apuntaba en La Condición Humana, la condición de vida activa de la actividad artística en la antigüedad clásica. Esta condición colocaba el ejercicio de la creatividad y su puesta en acción en el plano del trabajo, cosa que tras las diferentes revoluciones industriales y demás inmanencias históricas se ha visto modificado en sus formas. Durante gran parte de la modernidad (y con modernidad hablo de las primeras fases de la expropiación originaria y la expansión del occidente en clave genocida) la identidad del artista ha sido variable y ha funcionado en clave de exterior constitutivo de los devenires de aquello definible como trabajo. La romantización de la actividad artística a través de diferentes dispositivos culturales ha llevado a un entorno social común donde *sea lo que sea lo que hace un artista en su estudio, no es trabajo*.¹ Paradójicamente, el capitalismo líquido post global que se abre paso en nuestra cotidianeidad está dando un nuevo giro que sitúa al artista precisament como centro y objeto de inspiración para el nuevo hipertrabajador globalizado. Un trabajador que no trabaja por horas sino por obra, haciendo ya el mismo concepto de jornada laboral una cosa del pasado. En un mundo en el que tu trabajo no es nada más que destacar siempre para poder seguir trabajando, donde tu trabajo tiene que ser el más brillante ante un panóptico de competencia que no conoces pero temes, la jornada laboral se diluye para los artistas en una dedicación absoluta 24/7. No existe el día o la noche, cada minuto que se invierte en que tu proyecto sea el mejor es un minuto más cerca de no tener

1 Friederike Sigler: 'All that matter is work' en WORK. Documents of Contemporary Art. pp.14-24. Whitechapel Gallery. London. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. Traducción de la autora

deixen de triar-te a tu. Els vincles amb les institucions o amb les empreses que paguen el teu “salari”, són de tot menys laborals i per això no estan regulades i molt menys suposen un vincle de responsabilitat laboral que segles de lluites socials han donat una forma de relativa dignitat. No obstant això, la resta de l'aparell treball continua funcionant: existeix una carrera per a ser artista, existeix un epígraf per a poder pagar degudament els teus impostos i per descomptat, existeix tota l'artilleria de l'imaginari social on no tindre treball és sinònim de mort social, també per als artistes que, legalment, mai seran contractats com a treballadors.

En l'altre costat de l'extraradi laboral està l'antiheroi del treball: les treballadores sexuals. El treball sexual és qualsevol activitat laboral (bé de forma autònoma bé a tercers) en la qual s'ofereix un servei sexual i/o afectiu i/o íntim. Inclou una gran varietat de pràctiques com a acompanyament, espectacles, trucades, dominació, submissió, jocs de rol, visites a esdeveniments liberals, producció de material visual i audiovisual, intercanvi de peces íntimes, facilitar l'accés al seu cos de persones que viuen la diversitat funcional, narració, massatges, etc. Diguem que des del treball sexual es proposa una manera com a mínim justa d'abordar el problema de la immaterialitat en el capitalisme productivista que proposa uns cossos com “naturalment” abocats a la producció del treball de cures que produeix una mercaderia tan immaterial com indispensable. Les i els artistes tenim molt a aprendre de les treballadores del sexe que sí que han aconseguit limitar i definir uns serveis, encara que tota la societat s'encarregue de posar-los les coses difícils per a aconseguir que aquests serveis es valoren en l'espai del comú.

> Tot el projecte està basat en una de les plataformes més importants d'intercanvi de vídeos porno en la xarxa, i hi ha algunes peces que evocuen molt aquesta qüestió del big data i altres reflexions sobre Internet. Com planteja la dimensió material de la imatge pornogràfica la xarxa i el seu impacte?

A veure, crec que no seria l'única que anuncia la mort d'internet mentre que li arriba un correu de gmail i li sona una notificació de vídeo en directe d'Instagram. Quan parlem de la fi d'Internet, no parlem d'Internet com a aparell, sinó com a projecte comú. El projecte d'Internet es fonamentava en la idea d'un món de lliure circulació global, però sembla que fluir està bé però només per a algunes persones i algunes coses. No hi ha problema amb què un cos nu fluïska per la xarxa, sempre que es trobe de manera gratuïta. Ara, com a cobres per això tenim un problema...

> Llavors, com situes tu la pornografia en línia? Et sembla millor o pitjor que estiga tan a mà?

No crec que siga la meua comesa jutjar si és millor o pitjor, sinó aprofundir en aquest fet, el fet pornogràfic. Quan mirem la història de les imatges i, més concretament, la història de la pornografia tal com la coneixem hui dia, veiem que existeix un origen clar en comú amb el cinema comercial i la història de Hollywood. Eve Babitz, Carmine Sarracino, Kevin Scott i moltes altres autores han descrit en nombroses publicacions els escenaris en els quals tots dos cinemes encara es consideraven part d'un mateix projecte. Molts dels directors de cinema porno o exploited movies - pel·lícules que es caracteritzaven el seu contingut transgressor i/o amoral- serien els futurs grans directors de Hollywood i en l'escena era comú començar els teus passos com a director duent a terme pel·lícules més experimentals, com era el cas del porno en els 70. Curiosament, hui el cinema comercial està caient en picat i tota aquella branca del cinema porno cau amb ell. Ni en aquest cas ni mai es va tractar de lleis ni de la moral, sinó com quasi tot, de tecnologies, possibilitats i diners. La caiguda del mercat de VHS i

trabajo, de que dejen de escogerte a ti. Los vínculos con las instituciones o con las empresas que pagan tu “salario”, son de todo menos laborales y por ello no están reguladas y mucho menos suponen un vínculo de responsabilidad laboral que siglos de luchas sociales han dado una forma de relativa dignidad. Sin embargo, el resto del aparato trabajo sigue funcionando: existe una carrera para ser artista, existe un epígrafe para poder pagar debidamente tus impuestos y como no, existe toda la artilleria del imaginario social donde no tener trabajo es sinónimo de muerte social, también para los artistas que, legalmente, nunca serán contratados como trabajadores.

En el otro lado del extrarradio de lo laboral está el antihéroe del trabajo: las trabajadoras sexuales. El trabajo sexual es cualquier actividad laboral (bien de forma autónoma bien a terceros) en la que se ofrece un servicio sexual y/o afectivo y/o íntimo. Incluye una gran variedad de prácticas como acompañamiento, espectáculos, llamadas, dominación, sumisión, juegos de rol, visitas a eventos liberales, producción de material visual y audiovisual, intercambio de prendas íntimas, facilitar el acceso al propio cuerpo de personas que viven la diversidad funcional, narración, masajes, etc. Digamos que desde el trabajo sexual se propone una manera como mínimo justa de abordar el problema de la inmaterialidad en el capitalismo productivista que propone unos cuerpos como “naturalmente” abocado a la producción del trabajo de cuidados que produce una mercancía tan inmaterial como indispensable. Las y los artistas tenemos mucho que aprender de las trabajadoras del sexo que sí han conseguido limitar y definir unos servicios, aunque toda la sociedad se encargue de ponerles las cosas difíciles para conseguir que esos servicios se valoren en el espacio del común.

> Todo el proyecto está basado en una de las plataformas más importantes de intercambio de vídeos porno en la red, y hay algunas piezas que evocan mucho esta cuestión del big data y otras reflexiones acerca de internet. ¿Cómo plantea la dimensión material de la imagen pornográfica la red y su impacto?

A ver, creo que no sería la única que anuncia la muerte de internet mientras que le llega un correo de gmail y le suena una notificación de vídeo en directo de instagram. Cuando hablamos del fin de internet, no hablamos de Internet como aparato, sino como proyecto común. El proyecto de Internet se fundamentaba en la idea de un mundo de libre circulación global, pero parece que fluir está bien pero sólo para algunas personas y algunas cosas. No hay problema con que un cuerpo desnudo fluya por la red, siempre que se encuentre de manera gratuita. Ahora, como cobres por ello tenemos un problema...

> Entonces, ¿cómo sitúas tú la pornografía online? ¿te parece mejor o peor que esté tan a mano?

No creo que sea mi cometido juzgar si es mejor o peor, sino profundizar en este hecho, el hecho pornográfico. Cuando miramos la historia de las imágenes y, más concretamente, la historia de la pornografía tal y como la conocemos hoy en día, vemos que existe un origen claro en común con el cine comercial y la historia de Hollywood. Eve Babitz, Carmine Sarracino, Kevin Scott y muchas otras autoras han descrito en numerosas publicaciones los escenarios en los que ambos cines aún se consideraban parte de un mismo proyecto. Muchos de los directores de cine porno o exploited movies - películas que se caracterizaban su contenido transgresor y/o amoral- iban a ser los futuros grandes directores de hollywood y en la escena era común empezar tus pasos como director llevando a cabo películas más experimentales como era el caso del porno en los 70. Curiosamente, hoy el cine comercial está cayendo en picado y toda esa rama del cine porno cae con él. Ni en este caso ni nunca se trató de leyes ni de la moral, sino como casi todo, de tecnologías, posibilidades y dinero. La caída del mercado de VHS y todo el dispositivo

tot el dispositiu de petites i mitjanes empreses que gestionaven els visionats a través d'aquesta tecnologia es van anar a pic. Algunes com Netflix -que van començar fent negoci amb el lloguer de material audiovisual sobre suport físic- van ser ràpides a acoblar-se al nou model econòmic de tarifa plana, perfil d'usuari i trànsit de dades. Així, la producció audiovisual (tant de cinema convencional com de pornografia) anava a canviar les seues fórmules per a produir un sistema que simultàniament recollira informació dels gustos de l'usuari i, al seu torn, produïra el material adaptat als gustos generals captats pel mateix ús de la pàgina, com podem observar en el sistema de producció de les 'Originals de Netflix'. No fa falta dir que aquesta mateixa és l'estratègia que ha seguit Pornhub i, en general, totes les labels de Mindgeek, anteriorment Manwin.

Totes aquestes empreses tenen l'origen en xicotets centres de producció de capital virtual com són Silycon Valley o Vila Romana. Aquests models empresarials abandonen ritus i agents del que hauríem descrit com a capitalistes fins a finals dels noranta, però que hui identifiquem com a economies de mercat. Les dinàmiques de les grans empreses que mouen el món i que a poc a poc ens fan més i més dependents d'elles (no solament individualment sinó de nivell de pobles i ciutats, fins i tot països, on l'accés als serveis públics que garanteixen mínimament l'estat de benestar requereixen accés a aquestes plataformes privades i en constant canvi, tant directiu com formal i d'experiència d'usuari)

Tot això canvia per complet el projecte en el qual es basava Internet. Podríem definir un cert 'origen' de la mort d'Internet en la creació i comercialització de Facebook, on Internet en lloc de respondre als principis de mobilitat i connexió, es tanca sobre si mateix davant aquest exitós projecte l'única característica del qual és la possibilitat de privar aquests principis, és a dir, fer-los privats. En Facebook només poden veure la teua activitat els qui tu tries -i, per descomptat, la policia i totes les empreses a les quals Facebook ven les teues dades-: així ens trobem davant una paradoxa en el virtual que ens connecta amb el real, una vegada més volem produir una realitat basada en els límits de l'objectual en el virtual. Igual que en el cas de les lleis i els dispositius privacionistes de les produccions intel·lectuals, es busca regular i capitalitzar aquests 'productes' la naturalesa dels quals no és exclusivista (dues persones poden escoltar la cançó alhora i no per això cal partirla en dues). No obstant això, dues persones pagaran la irresistible tarifa plana d'Spotify a 9'99 € al mes. Així, diferents produccions culturals el suport físic de les quals ha perdut tot valor de canvi procedeixen a l'ús de les plataformes en línia per a continuar funcionant sobre el capital virtual i el trànsit de dades. Internet ha deixat de ser un projecte que connecta persones a ser un espai de treball en el qual els usuaris comprem les nostres aplicacions gratuïtes a canvi d'una fotocòpia a temps real de les nostres preferències, eleccions, trajectes, cerques, cercles d'amics, etc. En resum, un festí per al futurisme algorítmic.

Molta gent està escandalitzada per això. Com és que saben on estic? Es pregunten. Molta gent sent d'alguna manera que la seua privacitat, la seua propietat de si, està sent presa per al benefici de persones que no saben ni qui són. Hem de tindre en compte que és la propietat de si la que ens dona transcendentalment la possibilitat de ser beneficiaris del nostre propi treball i, per això, de la nostra pròpia identitat. Recordem com a principis del segle XIX la fotografia afavoria un nou mercat de capitalització de la imatge que va provocar rebuig entre la població i discussions entre els legisladors. En 1903 es prohibia l'ús comercial sense consentiment del nom, el retrat o la imatge d'un ciutadà² i es va produir així una nova figura laboral: el/la model. En el nostre cas,

2 An actionable right of privacy? Yale Law J 12 (1902-03) 34-35, q37, q38

de pequeñas y medianas empresas que gestionaban los visionados a través de esta tecnología se fueron a pique. Algunas como Netflix -que comenzaron haciendo negocio con el alquiler de material audiovisual sobre soporte físico- fueron rápidas en acoplarse al nuevo modelo económico de tarifa plana, perfil de usuario y tráfico de datos. Así, la producción audiovisual (tanto de cine convencional como de pornografía) iba a cambiar sus fórmulas para producir un sistema que simultáneamente recogiera información de los gustos del usuario y, a su vez, produjera el material adaptado a los gustos generales captados por el propio uso de la página, como podemos observar en el sistema de producción de las 'Originals de Netflix'. No hace falta decir que esta misma es la estrategia que ha seguido Pornhub y, en general, todas las labels de Mindgeek, anteriormente Manwin.

Todas estas empresas tienen el origen en pequeños centros de producción de capital virtual como son Silycon Valley o Vila Romana. Estos modelos empresariales abandonan ritos y agentes de lo que habríamos descrito como capitalistas hasta finales de los noventa, pero que hoy identificamos como economías de mercado. Las dinámicas de las grandes empresas que mueven el mundo y que poco a poco nos hacen más y más dependientes de ellas (no solo individualmente sino a nivel de pueblos y ciudades, incluso países, donde el acceso a los servicios públicos que garantizan mínimamente el estado de bienestar requieren de acceso a estas plataformas privadas y en constante cambio tanto directivo como formal y de experiencia de usuario)

Todo esto cambia por completo el proyecto en el que se basaba Internet. Podríamos definir un cierto 'origen' de la muerte de internet en la creación y comercialización de Facebook, donde internet en lugar de responder a los principios de movilidad y conexión, se cierra sobre sí mismo ante este existoso proyecto cuyo única característica es la posibilidad de privar dichos principios, es decir, hacerlos privados. En Facebook sólo pueden ver tu actividad quienes tú elijas -y, por supuesto, la policía y todas las empresas a las que Facebook vende tus datos-: así nos encontramos ante una paradoja en lo virtual que nos conecta con lo real, una vez más queremos producir una realidad basada en los límites de lo objetual en lo virtual. Al igual que en el caso de las leyes y los dispositivos privacionistas de las producciones intelectuales, se busca regular y capitalizar estos 'productos' cuya naturaleza no es exclusivista (dos personas pueden escuchar la canción a la vez y no por ello hay que partirla en dos). Sin embargo, dos personas pagarán la irresistible tarifa plana de Spotify a 9'99€ al mes. Así, diferentes producciones culturales cuyo soporte físico ha perdido todo valor de cambio proceden al uso de las plataformas online para seguir funcionando sobre el capital virtual y el tráfico de datos. Internet ha dejado de ser un proyecto que conecta personas sino un espacio de trabajo en el que los usuarios compramos nuestras aplicaciones gratuitas a cambio de una fotocopia a tiempo real de nuestras preferencias, elecciones, trayectos, búsquedas, círculos de amigos, etc. En resumen, un festín para el futurismo algorítmico.

Mucha gente está escandalizada a este respecto. ¿Cómo es que saben dónde estoy? se preguntan. Mucha gente siente de alguna manera que su privacidad, su propiedad de sí, está siendo tomada para el beneficio de personas que no saben ni quienes son. Hemos de tener en cuenta que es la propiedad de sí la que nos da transcendentalmente la posibilidad de ser beneficiarios de nuestro propio trabajo y, por ello, de nuestra propia identidad. Recordemos cómo a principios del siglo XIX la fotografía favorecía un nuevo mercado de capitalización de la imagen que provocó rechazo entre la población y discusiones entre los legisladores. En 1903 se prohibía el uso comercial sin consentimiento de el nombre, el retrato o la imagen de un ciudadano² produciendo así una nueva figura laboral:

2 An actionable right of privacy? Yale Law J 12 (1902-03) 34-35, q37, q38

la difuminació dels límits entre l'espai de treball i l'espai de la vida es veu imbricat amb nous espais, noves figures laborals, noves tecnologies i sobretot nous usos.

el/la modelo. En nuestro caso, la difuminación de los límites entre el espacio de trabajo y el espacio de la vida se ve imbricado con nuevos espacios, nuevas figuras laborales, nuevas tecnologías y sobretodo nuevos usos.



4. REPRESENTACIÓ DEL ESTUDI DE L'ARTISTA

val >	<arxive> <representació> <fetitxe> <fantasma> <historia> <objecte> <materialitat> <text> <POV> <voyeur>
cast >	<archivo> <representación> <fetiche> <fantasma> <historia> <objeto> <materialidad> <texto> <POV> <voyeur>

postmodern confusions of identities
and postindustrial confusions of "the real thing"







Las imágenes en el pensamiento de Vilém Flusser

Andrea Soto Calderón

Vilém Flusser es un filósofo alemán nacido en 1898 en Praga, República Checa. Su obra se centra en la filosofía de la cultura, la estética y la teoría de la comunicación. En este artículo se explorará su pensamiento sobre las imágenes y su relación con el pensamiento humano.



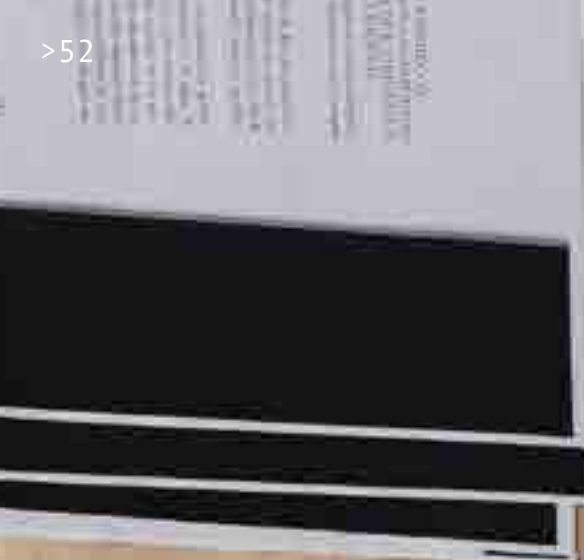
El pensamiento de Vilém Flusser se centra en la filosofía de la cultura, la estética y la teoría de la comunicación. En este artículo se explorará su pensamiento sobre las imágenes y su relación con el pensamiento humano.

