

LAS IMÁGENES DESDE ABAJO.

Conversatorios sobre imagen, sexualidad y trabajo

Andrea Soto Calderón
andreasotocalderon@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1778-3227

Lucía Egaña Rojas
hola@luciaegana.net
ORCID: 0000-0002-4761-0207

Linda Porn
lindaporn1@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4337-3910

Andrea Corrales Devesa (UPV)
info@andreacorrales.art
ORCID: 0000-0003-0001-2063

<https://doi.org/10.57149/re-visiones.12.3>

Resumen

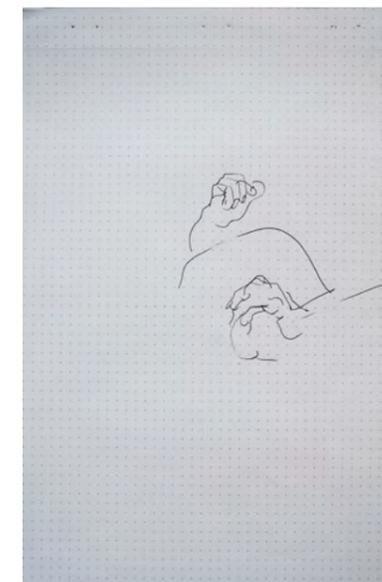
El presente artículo propone un espacio crítico en el que pensar las imágenes pornográficas desde la perspectiva de sus trabajadorxs. La interrogación se plantea como una pregunta abierta, abordada desde una polifonía de voces de diversas investigadoras, y se estructura bajo la forma de un montaje indisciplinado con diversos diálogos, imágenes y gestos en torno a los estatutos y modos de producción de los imaginarios pornográficos, al tiempo que se interroga cómo estas formas de representación abren un cuestionamiento por la propia noción de trabajo cuando esta se encuentra con las prácticas sexuales.

Las conversaciones tuvieron lugar durante el mes de marzo del 2021, en el contexto de la residencia artística de la investigadora Andrea Corrales Devesa en Casa Planas (Mallorca), enfocada a la imagen pornográfica. No obstante, el diálogo se había iniciado en el año 2019, en un proyecto anterior titulado "La dimensión material de la imagen pornográfica" y en las discusiones sostenidas en el grupo de investigación "Cultura visual e imagen pornográfica", dirigidos por la misma investigadora en el Centre del Carme Cultura Contemporània de Valencia. La problemática en su proceso de investigación solicitaba revisar críticamente su metodología como práctica individual para abrirse a una fricción en el diálogo con pensadorxs, trabajadorxs, organizaciones y grupos que permitieran mantener una mirada horizontal y situada en este proceso de investigación.

Los fragmentos de diálogos recogidos en este escrito convocan a tres investigadoras: Lucía Egaña, Linda Porn y Andrea Soto Calderón, quienes conversan con Andrea Corrales Devesa y orbitan alrededor de un análisis más amplio que se interesa por los materiales, las infraestructuras y sus corpo-realidades en lo relativo a la pornografía online. Tenemos como objetivo estimular reflexiones, pero, ante todo, abrir interrogantes sobre la dimensión performativa del ver, el estatuto de verdad respecto a la imagen y las economías de verificación de la imagen pornográfica, así como las sospechas históricas hacia la supuesta condición manipuladora de las imágenes — especialmente de aquellas más feminizadas, como es el caso de las imágenes pornográficas o pornodefinidas. De igual manera, nos interesa atender a cómo en estas articulaciones se definen realidades laborales muy específicas en las industrias cultural y pornográfica, y cómo ambas intervienen de manera definitiva en la producción imaginante y los universos de posibilidad de dichas imágenes. La propuesta es la de una presentación fragmentaria e interdisciplinar, buscando activar un pensamiento nodal y evocativo más que transmitir un conocimiento probablemente imposible de habitar fuera de sus contextos materiales.

Palabras clave

imagen, sexualidad, trabajo, pornografía, materialidad.



THE IMAGES FROM BELOW.

Conversations on image, sexuality and work

Andrea Soto Calderón
andreasotocalderon@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1778-3227
Lucía Egaña Rojas
hola@luciaegana.net
ORCID: 0000-0002-4761-0207
Linda Porn
lindaporn1@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4337-3910
Andrea Corrales Devesa (UPV)
info@andreacorrales.art
ORCID: 0000-0003-0001-2063

Abstract

his article proposes a critical space from which to think about pornographic images from the perspective of their workers. The interrogation is posed as an open question approached from a polyphony of voices of different researchers, and is structured in the form of an undisciplined montage between various dialogues, images and gestures, around the statutes and modes of production of pornographic imaginaries, while questioning how these forms of representation open a questioning of the very notion of work when it meets sexual practices.

The development of the conversations took place during the month of March 2021 in the context of an artistic residency of the researcher Andrea Corrales Devesa at Casa Planas (Mallorca) around the pornographic image. Dialogue that had begun in 2019, in a previous project entitled "The material dimension of the pornographic image" and from the discussions held in the research group "Visual culture and pornographic image" led by the same researcher at the Centre del Carme Cultura Contemporània in Valencia that same year. The problematic in her research process requested a critical revision of her methodology as an individual practice in order to open up to a friction in the dialogue with thinkers, workers, organizations and groups that would allow her to maintain a horizontal and situated gaze in this research process.

The fragments of dialogues collected in this writing summon three researchers, Lucía Egaña, Linda Porn and Andrea Soto Calderón, who converse with Andrea Corrales Devesa and orbit around a broader analysis that is interested in materials, infrastructures and their corpo-realities in relation to online pornography, and aim to stimulate reflections, but above all, open up questions about the issues of the performative dimension of seeing, the status of truth with respect to the image and the economies of verification of the pornographic image, as well as the historical suspicions towards the supposedly manipulative condition of images - especially those more feminized, as is the case of pornographic or pornodefinite images. Likewise, we are interested in how these articulations define very specific labor realities of work in the cultural and pornographic industry, and how both intervene in a definitive way in the imaginative production and the universes of possibility of such images. The proposal is that of a fragmentary and interdisciplinary presentation, seeking to activate a nodal and evocative thought rather than transmitting a knowledge that is probably impossible to inhabit outside its material contexts.

