



El fulgor de lo obscuro

**Gustavo Buntinx
Carlos Pérez
Nelly Richard**

Francisco Zegers Editor

CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

ARTES VISUALES

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial y/o total. Conforme a la ley N° 17.336 sobre Propiedad Intelectual de Chile.

El fulgor de lo obsceno

Francisco Zegers Editor

El fulgor de lo obsceno

© Francisco Zegers Editor y los autores.
El fulgor de lo obsceno
Inscripción N° 71.184

Francisco Zegers Editor S.A.
Arquitecto Enrique Aguirre 1517.
Santiago, Chile.

Impreso por Atenea Impresores Ltda.
Condell 818. Providencia, Santiago.

Esta publicación ha sido posible gracias a la contribución de
Art & Criticism Monograph Series, P.O. Box 189, Malvern,
Australia.

El fulgor de lo obsceno

Gustavo Buntinx
Carlos Pérez
Nelly Richard

I
Vi(r)ajes
Gustavo Buntinx
11

De la pintada promiscuidad
Carlos Pérez
43

Love o la cita infectada
Nelly Richard
59

II
Juan Dávila. Pinturas.
69

“El artista no tiene moral, pero sí tiene una *moralidad* (...) ...el artista *compone* lo que su propia cultura alega (o rechaza) y lo que desde su propio cuerpo insiste: lo evitado, lo *evocado*, lo repetido, o mejor dicho: prohibido / deseado: éste es el paradigma que, como si fueran dos piernas, hacen andar al artista, *en la medida que produce*”.

R. Barthes.

Por el ojo del rabillo

Primariamente mirón y siempre en vísperas de retornar, de ser retornado, a esa condición, el sujeto encuentra en la oferta pornográfica la respuesta a ésa su demanda secreta —el intersticio, la cerradura, que lo abre subrepticamente al abismo en el cual el ojo tiende a precipitarse dando rienda suelta a su natural indiscreción. La cultura es, en este sentido, y quizá en primer lugar, mandato de discreción, cultivo del tacto en el ver y en el decir, adiestramiento estético que pone coto al deseo del ojo de mirar a discreción y sin miramientos —indiscriminadamente. Porque, claro, en tanto mandamiento, ley, ordenación, la cultura discrimina, se erige como tal justo en esa operación de marcaje que acota y separa las zonas de lo permitido y lo prohibido, de lo pertinente y lo impertinente. Tal operación discriminadora actúa, ante todo, sobre los cuerpos —soporte único, por lo demás, de toda acción—, produciendo su territorialización, urbanizando, diríamos, sus zonas de tráfico y de intercambio; significando lo alto y lo bajo de su topología con

arreglo a la línea ecuatorial de la cintura. La separación entre lo público y lo privado es, en efecto, estructuralmente concomitante a la distinción que separa las actividades de la cintura para arriba, como las de la boca y la mirada (el Norte industrializado del cuerpo), de las de abajo, como las del ano y los genitales (el Sur sórdido y venido a menos). El pudor, el asco, la vergüenza, son fruto del archivo, del aprendizaje cruento —la letra, y el Padre, con sangre entran— de esta gramática distributiva que reglamenta la geografía pública y privada del cuerpo y su economía.

Sin embargo, sabemos, la instauración de la ley, a la vez que crea un espacio de interdicción —la erección del muro abre su intra y su extramuros—, crea también el deseo, el deseo de transgredir la prohibición¹. De ahí que la mirada, en contra de toda discreción y justamente incitada por ésta, en secreto esté —seducida por la fascinación de su propio rabillo— siempre dispuesta a echar una ojeada ahí donde una ventana indiscreta o un resquicio, franca o disimuladamente tolerado en el espacio social, le muestran, del cuerpo, sus vergüenzas. De ahí que lo público erija sus prestigios sobre una bien construida ceremonia social, cuyo código protocolar y su policía tienen por función impedir que lo privado se cuele de debajo de la mesa, se suba en ella y deje su mancha impertinente en el blanco mantel. Sólo el cuerpo controlado, siempre listo

¹ En *Las lágrimas de Eros* libro en el que la obra de Juan Dávila está presente en ausencia, Bataille escribe: “Lo prohibido da a la acción prohibida un sentido del que antes carecía. Lo prohibido incita a la transgresión, sin la cual la acción carecería de su atracción maligna y seductora... Lo que seduce es la transgresión de lo prohibido...” Tusquets, Barcelona, 1981, p. 80.

para la foto, tiene lugar en la escena del intercambio público. El idiota debe permanecer oculto ante las vis(i)tas, en el dormitorio, en el cuarto de baño, ojalá bajo llave. Empero, las vis(i)tas no pueden evitar el deseo culpable de observar al idiota de la familia, y deslizarse a la primera oportunidad por los pasillos de la casa ajena y verlo, ya no entonces bien peinado y fingido bajos los afeites que lo hacen tolerable, sino que observarlo, de reajo, claro, y no más de lo que dura un vistazo, despojado de su investidura y entregado, en la soledad sin centro de su recinto de reclusión, a la desgracia.