El pensamiento de Vilém Flusser se centra en la filosofía de la cultura, la estética y la teoría de la comunicación. En este artículo se explorará su pensamiento sobre las imágenes y su relación con el pensamiento humano.

El pensamiento de Vilém Flusser se centra en la filosofía de la cultura, la estética y la teoría de la comunicación. En este artículo se explorará su pensamiento sobre las imágenes y su relación con el pensamiento humano.

El pensamiento de Vilém Flusser se centra en la filosofía de la cultura, la estética y la teoría de la comunicación. En este artículo se explorará su pensamiento sobre las imágenes y su relación con el pensamiento humano.

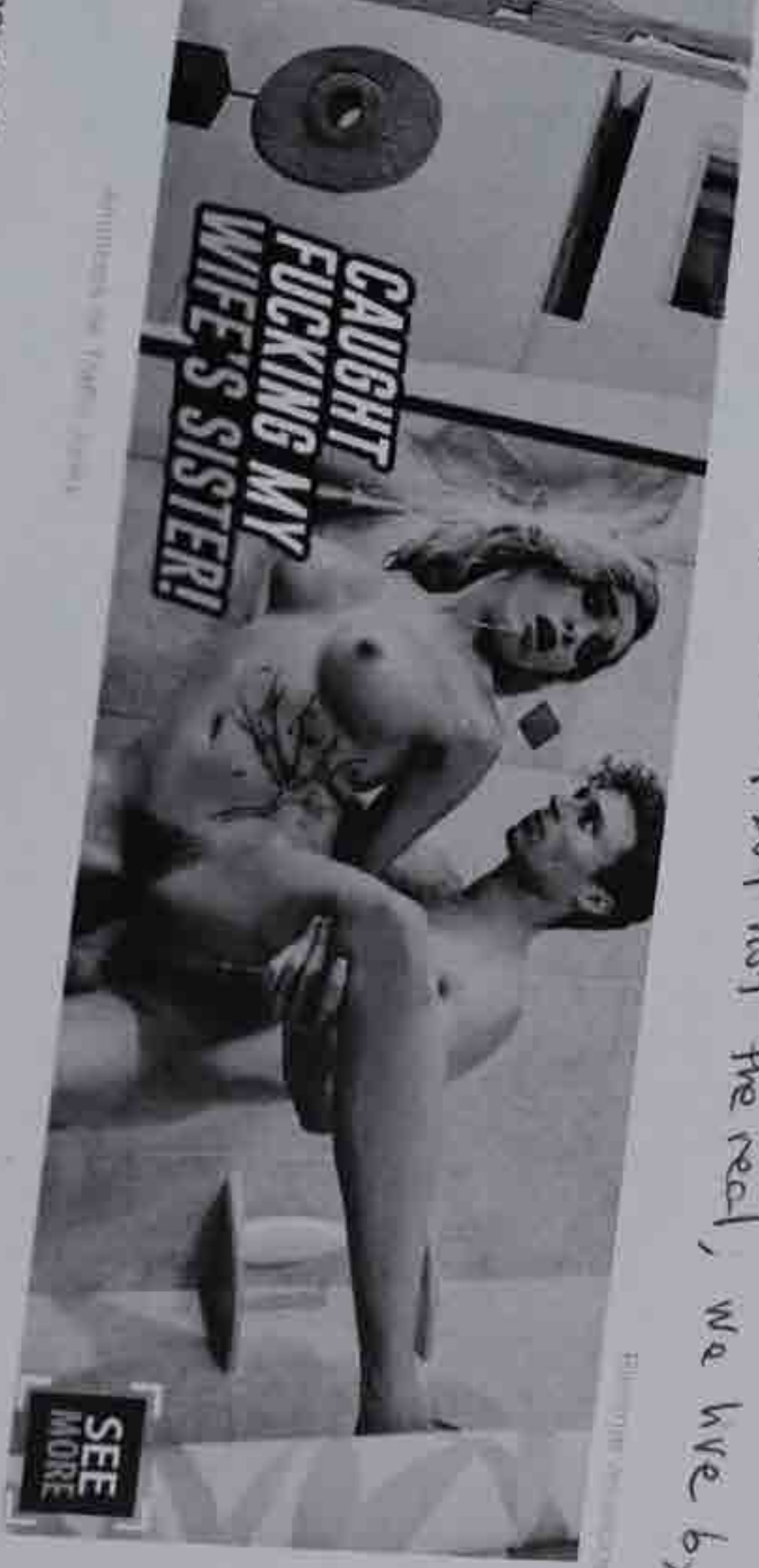
El pensamiento de Vilém Flusser se centra en la filosofía de la cultura, la estética y la teoría de la comunicación. En este artículo se explorará su pensamiento sobre las imágenes y su relación con el pensamiento humano.



"We are shadows of the real but not the real, we live by half-

half-thought
and
half-facts

16/1/19



mayor sitio de videos porno XXX del mundo
as videos porno cada dia. Todo esta aqui y es porno 100% gratis. Tenemos una extensa coleccion DVD gratuita
sitio porno tubo mas completo y revolucionario. Ofrecemos el streaming de videos porno, peliculas descargables
en la red. Siempre estamos trabajando para añadir mas prestaciones que mantendran su atencion al porno viral
unos comentarios si tiene cualquier pregunta o sugerencia.

cia de
forma,
tantes,
onces
auto-

EL «INSTINTO MATERIALISTA»

Las masas conviven con experiencias de violencia, opresión, explotación y, en general, de alienación. La reducción de las posibilidades de vida, de la libertad de movimiento, alcanza en las masas un grado de evidencia sensible. La resistencia, por lo tanto, tiene plausibilidad empírica: «eso nos amenaza como seres humanos». Este nivel de experiencia concreta vale por igual para obreros, campesinos o intelect-

3
3
1
3
1
1
1



5.LÍNIA DEL TEMPS

Val

<contradiscursos> <objectivitat posthumana> <000> <ontologies>
<contrahistòries> <simultaneïtat>

Abasta des de 1972 (estrena de *Garganta profunda*) fins a 2007 (llançament de Pornhub a la xarxa) i alguns anys confrontants importants a l'hora de contextualitzar alguns esdeveniments. La idea és inscriure la producció cultural pornogràfica en la història general i sobretot la història del cinema i de les tecnologies de reproducció i difusió d'imatges, però també de moltes altres en les quals està profundament connectada com és la història política, la història dels drets sexuals i reproductius o la història de les fites del planeta (perquè no som solament superfície, vivim en un planeta amb cossos humans i no humans, cossos que tenen un pes, unes dimensions i una història). S'ha utilitzat la plataforma TimeLine per allotjar-la (la línia de temps i els contingut multimèdia que inclou) i és visitable des de qualsevol dispositiu connectat a la xarxa. Els esdeveniments s'han categoritzat a través de tags <> definits per l'autora, en un exercici d'agenciament a l'hora de redefinir els paràmetres en els quals la història és història, i una picada d'ullet al món del porno online. En la paret s'ha "reproduït" una part en format físic que fa referència a alguns dels esdeveniments i s'ha col·locat una tablet connectada a la xarxa per a visitar la línia completa en la web. També s'ha col·locat un codi QR que redirigeix l'usuari mòbil amb el *timeline*.

<contradiscursos> <objetividad posthumana> <000> <ontologías>
<contrahistorias> <simultaneidad>

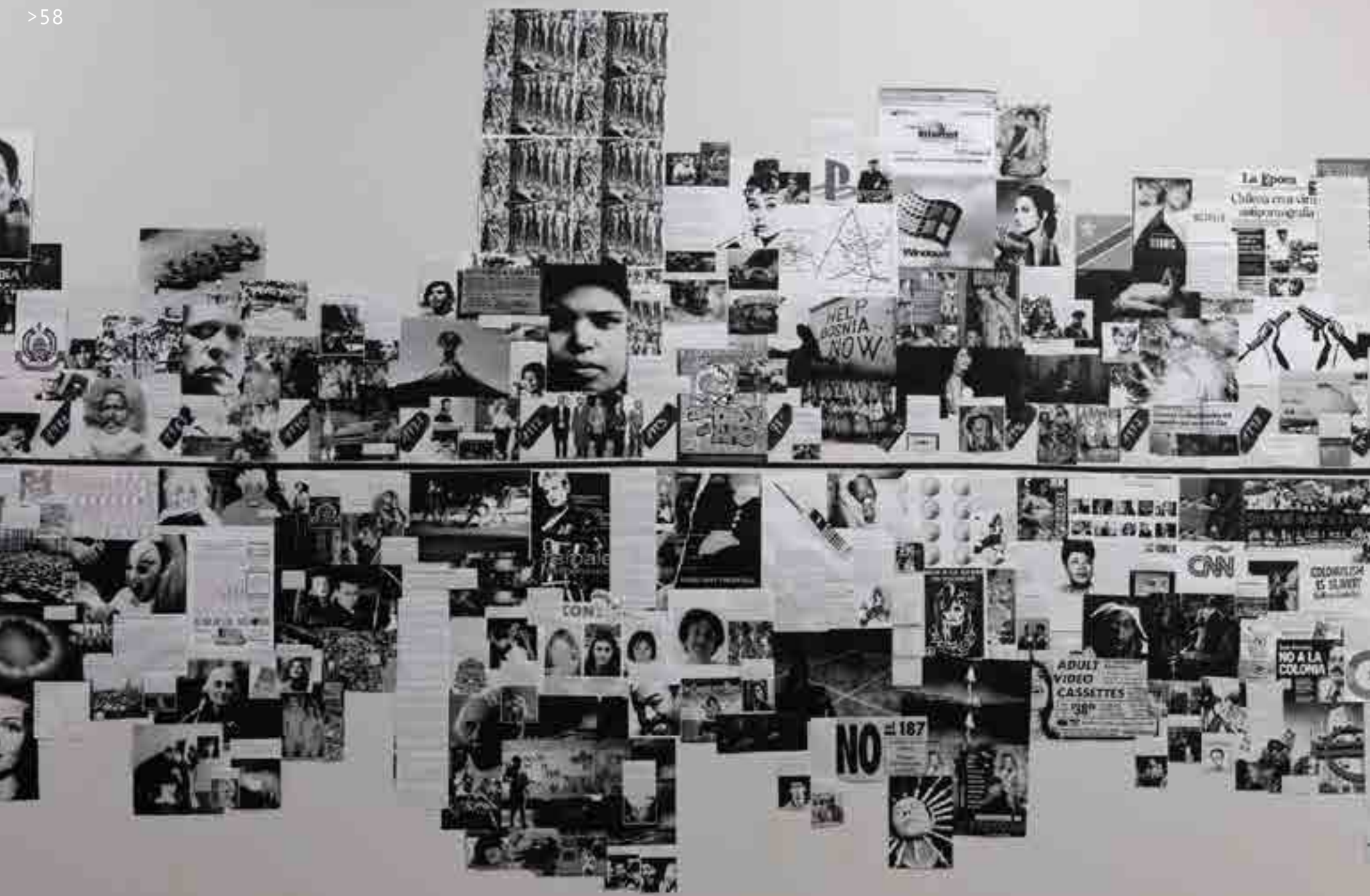
Abarca desde 1972 (estreno de *Garganta Profunda*) hasta 2007 (lanzamiento de Pornhub a la red) y algunos años colindantes importantes a la hora de contextualizar algunos eventos. La idea es inscribir la producción cultural pornográfica en la historia general y sobretodo la historia del cine y de las tecnologías de reproducción y difusión de imágenes, pero también de muchas otras en las que está profundamente conectada como es la historia política, la historia de los derechos sexuales y reproductivos o la historia de los hitos del planeta (pues no somos solo superficie, vivimos en un planeta con cuerpos humanos y no humanos. cuerpos que tienen un peso, unas dimensiones y una historia). Se ha utilizado la plata-

Cast

forma TimeLine para alojarla (la línea de tiempo y los contenido multimedia que incluye) y es visitable desde cualquier dispositivo conectado a la red. Los eventos se han categorizado a través de <tags> definidos por la autora, en un ejercicio de agenciamiento a la hora de redefinir los parámetros en los que la historia es historia, y un guiño al mundo del porno online. En la pared se ha “reproducido” una parte en formato físico que hace referencia a algunos de los eventos y se ha colocado una tablet conectada a la red para visitar la línea completa en la web. También se ha colocado un código QR que redirecciona el usuario móvil con el *timeline*.



<https://time.graphics/line/dc42112fa1328a-b5aa3bf1e928cee863>





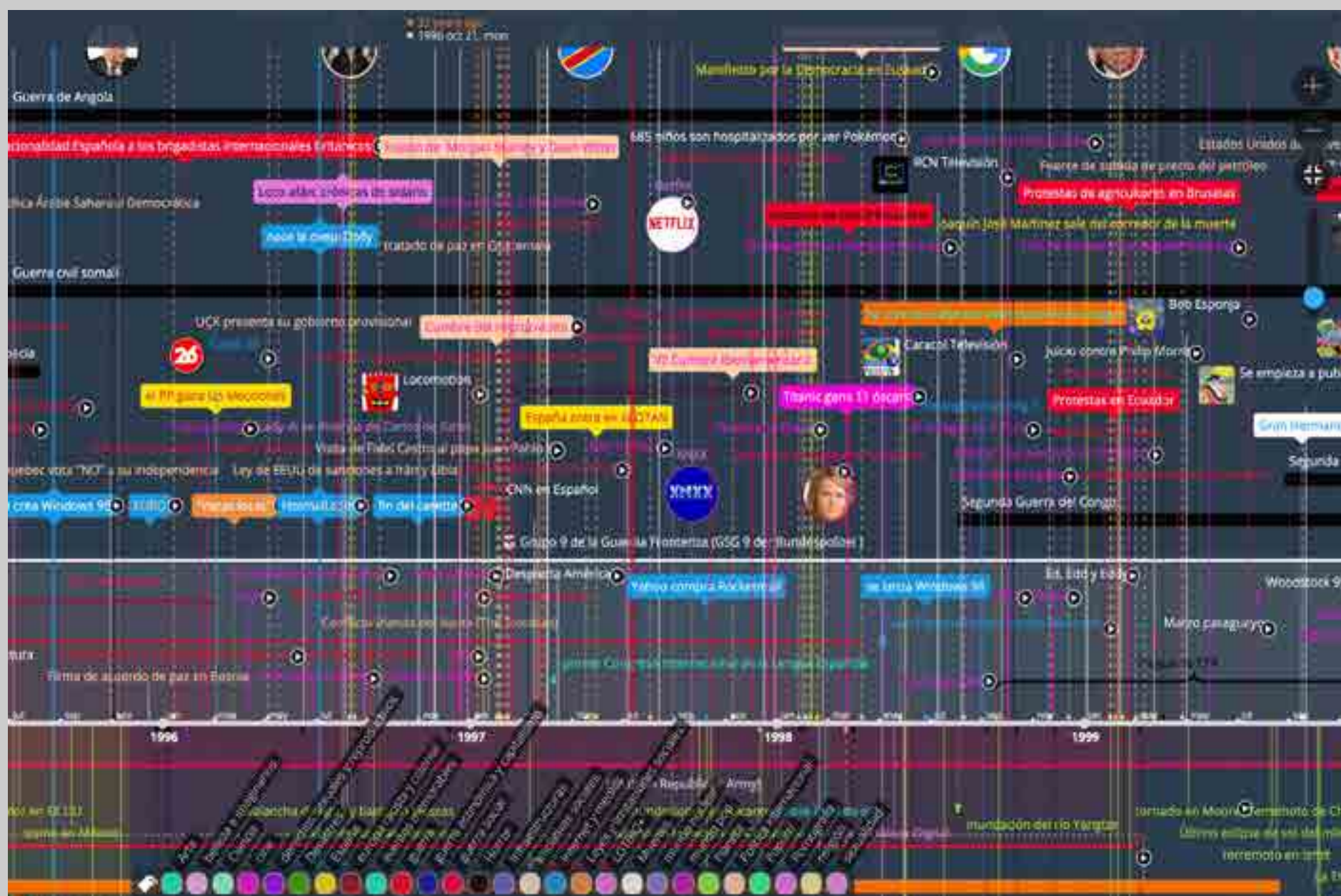




DEEP THROAT

HOW FAR DOES A GIRL HAVE TO GO TO UNTANGLE HER TINGLE?