Keywords

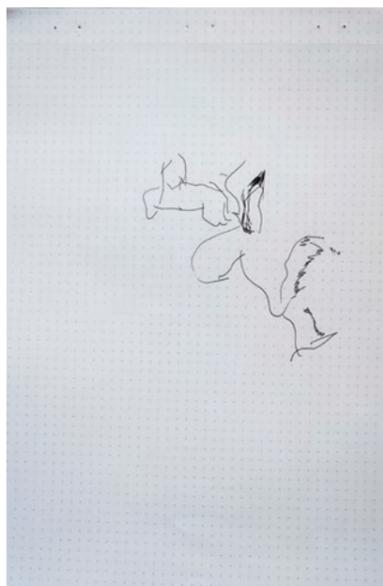
image, sexuality, work, pornography, materiality.



1.

Andrea Corrales Devesa

Cuanto más se avivan los debates acerca de la pornografía, más veo el deseo de dar a estas imágenes un estatuto específico de lo real. Parece que cuando ves una película o un vídeo “porno” estás viendo *directamente*, es como si la pantalla ya no existiera —ni sus delicados procedimientos de aparición— y estuvieras viendo *sexo*. Cuesta imaginar, en el sentido en el que tú lo recoges desde Deleuze¹ y también desde Szendy², qué recorrido merecen las imágenes que se producen en espacios donde el trabajo y el sexo se encuentran, en tanto que heredamos una mirada específicamente hostil hacia ellas y la tendencia es aislarlas, tal y como ha sido habitualmente la inclinación institucional hacia lxs trabajadoras del sexo. Este es quizás el primer paso de la explotación: crear espacios de insolidaridad entre compañerxs mediante el aislamiento. Cuando vemos una imagen pornográfica y le negamos su condición múltiple, relacional, acompañada, y la desplazamos a un mundo extraño —aquel que se enuncia como real—, rompemos sus vínculos comunitarios y su relación de clase, le negamos su historia propia. Las imágenes también se encuentran en posición de sindicarse entre sus iguales, que no son aquellos lugares fijados que reclaman el sexo como un lugar de verdad, sino el trabajo de otras imágenes que provocan sus resonancias imaginantes. Una pregunta pertinente sería: ¿a quién le deben las imágenes el apelativo “pornográficas”?, ¿al *sexo* o a su propia historia como imágenes?

**Andrea Soto Calderón**

Probablemente, estás tocando una de las preguntas más enigmáticas e interesantes con relación a las imágenes: sus vínculos con el deseo, qué nos hace desear una imagen y qué activa en nosotros la mirada. No por nada todo control de la imagen es un control del deseo. En el caso de la pornografía, es especialmente interesante el lugar que ocupa la imagen, en tanto aparato de consuelo para satisfacer la libido, sin que el trabajo pierda centralidad en una sociedad en la que, a pesar de todos los avances técnicos que se suponía nos iban a liberar y nos darían más tiempo para disfrutar, el trabajo no ha dejado de acrecentar el lugar organizador y articulante, incluso mayor a lo que había sido en épocas anteriores. Al tiempo que pone de manifiesto el problemático estatuto que adopta la noción misma de trabajo cuando se toca con la sexualidad. Mondzain argumenta que fueron

los padres de la iglesia católica los primeros en vincular imágenes y economía, tanto en su función de organización social como en su estatuto fiduciario, así la cuestión de la deuda aparece desde muy pronto vinculada a las imágenes³. Por otra parte, con relación a la discusión que estamos teniendo, la pregunta que se hace más evidente es: ¿quiénes hacen las imágenes?, ¿cuáles son las condiciones de precariedad de las trabajadoras que las producen?



Efectivamente, existen diferentes niveles de producción de imágenes pornográficas. La diversidad de prácticas imagéticas no es algo que tuviera en cuenta antes de comenzar a *pensar entre imágenes*, cuestión que en mi caso marca un punto de inflexión en lo que yo puedo decir en torno a las imágenes. El libro *Performatividad de las imágenes*⁴ viene de ahí. Antes había escrito reflexiones en el contexto académico de la filosofía, pero me di cuenta de que muchas

veces cuando hablamos de imágenes desde el discurso filosófico acabamos abstra-yéndolas. Sin embargo, cuando empecé a tener contacto con personas que trabajan haciendo imágenes se me hizo necesario pensar y friccionar estas reflexiones que ocupaban un lugar más bien especulativo.

Si bien es cierto que, de una u otra manera, todas hacemos imágenes, sobre todo ahora que mucha gente dispone de dispositivos móviles —desde luego no toda, suponer que todo el mundo tiene acceso a estos dispositivos me parece violento. Pero diríamos que la mayoría de las personas que tenemos dispositivos en nuestros bolsillos miramos a través de ellos. No son prótesis, son extensiones imaginantes. Práctica que desde luego tiene su potencia, pero hace incluso más urgente pensar en nuestras relaciones con las imágenes y más aún con su erótica o el cierre de su erotismo. No es casual todo el dinero y el presupuesto que destina la industria cultural a hacer imágenes. Si lo comparamos con los presupuestos con los que trabajan las personas que hacen contraimágenes, no es proporcional. Cuanto más cerca estás de las imágenes, más te das cuenta del tiempo y el enorme trabajo que requieren. Mucho más si lo que se quiere es establecer relaciones que no sean probables, que no sean las que tienen determinados sus sentidos. Se abren muchísimas interrogantes. Una de ellas es la que acabas de decir: ¿cómo desnaturalizar los medios? Porque los medios no son neutros, como nos ha enseñado una extensa tradición de pensamiento medial que tan agudamente analizó Benjamin cuando sostenía que todo medio transforma lo que transporta⁵. El medio sólo funciona si se hace

¹Deleuze, G. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

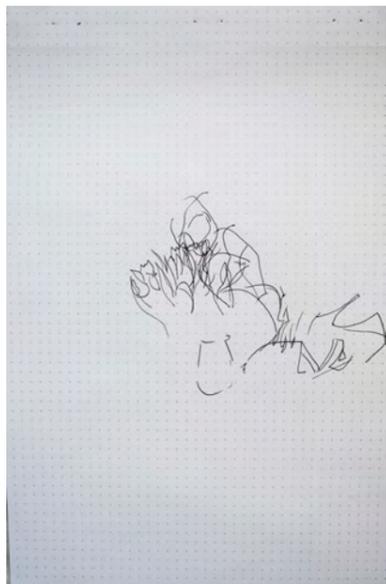
²Szendy, P. *El supermercado de lo visible. Hacia una economía general de imágenes*, Shangrila, 2021.

