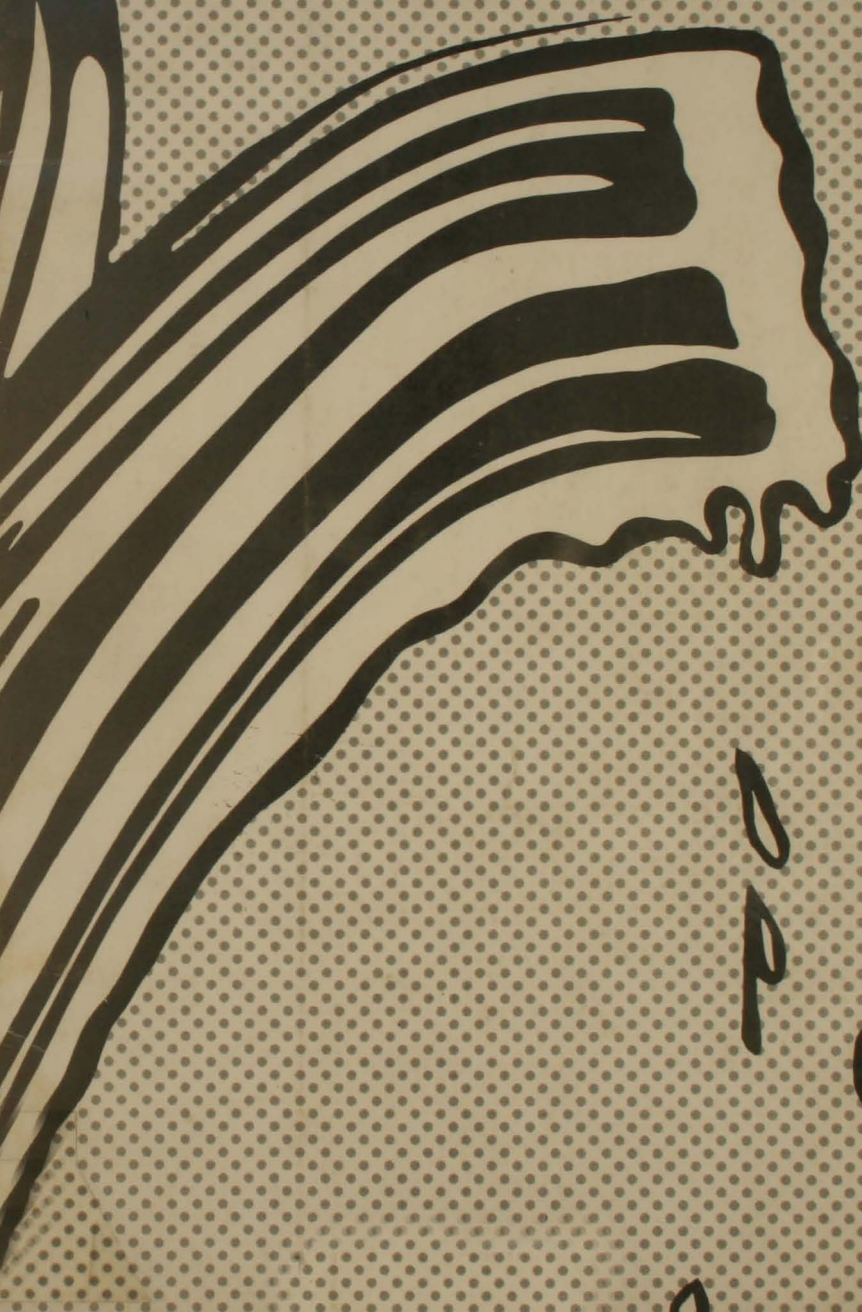


La Cita Amorosa

(Sobre la pintura de Juan Dávila)





La Cita Amorosa

(Sobre la pintura de Juan Dávila)

“La Cita Amorosa” es el texto que será publicado en
versión inglesa por Greenhouse Publications (Melbourne)
bajo el título “Hysterical Tears”.

Diseño: Francisco Zegers

Dirección de Arte: Alejandro Armstrong

Montaje: Javier León

Impresión Alfabetá Impresores

Francisco Zegers Editor

M

Finland



PRACTICAS DEL ESPACIO - el viaje es lo que nombra la aventura de cruzar una geografía otra.

Todo viaje es una odisea del espacio: trae extravíos y desorientaciones. Involucra el cuerpo (rumbo lo desconocido) en una práctica del extrañamiento marcada por la alteración de las coordenadas espacio temporales que fijan el sentido de todo radicar. Viajar exige renunciar a la estabilidad de un marco fijo de referencias (por ejemplo, domiciliar) y la pérdida correspondiente de los hábitos —memorias y tradiciones— que guían el tránsito de cada cual en función de una rutina de horarios y trayectos. El viaje es la aventura no sólo de explorar territorios más allá del límite cartográfico que nos incluye como habitantes de un país sino de romper la continuidad del nexo que funda nuestra pertenencia y de correr el riesgo (faltantes de la centricidad del punto fijo que establece un domicilio) de que la temporalidad —nuestra historia— y la espacialidad —nuestra geografía— se tornen amenazantes porque dispersivas.

El viaje marca la apertura y cierre de un paréntesis (traición al lugar —la ida— y la vuelta: su arrepentimiento) que —digresivo— puntúa una experiencia de lo transitorio y expone el sujeto a la interrupción: a la cesación de un tiempo carente de ilación. Experiencia (disruptora) de lo no permanente y de lo no definitivo; el viaje —por simbólico que sea el itinerario que lo organiza— es el modelo de toda práctica de la discontinuidad.

TRANSITOS - el correlato de lectura que establezco para la obra de Dávila es el viaje. No sólo el viaje entendido en su dimensión geográfica (cruce de las distancias que separan las dos partes continentales —Chile y Australia— que Dávila habita y deshabita) sino también simbólica: el viaje como lo que permite experimentar las categorías (movilidad e itinerancia; transitoriedad) formuladoras de una problemática de lo plural de lo heterogéneo en materia de lenguaje y de identidad.

Viajes y travesías; cruces y entrecruzamiento de fronteras. Las fronteras que Dávila cruza una y otra vez son *fronteras geográficas*: Dávila el emigrado que convierte el viaje en la expresión transcontinental de su des pertenencia biográfica —*fronteras culturales*: Dávila el pintor que ocupa una interpluralidad de referentes para objetivar la fragmentación de su cuerpo histórico nacional —*fronteras sexuales*: Dávila el travestido que juega con los signos de la identidad en una estrategia de las apariencias reconvertidora de los roles de lo masculino y de lo femenino.

La obra opera la desespacialización y reespacialización permanentes de los campos de significación social transitados por su sujeto en la perspectiva plurilineal de un yo inconcluso y descentrado: mutante.

Este texto pretende armarse en la correlación de los procedimientos (*desmultiplicadores del total*) que expone la obra: fragmentación de materiales y recortes de enunciados —desensamblajes y recombinaciones de piezas sueltas de construcción del sentido— multidireccionalidad de los ejes de orientación de la lectura.

LO OBSCENO - el efecto de escándalo provocado por las pinturas de Dávila es generalmente atribuido a la obscenidad de los motivos que introduce en el cuadro; como si la obscenidad fuera una propiedad de lo mostrado —algo inherente a lo sexual u anatómico de los cuerpos— y no lo que depende de su *puesta en situación* en un determinado contexto (de imágenes o palabras) cuya normalidad de sentido hace percibir la situación de esos cuerpos como *ahí* indebida o irregular. Lo obsceno requiere de ese contexto para producir su efecto: necesita —para perturbar— ser percibido o recibido como el elemento desordenador e incontrolable cuya presencia *desarregla* un conjunto de signos (lenguaje hablado, formas de comportamiento o representaciones estéticas) previamente estabilizado por un marco de convenciones. No son los contenidos (cuerpos o sexos) los obscenos en Dávila sino *el violentismo pictórico de sus técnicas de mostración* (y de las posturas del ojo implicadas por ellas) copiadas de las escenas pornográficas e incorporadas a un contexto —el cuadro— inhabituado a la brutalidad de los métodos de *desocultamiento* visual que esas técnicas instrumentan en el cine o en la foto.

Lo obsceno surge de un desajuste de las formas —de comportarse— que traduce un quiebre de lenguaje: un salto o una caída (quizas un tropiezo) o bien una presión anormal que vence un cierto tipo de resistencias —visuales u otras. Esa disrupción de lenguaje puede —por ejemplo— ser provocada por el efecto de *una rotura en las sintaxis corporales*: por el súbito acceso a la visibilidad de algo hasta entonces escondido o bien inmostrable, por la brusquedad de una aparición que se torna ofensiva por cuanto infringe la reglas de lo soportable o de lo convenido en materia de exhibiciones. Puede ser obsceno algo desprovisto de connotaciones sexuales; basta para ello que el objeto —en su disposición frente al ojo; en su forma de mostrarse— sea impúdico: que exceda lo reglamentado (o permitido) dentro del campo de la visión o bien viole ciertas normas de educación visual. Lo obsceno es producto de una exageración de lo real (es siempre del orden del “demasiado”) que afecta las reglas de una decencia primeramente *formal*. Es generalmente *un detalle* de representación —la parte fraccionaria de un total cuerpo en estado de descompostura perceptiva— que es desocultado por algún mecanismo de recorte o de ampliación, de acercamiento (*el ojo que toca*) capaz de volver la presencia de ese detalle alucinada o monstruosa. Primeros planos; encuadres y closes up anatómicos —mecanismos de forzamiento de la impresión de cercanía que acentúan la ineludibilidad de lo mostrado *haciendo que su evidencia salte a la vista. De ese (a) salto nace la agresión*. Técnicas de desnudamiento visual cuya exhaustividad de registro (no hay nada que no pueda ser mostrado) desinterioriza el objeto (prohibe su secreto: abole la dimensión de lo oculto o de lo velado) *lanzándolo al primer plano de una visibilidad tan integral como el desnudo*. Técnicas que trabajan a suprimir la distancia que separa el sujeto que mira (y desea) del objeto mirado y también la poética instaurada por esa distancia; reducen la posibilidad de que —por lejanía— nazca un deseo o surga una fantasía ahora que el objeto es irremediablemente alcanzable. La pornografía se vale de esas técnicas que remiten el objeto a la máxima planitud y literalidad (o documentalidad) de una imagen obstusa y realista, *inequívoca*: condenada a la inmediatez perceptiva de un “estar-ahí” fatalizado en el close up.

