

Universidad Nacional de las Artes



Licenciatura en Artes Visuales Orientación Dibujo

VOLVER A LO COLECTIVO

como una posibilidad radical del placer

Estudiante: Karen Jousel
Carina Ferrari Directora de Tesis
Andrea Cárdenas Co-Directora de Tesis
Argentina - Ecuador

2022

Índice

1. Contexto / 2

2. Desarrollo / 5

2.1 Encuadre Teórico / 5

2.1.1 Decolonialidad / 5

2.1.2 Micropolítica, posporno y performance / 6

2.1.3 Subjetividad e individualismo / 8

2.1.4 Interseccionalidad / 9

2.2 Filiaciones / 10

2.3 Pornarnos, como estrategia de producción de género, sexualidad y afectividad / 13

2.3.1 PORNO: Sustantivo, Adjetivo y Verbo - Performance / 13

2.3.2 La Pornatoria - Colectiva artística/ 17

2.3.3 Anxrama - Cortometraje/ 20

2.3.4 En contexto COVID-19 / 25

3. Conclusiones / 39

3.1 Desde lo colectivo / 39

3.2 Desde lo individual / 39

3.3 Desde lo identitario / 40

4. Bibliografía / 41

4.1 Libros, artículos y otros documentos escritos / 41

4.2 Imágenes / 42

4.3 Videos / 43

1. Contexto

Vengo de un ambiente personal dislocado por la condición constante de migrante y emigrante, siendo afectada por los resultados de éstos impactos en todas las dimensiones políticas de mi crianza.

Empiezo el relato de mi contexto llevándome a los años 20's cuando nacía mi abuelo, el único vestigio de lo familiar que me habló de lo indígena de mi origen así como de lo mestizo de su devenir. No es una casualidad trágica que mi historia familiar esté borrada, es solamente una pista de los efectos de la colonización en América, pista que me permitió registrar en esta corta distancia histórica, las dinámicas comunitarias con las que crecí y son parte de mi identidad.

En el Ecuador, mi país de origen, se habla del Indigenismo como materia de estado a partir del siglo XX, siendo una estrategia para la consolidación de la identidad nacional; éste ideal del indigenismo tradicionalista buscó la integración de los indígenas a la idea nación a través del rescate de las características distintivas de cada etnia implementando una alfabetización bilingüe, por ejemplo; en éste momento mi abuelo se reconoce Panzaleo, hablante del español, criado en kiwcha, con rasgos fenotípicos indígenas y vestimenta mestiza. Él nace y se cría en Pataín, una comunidad perteneciente a la parroquia de Panzaleo en la provincia de Cotopaxi, en pleno corazón de los Andes. Es ahí en donde forma una familia (y digo "forma" porque fue una acción inherentemente patriarcal dentro de la sociedad de los años 40's) y da cuenta de una larga gestión comunitaria. Pataín es un espacio testigo de ciertas necesidades que se dimensionan entre los años 1930 y 1945 en pleno apogeo del realismo social¹, época histórica desde la cuál emerge una tímida generación mestiza en cuanto a prácticas políticas pero un fortalecido conjunto de familias que interaccionan a través de ciertas formas cooperativas de convivencia como una reminiscencia de la cosmovisión indígena "Sumak Kawsay"², además extendidas en un territorio con garantía de derechos colectivos y reconocimiento constitucional (Constitución de la República del Ecuador, 2008).

La figura de mi abuelo David ha sido trascendente para consolidar una forma de mirar el mundo, ya que más allá del lazo filial, es el medidor de la historia que encarno, y al igual que él, nací y residí los primeros años de vida en esta comunidad hasta que tuve que migrar. Mi abuelo migró a Guayaquil y yo migré a Quito, dos grandes ciudades que han

¹ Corriente artística que en Ecuador abarcó en dónde se enfatiza una perspectiva de lo indígena, negro y mestizo desde la crítica social.

² Expresión en quechua que suele traducirse como "buen vivir" y que se relaciona con la búsqueda de un bien común y de una vida más en armonía con la naturaleza, y de un freno a la acumulación sin fin (Rivadeneira Nuñez, 2016).

liderado históricamente los procesos de modernización en el Ecuador. Las motivaciones fueron diferentes, más se guardaron como un patrón genético que no ha dejado de repetirse en los circuitos familiares y que han traído consigo diversas problemáticas.

Partiendo entonces desde este mapa, vuelvo a la primera persona para descontracturar el problema de lo colectivo vs. lo individual, el mecanismo ambiguo que es recurrente en mi obra artística.

Al cumplir la mayoría de edad, dejo Quito y viajo a Argentina en donde inicio una carrera artística gracias a una beca social del gobierno nacional de mi país. Aquí nace la principal dicotomía de percibir el mundo exterior y las prácticas sociales que le complementan.

Salir de Ecuador nunca fue una meta, sucedió al margen de una crianza católica tradicional de la clase trabajadora (que no podía costear una carrera universitaria), un divorcio, una sensación de desarraigo infantil y una nostalgia de vuelta constante a la comunidad. Así como este suceso, la inmersión en la práctica artística ocurrió en esa huída adolescente de la calamidad doméstica ecuatoriana, siendo el acercamiento a lo artístico, un rescate, un medio, una debacle. Me otorgaron la beca de desempeño académico en el año 2013, en el gobierno de Rafael Correa, y entonces elegí viajar a Argentina y estudiar artes visuales en la universidad pública, decisión que resultaba lógica en el momento de su ejecución debido a mi coincidente postura con ciertas políticas de ese gobierno y los constantes recordatorios sobre la suerte de lo artístico-cultural en el Ecuador.

Inscribirme en la universidad significó inscribirme en cierta institucionalidad que no solo responde a las dinámicas de lo que representa lo público en perspectiva de la estructura del estado, sino que tomando lo público como una condición social, demandó el ejercicio de posicionamiento político no partidario; conocí la militancia y entendí su importancia como la práctica de generación de ideas y espectro del espacio en el que habito. La universidad pública no imparte conciencia de lo social como conocimiento, sino que aloja y cohesiona las expresiones más diversas de la sociedad facilitando el escenario para su reconocimiento y sus múltiples lecturas a través de la complejidad de quienes imparten conocimiento y sus direcciones. Es durante este periodo en donde me encuentro más de lleno con el individualismo como forma de hacer las cosas, sobre todo en la práctica artística, y dónde se ponen en cuestión mis raíces comunitarias desde la institucionalidad.

En este descubrimiento y formación académica, se solidifican además las dudas sobre la identidad, lo identitario, el origen, el territorio, el gentilicio con el que soy descritx.

Ser migrante es un proceso de actualización constante, los territorios incorporados son identidades en conjunción, la identidad es una posición crítica en el mundo, por eso la necesidad de historiografiar la existencia, porque no somos unidades aisladas, nos construyen muchas voces y somos relato.

Para entender la dimensión del estar fuera, necesité volver. La responsabilidad de migrar tiene su efecto en la descripción, en el relato de la experiencia para no ser un mero flujo de las consecuencias sociales, como dice Diego Falconí Trávez en "Me fui a volver" (2013), *los relatos existen para que los cuerpos y equipajes dejen de ser únicamente recipientes culturales olvidados*.

Incorporar el otro territorio (Argentina) me invita a incorporar la inevitabilidad de ser afectadx por las estéticas que se han incorporado en mi obra con o sin intencionalidad. Por ello elegí escribir este trabajo siguiendo de manera sucesiva la crónica de algunas de las prácticas artísticas en las que me vi involucradx con otros. Combinando lecturas teóricas con la historia que me teje, trato de rastrear algunas hilachas de las cuales tirar para entender cómo se ha producido el paisaje artístico que han compuesto nuestros cuerpos y que narro a manera de historiografía personal.

Siendo estudiante de Dibujo de la carrera de Artes Visuales de la UNA y como aprendiz de las expresiones corporales en otras disciplinas del arte, he orientado la búsqueda de mis predilecciones desde la estética del cuerpo, de la piel, del contacto entre personas. Esta última fue un juego expandido y puesto a prueba a partir de mi incursión en la performance.

Mis propias prácticas vinculares, afectivas y sexuales, se han visto inmiscuidas en esta disciplina amplia que relegó la búsqueda pictórica de mi producción artística. Considero ha sido una consecuencia de asumir la interseccionalidad en las vivencias de mi propia piel; una persona migrante, sudamericana/marrona, proveniente de una familia de clase trabajadora, con un género auto percibido como no binario y bisexual. Comprendiendo mi ser desde mis trincheras, la colectividad ha sido parte esencial de mis activismos; el crecer en una comunidad, de dónde rescato la necesidad de compartir procesos y solventar necesidades desde la cooperación, la grupalidad circular y los saberes ancestrales de los pueblos y nacionalidades indígenas del territorio que conforma hoy el Ecuador.