COLOR (X) ADULTS ONLY



6. ENTREVISTES

Val

<contradiscursos> <cossos> <drets> <formes de la parla>
<signes> <discurs>

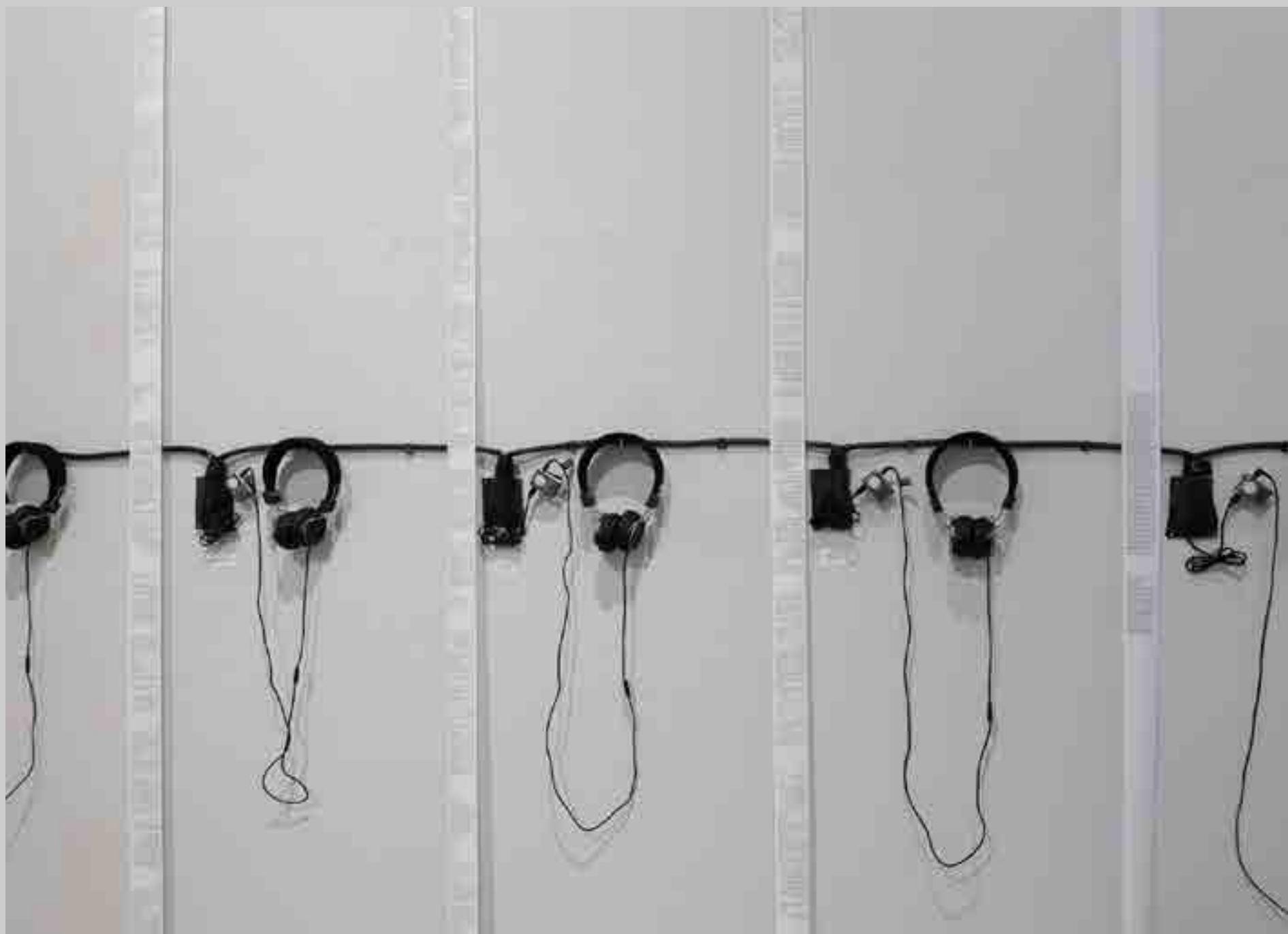
1. Linda Porn
2. Estefani Tarragó
3. Kali Suhdra
4. Nina
5. En aquest espai podria haver-hi una cinquena entrevista si no haguera sigut per les decisions que he/m anat prenent al llarg del procés. Hi havia un pressupost estipulat per a poder abonar a les treballadores sexuals que, amb tota la seua generositat, van accedir a ser entrevistades per a aquest projecte. Les treballadores sexuals han estat presents en els museus des que s'utilitza el nu (és a dir, des de sempre!) i sempre han cobrat pels seus serveis de model i moltes vegades també per la seua presència inspiradora. No he volgut sumar-me a la tendència extractivista de les institucions, a qui els agrada quedar-se amb allò capitalitzable i descartar tot vincle laboral i/o de responsabilitat amb els cossos dels quals extrauen el coneixement, per això les entrevistes van ser remunerades. La remuneració, no obstant això, no era “pel temps”, no va ser comptabilitzat pel rigorós i productiu ritme del rellotge. Això va ser per dues raons importants: una, perquè pagar per temps o per “servei” a una treballadora del sexe semblaria indicar que, d'alguna manera, el que estàs venent és el teu temps i no un servei. Perquè el treball d'una actriu porno és treball, però no tots els treballs són iguals ni requereixen la mateixa implicació. Una entrevista no té per què suposar la mateixa càrrega emocional i/o temporal i/o de posada en pràctica de recursos personals i/o de la seua comunitat que el seu exercici professional habitual, per la qual cosa no he/m volgut partir del temps com a dispositiu d'homogeneïtzació de les realitats corporals i concretes de cada persona implicada. A més, les delicades línies que uneixen la realitat temporal amb la salarial en el món del treball sexual troben una profunditat extraordinària. Un servei pot ser activat durant una hora, o dues, o dotze. Però aqueixa activació va sobre tota una varietat incalculable de labors i tasques sense molt de nom però de grandíssima importància que fa possible aqueixa hora. La incommensurable

saviesa que les treballadores sexuals integren en el seu dia a dia és massa preciós i complex com per a tractar d'encaixar-ho en les fórmules laborals que ja coneixem. D'altra banda, volia/em atendre aqueixa dimensió material que fan abraçar la realitat individual amb la col·lectiva, situant aquest intercanvi en un lloc una mica més compromés i transformador. En la indústria del porno, com en qualsevol altra, el racisme opera d'una forma integral afectant tota mena de dimensions, com pot ser la salarial, però també a nivell d'autoimaginari i de possibilitats i projeccions personals. És per això que s'ha plantejat per a aquestes entrevistes subvertir el caixé de les actrius i, comprenent que un caixé elevat molt sovint significa un major privilegi en termes de raça i normativitat corporal, s'han invertit aquests valors, i s'ha abonat major quantitat de diners a les racialitzades i migrants en un intent ínfim -i sabem completament insuficient- per introduir dinàmiques de reparació en totes les dimensions possibles.

<contradiscursos> <cuerpos> <derechos> <formas del habla>
<signos> <discurso>

1. Linda Porn
2. Estefani Tarragó
3. Kali Suhdra
4. Nina

5. En este espacio podría haber una quinta entrevista si no hubiera sido por las decisiones que he/mos ido tomando a lo largo del proceso. Había un presupuesto estipulado para poder abonar a las trabajadoras sexuales que, con toda su generosidad, accedieron a ser entrevistadas para este proyecto. Las trabajadoras sexuales han estado presentes en los museos desde que se utiliza el desnudo (es decir, desde siempre!) y siempre han cobrado por sus servicios de modelo y muchas veces también por su presencia inspiradora. No queriendo sumarme a la tendencia extractivista de las instituciones, que gustan de quedarse con aquello capitalizable y descartar todo vínculo laboral y/o de responsabilidad con los cuerpos de los que extraen el conocimiento, las entrevistas fueron remuneradas. La remuneración sin embargo no era por "el tiempo", no fue contabilizado por el riguroso y productivo ritmo del reloj. Esto fue por dos razones importantes: una, porque pagar por tiempo o por "servicio" a una trabajadora del sexo parecería indicar que de alguna manera lo que estás vendiendo es tu tiempo y no un servicio. Porque el trabajo de una actriz porno es trabajo, pero no todos los trabajos son iguales ni requieren la misma implicación. Una entrevista no tiene por qué suponer la misma carga emocional y/o temporal y/o de puesta en práctica de recursos personales y/o de su comunidad que su ejercicio profesional habitual, por lo que no he/mos querido partir del tiempo como dispositivo de homogeneización de la realidad corporales y concretas de cada persona implicada. Además, las delicadas líneas que unen la realidad temporal con la salarial en el mundo del trabajo sexual encuentran una profundidad extraordinaria. Un servicio puede ser activado durante una hora, o dos, o doce. Pero esa activación va sobre toda una variedad incalculable de labores y tareas sin mucho nombre pero de grandísima importancia que hace posible esa hora. La inconmensurable sabiduría que las trabajadoras sexuales integran en su día a día es demasiado precioso y complejo como para tratar de encajarlo en las fórmulas laborales que ya conocemos. Por otra parte, quería/mos atender a esa dimensión material que hacen abrazar la realidad individual con la colectiva, situando este intercambio en un lugar un poco más comprometido y transformador. En la industria del porno, como en cualquier otra, el racismo opera de una forma integral afectando a todo tipo de dimensiones como puede ser la salarial pero también a nivel de autoimaginarios y de posibilidades y proyecciones personales. Es por eso que se ha planteado para estas entrevistas subvertir el caché de las actrices y, comprendiendo que un caché elevado muy a menudo significa un mayor privilegio en términos de raza y normatividad corporal, se han invertido estos valores, abonando mayor cantidad de dinero a las racializadas y migrantes en un intento ínfimo -y sabemos completamente insuficiente- por introducir dinámicas de reparación en todas las dimensiones posibles.



En este espacio podría haber una quinta entrevista si no hubiera sido por las decisiones que he tomado conmigo y los largos del proceso. Hoy no presuponía culpado para poder afianzar a las trabajadoras sexuales que, con toda su generosidad, me permitieron ser entrevistadas para este proyecto. Las trabajadoras sexuales han estado presentes en los museos desde que se abrió el llamado (es decir, desde siempre) y siempre han cobrado por sus servicios de modelo y muchas veces también por su presencia inspiradora. No queriendo sumarme a la tendencia extractivista de las instituciones, que gustan de quedarse con aquella capitalizable y desentorollar todo vínculo laboral y/o de responsabilidad con los cuerpos de los que extraen el conocimiento, las entrevistas fueron remuneradas. La remuneración sin embargo no era por "el tiempo", no fue contabilizado por el riguroso y productivo ritmo del reloj. Esto fue por dos razones importantes: una, porque pagar por tiempo o por "servicio" a una trabajadora del sexo parecería indicar que de alguna manera lo que estas vendiendo es su tiempo y no un servicio. Porque el trabajo de una actriz porno es trabajo, pero no todos los trabajos son iguales ni requieren la misma implicación. Una entrevista no tiene por qué suponer la misma carga emocional y/o temporal y/o de puesta en juego de recursos personales y/o de su comunidad que su ejercicio profesional habitual, por lo que no hubiera querido perder el tiempo como dispositivo de homogenización de las realidades corporales y comunitarias de cada persona implicada. Además, las delicadas líneas que unen la realidad temporal con la sexual en el mundo del trabajo sexual me mostraron una profundidad extraordinaria. La entrevista puede ser agotadora durante una hora, o dos, o días. Pero esa agotación va sobre toda una variedad insalvable de fallos y tareas con mucha gente y poca de grandes importancia que hace posible una hora. La institucionalización cubren lo que las trabajadoras sexuales integran en su vida cotidiana desmenuzando gestos y cumpliendo como para tratar de encapsular a las formas laborales que ya conocemos. Por otra parte, queríamos alentar a las trabajadoras sexuales que hacen algunas de las prácticas laborales con



cámara como aunque ya he tenido
un montón de experiencias con
chica así = ella trabaja con una
chica que hace cámara que es (K)P
no? que es increíble pero con otras
producciones que si han sido chicos
sabes? operando la cámara

claro que esto implica que mi vici
de ir a venir desde desde
un chico sabes? no desde ojos de
una mujer no no he trabajado por
ejemplo con una mujer queer
haciendo cámara porque esto
también si una mujer trans* o
una persona trans* entonces esto es
a mi la de vici o no lo que
están capturando no? con la
cámara

eh hay otras posiciones que creo
que están bueno de wardrobe creo
que he tenido siempre una chica
trabajando en wardrobe eres de
maquillaje he tenido con ambos
chicos y chicas que ha sido muy
guay
recuerdo porque porque no se
maquillaje o también como una
cosa muy personal que no se
unen
a veces con los chicos tienes que
explicar muy bien como quería
que me presentaban sabes?
donde con las mujeres igual tenía
un poco más de facilidad
no tenía que explicar tanto como
quería mi maquillaje sabes?

mm
vale si me como performer así en el
proceso de edición entonces
cómo como funciona? cómo una vez ha
hecho el
bueno el rodaje cuánto cuánto
puede durar?
está depende doce horas ha sido
un rodaje muy largo que he hecho
a veces horas son días muy largos
porque ich largo no es solo sexo
sino situación depende de la
productora con la que estás
trabajando he tenido un rodaje
que duraba como cuatro horas era
super rápido y esto es
super increíble además
y luego rodajes que han sido
increíbles pero duraban como diez
doce horas y estás super cansada al
fin! >> claro que no estás todo
esto follando poco bueno yyyy
mmmm

qué iba a decir

total he olvidado habida
perfecto te habías no te
ponías? eh no es nada eh a
propósito de la cuestión de
traducción como el proceso así de
hacerla



KALI

Breu introducció al món porno-
feminisme-blanc > Kali Sudhra

La pregunta més comuna que se'm fa com a actriu porno i treballadora sexual és: què dirien els teus pares si s'assabentaren que estàs fent pornografia? És una pregunta freqüent que se'ns fa a les dones¹ en el porno, sent jutjades per explorar la nostra sexualitat, que no és el cas per a homes² que treballen en el porno. Però a part d'això, per a mi també hi ha un element de racisme inherent. Hi ha diverses preguntes: què diu la teua família de l'Índia?, no els preocupa que deshonres la família?, què passa amb el matrimoni? Hi ha diverses capes d'idees arrelades que són, en la seua essència, estereotips racistes. La idea que totes les persones del sud d'Àsia són sexualment conservadores reforça la narrativa colonial originada en part en el cristianisme repressiu. Qui va inventar el Kama Sutra i el Tantra? Va ser a través de la colonització i la conversió forçada al cristianisme que la idea del pecat original i el gran temor a la sexualitat va arribar al continent asiàtic com a imposició. I, per aquest motiu, en el món en què vivim, les persones amb trets ètnics asiàtics són representades amb freqüència com reprimides sexualment, sense experiència o conservadores.

El somni de la meua mare sempre va ser semblar com més blanca possible, tant físicament com culturalment, perquè ella, com totes les persones provinents d'excolònies europees i racialitzades, també va patir els efectes de la colonització, estàndards europeus de bellesa, comportament, cultura, etc. La meua mare ens va traslladar a una ciutat blanca³ de classe alta al Canadà, on el racisme era omnipresent, no importava a quin barri o context et movies. Érem una família pobra de classe treballadora i érem l'única família racialitzada en el meu veïnat i a la meua escola.

Més endavant, en els meus anys d'adolescència, vaig començar a comprendre com aquesta ciutat m'afectava nivell identitari. L'entorn va començar a interferir amb com em relacionava amb mi mateixa i tot el que tenia a veure amb això, inclosa la meua sexualitat i la imatge que jo tenia de mi. Vaig començar a tindre el paper d'estranya, de bruta, la que semblava estranya. Els altres xiquets feien comparacions del color de la meua pell amb el color del fang i la merda. Em vaig preguntar des d'una edat molt jove: quines coses existeixen que siguin marrons i boniques són marrons? Vaig començar a veure la meua pell com el color de la merda. A qui li semblaria això desitjable? Recorde que la gent de l'església a la qual em van obligar a anar no volia ni donar-me la mà en el moment en el qual havíem d'oferir "pau" als nostres veïns perquè pensarien que el color de la meua pell era contagiós o alguna cosa. Vaig pensar que el color de la meua pell marró era el més malalt amb el que podria haver nascut. Em van ensenyar que fins i tot el gest platònic amistós era una cosa que no m'era permesa.

La meua sexualitat de xiqueta va ser avergonyida, no solament per la meua mare sinó per la ciutat en què vivia i l'entorn en què vaig créixer. Rebia insults constants per la roba que usava, em deien puta si em posava una cosa molt escotada, o em deien que era una dona hipòcrita quan usava alguna cosa que cobria tot el meu cos. A casa em deien constantment que portaria desgràcia a la família si intentava tindre alguna relació amb un xic (ni pensar en una relació amb una xica).

1 Use el terme dones per a cada persona que s'identifica com a tal

2 Ací em referisc a homes cis

3 Use el terme blanc per a referir-me a un context cultural i ideològic de supremacia blanca

Breve introducción al mundo porno-
feminismo-blanco > Kali Sudhra

La pregunta más común que se me hace como actriz porno y trabajadora sexual es: ¿qué dirían tus padres si se enteraran de que estás haciendo pornografía? Es una pregunta frecuente que se nos hace a las mujeres¹ en el porno, siendo juzgadas por explorar nuestra sexualidad, que no es el caso para hombres² que trabajan en el porno. Pero aparte de eso, para mí también hay un elemento de racismo inherente. Hay varias preguntas: ¿qué dice tu familia de la India?, ¿no le preocupa que vayas a deshonrar la familia?, ¿qué pasa con el matrimonio? Hay varias capas de ideas arraigadas que son, en su esencia, estereotipos racistas. La idea de que todas las personas del sur de Asia son sexualmente conservadoras refuerza la narrativa colonial originada en parte en el cristianismo represivo. ¿Quién inventó el Kama Sutra y el Tantra? Fue a través de la colonización y la conversión forzada al cristianismo que la idea del pecado original y el gran temor a la sexualidad llegó al continente asiático como imposición. Y, por este motivo, en el mundo en que vivimos, las personas con rasgos étnicos asiático son representadas con frecuencia como reprimidas sexualmente, sin experiencia o conservadoras.

El sueño de mi madre siempre fue parecer lo más blanca posible, tanto física como culturalmente, pues ella, como todas las personas provenientes de ex-colonias europeas y racializadas, también sufrió los efectos de la colonización, estándares europeos de belleza, comportamiento, cultura, etc. Mi madre nos trasladó a una ciudad blanca³ de clase alta en Canadá, donde el racismo era omnipresente, no importaba en qué barrio o contexto te movías. Éramos una familia pobre de clase trabajadora y éramos la única familia racializada en mi vecindario y en mi escuela.

Más adelante, en mis años de adolescencia, comencé a comprender cómo esta ciudad me afectaba a nivel identitario. El entorno comenzó a interferir con cómo me relacionaba conmigo misma y todo lo que tenía que ver con ello, incluida mi sexualidad y la imagen que yo tenía de mí. Comencé a tener el papel de extraña, de sucia, la que parecía rara. Los otros niños hacían comparaciones del color de mi piel con el color del barro y la mierda. Me pregunté desde una edad muy joven: ¿qué cosas existen que sean marrones y bonitas son marrones? Comencé a ver mi piel como el color de la mierda. ¿A quién le parecería eso deseable? Recuerdo que la gente de la iglesia a la que me obligaron a ir no quería ni darme la mano en el momento en el que teníamos que "ofrecer paz" a nuestros vecinos porque pensarían que el color de mi piel era contagioso o algo. Pensé que el color de mi piel marrón era lo más enfermo con lo que podría haber nacido. Me enseñaron que incluso el gesto platónico amistoso era algo que no me era permitido.

Mi sexualidad de niña fue avergonzada, no solo por mi madre sino por la ciudad en que vivía y el entorno en que crecí. Recibía insultos constantes por la ropa que usaba, me llamaban puta si me ponía algo muy escotado, o me decían que era una mujer mojigata cuando usaba algo que cubría todo mi cuerpo. En casa me decían constantemente que traería desgracia a la familia si intentaba tener alguna relación con un chico (ni pensar en una relación con una chica).

1 Uso el término mujeres para cada persona que se identifica como tal

2 Aquí me refiero a hombres cis

3 Uso el término blanco para referirme a un contexto cultural e ideológico de supremacía blanca

Vaig aprendre que la meua sexualitat racialitzada era una cosa que havia d'amagar com a bona xiqueta i que el color de la meua pell era una malaltia amb la qual ningú volia infectar-se. Òbviament no em sentia bé de tocar-me a mi mateixa encara que sabia que en tocar-me em sentia bé i sempre sentia que sentir-me bé era una cosa que jo no mereixia.

Vivia en un lloc on vaig créixer odiant el color marró de la meua pell i el que això significava per a com jo era llegida pels altres. A vint anys vaig tindre la revelació que aquest autoodi també significava odi cap a altres persones racialitzades. Era doblement dolorós odiar-me a mi mateixa i odiar les altres persones simplement per ser marrons⁴. Tot això va ser el resultat de créixer en un context blanc producte de ser educada envoltada de blanquitud. La relació amb el color marró de la meua pell o, com jo el veia, la falta de blancor, han influenciat fortament la meua identitat sexual, les meues relacions i el meu feminisme que estan arrelades al principi en una identitat i sexualitat ancestral i fins i tot precolonial, distorsionada per l'enfrontament constant amb la blanquitud.