Más que el contenido de las imágenes propiamente tal, es el traspaso a la pintura de los recursos propios del montaje pornográfico, lo que podría ser calificado de obsceno en Dávila: la indecencia es producto de la inapropiación de un lenguaje a la situación en la que se emplea. La infracción ahí cometida se debe a que Dávila pervierte el modelo de la representación de los cuerpos convenciona por la tradición de la pintura, suplantando las técnicas de idealización de esos cuerpos por otras que les son contrapuestas: técnicas ahora planas y brutalistas que trabajan la obviedad en contra de la insinuación y del misterio. La *irreductibilidad del fragmento* (el cuerpo pornográfico es un cuerpo siempre desmembrado) en contra de la infinitud de un Todo ideal. La transparencia del referente (la imagen pornográfica es siempre demasiado *nítida* y se agota en su extrema visibilidad) en contra de la opacidad de los estilos.

El desnudo femenino es el modo bajo el cual la corporalidad ha ingresado a la pintura desde la tradición; pero ese desnudo no es sino la presencia idealizada de una carne revestida de valores (la maternidad, por ejemplo) y transfigurada por la veladura de un sentido que sublima el cuerpo de la mujer posando su inmaterialidad. Tal como en la imagen pornográfica donde se trata de suprimir la dimensión de lo oculto: en Dávila no hay veladura. *Es esa ruptura de un código (la estética del cuerpo humano en la representación pictórica regida por una metafísica del desnudo) efectuada mediante recursos derivados del montaje pornográfico (closes up y recuadros; exhibicionismo de las posturas de corte fotográfico) lo que aquí resulta inaceptable y construye el efecto de obscenidad:* la mutilación fotográfica de un desnudo reducido a no ser más que una de sus partes en la falta de su resto metonímico (en la falta de lo que rodea el fragmento dándole habitualmente sentido por vía de complementación). Fragmento exorbitado de un cuerpo vuelto impersonal por la extrema (y puntualizadora) banalidad de su detalle.

LA DOBLE TRAMA - por ser *cuadro* lo que la pintura de Dávila expone ante nuestros ojos —por tratarse de un área de representación históricamente delimitada por el efecto de una ideología del arte— la mirada sobre el objeto es necesariamente determinada por todo lo que institucionaliza el significado (social, histórico) de la pintura y condiciona su percepción: la superioridad de esa tradición como arte noble consignada en un pasado museográfico, la cualidad del valor de la obra, la ceremonialidad de sus recintos de exhibición, la fetichización de su producto y la privatización de sus redes de consumo, etc.

La materialidad institucional de esa base de existencia y funcionamiento social de la pintura (su sistema de producción-circulación-consumo así como la modalidad de su inscripción como discurso en un complejo sociocultural) es todo lo que ideologiza el producto llamado cuadro y acondiciona la mirada del espectador: es lo que trama su percepción y teje la red historicocultural de hábitos y convenciones a través de la cual ese sujeto aprecia, valora o interpreta la pintura.

Que tipo de manipulaciones ejerce Dávila-pintor sobre esa trama de convenciones pictóricas? Altera su equilibrio al superponerle e intercruzar en el interior del cuadro una trama segunda: compuesta de imágenes mass-media (fotográficas e impresas) que —en su condición de popular— traiciona la superioridad de la pintura desennoblecendo su tradición y *vulgarizando* su modelo.

LO CULTUAL Y LO EXHIBITIVO - la experiencia del sujeto de la pintura (del visitante de museos o galerías, del esteta) y la experiencia del sujeto massmedia (del consumidor de imágenes populares y del voyeur de la información) son generalmente contrapuestas o al menos disociadas en el marco —clasista— de una producción de cultura que jerarquiza el rango de sus formaciones de imágenes.

El sujeto elitario de la pintura se ha artísticamente formado en la tradición del recogimiento: trascendentalidad de la mirada, rituales contemplativos que implican abismarse en una secreta interioridad, conservación de las pinturas en lugares reservados que —al mantenerlas ocultas— realzan su aura y preservan su valor de cualidad. En el paso de la pintura a la fotografía tal como fue notificado por Walter Benjamín —de la pintura a la fotografía como posibilidad de reproducción de la pintura— esa tradición del recogimiento se pierde o se canjea por otra que es de disipación (6): las técnicas de serialización de la imagen y de colectivización de las pautas visuales favorecen una actitud *extrovertida* y anticontemplativa —dispersa, indiscriminada.

Los cuadros de Dávila que son pintura y repintura de lo ya pintado o de lo fotografiado, trabajan simultáneamente con ambas coordenadas de experiencia (la "cultural" y la "exhibitiva") al postular un sujeto de la obra que ya no vive como clandestina a la pintura su aventura de lo popular: *que reconoce en la pintura el lugar transpuesto de su propia cotidianeidad visual desautomatizada por el cambio de soportes* y que asiste al retoque de esa cotidianeidad —al maquillaje de la foto repasada por la pintura y travestida.

SER AGENTE DE PROMISCUIDADES - la operación de Dávila es delincuente: trafica imágenes. Troca referentes (que son como las mercaderías) y canjea valores. Es un proxeneta de la pintura que favorece relaciones ilegítimas —y *contaminantes*— entre las diferentes técnicas de producción y consumo visual que rivalizan en la historia.

RETRANSCRIPCION DE ENUNCIADOS - Dávila recopila una cantidad de imágenes socialmente activas porque circulantes, las extrae de sus respectivos contextos editoriales (revista de arte o de publicidad, de moda, de pornografía) y luego las transcribe al cuadro para que la pintura sea vista/mirada *por intermedio* de esa rejilla (gráfica) de transcripción.

La pintura del cuadro es interferida por la mecánica de un traspaso referencial que vierte una serie de imágenes (la popular) en otra serie (la culta) que le es contrastante e históricamente rival en cuanto esta defiende la "autenticidad" del valor de la obra —unicidad del producto y ciframiento de su origen— mientras la otra pertenece al espacio serial y masificado de las imágenes de consumo (5).

Al traducir a la pintura los mensajes fotográficos producidos y consumidos como imágenes por la cultura popular; *al hacer pasar las imágenes de un sistema de reproducción (gráfica) a un sistema (pictórico) de producción, Dávila retranscribe los enunciados en un lenguaje (la pintura) cuya manualidad hace regresar la modernidad fotográfica a su pasado prefotográfico.* La artesanía de la pintura es desafiada —dentro del cuadro— por la tecnicidad de la referencia a la fotografía en cuanto sistema de reproductibilidad de la imagen mientras la fotografía es re-estetizada por la pintura según categorías supuestamente nobles o superiores pero aquí llevadas a la caricatura.

Al traducirlas al plano de la pintura (es decir: al colocar todas las imágenes en un mismo plano —o nivel de representación— emparejado por la superficie del cuadro) Dávila iguala esas imágenes entre sí: las democratiza. Procedimiento que equivale no a elevar el estatuto de las fotografías sino a rebajar el estatuto de la pintura puesto que es la subcultura popular la aquí encargada de formular una crítica a la cultura superior a través de un proceso de desjerarquización de la misma. Desde la tradición de un arte trascendente, ese entremezclamiento y revoltura de imágenes *promiscuas* degrada: la sacralidad del espacio del cuadro está aquí profanada por la pasada a la pintura y repasada por la pintura de materiales y técnicas de popularización de la imagen y de vulgarización de sus mensajes.

DEL ORIGINAL A LA COPIA - no es lo habitual que Dávila combine lo fotográfico en el interior del cuadro juxtaponiendo a lo pintado recortes de impresión o soportes encontrados (como ocurre en el "collage") ni tampoco que aplique a la tela procedimientos —por ejemplo; serigráficos— de mecanización de la imagen.

Dávila transpone a la pintura el referente fotográfico repintado en la tela la imagen que le sirve de documento. *La relación histórica del original a la copia —del cuadro a su reproducción impresa— es ahora invertida puesto que la fabricación del simulacro de la imagen es aquí pictorizada.* Del original mecánico a la copia artesanal, la imagen repetida y traducida es deformada por esa reversión técnica de la lógica modernista del progreso industrial.

LOS HIJOS PRODIGOS - cuando la distancia geográfica que media o separa es forzada o irreversible; el viaje conduce al exilio. Cuando esa distancia es reclamada por el que se va rumbo a otras partes en busca de horizontes: el sujeto de esa distancia tiene nombre de emigrado. La diferencia de rango y estatuto que —en materia de heroísmos— distingue a la víctima de una expulsión (el exiliado) de aquel (el emigrado) que practica el abandono es digna de interpretación *por ser la Historia la que califica el rol de cada uno de esos protagonistas del destierro en la escena —monumental y conmemorativa— de su Identidad Nacional.*

Esa diferencia adquiere en Chile relieve épico: la historia de los represores ha generado como reverso una historia de los reprimidos —una historia en negativo— cuyo cuerpo de relato demanda (para convertirse en leyenda) héroes y mártires de la resistencia nacional.

Pese a su ausencia o —mejor dicho— en virtud de ella que le permite haberse mantenido fiel al recuerdo de una identidad ahora prisionera, el exiliado es declarado guardian de la memoria nacional (3). Su viaje es siempre legendario puesto que su vuelta al punto de origen funda la circularidad de un relato que narra la ausencia: su mítica. El retorno del exiliado promete restituírnos la consciencia de nuestra historicidad rota y de nuestra identidad perdida (o confiscada) y reparar el defecto de una temporalidad declarada —en su ausencia— fallida e incompleta. Hasta sospecho. Dicho retorno —avalado por el discurso de la Continuidad— promete *completar* el sentido de aquella Historia que nos *falta*.

Cual es el (sin) lugar de los que no caben dentro de ese discurso o bien rechazan su moral?

LA RETORICA DE LA INCOMPLETUD - otra señal de la condición de transitoriedad que define su experiencia es la noción de obra inconclusa que formula Juan Dávila. Desde los "etcétera" que dejan abiertas las listas de autores citados y nombrados en los índices presentes en la mayoría de los cuadros hasta la mención "to be continued" colocada en sus partes inferiores, —la obra de Dávila se vale de toda una retórica de la incompletud para dejar en suspenso el proceso, de su terminación. Quizás la manifestación más tangible de *ese deseo de aplazamiento del final negado como cierre de una finitud* sea la proposición de corregir la obra a vista del público para que su presentación no tenga carácter de terminada o de definitiva. "On sexuality and politics" (Bienal de Sydney, 1984) fue sometida durante su exhibición a un proceso de automodificación que consistió en tachar algunos de sus enunciados y también complementar el juego de citaciones formulado por la obra mediante la incorporación a dicho juego de las nuevas menciones a las obras que formaban parte de su contexto exhibitivo. El mismo proceso intercultural declara así su inagotabilidad: salva a la obra de la clausura del sentido reabriéndola permanentemente a la interacción de nuevas referencias en vía de complementación de sí mismas. *La incorporación de procedimientos autocorrectores a la materialidad de la obra testimonia de la provisionalidad de su construcción.*

Al evitar las instancias terminales o finalizadoras que cierran la obra sobre sí misma, Dávila deja que esa obra —portadora de su propia insatisfacción— privilegie el inacabamiento de su proceso (la pintura) sobre el cuadro como instancia *finiquitadora* de dicho proceso.

