

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Prácticas artísticas y construcción de archivos a través de las obras de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González: “Los Juanes”, décadas de los ochenta y noventa en Monterrey, Nuevo León, México.

Tesis Doctoral

para optar por el grado de

Doctor en Ciencias Sociales y Humanidades

Presenta

Rocío Cárdenas Pacheco

Directora:

Dra. Ileana Diéguez Caballero

Sinodales

Dr. Iván Acebo-Choy

Dra. Marcela Quiroga Garza

Dra. Susana Vargas Cervantes

Ciudad de México, Febrero de 2017

Resumen

Esta es una investigación sobre las prácticas artísticas y la construcción de archivo mediante un acercamiento al trabajo de tres artistas regiomontanos: Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González. Las reflexiones se centran en el entorno y la forma en que sus prácticas artísticas trazaron una serie de cambios en el arte contemporáneo en la ciudad de Monterrey durante las décadas de los ochenta y los noventa del siglo pasado. El inicio de esta búsqueda abre la posibilidad de analizar, desde el presente, su compromiso artístico y la forma en que se relacionaron con el escenario social, cultural e histórico de la época.

En un primer momento, la problemática aquí presentada conduce a la pregunta por el cuerpo y su representación como sujetos homosexuales, paralelamente a la de artistas, dos ejes centrales en el desarrollo del diálogo crítico del momento histórico que vivieron *Los Juanes*. La historiografía del arte contemporáneo en las últimas dos décadas del siglo pasado en nuestro país y la posición que la ciudad de Monterrey ocupa en esta historia, me llevaron a indagar las tensiones, los conflictos e intereses en competencia con la capital del país.

En un segundo momento analicé un archivo, el cual construí a lo largo de diez años (2001-2010), además realicé un levantamiento de las estrategias empleadas por estos tres artistas para representar gráfica, pictórica y performativamente el cuerpo. Por último, examiné sus contrastes, paralelismos y convergencias frente al proyecto cultural desarrollado por el estado mexicano durante las décadas de los ochenta y los noventa en relación con el arte, la memoria y la historia en la ciudad de Monterrey.

El análisis de este archivo, me permitió identificar otras narrativas alternativas a los relatos empresariales a partir de los cuáles la cultura regional se ha construido desde el protagonismo de poderosos industriales, mecenas y coleccionistas. Las relaciones sociales y económicas en Monterrey están ceñidas a un marco ideológico, causales a una tendencia clara: nulificar las imágenes o representaciones que a los industriales no les permitan respaldar su autoridad en la realidad cotidiana.

Abstract

This is an investigation on the artistic practices and the construction of archive by means of an approach to the work of three artists from Monterrey: Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero and Juan José González.

The reflections focus on the environment and the way in which his artistic practices traced a series of changes in the contemporary art in the city of Monterrey during the decades of the eighties and the nineties of the last century. The beginning of this search opens the possibility of analyzing, from the present, its artistic commitment and the way in which they were related to the social, cultural and historical scenario of the time.

At first, the problematic presented here leads to the question of the body and its representation as homosexual subjects, parallel to that of artists, two central axes in the development of the critical dialogue of the historical moment that

the Los Juanes lived.

The historiography of contemporary art in the last two decades of the last century in our country and the position that the city of Monterrey occupies in this history led me to investigate the tensions, conflicts and interests in competition with the capital of the country.

In a second moment I analyzed a file, which I built over ten years (2001-2010). I also did an analysis of the strategies used by these three artists to represent the body graphically, pictorially and performatively. Finally, I examined its contrasts, parallels and convergences in the face of the cultural project developed by the Mexican state during the eighties and nineties in relation to art, memory and history in the city of Monterrey.

The analysis of this archive, allowed me to identify other alternative narratives to the business narratives from which the regional culture has been built from the leading role of powerful industrialists, patrons and collectors. The social and economic relations in Monterrey are bound to an ideological framework, causal to a clear tendency: to nullify the images or representations that the industrialists do not allow them to support their authority in the daily reality.

Agradecimientos

A Bertha Irma

Dedico esta tesis a mi sobrina Siena; quiero que sepas que cada esfuerzo realizado por una mujer siembra una semilla de amor en el mundo.

Doy gracias al espíritu divino que me ha acompañado durante este arduo camino. Deseo desde el fondo de mi alma cerrar este ciclo en gracia de Dios. Gracias a mi papá, a mi madre, a mi hermano Fernando y a mi hermana Iris. Gracias a mi cuñada Lucy Orta. Gracias a toda mi familia del presente, del pasado y del futuro. Expreso mi gratitud a la Universidad Autónoma Metropolitana UAM Unidad Cuajimalpa, División de Ciencias Sociales y Humanidades por apoyar institucional y económicamente esta investigación. Gracias al CONARTE Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León por la beca de Estímulo al Desarrollo Profesional 2015. Gracias a la Doctora Laura Carballido Coria. También mi agradecimiento a quienes me guiaron a transitar el proceso de la investigación empiezo por mi admirada maestra Ileana Diéguez, a quien le doy las gracias por el apoyo constante en cada detalle en todos estos años, no solo en la investigación sino más allá de esta; también a Marcela Quiroga, Iván Acebo-Choy y a Susana Vargas mis sinodales. Gracias a Álvaro Villalobos por ser parte del comité de tesis. Con especial cariño por el acompañamiento y la nobleza de corazón de mi amigo Daniel Enrique Montero Fayad quien creyó en mi desde el principio; a Enrique Ruíz quien se ha tomado su tiempo para leer y comentar en detalle esta tesis. Gracias al espíritu de Juan Alberto Pérez Ponce y al de Juan Caballero. Gracias al valor y la presencia física de mi querido hermano Juan José González. Gracias a

la valiosa labor de revisión de estilo de Elsa Caballero Cantú. Gracias a Lucero Montes y a Heriberto García. Otras personas valiosas y muy queridas, quienes no me dejaron sola en ningún momento (mis amigas) Katia González Martínez y Katia Olalde ejemplo de vida, dedicación y profesionalismo. Gracias a mis amigos Caleb Esteban Tovar Bocanegra, Antonio Saucedo, Lulú Arellano, Martin Leal, María Concepción Miramontes, Hilda Gutiérrez, Lexo Vázquez y a Seúl Carranza. Gracias al maestro Xavier Moysen. A mi querida y admirada Mónica Mayer y a mi querida Sol Henaro. Especial agradecimiento a toda la diáspora colombiana (ciudad de México y Monterrey) Margarita Georgina, Iván Granados Hay, Viviana Díaz, Cristina Ochoa, Diana Moreno (¡mi querida Chini!), Futuro Moncada, Fernanda Mejía, Yohanna M. Roa, Catalina Restrepo, Adriana Salazar. Gracias a Yilson Beltrán mi compañero del doctorado. Gracias a Mike Rodríguez, Yola Salvaje, Katnira Bello y a Víctor Sulser. Gracias a la maestra Karen Cordero. Gracias al crítico y amigo cubano Omar-Pascual Castillo. Gracias a mis queridas y maravillosas amigas Josefa Ortega y Ana Lucia Aguilar. Gracias Manuel Rocha Iturbide por ser un amigo generoso y apoyarme en este proceso en la ciudad de México. Gracias a Gemma Arguello, Irving Domínguez, María Laura Ilse (¡mi querida Noni!). Gracias a mi compañera de investigación artística Zulai Macías. Gracias a Tito Juan, Luis Javier Alvarado, Carolina Levy, Miriam Medrez, Mariaurora Mota y a Xavier Araiza. Gracias a Betsabeé Romero y a su amada familia ejemplo de unión y fortaleza, gracias a la Señora Gloria. Gracias a Paulina Alcocer por su amistad. Gracias Bea, Vero, Matilde, Oswalth. Gracias Mauro.

*en
la
profundidad
de
la
negrura
de
tus
ojos
todos
mis
enemigos
podrían
derrotarme*

(secreto)

Omar-Pascual Castillo

Índice de contenidos

	Página(s)
Resumen	1-2
Abstract	2-3
Agradecimientos	4-6
Introducción	
“La forma de un archivo”	11-14
a. Definición del objeto de estudio	14-15
b. Preguntas de investigación	15
c. Hipótesis de trabajo	15-16
d. Objetivos	16-17
e. Antecedentes	17-18
f. Situación actual	19-24
g. Marco teórico	24-28
h. Metodología	28-30
i. Sobre los contenidos	30-32
j. Limitaciones y alcances	33-35
k. Aportaciones	35-36
Capítulo I. “Otras historias del arte en México”	37
1.1. Miradas fragmentarias y anacrónicas	38-43
1.2. Antecedentes sobre la representación	43-44
1.3. Las representaciones hegemónicas del cuerpo	44-46
1.4. Cambios significativos en la representación	46-48

	Página(s)
1.5. Transiciones y transformaciones: del objeto artístico a la práctica artística	48-53
1.6. Apuntes para una historiografía del arte en Monterrey	54-59
1.7. La politización del arte en Monterrey	59-65
1.8. La escritura como forma de auto-representación	65-66
1.9. Desplazamiento del discurso de la crítica de arte	67-69
1.10. La revisión del neomexicanismo según la crítica de arte	70-72
1.10.1. Distanciamientos y vínculos con el neomexicanismo	72-75
Capítulo II. “El arte y el archivo”	76
2.1. Abordajes y prácticas	77-79
2.2. Revisión teórica	79-82
2.3. Dimensión antropológica de la imagen	82-87
2.4. Noción de archivo	87-90
2.5. La autobiografía visual y el cuerpo	90-94
2.6. Cuerpo y archivo	94-97
2.7. Panorama del cuerpo desde América Latina	97-101
2.8. Prácticas artísticas y prácticas políticas en diálogo con el cuerpo	101-102
2.8.1. Perú: cuerpos ambulantes en un espacio violento	103-107
2.8.2. Chile: la intromisión del cuerpo como insubordinación	107-111
Capítulo III. “Desobediencias narrativas”	112
3.1. La memoria crítica durante la década de los setenta en Monterrey	113-121
3.1.2. Lo marginal dentro de lo local	122-125

3.2. Diferentes formas de acción desde las prácticas artísticas	126-127
3.3. <i>Los Juanes</i> tres artistas de Monterrey: observaciones, motivaciones y disidencias	128-133
3.3.1. Juan Alberto Pérez Ponce	133-142
3.3.2. Juan Caballero	142-148
3.3.3. Juan José González	148-161
3.4. La irrupción de las prácticas artísticas de diversidad sexual en los intramuros de la institución artística	161-162
3.5.1. La representación del cuerpo a través del dibujo	162-168
3.5.2. Poner el cuerpo a través del performance	168-173
Capítulo IV. “Género y resistencia”	174
4.1. Género y discrepancia	175-177
4.2. Normatividades de género	177-179
4.3. Espacios políticos y artísticos de la sexualidad en diferencia	179-182
4.4. Micropolíticas de desobediencia sexual en el arte contemporáneo	182-184
4.5. Deseo y oposición homoerótica	184-187
4.6. Cuir, loca, torcido, maricón: disputas latinoamericanas	187-191
4.7. Travestismo y performatividades de género	191-194
4.8. Acciones de travestismo: Juan Alberto Pérez Ponce y Juan José González	194-197
4.9. Feminismo, activismo y cambios políticos en Monterrey	197-203
4.10. La generación del IRH “Inmunodeficiencia Relacionada con Homosexuales” en Monterrey	204-210

Conclusiones

211-225

Fuentes

226-236

Imágenes

Anexos

Introducción

“La forma de un archivo”

En agosto de 2011, en el Museo el Eco, con la participación de un grupo de artistas visuales, curadores y críticos de arte provenientes de diferentes partes de México, se llevó a cabo una clínica organizada por la Fundación Jumex, la cual llevó por nombre “La forma de un archivo”, impartida por la artista visual Carla Herrera-Prats. Este seminario partió de la lectura de varios textos, que desde la década de los noventa influenciaron la práctica archivística ligada a la generación de conocimiento desde las Artes Visuales. Los participantes desarrollamos un proyecto que suscitó la creación de nuevos archivos así como el uso de archivos ya existentes.

En esa ocasión, fue la primera vez que de manera pública mostré parte del archivo que, a lo largo de una década (2001-2010), construí en torno a las prácticas artísticas realizadas por tres artistas regiomontanos: Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González.

Para participar en esta clínica realicé una exhaustiva revisión de mi archivo personal y de los temas que me habían interesado como investigadora en arte contemporáneo en la ciudad de Monterrey. En esta revisión encontré fotografías, videos, documentos, imágenes, correspondencia personal y registros de sus prácticas artísticas.

Este material lo reuní de manera circunstancial en un espacio de mi oficina debido a varias razones: la principal, fue mi curiosidad ante la poca información que poseía sobre su trayectoria. Fue así como inicié el recorrido que dio origen a esta investigación y el proceso de análisis de este archivo, desde el cual, el cuerpo

y las problemáticas de su representación frente a la ciudad como contexto, al campo del arte y de la imagen del sujeto homosexual, conformaban una serie de tensiones que esbozaban un mapa sobre aspectos de la escena regional del arte en el momento en que fueron producidos. La pregunta inicial frente a este archivo fue la siguiente: ¿Qué ocurrió en la década de los ochenta y los noventa en la ciudad de Monterrey, para que el trabajo de estos tres artistas fuera despreciado de la memoria oficial del arte regiomontano?

Según lo que he observado en el archivo, las prácticas artísticas por las cuales fueron censurados, estaban ligadas al cuerpo del varón desde una mirada a propósito y entorno de una sexualidad en diferencia. Dichas prácticas artísticas fueron realizadas por *Los Juanes* empleando estrategias de mediación que provenían de las Artes Visuales, lo que suscitó debates acerca de la comprensión del arte, la valoración, la (in)materialidad, la producción y la presentación (de las obras); además de cuestionarse su papel como creadores desde entornos públicos y privados.

Las diferencias de los cuerpos representados en las obras de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, de entre otros cuerpos inscritos, en la gran puesta en escena de la política de obediencia del hombre frente a la maquinaria industrial y empresarial de la ciudad de Monterrey, me llevaron a un análisis sobre la dimensión de la imagen para distinguir las tensiones y examinar las subjetividades implicadas en sus obras. Por lo anterior, puedo considerar como referencia angular en este trabajo de investigación, el libro de

*Escenarios liminares: teatralidades, performatividades y políticas*¹ de la Dra. Ileana Diéguez Caballero, el cual me permitió situar el papel y la presencia de estos tres artistas desde una perspectiva antropológica y artística.

Por otra parte, el análisis de las disputas en torno a las diferencias entre las políticas de representación de Monterrey y la Ciudad de México, es otro aspecto fundamental en esta tesis. Esta voluntad comparativa fue posible en un inicio gracias a la lectura del libro del investigador Daniel Montero Fayad, *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los años 90*², el cual me permitió diferenciar una serie de características complejas desde el campo del arte y sus intercambios económicos, políticos y sociales.

Otra investigación reciente en torno a las crisis de las prácticas artísticas fue *El triunfo de la cultura: uso político y económico de la cultura en Monterrey*³ del investigador Eduardo Ramírez, quien examinó estas complejidades por medio de una serie de transformaciones a lo largo del siglo XX, no solo desde lo artístico, sino desde lo social, ante el inminente amparo de políticas culturales neoliberales por parte de los empresarios regiomontanos durante la década de los ochenta.

Por último una referencia importante en esta investigación es la exposición colectiva “Momentos de Inflexión. Aperturas hacia el arte contemporáneo en Monterrey”⁴ que realicé en una colaboración de dos años (2012-2014) con Daniel

¹ Diéguez, Caballero Ileana. *Escenarios liminares: teatralidades, performatividades y políticas*. Ciudad de México: Toma Ediciones, 2014, Producciones Escénicas y Cinematográficas.

² Montero Fayad, Daniel. *El cubo de rubik, el arte mexicano en los años 90*. Ciudad de México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo y RM Editorial, 2013. Colección Académica No. 0001.

³ Ramírez, Eduardo. *El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey*. Monterrey: Dirección de Publicaciones de la UANL, 2009. Fondo Editorial Nuevo León.

⁴ Monterrey, como espacio que influyó en la evolución del arte en los años ochenta y noventa, fue el tema de reflexión de la muestra

Montero Fayad⁵, con el fin de generar un diálogo crítico frente al contexto de la ciudad de Monterrey en la década de los ochenta y noventa. Este proyecto ha sido clave para activar el contenido del archivo de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González desde el presente. Este proyecto expositivo fue una investigación curatorial desde la historiografía y la crítica de arte. A través de esta muestra pretendimos documentar y contextualizar las aportaciones que realizaron *Los Juanes* en la ciudad de Monterrey, las cuales fueron claves para detonar una ruptura diferencial con los artistas de la generación anterior.

a. Definición del objeto de estudio

Las prácticas artísticas realizadas por Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, son el objeto de estudio de este trabajo. La meta es identificar aquellas obras con diferentes políticas de representación del cuerpo, externamente a los relatos institucionales sin la intención de ser legitimados o administradas desde la industria cultural a pesar de que, en algunos casos, esta haya sido su consecuencia. De esta manera la búsqueda se centra en la discontinuidad de su presencia en el arte en Monterrey.

“Momentos de inflexión. Aperturas hacia el arte contemporáneo en Monterrey”, se expone actualmente en la Pinacoteca de Nuevo León. La muestra pretende mostrar la transformación que vivió el arte producido en la ciudad, a la par del cambio ciudadano estructural que vivió Monterrey desde mediados de la década de los 80 hasta la mitad de la década de los 90. La exposición presenta el trabajo de los artistas: Juan Alberto Pérez Ponce (Monterrey Nuevo León, 1960-1994), Juan Caballero (Monterrey Nuevo León, 1959-1998), Juan José González (Monterrey Nuevo León, 1964), Aristeo Jiménez y Roberto Ortiz.
<http://cuartoscuro.com.mx/2014/05/momento-de-inflexion/>.

⁵ “A nosotros (al realizar la investigación para esta exposición) no sólo nos interesa que los visitantes entiendan lo que expresan los artistas, sino que cualquier persona ajena a Monterrey pueda dialogar con este escenario. No estamos haciendo un trabajo de legitimación, más bien es hacer preguntas críticas y que éstas generen argumentos para pensar de otra manera los problemas” mencionó Daniel Montero (crítico de arte) en una entrevista sobre la exposición -Momentos de inflexión. Aperturas al arte contemporáneo en Monterrey- publicada en el periódico Excelsior. <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/05/06/957615>.

b. Preguntas de investigación

La pregunta inicial, frente a este corpus archivístico, fue: ¿Qué muestran las prácticas artísticas realizadas por *Los Juanes* en relación con la representación del cuerpo? Esta cuestión adquiere sentido al encuadrarla en un problema más amplio frente a las políticas de representación en Monterrey durante la década de los ochenta y noventa.

El contenido de este archivo está inmerso en un silencio histórico desde marcos narrativos legitimadores del arte en la ciudad, hasta actos de censura. Esto detona una segunda pregunta al respecto: ¿Qué aspectos del conservadurismo regional hicieron que la representación del cuerpo realizada por estos tres artistas, fuera censurada o limitada? Teniendo en cuenta que las lógicas de la región y las políticas de representación vigentes “en su momento histórico”, nos permiten considerar la validez que tuvieron las prácticas artísticas realizadas por Juan Alberto Pérez Ponche, Juan Caballero y Juan José González fuera del canon durante las décadas de los ochenta y noventa en Monterrey.

c. Hipótesis de trabajo

La hipótesis general es que las prácticas artísticas realizadas por Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, revelan la representación de un sujeto homosexual en crisis ante la opresión ejercida desde el aparato del poder, mediante un discurso que produce el cuerpo de un “otro”, el cual se puede conocer y analizar por medio del régimen de representación en la ciudad de Monterrey durante la década de los ochenta y los noventa.

La hipótesis particular pretende demostrar que *Los Juanes* afectaron la producción simbólica de la representación del cuerpo en Monterrey. A partir de otras maneras de hacer arte, el cuerpo se vuelve agente de sentido frente a la aparición de nuevas políticas de sensibilidad, reconocidas y legitimadas mediante la exhibición de la sexualidad en diferencia en espacios públicos y privados. Esta forma diversificada de los valores de la sociedad industrializada, se situaban en el valor de patriarcado, el esfuerzo de los obreros y la heteronormatividad.

d. Objetivos

El objetivo general es identificar las formas en que se representó el cuerpo en la obra de Juan Alberto Pérez, Juan Caballero y Juan José González al utilizar el archivo para revelar preguntas críticas no analizadas en su momento histórico. Interpelaciones desde condiciones más amplias que las concernientes únicamente al campo artístico. Estas interpelaciones se analizarán a continuación:

- Distinguir las prácticas artísticas de estos tres artistas en relación a los cambios respecto al momento anterior (década de los setenta) a través de la representación del cuerpo.
- Analizar la representación del cuerpo como la posibilidad de abrir una narrativa diferente frente al modelo de legitimación de la cultura empresarial de Monterrey.
- Relacionar las prácticas artísticas de *Los Juanes* con su vida cotidiana a través de una serie de nuevas maneras de demarcarse del régimen de representación vigente (década de los ochenta y noventa).
- Describir las formas en que *Los Juanes* despliegan un diálogo crítico a

través de la representación del cuerpo-sujeto-contexto desde el movimiento artístico conocido como neomexicanismo.

- Situar a Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, a partir de su momento histórico, en relación a diversos marcos de producción artística analizados de manera transversal en relación a las urgencias localizadas e identificadas en América Latina.
- Evaluar los diferentes tipos de prácticas artísticas desde el archivo de estos tres artistas.

e. Antecedentes

El contexto histórico imperante en Monterrey durante la década de los ochenta y noventa del Siglo XX es el marco desde el cual inicia este proyecto. Esta indagación sobre las prácticas artísticas realizadas por *Los Juanes* abarca un periodo de 1984 a 1994, corte histórico en el cual los tres creadores estuvieron más activos. Dicha década fue clave para el desarrollo de nuevas prácticas en el arte en Monterrey. Estas prácticas estuvieron imbricadas dentro de una serie de crisis urbanas, políticas y artísticas auspiciadas en gran medida por la liberación de capitales simbólicos, culturales y económicos. Dicha disposición empresarial fue posible gracias a las acciones de expansión de los industriales regiomontanos, de esta forma, “los corporativos y las industrias culturales toman el relevo de la cultura en los años ochenta, el capital y la cultura se unirán dentro de una práctica propia del capitalismo cultural en el que la segunda es usada como un recurso con intenciones económicas o políticas” (Ramírez, 2011:12).

La década de los ochenta en Monterrey inició con un auge económico extraordinario para los empresarios locales, quienes aprovechando este momento, abrieron sus empresas a la inversión extranjera. Durante este periodo la élite empresarial regiomontana de tercera generación, se inscribió dentro de las prácticas neoliberales y de libre mercado, lo que avaló además -mediante apoyo directo al gobierno del estado-, una serie de transformaciones de la ciudad para convertirla de una urbe industrial, en una metrópoli financiera y de servicios que aspiraba a la internacionalización. En 1981, la dinamización de los capitales empresariales hacia Estados Unidos, permitió a los empresarios mantener una burbuja regional de prosperidad durante la histórica devaluación del peso frente al dólar. Esta devaluación coincidió con el auge del coleccionismo regiomontano mediante la compra y venta de arte particularmente latinoamericano, de las décadas de los cincuenta y sesenta, en el mercado de arte internacional.

Las políticas de expansión económica del régimen neoliberal del presidente Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988), funcionaron con el modelo de la “modernización productiva”; este modelo fue la trama desde la cual se originaron los procesos de descentralización promovidos por el estado mexicano. Estas nuevas vías económicas, les otorgaron facilidades a los empresarios regiomontanos para liberarse de cargas fiscales, promover proyectos culturales y difundir sus colecciones a nivel nacional e internacional; bajo este horizonte fundamentaron de manera crucial la creación de nuevos espacios culturales y artísticos en todo el país. En palabras del investigador José Luis Barrios (2004: 165) *“este proceso que por lo demás, irá de la mano de la puesta en práctica de*

los modelos liberales de desarrollo, lo que entre otras cosas supone el ascenso de la iniciativa privada, en la definición de las políticas culturales en México”.

f. Situación actual

Para ubicar de manera más puntual la narración industrial y empresarial bajo la cual se rigen la vida social y cultural de la capital de Nuevo León, es importante mencionar en esta narrativa local de la cultura, las confrontaciones entre la élite empresarial regiomontana y el Estado mexicano.

Se pueden emplazar tres momentos claves de estas oposiciones:

- I. La política educativa estatista del gobierno cardenista y la confrontación por la sistematización de la Ley Federal del Trabajo por parte de los empresarios regiomontanos, fue el contexto ideológico en pugna. Bajo este entorno se consolidó la primera decisión política de la cultura empresarial: el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM) en el año de 1943.

[Imagen C0-1]

Este primer enfrentamiento entre los empresarios y el estado mexicano mediante las políticas del presidente Lázaro Cárdenas, dio lugar a la creación de un espacio educativo inédito en el resto del país: el ITESM, desde el cual los empresarios capacitaron según sus ideales, valores y necesidades, a los futuros profesionistas que aspiraban a formar parte de sus negocios familiares. Esto además volvió visibles las tensiones ideológicas entre la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) y el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de

Monterrey, debido a las notables diferencias entre sus políticas culturales. Esta pugna adquirió durante las décadas de los cincuenta y sesenta, una naturaleza ideológica desde las manifestaciones de la “alta cultura” promovidas por el ITESM, hasta el “pensamiento humanista” por el que intercedía la UANL, centrando sus ideas en las palabras del rector Edmundo Alvarado Santos “en la concepción del arte como una exteriorización de la conciencia, y como tal, es una forma del pensamiento humano que busca el conocimiento del hombre y su sentido” (Alvarado, 1946)

Las instituciones promotoras de la cultura en estos dos espacios educativos fueron la Sociedad Artística Tecnológico (SAT del ITESM), regida por José Emilio Amores, cuya mirada sobre la pintura estaba orientada en la tradición europea, especialmente la pintura francesa; y el Departamento de Acción Social Universitaria (DASU de la UANL), al mando de Raúl Rangel Frías⁶, quien estaba fuertemente influenciado por la escuela mexicana de pintura. A su vez buscó la afirmación nacional y latinoamericana por medio de la figura clave de los intelectuales

- II. Las décadas de los setenta y los ochenta estuvieron enmarcadas por el periodo de abierto enfrentamiento con el presidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976). Esta lucha precedió la formación del coleccionismo corporativo. Los empresarios traicionaron el pacto con sus trabajadores porque buscaban establecer un nacionalismo con

⁶ En palabras del periodista Abraham Nuncio “El DASU sentó un precedente a través de la figura clave de los intelectuales mexicanos encabezados por Rangel Frías quien germinó la rara doble de la semilla de la poética y la política”. (Nuncio, 2014).

aires de modernidad característico de la industria. El objetivo de los industriales fue ofrecer una respuesta empática con la empresa de esa población local –sin opciones de salir de la crisis económica de 1982- mediante proyectos culturales abiertos a la comunidad (parques, museos, galerías y esculturas urbanas). [Imagen C0-2 y C0-3]

Los años posteriores a la matanza de Tlatelolco en la Ciudad de México (1968), dieron por resultado que en Monterrey germinaran acciones con una fuerte visión política en resistencia proveniente de grupos de estudiantes de la UANL y de la guerrilla urbana conocida como “La liga comunista 23 de septiembre”⁷. Ambos grupos confrontaron directamente los emplazamientos de “mano dura” del gobierno a nivel federal y de los empresarios a nivel regional. Esta confrontación tuvo por consecuencia el cierre de la Compañía de Fierro y Acero Fundidora Monterrey (1986), la desarticulación de sus células sindicales y su posterior desmantelamiento para convertirlo en un museo de sitio industrial. [Imagen C0-4]

III. La globalización (1990) fue el periodo en que estas confrontaciones se diluyeron a través de una serie de alianzas entre el gobierno federal y las empresas regiomontanas, para centrar esfuerzos comunes hacia la competencia por lograr financiamiento para la localidad en los mercados internacionales de capital.

⁷ En 1974, la Dirección Federal de Seguridad elaboró un organigrama con los datos de la Liga Comunista 23 de Septiembre. La confección del documento marcó el inicio de la estrategia de aniquilamiento del grupo armado. La mayoría de los jóvenes que aparecen en ese listado -y quienes abrazaron la lucha armada después- fue muerta o desaparecida. Sólo quienes fueron detenidos en un principio, y un puñado en los años posteriores, lograron sobrevivir a la *guerra sucia* <http://www.jornada.unam.mx/2004/03/28/mas-lista.html>

En este lapso, podemos documentar el surgimiento del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO 1991), así como la planeación de la alianza estatal-privada que culminó en tres proyectos culturales y urbanos de grandes proporciones: la Macroplaza (1983), el Parque Fundidora (1999) y el Fórum Universal de las Culturas (2007).

Los episodios de confrontación entretejieron una serie de transformaciones frente a las diferentes formas de pensamiento empresarial, caracterizadas por tres generaciones de industriales regionales. Uno de sus más importantes representantes fue Eugenio Garza Sada, fundador de la empresa FEMSA y del ITESM y autor del “Ideario Cuauhtémoc”, conformado por 17 principios fundamentales. (Imagen C0-5 y C0-6)

A continuación se muestra una síntesis de su pensamiento:

“Ideario Cuauhtémoc” por Eugenio Garza Sada⁸. I. Reconocer el mérito de los demás. II. Controlar el temperamento. III. Nunca hacer burla. IV. Ser cortés. V. Ser tolerante. VI. Ser puntual. VII. Si uno es vanidoso hay que ocultarlo. VIII. No alterar la verdad. IX. Dejar que los demás se expresen. X. Expresarse concisamente. XI. Depurar el vocabulario. XII. Asegúrese de disfrutar el trabajo. XIII. Reconocer el enorme valor del trabajo manual. XIV. Pensar en el interés del negocio más que en el propio. XV. Análisis por encima de la inspiración o de la intuición. XVI. Dedicación al trabajo. XVII. Ser modesto.

⁸ Descarga una versión en PDF del Ideario Cuauhtémoc ingresando a la siguiente liga: <http://www.femsa.com/es/about/philosophy/formulario-ideario.php>.

Hacia principios de la década de los veinte, Eugenio Garza Sada⁹ escribió el “Ideario Cuauhtémoc”, mucho antes de que en las empresas se implementaran los códigos de ética. Esto aseguró que todos sus compañeros y colaboradores de las empresas VISA y FEMSA, los conocieran y los practicaran. Al escribir este ideario desconoció la naturaleza universal de un sujeto único, al que podríamos considerar un particular sometido (hombre-obrero), bajo la aparente total disposición hacia el empresario. Estos principios representan la quinta esencia de los valores fundamentales de la cultura empresarial regiomontana y avalan el crecimiento de la compañía regional más rentable a nivel global¹⁰. [Imagen C0-7]

La empresa FEMSA es solo una parte importante del esquema industrial que acuñó valores, formas de comportamiento y pensamiento empresarial que trascendieron en las políticas corporativas regionales. El Museo de Monterrey fue el primer museo privado de la ciudad. Este abrió sus puertas en 1977 y fue avalado por el capital económico de dicha empresa. Además tenía por objetivo fundamental, asociar su nombre con el compromiso cultural y la responsabilidad social. El Museo de Monterrey se convirtió en pionero de la difusión y promoción de la producción artística en la capital de Nuevo León. Hacia el año de 1992 se instituyó la Bienal Monterrey FEMSA como una plataforma de proyección, reconocimiento y estímulo para los artistas mexicanos contemporáneos, lo que los

⁹ Empresario y filántropo regiomontano hijo del fundador de la Cervecería Cuauhtémoc, Isaac Garza. Desempeñó varios cargos en la empresa familiar hasta llegar a ser el presidente del holding que manejaba el conglomerado de empresas relacionadas con la cervecería, el cual se denominaba Valores Industriales, S.A. de C.V. En 1943 fue el líder de grupos de empresarios que fundó el ITESM Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. <http://www.itesm.mx/wps/wcm/connect/ITESM/Tecnologico+de+Monterrey/Nosotros/Que+es+el+Tecnologico+de+Monterrey/Don+Eugenio+Garza+Sada/>

¹⁰ Fomento Económico Mexicano S.A.B. de C.V., conocida comúnmente como FEMSA, es una empresa multinacional mexicana que participa en la industria de las bebidas, y en el sector comercial y de restaurantes. Tiene su sede en Monterrey, México y opera en 10 países de Latinoamérica y en Filipinas. Es el embotellador más grande del sistema Coca-Cola en el mundo. En México, embotella las marcas de The Coca-Cola Company en el centro y sur del país, y opera más de 11 mil tiendas de conveniencia OXXO y los restaurantes Doña Tota. En 2013, fue la quinta compañía más grande de México por sus ventas de acuerdo a la revista Expansión. <http://www.elfinanciero.com.mx/monterrey/difundiran-el-legado-de-don-eugenio-garza-sada.html>

situó en el mapa de las nuevas formas de circulación del capitalismo cultural en nuestro país. En síntesis, las lógicas de la región a partir de su origen industrial desde la época posrevolucionaria hasta nuestros días, posicionan en un marco de poder económico y simbólico hegemónico, a las prácticas culturales suscitadas en la ciudad de Monterrey respecto a las políticas culturales producidas desde la ciudad de México.

Los empresarios contribuyeron en la construcción del capital cultural desde una política de beneficio social, “los empresarios regiomontanos durante todo el Siglo XX - usaron la cultura como recurso para diferentes fines - identidad empresarial y nacional, manejo político, atracción de capital, creando un contexto atípico de capitalismo cultural bisoño en un país de la periferia” según el investigador Eduardo Ramírez (Ramírez, 2011: 14)

g. Marco teórico

El primer ámbito de análisis fue la historia del arte y la forma en que ha sido contada en México en años recientes, específicamente durante las décadas de los ochenta y los noventa. El segundo contexto fue el control sobre las políticas de representación del cuerpo por parte del poder empresarial

En el segundo contexto se analizaron las formas de control que ejerció el poder empresarial a través de las políticas de representación del cuerpo en Monterrey. Desde la perspectiva de Michel Foucault, el control es admitido como un ejercicio de dominación que implicaba necesariamente la internalización de la vigilancia por parte de los sujetos sociales.

La pregunta por la sexualidad de *Los Juanes* en su momento histórico,

décadas de los ochenta y noventa, se volvió esencial para identificar las formas de control sobre el cuerpo como: corrección, control, vigilancia y coerción¹¹. La importancia de la sexualidad en diferencia, desde el contexto analítico de Foucault, me permitió pensar los mecanismos estructurales de las relaciones de poder en una sociedad, al facilitarme la lectura de esos dispositivos de control desde la narrativa histórica dominante en la ciudad de Monterrey.

Según sostiene Foucault “el cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y dominación” (Foucault, 1976: 95)¹². Dichas relaciones, especialmente las económicas, son fundamentales para entender el papel de los obreros en la estructura de dominación industrial en una sociedad como Monterrey, ante la imposibilidad de pensar en otras formas de sexualidad, que no estuvieran ligadas a la productividad empresarial, a la familia nuclear y a la heteronormatividad.

Por estas razones, el archivo de estos tres artistas fue analizado no solo como un contenedor, sino como un espacio de sobrevivencia de su memoria.

Durante el análisis del archivo de *Los Juanes*, el campo de aplicación de la *noción de archivo* desde una perspectiva contemporánea, me permitió cuestionar la historia del arte al efectuar análisis críticos y confrontarlos con las obras, las fuentes y los contextos desde los cuales fueron producidos. Para este trabajo seguí las ideas de Giorgio Agamben al respecto “la contemporaneidad como una

¹¹ Michel Foucault emprende la reconstrucción histórica de las distintas formas que habría ido asumiendo el poder sobre la corporalidad; recorriendo la evolución del sistema de penalidades que originalmente actuaban sobre el cuerpo, pasando por el importante rol que habrían de asumir las instituciones de encierro.

¹² Foucault, Michel. *El dispositivo de sexualidad en Historia de la sexualidad Tomo I*. Ciudad de México: Editorial Siglo XXI, 1976. (p.p.95).

relación singular con el propio tiempo al cual se adhiere y del cual al mismo tiempo se toma distancia.” (Agamben, 2008)

La pregunta por el archivo me llevó a trazar un mapa de ciertas áreas problemáticas a través de una *cartografía crítica*¹³, desde la historiografía reciente en México hasta las posturas del arte latinoamericano frente al tema del archivo. Las dos posturas frente al archivo desde el sur de nuestro continente son: La primera considera las formas de producción del arte latinoamericano desde la recuperación de la memoria cancelada, durante regímenes de dictadura (Argentina, Chile, Uruguay); la segunda, la utilización del archivo para deslocalizar las prácticas artísticas al permitir ampliar sus marcos de sentido, desde el ritmo de circulación que establece la globalización y las formas de producción del arte contemporáneo. Estas dos maneras de abordar el archivo fueron revisadas en torno al trabajo de Andrea Giunta, Ana Longoni, Nelly Richards y Luis Camnitzer. Especialmente analicé las tensiones presentes en el archivo de artistas y colectivos, que ocurrieron en un marco de represión y sus posibilidades de lectura desde el presente.