³Mondzain, M. J. *Image, icône, économie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, París, 1996..

⁴Soto Calderón, A. *La performatividad de las imágenes*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2020.

⁵Benjamin, W. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Obras*, I. 2, Abada Editores, Madrid, 2008.

transparente. Entonces, es muy interesante pensar en esta suerte de “anestésica” — como dice Benjamin— del medio, en que sólo funciona si se hace transparente. Por tanto, cómo pensar el medio, cómo pensar el problema de la medialidad, cómo actuar sin obviar que el medio existe y cómo ese medio también puede abrir, diríamos, trayectos diferentes a aquellos con los que ha sido preprogramado. Pienso que aquí, evidentemente, hay un trabajo epocal que es uno de nuestros mayores desafíos, porque somos, como dice Flusser, “funcionarios de nuestros aparatos”⁶. Desconocemos por completo su funcionamiento si, como decía Ortega y Gasset, el señor feudal podía ver el arado y todo el sistema técnico que ocurría en el sistema productivo⁷. O sea, él estaba pensando en un automóvil. ¡Olvídate de lo que es un algoritmo o la inteligencia artificial! Hasta aquí el problema de la medialidad.



Un pensador interesante en este sentido es Kittler, pero más ampliamente toda la arqueología de los medios. Creo que, si lo que queremos es hacer otras imágenes, es fundamental entrar ahí. No quiere decir que tengamos que hacernos programadoras ni ingenieras, pero sí, al menos, como dice Jara Rocha, abrir el código. Abrir ese código que se ha cerrado en muchísimos sentidos, entre ellos, el código del imaginario y del deseo sexual y de qué es lo que puede decir hoy el placer de mirar.

[...]

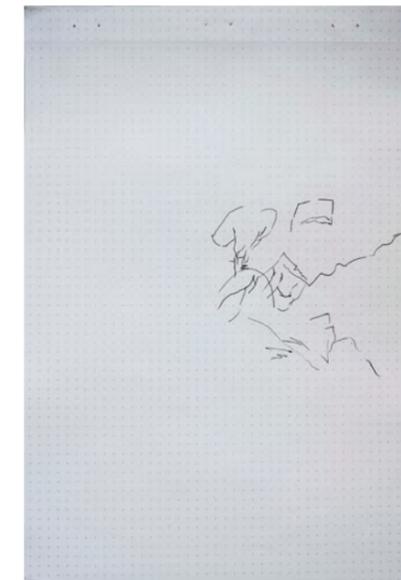
Ostentamos ciertos lugares del saber, ostentamos ciertos lugares con una especie de orgullo del conocimiento iluminista, como si pudiera determinar un cálculo de los efectos, como si la vida se desarrollara con una relación de causa y efecto, cuando no es así. De hecho, probablemente la mayoría de nuestras decisiones no las tomamos racionalmente y estén llenas de incertidumbre, tomadas sin saber por qué y con la posibilidad unos efectos u otros. Hay aquí un punto ficcional que captura y que obtura la imaginación, y que cierra el *hacer-ser* también. Creo que es importante pensar en nuestro modo de hacer, que en algunos casos es hacer y en otros casos es dejar a la situación hacer, por eso refería antes a la relación entre la actividad y la pasividad. Y me parece muy importante preguntarnos cuáles son los tipos de imágenes que pueden levantarse desde la perspectiva de las trabajadoras.

[...]

Por una parte, parece evidente la transformación de la que habla Flusser, quien sostiene que estamos experimentado un cambio que, probablemente, solo es comparable al paso de lo que fue la cultura oral a la cultura escrita⁸. Esta transformación la llevamos experimentando desde hace bastantes años, pero se ha intensificado exponencialmente en los últimos diez, muy especialmente, a partir de la crisis sanitaria que a su vez ha reproblematisado la cuestión de quiénes tienen derecho a ocupar la imagen. Se están generando nuevas capas de invisibilidad y de precariedad, de fragilización de los cuerpos. Una nueva arremetida contra los cuerpos que se presentan como peligrosos y vuelven a estar bajo sospecha, por lo que me parece urgente desarrollar un pensamiento crítico. Un pensamiento que experimente con nuevas formas y que no tema arriesgar, porque, como decía Adorno, “a lo inobjetable nada le pasa”⁹. Muchas veces parece haber una tradición de pensamiento demasiado narcisista que prefiere optar por una consistencia irrefutable, en donde el peso de la historia aplasta al pensamiento, en vez de que la historia sea un lugar desde donde arrancar esa fuerza creativa de la crítica o esa potencia que anida en el pasado y la memoria, como ya afirmaba Nietzsche.

En este sentido, me parece destacable la reflexión a la que convoca tu estudio y, en particular, la relación que trazas, Andrea, entre los vínculos, los cuerpos y las imágenes. A mi entender, es sintomático cómo en la historia del pensamiento occidental las sospechas sobre el cuerpo y las imágenes

tienen una larga, densa y estratégica historia. Desde las primeras divisiones entre el mundo sensible y el mundo inteligible, o la jerarquización de la razón —sobre todo de la razón moderna, ese *sujeto erguido*, como dice Cavarero¹⁰ —, que tiene que levantarse en la autonomía y en la independencia, no exclusivamente en su dominio, sino que las formas de emancipación y de libertad se leen también en esa clave que se erige y tiene que dominar las inclinaciones, las desviaciones, las pasiones, la vida desorganizada que es el modo en que se da la vida sensible.