A la desgracia, decimos, puesto que —zanjada la división entre lo público y lo privado, la separación entre el arriba y el abajo de la cintura y constituido así el espacio cultural— el cuerpo, si privado de su ropaje de gestos que le dan carta de ciudadanía en ese territorio discreto, está condenado a la anomalía, restado en sus márgenes. Desgraciado es todo cuerpo en tanto expuesto para siempre a quedar fuera de control: por el accidente, por la enfermedad, por el deseo ilimitado y las necesidades de su bajo vientre. Se puede decir que lo obsceno es eso: la exhibición del cuerpo afásico, reducido a un grado cero de cultura. Prostituido, si le creemos al lenguaje. Esto es: “expuesto públicamente a todo género de torpeza y sensualidad”. Lo pornográfico (la palabra lo enseña) no es otra cosa que el carácter obsceno, prostibular, de una escritura, icónica o verbal: la deliberada y pública exhibición de aquello que, según la administración discreta del cuerpo, debe permanecer privado, falto de comentario, apartado de la vista, cubierto². Con su oferta,

²“Todo lo que se impone por su presencia objetiva es decir abyecta,

decíamos al comenzar, lo pornográfico responde al deseo –deseo culpable, ciertamente, ya que internalizada la ley que lo prohíbe– del sujeto primariamente mirón, y hace sistema con él: “...promiscuidad total de la mirada con lo que se ve –escribe Baudrillard en el texto citado–. Prostitución”. Complicidad, pues, entre el ojo inculto, indiscreto y eso que, según el pautado territorio cultural, debe permanecer invisible públicamente: el cuerpo expuesto en su pura superficie carnal, entregado a su gasto y desgaste indiscriminado –más allá o más acá de toda economía, social y estética.

Se podría decir que la pornografía es descendiente directa de los graffiti obscenos, en los que el privado cuerpo contamina con su inscripción las paredes del baño público, transformando a éstas en peculiar soporte de exposición del primitivo deseo, públicamente reprimido. Lugar privilegiado éste, el del retrete, puesto que en él el sujeto ingresa únicamente cuando sus ganas de liberarse orgánicamente son incontenibles. Zona, pues, de desahogo en la cual el cuerpo segrega, con tanto más placer cuanto más largamente reprimidos, sus deshechos secretos. Sensu stricto, el retrete o excusado es la secretaria del cuerpo: lugar de sus despachos. En él, el cuerpo

todo lo que ya no posee el secreto ni la ligereza de la ausencia, todo lo que, como el cuerpo en putrefacción, está entregado a la única operación material de su descomposición, todo lo que, sin ilusión posible, está entregado a la única operación de lo real, todo lo que, sin máscara, sin maquillaje y sin rostro, está entregado a la operación pura del sexo o de la muerte, todo esto puede ser denominado obsceno y pornográfico”. J. Baudrillard, *Las estrategias fatales*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1984, p. 59.

secreta impúnemente, sin castigo, no sólo sus líquidos y materias, sino que también las grafías y los signos irregulares que dan testimonio de su deseo clandestinizado. En tanto paréntesis de los recorridos regulares, reglados, del cuerpo y espacio de impunidad que lo excusa de sus despachos secretos, el excusado público está llamado a convertirse en lugar de conductas y tráficos irregulares. Sus muros son enrarecidos, así, por una escritura en la que se sobreponen, yuxtaponiéndose o mezclándose, sin orden, unas con otras, las marcas en las que el cuerpo ha dejado sus recados, en busca de anónima correspondencia. Correspondencia del ojo al menos, el cual, excusado, es retornado a su primaria condición de mirón y puede entregarse, sin culpa a la lectura franca y distraída de esas señales. Tal escritura prostibular, en tanto no se organiza desde ningún centro, impide la visión global—el golpe de vista absoluto y omnisapiente— y exige, más bien, una mirada que la recorra, desde cualquier punto, desordenadamente. La mirada encuentra, pues, en estas superficies tolerantes, que aceptan tal escritura proxeneta exenta de centro, su zona franca. En este sentido, el espacio del museo y la galería, en tanto espacio de exhibición de cuerpos sustitutivos en el cual el sujeto pasea la mirada sin urgencia y vigilancia en busca de diseminada complacencia, puede recordar, de algún modo, el susodicho espacio del baño público. Esta analogía lejana se torna verosímil sobre todo cuando lo puesto en exhibición en la galería es justo el cuerpo discreto de la pintura al servicio de la pintura indiscreta del cuerpo. Es el caso, notoriamente, de la obra de Juan Dávila. Dávila irrita la tela, la enferma, revocando—esto es: dejando sin efecto— el blanco revoque profiláctico