Sempre vaig tindre curiositat pel porno. Per a mi va ser fascinant veure cossos nus movent-se junts que aparentment gaudien. No obstant això vaig créixer veient només un tipus de cossos nus gaudint del sexe, no solament en el porno sinó que al cinema convencional també. Sent la sexualitat una narrativa només representada per dones i homes primis, cis, blancs i amb una bellesa normativa. Mai vaig qüestionar això fins passats els vint anys, quan la pornografia havia arribat a ser avorrida per a mi. A penes havia vist algú que se semblara a mi físicament, llevat que fora de manera exotitzant i violenta. Sempre que hi havia una xica racialitzada tenint relacions sexuals, les característiques del seu personatge estaven lligades al fet de ser racialitzada, mai al seu desig o la seua personalitat. Un dia estava en un sex-shop i em vaig detindre enfront de l'ombrívola selecció de DVD i em vaig preguntar: "Si voldria veure a més persones en el porno que foren com jo, l'única opció seria fent-lo jo mateixa? I, a part de la qüestió de la representació, m'agradava la idea del treball sexual? "Sempre havia cregut i donat suport que el treball sexual era un treball que mereixia molt de reconeixement i l'havia vist com un treball que donava la major "llibertat" dins de la societat capitalista en la qual ens veiem obligats a participar. Vaig decidir que era lliure, prou per a poder fer porno, no tenia un treball seriós que em retinguera, i no hi havia res a perdre. Vaig emprendre la meua missió de fer que el porno fora més inclusiu i vaig pensar que aquesta seria la resposta als meus problemes. Vaig decidir intentar ser una actriu porno i visibilitzar-me a mi mateixa i a la meua sexualitat.

Em van contractar per a la meua primera sessió de porno feminista. Va començar bé. Semblava que ningú estava tenint les converses que jo estava tractant de tindre, i que a la gent agradava el que estava dient. Els donaven "likes" a les meues fotos d'Instagram amb llargs peus sobre inclusivitat i racisme dins de la indústria, però fins i tot llavors vaig sentir que faltava alguna cosa. Com si el feminisme fora un club al qual no estava realment convidada. Aspirava a unir-me a la gran discussió sobre el porno i el feminisme, mentre tractava d'ignorar alguns autoqüestionaments sobre per què exactament volia jo unir-me a aquest grup.

La pornografia té molts tipus. Existeix el corrent principal de la pornografia, també coneguda com a mainstream porn. Existeix el "porno ètic", "porno feminista", "porno queer", "porno independent", "post porno". Un dels principis del "porno feminista" és crear espais perquè

4 Utilitze el terme marró com a identitari per a persones amb trets ètnics del sud d'Àsia

Aprendí que mi sexualidad racializada era algo que tenía que esconder como buena niña y que el color de mi piel era una enfermedad con la que nadie quería infectarse. Obviamente no me sentía bien al tocarme a mí misma aunque sabía que tocarme me sentía bien y siempre sentía que sentirme bien era algo que yo no merecía.

Vivía en un lugar donde crecí odiando el color marrón de mi piel y lo que ello significaba para cómo yo era leída por los demás. A los veinte años tuve una revelación de que este autoodio también significaba odio hacia otras personas racializadas. Era doblemente doloroso odiarme a mí misma y odiar a las otras personas simplemente por ser marrones⁴. Todo esto fue el resultado de crecer en un contexto blanco producto de ser educada rodeada de blanquitud. La relación con el color marrón de mi piel o, como yo lo veía, la falta de blancura, han influenciado fuertemente identidad sexual, mis relaciones y mi feminismo que están en un principio arraigados en una identidad y sexualidad ancestral e incluso precolonial, distorsionada por el enfrentamiento constante con la blanquitud.

Siempre tuve curiosidad por el porno. Para mí fue fascinante ver cuerpos desnudos moviéndose juntos que aparentemente disfrutaban. Sin embargo crecí viendo solo un tipo de cuerpos desnudos disfrutando del sexo, no solo en el porno sino que en el cine convencional también. Siendo la sexualidad una narrativa sólo representada por mujeres y hombres delgados, cis, blancos y con una belleza normativa. Nunca cuestioné eso hasta pasados los veinte años, cuando la pornografía había llegado a ser aburrida para mí. Apenas había visto a alguien que se pareciera a mí físicamente, a no ser que fuera de manera exotizante y violenta. Siempre que había una chica racializada teniendo relaciones sexuales, las características de su personaje estaban ligadas al hecho de ser racializada, nunca a su deseo o su personalidad. Un día estaba en un sex shop y me detuve frente a la sombría selección de DVDs y me pregunté: "¿Si quisiera ver a más personas en el porno que fueran como yo, la única opción sería haciéndolo yo misma? Y, aparte de la cuestión de la representación, ¿me gustaba la idea del trabajo sexual? " Siempre había creído y apoyado que el trabajo sexual era un trabajo que merecía mucho reconocimiento y lo había visto como un trabajo que daba la mayor "libertad" dentro de la sociedad capitalista de la que nos vemos obligados a participar. Decidí que era libre, lo suficiente para poder hacer porno, no tenía un trabajo serio que me retuviera, y no había nada que perder. Empecé mi misión de hacer que el porno fuera más inclusivo y pensé que esa sería la respuesta a mis problemas. Decidí intentar ser una actriz porno y visibilizarme a mí misma y a mi sexualidad.

Me contrataron para mi primera sesión de porno feminista. Empezó bien. Parecía que nadie estaba teniendo las conversaciones que yo estaba tratando de tener, y que a la gente gustaba lo que estaba diciendo. Les daban "likes" a mis fotos de instagram con largos captions sobre inclusividad y racismo dentro de la industria, pero incluso entonces sentí que faltaba algo. Como si el feminismo fuera un club al que no estaba realmente invitada. Aspiraba a unirme a la gran discusión sobre el porno y el feminismo, mientras trataba ignorar algunos autocuestionamientos acerca de por qué exactamente quería yo unirme a este grupo.

La pornografía tiene muchos tipos. Existe la corriente principal de la pornografía, también conocida como mainstream porn. Existe el "porno ético", "porno feminista", "porno queer", "porno independiente", "post porno". Uno de los principios del "porno feminista" es crear espacios para que las mujeres se abran paso en esta industria y para ser ellas quienes escriben y dirigen las

4 Utilizo el término marrón como identitario para personas con rasgos étnicos del sur de Asia

les dones s'òbriguen pas en aquesta indústria i per a ser elles els qui escriuen i dirigeixen les narratives. Això provoca preguntar-me: qui s'inclou en el gènere del "porno feminista" i qui decideix sobre aquesta inclusió?

Em pregunte si persones BIPOC ⁵ haurien d'esperar que els blancs, els qui tenen tot el poder, dissenyen i implementen aquesta inclusió. Potser no són aquells els espais en els quals persones BIPOC realment vulguen estar? Potser hauríem de deixar d'esperar per aquesta invitació que sempre és condicional i reivindicar i apreciar més les nostres cultures riques, inclusives i diverses. Quan parlem d'una escena de "porno feminista", les subjectivitats marginalitzades poques vegades estan en el centre de la narració perquè les persones que dirigeixen la pel·lícula defensen el poder i esperen que la "inclusió" ocorregui per si sola sense construir i treballar activament en com hauria de ser. Això succeeix també en altres cercles, on dones blanques activistes, cis i persones sense diversitat funcional se centren en temes importants relacionats a la igualtat, i al mateix temps, paradoxalment, no donen espai a les persones insuficientment representades en aquell mateix espai per a exposar còmodament les seues experiències d'injustícia. Em referisc a aquestes feministes com a guàrdies, elles decideixen qui és admesa i qui en queda exclosa. Això també porta a la pregunta plantejada anteriorment: Volen les persones BIPOC realment ser part d'un moviment en el qual la paraula "integració" i "inclusió" encara centren en la blanquitud hegemònica com la cosa a la qual aspirar? Encara hi ha exclusió sistemàtica de persones BIPOC per racisme institucional, fins i tot en els cercles més "progressistes" i hi ha massa poca acció per a desmantellar aquest sistema activament.

En un rodatge de porno, les subjectivitats marginalitzades solen tindre poc o cap espai per a presentar la seua creativitat sense accés a la preproducció, o postproducció de la pel·lícula. Molt rares vegades escrivim els guions o participem en la direcció artística. No se'ns atorga accés a aquest procés crucial i, per tant, els nostres caràcters i sexualitats no es presenten adequadament en la pantalla. No funciona que aquestes feministes que fan porno només inclouen cossos negres i marrons per a "diversificar" el seu set quan l'estructura continua sent completament blanca. L'edició, direcció, estil i escriptura de guions és blanca. És impossible empoderar les persones de color a partir de la narrativa de la blanquitud.

Les persones d'occident estimen representar-nos en estereotips cansats, odiosos i simplificats (racistes), mentre ells es donen la llibertat d'interpretar personatges tan complexos o "neutrals" com vulguen. La narrativa sol ser que les dones blanques que practiquen webcam i són sugarbabies, són feministes empoderades que prenen el control de la seua sexualitat i cossos, però quan dones racialitzades fan treball sexual són llegides com a víctimes explotades. La relació de la persona BIPOC amb la societat blanca occidental és històricament violenta; em referisc a la violència a través de l'esclavitud, a través de la colonització, a través de la conversió forçada, a través de l'explotació per la mirada blanca que ens posa com a "els altres" i "exòtics", col·locant de manera natural i inconscient la persona blanca com "el normal" i a la persona marró com el que no és blanc.

Una violència que em sembla especialment rellevant és la que experimentem a través de la fetitxització dels nostres cossos i la nostra cultura, des del "black face"⁶, "black

narratives. Esto provoca preguntarme: ¿quién se incluye en el género del "porno feminista" y quién decide sobre esta inclusión?

Me pregunto si personas BIPOC ⁵ deberían esperar a que los blancos quienes tienen todo el poder diseñen e implementen esa inclusión. ¿Quizás no sean aquellos los espacios en los que personas BIPOC realmente quieran estar? Quizás deberíamos dejar de esperar por esta invitación que siempre es condicional y reivindicar y apreciar más nuestras culturas ricas, inclusivas y diversas. Cuando hablamos de una escena de "porno feminista", las subjetividades marginalizadas rara vez están en la centro de la narración porque las personas que dirigen la película defienden el poder y esperan que la "inclusión" ocurra por sí sola sin construir y trabajar activamente como debería ser. Esto sucede también en otros círculos, donde mujeres blancas activistas, cis y personas sin diversidad funcional se centran en temas importantes relacionados a la igualdad, y al mismo tiempo, paradójicamente, no dan espacio a las personas insuficientemente representadas en ese mismo espacio para exponer cómodamente sus experiencias de injusticia. Me refiero a estas feministas como guardias, ellas deciden quién es admitida y quién queda excluida. Esto también lleva a la pregunta planteada anteriormente: ¿Quieren personas BIPOC realmente ser parte de un movimiento en el que la palabra "integración" e "inclusión" todavía centran a la blanquitud hegemónica como la cosa a la que aspirar? Todavía hay exclusión sistemática de personas BIPOC por racismo institucional, incluso en los círculos más "progresistas" y hay demasiado poca acción para desmantelar este sistema activamente.

En un rodaje de porno, las subjetividades marginalizadas suelen tener poco o ningún espacio para presentar su creatividad sin acceso a la preproducción, o postproducción de la película. Muy rara vez escribimos los guiones o participamos en la dirección artística. No se nos otorga acceso a este proceso crucial y, por lo tanto, nuestros caracteres y sexualidades no se presentan adecuadamente en la pantalla. No funciona que estas feministas que hacen porno solo incluyen a cuerpos negros y marrones para "diversificar" su set cuando la estructura sigue siendo completamente blanca. La edición, dirección, estilo y escritura de guiones es blanca. Es imposible empoderar a las personas de color a partir de la narrativa de la blanquitud.

Las personas de occidente aman representarnos en estereotipos cansados, odiosos y simplificados (racistas), mientras ellos se dan la libertad de interpretar personajes tan complejos o "neutrales" como quieran. La narrativa suele ser que las mujeres blancas que practican webcam y son sugarbabies son feministas empoderadas que toman el control de su sexualidad y cuerpos, pero cuando mujeres racializadas hacen trabajo sexual son leída como víctimas explotadas. La relación de la persona BIPOC con la sociedad blanca occidental es históricamente violenta; me refiero a la violencia a través de la esclavitud, a través de la colonización, a través de la conversión forzada, a través de la explotación por la mirada blanca que nos pone como "los otros" y "exóticos", colocando de manera natural e inconsciente la persona blanca como "lo normal" y a la persona marrón como el que no es blanco.

Una violencia que me parece especialmente relevante es la que experimentamos a través de la fetichización de nuestros cuerpos y nuestra cultura, desde el "blackface"⁶, "blackfish"⁷, chicas blancas que llevan

⁵ BIPOC és un terme en anglés que significa negre, o indígena, o gent de color

⁶ Black face és gent pintant les seues cares negres per a una disfressa

⁵ BIPOC es un término en inglés que significa negro, o indígena, o gente de color

⁶ Black face es gente pintando sus caras negras para un disfraz

fish”⁷, xiques blanques que porten bindis⁸ en festivals fins a “Blacked”, un lloc web de pornografia racista que més endavant elaboraré.

Ells controlen com se’ns representa, decideixen com és una forma vàlida i desitjable de la nostra sexualitat, decideixen com follem davant la càmera i com s’editen les pel·lícules per a ressaltar el que ELLS pensen que és important. Molt d’això es redueix a la qüestió de la demanda. La pregunta més important és: la gent vol veure aquest tipus de pornografia o el que realment els posa és saber que les condicions són d’explotació, racistes, sexistes perquè així fan “una entremaliadura” i “una cosa bruta” i per tant emocionant? Hi ha un desig d’un gran grup de persones que vulguen veure pornografia que siga realment diversa i inclusiva i que no estiguen sent tinguts en compte, per la qual cosa simplement es conformen amb la pornografia que hi ha? Mickey Mod, un actor porno afroamericà, diu que potser “el porno és com el menjar ràpid. No faríem les coses si la gent no les comprara. Quan la gent vol contingut racialitzat altament problemàtic, la gent fa aquelles escenes, i ho fan realment bé”.(Clark-Flory, 2015, paràgraf 32)

Els directors i productors de pornografia blanca han subjugat persones BIPOC perquè s’ajusten a certa narrativa sobre la sexualitat. Som els submisos, els exòtics, els fetitxes. Som els personatges secundaris i rarament el paper principal. Un bon exemple d’això al cinema convencional és quan la prolífica actriu Sandra Oh va rebre una trucada del seu agent referent a la sèrie Killing Eve, i va assumir automàticament que era per al paper secundari, quan en realitat el seu agent li va dir que era per a ser actriu principal. (Wright, 2018). Ella va dir: “Que tan profundament he internalitzat això? Molts anys de ser vistos de certa manera, ens afecta profunda, fortament i profundament. És com, com defineix el racisme el teu treball? Oh Déu meu, ni tan sols vaig assumir quan em van oferir ser la protagonista. Per què? I aquesta soc jo parlant, veritat? Després que se t’ha dit que veges les coses de certa manera durant dècades, te n’adones: Oh, Déu meu! Em van llavar el cervell! Em van llavar el cervell!” (Wright, 2018, par. 3)

Després de revisar i avaluar tot això i saber el que sabem sobre l’opressió i com funciona, la pregunta hauria de ser ara, per què nosaltres, com a persones BIPOC, intentem incloure’ns en aquests cercles blancs? Quines són les raons exactes per les quals estem tractant de ser acceptats? Per què no creem per i per a nosaltres mateixos alguna cosa que no estiga centrada en la blanquitud, ni tampoc exigeix el seu mandat? Quan deixem que la blanquitud siga central en la direcció de les nostres històries, permetem que el poder romanga a les seues mans. Aquesta és la nostra història, i no una que ha de ser contada per persones blanques, especialment quan es tracta d’una cosa tan sagrada i intrincada com les nostres sexualitats.

Com Patricia Hill Collins (1990) explica en el seu llibre, Black Feminist Thought, “Retrats contemporanis de dones i homes negres en la pornografia signifiquen la continuació del tractament històric dels seus cossos”.L’esclavitud es va basar en la idea blanca que els negres no eren completament humans. Eren objectes que s’utilitzarien per al treball i el servei dels blancs, també el sexual. Eren vistos com a productes i qualsevol que fora blanc i poguera pagar el preu tenia accés a ells. (Hooks, 1992). Els homes blancs ni tan sols havien de pagar per ser voyeurs de la seua fantasia colonial, podien gaudir d’anar a veure i mirar les persones africanes que es

7 Black fish és dones blanques que intenten usar l’estètica negra per a parer que no són blanques

8 Bindi és un adorn que porten les dones del sud d’Àsia a l’entrecella.

bindis⁸ en festivals hasta “Blacked”, un sitio web de pornografía racista que más adelante voy a elaborar.

Ellos controlan cómo se nos representa, deciden cual es una forma válida y deseable de nuestra sexualidad, deciden cómo follamos ante la cámara y cómo se editan las películas para resaltar lo que ELLOS piensan que es importante. Mucho de esto se reduce a la cuestión de la demanda. La pregunta más importante es: ¿la gente quiere ver este tipo de pornografía o lo que realmente les pone es saber que las condiciones son de explotación, racistas, sexistas porque así hacen “una travesura” y algo “sucio” y por lo tanto emocionante? ¿Hay un deseo de un gran grupo de personas que quieran ver pornografía que sea realmente diversa e inclusiva y que no estén siendo tenidos en cuenta, por lo que simplemente se conforman con la pornografía que hay? Mickey Mod, un actor porno afroamericano, dice que a lo mejor “el porno es como la comida rápida. No haríamos las cosas si la gente no las comprara. Cuando la gente quiere contenido racializado altamente problemático, la gente hace esas escenas, y lo hacen realmente bien”.(Clark-Flory, 2015, párrafo 32)

Los directores y productores de pornografía blanca han subyugado a personas BIPOC para que se ajusten a cierta narrativa sobre la sexualidad. Somos los sumisos, los exóticos, los fetiches. Somos los personajes secundarios y raramente el papel principal. Un buen ejemplo de esto en el cine convencional es cuando la prolífica actriz Sandra Oh recibió una llamada de su agente al respecto de la serie Killing Eve, y asumió automáticamente que era para el papel secundario, cuando en realidad su agente le dijo que era para ser actriz principal. (Wright, 2018). Ella dijo: “¿Qué tan profundo he internalizado esto? Muchos años de ser vistos de cierta manera, nos afecta profunda, profunda y profundamente. Es como, ¿cómo define el racismo tu trabajo? Oh Dios mío, ni siquiera asumí cuando me ofrecieron ser la protagonista. ¿Por qué? Y esta soy yo hablando, ¿verdad? Después de que se te ha dicho que veas las cosas de cierta manera durante décadas, te das cuenta: ‘¡Oh, Dios mío! ¡Me lavaron el cerebro! ¡Me lavaron el cerebro!’”(Wright, 2018, párr. 3)

Después de revisar y evaluar todo esto y saber lo que sabemos sobre la opresión y cómo funciona, la pregunta debería ser ahora, ¿por qué nosotros, como personas BIPOC, intentamos incluirnos en estos círculos blancos? ¿Cuáles son las razones exactas por las que estamos tratando de ser aceptados? ¿Por qué no creamos por y para nosotros mismos algo que no esté centrado en la blanquitud, ni tampoco exige su mandato? Cuando dejamos que la blanquitud sea central en la dirección de nuestras historias, permitimos que el poder permanezca en sus manos. Esta es nuestra historia, y no una que debe ser contada por personas blancas, especialmente cuando se trata de algo tan sagrado e intrincado como nuestras sexualidades.