[...]

De hecho, practicar las virtudes históricamente ha significado domesticar el cuerpo y la imagen. Porque las imágenes, por muy sometidas que estén a los usos

⁶Flusser, V. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*, Caja Negra, Buenos Aires, 2017.

⁷Ortega y Gasset, J. *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica y otros ensayos*, Alianza Editorial, Madrid, 2014.

⁸Flusser, V. *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid, 2001.

⁹Adorno, T. *Dialéctica negativa*, Akal, Madrid, 1970.

¹⁰MCavarero, A. “Inclinaciones desequilibradas”, en *Papeles del CEIC*, vol. 2019/2, papel 211, pp. 1-12. Disponible en <https://papelesceic.identidadcolectiva.es/02-Papeles-CEIC-2-2019.html> [Última consulta: 27-07-2021]

y funcionamientos de la industria cultural, siempre tienen algo que no deja de ser indisciplinado y no se sujeta a una gramática, ni a un único sentido, ni a la linealidad propia de la razón instrumental.

2.

Como explica Hardy,

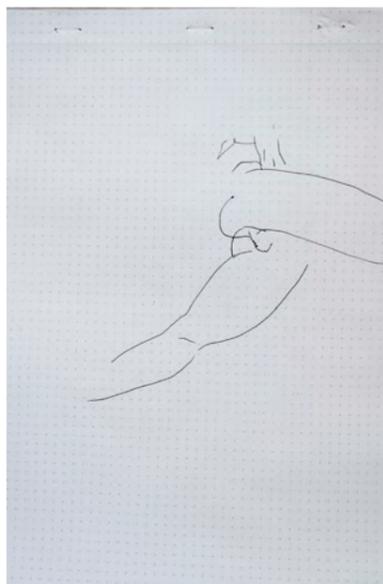
la imagen pornográfica se enuncia como "real" en dos niveles: en primer lugar, al plantear que lo representado aconteció realmente en el momento de ser filmado, donde las erecciones, corridas y actos sexuales sucedieron frente a la cámara; y en, segundo lugar, porque se asume que la imagen pornográfica suscitará en los espectadores los mismos efectos que la imagen ilustra (al menos la erección y la eyaculación).¹¹

Esta idea de lo verdadero se instaure 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 gonzo, aumentando la sensación de que no 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 webcam— da cuenta de mayores índices de veracidad que el propio original¹².

Lucía Egaña Rojas

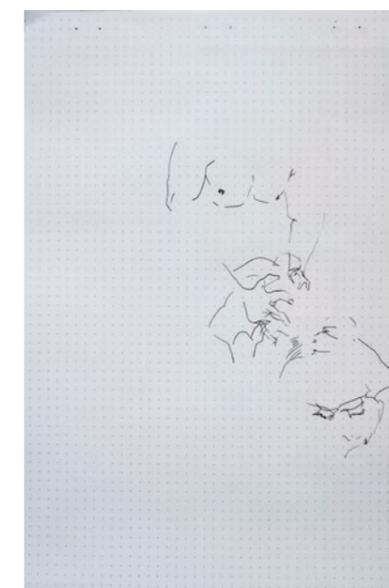
Cuando una pareja en una película romántica se da un beso con lengua y baba probablemente esté sucediendo de verdad frente

a la cámara, otra cosa es que haya un amor incontrolable "real" entre esa pareja. Lo mismo ocurre con el sexo. Probablemente sean dos cuerpos que estén teniendo sexo real frente a la cámara, otra cosa es que lo estén haciendo por un deseo incontrolable o, en cambio, sencillamente porque estén trabajando y les paguen por hora o día por realizar un trabajo, como a cualquier actor que trabaje en la industria del cine. Un poco peor pagados que un actor de una película de Hollywood que va a los Oscar, eso sí, porque el actor pornográfico seguramente sea peor pagado. Pero, por otro lado, existe el argumento que vincula la pornografía con el documental, y esto refuerza el discurso de que lo que pasó frente a la cámara pasó de verdad. Además, en la medida en que se anuncia la pornografía como cercana al documental, también se da por hecho que el género documental registra siempre la verdad.



[...]

Más que la irrepresentabilidad del sexo tiene que ver con la irrepresentabilidad del deseo. El porno ha trabajado mucho por construir relatos en torno al deseo y por darle un correlato físico, y en eso quizás también entra el tema que tú trabajas y que es súper interesante: el tema material, donde el deseo, que es una cuestión difusa e inaprensible, se puede representar a través de la imagen, en la que son necesarios los cuerpos para contener esa representación del deseo. Bueno, contener o incontener. ¿Cómo la pornografía ha usado los distintos cuerpos para representar el deseo de otras formas? El deseo masculino, por ejemplo. Es decir, generalizando, a los hombres cis que tienen pene se les ha representado su deseo a través de la erección. Por lo tanto, con un primer plano de una genitalidad, se dice deseo. En el caso de las mujeres o de los cuerpos sin pene, o de las mujeres que no tienen pene... es más difícil representarlo. Entonces la pornografía —o al menos la de los años setenta, cuando se estaban pensando todas estas cosas, pensando audiovisualmente digo— eligió la expresión facial como correlato del placer. Estas han sido decisiones casi técnicas y que, de alguna manera, han hecho que en el porno la cámara, como en el periodismo, busque el registro y, a veces, el registro es lo pequeño, como dos gotas de sangre o dos gotas de semen. Es casi microscópico lo que se está registrando o buscando a través de la imagen. Así se da cuenta de esa representación, y por eso pongo el ejemplo del periodismo, que se plantea desde la retórica de la verdad.