TRANSCULTURA - es quizás la experiencia del viaje (y en una dimensión más simbólica que territorial o geográfica: la experiencia del *tránsito*) la que modélicamente define la incorporación a la obra de esa *interpluralidad de referentes* expuesta por Dávila a modo de fragmentación de su cuerpo histórico cultural.

EL FUGADO POR AMOR - *cual es la suerte del emigrado que no sólo deja atrás su geografía (las señas de su residencia en el lugar de siempre) sino su historia: qué puesto le reserva la historia al fugado por amor que desatiende su memoria y abandona la vigilancia nacional de su recuerdo?* Para la historia cuyo aparato de discurso trabaja siempre en defensa de la continuidad, no hay mayor culpa que la de distraer el sentido de esa continuidad garantizadora de una sucesión (como tal: encadenante de una lógica de identidad) y fundadora de un orden de pertenencia nacional. Cualquier tentativa de fallarle a ese orden o de no respetar su linealidad será considerada *desertora* y castigada como tal.

El emigrado es acusado de profesar la antimemoria: su condición de viajero o de migrante (su no permanencia en un lugar fijo) lo lleva —errante- a practicar la diseminación en el tiempo y en el espacio. Su experiencia del tránsito —que segmenta la linealidad del trayecto históriconacional y atenta en contra de su duración— lo lleva (disipador del recuerdo) a *malversar* el sentido de la Historia.

El yo del viajante es necesariamente fragmentario puesto que su marco espaciotemporal se compone de recortes: paisajes cambiantes y transcurso móviles —heterogeneidad de lenguas— mutaciones de identidad en la errancia de un yo inconcluso y multipoblado. No es nunca el yo del que testimonia (humanista y trascendente) de la memoria e integridad de una consciencia nacional: es un yo esquizóide que se redisocia en cada separación.

El yo del fugado por amor es un yo desintegrativo que echa al olvido el dogma de su identidad para (escindido) reconquistarse como otro en cada mutación de paisajes.

DISIDENCIAS DE IDENTIDAD- cualquier tentativa de desplazamiento de los límites que comprenden la identidad dentro de la finitud de una unidad de representación (moral, sexual, religiosa, política, social o nacional) infringe la norma de coherencia de dicha unidad. Desplazamiento de los límites; prácticas del cruce o de la travesía y traspaso de fronteras que ejemplifican (en un ejercicio de la movilidad y en su fantasía del espacio) el movimiento de ir resituando los parámetros de la experiencia —de ir redistribuyendo las marcas que acotan el espacio de la identidad y del lenguaje. Cualquier tentativa de remodelación de ese espacio (deslocalizadora y relocizadora de sus trazados de percepción y conciencia) implica que su sujeto se sitúe en posición de margen. Esa marginalización del sujeto (esa ubicación fronteriza o liminar; esa postura de borde que lo lleva a interrogar la distribución del espacio y a discutir lo centralizador de su autoridad) es ya un comienzo de exilio. Es decir: un inicio de la separación que conduce al sujeto a sentirse extranjero a su propio sistema de identificación social o bien fugitivo (4).

Apartarse de los modelos de significación dominante (vivir las normas de identidad bajo el modo de la disidencia) es ya experimentar el exilio como transgresión de las fronteras y campo de alteridad.

El yo mutante es un yo polimorfo: traspasar un límite es cambiar de estado. La itinerancia lleva a renunciar a las morales sedentarias que atan el sujeto a la fijeza de una moral o de una verdad para ser —en la rotura de ese modelo— *tránsfuga* de la identidad.

LA COSMETICA FOTOGRAFICA - son varios los procedimientos que emplea Dávila para subrayar el rol mediatizador de las técnicas de construcción del discurso de la pintura y desmentir el mito de la transparencialidad de sus formas o de la inmanencia de su sentido: la incorporación al cuadro de un índice de autores que da cuenta de lo intercultural del juego de la pintura, las franjas o indicaciones de precios así como las menciones "made in Chile" o "made in Australia" que objetivan el valor de producto y mercancía del objeto-cuadro inserto en la red de comercialización del arte, el juego de falsificación de los fondos y planos superpuestos que evidencian la no profundidad del relato pictórico, etc.

Es significativa —dentro de ese conjunto delator de procedimientos que formulan una crítica al ilusionismo pictórico— la recurrencia (tanto en los trabajos fotográficos (Cibacromes) como en las pinturas de Dávila) del recurso de exhibición de la tabla de gradaciones de colores empleada para la impresión y aquí figurada en la obra como indicadora —a priori— de la vocación impresa de dicha obra. La connotación de esa tabla que remite la pintura a su traducción (cuyo código es: el tramaje y la fotomecánica) es generalmente asociada por Dávila al maquillaje o desmaquillaje de la cara: a las marcas cosméticas de pintura facial o a la transgresión de esas marcas en la borratura del rostro convertido en el soporte (la tela o el papel) de la obra despintada.

La tabla de gradaciones de colores señala en la pintura lo que del cuadro su reproducción fotográfica en un soporte de impresión opera como sistema de traductibilidad de la imagen. Lo que resume la pulsión cromática del gesto pictórico (su carga libidinal) en la aplicación mecanizada de sus equivalencias en tinturas: lo que lleva la descarga del inconsciente que somatiza la huella de su inscripción cromatizada en la pintura a ser traducida en un código de impresión que separa colores reprocesando mecánicamente sus valores de pigmentación y saturación.

La pintura a colores que ejecuta Dávila es al blanco y negro fotográficos que le sirve de referente lo que el retoque es al retrato: lo que el maquillaje es al rostro o lo que la pose es al gesto —artificios y travestimientos de la mirada o bien prótesis del sentido como la metáfora. La repintura a colores es al blanco y negro fotográficos lo que la ficción es a la realidad siendo esa realidad simulacro de lo real: una reduplicación de la imagen transfiguradora de su mentira.

SIMULACROS - el trabajo de Dávila es un trabajo de reprocesamiento de las técnicas de elaboración del semblante que pone en escena la capacidad (di)simuladora e instrumental de la pintura de jugar con los recursos de la simulación.

Incluso cuando el tratamiento de la figura parece depender de un naturalismo pictórico y prescindir del aporte mediatizador de la técnica fotográfica; la pincelada documenta el valor imitativo de su función que consiste en fingir la manera de los realismos (cultos o populares, pictóricos o fotográficos) presentificando en la imagen la condición de doble o de copia de su imagen.

La fuente perceptiva de la pintura de Dávila no es la naturaleza (ni nada primitivo: cuerpos o paisajes anteriores a la codificación de su valor de signos) sino la cultura como metasisistema en el interior del cual cualquier señal portadora de sentido remite a su propia artificialidad de señal construida o fabricada de acuerdo a un modo de intencionalización de lo real.

Dávila parte del preordenamiento figurativo de las imágenes puestas en el sistema que retranscribe: cada imagen tiene por referente nada natural sino otra imagen en la interminable serie de las reformulaciones de signos. El orden de referencialidad del cual parte Dávila no es nunca primero: natural ni originario. No tiene valor de origen en esa pintura ni la "naturaleza", ni la "sociedad", ni el "individuo", ni siquiera lo "real" si por real entendemos algo previo a la estructuración perceptiva o mental de su puesta en imágenes o en conceptos (7). La realidad (en el sentido de: la materialidad) que trabaja Dávila y que tematiza su pintura no es lo real sino la categoría del realismo: es decir, el código de producción del "efecto de realidad" o bien el conjunto de las técnicas que visualmente codifican la imagen designada por los referentes "naturaleza", "sociedad", "cuerpo humano", etc. de acuerdo a un principio de verosimilitud basado en la manipulación de las apariencias.

Lo real —la materia prima de la percepción común— es tratado por Dávila como un "realismo" bajo cuya categoría cada imagen es el signo reduplicante de sí misma.

NEO POP - una de las referencias de base que Dávila usa en su metacomentario pictórico es el Pop Art cuyos elementos (estilos y técnicas; repertorios iconográficos y listas de obras famosas) retoma y transforma en una nueva secuencia de discurso.

Dávila reintroduce en su pintura el comentario Pop sobre la *desacralización del arte* operado mediante un trabajo con la visualidad que parte de la serialización de las imágenes (Warhol), de la reestetización del mensaje publicitario de los anuncios callejeros (Rosenquist) y principalmente de la descodificación gráfica e impresiva del lenguaje de la historieta (Lichstenstein). La actualidad de ese Pop reafirmado por la pintura de Dávila —también como una contrapostura frente al subjetivismo exacerbado de las líricas neoexpresionistas (y otras) actualmente consagradas por el postvanguardismo pictórico radica en la *desinteriorización del motivo* (las imágenes Pop son imágenes encontradas o rehechas; todas circulantes y comunitarias) y también en su *desdramatización*: *el arte Pop es un arte cool. El aplanamiento de la imagen y saturación cromática de sus planos de construcción —la traducción de esas imágenes a su valor de estereotipo y la reducción de ese valor al sistema de la reproducción tipográfica (Lichstentein) que convierte la obra de Museo en copia de libro—* llevan a la despersonalización del tema de la pintura y a su *inexpresividad*: el potencial desmitificador del Pop se emplea en provocar la crisis de “la originalidad del motivo” como noción fundadora del mito de la “genialidad expresiva”.

Esa popularización del referente de acuerdo a los valores de una sub-cultura de masas (productos industriales e imágenes de serie) representa quizás la tentativa más extrema de desublimación de la pintura en la pintura: la intrascendencia del motivo (rescatado de la cotidianeidad y valorizado en su condición de “lugar común” popular) y la no profundidad del sujeto —la superficialidad del tratamiento del objeto (comercial o publicitario) reducido a su *marca* y la no interioridad de la mirada comprobadora sobre esa marca— frustran cualquier metafísica de la pintura y llevan el arte Pop a ser un arte de lo *no sacro*. Un arte que —al descomponer los mecanismos del lenguaje publicitario analizándolos en un espacio (la pintura) que los hace resignificarse— compone el léxico de los clisés de la modernidad o de la modernidad como clisé.

