

“Putas con tiempo”. Una experiencia artística pornográfica como interrogación de las políticas de la mirada

“Putas con tiempo”. A pornographic artistic experience as an interrogation of the gaze politics

Ezequiel Aguilera

Universidad Nacional de Córdoba
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
Instituto de Antropología de Córdoba
Córdoba, Argentina

ezequiel.aguilera@mi.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0003-1068-4285>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/kkaxrj1h3>

Resumen

Entre mediados del año 2019 y el inicio de las medidas de aislamiento por la pandemia de COVID-19 tuvo lugar el proyecto “Putas con tiempo”, del que formé parte junto al artista callejero y tatuador Franco Salinas. El proyecto consistió en producciones audiovisuales que recuperaban elementos de la pornografía (en términos de lo sexualmente explícito) a partir de las cuales se generó contenido, por un lado, para las redes sociales y, por el otro, para la elaboración de cartelera destinada a intervenir el espacio público. Lo que comenzó siendo un pequeño proceso creativo entre afectos cercanos se transformó rápidamente en un prolífero corpus –con más de veinte producciones–, que estableció diálogos con la escena local del posporno y el arte urbano. En este sentido, el presente trabajo busca reflexionar sobre los efectos y los contextos de producción, circulación, y recepción del trabajo de “Putas con tiempo”, como un aporte para seguir pensando la relación, la potencia y los límites de la articulación entre arte, política, género-sexualidad y pornografía.

Palabras clave

Pornografía, arte urbano, política, sexualidades.

Abstract

Between the middle of 2019 and the beginning of the isolation measures due to the pandemic of COVID-19, the *putas con tiempo* project took place, of which i formed part along with the street artist and tattoo artist Franco Salinas. The project consisted of audiovisual productions that taked elements from porn (in terms of sexual explicit), the generated content was, on the one hand, for social networks and, on the other, for the production of posters intended to intervene in public space. What began as a small creative process between close affections, quickly became a prolific corpus –with more than twenty productions–, which established dialogues with the local post-porn scene and urban art. In this sense, the present paper seeks to reflect on the context of production, circulation, reception and effects of the work of *putas con tiempo*, as a contribution to continue thinking about the relationship, power and limits of the articulation between art, politics, gender-sexuality and porn.

Key words

Pornography, urban art, politics, sexualities.

Brevísimo recorrido de la problemática pornográfica

“El placer es un misterio que merece ser guardado”
El mecanismo de Alaska

Preciado (2008) señala que la categoría “pornografía” nace entre el siglo XVIII y XIX a partir de tres paradigmas: el museístico, el higienista y el cinematográfico. Con respecto al primero, el autor, siguiendo la investigación de Kendrick (1995), va a decir que fue el historiador de arte Müller quien originalmente denominó “pornográfico” al contenido del “gabinete secreto” del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. En este espacio, al que solo podían acceder los hombres aristócratas de la época, se encontraban piezas arqueológicas (esculturas, mosaicos y frescos), provenientes de la ciudad de Pompeya, con contenido sexual. Para Preciado, los muros del gabinete constituían una técnica de control de la mirada ya que, al trazar los límites de lo visible, lo privado y lo público, materializaban jerarquías de género, edad y clase social. En el siglo XIX la palabra pornografía adquirió un carácter polisémico, debido a que, según Preciado, en Europa fue usada tanto para describir a la denominada “prostitución” en las nacientes metrópolis como a las políticas higienistas desplegadas por los urbanistas para regular el trabajo sexual.

El nacimiento de la fotografía y la cinematografía reactualizó los sentidos sobre lo pornográfico y también sobre el control de la mirada. Las primeras películas con contenido sexual –llamadas *stag films* o películas para solteros– eran filmadas y consumidas principalmente por hombres heterosexuales en burdeles y clubes masculinos, por lo que las mujeres y otras identidades quedaban rezagadas de las técnicas masturbatorias audiovisuales (Preciado, 2008). La “revolución sexual” de mediados del siglo XX trajo consigo la legalización y expansión de la industria pornográfica. Sin embargo, tal como señala Leite Júnior (2006), la pornografía comercial hizo patente como nunca antes la estandarización de los deseos y la domesticación de los cuerpos. Según Preciado (2019), no sería hasta la década de los ochenta, con el nacimiento de la denominada “pospornografía” de la mano de artistas y *performers* como Jean Genet, Andy Warhol y Annie Sprinkle, cuando la mirada masculina heterosexual en la representación sexual pornográfica comenzaría a ser cuestionada y reapropiada por las mujeres, la comunidad LGBTIQ+, las personas no blancas y los cuerpos discapacitados. En esta vía, la pospornografía

representa una ruptura epistemológica tanto de las políticas de la mirada como de las formas de habitar la ciudad (Preciado, 2008).