de su superficie. Quizás si el modelo —el “espíritu”, diríamos mejor— que conduce su práctica es ésta que deja su huella, anónima y balbuciente, en los márgenes de la superficie urbanizada de la ciudad y cuya versión más concentrada se encuentra en los muros del baño público. Las telas de Dávila, no permiten ver a través —pese al poder referencial de sus imágenes—, sino que, ante todo, quieren ser, como las paredes del retrete público, superficies a llenar con el testimonio descentrado de un cuerpo diferido y clandestinizado. A su modo, Dávila nos instala en la galería como frente al muro del baño público y, así, nos retorna a nuestra primaria condición de mirones. El espacio de la pintura deviene espacio prostibulario —esto es: espacio de exposición y de intercambio de cuerpos que comercian su desnudez, su carne a la vista, ésta su obscena mercadería. Es más: la práctica de Dávila, en tanto consiste en la deliberada y explícita apropiación del cuerpo de la pintura moderna, por medio de la cita híbrida de sus recortes, pone al descubierto la naturaleza prostibular que, de hecho, aunque disimuladamente, posee la institución del arte y su espacio mercantilizado³. Pintura mestiza la de Dávila, como por lo demás lo es toda pintura. Sólo que en Dávila no es, como regularmente ocurre, disimulada la impureza, borrado ése su carácter bastardo. Todo lo contrario: el qué de la pintura de Dávila no es otra cosa que el deseo de explicitar el sistema de relaciones que en ella anudan, no es otra cosa que el deseo de pintar el marco mismo de su acción de

³ “...en la obra del artista, es su cuerpo lo que se compra: un intercambio en el que se reconoce con facilidad el contrato de la prostitución”. R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Ed. Paidós, Barcelona, 1986, p. 174. (Texto de donde procede nuestro epígrafe).

pintar⁴. Ventriloquía pictórica, entonces, la de Dávila: su lenguaje, hecho de préstamos y usurpaciones, produce una visualidad ventral, una visualidad que expone sin disimulo, sin secreto —esto es: pornográficamente—, los bajíos de una carnalidad invertida y expuesta sin remedio al descampado de su propia disolución: la inercia mortal que la constituye. La operación fundamental de Dávila consiste en, promiscuando el cuerpo de la pintura con la pintura del cuerpo, exhibir la pintada promiscuidad. Dicha operación hace desaparecer la frontera que separa y mantiene incomunicadas las zonas altas y bajas del cuerpo; diríamos: desata el cinto que ciñe, desde la cintura, las (in)vestiduras del urbanizado cuerpo cultural. Dávila revoca, decíamos, el revoque del soporte pictórico. Podemos entender: revoca, vuelve a llamar, hace retornar lo que ha quedado oculto bajo ese recubrimiento, ese estuco cosmético: el cuerpo desechado de la cultura y excluido a los márgenes de la ciudad.

La catástrofe

En tanto espacio discreto que da lugar a lo que tiene lugar (lo pertinente) y excluye, aparta, lo otro (lo impertinente), la cultura es indiscernible del discrimen, que significa: riesgo, peligro inmediato. La inercia orgánica y pulsional de la carne, sometida bajo mandato de discreción y recluida en la zona ciega y fantasmática del cuerpo social, amenaza siempre con retornar, desde esa reserva amnésica

⁴(Proxenetista de la pintura, te llamó la Nelly, y yo digo que sí, que claro, que ese podría ser tu nombre). Ver: Nelly Richard, *La cita amorosa*. De los textos sobre la pintura de J. Dávila, el más notable, sin duda.

en que se la puso entre paréntesis, perturbando con su desborde la precaria estabilidad del orden familiar, poblándolo de fantasmas inquietantes. La cultura y el cuerpo social viven bajo esa irreductible amenaza y no hacen otra cosa que ponerse a resguardo de ella, de su expectativa aterradora, reforzando los mecanismos de control que neutralicen, todo lo posible, la presión del siempre inminente desborde de eso que, del cuerpo, ha sido apartado como lo otro y nombrado según la lógica anuladora del prefijo negativo —el signo de la represión, según dice Freud. El primero y el último de estos mecanismos de preservación, de autoconservación, es la pena de extrañamiento que difiere y enajena las intrínsecas tendencias del cuerpo a una exterioridad, lejos, lo más lejos que se pueda, del centro pretendidamente idéntico a sí mismo e inmune a toda contaminación. De ahí el horror a la mezcla y el desprecio a lo mestizo. De ahí la prohibición que recae sobre toda acción que desconozca la frontera entre cuerpos heterogéneos, tornando indistintas cosas que debían permanecer distinguibles y opuestas; enturbiando, pues, lo que debía quedar impoluto y transparente. Es así que, más tarde o más temprano, la hibris del hombre —ese arrebatado desmesurado que, haciendo tabla rasa de la relación del más y el menos que acota en universo de las relaciones, deja fuera de sí y pone al descubierto la naturaleza disimuladora del cuerpo cultural— deberá pagar el delito de haber transgredido los límites fijados por la justicia del Padre eterno, siempre punitivo.