Es quizás en el cuadro llamado “Neo-Pop” (1983) en el cual cada objeto pintado (y citado de los cuadros de los principales artistas Pop) lleva marcado un precio que indica su eventual conversión al mercado donde Dávila mejor ilustra las tesis acerca de como el Pop art es el primero en reconciliar el objeto en la pintura con la pintura como objeto (Baudrillard): homologando para ello el estatuto mercantil del cuadro (ahí mismo cotizado aunque sea bajo una forma indiciria y caricatural) con el estatuto del producto comercial que inspira su comentario pictórico. Ambos productos —el producto (comercial o publicitario) que es objeto del comentario pictórico y el cuadro como metaproducto— se consagran mutuamente (del supermercado al Museo y del Museo al supermercado) en el *consumismo de una misma mirada pop que se identifica en su estereotipia de mercado*. Según Baudrillard, es lógico que un arte que *no* se opone a la mitología industrial del mundo de los objetos de consumo (ni pretende oponer la “espontaneidad” de su gesto artesanal a la serialidad de las imágenes mecanizadas) sino pretende explorar su sistema, entre y funcione en el interior de dicho sistema objetivando de esa manera la contemporaneidad de su participación a la lógica del consumo. Eso marcaría incluso el fin de todo un periodo de hipocresía en el que la pintura (respaldada por el idealismo del discurso de la Estética) enmascaraba su condición de objeto de comercio en cuanto esa condición le quitaba trascendencia a la imagen.

METAREALISMO - del realismo fotográfico a la pintura realista de afiches y carteles pintados a mano, la obra de Dávila practica el metarealismo.

Es decir que: emplea el cuadro para discurrir —a la manera realista— sobre los diferentes realismos (fotográficos y pictóricos) que participan de la figuración y sobre sus respectivas técnicas de simulación de las apariencias y de fabricación de un ilusionismo de la verdad en semejanza con lo real.

Esos realismos son comentados e interpretados en el cuadro por un dispositivo (la pincelada y su descuido) que pertenece al sensacionalismo callejero del más primario y retardado de ellos: el realismo popular de la cartelera de cine. Ese realismo primitivo y efectista que disimula su condición de comentarista e interpretante —que oculta su función metapictórica— en la torpeza expresiva de sus primitivos o rudimentarios recursos de exageración del semblante, reconvierte el cuadro en afiche publicitario (rebaja el estatuto de la representación pictórica) y de-genera el motivo parafraseándolo: malcitando su figura en la ilustración bastada de sí misma.

CELEBRACIONES DE NACIMIENTOS - la práctica del viaje trabaja a aumentar distancias. Es producción de lejanías.

Desear la movilidad o soñar el desplazamiento equivale a crear intervalos; el viaje obedece a una fantasía de espacimientos que lleva el sujeto a querer redividirse en la separación.

El viaje rememora la primera aventura de demarcación espacial (el nacimiento) en la que el sujeto parte a la conquista de su exterioridad (1). Entonces nacido a la biografía ese sujeto celebra el primer abandono de un espacio conocido y fusiónante (la madre) y la anexión de otro espacio; el cuerpo propio y lo real, el territorio de los signos.

HUERFANO DE MADRE Y LENGUA - algunos viajes obedecen a un régimen de necesidad o de imposición que convierte el sujeto (separado a la fuerza de lo que añora) es un huérfano: privado de la territorialidad que le es originaria.

Privado de tierra y de lengua (ambas maternas) y doblemente desposeído del cuerpo de origen, el viajero del exilio deberá reatravesar ese cuerpo (2) en un itinerario —por ejemplo, creativo— que le permitirá reponerse de lo ausente jugando con la madre y lo prohibido en el límite de la tentación.

"EL ARTE ES HOMOSEXUAL" (3) - el proceso de la creatividad permite redialectizar el modelo de subjetividad que los discursos de razón o de saber pronunciados por la ciencia o la política fuerzan a ser unitario: lineal en su modo de articular un yo homogéneo. La experiencia del arte posibilita —para el sujeto de la creación— un trayecto de identidad a lo largo del cual los polos de lo masculino y de lo femenino (articuladores del juego de la diferenciación sexual) se van rotando: coexistiendo en cada individuo —dichos polos dejan en el arte de ser excluyentes uno de otro para tornarse permutantes y transferibles.

Si le asignamos a lo masculino el valor de normatividad que le corresponde en su calidad de estatuyente y de socialmente prescriptivo (de fundador de la ley: la metáfora paterna como clave de estructuración del universo simbólico (8)) y a lo femenino el valor antinormativo de una fuerza transgresora de dicha ley (por ser portadora de la pulsión que precede y excede la unidad de constitución de dicho universo), *el proceso de creatividad ejemplifica el doble juego de ambas instancias —la masculina y la femenina: la racionalizadora y la pulsional, la conceptual y la erotizante— que (alternantes y reversibles) van desarticulando y rearticulando el campo de sentido socialmente normado y la noción de subjetividad que preside dicho campo mediante un trabajo con el lenguaje hecho de fracturas y de estallidos —de rebases y desbordamientos.*

Más que homosexual (más que idéntico a sí mismo en un marco autológico) el arte es transsexual: lleva el sujeto de su práctica a transitar entre un polo y otro de la identidad sexual transformando el yo en un campo de alteridad (*de no exclusión de la diferencia*) y potencializando lo femenino como instancia somatizadora (o pulsionalizadora) del lenguaje de la sociedad.

LA ROTURA DE UN SILENCIO - el dispositivo intercitacional ocupado por la obra de Dávila integra varios cuerpos de discursos que somete a recortes y fragmentaciones: discursos no únicamente visuales (fotográficos o pictóricos) sino sociales (el consumismo de la imagen: la pornografía), literarios (Genet, Puig), científicos (el psicoanálisis), etc.

La pintura deja de considerarse como una manifestación aislada que —por ser muda; por operar con las formas en prescindencia de la verbalidad— quedaría eximida de toda responsabilidad en materia de discursos. La pintura deja de ser (como lo ha sido en la tradición de la Estética) trascendente a su propio espacio de historicidad cultural para ser ahora parte transformada y transformativa de todo un campo de conocimiento y lenguajes en el cual se desempeña interactivamente.

La definición de la operatividad pictórica y de la especificidad del trabajo de la pintura pasa por la toma en consideración histórica de su relación *contextual* a las demás prácticas (literarias, científicas, etc.) que participan de su misma secuencia de cultura y al conjunto de los sistemas de significación y comunicación conformadores de dicha secuencia. La pintura es aquí parte de “un espacio de cultura generalizado” (Pleynet) en el cual —como actividad— es atravesada por las demás —la literatura, la teoría o las ciencias sociales— en el juego vitalizador de sus fuerzas interproductivas. La actividad artística funciona como subconjunto de un sistema más vasto llamado “cultura” —y sociedad— con la organización del cual dicha actividad (en y desde su misma especificidad) entra en relaciones de *interdependencia* y de *multisignificación*.

La pintura había sido destinada por la tradición de la Estética (creadora del mito de la *inefabilidad* de la imagen) a permanecer retraída en el más-acá de lo inteligible: la interdisciplinariedad del campo de referencias articulado y desarticulado por Dávila en el interior del cuadro saca a la pintura de su retraimiento (la hace desistir de la idealidad de su participación en una esfera puramente contemplativa o placentera) *explicitando* su incorporación a un proceso vivo de cultura en acto y a sus dinámicas de significación social.

TRASLACIONES DE SOPORTES - quizás una de las primeras manifestaciones de ese deseo de lo no estacionario al que responde el viaje, sea el movimiento que impulsa Dávila a transportarse de un campo de producción a otro en función de un modelo itinerante de creatividad: a cambiar de formatos o técnicas y a trasladarse de soportes —a pasar de la pintura a la performance, de la performance al video, del video al cine, del cine a la fotonovela, de la fotonovela a la pintura, etc.

Esa pluralidad de códigos de realización artística abre la obra a una *dinámica interproductiva* que no sólo da lugar a que se ensaye en diferentes materialidades sino también permite que sus respectivos dispositivos de signos entren en un proceso de intercuestionamiento de las fronteras socialmente trazadas por una ideología de la producción. Y que la obra reconjugué una productividad con otra más allá de los límites de compartimentación de los géneros fijados por dichas fronteras.

SINTAGMATICAS - no sólo la foto desinsertada de las revistas y reinsertada en la pintura es objeto de trasposos y de manipulaciones en el interior del cuadro. Otros tipos de construcciones gráficas (por ejemplo, la historieta y la fotonovela) son llevadas por Dávila a su desmontaje y remontaje pictóricos. El cuadro mismo obedece generalmente a un tipo de organización de la superficie que es narrativo. Los recursos (que acusan su procedencia editorial) son de diagramación y de compaginación. La subdivisión del plano en recuadros y la yuxtaposición de textos que funcionan como leyendas, enfatizan los mecanismos de secuenciamiento gráfico de la historia derivados por Dávila del comic y del fotoromance. Esos dos referentes ocupados en la obra comparten un mismo tipo de estructuración visual de desarrollo narrativo: su secuencia es montada sobre la base de una sucesión de planos orientada por una dinámica de la lectura. Ese procedimiento (de fraccionamiento de la imagen, de recorte y encuadre, de reensamblaje y de las unidades visuales en una sintagmática del relato) es lo que Dávila traspasa a la pintura. *Desde ese trucaje del sentido y desde la superficialidad de procedimientos que saltan todos a la vista, Dávila pone en crisis el "enigma" de la pintura —su profundidad.*

LA FOTONOVELA - Dávila pone en imágenes determinadas situaciones de arte que edita como fotonovelas en revistas de gran tiraje; *esa ocupación del formato editorial incorpora su trabajo a una red de distribución y consumo masivo a través de la crítica que formula a la ideología del discurso esctructurada por esa red.*

A diferencia del comic, la fotonovela disimula sus artificios de construcción narrativa. Se vale de toda una serie de mecanismos de proyección identificante que recalca lo ficcional en detrimento de las mediaciones de lenguaje articuladoras del relato: la fotonovela oculta permanentemente su trabajo de discurso y su condición de productora de imaginario —de matriz de ilusión.

Son dos las infracciones que comete Dávila a las leyes del género en, por ejemplo, "Photo-Romance" (1982 Virgin Press, Australia): primero, incorpora a la puesta en escena relatada fotográficamente detalles de producción (los cartones que numeran las escenas y la tabla de gradación de colores que sirve para la impresión) que atraen la atención sobre el proceso de materialización del sentido que la fotonovela siempre tiende a disimular. Des-naturaliza el sentido de la historia al hacer visible las señales de construcción de las imágenes y de la narrativa de su relato. La divulgación de las técnicas de escenificación que habitualmente permanecen ocultas recalca el valor de procesamiento de los códigos que norman la lectura de la fotonovela.

Segundo: reemplaza los términos de la pareja heterosexual por una pareja homosexual cuya pose parodia —en su frontalidad— el realismo de la foto carnet.

La sustitución de la noción de personajes como unidad psicológica y polo identificante en las fotonovelas por una simple corporalidad estructuradora de una pose (desinteriorizada) y la destipificación de las categorías de lo masculino y de lo femenino en el juego de la reconversión sexual también cumple una función disruptora de la lectura: son recursos que desmenten la transparencialidad del lenguaje de la fotonovela y del mito que ese lenguaje produce y reproduce.

