

PORNOGRAFÍA HIPERTÉLICA: CUERPO Y OBSCENIDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Fabián Giménez*

1

Parciera que en la actualidad la obscenidad no demarca el espacio del arte convirtiéndose en su límite, su marco o su margen, sino que, en cambio, entra en escena y transforma radicalmente el propio espacio de la representación. La pornografía convertida en arte o el arte convertido en pornografía, este fenómeno transestético parece conducirnos a una suerte de *pornografía hipertélica*, la pornografía se excede a sí misma, transgrede sus propios límites y entra en el espacio artístico revirtiendo las reglas del juego de la representación. En este sentido, la obscenidad es, más que nada, un régimen de visibilidad exacerbada, de promiscuidad de la mirada, la desaparición de la distancia escénica en la inmediatez de unos cuerpos arrojados a la voracidad escópica. *Made in Heaven* de Jeff Koons/Cicciolina representa un momento clave en este doble movimiento transestético, en este devenir arte de lo pornográfico, en este devenir pornografía del arte, derivas de la simulación:

apropiacionismo en los ochenta, porno-apropiacionismo en los noventa.

La noción de pornografía hipertélica puede convertirse en un concepto bastante sugerente a la hora de problematizar ciertas formas y prácticas cercanas a la pornografía que emergen al interior del discurso artístico contemporáneo. En estas páginas intentaré rastrear algunas de sus manifestaciones más interesantes, presentes en una serie de obras que prefiguran un nuevo entramado, un nuevo texto pornogramático; tejido ya no únicamente en el universo letrado de la literatura erótica, sino en el universo post-letrado de la fotografía erótica y del body art. Es decir, el pornograma, como fusión del cuerpo y la escritura, puede inscribirse tanto en el espacio narrativo como en el espacio *imgístico*, sin embargo, las formas más extremas de pornografía hipertélica toman al cuerpo como espacio de inscripción y a la imagen fotográfica como forma de representación o, para ser más exactos, de simulación. Mutación pornogramática: de la pornografía a la pornoimagología, del discurso al cuerpo y del cuerpo a la imagen, o bien, del discurso del cuerpo al cuerpo de la imagen, lo porno-gramático como foto-grafía.

* Escuela de Diseño, Instituto Nacional de Bellas Artes.

2

Una de las irrupciones más interesantes de lo obscuro en la escena puede rastrearse en una instalación de Zoe Leonard, realizada en 1992 en Kasel, en el marco de Documenta IX, en la Neue Galerie. Leonard se encargó de descolgar varios cuadros de las salas de la galería, sustituyéndolos por una serie de fotografías de vaginas que ella había tomado previamente, apropiándose, en cierta medida, de *El origen del mundo* (Gustave Coubert, 1866), sin embargo, el efecto de realismo fotográfico acercaba estas imágenes más al primer plano anónimo del porno que a los nombres propios de la historia de la pintura.

Estas fotografías se enfrentaban a retratos femeninos del siglo XVIII, el sexo de las mujeres, invisibilizado en estas pinturas, o convertido en objeto de la mirada masculina, reaparecía, como contrapunto, en las fotografías de Leonard. En el espacio del museo, la presencia de esta serie de fotografías de vaginas (de seis amigas de Leonard que habían aceptado gustosas participar en el proyecto), metaforizaba la entrada de lo obscuro en el espacio por excelencia del arte, el museo y, en este sentido, le daba al sexo femenino la fuerza de la literalidad pornográfica, “inerte y agresiva”, como dirá en una entrevista con Laura Cottingham en 1993...

Tenía previsto un conjunto mucho más complicado de imágenes para Documenta, pero unos seis días antes me fui a Alemania a instalarlas, y decidí que todos esos complejos impulsos se contendrían en una sola imagen: el sexo de una mujer. Esa única imagen sería inerte y agresiva, eso representaría el invisible pero implícito sexo en las mujeres

de las pinturas, las artistas inexistentes, y la nunca dirigida sexualidad de las mujeres de las pinturas [...] Decidí quitar todos los retratos de hombres y paisajes, y sustituirlos por las fotografías. Hay algunas pinturas con hombres, pero son periféricas o ligadas muy específicamente a la interacción con las mujeres [...] Las mujeres y su sexo. Esto es lo que estaba ausente en las pinturas (Leonard, 1993).

Desde esta literalidad del sexo femenino, es decir, desde esta irrupción fotográfica de la genitalidad femenina en el espacio museístico, nos enfrentamos a un procedimiento donde “las mujeres y su sexo” entran al espacio de la representación no como objetos manipulables, metaforizables en el discurso artístico falogocéntrico, sino como una suerte de cruda realidad comprobable, una notable mutación en el discurso feminista, convertido, en la instalación de Leonard, en un discurso cuasiginecológico, las vaginas fotografiadas por la artista se convierten en un pornograma contundente: “sexo”.