Ambas posturas de investigación frente al archivo (desde el sur), coinciden en afrontar la dispersión de los campos en los que el término *archivo* adquiere legitimidad al convertirlo en un dispositivo político o en un dispositivo de memoria histórica al utilizar las creaciones artísticas, las exhibiciones y las políticas de representación de la historia del arte.

¹³ Seminario de Cartografías críticas. Modalidad permanente, periodo noviembre 2014. Universidad Autónoma Metropolitana UAM, Cuajimalpa. Proyecto que se propone investigar, cartografiar y reflexionar las teorías en torno al arte en situaciones críticas y recuperación del pensamiento de la llamada “nueva crítica” impulsada por Nelly Richard, Mary Carmen Ramírez, Luis Camnitzer y Gerardo Mosquera (entre otros), quienes se propusieron poner en la escena académica una historia del arte y una crítica que plantee el vínculo solidario entre el arte y lo social, considerando no sólo las condiciones de producción del arte, sino también las condiciones de producción del pensamiento crítico. Coordinación general Dra. Ileana Diéguez Caballero.

El anclaje fundamental para examinar el archivo de *Los Juanes* fue el cuerpo y sus modos de representación, a partir de la pregunta sobre su posición frente a la realidad que estos artistas vivieron en su momento histórico. Al analizar el archivo busqué en las formas de representación del cuerpo; un gesto o un movimiento del cuerpo que permitiera identificar “otra” capacidad de significado o expresión al canon de su época. El historiador George Didi-Huberman plantea situarse y *tomar posición* frente a las imágenes, con la finalidad de afrontar la realidad desde el presente. De esta manera la imagen es interpelada a través de nuestras memorias vividas o referidas proponiendo una antropología de una “imagen viviente” tomando en consideración el método propuesto por Aby Warburg.

El cuerpo y sus modos de representación mediante el género y la resistencia son la última etapa de este marco teórico. Las particularidades del discurso autoritario en torno a la sexualidad en una sociedad, están conformados por dos aspectos: el género y el sexo.

La interrelación entre ellos genera un proceso de performatividad según el pensamiento de Judith Butler; por consiguiente el género y el sexo son actuaciones, actos performativos que aluden al poder del discurso para producir aquello que enuncia. En este sentido, Butler explica que la performatividad del lenguaje sobre el género y el sexo actúan como una tecnología; un dispositivo de poder social y político de las formas, desde las cuales el poder hegemónico define la heterosexualidad como el único discurso productor de realidades socioculturales.

La resistencia según el entender de Foucault, se establece en conexión directa con el poder a través de una multiplicidad de puntos de resistencia(s) los cuales son móviles y transitorios, distribuidos de manera irregular, “los puntos, los nodos, los nudos, los focos de resistencia se hallan diseminados más o menos en la densidad del tiempo y del espacio, llevando a lo alto a grupos o individuos de manera definitiva encendiendo ciertos momentos de la vida o determinados tipos de comportamientos” (Foucault, 1976:95).

h. Metodología

Me gustaría realizar algunas consideraciones respecto a la forma en que me refiero a los artistas analizados al llamarlos: *Los Juanes*. Los nombro de esta forma cada vez que me refiero a algún asunto relacionado con ellos. Es importante aclarar que no produjeron obra colectivamente. Sin embargo, los tres compartieron su espacio de producción en un sentido colectivo, con la comunidad de maestros y alumnos de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Gracias a muchos de sus ex alumnos, amigos y a sus colegas maestros, fue posible construir el archivo analizado en esta investigación.

El recorrido que realicé en esta tesis tiene por principio abrir las posibilidades de lectura ante las obras de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González desde la historia del arte contemporáneo en México y América Latina, para suscitar una serie de cuestionamientos desde la crítica de arte, la politización de sus prácticas artísticas y su intersección en problemáticas urgentes relacionadas con su sexualidad en diferencia. Las manifestaciones artísticas generadas por *Los Juanes* no eran integradoras, ni multitudinarias, no fueron consensuadas a través de un acuerdo académico y en

algunas ocasiones, se realizaron en procesos de desplazamiento de escenarios legitimadores en la ciudad de Monterrey.

El análisis del archivo de estos artistas nos permitirá develar el (los) relatos que implantaron en sus obras, con la intención de relacionar sus propuestas visuales con diálogos críticos desde su momento histórico (décadas de los ochenta y los noventa), en la ciudad de Monterrey; para este propósito apelé a dos categorías de análisis emanadas de la historia del arte: el cuerpo y su representación, las cuales han aglutinado una serie de cambios sobre el sujeto y su contexto en las últimas dos décadas del Siglo XX.

Siguiendo este criterio, la periodización establecida para el presente trabajo (1984-1994) no se ajustó estrictamente a un recorte de orden político en sentido excluyente, debido a que no fue de mi interés realizar una historia lineal, cronológicamente instituyente o legitimadora.

La política de representación es uno de los criterios transversales en esta investigación. Realicé una observación comparativa entre la ciudad de Monterrey y la capital del país, a través de un marco de análisis cualitativo de las prácticas artísticas realizadas por *Los Juanes* frente a su momento histórico, lo cual me facilitó emplazar las diferencias entre lo local y lo nacional.

Las opciones para estudiar este archivo eran básicamente dos: establecer una mirada sobre un corpus heterogéneo, delimitación sumamente deseable, pero inaprensible debido a que el archivo no posee información cronológica sobre la trayectoria completa de ninguno de los tres artistas; y la segunda, recortar un corpus acotándolo como una suerte de cristal a través del cual acceder parcialmente a la reconstrucción de aspectos fundamentales sobre las prácticas

artísticas de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González. Fue esta última alternativa la que mejor se adaptó a los requerimientos de este proyecto. Bajo la perspectiva de este abordaje intenté acceder a la sensibilidad de una época (décadas de los ochenta y noventa) en Monterrey, circunstancia que implicó separar los objetos que conformaban el archivo como una entidad abierta, para descifrar su lógica y sus distintos horizontes de posibilidades.

i. Sobre los contenidos de esta tesis

Este proyecto de investigación se configuró a partir de cuatro capítulos: la historia, el archivo, el cuerpo, el género y la resistencia. El entorno cultural en la ciudad de Monterrey durante las décadas de los ochenta y noventa, fue el eje desde el cual se originaron las preguntas críticas en diálogo con la ciudad de México y paralelamente al contexto latinoamericano.

La introducción aborda la trama histórica local a través de dos apartados: *antecedentes* y *situación actual*. En los *antecedentes* destacan las condiciones de insularidad económica de Monterrey. En el apartado de la *situación actual* expuse brevemente los procesos de normalización de las políticas corporativas a lo largo de tres generaciones de empresarios, al reconocer periodos clave de enfrentamientos ideológicos y económicos entre Monterrey y la ciudad de México. La socióloga Lylia Palacios Hernández, analizó dichos momentos en mayor profundidad mediante una serie de publicaciones en torno a la cultura industrial regional.¹⁴

¹⁴ Lylia Palacios cita trabajos como los de Andrés Montemayor, José P. Saldaña, José Fuentes Mares y Rodrigo Mendirichaga (“De la cultura del trabajo a la cultura de la competencia”, en Nuevo Leon en el siglo XX. Apertura y Globalización, de la crisis de 1982 al fin de siglo, Tomo III, Fondo Editorial de Nuevo León Monterrey, 2007. p.170).

El primer capítulo plantea una serie de nuevos enfoques históricos del arte, frente a la tradición de la producción material de los objetos artísticos desde un campo separado de los relatos normativos. Reconociendo las posibilidades narrativas de otras historias del arte en México, mediante miradas fragmentadas descentradas de relatos lineales y cronológicos. En este capítulo las aproximaciones a estos nuevos marcos de sentido, tuvieron como punto de análisis los ensayos compilados en el 2001, por la investigadora Issa María Benítez Dueñas.¹⁵

El segundo capítulo propone una reflexión en torno a las relaciones entre el arte y el archivo, desde sus puntos de encuentro con el cuerpo, la autobiografía visual y la crítica de arte. La condición del archivo es expansiva debido a que permite observar una puesta en contrapeso de la *noción de archivo*: no sólo como reunión y domiciliación de un conjunto documental, sino como herramienta conceptual idónea para un pensamiento sobre las materialidades de las artes visuales desde la década de los ochenta más allá de la pintura. El archivo se abordó a partir de una perspectiva foucaultiana, como sistematización y emergencia de los discursos además de un entramado discursivo de usos de bienes culturales comunes.

En el tercer capítulo se abordan las *desobediencias narrativas*, en este apartado la finalidad fue ubicar referencias artísticas anteriores a la generación de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González. Las acciones realizadas por el Colectivo de Arte y Literatura Caligrama, en la ciudad de

¹⁵ Benítez Dueñas, Issa María (coordinadora) *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000) Tomo IV*, México 2001, publicado por CONACULTA, Instituto de Investigaciones Estéticas IIE de la UNAM y la Fundación Rockefeller.

Monterrey fueron tomadas como ejemplo, este grupo de creadores llevó a cabo prácticas artísticas desde una mirada ideológica permeada por la izquierda estudiantil regiomontana. Las aproximaciones a estos nuevos marcos de sentido tuvieron como punto de análisis el trabajo de Ana Longoni, Ileana Diéguez, Nelly Richards y Luis Camnitzer con respecto a las tensiones entre la política, la estética y el arte.

En el cuarto capítulo, las discusiones estuvieron encaminadas hacia el *género y la resistencia* con el propósito de desarrollar una trama más amplia en perspectiva con las prácticas artísticas realizadas por Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González. Este apartado se enfoca en el presente a partir de una breve revisión del *feminismo, el activismo y los cambios políticos* que tuvieron lugar en Monterrey en contraste con la ciudad de México.

Al final de este último capítulo se consideraron los *escenarios de supervivencia* desde las prácticas artísticas realizadas por este trío de artistas, con la finalidad de resumir el debate del primer capítulo: la tensión surgida desde la historia del arte ante la estabilización de obras que fueron pensadas por fuera del archivo. Estas obras subsisten en conflicto desde el presente, debido a que traspasan discursos disímiles del ámbito artístico como el género, la sexualidad, la política y la estética.

j. Limitaciones y alcances

Impulsar la investigación en torno a este proyecto no fue una tarea sencilla, en especial debido a que el tipo de archivo que conformé sobre las obras y las prácticas artísticas de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, no los inscribe dentro de la narrativa hegemónica de la historia del arte en Monterrey.

El primer problema residió en situar el lugar que ocuparon estos tres artistas en su momento histórico, debido a que fueron poco advertidos dentro de los escenarios legitimadores del circuito del arte en Monterrey (galerías y museos). A causa de lo anterior muchas de las interrogantes estuvieron relacionadas al valor de su trabajo desde diferentes tipos de conflictos como los siguientes: ¿Para qué investigar a estos tres artistas?, ¿Qué tenían de especial?, ¿A qué tipo de representación del cuerpo correspondían?, ¿De qué manera se parecían *Los Juanes* y cuáles eran sus particularidades?

Con el propósito de buscar más información sobre estos tres artistas, me di a la tarea de realizar entrevistas a sus estudiantes, amigos y a otros creadores. Dichos encuentros me permitieron relacionar objetos, documentos, obras de arte y fotografías del archivo con escenarios más amplios como: sus actividades cotidianas, profesionales y artísticas. Además, la selección del corpus sobre el cual emprendí el análisis y el recorte en la periodización (1984-1994), constituyó otro punto álgido en la configuración del proyecto de trabajo ante la escasez de fuentes locales respecto al tema. Las redes de consulta fueron algunos archivos privados de artistas, críticos y activistas locales, entre ellos: Xavier Araiza

(Colectivo de Arte y Literatura Caligrama), Enrique Ruíz (artista visual), Mariaurora Mota (activista), Eduardo Ramírez (investigador), Xavier Moysen Echeverría (1924-2001 en la Biblioteca de la Universidad de Monterrey, UDEM), Juan José González (artista); además de archivos hemerográficos en espacios nacionales. Esta trama de información la consolidé a partir de las entrevistas que realicé con anterioridad, debido a que los periódicos regionales de mayor circulación: “El porvenir”¹⁶ y “El norte”¹⁷, no tenían acceso ni consulta pública y tampoco contaban con acervos digitalizados mayores a diez años de antigüedad.

Por otra parte, es importante mencionar que en la ciudad de Monterrey no existen institutos o cuerpos de investigación académica con características públicas que administren archivos relacionados a las Artes Visuales, en particular de las décadas de los ochenta y de los noventa. Los repositorios de la ciudad son privados y están abocados a dar cuenta de la narrativa empresarial, como por ejemplo, el Centro de Información Empresarial de Nuevo León (CIEN), el cual administra el Archivo Histórico Fundidora con más de 44 mil imágenes (positivos y negativos fotográficos) sobre la historia de la empresa desde el año de 1920 hasta 1986, este archivo fue creado por Banobras, que irónicamente fue la institución encargada de la liquidación del personal de Fundidora Monterrey S.A. en el año de 1986. Por tal razón, se vuelve relevante acotar que desde el año 2001, la Fototeca de Nuevo León bajo la administración del Consejo para la Cultura y las Artes de

¹⁶ En 1922 Jesús Cantú Leal y el poeta colombiano Ricardo Arenales, conocido internacionalmente con el seudónimo de Porfirio Barba Jacob, tuvieron un sueño. Se trataba de crear un medio honesto, veraz y responsable que fuera espejo de lo que sucedía en la prospera ciudad de Monterrey, así nació el periódico “El porvenir”. <http://www.elporvenir.com.mx>

¹⁷ El Norte es uno de los principales diarios de la ciudad de Monterrey en el estado de Nuevo León en México. Forma parte del Grupo Reforma, fue fundado por Alejandro Junco de la Vega. Grupo Reforma tiene 85 años de antigüedad. Inició con la fundación del periódico EL SOL en abril de 1922, seguido por EL NORTE en el año de 1938, el periódico *METRO* de Monterrey en 1988 y El Reforma en 1993. Cuatro años más tarde en 1997 nacería el periódico de Saltillo, *PALABRA* y el Metro de la Ciudad de México. *MURAL* en Guadalajara un año más tarde. Para el 2004 nace el *METRO* Saltillo y en 2005 *METRO* Guadalajara. En los años 2007 y 2008 nace *METRO* Estado de México y Puebla. <http://www.elnorte.com>

Nuevo León, administra este archivo y eso ha facilitado su consulta. [Imágenes C0-8 y C0-9]

La forma en que pude evaluar el archivo de *Los Juanes*, fue problematizándolo en relación a tensiones abordadas por discursos fuera de la insularidad industrial y de la normalización de las prácticas neoliberales ligadas a la cultura local. De esta forma, sus historias particulares y las formas en que sus prácticas artísticas se entrelazaron con sus relaciones sociales, me permitió identificar nuevos procesos de subjetividad visual desde un *escenario liminar* durante las décadas de los ochenta y los noventa.

Los resultados de esta investigación, aspiran a contribuir a la puesta en público de problemáticas borradas de la historia del arte en la ciudad de Monterrey durante los últimos treinta años. Teniendo en cuenta que estas ausencias narrativas no solo aíslan la obra de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González de su pertenencia al arte local, sino que ignoran sus intereses inscritos desde su sexualidad en diferencia. Discutir estos conflictos desde el presente, me permitió identificar narrativas diversas, agrupadas a partir de la representación del cuerpo y sus modos de volverse memoria en una sociedad normativizada por el poder industrial.

j. Aportaciones

Esta tesis aborda un tema pertinente debido a que existe muy poca información respecto a este periodo histórico en Monterrey (década de los ochenta y noventa), en relación a las formas en que los artistas regiomontanos propusieron

maneras alternativas de circulación de su obra fuera del mercado y de manera disyuntiva a los cánones artísticos de su época.

La valoración del archivo de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, me permitió comparar los estándares con los que fueron evaluados o descalificados desde las instituciones culturales de su época por críticos de arte, historiadores e inclusive otros artistas de su misma generación, problematizándolos desde la actualidad.

Tomando en cuenta que la ciudad de Monterrey no cuenta con una tradición de investigación humanista en arte contemporáneo, centros de documentación, ni archivos públicos relacionados a las Artes Visuales, este documento aspira a sentar un precedente respecto al tema. Las contribuciones más significativas de este proyecto de investigación son las siguientes: concibió un diálogo entre los tres artistas y su sexualidad en diferencia, contrapuso sus miradas críticas y políticas no asimiladas desde la ideología empresarial, delimitó un marco conceptual que permitió ubicar su presencia en Monterrey proponiendo “otra” forma de narrar la historia. [Imágenes C0-10, C0-11 y C0-12]

Capítulo 1

Otras historias del arte en México

La historiografía del arte, en la que ha predominado una mirada formalista y estetizante que evita “las contaminaciones” de su objeto, tiende a relegar o infravalorar la dimensión política de los posicionamientos de los artistas y sus producciones. A su vez, desde la historiografía política, las cuestiones artísticas quedan reducidas a meros ornamentos, ilustraciones de la palabra, desconociendo su potencial revulsivo, su espesor en tanto representación y la especificidad de sus lenguajes

Ana Longoni (2001:9)

I.- “Otras historias del arte en México”

1.1 Miradas fragmentarias y anacrónicas

Hacia finales de la década de los setenta y principios de los ochenta en Monterrey, las políticas culturales del estado mexicano se confrontaron con las políticas empresariales, dando origen a una etapa de modernización que dio lugar a nuevos museos y espacios urbanos públicos diseñados por escultores de la talla de Rufino Tamayo y Manuel Felguérez.

El entonces presidente de México, José López Portillo (1976-1982), determinó reemplazar las políticas culturales de su predecesor (Luis Echeverría Álvarez) encausadas al folklor y a la cultura indígena; sustituyéndolas por proyectos en los cuales se exaltó el valor de la herencia criolla (española) y la influencia europea en nuestro país; asimilando de esta manera una representación del México próspero, ligado a las corrientes más elevadas del pensamiento occidental. Este periodo a nivel económico, se caracterizó por una entrada compleja a un escenario mundial de competencia financiera y de libre mercado.

El elemento fundamental para esta prosperidad cultural, fue el excedente de recursos obtenidos a través de la venta del petróleo. Esta bonanza cultural se precipitó hacia un profundo abismo hacia finales del sexenio, cuando los precios de los hidrocarburos bajaron, llevando a López Portillo a construir políticas innovadoras y alianzas económicas con los empresarios de Monterrey, no solo para sacar adelante al país sino para beneficiarlos de manera inédita.

La cultura como campo de enfrentamiento con el estado mexicano, no implicó una nueva conducta por parte de los empresarios locales. Por el contrario,

en palabras del investigador Eduardo Ramírez, el uso de la cultura en Monterrey “es simplemente una respuesta de probada efectividad ante situaciones de conflicto anteriores a la década de los ochenta” (Ramírez, 2009).

Este escenario desde el cual tienen lugar las miradas fragmentadas en torno a Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, estableció un espacio social y cultural de doble naturaleza para los empresarios, en primer término la confrontación con el gobierno y en segundo término su reconciliación mediante la divulgación de la ideología del capital a través de la formación de colecciones corporativas y museos financiados por los grupos industriales.

La difusión del arte y la cultura al imbricarse de manera categórica con la expansión industrial desde principios de los ochenta en la ciudad, desplegaron estrategias de cierta forma similares; crear una imagen moderna del espacio urbano en Monterrey (probablemente también como estrategia turística), ocupar simbólicamente el espacio público mediante la comisión de grandes esculturas a creadores reconocidos a nivel nacional e internacional, realizadas con los bienes producidos en sus empresas: metal, cerámica, cemento y varilla entre otros.

Sin embargo, frente a esta nueva voluntad moderna de transformar a la ciudad en una capital de la cultura y la industria, el espacio de experimentación propio de la producción del conocimiento artístico, se dio en otros lugares y en otras formas, y paradójicamente, el rumbo de la producción simbólica, cada vez tenía que ver menos con la pureza como autodefinición de las prácticas artísticas. Volviendo pertinente la siguiente pregunta: ¿Cuáles eran esos lugares y esas otras características de creación artística?

Documentar la relación de procesos de creación reciente -como es el caso- de la obra producida por Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, admite la posibilidad de identificar esos lugares como rutas alternativas a las institucionalizadas.

La historia del arte se ha concentrado en establecer una conexión entre las palabras y las cosas. Tradición narrativa que ha privilegiado la producción material de los objetos considerados artísticos. Ante esta situación, se ha vuelto tema de interés primordial en los últimos veinte años para los investigadores e historiadores del arte contemporáneo, definir y delimitar su objeto de estudio desde un campo expandido.

La crítica de arte Rosalind Krauss, en 1979, publicó *La escultura en su campo expandido*; en este texto describe el fenómeno de las artes visuales desde la segunda mitad del siglo XX en los Estados Unidos.

En este texto, Krauss empezó a ubicar no solo los rasgos esenciales o universales de la escultura; sino las características que la han conformado a lo largo de la historia. Propuso un marco conceptual analítico que pudiera explicar las prácticas artísticas. Esta nueva forma de historización tiene dos aspectos fundamentales: desterritorializar las prácticas artísticas (por multiplicación de sus acciones, expandiendo su función cronológica y memorística), y reconocer la autonomía de las prácticas artísticas (sin delimitarlas por un marco de producción material).

Una maniobra que según sus palabras se origina en la crítica de arte; “las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en la que

un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa”¹⁸. Estos rasgos esenciales son ubicados por Krauss con el propósito de explicar un proceso de desarrollo histórico que no tiene una solución definitiva, sino que aporta paradigmas abiertos ante las preguntas ¿qué se considera arte? y ¿bajo qué contexto o delimitación temporal, referencial o histórica se realiza esa práctica artística?

Ejemplo de este *campo expandido*, desde el cual es posible realizar nuevas lecturas sobre el arte después de la modernidad; es el trabajo realizado por Issa María Benítez Dueñas (2004). Esta investigadora compiló el cuarto volumen de la colección que llevó por título: *Hacia otra historia del arte en México*¹⁹, siete ensayos que se encuentran delimitados por nuevos enfoques historiográficos, que tenían por tarea ubicar el arte contemporáneo dentro de la historia reciente y su desarrollo en México. Una característica importante de este compendio, es que los autores de los ensayos eran en ese momento curadores, investigadores, escritores e historiadores independientes sin adscripción a un espacio académico o a una institución.

Issa María Benítez convocó directamente a los participantes y apoyada por el espacio autogestivo de CURARE²⁰, compendió la publicación de este volumen (el cuarto y último de la serie) de esta colección que llevó por título, *Disolvencias*.

La publicación de este libro despliega nuevos intereses de diálogo crítico desde la historia del arte; en palabras del investigador José Luis Barrios

¹⁸ Krauss, Rosalind. *La escultura en su campo expandido*. Compendio realizado por Hal Foster, *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós. 1979.

¹⁹ Issa María, Benítez Dueñas (coordinadora) *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000) Tomo IV*. México, 2001 CONACULTA, CURARE y la Fundación Rockefeller.

²⁰ CURARE surge no solo como oposición a los espacios oficiales de difusión y exhibición del arte, sino también de la necesidad de un descentramiento de la autoridad académica y de sus discursos estabilizadores.

“separándose de las historiografías casualistas y normativas de la vida universitaria, ante la falta de interés de las instancias académicas en el arte contemporáneo”.²¹

Este volumen enuncia un recorrido que no es lineal ni cronológico de las confrontaciones y conflictos entre el discurso moderno (escuela mexicana de pintura y muralismo) y la vanguardia (generación de la ruptura arte internacional). Dichas tensiones nos pueden brindar un marco general de los recorridos teóricos y ensayísticos reunidos en este libro.

Bajo este marco histórico, tenemos que la(s) forma(s) de escribir sobre arte contemporáneo, desarrollaron una serie de construcciones discursivas abiertas que trajeron consigo una ruptura de los géneros artísticos tradicionales.

Algunas de las tensiones que impactaron las nuevas formas de narrar la(s) historia(s) del arte en México, son las siguientes: el feminismo como práctica política y artística, el descentramiento de los centros de producción de subjetividades artísticas, la circulación de capitales económicos y simbólicos que transforman los escenarios locales, relaciones estrechas entre el arte y la política.

En resumen, lo más destacado de esta serie de cambios en las narrativas históricas, es la forma en cómo se enuncian las obras de arte, las cuales no son vistas solamente como objetos, sino también como lugares en los que se fundan y sedimentan procesos críticos e históricos.

21 José Luis Barrios Capítulo II. Cartografías. Los descentramientos de arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana). Issa María, Benítez Dueñas (coordinadora) *Hacia otra historia del arte en México. Disolvidas (1960-2000) Tomo IV*. México, 2001 CONACULTA, CURARE y la Fundación Rockefeller. p.p. 163.

1.2. Antecedentes sobre la representación

Hasta el siglo XIX un artista adquiriría notoriedad mediante su capacidad de representar. El término representar proviene del latín. Deriva de *repraesento*, *repraesentare*, *repraesentavi*, *repraesentatum*. Está formado por el prefijo re- (hacia atrás, reiteración), el prefijo prae- (delante, antes) y el verbo sum, es, esse, fui cuyo significado es ser, haber, estar, existir. Por tanto, se puede considerar el concepto original de esta palabra como volver a estar delante o poner delante.

Uno de los problemas centrales en esta investigación basada en la obra de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González es la posibilidad de abrir las fronteras del objeto artístico orientándolo hacia las prácticas artísticas situándolas en contextos específicos como la identidad y el cuerpo²².

En ambos casos la identificación del cuerpo se ve confrontada, no solo como posibilidad de representación dentro del arte, sino desde la forma en que esos sujetos se ven controlados, influidos, inhibidos o limitados en su vida cotidiana.

La imposibilidad que tenían *Los Juanes* en la ciudad de Monterrey de expresar sus deseos sexuales mediante el campo artístico, los confrontó a las prohibiciones explícitas de la representación hegemónica del cuerpo en Monterrey. Limitándolos en su condición artística ante la imposibilidad de descubrir “otro” cuerpo que no cumpliera con las normas de conducta impuestas sobre el varón desde los valores empresariales.

²² Se intenta abordar una perspectiva, a través de la cual se exploren los relatos de los sujetos sobre sí mismos en relación con su identidad y su cuerpo.

Las representaciones hegemónicas del cuerpo que prevalecen en la sociedad regiomontana a nivel histórico y están ligadas a la figura del obrero. En el archivo de *Los Juanes*, existe evidencia de la contraparte de estos discursos sobre el cuerpo a través de cartas, dibujos y documentación de performances.

1.3. Las representaciones hegemónicas del cuerpo.

Las representaciones del cuerpo y las relaciones de poder fueron abordadas por Michel Foucault, a partir la autoridad *performativa*²³ del saber científico sobre los cuerpos. En su libro *Historia de la sexualidad* (1976), manifiesta que el poder sobre la vida (biopoder) se desplegó desde el siglo XVII a través de dos particularidades opuestas:

- El cuerpo como máquina (educación del cuerpo, desarrollo de aptitudes, incremento de su rendimiento y docilidad, por último, inclusión del cuerpo en sistemas de control), conocida como anatomopolítica del cuerpo humano.
- El cuerpo-especie formada hacia la mitad del Siglo XVIII (longevidad, nivel de salud pública, regulación de la mortalidad y natalidad, etc.), conocida como la biopolítica de la población.

En otros dos de sus libros, *Historia de la locura en la época clásica* (1961) y *El nacimiento de la clínica* (1966); Foucault analizó la forma en que la psiquiatría y la medicina conformaron sus objetos de estudio, desde un sistema de exclusiones de ciertos cuerpos afectados, dementes, lunáticos, sintomáticos, etc.

En el caso de la ciudad de Monterrey, podemos señalar que la biopolítica del

²³ El concepto “performatividad” hace referencia a la capacidad de algunas expresiones de convertirse en acciones y transformar la realidad o el entorno.

saber científico ha sido desplazada por la biopolítica de las industrias culturales. Especialmente aquéllas ligadas a las empresas regionales.

Las razones de que *el cuerpo como máquina* sea el modelo de representación del cuerpo hegemónico en la ciudad de Monterrey, tiene fines muy claros: la cultura empresarial necesita de esos cuerpos sometidos bajo la figura del obrero dispuesto a rendirse ante jornadas laborales extenuantes, a sacrificar el ocio, la vanidad y la individualidad.

Un ejemplo claro de lo anterior lo podemos encontrar en el “Ideario Cuauhtémoc”²⁴ y sus 17 reglas de comportamiento desde la visión empresarial de Eugenio Garza Sada.

La mirada sobre el cuerpo (del empleado/obrero), manifiesta un territorio que debe disciplinarse mediante sistemas de comportamiento que revelan el poder performativo de los valores empresariales, esencialmente sobre el cuerpo del varón.

Los obreros o mejor dicho; la representación del cuerpo del obrero, ha cambiado a lo largo del Siglo XX. Así como los empresarios se enfrentaron por más de tres generaciones con el poder del estado mexicano, los obreros desafiaron a los empresarios regiomontanos de diferentes maneras en busca de mejores condiciones laborales y de vida. Durante la década de los veinte los movimientos obreros lucharon por sus derechos sindicales y de vivienda, durante la década de los cuarenta constituyeron cooperativas y redes de apoyo a nivel nacional [Imagen C1-1]

²⁴ El contenido del “Ideario Cuauhtémoc” se encuentra detallado en la Introducción de esta tesis.

La década de los ochenta en Monterrey, se definió por las huelgas obreras en contra del gobierno estatal y federal, ante los intentos de dismantelar el sindicato de la empresa Fundidora y acabar con la cooperativa obrera que la administraba. [Imagen C1-2]

La realidad contemporánea de la cultura empresarial en Monterrey, es un gran escenario desde el cual los cuerpos no se insertan sin voluntad, sino que se domestican gracias a los premios de puntualidad, préstamos para vivienda y abonos para asistir a los partidos de los equipos de futbol locales. No todo es sometimiento sin gratificación. El cuerpo del trabajador, a lo largo de más de un siglo, ha cambiado, se ha adaptado a las nuevas necesidades y transformaciones de la cultura empresarial. [Imagen C1-3]

1.4. Cambios significativos en la representación

En las sociedades contemporáneas el cuerpo es objeto de interpretaciones y transformaciones. La industria del espectáculo lo erotiza, el deporte lo fortalece, la religión lo convierte en templo, la pornografía lo comercializa. En el caso de la cultura empresarial, lo somete a sus normatividades laborales.

Judith Butler desarticuló el determinismo con respecto al cuerpo, contraviniendo el sentido común por el cual el sexo es lo natural y el género lo cultural. El sexo y género son construcciones discursivas, el discurso sobre sexo y el género es el que ha construido la correspondencia entre ambos, así como los roles sociales que los sujetos (y sus cuerpos) deben asumir en consonancia con esa correspondencia. Los cuerpos de las sexualidades-otras, son los cuerpos que no importan.

Esos son los cuerpos que importan en la cultura empresarial: los cuerpos de obreros dóciles, sometidos y dispuestos a seguir sus normas.

El mayor obstáculo que enfrentaron *Los Juanes* desde una sexualidad en diferencia, fue la representación del cuerpo heterosexual como determinante categórico del cuerpo del varón en Monterrey.

Una forma de combatir esas representaciones hegemónicas ocurre al subvertir los *cuerpos que importan*, haciendo preguntas críticas frente a estas representaciones, ¿es forzoso que un obrero controle su temperamento?, ¿es imprescindible disfrutar el trabajo?, ¿qué pasa si no oculto mi vanidad?, ¿qué sucede si altero la verdad?

En el arte contemporáneo la relación entre representación y poder es primordial para desarticular la mirada tradicional, interesándose por la renovación de las formas y de los contenidos, más allá de los límites físicos del objeto Ω de manera fragmentaria, descentrada y subjetiva.

Por esta situación no es posible delimitar nuestro objeto de estudio a obras de arte que posean únicamente características matéricas. En la construcción del archivo de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, es fundamental analizar las prácticas artísticas que utilizan elementos provisionales y estrategias performativas.

En este sentido, afrontamos un *objeto de estudio* que no es reconocido por la tradición de la historia del arte desplegada hasta la segunda mitad del siglo XX (arte moderno), debido a que sus herramientas de representación son móviles.

Las herramientas para desmontar el concepto de representación hegemónica del cuerpo del obrero en Monterrey, fueron las siguientes: describir un

entramado que ligó la representación con la historia industrial de Monterrey, reconocer los momentos de cambios de esa representación hegemónica y finalmente realizar preguntas críticas frente a ese modelo de representación dominante desde el presente. Este apartado se elaboró siguiendo la propuesta de la investigadora Ileana Diéguez, al referirse a la representación como “un campo para el ejercicio de lo político, y su análisis, más que discutir la sustitución del término, debería implicar una deconstrucción, un desmontaje del uso tradicional del concepto”(Diéguez, 2014:184).

1.5. Transiciones y transformaciones: del objeto artístico a la práctica artística

Hacia finales del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, los países europeos vivieron una ruptura con los estilos del pasado. Las transformaciones de las formas y de los contenidos, más allá de los límites físicos, evolucionaron para dialogar desde nuevos ámbitos de pensamiento. Se conoció como vanguardias históricas a los estilos que aparecieron durante la primera mitad del siglo XX, cuyo objetivo era romper radicalmente con el arte del pasado, abriendo paradigmas conocidos como vanguardias.

El término vanguardia implicó la idea de lucha, de combate, de pequeños grupos de creadores congregados en torno a situaciones contrarias al orden establecido, en contra de los criterios de las clases altas y de la opinión de algunos intelectuales conservadores. Las vanguardias artísticas trataron de transformar la sociedad mediante la ciencia y la industria.

Otro aspecto destacado desde el concepto de vanguardia(s), es su trasfondo político ligado al activismo, a las ideas de las revoluciones artísticas y a la voluntad de ruptura; además de la aparición de un documento literario como elemento cardinal en muchos movimientos de vanguardia conocido como “El Manifiesto”²⁵.

Hasta la primera mitad del Siglo XX, la historia del arte desde la modernidad se preocupó por los soportes matéricos y técnicos de la obra de arte. Estos dos elementos acompañaban las delimitaciones de lo que era considerado arte en occidente y aún podemos ubicar los discursos del arte moderno como producto de lecturas formales, estilísticas y temporales, revisiones sociológicas externas a los cambios propuestos por las vanguardias.

El enfrentamiento entre la modernidad y la vanguardia, es el espacio discursivo en crisis desde la década de los cincuenta. Esta división circunscrita por fronteras materiales de la obra de arte, permitió reconocer la unión entre la política y el arte como antecedente de la producción artística fuera de las interpretaciones evolutivas o cronológicas. La expansión de las narrativas artísticas engarzó el arte y la vida del artista como uno de los acontecimientos más importantes en la producción de este tipo de propuestas en transición.

Esta situación de complejidad desde la cual se despliegan estas transformaciones en el campo artístico, nos lleva a un elemento fundamental para

²⁵ Desde el año de 1848, con la aparición del Manifiesto Comunista, surgieron también manifiestos artísticos, que a modo de declaración pública recogían los postulados más importantes, en muchas ocasiones, con las formas de actuación de ese grupo artístico en términos artísticos y políticos.

poder inscribir dentro de esta categoría las prácticas realizadas por *Los Juanes*: su resistencia a ser definidas en términos de tipologías locales hegemónicas.

Especialmente aquéllas que se refieren al estado de dominación del sujeto en relación al papel del cuerpo y su representación durante las décadas de los ochenta y noventa en Monterrey.

La destacada investigadora Nelly Richard, analizó la capacidad “*de producir interferencias críticas en esas zonas que abarcan el cuerpo y el paisaje como escenarios de autocensura y microrepresión*”, (Richard,1986). Estas interrupciones entre la representación y la manifestación del cuerpo del artista, expusieron la agenda de *Los Juanes*, la cual en algunas ocasiones los llevó a demarcarse de su contexto social y de las normas sexuales aceptadas.

Esta serie de características le dio al proceso entero una nueva inflexión al impulsar a Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, a abandonar un discurso común en la generación de artistas anterior a ellos. Los artistas regiomontanos de la década de los setenta, estaban dispuestos a adecuar sus intereses ante una agenda general, ofrecida por las instituciones culturales ligadas a su vez a los capitales e intereses de la élite empresarial de Monterrey.