DIVULGACION DE LAS CLAVES - no sólo la visualidad fotográfica es traspasada a la pintura en la versión estandarizada y estandarizadora de su repertorio de imágenes sino también otros sistemas de referencias: el psicoanálisis, por ejemplo, cuyo discurso (Freud, Lacan) y figuras o conceptos (el fetiche, la mujer fálica) son retrabajados por la pintura de Dávila bajo la forma de ilustraciones hasta llevadas a la caricatura.

Dávila reilustra las versiones ilustradas de la cultura popular: re(de)figura sus fuentes mimando las formas de traspaso didáctico de los materiales cultos a soportes de información populares. Dávila retrata a la cultura de masas en sus "lugares comunes" visuales —la reproducción fotográfica que masifica el consumo de la imagen— o "lugares comunes" discursivos —el clisé o la estereotipia de una fórmula desgastada por la repetición o banalizada en sus abreviaturas o simplificación. Dávila ironiza con las claves eruditas de la cultura, vulgarizando o trivializando sus enunciados: caricaturizando el valor emblemático de algunos de sus referentes. Re-divulga las claves de divulgación del conocimiento (aquí, la teoría del inconsciente) y satiriza el valor iniciático de su empleo —por ejemplo, reservado al secreto de la cura psicoanalítica. Desritualiza el saber haciéndolo recitar en su versión oficial por la subcultura popular.

ARTE Y PSICOANÁLISIS - la forma que tiene Dávila de jugar en la pintura con las claves del saber psicoanalítico sea ilustrando sus tesis —sea caricaturizando sus representaciones o parodiando sus fórmulas— da la señal (aquí ironizante) de una inversión posible de las relaciones tradicionalmente existentes entre el arte y el psicoanálisis. En lugar de que la pintura sea el material de trabajo (de comentario de interpretación) del psicoanálisis, es el psicoanálisis que está aquí sincrónicamente incorporado al discurso de la pintura como otro discurso más problematizador del fenómeno de la creatividad. “La afinidad entre ambos radica en el énfasis que ponen en el significante” (Dávila); en su rotura de las sintaxis del orden de las representaciones sociales y conscientes.

Desde los primeros textos freudianos sobre psicoanálisis del arte, la obra es concebida como expresión de una realidad psíquica a cuyos conflictos al artista dará la forma de una resolución *ejemplar*; la obra es considerada ser el reflejo de una escena (la del inconsciente) de cuya profundidad afloran las motivaciones psicológicas que el artista convertirá en temas o figuras. La interpretación de esos temas apoyada en la exploración de los trasfondos biográficos de formación subjetiva del autor le permitirá al analista reconstituir el itinerario fantasmático que esa obra pone en escena y explicarla en función de dicho primitivo itinerario. Dentro de la perspectiva freudiana, la actividad artística es básicamente entendida —en parentesco con la actividad de los sueños y con las formaciones neuróticas— como producción de fantasmas: *realización de un deseo nacido de una insatisfacción de lo real*.

Aún dependiente de una ideología de la representación (*la obra como expresión de un contenido —aquí psíquico—*), el psicoanálisis tiende a privilegiar la obra como “forma formada” (significante de un significado —el inconsciente biográfico— que subordina la materialidad de la obra (y su trabajo de producción de formas) a la anterioridad fundante de contenidos pre-cifrados) más que como “forma formante”: *como dinámica de surgimiento del sentido y de apertura o reapertura de lo simbólico en un proceso dialectizador de la identidad y rearticulador de la relación materia-energía-lenguaje*.

La obra de Dávila no sólo expone el arte a ser interpretado por el psicoanálisis sino el psicoanálisis a ser re-interpretado (revisado y criticado) por el arte; la obra deja de ser la ilustración de representaciones imaginarias pre-formadas (arcaicas o universales) para considerarse ahora como *fuerza de trabajo* deformadora o reformadora del orden de dichas representaciones.

El arte —en cuanto proceso de pulsionalización del sentido y de retravesía de lo simbólico en el lenguaje— es un trabajo de desestructuración— reestructuración de la materia del inconsciente y llama entonces el psicoanálisis *no a interpretar su síntoma* sino a complicitarse con su trabajo de desbordamiento de los marcos de racionalización consciente y de resimbolización de las figuras de la identidad.

LA HISTORIETA - el proceso de lectura de una historieta o de una fotonovela (las dos situaciones gráficas que Dávila reconstruye en la pintura) es igualmente formalizado; ambas requieren de un aprendizaje de las reglas de ordenamiento y composición de su secuencia. Existe sin embargo una diferencia de funcionamiento entre ambas situaciones: al privilegiar el valor de la historia (de lo “historiado” en contra de lo “historiante”) *la fotonovela oculta sus mecanismos de fabricación del relato mientras el comic sistemáticamente los desoculta*.

Ese desocultamiento surge de la puesta en evidencia que realiza el comic de la artificialidad de sus recursos de construcción del sentido: *de la falta de profundidad de su espacio de relato*, de los trucos de montaje de su secuencia visual, de la codificación de sus reglas de producción gráfica y narrativa. Delatando el valor de convención de sus técnicas de operación de la lectura: *el comic discute toda una metafísica de la pintura basada en la interioridad del sentido*.

ESTANDARDIZACION DE LA MIRADA - todas las imágenes que extrae Dávila de sus respectivas fuentes editoriales son imágenes que tienen el valor de *lugar común* debido a la tipificación social de la mirada que visualmente las consume: reproducciones de cuadros o mensajes publicitarios, fragmentos noticiosos, recortes pornográficos, etc. Fuera de la especificidad de cada uno de sus registros y de sus diferenciaciones de valor, todas esas imágenes son vueltas equivalentes entre sí (e intercambiables) por la comunidad de las reglas de reproducción gráfica a la que están sometidas y que análogizan su percepción. Esta sintaxis de la presentación arma el plano de visualidad en que la mirada sobre la pintura se re-encuentra como formada y deformada por la serialidad de las imágenes de consumo popular cuyas convenciones de lectura (más bien editoriales) esa pintura desmonta. Si el significado de las imágenes que emplea Dávila es tan altamente *socializado* es debido a la extensión de su consumo y a la repetitividad de su aparición en soportes que las reproducen de acuerdo a las mismas reglas gráficas (por ejemplo: de encuadre y compaginación) pauteadoras de la visión. *Todas esas imágenes llevan sobreimpresas las marcas connotadoras de su proceso de reproducción y son esas marcas las que serializan la mirada depositada en las revistas de arte o de moda.* El hecho que esas imágenes sean mayoritariamente compartidas por todos (que pertenezcan a nuestra cotidianeidad de manera invasora) y que su percepción sea *estandarizada*, destruye tanto el mito del "ojo al estado salvaje" (aquí: ningún referente es natural ni primitivo) como de "la originalidad de la visión" del pintor; *el cuadro es la recombinação de imágenes socialmente preexistentes —todas circulantes y disponibles— que son retrabajadas por la pintura en su condición de estereotipadoras de la mirada fotográfica.* Una vez posado el valor estereotípico de esa mirada colectiva —que es codificada según las reglas prefijadas de ordenamiento de los materiales— la criticidad de la intervención del pintor consiste en patentizar el valor de "lugar común" de las imágenes reprocesadas por su pintura y en desautomatizar su percepción. *Esa desautomatización sucede descontextualizando (operaciones de recorte) y recontextualizando esas imágenes (operaciones de montaje) de acuerdo a nuevas conexiones no sólo de sentido sino de intensidades.*

REMAKES - *todos los materiales que incorpora Dávila a su pintura son materiales de traspaso: materiales de uso sin valor de origen cuya condición es la de existir en un estado siempre segundo —duplicado o reduplicado. Materiales de segunda mano cuya condición en la pintura es la de ser objetos desdoblados de la repetición.*

Los enunciados fotográficos o pictóricos transcritos o retranscritos al lenguaje de la pintura —las imágenes recopiadas: la introducción al cuadro de todo ese set de datos predistribuidos (de figuras serializadas —de mensajes retransmitidos— de estilos de imitación (los realismos) y técnicas de fabricación de la copia, de formas calcadas y de referentes plagiados) ilustran *una cultura de la reproducción*. Y no sólo en el sentido en que cada imagen sólo existe —dentro de dicha cultura— en cuanto reproducida y multiplicada (en cuanto remake de otras imágenes) sino también en el sentido de una cultura *secundaria* en la que cada forma es necesariamente derivada de otra predecesora a la que cita y recita.

La insistencia de Dávila en postular una mirada nunca primitiva (11) sino preformada y deformada por el dispositivo de procesamiento técnico de la imagen reproducida y multiplicada (una mirada *diferida* por la cantidad de trasposos informativos que median el proceso visual de la comunicación artística) le da a la obra *el sentido de su pertenencia a una cultura de periferia: cultura del doblaje en la que los modelos de producción artística internacional son sólo conocidos a través de sus copias*, culturas del simulacro en las que el acceso a las obras de Museos pasa por el conocimiento —editorialmente reglamentado— de sus réplicas fotográficas.

DESPERTENCIAS - el viaje es para Dávila la reversibilidad de la distancia que separa las dos partes continentales a las que pertenece; el viaje es la expresión transitable de su no residencia temporal. *El síntoma de su fuera de lugar*. Lo que manifiesta su despropiación histórica y geográfica.

Si Dávila no pertenece a Australia es por carecer de pasado: nada propio (ni siquiera una infancia) antecede su llegada al país que lo acoge como viniendo de otra parte —no existe allí ninguna historia de la cual sea parte que traiga a memoria de los otros lo que precedió a su condición de viajero. Si Dávila no pertenece a Chile es por carecer de presente: sus vueltas —por regulares que sean— sólo confirman su estatuto de visitante. Tampoco ninguna historia se ha encargado aquí de significar su ausencia interpretando los blancos de su falta a la continuidad ni de volver activa su presencia de obras aunque sea bajo el modo de la desconexión.

Viajar (reunir las dos partes en las que deshabita por medio de una ida y vuelta) es entonces para Dávila sumar fragmentos dispersos de biografía rota prestando de la función de enlace que garantiza la ilación de un transcurso de vida y obra. El viaje es la tentativa de ensambladura de una biografía faltante a sí misma. El viaje es lo desencontrado de esa biografía: la irreconciliación de sus partes.

“EL ARTE ES HOMOSEXUAL” (2) - una de las posibles correcciones a ese enunciado implicaría revisarlo desde la siguiente perspectiva: el arte —cuyos desbordes de lenguaje ponen en crisis la normalidad (e institucionalidad) del modelo de la comunicación dominante— cumple una función que es más bien desestabilizadora de las estructuras de representación social y como tal cuestionadora de la tendencia “homosexual identificante” (Kristeva) que las condiciona.