Pareciera que, más allá de las representaciones de lo femenino a lo largo de la historia del arte occidental, lo que prevalece en el gesto de Zoe Leonard es la facticidad, las vaginas retratadas por Leonard poseen la fuerza de los hechos, parecen servir de evidencia, de prueba de existencia. Por alguna extraña razón, estas fotografías me recuerdan a las de OVNIS, el monstruo del lago Ness o Pie Grande, intentan comprobar, gracias a la fuerza de la imagen, la existencia no de “las mujeres”, eso, para bien o para mal, lo hacen las pinturas del museo, sino de “su sexo”, la imagen fotográfica como evidencia indiscutible de la sexualidad femenina, un devenir real de lo femenino a partir de la

emulsión fotográfica. Lo anatómico como efecto especial, la verdad de la mujer “sacada a la luz”, *foto-grafiada* literalmente, este fenómeno de visibilidad se convierte en un espectáculo casi médico, el *medical shot* evoca esta visibilidad fría, aséptica, al mejor estilo de una visita al ginecólogo (no es rara la conjunción de ciertas formas de pornografía hipertélica con lo que se ha dado en llamar *medical art*).

Todo esto parecería condenar a las mujeres a la anatomía como destino (Freud), sin embargo, uno no deja de asombrarse de la ironía que encierra todo este proceso de desocultamiento, este imperativo de máxima visibilidad nos lleva a preguntarnos si lo femenino no aparece sobre los muros del museo, se hace visible rodeado de pinturas del siglo XVIII, únicamente para desaparecer mejor, para convertirse en algo “demasiado real para ser cierto”. Quizás arribemos así a una nueva manifestación de lo que Baudrillard llamó la *violencia de lo neutro*, en esta nueva versión del grado cero de la genitalidad, el cuerpo femenino deja de ser el espacio de lo indeterminado, al contrario, en esta sobredeterminación pornogramática, la mujer se transforma en una vagina, entonces, el gesto pornográfico de Leonard podría no hacer más que repetir “la violencia del sexo neutralizado” (Baudrillard, 1993: 26) a la que nos tiene acostumbrados la pornografía más tradicional, en tanto una forma particular, en la esfera de lo sexual, de producción de lo real.

En este sentido, podríamos decir que Leonard *produce lo femenino*, desde esta literalidad del sexo femenino, desde esta escenificación de lo obsceno, como aquello que había permanecido fuera de

escena, podríamos trazar líneas de continuidad con la distinción baudrillardiana entre seducción y producción...

Del discurso del trabajo al discurso del sexo, del discurso de la fuerza productiva al discurso de la pulsión se propaga el mismo ultimatum de *producción* en el sentido literal del término. En efecto, la acepción original no es la de fabricación, sino la de hacer visible, hacer aparecer y comparecer. El sexo es producido como se presenta un documento, o como se dice de un actor que aparece en escena.

Producir es materializar por fuerza lo que es de otro orden, del orden del secreto y de la seducción. Por todas partes y siempre la seducción es lo que se opone a la producción. La seducción retira algo del orden de lo visible, la producción lo erige todo en evidencia, ya sea la de un objeto, una cifra o un concepto (Baudrillard, 1993: 38).

A partir de esta oposición estructural, podemos leer el gesto de Leonard como una apuesta por la producción y no por la seducción. Hagamos un pequeño experimento patafísico, pensemos en otra posible instalación: en lugar de quitar las pinturas donde aparecen hombres y paisajes, hacer exactamente lo contrario, mantener esas pinturas y quitar todas las pinturas en las que aparecen mujeres, quizás esta instalación imaginaria, que llevaría por título “El sexo de las mujeres del siglo XVIII”, estaría más cerca de la seducción, entendida como una estrategia que, en lugar de enfrentar la visibilidad a la invisibilidad, profundiza en la propia invisibilidad para hacerla, paradójica e hipertélicamente, visible.

3

Otra alternativa, desde la teoría de la simulación, podríamos intentar concebir a la obscenidad como desafío y, por tanto, como seducción. Ciertas configuraciones pornogramáticas, entonces, jugarían el juego de la reversibilidad. El desafío, la provocación, la sexualidad tomada como juego, casi como forma ritual, vacía (carente de sentido, más allá del lema de la máxima visibilidad), podrían convertirse en una nueva modalidad de erotismo, devolviéndole a la pornografía, como espacio de representación de lo sexual, algo de la ilusión que ha ido perdiendo en nuestra “cultura de la eyaculación precoz”.

Hablando de desafíos, quizás sea bueno recordar el lanzado por Georges Bataille a Breton y al surrealismo, en su célebre texto “El espíritu moderno y el juego de las transposiciones” leemos lo siguiente: “Lo que amamos en verdad, lo amamos sobre todo con vergüenza y desafío a cualquier aficionado a la pintura a amar una tela tanto como cualquier fetichista ama un zapato” (Bataille, 1969: 162). Quizás la pornografía hipertélica responda a este desafío, conjugando el arte y lo sexual en un mismo espacio de representación post-escénica. “La fruición estética convertida en placer culpable (y viceversa)”, podría ser un buen título para un estudio fenomenológico del amante de la pornografía hipertélica, un nuevo personaje, vinculado a la fauna académica, que podría definirse como aquel intelectual que experimenta “desde lo más sublime hasta lo más grotesco” (*Les Luthiers*) sin demasiados remordimientos ni complejos, gracias a una sensibilidad cercana a lo que podríamos llamar una erótica de la banalidad.