Sin embargo, cabe cuestionarse si el solo hecho de que las personas envueltas en las producciones/*performances* pornográficas no sean hombres cis heterosexuales garantiza esta ruptura epistemológica¹. De esta manera, en el presente trabajo interesa reflexionar sobre el proceso artístico de “Putas con tiempo” con el objetivo de pensar la relación, la potencia y los límites de la articulación entre arte, política, género-sexualidad y pornografía. En un primer momento repasaré los inicios del proyecto, el consiguiente intento por consolidarse como productora posporno local y el posterior cese de la producción a partir del inicio de las medidas de aislamiento durante la pandemia por COVID-19, que devino en la conclusión del proyecto. Si bien el objetivo del presente trabajo no es dar cuenta de las más de veinte producciones realizadas bajo el proceso creativo de “Putas con tiempo”, sí serán retomadas, a través de un recorrido cronológico, algunas de estas, tal como “Spicy Gays”, “Mujer contra Mujer”, “Perrea por tus sueños”, “No te quedes con las ganas, comé carne humana”, “Un puto asco”, “Putos con gorra” y “Sin testo no hay vida”, con el propósito de dar cuenta de algunas de las dimensiones de lo que constituía realizar una producción: definir una temática, conseguir modelxs, elegir la música, realizar carteles y difundir el material en redes sociales y en las calles. Finalmente realizaré una breve reflexión sobre el proceso creativo en su conjunto. La descripción de las distintas etapas del proyecto busca dar cuenta de los efectos y de los contextos de producción, circulación y recepción de la obra (Gell, 2016). Es justamente en esos intersticios donde se ponen en valor la movilización de redes de afecto, la experimentación, lo lúdico y las tensiones y negociaciones entre quienes registraban y quienes eran registradxs².

1 Acá interesa recuperar la definición de “arte performativo” de Hang y Muñoz (2021) como “aquel que posibilita ‘hacer cuerpo’ en un proceso sensible y susceptible a las fuerzas del acontecimiento. Su capacidad para generar efectos y afectos, cambiar las formas o los modos establecidos y proponer –al menos temporariamente– pequeños espacios de libertad” (pp. 14-15).

2 Haré uso de la “x” al momento de designar a lxs sujetxs. Si bien en algunas ocasiones esto puede dificultar la lectura, entiendo que esa dislocación de la lengua es una herramienta provisoria y contestaria de la hegemonía del sujeto universal masculino y del binarismo de género que niega e invisibiliza otras identidades posibles.

La antesala de “Putas con tiempo”

En el año 2017, formé parte de un proyecto fotográfico llamado “Prakash Producciones” en el que realizaba retratos a artistas y activistas con sus respectivas obras o causas de movilización. Fue en ese entonces cuando conocí a Franco Salinas quien producía cartelera e intervenciones artísticas en el espacio público en torno a diferentes reivindicaciones políticas del momento, como los reclamos por la aparición con vida de Santiago Maldonado o el grito de “ni un pibe menos” en respuesta a las víctimas de “gatillo fácil” (Bermudez, 2011) en la ciudad de Córdoba, Argentina. Desde entonces, forjamos un vínculo que se plasmó en el plano artístico cuando a mediados del 2019 comenzamos a realizar distintos proyectos gráficos y (audio)visuales en conjunto.

Estos proyectos nacieron del deseo compartido por visibilizar, a través de la cartelera, lo (audio)visual y la *performance*, algunas problemáticas que sentíamos atravesaban a la comunidad LGBTQ+. Tal como reflexiona Huarte (2021), entendíamos que cuando se nombra a quienes desafían la heterosexualidad obligatoria, el foco suele estar en las violencias a las que estas personas están expuestas. Nos preguntábamos por formas de decir, mostrar y pensar a las disidencias sexuales desde lugares que se fugaran de los predominantes imaginarios victimizantes. En esta vía, convenimos combinar los procesos creativos en los que cada uno estaba inmerso. Por un lado, la fotografía y, por el otro, la cartelera.

En términos generales, la primera etapa del proyecto consistió en registrar (audio) visualmente distintas escenas performativas, con el objetivo de generar imágenes que sirvieran para elaborar cartelera destinada a intervenir el espacio público y difundirse en redes sociales como Instagram y Twitter. Las escenas nacían a partir de ideas que barajábamos con Franco Salinas, pero que terminaban de elaborarse en el encuentro y la colaboración con quienes participaban; en su mayoría, eran personas con las que compartimos vínculos afectivos cercanos. Los carteles de 29,7 cm de ancho y 42 cm de alto estaban compuestos por una fotografía de estas *performances* sobre la que se superponía un texto que solía ser el nombre que le dábamos a la producción o una consigna política de reivindicación o reclamo. También nos servíamos de la técnica del estencil (Guerra Lage, 2009) para resaltar con la textura y los colores de los aerosoles la textualidad de los carteles que eran impresos en blanco y negro.

Las salidas para pegar carteles solían ser los fines de semana: nos juntábamos con Franco Salinas en la casa de alguno de los dos para preparar el engrudo y aplicar los estenciles. Los

recorridos en los que finalmente pegábamos los carteles priorizaban las calles y avenidas más transitadas cercanas a nuestros hogares. Las paredes y lugares elegidos solían ser aquellos en los que ya había otros carteles de artistas urbanos; esto por dos razones, en primer lugar entendíamos que si había otros carteles era porque se trataba de un lugar en el que no serían despegados tan rápidamente y segundo porque podíamos establecer diálogos a través de las redes sociales con estxs otrxs artistas al subir imágenes del *collage* que se producía en las paredes. A los recorridos también se sumaban amistades e inclusive personas que habían participado de las producciones como modelxs. Cabe destacar que percibíamos que la estética de la cartelería urbana muchas veces se limitaba a los estrechos márgenes de la “declaración ideológica”, entendida como “la yuxtaposición de dos mundos separados [arte y política] que se integraban por la voluntad del artista” (Montaldo, 2011, párr. 6). Nuestro interés con la cartelería era establecer diálogos e intercambios con diferentes artistas y con el público en general. Tal como señala Lippard (2001), el arte público es un “tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio” (p. 61). De esta forma entendíamos a la intervención con cartelería en el espacio público, por un lado, y la producción de material audiovisual para las redes sociales, por el otro: como un modo de establecer diálogos directos con el público del proyecto.