“Totem y Tabú” explica el valor mítico del parricidio que está a la base del funcionamiento de las organizaciones sociales: Freud postula en dicho texto que la formación del nexo comunitario y la edificación simbólica de las bases de la sociedad descansan en una *conjuración homosexual* y declara la fundamentación masculina del contrato (padres-hijo) que legitima la autoridad social. Lo que garantiza el valor de la socialidad es su “unidad lógica paranoica homosexual” (Kristeva); pero mientras la sociedad (o el conjunto de las instituciones sociosimbólicas) son efectivamente validados por un contrato de tipo homosexual puesto que su sistema depende del modelo de la autorepresentación masculina, el arte (o el proceso de la creatividad) tenderían más bien al redensplazamiento de ese polo identificante y a la reformulación de su componente homosexual —a la postulación de un nuevo tipo de subjetividad *multiplicador de la diferencia* y no reductor de ella como suele serlo el discurso homosexual cuando es autológico o monosignificante (10). El arte —fuerza de contestación del lenguaje normativo y del consenso de identidad que ese lenguaje controla y regula— es encargado de provocar la disolución de la “unidad paranoica homosexual” *pluralizando* sus términos y reintroduciendo en su interior (bajo la forma de una escisión) la potencialidad diferenciadora de una femineidad censurada por el contrato masculino

LA DESAPARICION DEL AUTOR - la incorporación al cuadro de un index de autores (*marco transicional* que la pintura de Dávila desarticula y rearticula en el transcurso de producción del cuadro) manifiesta la pluralidad del corpus de referencias inter pictóricas que atraviesa dicha producción haciendo de ella un ejercicio nunca monolítico.

La firma es un signo nombrante (y consagrador del nombre) que deja la obra marcada: esa marca (indiciaria) mitologiza la figura del autor y señala la conversión del cuadro en mercancía ("El fetiche del mercado de arte es el nombre del maestro" — Walter Benjamín).

La firma le imprime a la obra el sello de *autenticidad*: atestigua del valor de originalidad de esa obra (certifica que es legítima) y dota al cuadro de singularidad —lo hace único e inconfundible otorgándole el valor diferencial de un signo (el nombre) que el mercado convertirá en exclusivo.

La objetivación dentro del cuadro del rasgo de interdiscursividad que define el ejercicio de la pintura mediante la referencia explicitada (bajo la forma de un index) a los autores cuyas obras han sido retomadas y transformadas por Dávila y que son *interactuantes* dentro del cuadro, cumple con *colectivizar el espacio de la firma*: el nombre del autor es aquí sólo parte de una serie de otros nombres (autores de obras preexistentes o coexistentes a la citante) y esa serie es la que conforma el *marco de competencia* dentro del cual Dávila inscribe su práctica. Junto con poner de manifiesto la interpluralidad de las referencias a las demás obras que toda obra incorpora a su hacer mediante el proceso histórico de la remisión de los estilos, la *desindividualización del espacio de la firma* también viola el régimen de propiedad (8) que ideológicamente gobierna la producción de obras.

EL TRABAJO DEL INCONSCIENTE - el imaginario escenificado por la obra de Dávila es un imaginario enteramente sociabilizado: el repertorio de visualidad al que pertenecen sus figuras es mecanizado y colectivo. El fondo de imágenes recortado por su deseo es tecnificado y serializado. Los materiales que arman su fantasía son prefabricados; sólo su desordenamiento y reordenamiento es producto de la invención. Y ni siquiera: puesto que sus operaciones (el desplazamiento y la condensación) son descifrables en su similitud con la actividad de los sueños (la metáfora y la metonimia) basada en mecanismos de estructuración lingüística de la materia del inconsciente.

El imaginario en Dávila no trabaja con las categorías de lo irreal ni de lo surreal: las imágenes que habitan su pintura no provienen de ningún más-acá ni más-allá de una realidad onirizada (como sucedía en la estética surrealista). El trabajo del imaginario en Dávila consta de la puesta en ejercicio de una capacidad —combinatoria y estructural— de sobrenarrativización de lo real que desorganiza en la pintura la lógica de percepción y sentido comunes a la que la fotografía somete las imágenes.

Los recursos que arman su fantasmática son de desensamblajes, de combinaciones, de permutaciones y conmutaciones de fragmentos de historia pre-narradas; restos de ficciones (imágenes sueltas a veces inconexas) son reocupados por la pintura en una nueva secuencia de relato cuya disociatividad —producto del arbitrario de una pulsión o bien de una rotura de la lógica de las motivaciones cotidianas— genera extrañeza en el interior del discurso y pone en crisis el orden (funcional o racional) de la sistematicidad de su organización consciente *re-intensificando* las imágenes de acuerdo a la energética del deseo en/de la pintura.

LA MARCA DE LOS EXTREMOS - viajar de Australia a Chile o de Chile a Australia no sólo significa hacerse sensible a la diferencia que separa dichos continentes. Ni ser el sujeto (no reposante) de contradicción: la consciencia dividida de una suma histórica y material de heterogeneidades de lenguas, cuerpos y paisajes.

Es dejarse atravesar por la marca de los extremos. Viajar de Australia a Chile es pasar de la sobreabundancia de bienes y valores a la privación de vida. Es pasar de la prosperidad de un sistema a la precariedad de estructuras. Es pasar del liberalismo a la censura. Es pasar de la dominancia de un registro internacional (el inglés como lengua de poder y control económico) a lo minoritario de un idioma casi ornamental. *Es pasar de la saciedad al cuerpo invertido de una carencia.*

Viajar es entonces para Dávila experimentar el descontrol de una doble economía de signos y cultura en cuyo régimen de intercambio se inscribe siempre en falso. Ser sin cesar ese desequilibrio —afecto al vértigo de identidad que significa pasar ininterrumpidamente del exceso a la falta y de la falta al exceso.



BIOGRAFIAS - en su texto "Sobre el uso de ciertas palabras" (Art Text n. 9 - Australia) referido al video-performance de Leppe y Dávila (1982) P. Marchant habla de la necesidad de "distinguir entre el trabajo de arte realizado por un artista gay que se presenta como artista sin más y la presentación del trabajo artístico gay como tal" enfatizando el carácter inaugural (para Chile) de la presentación de ese video-performance como trabajo declaradamente gay.

Lo postulado subentiende la diferencia que separa dos formas de comprender la intromisión de la biografía en el proceso de la creación artística. La primera de esas formas admite que lo biográfico predetermina la obra en cuanto el trabajo de la creación es necesariamente marcado por la aventura (sexual y simbólica) del sujeto que figura como autor y por el desarrollo formativo de sus instancias de subjetividad: instancias que cursan el trayecto de la significación e individualizan su ritmo. Toda obra es necesariamente tramada por la individualidad de un sujeto que se relaciona con la Historia —marco objetivo de producción— desde su propia coyuntura de vida (episodios de formación del yo; desarrollos psíquicos o emocionales, accidentes de personalidad y núcleos de estructuración simbólica, etc.) presionando sobre la materialidad objetiva de ese marco e inflexionando el sentido que la historia y la sociedad posan como normativo desde su propia contingencia corporal y dinámica de lenguaje cifrada por un inconsciente sexual. Toda obra estaría —en ese sentido— preconditionada por la biografía del sujeto que la realiza aunque ese sujeto no esté consciente del orden de esos preconditionamientos o bien aunque no decida problematizarlos en el interior de su obra. Que toda producción de obra sea (aunque implícitamente) biográfica no quiere decir que todas las obras transforman la biografía en categoría de producción ni que la trabajan como soporte material de productividad artística. Que el autor de una obra sea gay —coordinada biográfica con la cual se puede decidir o no trabajar en la medida de su identificación— no implica que su obra incorpore el referente homosexual a su problemática de arte.

La definición de la obra gay se aplicaría a aquellas obras que exteriorizan la referencia a la homosexualidad como referencia activa (y direccional) del campo de significación explícitamente abierto por la obra y como eje problematizador de la misma.

LA CITA AMOROSA - todo procedimiento de cita implica la transcripción de un enunciado (parte fragmentaria de un todo descompuesto) a un nuevo soporte de enunciación que transforma dicho enunciado por el hecho de reintegrarlo a una totalidad desconocida; el material citado es objeto de una modificación durante el transcurso del acto de citar puesto que el pasaje de una materialidad a otra y la traslación de soportes operada por ese pasaje hace que el enunciado en cuestión sufra *nuevas presiones contextuales que redefinen sus contornos* y reorientan su sentido en una dirección hasta entonces inédita.

En el caso de la pintura de Juan Dávila las modificaciones aportadas al material citado son varias: desde ya, la repintura de fragmentos de obras pintadas (que provienen de una serie culta) a la manera primitiva de los realismos populares, readapta esos fragmentos a una nueva estilística que altera sus respectivas cargas de expresión. Aquí: el descuido de la pincelada y el inacabamiento de la factura entorpecen la copia y rebajan el modelo mediante un proceso de reinterpretación del mismo que pasa por la vulgarización de sus claves.

Pero la mayor transformación ejercida sobre los enunciados que la obra re-pictoriza procede quizás de su puesta en secuencia de una manera que no es sólo figural sino *narrativa*. La narratividad de esa secuencia es producto de las conexiones entre figuras —las extraídas de las obras citadas de la Historia del Arte y las inventadas por Dávila— aquí reunidas en función de un orden irracional de motivaciones: fantástico —erótico y delirante. Todos los *fragmentos de obras citadas por Dávila están reubicados dentro del cuadro como partes de un relato orientado por una fantasía sexual*. Ese relato da cuenta —metonímicamente— de la historia de un deseo: lo que sirve de enlace a la composición argumental de la secuencia es la dinámica pulsional del inconsciente que la monta. La serie de las disyunciones y conjunciones que ocurren en el plano del sintagma narrativo pictorizado en el cuadro (sintagma que Dávila articula a partir de la conversión de las unidades pictóricas en *motivos ficcionales*) es libidinalmente cargada. El deseo *explota* en la desarticulación sintáctica de los enunciados que opera la cita.

En la serie de las pinturas derivadas de "The Kiss" (1983), una de las figuras citadas (y re-citada puesto que se trata de Dávila citando a Lichtenstein citando a Picasso) abraza a la otra: la figura pintada a la manera de Dávila. El cuerpo citante protagoniza un encuentro amoroso con el cuerpo citado que simboliza la fuerza de atracción entre dos aparatos de producción y la naturaleza erótica del juego *conectivo* de las citas.