Tony Ward incursionará en el terreno de esta nueva sensibilidad, en esta problematización de lo pornográfico a través de la escenificación pornogramática. Ward revierte el procedimiento pornográfico, sus fotografías son algo así como una espectacularización de lo pornogramático, a pesar de utilizar los tradicionales motivos y planos del porno sus fotografías recuperan la distancia de la escena. Lo pornográfico se mediatiza en tanto representación, es decir, las fotografías de Ward son el resultado de un ejercicio metapornográfico, tomar al pornograma y ponerlo entre comillas, jugar con las citas porno, ponerlas en escena. Preciosismo porno donde se escenifican las figuras y las formas de la retórica pornográfica, en una suerte de teatralidad, de afectación histórica. Un recuento de las prácticas sexuales más diversas, reflexividad porno, la pose convertida en postura, en posición sexual, una lógica de las conexiones, una cartografía de las zonas erógenas.

En varias de las fotografías de Ward nos enfrentamos a un *zoom* que, en lugar de clausurar la distancia escénica en la líquida inmediatez del *cum shot*, opera de manera exactamente opuesta, nos ofrece la posibilidad ya no de *ver* lo pornográfico sino de *leer* lo pornogramático, lectura que necesariamente implica un distanciamiento de la mirada. El cuerpo convertido en imagen, el *look* pornográfico llevado a su paroxismo, la pose pornográfica representada una y otra vez, en un *acting out* perfectamente calculado, desplegado en el espacio de la imagen con la belleza de un diagrama, modelización del pornograma en las granuladas imágenes fotográficas recogidas en *Orgasm* y *Orgasm XL*.

Posturas y operaciones congeladas gracias al mágico clic del objetivo fotográfico.

El “momento Kodak” captura un gesto, una pose, una escenificación en el mejor sentido de la palabra. La pose convierte al cuerpo en imagen, la pose pornográfica entonces convertirá al cuerpo de la modelo en un significante, un eslabón en la cadena de significantes de lo pornográfico. La mirada porno-fotográfica de Ward está atravesada por la pasión por el código, sus modelos (en su mayoría actores y actrices provenientes de la industria del entretenimiento para adultos) conocen perfectamente las coreografías sexuales más extremas, sus porno-performances son la materia prima de Ward, estos cuerpos codificados nos remiten, en un ejercicio metapornográfico, a la retórica del hard core.

Todas estas imágenes nos ofrecen escenificaciones del universo pornográfico, lo interesante aquí es la imposibilidad de enfrentarse a ellas sin dejarse arrastrar por la deriva clasificatoria, en una suerte de *studium pornográfico* se suceden vertiginosamente las poses más distintivas de algunos de los subgéneros más famosos del porno: *girl/girl*, *bondage & domination*, *anal*, *black kiss*, *catfighting*, *cunnilingus*, *dildos*, *masturbation*, *blow job*, *money shot*, *foot licking*, *fist fucking*, *foot fetish*, *strap on*, *pissing*, *spanking*, etcétera.

El sexo es el mensaje, Ward libera a la sexualidad de cualquier pretensión de sentido, la arroja a la mecánica de una práctica fuertemente codificada, el sexo como significante y ya no como significado, de la profundidad del sentido a la superficie del código, obscenidad blanca, transparencia. Estos cuerpos, en su desnudez, no nos remiten al desnudo como representación sino como interlocución, estos cuerpos nos hablan desde la significancia (es decir, la literalidad) de una

práctica erótica. Replanteamiento de la desnudez más allá de su posición de figuración, Tony Ward logra hacer pasar al desnudo, como quería Roland Barthes, “del *Cuadro* de los cuerpos al orden de las prácticas eróticas”(Barthes, 1987: 293).

4

Nuevos registros, frente a la inmediatez a la que nos tiene acostumbrados la pornografía, las pornográficas imágenes electrónicas de Arturo Díaz Belmont o de Thomas Ruff, apropiadas de Internet y modificadas digitalmente, nos obligan a tomar distancia, partiendo de la inmediatez porno, estas imágenes recuperan cierta distancia, da la impresión de que es necesario alejarse para ver, efecto opuesto al *medical shot* (quizás la imagen del sexo recupere la distancia del desnudo).