Andrea Corrales Devesa

Pero, tal vez, sería interesante plantear ¿qué hay detrás de esas imágenes?, ¿cuáles son los elementos materiales que sostienen esas operaciones de representación? Ver qué es lo que está pasando. Pero no me refiero a una perspectiva vertical o moralizante, sino más bien a pensar qué es lo que efectivamente se pone en marcha en el ejercicio de la producción audiovisual de material sexualmente explícito. En este caso, se tendría que hablar de contratos, posiciones, prácticas, salarios, el proceso de toma de decisiones, la preparación física de las, los y les performers; y también del pos de ciertas prácticas, de las agujetas musculares que sienten quienes actúan, de los materiales fungibles que se emplean, de la seguridad en los platós, de cómo se hacen las pruebas de transmisión sexual, incluso del propio plató, me refiero a hablar

¹¹Hardy, S. "The New Pornographies: Representation or Reality?", en Attwood, F. (ed.) *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture*, I. B. Tauris & Co., London, 2009, pp. 3-18.

¹²Egaña Rojas, L. "Porque el estigma también significa en este orden", texto del catálogo para *La dimensión material de la imagen pornográfica*, de Andrea Corrales, Centre del Carme Cultura Contemporània (CCCC), Valencia 2019. Disponible en: <https://www.consorcimuseus.gva.es/publicaciones/la-dimension-material-de-la-imagen-pornografica/> [Última consulta: 27-07-2021].

de su emplazamiento, de las ilegalidades, de la normativa que determina que existe unos lugares que son mejores y otros que son peores para grabar. Así, también es necesario hablar de las leyes que implican más cuestiones de fronteras y normativa de Estado Nación, de normativas y legislaciones porosas, y cómo éstas se relacionan.

Por otra parte, se hace necesario hablar de las formas de organización de les, los y las trabajadoras, del derecho a sindicarse, de los procesos de producción y de adquisición de material técnico —hablo de cámaras, cables, pantallas, ordenadores, software. En este sentido, considero que hay un interés no tanto de traspasar la imagen intentando que sea como ese efecto de transparencia total, pero sí tal vez de contextualizarla desde la perspectiva de sus materiales y de la dimensión material de las personas y todos los cuerpos humanos y no humanos que están involucrados en la producción de imágenes, pornográficas en este caso. Hacer un ejercicio por tornar *explícitos* los materiales puede resultar un camino que permita explicitar también su condición colectiva y anudada con otras imágenes y sus procesos de producción.

Lucía Egaña Rojas

Al analizar el porno comprobamos, y hay muchas teóricas que lo han planteado de esta forma, como Williams¹³, que cuando una está mirando porno también está viendo el trabajo de la humanidad por pensar y representar el placer. Entonces, una no está viendo tan solo dos cuerpos teniendo sexo; está viendo cómo la cultura occidental ha decidido generar artefactos que reflexionan visualmente en diálogo con los cuerpos sobre el placer. Por eso es interesante

pensarlo más allá de que la mayoría de las imágenes de la pornografía convencional sean un aburrimiento total o una repetición constante de lo mismo.

En ese sentido, el interés que tú tienes, y que a mí me interpela, sobre la cuestión material es importante o clave en términos de que empieza a desnaturalizar dicha imagen. Hay muchas maneras de deconstruir o de ir viendo cómo funciona todo lo que hablábamos al principio de esta construcción de la retórica de la autenticidad, de la verdad incluso de lo que es una "sexualidad natural" en la pornografía o en lo que contribuye a la pornografía convencional, y una súper importante es analizar la materialidad que lo hace posible. Y no solo eso, sino también cómo en el momento en el que se atiende a la materialidad es inevitable pensar en otros relatos. Es inevitable pensar que existen otras formas de representación del placer.



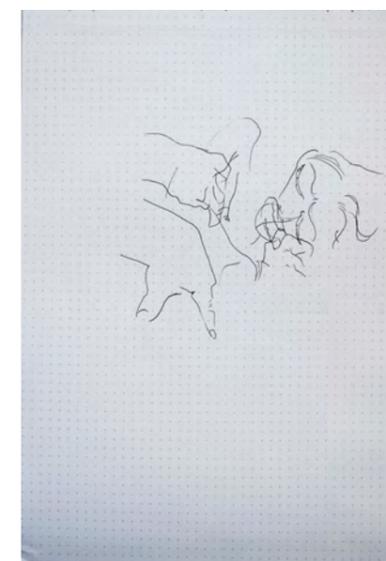
[...]

Algo que me parece importante es posicionarme, posicionarnos y que la gente se posicione respecto a que las relaciones de poder son también materiales. Es decir, tal y como hablábamos al principio de cómo la retórica de lo real y de lo auténtico se ha articulado a partir de los efectos de la pornografía, también el consumo de imágenes pornográficas —quizás más que otros géneros cinematográficos— tiene un correlato material muy directo: el precio. Hay una relación, no sé por qué, más estrecha —o menos— entre dinero y pornografía, porque cuando aparece el dinero junto al sexo comienzan las fricciones. Yo puedo tener sexo gratis toda mi vida y no pasa nada, pero en el momento en que empiezo a cobrar, todo parece complicarse. Hay algo ahí que se tensiona más en la pornografía que en otros géneros.

[...]

Y es pertinente pensar también al hilo de las micropolíticas. En qué medida ciertos trabajos con la industria *mainstream* o con espacios que se pueden considerar más normativos facilitan la existencia de espacios más minoritarios. Seguramente todas hemos tenido empleos en los que trabajábamos para una industria del mal o para una ideología maligna. Concretamente, en mi caso, si no trabajara en la industria del porno *mainstream*, probablemente habría un período de tiempo que no sería financiado y, por lo tanto, no podríamos estar ahora conversando, o produciendo este diálogo que puede ser considerado una "retribución social", como es el caso de un video o un *paper*. Entonces, quizás, podríamos afirmar que estamos "desviando fondos" de esa industria a otras proposiciones críticas que, de alguna manera, la están cuestionando o están pensando

formas de producir imagen y de operar distintas a las suyas. Es algo en lo que recientemente pienso mucho cuando doy clases. Yo no podría estar dando clase en la universidad si no echara unas horas grabando porno. Es totalmente paradójico porque, a nivel de lectura pública, dar clase en la universidad parece mucho más ético, o más legítimo, o más "guay". Pero la verdad es que está tan mal pagado que siempre hay que buscar un empleo por otro lado. En mi caso, la paradoja recae en dar clase en la universidad sobre porno mientras soy yo misma quien financia esas clases —porque la universidad pública no las financia— a través de mi trabajo técnico en la industria del porno. Entonces, suceden cosas interesantes. Por eso es necesario abrir la caja de lo material, porque te empiezas a dar cuenta de cómo funcionan en realidad estos distintos espacios. Y, bueno, si abrimos la del trabajo en general, encontraremos un saco gigante lleno de tensiones y complejidades. A veces, la construcción y la deconstrucción de algo están muy imbricadas materialmente con el mismo asunto.