Sin embargo, hay conjuro y pauta allí donde impera el miedo ante la amenaza de un peligro

imposible de reducir: miedo a que la realidad no sea ella misma, de que lo uno sea otro, se altere, no conserve su centro y su identidad esencial –de que lo que es no se deje juzgar ya según criterio de verdad. Mas, sabemos, el miedo, es la manifestación oblicua de un deseo censurado. Entonces, al propio tiempo que miedo, deseo, secreto deseo de que lo Otro irrumpa, altere con su violencia desordenadora el cuerpo reglamentado de la cultura. Expectativa aterradora, pero también promesa, promesa de novedad que compromete al mundo en términos de fisura, crisis, destrucción⁵. Deseo culpable de la mano que quiere violentar la letra aprendida, infringiendo con su trazo el régimen opresivo de los renglones de una agónica e irredimible metafísica de la belleza y de la pureza. Deseo culpable de la mirada que quiere violar la regla de la discreción y mirar, sí, mirar lo intolerable: el bulto del sexo, la pose infame, el cuerpo fuera de control por el accidente. Deseo, en fin, de ceder, el cuerpo / puerco, a ésa su innata tendencia a la disolución y entregarse a la inercia mortal que lo recorre de cabo a rabo. Digamos: lo que se quería apartar regresa. En verdad no ha dejado nunca el lugar que ocupaba

⁵ Sabido es que el arte moderno puede ser definido por esta vocación subversiva que vive de la fascinación por todo aquello sobre cuya borradura se erige el cuerpo de la cultura. El precio de esa pasión por lo Otro, por la conquista de un territorio desconocido y, ojalá, innumerable, por el desgarro de velos y la violación, es la amenaza de muerte, la querida autodestrucción. “El arte es algo que debe destruirse” es, declara Barthes, “una proposición que es común a muchas experiencias de la Modernidad”. Según escribe Habermas, en *La Modernidad, un proyecto incompleto* “la conciencia estética representa continuamente un drama dialéctico entre el secreto y el escándalo público, le fascina el horror que acompaña al acto de profanar y no obstante, siempre huye de los resultados triviales de la profanación”.

ya: la pulsión de vida es inseparable de la pulsión de muerte.

Los bajíos incultos del cuerpo, convertidos por la acción discriminadora en fantasma, trastornan con su realidad intrínsecamente retornante —fantasma es lo que siempre retorna—, el cuerpo ordenado, territorializado, de la cultura y lo amenazan con la catástrofe. El griego, *Katastrophe*, nombra la torsión, el cambio de orientación de arriba a abajo, y, en sentido figurado, puede significar el morir. Viene de *Katastrepho*: retornar. Retorno entonces de aquello que enturbia con su manifestación purulenta el blanco mantel de la cultura y que torna a éste en sudario, santo sudario del cuerpo sacrificado. Re-vuelta entonces de los asilados chivos expiatorios de la cultura, que terminan inevitablemente por rebelarse a su destino de humillación. Retorno, generante de angustia, pero también de fascinación; Re-venimiento, en fin, de las paredes de la ciudad que escupen su humedad y ceden a la presión de lo postergado en sus márgenes, de lo recluido en el intervalo lacunar de sus paréntesis.

Dávila enferma a la pintura, decíamos, irrita la tela, la contamina con algo que viene de otro lugar, de allá abajo, de los bajíos del cuerpo; que es exterior y extranjero (como Dávila mismo, en tanto emigrante y meteco) al espacio iluminado y aséptico de la galería. Mediante el cuerpo cultural de la pintura sometido a la discracia pictórica de Dávila, se exhibe lo Otro, lo salvaje, expresado aquí en un cuerpo inculto que pone en crisis la frágil condición heterosexual y cuya identidad (ambivalente y difu-

sa) consiste precisamente en su propia negación, en su inversión, en su alteridad. Este pintado cuerpo desgraciado, pintado en su falta —esto es: en su carencia y en su delito, en su desearse otro que sí mismo—, enturbia todas las citas, las mezcla, actúa por contagio. El efecto de obscenidad de la pintura de Dávila emana de la acción exhibitiva que pone de manifiesto aquello que debía permanecer en el punto ciego del rabillo de la mirada y cuyo desborde expone a ésta a la angustia. “El fulgor de la obscenidad, como el del crimen —escribe Bataille— es lúgubre”. Se dice que es lúgubre la manifestación visible de la muerte (por ejemplo, los signos exteriores del duelo), como también el sentimiento que provoca su fúnebre acontecimiento. Lúgubre, esto es: siniestro, ominoso. Para dilucidar la experiencia que estas palabras nombran Freud remite a la conversión en angustia de todo impulso emocional sometido a represión y concluye que la susodicha experiencia sería una forma de angustia producida por el retorno del contenido reprimido. “...lo siniestro —escribe, una vez descritos los nombres *Heimlich / Unheimlich* y su enigmática homología semántica— no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling, según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado”⁶. Es así que lo Otro “no sería real-

⁶S. Freud, *Lo Siniestro*, *Obra Completas*. T. III, Biblioteca Nueva Madrid, 1973, p. 2498. Haber sido reenviado a este texto, lo debo a la “con(di)ferencia —en forma de sonata— *Unheimlichkeit* ejecutada por Justo Mellado, a propósito de *Banco / Marco de pruebas* de G. Díaz, en el Instituto chileno-francés de Cultura.