La distinción es sutil pero crucial, hemos recorrido un largo camino en términos de representación del cuerpo como espacio de deseo, placer y mirada, esta historia, hasta la fecha, puede resumirse, salvajemente (clarckianamente, podríamos decir), en dos momentos sucesivos: del desnudo (*nude*) al encueramiento (*naked*). Tal vez, prácticas artísticas como las que nos proponen Arturo Díaz Belmont y Thomas Ruff prefiguren nuevos espacios de representación del deseo, quizás estos procedimientos reviertan por un momento este proceso de encueramiento (entendido como aquel momento donde la propia desnudez pierde su sentido, donde ya no hay espacio ni para la transgresión ni para el goce), recuperando cierto erotismo que se inscriba sobre la superficie de lo pornográfico, una nueva orgía para “después de la orgía” donde los cuerpos

recuperen ese “espacio ciego” (Barthes), ese espacio de deseo. Ya no recuperar la “profundidad” del desnudo clásico sino operar en los pliegues y repliegues de lo visible, una *estética de las superficies* que trace sobre la piel desnuda un espacio que permita desplegar otros juegos del deseo, una pornografía “de otro modo” (Foucault).

En este sentido, lo pornográfico se recupera como cita, en una serie de apropiaciones que se alejan de su finalidad inicial (la visión, más o menos descarnada, de escenas de sexo explícito) para entrar en lo hipertélico, en este exceso de finalidad, que hace que las imágenes pierdan definición y se vuelvan icónicamente incorrectas frente al imperativo de la alta definición, que aquí es sinónimo del carácter explícitamente sexual de lo porno, estas imágenes entran en el espacio del arte, la entrañable dimensión desconocida de lo metonímico y de lo metafórico, el triángulo de las Bermudas de la literalidad sin más.

En una época de desocultamientos, el procedimiento utilizado por ambos artistas se convierte en una suerte de contrapornografía, en lugar de desvestir los cuerpos, quizás intuyendo la imposibilidad de la desnudez absoluta en el mundo de los signos, Ruff y Díaz Belmont se preocupan por vestirlos en una estética del ocultamiento. De la hipervisibilidad a la infravisibilidad, la mirada recorre y recompone unos cuerpos que se muestran sin demostrarse, sin la pretensión de verdad de lo pornográfico. *Pornografía hipertélica, transpornografía*, son algunos conceptos que intentan dar cuenta de estos fenómenos de obscenidad y transparencia que prefiguran la desaparición de la escena estética, nos preguntamos si sobre este

telón de fondo de la desaparición de la ilusión no se está configurando el escenario de una nueva forma de ilusión transestética. En fin, cuando la obscenidad entra en escena la pornografía ya no es lo que era.

5

Partiendo de algunas manifestaciones artísticas contemporáneas (vinculadas a la obra de Natacha Merritt y Annie Sprinkle) y de algunos enfoques provenientes de la teoría posmoderna (en particular, la teoría de la simulación de Jean Baudrillard) me gustaría problematizar la noción de pornografía en los performances de Rocío Boliver, más conocida como la “Congelada de Uva”. En uno de sus célebres performances, que le dio, en un juego de contigüidades, su nombre artístico, Rocío Boliver se masturbó con una congelada de uva (pornograma con sabor local). El gesto de optar por dicha bebida refrescante en sugerente envase fálico en lugar de una pluma o un pincel y por su vagina en lugar de una hoja de papel o una tela, ha convertido a Boliver en una de las pornógrafas más interesantes y sugerentes del arte actual mexicano.

La pornografía convertida en arte o el arte convertido en pornografía, en este juego de reversibilidad la pornografía se excede a sí misma, quizás ahí radique parte de la enorme fascinación que despierta nuestra entrañable “Congelada de Uva”, obscenidad a la mexicana: pornogramas que Rocío Boliver escribe sobre su cuerpo, convirtiendo su sexualidad en objeto de una experimentación estética o, más bien, transestética. En un despliegue de lo privado en lo público, su cuerpo se transfor-

ma en una superficie de inscripción, zonas erógenas cartografiadas, recorridas y penetradas por una infinidad de objetos. La fusión de la escritura y el cuerpo está atravesada por una serie de signos más o menos fálicos, los pornogramas de Boliver son, en buena medida, falogramas, fetiches que sustituyen el pene, pareciera que la referencia, más o menos espectral, a lo masculino no es más que el suplemento para el despliegue de un erotismo femenino avasallante (la vagina dentada exhibida al mejor estilo de los *side show freaks*). En los performances de Boliver hay algo de *freak*, *weird* o *guarro* (yo preferiría el término bizarro), por ejemplo, Roberto Andrade, ubica uno de los performances de la Congelada de Uva en el quinto lugar de su lista de "Los 15 performances más guarros de la historia":

5. Otra vez la Congelada de Uva [ya había aparecido el doceavo y octavo puesto]. En un evento de fuga.com realizado en el Museo de la Ciudad de México, la Conge se amarró las piernas tras la nuca y empezó a comer rollitos de sushi que traía en el culo. Eso sí, sin abandonar el ritual de los palitos chinos y la salsa de soya, la cual traía en medio de las tetas (Andrade, 2001: 67).