Cabe destacar que, en las primeras producciones del proyecto, la cartelería ocupaba un lugar central ya que la entendíamos como el producto final de las *performances*, por lo que lo (audio)visual era relegado a una especie de *backstage* o “detrás de escena” (Goffman, 1997) del cartel pegado en la pared. Las *performances* no recuperaban los aspectos más explícitos de lo pornográfico, más bien se inspiraban en el género de la parodia que, tal como señala el antropólogo Leite Junior (2006), es el elemento de la pornografía que le da la capacidad de penetrar en todos los temas, géneros y especialmente títulos. En este sentido, los primeros tres procesos creativos “Spicy Gays” (gays picantes), “Mujer contra Mujer” y “Perrea por tus Sueños” evocaban escenas musicales que, entendíamos, dialogaban de formas complejas y a veces contradictorias con las disidencias sexuales³. El primero estaba inspirado en el pop de la agrupación británica femenina *Spice Girls*, el segundo hacía referencia a la canción de la banda

3 A continuación, presento los links de las producciones audiovisuales de cada uno de estos proyectos. “Spicy Gays” (<https://www.instagram.com/p/BouJaLNgAsO/>); “Perrea por tus sueños” (<https://www.instagram.com/p/B1LiGn5goqN/>); “Mujer contra mujer” (<https://www.instagram.com/p/B1ofmgCAbn/>). Revisados por última vez el 7/10/2022.

española Mecano y el último dialogaba con la entonces incipiente escena local del “neoperreo”. Estos proyectos sentaron las bases de los modos de hacer, las estéticas y las formas de narrar de las siguientes producciones.

Nuestra labor en tanto “productores”, como solían denominarnos, consistía principalmente en generar espacios lúdicos y afectivos en los que quienes fuesen registradxs se sintieran cómodxs. El énfasis puesto en la producción de comodidad se debía a que existían vínculos cargados de afecto, cercanía y confianza –producto de trayectorias vitales compartidas en espacios lúdicos, académicos, artísticos y activistas– con las personas con las que trabajábamos que, en su mayoría, no tenían experiencia siendo fotografiadxs o filmadxs. Sostener vínculos previos con lxs *performers* muchas veces produjo un determinado recorte de clase y etario bastante marcado –ya que predominaban sujetxs de entre veinte y treinta años, profesionales o estudiantes universitarios–, sin embargo, la intención del proyecto nunca fue retratar el completo abanico de corporalidades, géneros, sexualidades e identidades posibles. Fue una decisión estética y política trabajar con personas que por sus propios intereses lúdicos, activistas o artísticos quisieran participar del proyecto. Cabe destacar que colaborar con personas con las que no se establecían vínculos contractuales o económicos requirió que el proyecto asumiera cierta horizontalidad en la toma de decisiones. Por ejemplo, las *performances* no eran guionadas, sino que se permitía que lxs *performers* decidieran qué hacer en torno a una idea o temática pactada previamente. Una vez que editábamos el material audiovisual se lo mostrábamos a lxs *performers* y recibíamos sus críticas y sugerencias antes de publicarlo; también eliminábamos material de las redes cuando algunx de lxs protagonistas de los videos lo solicitaba (por lo general esto sucedía cuando iniciaban un nuevo trabajo o vínculo sexo-afectivo). Lejos de pretender romantizar estas formas de producir, más adelante veremos cómo estas relaciones sociales estaban cargadas de tensiones y disputas que difuminaban los límites entre política, arte, obra y autoría.

En cuanto a las producciones en sí, la primera de ellas –titulada “Spicy Gays”– buscó dialogar con recuerdos de nuestras infancias “mariconcitas” (Bossi, 2017) en los que, a partir del juego, se experimentaban distintas *performances* de género. Así como señala Bossi (2017), “los niños soñamos con ser niñas, y las niñas con ser niños, o antílopes o cualquier otra cosa, distinta a lo establecido” (p. 10). En particular, interesaba recuperar aquellos momentos en los que soñábamos encarnar a nuestras cantantes de pop favoritas. Para esto, se nos ocurrió realizar cartelería cuyo contenido visual fuesen varones autoidentificados como gays “montados” como las cantantes de la banda británica *Spice Girls*. La palabra “montarse” proviene de la jerga travesti-trans y hace

referencia a una serie de acciones que modelan y transforman el cuerpo por medio de distintas técnicas entre las que se encuentra el maquillaje y la vestimenta (Triquell, 2020). El encuentro para realizar las imágenes de dicha cartelería se produjo en mi propio hogar. Cada uno de los participantes trajo consigo distintos elementos: vestimentas, accesorios, maquillaje y pelucas. Durante toda la *performance* los participantes registraron por medio de videos y fotografías el proceso de “montarse”; luego, este material se aprovechó para realizar un *backstage* del cartel finalizado.