LA CODIFICACIÓN DEL ARTE COMO LENGUAJE - la reiteración del procedimiento de la cita en Dávila (la sobreacumulación en el cuadro de referencias a obras conocidas y la *autoreferencialidad del discurso de la pintura*) enfatizan el carácter histórico del proceso de creación artística y de gestación de la obra —vale decir: declara el *valor institucional y codificado de las operaciones con los signos* que ejecuta el autor de acuerdo a un sistema de convenciones cuyo orden reformula (desordena o reordena). Ese sistema es el encargado de normalizar el tipo de percepción y de conciencia del hecho artístico que cada periodo define como modélico y que cada artista se propone transformar.

La concepción del arte aquí puesta en práctica afirma que toda producción de formas se basa en (y rebasa) el conjunto de las producciones anteriores: la suma de experiencias heredada de ese conjunto va diacronizando la relación de la obra a la historia de su práctica. La obra nueva se construye a partir del conocimiento de las obras que la preceden; obras que convoca en su interior bajo el juego dialógico de las tensiones interproductivas. Cada producción de obra exige la lectura e interpretación de la serie a la que esa obra pertenece (una determinada "tradición" del arte): serie que la obra integra —desintegra y reintegra— en el curso de su hacer impulsada por la dinámica de un gesto reformulador de la materia y del sentido, del lenguaje y de la identidad. Esa es la regla de productividad artística que posa Dávila al sistematizar el recurso de la cita como recurso constructor (destructor-reconstructor) de la obra.

Su insistencia en declarar que la obra se debe a la interacción de los datos extraídos del contexto de las demás obras —datos reorganizados en el cuadro de una manera que también significa la revisión de sus previas condiciones de operatividad histórica y el reajuste de esas condiciones a una nueva coyuntura de significación— desmiente la creencia ingenua en el mito de la espontaneidad creadora: según ese mito, la originalidad de la obra procedería de la intuitiva capacidad de su autor de sacar las imágenes de una supuesta "interioridad" —sean esas imágenes expresión de contenidos psicológicos o bien testimonios de una consciencia moral o social. Aquí ninguna imagen es inédita (en el sentido de original) puesto que todas son reproducciones de obras cuyas referencias han sido reeditadas: el arte es un lenguaje cuya evolución es históricamente condicionada por las reglas de producción (estilísticas, temáticas, etc.) a las cuales el artista elige obedecer o desobedecer y cuyo sistema *mediatiza* el proceso de la creatividad. El producto de arte nace del proceso de cruce y entrelazamiento de los referentes históricoculturales (suma de haceres codificados y de saberes institucionalizados) que trama la constitución de su sujeto y que ese sujeto reordena —o bien reintensifica— en una nueva dinámica de producción de formas.

FRAGMENTACION DE UN CUERPO HISTORICOCULTURAL - para un sujeto en tránsito cuya línea de pertenencia históriconacional es tan entrecortada; para un sujeto como el migrante cuyo régimen de identidad es tan segmentado y discontinuo, la cita es quizás el único modo posible de articulación cultural a un conjunto de discursos al cual ese sujeto periférico accede en forma tan parcial y retardada. *Y eso porque el procedimiento de la cita se basa en las operaciones —de fragmentación y de recorte— que posibilitan un ejercicio de la cultura combinatorio y redistributivo, móvil, intersectante y plural:* destotalizador del saber y como tal potencializador de un trabajo cuya creatividad se emplea en el *montaje*.

Juan Dávila responde a la heterogeneidad de referentes que conforman su condición de sujeto en tránsito intercultural mediante la sistematización en su obra del procedimiento de la cita: retazos de cultura que traducen la condición *residual* del saber manipulado y transferido desde los centros de poder internacional a los soportes marginales de recepción. Esos fragmentos heredados de cultura (aunque sólo sean los restos o las sobras de las culturas saciadas) una vez re combinados en una nueva dinámica de obras generan una dimensión propia —*autosignificante*— que resulta de la suma e inter cruzamiento de los discursos de los otros corregidos por la urgencia de la demanda que formula el sujeto de la carencia; dimensión también *crítica* puesto que tuerce la perspectiva de control y de autoridad en la que esos discursos (internacionales) fueron postulados como hegemónicos desde el margen de una desidentidad.

“EL ARTE ES HOMOSEXUAL” (1) —existen varias maneras de comprender ese enunciado; desde ya tomando en cuenta la forma en la que juega consigo mismo e ironiza con su propia formulación en el título del cuadro de 1983.

Resulta atractivo pensar que la co identidad entre ambos términos (el arte, la homosexualidad) se debe a lo doblemente *minoritario* de sus condiciones: tanto el arte como la homosexualidad compartirían una postura igualmente marginal dentro del sistema que reprime su doble *tendencia al desequilibrio* en defensa de lo normado (o convencional) por la institucionalidad del discurso social y de su modelo de identidad —posturas marginalizadas por el sistema pero también marginalizadoras de ese sistema puesto que (descentradas) son capaces de interrogar la validez de sus bordes o límites de censura. Ambas prácticas —defensoras de un modelo *heterodoxo* de identidad— subvierten la norma de racionalidad y funcionalidad que rige en materia de discursos y de representación sexual: desasujetan los patrones de identidad que una ideología social postula como dominantes.

El arte cuyos derroches de significantes pervierten la economía de un lenguaje utilitario (de vocación instrumental) y la homosexualidad cuya práctica de reconversión de las categorías de lo masculino y de lo femenino rompe con la conformidad al modelo de una sexualidad familiar y reproductora (9) representan ambas potencias descontroladoras del sistema de regulación simbólica de la identidad. Son fuerzas —desintegrativas de sus bases comunitarias— que afectan la coherencia de dicho sistema y la plenitud de su consenso de significación en cuanto *desvían* el funcionamiento de las reglas que estructuran su intercambio de signos: el sexo y el lenguaje.

El arte es homosexual en la medida en que es una práctica de la *disidencia* que contesta lo uniformizador de las representaciones de lenguaje y de consciencia así como la homosexualidad contesta —desde la reasignación de las categorías de lo masculino y de lo femenino impulsada por una nueva dinámica pluralizadora de identidad— la norma heterosexual que fija la distribución de los roles en estricta correspondencia con un sistema (dual) de oposición de los valores y de exclusión de los contrarios.

El arte es homosexual en cuanto también desmonta el tipo de racionalidad que programa los roles comunicativos y quiebra la lógica de la identidad en lo que de represivo tiene lo monológico de su aparato de significación.

"LIBERACION DEL DESEO = LIBERACION SOCIAL" - la titulación del poster de Dávila formula un llamado a la coidentidad entre dos aspiraciones que conciernen realidades (el deseo, lo social) hasta ahora cortadas una de otra por las teorías e instituciones que articulan tanto su discurso como su puesta en práctica.

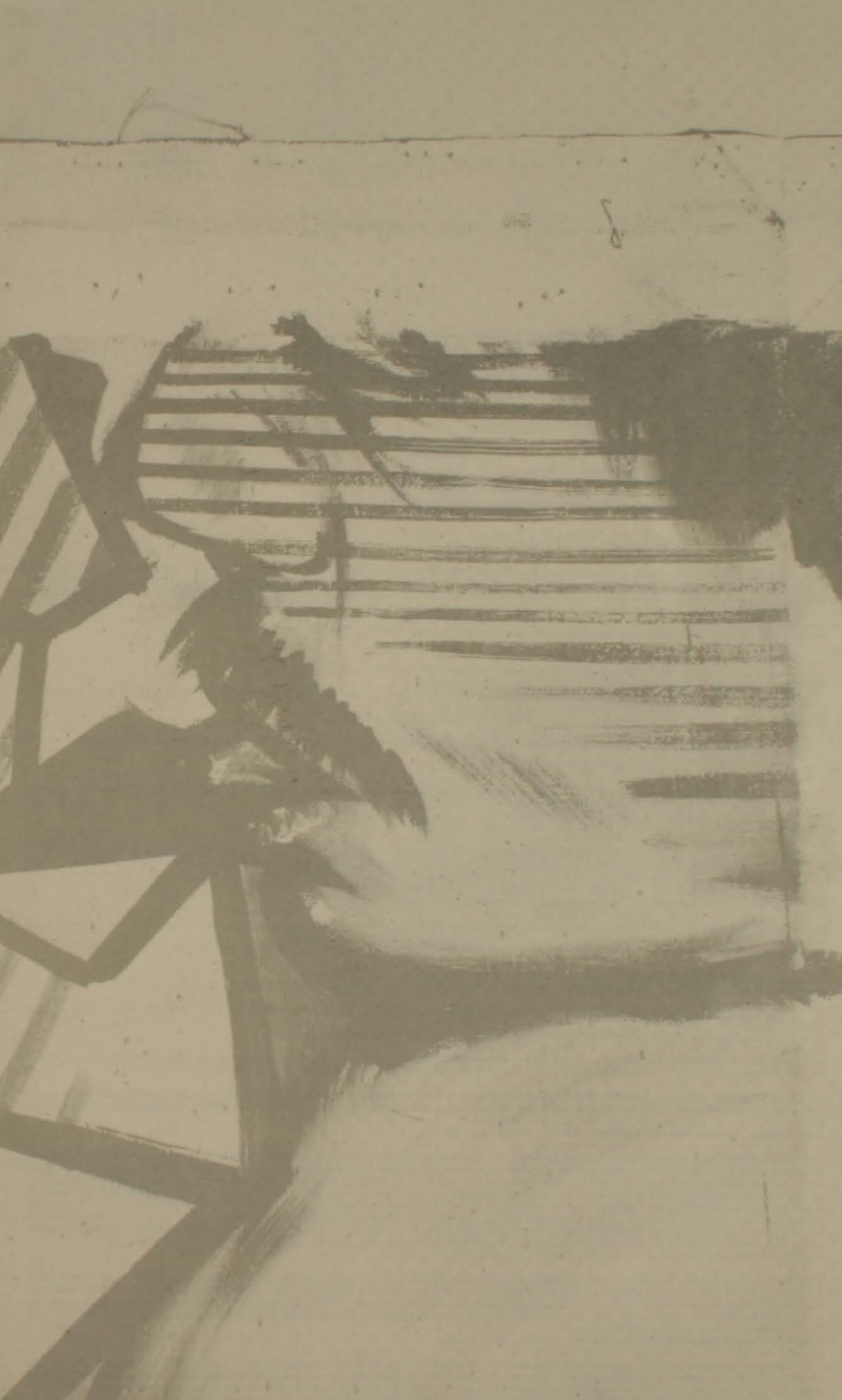
Históricamente hablando ambas realidades han sido teorizadas por aparatos de conocimiento (el psicoanálisis, el marxismo) que han recordado su objeto de manera unidimensional: *el psicoanálisis se ha mostrado más bien reticente a proyectar el inconsciente más allá de los límites de interiorización subjetiva del teatro edípico (y de su escena triangular y familiar) mientras el marxismo ha generalmente marginado de su campo de problemática social todo lo referente a las dinámicas de subjetividad impulsadas en torno al sexo y al lenguaje*. En su preocupación por descifrar el inconsciente sexual y su fantasmática del deseo, el aparato psicoanalítico (dentro de su campo institucional de aplicación) tiende a subestimar el juego de las tensiones —sociales, históricas— que someten el sujeto a las determinaciones de un campo externo de luchas "objetivas"; el psicoanálisis repliega el inconsciente sobre su propia interioridad e interpreta su discurso a partir de figuras universales (por ejemplo: la estructura mítica del Edipo) socialmente indeterminadas. Por su parte, el marxismo postula su sujeto como dividido por una contradicción de clases pero no sexual (analiza los conflictos surgidos en el campo de la producción pero no en el de la reproducción) y a la vez censura la dialéctica de ese sujeto en cuanto hablante: es decir, nacido al lenguaje en un itinerario (de estructuración de lo simbólico) que es coextensivo al proceso de su diferenciación sexual.