2. Desarrollo

2.1 Encuadre Teórico

2.1.1 Decolonialidad

Me gustaría comenzar enmarcando este trabajo dentro del proyecto de la decolonialidad, proyecto que responde a la colonialidad del poder, del saber y del ser. Entiendo por colonialidad un sistema de clasificación y dominación basado en la raza, la clase y el género (entre otros ejes posibles, como la sexualidad), creado por la modernidad europea y capitalista en su expansión colonialista sobre el resto del mundo que lleva ya más de 500 años. Este sistema complejo le asigna a cada cuerpo un género, una raza, una clase, etc. para separar a quienes pueden ejercer el poder de quienes estamos sometidos al mismo, relegándonos a una “zona del no-ser” donde nuestras experiencias y saberes son negados (Mamani, 2020; Lugones, 2008). Decolonizar, por lo tanto, significa desenterrar estas mismas experiencias y saberes y transformar las relaciones de poder y estructuras de dominación en las que actualmente vivimos (Mamani, 2020).

Quisiera hablar en particular de la colonialidad del saber en la academia, a la cual Pacheco (2019) llama “colonialismo epistémico occidental”. Este colonialismo considera como válidos sólo aquellos conocimientos que se postulan desde un “universalismo abstracto”, esto es, desligados de cualquier lugar, cuerpo o lazo social particular. Este supuesto universalismo invisibiliza la lógica europea y eurocéntrica que él mismo implica, olvidando sus orígenes y su especificidad y pretendiéndola verdadera para el mundo entero. La postula así como punto cero a partir de la cual comparar a los pensamientos para determinar su validez (mientras más diferente, más equivocado), convirtiendo a los pensamientos no europeos en desviaciones de una supuesta lógica natural que le pertenece al colonialismo y que lo vuelve incuestionable para sí mismo. Al adoptar este criterio, la academia lleva a cabo un “epistemicidio” que destruye los conocimientos que siguen otras lógicas, destruyendo a su vez a las personas que los construyen.

Me parece importante, como persona relegada a la zona del no-ser, resistir a este epistemicidio. Por eso, en concordancia con mi origen, intento rescatar los saberes y experiencias que surgen de mi existencia junto a otras, y que resultan relevantes para la misma, en lugar de intentar imitar formas de producir conocimiento que me son ajenas. Este es uno de los motivos por los que me parece fundamental destacar el lugar preeminente del arte al que he colaborado a crear colectivamente en lugar de enfocarlo desde un punto de vista individualista. Por ello, he tomado una serie de decisiones respecto a esta tesis: 1) hacer énfasis en algunas de las categorías que clasifican mi cuerpo y que me veo forzada a habitar, independientemente de los dolores o placeres que me puedan traer, ya que es

desde ahí que creo y pienso el arte; 2) utilizar autores que no provengan del norte global ni sean hombres heterocissexuales, para rescatar textos cuyos autorxs tengan existencias un poco más afines a la mía; y 3) utilizar el lenguaje inclusivo o neutro, para resaltar la presencia en los plurales de aquellos que no usan pronombres masculinos, en un intento de rescatarnos de la zona del no-ser.

2.1.2 Micropolítica, posporno y performance

Rolnik (2019) define la micropolítica en oposición a la macropolítica, que ocuparía el lugar de lo que tradicionalmente se ha entendido como “política” a secas. Mientras que la segunda se centra en el estado y las instituciones y tiene lugar a través de las movilizaciones de masas y los partidos políticos, la primera se enfoca en el ámbito del deseo y las relaciones entre los cuerpos y el mundo, y transcurre en la experiencia vital y el movimiento de la subjetividad.

La micropolítica, a su vez, se manifiesta de dos formas posibles: como micropolítica activa o reactiva. La segunda, según la autora, implica una captura del deseo en una brújula moral que lo lleva a querer reproducir la subjetividad propia como siempre igual a sí misma, temiéndole y escapándole a su inestabilidad inevitable. Esta inestabilidad es vista como una amenaza a la propia existencia y como un problema a ser resuelto, condenando a quien sea designado como culpable de la misma, ya sea el propio yo o un grupo de “otros” ajeno. Por otro lado, una micropolítica activa orienta al deseo con una brújula ética que lo lleva a aceptar la inestabilidad de la propia subjetividad y buscar habitarla para encontrar allí los nuevos mundos posibles que aparecen, transformándose en el proceso. Esto no es algo que ocurra individualmente, sino a través de la experimentación colectiva.

Según Rolnik (ibid.), el arte que tiene como brújula ética una micropolítica activa busca desplazar el paradigma cultural dominante, germinando los otros mundos que existen en el presente. No se trata para ella de un “arte político” o “comprometido”, que “convierte sus prácticas en panfletos”, sino de un arte que busca trasducir “los nuevos modos de ver y de sentir (...) en una experiencia sensible”. Esto se realiza en general como experiencia transterritorial, persiguiendo los encuentros y desencuentros de las distintas prácticas disciplinares y activistas.

Esta perspectiva micropolítica puede enlazarse a su vez con la perspectiva del posporno, el cual, de acuerdo con Egaña (2009), busca “*cuestionar críticamente los parámetros desde los cuales se ha planteado la representación del sexo y del placer*”, no desde una censura o prohibición, sino, como plantea Milano (2014), desde una producción que se apropia de las herramientas discursivas del porno tradicional para habilitar otras perspectivas sobre los cuerpos y las prácticas sexuales distintas a las hegemónicas; perspectivas que incluyen las de mujeres, trabajadorxs sexuales, disidencias y personas

discas³ y marronas⁴, entre muchas otras. Estas otras formas de ver, expuestas a través de distintas prácticas artísticas, principalmente performativas, crean nuevos mundos sexuales y corporales donde pueden vivir y gozar quienes fueron y son excluides de la industria pornográfica dominante, así como del mundo hegemónico en general. Los trabajos que aquí se mencionan se sostuvieron en una búsqueda cercana a esta propuesta.

La pornografía cumple un rol educador fundamental y potente, ya que lleva varias décadas siendo la maquinaria principal de la constitución de la sexualidad y el género. El porno ortodoxo, tradicional, capitalista, normalizador de modelos y conductas de lo femenino y masculino, además de la construcción de escenarios utópicos, nos aleja de la posibilidad de ejercer una sexualidad libre de estigmas y estereotipos. Lo posterior al porno, posporno, es el cambio de paradigma que surge a partir de la comercialización del rito sexual que ha tenido un espacio en la intimidad de los consumidores desde el fin de la guerra fría con la creación del complejo Play Boy, un burdel multimedia instalado desde entonces en la cultura de los medios de comunicación de masas y en la arquitectura del espectáculo, es decir, el mayor espacio de producción del sexo que había captado el mercado hasta la llegada de Pornhub a través de la internet. Los nuevos modos de producir una representación sexual aún están anclados a los devenires del capitalismo; lo que hace el posporno es mostrar formas feministas y transfeministas desde el modelo de producción, rompiendo no sólo el patrón heterosexual sino modificando la dirección y la personificación de lo que se produce, ya que la mirada masculina del espectro hetero-cis había tomado un espacio de control absoluto, el cuerpo femenino se había relegado al objeto de consumo y la diversidad de género y orientación sexual habían sido entregados a las categorías del exotismo sexual.

Una de las formas en las que el posporno se diferencia del porno tradicional es abandonando la cámara documental que lo caracteriza. El porno utiliza planos casi médicos de genitales y distintas partes del cuerpo para mostrar lo que aparece en pantalla como si fuera lo real, la verdad del sexo, y de esta forma adquiere un carácter pedagógico, poniendo a los espectadores en el rol de aprender a imitar lo que ven en pantalla (Milano, *ibid.*). En su lugar, el posporno recurre a técnicas de performance para inquietar a quienes lo miran,

³ *Discas / Discapacitadx* es el término referente a la *diversidad funcional*, mismo que se reafirma desde su enunciación como un gesto de reapropiación del insulto y que busca ratificar la propia agencia, reclamando el poder nombrarse a través de una palabra que tradicionalmente se ha usado para violentarlos. De esta misma forma, mucha gente elige llamarse a sí misma como *travestis*, *putxs*, *maricas* o *tortas*, para mencionar algunos ejemplos pertenecientes a las disidencias sexogenéricas.

⁴ Como en la nota anterior, mucha gente que históricamente ha sufrido y sufre las consecuencias del racismo sobre sus cuerpos elige nombrarse a sí misma como *marrona*, asumiendo así el color percibido de su piel como parte de su identidad, resistiendo así a dicho racismo y rescatando una historia que ha sido negada.

esquivando la identificación fácil y asumiendo que lo que se muestra es una propuesta posible entre muchas.

Hablar de porno, sexo, sexualidad, erotismo y género, es un ejercicio común en los tiempos actuales. Vivimos en la vorágine de un tiempo que nos obliga a cuestionarnos las normas establecidas por un sistema caduco patriarcal, anexo desde los poderes más altos de la esfera social, hasta las perspectivas más íntimas e individuales de las formas de concebir el propio cuerpo y su lugar en la realidad. Este proceso de habitar lo actual nos conduce a un inevitable proceso de reconstrucción y es fundamental empezar por cuestionar los modelos de control, el conocimiento y las expresiones de otros ofrecidos para generar una conciencia colectiva.

El nuevo modelo es un ejercicio sensible a la realidad de las múltiples expresiones y anhelos colectivos, en donde la naturalidad de los cuerpos y la diversidad sexual son mostradas espontáneamente y en donde lo explícito de los escenarios son el eco de las realidades sociales, por ende el público consumidor se corresponde a los gestores de estos arquetipos, conscientes de mostrar la crudeza del erotismo, la belleza y la rebelión de la forma.