La producción “Perrea por tus sueños” se desarrolló con una dinámica similar a la expuesta anteriormente. Lo particular fue que, después del momento en el que quienes participaron se “montaron” tal y como solían hacer para asistir a fiestas de “neoperreo”, salieron a la calle y “perrearon” mientras iluminaban sus glúteos con el flash de sus teléfonos celulares⁴. Mientras registraba la *performance* con mi cámara, Franco Salinas escribía con pintura en aerosol “perrea por tus sueños” en el asfalto de la calle. Para el detrás de escena audiovisual de esta producción utilizamos la canción “La noche” de la cantante Sara Hebe y la etiquetamos en el video. Cuando Sara nos republicó en una historia de su Instagram personal, entendimos el potencial del uso de las redes sociales como medio para difundir lo que veníamos haciendo con las *performances* y la cartelería en el espacio público. A partir de entonces la relación entre material audiovisual y cartelería se invirtió.

De esta forma, en la producción “Mujer contra mujer” realizamos una colaboración con la cantante de pop local, Lauri Fire, para que realizara una reversión del homónimo tema del grupo español Mecano. Al respecto, debo señalar que la música que acompañaba las producciones audiovisuales en las redes sociales eran *covers* o *remix* de temas populares. Esta decisión respondía a tres razones: en primer lugar, a la imposibilidad técnica de realizar un buen registro del sonido que acompañaba la imagen de las *performances*; segundo, era una elección producir una estética con ausencia de diálogos o sonidos de ambiente, ya que las imágenes solían superponerse narrando una temporalidad que no siempre era lineal; tercero, en ese

⁴ “Perreo” es la forma en la que se denomina al baile asociado al reggaetón. Arias (2019) afirma que el carácter sexual de las mujeres en este baile ha generado controversias ya que ha sido tildado de “machista”. Sin embargo, la autora argumenta que la incipiente escena del “neoperreo” ha recuperado elementos del reggaetón a la vez que rompe con algunos estereotipos de género de este. Por su parte, los feminismos prosexuales han repensado al perreo y otros bailes sexualizados como fenómenos complejos en los que hay lugar para novedosas formas de empoderamiento femenino.

entonces la plataforma Instagram no permitía subir música con *copyright* y censuraba el uso de temas registrados.

La *performance* de “Mujer contra mujer” se llevó a cabo en el Parque Sarmiento de la ciudad de Córdoba, en una zona denominada “la cueva del oso”. El nombre se debe a que en ese lugar solía habitar un oso del zoológico de la ciudad. Además, la locación era conocida en el ambiente de las masculinidades homosexuales como un espacio de *cruising*, es decir, un lugar en el que varones tenían sexo de forma anónima con otros varones (Langarita, 2015). La producción dialogaba con un cuestionamiento que solíamos hacer, junto a amigas lesbianas, sobre la inexistencia de espacios públicos de sociabilidad lésbica, a diferencia de los que sí han habitado varones homosexuales.

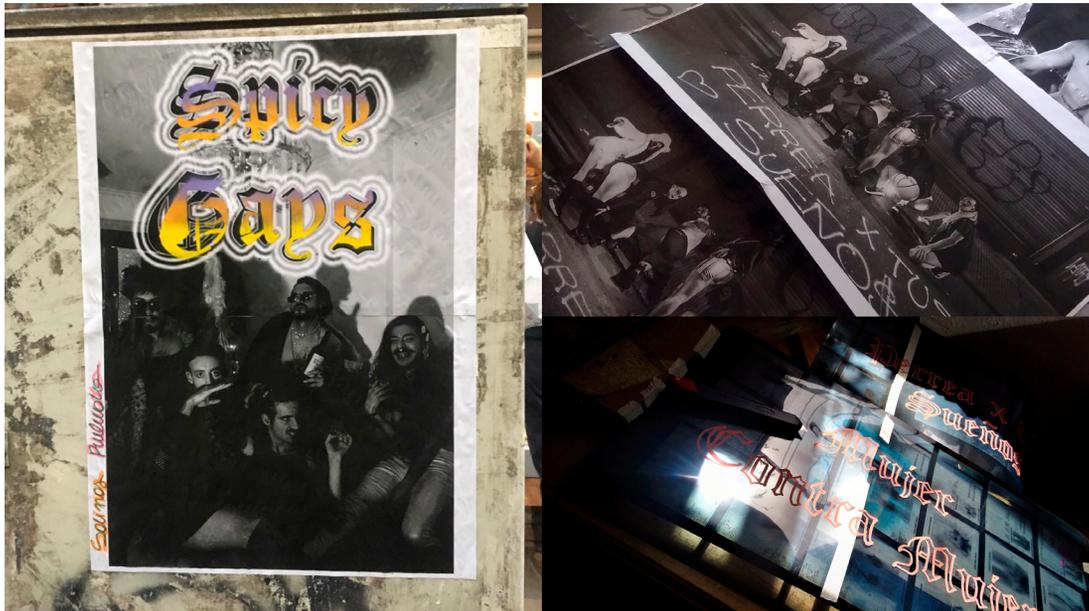


Imagen 1: Aguilera, E. y Salinas, F. (Prods.) (2019-2020). *Putas con tiempo*. Izquierda: cartel de “Spicy Gays”; derecha arriba: carteles de “Perrea por tus sueños”; derecha abajo: armado de estenciles.

Devenir productora porno

Los proyectos descriptos hasta el momento circulaban por las redes sociales desde los perfiles personales de quienes participábamos en ellos. No fue hasta después de la producción de “Mujer contra mujer”, que centralizamos la difusión *online* por plataformas como Instagram y Twitter, a través de perfiles denominados “Putas con tiempo”. El nombre nació de la conjugación, por un lado, de la injuria a quienes participan del mercado sexual o mantienen una vida sexual promiscua y, por el otro, a una idea de “temporalidad *queer*” como forma de cuestionar los marcos temporales capitalistas cuyo horizonte normativo son la producción y reproducción (Dahbar, 2021). De esta forma el nombre buscaba evocar el derroche del tiempo, lo improductivo y lo lúdico.