Los Juanes generaron tensiones entre el hecho de “ser uno mismo” y “actuar un papel”, entre la realidad material del objeto artístico y el campo expandido de las artes visuales. Por esta razón, sus prácticas artísticas manifestaron sus intereses personales dentro de un sistema artístico local que empezó a centrarse únicamente en la producción material de los objetos artísticos y no en el proceso artístico.

Este proceso de producción material de los objetos, estuvo ligado al resurgimiento de la pintura durante la década de los ochenta. No solo a nivel local sino como parte de un movimiento artístico nacional que llevó por nombre neomexicanismo. El neomexicanismo fue un equivalente a nivel histórico (con muchas semejanzas) a la Transvanguardia Italiana, el Bad painting norteamericano o los llamados Nuevos salvajes alemanes.

La escena plástica mexicana, durante la década de los ochenta, se caracterizó por una creciente producción pictórica enfocada en los imaginarios, estereotípicos de lo “mexicano” y de lo “nacional”.

En este punto resulta conveniente puntualizar que la cultura nacional mexicana es en todo caso un ejemplo de cultura plural, debido a que están sujetos a cambios mucho más amplios y complejos que una tendencia pictórica pueda documentar durante un cierto periodo histórico. En todo caso esta investigación inicia desde una relación en tensión entre el capital industrial y el ejercicio centralizado del poder desde un marco de representación no solo federal (organización del gobierno en el país) determinado por la ausencia de “otras” realidades que no sean las que competen a la lucha entre el gobierno y los empresarios regionales.

Para los empresarios regionales especialmente durante la década de los ochenta resultó conveniente abrir sus márgenes de operación financiera a la compra y venta de arte para presentar, exclusivamente a través de cierto tipo de pintura conocida como “neomexicanista” a México como un país con manifestaciones multiculturales. Evidenciando que el margen entre lo mexicano y

lo nacional se volvió exótico y folklórico, no solo por la forma en que estos conceptos se idealizaron desde la práctica pictórica sino por su adecuación y convencionalismos adquiridos desde el mercado del arte. Cabe mencionar brevemente que dentro de un contexto de cultura cimentada a través de creencias y valores, podemos distinguir tendencias profundamente enraizadas en la cultura nacional. México es una sociedad plural, no sólo en el sentido de que es culturalmente heterogénea sino que subsisten grupos humanos colonizados, explotados y subempleados que no participan de la cultura nacional. Esta subsistencia de grupos explotados borra del mapa regional a los obreros y su figura de la pintura local (en términos generales) y no únicamente durante la década de los ochenta. Por lo anterior sería conveniente en un futuro estudio analizar a profundidad la necesidad de la elite empresarial regiomontana de estandarizar la figura del obrero bajo nuevos modelos y políticas empresariales norteamericanas y formas de referirse a ellos como asociados y/o empleados. Cuestionando la ausencia de la figura del obrero en las representaciones pictóricas regionales.

Los artistas mexicanos de esta generación (en su mayoría pintores), se interesaron por los valores tradicionales de mexicanidad: mercados, artesanías, fiestas populares, vestidos tradicionales, la bandera nacional, las tradiciones populares, las pulsiones del cuerpo, los medios masivos y la cultura de consumo.

La representación, especialmente la adscrita al arte contemporáneo, desde el neomexicanismo, en nuestro país da cuenta de un creciente énfasis en la representación del cuerpo; sensible cambio en la manera de entender las

relaciones entre los distintos factores del tejido histórico del arte, desde el cual surgió el valor de realidad del estado moderno conocido como *mutatis mutandi*.²⁶.

Estos lenguajes visuales fueron reconocidos por el mercado nacional e internacional, sin embargo por la crítica de arte fueron estigmatizados y no siempre celebrados, como fue el caso de Teresa del Conde, quien los describió de esta manera, “los nuevos mexicanismos, a mi modo de ver, no derivan del propósito explícito de traer a colación las raíces nacionales, sino de –a través de ellas- rescatar ciertas constantes de identidad dispersas, contrastantes y aún opuestas entre sí, en aras de generar una expresión que de algún modo tenga que ver con el contexto” (Conde, 1987).

El lugar que ocupó la ciudad de Monterrey en la difusión, la exhibición y la venta de pintura neomexicanista fue muy destacado, su éxito comercial no hubiera sido posible sin el entusiasmo compulsivo del coleccionismo individual de personajes como Mauricio Fernández y Generoso Villarreal, además de los corporativos regiomontanos como Pulsar, FEMSA y Vitro, entre otros. Es importante mencionar la creación en el año de 1991 del Museo MARCO, la importancia de ciertas galerías como Arte Actual Mexicano, Ramis Barquet y la adopción del fenómeno del coleccionismo como símbolo de estatus local.

[Imágenes C1-4, C1-5, C1-6]

²⁶ *Mutatis mutandis* es una frase en latín que significa ‘cambiando lo que se deba cambiar’. Se utiliza tanto en inglés como en castellano y en otros idiomas cuya raíz es el latín. Informalmente el término debe entenderse “de manera análoga haciendo los cambios necesarios”.

1.6. Apuntes para una historiografía del arte en Monterrey

Reflexionar de manera crítica sobre el arte fuera de las normatividades económicas y/o sociales locales, sigue siendo la tarea pendiente en la vida cultural y académica de la capital de Nuevo León. Por lo anterior, pensar extrínsecamente la relación entre la producción económica y la reproducción cultural, es la propuesta inicial de este apartado proponiendo una narración alternativa de la memoria reciente del arte en Monterrey.

El objetivo de este primer capítulo es generar un momento de análisis previo a la siguiente pregunta: ¿por qué la producción visual y las prácticas artísticas de *Los Juanes*, no son tomadas en cuenta por las instituciones artísticas en Monterrey?

Empecemos por evidenciar la división entre lo económico y lo social que nos permita pensar en las políticas del régimen de representación local, ante un escenario, por lo menos hasta la década de los setenta del siglo pasado, pleno de capitales, empresarios poderosos y dominación ideológica. Desde el cual solo se reconocía y legitimaba la pintura como única forma de expresión posible desde el campo de las artes visuales. Lo cual nos lleva a inferir la división interna del campo del arte en Monterrey a partir del lenguaje pictórico.

En este punto tenemos que cuestionarnos lo siguiente, ¿qué significa la pintura para una ciudad como Monterrey durante las décadas de los setentas y ochentas?, siendo estos años claves en la conformación de las colecciones privadas y públicas.

Existió una relación sumamente estrecha entre arte y pintura entrelazada por una serie de condicionantes altamente especializadas: especulación de precios en el extranjero, subastas internacionales, préstamos de pinturas a museos internacionales, exhibición de pinturas en ferias y eventos del gobierno mexicano en Europa y Asia. Estos procesos de circulación y reconocimiento implicaron acuerdos, convenios y complicidades entre el gobierno mexicano y los empresarios regiomontanos, las cuales permitieron la circulación y el reconocimiento de ciertas propuestas pictóricas dentro del sistema de legitimación, difusión y comercialización del arte.

La circulación y reconocimiento de los artistas, limitaba su participación en el circuito artístico de la época (museos y galerías) dependiendo los intereses económicos y de mercado ante los cuales era posible clasificarlos, desde este marco me interesa analizar una serie de puntos para fragmentar este relato.

Iniciaré esta tarea mencionando el libro “Artes Plásticas de Nuevo León, 100 años de historia” editado por Xavier Moysen²⁷ en el cual se incluyeron textos de los siguientes autores: Humberto Salazar, Xavier Moysen, Enrique Ruíz, Eduardo Rubio E. y Marco Granados. En dicho compendio se intentó según palabras del propio Moysen, *la pretensión de borrar la idea comúnmente aceptada acerca de la pobreza de nuestro medio cultural*²⁸.

²⁷ Xavier Moysén Lechuga (Toluca, edo. de México, 1953), profesor asociado del Departamento de Arte de la Universidad de Monterrey. Pertenece a la Asociación Internacional de Críticos de Arte, capítulo México, al Comité Mexicano de Historia del Arte. Su trabajo como investigador se ha centrado en la historia del arte de la región, en particular la de Monterrey; de ella se desprendió la curaduría de la exposición “100 años a través de 100 artistas, las Artes Plásticas en Nuevo León”, para el otrora Museo de Monterrey en el año 2000, así como la edición del libro Artes Plásticas de Nuevo León. Cien años de historia. Siglo XX, para esta misma institución.

²⁸ Moysen, Xavier. *100 años a través de 100 artistas. Las Artes Plásticas en Nuevo León*. Monterrey: Museo de Monterrey FEMSA, 2000.

Este libro tiene ciertas características únicas dentro del contexto de la historiografía del arte en Monterrey, la más importante es la inclusión de diferentes miradas respecto a temas complejos como son la historia del arte en la localidad, la sociología, la formalización de los procesos académicos de las artes visuales y la formación del mercado del arte. A través de la pluma de personajes provenientes de diferentes contextos.

En el segundo capítulo de este libro el cual lleva por nombre “El tiempo del arte” escrito por Enrique Ruíz²⁹, encontré algunos momentos críticos relacionados a las circunstancias políticas que rodearon a *Los Juanes* como creadores y los procesos de exclusión e inclusión desde las instituciones artísticas de su obra.

En este texto se deja entrever, que en estas dos décadas en la ciudad de Monterrey y la ciudad de México, ocurrieron otros acontecimientos importantes, los cuales dividieron los intereses y espacios políticos desde los cuales los artistas locales se diferenciaron de los creadores del centro del país.

El primero de ellos fue la legitimación del acto pictórico (desde el neomexicanísimo) como único medio aprobado dentro de las artes visuales en Monterrey durante la década de los ochenta.

A la par del crecimiento, desarrollo y éxito económico del neomexicanismo en la ciudad de Monterrey, en la ciudad de México se realizó una revisión importante de los acontecimientos artísticos llevados a cabo durante la década de los setenta por algunos grupos de artistas jóvenes de forma colectiva.

²⁹ Enrique Ruíz Acosta, (McAllen Texas, Estados Unidos, 1953). Licenciado en Artes Visuales en la UANL, tomó cursos de especialización en artes visuales como estudiante invitado en la Technische Hochschule de Darmstadt en Alemania. Maestría en diseño por la UDLAP. Actualmente es candidato al doctorado en Teorías de la cultura por la UDLAP en Puebla.

Hacia la mitad de la década de los ochenta (1985) en la ciudad de México, bajo la coordinación de la investigadora y crítica de arte Rita Eder, se realizó una exposición paradigmática en el panorama del arte contemporáneo: “De los grupos a los individuos” en el Museo de Arte Carrillo Gil, recuento y reconocimiento de lo que en los setenta se había presentado como un “movimiento generalizado, con carácter colectivo e interdisciplinario y con índole innovadora en sus modos de expresión” (Eder, 1985) ³⁰.

El rango comprendido durante los años de 1977 a 1982, por el investigador Álvaro Vázquez Mantecón ³¹ en el catálogo de la exposición “La era de la discrepancia” ³² aborda este mismo tema, “Los Grupos: una reconsideración” analizó una decena de agrupaciones de artistas y teóricos: Tepito Arte Acá, Proceso Pentágono, Mira, Suma, Germinal, el Taller de Arte e Ideología (TAI), El Colectivo, Tetraedro, Marco, Peyote y la Compañía, No Grupo, el Taller de Investigación Plástica (TIP) y Fotógrafos Independientes, entre otros. Estas organizaciones artísticas intentaron renovar el sistema del arte prevaleciente en su momento. *Los Grupos* tenían como antecedente previo en la historia del arte mexicano, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y el Taller de Gráfica Popular (TGP), quienes manifestaban una preocupación por un arte político, desde diferentes plataformas y perspectivas. Esta revisión de la historia reciente de las prácticas visuales y políticas en el país, delató una mirada

³⁰ Eder, Rita. *De los grupos a los individuos: artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, libro-catálogo de la exposición. Ciudad de México: CONACULTA y Museo de Arte Carrillo Gil, 1985.

³¹ Álvaro Vázquez, Mantecón. Profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco desde 2001. Actualmente es Jefe del Área de Investigación Historia e Historiografía. Es autor de varios trabajos sobre política y cultura en el México del siglo XX.

³² “*La era de la discrepancia* ha sido calificada como la exposición más importante y ambiciosa del arte contemporáneo que haya tenido lugar en México en la última década. La muestra buscó recuperar la memoria del trabajo realizado en México durante los años que van de 1968 a 1997, en los márgenes de los espacios oficiales y los corredores culturales privados.

centralista y limitada al territorio de la ciudad de México sin tomar en cuenta otras prácticas artísticas fuera de ese contexto.

La politización del arte y el compromiso con la investigación de estos movimientos artísticos, ligados al disenso frente al estado mexicano desde finales de la década de los sesenta, adquirió un nuevo protagonismo desde la capital de país. Mientras que en la ciudad de Monterrey de manera antagónica, las políticas que impactaron las artes visuales no fueron las colectivas o las del disenso, sino las que estaban al servicio de la cultura empresarial. Volviendo a la historia local, Enrique Ruíz realizó un cuestionamiento comparativo con la situación que se vivía en Monterrey bajo tres condiciones: “las posibles formas y contenidos del arte; los modelos de distribución, exhibición y difusión, y los paradigmas de su formación o educación. Monterrey participó de estas influencias de un modo particular”³³.

Siendo estas situaciones las adecuadas para crear o moldear un nuevo modelo de artista desde la ciudad de Monterrey, el cual se despegó de la influencia del centro país y miró hacia los centros de producción internacional para generar su obra excluyéndose de las cargas ideológicas y/o políticas que avalaron los colectivos como Proceso Pentágono, Grupo Mira, Tepito Arte Acá; entre otros.

La década de los ochenta es un momento clave en la creación de un nuevo modelo de agenciamiento artístico, no solo en Monterrey sino en nuestro país. Un individuo que fuera capaz de inscribirse en el mercado del arte, vender su obra, participar del circuito galerístico y además ganar concursos, bienales y salones de

³³ Enrique Ruíz, “100 años a través de 100 artistas, las Artes Plásticas en Nuevo León”, Museo de Monterrey y FEMSA, Monterrey Nuevo León, 2000., pp. 124.

arte. La pintura se utilizó como medio de representación principal debido a que era la única técnica comerciable dentro de este nuevo circuito de arte regiomontano.

1.7. La politización del arte en Monterrey.

Siguiendo la línea narrativa propuesta por Enrique Ruiz, los cambios políticos en Monterrey se dieron gradualmente a diferencia de la intensidad con la que actuaron los grupos en la ciudad de México, haciendo un recuento de algunos de los elementos que marcaron el antagonismo con el Distrito Federal. En primer lugar, menciona que las relaciones con el arte *no se atribuían a un desarrollo histórico sino a una necesidad de participar y ser protagonista, desde la capital del capital*³⁴. Teniendo en cuenta por supuesto que *la capital del capital* es Monterrey.

Brindándonos la posibilidad de documentar diferentes tipos de compromisos artísticos; el primero desplegado desde la ciudad de México –desde un entorno sensiblemente politizado- frente a un desarrollo histórico, durante los años posteriores a la década de los setenta, posteriormente a los acontecimientos de 1968. Una postura artística que en 1985, bajo la exposición “De los grupos a los individuos” fue avalada por el sistema cultural (Instituto Nacional de Bellas Artes), la institución del arte (Museo de Arte Carrillo Gil) y la academia bajo la coordinación de Rita Eder (Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM) la del *disenso*.

El segundo tipo de compromiso artístico descrito por Enrique Ruíz, es el de la agencia política que se generó en Monterrey -de manera opuesta a los artistas

³⁴ Ruíz, Enrique. *100 años a través de 100 artistas. Las Artes Plásticas en Nuevo León*. Monterrey: Museo de Monterrey FEMSA, 2000. pp. 125.

del centro del país- desde el *consenso*; dentro del sistema de valores económicos del naciente mercado del arte; sufragado en gran medida por los capitales cuyos sistemas de poder, se integraron desde la continuación de los valores empresariales hacia un sistema cultural local (que se encontraba en construcción), la institución del arte (gobiernos municipal y estatal) y la académica.

El centro del país, de esta forma brindó un reconocimiento a la diferencia y especialmente a la organización colectiva por parte de los *grupos* como otras formas de producir arte, descentradas (y en algunas ocasiones en contra) del régimen pictórico y del circuito de exhibición de las instituciones del arte.

Surgiendo la siguiente pregunta, ¿qué pasa cuando se evaden los momentos de inflexión de esta supuesta domesticación o transformación del artista regiomontano? Una posible respuesta es que se homologan los marcos de sentido para entender las formas de producir arte, mediante una doble vía de domesticación o legitimación claramente referenciada: la capacidad de un artista de producir pintura y la circulación de su obra (pictórica) dentro del mercado. Lo anterior queda bastante claro pensándolo en términos históricos de la época: el neomexicanismo. Momento pictórico dominante en tanto representación y compra-venta de pintura.

Los Juanes encarnan la posibilidad de ir en contra del consenso artístico empresarial en Monterrey, a partir de discursos intermedios a lo acontecido en la ciudad de México, en términos de organización grupal o individual y a la subordinación de los artistas regiomontanos dentro del sistema empresarial de la cultura.

Por estas razones Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, se encontraban excluidos del régimen de legitimación de su época, cuyos márgenes de aceptación e inclusión eran muy limitados y restrictivos, sobreviviendo a un poder hegemónico que invisibilizó su agencia individual como productores de arte.

La “agencia” tiene una resonancia particular para el sujeto subordinado, central en las críticas de Gerardo Mosquera, crítico de arte cubano. Y es empleada para significar la capacidad del sujeto de tomar el control de las representaciones de uno mismo en y contra los lugares del poder, en donde *controlar el lenguaje conlleva también que el poder controle el significado*³⁵.

Por lo anterior, las obras y las prácticas artísticas de estos tres artistas regiomontanos se pueden situar en un espacio diferente, incrustadas dentro de procesos de exclusión de la(s) forma(s) en que un artista podía ser reconocido en Monterrey.

Los Juanes, desde mi perspectiva, nos brindan la oportunidad de identificar un nuevo agenciamiento artístico dentro de su momento histórico: en el cuál el único contexto políticamente sensibilizado era el aprobado y auspiciado por el capital. Monterrey en esta época vivió un momento dorado de su vida económica y cultural que la envuelve en un aura casi mística que sobrevive hasta nuestros días. Ante una incógnita que personajes ajenos al contexto regional trataron de responder, ¿por qué ahí en medio del desierto, donde aparentemente nada era posible, surge ante el mundo ésta mini potencia?.

³⁵ Mosquera, Gerardo. *Spheres Cities*, Séptima Bienal de Sharjah, 2005, p.p. 88.

En palabras de la investigadora regiomontana Mariam Fernández, el papel que tuvo la ciudad de Monterrey como la capital financiera de México, se vio reforzado por el empoderamiento empresarial de quienes “se vuelven legendarios gracias a su actitud recelosa ante el interés exterior, misma que en lugar de mantener al margen, atrae a los medios internacionales que nos hablan de los Garza Sada, Garza Lagüera, Milmo, Ferrara, González, Treviño o Madero como los Rockefeller, Du Pont, Guggenheim o Buddenbrook del norte de México”³⁶.

Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, propusieron un agenciamiento artístico que les permitió evidenciar la división interna y externa entre lo económico y lo social, en un escenario industrial excepcional al resto del país durante la década de los ochenta y principios de los noventa. A través de su desprendimiento de cualquier liga política con los movimientos sociales y estudiantiles conformados durante la década de los setenta, desde el arte hacia la capital de nuestro país evidenciaron la censura, los procesos de discriminación ante su origen social, económico y preferencia sexual.

Las tensiones entre la ciudad de México y Monterrey, generaron un marco de sentido permanente en esta época, desde el cual no solo crecieron los capitales, los negocios, los espacios financieros sino la desconexión de los procesos de aceptación de la diferencia.

Estos dos discursos políticos y artísticos en nuestro país: el del *disenso* frente al régimen de representación pictórico -cuyo antecedente lo podemos localizar en los colectivos artísticos o los grupos en México- y el del *consenso* de

³⁶ Fernández, Mariam. *El desarrollo de la literatura artística en la Ciudad de Monterrey, Nuevo León, 1975-1985*. Tesis presentada para obtener el grado de Maestría en Humanidades en la UDEM Universidad de Monterrey, 24 de julio del 2000, Monterrey Nuevo León.

artistas que buscaron integrarse a los sistemas de legitimación de las nuevas políticas neoliberales; me enfrentaron a un problema de fondo: una falta sistematizada de memoria respecto a la información relevante; a un problema que me atañe: la conformación de un régimen de representación ligado al arte contemporáneo en la ciudad de Monterrey, después de la década de los ochenta.

Bajo estas otras posibilidades narrativas, ¿qué paso con artistas como *Los Juanes* en un momento en el cual las ideologías políticas ligadas al consenso solo permitieron cierto tipo de representación del cuerpo en Monterrey?

Mi propuesta para problematizar el proceso de politización del arte producido por *Los Juanes*, fue confrontar aspectos fundamentales: la forma y la representación histórica para encontrar la(s) diferencia(s) entre los distintos agenciamientos que el artista contemporáneo mexicano, adquirió en nuestro país durante las décadas de los ochenta y los noventa.

La discrepancia fundamental entre Monterrey y la ciudad de México, se debe a que en la capital del país podemos observar un "continuum" que impulsa las narraciones, los discursos y los cambios en las prácticas artísticas desde el arte contemporáneo a partir del neomexicanismo, hasta llegar al presente.

Capas narrativas que se suceden una a la otra, sin que baje la intensidad de esta búsqueda de identidad nacionalista, versus identidad internacionalista con énfasis en las posturas de izquierda o derecha desde diversos derroteros políticos.

Esto no sucede solamente desde las artes visuales sino también desde la literatura, mientras que en el caso de Monterrey la apertura hacia el arte contemporáneo es diferente, pues parece detonarse durante los setenta y los

ochenta, si tomamos en cuenta el marco regionalista y fuertemente arraigado del conservadurismo industrial.

La ciudad de Monterrey avanzó bajo los parámetros de una narrativa moderna de progreso y consolidación del poder de una tercera generación de empresarios (durante la década de los ochenta y los noventa), mediante la comercialización de la pintura neomexicanista en su aproximación más cercana a los discursos del arte contemporáneo de la época. La función de las colecciones corporativas, de los proyectos culturales y los programas sociales patrocinados por las empresas locales, era equilibrar la imagen antirrevolucionaria – antinacionalista- en contra de la justicia social.

Al situar la cultura no solo como un bien simbólico cargado de “sensibilidad” nacional, sino como una herramienta material para conseguir (aunque solo fue por un par de décadas) posicionar a la ciudad de Monterrey como la capital financiera y del mercado del arte en México. Las siguientes palabras son del investigador Eduardo Ramírez, quien escribió lo siguiente al respecto:

“Los empresarios regiomontanos fueron identificados de forma permanente por el régimen (federal en turno) como la más conspicua representación de todo aquello que significara lo contrario de la Revolución y de los valores nacionalistas e igualitarios. El liberalismo económico de los empresarios y sus demandas a favor de la libre empresa, eran contrarios a las metas de justicia social que animaban los discursos con los que el Estado legitimaba su amplia participación en el quehacer económico.” (Ramírez, 2009)

En Monterrey, los diálogos críticos con otras posibilidades de representación fuera de los modelos hegemónicos, surgieron no como producto de un “continuum”, sino de una serie de rupturas que tuvieron momentos álgidos de expresión cultural, artística y política; especialmente cuando los enfrentamientos entre la élite empresarial regiomontana y el gobierno federal (a lo largo del siglo XX) fueron más fuertes.

1.8. La escritura como forma de autorrepresentación

La escritura que se publicó en la prensa, durante la década de los ochenta y de los noventa, nos permite identificar la irrupción de diferentes posturas de creación e inserción en la vida cultural de Monterrey.

La prensa se encargó de realizar una intensa e inusual reseña del auge cultural y artístico que se vivió en la ciudad. Sobre todo por el interés que despertó en la sociedad tal ebullición de eventos. La participación de diferentes personajes – no solo periodistas- sino de críticos de arte, escritores, artistas visuales, poetas y académicos, estimularía el quehacer artístico y la difusión de exhibiciones, lo que colaboró a la sensibilización al arte por parte de extensos sectores de población.

Mariam Fernández realizó un análisis cuantitativo de dichas publicaciones periódicas y destacó entre sus registros que el periódico local “El Porvenir”, durante el periodo comprendido entre 1975 a 1985, fue crucial y sustantivo para la evolución de cada una de las categorías periodísticas de textos sobre artes plásticas. Menciona las siguientes cifras: “en total se publicaron en el transcurso de 10 años, 2,570 textos periodísticos sobre artes plásticas, entre los cuales

destacan por su cantidad, en primer término, las notas informativas y los artículos periodísticos; en segundo las entrevistas y en tercero las reseñas, la crítica y los comentarios”³⁷.

Durante este tiempo se crearon 6 columnas sobre artes plásticas, 3 de ellas especializadas en el tema: “La cultura en Nuevo León”, “Arte, cultura y sociedad” y “Museos y galerías”, las tres columnas incluidas dentro del suplemento cultural “¡Aquí vamos!” que aparece en el año de 1982.

En cuanto a la crítica especializada no fue sino hasta el año de 1983, con la aparición de revistas, suplementos y de textos sobre artes visuales, que la encontramos como un género constante dentro de las publicaciones de “El Porvenir”, coincidiendo con la inclusión del suplemento cultural “¡Aquí vamos!”. Dicho suplemento se edita bajo la dirección general de Jesús Escalante; director: Jorge Cantú; diseño gráfico: Alfonso Reyes Martínez; secretario de redacción: Gabriel Contreras; consejo: Rosaura Barahona, Ricardo Elizondo, Horacio Salazar y Cristina Villarreal. El suplemento del periódico “El Porvenir” tenía una periodicidad semanal y se publicaba los sábados o los domingos durante una década (1982-1992).

³⁷ Fernández, Mariam. *El desarrollo de la literatura artística en la Ciudad de Monterrey, Nuevo León, 1975-1985*. Tesis presentada para obtener el grado de Maestría en Humanidades en la UDEM Universidad de Monterrey, 24 de julio del 2000, Monterrey Nuevo León.

1.9. Desplazamiento del discurso de la crítica de arte

Respecto al desarrollo cualitativo de la escritura vinculada a las artes plásticas, es importante denotar el aumento general que tuvieron los ensayos, los reportajes, las entrevistas y en especial la crítica de arte; lo cual nos habla del interés por parte de los medios de dar cada vez más espacio a este tipo de textos, y de la misma percepción y especialización de los autores, y quizá de una demanda del público por este tipo de contenidos. Pero no debemos entender esto como la especialización de sus trayectorias individuales, sino como el conjunto de autores y del medio; es decir, detectar el desarrollo particular de cada autor implica un análisis detallado y minucioso que por su complejidad daría material para otra investigación.

Sin embargo considero pertinente realizar una división entre los diferentes tipos de escritores (enfocados a artes visuales): los artistas como Enrique Ruíz, Marco Granados, Ángel Sánchez; los críticos de arte como Xavier Moysen, José González Quijano, Mario Herrera; los periodistas como José Garza, Gabriel Contreras, Gerardo López Moya, Hernando Garza entre otros; son quienes inician un proceso de especialización en la crítica de arte enfocada hacia el arte contemporáneo.

Respecto al contenido y forma de los textos dirigidos a las artes plásticas, debemos acotar que de acuerdo a la revisión del material, su publicación en el mismo se incrementó a lo largo de los 10 años de vida de este suplemento. Fernández expresó en su investigación que nunca hubo un campo de especialización definitivo en el suplemento. Los textos rectores del tema de cada edición, estaban basados en una columna de opinión (casi siempre literaria) y las

artes visuales fueron abordadas desde la crítica, la opinión y la difusión de eventos y exposiciones. Lo anterior lo podríamos interpretar como una falta de especialización de la publicación, que abordaba temas culturales enfocados al pensamiento crítico pero no enfocado únicamente hacia las artes visuales. Sin embargo, dentro del contexto histórico resulta significativo que en esta edición colaboraron críticos de arte, artistas y periodistas, quienes con el paso del tiempo (momentos posteriores al término de la edición) lograron especializarse en el campo de las artes visuales. Como fue el caso de Xavier Moysen y Enrique Ruíz.

Desde mi punto de vista, lo más destacado del suplemento regional “¡Aquí vamos!” no fue el ejercicio del periodismo cultural, para eso estaban las secciones de cultura, sino su irrupción en la sociedad regiomontana, como nunca había sucedido con una revista o un suplemento formativo de un importante grupo de periodistas, escritores, poetas y críticos de arte. Los regiomontanos tuvieron un espejo crítico en el cual reflejarse y prolongarse.

La palabra escrita tiene la capacidad de liberar las ideas artísticas a través del lenguaje. La acción de la escritura trae consigo algo innovador al escenario local: la interdisciplinariedad del lenguaje artístico. Este suplemento aporta un espacio nuevo de comunicación, desde el cual la escritura crítica es capaz de fungir como herramienta para comunicar nuevas voces desde diferentes lugares, al confrontar a las voces conservadoras de una generación anterior de periodistas. Caracterizada por una extrema verticalidad determinada desde una serie de reglas impuestas en una sociedad empresarial, dichas normatividades dejaban al individuo común sin instrumentos de comunicación cultural, más que los supeditados por la hegemonía empresarial.

En este sentido, la memoria impresa nos da cuenta de la noción de arraigo y pertenencia por parte del sujeto que se manifiesta en “crisis”. Es por esto que no me parece sorprendente que los primeros que se manifestaron en crisis fueran los creadores(as).

Esta breve mirada sobre la publicación del suplemento cultural “¡Aquí vamos!” del periódico “El porvenir” y algunos de sus colaboradores como lo fueron: María Belmonte (poeta), Javier Araiza (escritor), Enrique Ruíz (artista visual), Xavier Moysen (crítico de arte), Nazario Sepúlveda (crítico de cine), José Garza (periodista cultural), Rosaura Barahona (académica, activista y feminista). Este grupo de nuevos personajes de la cultura local, observan de manera crítica las posibilidades de representación dentro de la vida cultural de Monterrey durante la década de los ochenta, instaurando espacios de opinión y pensamiento intelectual independiente.

En palabras del propio editor del suplemento, Jorge Cantú, podemos concluir lo siguiente, “durante diez años intensos hicimos el trabajo de inventarle otro espíritu a la ciudad. La crítica, la creación y el “soñar hacia delante” de “¡Aquí vamos!”, convirtieron a Monterrey en una ciudad diferente. El Monterrey de hoy no se puede entender sin el trabajo crítico y creativo de ese puñado de artistas e intelectuales que le apostaron a la libertad y a la responsabilidad crítica”³⁸

³⁸ Fragmento de la entrevista realizada por José Jaime Ruíz, en la Revista Digital “Los tubos” al editor del suplemento cultural Jorge Cantú, “¡Aquí Vamos! Entrevista en dos partes” Resumen de la primera parte y de la segunda parte, diciembre 3 de 2009.

1.10. La revisión del neomexicanismo según la crítica de arte

La relación entre el neomexicanismo y la crítica de arte es imprescindible para comprender el *mare magnum* que representó, no solo a nivel nacional sino internacional, este proceso artístico avalado como el primer proceso económico impulsado por el estado mexicano y el mercado del arte.

Acuñado por la crítica e historiadora del arte Teresa del Conde, a principios de la década de los ochenta el término resultó en su momento muy afortunado y sirvió para etiquetar la producción artística de la época³⁹. Los neomexicanistas, al igual que los neoexpresionistas y otros autores neofigurativos, buscaron reivindicar el ejercicio de la pintura frente a los conceptualismos.

El neomexicanismo fue un movimiento artístico que brindó un amplio protagonismo a la pintura mediante representaciones alegóricas de la nación. Defendiendo lo nacional como valor moral con el objetivo de hacer frente a la globalización.

El neomexicanismo expuso dos narrativas fundamentales desde la crítica de arte: el cuerpo de la nación y el cuerpo del artista. Desde ambos relatos podemos encontrar la idea de que el sujeto podía asumir nuevas manifestaciones corporales y sexuales, en este sentido, el crítico de arte Osvaldo Sánchez menciona lo siguiente, “la apropiación deliberada de este cuerpo simbólico, por parte del neomexicanismo, propició explicitar en lo público el discurso de lo político

³⁹ Artistas del neomexicanismo: Ricardo Anguía, Esteban Azamar, Janitzio Escalera, Julio Galán, Javier de la Garza, Arturo Guerrero, Marisa Lara, Rocío Maldonado, Dulce María Núñez, Adolfo Patiño, Georgina Quintana, Germán Venegas y Nahúm B. Zenil, entre otros.

como portador de la identidad individual”⁴⁰. El discurso sobre el cuerpo y su representación a través del arte, funcionó como un territorio desnacionalizado desde el cual su valor icónico se expandió, no solo desde el discurso del arte sino del discurso público.

Los personajes que escribieron, criticaron o apoyaron la difusión del neomexicanismo a nivel nacional e internacional, desplegaron formas de percepción del fenómeno desde diferentes marcos de análisis: el feminismo, los estudios de género, el mercado del arte, la curaduría y el periodismo. Por primera vez la escritura sobre un fenómeno artístico se situó desde la diferencia y poseía características heterogéneas.

Entre los principales críticos de arte que abordaron el tema de la pulsión del cuerpo como nuevo territorio de expresión y sexualidad, tenemos a Osvaldo Sánchez, Carlos Monsiváis, Olivier Debrouse, Charles Metewheter y Edward Sullivan entre otros. La crítica de arte en torno al cuerpo y su pulsión homosexual en esta época (década de los ochenta y noventa), abrió un marco comparativo entre la crítica de arte que se escribía desde el centro del país y su contraparte regiomontana.

Lo anterior me permitió abrir en el siguiente capítulo un marco de análisis, buscando contralecturas frente al conservadurismo regional en torno al tema mediante las siguientes preguntas: ¿De qué manera las adscripciones desde las cuáles se posicionaban los críticos de la época, determinan sus discursos sobre el

⁴⁰ Sánchez, Osvaldo. *El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización*. Revista CURARE. Espacio crítico para las artes Numero 17. Enero-Junio 2001 p.p. 137-146.

cuerpo? ¿Se manifestaron tensiones en la crítica de arte ante las diferentes representaciones del cuerpo? ¿Si existieron, cuáles eran y por qué? ¿Qué tipo de crítica de arte se realizó sobre la obra de los “Juanes”? En los textos críticos sobre Los Juanes, ¿a qué se le daba importancia?, ¿de qué maneras se describían sus obras?

1.10.1 Distanciamientos y vínculos con el neomexicanismo

El neomexicanismo fue un periodo de la historia reciente en México, desde el cual la imagen pictórica del cuerpo fue empleado como símbolo patrio a partir del concepto de mestizaje. Esta manera de representar el cuerpo funcionó desde principios de la década de los ochenta, con elementos provenientes del folklore, las tradiciones mexicanas, las fiestas populares; explotó estas manifestaciones culturales con el objetivo de construir una nueva imagen de nuestro país en el extranjero. Elementos como el folklore, el orgullo de las tradiciones mexicanas, las fiestas populares y la visibilidad que éstas manifestaciones nos dan en el extranjero. Constituyendo un arte mexicano que conectó visual y simbólicamente el cuerpo y la nación.

El neomexicanismo explotó la visibilidad que estas manifestaciones dieron a la expansión cultural de nuestro país en el extranjero. De esta forma el cuerpo y su representación nacional, no sólo fue una estrategia pictórica para dar a “conocer lo mejor de México”, sino también incorporó las artes visuales a nuevas dinámicas turísticas y culturales ligadas a los procesos neoliberales de libre mercado.

A diferencia del pasado tradicional oriundo de lugares exóticos de nuestro país que estaban ligados al colorido, al folklore y al exotismo; en la representación

del cuerpo realizada por Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, se puede distinguir un proceso de pérdida de las tradiciones en el contexto urbano. Dichas pérdidas tienen la particularidad de narrar sus historias personales, sin ceñirlas al corsé de las normativas de asertividad económica local. El pasado de estos artistas en términos de origen, estuvo ligado a la migración familiar rural hacia la ciudad. Monterrey en ese sentido, desde la década de los cuarenta dentro de la narrativa industrial, separó el origen industrial de la urbe de cualquier relación cercana con la cultura rural o indígena.

La representación del cuerpo en el archivo de *Los Juanes*, se ligó con un proceso en decadencia obrera durante la década de los ochenta. En esta época la ciudad se vio colapsada por el cierre de muchas fábricas y empresas, siendo la principal de ellas la Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey. Este periodo abarcó una transición larga y dolorosa para los habitantes de la ciudad quienes vieron afectada su vida a corto plazo. Este proceso de finalización de una cotidianeidad obrera e industrial, marcó un distanciamiento con este escenario artístico casi mitológico propuesto por el neomexicanismo.