En cuanto a la performance, siguiendo a Fabiao (2019) podemos decir que como género es algo imposible de definir, ya que parte misma de su estrategia es mantenerse en la indefinición. Por lo tanto, no hay mucho que decir sobre la performance en general; medios, materiales, espacios, tiempos y modos de recepción son completamente materiales. La única aproximación que quizás podamos hacer a una generalización es mencionar que la performance se centra en la experimentación de los cuerpos, buscando desnaturalizarlos para habilitar de manera pasajera y precaria la suspensión del sentido común y la creación de otros mundos políticamente posibles. Podríamos decir, entonces, volviendo a Rolnik (ibid.), que la performance es una experiencia artística profundamente micropolítica.

2.1.3 Subjetividad e individualismo

A continuación me gustaría retomar el concepto de subjetivación (Castrillejo, 2015), que propone que la subjetividad no es algo individual, sino que es construida colectivamente, a partir de los dispositivos que sostienen las formas de vida que conocemos y habitamos. A partir de este proceso que nos individualiza, es decir, nos convierte en individuos, es que adquirimos una interioridad, un pliegue del afuera en el adentro en el que se introducen múltiples formas de hacer, pensar y sentir que nos identifican y nos ajustan a la sociedad en la que vivimos.

En este proceso es donde se juegan las micropolíticas activas y reactivas, lo cual también podríamos entender como procesos de colonialidad y decolonialidad de la

subjetividad, una fluctuación, convivencia y conflicto de movimientos que favorecen la colonialidad y la decolonialidad en la constante constitución de las formas de vida. Creo que es en este proceso donde se difunde el individualismo, o sea, la concepción de que cada individuo es responsable de sí mismo y de sus acciones e independiente de cualquier determinación exterior. Esto implica también la noción de autoría, que vendría a ser la noción de que las obras de arte se le pueden atribuir a un nombre propio que las realiza y que tiene su propiedad intelectual. Estos conceptos no son sólo teoría, sino que construyen nuestros mundos, cerrando nuestros cuerpos y nuestras obras sobre sí mismas como objetos completos por sí mismos, y negando otras posibles relaciones y trayectorias.

Como ya planteé en la introducción, mi cuerpo y mi historia se resisten a aceptar estas formas de pensar el mundo, que considero como coloniales, pese a que una y otra vez las distintas instituciones y dispositivos (desde la universidad hasta las propagandas de la calle) me invitan y me fuerzan a aceptarlas como propias. Simultáneamente, otras instancias de mi vida en las que busco refugio me vuelven a traer a las formas colectivas que prefiero. Así, en los procesos de subjetivación que me atraviesan se me juegan constantemente saberes y formas de hacer y de existir tanto individualistas como colectivas, y siempre vuelvo a encontrar a mi subjetividad decantándose por estas últimas.

2.1.4 Interseccionalidad

Me parece importante destacar también que intento ubicar mi trabajo desde una perspectiva que contemple la interseccionalidad. Según Mara Viveros Vigoya (2016), “la apuesta de la interseccionalidad consiste en aprehender las relaciones sociales como construcciones simultáneas en distintos órdenes, de clase, género y raza, y en diferentes configuraciones históricas que forman lo que Candace West y Sarah Fentersmaker llaman “realizaciones situadas”, es decir, contextos en los cuales las interacciones de las categorías de raza, clase y género actualizan dichas categorías y les confieren su significado. Estos contextos permiten dar cuenta no solo de la consustancialidad de las relaciones sociales en cuestión, sino también de las posibilidades que tienen los agentes sociales de extender o reducir una faceta particular de su identidad, de la cual deban dar cuenta en un contexto determinado.” A estos órdenes le añado la sexualidad y el carácter migrante, entre otras muchas que se podrían enumerar.

En resumidas cuentas, entiendo que trabajar desde una perspectiva interseccional significa incluir en el análisis las distintas categorías de identidad que habito y que tienen efectos sobre mí, independientemente de que las elija o me sean impuestas por la mirada hegemónica que me cataloga como múltiples otredades. Esto implica también entender que estas categorías no son reductibles entre sí, ni se articulan por una mera sumatoria, como si mi existencia fuera un amontonamiento de etiquetas, sino que habito el punto particular

donde se encuentran. Tampoco se trata de un mero cruce geométrico como el de líneas en un plano pasando casualmente por el mismo lugar, sino que este encuentro es co-constitutivo, donde estas identidades se construyen unas a otras, mutando mutuamente sus significados.

Estas categorías que habito, o que me habitan, y a través de las cuales mi cuerpo es leído, no son inocentes sino que tienen significados en las redes de relaciones de poder, posicionándome en determinadas coordenadas sociales, coordenadas que muchas veces contribuyen a mi opresión así como a mi resistencia a la misma. La lista que propongo a continuación no las enumera exhaustivamente, lo cual seguramente sería imposible, sino que busca hacer un recuento que me resulte útil para este trabajo. Desmenuzarlas individualmente seguramente corre el riesgo de perder de vista las conexiones co-constitutivas que mencionaba, pero me permite hilar más fino algunos temas política y artísticamente relevantes para mí.

Sobre las disidencias (flores, 2013), tanto généricas como sexuales, se ha escrito mucho desde la teoría queer (Pérez, 2016), aunque no necesariamente recurriendo a ese término. Entiendo que encontrarse por fuera o en contra de la cis-heteronorma no entraña una posición inherentemente subversiva, como ninguna identidad lo es en sí misma, pero sí vuelve nuestras vidas más difíciles de vivir, conlleva un costo y un riesgo adicional que se extiende desde el reconocimiento institucional hasta el caminar mismo por la calle, desde la injuria o la censura hasta la violencia física e incluso la muerte. Lo que es condenado por la norma es, justamente, una performance (Ibid.), pero ya no entendida como obra, sino como acto de afirmación corporal y verbal de una cierta forma de vivir, sobre un determinado escenario social y en el marco de una serie de reglas de citación que a veces respeta y a veces desobedece. Estas prácticas, inseparables de mi existencia y de mi quehacer artístico, tan apreciadas y placenteras para mí, inevitablemente hacen carne también en mi obra.

2.2 Filiaciones

Ante lo inevitable de reafirmar posturas políticas a través de la interacción con otros, me gustaría señalar que las presentes filiaciones acompañan mis búsquedas artísticas desde la idea del *paisaje de pieles*, y la forma en la que la mirada de las interacciones corporales pueden servir para generar la estética de las obras que detallaré posteriormente. Desde mi experiencia colectiva en laboratorios de creación e intercambio con otros artistas de diferentes disciplinas, he incorporado la exploración sensorial compartida, desarrollando una línea temática basada no en la desgenitalización de la sexualidad mostrada en la pornografía, o la erotización del contacto desplegado en lo privado sino en la “genitalización

total del cuerpo” y sus posibilidades, sumada la idea de la “erotización de la exposición pública de la sexualidad”.

Larvba es una dibujante que a través de la ilustración de lo surreal y grotesco, logra esencializar el deseo de contacto con la forma en la que se sugiere el tacto o el *hiper-tacto* con otras pieles en su obra (*Larvba*, s.f.). Asimismo, elementos de suma importancia en la exploración artística con otros, como las tensiones, emociones y afectos que emergen durante el proceso, dan cuenta de la necesidad de movimiento en la imagen visual, en el paisaje.



Imagen 1: Ilustración. Lápiz de colores sobre papel⁵. Sin título. Larvba, s.f., (https://www.instagram.com/p/B7lkjQcKr_/?hl=es)

Jacob Jonas The Company es la agrupación de danza, performance e instalación que ha referenciado la importancia de comprender el espacio con el cuerpo como unidad de medida, en su campaña mediática *The Human Architecture* (*Jacob Jonas The Company*, s.f.) tanto paletas como cuerpos en el espacio son sinónimos que construyen conjugados

⁵ Ya que el dibujo fue modificado digitalmente para su distribución virtual y con fines estéticos, le artistx prefiere el término *Ilustración*.

cierta arquitectura fantástica que no sería viable sin la experticia de algunas técnicas de la danza. Todo el trabajo ejecutado *in situ* es documentado en dispositivos digitales, tomas directas tanto en video como en fotografía. Los elementos que constituyen muchas de las fotografías y puestas en escena se centran en la economización de recursos externos a la corporalidad, desde la indumentaria de sus modelxs hasta la constitución de su fondo como escenario, eligiendo espacios que no sobrepone información al clima natural desde dónde se hacen las puestas.



Imagen 2: Fotografía. Layered, de la serie "Human Architecture". Jacob Jonas The Company, s.f., (<https://www.instagram.com/p/CF2lfZRhxln/?hl=es>)

En cambio, *Rod Woodcox*, con sus composiciones e instalaciones fotográficas, busca desafiar la lógica gravitacional con la posibilidad de los cuerpos en acción, generando un espacio irreal habitado por movimientos corpóreos posibles. Es de destacar también la manera en la que les artistas participantes en sus puestas se vinculan, exploran, se conectan con los conceptos propuestos, los ángulos y sombras que generan los escenarios como posibilidades de proyección de juegos ópticos. (Woodcox, s.f.).