Como Patricia Hill Collins (1990) explica en su libro, Black Feminist Thought, “Retratos contemporáneos de mujeres y hombres negres en la pornografía signifcan la continuación del tratamiento histórico de sus cuerpos”. La esclavitud se basó en la idea blanca de que los negres no eran completamente humanos. Eran objetos que se utilizarían para el trabajo y el servicio de los blancos, también el sexual. Eran vistos como productos y cualquiera que fuera blanco y pudiera pagar el precio tenía acceso a ellos. (Hooks, 1992). Los hombres blancos ni siquiera tenían que pagar por ser voyeurs de su fantasía colonial, podían disfrutar de ir a ver y mirar a las personas africanas que se colocaban como objetos de

7 Black fish es mujeres blancas que intentan usar la estética negra para parecer que no son blancas

8 Bindi es un adorno que llevan las mujeres del sur de Asia en el entrecejo.

col·locaven com a objectes d'exhibició en el bloc de la subhasta per a ser venudes. (Hill Collins, 1990). No oblidem l'exemple de Sarah Bartmann, que va ser exhibida en festes, generalment amb poca roba, per a entretenir els blancs, que suposadament tenien una sexualitat desviada. En aquell moment, el públic europeu pensava que les persones negres tenien pràctiques sexuals desviades i buscaven diferències fisiològiques, com a penis grans i genitals femenins "malformats", com a indicacions d'aquesta sexualitat suposadament desviada. (Gilman, 1985)

Després de l'abolició de l'esclavitud, les persones negres recentment alliberades van obtenir drets polítics, socials i econòmics amb les esmenes a la constitució. Això va crear por entre els blancs a les persones negres mobilitzant-se i organitzant-se. Els blancs es van negar a renunciar al seu poder i, per tant, van reforçar i van promoure falsos estereotips com el del "violador negre" i la "puta negra". Charles H. Smith, un assagista meridional, va escriure que les persones negres són les criatures més horribles de la terra, i es va referir a elles com a brutals i sense pietat. Després es va difondre el mite que els homes negres dirigien aquesta falta de pietat cap a les dones blanques. (Smiley & Fakunle, 2016). Això justifica fins hui el tracte inhumà, el racisme, la violació i els estereotips que criminalitzen les persones negres i racialitzades. Quan fem l'exercici d'aplicar aquest sistema al món del porno resulta que podem reconèixer repeticions clares en l'estructura del tracte inhumà.

Quan vaig començar a actuar més vaig tindre la idea, amb tota la meua ingenuïtat, que si treballava més durament, podria guanyar tant com als artistes blancs, perquè havia de ser una qüestió d'experiència. Vaig aprendre que fins i tot una actriu nouvinguda (si era blanca) podia fer el doble de diners dels que jo estava guanyant. Aspirava al fet que em pagaren igual que als artistes blancs, quan en realitat nosaltres, com a persones BIPOC, hauríem d'exigir tarifes més altes i guanyar més diners que ells. És una línia fina perquè m'arrisque el meu lloc de treball fins i tot demanant la mateixa tarifa que els meus companys blancs i potencialment perd el treball. Les productores de porno feministes no paguen les reparacions pel mal que fan. Les persones BIPOC s'han acostumat a rebre MENYS diners pel mateix treball que fan els blancs. No és radical demanar més diners que el que guanyen els nostres companys de treball blancs quan ells sempre han rebut més, es beneficien sí o sí de les injustícies racials i la seua comoditat és a costa de nosaltres. Pagar-nos més seria una manera adequada i el mínim que poden fer per a reparar.

La raó per la qual faig porno és perquè m'encanta crear fantasies per als espectadors, obrir narratives sobre la sexualitat i presentar noves idees sobre com pot ser el plaer. M'encanta poder usar la meua sexualitat per a crear una conversa i canviar les ments de les persones. Així que és difícil quan he de posar-me en mans de persones amb poder sobre mi per a valorar quants diners creuen que hauríem de rebre per exposar-nos de la manera més íntima. No és res digne tindre persones blanques com a superiors decidint sobre el nostre valor, especialment en una indústria tan intrincada com la pornografia.

Una actriu blanca sol començar la carrera amb escenes de xics, després tríos o sexe en grup, BDSM, anal i després deixa el més "tabú o fort" per al final, fent una escena d'IR. IR o Interracial, és un terme que només s'usa per a referir-se a xiques blanques que actuen amb homes negres i és una de les categories més buscades en la pornografia. A les xiques blanques que actuen en la pornografia convencional se'ls paga més diners per les escenes interracials, fins a 2000 \$ a vegades, quan les tarifes estàndard estan entre 500 \$ i 1000 \$ (Clark-Flory, 2015). La lògica és que follar amb un xic negre com a xica blanca resulta ser un gran pas en la carrera

exhibició en el bloque de la subasta para ser vendidas. (Hill Collins, 1990). No olvidemos el ejemplo de Sarah Bartmann, que fue exhibida en fiestas, generalmente con poca ropa, para entretener a los blancos, que supuestamente tenían una sexualidad desviada. En ese momento, el público europeo pensaba que las personas negras tenían prácticas sexuales desviadas y buscaban diferencias fisiológicas, como penes grandes y genitales femeninos "malformados", como indicaciones de esta sexualidad supuestamente desviada. (Gilman, 1985)

Después de la abolición de la esclavitud, las personas negras recién liberadas obtuvieron derechos políticos, sociales y económicos con las enmiendas a la constitución. Esto creó miedo entre los blancos de las personas negras movilizándose y organizándose. Los blancos se negaron a renunciar a su poder y, por lo tanto, reforzaron y promovieron falsos estereotipos como el del "violador negro" y la "puta negra". Charles H. Smith, un ensayista sureño escribió que las personas negras son las criaturas más horribles de la tierra, y se refirió a ellas como brutales y sin piedad. Luego se difundió el mito de que los hombres negros dirigían esta falta de piedad hacia las mujeres blancas. (Smiley & Fakunle, 2016). Esto justifica hasta hoy el trato inhumano, el racismo, la violación y los estereotipos que criminalizan a las personas negras y racializadas. Cuando hacemos el ejercicio de aplicar este sistema al mundo del porno resulta que podemos reconocer repeticiones claras en la estructura del trato inhumano.

Cuando empecé a actuar más tuve la idea, con toda mi ingenuidad, que si trabajaba más duro podría ganar tanto como a los artistas blancos, porque debía ser una cuestión de experiencia. Aprendí que incluso una actriz recién llegada (si era blanca) podía hacer doble de dinero de lo que yo estaba ganando. Aspiraba a que me pagaran igual que a los artistas blancos, cuando en realidad nosotros como personas BIPOC deberíamos exigir tarifas más altas y ganar más dinero que ellos. Es una línea fina porque me arriesgo mi puesto de trabajo incluso pidiendo la misma tarifa que mis compañeros blancos y potencialmente pierdo el trabajo. Las productoras de porno feministas no pagan las reparaciones por el daño que hacen. Las personas BIPOC se han acostumbrado a recibir MENOS dinero por el MISMO trabajo que hacen los blancos. No es radical pedir más dinero que el que ganan nuestros compañeros de trabajo blancos cuando ellos siempre han recibido más, se benefician sí o sí de las injusticias raciales y su comodidad es a costa de nosotros. Pagarnos más sería una manera adecuada y lo mínimo que pueden hacer para reparar.

La razón por la que hago porno es porque me encanta crear fantasías para los espectadores, abrir narratives sobre la sexualidad y presentar nuevas ideas sobre cómo puede ser el placer. Me encanta poder usar mi sexualidad para crear una conversación y cambiar las mentes de las personas. Así que es difícil cuando tengo que ponerme en manos de personas con poder sobre mí para valorar cuánto dinero creen que deberíamos recibir por exponernos de la manera más íntima. No es nada digno tener a personas blancas como superiores decidiendo sobre nuestro valor, especialmente en una industria tan intrincada como la pornografía.

Una actriz blanca suele comenzar la carrera con escenas de chicos, luego tríos o sexo en grupo, BDSM, anal y luego deja lo más "tabú o fuerte" para el final, haciendo una escena de IR. IR o Interracial, es un término que solo se usa para referirse a chicas blancas que actúan con hombres negros y es una de las categorías más buscadas en la pornografía. A las chicas blancas que actúan en la pornografía convencional se les paga más dinero por las escenas interracials, hasta \$2000 a veces, cuando las tarifas estándar están entre \$ 500 y \$1000 (Clark-Flory, 2015). La lógica es que follar con un chico negro como chica blanca resulta ser un gran paso en la carrera que normalmente se guarda para reinventarse en algún

que normalment es guarda per a reinventar-se en algun moment. Es veu com l'última frontera i el més atrevit i provocatiu que pot fer. Els homes negres han informat que guanyen menys que les seues companyes de treball blanques per fer les mateixes escenes interracial. Només es veu com un gran repte per a la carrera i financerament beneficiós per a dones blanques que actuen amb homes negres, però òbviament no a l'inrevés. Els artistes negres no reben més diners per treballar amb persones blanques, això mai és així. S'espera que actuen amb persones blanques, com a part del seu treball.

No és sorprenent que les dones afroamericanes reben sovint la meitat o tres quarts del salari del de les dones blanques. (Miller-Young, 2013) També víctimes de la hipersexualització, les dones afroamericanes van informar que havien d'ingressar en la indústria del porno preparades per a realitzar tots els actes possibles per a poder mantindre's al dia. Nikki Darling, una artista afroamericana, va parlar sobre la seua experiència: "Com a artista femenina negra, moltes vegades has d'entrar en la indústria fent-ho tot, fent anal, fent xic i xica, fent tot això" (Clark-Flory, 2015, paràgraf 21).

Blacked.com és una de les pàgines web més famoses, una pàgina que personifica la fetitxització i el racisme inherents a la pornografia "interracial". El nom ho diu tot, el "Blacked" és usat com un verb o una experiència. Les preses de fotos dels sets porno retallen la cara / el cap de l'home i només enfocuen el seu cos i el seu piu, com si el seu piu no tinguera cos. Només seleccionen actors que reforcen els estereotips racistes dels homes negres que tenen penis grans. Els genitals d'un home negre ni tan sols són seus en aquest moment, ja que es converteixen en etiqueta i cauen sota el terme BBC - Big black cock". No hi ha referència ací a l'existència d'una persona viva que respira darrere d'aquest piu. Pren-te un moment per a analitzar això. Per què les persones blanques volen veure dones blanques i xicotetes que tenen relacions sexuals amb homes amb penis grans que són negres? És perquè es veu com la submissió màxima? És perquè els homes negres són vistos com a poderosos? O quasi com a animals? A què et recorda això: el concepte de l'home negre com a fort, poderós, purament sexual i animal? No és el mateix llenguatge i idees amb què els negres van ser esclavitzats? No són els mateixos contes com el del lladre negre, el violador negre, el piu negre? En què es diferencia aquest tractament? Es tria les dones perquè es veguen com més joves, blanques i verges possible, ja que com més joves, intactes, "pures" o "verges" siguin, més sentiràs l'insult d'abús per part d'un home negre. El que el porno IR destaca són les diferències de grandària. Perpetuant l'estereotip racista dels blancs creant a l'home negre com a depredador. El problema ací és que els homes negres es representen com a depredadors o hiperfetitxitzats, sexualitzats, salvatges i com la màxima fantasia d'una dona blanca. No hi ha gens intermedi. Aquests estereotips en la pornografia es filtren en la cultura en general i es filtren a les nostres relacions amb persones BIPOC i la fetitxització i criminalització d'ells.

M'he trobat amb molts problemes de fetitxització en les meues relacions íntimes que atribuis a molts factors, però alguns dels principals són la neocolonització, la cultura mainstream i la pornografia. He tingut persones que fetitxitzaren el color de la meua pell i fins i tot van dir coses com "M'agradaria poder ser tan fosc com tu" sense adonar-se de les implicacions que comporta tindre el color de la meua pell i el racisme quotidià al qual m'enfronte dins i fora del porno. La gent continuarà preguntant-me sobre la meua raça, d'on soc realment, com és ser indi i fer porno, i coses com puc portar un sari, si alguna vegada faria porno de Bollywood, etc.?

Rarament soc el personatge principal amb diàleg o una personalitat. L'única vegada que vaig ser el personatge principal va ser quan jo mateixa vaig escriure una

momento. Se ve como la última frontera y lo más atrevido y provocativo que puede hacer. Los hombres negros han informado que hacen menos que sus compañeras de trabajo blancas por hacer las mismas escenas interracial. Solo se ve como un gran reto para la carrera y financieramente beneficioso para mujeres blancas que actúen con hombres negros, pero obviamente no al revés. Los artistas negros no reciben más dinero por trabajar con personas blancas, esto nunca es así. Se espera que actúen con personas blancas, como parte de su trabajo.

No es sorprendente que las mujeres afroamericanas reciban a menudo la mitad o tres cuartos del salario del de las mujeres blancas. (Miller-Young, 2013) También víctimas de la hipersexualización, las mujeres afroamericanas informaron que tenían que ingresar a la industria del porno listas para realizar todos los actos posibles para poder mantenerse al día. Nikki Darling, una artista afroamericana, habló sobre su experiencia: "Como artista femenina negra, muchas veces tienes que entrar en la industria haciéndolo todo, haciendo anal, haciendo chico y chica, haciendo todo esto" (Clark-Flory, 2015, párrafo 21).

Blacked.com es una de las páginas web más famosas, una página que personifica la fetichización y el racismo inherentes en la pornografía "interracial". El nombre lo dice todo, el "Blacked" es usando como un verbo o una experiencia. Las tomas de fotos de los sets porno recortan la cara / cabeza del hombre y solo enfocan su cuerpo y su polla, como si su polla no tuviera cuerpo. Solo seleccionan actores que refuerzan los estereotipos racistas de los hombres negros que tienen penes grandes. Los genitales de un hombre negro ni siquiera son suyos en este momento ya que se convierten en etiqueta y caen bajo el término "BBC - Big black cock". No hay referencia aquí a la existencia de una persona viva que respira detrás de ese polla. Tómame un momento para analizar esto. ¿Por qué las personas blancas quieren ver a mujeres blancas y pequeñas que tienen relaciones sexuales con hombres con pollas grandes que son negras? ¿Es porque se ve como la sumisión máxima? ¿Es porque los hombres negros son vistos como poderosos? ¿O casi como animales? ¿A qué te recuerda eso: el concepto del hombre negro como fuerte, poderoso, puramente sexual y animal? ¿No es el mismo lenguaje e ideas en que los negros fueron esclavizados? ¿No son los mismos cuentos como del ladrón negro, el violador negro, la polla negra? ¿En qué se diferencia este tratamiento? Se elige a las mujeres para que se vean lo más jóvenes, blancas y vírgenes que posible, ya que cuanto más jóvenes, intactas, "puras" o "vírgenes" sean, más sentirás el insulto de abuso por parte de un hombre negro. Lo que el porno IR destaca son las diferencias de tamaño. Perpetuando el estereotipo racista de los blancos creando al hombre negro como depredador. El problema aquí es que los hombres negros se representan como depredadores o hiper fetichizados, sexualizados, salvajes y como la máxima fantasía de una mujer blanca. No hay nada intermedio. Estos estereotipos en la pornografía se filtran en la cultura en general y se filtran a nuestras relaciones con personas BIPOC y la fetichización y criminalización de ellos.

Me he encontrado con muchos problemas de fetichización en mis relaciones íntimas que atribuyo a muchos factores, pero algunos de los principales son la neocolonización, la cultura mainstream y la pornografía. He tenido personas que fetichizaron el color de mi piel e incluso dijeron cosas como "Me gustaría poder ser tan oscuro como tú" sin darse cuenta de las implicaciones que conlleva tener el color de mi piel y el racismo cotidiano al que me enfrente dentro y fuera del porno. La gente continuará preguntándome sobre mi raza, de dónde soy realmente, cómo es ser indio y hacer porno, y cosas como ¿puedo llevar un sari, si alguna vez haría porno de Bollywood, etc?

Raramente soy el personaje principal con diálogo o una personalidad. La única vez que fui el personaje principal fue cuando yo misma escribí una película sobre

pel·lícula sobre el Festival de Cinema Porno de Berlín i les meues aventures allí. Va ser una experiència surrealista poder escriure la meua història, decidir quina roba anava a portar, com volia que foren les escenes, amb qui volia actuar, l'estil de sexe, el diàleg. Em vaig adonar que era l'única qualificada de l'equip que podia decidir aquelles coses sobre la meua imatge. Des de llavors, he vist les edicions de la pel·lícula i he pogut oferir comentaris sobre el que pense incloure i no. Vaig poder mostrar amb precisió la meua manera de ser queer i el meu color marró que són aspectes clau en la meua sexualitat. En la pel·lícula fins i tot vaig poder jugar i dominar i sotmetre'm, la qual cosa normalment mai tinc l'oportunitat de fer davant de la càmera, una cosa que normalment m'és privada. Tindré aquest dret sobre la meua representació va ser un sentiment de màxim poder i curació. És essencial que les persones puguin contar les seues històries. No impedisques a les persones BIPOC representar-se a elles mateixes com vulguen.

Vaig créixer com a xiqueta bruna en un barri de gent blanca. Visc una vida envoltada de gent blanca. Sempre soc "l'altra", i sempre ho seré en la cultura occidental. Vaig trobar el meu alliberament a través de l'expressió sexual, i, per primera vegada, se'm permet usar la meua veu en àmbits públics, en els quals les persones realment m'escolten, la meua veu és sufocada per feministes que diuen que saben més sobre els drets de les dones que jo, insistint que soc una víctima involuntària d'explotació sexual a qui li ha sigut llavat el cervell. He viscut i respirat l'opressió i l'explotació. Sé el que és tindre un cos marró en una hegemonia blanca. Per què, llavors, quan soc jo qui té el poder sobre el meu cos, un cos que solia odiar, però que ara he après a estimar, a pesar que em diguen repetidament que soc inferior a causa de la meua pell, em diuen que no entenc? Et sembla poc clara en les meues conviccions?