En la representación del cuerpo en la obra de *Los Juanes*, podemos identificar estas rupturas con el concepto de cuerpo “canónico” del varón heterosexual regiomontano laborioso, dócil y dispuesto a servir a su patrón. La desterritorialización de su propio cuerpo artístico, los convierte en personajes errantes debido a que no se inscribían en la tradición pictórica del neomexicanismo; aunque debemos reconocer que su obra posee algunos vínculos a nivel estético.

Los nexos con el movimiento del neomexicanismo, se dan a nivel referencial mediante una narrativa sensible en torno a sus historias personales. Las autobiografías afectivas y necesidades insatisfechas, serán un escenario propicio para recuperar artistas del pasado como Frida Kahlo, la cual representó para los artistas de los ochenta la figura emblemática de la alteridad. Su obra sirvió como referencia clave a las interpretaciones artísticas de la tradición popular mexicana: el culto a la indumentaria tradicional y a los ex votos. Frida colocó en la mesa el debate sobre el cuerpo como espacio político y artístico a través del cual propuso un replanteamiento de la sexualidad, no sólo femenina, y la introducción a la reflexión sobre la homosexualidad y al travestismo. Sin embargo cabe aclarar que la influencia de Kahlo sobre *Los Juanes*, no fue uniforme o sistematizada, sino a partir de una serie de elementos desde directos hasta tangenciales. Frida es una referencia en las prácticas artísticas de Juan José González, quien utilizó la autorrepresentación en sus performances como un ejercicio constante de crítica social sobre las diferencias, desde las narrativas autobiográficas. [Imagen C1-7]

La representación del cuerpo para *Los Juanes*, no opera desde un marco de liberación emocional, sino todo lo contrario, en sus imágenes podemos observar espacios de represión a ultranza de cualquier forma de visibilidad de estos aspectos sensibles. *Los Juanes* incorporan *la pulsión sexual del enemigo* en palabras de Osvaldo Sánchez⁴¹, “aspectos puestos del deseo heterosexual proveniente en su caso de un imaginario simbólico relacionado a procesos religiosos de sometimiento, dolor y penitencia” (Sánchez, 2000). [Imagen C1- 8]

⁴¹ Sánchez, Osvaldo. *El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización*. Revista CURARE. Espacio crítico para las artes Número 17. Enero-Junio 2001 p.p. 137-146.

La memoria de los “Juanes” pasa por el cuerpo y por su dimensión artística, destinada en un primer momento a la identidad homosexual de manera discursiva. En un segundo lapso, se traslada hacia atmósferas de recepción enmarcadas por una serie de procesos de visibilidad e invisibilidad, generados por una periferia no solo artística sino subjetiva. Liminar al *estatus quo* urbano que avalaba ciertos comportamientos sociales tanto a nivel público como privado, y prohibía, reprimía, censuraba y nulificaba las diferencias. En síntesis, los tres artistas analizados en esta tesis propusieron nuevos territorios de intercambio de su cuerpo y de su libido, los cuales ocurrieron en la frontera que marca un nuevo protagonismo: la del deseo y la pulsión gay. Siendo a la vez sujetos homosexuales y artistas que intentaron profesionalizar sus actividades como creadores en Monterrey, fuera del sistema de legitimación legitimado desde los museos y las galerías.

Capítulo 2

El arte y el archivo

“Jamás se entenderá esta cuestión (el asunto de una política del archivo) como una cuestión política más entre otras, debido a que atraviesa la totalidad del campo y en verdad determina, de parte a parte lo político. Ningún poder político se establece sin control del archivo ni de la memoria. La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su construcción y a su interpretación”.

(Derrida, 1994)

2.1. Abordajes y prácticas

Hacia mediados de la década de los ochenta, a partir de la revisión histórica realizada por la investigadora Rita Eder, en la exposición sobre los grupos o colectivos, en el Museo Carrillo Gil⁴² (1985) en la ciudad de México, podemos situar una ruptura no solo en las narrativas, sino en lo que se consideró algo inusitado para la época: exponer archivos en un museo.

Retomando el proceso de crisis en las narrativas entre la modernidad y la vanguardia, tenemos un problema esencial generado a partir de la proliferación de las prácticas artísticas frente a la producción objetual. Esta propagación de prácticas inmateriales y efímeras trajo consigo una serie de ideas, conceptos y sobre todo nuevas necesidades para narrar estas historias.

Los investigadores latinoamericanos se vieron obligados a exhibir los archivos de los artistas por diversas razones, entre las cuales destacaron la censura, la destrucción de las obras y en casos más extremos la pérdida de cualquier tipo de memoria visual, ligadas a las prácticas artísticas como prácticas políticas, durante los regímenes militares.

Las causas de la pérdida de esta memoria de las Artes Visuales en décadas recientes en América Latina, fueron: la represión, la censura y la destrucción de la memoria por parte de las dictaduras en el cono sur. Esta memoria, en muchos casos fue rescatada a través de los “archivos” de los propios

⁴² Eder, Rita. *De los grupos a los individuos: artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, libro-catálogo de la exposición. Ciudad de México: CONACULTA y Museo de Arte Carrillo Gil, 1985.

artistas, algunas veces en manos de algún familiar que los guardó o salvados por algún miembro del colectivo artístico quien tuvo que exiliarse.

El testimonio de la artista Graciela Carnevale⁴³ respecto a la conservación del archivo, es muy importante al respecto: “guardé material de las primeras exhibiciones y los primeros pasos en común junto a Tucumán Arde, los cuales fueron el germen del grupo a finales del 67. Me propusieron ser la responsable de prensa y llevar registro de las acciones. Así azarosamente, como parte de un mandato grupal. Acepté y me involucré en preservar la memoria de este recorrido”⁴⁴

Es posible analizar la relación entre las prácticas artísticas y la construcción de archivo mediante tres paradigmas derivados del arte contemporáneo: el primero es una lectura optativa de las prácticas que no llegaron a concretarse matéricamente por la censura y la represión, el segundo nos permite organizar la información de forma cronológica o anacrónica, el tercero atraviesa los dos anteriores – el archivo y su materialidad- como dispositivo que conecta la memoria y la escritura. Por lo anterior, se vuelve fundamental relacionarse con el archivo no solo como antecedente, sino como manera de enlazar motivaciones artísticas, registros, colecciones, ideas y contextos históricos. En síntesis, se trata de un lugar desde el cual es posible construir nuevos sentidos y narrativas de las prácticas artísticas.

⁴³ Graciela Carnevale (Marcos Juárez, Córdoba, 1942) vive y trabaja en Rosario, Argentina. Fue una de las integrantes del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, colectivo que trastocó rotundamente la escena de arte local desde 1965 y hasta su autodisolución en 1969 (cuando sus integrantes resuelven optar por el abandono del arte) y que, junto a un grupo de artistas de Buenos Aires, llevó a cabo la ya mítica realización artístico-política "Tucumán Arde".

⁴⁴ Carnevale, Graciela, Exposito, Marcelo, Mesquita Andre, Vindel Jaime, *Desinventario Esquirlas de Tucumán Arde en el archivo de Graciela Carnevale*, RedCsur Ocho libros, Madrid 2016.

En este apartado se analiza el archivo y su relación con los procesos de creación visual y literaria, que tienen como origen la historia artística y cultural.

Algunos de los caminos desde los cuales se pueden potenciar las narrativas del archivo, son: analizar el objeto artístico (o su ausencia dentro del archivo), identificar la práctica artística como soporte inmaterial de la idea del artista, planificar el proceso de expansión artística a través de un libro, de una exposición, de un panel, de una obra de arte o de una investigación (como sucede en este caso) para validar la presencia del arte (en el archivo) no solo por su función material.

Mi interés como investigadora al abordar el archivo de la obra de *Los Juanes*, es la de problematizar su incidencia en la producción de subjetividad desde el escenario del arte contemporáneo en Monterrey, a partir de la creación visual de su pensamiento, el cual se sustentó mediante sus prácticas artísticas.

2.2. Revisión teórica

Las genealogías del archivo en relación a la memoria y el conocimiento tienen dos principios claves: la memoria viva o espontánea (mnéme o anámesis) y la acción de recordar (hypomnema), principios que van ligados al modo en que construimos los recuerdos de manera individual y colectiva. Para activar la memoria sobre el archivo, se vuelve necesario narrar sus contenidos y construir relatos abiertos que contengan lecturas cuya finalidad sea proponer nuevas ideas. Por estas razones el archivo ha sido profundamente analizado a lo largo del siglo XX, debido a la importancia de conocer sus efectos sobre la cultura moderna y contemporánea.

Michel Foucault se refiere con el término archivo, al sistema que rige los acontecimientos valiosos y reconocibles que permiten establecer la ley de lo que puede ser dicho. En su libro *Arqueología del saber*, sostiene que el archivo no es ni un conjunto de documentos (registros, datos, memorias) que una cultura guarda como memoria de su pasado, ni una institución encargada de conservarlos al descentrar su importancia tomando en cuenta únicamente su materialidad y su domiciliación.

Entre las referencias genealógicas del archivo pueden situarse dos proyectos intelectuales desarrollados durante las primeras décadas del siglo XX, The Arcades Project de Walter Benjamin⁴⁵ y el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg⁴⁶.

En estos dos proyectos tanto Benjamin como Warburg, reconocen a la modernidad como el potencial nacimiento de nuevas tecnologías, que a su vez implicaba maneras de reorientar la representación y la experiencia del espacio y del tiempo en relación con la imagen. Las experiencias del proceso creativo presentes en estos dos proyectos (The Arcades Project y el Atlas Mnemosyne) reconocieron que las nuevas condiciones materiales de la vida contemporánea condujeron al ser humano a un cambio profundo, no solo en la percepción del espacio sino en la lógica de esa representación en el escenario cultural.

⁴⁵ Referencias: imágenes, audios y comentarios sobre el trabajo de Walter Benjamin. The tribulation of escaping. Walter Benjamin on the Edge of the Abyss. <http://www.historia-viva.net/en/006en.html>

⁴⁶ El Atlas Mnemosyne es el gran proyecto al que Aby Warburg dedicó los últimos años de su vida y que debía resumir y coronar toda su obra. Para ello, recopiló unas 2.000 imágenes articuladas en 60 tablas en un magno atlas que quedó sin terminar a su muerte. A pesar del interés que había despertado entre sus contemporáneos y de los intentos llevados a cabo por los colaboradores de la Biblioteca Warburg después de su traslado a Londres, el material no vio la luz hasta la edición de la Akademie Verlag llevada a cabo por Martin Warnke, uno de los más prestigiosos historiadores del arte de las últimas décadas.

En el caso de Walter Benjamin, este planteamiento se desarrolla en *The Arcades* o el *Libro de los Pasajes* (como usualmente se traduce al español). Benjamin recolectó y remplazó el texto cíclico discursivo por una acumulación de fichas durante más de una década (1927 – hasta su muerte en 1940). En este proceso de creación alteró documentos autobiográficos con diferentes citas, aforismos y fragmentos de textos. El propósito principal fue construir capas acumuladas de imágenes y textos. [Imágenes C2-1, C2-2, C2-3]

Un punto importante desde el cual el proyecto de *The Arcades* se conecta con el *Atlas* de Aby Warburg, es la técnica del montaje, la cual tuvo su origen en las prácticas artísticas de vanguardia después de la primera guerra mundial. La técnica del montaje y la posibilidad de la superposición le sirvió a Benjamin para pensar el concepto de historia a partir de metáforas espaciales. Presentar la historia como un montaje implicó una manera de relacionar el pasado con el presente, al sustituir la noción lineal del relato por la idea de una imagen dialéctica.

En sintonía con la noción de recolección como biografía personal presentada por Walter Benjamin, se sitúa el interés por la memoria histórica y el concepto de la historia como un recuerdo que el historiador del arte Aby Warburg presenta en su *Atlas Mnemosyne*. Este archivo visual y temático inició en el año de 1925 y concluyó en 1929 (año de su muerte). Warburg utilizó el símbolo visual como un poderoso archivo de memoria a partir de un diálogo (casi ausente de textos y palabras) con una serie de imágenes. [Imágenes C2-4, C2-5, C2-6, C2-7]

Los paneles de *Mnemosyne* de Warburg, consisten en un conjunto circunstancial de relaciones artísticas e imágenes definidas bajo ciertos motivos

recurrentes en temas, gestos y expresiones corporales. En estos paneles se podían encontrar grabados, copias de pinturas, escenas mitológicas, imágenes de culturas no-occidentales, imágenes de arte, artes decorativas, ciencia, tecnología, periódicos, diarios o cualquier imagen encontrada y organizadas en grupos, según relaciones visuales que él mismo estableció. En los paneles de Warburg, el concepto de archivo es una especie de dispositivo de almacenamiento de una memoria cultural. En el Atlas no hay ninguna historia discursiva, todas son impresiones.

En resumen, en el proyecto de The Arcades de Walter Benjamin, se presenta la memoria histórica como recuerdo personal (melancolía) mediante un ejercicio de carácter autobiográfico a partir de la imagen y la palabra. Por otra parte, en el Atlas de Aby Warburg, se exhibe la memoria histórica como un dispositivo de almacenamiento aleatorio de relaciones con la memoria cultural; ambos ejemplos utilizan el montaje y abren el archivo a un ejercicio incidental, contingente y compartido desde lo colectivo.

2.3. Dimensión antropológica de la imagen

La modernidad desde inicios del Siglo XX, trajo consigo una serie de cambios en la cultura visual, dichas transformaciones a nivel historiográfico nos obligan a revisar las formas en que el conocimiento sobre la historia del arte y las imágenes, planteó nuevos métodos de análisis y cuáles fueron sus campos de diseminación.

La dimensión antropológica de la imagen está conformada por un conjunto de acciones y relaciones que el historiador Aby Warburg, llevó a cabo durante la

realización de su obra *Atlas Mnemosyne* a principios del Siglo XX. En este trabajo Warburg cuestionó la metodología tradicional de la historia, al emplear planteamientos modernos de educación y pedagogía del arte acercándose a una cultura visual híbrida, fuera de las memorizaciones enciclopédicas y eruditas. Como señala Giorgio Agamben (2000), el proyecto inconcluso de Warburg, aquella “ciencia sin nombre” que él definía como “iconología del intervalo”, suponía un tipo de conocimiento interdisciplinar, una nueva forma superadora de entender el estudio de los fenómenos visuales.

Los principios acerca de las ideas de Warburg y sus posibles aplicaciones desde el análisis de la dimensión antropológica de la imagen, hasta la lectura de las imágenes como fuente de conocimiento tomando como referencias los conceptos de permanencia (*Nachleben*), memoria y montaje desde una perspectiva warburguiana.

Warburg propuso un modelo cultural donde la historia de los tiempos estaba atravesada por bloques híbridos y complejidades específicas: un “modelo fantasmal” de la historia, donde la cronología epocal y el sentido moderno de oposición y superación del pasado heredado del Renacimiento, se convertía en un modelo de “supervivencias”; un modelo sintomático, un sistema de estratos y de reformulaciones formales, de continuidades y transformaciones. De esta forma propuso un nuevo comienzo con aspiraciones humanistas y científicas para la Historia del Arte.

Para Warburg no existía la tabula rasa o el comienzo absoluto, sino un “momento torbellino”⁴⁷ donde varios factores se conjugaban para iniciar nuevas configuraciones y en donde sobrevivían aspectos fundamentales de obras del pasado. Esta re-configuración alentaba un proceder de tipo arqueológico suscrito en el caso de Warburg por un tratamiento especial de la fuente primaria de la Historia del Arte: “la imagen”⁴⁸. La importancia de la imagen en los estudios de Warburg, desestabilizó por completo el rol puramente estético que se le daba a la obra de arte. Esos estudios, en general, involucraron a la imagen como fuente de conocimiento y su contemplación como un acto de investigación microscópica. En ese sentido, deberíamos considerar en primer lugar qué clase de operación realizaba Warburg con las imágenes y en segundo lugar qué clase de relación estableció entre éstas y los textos, principales fuentes tradicionales del saber científico. Respecto al trabajo de Warburg en su libro *Pensar por las imágenes*, Didi-Huberman comenta que Warburg intentó resolver la eterna cuestión de establecer qué era primero, la imagen o el lenguaje. La iconología, en definitiva, intentaba explorar los problemas formales, históricos y antropológicos que planteaba la relación natural entre las palabras y las imágenes (2006:23).

Bajo este método, el concepto de “montaje” warburguiano presentaba una interpretación cultural e histórica retrospectiva, profética y esencialmente imaginativa, llena de lagunas y de recortes, propios del incipiente “montaje

⁴⁷ Este concepto es utilizado por Didi-Huberman, para referirse al proceder de Warburg, así como también a la concepción de origen que Walter Benjamin despliega en su inconcluso libro *Los pasajes de París, The passages*.

⁴⁸ Warburg consideraba “imágenes”, en general, a las representaciones de las artes visuales, y a las “imágenes”, a las reproducciones mecánicas como fuentes de conocimiento acerca de sus originales sobre las que se formularán mayores precisiones en los siguientes apartados.

cinematográfico”⁴⁹. Este montaje de imágenes, es un sistema que responde al problema de la construcción de la historicidad de la Historia del Arte, alcanzó con Warburg límites impensados: “el montaje escapa a todas nuestras teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada evento, a cada persona, a cada acción.” (Didi-Huberman, 2006: 26-28).

En base al trabajo de análisis que realiza Didi-Huberman sobre esta serie de acciones (del montaje), cabe destacar que el trabajo de Warburg otorgó por primera vez en la historia un estatuto de conocimiento al arte, una fuente de primera mano para la consideración y percepción del devenir de los tiempos. En los trabajos de Warburg, los análisis de obras eran construidos sobre una enorme maqueta conceptual, que iba desde fuentes literarias eruditas y populares hasta agudas observaciones *in situ* de las obras, las cuales se despejaban y generaron conclusiones nuevas a partir de la observación.

Siguiendo las aportaciones que realizó Didi-Huberman al respecto en su libro *Ante el tiempo* (2000), en el cual emprende una reflexión sobre el anacronismo de las imágenes, planteando que al pararse frente a una imagen, es posible pararse frente al “pliegue exacto de la relación entre imagen e historia” (p.51). Por esas características las imágenes no están en el presente ni están

⁴⁹ El montaje cinematográfico consiste en escoger, ordenar y unir una selección de los planos a registrar, según una idea y una dinámica determinada, a partir del guion, la idea del director y el aporte del montador. El montaje se vuelve necesario debido a que de cada escena se hacen varias tomas, y que existen miles de tomas diferentes en una película, el montaje constituye una ardua labor. El montador, en general, tiene libertad para montar las diferentes tomas realizadas de una escena de la manera que estime más apropiada. Por todo ello se considera que el montaje es una de las disciplinas fundamentales en la realización de una película.

completamente en el pasado, las imágenes son interrogadas y vistas por nosotros en el presente, así como ellas nos observan y nos interrogan en silencio.

La investigación sobre las imágenes pone en tensión y articulación los más diversos saberes. Para Warburg, las imágenes se yuxtaponen en una superposición simbólica de contenidos latentes y de contenidos manifiestos, siempre en movimiento y en permanente construcción. Interrogando al presente y al pasado del sujeto histórico, las imágenes y sus cambiantes significados permanecen en la memoria colectiva. El concepto de *Nachleben*, en palabras de Agamben, “la vida póstuma” de las civilizaciones del pasado, solo puede entenderse si se inscriben los planteos warburguanos en su momento histórico. En este, las imágenes comienzan a “diagnosticarse” como cuerpos de información, revelando sus síntomas, como si se tratase de un paciente médico. Cabe aclarar que no se trata de un conjunto de significados, el síntoma “es un acontecimiento crítico, una singularidad, una intrusión, pero es al mismo tiempo, la puesta en práctica de una estructura significativa”(Huberman, 2010)⁵⁰.

Los síntomas de incomodidad que podemos rastrear e identificar en los procesos de representación del cuerpo, en las prácticas artísticas de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, son una serie de elementos que mantienen el cuerpo en una situación inestable por su intensidad visual.

Los elementos fundamentales que mantienen el cuerpo en una situación inestable en las prácticas artísticas de los “Juanes”, son los siguientes:

⁵⁰ Didi-Huberman, George. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Madrid: CENDEAC, 2010. Murcia Centro de Documentación y Estudios Avanzados sobre Arte Contemporáneo p. 329 y 330.

fragmentación y desmembramiento, presencia y acompañamiento de dicha representación por objetos punzocortantes y lacerantes, las posturas corporales son puestas en escena sostenidas por narraciones de sus historias personales, cuerpos en estados de mutación, travestidos, sodomizados y sometidos a prácticas religiosas (penitencia, éxtasis y resurrección).

George Didi-Huberman, emprende de esta manera un interesante análisis del síntoma en la imagen como yacimiento de sentido. La estructura significativa es el triángulo angular de la lingüística y la semiótica, el cual se utiliza para distinguir el componente material o casi material del signo lingüístico, orientándose hacia el significado: concepto o representación de una imagen. Sobre esta cuestión central se basa la dimensión antropológica de la imagen: el valor de las imágenes en la cultura visual están determinadas por su momento histórico permitiéndonos mirarlas desde el presente.

2.4. Noción de archivo

El problema del archivo en relación a las convenciones que permiten su análisis, plantea preguntas como las siguientes: ¿Cómo articular relatos o corpus artísticos cuya condición objetual resulta sumamente precaria?, ¿qué nuevas preguntas puede plantear, reactivar la memoria de subjetividades anuladas o borradas de la historia oficial?.

Desde principios de los noventa se examinaron una serie de archivos hasta entonces perdidos o censurados y se inició un fuerte movimiento de reconstrucción no solo del arte, sino del pensamiento crítico; correspondiente a la

memoria de América Latina al término de las grandes dictaduras y de los regímenes de terror auspiciados por el estado.

La creciente organización en archivos y muestras retrospectivas de experiencias y obras artísticamente dispersas en toda América Latina (especialmente desde el cono sur); vinculadas en diversos grados con las herencias del conceptualismo y la desmaterialización del objeto artístico desde las vanguardias, son una serie de ejercicios valiosos al respecto.

El archivo es un dispositivo de memoria en uso, que aporta al investigador información relevante para valorar y reconstruir no solo las obras artísticas, sino el contexto histórico en el que se desarrollaron. Al respecto, el historiador Benjamin Buchloh, afirma que “el paradigma del archivo se refiere al tránsito que va del objeto al soporte de la información y de la lógica del museo-mausoleo a la lógica del archivo”⁵¹.

Por lo anterior, en el archivo de *Los Juanes* las preguntas relacionadas a urgencias locales adquieren importancia: ¿Se podían producir imágenes, obras de arte y prácticas artísticas bajo otra tradición desmarcada del mito de la laboriosidad regional?, ¿existieron otras maneras de legitimar la búsqueda de sexualidades diferentes -en el arte contemporáneo- que representaran el cuerpo fuera de la tradición burguesa?, y más específicamente ¿fuera de las representaciones pictóricas?

⁵¹ Guasch, Anna María. *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal Arte Contemporáneo, 2011, p. 10

En el caso de *Los Juanes* y su archivo, nos encontramos frente a un proceso de olvido discrecional de una serie de resistencias artísticas, que se llevaron a cabo en la ciudad de Monterrey, en un momento histórico en el cual el poder económico de la élite empresarial consolidó su capacidad de coleccionar y almacenar obras de arte. Paradójicamente esas colecciones de arte llenas de pinturas neomexicanistas, obras de arte virreinal y marfiles, configuran una serie de archivos validados, no solo por el poder empresarial sino por las subjetividades de los mecenas, empresarios e intereses corporativos que llevaron a formarlos.

La práctica de archivo de *Los Juanes*, discrepa de la obtención de legitimación a nivel local, debido a que no conforma una colección de obras de arte. Por consiguiente este archivo, a pesar de su precariedad, permite conocer una relación entre arte e historia sin abordar en Monterrey. Esta correspondencia se construyó gracias al contenido heterogéneo del archivo, constituido por dibujos, fotografías, cartas, poemas y ensayos autobiográficos. [Imágenes C2-8, C2-9, C2-10, C2-11, C2-12, C2-13]

Las prácticas artísticas de *Los Juanes*, permiten reconocer una serie de vínculos complejos en disputa frente al pensamiento hegemónico local, situado en la materialidad de los objetos artísticos. Pensar el archivo desde las prácticas artísticas que lo conforman, reconoce la imposibilidad de unificar, clasificar e identificar una experiencia en resistencia formando una colección de pinturas o de objetos. Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, expresaron sus deseos en diferencia desde el arte como herramienta, no solo desde la pintura como técnica.

El archivo desde sus orígenes etimológicos, como nos recuerda Leonor Arfuch⁵², catedrática argentina desde los estudios culturales; ha relacionado la autobiografía al archivo a partir del concepto de experiencia, la cual posee una larga tradición reflexiva en la filosofía. En este caso, el archivo de *Los Juanes*, plantea una experiencia desde un espacio autobiográfico que aporta reflexiones en torno a los nexos entre el relato, la identidad, la experiencia y el sujeto.

En este sentido, esta investigación pueda visibilizar un corpus archivístico que actúo como un sistema discursivo activo, que estableció nuevas relaciones de temporalidad entre pasado y presente. Tal como mencionó Jacques Derrida, “la cuestión del archivo no es una cuestión de pasado. . . es una cuestión de futuro, la cuestión de una respuesta, de una promesa, de una responsabilidad para el mañana”⁵³.

2.5. La autobiografía visual y el cuerpo

Desde un punto de vista diacrónico, el género autobiográfico y su construcción plantean la representación de un sujeto autorreferencial. A continuación mencionaré cuatro enfoques generales respecto al tema. El primer enfoque es el de Wilhelm Dilthey, quien entendía el género como un método de entendimiento de los principios organizativos de la experiencia. La segunda aproximación de Georges Gusdorf generó una controversia a partir del supuesto positivista, de que es posible reconstruir el pasado objetivamente y muestra que la autobiografía es más bien la construcción de los recuerdos, -un yo que ha vivido

⁵² Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

⁵³ Derrida, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, 1994.

elabora un segundo yo-, creado en la experiencia de la escritura. En el tercer enfoque tenemos la posición de Paul de Man, quién comprendía la autobiografía como desfiguración o encadenamiento narrativo que evidenciaba la retórica de su construcción. Seguidamente y en el cuarto enfoque, tenemos la perspectiva de Mijaíl Bajtín, quien asume la autobiografía como la construcción de un héroe autorreferencial.

La historicidad, en vez de la variabilidad, es la categoría que justifica una aproximación diacrónica, en este caso de la construcción teórica del concepto autobiográfico desde las Artes Visuales, hasta la perspectiva de Bajtín. Es importante mencionar que en las autobiografías visuales de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, se puede percibir un diálogo, un espacio de enunciación que posibilita identificar la voz de los otros; a pesar de sus lagunas, carencias y ambigüedades. Estos tres artistas se valieron de imágenes o de imágenes-texto para diseñar una tipología autobiográfica, la autobiografía visual, que, más allá del autorretrato, establece un nuevo nexo entre el autor, la vida y la descripción de ésta. Así se plantean cuestiones como los procesos creativos que recurren al archivo, la relación entre el registro y el recuerdo, el diálogo entre el lugar y la memoria, y finalmente el concepto de índice a partir de la des-figuración del yo autobiográfico.

Bajtín permite considerar el género autobiográfico como dialogía, a partir de un espacio de enunciación que posibilita a la mirada del crítico u observador, desde una mirada más amplia, alejarse del poder hegemónico de la óptica monológica: “un sujeto como tal no puede ser percibido ni estudiado como cosa, puesto que siendo sujeto no puede, si sigue siéndolo, permanecer sin voz; por lo

tanto su conocimiento sólo puede tener carácter dialógico” (1974: 383).

Desde los estudios visuales, especialmente frente a la Historia del arte, la investigadora española Ana María Guasch propone en su libro *Autobiografías visuales*, preguntarnos lo siguiente: ¿Cómo las convenciones biográficas han variado a lo largo del tiempo y a través de las culturas? ¿Cómo éstas han influido en la interpretación de los objetos? ¿Cómo algunas propiedades y características de los objetos conforman la producción verbal de una biografía de artista? ¿De qué manera las interacciones con los objetos artísticos contribuyen a los procesos de formación de la identidad en la consideración de la biografía? ¿Cuáles son los “modos biográficos” dentro de las Artes Visuales?

Durante la década de los ochenta con la crisis del bloque comunista y la llegada de políticas neoliberales, las grandes corrientes de pensamiento como la antropología, el existencialismo, el psicoanálisis y el marxismo (como las más importantes), fueron víctimas de una contraofensiva frente a los antiguos procesos colectivos de las dos décadas anteriores.

Durante la década de los ochenta con la crisis del bloque comunista y la llegada de políticas neoliberales por parte de los países capitalistas; las grandes corrientes de pensamiento como la antropología, el existencialismo, el psicoanálisis y el marxismo, sufrieron un menoscabo en sus campos de aplicación desde el campo de las humanidades.

Este contexto, fue desde el cual ciertos modelos de historicidad relacionados a la microhistoria, se desplazaron hacia los límites de la historia: la novela histórica, la biografía y la ficción. Por estas razones la biografía aportó una mirada dispersa, fragmentada, rebelde respecto al sistema y en cierta medida

novedosa en relación a los hechos.

La micronarrativa como estrategia de la autobiografía visual de los artistas, es un elemento clave, que ofreció una alternativa al discurso explicativo lineal y desencadenante, debido al renovado interés por el pasado. Además de recobrar el papel del ser humano frente a sí mismo y a los demás, revalorando aspectos como la afectividad, el valor personal y la individualidad.

Las décadas de los ochenta y los noventa estuvieron marcadas por una corriente cultural a nivel visual, marcada por la emergencia de un movimiento de curiosidad en relación a “las vidas” y al concepto mismo de “vida”. En el caso de la generación de artistas contemporáneos a Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, este horizonte epocal además estuvo atravesado por la epidemia del VIH/SIDA. La muerte y la pérdida de los amigos, amantes y compañeros, fueron parte importante de sus autobiografías. El cuerpo-imagen-memoria, es un dispositivo conformado por distintos campos incorporados a un momento, en el caso de *Los Juanes*, la representación del cuerpo estuvo marcada por un período, en el cual los sujetos homosexuales vivieron un proceso de incertidumbre, intolerancia e ignorancia frente a una enfermedad que estigmatizó a la comunidad homosexual en general.

El diálogo entre las imágenes del cuerpo de *Los Juanes* con otros artistas locales, nacionales y latinoamericanos, me permitió identificar paralelismos para contraponer “otros” discursos fuera de la visión monológica de la historia regional.

Las autobiografías de *Los Juanes* se configuraron desde parámetros en los cuales, el cuerpo se conformó como un sistema de procesos y recursos que actuaron desde distintos niveles en la elaboración de un discurso, al posicionar argumentos que sostenían una sexualidad diferente a través de imágenes, registros y documentos.

Mediante este ejercicio de reconstrucción de su presencia en la escena del arte de Monterrey, intento rastrear un problema más amplio: la disputa desde la historiografía latinoamericana por la penetración de ciertos episodios locales al interior de los grandes relatos globales. En palabras del investigador peruano Miguel López, “no se trata de seguir alojando incansablemente sucesos en el contenedor inagotable que creemos es la historia, sino de interrogar las maneras en que éstos reaparecen y qué nuevos papeles cumplen”⁵⁴.

2.6. Cuerpo y archivo

Durante las décadas de los ochenta y noventa en México, el arte contemporáneo y sus sexualidades son un tema ampliamente abordado en las prácticas artísticas, especialmente en la representación pictórica ligada al neomexicanismo.

Antes bien, una parte central desde la cual se configuró este movimiento pictórico en México, no fue la repetición de motivos desde el agotamiento cultural, sino la proclamación de una estética localizada en un espacio limítrofe entre la cultura y la sexualidad, entre dos clichés de la alta y baja cultura: masculinidad y

⁵⁴ Texto publicado en el No. 23 de *Afterall Journal*, una revista de arte contemporáneo de la que la Universidad Internacional de Andalucía, a través de su programa UNIA artepensamiento, es co-editora.

feminidad. La importancia de la representación del cuerpo por artistas homosexuales, fue parte de una dinámica que adquirió una serie de planteamientos discursivos irónicos, burlones y dolorosos frente a la simbología nacional. [Imágenes C2-14, C2-15, C2-16]

Por su parte, el crítico de arte Osvaldo Sánchez, relacionó estos nuevos procesos de representación como una expropiación de la noción del cuerpo hasta entonces referida a lo nacional. La representación unívoca del cuerpo por la iconografía nacionalista oficial, canon de una masculinidad sobreexpuesta, es revisada críticamente por los artistas de ese momento e incluso pervertida en cuánto a alegoría nacional: “la apropiación deliberada de este cuerpo simbólico por parte del neomexicanismo, propició hacer explícito en lo político el discurso del cuerpo como portador de identidad individual (. . .) ahora como cuerpo propio, autolegitimado, en la trama del discurso público”(Sánchez, 2000: 138).

La representación del cuerpo desde la pulsión homosexual, nos muestra una serie de nuevas fronteras, desde las cuales el cuerpo funcionó como contenedor de lo individual y de lo colectivo entre lo regional, lo nacional y lo global.

Los Juanes propusieron abordar el cuerpo en sus prácticas artísticas desde un contexto de autolegitimación, debido a que no tenían total cabida dentro del circuito institucional del arte en Monterrey en su momento histórico. Otros artistas de su generación como Julio Galán⁵⁵, lo hicieron desde la autoconstrucción

⁵⁵ Julio Galán nació en Múzquiz, Coahuila. 5 de Diciembre de 1959. Muere el 4 de Agosto del 2006 a las 47 años de edad. Julio Galán perteneció a una generación de mexicanos que se disfrazan de mexicanos y reprobaría las clases de historia y civismo por conducta, no por falta de conocimiento. Eliminó ese “autorretrato con paisaje nacional” exotizando la figura de (mujer-hombre-travesti) tehuana por mencionar un ejemplo. Su obra está llena de elementos iconográficos y símbolos patrios caducos, provincianos y barrocos. El suyo es un

exótica de la pulsión gay. En palabras de la crítica de arte Raquel Tibol quien hace una evocación de la importancia de la obra plástica y de la "funambulesca" y provocadora personalidad del reconocido artista, quien radicaba en Monterrey, Nuevo León. Tibol rechaza en entrevista algunas afirmaciones "absurdas" pero generalizadas, como la presunta comparación de la obra de Galán con la de Frida Kahlo: "el mundo de Frida es un mundo sufriente y el de Julio, un mundo histriónico."⁵⁶

Las diferencias entre estos dos procesos no ocurren de manera dispar a la memoria visual de esta generación de artistas. Una tendencia alimenta a la otra, se encuentran continuamente en comunicación, complementan espacios en blanco de la memoria, no solo regiomontana y mexicana sino latinoamericana. Ambas tradiciones tienen como estandarte el cuerpo y la pulsión homosexual como herramienta para expresar sus intenciones estéticas.

En esta época (década de los ochenta) se vuelve evidente que la imagen del cuerpo (del sujeto homosexual) y el archivo, se separan en una suerte de multiplicación desde la agrupación de estos tres artistas con otros individuos -no todos homosexuales-, para la realización de sus prácticas artísticas.

Desde este punto, el archivo adquiere el *carácter ardiente*⁵⁷, narrativa que instaaura conexiones no por imitación de la realidad, sino a través de una disfunción entre realidad y subjetividad. Bajo las palabras del historiador francés

nacionalismo anti-convencional a los valores de la escuela mexicana de pintura.

⁵⁶ Arturo Jiménez. Julio Galán fue un artista precocísimo y el colmo de la extravagancia: Tibol. La Jornada. <http://www.jornada.unam.mx/2006/08/06/index.php?section=cultura&article=a05n1cul>

⁵⁷ George Didi-Huberman, Ensayo publicado de manera virtual sobre el libro *Cuando las imágenes tocan lo real*, 2013, p. 2. Publicado en el sitio del MACBA Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.

Didi-Huberman, “el archivo manifiesta un síntoma de enfermedad crónica: un malestar en la cultura visual que posee sus propios síntomas de incomodidad” (Didi-Huberman, 2011).

2.7. Panorama del cuerpo desde América Latina

La década de los setenta y ochenta fue una época de cambios radicales en el campo del arte latinoamericano, los cuales situaron al cuerpo en una esfera de protagonismo. En este apartado se mencionaron algunos antecedentes recientes de estudios e investigaciones que centraron su interés en los microterritorios de experiencias cotidianas.

La violencia y la desaparición bajo regímenes de dictadura, fueron dos acontecimientos que pusieron en tensión al cuerpo físicamente castigado en las ciudades latinoamericanas. La teórica chilena Nelly Richard, estableció la zona donde estos acontecimientos se normalizaron: “el territorio de la ciudad, el cual era vigilado severamente desde una señalética represiva durante las dictaduras militares”.