Además, el nombre del proyecto estaba pensado para que las personas pudiesen reapropiarse de la frase. Por ejemplo, en las redes sociales solíamos preguntar a lxs seguidorxs: “¿Para qué tienen tiempo?”. Luego las respuestas eran volcadas por medio de grafitis en las calles, tal como “putas con tiempo para drama”, “putas con tiempo para *fisting*” o “putas con tiempo para terminar la tesis”. Esto obedecía a una tendencia que observábamos en otros proyectos del arte urbano local⁵. Concebíamos a las intervenciones en el espacio público, ya fuesen carteles o grafitis, no solo como una forma de difundir el proyecto, sino como “dispositivos estéticos-políticos” (Perearnau, 2019) que establecían diálogos con otrxs artistas urbanos y con el público en general. Entendíamos, junto a Franco Salinas, a lxs receptorxs del arte urbano como “receptores activos” (Pérez Rubio, 2013), ya que podían transformar los carteles –arrancarlos, intervenirlos, subirlos a sus redes, etc.– y definir las consignas de las intervenciones, lo que producía significados diversos y siempre renovados del proyecto.

Las producciones audiovisuales comenzaron a virar a una estética más pornográfica, en el sentido de lo sexualmente explícito, a partir del proyecto denominado “No te quedes con las ganas, comé carne humana” que surgió a partir de la publicación de una historia de Instagram en la que escribimos lo siguiente: “Somos putas con tiempo. Experimentamos con lo que tenemos a mano. Intervenimos el espacio público con amigues. Vos también podés ser parte, con tu cuerpo, con tu ojo, con una idea, con algo que escribiste, con tu música, con tu arte...”. Dicha historia fue respondida por diversas personas, entre ellas, un afecto cercano. Se trataba de un

⁵ Referencias de esta tendencia son los proyectos “.jpg” (<https://www.instagram.com/p/B3YfgkCF2fy/>) y “no me baño” (<https://www.instagram.com/nomebanoficial/>).



Imagen 2: Aguilera, E. y Salinas, F. (Prods.) (2019-2020). Putas con tiempo. Izquierda y centro: grafitis urbanos; derecha: historia de Instagram del público del proyecto.

activista vegano, de veinticinco años, con quien había acordado previamente realizar una sesión de fotos en un santuario animal en el que él participaba⁶. Me dijo que quería “poner el cuerpo” para el proyecto. Cuando le respondí preguntando si le gustaría usar una máscara de cerdo en la producción, él contestó por medio de un audio: “¿Desde cuándo tengo drama de andar en bolas? Ahhh él ya era en bolas viste (risas) dijiste máscara de choncho y es como re sí, me da morbo” (comunicación personal, septiembre 2019). Le pregunté, entonces, si deseaba realizar la producción junto a otro varón, un amigo de Franco Salinas, también de veinticinco años, que nos había escrito para participar. Entre ellos no se conocían, pero luego de que les mostráramos a cada uno fotos del otro, ambos estuvieron de acuerdo en realizar una *performance* erótica juntos. Les pedimos que no se “agregaran” en las redes sociales y que esperaran al día de la *performance* para conocerse en persona.

En términos estéticos deseábamos replicar elementos de la serie de HBO, *Euphoria*; en particular, el juego de luces rojas y azules de la primera temporada. Para la producción realizamos,

⁶ Se denomina santuario de animales a espacios financiados por activistas defensores de animales en los que habitan animales (mayoritariamente de granja) a los que se les ofrece cuidados y protección ya que en muchos casos han sido rescatados de diversos maltratos.

con los pocos materiales disponibles (cartón, cinta adhesiva y papel de aluminio), dos *softbox* en los que colocamos lámparas de los respectivos colores. Debido a que los protagonistas no deseaban ser fácilmente reconocidos, cubrimos con tinta los tatuajes de sus cuerpos minutos antes de grabar. Fue así que, sirviéndonos de pocos elementos y ubicados una vez más dentro de mi propia habitación –ambientada con la cartelería que realizábamos–, dimos inicio a la producción.

Debo reconocer que me tomó por sorpresa cuando la *performance* erótica devino, por iniciativa de quienes estaban siendo filmados, en algo sexualmente explícito. Con Franco Salinas intercambiábamos miradas con un poco de desconcierto al no saber cómo proceder. Mientras él iluminaba con la ayuda de los *softbox* caseros, yo registraba con una cámara réflex Nikon D3300. El activista y su copartícipe no miraban a la cámara, parecían estar muy compenetrados el uno con el otro. Luego, nos compartieron que el hecho de saber que estaban siendo observados y registrados los estimuló sexualmente. Al no contar con ningún tipo de guion acordado previamente, permitimos que se desarrollaran a su gusto. No fue hasta que se detuvieron que intervinimos para invitarlos a que se tomaran una ducha para luego sostener un intercambio sobre lo experimentado. Mientras desmontamos el escenario, nos problematizamos con Franco Salinas qué hacer con este tipo de imágenes. En lo que respecta a las redes sociales, sabíamos que Twitter, a diferencia de Instagram, no censuraba el contenido sexual explícito, por lo que sería la plataforma privilegiada para publicar ese tipo de material. Pero en lo relacionado a las intervenciones urbanas nos cuestionábamos: ¿cómo dialogarían los receptores de nuestra cartelería con material sexual explícito?, ¿qué múltiples lecturas podían surgir del cuestionamiento a las políticas de la mirada que regulan lo que puede ser visto en los espacios públicos?