mente nada nuevo", sino el propio deseo, el primitivo deseo, que fue abandonado bajo amenaza de muerte a los márgenes de una exterioridad maldita y así convertido en fantasma. Es el corte, la castración, la ce(n)sura punitiva lo que instaura pues, el orden interior de lo Mismo, abriendo, ipso facto, la exterioridad de su más allá, el oscuro páramo que de extramuros hace sentir su presión obtusa y salvaje. Y esa exterioridad, entonces, no es sino el conjuro que debe alejar todo aquello que amenaza contaminar la pretendida pureza del pantado paraíso social. Pues bien, la exhibición obscena del cuerpo despierta con su fulgor fascinante el intolerable sentimiento de angustia, porque hace retornar todo aquello cuya manifestación amenaza con el castigo y la destrucción —con la muerte. Esto es lo retornado compulsivamente por las imágenes de Dávila: el retorno mismo —la catástrofe, si escuchamos este nombre en su voz original. En medio del espacio profiláctico de la cultura, la obra de Dávila, decimos pues, hace irrumpir la catástrofe: el cuerpo sometido a su disolución, su trastorno, su desvío, su accidente radical. Infectando el aquí mismo del interior de la galería con representaciones que vienen de allende, de extramuros, Dávila encuentra en el significante S.I.D.A. la versión ejemplar de su operación. S.I.D.A. es hoy el signo de la catástrofe: el retorno trastornante de aquello que anida como su revés, en el centro mismo del cuerpo, en esa oscura región, u-topos, sin lugar, en la que aparecen los límites de la cultura y en la cual ésta misma debe ir a buscar su verdad. SIDA, es pintado por Dávila según el modelo iconográfico del amor (LOVE), producido por R. Indiana, en 1960. Así representa-

do, resulta ser la otra cara, la invertida, la de 1988, de la utopía del amor: la representación del amor invertido; literalmente: del amor hasta la muerte, de la muerte por amor⁷. Y puesto que de amor se trata, diremos que por amor se pinta. A un cuerpo: el cuerpo de la pintura. Ya no, claro, en el caso de Dávila, al cuerpo glorioso de la pintura, aparentemente incontaminado, sino al cuerpo prostibulario, violado por el deseo de muerte: el exhibido deseo que constituye su modernidad. Dávila violentamente invade —como ya lo hace, por lo demás, buena parte de la pintura moderna— la territorialidad del arte, desvelando, arrancando el velo al profeta mentiroso y dejando al descubierto su lepra —pienso en un relato de Borges incluido en su *Historia universal de la infamia*. La pintura de Juan Dávila es el desgarró salvaje de ese velo del tintoreo leproso y su ciega decapitación.

⁷“...separar la exaltación de la vida y el miedo a la muerte es banal; la utopía, cuyo lenguaje puede ser el arte, pero a la que se resiste toda neurosis humana, es producir un solo efecto: Ni Eros, ni Thanatos, sino la Vida-Muerte, en un solo pensamiento, un solo gesto”. R. Barthes, *Op. cit.*, p. 169.

Love* o la cita infectada

*Love**, 1988, óleo sobre tela, 200 x 200 cms.; reproducido al final de esta edición.

Nelly Richard

Un solo cuadro resume la movida. La movida de la pintura *corrida*. La movida de la obra como deslizamiento táctico frente al pase citacional. LOVE como jugada.

“La cita amorosa” (1985, Francisco Zegers Editor) aludía a cómo –en Dávila– los fragmentos transcritos desde un corpus de referencias artísticas que el cuadro desarticulaba y rearticulaba en un nuevo sintagma pictórico, seguían un orden motivado por el *abrazo* como dinámica erótica y narrativa de un acoplamiento de enunciados. Eran las metáforas coitales de la penetración las que resolvían la función conectiva entre imágenes desinsertadas. Cuerpos y citas en movimiento integraban una combinatoria cuyo ritmo era generador de intrigas de relatos y de resortes ficcionales.

En LOVE, la cópula dejó de ser sintáctico-narrativa y la peligrosidad del abrazo advertida por la sigla evita la redundancia homosexual de la imaginaria corporal. Se está ahora en la fijeza de la letra monumental (SIDA) que cubre toda la frontalidad del cuadro con su anagrama de la muerte. La secuencia se congeló en plano; el episodio (combinación diacrónica de posturas y situaciones) se detuvo en final. La regla del *no contacto* implícita en el logotipo de la interdicción (SIDA) afectó las dinámicas actanciales de la narrativa pintada, hasta el punto que la atracción mortal entre cuerpo citante y cuerpo citado sólo se pudo resolver en el calce atónito de cuatro letras paralizadas por la fatalidad de su desenlace tipográfico.

LOVE cita el cuadro del artista pop norteamericano Robert Indiana (1960) y la cita que hace de ese cuadro el grupo canadiense General Idea en su pintura AIDS (1987).