"La descolonització ... continua sent un acte de confrontació amb un sistema hegemònic de pensament; És per tant un procés de considerable alliberament històric i cultural. Com a tal, la descolonització es converteix en la disputa de totes les formes i estructures dominants, siguen lingüístiques, discursives o ideològiques. A més, la descolonització arriba a entendre's com un acte d'exorcisme tant per als colonitzats com per als colonitzadors. Per a totes dues parts ha de ser un procés d'alliberament: de la dependència, en el cas dels colonitzats, i de les percepcions, representacions i institucions racistes, imperialistes que, lamentablement, romanen amb nosaltres fins al dia de hui, en el cas del colonitzador. ... La descolonització només pot completar-se quan s'entén com un procés complex que involucra tant el colonitzador com el colonitzat. (Hooks, 1992, p.1)

Gràcies a Clara i Daisy pel vostre suport, amor i ajuda en el meu camí. Us agraiïc molt

Referències:

Clark-Flory, T. Sep. 1, 2015. Pornography has a big race problem. <https://www.businessinsider.com/pornography-has-a-big-race-problem-2015-9?IR=T>

Gilman, S. L. (1985). "Black Bodies, White Bodies:Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature." *Critical Inquiry* 12 (1): 205-243

Hill Collins, P. (1990) *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. New York, NY: Routledge

Hooks, B. (1992), *Black looks: race and representation*. New York, NY: Routledge.

Miller-Young , M. June 10, 201. Pornography Can Be Empowering to Women on Screen <https://www.nytimes.com/roomfordebate/2012/11/11/does-pornography-deserve-its-bad-rap/pornography-can-be-empowering-to-women-on-screen>.

el Festival de Cine Porno de Berlín y mis aventuras allí. Fue una experiencia surrealista poder escribir mi propia historia, decidir qué ropa iba a llevar, cómo quería que fueran las escenas, con quién quería actuar, el estilo de sexo, el diálogo. Me di cuenta de que era la única calificada del equipo que podía decidir esas cosas sobre mi imagen. Desde entonces, he visto las ediciones de la película y he podido ofrecer comentarios sobre lo que pienso incluir y no. Pude mostrar con precisión mi manera de ser queer y mi color marrón que son aspectos clave en mi sexualidad. En la película incluso pude jugar y dominar y someterme, lo que normalmente nunca tengo la oportunidad de hacer enfrente de la cámara, algo que normalmente me es privado. Tener ese derecho sobre mi representación fue un sentimiento de máximo poder y curación. Es esencial que las personas puedan contar sus propias historias. No les impidas a las personas BIPOC a representarse a ellas mismas como quieran.

Crecí como niña morena en un barrio de gente blanca. Vivo una vida rodeada de gente blanca. Siempre soy "la otra", y siempre lo seré en la cultura occidental. Encontré mi liberación a través de la expresión sexual, y, por primera vez, se me permite usar mi voz en ámbitos públicos, en los que las personas realmente me escuchan, mi voz es sofocada por feministas que dicen que saben más sobre los derechos de las mujeres que yo, insistiendo en que soy una víctima involuntaria de explotación sexual a quién le ha sido lavado el cerebro. He vivido y respirado la opresión y la explotación. Sé lo que es tener un cuerpo marrón en una hegemonía blanca. ¿Por qué, entonces, cuando soy yo quien tiene el poder sobre mi cuerpo, un cuerpo al que solía odiar, pero que ahora he aprendido a amar, a pesar de que me digan repetidamente que soy inferior debido a mi piel, me dicen que no entiendo? ¿Te parezco poco clara en mis convicciones?

"La descolonización ... sigue siendo un acto de confrontación con un sistema hegemónico de pensamiento; Es por tanto un proceso de considerable liberación histórica y cultural. Como tal, la descolonización se convierte en la disputa de todas las formas y estructuras dominantes, ya sean lingüísticas, discursivas o ideológicas. Además, la descolonización llega a entenderse como un acto de exorcismo tanto para los colonizados como para los colonizadores. Para ambos partidos debe ser un proceso de liberación: de la dependencia, en el caso de los colonizados, y de las percepciones, representaciones e instituciones racistas, imperialistas que, lamentablemente, permanecen con nosotros hasta el día de hoy, en el caso del colonizador. ... La descolonización sólo puede completarse cuando se entiende como un proceso complejo que involucra tanto al colonizador como al colonizador. (Hooks, 1992, p.1)

Gracias a Clara y Daisy por vuestro apoyo, amor y ayuda en mi camino. Os agradezco mucho

References:

Clark-Flory, T. Sep. 1, 2015. Pornography has a big race problem. <https://www.businessinsider.com/pornography-has-a-big-race-problem-2015-9?IR=T>

Gilman, S. L. (1985). "Black Bodies, White Bodies:Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature." *Critical Inquiry* 12 (1): 205-243

Hill Collins, P. (1990) *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. New York, NY: Routledge

Hooks, B. (1992), *Black looks: race and representation*. New York, NY: Routledge.

Miller-Young , M. June 10, 201. Pornography Can Be Empowering to Women on Screen <https://www.nytimes.com/roomfordebate/2012/11/11/does-pornography-deserve-its-bad-rap/pornography-can-be-empowering-to-women-on-screen>.

Smiley, C.J., Fakunle, D. (2016). From “brute” to “thug:” The demonization and criminalization of unarmed Black male victims in America, Journal of Human Behavior in the Social Environment, 26 (3-4): 350-366, DOI: : [10.1080/10911359.2015.1129256](https://doi.org/10.1080/10911359.2015.1129256)

Wright, Tolly. Apr 10, 2018. Sandra Oh’s ‘Killing Eve’ Quote Is a Heartbreaking Reminder That Internalized Racism Is Real. <https://www.bustle.com/p/sandra-ohs-killing-eve-quote-is-a-heartbreaking-reminder-that-internalized-racism-is-real-8737437> quote-is-a-heartbreaking-reminder-that-internalized-racism-i s-real-8737437

Smiley, C.J., Fakunle, D. (2016). From “brute” to “thug:” The demonization and criminalization of unarmed Black male victims in America, Journal of Human Behavior in the Social Environment, 26 (3-4): 350-366, DOI: : [10.1080/10911359.2015.1129256](https://doi.org/10.1080/10911359.2015.1129256)

Wright, Tolly. Apr 10, 2018. Sandra Oh’s ‘Killing Eve’ Quote Is a Heartbreaking Reminder That Internalized Racism Is Real. <https://www.bustle.com/p/sandra-ohs-killing-eve-quote-is-a-heartbreaking-reminder-that-internalized-racism-is-real-8737437>

7. WITH(OUT)LIMITATION

```
val >      <cos>  <objecte>  <drets>  <treball>  <finitud>  <densitat>
                                <materialitat>
cast >      <cuerpo> <objeto> <derechos> <trabajo> <finitud> <densidad>
                                <materialidad>
```



PERFORMER RELEASE AGREEMENT

THIS AGREEMENT ("Agreement") made and entered into this ____ day of _____, 20____, between the _____ executing this Agreement where indicated below, its assignees, licensees and successors (the "_____"), and _____

("Legal Name"), known professionally as _____ ("Stage Name"), an individual resident in _____ ("Performer")

Movie title: _____

WITNESSETH:

WHEREAS, _____ is engaged in the business of producing or photographing sexually explicit content, and Performer wishes to perform services for _____ in exchange for the consideration agreed upon herein.

NOW, THEREFORE, for and in consideration of the amount set forth herein to each party by the other party, and other good and valuable considerations, the receipt of which hereby is acknowledged, the parties hereto do agree and acknowledge as follows:

Section A. Services.

Performer agrees to pose for photographs and to appear in movies under the direction of _____ or any agent of _____, including **without limitation** any photographer, director or producer acting on behalf of _____. Performer acknowledges that the photographs and movies will involve nudity and sexual activity.

Section B. Payment.

1. In consideration of and in full payment for the performance of the services and the rights and licenses granted in this Agreement, _____ agrees to pay Performer the following sum € _____.

By directing that payment to Performer shall be made to Agent, Performer releases _____ for any claim for payment or otherwise should Agent refuse or otherwise fail to pay Performer for services rendered pursuant to this Agreement.

Section C. License.

1. Performer grants to _____ the **absolute** worldwide and **perpetual** right and license, under Performer's rights of publicity, privacy and all other rights, to copyright, use, publish, publicly display and perform, copy, distribute in any media (including **without limitation** any electronic media), market and sublicense, all portraits, pictures, images, sounds and likenesses of Performer captured or recorded by _____, including modifications, derivations and composites thereof (the "Content") in any form, format or medium, including without limitation photographs, videos, DVDs, internet streaming video and any other digital or non-digital formats, whether now known or hereafter invented. _____ may exercise its rights in the Content; including **without limitation** its rights to alter and combine the Content **for any purpose whatsoever without further compensation.** This Section C.1 shall survive any termination of this Agreement.

2. All Content, in whatever photographic, video, audio, digital or other form or format, shall constitute the sole and exclusive property of _____, and _____ shall own all right, title and interest, including all intellectual property rights, therein. Performer agrees that (i) Performer has no rights in the Content or in the proceeds from exploitation of the Content, (ii) Performer will not assert any rights in or to the Content (including any "moral rights," which Performer expressly waives), and (iii) Performer has not granted any rights that would conflict with the grant of rights herein.

3. Performer grants to _____ the **absolute right to use, in any context** in _____'s sole discretion, in conjunction with the

Content or its exploitation, any printed or verbal matter of any kind, including **without limitation** Performer's biography, pictures, audio recordings or other items provided by Performer, any printed or verbal matter from any source other than Performer, and any audio or visual content provided by others (which may be used, **without limitation**, to "double" or "dub" any performance attributed to Performer). Performer shall have no right whatsoever to review or approve any such use.

4. As part of (and **without limiting**) the foregoing grant, Performer expressly grants to _____ all rights (including without limitation privacy and publicity rights) to identify Performer in connection with any permitted _____ use of the Content by Performer's Stage Name, as shown in the first paragraph above, and by any other legal, fictitious or stage name which Performer has used or now or in the future uses publicly (including any trademarked names) in connection with performing or other commercial or professional activities.

5. Exclusions. The items listed below are expressly excluded from any of the preceding paragraphs of this Section C. In the event that no exclusions are included herein, both Performer and _____ acknowledge and agree that the parties intend there to be no exclusions whatsoever from any of the preceding sections, and that the language contained herein shall be construed liberally to give effect to the purpose of this Agreement.

_____	_____
_____	_____

Section D. Representations

1. Performer represents that (s)he is ____ years of age as evidenced by the following two (2) types of identification (at least one of which must contain a photograph of Performer, and must indicate the Performer's date of birth and Legal Name):

Check two document types:

☐ Driver's License:

If checked, list:

Legal Name as shown: _____

Date of Birth as shown: _____

Drivers License number: _____

State of Issuance: _____

Expiration Date: _____

☐ Passport:

If checked, list:

Legal Name as shown: _____

Date of Birth as shown: _____

Passport number: _____

Issuing Country (if other than U.S.) _____

Expiration Date: _____

2. Performer represents that all poses, positions and situations enacted (including those which involve restraint, fictional depictions of captivity, bondage and other such situations) pursuant to this Agreement, including without limitation such poses, positions and situations captured in the Content, were entered into of Performer's own free will, and without any force, coercion or threat whatsoever.

3. Performer has the right at any time to terminate any session without fear of any force, coercion or threat whatsoever. Performer furthermore agrees to release _____s from all accusation of such force or coercion by the _____ or its agents. Performer understands that he or she shall not be entitled to payment for any session or services terminated by Performer.

4. PERFORMER ACKNOWLEDGES THAT _____ IS ENGAGED IN THE SALE AND DISTRIBUTION OF SEXUALLY EXPLICIT MATERIALS.

Section E. Miscellaneous.

1. This Agreement may be terminated by _____ on notice to Performer and without further payment to Performer in the event that Performer is, or appears to be, unable, unfit or unwilling to perform the services, if Performer is involved in abuse of alcohol, drugs or other controlled substances, or if Performer is charged with or proven guilty of any criminal act.

2. Performer is an independent contractor. Nothing in this Agreement shall be construed as creating any agency or employment relationship between Performer and _____. Performer shall be responsible for all taxes related to the payments hereunder, and shall not be entitled to any employment related benefits.

3. This Agreement, and the rights contained herein, may be licensed, sold, or assigned by _____ to any person or entity, without notification to or consent of Performer and without further compensation to Performer. Specifically, Performer acknowledges that the rights, licenses and releases, as well as the representations of Performer, granted and made herein extend to _____ successors, licensees (including distributors) and assigns, and Performer intends that they shall each and all benefit there from. Performer's rights and obligations hereunder are personal and non-assignable.

4. In the event that any term or condition of this Agreement or the application thereof to any circumstance or situation shall be invalid or unenforceable in whole or in part, the remainder shall not be affected thereby.

5. This Agreement shall be performed in Spain. Notwithstanding the principles of conflicts of law, the internal laws of said state shall govern the interpretation and enforcement of this Agreement, and any action relating to this Agreement shall be instituted in a court of competent jurisdiction in said state. The parties consent to the jurisdiction of said courts and waive any defenses relating to such jurisdiction and venue.

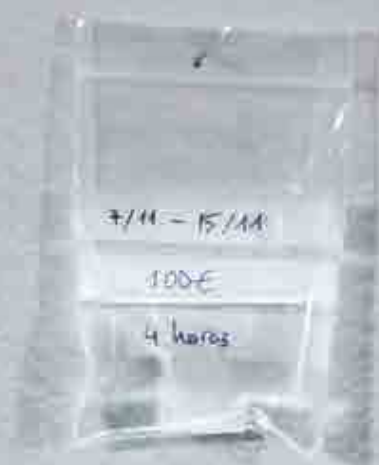
6. This Agreement contains the entire agreement between Performer and _____, and there are no oral understandings, terms or conditions. Neither Performer nor _____ has relied upon any representation, express or implied, not contained herein. All prior negotiations are merged in this Agreement. This Agreement may not be modified orally, but only by a written agreement signed by the party against whom enforcement is sought. Performer agrees to execute such documents or instruments as _____ may request to further evidence or perfect _____'s rights or interests granted herein, and Performer irrevocably appoints _____ as his/her attorney-in-fact (coupled with an interest) to execute and deliver same if Performer fails to do so within ten (10) days of _____ request.

IN WITNESS WHEREOF, the parties hereto, intending to be legally bound, have executed this Agreement by their signatures below.

payments hereunder, and shall not be entitled to any employment related benefits.

5. This Agreement and the rights contained herein, may be licensed, sold or assigned by _____ and/or, without limitation, to anyone of Performer, and without further compensation to Performer, acknowledge that the rights, interests and releases, as well as the representations of Performer, extend to _____, successors, heirs, assigns (including descendants) and assigns, and Performer, each and all benefit there from. Performer's rights and obligations hereunder are personal and shall not be transferable.

6. In the event that any term or condition of this Agreement is the application thereof to any person or entity or circumstance provided in 1.44, the remainder shall be affected thereby.





Anuncio de Windows ME (millenium edition)2000

NOT A LOVE STORY

A Film About Pornography



Left to Right: Bonnie Sherr Klein, director, *Not a Love Story: a Film About Pornography*, Linda Lee Tracey and Suze Randall, photographer for Hustler magazine

Linda Lee Tracey and Bonnie Sherr Klein.



National
Film Board
of Canada

Office
national du film
du Canada

"Not a Love Story: A Film About Pornography" dirigida per Bonnie Sherr Klein, escrita per Andrée Klein, Bonnie Sherr Klein, Irene Lilienheim Angelico, Rose-Aimée Todd i produïda per Dorothy Todd Hénaut i Mark L. Rosen. 1982. Canadà



¿A las chicas
les siguen pagando lo mismo,

10:20 / 1:17:28



o disminuyó desde que llegaron
los sitios de "tubes"?

"Pornocracy. The new sex multinationals" dirigida per
Ovidie i produïda per Serge Khalfon, Jérôme Pierrat,
Elfriede Leca, Marc Berdugo. 2017. França

8. 42°23'54.97" N
71°14'42.37" W

val > <POV> <voyeur> <cos> <objecte> <materialitat> <big data>
 <infraestructures> <densitat> <materialitat>
cast > <POV> <voyeur> <cuerpo> <objeto> <materialidad> <big data>
 <infraestructuras> <densidad> <materialidad>





Other websites hosted on this IP address

192.168.1.38, 192.168.1.39, 192.168.1.40, 192.168.1.41, 192.168.1.42

Recent lookups

192.168.1.38
192.168.1.39
93.117.202.90
31.128.80.38
198.37.114.71
217.102.128.18
elleandelle.com
206.127.146.74
210.90.59.179
185.159.80.139
198.168.2.7

pornhub.com

Lookup Website



July 27, 2018 - Free Porn Videos and Sex Movies - Porno, XXX, Porn Tube 124 Pornhub

Pornhub is the world's leading free porn site. Choose from millions of hardcore videos that stream quickly and in high quality, including amazing VR Porn. The largest adult site on the Internet just keeps getting better. We have more pornstars and real...

Technical details

Website address	pornhub.com
IP address	216.18.168.16
Server hostname	Couldn't determine a hostname
DNS nameservers	ns1.p44.dynect.net ns2.p44.dynect.net ns3.p44.dynect.net ns4.p44.dynect.net edns3.ultradns.biz edns3.ultradns.com edns3.ultradns.net edns3.ultradns.org
Server software	openresty
Hosting company	Reflected Network
Last updated on	2018-07-27 09:53
Website added on	2013-02-01 15:40
Last IP change detected	2018-02-27 19:59

Website location information



PORRNHUB ESTÁ AQUÍ

Explorar cerca

Explorar

Desplazamientos

Para ti



Una xica sexy i interactiva Notes sobre la primera captura de pantalla > Felipe Rivas San Martín

No existeix certesa de la data exacta en què es va programar aquella imatge computacional, tan sols sabem que va ser cap a finals dels 50. La veritat és que el registre data de 1959. Es tracta a penes de la fotografia polaroid a una pantalla de computador, emmagatzemada durant dècades com a arxiu, desclassificat recentment en 2013¹. Com a registre tècnic -anàleg- d'un esdeveniment tècnic -digital-, aquella foto polaroid ha adquirit també l'estatus i rellevància d'un succés. Es tractaria de la primera captura de pantalla de la qual es té registre, antecedent genealògic, tal vegada mare, de totes les captures de pantalla que s'han fet després. I encara més, a pesar que la premsa ha parlat d'aquella foto polaroid com si es tractara d'una mera anècdota, també ha dotat l'esdeveniment registrat per la foto d'altres títols inaugurals: primera obra d'art digital, primera imatge porno computacional, primera imatge humana d'una pantalla interactiva. Es podria agregar: la primera foto d'una imatge algorítmica, posant a la càmera.

Un enginyer anònim d'IBM va programar aquesta imatge-moviment en una de les computadores AN/FSQ-7 del projecte SAGE², desenvolupat per la força aèria nord-americana, IBM i el MIT. SAGE tenia per missió interceptar possibles atacs de míssils durant la Guerra Freda. Es tractava d'una xarxa conformada per radars, centres computacionals, estacions de comunicació i avions interceptors. Els computadores eren enormes centres que ocupaven diversos pisos, van arribar a ser més de 30 edificis repartits per tots els EUA³. Cada edifici computacional albergava unes 100 consoles OA-1008 Situation Display (SD), que incloïa una pistola de llum amb la qual es podia seleccionar un objectiu en la pantalla. Es tractava de les primeres pantalles gràfiques interactives, de tubs de raigs catòdics similars a les dels televisors, però a diferència d'aquelles, no visualitzaven una imatge completa i unitària sinó que eren superfícies on es traçaven línies en forma arbitrària, similar a un dibuix o un gravat digital compost de punts i línies d'informació que es guardava com a memòria.