Al poco tiempo de difundir en las calles y las redes sociales la mencionada producción, recibimos mensajes de diversas personas que querían participar del proyecto. Debo aclarar que, el hecho de que los protagonistas decidieran iniciar una penetración sin usar preservativo era uno de los factores que interpelaba al público. Más allá de que como productores no estigmatizábamos la práctica del *bareback* o sexo anal entre varones sin preservativos (Dean, 2009), reconocíamos que, en un contexto local de frecuentes faltantes de medicación para personas que viven con VIH y limitado acceso de poblaciones claves al PrEP, nos llevaba a problematizarnos por las formas en las que podía ser leída la práctica por el público de “Putas con tiempo”. Por ejemplo, un conocido nos escribió para transmitirnos que, si bien quería participar del proyecto porque lo había “calentado” la producción “del vegano”, aclaraba que si nuestra



Imagen 3: Aguilera, E. y Salinas, F. (Prods.) (2019-2020). *Putas con tiempo*. Izquierda: proceso de edición gráfico del cartel “No te quedes con las ganas, come carne humana”; centro y derecha: imágenes publicadas en el Instagram de “Putas con tiempo”.

pretensión era realizar pornografía sin profilaxis él no estaría dispuesto. En las posteriores producciones comenzamos a dejar a mano de lxs participantes lubricantes y preservativos, sin embargo, nunca dimos indicaciones de prácticas habilitadas o no habilitadas, ya que nuestra intención era que fluyeran (o tropezaran) los deseos y expectativas de quienes participaban.

Ante las distintas identidades interesadas en ser parte del proyecto, priorizamos realizar producciones que dialogaran con problemáticas que atravesaran nuestra historia personal o activista de forma cercana. Se puede citar al proyecto “Un puto asco”⁷, realizado en conjunto con trabajadorxs sexuales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, que se encontraban en Córdoba en el marco del Segundo Encuentro de Trabajadores Sexuales de Argentina, organizado por la Red por el Reconocimiento del Trabajo Sexual (RRTS). Otro proyecto fue el denominado “Lxs putxs también usamos gorra” que buscó abordar desde una perspectiva *queer* la temática

⁷ El nombre surgió de la expresión que utilizaban lxs protagonistas para describir la práctica erótico/sexual que realizaron durante la *performance*, es decir, “lluvia dorada” o derrame de orina en el cuerpo de otrxs. Link a la producción <https://twitter.com/i/status/1177038689563828224>.

de la Marcha de la gorra⁸. También podemos encontrar “Sin testo no hay vida”, en impugnación a los faltantes en los centros de salud pública de testosterona para el tratamiento hormonal de varones trans.

A medida que el proyecto crecía en términos de cantidad de producciones, seguidores en las redes sociales y espacios urbanos intervenidos, comenzamos a recibir distintas invitaciones. En concreto, las fiestas autogestivas locales “Perreo y Sustancia” y “Queen Cobra” requirieron los servicios de “Putas con tiempo”. La primera pidió realizar un registro fílmico fotográfico de la



Imagen 4: Aguilera, E. y Salinas, F. (Prods.) (2019-2020). *Putas con tiempo*. Izquierda: diseño digital para realizar pegatinas; derecha: imagen para cartelaría de la producción “Sin testo no hay vida”.

⁸ La Marcha de la gorra es una movilización que busca denunciar el atropello, los abusos y la represión de las fuerzas policiales contra las juventudes de los sectores populares.

fiesta y la segunda solicitó contenido de algunas de las producciones realizadas con el objetivo de hacer visuales que proyectarían en uno de sus eventos. También circulamos las producciones del proyecto –comercializando algunos carteles y transmitiendo visuales– en distintas ferias locales autogestivas como el festival gráfico “Maní” –gestionado por un colectivo de artistas activistas– o la feria de arte y diseño local “Artrash”. En un marco más institucional, el proyecto fue invitado, por un lado, a mostrar visuales y compartir una reflexión sobre el proceso creativo en el VII Encuentro de Estudiantes de Antropología, realizado en el Museo de Antropología de la ciudad de Córdoba. Por el otro, estudiantes de cine de la Universidad Nacional de Córdoba nos entrevistaron y registraron mientras realizábamos intervenciones artísticas en las calles, con el objetivo de formar parte de una película de trabajo final titulada *Coger contra todo*, de la que participaron diferentes colectivos y personas independientes de la ciudad de Córdoba que producían material “pospornográfico”.

Acá resulta interesante traer algunas reflexiones de Milano (2017) acerca de lo “posporno”. La autora señala que dicha categoría no solo remite a “las nuevas representaciones de la sexualidad creadas desde la disidencia sexual, sino a los procesos y modos de hacer que las/os activistas y artistas realizan para dinamizar circuitos culturales propios y específicos vinculados a la pospornografía” (p. 487). Milano, a partir de una investigación realizada en la escena posporno de la Argentina, argumenta que esta se caracteriza por el trabajo cooperativo, la autogestión y por las redes de afecto. Son justamente estos elementos de los que se sirvió “Putas con tiempo” para tejer redes con la escena posporno local y participar de los mencionados eventos.