Imagen 3: Fotografía modificada digitalmente. Woodcox, s.f.,
(<http://robwoodcox.com/abundance>)

Todas éstas dinámicas generan un acercamiento a la reflexión sobre cierto resultado en la producción artística en dónde la investigación es creación participativa y dentro de un colectivo activista, es imposible borrar el papel de los afectos, los sentimientos, las relaciones interpersonales, y las posibilidades de que en lugar de resultar limitantes o detrimentales puedan catalizar el trabajo del grupo, y en dónde además es irremediable el clima que demarca el paisaje natural como elemento real en relación a lo que permiten los cuerpos. Esta conjunción entre el modo de generar la puesta y la estética que genera la elección del fondo ha sido fundamental para plantear, como es evidente más adelante, una línea visual en dónde la dinámica corporal se cierre en el plano con detalles macro de piel, se abra hasta dónde las extensiones corporales limiten y se difuminen en un fondo infinito o no definido.

2.3 Pornarnos, como estrategia de producción de género, sexualidad y afectividad

Introduzco el presente capítulo desde dónde entiendo y vivo la multiplicidad de los saberes que me componen con respecto a la sexualidad, los debates pro sexuales, las distintas dinámicas tradicionales de la industria y los nuevos paradigmas de producción de la pornografía, todos escenarios desde dónde relato y vivo mis performances, en medio de la convivencia con otros, imaginando y probocando escenarios posibles para la expresión de la afectividad y otros sentires.

2.3.1 PORNO: Sustantivo, Adjetivo y Verbo - Performance

A manera de Antecedente de producción artística particular, me gustaría mencionar la obra: “PORNO: Sustantivo, Adjetivo y Verbo. Una Performance”, llevada a cabo en 2018 en las instalaciones de la UNA, la cual surgió a partir de una investigación personal sobre las categorías del porno en 2017 y expandida posteriormente como una “tecnología de producción del Género y la Sexualidad”. La obra consistió en la proyección de un video de recortes de porno amateur sobre varios cuerpos desnudos, pintados de blanco con la intención de ser utilizados como pared y lienzo en los cuales se plasmaron a través del graffiti ciertas expresiones contestatarias a la Industria pornográfica y otra prácticas sexuales normadas; esta acción es una conjugación del espacio, el cuerpo y la acción como factores esenciales de la demanda colectiva en lugares públicos y la necesidad de apañar los lugares a dónde el porno ortodoxo ha llegado disfrazado como rito sensible. Cabe mencionar que esta obra fue encarnada por dos de les integrantes de la colectiva artística que será descrita más adelante.







Imágenes 4, 5, 6 y 7: intervención "PORNO: Sustantivo, Adjetivo y Verbo. Una Performance". Se puede ver a Killa y Axul. Intervengo sus cuerpos en dónde además se proyecta un video armado de recortes de clips porno amateur. Performance desarrollada en diciembre de 2017 en las instalaciones de la UNA, con una duración de 15 minutos. Fotos tomadas por mí con el uso de un trípode.

A propósito del proyecto, Killa Benalcazar (comunicación personal, 2018) narró su participación a través de este texto⁶:

"Lxs cuerpxs son las paredes de la ciudad social. Su arquitectura se mapea en el plano del deseo. ¿Qué sonidos, gestos, dulzuras, regocijos, estremecimientos y vergüenzas tiene mi piel que provienen de la pornografía? ¿Qué violencias erotizo en la pedagogía encarnada del dolor?"

Lxs cuerpos destinados al consumo dominante tendrán que someterse y serán validados en momentos específicos de calentura masculina y serán deseados bajo coordenadas específicas de padecimiento.

⁶ Durante la distribución de las fotografías en el año 2018 a través de redes sociales y durante encuentros en espacios culturales, el texto de Killa acompañó a las imágenes en su reverso y/o sus epígrafes. Éste texto sirvió para generar un debate como punto de partida entre nuestro grupo de amigxs.

Lo más duro: lxs cuerpxs sometidos desearán y fantasearán con su sumisión y encontrarán su reconocimiento humano en esta opresión que lxs incluye solo cuando fetichiza sus diferencias.

Desandar el mal placer, el mal amor, es decir, usar al erotismo como herramienta de comunicación y validación de nuestras violencias. Devenir la pared de la ciudad social en la que se proyectan las luces de los autos a la medianoche por la carretera, los semáforos titilantes nocturnos y algún graffiti grosero que diga lo que todavía no podemos decir con la voz. Usar al erotismo como pedagogía y brújula de anudamiento social que invoque la micro política que hacemos mediante nuestros orificios gimiendo la noche y recuperando la vida. De nuestra deseada opresión."

Después de esta experiencia dentro de la universidad pública, el debate sobre la incidencia política en el desarrollo de la sexualidad ya se plantea fuera de las instancias académicas, instalándose dentro de mi circuito social, de allí surge La Pornatoria.

2.3.2 La Pornatoria - Colectiva artística

La Pornatoria nace siendo seis particularidades que encuentran puntos conexos, refiriéndose a sus necesidades sexuales insatisfechas pero también reseñando la intimidad histórica de sus experiencias de descubrimiento no sólo corpóreas si no migrantes, no sólo migrantes, sino marronxs desplazados. Originalmente está compuesta por: Piedra Axul, Belito Saucedo y Pedro Del Carril, cineastas y productorxs audiovisuales; Killa Benalcazar psicólogo; Federico Akabani, profesore de lúdica corporal y danza y yo, Karen Jousel⁷, artistx visual.

Desde los primeros encuentros colectivos, se relatan vivencias de búsqueda desde la infancia particular hasta las dudas en la simultaneidad de los vínculos sexo-afectivos recurrentes. Esta honda experiencia narrativa genera un espacio de encuentro periódico pactado; de esta forma a partir de Abril del año 2019 se condensan objetivos colectivos, siendo a la vez el estímulo impulsor para traer varias disciplinas como campos de indagación dentro de la misma temática.

⁷Es importante señalar que si bien el nombre que consta en mi partida de nacimiento ecuatoriana es Karen Jousel Gudíño Fonseca, decido nombrarme (como otro símbolo de resistencia a *la zona del no-ser*) sin apellidos materno y paterno debido a la asimilación que representó el nombramiento en el origen de los dos lugares de los que provengo. Continúo en la búsqueda de un símbolo de identificación del cuál sentir pertenencia ya que aún *karen* es un nombre de origen anglo y al cuál no siento propio, más lo utilizo para fines burocráticos y administrativos hasta encontrarme representadx fielmente con otra forma de ser llamadx.



Imagen 8: Sesión No 4 de la colectiva. Fotografía de lxs miembrxs de La Pornatoria. De izquierda a derecha: Pedro del Carril, Karen Jousel, Belito Saucedo, Killa Benalcázar y Axul Piedra.

El espacio público es el escenario preferido al cual se apuntan nuevas prácticas y difusión. En el año 2019, durante la marcha del orgullo en la ciudad de Buenos Aires y tras las recientes movilizaciones sociales en toda la región⁸, la Pornatoria hace una intervención performática en Av. 9 de Julio en las filas del borde, junto a Acción desviada Migrante; sartenes y ollas colgadas con cadenas, látigos y cuerdas con una consigna clara: “Subversión desviada contra el fasCISmo”.

⁸ Durante el año 2019 los pueblos ecuatorianos, bolivianos, colombianos y chilenos se levantaron en protestas, paralizando las diversas coyunturas en pro de demostrar inconformidad con las políticas públicas y la corrupción de cada país; Siendo el paro de Octubre de 2019 liderado por los movimientos campesinos e indígenas en Ecuador y la resistencia de lxs estudiantes chilenxs, los momentos más representativos que aludieron nuestra participación en la marcha del Orgullo y la diversidad de 2019.



Imagen 9: miembros de La Pornatoria en una movilización callejera.

Parafraseando y citando al manifiesto de La Pornatoria (2019), se define a sí misma como “una laboratoria de experimentación sensorial, erótica y porno, que busca la construcción grupal cuidada, consentida y consensuada”. Su objetivo es realizar porno para explorar y representar otras formas de vinculación, buscando encontrar nuevas formas de presentación visual/audiovisual que posibiliten otros horizontes del placer y expandan el territorio del goce liberando las fronteras de la intimidad y lo individual a través de la experiencia colectiva y pública.

Tras varios meses de exploración se unen Mori Plaschinski, Psicóloga e investigadora de narrativas corporales, y Cynthia Jurgiel terapeuta tántrica. Estas incorporaciones fueron claves para transpolar las prácticas narrativas y corporales realizadas hasta ese entonces, llevándolas hasta niveles audiovisuales concretos, buscando posibilidades para desligar la pornografía de la pantalla y de los dispositivos convencionales.

En esta instancia empezamos a elaborar un proyecto que se desarrollaría en tres momentos durante el transcurso del año 2019: primero una exploración sensorial de los

cuerpos, después una etapa de planificación de la obra audiovisual, y finalmente el proceso de filmación.

2.3.3 Anxrama - Cortometraje

Partiendo entonces de la idea del *paisaje corporal*, la dinámica que nos condujo a proyectar este concepto parte de la afectividad, que fue el aliciente central en el trabajo de la colectiva, logrando generar también espacios para la discusión y el manejo de las emociones que generaron mayor producción y avance en el proyecto.