S'ha dit que les imatges que es visualitzaven habitualment i rutinàriament en aquelles consoles, corresponien a mapes i a la trajectòria d'objectes que sobrevolaven l'espai aeri nord-americà. Però curiosament, en aquelles pantalles regulades per l'estricta protocol científic i militar, les imatges de les quals existien -utilitàries- per a l'exclusiu servei del monitoratge aeroespacial, es va poder visualitzar -tal vegada filtrar- un tipus d'imatge diferent, excepcional: una xica pin-up.

¹ Aquesta data correspon a l'article periodístic que va fer de coneixement públic aquest arxiu. És important fitar que la imatge havia tingut certa aparició menor en contextos científics. En: Ben Edwards. "The Never-Before-Told Story of the World's First Computer Art (It's a Sexy Dame)". TheAtlantic . Pujat el 24 de gener de 2013. Revisat en 21 de juny de 2019. En: <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2013/01/the-never-before-told-story-of-the-worlds-first-computer-art-its-a-sexy-dame/267439/>

² Semi-Automatic Ground Environment. El projecte SAGE va veure la llum en 1952, en plena Guerra Freda, tenint com a antecedent el sistema Whirlwind experimental desenvolupat pel MIT entre 1948 i 1951.

³ Les AN/FSQ-7 són les computadores més grans construïdes fins a hui.

Una chica sexy e interactiva Notas sobre la primera captura de pantalla > Felipe Rivas San Martín

No existe certeza de la fecha exacta en que se programó esa imagen computacional, tan sólo sabemos que fue hacia fines de los 50. Lo cierto es que el registro data de 1959. Se trata apenas de la fotografía polaroid a una pantalla de computador, almacenada durante décadas como archivo, desclasificado recién en 2013¹. En tanto registro técnico -análogo- de un acontecimiento técnico -digital-, esa foto polaroid ha adquirido también el estatus y relevancia de un suceso. Se trataría de la primera captura de pantalla de la que se tiene registro, antecedente genealógico, tal vez madre, de todas las capturas de pantalla que se han hecho después. Y aún más, a pesar de que la prensa ha hablado de esa foto polaroid como si se tratara de una mera anécdota, también ha dotado al acontecimiento registrado por la foto, de otros títulos inaugurales: primera obra de arte digital, primera imagen porno computacional, primera imagen humana de una pantalla interactiva. Se podría agregar: la primera foto de una imagen algorítmica, posando a la cámara.

Un ingeniero anónimo de IBM programó esta imagen-movimiento en una de las computadoras AN/FSQ-7 del proyecto SAGE², desarrollado por la Fuerza Aérea norteamericana, IBM y el MIT. SAGE tenía por misión interceptar posibles ataques de misiles durante la Guerra Fría. Se trataba de una red conformada por radares, centros computacionales, estaciones de comunicación y aviones interceptores. Los computadores eran enormes centros que ocupaban varios pisos, llegaron a ser más de 30 edificios repartidos por todo EEUU³. Cada edificio computacional albergaba unas 100 consolas OA-1008 Situation Display (SD), que incluía una pistola de luz con la que se podía seleccionar un objetivo en la pantalla. Se trataba de las primeras pantallas gráficas interactivas, de tubos de rayos catódicos similares a las de los televisores, pero a diferencia de ellas, no visualizaban una imagen completa y unitaria sino que eran superficies donde se trazaban líneas en forma arbitraria, similar a un dibujo o un grabado digital compuesto de puntos y líneas de información que se guardaba como memoria.

Se ha dicho que las imágenes que se visualizaban habitual y rutinariamente en esas consolas, correspondían a mapas y a la trayectoria de objetos que sobrevolaban el espacio aéreo norteamericano. Pero curiosamente, en esas pantallas reguladas por el estricto protocolo científico y militar, cuyas imágenes existían -utilitarias- para el exclusivo servicio del monitoreo aeroespacial, se pudo visualizar -tal vez filtrar- un tipo de imagen diferente, excepcional: una chica pin-up.

¹ Esta fecha corresponde al artículo periodístico que hizo de público conocimiento este archivo. Es importante acotar que la imagen había tenido cierta aparición menor en contextos científicos. En: Ben Edwards. "The Never-Before-Told Story of the World's First Computer Art (It's a Sexy Dame)". The Atlantic. Subido el 24 de enero de 2013. Revisado en 21 de junio de 2019. En: <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2013/01/the-never-before-told-story-of-the-worlds-first-computer-art-its-a-sexy-dame/267439/>

² Semi-Automatic Ground Environment. El proyecto SAGE vio la luz en 1952, en plena Guerra Fría, teniendo como antecedente al sistema Whirlwind experimental desarrollado por el MIT entre 1948 y 1951.

³ Las AN/FSQ-7 son las computadoras más grandes construidas hasta hoy.

Polaroid: una instantània de l'error tècnic

En aquells centres existien protocols davant errors o problemes en el funcionament de les màquines: qualsevol anomalia es registrava en fotografies polaroid, producte comercialitzat des de 1948, que va seduir el món per la seua capacitat de produir imatges instantànies que es revelaven en pocs segons. De totes aquelles imatges protocolitzades de l'error tecnològic, només dos van aconseguir eixir dels centres SAGE i fer-se públiques: una és la del Primer Pilot Lawrence Tripton, posant amb un cigarret davant de la consola de manteniment de la computadora AN/FSQ-7. L'altra, és la foto de la xica pin-up, presa pel mateix Tripton.

Es diu que l'èxit comercial de les fotografies polaroid va ser degut al seu ús popularitzat en contextos familiars o domèstics. Però també en contextos d'intimitat sexual, perquè amb aquesta tecnologia ja no era necessari passar pel laboratori de revelat, un impuls al porno amateur. En el seu llibre *Càmera lúcida*, reflexionant sobre els seus frustrats intents de ser fotògraf, Roland Barthes aprofita per a expressar el seu menyspreu per la polaroid com a mitjà tècnic en la producció d'imatges: "jo no soc fotògraf, ni tan sols aficionat: massa impacient per a ser-ho: necessite veure de seguida allò que he produït", es lamenta. Dit això, immediatament després pregunta: "I la polaroid?" Certament la polaroid és un tipus de fotografia que el seu revelat instantani li haguera permès "veure de seguida allò que ha produït". Però no: "divertit, però decebedor, excepte quan un gran fotògraf es mescla en això.". Divertit, però decebedor, tal vegada perquè la polaroid contravenia tot el seu aparell reflexiu entorn de la fotografia com a imatge-objecte.

En oposició a Barthes, el filòsof Gilbert Simondon ha abordat la polaroid dins del marc més general de les seues reflexions sobre les invencions i l'evolució dels objectes tècnics. La càmera polaroid exemplificava un moment fascinant de concreció de l'objecte tècnic, que tendeix sempre cap a la sincronia dels seus elements i funcions. En reunir en un mateix objecte tècnic la funció de la presa, desenvolupament i revelat de la imatge en un suport físic visualitzable i definitiu, únic, la càmera polaroid "cobreix tota l'extensió de les ocupacions possibles, des de l'ús professional fins al de l'oci, passant pel reportatge o les ocupacions anàlogues"¹.

La instantània polaroid de la xica pin-up, igual que tota la resta de les fotos polaroid que es van fer en aquell centre SAGE de Virgínia, va registrar una cosa inusual en la pantalla. Però no es tractava pròpiament d'un error en el funcionament tècnic de la màquina informàtica, sinó més aviat d'una anomalia en el contingut visual d'allò que apareixia en la pantalla. En el context temporal de la Guerra Freda i davant un projecte tan costós com el SAGE, les polaroid de l'error tècnic havien de quedar gelosament resguardades davant el temor de l'espionatge enemic. No podia ser que alguna d'aquelles fotos polaroid haguera arribat a les mans d'algun agent encobert de la Unió Soviètica, mostrant el funcionament tecnològic i els possibles errors o punts febles del sistema que resguardava els cels nord-americans. Però el contingut d'aquella altra polaroid que registrava la xica pin-up posant en la pantalla va semblar ser prou inofensiu o divertit per a evitar-se aquell protocol tècnic-militar, guardar-se en la butxaca d'un aviador, eixir dels recintes de SAGE, portar-la amb si a casa i ser exhibida en alguna tertúlia amb amics i cerveses.

1 Gilbert Simondón. *Imaginación e invención*. Ed. Cactus, Buenos Aires, 2013. *Pg. 191.

Polaroid: una instantánea del error técnico

En esos centros existían protocolos ante errores o problemas en el funcionamiento de las máquinas: cualquier anomalía se registraba en fotografías polaroid, producto comercializado desde 1948 que sedujo al mundo por su capacidad de producir imágenes instantáneas que se revelaban en pocos segundos. De todas esas imágenes protocolizadas del error tecnológico, sólo dos lograron salir de los centros SAGE y hacerse públicas: una es la del Primer Piloto Lawrence Tripton, posando con un cigarrillo frente a la consola de mantenimiento de la computadora AN/FSQ-7. La otra, es la foto de la chica pin-up, tomada por el mismo Tripton.

Se dice que el éxito comercial de las fotografías polaroid se debió a su uso popularizado en contextos familiares o domésticos. Pero también en contextos de intimidad sexual, pues con esta tecnología ya no era necesario pasar por el laboratorio de revelado, un impulso al porno amateur.

En su libro *Cámara lúcida*, reflexionando sobre sus frustrados intentos de ser fotógrafo, Roland Barthes aprovecha de expresar su desprecio por la polaroid como medio técnico en la producción de imágenes: "yo no soy fotógrafo, ni tan sólo aficionado: demasiado impaciente para serlo: necesito ver en seguida aquello que he producido", se lamenta. Dicho esto, inmediatamente se auto pregunta: "¿Y el Polaroid?" Ciertamente la polaroid es un tipo de fotografía cuyo revelado instantáneo le hubiera permitido "ver en seguida aquello que ha producido". Pero no: "divertido, pero decepcionante, salvo cuando un gran fotógrafo se mezcla en ello.". Divertido, pero decepcionante, tal vez porque la polaroid contravenía todo su aparato reflexivo en torno a la fotografía como imagen-objeto.

En oposición a Barthes, el filósofo Gilbert Simondon ha abordado la polaroid dentro del marco más general de sus reflexiones sobre las invenciones y la evolución de los objetos técnicos. La cámara polaroid ejemplificaba un momento fascinante de concreción del objeto técnico, que tiende siempre hacia la sincronía de sus elementos y funciones. Al reunir en un mismo objeto técnico la función de la toma, desarrollo y revelado de la imagen en un soporte físico visualizable y definitivo, único, la cámara polaroid "cubre toda la extensión de los empleos posibles, desde el uso profesional hasta el del ocio, pasando por el reportaje o los empleos análogos"¹.

La instantánea polaroid de la chica pin-up, al igual que todo el resto de las fotos polaroid que se hicieron en ese centro SAGE de Virginia, registró algo inusual en la pantalla. Pero no se trataba propiamente de un error en el funcionamiento técnico de la máquina informática, sino más bien de una anomalía en el contenido visual de lo que aparecía en la pantalla. En el contexto temporal de la Guerra Fría y ante un proyecto tan costoso como el SAGE, las polaroid del error técnico debían quedar celosamente resguardadas ante el temor del espionaje enemigo. No podía ser que alguna de esas fotos polaroid hubiera llegado a manos de algún agente encubierto de la Unión Soviética, develando el funcionamiento tecnológico y los posibles errores o puntos débiles del sistema que resguardaba los cielos norteamericanos. Pero el contenido de esa otra polaroid que registraba la chica pin-up posando en la pantalla pareció ser lo suficientemente inofensivo o divertida como para saltarse ese protocolo técnico-militar, guardarse en el bolsillo de un aviador, salir de los recintos de SAGE, llevarla consigo a casa y ser exhibida en alguna tertulia con amigos y cervezas.

1 Gilbert Simondón. *Imaginación e invención*. Ed. Cactus, Buenos Aires, 2013. Pg. 191.

Algoritmos y tarjetas perforadas

La imagen de la chica pin up había sido programada en 97 tarjetas perforadas Hollerith, una tecnología de lenguaje binario que fue usado originalmente en la programación de telares y luego inició su aplicación masiva en computación para el censo norteamericano de 1890. El computador traduce la información binaria de las tarjetas de cartón perforadas, en una imagen que se visualiza en la pantalla, gracias a un sistema algorítmico de clasificación. La chica pin up fotografiada en la consola de SAGE era entonces una imagen hecha de información, construida de código, en resumen, una “imagen algorítmica”. Es posible afirmar que actualmente la relación entre imágenes y algoritmos está reconfigurando los regímenes de la visualidad. Las imágenes digitales se han vuelto hegemónicas, superando muy por encima a la cantidad de imágenes análogas, casi siendo la totalidad del universo de imágenes. En tanto digitales, esas imágenes encuentran sometidas a algoritmos, constantemente asediadas por ellos, en sistemas de búsqueda o en complejas técnicas de reconocimiento dinámico, facial, etc. Otras veces, las imágenes son intervenidas por algoritmos, para producir nuevas imágenes. Ciertos algoritmos pretenden aumentar la realidad del universo visible interviniéndolo con objetos virtuales que comentan o informan de esa realidad. También ocurren casos en los que algunos algoritmos expresados como inteligencias artificiales precarias, son capaces de interpretar imágenes, decirnos ciertas cosas sobre ellas que antes no habíamos visto, o incluso producir imágenes previamente inexistentes. Algunas imágenes producidas por algoritmos tienen un estatuto que nos hace dudar de su condición de imagen, debido a la paradoja de ser, a la vez, imágenes y códigos informáticos.

Capturar una pantalla

La fotografía de la chica pin-up nos remite a una genealogía de la captura de pantalla. Este procedimiento tiene muchas similitudes con las del acto fotográfico. Actualmente, se trata de tomar una foto presionando una tecla llamada Print Screen; es como presionar el disparador de la cámara. La presencia de esa tecla convierte al ordenador en una cámara fotográfica de su propio universo¹.

Esta tecla aparece por primera vez en los teclados IBM de los ordenadores personales en la primera mitad de la década de los 80. El nombre “print screen” (imprimir pantalla) deriva de su función inicial, que no era la de capturar imagen, sino emitir una orden de impresión del contenido textual de la pantalla, en los ordenadores con sistema operativo de línea de comandos, es decir, en los que se visualizan los clásicos textos en blanco o verde sobre fondo negro, al estilo Matrix.

Esos sistemas operativos funcionaban bajo una lógica comunicacional entre el ser humano y la máquina. El operador debía conocer muy bien el lenguaje -los códigos- para poder conversar con el computador y usarlo. Nuestras actuales pantallas -en cambio- son interactivas y visualizan elementos gráficos, audiovisuales y metáforas instrumentales. Esas metáforas son intuitivas, pues están hechas a imagen y semejanza de objetos físicos funcionales preexistentes, como las carpetas, que son parte de la metáfora del escritorio², la gran innovación

1 En los ordenadores MAC y en los dispositivos móviles esa tecla no existe. En su ausencia, existen combinaciones de comandos (teclas) que al ser presionadas cumplen la misma función.

2 La Interfaz Gráfica de Usuario y la metáfora de escritorio fueron popularizadas por el computador Macintosh de 1984, pero inventadas en la década anterior en Xerox PARC. El modelo Xerox Alto de 1973 fue el primero en incorporar la interfaz gráfica de usuario con metáfora de escritorio y un mouse que permitía activar zonas de la pantalla traduciendo el movimiento de la mano.

Algorismes i targetes perforades

La imatge de la xica pin up havia sigut programada en 97 targetes perforades Hollerith, una tecnologia de llenguatge binari que va ser usat originalment en la programació de telers i després va iniciar la seua aplicació massiva en computació per al cens nord-americà de 1890. El computador tradueix la informació binària de les targetes de cartó perforades, en una imatge que es visualitza en la pantalla, gràcies a un sistema algorítmic de classificació. La xica pin up fotografiada en la consola de SAGE era llavors una imatge feta d'informació, construïda de codi, en resum, una “imatge algorítmica”. És possible afirmar que actualment la relació entre imatges i algorismes està reconfigurant els règims de la visualitat. Les imatges digitals s'han tornat hegemòniques, superant per molt la quantitat d'imatges anàlogues, i quasi són la totalitat de l'univers d'imatges. Com a digitals, aquelles imatges troben sotmeses a algorismes, constantment assetjades per ells, en sistemes de cerca o en complexes tècniques de reconeixement dinàmic, facial, etc. Altres vegades, les imatges són intervingudes per algorismes, per a produir noves imatges. Certs algorismes pretenen augmentar la realitat de l'univers visible intervenint-lo amb objectes virtuals que comenten o informen d'aquella realitat. També ocorren casos en els quals alguns algorismes expressats com a intel·ligències artificials precàries, són capaços d'interpretar imatges, dir-nos certes coses sobre elles que abans no havíem vist, o fins i tot produir imatges prèviament inexistentes. Algunes imatges produïdes per algorismes tenen un estatut que ens fa dubtar de la seua condició d'imatge, a causa de la paradoxa de ser, alhora, imatges i codis informàtics.

Capturar una pantalla

La fotografia de la xica pin up ens remet a una genealogia de la captura de pantalla. Aquest procediment té moltes similituds amb les de l'acte fotogràfic. Actualment, es tracta de prendre una foto pressionant una tecla anomenada Print Screen; és com pressionar el disparador de la càmera. La presència d'aquella tecla converteix l'ordinador en una càmera fotogràfica del seu propi univers¹.

Aquesta tecla apareix per primera vegada en els teclats IBM dels ordinadors personals en la primera meitat de la dècada dels 80. El nom “print screen” (imprimir pantalla) deriva de la seua funció inicial, que no era la de capturar imatge, sinó emetre una ordre d'impressió del contingut textual de la pantalla, en els ordinadors amb sistema operatiu de línia de comandaments, és a dir, en els quals es visualitzen els textos clàssics en blanc o verd sobre fons negre, a l'estil Matrix.