Putas sin tiempo. El fin del proyecto

Para principios del año 2020, creíamos junto con Franco Salinas que el proyecto estaba bastante consolidado. Sin embargo, una serie de factores produjeron que el proceso creativo deviniera en nuevos propósitos y que “Putas con tiempo” llegara a su fin. Hubo una escalada de leyes restrictivas cuyo objetivo declarado fue la lucha contra la trata de personas –como es el caso de la ley FOSTA/SESTA, surgida en los Estados Unidos–, pero impactó principalmente de manera negativa en los derechos de lxs trabajadorxs del mercado sexual (Bronstein, 2021), pues generó la baja de plataformas en las que estxs comercian sus servicios e impulsó la modificación de las políticas de redes sociales, como es el caso de la prohibición de contenido sexual en la plataforma Tumblr en noviembre del 2018 (Pilipets y Paasonen, 2020). En este marco, Twitter se

convirtió en una de las pocas redes sociales masivas en las que está habilitada la circulación de contenido sexual explícito. Fuimos testigos del creciente uso de dicha red social como espacio publicitario de un tipo de pornografía a la que podemos caracterizar como “hágalo usted mismo” (flores, 2013) vinculada a la globalización, la democratización de las tecnologías audiovisuales y el desarrollo de plataformas de suscripción paga –como OnlyFans o Just4Fans–, populares en la comercialización de contenido sexual explícito. En este marco, nos preguntábamos cuáles serían los efectos de que una producción que buscaba cuestionar las políticas de la mirada circulara por un espacio virtual en el que era abundante el contenido sexual explícito.

En ese contexto de reflexión sobre los lugares por los que circulaba “Putas con tiempo”, las tensiones entre las personas que participaban del proyecto se intensificaron debido a las disputas en torno a quién detentaba el control creativo de las producciones. Por ejemplo, elegimos acompañar el material audiovisual de una *performance* particular con un remix del tema de Luis Miguel “Cuando calienta el sol”. Como era costumbre, antes de publicar el video, se lo compartimos a las participantes; una de ellas nos dijo que habíamos tomado una “muy mala decisión” con la canción seleccionada ya que hacía que todo el video, más que algo “excitante”, pareciera “un chiste” y nos aclaraba que, si esa iba a ser la música que íbamos a elegir, ella prefería que no lo subiéramos. Junto con Franco Salinas nos cuestionábamos cuáles eran las razones que hacían que “Putas con tiempo” fuera leído como un espacio interesado en reproducir formas estandarizadas de representar el deseo. En ese momento, comenzamos a barajar la posibilidad de establecer vínculos contractuales con *lxs performers*, pero entendíamos que eso atentaba con los propósitos del proyecto en sí, es decir, la búsqueda por construir consensos y vínculos más horizontales entre quienes registran y son registradxs, personas que, además, en su mayoría eran afectos cercanos.

Por último, lo que nos hizo replantearnos la continuidad del proyecto fueron las medidas de confinamiento declaradas durante la pandemia de COVID-19. Si bien la imposibilidad de realizar nuevas producciones fue paliada con la reedición de material previo para publicar en las redes sociales, el hecho de no poder encontrarnos con nuestras amistades –que eran el pivote del proceso creativo– y la imposibilidad de que el proyecto habite las calles erosionaron el deseo de prolongarlo en el tiempo. Justamente, el tiempo fue un recurso con el que dejamos de contar. Franco Salinas, ante la imposibilidad de continuar trabajando durante el confinamiento como tatuador, inició un proyecto lucrativo de dibujos homoeróticos que le consumía muchas más horas diarias. Por mi parte, me encontraba finalizando el Trabajo Final de Licenciatura y comenzando un trabajo etnográfico con varones que participan del mercado sexual *online* a

través de plataformas de suscripción paga como OnlyFans. La falta de tiempo, las tensiones con las personas con las que producíamos y nuestro desinterés por circular las producciones de “Putas con tiempo” en espacios abarrotados de pornografía tradicional decantaron en el fin del proyecto.

Reflexiones finales

El proceso creativo de “Putas con tiempo” buscó visibilizar, por medio de intervenciones artísticas en redes sociales y en el espacio público, no solo algunas formas de decir y pensar a las disidencias sexuales que se escaparan de imaginarios victimizantes, sino también métodos de colaboración, a partir de redes de afectos en las que el concepto de autoría se difuminara. Concebíamos a las prácticas artísticas colaborativas con las disidencias sexuales como una manera de vehiculizar un cuestionamiento al régimen heteronormativo de las políticas de la mirada en el espacio público y en las redes sociales. Lo pornográfico, entendido como lo sexualmente explícito, suele ser encasillado como una reproducción de lo “obsceno”, por lo que es excluido de los gustos culturales legítimos (Leites Junior, 2006). En “Putas con tiempo” lo pornográfico se hizo presente a partir del deseo, las motivaciones y los diálogos –con pretensiones de horizontalidad– compartidos entre las distintas personas que formábamos parte del proyecto (productores, *performers* y público).