LOVE trabaja la referencia cruzada a dos enunciados del arte internacional bajo el modo de la conversión (de técnicas y soportes), de la inversión (AIDS es traducido a SIDA) y de la reversión (el americanismo del pop es comentado por dos extensiones marginales –Canadá y Australia– subordinadas a Estados Unidos).

Todo se debate entre las cuatro letras (LOVE-AIDS-SIDA) de un tipograma que conmuta amor y muerte en el cuadrado poluto del cuadro. En la geometría disoluta del recuadro mórbido donde el manierismo pictórico aplica sus técnicas de la insania a la reversibilidad de los códigos, para que lo dado como cifra de representación sea torsionado por la destreza del malversador de imágenes.

LOVE es parte de una muestra que cumple lo que obra y biografía en Dávila habían modelizado como travesía. Lleva a efecto los dos procedimientos migratorios que conjugaban fragmento e itinerancia: el viaje (ir y venir) y la cita (tomar y dejar) como técnicas de la separación y de la transferencia, del corte y de la sutura, de la repetición y del extrañamiento.

El tránsito de esta muestra reúne una sucesión viajera de lugares y eventos (Sydney, Berlín, Lima, Santiago) que concluye su ronda de exhibiciones en Chile: terminal geográfico, paradero y depósito de esta acumulación de desfases entre signos y lectu-

ras, aquí puesta en cuarentena por escasez de tratos.

La jeroglífica del terror (SIDA) que designa la enfermedad contraída por comercio sexual, extiende su amenaza al *viaje* y a la *cita* en que LOVE desata su fantasía adúltera: dos ocasiones de trabar relaciones fortuitas y de practicar los encuentros casuales, dos modalidades traficantes cruzadas por el itinerario proxenético de las muestras internacionales que desenfrenan el circulante-signo, poniendo fidelidades y sabidurías en crisis de abandono por intervalos y licencias.

La purulencia de LOVE resalta el cambio de régimen operado en el tratamiento pictórico de la cita durante el último período de Dávila.

La retórica derivada del pop que ensamblaba imágenes extractadas de diversos repertorios iconográficos, subdivididos en unidades separables y contrastables, ha dado paso a una modalidad que —a nivel de mecánicas asociativas— tiene más que ver con la gradualidad del fundido, que con la delimitabilidad del recorte. Las junturas entre fragmentos han dejado de ser operativamente lineales para borrar hasta la indiscernibilidad. La dilución del trazo lleva el inconsciente a desplazar y condensar las figuras heteromorfas del sueño según brumosas combinaciones y sustituciones movedizas.

El límite que antes bordeaba los fragmentos de manera de circunscribir sus unidades, está ahora disuelto por una problemática de la indeterminación; los contornos vehiculan ambigüedad a través

de fronteras corridas, y los cruces de imaginarios devienen bastardos o enfermizos por el *clandestinaje* de su sistema de correspondencias culturales entregadas a la simbólica viciada del comercio ilícito.

Los ensambles referenciales han dejado de regirse por la precisión de combinatorias entre piezas sueltas de un sistema estructuralmente homogéneo; proceden ahora por expansión y contagio mediante una química de los fluidos cuya fórmula pictorizada es la mácula. Es como si el agente contaminante del SIDA hubiera comprometido a la pintura en su proliferación viral, llevando las fronteras que antes desmarcaban culturas, identidades y discursos, según trazados estables, a dejarse ahora infeccionar por la propagación de focos y gérmenes con que opera esta nueva estética *degenerativa* de la promiscuidad.

SIDA repite las mismas letras que AIDS descolocadas. El paso del inglés (marcador idiomático de una jerarquía internacional) al español minoritario, se opera en el desorden de un mismo set de mayúsculas estandarizado por la propaganda.

Es sólo cuestión de una recompostura alfabética para que la designación internacional se traduzca en llamado hispano a las comunidades de riesgo; es como si la cita pintada de la periferia bosquejara un ejemplo de su economía resemantizadora a través de este bricolage de rótulos, echando mano a una simple reserva de abecedario.

El plano exhibicionista de LOVE ha despedido la imagen del cuerpo de su recuadro vistoso, para reimplantar el enigma de la letra que tiene por misión –en la memoria formativa de las enseñanzas– ponerle freno y contención a la revuelta orgánica o pulsional del sustrato carne. Pero la intachabilidad de la letra es aquí disturbada por el mecanismo excretante o secretante que la asocia a flujos seminales o materias viscerales.

La letra manchada de LOVE edita en los accidentes de su plana mayor, el cuerpo traumatado del animal hablante: el aprendizaje de la letra como dispositivo de continencia de una cultura reglamentada por acto de palabra, y la incontinenca de la mancha que confiesa los alborotos del soma.

Si fuésemos extragantes y jugáramos a ser post-modernos, la conversión de LOVE (Indiana) en LOVE (Dávila) podría leerse como síntoma epocal de un giro de sensibilidad cultural: lo real deja de resistir –o de ser resistido– como exterioridad pura y dura (núcleo objetivo o frente de denuncia) para disolverse en la impureza de una mescolanza y revoltura de representaciones y símiles de representaciones.