En su libro *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (2007), la académica chilena analizó la situación política durante la dictadura y su correspondencia con las prácticas artísticas en el territorio chileno. Richard propuso recuperar el trabajo de un conjunto de artistas al que se refirió como *la escena de avanzada*⁵⁸. Este grupo desde 1977 hasta 1982, se manifestó en contra de la institucionalidad impuesta por el gobierno militar. Las prácticas artísticas realizadas por estos creadores, tenían por objetivo que el cuerpo se ubicara fuera

⁵⁸ Escena de Avanzada es el nombre que recibe un conjunto de obras, artistas y escritores que tienen lugar en la escena artística chilena posterior al Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973.

de las acciones violentas llevadas a cabo por la dictadura, esta acción cuestionaba la autocensura practicada por la población al normalizar dichas prácticas en los espacios cotidianos. [Imágenes C2-17, C2-18, C2-19, C2-20, C2-21, C2-22]

Las obras realizadas por *la escena de avanzada* chilena, generaron tácticas de resistencia crítica que se opusieron a la hegemonía de significado, desde la cual el cuerpo era controlado por el poder militar. De esta manera, “el arte situación” de estos artistas chilenos, planteó la posibilidad de representar el cuerpo en la ciudad mediante una serie de narrativas efímeras, desde las cuales los marcos no estuvieran restringidos por el terror que se vivía en ese momento en Chile.

Este tipo de prácticas artísticas chilenas en resistencia crítica, reforzaron la polarización ideológica del campo cultural a través de tensiones entre el arte, la crítica y la ideología. Dado que la idea central es que el cuerpo del artista se inscribiera dentro de un espacio inclusivo fuera de los marcos políticos de la subjetividad de su época.

Los integrantes de la *escena de avanzada* dividieron sus intereses en heterogéneos campos de acción artística. Primero hacia 1977 emergieron los primeros trabajos críticos desde el campo pictórico: Gonzalo Díaz Cuevas, Eduardo Garreaud, Roser Bru y Eugenio Dittborn. Después se produjo una renovación más radical de los medios y recursos representacionales, como los del arte conceptual de los setenta y los setenta desde el arte de acción, *el performance*, *el body art*, *los happenings* y *el land art*. Otros representantes fueron los artistas del colectivo C.A.D.A. (Colectivo de Acciones de Arte): Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, además de los escritores del colectivo Diamela Eltit y Raúl Zurita.

Por último, los artistas que se incorporaron a estas acciones artísticas fueron: Carlos Leppe, Alfredo Jaar, Francisco Copello, Juan Domingo Dávila y Carlos Altamirano.

La característica principal de la *escena de avanzada*, fue la utilización de un lenguaje críptico y complejo para evadir la censura impuesta por la dictadura. Las herramientas artísticas para lograr nuevas inscripciones del cuerpo fueron la corporalidad, la autobiografía, los recorridos urbanos, las estéticas populares, el feminismo, la indeterminación sexual y los medios de comunicación.

Por otra parte, un antecedente reciente del rescate de la memoria del cuerpo y su papel político frente a la violencia en América Latina, está registrada en el catálogo de la exposición *Perder la forma humana*⁵⁹, encabezado por Ana Longoni con la participación de más de 20 colaboradores. Este proyecto estableció un contrapunto entre los efectos arrasadores de la violencia sobre los cuerpos y las experiencias radicales de libertad y transformación que impugnaron el orden represivo. Algunas de las representaciones artísticas participantes en este proyecto, fueron Archivo Hasenberg-Quaretti, C.A.D.A. (Colectivo de Acciones de Arte: Raúl Zurita, Fernando Balcells, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo), Elías Adame, Francisco Casas, Marcela Briones, Maris Bustamante, Pedro Lemebel y Sergio Zevallos, entre otros.

En *Perder la forma humana*, se propusieron diferentes abordajes desde el cuerpo y la sexualidad. En lo que se refiere a la posición del cuerpo, en el texto

⁵⁹ “Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina” es una exposición que surge como una revisión profunda del momento en que el activismo artístico latinoamericano alcanzó el grado más alto a través de una presencia constante en la esfera pública en contextos marcados por la violencia, la oscuridad institucional o la desaparición de los seres humanos. Sus tres plataformas son: archivo – democratización de la información, exposiciones (2012 Reina Sofía, España) y seminarios.

*Cuerpo y flujos*⁶⁰, se analizó el discurso público en las sociedades latinoamericanas segmentadas desde dos ámbitos políticos: la izquierda popular y la derecha ultra conservadora. Dichas posiciones estaban en diálogo violento contra el cuerpo por medio de la imposición política desde la dictadura y la desaparición forzada como instrumento habitual. La producción de cuerpos y subjetividades alternativas manifestó por parte de los artistas de la época, un espacio de rechazo ante los paradigmas de vida existentes: “el cuerpo ha dejado de ser una realidad estable, y resulta elusivo establecer sus funciones o límites” (Tarazona, 2012).

Por otra parte, Halim Badawi y Fernando Davis⁶¹, en su texto “Disidencia sexual”, analizaron los diferentes escenarios desde los cuales el cuerpo constituye una plataforma móvil contra el orden sexo político. La perspectiva de este análisis fue posible al identificar las mecánicas de poder invisibilizadas y normalizadas desde lo cotidiano, a partir de una serie de estrategias poético-políticas. Finalmente, estos dos autores revisaron la forma en que estas prácticas problematizaron los ordenamientos de saber y poder del régimen mayoritario heterosexual” (Badawi, Davis, 2012).

⁶⁰ Longoni, Ana (compiladora). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Centro Nacional de Arte Reina Sofía, 2012. Comisariado y coordinación Redconceptualismos del Sur., Ministerio de cultura y deporte, MALI, AECID.

⁶¹ Halim Badawi (Colombia, 1982) es un crítico de arte, investigador y curador interesado en el arte latinoamericano de los siglos XIX al XXI, en especial la historia del coleccionismo, el mercado del arte, los archivos privados y los procesos del arte moderno en América Latina. Sobre estos temas ha publicado numerosos textos. Primer Premio de Proyectos de Curaduría del Museo de Arte Moderno de Bogotá (2012), primer finalista (segundo puesto) del Premio Nacional de Crítica (Ministerio de Cultura, 2011), curador residente del Museo Castagnino+MACRO en Rosario (Argentina, 2010) gracias a una subvención de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño; y becario de las fundaciones Cisneros (2009) y Getty (2011) para asistir a CIMAM. Pertenece a la Red de Conceptualismos del Sur (desde 2008) y al Taller Historia Crítica del Arte (desde 2004). Vive y trabaja en Bogotá (Colombia). Fernando Davis (Buenos Aires Argentina 1979) Investigador, comisario independiente y profesor de la Universidad Nacional de La Plata y del Instituto Universitario Nacional del Arte. Dirige el proyecto de investigación “Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte argentino contemporáneo. El cuerpo como soporte de insubordinación poética y política” (UNLP, 2012-2015). Es autor de los libros *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*, (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2009); *Romero* [coautor] (Buenos Aires: Espigas, 2010).

2.8. Prácticas artísticas y prácticas políticas en diálogo con el cuerpo.

Las prácticas artísticas que analizan el cuerpo proponen importantes replanteamientos respecto a sus formas de articulación, debido a que cuestionan su lugar no solo desde el arte, sino desde la política y a través de los regímenes de representación. El arte contemporáneo reconoce la imagen del cuerpo al identificar las acciones, las intervenciones y los performances como territorios de operación sensible. Los intereses de los territorios operativos se expanden hacia espacios de búsqueda de la experimentación con la propia existencia.

La estética relacional en las artes visuales, es un espacio de reflexión concebido por el teórico Nicolás Bourriaud. Esta concepción surgió a partir de la observación de un grupo de artistas con los que trabajó desde principios de los años noventa. El propósito de estas reflexiones fue hacer una lectura comprensiva de la diversidad de prácticas artísticas que delinean una estética común. Las estéticas comunes son el encuentro, la proximidad y la resistencia al orden social: “una forma de arte donde la intersubjetividad forma el sustrato y toma por tema central el estar-juntos, mediante el encuentro entre espectador y obra, la elaboración colectiva de sentido [. . .] el arte es un estado de encuentro”. (Bourriaud, 2006)

Las artes de relación, desde la mirada de la investigadora Ileana Diéguez, manifiestan el producto del trabajo humano al abrirlo al diálogo y a la negociación. La creación artística identificada desde la esfera relacional, brinda una aproximación no solo a las artes del cuerpo, sino a un conflicto fundamental: la idea de la autonomía del arte al descentrar los roles entre artistas y espectadores.

A partir de una mirada convencional, se espera que el arte proporcione objetos e imágenes perdurables capaces de contribuir e incrementar el número de experiencias que puede provocar el mundo, por estas razones los cambios en las políticas y en los regímenes de representación desde finales de los sesenta en Latinoamérica, nos llevan a una interrogante: ¿Y si las prácticas artísticas fueran el espacio donde reside realmente la experiencia artística?

En este apartado, es conveniente resaltar que las prácticas artísticas basadas en la determinación del uso del cuerpo a través de las acciones y de las manifestaciones del arte, aspiran a producir un disenso frente al estado de las cosas. Para conseguir este desacuerdo, el artista intensifica el uso de un lenguaje común de comunicación e inclusión social, con el fin de que el espectador se transforme en un participante activo de sus acciones.

Estos artistas ya no esperan que el arte nos sorprenda en una sociedad profundamente transformada, sino que se plantean la experiencia artística como un fenómeno estético de integración en la vida cotidiana. Los artistas tienen en cuenta el impacto de los medios de comunicación, la distribución de la información, la importante función de la diversión, lo lúdico y el espectáculo de la incitación al placer y a la animación de los sentidos. Los signos y los objetos transportan las tensiones creadas por formas, usos, ritos y finalidades. Para ello, el artista usa su cuerpo como herramienta en función de las relaciones consigo mismo y frente a otros individuos.

2.8.1. Perú: cuerpos ambulantes en un espacio violento

La primera pregunta con la que inicia el informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, publicado en Lima a finales de diciembre de 2003,⁶² fue la siguiente: ¿Qué pasó en el Perú durante 20 años de violencia?

La guerra que desangró Perú a lo largo de más de 20 años (1980-2000), significó un país en conflicto donde la policía y las fuerzas armadas se enfrentaron con grupos paramilitares y guerrillas rurales. Las condiciones previas durante la década de los setenta, fueron las de un país en medio de una crisis económica profunda, ante la falta de servicios sociales y urbanos desde el suministro de agua potable, electricidad, drenaje; hasta hospitales, médicos y escuelas.

La separación entre los habitantes de la ciudad y los campesinos en su mayoría quechuas⁶³, habitantes de las ignoradas localidades de la sierra central y sur del país, fue el contexto desde el cual se normalizó un estado de excepción a partir de la violencia. A partir de finales de la década de los setenta hasta el año 2000, la irrupción protagonista de las Fuerzas del Sendero Luminoso y los insurgentes del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), incrementó el clima de tensión, represión y violencia urbana. Además de una serie de entierros clandestinos, sobre los cuales en el informe de la Comisión de Justicia y Verdad se documentaron más de dos mil sitios, aunado a la espeluznante cifra de casi setenta mil muertos sin olvidar las violaciones a los derechos humanos.

⁶² Un pasado de violencia, un futuro de paz. 20 años de violencia, 1980-2000, publicación basada en el Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR), Lima, diciembre 2003, reúne la investigación realizada a partir año 2001, cuando surge la Comisión durante el gobierno de transición. Puede consultarse también: www.everdad.org.pe.

⁶³ Quichua, quechua o kechua es un etnónimo empleado para designar a pueblos indígenas originarios o emigrados de la región cordillerana del Perú y relacionados directamente como los ancestros del Imperio Incaico.

Frente a estas situaciones de terror, los artistas del Perú, desde principios de la década de los ochenta, pusieron en crisis los modelos tradicionales de entender el cuerpo, el deseo, el placer, el género, la sexualidad y la identidad. Sin embargo, esas experiencias, en muchos casos, no fueron reconocidas según el investigador peruano Miguel López: “este tipo de experiencias del cuerpo no fueron registradas, por lo que no se pueden encontrar en la historia del arte reciente del Perú, debido a que existe (hasta el presente) una subjetividad heterosexual hegemónica que ha detentado el poder en la configuración de los relatos” (López, 2010).

La recuperación de la historia de estos cuerpos cuyas visualidades respondieron a las necesidades de micro-comunidades y de distintos momentos en la lucha por la igualdad de las agrupaciones LGTB, es una labor importante por parte de muchos historiadores latinoamericanos. Las maneras en que estas expresiones corporales presentaron nuevos abordajes sobre el cuerpo, se llevaron a cabo desde procesos íntimos; por esta razón no accedieron en el campo público.

Esta invisibilidad manifiesta la existencia de una trama social conservadora, que deja de lado toda la discusión sobre el género y la sexualidad en los relatos de la historia del arte en Perú, y lamentablemente en otros lugares de América Latina, en relación a la memoria del cuerpo. No solo desde el discurso homosexual o de la sexualidad en diferencia (lésbica, trans e intersexual), sino también frente a cuestiones vinculadas con demandas feministas o sencillamente reclamos de las mujeres.

Estas situaciones han hecho que estas prácticas contra-sexuales, no hayan tenido el espacio de discusión, de debate y finalmente, de inserción crítica que debieron tener.

Un primer ejemplo al respecto es la obra de 1980, de la artista Teresa Burga y la psicóloga Marie-France Cathelat, quienes crearon el proyecto “Perfil de la mujer peruana”, el cual vinculó investigación artística con investigación social. Ambas mujeres colaboraron con psicólogos, abogados y sociólogos para hacer un perfil sociológico de la mujer de clase media entre 25 y 29 años a través de un proyecto de arte conceptual. [Imagen C2-23]

Otro antecedente de la obra temprana de Jaime Higa, son una serie de collages homoeróticos realizados a finales de los ochenta. En estas obras el artista mezcla el imaginario porno, burgués, subterráneo, punk y masoquista. [Imagen C2-24]

Un esfuerzo importante respecto al rescate de la escena peruana del cuerpo y su representación, es la publicación del catálogo *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*⁶⁴. Esta investigación plantea una mirada retrospectiva al trabajo de este colectivo conformado por Helmut Psotta (alemán), Raúl Avellaneda y Sergio Zevallos (peruanos). El enfoque curatorial de *Un cuerpo ambulante*, propone una aproximación histórica en torno a la reivindicación crítica del cuerpo desde una postura ajena a la oficialidad artística local de su época. La disidencia sexual de carácter transgresora del Grupo Chaclacayo, fue poco conocida debido a varios factores: la censura, la escasa

⁶⁴ Investigación y curaduría de Miguel López, este esfuerzo es parte del trabajo colectivo desarrollado desde 2007 por la Red de Conceptualismos del Sur, un grupo de investigadores, teóricos y activistas que se han dedicado a pensar colectivamente las transformaciones de las gramáticas visuales y de los modos de entender y hacer política en América Latina desde los años sesenta.

documentación existente sobre su trabajo y por último el exilio de sus integrantes hacia Alemania en 1989. Su distancia con la escena cultural limeña de la época y su ruptura evidente con los temas críticos de la izquierda, hizo que las prácticas artísticas de este colectivo pasaran casi inadvertidas para la crítica de arte. [Imagen C2-25]

El trabajo del Grupo Chaclacayo, realizado de manera intermitente entre Perú y Alemania, fue un proyecto de convivencia sexual y afectiva que duró aproximadamente doce años (1982-1994). El grupo surgió a inicios de los años ochenta en el Perú y tuvo este nombre debido a que trabajaron en una casa-taller ubicada en el distrito de Chaclacayo (periferia de Lima). Su obra fue un nuevo abordaje a las representaciones religiosas (herencia de los siglos XVI y XVIII), desde la blasfemia hasta la orgía como crítica al poder colonial, militar, racial, religioso, clasista y heteronormativo. Sus referencias van desde la Santa Trinidad, Santa Rosa de Lima, San Martín de Porres, hasta arcángeles, arcabuceros y otros símbolos pictóricos de la escuela pictórica virreinal cusqueña.

La acumulación y superposición fueron sus herramientas comparativas del éxtasis de Santa Rosa de Lima y Santa Teresa, con imágenes pornográficas y de novelas gráficas, entre otras acciones. [Imagen C2-26, C2-27]

Una de las acciones más significativas realizadas por este grupo antes de constituirse oficialmente como “colectivo”, fue una procesión presidida por un altar de imágenes blasfemas hechas con basura y materiales encontrados, en la cual se incluían dos retratos colgantes: la imagen de Santa Rosa de Lima y la imagen del dictador Augusto Pinochet. Esta procesión inició en los pasillos de la

Universidad Católica del Perú y terminó en la casa de los padres de Zevallos.

[Imagen C2-28]

Por otra parte, este colectivo realizó acciones de travestismo espontáneo, en las cuales interpretaban personajes libertinos de la época barroca. Estos actos consistieron en parodiar las representaciones católicas a través de expresiones de éxtasis, coronas, flores y maquillajes. Zevallos realizó en 1984, una serie titulada “Martirios” inspirada en la imagen de la Mater Dolorosa. [Imagen C2-29]

2.8.2. Chile: la intromisión del cuerpo como insubordinación

Durante los años de la dictadura militar (1973-1990), Chile fue una sociedad en la cual el cuerpo individual y colectivo (el cuerpo social) fueron fundamentales, no solo para el aparato represor del Estado, sino para los espacios de resistencia y oposición al régimen. Este periodo se inició con el golpe de Estado que derrocó al gobierno del presidente Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973.

El general Augusto Pinochet, comandante en jefe del Ejército, asumió como presidente de la Junta Militar de Gobierno en representación de la Armada, la Fuerza Aérea y Carabineros, respectivamente. Su estadía en el poder se caracterizó por el quebrantamiento del sistema democrático, la disolución del Congreso Nacional, la proscripción de los partidos políticos, la libertad de expresión, de reunión y movimiento.

En este periodo se cometieron sistemáticas violaciones de los derechos humanos: al menos 28 mil víctimas de prisión política y tortura, más de 2 mil ejecutados y 1500 detenidos desaparecidos.

Las políticas represivas de la dictadura se dirigieron hacia un control de cualquier forma de oposición. Esta represión directa a cualquier posibilidad de

resistencia o crítica del cuerpo frente a las políticas de detención masiva, desaparición forzada y la tortura como práctica sistemática, llevó a la expulsión total de los cuerpos del espacio público, por ejemplo: con el mantenimiento del “toque de queda” o el “estado de sitio” por más de diez años.

Esta serie de prácticas sociales generaron una represión interiorizada, permanente a vastos sectores sociales, pero a la vez se transformó en potencia de resistencia, en motor y en herramienta de lucha.

Diferentes ejemplos demuestran en diversas formas de protesta y formas de producción estética, que durante estos años el “cuerpo” fue usado como instrumento de visibilidad y discurso. Por medio de diversas formas clásicas de representación artística y también de los espacios de militancia habituales. Las prácticas de producción visual, irrumpieron en los espacios públicos, desde los cuales los artistas realizaron manifestaciones relacionadas con la cultura popular, los movimientos sociales antidictatoriales y la liberación sexual. Algunos ejemplos de intercambios artísticos y políticos desde el espacio público, son los grafitis y el diálogo que generaron brigadas de artistas muralistas como el de la Brigada Ramona de la Parra (BRP), integrada por jóvenes militantes del Partido Comunista de Chile (PCCh) y las Juventudes Comunistas, en 1968. En sus primeras incursiones trabajaron de forma muy poco profesional haciendo trazos irregulares, con un solo color y sin fondo; incluyeron elementos como la espiga, el puño, la estrella, las aves y los trabajadores.

El segundo antecedente es la realización de acciones y performances por parte de artistas y colectivos. Dentro de los artistas; Hernán Parada, durante los años ochenta, y Elías Adame, realizaron acciones urbanas afuera de la estación

del metro “Salvador Allende” en Santiago de Chile en 1979. Además de las intervenciones del Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.), las cuales son un testimonio de la ocupación de la ciudad como espacio político de manifestaciones a contracorriente del régimen militar.

Francisco Casas y Pedro Lemebel dan origen al dúo conocido como “Yeguas del apocalipsis” en el año de 1988; este surgimiento marca la irrupción de un cuerpo y un discurso discrepante que materializa en el espacio público, cruces antes invisibles e inaudibles entre arte, sexualidad y política. Sus prácticas artísticas estaban inscritas en varias categorías: la poesía, la literatura, los derechos humanos, el underground y las artes visuales. La política de izquierda, el performance, la fotografía, la instalación, el testimonio político y el video, fueron otros elementos utilizados por este par de artistas.

La investigadora teatral y socióloga chilena Fernanda Carvajal, describe el trabajo de este colectivo como una serie de testimonios reveladores de liberación del cuerpo homosexual del modelo heterosexual, mediante la siguientes palabras: “el trabajo de las Yeguas del Apocalipsis propone una nueva corporalidad: directa, pagana y trazada por una concepción horizontal del deseo homosexual”. (Carvajal, 2012).

En la obra conocida como “Refundación de la Universidad de Chile” de 1988, Francisco y Pedro entran a la universidad montados a caballo y desnudos, acompañados por dos mujeres: Carmen Berenguer y Nadia Prado. En esta obra, hicieron referencia a la acción fundacional del conquistador español Pedro de Valdivia, acción instituyente de la ciudad de Santiago como capital de Chile.

Esta obra se trata de una burla a la figura viril de la caballería, en el sentido de la cofradía de caballeros, pero también de la acción del combate dirigida a la colonización militar, a partir de la exhibición del cuerpo desnudo de dos varones homosexuales como puesta en escena de la montura, jugando un doble sentido de la palabra “montura” (a nivel sexual y militar). Además interpusieron en juego un tercer elemento: la relación clandestina entre sexualidad y espacio educativo, lo que fue un anticipo a la entrada de las minorías sexuales en la universidad pública. [Imagen C2-30, C2-31, C2-32]

Otra pieza emblemática de este dueto es la obra conocida como “Las dos Fridas”, en la cual se pueden observar a Pancho y a Pedro travestidos y tomados de la mano, recreando en un performance el famoso cuadro de Frida Kahlo que lleva este nombre. La fotografía de registro de esta acción fue utilizada como ilustración de la tesis del feminismo crítico en la inauguración del Departamento de Estudios de Género de la Universidad de Chile en 1989. [Imagen C2-33]

Por último mencionaré la pieza conocida como “La Conquista de América”, acción llevada a cabo por el dúo chileno el 12 de septiembre de 1989, en la sede de la Comisión de los Derechos Humanos. En esta pieza se conjugaron una serie de elementos fundamentales: el baile de la Cueca⁶⁵, el baile nacional chileno, un mapa de América Latina y vidrios rotos de unas botellas de Coca-Cola. Los dos artistas tienen un walkman adherido al pecho que reproduce la música de una cueca que solo ellos escuchan. Inicia el performance cuando ellos bailan alzando

⁶⁵ Baile popular y tradicional de varios países del área andina, de ritmo vivo, que se baila por parejas; las figuras que se bailan simbolizan las diferentes etapas de un idilio en el que los danzantes se buscan, se acercan y se esquivan, repitiendo estas formas en rondas ágiles; es danza nacional de Chile.

un pañuelo blanco y comienzan a bailar una cueca sobre los vidrios rotos de las botellas, ensangrentando el territorio de Chile. El baile de la cueca sola, que danzaban las mujeres de detenidos desaparecidos como escenificación de duelo en espacios públicos, es retomado en este trabajo artístico, a un tiempo en que superponen el reclamo por los homosexuales asesinados impunemente en América Latina. Para Pancho Casas y Pedro Lemebel, “esos crímenes son políticos. Por eso las yeguas bailamos la cueca del maricón solo en la Comisión de Derechos Humanos y gritamos: Compañero Mario, alias *La Rucía*, caído en San Camilo. ¡Presente!” (Lemebel y Casas, Cauce 28). [Imagen C2-34, C2-35, C2-36, C2-37, C2-38]

En este apartado final del segundo capítulo, señalé algunas reconfiguraciones puntuales desde las prácticas artísticas y políticas durante las décadas de los ochenta y noventa desde el cuerpo en diferencia. Las formas en que utilizaron el cuerpo y sus posibilidades de acción política y artística con la finalidad de producir subjetividad por parte de dos colectivos latinoamericanos: “Sergio Zevallos y el grupo Chacacayo” en Perú, y “Las yeguas del Apocalipsis” en Chile; anticanónicas y en contra del orden establecido por el binarismo de género masculino/femenino. Escenificando el doloroso peligro de su propia vida sexual frente al contagio del SIDA, el duelo, el miedo y la represión.

La razón por la cual este periodo histórico es tan importante, estriba en que comparten su horizonte epocal con Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, quienes realizaron prácticas artísticas con su propio cuerpo, desde una serie de puestas en escena desde espacios íntimos y privados en la ciudad de Monterrey

Capítulo 3

Desobediencias narrativas

“¿Es posible encontrar una escena inaugural en estos cuerpos desobedientes? De ser así, sería una escena inaugural por *segunda vez* que cancelaría el estatuto de originalidad, de principio, de estreno. Una escena que en principio no interpela, como la primera, al modelo vertical de la homosexualidad edípica referida a la madre. Se trataría de cuerpos que irrumpen desde un espacio lateral al espacio artístico y que no pueden ser marcados ni bajo un modelo de corporalidad sacrificial, ni como cuerpos organizados por un deseo psicoanalítico, ni aún como cuerpos transfigurados por el simulacro de una estética travesti. ¿Qué cuerpo irrumpe entonces en esta escena, en este estreno serie B?

(Carvajal, Fernanda. 2012)

3.1. La memoria crítica durante la década de los setenta en Monterrey

La historia reciente del arte en Monterrey, no identificó las zonas de tensiones y conflictos desde los cuales fueron planteados los discursos artísticos de las obras de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González. Estos borramientos de la memoria histórica local, se encuentran ubicados dentro de una trama de relaciones e intercambios realizados desde el arte y la política.

Estas zonas de tensiones, las cuales fueron borradas de la memoria reciente del arte latinoamericano, fueron nombradas por Nelly Richard⁶⁶ como *zonas residuales*, debido a que son conceptos que subyacen ocultos o borrados de la memoria social por efectos de la represión, el conservadurismo y la censura impuesta por el estado, “adquiriendo una serie de características simbólico-culturales, desde las cuales se juntan las significaciones fragmentadas y descartadas por la normatividad hegemónica” (Richard, 2011).

A lo largo de los dos capítulos anteriores, señalamos las formas en que *Los Juanes*, llevaron a cabo prácticas artísticas a contracorriente del aparato industrial de representación y control que se implementó de manera social en la capital del estado de Nuevo León.

Un antecedente importante en la década anterior a Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, fueron las acciones artísticas y políticas del *Colectivo de Arte y Literatura “Caligrama”*⁶⁷, integrado por María

⁶⁶ Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición. Introducción*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998.

⁶⁷ *Colectivo Caligrama* activo desde 1977 hasta 1983. Editó 4 revistas en colaboración con otros grupos y colectivos en México como el Grupo Mira, Proceso Pentágono y Tepito Arte Acá. http://post.at.moma.org/content_items/440-revolucion-un-poema-colectivo-potencias-poetico-politicas-de-la-red-de-arte-correo-iii

Belmonte, Javier Araiza y Rogelio Flores de la Luz, entre otros. Este grupo de jóvenes universitarios quienes hacia finales de la década de los setenta rondaban los veinte años, coincidieron bajo una mirada ideológica permeada por la izquierda estudiantil regiomontana. Heredera de las acciones del movimiento de autonomía universitaria (1971-1972).

El movimiento de autonomía universitaria dentro de la Universidad Autónoma de Nuevo León, se ubicó a partir de un contexto histórico altamente politizado. Enmarcado por eventos y acontecimientos internacionales como la “guerra” de Vietnam, las luchas guerrilleras de Centro y Sudamérica, la todavía fresca y promisoría revolución Cubana y sin duda la referencia emblemática del Che Guevara y su postura traducida en un innegable espíritu de rebeldía no solo en Latinoamérica sino en el mundo entero; contemporizando con las grandes movilizaciones universitarias de Japón, Francia, Estados Unidos y otros países y las tesis revolucionarias de Herbert Marcuse, Jean-Paul Sartre y Mao Tse Tung, entre otros.

El propósito de la lucha local por la autonomía universitaria, (en la máxima casa de estudios del Estado de Nuevo León) se realizó a través de lecturas, acciones críticas en contra de las imposiciones de los directivos y organización de marchas en apoyo a movimientos ciudadanos (vivienda digna, luchas sindicales y obreros). Fue por estas razones la ejecución de actividades políticas ligadas a las sociedades estudiantiles dentro de los espacios universitarios fueron perseguidas, atacadas y censuradas. Debido a que no solo generaban actividades en contra de las imposiciones de la rectoría y del gobierno del estado, sino que intercambiaban ideas, posturas creativas y criterios de resistencia con otros jóvenes universitarios

de diferentes partes de Latinoamérica mediante correspondencia, revistas, música y literatura.

Finalmente y no menos importante de destacar, desde el ámbito local el clima de una efervescencia estudiantil, desde la cual la mayoría de los estudiantes universitarios activistas y dirigentes provenían de la Juventud Comunista, del Grupo Espartaco, de los Jóvenes de la Masonería (Ajefistas) y algunos sectores de izquierda del propio PRI relacionados fuertemente con el entonces Sindicato de Trabajadores de la Universidad Autónoma de Nuevo León, que deseaban liberarse del control del gobierno del estado.

Esta lucha en busca de la autonomía universitaria tenía dos motivaciones: buscar espacios más democráticos de pensamiento humanista y una modificación a los planes de estudio, que liberara a la universidad del poder del gobernador del estado mediante un consejo universitario independiente formado por académicos, no regidores o diputados estatales: “por esta autonomía lucharon los universitarios; a pesar de haber sido perseguidos, golpeados y en algunos casos más graves detenidos y desaparecidos. Acosados por el gobierno estatal, hasta que éste fue obligado por el gobierno federal presidido por Luis Echeverría Álvarez, a escoger entre la renuncia (del rector de la UANL) o una ley interna universitaria a conveniencia del presidente” (Camaro, 2011).⁶⁸

En este marco histórico desde mediados de los setenta, la sociedad regional vio surgir grupos armados urbanos entre los que destacaron La liga Comunista 23 de Septiembre y el Frente Revolucionario Armado del Pueblo; que

⁶⁸ Camaro Héctor, “40 aniversario de la Autonomía Universitaria UANL, 10 de junio 2011”. <http://radiolameramera.blogspot.mx/2011/06/10-de-junio-la-autonomia-de-la-uanl.html>

llevaron a cabo una serie de acciones que emprendieron desde robos a instituciones financieras, hasta el asesinato de Eugenio Garza Sada, pasando por el secuestro del suegro de Luis Echeverría. Este estado de inconformidad desde principios de los setenta desató lo que se conoce como *guerra sucia*, debido a la abierta represión, violencia y censura ejercida por parte del estado mexicano.

El Taller de Literatura Caligrama, inició como un espacio de creación y experimentación literaria y teatral desde las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL en el año de 1974, bajo la coordinación del entonces estudiante Xavier Araiza. Sus integrantes eran en ese momento más de 15 personas. Sus proyectos estaban situados desde la ideología marxista y la efervescencia estudiantil universitaria.

En palabras del integrante de este colectivo, el escritor Xavier Araiza, “Caligrama se propone decir algo en donde prácticamente nada se dice. Por ello quedaría la interrogante de si no valdría mejor la pena, que en vez de intentar hacerse oír nos empeñáramos en hacernos leer”⁶⁹. El día 6 de diciembre de 1976 publicaron un Premanifiesto firmado por Rogelio Flores de la Luz, María Guadalupe Belmonte Vega, Armando Colunga, Xavier Rodríguez Araiza, Salvador Medrano, Adolfo H. Torres Peña, y Raúl García García; este documento circuló a través de volantes, panfletos publicados desde la imprenta del Sindicato de la Universidad.

Lo primero que hizo este colectivo a partir de este premanifiesto, fue situarse desde la ruptura y para ello rechazaron la espontaneidad romántica:

⁶⁹ Premanifiesto Colectivo Caligrama publicado en el No. 2 del periódico STUNL Sindicato de Trabajadores Universitarios de Nuevo León, enero 20 de 1977. Nota crítica publicada posteriormente al manifiesto en Monterrey Nuevo León, texto de Xavier Araiza

“declaramos públicamente nuestra disidencia hacia escritores que sustentan concepciones estéticas y literarias en las que se afirma su postura individualista y reaccionaria, dejando entrever la falta de conciencia respecto a la función crítica del arte y su aportación a la lucha en el plano de la cultura”. (Araiza, Belmonte, Flores, García, Medrano, Torres: 1976)

El colectivo Caligrama (1975-1981) tuvo varias etapas de vida, primero como taller de arte y literatura (1974-1976), hacia finales de 1976 periodo en el cual se consolidó como un colectivo, su labor se amplió al contar con el apoyo de la imprenta del Sindicato de Trabajadores de la UANL, publicando una revista que llevó por nombre Caligrama (1976-1981) con 4 números. En su nota editorial del primer número, Xavier Araiza mencionó lo siguiente: “los integrantes de Caligrama creemos que la clarificación de la crisis económica, científica e ideológica nos dará elementos para entender la crisis artística y particularmente la producción literaria, encaminándonos a escribir literatura depurada de todo elemento conservador y reaccionario y a planear a largo plazo elementos teóricos para una nueva estética” (Araiza, 1977).⁷⁰

La postura marxista del colectivo Caligrama, hizo que en el primer número de su revista⁷¹ analizaran la polémica suscitada entre el grupo del intelectual mexicano Octavio Paz y el del cronista Carlos Monsiváis. Dicho enfrentamiento público fue clave en la conformación de la estructura cultural mexicana contemporánea. Importancia adquirida no solo por el encono ideológico entre los

⁷⁰ Premanifiesto Colectivo Caligrama publicado en el No. 2 del periódico STUNL Sindicato de Trabajadores Universitarios de Nuevo León, enero 20 de 1977. Nota crítica publicada posteriormente al manifiesto en Monterrey Nuevo León, texto de Xavier Araiza

⁷¹ Revista Bimestral de Literatura, crítica y teoría. Órgano de difusión del Grupo “Caligrama” Diciembre-Enero de 1977-78. No. 1 Diez pesos. Correspondencia a: Vallarta 472 Sur, Monterrey N.L., México.

dos bandos -neoliberalismo radical e izquierda crítica -sino por el contexto desde el cual se desarrollaba: la crisis social, política y económica, poniendo en el escenario la posibilidad de que un nuevo grupo de intelectuales, fuera capaz de transformar en base a una nueva política cultural; el bloque ideológico mexicano. Los dos conjuntos, existen hasta nuestros días, aunque con algunas variantes y ajustes sexenales dividieron sus miradas y aproximaciones críticas desde las siguientes publicaciones: “La cultura en México, primero y *Nexos*, al final de los setenta, los primeros; *Plural* y *Vuelta*, los segundos, y su actual heredera universal: *Letras libres* de Enrique Krauze” (Espinoza, Zúñiga, 2002)

La revista *Caligrama* tenía la siguiente organización editorial: una introducción sobre algún tema cultural a nivel nacional a través del análisis de temas estéticos, ideológicos y políticos, además de ilustraciones e imágenes de artistas y/o colectivos. Finalmente al terminar la sección general contaban con un apartado de poesía y ensayos en la cual escribían colaboradores nacionales y de América Latina. A lo largo de la corta vida de esta publicación, contaron con el apoyo del colectivo visual mexicano Proceso Pentágono, quienes ilustraron el número 2 de la revista y realizaron colaboraciones, no solo dentro de la publicación de *Caligrama* –impresa desde Monterrey- , sino mediante la presencia de artistas provenientes de otras partes de la república, en particular de la ciudad de México.

El colectivo Proceso Pentágono, organizó en la ciudad de México un encuentro que llevó por título “Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura” en el año de 1978, con diferentes colectivos activos en el país. El único colectivo que acudió de la región noreste fue *Caligrama*, además durante ese

mismo año, participaron de la acción de arte correo organizada por César Espinosa, Araceli Zúñiga y Blanca Noval, conocida como *El Poema Colectivo Revolución*. Este proyecto de arte correo, circuló por toda Latinoamérica y consistió en mandar vía postal una serie de imágenes que los destinatarios podían intervenir de manera libre.

