

Juan Fresán *Pink Fuck*

Vandalismo pop. Teratología homoerótica.

Pop porno. Pop vandálico

Por Diego Trerotola

Es tiempo de erosión, cocción y acción; tan Art

Decó. / Es la doctrina del corazón. / El guante

negro del buen ladrón.

Art Decó, Dani Umpi

En el Londres de 1962, Joe Orton y Kenneth Halliwell fueron condenados a seis meses de prisión por robar y desfigurar 72 libros de la biblioteca pública de Islington y cortar 1.653 láminas de los libros de arte. La condena por "daño malicioso" incluía principalmente como pruebas varias decenas de collages en tapas de libros que eran devueltos modificados a los estantes de la biblioteca. Ambos eran amantes y vivían juntos, cuando en Inglaterra aún estaba penalizada la homosexualidad, incluso en la intimidad, lo que implicaba que su criminalidad era múltiple. Algunos collages en tapas de libros eran humorísticos, críticos, absurdistas, provocadores, y hasta incluían recortes de fotos de hombres musculosos luchando, o el cuerpo tatuado de un hombre semidesnudo, con explícito tinte homoerótico. Con la mayoría de las láminas robadas, Halliwell hizo un collage gigante que funcionaba como empapelado de la habitación que compartían. Al poco tiempo de salir de prisión, Orton se convirtió en un dramaturgo de éxito, escribiendo una serie de comedias negras que se estrenaban en distintas ciudades de Inglaterra. En 1964, para *Loot*, una de las obras de Orton que también fue montada en Alemania y Nueva York, se diseñó un afiche a partir de un collage con titulares de diarios, donde se leía "HOMOSEXUALITY", entre otras palabras en las típicas mayúsculas de letra de molde de la prensa amarilla. El collage para el afiche fue obra de Halliwell, como una suerte de venganza y un presagio: se recortaban palabras y frases como las que habían anunciado en la prensa sus delitos contra la biblioteca, y también como los titulares que nombrarían su truculento asesinato de Orton y su propio suicidio en 1967, el mismo año en que dejó de estar penalizada la homosexualidad en Inglaterra y Gales.

En el centro de uno de los trípticos de Juan Fresán (1936-2004) hay un collage sobre la tapa arrancada del libro dedicado a Duchamp, publicado por Taschen, ilustrada con una foto del celeberrimo mingitorio de porcelana firmado de 1917, su obra que se popularizó bajo el título de *Fontaine* (hay teorías

que sostiene que ese ready made no era obra de Duchamp sino de Elsa von Freytag-Loringhoven). A modo de fotomontaje, en el collage mínimo de la tapa del libro de Duchamp, una pija asoma desde dentro del mingitorio invertido; el tríptico se completa con otros dos urinarios al derecho, uno a cada lado, con collages de títulos en inglés que parecen recortados de revistas de contacto gay. Esos títulos como stickers en urinarios, con referencias explícitas al contacto, las fantasías y el sexo entre hombres, son una versión gay, limpia, institucionalizada, de los grafitis obscenos de los baños públicos de encuentro homosexual, conocidos como "teteras" en el argot porteño, que generaron históricamente una proteica comunidad marginal de goce, incluso una forma de resistencia histórica a la persecución por orientación sexual. Por eso hay un choque en el collage, dos realidades que colisionan: lo marginal y lo institucionalizado, o dicho de otra manera, el contraste entre una forma plebeya del sexo y el goce en baños públicos y otra forma de relacionarse regulada por el mercado en revistas gay. Una tensión que, como signos en disputa, se va a derramar en gran parte de toda esta serie de collages donde Fresán parece desarmar, con humor, el modelo gay chic que se fue imponiendo desde los 80, y que en Argentina impactó más tarde, en la década siguiente. Culos con códigos de barras, señalética sobre el cuerpo, desnudos guardados en cajas fuertes, pijas con banderas del arcoíris, son las formas gráficas de una marca del mercado sobre los cuerpos y el deseo. Capitalismo arcoíris. La repetición de los lugares comunes como el sauna, el gimnasio, el Miami turístico, la playa, los vestuarios, la ducha, incluso la cultura leather, todos fuertes anclajes de un circuito gay marcado, uniformado por un mercado que esquematiza las prácticas, controla y abstrae las múltiples posibilidades del encuentro sexual, del goce y despersonaliza las relaciones.

Esta alteración de la tapa es una versión hardcore de lo que hacían Orton-Halliwell, pero sobre todo es Fresán dando un giro queer a su propia obra de tapas-collages, incluyendo alguna al filo de la obscenidad, que hiciera en su tiempo como director de arte de la revista *La Hipotenusa*, desde abril de 1967, uno de sus trabajos por lo que más se lo recuerda, aunque él, como diseñador gráfico, prefería ejercer su oficio de forma anónima. Aquella revista, que solo llegó a editar 14 números, publicó el primer texto de Osvaldo Lamborghini, escritor que tiene una obra prolífica en el collage, usando también recortes de revistas de porno soft y hard.