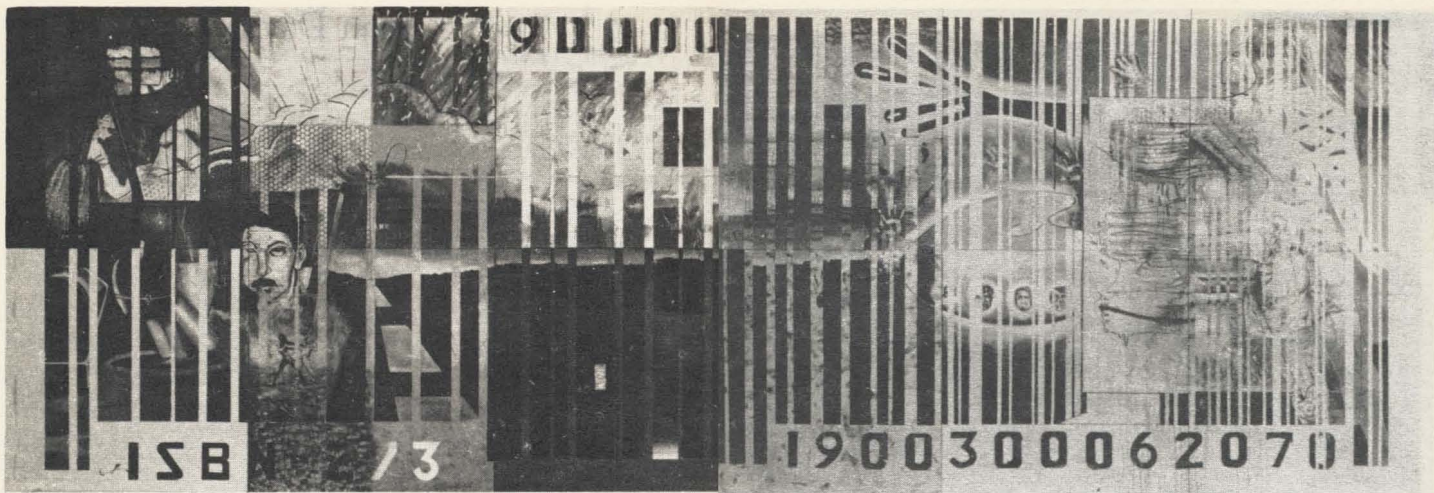
El cuadro de Indiana describe la lógica pop del aplanamiento realista de la imagen traducida a la marca como referente publicitario y estereotipo de consumo. AIDS de General Idea sigue participando de la misma linealidad de este universo serial de la imagen plana, en la que el trazo es la garantía delineante de que lo real es aislable como *original* por la mecánica de la reproducción.

Dávila reinstala el SIDA dentro del cuadro, sometiendo el impacto noticioso de la transmisión del eslogan del pánico sexual a la desaceleración de una pictoricidad engañosa y simuladora. Lo reinstala descompuesto por una materia que turbia la denotatividad del primer plano: la sigla continúa saturando el cuadro de obviedad, al igual que en el close up pornográfico, haciendo que una demasía de real (o de visible) suprima toda profundidad o anchura de campo para vagancias más secretas. Pero la nitidez —prerrequisito de lo obsceno para que la crudeza o brutalidad del fragmento se exprese con la violencia apropiada a la inmediatez de su detalle cuando es fotográfico— ha cedido frente a una opacidad que reingresa el sexo a la dimensión teatralizada de lo simbólico: el peligro de muerte que rodea la sigla del castigo y de la prohibición *redramatiza* ahora un cuerpo que la política emancipatoria o reivindicativa de la “libertad sexual” de los 60, comentada por Indiana en el marco de una sociedad permisiva y transparente a sí misma, había trivializado.

El punteado de la I de SIDA que reeditaría las tramas serigráficas de Lichstenstein dentro de un campo de interreferencias pop de la reproductividad industrial, se difumina aquí para confundirse con el tumulto celular o con una constelación maligna de areolas y pústulas. La plaga del SIDA como enfermedad de la *indiscriminación* sexual terminó por infeccionar el límite supurante entre lo real (lo que documenta la sigla) y su presentación (la iconización tumefacta y furuncular del emblema pictóricamente depravado).

Juan Dávila

Pinturas



Op. Cit., 1986, óleo sobre tela, 274 x 822 cms.



Eco, 1987, óleo y collage sobre tela, 274 x 822 cms.



Antoni Tàpies, *Abí cuelga mi vestido*, 1987, óleo sobre tela, 274 x 822 cms.