Al inicio del presente trabajo fue planteada la pregunta acerca de si el solo hecho de que las personas envueltas en producciones pornográficas no sean hombres cis heterosexuales garantiza una ruptura epistemológica de las políticas de la mirada. Desde el inicio del proyecto fuimos conscientes de que a través de putas con tiempo íbamos a poder mostrar aquello que subjetivamente nos parecía relevante del activismo sexo-disidente local y las problemáticas que atravesaban a afectos cercanos con un determinado recorte etario y de clase. El intento de capitalizar modos horizontales de producción artística y lo pornográfico como forma de cuestionar el régimen de las políticas de la mirada produjeron más interrogantes que certezas. Como señalamos en una entrevista que nos hizo el medio independiente *El subsuelo*⁹, el objetivo de “Putas con tiempo” nunca fue monetizar, sino, desde el placer, crear articulaciones entre arte, sexualidad y política.

9 Link a la nota <https://ramacanevari1.wixsite.com/elsubsuelo/post/todo-porno-es-pol%C3%ADtico>

En esta clave he intentado reconstruir algunas de las intervenciones de “Putas con tiempo”. Quizás el potencial del proceso creativo no estaba en las producciones en sí, sino en sus intersticios, es decir, en los efectos del proyecto y en los contextos de producción, circulación y recepción. Es aquí donde aparecía la movilización de redes de afecto, la experimentación, lo lúdico, las tensiones y las negociaciones entre quienes registrábamos y quienes eran registradxs.

Agradecimientos

Agradezco a Franco Salinas por el tiempo. A Francisco Marguch y Francisco Taborda por sus cariñosos aportes y lecturas.

Bibliografía

- Arias, M. (2019). Neoperreo, ¿Cambiando las reglas de(l) género? La escena transnacional online del “reggaeton del futuro”. *Cuadernos de Etnomusicología*, 14, pp. 44-65.
- Bermudez, N. (2011). *Y los muertos no mueren. Una etnografía sobre clasificaciones, valores morales y prácticas en torno a muertes violentas (Córdoba-Argentina)*. Editorial Académica Española.
- Bronstein, C. (2021). Deplatforming sexual speech in the age of FOSTA/SESTA. *Porn Studies*, 8(4), pp. 367-380.
- Bossi, O. (2017). Prólogo: la infancia sublevada en Mariconcitos. J. M. Burgos y E. Theumer (Comps.), *Feminidades de niños, placeres de infancia*. Edición de los autores. https://e3d1924f-af46-4282-aoa5-c8ad2631d5cf.filesusr.com/ugd/e66958_53cf12adob884383b5cc8b4a247923a3.pdf.
- Dahbar, V. (2021). Sobre temporalidad queer: alcance y potencia de una noción emergente. Diferencia(s). *Revista de teoría social contemporánea*, 13, pp. 93-106.

- Dean, T. (2009). *Unlimited Intimacy: Reflections of the Subculture of Barebacking*. Chicago University Press.
- flores, v. (2013). *Interrucciones. Ensayos de poética activista*. La Mondonga Dark.
- Gell, A. (2016). *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Sb editorial.
- Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- Guerra Lage, M. C. (2009). Intervenciones urbanas en la ciudad global. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007). *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, Manizales, 7(1)*, pp. 355-374.
- Hang, B. y Muñoz, A. (2021). Prólogo. En B. Hang y A. Muñoz (Eds.), *El tiempo es lo único que tenemos: Actualidad de las artes performativas*. Editorial Caja Negra.
- Huarte, G. (2021). Vivir y querer nuestras vidas. *El Deleite de los Cuerpos, 1 / 10 Años de Festival El Deleite de los Cuerpos*.
- Kendrick, W. (1995). *El museo secreto. La pornografía en la cultura moderna*. Tercer Mundo.
- Langarita, J. A. (2015). *En tu árbol o en el mío. Una aproximación etnográfica a la práctica del sexo anónimo entre hombres*. Ediciones Bellaterra, S. L.
- Leite Júnior, J. (2006). *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia "bizarra" como entretenimento*. Annablume.
- Lippard, L. R. (2001). Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Los Pipis Teatro (2022). *El mecanismo de Alaska*. Los Pipis Teatro. Buenos Aires, Argentina.
- Milano, L. (2017). En el culo del mundo: Festivales, autogestión y sexualidad en las pospornografía producida en Argentina. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, pp. 485-504.
- Montaldo, G. (2011). La invasión de la política. *E-Misférica, (8)1*, Performance≠Vida.

- Perearnau, M. (2019). El cartel como dispositivo estético-político. *Telón de fondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 29, pp. 183-203.
- Pérez Rubio, A. M. (2013). Arte y política: Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Comunicación y sociedad*, 20, pp. 191-210.
- Pilipets, E. y Paasonen, S. (2020). Nipples, Memes and Algorithmic Failure: NSFW Critique of Tumblr Censorship. *New Media & Society*, 1459-1480. <https://doi.org/10.1177/1461444820979280>
- Preciado, P. (2008). Museo, basura urbana y pornografía. *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, 64, pp. 37-47.
- Preciado, P. (2019, 28 de noviembre). Entrevista con Paul B. Preciado: posporno/excitación disidente. *Parole de Queer*. <https://paroledequeer.blogspot.com/2019/11/postporno-paul-b-preciado.html>
- Triquell, A. (2020, octubre). Montar el tiempo. Temporalidades, gestos y motivos en montaje desde Archivo de la Memoria Trans Argentina. *Roots&Routes. Research on visual culture*, pp. 1-21.

Cómo citar este artículo:

Aguilera, E. (2023). "Putas con tiempo" Una experiencia artística pornográfica como interrogación de las políticas de la mirada. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41455>.