La figura del deseo es —para el discurso de la institucionalidad política— una figura aprogramática e irracionalizable que introduce el desequilibrio en la economía de las relaciones intersubjetivas regida por un criterio utilitario (la sexualidad debe ser principalmente reproductora) y ahorrativo (ese modelo de sexualidad reprime el goce como excedente pulsional; como gasto). Mientras la lógica de lo social resulta finalmente desentrañable porque su exterioridad obedece a un cierto orden de transparencia (aunque sea de superficie), el deseo es considerado como fuerza oculta y generalmente culpable para el *pensamiento político que teme el desbordamiento libidinal de la pulsión (y su arbitrario) en un campo de producción regido por la necesidad*. El deseo figura (para el discurso político) una fuerza anárquica no canalizable por ningún orden de positivización social.

Es primeramente necesario suprimir la división entre lo privado (el deseo; sueños y fantasmas) y lo público (el campo objetivo de las luchas sociales) como división avalada por el doble juego del discurso marxista y psicoanalítico en sus versiones dogmatizadas para entrar a postular una correspondencia entre los programas de liberación del yo sexual (reprimido por la normatividad social) y de liberación del yo social (reprimido por la institucionalidad política.)

Los avances teóricos del pensamiento feminista han explorado lo sexual como campo de rearticulación de lo político: el desocultamiento de *las mecánicas de represión que históricamente censuraron a la mujer como sujeto de la producción* pone de manifiesto la marginación de lo femenino del circuito de operatividad social que lo masculino controla en el afuera (en la exterioridad de lo visible) y su relegación en el adentro —en lo doméstico como circuito considerado improductivo (aunque reproductor) porque las fuerzas de trabajo carecen ahí de visibilidad social. Desde el efecto de ese desocultamiento es ya posible repensar la separación entre lo privado y lo público como *ideológica* y analizar las relaciones de poder (internalizadas en cada miembro de la pareja o de la familia bajo el modo de una "micropolítica") que atraviesan el campo de fuerzas de lo sexual. El Feminismo ha explícitamente dado a entender que la economía sexual es regulada y controlada por un aparato (masculino) de legitimación social que tiende a justificarla en su versión simplemente reproductora (familiar) clausurándola para ello en el ámbito de lo doméstico de manera que el coeficiente pulsional de lo femenino no desborde nunca el marco racionalizador de la autoridad masculina de programación del sentido.

Aunque el marxismo haya ignorado a la mujer como víctima (sexual) de la opresión y —en consecuencia— haya subcalificado sus reivindicaciones de un derecho a la identidad que pasa por la autonomía de su condición de sujeto hablante (en el campo de producción del discurso) y sexuado (en el campo de producción del inconsciente y de su fantasmática de los deseos); aunque el psicoanálisis haya también ignorado la especificidad de las figuras del inconsciente sexual de la mujer hasta convertirla en la simple marca de un *defecto* de la simbolicidad del universo de los hombres —y precisamente por el efecto de esa doble omisión que la convierte en el polo censurado de las representaciones de identidad— es posible proyectar desde lo femenino el "devenir minoritario" (12) de cada cual.



(1) "... la subjetividad se articula sobre la ausencia que la estructura como existencia y la hace "estar ahí". Dasein. Pero (...) ese estar-ahí sólo se ejerce en prácticas del espacio, es decir en *maneras de pasar al otro*. Debe finalmente reconocerse en ellas la repetición, en metáforas diversas, de una experiencia decisiva y originaria, la diferenciación del niño con el cuerpo de su madre. (...) Esa salida de la madre (...) constituye la localización y la exterioridad sobre un fondo de ausencia (...). Practicar el espacio es entonces repetir la experiencia jubilatoria y silenciosa de la infancia; es en el lugar, ser otro y pasar al otro".
Michel De Certeau en "L'invention du Quotidien" (collection "10/18" — Paris - 1980 Pgs. 196-197.)

(2) "La mujer es esa travesía de la madre, de la lengua materna (de la prohibición mayor)...".
 Philippe Sollers en "Dante et la traversée de l'écriture" (Ed. du Seuil pag. 30-71)
 "El exilio del sujeto en relación a los aparatos sociales es tal (...) que lo "extranjero" se introduce en el tejido mismo del lenguaje —último refugio de la nacionalidad. La travesía de la madre es una travesía de la lengua (...)"
Julia Kristeva en "La Revolución du langage poétique" (Ed. du Seuil - pag 52 Paris - 1974)

(3) "Es a partir de estos pequeños trozos de verdad que Balmes reconstruye el largo puzzle de nuestra historia, tratando de llenar todo los casilleros que la memoria había dejado en blanco".
Gaspar Galaz - catálogo "Mirada Pública" (Sigo. de Chile - 1984).

(4) "El exilio es ya en sí mismo, una disidencia —puesto que se trata de cambiar de lugar (de familia, de país, de lengua). Más profundamente el exilio es un acto irreligioso —el exilio corta los nexos, todos los nexos".
Julia Kristeva en "Un nouveau type d'intellectuel le dissident".
 (TEL QUEL - 74).

(5) "Las artes plásticas tradicionales son elitistas: su forma característica es una obra singular producida por un individuo: implica una jerarquía temática según la cual ciertos asuntos son importantes, profundos, nobles y otros irrelevantes, triviales, vulgares. Los medios son democráticos: debilitan la función del productor especializado u autor (...). Las artes plásticas tradicionales se basan entre la distinción entre genuino y falso, original y copia, buen gusto y mal gusto; los medios desdibujan esas distinciones, cuando no las anulan directamente (...)"
Susan Sontag en "Sobre la Fotografía" (Editorial Edhasa - Barcelona - 1981 - pgs 158-159)

(6) "... Disipación y recogimiento se contraponen hasta tal punto que permiten la fórmula siguiente: quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella; se adentra en esa obra (...). Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística".
Walter Benjamin en "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (Editorial Taurus - Madrid - 1973 pg. 53).

(7) "... La misma definición de lo real es: aquello a lo que es posible darle una reproducción equivalente".
Jean Baudrillard en "La realidad supera al hiperrealismo" ("La práctica de la pintura" — Ed. Gustavo Gili Barcelona — 1976 - pgs. 79)

(8) "... el sujeto como "autor" de la obra está instituido gracias a su firma que implica la exclusión del otro (...). La firma me instituye sujeto, es decir propietario, tributario, beneficiario".
Jean Francois Lyotard en "Dérives a partir de Marx et Freud" (Collection 10/18 - Paris - 1973 pg. 7)

(9) "En el Nombre del Padre es donde hay que reconocer el soporte de la función simbólica que identifica su persona con la figura de la Ley".
Jacques Lacan en "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse" (Ecrits - collection "Points" Paris - 1971 - p. 157).

(10) "El rollo que (me) traigo a propósito de JJD me permite acarrear a su desorden (pictórico) pulsional algunas hipótesis que han sido excluidas de los soportes editoriales progresistas porque comparten el estigma declarado de la sodomía y la masturbación (...) la sodomía y la masturbación son prácticas estériles".
Justo Mellado "La disputa de la cita bíblica" "Catálogo Galería Sur" 1983.

(11) "Por su exterioridad y marginalidad el movimiento gay está en una situación particularmente privilegiada para ver la fractura, la falsedad del discurso oficial: para ver que el discurso oficial se ve obligado a inventar ciertos Significados Transcendentales que si van como un tapón, para cerrar un discurso que se cae por todas partes. Pero una vez delante de la visión de esa fractura, de esa falsedad, el movimiento gay se precipita a llenar ese vacío, declarando (...) que ese discurso oficial está quebrado porque no ha reconocido el carácter homosexual de la verdad, el carácter homosexual del arte, precipitación que se expresa en los Significantes Transcendentales elegidos. Pero en esos Significantes Últimos no sólo se expresa la necesidad de cerrar con un tapón homosexual el discurso; eso y algo más. Pues el discurso oficial (...) es politeísta: existen ciertos nombres particulares y una cantidad variada de nombres transcendentales: Dios, la Humanidad, los Supremos Valores, etc. En cambio, un Significante Transcendental homosexual es monoteísta y tiene una connotación apocalíptica: "La Verdad me ha sido revelada, te diré el nombre de la Verdad, ven, sígueme", tal es el movimiento de un artista gay".
Patricio Marchant en "Sobre el uso de ciertas palabras", (Art & Text-n. 9- Australia)

(12) "All the world appears loaded in Dávila's paintings, romantic conceptions of nature recede and are replaced by an image of the world in which all belongs to the sphere of culture and artifice and which, in turn, can provide for an aesthetic dimension. Culture itself is overlaid with signs and meanings. One can no longer presume, his most recent paintings state, that the travelling of messages will proceed in an orderly fashion. Communication is threatened with redundancy and all that is left to art is a sense of its own gratuitousness and placelessness. This, to me, helps explain the increasing "poetic" content in the current pictures of desire and alienation".
Paul Taylor en el Catálogo sobre Dávila (Adelaide Festival 1984-Australia).

(13) "Tal como la existencia de una mayoría en la ciudad supone un derecho a voto, y no se establece sólo entre los que poseen ese derecho, sino también se ejerce sobre los que no lo tienen, cualquiera sea su número, la mayoría en el universo supone como ya dados el derecho o el poder del hombre. Es en este sentido que las mujeres, los niños, y también los animales, los vegetales, las moléculas son minoritarias. Es incluso quizás la particular situación de la mujer en relación al prototipo hombre la que hace que todos los devenires, siendo minoritarios, pasan por un devenir-mujer".
Guilles Deleuze y Félix Guattari en "Mille plateaux" (Editions de Minuit- Collection "Critique" Paris - 1980 - p. 356).