Como verán, es difícil trazar un límite entre la sexualidad exacerbada y por momentos infantil, el exhibicionismo histérico y las sofisticadas guarradas de la Conge y la esfera de lo que podríamos llamar arte (*performance*, *body art*, *abject art* o algo parecido), la propia Boliver hace gala de su exquisita ironía cuando comenta lo siguiente: "En este momento histórico y en el lugar en que me tocó nacer es mejor ser considerada artista que puta. Esto ha

dignificado mi consuetudinario gusto por enseñar mi pepa, mis nalgas y mis chichis y gracias a ello, mi familia, las mamás de los amiguitos de mi hijo de 11 años, las empresas que me han dado trabajo, y público en general me aceptan y hasta me felicitan".

Como Warhol, Boliver quiere convertirse en una máquina, aunque no una *machine célibataire*, sino todo lo contrario, una máquina hiper-sexual, algo parecido a la "máquina de follar" de Bukowsky, o al "supermacho" de Jarry en su versión femenina (quizás deba decir feminista), ¿será posible pensar en la Congelada de Uva como la "superfeminista" del nuevo milenio (una heroína post-porno-modernista, al estilo de Annie Sprinkle) o como la "superhembra" todavía anclada en la imaginación pornográfica de nuestro pasado porno-moderno?

Quizás antes de responder esta pregunta sea necesario dar algunos rodeos que nos conducirán a otras prácticas artísticas que también han producido cierto "emborronamiento" de la línea que demarca la escena y la separa de lo obsceno, estas prácticas problematizan la propia noción de marco (*parergon*) entendido como el margen que podría separar el espacio del arte de su afuera, de su exterioridad (Nead, 1998). Desde hace unos cuantos años algunos artistas han intentado ubicarse en este espacio del límite revirtiendo las oposición estructural arte/no arte, escenificando la obscenidad, han intentado representar la exterioridad de lo irrepresentable, un gesto transtético donde la noción de obscenidad parece acercarse a la de lo sublime, ambas nociones aluden al intento de representar lo irrepresentable, escenificar lo que está fuera de escena (lo

obsceno), disolver el límite, como dirá Linda Kauffman, entre el *onstage* y el *offstage* (Kauffman, 2000: 103).

Desde esta escenificación de lo obsceno, podríamos trazar líneas de continuidad con las reflexiones vertidas en “En cueros me verás”, un texto bastante reciente de Rocío Boliver, publicado en la revista *Generación* en el 2001, que puede leerse como un *Manifiesto del encueramiento*, una especie de apuesta por una estética del desocultamiento, de una desnudez que no tiene nada que ver con el desnudo clásico, sino más bien, con cierta debilidad de la carne (en el mejor sentido de la palabra), más allá de cualquier coartada teórica:

No tengo ni puta idea qué es eso de pudor, recato o inhibición. A mí me requetencanta estar encuerada y ¡qué coños! Y para coños el mío, que le encanta aparecer en primer plano a la mínima provocación o sin provocación, pues ni falta que hace. Enseño mi cola a quiénes quieran y a los que no, se chingan, porque también ven, si ya los caché. Si sí quieren varios. Las varias, pocas, se apenan o más seguro, se emputan. Yo feliz vivo ensartada en mi lema: “DEJA TE ENSEÑO” (Boliver, 2001: 40).

“Ensaltada en mi lema”, un buen pornograma, Barthes estaría conmovido. En los performances de la Conge el sexo se transforma en espectáculo, pero un espectáculo que no se articula en la separación y la lejanía sino, en cambio, en la inmediatez y la contigüidad de la mirada con lo mirado. Esta estrategia modificará el régimen de visibilidad de lo espectacular articulado en función de la distancia escénica, la “proximidad” experimentada en los performances de Boliver sugiere la entrada

a un universo post-espectacular, donde la “separación perfecta” que, según Debord, funda lo espectacular, se convierte en cosa del pasado.

Parafraseando a McLuhan, podríamos decir que el sexo es el mensaje y, también, el masaje, es decir, lo sexual aparece ante nuestra vista transgrediendo el espacio de la puesta en escena, de lo escópicamente correcto en términos de lugar y de distancia, un coño “que le encanta aparecer en primer plano” está demasiado cerca para convertirse en un objeto de contemplación estética. De alguna forma, el lema “DEJA TE ENSEÑO” instaura un nuevo régimen de visibilidad, un nuevo capítulo, en el performance mexicano, de la historia de la mirada.

6

El lema de Boliver tiene un parecido de familia con el estilo de Natacha Merritt, sus imágenes fotográficas, que conforman los *Digital Diaries*, son enmarcadas por Eric Kroll con el siguiente pornograma: “INMYFACE”, es decir, “ENMICARA”, de nuevo, el topos de la proximidad vuelve a aparecer y, por cierto, escrito en mayúsculas, como “DEJA TE ENSEÑO”, en una divertida coincidencia, las mayúsculas parecen acercarnos pornogramáticamente al cuerpo de la letra (o a la letra en el cuerpo).