¹³Véase Williams, L. *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, University of California Press, 1989.

● 3

El silencio, tu familia, mi televisión. Mi silencio, tu silencio.

La fábrica y el sexo. Las condiciones de trabajo.

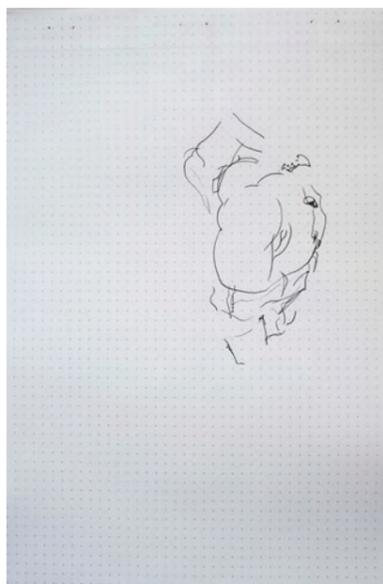
El placer y el dinero. Las condiciones de trabajo.

El petróleo y la revolución. Las condiciones de trabajo.¹⁴

Linda Porn

Una de las formas en las que más me gusta trabajar es como MILF. Cuando empecé me gustó este tipo de trabajo y ser dirigida por una mujer —es española, pero bueno. Probablemente sea la misma explotación, pero no precisamente por ella, sino porque eso es lo que pasa, que también la gente que dirige una escena está pagada. Es una trabajadora más, no la dueña de la empresa. Igual que el cámara, igual que el de sonido. Son personas que trabajan que incluso pueden ganar mucho menos que tú. Antes era distinto. Como que la directora o el director eran los dueños de la empresa, ahora ya es como DIY. A partir del surgimiento del porno *amateur*, de repente las productoras se empiezan a dar cuenta de que las personas pueden hacer sus propios contenidos, que es un poco lo que hicimos dentro de la postpornografía: empezar a crear nuestros contenidos y distribuirlos. Esto es lo que se está haciendo ahora. Por ejemplo, si yo quiero trabajar para MATURE NL, entonces lo que hago es ofrecerle un pack de diez escenas: mujer-mujer, hombre-mujer, trío, *gang bang*, interracial. Yo le ofrezco esas diez escenas, no sé, por 15.000€ y me distribuyo el dinero con lxs performers, lxs cámaras, etc.

Sobre el porno que dicen que es ético, yo no creo que pueda serlo. Sobre todo en lo que respecta a las grandes empresas. No dejamos de vivir en un mundo capitalista donde la ganancia de una es a favor de la explotación de otra. Yo no sé cómo era antes, cuando Nacho y cuando Roco, cuando Sasha... pero ahora cada vez se ha devaluado más la fuerza de trabajo. Lo que tú ofreces como performer y como creador. Para que la empresa, como el caso de MATURE NL o todo lo que es el porno español *mainstream*, ofrezca el producto, nosotros ya debemos tener incluso nuestras mismas cámaras. Tú pones la cámara, tú lo pones todo por un precio.



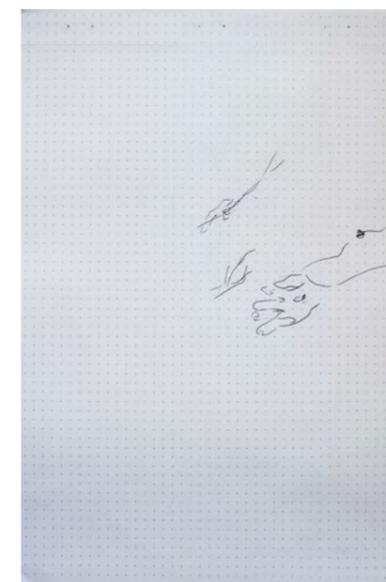
[...]

No podemos hablar ni de jornada laboral, ni de contrato laboral. Lo más curioso es que la empresa para la cual trabaja la persona para la que tú estás trabajando, en este momento, sí pide tu pasaporte o tu DNI y

sí tienes que demostrar que eres mayor de 18. Ellos se quedan con toda la documentación y yo no sé cómo están manejando todo eso. Hemos llegado a tal punto que el sindicalismo ni siquiera es una posibilidad, pues hay mucha gente que puede hacerlo, quiere hacerlo y se ve orillada a hacerlo. Creo que la última vez en MATURE, por todo un día, cobré 200€. ¡Es súper poco! Pero claro, tienes que trabajar.

Andrea Corrales Devesa

Todo está definido por horas o está muy enfocado a cobrar una cantidad determinada por hacer tal cosa, como si el trabajo empezara cuando se dice “ya, grabamos”. No se entiende ni se contempla en ninguna industria, pero tampoco en esta, que tú necesitas un tiempo para hacer tus compras o para producir dinero para esa inversión: conseguir ropa o hacerte las uñas o ir a la pelu son requerimientos que se te exigen como trabajadora. La escena realmente empieza mucho antes. Determinadas economías que están marginalizadas requieren muchas más horas de dedicación para hacer gestiones que serían más sencillas para quienes se encuentran en un lugar de hegemonía social. Necesitamos mucho más tiempo después, por ejemplo, para gestionar algo tan sencillo como que te paguen. Casi siempre es en *cash*. Si lo tienes que demostrar hay como una segunda o tercera jornada laboral. Si, además, trabajas en industrias que están en un lugar muy marginal —aunque no sea ilegal— tienes que trabajar el doble y ¿cómo vives tú eso?, ¿cuándo empiezas a prepararte para una escena o para un rodaje y cuándo termina esa escena?