En la repetición del look carnal, desnudo del homoerotismo y el porno de revista gay (igual piel tonificada, misma depilación, misma proporción corporal), Fresán precipita los modos de la producción seriada del cuerpo del deseo. Así casi todos los modelos se vuelven anónimos no solo porque no tengan señas particulares, características físicas, que los diferencien entre sí sino porque ninguno tiene rostro o se lo reemplaza por la genitalidad. El sexo entre iguales, una paradoja reproductivista de la cultura gay. Cuerpos calcados y torsos torneados como pijas intercambiables: la parte íntima por el todo. La hipersexualización de la experiencia gay es vista como un procedimiento decorativo convirtiendo al cuerpo molde, serialidad, objeto y mercancía. Una visibilidad de la diferencia que se disuelve en reproducción de lo idéntico. El "Gay Deco" que repite Fresán como un mantra es, en parte, el collage como descomposición pop de una arquitectura, anatomía, geometría fálica, pulida, higiénica, demarcada, redundante. De esta manera, algunos collages se posicionan más del lado de las críticas a la mercadotecnia gay que sostenía el fanzine queercore *Homoxidal 500*, editado en Buenos Aires entre 2001/2003, y luego compilado por la editorial Alcohol & Fotocopias en 2016. Con una limpieza que no le debe nada al collage punk de fragmentos irregulares y rotos, y más del lado de la simplificación pop del diseño gráfico, Fresán dialoga mejor con la agitación gráfica queercore que irrumpía en la cultura LGBT para enfrentar a lo gay chic desde otros parámetros estéticos, una rebeldía punk a las formas más adocenadas del erotismo y la representación LGBT.

Sin embargo, en esta serie de collages de Fresán para nada se trata de una apuesta ideológica totalizadora, no está guiada únicamente por un principio moral o una postura lineal que se va actualizando de obra en obra. Primero porque un humor gráfico salpica cada collage. Y también porque la cita a Duchamp también permite pensar un recorrido por la muestra influida por el movimiento Dadá, que usaba el collage como la forma "más revolucionaria" (Tristan Tzara dixit) en las obras de Kurt Schwitters, Jean Arp, Raoul Hausmann, George Grosz, Hannah Höch, Francis Picabia, Max Ernst, entre otros. El collage Dadá, como la palabra misma que los reunía, no se anclaba en la lógica del sentido, sino que acerca distintas partes sin crear un puente sino todo lo contrario: abre abismos entre los fragmentos en colisión, un precipicio por donde el significado va descascarándose mientras cae. Allí, el infantilismo funciona como nonsense Dadá, abstraído de las cuestiones morales de la vida (sexual) adulta, aparece para desactivar cierta

hegemonía (gay): las fotos menos intervenidas por Fresán, que solo están enmarcadas, presentadas muchas veces como un hallazgo visual encontrado, son las que usan chupetes, golosinas y muñecos asociados a los genitales. Como un adolescente que garabatea un dibujo obscuro en un pupitre, hay un juego entre el absurdo, la inocencia, la burla y/o la provocación, que funciona como reverso de un sentido disciplinario y convencional de asumir o representar el homoerotismo y/o la pose viril. Ayuda a pensar esta diferencia y dispersión del sentido que la mayoría de los cuerpos en estas fotografías, que parecieran más snaps amateurs que fotos de estudio, no están depilados, no tienen la tonificación uniforme ni cierta estética más convencional del póster de revista gay.

Agazapado en el centro de un tríptico, la figura recortada de Clark Kent se abre la camisa para revelar no el traje de Superman sino dos senos: el Superhombre alien es trans. Un chiste pop de cómic propone un signo distinto: lo andrógino, el cuerpo trans. Así en el corazón rosa de ese collage enmarcado por dos pijas con sombreros viriles, emerge un posible vínculo con la dadaísta Hannah Höch (1889-1978) y sus collages de hibridez de géneros, sus monstruos epicenos, cuerpos informes donde androginia y vanguardia son dos horizontes superpuestos, puntos de fuga estrámbicos. Como en su collage *Da-Dandy* (1919), donde la hibridez femenina de la moda crea un corpus atrofiado, inclasificable, reuniendo el escándalo finisecular de la ambigüedad estilística de lo dandy y la exaltación de la locura de la vanguardia de principio del siglo XX: Oscar Wilde sale a mariconear con Rose Sélavy, versión drag de Duchamp.

En su afán por la mutilación, alteración y desfiguración de anatomías masculinas y gays, Fresán dispone las piezas de un puzzle irresuelto, incompleto, de palabras, fotografías, objetos, dibujos y formas abstractas para crear algunas criaturas mixturadas, diseños disonantes, corporalidades abiertas, pop porno, superficies monstruosas, erotismo aberrante, vandalismo decó, ironías obscenas, infantilismo perverso, que bien pueden sugerir, abstraer, evidenciar, activar, romper el mapa de las convenciones culturales disciplinarias tanto como el territorio exploratorio de las teratologías.



Juan Fresán
PINK FUCK
18.11.2024 / 15.02.2025
W-archivo
Viamonte 452 Buenos Aires
w-w.ar