“Mis necesidades fotográficas y mis necesidades sexuales son la misma cosa” (Merritt, 2000: 52), nos confesará Merritt en sus diarios digitales, indistinción entre la vida (sexual) y el arte, entre el mundo y sus imágenes, entre lo privado y lo público, reversibilidad, devenir de uno en el otro. Un juego transestético donde las imáge-

nes pornográficas exceden su finalidad, en lugar de despersonalizar u objetivar a Merritt se convierten, en cambio, en algo parecido a las entradas de un diario íntimo, conforman una especie de tecnología del yo, de hermenéutica de la subjetividad de la artista o, como diría Kroll, las fotografías de Merritt (en su mayoría *pornoauto-retratos*), tienen como objetivo la auto-exploración, vinculada a la sensibilidad digital del nuevo milenio. “Mi vida se ha convertido en un montón de fotos digitales en oposición a un montón de pensamientos escritos”(Merritt, 2000: 21). Quizás se esté prefigurando una nueva hermenéutica de la subjetividad, una tecnología del yo digital, una tecnología posletrada, más allá de la galaxia Guttenberg.

Otra faceta de la pornografía hipertélica: una porno-tecnología del yo. No es de extrañarse que en un mundo convertido en unos y ceros, se de un conocimiento de la imagen y del sexo. Todavía un paso más allá, precesión de la imagen sobre el sexo, el sexo está en todos lados excepto en el sexo, en el caso de Merritt, el sexo se convierte en montón de imágenes digitales. “Mi obra precede mi vida amorosa. Mi obra documenta mi vida sexual. Entonces trabajo sobre mi vida sexual como un medio para crear las imágenes que quiero”(Merritt, 2000: 19).

Esta indistinción transestética entre vida sexual y obra artística parece ser otro tema recurrente en la obra de Boliver. Un ejemplo, en marzo de este año, en el Museo José Luis Cuevas, con motivo de la presentación del número 48 de la revista *Generación* y de la celebración de su decimoquinto aniversario, Rocío Boliver leyó uno de los relatos que aparece en su libro *Saber es coger*. Obviamente, como nos tiene acostumbrados la Congelada de

Uva, su presentación se convirtió en todo un performance.

Antes de dar inicio a la lectura de “Más vale plátano en mano que siento bonito”, la Conge procedió a desnudarse de la cintura para abajo, sentarse sobre la mesa e introducir un plátano tabasco, enfundado en un condón, en su vagina. Luego de leer el relato erótico, cuya trama gira en torno a un plátano, una masturbación y el destino gastronómico del comestible dildo improvisado, la congelada retiró el plátano de su vagina, lo despojó de su condón y de su cáscara, le dio una mordida e invitó al público a probarlo.

En fin, creo que resulta bastante claro que el sentido de todo esto fue producir una suerte de indistinción, de solapamiento, entre el sexo y la escritura, una especie de pornograma donde la escritura se fusiona con el cuerpo (esta fusión no nos remite únicamente al orden de lo narrativo sino también al espacio de lo corporal), la Conge leyendo una historia y realizándola, al mismo tiempo, frente a nuestros ojos.

Lo erótico del relato, su carácter alusivo, desaparece en la literalidad de su puesta en escena, si es que todavía podemos hablar de una “puesta en escena”, recordemos a Kaufman, parece que nos enfrentamos al *offstage* convertido en *onstage*, del gesto pornográfico ligado a lo reprimido y a su transgresión llegamos a una suerte de porno-histeria/porno-historia, una representación de lo hiper-sexual, más allá del juego de transgresiones en el universo de la represión.

Otra performancera que ha sabido poner en escena su sexualidad es Annie Sprinkle, al final del primer acto del show *Post-Porn-Modernist*, Annie Sprinkle se introduce un espejito en su vagina e invita

al público a pasar al escenario y contemplar de cerca su cuello uterino. Este espectáculo se encuentra a años luz del *strip-tease*, aquí el postulado de la máxima visibilidad del porno no únicamente se realiza sino que es llevado más allá de su finalidad, el gesto hipertélico hace de la visión de su sexo algo que no tiene ya que ver con el ero-tismo sino con algo parecido a una clase de anatomía o una visita al ginecólogo.

Este juego excesivo no es inocente, no olvidemos que Sprinkle fue prostituta y actriz porno antes de convertirse en feminista y artista del performance, por lo que los códigos del género le son bastante familiares. El paroxismo del *medical shot* es esta visión ginecológica, donde queda poco espacio para la imaginación o para el deseo. Este juego excesivo está cargado de humor, en sus notas a propósito de *The Public Cervix Announcement*, Sprinkle comenta algunas razones que la impulsaron a realizar este performance: “Quería decirle a algunos tipos, “Hey, ¿ustedes quieren ver coños? Les voy enseñar más coño del que quisieran ver en su vida”(Sprinkle, 1998: 166).