La propuesta realizada por Caligrama fue seleccionada como aportación en la Jornada de Solidaridad con la Revolución Sandinista, promovida por el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, en mayo de 1981. En este sentido las acciones de *arte correo*⁷² ya no trataban de discutir colectivamente los proyectos individuales, tampoco de posicionarse frente a la arbitrariedad institucional sino de generar agenciamientos fuera del marco “legitimador” que los museos e instituciones ofrecían al arte en general. El reto era generar demandas que pudieran enlazar interrogantes críticas a nivel latinoamericano, aprovechando la plataforma que todos los participantes de la red de arte correo (más o menos activos) habían tratado de constituir durante toda la década de los setenta.

Las prácticas artísticas realizadas por el Colectivo Caligrama a lo largo del periodo comprendido entre los años 1972 hasta 1981, pusieron de manifiesto varios aspectos que ligaron de manera cotidiana el arte y la política.

Entre estos elementos se puede observar el borramiento de su presencia en el escenario local, al no ser incluidos dentro de las narrativas oficiales de la historia reciente. Sin embargo al identificar sus relaciones con otros jóvenes artistas de su

⁷² Arte correo En América Latina, las primeras manifestaciones de este movimiento datan de 1969 a cargo de Liliana Porter y Luis Camnitzer en la Argentina y de Clemente Padín, en Montevideo (edición de postales creativas, OVUM 10). También es importante la actividad de Pedro Lyra en el Brasil quien, en 1970, publicara un manifiesto de Arte Postal. Además, el intercambio postal del intenso intercambio entre las revistas alternativas latinoamericanas. <http://www.merzmail.net/latino.htm>

época -como fue el caso de *Proceso Pentágono*-, es posible revelar la existencia de intercambios cuyo propósito no solo fue artístico sino político. Dichos intercambios tenían intenciones muy claras de generar resistencias nacionales a nivel cultural e intelectual frente a un estado nacional represor y violento.

Al revisar el material de archivo correspondiente a la publicación de la Revista *Caligrama*, fue posible reconocer sus intereses y preocupaciones sociales e ideológicas, las cuales los conectaron directamente con la vida social y política de América Latina. La sensibilidad de un clima político hostil y altamente represor en Monterrey, fue el ambiente estudiantil a partir del cual *Caligrama* generó sus acciones artísticas.

Los eventos artísticos desarrollados durante los setenta en la ciudad de Monterrey, fueron auspiciados por el poder y la ideología empresarial. Por estas razones cualquier acción artística o política como las realizadas por el Colectivo *Caligrama* fueron ignoradas, perseguidas y en algunas ocasiones censuradas.

Los grupos más radicales de empresarios regionales consolidaron de esta forma un sistema cultural al servicio de sus intereses, desde tal perspectiva el estado nación no era el único enemigo a vencer para los integrantes de *Caligrama*. Es por estas razones que la alianza y los convenios establecidos entre el poder federal y los empresarios, consolidaron a nivel local un sistema de represión de naturaleza doble: el del estado mexicano y el de los empresarios regiomontanos. El Colectivo *Caligrama* manifestó a través de sus acciones y de su revista, las formas en que el arte, la literatura y la crítica cultural podían ejercerse como herramientas de confrontación.

La razón más importante por la cual las prácticas artísticas realizadas por *Caligrama* fueron borradas de la memoria local, es que avalaron un pensamiento crítico marxista opuesto al capitalismo empresarial, vigente durante la década de los setenta.

Por otra parte, su ejercicio crítico-artístico como colectivo, es un antecedente claro ante los intereses empresariales que hasta esa época estaban ligados fuertemente a la ideología. Siendo de esta forma que hasta la fecha, los únicos intercambios reconocidos por la historia oficial del arte en Monterrey, sean los que estuvieron ligados al arte como generador de valor económico, no al pensamiento crítico.

Los lazos que situaron al Colectivo de Arte y Literatura Caligrama como antecedente generacional anterior a las prácticas artísticas y políticas realizadas por Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, fueron las siguientes: posicionarse a contracorriente del aparato industrial además de la búsqueda de estrategias artísticas que permitieran la inclusión de la vida cotidiana de los individuos. Las divergencias por otra parte fueron a nivel ideológico, debido a que *Los Juanes* no pertenecieron a ninguna corriente marxista, no realizaron acciones proselitistas y finalmente no pertenecieron a un colectivo. En síntesis podemos mencionar que la normatividad represiva empresarial vigente a finales de la década de los setenta, fue el marco histórico desde el cual *Los Juanes* iniciaron su trabajo artístico.

3.1.2. Lo marginal dentro de lo local

La palabra marginal tiene su raíz en los términos margo, marginis del latín (borde, margen, linde, ribera, orilla. Se trata de una palabra que procede de la raíz indoeuropea, *merg* (frontera, linde) y refiere a todo lo relacionado con bordes y límites. Según la definición de la Real Academia Española, el significado de esta palabra refiere a todo lo perteneciente o relativo al margen. Si bien esta palabra tiene un sentido literal, es utilizada popularmente con varios conceptos diferentes. Se usa para referir cuando un asunto, un hecho, es de importancia secundaria.

En el caso de la ciudad de Monterrey, algunas prácticas artísticas anteriores a la generación de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, nos permiten distinguir una serie de elementos clave no solo para analizar su obra, sino para documentar borramientos de la memoria reciente regiomontana.

Los cuestionamientos que presenta el colectivo Caligrama, son claves para rastrear los cambios en las prácticas artísticas en la ciudad de Monterrey desde finales de los setenta, desde una mirada histórica, política y artística. Revocando la arrogancia de un discurso centrado en un “estado de bienestar”⁷³ auspiciado por la industria, el empresariado regiomontano y el gobierno que buscaba nulificar cualquier diferencia en el sistema de representación oficial.

Más allá de las discutibles aportaciones con que enriquecieron las artes plásticas, “lo que perdurará como propuesta mayor fue el enorme paso que

⁷³ Estado de bienestar, Estado benefactor, Estado providencia o sociedad del bienestar, es un concepto de las ciencias políticas y económicas con el que se designa a una propuesta política o modelo general del Estado y de la organización social, según la cual el Estado provee servicios en cumplimiento de derechos sociales a la totalidad de los habitantes de un país.

lograron generar los colectivos y los grupos en México al posibilitar el camino hacia la colectivización de la práctica artística”⁷⁴. Bajo estas palabras, Felipe Ehrenberg integrante y fundador del Colectivo Proceso Pentágono, nos da una idea muy clara de la necesidad de integrar el arte a la vida cotidiana bajo una serie de acciones que no estaban centradas en un asunto de legitimación o de reconocimiento. Aspectos en pleno crecimiento y desarrollo en la década de los setenta en Monterrey, ante la proliferación de múltiples premios a la producción artística además del nacimiento en el año de 1977 del Museo de Monterrey (auspiciado por FEMSA). Frente a este estado de las cosas, no es de extrañar que el único colectivo activo dentro del marco de las movilizaciones sociales en la ciudad, estuviera ligado a la literatura y no directamente a las artes visuales, fuera de todo marco privilegiado por el empresariado o el naciente mercado del arte. Tomando en consideración las discusiones que estos grupos o colectivos tenían en su interior, estaban trazadas desde la década de los setenta, hacia el objetivo fundamental de acabar con el mercado.

En el caso local, el “mercado del arte” estaba muy lejos de emparentar sus formas de operatividad con las del centro del país. Situando la lejanía en una conformación muy clara de capitales culturales y económicos configurados hacia Estados Unidos y en particular hacia Nueva York. Este fenómeno del impulso de la cultura desde el poder empresarial, ha tenido como eje de tensión (podríamos decir que hasta la fecha) -entre la ciudad de Monterrey y la ciudad de México- un

⁷⁴ Ehrenberg, Felipe. *Un modelo para la vida” texto del catálogo de los Grupos y los individuos*, Ciudad de México: INBA y Museo Carrillo Gil, 1985.

menosprecio por parte del discurso del arte central relegando lo generado en la capital de Nuevo León; siguiendo las palabras del investigador Eduardo Ramírez, una especie de eco provinciano de la tendencia global: “los empresarios regiomontanos no empezaron a interesarse en la cultura exclusivamente desde la década de los ochenta. Su injerencia en la rectoría cultural por encima del estado es en efecto, resultado del manejo de los corporativos locales, más no sólo a partir de los mencionados años ochenta, sino a lo largo de todo el siglo XX en diferentes etapas y características”.⁷⁵

Los colectivos y los grupos en México favorecieron una serie de circunstancias de apertura artística frente a un discurso modernista, lineal y hegemónico; estos cambios fueron realizados en Monterrey por el *Colectivo Caligrama*:

- Discontinuidad de los discursos artísticos. Debido a que se trataba en muchos sentidos de procesos de trabajo autogestionado, efímeros y sin acceso a los circuitos oficiales de exhibición artística de la época.
- La participación intermitente de los integrantes. Los miembros de los colectivos artísticos de la década de los setenta se reunían y se separaban dependiendo de sus procesos de vida y de estudios.
- Mediante su forma de trabajar en colectivo, concibieron una serie de cuestionamientos clave desde la forma de producir arte. Apelaban a la experimentación, a la expansión de los campos artísticos y al diálogo abierto con otras disciplinas como el psicoanálisis, el feminismo y la política.

⁷⁵ Ramírez, Eduardo. *El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey*. Monterrey: Dirección de Publicaciones UANL, 2009. Fondo Editorial Nuevo León.

- Utilizaban recursos percederos y económicos. Copias xerográficas, imágenes, serigrafías, dibujos y revistas hechas en mimeógrafo o en algunas ocasiones escritas a mano.
- Realizaron intercambios de obra, de imágenes y textos entre los colectivos activos en el país en esa época. Prueba de ello es que los cuatro números de la revista de Caligrama, contienen obra gráfica de Felipe Ehrenberg, Carlos Fink y Víctor Muñoz entre otros.
- Llegaron a reunirse por iniciativa de colectivos como Proceso Pentágono en la ciudad de México (1978 y 1981), basando sus relaciones de confianza en el intercambio mediante el envío de cartas y material vía correo postal. Interesándose en pertenecer a redes de comunicación artísticas fuera de lo regional.
- Desplazaron la autoría individual para dar lugar a una serie de colaboraciones colectivas generando un espacio de análisis, crítica y reflexión intelectual y social, que aborda cuestiones culturales tratadas desde una óptica contemporánea.
- Abrieron una discusión (finales de los setenta) en Monterrey que volvía borrosas las fronteras entre el arte y la política. Generando un marco teórico de creación artística propio, idiosincrático y regional.
- Adaptaron la información, intercambios e información que provenía de la ciudad de México y otros lugares de Latinoamérica a un entorno local. Mezclando en su revista (Caligrama) documentación política y obra artística de manera no jerárquica.

3.2. Diferentes formas de acción desde las prácticas artísticas

Considerando que la década de los setenta generó en algunos artistas de Monterrey la necesidad de tomar posturas opuestas ante una tensión ideológica frente al poder empresarial. A principios de los ochenta, “no existía en la ciudad de Monterrey un acercamiento entre los artistas que buscaban el lenguaje apropiado para la ciudad y los empresarios que iniciaron la promoción del arte en los museos.”⁷⁶ Este distanciamiento hace que las actividades artísticas que vinculaban una acción política y colectiva, no estuvieran contempladas en el proyecto cultural y empresarial de Monterrey. Sumado al hecho de que la presencia de las Artes tanto visuales como literarias no estaban inscritas dentro de un ámbito profesional.

En palabras del escritor Enrique Ruíz, tenemos que “los artistas regiomontanos van a manifestar con frecuencia cierto interés por estudiar fuera de Monterrey, para desarrollar habilidades y técnicas que en lo local no son posibles de lograr. Lo harán también porque está arraigada la creencia de que solamente triunfando afuera será posible tener éxito en Monterrey. A menudo el éxito tiene connotaciones preferentemente económicas vinculadas al mercado del arte”⁷⁷.

Es en este momento que surge una bifurcación muy clara entre el artista que busca el éxito económico dentro del mercado del arte y el intelectual que recurre el arte cuestionando criticando y realizando acciones políticas.

⁷⁶ Ruíz, Enrique. *100 años a través de 100 artistas. Las Artes Plásticas en Nuevo León*. Monterrey: Museo de Monterrey FEMSA, 2000. pp. 123.

⁷⁷ Ruíz, Enrique. *100 años a través de 100 artistas. Las Artes Plásticas en Nuevo León*. Monterrey: Museo de Monterrey FEMSA, 2000. pp. 116.

El papel del intelectual planteado por el *Colectivo Caligrama*, desconoce la naturaleza universal de un sujeto único al que podríamos considerar un particular sometido (hombre-obrero bajo la total disposición del empresario regiomontano). Este debate nos lleva a cuestionarnos sobre la configuración apolítica del artista visual regiomontano en el presente.

Lo cual además nos conduce a reconsiderar la acción política acallada y violentamente censurada en las últimas tres décadas en Monterrey. Justificación de la etiqueta colocada sobre la descalificación y posterior borramiento de la memoria del trabajo del Colectivo Caligrama y en momentos posteriores del trabajo de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González. Añadiendo el hecho de que las revistas de Caligrama fueron sacadas de la circulación en Monterrey, prohibiéndose su circulación y venta. La revista circuló en la ciudad de México (se vendía en las librerías Gandhi Universidad y en El Sótano) y a través del correo se enviaron los cuatro números a diferentes ciudades de América Latina. Lamentablemente en el año de 1980, la revista se dejó de publicar por una serie de problemas económicos aunados con amenazas y la llegada de una época violenta para las escuelas ligadas al marxismo o a la izquierda de la UANL. *Caligrama* no dependía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL pero tenía su principal área de distribución en sus espacios. Este periodo fue conocido como la llegada de las guardias blancas de rectoría o la época del porrismo⁷⁸, más agresivo a los interiores de la máxima casa de estudios.

⁷⁸ En México es denominado porro al integrante de una organización que persigue distintos intereses particulares, ya sean éstos políticos o económicos, basados en la violencia organizada, en el asilarse en instituciones estudiantiles y en el fungir como grupo de choque mercenario. Tales organizaciones se caracterizan por obstaculizar la vida estudiantil mediante actos de vandalismo, asalto, extorsión económica y golpizas sistemáticas a cambio de beneficios económicos, prestándose como grupos de choque que desprestigian a las más importantes instituciones de educación como la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Politécnico Nacional. Este problema se ha extendido a otras instituciones universitarias como los *Tecos* de la Universidad Autónoma de Guadalajara, el *Movimiento*

3.3. Los Juanes, tres artistas de Monterrey: observaciones, motivaciones y disidencias

En cuanto a la historia del arte es importante mencionar que a lo largo del primer capítulo se analizaron las tensiones presentes entre la capital del país y la ciudad de Monterrey. Estas tiranteces políticas y económicas, nos permiten reconocer la importancia de los cambios en las políticas de representación del cuerpo realizados por *Los Juanes* a través de dos aspectos fundamentales. El primer aspecto fue la representación pictórica vigente en ese momento histórico a través del movimiento artístico conocido como neomexicanismo y el segundo aspecto fue la presentación de esos cuerpos a través de la utilización de estrategias artísticas en acciones políticas.

Considerando que desde finales de la década de los ochenta surgió, no solo en México sino en América Latina una estetización diferente de las prácticas artísticas y políticas; las cuales una década anterior estuvieron ligadas a un pensamiento marxista y a la izquierda estudiantil. En el caso de Monterrey este tipo de prácticas políticas críticas frente al sistema de producción, distribución y consumo del arte, se dieron por parte de grupos como el *Colectivo de Arte y Literatura Caligrama* quienes ensayaron canales alternativos, en algunos casos para alcanzar a públicos excluidos y en otros para burlar la censura de museos, galerías e instituciones oficiales. Teniendo en cuenta que bajo este horizonte epocal, los capitales tanto simbólicos, artísticos y económicos cambiaron

mexicanista de integración cristiana o *Micos* de la Universidad de Sonora, los Porros de Medicina de la UANL Universidad Autónoma de Nuevo León.

radicalmente en nuestro país dando por resultado una transformación relativa al campo local del arte regiomontano.

El arte mexicano desde finales de la década de los ochenta, inauguró una relación neoliberal estrecha entre las políticas culturales y económicas. Las cuales dieron por resultado a nivel local, la consolidación de la práctica pictórica como la herramienta ideal para afianzar los procesos de institucionalización del arte durante este período en Monterrey.

En la capital de Nuevo León a discrepancia de la ciudad de México, los intereses estaban trazados desde una ideología industrial amparada por los valores económicos y la expansión del poder de los empresarios regionales a través de la compra y venta de obras de arte, la construcción de museos y la consolidación de colecciones corporativas principalmente. A diferencia de la capital de nuestro país, en donde estos cambios desde el mercado del arte se vivieron con mucha intensidad, sin embargo la carga ideológica no estaba restringida a la cultura como un estado de bienestar auspiciado por las empresas. Las políticas nacionales no estuvieron ceñidas a un contexto conservador preponderantemente mercantil como el regiomontano.

A causa de lo anterior, *Los Juanes* irrumpen en su generación de artistas como creadores que no son reconocidos por el sistema artístico de su época, pero tampoco por la generación anterior de artistas ligados a la política de izquierda. Su práctica artística y política fue ignorada por ambas tramas, debido a la naturaleza individual de su postura situada desde la sexualidad en diferencia. Teniendo en cuenta que sus motivaciones estuvieron insertas desde una búsqueda personal de

identidad: sexual, cultural y emocional, hasta un malestar generalizado producto de la descomposición de un destino incierto al término del Siglo XX.

Esta discrepancia de subjetividades desde la legitimación del arte y desde la disidencia política, permiten distinguir en Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, la inadecuación de sus prácticas frente a modelos viriles de las disciplinas artísticas tradicionales (pintura, escultura y grabado). Además de una exclusión de clase frente a creadores importantes que tuvieron una amplia aceptación artística a través de temas relacionados a la sexualidad a nivel local e internacional como Julio Galán. En cualquier caso hay que diferenciar las formas hegemónicas que prevalecieron en algunos artistas del neomexicanísimo con la intención de cuestionar de manera crítica quiénes se inscribieron en la lógica del mercado y aquellos otros que operaron desde la disidencia.

Los Juanes declararon una distancia disconforme con la escena cultural local además de una serie de desajustes con las políticas y las tecnologías de representación en relación al repertorio crítico de izquierda: como la reproducción, serigrafía, la xerografía, pintas urbanas, murales, realización de mantas, entre otros métodos de comunicación visual.

Esta percepción expandida del arte por parte del Colectivo Caligrama, fue un proceso importante para identificar sus implicaciones desde el enfrentamiento entre producción artística y vida. Dando como resultado que esta generación de artistas anteriores a *Los Juanes*, realizara acciones políticas bajo un símil con el arte, teniendo en cuenta que sus aspiraciones estaban enfocadas al cuerpo social.

Las acciones políticas realizadas por Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, se originaron desde una imagen del cuerpo fragmentado. Las motivaciones personales de estos tres artistas estuvieron insertas desde una búsqueda personal de identidad sexual y emocional, fuera de los cánones de la masculinidad regional del varón regiomontano. En las prácticas artísticas de estos tres artistas, los límites del cuerpo se flexibilizan al usar la homosexualidad en sus discursos artísticos; en palabras de Osvaldo Sánchez, “la pulsión homosexual y específicamente la pulsión gay, desde el cuerpo y sus sexualidades ilustran un proceso de desterritorialización del estado nación mexicano.” (Sánchez, 2000)

Este uso de la homosexualidad fue un factor trascendental en el cambio de las subjetividades en torno al cuerpo a nivel simbólico, ya que hasta ese momento la pulsión gay estuvo reprimida. Estas variaciones se generaron en el arte gracias al apoyo de movimientos activistas de la comunidad LGBT, grupos de feministas, además de una redefinición de la heterosexualidad-masculinidad.

Entre las inquietudes más evidentes tratadas por *Los Juanes* tenemos el tema de la identidad sexual con la intención de comprender la trama sexual de la sociedad en la que se insertaron. La superposición de una época sobre otra, su correspondiente choque y fusión de marcos de referencia cronológicos. Otro elemento utilizado de manera profusa fue la religión católica, desde el ámbito del control de los cuerpos: sus procesos de transformación a partir de la carne, la negación del placer y la distención de ciertos elementos considerados profanos versus algunos fundamentos sagrados relacionados a la fe católica. La sexualidad

y la devoción convergen constantemente en las prácticas artísticas de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González.

Por otra parte un factor esencial para que estas transformaciones en las subjetividades se manifestaran en el arte fue el SIDA y su irrupción en el escenario mundial como una enfermedad que destruía el cuerpo. El dolor del cuerpo, su destrucción de la misma forma que su repudio funcionó para estos artistas como dispositivo simbólico y discursivo que les permitió calcular el umbral del cuerpo para a su vez apuntar hacia el extravío de sus propios límites corporales.

La intersección entre la historia (capítulo No. 1) y el archivo (capítulo No. 2) en el desarrollo de esta tesis, develan una pérdida de las experiencias artísticas de *Los Juanes*, debido a la dificultad para acceder a testimonios y documentos producidos en aquellos años. Esta particular situación relegó la posibilidad de afectar la historia del arte local, pero sobre todo incorporar su presencia en el arte de Monterrey al no poder sumarse a una genealogía mayor de luchas sociales y prácticas de desobediencia de género.

El proceso iconológico propuesto para analizar las siguientes imágenes correspondientes al archivo de *Los Juanes* tiene tres momentos fundamentales:

1. Las referencias de la historia del arte que utilizó cada artista.
2. La convergencia entre cuerpo y archivo desde la experiencia de creación.
3. Los vínculos entre la imagen y el texto desde una revisión de la crítica de arte de su época.
4. Las formas en que se plantearon disidencias desde la imagen

El análisis que se realizó a continuación abarcó los siguientes cuestionamientos críticos: ¿cuál fue el relato desde el cual se realizó la obra? ¿cuáles son las tensiones que se vuelven visibles en la obra con el contexto religioso? ¿desde qué idea se representó el cuerpo? ¿bajo que espacio de resistencia o disidencia esta obra condujo a algún tipo de análisis desde la crítica de arte de su época?.

Algunas de las similitudes presentes en las representaciones del cuerpo realizadas por Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González son las siguientes: cuerpos sometidos a prácticas religiosas (penitencia, éxtasis y resurrección), cuerpos en estados de mutación, travestidos, sodomizados, presencia y acompañamiento del cuerpo por objetos punzocortantes y lacerantes.

3.3.1. Juan Alberto Pérez Ponce

Monterrey Nuevo León, 1960-1996

En primer lugar debemos mencionar que Juan Alberto Pérez Ponce fue un estudiante destacado en el Taller de Artes Plásticas (1978) y posteriormente al paso de los años, se convirtió en maestro de grabado y de dibujo desde el año de 1982, colaborando en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León como docente hasta un par de años antes de su muerte (1996).

La Universidad Autónoma de Nuevo León fue el lugar en donde confluyeron inquietudes y problemáticas comunes tanto a nivel generacional como desde diferentes tipos de prácticas artísticas. Pérez Ponce fue un actor imprescindible en esta transformación académica a finales de la década de los años ochenta conjuntamente con algunos otros maestros como Enrique Ruíz, Elisa María, José

Luis Martínez, Alfredo Herrera, Benjamín Sierra. Para esta generación de creadores el arte era considerado como una forma de cuestionar realidades locales y un valioso recurso para provocar formas de pensamiento común a través de la academia.

Juan Alberto Pérez Ponce realizó cambios, adecuaciones y nuevas propuestas en la forma de enseñar la técnica del dibujo y del grabado desde su papel como docente. En el caso del dibujo, especialmente de la figura humana propuso a sus alumnos tomar referencias más allá del modelo en vivo dentro del aula; a través de experiencias diversas tales como acciones y recorridos urbanos en la ciudad y el análisis cinematográfico de películas desde las cuales el cuerpo se miraba desde ámbitos de sexualidad diferente como los filmes de Passolini y Almodóvar entre otros.

En la obra que lleva por título *Y a pesar de todo. . . ¡te quiero!* de Juan Alberto Pérez Ponce obra realizada en 1987, bajo la técnica del grabado podemos observar en primer plano un cuerpo momificado. Las vendas cubren casi completamente al personaje incluyendo los dedos de las manos impidiéndole la libre movilidad de los brazos. A partir del cuello los vendajes solo le cubren los ojos, dicho vendaje tiene una doble finalidad la primera impedirle (al personaje) ver y la segunda emular una corona de espinas. Evocando la que le colocaron a Cristo en el momento de su crucifixión. [Imagen C3-1]

Los labios y el resto de los rasgos de su rostro apenas si se encuentran sombreados o insinuados en la imagen a través de sombras (en color azul). La cabeza carece de cabello. El tono de su piel es azulado y blanquecino.

En el grabado *Y a pesar de todo. . . ¡te quiero!*, se puede observar el dramatismo estilístico y compositivo mediante una gran racionalidad debido a que los elementos de la escena tienen una animación rítmica: el cuerpo momificado de Cristo y la cruz de color rojo en la parte de atrás. A nivel histórico las imágenes de Cristo resucitado delegaron durante la Baja Edad Media a las representaciones del “buen pastor” sustituidas progresivamente por las del “cordero del sacrificio”, al abrir espacios a las representaciones del episodio de la resurrección. La fuente principal de este tema en la historia del arte, procedió del Evangelio de San Juan, en el que se narra el fenómeno de la resurrección y de la aparición de Jesús a María Magdalena.

La escena del Cristo resucitado sosteniendo el estandarte de la resurrección, en el caso de la obra Juan Alberto se trata de una media luna rota de la cual emana sangre. El tema de la Resurrección de Jesús es un acontecimiento clave de la doctrina cristiana y su teología. La figura del Cristo de la obra de Juan Alberto Pérez Ponce está resuelta siguiendo el recurso estético del hieratismo. Este método consiste en representar el tema acentuando su majestuosidad y rigidez, además de eliminar aquellos aspectos que pudieran suponer proximidad y cercanía afectiva de los personajes.

La ambigüedad sexual es parte importante de la imagen en la obra *Y a pesar de todo. . . ¡te quiero!*, debido a que este cuerpo está semioculto por los vendajes que cubren su piel, inhabilitando su sensorialidad desde el sentido de la vista y del tacto. Una lágrima de sangre recorre su mejilla izquierda. En la mano derecha el personaje sostiene los restos de una media luna plateada que ha estallado en pedazos y del interior de la misma emanan algunas gotas de sangre.

La fractura de la media luna esta además puntualizada por un pequeño objeto de metal (en forma de daga) adherido por el artista justo entre los restos de la media luna. Dicho objeto es un milagro metálico (de unos tres centímetros de alto) comúnmente utilizados como recordatorio (por los devotos) que acuden a las iglesias o a los centros de peregrinación para agradecer un favor recibido por algún santo o imagen religiosa. Estos milagros se prenden a la túnica, capa o indumentaria que visten los santos devocionales en las iglesias católicas. En segundo plano podemos observar dos franjas de color rojo que unidas forman una cruz latina. En la parte de atrás de la cruz se observan por último una serie de pequeños círculos que poseen una serie de líneas concéntricas que salen de ellos como si fueran espinas o rayos.

La obra *Y a pesar de todo. . ¡te quiero!* nos permite denotar una clara tendencia hacia la neofiguración⁷⁹ desde la cual objetos inanimados (como puede ser la media luna) tienen existencia propia. Representando el dolor y las heridas del cuerpo a través de la fractura de un objeto (supuestamente inerte) que al romperse sangra como si estuviera vivo. La paleta de colores está conformada por rojo, negro, azul, café, dorado y plateado. El fondo de color negro enmarca de manera perfilada el cuerpo del protagonista.

La escena que nos evoca la imagen del cuerpo representado en esta obra tiene como referencia principal la supresión del sacrificio humano, bajo el axioma de la inmolación humana en relación con lo sagrado.

Al desaparecer de la escena los objetos de sacrificio estos elementos son

⁷⁹ La neofiguración o pintura neofigurativa es un movimiento artístico de la segunda mitad del siglo XX, caracterizado por una vuelta a la pintura figurativa frente a la abstracción, aunque los pintores tratan el tema de una manera informal y expresionista.

sustituidos por símbolos como la estrella, la media luna y la aureola de santidad. Esta imagen se emparenta con el Cristo resucitado sin huellas de tortura, aunque amortajado y cubierto de vendas. Sin embargo en la imagen hay rastros de las acciones sacrificiales en el cuerpo mediante la sangre, los vendajes y los objetos que se rompen o se fragmentan (como la media luna).

Por otra parte es posible distinguir en este cuerpo sacrificado una manera de aproximarse a la fe cristiana a través de la fantasía y del romanticismo.

El magno objetivo de sacrificar el cuerpo y llevarlo al punto de extinción tenía como finalidad última liberarlo de sus ataduras y pulsiones carnales además de su sexualidad.

Juan Alberto Pérez Ponce en esta obra manifestó una serie de tensiones sutiles ligadas a las representaciones tradicionales del cuerpo sacrificado. Desde siglos atrás la iglesia estableció una serie de procesos de dominación impuestos sobre el cuerpo masculino. Estos procesos adquirieron con el paso del tiempo diferentes connotaciones de orden hegemónico.

En el caso de las referencias a las imágenes sagradas es importante mencionar que todo lo relacionado a lo corporal, estaba relacionado a lo demoníaco, por consecuencia para liberarlo de estas presencias malignas, había que someter al cuerpo a castigos corporales como laceraciones, martirio o tormento entre otros procesos.

Y a pesar de todo. . ¡te quiero! es una imagen que logra un escenario fantástico a partir de este proceso de dolor corporal, de un cuerpo que nace vivo a un cuerpo que se hace vivir (más allá de la carne) a través de la experiencia del máximo sacrificio: la muerte. La postura de Juan Alberto Pérez Ponce frente al

sacrificio del cuerpo en esta imagen manifiesta una búsqueda de autocomprensión de su propio dolor al autoconfigurarse como un salvador sin realizar directamente un autorretrato.

Una breve revisión comparativa entre dos textos de crítica de arte, respecto a las obras realizadas por Juan Alberto Pérez Ponce nos permite distinguir una serie de contrastes.

En el artículo publicado por el periodista regiomontano José Garza podemos observar una serie de comentarios críticos realizados por Xavier Moysen respecto a la obra de Pérez Ponce, este artículo recibió por título “En gustos se rompen géneros: Moysen”⁸⁰ y fue publicado en el periódico local “El porvenir”. En este texto periodístico se analizó la obra gráfica de Juan Alberto Pérez Ponce con motivo de una exposición individual perpetrada en el vestíbulo del teatro universitario de la Universidad Autónoma de Nuevo León (1992).
[Imagen C3-2, C3-3]

En esta nota se documentan comentarios realizados por Xavier Moysen quien impartió una conferencia en torno a la obra de Pérez Ponce y además brindó un recorrido a los presentes. En este documento podemos patentizar algunas tensiones en torno a la obra de este artista realizadas en este caso por un crítico local.

Moysen comentó al respecto lo siguiente: “estas obras son prácticamente una narrativa visual casi homogénea sobre el discurso de la vida humana del propio autor reflejada en los títulos de las obras como en el ejemplo, sobre el

⁸⁰ Garza, José. *En gustos se rompen géneros*. Texto publicado en torno a la participación del crítico de arte regiomontano Xavier Moysen, Sección Cultural, periódico el Porvenir miércoles 27 de mayo de 1992.

discurso su vida como sucede con el siguiente título: *Y cuando tuve que bajar los ojos comprendí que existe una enfermedad que dura un instante*".⁸¹

La historia personal de Juan Alberto Pérez Ponce desde su infancia y juventud, forman el núcleo de casi todos sus obras esta situación se reflejó en sus títulos. Sin embargo las imágenes que se observan en los mismos son fantásticas y hieráticas. Este contraste es notable debido a su continua reelaboración de las obsesiones juveniles relacionadas con el pecado, la condenación y la redención.

El crítico de arte Xavier Moysen al referirse a la obra de Juan Alberto Pérez Ponce, mencionó que el juicio estético es privado e individual, en cambio el juicio estético ligado a la reflexión (el juicio del gusto) tiene un valor universal y público. Este cambio es notable debido a que Pérez Ponce dirigió sus prácticas artísticas hacia la expresión de un entorno íntimo, privado y críptico ante los ojos del espectador(a). Finalmente es de esta forma que estas declaraciones del crítico de arte local Xavier Moysen permiten identificar una separación desde el ámbito del cuerpo social del arte hacia la dimensión del cuerpo individual del artista.

En el caso de la obra, *Y a pesar de todo. . ¡te quiero!* no se trata de una imagen religiosa sino de la irrupción de un cuerpo, que puede ser de cualquiera en semejanza al cuerpo de Cristo. Juan Alberto Pérez Ponce descentró el relato del sujeto histórico para legitimar cualquier otro cuerpo en su lugar.

Volviendo a los comentario de Xavier Moysen tenemos que: "en la obra de Juan Alberto algo que es tan cotidiano, (como el disfrute de la obra) mediante el juicio del gusto se empieza a ocultar, a eliminar. El gusto es un acto cognoscitivo

⁸¹ Garza, José. *En gustos se rompen géneros*. Texto publicado en torno a la participación del crítico de arte regiomontano Xavier Moysen, Sección Cultural, periódico el Porvenir miércoles 27 de mayo de 1992.

que permite reconocer aspectos o características y a través de esos conocimientos emitir un juicio al respecto”⁸².

Es imposible defender un juicio único y universal desde la mirada contemporánea, como sugirió Moyssen al momento de escribir la nota. Debido a que Juan Alberto Pérez Ponce, nunca pretendió que su obra estuviera a disposición de la estandarización del gusto. Por el contrario utilizó la referencia del cuerpo resucitado de Cristo para hablar de su propio cuerpo al explicitar su identidad individual.

Por otra parte tenemos otro texto relevante sobre la obra de Juan Alberto escrito por el crítico de arte cubano Omar-Pascual Castillo (1996), *Morfología del Yo* en el cual utilizó una serie de términos filosóficos interrelacionado además algunos aspectos fenomenológicos y metafóricos. Esgrimiendo referencias como las siguientes:

“Juan Alberto conocedor de que el arte es un mecanismo ensimismado en perpetuar un -signo enunciator- para la trascendencia, a través de los sortilegios y subterfugios de la representación, hizo suyas las ideas de aprehender: a in-mediatez más próxima de la existencia del hombre (o sea: su cuerpo), como mejor Documento (por testimonio insigne) con que el hacedor de imágenes que es el ejecutante del “acto de la pintura” podía apostar para dejar inscrita su huella, su denotación de trasiego espiritual, su simple marca (pulsativa) en el Silencio”.⁸³ [Imágenes C3-4, C3-5]

⁸² Garza, José. *En gustos se rompen géneros*. Texto publicado en torno a la participación del crítico de arte regiomontano Xavier Moyssen, Sección Cultural, periódico el Porvenir miércoles 27 de mayo de 1992.

⁸³ Castillo, Omar-Pascual. *Morfología del yo* texto de la exposición individual de Juan Alberto Pérez Ponce, ciudad de la Habana Cuba 1996.

El crítico cubano Omar Pascual en el párrafo anterior analiza varias ideas importantes; en la primera reconoció en Juan Alberto un productor visual que dominaba mecanismos de la imagen como texto, refiriéndose a la imagen como “signo enunciador”. La constante mutabilidad de los lenguajes, ya sean verbales o visuales en la obra de Pérez Ponce implica una complejidad estructural que difícilmente admite su reducción a simples estructuras lógicas que exigen un análisis conceptual de los recursos que utiliza en este grabado. Tales como la variada paleta de colores que involucró un arduo y minucioso trabajo de capas, superficies, planos y destreza técnica. Contrarrestando su aparente sencillez ante una carga de significados y simbolismos altamente intrincados presentándolos según el crítico Omar Pascual como *testimonio insigne* bajo una serie de calificativos poéticos haciendo referencia a que el mensaje final le pertenece en todo momento al autor de la imagen, sin compartir abiertamente señales de apertura con el espectador ante elementos que configuran un halo finalmente romántico de la autoría de esa imagen-cuerpo.

En los dos textos analizados podemos encontrar tensiones y diferencias desde la crítica de arte ante la representación del cuerpo. En el texto de Omar Pascual Ortiz estas tensiones se dan por imitación de formas rebuscadas tanto en la escritura como en la imagen. Debido a lo anterior en el texto *Morfología del yo* se establecieron bajo el entendimiento morfológico gramatical las herramientas, para estudiar las estructuras de las palabras, planteando una línea diferente de análisis que la mirada puramente estética o contemplativa de una imagen de la obra *Y a pesar de todo. . ¡te quiero!* de Juan Alberto Pérez Ponce podría ofrecer.

En ambos discursos lo más interesante es que Moysen le adscribe un valor a la obra de Juan Alberto desde lo contemplativo y desde el disfrute estético. Excluyéndola de otros análisis posibles al referir su antecedente relacional a su biografía, únicamente a partir de la lectura del título de cada obra; desde un marco puramente explicativo. En contra parte Omar-Pascual Ortiz describe las imágenes del cuerpo de Juan Alberto como lo más importante; enfatizándolo desde el título de su texto *Morfología del Yo*.