Esto nos llevó a abrir nuevas líneas de indagación sobre los efectos de las emociones en las investigaciones participativas y de la influencia también de factores externos del grupo, como: la posibilidad de crear a partir de las limitaciones espaciales y de horarios, la influencia de cada proceso psicológico, la convivencia de saberes migrantes y locales y sus sensaciones remarcadas en los cuerpos, la creación de vínculos afectivos entre integrantes, la búsqueda de la genitalización de todo el cuerpo, la narrativa dentro de la pornografía convencional, el significado del placer, los límites de la intimidad y la transversalidad entre el trabajo con el cuerpo en escena; estas fueron las *grietas* sostenedoras y potencializadoras de este proceso.





Imágenes 10, 11 y 12: detrás de la filmación, equipo de producción y miembros de la colectiva.

Durante todo el proceso activo del laboratorio, jugamos a contradecir los roles y no únicamente desde la lúdica de la práctica sexual; por ejemplo, durante el proceso de

filmación homogeneizamos los roles asignados, resultando un modo de producción cooperativo, en dónde las cámaras circularon dinámicamente sin romper el ordenamiento de las escenas, sin alterar su esencia y más bien re potenciando su estética, gracias a los aportes in situ de todas las personas quienes compartimos el set.

Pensar el criterio de montaje fue un reto que surgió simultáneamente a la creación de cada escena del corto; en esta instancia el ejercicio de traducción fue realizado por Camila Monzón. Retomando uno de los debates recurrentes en contra de las perspectivas *mainstream*⁹, la pornatoria buscó una mirada “no *patriarcal-trash-queer*”¹⁰ defendiendo e imponiendo esta diferenciación estética, a su vez la organización rítmica propuesta desde el teatro físico, el concepto de “paisaje de pieles” y la animalidad de la música dieron como resultado Anxrama.



⁹ Término que refiere a la cultura popular y/o cultura de masas.

¹⁰ Concepto que literalmente se traduce como *feminismo-basura-marica* y que da cuenta del entrecruzamiento ideológico-estético-político y de recursos en la ejecución del proyecto Anxrama.



Imágenes 13, 14, 15 y 16: fotografías analógicas de algunos planos grupales y previos a acción del corto Anxrama a cargo de la DF, Melina Gómez.

El estreno del corto se hizo en el marco de las XV Jornadas de Rosario de Antropología Socio-Cultural de la Universidad Nacional de Rosario. 24 y 25 de Octubre de 2019; con una ponencia de Mori Plaschinski sobre la “Investigación-creación en narrativas corporales: teatro físico y sexualidad”. Cuatro integrantes de la colectiva viajamos a Rosario en esta ocasión, compartimos nuestra posición en el debate del pos-porno y otras prácticas erotico-sexuales en el campo del performance.

Durante esta exposición fuimos invitadas a participar en la cátedra de Arte y Performance de la misma universidad, ofreciendo un seminario acerca de nuestro proceso y

el marco contextual de nuestros debates. Aunque aceptamos esta invitación, no ha sido llevada a cabo aún.



Imágenes 17 y 18: demostración de uso de juguetes sexuales en la UNR.

Otro espacio académico en donde se proyectó Anxrama fue la facultad de Audiovisuales de la UNA, en el marco de una jornada festiva acerca de la diversidad sexual y otras corporalidades durante el mismo año.

Estos dos entornos contribuyeron a difundir la exploración de la Pornatoria como colectiva y durante este lapso estrechamos nexos con distintos espacios culturales en los cuales participamos llevando el debate del nuevo porno, nuestras expectativas futuras con el proyecto, el papel de las disidencias sexuales y nuestras ideas de transformación, crítica constante del placer y la vincularidad como base y motor del cambio.



Imágenes 19 Y 20: stickers en venta y proyección del corto en UNA Audiovisuales.

2.3.4 En contexto COVID-19

*“Acá estamos,
para repensar la circulación de nuestra producción pornográfica en espacios no
convencionales, fuera de las pantallas que nos aíslan y anestesian.*

*Lo íntimamente sexual puede expandirse si habilitamos un consumo colectivo y una
participación activa en la construcción del porno como la creación radical de aquello que
pueden nuestrxs cuerpxs.” (La Pornatoria, 2019)*

Tan solo un año después de la creación del manifiesto de la colectiva, una pandemia global sería el detonante inesperado de la inmovilización de millones de personas en todo el

mundo. La historia de la humanidad da cuenta de innumerables cambios sociales detonados por el irrefrenable ritmo de la naturaleza.

Debido al anacronismo con el que me encuentro al configurar las partes de esta tesina, me permito narrar el texto en tiempo presente del siguiente capítulo, dado que se pensó durante el año 2020, sosteniendo cada matiz de la escritura de aquel “ahora”.

De antes, quedan los cuestionamientos lanzados como propuestas de acción. ¿Qué es lo que pueden nuestras cuerpas aisladas en la estrechez de una habitación? ¿Cómo contenemos la vulnerabilidad en la precariedad de un espacio privado de nuestras redes de contención? ¿Podemos aún articular activamente la construcción del porno que queremos sin sacarnos de las pantallas?

Acá estamos sin dudas, repensando nuevas oportunidades para *expandir el territorio del goce, liberando las fronteras de la intimidad y lo individual* a pesar de muchas inimaginables nuevas normalidades instaladas en medio del ahogo de nuestra experiencia colectiva y pública.

Las pantallas que nos aíslan y nos anestesian han sido durante estos últimos meses el único formato de comunicación que acerca a las personas, la herramienta de interconexión que opera como esa máquina diabólica en dónde todo el mundo está aprisionado, tanto adentro como afuera. Este dispositivo ícono de lo moderno, es la ventana disciplinadora y reguladora de conductas que a la vez opera como una optimista ventana al deseo de lo real; ya que continuamos buscando el estar informadxs a través de los noticieros, buscamos mantener nuestros procesos de aprendizaje en instituciones educativas en línea, necesitamos sostener el teletrabajo como sustento, acudimos al cybersexo y al porno como descarga, agitamos el entretenimiento streaming, asistimos a reuniones zoom familiares, todas estas y otras entidades sociales opcionales, solventadas y encuadradas por una obligación sanitaria.

En términos globales, los efectos de COVID-19 son transversales en cualquier proyección futura; para La Pornatoria el año 2020 sería el tiempo idóneo para *sacar la pornografía de las pantallas*, mediante la circulación de nuestras experiencias en espacios dados a la interacción con otrxs. Sin embargo el desempeño de nuestra creación grupal se inundó de aislamiento y las realidades migrantes que nos juntaron inicialmente son ahora los asuntos que nos han llevado a volver ó a acogernos en otros sitios, nuestros sitios, desde donde continuamos creando.

Tomé entonces este paréntesis de lo conocido cotidiano, para indagar en mis propias fronteras, encontrándome irremediabilmente entre las fauces de mi intimidad individualidad, una encrucijada a los paradigmas de mi crianza, de mi desarrollo y mi anhelo: ¿seguirá vivo lo colectivo?

Durante el mes de Agosto del año 2020 surge *La miel de mi altar se va a evaporar* (Jousel, 2022c)¹¹, como una progresión de *Altars |VideoPerformance. Reconstrucción de objetos sagrados*, del año 2017¹². Es preciso aclarar que conservé el manto de peluches, como un objeto documental del que podía dar cuenta retazo a retazo, durante casi dos años.



Imágenes 21 y 22: fotogramas de Altars |VideoPerformance. Reconstrucción de objetos sagrados, del año 2017.

¹¹ Si bien la mayoría de las performances presentadas a continuación fueron filmadas en 2020, la fecha de su publicación fue en 2022, cuando las subí a plataformas virtuales específicamente para acompañar el trabajo de esta tesis.

¹² Performance que fue presentada en el marco de la finalización de la materia Proyectual III de la carrera de Artes Visuales de la UNA en donde la acción consistió en la re-construcción cosida de un manto de pieles de peluches, colectados en una campaña sobre diversas narrativas en donde la imagen del peluche como símbolo, significó el elemento circundante para describir ciertos afectos, mismos que fueron expuestos de forma ceremonial junto a las historias que los componían en un relato sonoro que fue parte de la instalación de su presentación en las aulas de la universidad y posteriormente proyectado en otros espacios públicos y redes sociales.

En contexto COVID, surge la necesidad de encauzar el manto de peluches como elemento circundante en mi vida cotidiana, hacia la evocación de quienes la construyeron con sus relatos, volviendo a abrigarme *dulcemente* con sus voces.

Ceremonia íntima a la que acudieron dos personas, una dentro de la habitación y otra en línea. Ambiente sonorizado por la composición de audio de *Altars*. Escribí cada uno de los nombres de las personas que contaron sus historias, incluso lxs protagonistas de sus relatos en mis manos, brazos y sobres de papel, los mismos que contendrían un mechón de mi cabello cortado en el instante. Fueron 33 sobres. A continuación suavicé un puñado de miel con el calor de una vela para facilitar su estado líquido, de esta manera limpié la tinta de mi piel entremezclandola hasta obtener una viscosa capa gris; finalmente la retiré junto al manto.