**Linda Porn**

Pues varios días antes. Recuerdo que, por ejemplo, para esta última escena que hice de asistenta de casa —la clásica “chacha”— eran varios vestuarios. Y claro, teníamos que escoger ropa. De mi ropa yo le tenía que ir mandando fotos a la directora para que ella me fuera diciendo “esta ropa sí”, “esta ropa no”. Había unas escenas en las que yo tenía que dominar a la chica, entonces debía yo también tener un vestuario de dominatriz. Además, llegar un día antes para hacerte los pies, hacerte las manos, ir a la peluquería a las nueve de la mañana porque estás citada a las diez. Yo estaba fuera de Barcelona, así que tuve que ir súper temprano para llegar ya peinada. Lo bueno es que también me maquillaron. Pero luego: cámbiate, quítate todo, etc. Estás muy cansada porque, claro, el trabajo de performer es agotador. Agotador porque, al menos una noche antes, yo ya estoy nerviosa. Intento dormir bien, inten-

to cenar poco, intento no pensar en nada. Me tomo mis pastillas para dormir porque quiero dormir muchas horas, bien y tranquila. No sé a las demás performers, pero a mí sí que me supone como actuar en el teatro. Me supone un estrés y una tensión muy fuertes estar ante la cámara. Sí, me produce una tensión. Y hacerlo bien: estar entera, no verme cansada, verme bien. Porque, claro, estoy actuando.

No es que no se deba ver, pero para mí las experiencias sexuales que se están performando y que se están viendo en este caso en el porno *mainstream* tienen que ser de goce, no forzadas. Y para eso tengo que gozar yo, y para eso tengo que estar mentalmente muy *clean* y muy estable. Luego, cuando termina la escena, estoy hecha polvo por toda la energía mental y física que he depositado. Ten en cuenta que a veces la cámara la tienes al lado de la cara y estás trabajando con la persona que la maneja como si no estuviera. No es tan fácil. Se necesita mucha soltura, se necesita estar muy bien. Debes tener alguna empatía con este trabajo. Digo empatía como el tipo que tiene jazz todo el día en su estanco, a esa empatía me refiero. O a la chica de Consum que te atiende de puta madre y que ese día está silbando, a esa empatía me refiero. Porque, al fin y al cabo, es un trabajo de obreras. Es un trabajo en el que vas a echar tus horas, pones tu fuerza de trabajo y te vas.

[...]

No es que sea cualquier trabajo, pero sí es como cualquier trabajo: hay momentos en tu trabajo en que no puedes continuar con la rutina, ya sea por una depresión, por un problema personal o porque simplemente

estás cansada de echar 45 horas a la semana.

Andrea Corrales Devesa

Estoy leyendo mucho últimamente sobre esta idea del artista como modelo de una nueva clase de hipertrabajadorxs, una nueva mística que abraza también la idea de que los artistas estamos trabajando todo el tiempo: convertimos cada experiencia que tenemos, toda nuestra vida, en una experiencia al servicio del trabajo. Que no se considere trabajo es trabajar sin límites. Si tenemos una conversación o una lectura transversal... todo forma parte de nuestro proyecto. En esa idea de estar constantemente trabajando, yo creo que sí hay estrategias muy inspiradoras de la práctica del trabajo sexual, como es el cobrar por el trabajo que estás haciendo: cobrar por horas. La limitación temporal de tu servicio es una cosa que a mí, como artista, me ha inspirado profundamente.

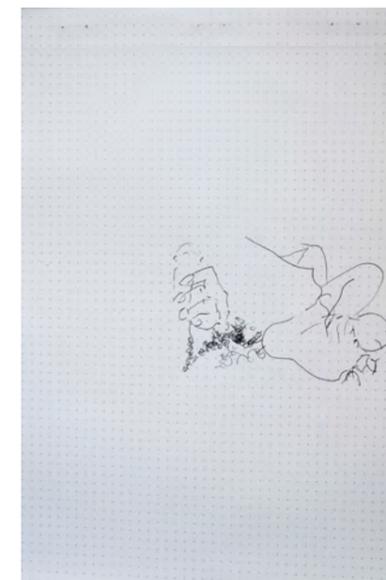


A la vez, por supuesto, teniendo en cuenta que vivimos en una sociedad que estigmatiza y persigue el trabajo sexual —no por el propio hecho del trabajo—, las trabajadoras sexuales tienen que soportar 24 h la estructura de dominación. Entonces, claro, al final sí que trabajas 24 h, pero no por el propio trabajo, sino porque la sociedad te fuerza a ese *continuum* de trabajo. Al final, tienes que resistir si quieres vivir en este mundo de una manera que no cuadre con el sistema y con las economías que surgen del cercamiento de la sexualidad, de esta captación del poder y la economía de la sexualidad. Si te rebelas, al final, sí vas a tener que estar 24 h trabajando/resistiendo.

Linda Porn

Yo creo que aquí hay, como siempre, una repartición, una división del trabajo sexual y racial evidente. Por ejemplo, lo de decir que lxs artistas cuanto más pobres mejor trabajan. Este discurso ¿a quién beneficia? A los grandes museos, a las grandes instituciones culturales que te pagan una mierda por obras en las que tú llevas trabajando un montón de tiempo. Es lo que dices: los artistas nos hemos convertido en unos superproductores autónomos que tenemos que estar creando todo el tiempo si queremos comer, y con unos pagos —no sueldos, porque no percibimos sueldos— de mierda y lentos. A parte, tenemos que darnos de alta como autónomos. Es todo un castigo hacia los artistas. Pero, ¿sabes desde dónde lo veo, Andrea? Para mí es una cuestión de división del trabajo y una cuestión de capitalismo puro y duro. Y una cuestión de clase, evidentemente. Hay una clase formada por las personas que dirigen los mu-

seos, que son quienes reciben el dinero de la producción de obras, y en la que también se encuentra el Ministerio de Cultura español. El arte es un negocio.