A lo largo de estos dos textos sobre la obra de Juan Alberto Pérez Ponce, podemos identificar que la memoria del cuerpo desde su dimensión de archivo presenta dos miradas diferenciadas o en pugna. La mirada local (Xavier Moysen) y la mirada exterior al contexto regiomontano del crítico cubano (Omar-Pascual Ortiz) que sitúa la representación del cuerpo en la obra de Juan Alberto bajo un protagonismo neurálgico de nuevas interacciones entre la imagen-texto a través de la filosofía, la lingüística y la semiótica. Precisamente hay que tomar en cuenta que Moysen sitúa el valor y la trascendencia de la obra de Juan Alberto Pérez Ponce en el objeto artístico; por el contrario Omar-Pascual Ortiz lo hace en la acción y construcción del Yo como acto artístico, original y filosófico a partir de las imágenes.

3.3.2. Juan Caballero

Monterrey Nuevo León. 1959-1998

La obra de Caballero fue construida bajo la tensión entre obras comerciales y obras bajo una temática personal centradas desde una sexualidad en diferencia. Su obra rayó en la obsesión por encontrar un camino personal y a la vez visual, a

través del cuál pudiera llegar a la conciliación de los extremos: vivir plenamente su sexualidad sin temor al castigo real o divino, de manera particular a través de las imágenes pictóricas expresándolas a través de sus prácticas artísticas sin por ellos dejar de ser aceptado.

En el retablo “Sin título” [Imagen C3-6] podemos identificar un personaje inclinado sobre sus rodillas en una postura de penitencia. El único protagonista de esta obra está vestido únicamente con un pantalón de mezclilla, lleva el torso desnudo y la mirada cabizbaja oculta los ojos bajo el brazo izquierdo; escondiendo el rostro a través de un gesto de un aparente pesar o llanto. No se puede distinguir ningún rasgo del rostro. La cabeza está completamente calva y el cuerpo es monocromo (rosa) delineado al estilo de una historieta, contraponiendo la imagen mediante el fondo transparente de la superficie del vidrio, sobre la cual se pintó esta imagen.

Más allá de ser un elemento típico de las iglesias católicas, un retablo también puede ser un escenario de pequeñas dimensiones que se emplea para representar obras utilizando títeres. El término además se usa para nombrar el conjunto de figuras que, dispuestas en serie, permiten narrar una historia.

Este retablo contiene diferentes elementos: un pequeño cajón de madera (de 25 X 45 cms) pintado en esmalte sobre vidrio transparente. Una construcción compleja de un personaje utilizando mínimos recursos contrastando con una construcción estereotípica del ámbito cristiano y popular mexicano: un retablo.

En las acciones que adscribe Caballero sobre el cuerpo del personaje podemos observar una escena sugerente de penitencia contraponiendo el trazo del cuerpo bien delimitado y preciso a través de la línea negra del contorno.

Este tratamiento gráfico nos permite describir la presencia de capas de imagen que no solo le dan lectura y profundidad al cuerpo además de evocar una complejidad formal que otorga un peso importante a la obra (a pesar de las pequeñas dimensiones que posee). En este retablo Juan Caballero nos muestra una imagen sencilla de un cuerpo masculino que a través de la nitidez del trazo y el relato propone una identificación primaria frente a una mitología personal.

El vidrio sobre el cual se pintó el personaje está adosado mediante cuatro pequeñas placas de metal que unen el vidrio a la caja de madera la cual se encuentra pintada en color rojo.

La imagen de este pecador arrepentido, en la obra de Juan Caballero, nos presenta una serie de asuntos que se dicen “sin intención” de ser claros o específicos.

En esta imagen sucede algo similar a la imagen de *Y sin embargo. . . ¡te quiero!* de Juan Alberto y es que el personaje no tiene rasgos faciales identificables. Desde este afán de “estar y no estar” podemos deducir que el universo introspectivo de estos dos artistas adquiere un carácter individual muy diferente al de un autorretrato tradicional. En ambas imágenes es posible identificar aspectos referenciales a su biografía, pero hay una especie de “limbo” o espacio anónimo, desde el cual no hay una introspección mediada únicamente por la referencia narrativa autobiográfica con carácter de veracidad.

En esta imagen de Juan Caballero existe una sutileza que se manifiesta a través de “velos” o capas de sentido. Una suerte de palimpsesto a manera de los manuscritos antiguos que conservaban huellas de una escritura anterior borrada artificialmente. En arqueología se llama palimpsesto a un yacimiento que presenta

estratos de un yacimiento anterior, impidiendo a los arqueólogos saber cuál es el estrato superior y cual el inferior. Por lo tanto, las imágenes de Caballero no se pueden tomar al pie de la letra. La penitencia en realidad no es un estado, sino un triduo de acciones: penitencia, confesión y acto de constricción. En esta imagen solo podemos suponer que el personaje se somete a este proceso.

El individuo que se somete a una penitencia lo hace debido a la culpa que le causa el haber cometido un pecado. Por esa razón tiene que subyugarse, inclinarse, arrodillarse y en algunos casos específicos autoinfligirse dolor mediante el castigo corporal. Debido a que la penitencia congrega tres acciones a la vez considero que en esta imagen el dolor está supeditado a una zona intermedia de sentido. Entre capa y capa hay algo que no es categórico en la imagen sino vivencial a la acción del artista. Experiencia que se manifiesta a través de su anonimato y de su pequeñez la obra mide apenas 25 X 45 centímetros.

Sin embargo a pesar de su tamaño contiene una presencia poderosa, bajo una serie de despliegues puntuales y sencillos: un hombre inclinado, arrodillado y cabizbajo. Frágil y pequeño como el formato de la obra; así es la representación de este cuerpo sojuzgado y sometido a sus infiernos interiores. Expresándonos la sentencia de este no es mi cuerpo, es un pedazo de mi cuerpo, pero también puede ser su cuerpo o el cuerpo de cualquiera porque todos somos pecadores.

Por último las bisagras metálicas adscritas a la imagen mediante esta construcción inspirada en un retablo, nos permiten señalar la presencia de “la maquina” mediante el poder avasallante de la Iglesia que podía saber mediante la confesión cuáles eran los cuerpo de los pecadores.

La experiencia de la penitencia se adscribe al cuerpo colectivo frente al cual la iglesia permite que se acepte de nuevo al cuerpo (del devoto) después de haber cometido pecado especialmente los concernientes a la carne.

Fue de esta forma que Juan Caballero utilizó frecuentemente el retablo desde una conformación sencilla y en otras ocasiones realizó trípticos que incluían pequeñas puertas protectoras. Los retablos-trípticos que realizó como en el caso de la pieza que lleva por nombre *Ojala sea verdad* de 1996, podían estar cerrados impidiendo la visión de su contenido o abiertos. [Imagen C3-7]

Un retablo cerrado para Caballero ofrecía una realidad al estimular la imaginación de sus espectadores; un retablo abierto otra. Los retablos en la tradición religiosa solo permanecían abiertos en las grandes fiestas religiosas, fiestas del patrono de la iglesia o durante la celebración de una avocación muy concreta. Resulta interesante observar el contenido de estos retablos: cuerpos masculinos que conviven con una serie de ángeles, querubines y arcángeles.

Caballero mezcló elementos provenientes de diferentes épocas entre el presente representado por hombres jóvenes cuya indumentaria estaba compuesta únicamente por pantalones de mezclilla e imágenes religiosas de la época barroca urdiendo visibles vínculos con el pasado marcadamente fuertes

“El caballero Juan” es un texto escrito por Xavier Moyssen (In memoria) de Caballero (2003). Bajo la mirada del tiempo y de nuevas formas de expresión desde su posicionamiento y empoderamiento como crítico local. El texto inicia con las siguientes reflexiones; “Caballero fue uno de los artistas más destacados de nuestra ciudad, tanto por la fuerza de su obra como por apuntar con ella a muchas

de las transformaciones que en materia de producción visual vivimos hoy en día.”⁸⁴

En este texto Moysen brinda una perspectiva de reconocimiento post mortem al trabajo de este artista. Menos conservadora y bajo una mirada incluyente afirma que el reconocimiento de la obra de Juan Caballero surge desde una aceptación a la diversidad sexual, ya que en ella se articulan los estudios no solo de género sino postcoloniales, de identidad, ideológicos y estéticos. Apelando de manera paradójica (a su postura de una década atrás ante la obra de Juan Alberto Pérez Ponce) a que en “nuestro medio” (refiriéndose al entorno local de Monterrey) “se sobrelleva y se reconoce la presencia de la homosexualidad pero a la vez se le margina, castiga y reprime, salvo una relativa excepción: las artes”⁸⁵. Dicha afirmación sigue siendo contradictoria, debido a que la obra de Juan Caballero sigue ocupando un espacio de marginación y olvido.

En este punto me interesa destacar la situación del arte y la producción del mismo separada de la “vida cotidiana” del artista, en este caso traspasada por una situación de diferencia sexual que fuera de los “supuestos entornos” de aceptación del arte ante la homosexualidad de Caballero limitaba sus posibilidades de integrar su vida y su práctica artística.

Es claro que la pintura de Juan Caballero se desarrolló en un estudio de trabajo. Pero ese lugar se volvió problemático cuando lo que se trataba de mostrar en las pinturas o en los grabados que se realizan allí es privado, pero al mismo

⁸⁴ “El caballero Juan” Texto escrito por Xavier Moysen en dos tiempos (2003) para el catalogo de la obra de Juan Caballero para la Galería Drexel y editado (2005) para presentar la sección de “Memorialia a Juan Caballero” Interludio 70’s y 80’s segunda etapa de Arte Nuestro: Monterrey 2005, exposición colectiva realizada en el Museo Metropolitano de Monterrey.

⁸⁵ Idem

tiempo es entendido como una problemática social, es decir sus imágenes representan una doble represión: la interna y la social.

Por lo anterior podemos resumir que el trabajo de Caballero apunta a un momento complejo de la transformación artística regiomontana: la posibilidad de considerar un sujeto diferente en un espacio cerrado (el estudio) como productor de realidades y singularidades propias. Caballero muestra la posibilidad de repensar el espacio cerrado del estudio como un lugar de auto representación.

3.3.3. Juan José González

Monterrey Nuevo León 1964 –

Juan José González propuso mediante la interacción y producción de nuevas subjetividades ciudadanas, cuestionamientos profundos desde nuevas formas de representación del cuerpo ¿cómo es que se pueden desplegar dichas subjetividades en una ciudad en transformación?

El espacio público se activa entonces de otra manera volviéndose el lugar del arte; pero también el cuerpo como interacción se vuelve un punto de contacto entre otros cuerpos, entre otros sujetos. El trabajo de Juan José González, más que un ejemplo, puede ser considerado un momento en el cual este tipo de problemas pueden ser evidentes. Realizando performances que se despliegan en la calle. A través de múltiples escenarios: la calle Juárez, Morelos, la macroplaza, el puente del papa, el Río Santa Catarina, que amplían la escena del arte. No solo esperando que alguien lo mirara, sino que los mismos espectadores se transforman en seguidores de las acciones, participantes y actores.

Nahualtocaitl es un performance que consiste en dos procesiones realizadas en el primer cuadro de la ciudad de Monterrey. La primera procesión inicia al anochecer y se extiende durante la noche. La segunda procesión se lleva a cabo durante el día terminando por la tarde. Estas caminatas son ejecutadas por Juan José González a través de dos personajes.

“Qualani in Huehuetzin, Nahualtocaitl”, Performance 1989.

Primera procesión: “Es mejor decir adiós cuando de verás no” [Imágenes C3-8, C3-9, C3-10, C3-11, C3-12, C3-12]

Sitio de referencia en YouTube

<https://www.youtube.com/watch?v=yRlrWkYEE50>

El primer personaje representa el futuro. La primera acción llevada a cabo por el artista consiste en encender algunas velas. Cada una de ellas destinada a situar un punto cardinal. Juan José inicia este performance bañándose en las aguas del Río Santa Catarina en la ciudad de Monterrey justo en la parte baja del puente San Luisito o puente del Papa, como también se le conoce. Se cubre el cuerpo con capas de arcilla y de cal confeccionando sobre sí mismo un atuendo de lodo polvado de blanco. La arcilla utilizada para esta acción proviene de un pequeño pueblo de Oaxaca, de donde su abuela materna era originaria. Este rito preliminar se completa cuando se coloca en el rostro una máscara antigás cargando al hombro un tambor que lo acompañara durante su recorrido. El camino

que sigue este Nahuatlcaitl adquiere referencias ritualistas y geomorfológicas exteriorizándose a través del cuerpo de Juan José mediante el agua, el fuego, la arcilla y la cal. Cada uno de los elementos antes mencionados ligan al personaje con el norte, el sur, el este y el oeste a manera de transición entre la realidad y la ficción. Personificando de esta manera a un ser sagrado proveniente de la mitología indígena capaz de comunicarse y relacionarse con el mundo urbano a través de las diferentes fuerzas que dan origen a la vida del ser humano.

Juan José González sale del lecho del río para dirigirse hacia la ciudad acompañado por una serie de transeúntes que lo miran y lo siguen caminando por las calles del centro de Monterrey: Juárez, Padre Mier, Morelos, recorriendo el primer cuadro a contraflujo de los autos, algunas veces sobre la banqueta otras sobre el asfalto de la calle. La idea del territorio y de su transitar por él son uno de los elementos esenciales que hacen de esta pieza única en la historiografía reciente de la ciudad de Monterrey. La primera situación de análisis frente a este trabajo surge del territorio oficial mediante la contra lectura del mismo proponiendo otra posibilidad: un mapa subjetivo. En la procesión que realiza Juan José podemos dar cuenta de un ejercicio que disputa la dominación simbólica y política del área urbana del primer cuadro de la ciudad de Monterrey. Cuestionando la pertenencia de un sujeto ante las adscripciones que su cuerpo adquiere al situarlo dentro de un espacio denominado como ciudad, estado o nación. Contextos delineados desde el poder bajo circunstancias perfiladas en una ciudad como Monterrey donde lo público es considerado precario y miserable. En este caso hasta periférico y geográficamente marginado. El Río Santa Catarina como un eje

fluvial clave en el trazo urbanístico de la ciudad de Monterrey es el origen de este mapa artístico. Nelly Richards llamó a estos espacios artísticos *microterritorios de experiencias cotidianas* es decir, se trata de obras cuyas estructuras operacionales se mantienen abiertas cuyos materiales están compuestos por acontecimientos biográficos, transcurso comunitarios y referencias individuales.

El cuerpo y la ciudad como relación en conflicto constante es la primera aportación de irrupción y diferencia que esta obra de arte realiza ante la narrativa tradicional del arte en una ciudad como Monterrey. En palabras de Nelly Richard “el cuerpo como zona sacrificial de ritualización del dolor en la que el artista se autoinflinge una herida para solidarizar con lo históricamente mutilado a través de una misma cicatriz redentora”⁸⁶.

Se trata por lo tanto de una obra con un mensaje artístico abierto. Los espectadores que siguen al artista en su camino intervienen todo el tiempo como observadores participantes del extrañamiento continuo que el recorrido de Juan José González implanta en la ciudad. Aportando al video de registro de este performance otro nuevo elemento (hasta entonces) no documentado; las prácticas artísticas visuales como una serie de acciones llevadas a cabo en el espacio público capaces de generar significados heterogéneos y diseminados.

Exteriorizando dos tensiones axiomáticas: la conciencia interpretante (del artista) y los elementos adheridos a su cuerpo (lodo y cal) como evidencia visual de la materia que le aporta al individuo la experiencia de vivir en un lugar. Dos

⁸⁶ Richards, Nelly. *Fracturas en la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 2007, p.p. 18.

campos hasta entonces no acometidos: el lenguaje y la representación del cuerpo como construcción de lo fragmentado.

Segunda procesión

“El dios arcaico está enojado. La muerte”. “Donde quiera que estés, yo te seguiré amando”, rezaban las cartas de la lotería que un indigente repartía por la calle, desolado, con su propio corazón auestas. [Imágenes C3-13, C3-14, C3-15, C3-16, C3-17].

Sitio de referencia en Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=yRlrWkYEE50>

El segundo personaje representa el pasado (“lo que ya está muerto en mí”). Nahualtocailt es uno y su doble. El primer personaje está conjeturado en el futuro concentrado en su poder auspiciado por el ritual y el dominio de los elementos de la naturaleza. Referencia biográfica de la tradición de los rituales de la sierra de Oaxaca de donde su abuela Antonia era originaria.

El segundo personaje es un enfurecido y sucio pordiosero que deambula desde el atrio de la Basílica del Roble (5 de mayo y Juárez) hasta llegar a la explanada de los Héroes en la macro plaza (entre Zuazua y Zaragoza). González. Incomodando a los paseantes y transeúntes pidiendo limosna, murmurando frases inaudibles, repartiendo cartas de la lotería mexicana a cualquiera que se le acercara venciendo su miedo y su asco para darle unas monedas. En esta segunda procesión el vestuario consiste en ropa hecha girones y harapos. En la

espalda lleva atado un cargamento que consistía en una serie de tallos de rosales, del jardín de su abuela, su fallecimiento llevan a González a cortar todo lo que quedaba vivo en su jardín.

Al concluir su recorrido se despoja de su carga; prendiéndole fuego en medio de la plaza, para después echarse a correr. Acción dolorosa y de duelo que se manifiesta en el cuerpo de González mediante las heridas que aquellos rosales le dejaron en la espalda.

La teatralidad presente en el performance *Nahualtocaitl* abre una fisura en la representación del cuerpo adscrito a un territorio, desde el cual el ciudadano es vigilado y sometido por las normativas urbanas, a través de una serie de comportamientos socialmente aceptados. Entendiendo la teatralidad desde la definición abordada por Ileana Diéguez como “una configuración de dos dimensiones: como mirada, desautomatiza y configura como conducta teatral ciertas practicas que tienen lugar en los espacios inmediatos de la realidad”.⁸⁷

El performance de Juan José González se realizó en espacio público como acontecimientos paralelos a la realidad que diferentes transeúntes realizaban en ese mismo momento: jugando futbol, caminando en la calle, realizando compras en el centro de la ciudad, manejando sus vehículos, etcétera. Anteponiendo como política una confrontación directa a través de sus performances brindando en las dos procesiones de Nahualtocaitl protagonismo a los denominados *sin-parte* por el

⁸⁷ Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios Liminales. Teatralidad, Performances y Política*. Buenos Aires: Atuel, 2007. p.p. 16

filósofo Jacques Ranciere. Pactos políticos que son franqueados por este personaje interpretado por González; un pordiosero que en su recorrido se mimetiza con otros sujetos limítrofes que viven de la limosna y la caridad. Marginados de toda posibilidad de ser reconocidos como individuos en el territorio de la ciudad. *Nahualtoaitl* adquiere de esta forma una connotación política que no busca generar consenso, ni formular recetas organizativas, ni interpretativas, sino que rastrea las condiciones de aparición y de disociación de esas formas de subjetivación específicas a la historia social mediante la irrupción de las historias individuales.

Exteriorizando una nueva forma de realización de las practicas artísticas como tácticas de resistencia crítica que se oponen a toda hegemonía de significado. A través del cuerpo y de la ciudad desplegando una narrativa antihistoricista de lo efímero como acontecimiento artístico.

Una de las características permanentes en el trabajo de Juan José González es que sus performances y sus personajes son nombrados de muchas formas -no los nombra de una vez y para siempre- siempre hay dobles, subtítulos, complejidades que a través de lecturas profusas consienten no situarse en una única perspectiva de la acción artística. Siempre hay algo abierto, roto y fragmentado en la representación de sus personajes que perpetran acciones múltiples desde diferentes niveles simbólicos, afectivos, biográficos, espaciales y ficcionales. La práctica mágica del *Nahualtoaitl* proviene de la palabra “nahual” “nahual”, muchas veces escrita y pronunciada “nagual”, deriva de *Nahualli* y

nahualtia, el sustantivo y el verbo *nahuas*, se referían a la capacidad extraordinaria que tenían ciertos individuos de transformarse en algún animal o fenómeno natural. Esta relación ambigua entre la realización efectiva de una transformación sobrenatural y las relaciones simbólicas que le dan sentido al performance *Nahualtocaítl*, es uno de los rasgos fundamentales del nahualismo.

La raíz de la palabra *nahual* —en náhuatl— significa también engaño y disimulo parece confirmar esta ambigüedad, además de permitirnos imaginar toda la vertiente de superchería e ilusionismo que seguramente acompañaba esta práctica, aun en tiempos prehispánicos. En resumen la obra de *Nahualtocaítl* presenta como protagonistas (no solo uno) sino dos sujetos contra épicos poseedores de una memoria entrecortada y discontinua que no intentan ocultar sus baches de sentido. Podríamos inclusive llamarlos “no sujetos” o sujetos en crisis afectivas, sociales y mentales.

Este performance desplegó en el espacio público una metáfora artística crítica que tenía por cuenta desorganizar las reglas de composición del orden de lo (hasta entonces) clasificado, consignado y catalogado como artístico dentro de la narrativa de la historia del arte en Monterrey.

Nahualtocaítl no tenía por objetivo solamente de franquear todas las reglas del arte, sino proponer un exceso simbólico de elementos y recursos cuestionando los límites del arte mismo a través de la corporalidad del propio artista. Utilizando para ello su biografía afectiva, el recorrido urbano y las estéticas populares. Cuestionando todo el tiempo los símbolos que gobernaban el cuerpo, la ciudad y

los medios de representación. Algunos de los elementos que nos dan cuenta en este performance de la crítica a las diferentes representaciones de poder son:

- La capacidad del artista de pensar desde el margen, los bordes, las fronteras y las diseminaciones.
- Rotura de la unicidad del sujeto.
- La dispersión de los sentidos como resistencia.
- La heterogeneidad de los cuerpos como portadores de múltiples historias y referencias.
- Nuevas posibilidades de representación de la subjetividad mediante las practicas de realidades alternativas.

En *Nahualtocaítl* la experiencia del cuerpo ya no permanece en la metáfora expresada a través de la imagen, en este performance el cuerpo se hace presente en un tiempo y lugar específicos.

Juan José González es un *Nahualtocaítl*, que manifiesta el dolor de una memoria despreciada por la consolidación de un cuerpo social que solo reconoce ciertos elementos ligados a la cultura de laboriosidad industrial. Este patriarcado regiomontano es un espacio que limita en gran medida cualquier otra historia personal que solicite revelar la experiencia personal como diferente al resto. La importancia de mostrar el dolor desde un personaje ritual, estriba en la posibilidad de integrar lo personal desde aspectos autobiográficos.

Nahualtocailt estableció un diálogo entre lo urbano y la migración de su familia desde el estado de Oaxaca. El cuerpo de Juan José dejó atrás la reserva, el silencio y la ambigüedad para confrontarse directamente con los transeúntes de la ciudad de Monterrey.

El performance es una práctica donde el artista está autorizado a convertirse paralelamente en autor y objeto de arte: su materialización se encuentra en el cuerpo, espacio donde tiene lugar esa fusión.

Nahualtocailt se realizó a partir de la recuperación del rito como práctica social, en el que Juan José es un intermediario o chamán destinando elementos mixtos entre la tradición indígena: copal, incienso, un tambor, velas, tierra, cal y arena. Y la indumentaria propia de un obrero: máscara antigás, las botas y el overol. Además de estos elementos recurre a la iconografía religiosa enfrentada a elementos paganos y por último la estrategia de búsqueda de la identidad mediante un recorrido por las calles de la ciudad.

Las prácticas de sacrificio refieren el cuerpo a lo político, a lo social. Si el cuerpo, en su dimensión social actúa como agente de estandarización de roles sexuales, el sacrificio ritual rompe la homogeneidad social y favorece la redención del colectiva.

Juan José González emplea su cuerpo de manera transgresora en la primera procesión realizando un ritual bañándose en las aguas contaminadas del Rio Santa Catarina con la intención de reconocer (desde la figura del chaman) sus territorios perdidos. Camina desde el lecho del río con una indumentaria híbrida. Primero con el agua del río, la cal y la arena hace una pasta que se coloca en todo el cuerpo. Se coloca después la máscara antigás y carga con un tambor al

hombro. La base simbólica de esta concepción de performance se sustenta sobre la capacidad de transmisión de estas acciones en situaciones comunales como el ritual. Lugar donde se ejecutan acciones que sobrepasan lo permitido o legítimo en una sociedad, posee un componente liberador o catártico con una gran capacidad de contagio por empatía en situaciones sociales. Como en el rito, en *Nahualtocaïtl* Juan José emplea su cuerpo como medio donde confluyen fuerzas de la naturaleza y la vida humana. El receptor de estas acciones se sitúa como testigo colectivo, parte necesaria para la catarsis ritual.

Si el sufrimiento es consecuencia del dolor, en este caso se invierten los términos: “el sufrimiento se transforma en significado expresivo que traduce el desplazamiento de un fenómeno afectivo al centro de la conciencia moral del individuo”.⁸⁸ Llevando a Juan José González a buscar la herida y el dolor físico. En la segunda procesión se viste con un uniforme industrial y se carga a la espalda los tallos espinosos de los rosales, que aún quedaban en el jardín de su abuela (quien había muerto algunos días atrás). Con la espalda sangrante realiza una segunda procesión interpretando a un mendigo quien lastimosamente pide limosna a las afueras de la Basílica del Roble. Camina hasta la plaza principal de Monterrey y despojándose de su carga le prende fuego. En este proceso puede hallarse la añoranza de los mártires y místicos cristianos: la búsqueda del conocimiento y la fusión con el más allá a través del dolor.

Nahualtocaïtl (1989)⁸⁹

⁸⁸ Hernández Navarro Miguel A. “En torno al dolor en el body art” (Traducción del libro “Re-presenting pain in body art”) Science Museum Pain, Passion. Compassion. Sensibility, Londres.

⁸⁹ Performance, Juan José González. *Nahualtocaïtl* es un performance que consiste en dos procesiones realizadas en el primer cuadro de

Nahualtocailt destaca como parte de una serie de prácticas artísticas desde las cuales el cuerpo ya no es representación sino acción. Juan José González pone el cuerpo - su propio cuerpo -, como protagonista. En torno a este performance mencionaré el siguiente texto escrito por Salvador Aburto González, psicoanalista y catedrático de artes visuales regiomontano.

“La intención era instalar un rudimentario altar en el mismo lecho del río, pero el aire y la fuerza de la corriente evitaron que las velas mantuvieran el fuego y la verticalidad requerida.”(Aburto, 1990)⁹⁰ [Imagen C3-18]

El texto en general narra una situación, un entorno, la manera en que la gente, los transeúntes y los paseantes ajenos a la “escenario artístico” generados por el performance vivían sus vidas en ese momento. Describe la intención y la acción del artista (Juan José González) nombrándolo por su nombre completo una sola vez a lo largo del escrito. La narrativa elaborada de una disposición ante un desplazamiento performático y sobre todo de una acción artística que desde la perspectiva de Salvador Aburto, como testigo de los hechos marca una total disparidad sobre la práctica artística versus la representación del cuerpo.

Esta nota es muy diferente debido a que en ella el psicoanalista Salvador Aburto realiza una descripción del lugar donde se realizó la acción. Destaca el territorio, el clima, describe al artista como un personaje incluso ajeno a sí mismo:

la ciudad de Monterrey. La primera procesión inicia al anochecer y se extiende durante la noche. La segunda procesión se lleva a cabo durante el día terminando por la tarde. Estas caminatas son ejecutadas por Juan José González a través de dos personajes.

⁹⁰ Aburto, Salvador. *Vea usted* columna de opinión (reseña) escrita por Salvador Aburto en la sección cultura de el periódico “El porvenir”, domingo 27 de mayo 1990.

“Abajo en el río. El hombrecito se cubría de barro, se espolvoreaba de harina –aunque parecía y debería ser cal- mientras los escasos transeúntes del río y del puente San Luisito curioseaban intercambiaban sonrisas, inventaban explicaciones a lo que veían y sin detener el proceso, la mascarilla cubrió la boca y la nariz y el extraño ritual fue tomando forma”⁹¹
(Aburto, 1990)⁹²

Las tensiones presentes en este texto no estaban relacionadas con el ámbito legitimador del arte como lo fueron en los textos sobre la obra de Juan Alberto Pérez Ponce y Juan Caballero. Sino que emergieron de un escenario que no se puede considerar crítica de arte como tal. Sino que se trata de un texto desarrollado por un personaje ajeno (un psicoanalista) pero que fue testigo del acontecimiento (del performance – acción) y que nos narra las posibilidades de esa acción en desplazamiento de los procesos de representación. En este escenario la caminata realizada por Juan José González le permite al autor desplazarse al igual que el artista por una serie de momentos diferentes al tiempo exacto en el que se realizó la acción.

Salvador Aburto narra en esta columna no solo lo observado alrededor del performance Nahualtocailt sino que hace una crítica a los espectadores que no son otros más que los que estaban en el sitio de manera aleatoria. Estos espectadores no fueron citados en una galería, ni siquiera en un espacio artístico; sino que se encontraban llevando a cabo sus actividades cotidianas en ese

⁹¹ Aburto, Salvador. *Vea usted* columna de opinión (reseña) escrita por Salvador Aburto en la sección cultura de el periódico “El porvenir”, domingo 27 de mayo 1990.

⁹² Aburto, Salvador. *Vea usted* columna de opinión (reseña) escrita por Salvador Aburto en la sección cultura de el periódico “El porvenir”, domingo 27 de mayo 1990.

momento. Este es el párrafo más importante de la nota, desde mi perspectiva, aquí nos brinda una descripción de lo que es un performance. Mezclando dos cosas fundamentales la práctica artística y la relación que los transeúntes o espectadores tienen ante el mismo:

“Performance, expresión elementalmente visual, que confunde y que se confunde con la botana (con el chiste, a burla) que agrede nuestros valores y genera las mas inverosímiles respuestas del espectador; que desaparece rápidamente de nuestra realidad, conmociona y se va hacia el olvido, menospreciado ni siquiera materializado como deberá de ocurrir en el subconsciente, en nuestra memoria universal, en los sueños, en lo absurdo, en la yuxtaposición de tantas imágenes e intenciones de esta sociedad sempiterna, anquilosada, mecanizada, tendiente a despremiar la magia por el raciocinio; que nos lleva al espectáculo lógico y a la tradición cosmopolita a través del anonimato y la apatía estereotipada.”(Aburto, 1990)⁹³

3.4. La irrupción de las prácticas artísticas de diversidad sexual a los intramuros de la institución artística

A lo largo de este capítulo se abordaron las problemáticas relativas a la producción artística marginal en Monterrey, durante la década de los setenta y de los ochenta, recurriendo al ensamblaje de opiniones, análisis de documentos, búsqueda de relatos y versiones fuera de las narrativas oficiales del arte.

Sin embargo en este punto abordaré una circunstancia crucial que hizo que

⁹³ Aburto, Salvador. *Vea usted* columna de opinión (reseña) escrita por Salvador Aburto en la sección cultura de el periódico “El porvenir”, domingo 27 de mayo 1990.

la obra y las prácticas artísticas realizadas por Juan Alberto Pérez Ponche, Juan Caballero y Juan José González hayan sido censuradas, olvidadas y recurrentemente cuestionadas durante más de dos décadas. Sus formas de creación artística estaban basadas en cuestionamientos muy claros hacia los límites del género bajo una mirada en la que el cuerpo y su representación manifestaba sexualidades periféricas a los cánones conservadores de la época.

La irrupción de estas prácticas artísticas de diversidad sexual dentro de las aulas universitarias cobraron importancia hacia los primeros años de la década de los ochenta. Momentos clave en que el Taller de Artes Plásticas se transformó (1981) en lo que hoy es la Facultad de Artes Visuales de la U.A.N.L. Buscando que sus maestros se adscribieran a circunstancias más altas de profesionalización en las Artes Visuales. Nombraré los momentos claves de estas penetraciones de diversidad en la institución artística.

3.4.1 La representación del cuerpo a través del dibujo

En la Facultad de Artes Visuales de la UANL las clases de dibujo en el primer marco curricular que se diseñó de forma profesional en el año de 1981, se incluían únicamente en un semestre con modelo vivo. Uno de los primeros maestros de figura humana en romper las reglas “académicas” fue Juan Alberto Pérez Ponce, en años anteriores a la profesionalización y la apertura de las instalaciones de la Facultad en la Unidad Mederos cuando aún era un Taller de Artes Plásticas el mismo posaba desnudo frente a sus alumnos sin ningún tipo de orientación moral al respecto.

Sin embargo cuando los momentos hacia la profesionalización cambiaron el

rumbo de la visión universitaria, se reglamentaron y se prohibieron algunas prácticas del dibujo (desnudo) que se tenían en las aulas.

Las razones de este cambio fueron varias pero la principal era que el conservadurismo y la represión de la década de los ochenta dentro de las aulas universitarias. Otra razón fue que la población estudiantil de la carrera de Artes estaba configurada en un alto porcentaje por mujeres jóvenes que se interesaban en aprender a pintar y a dibujar. Muchas de ellas eran casadas y de clase económica alta. Esta circunstancia fue un factor fundamental en estas restricciones sobre el cuerpo a dibujar. Estas nuevas estudiantes de artes no tenían en ese momento (1981-1985) ninguna otra opción profesional de estudiar arte a nivel privado.

Juan Alberto Pérez Ponce era un dibujante experto además de un gran maestro de figura humana especialmente por la forma en que enseñaba a representar y analizar el cuerpo desnudo dentro de las aulas de la Facultad de Artes Visuales.

Juan Alberto Pérez Ponce obtiene el certificado técnico en Artes Visuales, con especialidad en pintura en el año de 1981⁹⁴ y al año siguiente ingresa como maestro impartiendo talleres como “Figura humana”, “experimentación pictórica” y “grabado” entre otros. En 1982 Juan José González ingresa como estudiante de la carrera técnica de escenografía y se vuelve amigo de su maestro Juan Alberto Pérez Ponce quien lo impulsa a desarrollar sus habilidades con el dibujo.

⁹⁴ En el año de 1981 se instituye la Facultad de Artes Visuales anteriormente era un Taller de Artes Plásticas en los terrenos de la Unidad Mederos al sur de la ciudad de Monterrey.

En colaboración con Juan Alberto (1986), concibe una serie de cuadros que llevarían el nombre “GWM Gay White Man”. [Imagen C3-19] Torsos azules de varones desnudos y pintados sobre pellón⁹⁵. Bajo recomendación de su maestro lleva sus cuadros a la Casa de la Cultura de Nuevo León en ese entonces bajo la dirección de Dora Elia Guerra, a quien le parecieron muy interesantes, sin embargo por su temática (desnudos masculinos), eran difíciles de exponer (bajo el marco de censura de la época) dentro de un espacio oficial quien le recomienda a Juan José llevar los cuadros con *María Belmonte y Xavier Araiza*⁹⁶ quienes administraban y coordinaban un espacio emergente de nombre Arkali, en el centro de la ciudad (1986).

Dentro de las actividades de Arkali como un espacio cultural existió una galería dentro de la cual se exhibieron obras de arte. En este espacio de exposiciones temporales se exhibieron una serie de pinturas de Juan José González (1986) en una serie de testimonios el artista comento al respecto:

“María Belmonte me da la oportunidad de exponer la primera serie que hice sobre los cuadros azules. Estas obras las hice sin mucha inversión y prácticamente expulsado de la clase de figura humana por la maestra Saskia Juárez. A la maestra mi trabajo le parecía “innecesariamente pornográfico” fue cuando Juan Alberto me apoyaba por las tardes y bajo su supervisión empecé a trabajar con revistas (efectivamente) pornográficas que el mismo coleccionaba

⁹⁵ Tela de algodón muy económica que se utiliza para bordar y como soporte de dibujos para ciertos contextos escolares.

⁹⁶ Integrantes y fundadores del colectivo *Caligrama*. Administraban en ese momento (1986) un espacio cultural que también funcionaba como bar, cineclub y espacio para talleres literarios que se encontraba en el centro de la ciudad de Monterrey bajo el nombre de Arkali.

(porque no podía pagar un modelo que posara solamente para mi) desde ahí saque mis imágenes para transfigurarlas sobre una superficie barata y efímera como el pellón (costaba \$2.00 o \$3.00 pesos el metro)” (González, 2007)⁹⁷.

Juan José González tituló como “Gay White Man” a esta serie de cuadros pintados en color azul, haciendo referencia a los modelos que posaban en las revistas pornográficas quienes además solicitaban servicios de striper, acompañantes o sexo servicio mediante anuncios de ocasión, que venían en la parte de atrás de la publicación. Bajo el pedido expreso de “ I need GWM (gay white man) for anal/oral sex” estas siglas llamaron la atención de Juan José, en primer lugar por su extrañeza ante el contexto gay latinoamericano donde el mestizo, el moreno o el negro no tendrían lugar en ese imaginario sexual de ocasión y de solicitud expresa de las revistas pornográficas anglosajonas.