Aquells sistemes operatius funcionaven sota una lògica comunicacional entre l'ésser humà i la màquina. L'operador havia de conèixer molt bé el llenguatge -els codis- per a poder conversar amb el computador i usar-lo. Les nostres actuals pantalles -en canvi- són interactives i visualitzen elements gràfics, audiovisuals i metàfores instrumentals. Aquelles metàfores són intuïtives, perquè estan fetes a imatge i semblança d'objectes físics funcionals preexistents, com les carpetes, que són part de la metàfora de l'escriptori², la gran innovació que va

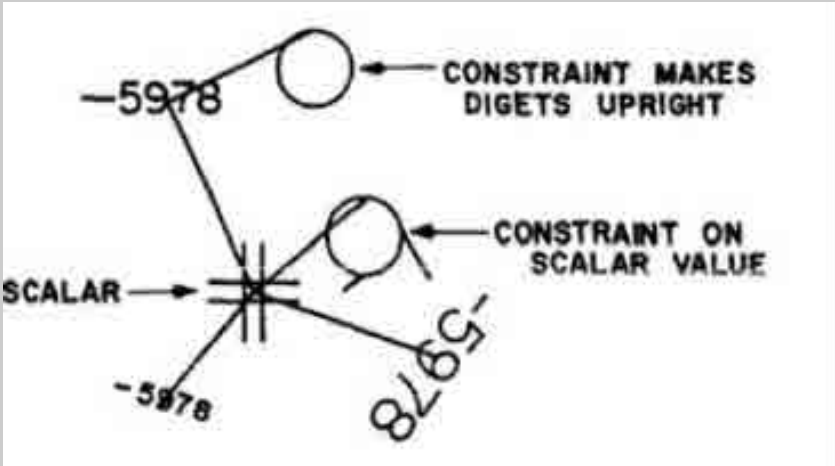
1 En els ordinadors MAC i en els dispositius mòbils aquesta tecla no existeix. En la seua absència, existeixen combinacions de comandaments (tecles), que en ser pressionades compleixen la mateixa funció.

2 La Interfície Gràfica d'Usuari i la metàfora d'escriptori van ser popularitzades pel computador Macintosh de 1984, però inventades en la dècada anterior en Xerox PARC. El model Xerox Alto de 1973 va ser el primer a incorporar la interfície gràfica d'usuari amb metàfora d'escriptori i un ratolí que permetia activar zones de la pantalla traduint el moviment de la mà.

la gran innovació que va popularitzar l'ús dels ordinadors.

Però les captures de pantalla tenen un antecedent anterior. Segons Matthew Allen, les primeres es van fer a finals dels anys 50 i van consistir literalment en fotografies de la pantalla, realitzades amb càmeres fotogràfiques que s'instal·laven enfront de la màquina. Es tractava d'imatges que funcionaven com a documentació d'unes tecnologies encara experimentals que es desenvolupaven en contextos molt particulars com a centres d'investigació acadèmica o militar. Les fotografies d'aquelles primeres pantalles van ser preses per operaris, enginyers, militars o professors universitaris, per a registrar un esdeveniment en curs i al qual poques persones tenien accés: la pantalla gràfica computacional i la interactivitat. Van circular primer en congressos acadèmics, després en revistes de ciència per a públic massiu. I així, en tant que imatges de la nova tecnologia, van servir per a activar la imaginació popular i el desig pel tecnològic-digital, que hui és hegemonia.

Per aquells anys el que es visualitzava en la pantalla podia ser imprés de manera molt eficient, com a informació independent. Però una mera impressió de la informació de la pantalla seria només això: un dibuix, que a més no seria igual al que veiem en la pantalla (fons negre i dibuix blanc), perquè el resultat estaria invertit, com un traçat convencional en tinta negra sobre paper blanc. Aquestes xicotetes diferències van ser importants quan es van començar a representar les imatges computacionals. En un esquema de 1963 del computador Sketchpad, l'enginyer Ivan Sutherland exhibeix totes dues versions: la impressió en tinta sobre paper i la captura d'aquest mateix esquema tal com es visualitzava en la pantalla de tub de raigs catòdics, presa amb una càmera fotogràfica.



Ivan E. Sutherland, Three sets of digits displaying the same scalar value in “Sketchpad” ([1963] 1964, p. 10). La imatge de l'esquerra correspon a la impressió en tinta sobre paper. La dreta és la captura de pantalla de tub de raigs catòdics.

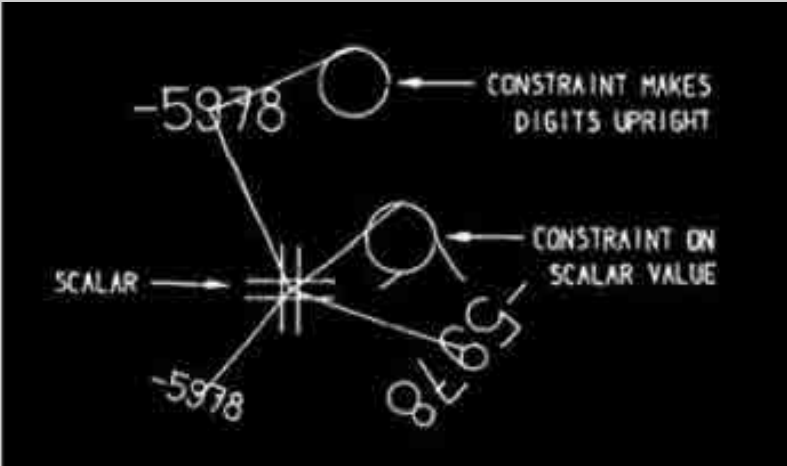
Sense ser idèntiques, totes dues imatges contenen la mateixa informació. Les diferències entre ambdues no es limiten a la inversió binària del blanc i el negre, sinó també a altres factors com la tipografia i la grandària dels elements (textos i formes). La impressió en paper mai era exactament igual al referent de tub de raigs catòdics. Això és degut al fet que la impressora feia

1 Allen, Matthew. “Representing Computer-Aided Design: Screenshots and the Interactive Computer circa 1960”. En Perspectives on Science, Volume 24, Issue 6, November-December 2016. p.637-668. The MIT Press Journals.

que popularizó el uso de los ordenadores.

Pero las capturas de pantalla tienen un antecedente anterior. Según Matthew Allen, las primeras se hicieron a fines de los '50 y consistieron literalmente en fotografías de la pantalla, realizadas con cámaras fotográficas que se instalaban frente a la máquina¹. Se trataba de imágenes que funcionaban como documentación de unas tecnologías aún experimentales, que se desarrollaban en contextos muy particulares como centros de investigación académica o militar. Las fotografías de esas primeras pantallas fueron tomadas por operarios, ingenieros, militares o profesores universitarios, para registrar un acontecimiento en curso y al que pocas personas tenían acceso: la pantalla gráfica computacional y la interactividad. Circularon primero en congresos académicos, luego en revistas de ciencia para público masivo. Y así, en tanto imágenes de la nueva tecnología, sirvieron para activar la imaginación popular y el deseo por lo tecnológico-digital, que hoy es hegemonía.

Por esos años lo que se visualizaba en la pantalla podía ser impreso de manera muy eficiente, como información independiente. Pero una mera impresión de la información de la pantalla sería sólo eso: un dibujo, que además no sería igual a lo que vemos en la pantalla (fondo negro y dibujo blanco), pues el resultado estaría invertido, como un trazado convencional en tinta negra sobre papel blanco. Estas pequeñas diferencias fueron importantes cuando se comenzó a representar las imágenes computacionales. En un esquema de 1963 del computador Sketchpad, el ingeniero Ivan Sutherland exhibe ambas versiones: la impresión en tinta sobre papel y la captura de ese mismo esquema tal como se visualizaba en la pantalla de tubo de rayos catódicos, tomada con una cámara fotográfica.



Ivan E. Sutherland, Three sets of digits displaying the same scalar value in “Sketchpad” ([1963] 1964, p. 10). La imagen de la izquierda corresponde a la impresión en tinta sobre papel. La derecha es la captura de pantalla de tubo de rayos catódicos.

Sin ser idénticas, ambas imágenes contienen la misma información. Las diferencias entre ambas no se limitan a la inversión binaria del blanco y el negro, sino también a otros factores como la tipografía y el tamaño de los elementos (textos y formas). La impresión en papel nunca era exactamente igual al referente de tubo de rayos catódicos. Eso se debe a que la impresora hacía una

1 Allen, Matthew. “Representing Computer-Aided Design: Screenshots and the Interactive Computer circa 1960”. En Perspectives on Science, Volume 24, Issue 6, November-December 2016. p.637-668. The MIT Press Journals.

una traducció -a les seues normes i convencions- de la informació digital. Per això els enginyers van començar a fer fotografies, per a registrar el que ells estaven veient, tal qual com apareixia en la pantalla. Aquelles primeres captures o fotografies de la pantalla estaven impulsades llavors pel desig d'exhibir un tipus d'imatge tecnològica amb característiques singulars. Es tractava d'un esdeveniment tecnològic i visual.

La xica pin-up com a imatge operativa?

Allen ens adverteix d'un fet important: no estem simplement davant "la imatge d'una xica pin-up, sinó la imatge d'una xica pin-up que es mostra en una pantalla de computadora interactiva."¹
Voldria obrir una pregunta sobre el sentit d'aquella imatge, si em permeten, de la seua operativitat. L'enginyer anònim que la va programar havia utilitzat com a referent el dibuix d'una xica pin-up del mes de desembre de 1956², apareguda en el calendari que publicava la revista Esquire, un antecedent de la Playboy:

"La foto mostra el tub d'una consola SD que mostra el contorn de la dona amb els braços enlaire, bressolant el seu cap mentre emfatitza el seu pit. Ella es reclina maldestrament, amb les cames separades en una actitud incòmoda però provocativa que fa olor d'art de pin-up de mitjan segle."

Es podria dir que les xiques pin-up, popularitzades en la II Guerra Mundial com a imatges per a l'entreteniment dels soldats enmig de la batalla, són imatges funcionals a un patriarcat heterosexual de la mirada, que les produeix per a la seua satisfacció destructiva. Una primera operativitat de la imatge de la xica pin-up en la pantalla estaria determinada llavors pel seu servei a l'entreteniment masculí, tal com ha sigut descrita la pin-up en la pantalla de SAGE: una xorrada tecnològica entre soldades, enginyers d'IBM i del MIT.



Lawrence A. Tipton, Pin-up program running on an SD Console, 1959. (Edwards 2013)

1 Matthew Allen, ibíd..
2 La il·lustració havia sigut realitzada pel dibuixant George Petty.

traducción -a sus propias normas y convenciones- de la información digital. Por eso los ingenieros comenzaron a hacer fotografías, para registrar lo que ellos estaban viendo, tal cual como aparecía en la pantalla. Esas primeras capturas o fotografías de la pantalla estaban impulsadas entonces, por el deseo de exhibir un tipo de imagen tecnológica con características singulares. Se trataba de un acontecimiento tecnológico y visual.

La chica pin-up como imagen operativa?

Allen nos advierte de un hecho importante: no estamos simplemente ante "la imagen de una chica pin-up, sino la imagen de una chica pin-up que se muestra en una pantalla de computadora interactiva."¹
Quisiera abrir una pregunta acerca del sentido de esa imagen, si me permiten, de su operatividad. El ingeniero anónimo que la programó había utilizado como referente el dibujo de una chica pin-up del mes de diciembre de 1956², aparecida en el calendario que publicaba la revista Esquire, un antecedente de la Playboy:

"La foto muestra el tubo de una consola SD que muestra el contorno de la mujer con los brazos en alto, acunando su cabeza mientras enfatiza su pecho. Ella se reclina torpemente, con las piernas separadas en una actitud incómoda pero provocativa que huele a arte de pin-up de mediados de siglo."

Se podría decir que las chicas pin-up, popularizadas en la II Guerra Mundial como imágenes para el entretenimiento de los soldados en medio de la batalla, son imágenes funcionales a un patriarcado heterosexual de la mirada, que las produce para su propia satisfacción destructiva. Una primera operatividad de la imagen de la chica pin-up en la pantalla estaría determinada entonces por su servicio al entretenimiento masculino, tal como ha sido descrita la pin-up en la pantalla de SAGE: una chorrada tecnològica entre soldados, ingenieros de IBM y del MIT.

Podría ser así de sencillo. Sin embargo, existe una versión contradictoria: la imagen de la chica pin-up podría haber sido un mecanismo de prueba en la sincronización de las pantallas de las computadoras de SAGE. El entretenimiento (masculino), sufriría entonces una suerte de pliegue operacional. Harun Farocki ha descrito un tipo de imagen que ha denominado imagen operativa: "llamé 'imágenes operativas' a estas imágenes que no están hechas para entretener ni para informar. Imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación"³. En palabras de Farocki, las imágenes operativas, aquellas implicadas en procedimientos técnicos, son las que "no están hechas para entretener". Quisiera aprovechar la ambigüedad de sentido con la que ha sido descrita la imagen de la chica pin-up en la pantalla (entre chorrada masculina e imagen operativa), para proponerla como una imagen operativa?, en cursiva y con un signo de interrogación, pues aún en el caso de cumplir una función operativa (técnica), esa imagen hace parte de un pacto de heterosexualidad masculina, adscribiéndola a esa otra operatividad. Podría ser que la foto polaroid de la chica pin-up en la pantalla de SAGE exprese un tipo o caso relativamente aislado de operatividad? difuso o ambiguo. Pero podría ser también que nos hable acerca de que la operatividad misma de las imágenes operativas no es nunca del todo cerrada.

1 Matthew Allen, ibid..
2 La ilustración había sido realizada por el dibujante George Petty.
3 Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes. Caja Negra Editora. Buenos Aires, 2013. Pg. 153.



Podria ser així de senzill. No obstant això, existeix una versió contradictòria: la imatge de la xica pin-up podria haver sigut un mecanisme de prova en la sincronització de les pantalles de les computadores de SAGE. L'entreteniment (masculí), patiria llavors una espècie de plec operacional.

Harun Farocki ha descrit un tipus d'imatge que ha denominat imatge operativa: "vaig dir 'imatges operatives' a aquestes imatges que no estan fetes per a entretenir ni per a informar. Imatges que no busquen simplement reproduir alguna cosa, sinó que són més aviat part d'una operació"¹. En paraules de Farocki, les imatges operatives, aquelles implicades en procediments tècnics, són les que "no estan fetes per a entretenir". Voldria aprofitar l'ambigüitat de sentit amb què ha sigut descrita la imatge de la xica pin-up en la pantalla (entre xorrada masculina i imatge operativa), per a proposar-la com una imatge operativa?, en cursiva i amb un signe d'interrogació, perquè encara en el cas de complir una funció operativa (tècnica), aquella imatge és part d'un pacte d'heterosexualitat masculina en adscriure-la a aquella altra operativitat. Podria ser que la foto polaroid de la xica pin-up en la pantalla de SAGE expresse un tipus o cas relativament aïllat d'operativitat difús o ambigu? Però podria ser també que ens parle sobre que l'operativitat mateixa de les imatges operatives no és mai del tot tancada.

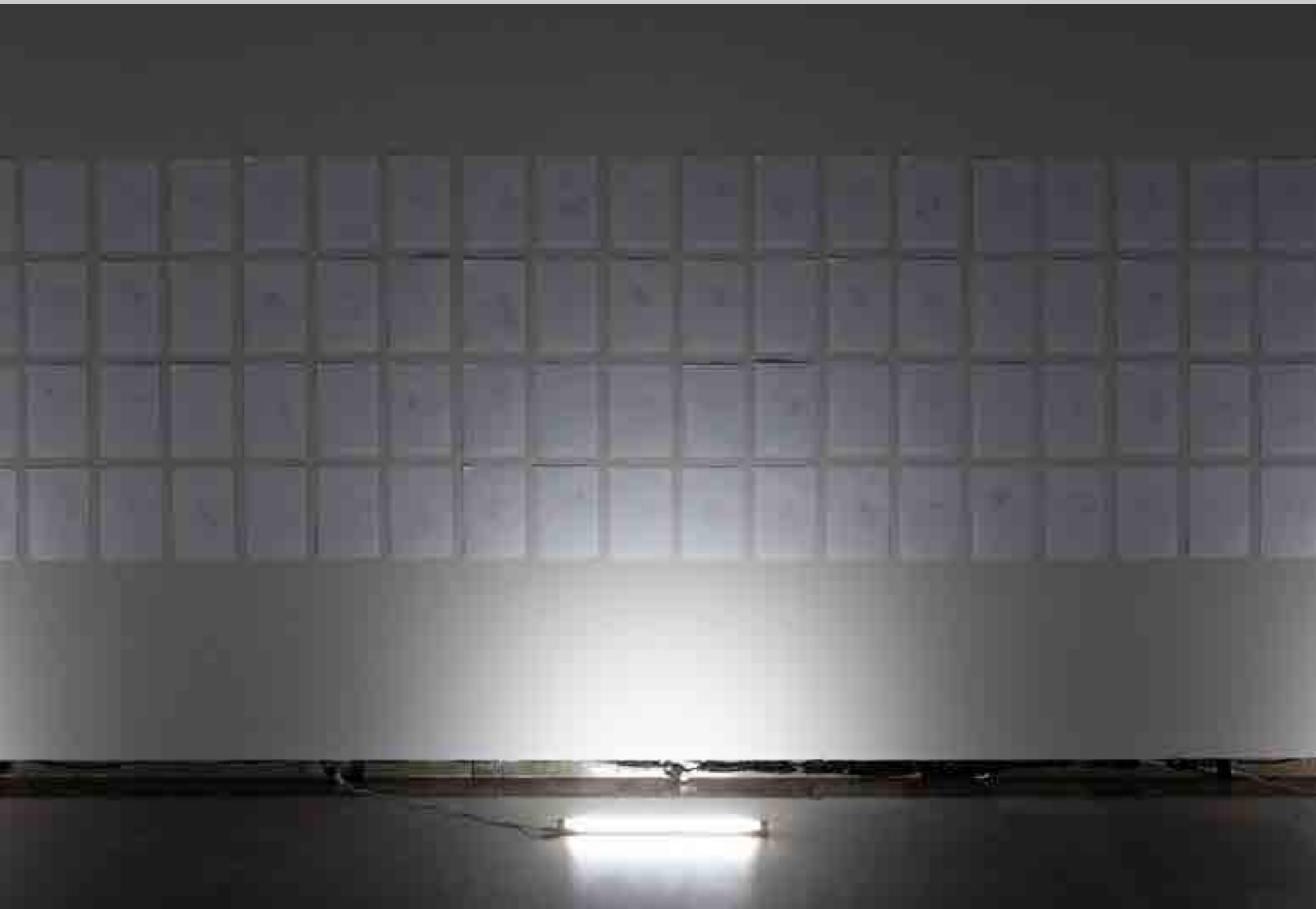
¹ Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes. Caja Negra Editora. Buenos Aires, 2013. Pg. 153.

9. PORN IS THE MEDIUM

val	>	<suporte>	<objecte>	<cos>	<representació>	<materialitat>
		<superfície>	<contingut>	<polítiques de la censura>		
			<tecnologies de la representació>	<forma>		
cast	>	<soporte>	<objeto>	<cuerpo>	<representación>	<materialidad>
		<superficies informacionales>	<contenido>	<políticas de la censura>	>tecnologías de la representación>	<forma> <clase>









>> AGRAÏMENTS/ AGRADECIMIENTOS

Antonia Devesa
Ezequiel Malaherre
Berta Escobar
Víktor Navarro
Laia Lloret
Maddalena Bianchini
Priscilla Penniket
Felipe Rivas San Martín
Lucía Egaña
Mery Favaretto
Andrea Soto Calderón
Kali Sudhra
Linda Porn
Nikita Shepard
Nina
Estefani Tarragó



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



Centre del Carme
Cultura Contemporània



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



Centre del Carme
Cultura Contemporània