Imagen 23: fotogramas del registro de La miel de mi altar se va a evaporar, filmada en 2020 (Jousel, 2022c). (<https://www.youtube.com/watch?v=Z-t5ksDvNfs>)

Un mes después, 11 de septiembre, vendría *Amanecer entre cenizas* (Jousel, 2022a, 2022b), un relato más que se condice con un aprendizaje de mi crianza junto a mis abuelos:

“Todo vive y muere en el amanecer

Vivir la noche, para morirla encendiéndola con el sol.

Iluminar los recuerdos, avivar¹³ los deseos.”

Una frase que solía escuchar cada tarde de mi infancia, mientras compartíamos la ceremonia de la cena; después del atardecer, encendíamos la fogata del horno de leña mientras formábamos una media luna frente al fuego.

Viví todo el proceso como un homenaje a mi infancia y al manto de peluches, ya que las dos últimas performances continúan como reminiscencias de este último encuentro.

El amanecer de este día, según los pronósticos, sería a las 7:54 minutos; para esperar este momento en llamas, inicié la acción durante la madrugada. El manto cubierto de miel fue colocado sobre una parrilla casera, en la terraza de la casa desde dónde sobrevivo el distanciamiento obligatorio ocasionado por la pandemia.

Una vez encendido y consumado en su mayoría, procedo a escribir las 33 dedicatorias en cada uno de los sobres de papel sellados, los mismos que contienen mis mechones de cabello.

Pronuncio estas palabras hacia la cámara, colocada a dos metros de distancia al frente de la parrilla y una a una voy dirigiéndome a todas las personas a quienes destiné esta acción, para finalmente entregárselas al fuego, en donde se *a-brasan*¹⁴ estos deseos hasta consumarse.

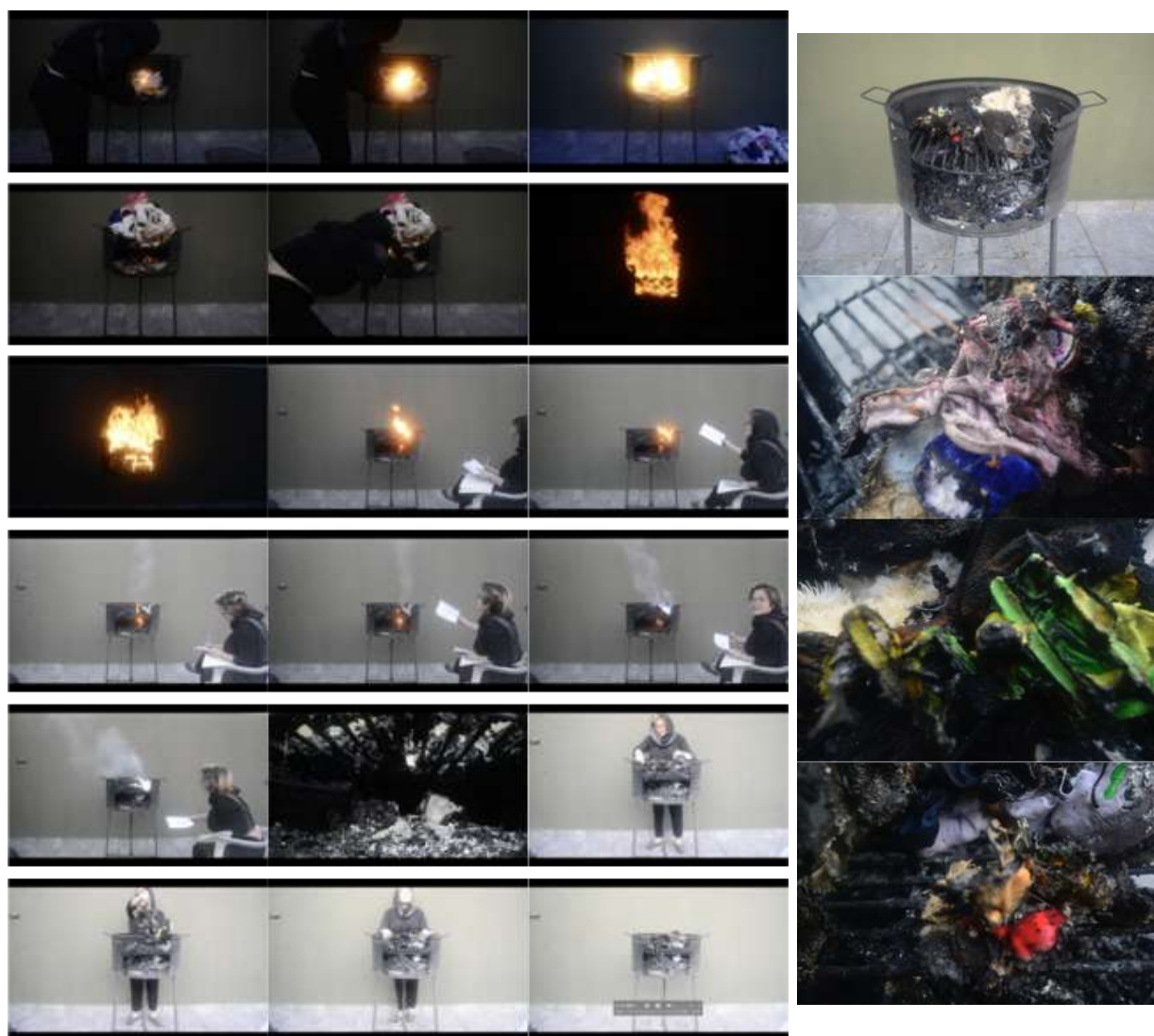
Mientras tanto ya ha amanecido.

Las cartas que contenían éstos deseos, fueron quemadas en el instante. No hay registros fotográficos de su contenido, ya que fueron conjuradas en medio del trance producido por el fuego casi descontrolado de la acción.¹⁵

¹³ La expresión “avivar” es bastante común en la comunidad así como en otros contextos, para describir la acción de una fogata o llama que es motivada a crecer con múltiples corrientes de aire, especialmente a través de soplos. En este caso, mis abuelos acudían a la expresión para no dejar morir las fogatas que daban brasas al horno de leña en dónde solíamos cocinar; mecanismo similar al de una parrilla casera.

¹⁴ La evocación de la brasa, además del “abrazo”, es una imagen relacionada al tránsito lento de la materia, al momento final de la combustión del objeto, que está encendido y ardiendo aunque la llama va desapareciendo, al igual que un breve instante del amanecer.

¹⁵ Extracto del registro de video de la segunda parte (en donde se enfatiza la acción del conjuro de cartas) de la performance *Amanecer entre cenizas*: <https://youtu.be/6m70z-WqzKY>



Imágenes 24 y 25: fotogramas del registro de Amanecer entre cenizas, filmada en 2020, y detalles macro sobre las texturas generadas por el fuego abrasando el manto de peluches (Jousel, 2022a, 2022b). (<https://www.youtube.com/watch?v=xJ5o15nARhM>)

A propósito del fuego, al llegar Octubre, han transcurrido 7 meses de encierro y desde las ausencias de los afectos desde la piel, aparece *Universo en Llamas* (Jousel, 2020).

“Volver, Voltar, Ver, Re ver

Puedo sentir el cielo encendiendo una vela radiante, la magia de mis manos, arrastradas en el tiempo por los colores de esas hojitas suculentas de río del páramo(...)”

Vuelvo a remover registros de infancia para encender una vela por el primer cumpleaños ausente de mi abuelo. El 5 de Octubre de 2020 habría cumplido 98 años.

El contexto de la pandemia me recluye junto a mis recuerdos en una habitación a miles de kilómetros de él, de lo que fue; y en su lugar, reminiscencias, como el carbón después de la llama.



Imagen 26: fotograma de registro de Universo en Llamas (Jousel, 2020).

(https://www.instagram.com/p/CGEcRT_ABzF/)

Durante los primeros meses de aislamiento social obligatorio, específicamente en abril, me puse en contacto con el artista japonés Shotaro Ikeda, quien reside en Osaka. Del intercambio casual de nuestros encuentros devino el cuestionamiento del papel de *lo performativo* durante los tiempos que corren a pesar de la cuarentena.

Shotaro en aquel entonces terminaba una exposición de 10 días titulada *Memorable Moments*¹⁶, en YamamotoSeika¹⁷ en dónde a través de una instalación de elementos daba cuenta de un proceso colaborativo a distancia a través de una línea temporal de 8 años con otro colega vietnamita.¹⁸ Este proyecto/exhibición partió de *Between Lines*, nombre de una carpeta virtual compartida entre ellos a través del tiempo y la distancia, denotando mediante sus relatos tanto a personas como a acontecimientos históricos de sus propias coyunturas, siendo los objetos de la instalación, los límites y las fronteras simbólicas de cada *momento memorable* de su colaboración.

¹⁶ Japón también se encontraba en aislamiento social durante ese entonces, más la exhibición fue llevada a cabo debido a la naturaleza del espacio.