Una duda que surge de todo esto es el cuestionamiento del límite, es decir, hasta qué punto el arte de Sprinkle es erótico o bien juega con el límite paródico del sexo y del deseo. El *body art* de Annie Sprinkle es bastante inclasificable, cosa que comparte con las carnales obsesiones de Rocío Boliver, ambas propuestas parecen oscilar entre lo que podríamos llamar *flesh art* y *meat art*.

7

Angela Carter, en el “final especulativo” de *La mujer sadiana*, propone una distinción bastante sugerente entre la carne entendida como *flesh* (viva y humana, cubierta de piel y sensualidad) y la carne entendida como *meat* (muerta, no humana, despelada y carente de erotismo). En español carecemos de ese matiz, recordarán uno de los parlamentos más memorables de la filmografía de Armando Bo y Coca Sarli, en la película *Carne* (Armando Bo, 1968), el voluptuoso cuerpo de Coca es arrojado, desnudo e indefenso, sobre una re muerta, mientras el violador/carnicero exclama: “Así me gusta: icarne sobre carne!”; Angela Carter no podría haber ilustrado mejor esta oposición estructural.

La distinción cárnica de Carter se difracta en la teoría de la simulación en términos de seducción y obscenidad, ilusión y desilusión estéticas, la carne como seducción en el régimen de visibilidad/invisibilidad de lo erótico y la carne como obscenidad en el régimen de máxima visibilidad de lo pornográfico. “La obscenidad tiende siempre a superarse: presentar un cuerpo desnudo ya puede ser brutalmente obsceno, presentarlo descarnado, desollado, esquelético todavía lo es más” (Carter, 1981: 152).

En esta misma sintonía, Angela Carter se preguntaba por esta fascinación de lo obsceno, en sus propios términos, por los placeres de la carne muerta (*meat*), por los placeres del carnicero, éstos “...no son sensuales, sino analíticos. La satisfacción de la curiosidad científica por la disección. Un placer clínico por la precisión con que se lleva a cabo el proceso de reducir el objeto viviente, móvil, vívido, al estado de cosa muerta” (Carter,

1981: 152), es decir, el placer de convertir lo erótico en pornográfico.

Lo obsceno sería este “devenir real” del sexo, esta obsesión maníaca de lo real, este afán realista al que nos tiene acostumbrados la pornografía. “Pensemos en la pornografía: está claro que allí el cuerpo aparece totalmente realizado. Puede que la definición de la obscenidad sea el devenir real, absolutamente real, de algo que, hasta entonces, estaba metaforizado o tenía una dimensión metafórica” (Baudrillard, 1993: 35).

La carne sin metáforas, en su literalidad, sería algo así como la carne sin piel: despellejada, sangrante, condenada a la desaparición. La obscenidad como literalidad de lo sexual, respondería al principio de crueldad de Clément Rosset, quién lo define jugando con la etimología y terminando en el *gore* y en el *splatter*: “*Cruor*, de donde deriva *crudelis* (cruel), así como *crudus* (cruco, no digerido, indigesto), designa la carne despellejada y sangrienta: o sea, la cosa misma desprovista de sus atavíos o aderezos habituales, en este caso, la piel, y reducida de ese modo a su única realidad, tan sangrante como indigesta” (Rosset, 1994: 22).

La verdad desnuda (de nuestro sexo, de nuestro deseo) es esta carne despellejada, sangrante e indigesta, como salida de una buena película de terror de clasificación B, donde ninguna dama se desviste (para tomar una ducha, para hacer el amor, o por motivos que permanecerán por siempre en el misterio más insondable) sin sufrir el terrible destino de ser descuartizada o profusamente mutilada sin la menor compasión. La caracterización baudrillardiana de nuestra cultura utilizando el *porno* como metáfora se podría complementar con un par de conceptos y

preceptos tomados de otros géneros cinematográficos, bajo los auspicios de Clément Rosset, el *gore* (sangre derramada) y el *splatter* (sangre salpicada) nos remitirían a esta crudeza de lo sexual, de la carnalidad, que se muestra únicamente para desaparecer sangrientamente, “icarne sobre carne!” (Bo).

Esta fascinación por la verdad desnuda, este placer analítico y ya no sensual, refleja una distinción que Foucault manejó a la hora de pensar los saberes y las prácticas en torno a la sexualidad, enfrentando al *ars erotica* de oriente, como saber no clasificatorio ni categorial, con la *scientia sexualis* de occidente, un saber estructurado como hermenéutica y liberación del deseo, en términos de una voluntad de saber y de una cultura de la confesión, muy vinculada no únicamente a la confesión cristiana sino también a las prácticas policíacas, médicas, psiquiátricas y psicoanalíticas.