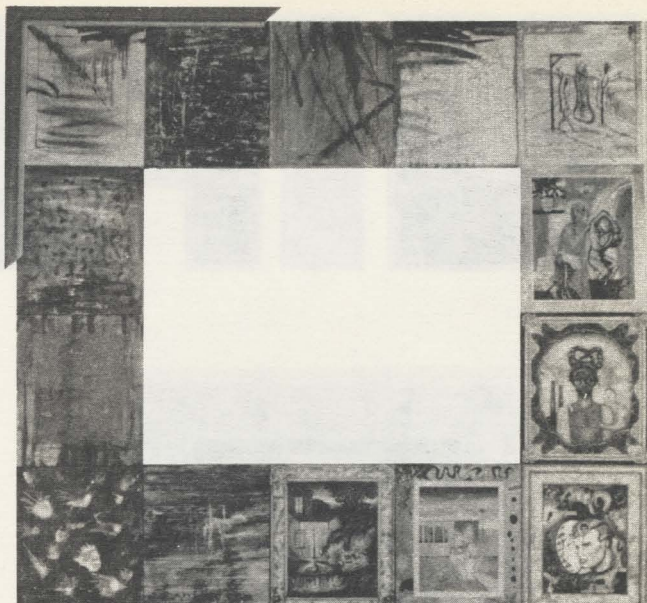
Abí cuelga mi vestido, 1987, óleo sobre tela, 274 x 822 cms.



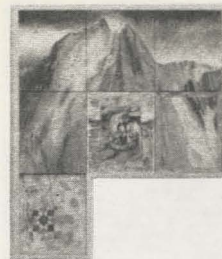
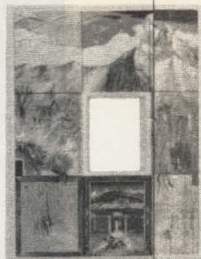
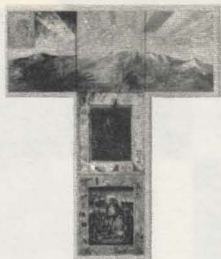
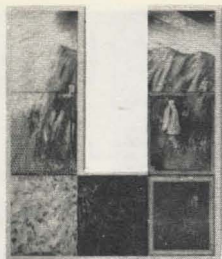
Detalle



Detalle



Nada, 1987, óleo sobre tela, 240 x 250 cms.

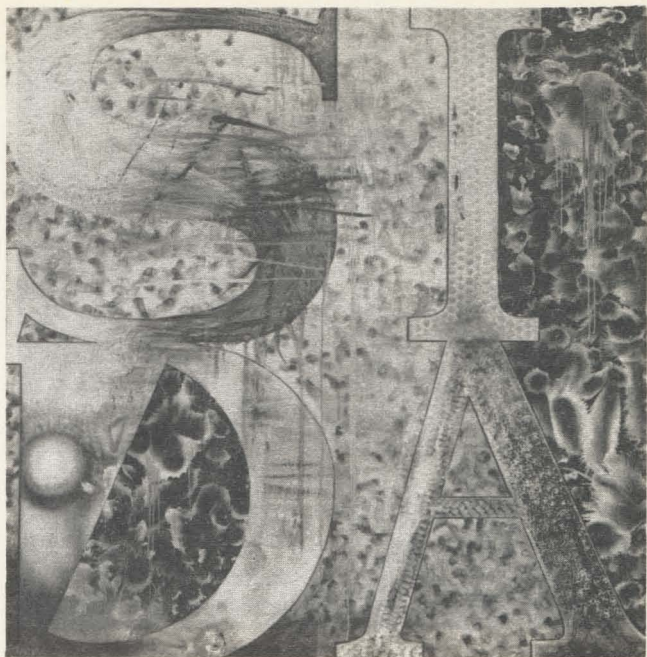


Detalle



Detalle

Utopía, 1988, óleo y collage sobre tela, 180 x 1050 cms.



Love, 1988, óleo sobre tela, 200 x 200 cms.



Madona, 1988, óleo sobre tela, 200 x 200 cms.



Grupo Familiar, 1988, óleo sobre tela, 200 x 200 cms.



Mi nacimiento, 1988, óleo sobre tela, 200 x 200 cms.



[Sic], 1988, óleo sobre tela 200 x 200 cms.

Gustavo BUNTINX (Perú): Profesor de Historia del Arte Latinoamericano del Siglo 20 e Historia de la Crítica de Arte en la Universidad de San Marcos-Lima, Miembro del Comité Editor de MARGENES, revista de cultura y sociedad publicada por SUR, Casa de Estudios del Socialismo.

Carlos PEREZ (Chile): Licenciado en Filosofía. Dicta cursos de Estética e Historia del Arte (ARCIS-ARCOS) y es Profesor ayudante en la Facultad de Filosofía de la Universidad Católica.

Nelly RICHARD (Chile): autora de numerosos trabajos de teoría y crítica artística y cultural. Ha publicado entre otros: "Cuerpo Correccional" (1980), "La cita amorosa" (1985), "Márgenes e Instituciones" (1986).

La inmundicia de esta pintura proviene de que límites y definiciones entre sustancias y categorías se revuelcan ahora en la grosería de que lo propio (lo idéntico a sí mismo = lo limpio) se mezcle y se confunda con la desvergüenza de lo impropio (alteridad y suciedad) en un cuadro doblemente faltante a las morales de la *distinción*".