¹⁷ Antigua fábrica originalmente productora de galletas de arroz, abandonada con los años y reconvertida después de su toma, por Shotaro Ikeda, en un espacio de exhibición / proyecto espacio de creación continua. <http://www.yamamotoseika.com/>

¹⁸ Trần Minh Đức, artista.



Imágen 27: Flyer de la exhibición *Memorable Moments*, 記念する Kỳ Niệm. 20 a 30 de marzo 2020.

La distancia (18.758 kilómetros), el huso horario (+12), las estaciones climáticas (inversas), los idiomas (nos comunicamos en inglés, idioma distante a nuestras lenguas maternas) y la relatividad de las políticas de cada país con respecto al virus nos llevaron a pendular nuestro vínculo con la misma ansiedad, a imaginar nuestra cercanía mientras recreamos espacios de encuentros, reencuentros y desencuentros.

Esta dinámica de distancia rota y de paralelismo, me trajo en concordancia la cosmovisión de una de las nacionalidades en peligro de extinción en el territorio amazónico del Ecuador, la etnia de los pueblos Zápara¹⁹, quienes conciben encuentros premeditados a través de los sueños:

“En la Amazonía, todos los entes que son sujetos pueden comunicarse entre ellos. El sueño de un humano es comprendido aquí como una experiencia compartida con otros sujetos, humanos o no, en un tiempo y un espacio similares a los del soñador.” (Bilhaut, 2011).

Brevemente nuestros rituales de comunicación se tornaron un hábito pactado, intercambiando nuestras experiencias oníricas diariamente. Con esta frecuencia devino la

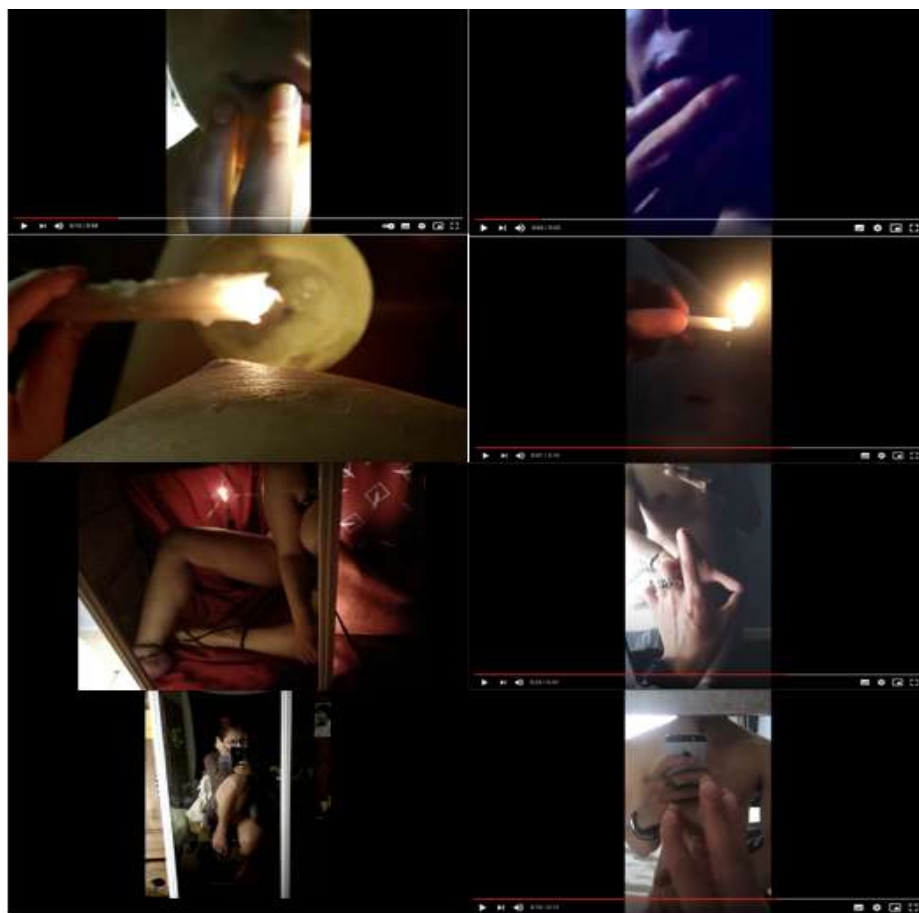
¹⁹ Los pueblos Zápara son una nación indígena amazónica, cuyo patrimonio cultural está en peligro de extinción. Están ubicados en territorio de Perú y Ecuador en la selva Amazónica.

necesidad del tacto y de convertir cierta fantasía hacia lo material. Nació *Espíritu Zápara* (Ikeda, Jousel & Toapanta, 2022).

Después de compartir y enunciar la problemática de esta etnia a través de conversaciones distantes²⁰, nos adentramos en la identidad de su cosmovisión, especialmente en cómo se pone en juego la *noche* para entender la dinámica de lo onírico, ya que según su concepción, la circulación de lo humano, junto a sus límites implícitos, se produce en el día, más durante la noche, desde éste *otro* espacio, es posible cruzar las fronteras de lo visible, para transitar libremente en espacios predilectos, haciendo posible los encuentros que solamente desde lo físico serían imposibles.

Es importante mencionar que al estar al tanto de mi exploración artística, Shotaro decidió habilitar la posibilidad de compartir en el presente escrito algunas de las imágenes que nos sirvieron para observar la dinámica común en nuestra búsqueda de contacto.

Hacia el mes de noviembre, de este experimento documentado en fotografía y video, notamos lugares y acciones comunes: espejos, velas e imitación como reflejo.



²⁰ Sostuvimos conversaciones a través de video llamadas y textos, cada día durante los meses de abril hasta noviembre de 2020, las cuales fuimos documentando con la intención de proyectar este material a futuro, relacionándolo con las perspectivas e intereses particulares de cada unx.



Imágenes 28 y 29: fotogramas comparativos de videollamadas. Registro de Espíritu Zápata, filmado en 2020.

Simultáneamente y en colaboración con el artista circense ecuatoriano Josue Toapanta, con quién además compartí la casa y la cotidianidad durante el encierro causado por la pandemia; iniciamos durante este período una búsqueda que hallaba fluidez desde sus propios intereses con respecto al movimiento, ya que se encontraba sosteniendo una formación en EME²¹ Un espacio convertido desde la virtualidad en un laboratorio de experimentación y creación. Fui espectadora de este proceso desde la observación, debido a que el entrenamiento de Josue era en casa, representando en esta coyuntura, una experiencia inmersiva inevitable desde la totalidad del *habitar*.

Particularmente, la idea de colaborar juntxs nace desde mi injerencia casi anónima en la filmación de un video titulado *Comer con las manos* (Toapanta, 2020) en donde colaboramos por primera ocasión, desde la iluminación hasta la cámara desde mi perspectiva y él desarrollando un ejercicio de movimiento en el marco de su formación.



Imágen 30: Fotogramas del vídeo *Comer con las Manos* (Toapanta, 2020).

(<https://vimeo.com/user121980444>)

Éste ejercicio nos permitió adentrarnos en la imagen recortada, las extremidades enmarcadas desde el objetivo de la cámara, en dónde el movimiento es una propuesta como recurso para apropiarse del encuadre, el tamaño y la iluminación de lo que se decide presentar como imagen protagónica y en dónde además se desarrolla una propuesta de acción que puede fluir sin lógica cinematográfica, entendiendo que esta secuencia de imágenes no tiene un objetivo narrativo o una puesta en escena específica; es decir, la acción como sujeto logrando una estética visual accidental.

En el mes de diciembre de 2020, llevamos a cabo entonces, un nuevo experimento motivado por *Espíritu Zapara*, del cual abstraigo los elementos comunes de mi interacción con Shotaro. Es decir, dos cuerpos, dos espejos y dos velas. La intención surge al intentar recrear escenarios infinitos, reflejo de dos caras opuestas entre sí, que se condice desde lo íntimo, con mi relación de convivencia con él en el día a día. Fueron dos encuentros documentados en video. El primero sirvió como detonante del segundo.

²¹ Especialización Movimiento Experimentación.
<https://www.instagram.com/emexperimentacion/?hl=es>



Imágen 31: Fotogramas de primer video y primer encuentro (16 minutos en total).

Colocamos los espejos (1,50m x 0,30m) vertical u horizontalmente y enfrentados, generando un efecto infinito; nos colocamos detrás de ellos (de pie o sentadxs sobre sillas) mientras que la cámara osciló sobre un trípode, probando diferentes encuadres.

Grabamos con la única premisa del movimiento de nuestras extremidades para sostener la imagen de lx otrx contenida en el rectángulo de enfrente. Encontramos en la interacción y en la ilusión del volumen, la tendencia a alcanzar, agarrar, perfilar con los dedos, perseguir el movimiento como reflejo sobre el reflejo. A diferencia de las tendencias ocurridas en un espacio virtual con Shotaro, en dónde desde la búsqueda de contacto, surgía la imitación y el recorrido de la huella a manera de persecución y encuentro.

Puedo decir que las nociones del movimiento dinámico alcanzado con Josué, se debieron a la presencialidad y a las intenciones particulares de explorar con el contacto y el deseo de contacto que produjeron los reflejos, que a su vez denotaban el cómo cada unx quería mirarse ante un espejo, es decir, ante la mirada del otrx. Ésta prueba fue fundamental para comprender los ángulos de la luz y la cámara, nociones que fueron puestas en práctica en el siguiente encuentro.