Desde esta perspectiva, uno estaría tentado a pensar en la pornografía como una continuación de la *scientia sexualis*. Aunque también podríamos pensar en ciertas formas de la pornografía como todo lo contrario, una heterología del saber sexual, una parodia del saber psicoanalítico, la creación de una fraseología mitológica en torno a la sexualidad que parasita los saberes propios de la *scientia sexualis*. Creo que ambas tendencias se hacen presentes en el universo pornográfico, continuidades y rupturas con respecto a nuestros saberes en torno a la sexualidad, si se quiere, podríamos pensar en una pornografía de la carne entendida como espacio de placer analítico (meat) –cercana a la *scientia sexualis*– y una pornografía de la carne entendida como espacio indeterminado y excesivo, una pornografía

patafísica, abierta a las explicaciones imaginarias (por ejemplo, la insatisfacción genital del personaje femenino de *Deep Throat* explicada por la ubicación de su clítoris en su profunda garganta, pura poesía, surrealismo orgánico).

Esta distinción, oriente-occidente, también es utilizada por Roland Barthes como una estrategia para delinear las diferencias entre un erotismo de la transgresión vinculado a occidente y un erotismo de la delicadeza, cercano al universo del ritual, de los signos vacíos, propio de oriente. De la transgresión a la pasión por las formas vacías del ritual erótico, quizás ahí se encuentren algunas líneas de fuga de lo que hoy conocemos como pornografía.

Ya no un erotismo *hot*, vinculado al entusiasmo de la transgresión y la liberación, sino un erotismo *cool*, un erotismo para “después de la orgía”, en esta línea Barthes plantea lo siguiente: “(...) la prohibición sexual se levanta por completo, no en provecho de una mítica libertad, sino en provecho de los códigos vacíos, lo cual exonera a la sexualidad de la mentira espontaneísta” (Barthes, 1987: 96). En este sentido, los pornogramas de Rocío Boliver se tejen a partir de la apropiación de los códigos vacíos del género pornográfico en clave más o menos paródica, una patafísica del cuerpo hipersexual, en definitiva, una mitología erótica de un feminismo por venir(se)■

BIBLIOGRAFÍA

Andrade, Roberto (2001) “Los 15 performance más guarros de la historia”, en *Generación*, Año XIV, Tercera Época, núm. 45.

- Barthes, Roland (1978) *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairós.
- _____ (1987) *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- _____ (1995) *El placer del texto*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- _____ (1987) *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.
- _____ (2001) *La torre Eiffel*, Barcelona, Paidós.
- Bataille, George (1969) *Documentos*, Venezuela, Monte Ávila.
- Baudrillard, Jean (1993) *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama.
- _____ (1998) *De la seducción*, Madrid, Cátedra.
- _____ (1997) *La ilusión y desilusión estéticas*, Venezuela, Monte Ávila editores.
- _____ (1996) *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama.
- _____ (1997) *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama.
- _____ (1998) *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama.
- Bolíver, Rocío (2001) “En cueros me verás”, en *Generación*, año XII, 3a. Época, núm.32.
- _____ (2001) “En mi mente”, en *Generación*, año XIV, 3a. Época, núm.45.
- _____ (2002) *Saber escoger*, México, El espectáculo editorial.
- Carter, Angela (1981) *La mujer sadiana*, Barcelona, Edhasa.
- Cody, Gabrielle (ed) (2001) *Hardcore from the Heart: The Pleasures, Profits and Politics of Sex in Performance /Annie Sprinkle: SOLO* New York, Continuum.
- Grosenick, Uta (ed) (2002) *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Italia, Taschen.
- _____ (ed) (2002) *Art Now*, Italia, Taschen.
- Kauffman, Linda (2000) *Malas y perversos*, Madrid, Cátedra.

- Kendrik, Walter (1996) *The Secret Museum*, California, University of California.
- Leonard, Zoe (1993) "Entrevista con Laura Nottingham", texto electrónico, disponible en: <http://www.enfocarte.com/2.13/entrevista.html>
- Merrit, Natacha (2000) *Digital Diaries*, Germany, Taschen.
- Nead, Linda (1998) *El desnudo femenino*, Madrid, Tércnos.
- Reckitt Helena, Phelan Peggy (eds) (2001) *Art and Feminist*, Hong Kong, Phaidon.
- Riemschneider, Burkhard, Groserik, Uta (1999) *Art at the millennium*, Italia, Taschen.
- Rosset, Clement (1994) *El principio de crueldad*, Valencia, Pretextos.
- Ruff, Thomas (2003) *Nudes Germany*, Harry N. Abrams.
- Sprinkle, Annie (1997) *XXXOOO*, vol. 1 Nueva York, Gates of Heck.
- _____ (1997) *XXXOOO*, vol. 2 Nueva York, Gates of Heck.
- _____ (1998) *Post-Porn Modernist*, San Francisco, Cleis-Press.
- Warr, Tracey (ed) (2000) *The Artist's Body*, Hong Kong, Phaidon.
- Williams, Linda (1999) *Hard Core*, California, University of California Press.