La mística de la que hablas es la misma que ha servido precisamente para que un sexo explote al otro. El patriarcado se dedica a explotar la productividad de las mujeres: el servicio doméstico de los cuidados, el servicio de la reproducción y el servicio sexual. Toda esta mística se crea para poder justificar la explotación de otros, en este caso de otras. Sirve también para que todo el mundo esté de acuerdo en que todas esas personas estén explotadas, porque nadie en su sano juicio va a permitir que alguien sea explotado, y menos después de toda la historia sindicalista que tenemos, reivindicativa de la figura del trabajador y de la trabajadora. Todos los trabajadores y todas las trabajadoras necesitamos derechos, necesitamos unos horarios y necesitamos unas seguridades que nos tiene que dar tanto el patrón o la patrona como el Estado.

Entonces, el negar trabajos y conceptualizarlos en sentidos subjetivos —como por naturaleza— o en conceptos esencialistas responde a la misma mística: que las mujeres cuidamos por naturaleza, que las mujeres somos buenas madres por naturaleza, que las mujeres limpiamos por naturaleza, etc. Todo esto es una parafernalia que se utiliza para seguir explotando el trabajo de los cuidados, de la sexualidad y de la reproducción. Y lo mismo pasa con los artistas. Cada vez que una persona niega un trabajo está justificando y apoyando la explotación de dicho trabajo. Y eso, ¿a quién beneficia? A la clase dominante. A la clase dominante le beneficia ganar dinero con nuestra productividad y que nosotras no ganemos un puto duro y sigamos en la pobreza y en la precariedad, trabajando en precariedad, en explotación y en marginalización. Porque esa es la base del sistema capitalista: muchos pobres y pocos ricos.

[...]



Respecto a la relación entre creadora y trabajadora sexual, como ya sabes, desde muy joven estudié teatro y siempre me ha gustado el arte. Después, por circunstancias de mi vida, entró el trabajo sexual —muy joven también— y lo veo como una forma de trabajo, sobre todo para salir de la precariedad, para poder estudiar, viajar, comprarme ropa, etc. Pero sí que, en el caso de la pornografía, me parece importante señalar la persecución de la que hablas, de la autoría y del nombre. A parte de que como artista siempre está el álter ego que te formas, como una persona “mejor” donde te visualizas y que no eres tú. Igual eres una persona más aburrida que la que creas. Esto a mí me parecía muy divertido en el cambio de nombre.

Respecto al porno, cuanto más trabajo en el porno y más trabajo las imágenes del porno cada vez me apasiona más como arte, como una disciplina artística. En este conversatorio me gustaría dejar súper claro que el cine explícito, el cine para adultos, es otra corriente del arte. Ya dijo Paul Preciado que siempre había sido la trastienda del arte. Y cuando nos dicen que las primeras imágenes que se hacen son las de los Lumière, me parece un poco truco. Yo no lo creo. Considero que las primeras imágenes fueron del cuerpo humano. Creo que antes nació el porno que el cine convencional. Lo creo fervientemente. Esa idea de poder observar el cuerpo humano y poder observarlo en el deseo creo que es algo que Occidente tenía muy clavado ya en su ojo. A nivel estético y a nivel de representación, Occidente siempre ha buscado la pornografía. Lo que pasa es que todos estos tabúes que tiene encima han hecho que la pornografía esté siempre escondida, perseguida y demonizada. Ahí es donde se unen el

trabajo sexual, la pornografía y el trabajo artístico. De repente, puedo confluír todas mis facetas en el mismo punto: en hacer productos pornográficos que no sé a dónde llevan, porque los hago por política, prácticamente como obras artísticas, pero creo que aquí es donde converge todo. Y, desde luego, hay que dejar muy claro que las artistas que hacemos postporno lo estamos trabajando como un arte político ficcionado, o no ficcionado también, aunque creo que donde hay un escenario empieza la ficción. Cuando pones un pie en escena ya empieza una ficción, ya no es real. No es como si te estuvieras tomando un café por la mañana, ya estás empezando a crear otra realidad.

* Dibujos de Andrea Corrales, del proyecto *Porn is the medium* (2029)

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. *Dialéctica negativa*, Akal, Madrid, 1970.

Benjamin, W. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Obras*, 1.2, Abada Editores, Madrid, 2008.

Cavareto, A. “Inclinaciones desequilibradas”, en *Papeles del CEIC*, vol. 2019/2, papel 211. Disponible en: <https://papelesceic.identidadcolectiva.es/02-Papeles-CEIC-2-2019.html> [Última consulta: 27-07-2021].

Deleuze, G. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

Hardy, S. “The New Pornographies: Representation or Reality?”, en Attwood, F. (ed.) *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture*, I. B. Tauris & Co., London, 2009.

Egaña Rojas, L. “Porque el estigma también significa en este orden”, texto del catálogo para *La dimensión material de la imagen pornográfica*, de Andrea Corrales, Centre del Carme Cultura Contemporània (CCCC), Valencia 2019. Disponible en: <https://www.consorcimuseus.gva.es/publicaciones/la-dimension-material-de-la-imagen-pornografica/> [Última consulta: 27-07-2021].

Flusser, V. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*, Caja Negra, Buenos Aires, 2017.

_____. *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid, 2001.

Mondzain, M. J. *Image, icône, économie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, Paris, 1996.

Ortega y Gasset, J. *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica y otros ensayos*, Alianza Editorial, Madrid, 2014.

Soto Calderón, A. *La performatividad de las imágenes*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2020.

Szendy, P. *El supermercado de lo visible. Hacia una economía general de imágenes*, Shangrila, 2021.

Williams, L. *Hard Core. Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”*, University of California Press, 1989.