Imágen 32: fotogramas de videoperformance. Segundo registro (13 minutos en total) (Ikeda, Jousel & Toapanta, 2022) (<https://vimeo.com/manage/videos/760515725>)

En esta ocasión el proceso de filmación nos permitió generar una coreografía espontánea (Ikeda, Jousel & Toapanta, 2022) desde dónde atravesamos la idea de abrazar el reflejo para interactuar con contacto entre ellos; concluyendo en una dinámica acorde a la exploración sexual en la que he venido sumergidx desde mi interacción fuera de las dinámicas y búsquedas colectivas de LxPornatoria. Estos intentos han sido acompañados por otras personas, las motivaciones se equiparan a una búsqueda simultánea de nuevas maneras de pensar el cuerpo virtual y la sexualidad en un contexto acotado y desafiante.

En este recorrido del capítulo En contexto Covid, he descrito brevemente algunas de las obras producidas durante el aislamiento social obligatorio; ejercicio que me ha permitido observar mis necesidades puestas en juego en el despliegue de lo que me fue posible dentro de los espacios dispuestos en una casa compartida con otras 8 personas, durante 10 meses de *aislamiento social obligatorio*.

3. Conclusiones

3.1 Desde lo colectivo

Al representar e incentivar nuestra disidencia sexual tal y como aflora en la piel, remarcamos el no querer reproducir nuevas normas y estereotipos dentro de la disidencia, reconocemos que existen mandatos incluso desde lo considerado borde, revolucionario y político. La aceptación de la transformación constante de la identidad y los vínculos sexo-afectivos junto con una escucha a nosotres mismos y al grupo es lo que consideramos posibilitará el crecimiento de nuestros activismos desde la performance y/o desde otras trincheras. Explorando de forma crítica las narrativas que expresamos sobre las disidencias, tomando en cuenta la multi-historicidad de la experiencia para generar relatos alternativos que puedan despertar otras posibilidades para analizar y disputar las identidades sin esencializarlas ni repetir las ideologías dominantes o reproducir las categorías de la diferencia.

Desde las prácticas colectivas, se evidencian como posibles, nuevas formas de vincularnos con aquello que genera territorios dentro de otros territorios, aquello que ha sido subyugado por pedagogías sociales y grandes maquinarias de la venta del placer, para reclamar el paisaje de nuestros propios placeres, así como los vínculos que generan estos transitorios desde mucho más allá de lo que nos permite el sistema económico y globalizado.

3.2 Desde lo individual

La institucionalidad de lo universitario y de los regímenes de control de la institución acreedora²² de los recursos económicos que posibilitaron esta experiencia de intercambio, interpretan sincréticamente las contradicciones de mi origen y el espacio de residencia que habito, exigiéndome incorporar una visión enriquecida que no deviene necesariamente en la academización de mis saberes, la estetización de mis ideas, la forzada individualización de mis prácticas de creación. Al contrario, atravesar esta dicotomía y pese a las incansables invitaciones a accionar de manera individual, de alguna manera disciplinando el horizonte de lo posible, con una pandemia mundial inclusive, me encuentro una y otra vez a lo largo del tiempo y el territorio, volviendo siempre a recurrir a lo comunitario y lo colectivo para

²² SENESCYT, o Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación de Ecuador, fue la institución que me proporcionó la beca que me permitió desarrollar mis estudios en esta facultad.

guiar mis prácticas, como una espiral que no pierde centro, como un individuo que se escucha en los relatos de otrxs para entender su propia historia.

3.3 Desde lo identitario

La lectura que quiero referir está abocada a las motivaciones inspiradas y aceptadas desde el contexto social, una disputa como estado constante entre las elecciones que refrendan mi postura decolonial, resultando una búsqueda de fugas y salidas simbólicas, tanto para reconocer a les otres fuera de su aislamiento, salir del recuento de experiencias de otrxs, para introducirme en mis propias afectividades, acercándome desde mi infancia al camino en donde proyecto los anhelos de futuro, honrando las presencias de quienes han acompañado mis caminos anteriores, volviendo a las cenizas para construir, encendiendo velas guía, observando mis formas, mis tendencias, midiendo las escalas de posibilidad a pesar de lo físicamente distante, probando las estructuras que me sostienen, asumiendo las improbabilidades como una posibilidad cotidiana, es decir, asumiendo la creación radical de aquello que pudo y puede mi cuerpx, lxs cuerpos.

4. Bibliografía

4.1 Libros, artículos y otros documentos escritos

Anzaldúa, Gloria. (2015). *Light in the dark/Luz en lo oscuro. Rewriting identity, spirituality, reality*. Duke University Press.

Bilhaut, Anne-Gael. (2011). *El sueño de los záparas: Patrimonio onírico de un pueblo de la Alta Amazonía*. Ediciones Abya-Yala.

Cacopardo, Ana. (2018). "Nada sería posible si la gente no deseara lo imposible". Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui. *Andamios*, 15(37), 179-193. [Fecha de consulta 2022-07-13]

https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632018000200179

Colectivo Ayllu & Rivadeneira, Eduardo Carrera. (2020). Afectividades marrones y negras: conversación con el Colectivo Ayllu-Migrantes transgresorxs del Reino de España. *post (s)*, 6, 182-195.

Constitución de la República del Ecuador [Const]. Art. 57. 20 de octubre de 2008 (Ecuador). https://www.cne.gob.ec/wp-content/uploads/2014/04/1_Constitucion_de_la_Republica_del_Ecuador.pdf

Egaña, Lucía. (2009). La pornografía como tecnología de género. *laFuga*, 9. [Fecha de consulta: 2022-03-17]

<https://www.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273>

Falconí-Trávez, Diego. (2013). Estudio introductorio. En: Falconí-Trávez, D. (Ed.), *Me fui a volver. Narrativas, autorías y texturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas* (pp. 9 - 26). Corporación Editora Nacional.

La Pornatoria. (2019). *Manifiesto*. [Panfleto].

- Lugones, María. (2008). Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial. En: Mignolo, W. (Comp.), *Género y descolonialidad* (pp. 13 - 54). Ediciones del Signo.
- Mamani, Chana. (2020). Más allá de la interseccionalidad. *Ts. Territorios - REVISTA DE TRABAJO SOCIAL*, 4, 251-260.
- Milano, Laura. (2014). *Usina posporno: disidencia sexual, arte y autogestión en la pornografía*. Título.
- Muñoz, José Esteban. (Junio 2020). *Los sentidos de lo marrón*. Ministerio de otreddades. [Fecha de consulta: 2022-03-17] <https://mdo.cargo.site/Los-sentidos-de-lo-marron>
- Pacheco, Matilde. (2019). La academia son las personas. Descolonizar el ser para descolonizar el saber. En: Real, M. (Ed.), *Horizontes críticos sobre afrodescendencia en el Uruguay contemporáneo. 2ª Jornada Académica sobre Afrodescendencia* (pp. 49-60). Ministerio de Desarrollo Social.
- Rivadeneira Nuñez, Guadalupe. (2016). Sumak Kawsay - Espléndida Existencia - Buen Vivir. [Fecha de consulta: 2022-03-17] <http://infoandina.org/infoandina/sites/default/files/comments/files/SUMAK%20KAWSA Y-Guadalupe%20Rivadeneira.pdf>
- Rolnik, Suely. (2019). *Esfemas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.
- Viveros Nogoya, Mara. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, 52, 1-17. <https://doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>

4.2 Imágenes

- Jacob Jonas The Company. (s.f.). [Fotografías de múltiples cuerpos desnudos sin sus caras entrelazados entre sí con distintos fondos]. Recuperado el 23 de septiembre de 2022. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CF2lfZRhxln/?hl=es>
- Larvba. (s.f.). [Ilustración modificada digitalmente de múltiples brazos extendidos desde la izquierda y un cuerpo desnudo apoyado sobre una cama mientras su cara se estira

aparentemente hacia atrás]. Recuperado el 23 de septiembre de 2022. Instagram.
https://www.instagram.com/p/B7lkjQcKr_/?hl=es

Woodcox, Rob. (s.f.). [Fotografía de múltiples cuerpos en ropa interior sobre la arena apoyándose unos sobre otros, y con algunos de ellos en poses de baile, levantando las piernas o saltando por el aire]. Recuperado el 23 de septiembre, 2022. Rob Woodcox. <http://robwoodcox.com/abundance>

4.3 Videos

Ikeda, Shotaro; Jousel, Karen & Toapanta, Josue. (2022). *Espíritu Zápara 2 (EXTRACTO)*. [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/760515725>

Jousel, Karen. (2022a). *Amanecer entre cenizas (cartas)*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6m70z-WqzKY>

Jousel, Karen. (2022b). *Amanecer entre cenizas (parte 1)*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=xJ5o15nARhM>

Jousel, Karen. (2022c). *La miel de mi altar se va a evaporar (EXTRACTO)*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Z-t5ksDvNfs>

Jousel, Karen (2020). *Universo en llamas*. [Video]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CGEcRT_ABzF/

Toapanta, Josue. (2020). *Comer con las manos*. [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/user121980444>