En segundo lugar por su propia imposibilidad de observar un cuerpo masculino desnudo desde el contexto académico (tal como mencione anteriormente le vetan la entrada al salón de figura humana).

⁹⁷ Juan José González, entrevista concedida a Yasodari Sánchez. Monterrey Nuevo León, 2007.

Juan Alberto bajo esa provocación le pide que analice y se apropie de desnudos masculinos ajenos al mundo del arte (las revistas porno) pero no ajenos al mundo de la sexualidad homosexual.

“Me puse a trabajar con un tubo de óleo azul de Prusia y con ese hice todo y aproveche las transparencias que me brindaba el material (el pellón blanco). Yo quería lograr una cosa: que esos torsos estuvieran entre el límite de lo real y lo ficticio. ¡Nadie puede ser tan blanco!. Mis torsos eran casi de alabastro. Hice acercamientos al torso, a la ingle, a los muslos, a los pectorales, al cuello. Tenía bien claro es que no quería representar genitales. Buscaba ese asunto híbrido del juego de palabras (GWM) fueron veinte pinturas en azul Prusia y otras diez que tenían de fondo el pellón teñido de color negro con variaciones en color violeta⁹⁸. (González, 2007).

La exhibición bajo la curaduría de María Belmonte llevó por título “GWM Oficio de tinieblas” en referencia a la serie de 30 cuadros realizados por Juan José González. Se realizó en octubre de 1984. El nombre de la exposición estaba inspirado en el libro de Camilo José Cela⁹⁹. En ese sentido la comunicación entre María Belmonte (coordinadora de la muestra “Oficio de tinieblas”) se capituló -no solo como una forma de apoyo a la producción artística desde la diferencia realizada por Juan José- sino bajo el amparo de la referencia a la novela de “Oficio de tinieblas 5”¹⁰⁰ la cual es considerada por muchos puristas anti literatura. Ejercicio literario que carecía de puntuación y de mayúsculas, bajo un tono

⁹⁸ Juan José González, entrevista concedida a Yasodari Sánchez. Monterrey Nuevo León, 2007.

⁹⁹ Una lectura recomendada por su maestro Juan Alberto Pérez Ponce.

¹⁰⁰ “Oficio de tinieblas 5” Camilo José Cela 1973

salmódico y eclesiástico. Considerando su rica invención lingüística como una relación a la valentía de Juan José al afrontar sus propias inquietudes sexuales en un ambiente ultraconservador.

“Oficio de tinieblas fue para mi la conjugación entre la crueldad, el placer y el dolor. La ceremonia de iniciación (en pocas palabras) de mi hombría en diferencia hacia la nada, hacia la muerte, ante el rito del cielo y del infierno, en palabras de Camilo José Cela esa exposición fue la purga de mi corazón” (González, 2007).

La historia de esta muestra fue muy polémica debido a que coincidió con la apertura del primer Instituto de Cultura de Monterrey en el año de 1986, coordinado por Sonia Garza Raport gestora cultural y católica conservadora quien dentro de las políticas culturales municipales implementó un código de reglas morales bajo las cuales se podían realizar las exposiciones y los eventos. Reglamentos que operaban desde una mirada de censura sobre todo aquellos que alteraran los valores familiares y las buenas costumbres.

Convocando a las buenas conciencias regiomontanas a realizar denuncia pública (inclusive de carácter anónimas) para clausurar cualquier evento que provocara situaciones maliciosas o fuera de estas dinámicas. Fue así como denunciaron la muestra “Oficio de tinieblas” de manera anónima ante el Instituto considerándola pornográfica y acusando a los administradores del Bar Arkali (espacio donde se realizó) como personajes no gratos en la cultura en Monterrey. Xavier Araiza y María Belmonte (ex integrantes del Colectivo Caligrama) eran los organizadores de esta exposición y bajo la mirada al pasado además de todo eran

considerador como comunistas y bohemios. La exposición de “Oficio de tinieblas” se inauguró un miércoles y el domingo posterior a la muestra Juan José González fue expulsado de la comunidad bautista a la que asistía como feligrés, al conocerse mediante la prensa cultural el agravio que sus pinturas habían hecho en las buenas conciencias regiomontanas. Sin embargo pese a todo, las pinturas se exhibieron, se reseñaron por el periodista Ángel Sánchez y se vendieron.

El periodista Ángel Sánchez constante visitante del Bar Arkali realizó una nota que publicó en el periódico local “El porvenir” al respecto, “incursionando en la pintura a nadie de los que asiduamente asistíamos a Arkali se nos olvidará la exposición onda Warholiana, de los exquisitos y deliciosos desnudos en azul intenso. Parte fundamental de su consolidación hasta las realizaciones actuales entre el “Fluxus” y el arte objeto. Juan José González parece haber permanecido en la ciudad para darle un contenido al arte regio más allá de los canales tradicionales”.(Sánchez, 1990)¹⁰¹

3.4.2. Poner el cuerpo a través del performance

Las prácticas corporales dentro de las aulas universitarias de la Facultad de Artes Visuales estaban limitadas a metodologías ligadas exclusivamente a las bellas artes tales como la contemplación de un modelo desnudo para dibujarlo (casi siempre una mujer) debido a que la presencia masculina en el aula estaba censurada. Se realizaban sesiones con modelo masculino, pero fuera de horario con la molestias reclamos de muchas estudiantes que se sentían incomodas por sentirse agredidas en sus valores morales y religiosos.

¹⁰¹ Sánchez Borges Ángel, *El arte del performance de Juan José González* Sección Plástica, periódico El Nacional, miércoles 6 de junio de 1990, Monterrey Nuevo León.

Las prácticas artísticas especialmente las formas de irrumpir con el cuerpo, se llevaban a cabo de diferentes formas, tal vez por decir lo menos, no dentro de estos cerrados marcos de sentido. Al respecto del tipo de educación universitaria que se impartía en la Universidad Católica de Chile en la década de los ochenta Pedro Lemebel, artista chileno activista y artista del performance vuelve patente su odio a sus profesores de filosofía, “en realidad odie a todos los profesores. Me cargaba su postura doctrinaria sobre el saber, sobre el cuerpo, sobre los rotos, los indios, los pobres, las locas. Un tráfico al que éramos ajenos. . . ¡(Lemebel, 1997)

102

En esta última frase pronunciada por Pedro Lemebel “éramos ajenos” podemos identificar la forma en que se refiere a los jóvenes homosexuales que estudiaban en su generación (1997) en las aulas de la Universidad de Chile. El colectivo al que perteneció el artista chileno Pedro Lemebel junto a Pancho Casas llevó por nombre “Las yeguas del apocalipsis” sostenía muchas de sus acciones artísticas en la brecha entre esas paradojas y ambivalencias creativas -contra el discurso monológico de valor sexual- que absolutiza el discurso fijo de la representación, montado desde lo normativo de la tradición moral (lo social) o bien desde lo normalizador de la forma en que el género se encuentra presente en las aulas universitarias solo para favorecer los aspectos heteronormativos del mismo.

Es posible que una forma a través de la cual se volvió evidente la presencia de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González (y seguramente de otros jóvenes estudiantes homosexuales) en la Facultad de Artes

¹⁰² *El desliz que desafía otros recorridos: entrevista con Lemebel, por Fernando Blanco y Juan Gelpi* en revista *Nómada* No. 3 junio de 1997 Puerto Rico. p.p. 94.

Visuales de la UNAL, no solo fue bajo la práctica del performance, sino de la presencia de su cuerpo en diferencia frente a ciertas normatividades académicas que implicaban censura, bajo sus procesos de creación que también eran sus procesos de vida cotidiana.

En esta etapa del desarrollo de la incipiente carrera de Juan José González, podemos identificar a partir de la obra que llevó por nombre “Oficio de tinieblas” una serie de elementos claramente subversivos, no solo frente al status quo regional sino a la expansión de las posibilidades que la pintura de manera tradicional desplegaban en la localidad.

En el apartado anterior se identificaron una serie de acciones insubordinadas ante el conservadurismo regional durante la realización de las pinturas que integraron la primera exposición del artista Juan José González. El potencial subversivo desde la representación del cuerpo en las prácticas artísticas fue un factor importante para que González optará por buscar otros medios de expresión visual como el performance.

En ese año durante el mes de marzo un colectivo de estudiantes de la Facultad de Artes Visuales llamado “Fobia” convocó a Juan José González y a su compañera de performance Aida Badillo a realizar una acción de celebración por el décimo aniversario de la fundación de la Facultad de Artes Visuales (25 de abril 1991). *Fobia*¹⁰³ era un colectivo que desde el año de 1990 editaba una revista de comics que reunía en su conjunto a más de 10 jóvenes que realizaban comics,

¹⁰³ Amura, Benjamín, Chucho, Gilemandes, Hugo Herrera, Hugo Malacara, Jaime Flores, José Juan Tavitas, Marco Granados, Memo Lestas, Polo Jasso y Sergio Flores. Integrantes del colectivo Fobia. Editaban una revista de comics de forma autogestiva que circuló desde 1990 hasta 1993.

textos, dibujos y serigrafías.

Este trabajo in situ, fue para Juan José González una oportunidad para externar su inconformidad ante una serie de situaciones que venía tolerando como estudiante y como maestro de la Facultad desde mediados de la década de los ochenta.

“yo tenía un año impartiendo el taller de fotografía. Era usual que no me dejaran las llaves del cuarto oscuro (de revelado) o que me estuviera vigilando un conserje. Sentía que tenían miedo de que fuera a abusar de alguno de mis estudiantes. Era muy difícil para mí. Todo el tiempo me observaban los demás maestros, cuando les ponía secuencias corporales de movimiento en los jardines se reían de mis alumnos”. (González, 2007).

El performance realizado por Juan José González y Aida Badillo “Este performance no tiene nombre” consistió en una especie de misa celebratoria con características medievales; un ritual donde el personaje de Juan José llevaba una túnica negra (como la de un monje) con una capucha en color rojo el personaje de Aida iba vestida completamente de blanco, ambos cargaban un monigote hecho de ropas viejas. La noche anterior prepararon un escenario con una mesa larga como una especie de altar y una empalada de madera a manera de una fogata alta.

El performance se realizó primero como una peregrinación en territorios aledaños -desde la noche anterior- Juan José y Aida dispusieron las cosas en la Escuela de la Facultad de Veterinaria que estaba a lago de la Facultad de Artes Visuales. El día del performance sin previo aviso ataviados y con un monigote de tela (de forma humana) de color blanco empezaron una caminata que culminaría

en la explanada principal de la Facultad de Artes Visuales.

Al desplazarse por la explanada de la Facultad vociferaban insultos y cantaban salmos, azotándose la espalda con un látigo y gritando. Azotaban al muñeco, le pegaban, lo arrojaban a los presentes y Aida lloraba como una plañidera acusando a los espectadores de haberle hecho daño al cuerpo inerte de tela que a lo largo del recorrido se fue ensuciando, desmembrando y perdiendo su forma humana. Al llegar a la mesa larga (dispuesta como altar) Juan José sostuvo una especie de copón y Aida preparó algunas hostias.

Juan José González repartió las hostias entre los presentes y de manera espontánea el poeta Macedonio González¹⁰⁴ (quien se encontraba observando) se bajó los pantalones, acto seguido Juan José González le introdujo la hostia en el culo, justo en la entrada principal de la Facultad de Artes Visuales.

El performance terminó entre gritos y molestias de las personas asistentes en su mayoría estudiantes. Como última acción Aida tomó al monigote de tela y lo subió a la empalada y lo quemó. Al tratarse de un aniversario de la Facultad entre los asistentes había fotógrafos y se grabó video el cual se “perdió” en manos de la entonces secretaria administrativa de la Facultad Julieta de Jesús Cantú Delgado quedando solamente algunos testimonios y una fotografía de Aristeo Jiménez documentación que aparece en el libro de Artes Plásticas de Nuevo León 100 años de Historia¹⁰⁵.

En referencia al trabajo de Juan José González el crítico de arte

¹⁰⁴ Macedonio González poeta que llega a Monterrey a mediados de los ochenta. Su forma de interactuar con la palabra era de naturaleza cotidiana y performática. Influenciado por el beat norteamericano y el teatro frecuentaba diferentes grupos de artistas y de creadores. Realizando acciones en colectivo expresando su sexualidad de una forma abierta.

¹⁰⁵ Ruíz, Enrique. *100 años a través de 100 artistas. Las Artes Plásticas en Nuevo León*. Monterrey: Museo de Monterrey FEMSA, 2000.

regiomontano y ex miembro del colectivo Fobia, Marco Granados menciona lo siguiente, “en Juanjo (Juan José González) la provocación es el elemento principal. Respecto a la circunstancia del performance en Monterrey es importante apuntar dos cosas: uno, que la documentación siempre ha sido un punto débil en nuestro medio (refiriéndose al arte contemporáneo) por lo que este tipo de acciones ha sufrido directamente, y dos, que es indudable que aún hoy este tipo de propuestas son poco conocidas por el grueso de asistentes e interesados en el arte en Monterrey”¹⁰⁶.

Este performance sin nombre, consistió en una peregrinación, recorrido mediante un acto sacrificial que emulaba la consagración del cuerpo de Cristo y por último la redención de un cuerpo lastimado y golpeado (el monigote de tela) quemándolo en una hoguera. Las consecuencias de este performance fueron que por más de 10 años a Juan José González no se le permitiera volver a entrar a la Facultad de Artes Visuales ni siquiera como visitante. Sobre las relaciones críticas de Juan José González.

“ . . . para mí, la realización de este performance fue una experiencia que apenas recuerdo. Este trabajo de performance fue una forma de exorcizar todo el acoso que sufría como maestro. No sabía que las consecuencias de esta acción artística fueran el destierro de la Facultad de Artes Visuales de la UANL. Lo que más me molesta es que hasta las fotos de registro perdieron. El grado de censura fue enorme. Todo lo destruyeron.”
(González, 2007)

¹⁰⁶ Ruíz, Enrique. *100 años a través de 100 artistas. Las Artes Plásticas en Nuevo León*. Monterrey: Museo de Monterrey FEMSA, 2000.

Capítulo 4

Género y resistencia

“La identidad no es solamente una cuestión de cuerpos, es también cómo la persona se percibe dentro de ese cuerpo y el género es una parte crucial de la identidad. Borrar la importancia del género en la identidad, reduciría a esa persona, a solo los aspectos físicos de su cuerpo, descuidando la parte más importante de la ecuación; la propia percepción de si mismo, en contraposición a cómo otros lo perciben”.

(Preciado, 2008:5)

4.1. Género y discrepancia

El último capítulo de esta tesis se trazó a partir de la relación conflictiva entre derechos, reconocimientos e identidades. Esta tensión constante se extiende a los campos de acción de las prácticas artísticas realizadas por *Los Juanes* desde las militancias contemporáneas de los derechos de las comunidades LGBT hasta los movimientos sociosexuales en disidencia con la heteronormatividad.

En esta resistencia identificada desde el presente de la sexualidad en diferencia, el archivo de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González conforma una serie de evidencias que nos llevan a realizar preguntas críticas por el género y la discrepancia en una sociedad industrial y conservadora como la ciudad de Monterrey.

Las luchas por la inclusión en el orden institucional en Latinoamérica desde la década de los setenta hasta nuestros días han puesto en evidencia dos formas de aproximación al reconocimiento ciudadano de los movimientos de diversidad sexual. La primera consiste en exigir al estado la creación de políticas de identidad para igualar derechos con la comunidad heterosexual: derecho civil, derecho a la salud y derecho al matrimonio entre otros. Asimismo la segunda aproximación resulta en extremo radical, debido a que pretende quebrantar la pretensión de identidad desde un accionar *cuir*¹⁰⁷, mediante un desmontaje de lo establecido por la heteronormatividad dominante, antes que consolidar una posición colectiva.

¹⁰⁷ La variación *queer/cuir* registra dos desplazamientos: por una parte, la inflexión geopolítica hacia el sur y desde las periferias, en contrapunto a la epistemología colonial y a la historiografía anglo-americana. Por otra parte, el giro *queer/cuir* indica el paso desde el llamado “arte feminista” a una multiplicidad de prácticas de disidencia de género y de guerrilla sexual que ponen en cuestión las técnicas de producción de la diferencia sexual y sus instituciones de reproducción cultural.

Estas dos posiciones nos permiten identificar la ambivalencia de la ley frente a los derechos humanos de las comunidades LGBT. Debido a esta situación existen muchos matices, agrupaciones y movilizaciones que nos siguen mostrando un contrasentido de la sexualidad en diferencia, en torno al poder, para el cuál todavía no hay lugar de inscripción en el lenguaje, en la ley o en los derechos humanos.

La anterior situación se traduce en un *mare magnum*, ante el cual se vuelve necesario identificar los temas de este último capítulo desde el marco histórico de las últimas dos décadas en Latinoamérica hasta las formas de control nacionales y locales. En especial al determinar las formas de control regional en relación con las sexualidades disidentes.

Desde los comienzos de las teorías feministas a principios del Siglo XX hasta la década de los setenta se impulsó la creación de un concepto de género en las investigaciones científicas y humanistas, con la idea de establecer una diferencia social y biológica entre el varón y la mujer. Se pretendía demostrar que las categorías femeninas que hasta el momento fueron consideradas individuales eran adquiridas de forma cultural tanto desde lo singular hasta lo colectivo. Iniciándose de esta manera una discusión importante sobre el concepto de *género* y la diferenciación entre sexos, la cual tenía muchos componentes culturales, sociales y no solo biológicos (como se trazaba hasta ese momento). La idea central de este debate surge del análisis entre sexo y género.

Con estas nuevas teorías se pretendió consolidar la idea de que los hombres y las mujeres eran iguales, al establecer que los procesos y las construcciones culturales son los que los hacen diferentes. Desde la década de

los setenta el Movimiento de Liberación de las Mujeres, promovió que dentro del mundo feminista desde el campo académico hasta el activismo militante se cuestionaran las versiones hegemónicas de la historia. Esta mirada crítica propició la búsqueda de nuevos abordajes sobre los relatos y la generación de los saberes.

Hasta nuestros días ha existido una importante evolución de los estudios de género, en un principio llamados “estudios de la mujer” terminológicamente esta definición surge en referencia solamente a la mujer y a la relación con el objeto de estudio. Sin embargo cabe aclarar que el concepto de género se ha ampliado y sus referencias de estudio abarcan tanto a hombres como a mujeres.

Los estudios de género se originaron a través de los movimientos sociales feministas surgidos en los años setenta. Precisamente durante los últimos 40 años los estudios de género, han expandido notablemente sus ámbitos de análisis con la intención de proponer nuevas formas de comunicación y conocimiento. Además de líneas de investigaciones centradas en políticas de igualdad y reconocimiento a la sexualidad en diferencia.

4.2. Normatividades de género

En palabras de Judith Butler “a primera vista el término regulación parece sugerir la institucionalización del proceso mediante el cual se regula a las personas” (Butler, 2004). En realidad referirse a la regulación en plural es reconocer las políticas, reglas y leyes concretas que constituyen los instrumentos legales mediante los que se ordena a los seres humanos.

Los diferentes tipos de ordenes bajo los cuales el género se construye o se impone son los siguientes: los legales, los militares, los psiquiátricos, entre otras. Las preguntas que se pueden plantear al respecto se basan en explicar las

maneras en cómo se regula el género, de qué forma se imponen esas regulaciones y cómo son incorporadas por los sujetos sobre los cuales se imputan.

Partiendo de la situación de atadura, en la cual esta inscrito el sujeto tenemos que la mirada de Butler, reconoce en la teoría foucaultiana aspectos regulatorios generales del poder a nivel histórico, sin embargo explica que no son los únicos que operan sobre el género. Contra esta inclusión del género en el poder regulatorio la teórica feminista argumenta que el aparato regulatorio que gobierna el género es específico de éste “el género requiere e instituye su propio y distinto régimen regulatorio y disciplinario” (Butler, 2004).

Ante la proposición de que el género es una norma, su marco de análisis se amplía hacia las prácticas sociales mediante el modelo vigente de normalización. Dicho modelo necesita contextualizarse para entender las herramientas con las que cuenta cada individuo, para insertarse en los patrones de comportamiento masculino o femenino o de resistirse a esos patrones. En resumen la norma nos lleva a la pregunta ¿qué significa estar fuera de la norma de género?

Los Juanes realizaron muchas de sus prácticas artísticas en espacios liminares a esas normatividades de género vigentes en la sociedad regiomontana. Siendo no del todo masculinos o no del todo femeninos, estos tres artistas a través de sus obras nos permiten identificar las relaciones de cercanía o lejanía en términos visuales con lo femenino y con lo masculino.

En suma el género es el aparato mediante el cual tienen lugar la producción y normalización de lo masculino y lo femenino junto con las formas biológicas, psicológicas y performativas que el género asume.

Tal como explica Judith Butler el género no significa que “lo del todo

femenino” o “lo del todo masculino” sean siempre saberes colectivos y asumidos sin diferencia o sin resistencia. El punto crítico de la producción de ese binario de género es circunstancial, causal y tiene un costo (no solo para el individuo sino para su comunidad más cercana). Por lo tanto aquellos cambios y permutaciones del género que no se adaptan a estos dos elementos forman parte del mismo al igual que su instancia más normativa.

4.3. Espacios políticos y artísticos de la sexualidad en diferencia

La naturaleza de las prácticas artísticas efectuadas por Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González desde el momento en que fueron realizadas - década de los ochenta y noventa – estuvieron circunscritas por un entorno de sometimiento social. Limitándolos a permanecer en ámbitos de circulación marginales, incluso su labor como maestros en la Facultad de Artes Visuales estuvo siempre condicionada a mantener un comportamiento regulatorio y normalizador de sus prácticas artísticas tanto personales como profesionales.

La forma en que podían realizar sus procesos docentes desde las artes visuales estuvieron restringidos a la mirada permanente de vigilancia de otros maestros que ocultaban su homosexualidad o que bajo el dogma de la heteronormatividad juzgaban sus actividades dentro del aula, como individuos que en cualquier momento podrían tener comportamientos depravados o inadecuados a la moral y a las buenas costumbres. En cuanto a la exhibición de su trabajo sus temáticas y discursos artísticos no encajaron en los espacios institucionales y su obra especialmente la que poseía mayor contenido transgresor fue destruida o borrada de la memoria local.

Su contexto como jóvenes homosexuales intentando vivir una vida cotidiana libre de prejuicios dentro de una sociedad altamente conservadora era el mayor problema al que se enfrentaron. Además no fueron reconocidos como artistas dentro de los parámetros de la época: el mercado del arte y el circuito institucional en específico la circulación de la pintura y su comercialización.

En todo este proceso coexistió un personaje central al discurso artístico de su época: la figura protagonista del pintor coahuilense avecindado en la ciudad de Monterrey, Julio Galán dentro del movimiento artístico que se conoció como neomexicanismo.

Por otra parte en todo este proceso coexistió un personaje central al discurso artístico de su época, la figura protagonista del pintor coahuilense avecindado en la ciudad de Monterrey: Julio Galán. El éxito económico y de legitimación de su obra dentro del movimiento que se conoció como neomexicanísimo ensombreció no solo el escenario para *Los Juanes*, sino para todos los demás artistas homosexuales regiomontanos.

Las preguntas críticas en este sentido nos conducen a cuestionar el ámbito de excepción que benefició a Julio Galán durante este momento histórico, identificar las canonjías que tuvo como artista y como pintor para finalmente reconocer las razones de estos privilegios.

El proceso de reconocimiento del trabajo de Galán igualmente constituyó un escenario de exclusión y opacidad para otros artistas no solo de *Los Juanes*, sino de cualquier manifestación artística que incluyó prácticas sexuales diferentes a la heterosexual. La situación de privilegio de Galán tuvo varios aspectos de excepción frente a la obra de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan

José González, entre los cuáles tenemos los siguientes: una condición de clase alta privilegiada por lo anterior la existencia de Galán estuvo determinada (como artista y como sujeto homosexual) por un subjetivismo egocentrista.

Podríamos explicar brevemente estas diferencias desde los temas que le interesaron a Galán: la insistencia en la elegancia, el masoquismo, el dolor, la muerte vivida, como una de las etapas de invisibilidad que cubren los conflictos del dandy, ese personaje en palabras de la investigadora Elia Espinosa “que mataría por anudar su corbata y que si las cosas se vuelven visibles, cesan de ser verdaderas y pierden la característica más peculiar de su esencia” (Espinosa, 1988).

En resumen a Julio Galán lo atormentaba una sensibilidad romántica y trágica desde la cual sus temas pictóricos estaban insertos en realidades únicamente personales, dramáticas y fantásticas.

Es importante mencionar que durante la década de los ochenta, a nivel local no existió un aparato teórico que analizara las prácticas realizadas por Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González desde los estudios de género. No es para nada deleznable, que la mayor parte de los textos de análisis de la obra de Julio Galán fueran escritos por críticos de arte extranjeros o avecindados en el Distrito Federal quienes no tenían prejuicios éticos o religiosos que los situara en una postura conservadora como sucedió con los críticos de arte locales.

Otra diferencia notoria en la obra de Julio Galán frente a las prácticas artísticas realizadas por *Los Juanes* es su interés en la pintura europea y de ámbitos globalizados ligados al mercado del arte norteamericano. En contraparte

Los Juanes identificaron en sus discursos problemas colectivos como los intercambios sexuales homosexuales en espacios públicos, la censura por parte de las instituciones religiosas y el desprecio por su dolor frente a la epidemia de VIH / SIDA. Son estos temas desde los cuáles podemos reconocer lazos con otros artistas latinoamericanos de su generación.

Estas urgencias locales en Monterrey, son el marco de sentido que abre las posibilidades de encuentro y paralelismo con otros artistas de su generación más allá de lo local. Asimismo las realidades de marginalidad y exclusión que vivieron Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González los obligaron a inventarse mundos posibles algunas veces fuera de las instituciones artísticas.

4.4. Micropolíticas de desobediencia sexual en el arte contemporáneo

El término “micropolítica” surgió desde un contexto emblemático; el de la Revolución de Mayo de 1968. Uno de los primeros en utilizarlo fue Pierre-Felix Guattari y tiene una doble condición: la psicoanalítica y la política de izquierda, bajo este concepto pretendió describir el nuevo ambiente de la inconformidad juvenil en la capital francesa.

Bajo esta noción se intentó ingresar en la arena política, una serie de ámbitos, hasta ese momento separados del sujeto o en este caso del cuerpo del sujeto tales como: las relaciones sexuales, familiares, laborales, institucionales, clínicas o escolares. Insertándolos en la esfera pública, bajo una serie de herramientas de pensamiento.

Fue así como durante la década de los setenta la percepción de Guattari recibió un amplio marco de análisis, desde la teoría y la práctica, en primer lugar a

partir de las obras de Michel Foucault *Vigilar y castigar* además de *La Voluntad de saber*. En estas dos publicaciones Foucault analizó la constitución de las sociedades industriales, las micro redes de poder y la disciplina al visibilizar el poder del individuo desde los confines más íntimos hasta los públicos que las normas sociales integran en la subjetividad implícita en los individuos.

Los cuerpos son los espacios privilegiados de inscripción de la norma social, pero al mismo tiempo constituyen potencias políticas, territorios desde donde se articulan formas de resistencia capaces de desmontar o invertir las mecánicas de poder (heterocentradas) que los construyen.

En el conjunto de prácticas artísticas contemporáneas, que se han mencionado en esta tesis destacan el trabajo del Colectivo peruano *Chaclacayo* y del dueto chileno *Las yeguas del apocalipsis*, debido a que entablaron a través de sus cuerpos insubordinaciones micropolíticas al construir nuevos marcos de deseo que afectaron las lógicas de la imparcialidad dominante.

La noción de “desobediencia sexual”, permitió pensar las estrategias poéticas y los modos de intervención críticos mediante los cuales estas prácticas pusieron en crisis los ordenamientos de saber y de poder de los regímenes dictatoriales latinoamericanos.

Los orígenes de las desobediencias sexuales en las prácticas artísticas latinoamericanas brotaron de una combinación de diversas tácticas emplazadas desde el arte y el activismo.

Fue de esta manera que artistas como Sergio Zevallos (Perú) o Pedro Lemebel (Chile), entre otros apostaron por la problematización y desmontaje artístico a contracorriente de actividades cotidianas realizadas por el gobierno

como formas de represión: toque de queda, restricciones del derecho a reunirse públicamente o de expresiones de manifestaciones afectivas en espacios públicos.

Las principales tácticas utilizadas por estos artistas fueron los desmontajes de narrativas hegemónicas, performances e intervenciones en espacios públicos y privados, travestismo además de la utilización de símbolos religiosos.

Durante la década de los ochenta la micropolítica empezó a nutrir mayoritariamente el discurso teórico de muchos artistas visuales contemporáneos y de sus críticos especializados. Los motivos fueron que desde sociedades latinoamericanas en las que la represión estaba normalizada y avalada por diferentes mecanismos de poder, la aparición en el escenario artístico de la época de las llamadas políticas de identidad, fue un recurso no solo de resistencia sino de pensamiento crítico.

4.5. Deseo y oposición homoerótica

La dimensión cultural del deseo heterosexual contempla necesariamente una reconsideración del cuerpo humano, en primer termino al reconsiderar la primicia obsesiva de la heterosexualidad en lo genital como unida sede del placer legítimo. Además de delimitar el acto sexual entre el hombre y la mujer como única sede del placer legítimo. Fragmentar el placer desde el cuerpo y ampliar su subjetividad a otros procesos de erotización, no respeta los límites corporales al volverlos inestables, cambiantes y susceptibles de nuevas funciones.

Lo material, lo corporal, la reivindicación de nuevas zonas de placer constituye uno de los principios más notoriamente paradigmáticos del deseo homoerótico.

En este sentido el homoerotismo no puede ser equiparado como un binario

en oposición, reduciéndolo a un muestrario de desnudez masculina o femenina (según sea el caso). En primer término existe una cierta homosexualidad militante que se opone al relato homofóbico que ha generado la cultura y para el que existen posturas claras al respecto. Dichas actitudes pretenden analizar cualquier discurso emparentado con la dimensión homoerótica de una obra o una práctica artística con la supuesta homosexualidad del artista que engendra esa construcción.

Desde esta perspectiva, lo homoerótico necesita favorecer la ambigüedad y la especulación, tanto del artista que realiza la obra como del que la describe o pretende interpretarla. No puede establecerse un único fundamento al respecto.

Por estas razones el homoerotismo ha sido leído como variante estética que entroniza la homosexualidad y sus prácticas a partir de una observación de sus interioridades culturales. Lo anterior no es un error sino una limitante para indagar la voz homoerótica de un artista, como un testimonio de un deseo proscrito confinado al ámbito de la marginalidad social.

Este ámbito de análisis es fundamental debido a que la verticalidad no solo favorece al poder en el marco de la sociedad patriarcal en Latinoamérica, sino que además acepta las representaciones estereotípicas del discurso homoerótico en la cultura dominante. En palabras de Pedro Lemebel: “pensar que los homosexuales solo podemos ser peluqueros o prostitutas, reduce nuestra vida a escenarios marginales; igualando la percepción que tienen de nosotros como seres indeseables.” (Lemebel, 2014).

La idea de que la mujer artista, el simple hecho de ser mujer, engendra una producción de carácter feminista, es uno de los planteamientos más comunes y

simplistas respecto al análisis de producciones visuales. Sucede algo similar con cualquier perspectiva de género, por lo cual resulta inadmisibles analizar obras o prácticas artísticas a partir de la constatación del sexo del artista.

El prefijo *homo* remite, por convención cultural, a la homosexualidad, de lo que se deduce que el homoerotismo comporta, registra o sugiere aproximaciones eróticas (o del tipo que sea) entre sujetos del mismo sexo. Desde este marco de sentido para el crítico de arte cubano Isaac Santana el concepto de homoerotismo se define: “como un relato generalmente signado por lo marginal que opera por integración o complejidad de dos álgidas categorías culturales: erotismo y homosexualidad”. (Santana, 2004).

Cabe mencionar que el homoerotismo puede sustraerse de la obsesión por el sexo, al concentrarse en una serie de sutiles relaciones interpersonales, asociaciones culturales y sensitivas entre sujetos del mismo género. Además de proponer nuevas subjetividades en los procesos de formación de las identidades sexuales, las marcas de género y la articulación o desmontaje de la propia noción de cuerpo.

El homoerotismo puede resultar de una condición o devenir de ella: la homosexualidad, aunque no de manera ineludible, al permitirnos identificar rupturas y nuevas formas de seducción con independencia de esta filiación sexual. Debido a que al igual que el erotismo, la variante homoerótica puede actuar en diferentes niveles del discurso artístico. Las formas discursivas pueden ser cautelosas, sosegadas, camuflajeadas o por el contrario transgresoras y en algunos casos abyectas o escatológicas.

En resumen no se trata de nombrar o identificar el relato homoerótico de

manera explícita, sino por el contrario de encontrar sus variables. Partiendo para ello del hecho de que se trata de una presencia con distintos grados de intensidad según el producto artístico, el contexto cultural y los mecanismos de focalización de la mirada sobre el particular objeto del deseo.

4.6. Cuir, loca, torcido, maricón: disputas latinoamericanas

La disidencia sexual ha encontrado en la teoría *queer* su corriente hegemónica de pensamiento, sin embargo, a pesar de tratarse de un pensamiento subversivo, los espacios de reflexión en torno al tema han llevado a cabo una fuerte crítica a dicha teoría, sobre todo porque la misma ha sido utilizada por formas de ser homosexual desde lugares de privilegio en las sociedades no occidentales.

En América Latina, lo *queer* ha pasado por un examen crítico en diversos círculos de pensamiento: desde los círculos de lesbianas afroamericanas hasta los movimientos gay de diversas corrientes que toman a la teoría como una forma de imponer teorías blancas especialmente anglosajonas fuera del contexto latinoamericano a los diferentes países de América. En algunos casos este repudio hacia la teoría *queer* incluso proviene de las minorías migrantes que residen en los Estados Unidos de América.

Las traducciones al término *queer* son muchas y variadas en el caso de nuestro continente, especialmente desde el idioma español al parecer lo más cercano es el concepto de lo *cuir*, equiparándolo con lo torcido o lo excéntrico de la misma manera de ha buscado latinizar el término para dar cuenta de una forma de disidencia sexual desde este continente, de tal forma que *cuir* es utilizado entre diversos disidentes sexuales y de género, que en su mayoría se asocian a alguna

forma de expresión artística, sobre todo el performance y a algunos círculos académicos americanos. El debate del uso queer como práctica política, el surgimiento de la teoría queer y de su reapropiación (cuir, torcido, excéntrico) y las críticas que consideran una extensión de la visión patriarcal y colonial nos lleva a recorrer las diversas formas de expresión de la disidencia sexual desde el mundo no europeo.

Una de las versiones más aceptadas en torno al término queer, es que se trata de un concepto reapropiado por los disidentes sexuales ingleses¹⁰⁸, quienes frente a la burla y la humillación por ser llamados de esa forma, lo asumen como su vocablo de identificación.

La teoría *queer* nació como subversión de las grandes teorías para pensar géneros y sexualidades, pero dejó su lugar de teoría marginal rápidamente y se popularizó en todo el mundo a partir de su desarrollo en los países primermundistas desde los cuales se genera el conocimiento hegemónico desde principios de los noventa.

El concepto queer fue políticamente utilizado para hacer una crítica a la homosexualidad normalizada, es decir, a los sectores homosexuales que adoptan roles género normativos (hombre/mujer) y se adaptan a las condiciones laborales y visión de éxito y desarrollo del sistema moderno liberal capitalista. En este sentido la investigadora de género Teresa de Laurentis abandonó el término queer para referirse a sexualidades disidentes en América Latina debido a la tendencia comercial, vacía y de consumo que adquirió con el paso del tiempo.

¹⁰⁸ En el caso de la teoría *queer* he preferido utilizar el término disidencia sexual sobre el de homosexualidad para dar cuenta de un espectro más amplio de preferencias o conductas sexuales respecto a la heterosexualidad normativa. De la misma forma me parece que se trata de una manera de incluir la homosexualidad femenina o lesbianismo.

Las primeras críticas a dicha teoría vienen de su propia forjadora de Larentis, que refiere un uso indiscriminado del término por parte de los movimientos LGTBI que priorizan al género sobre la sexualidad.

A causa de los problemas de la adaptación de la teoría queer y su confrontación directa con las posturas decoloniales, este termino perdió popularidad debido a su inadecuada (en muchos sentidos) tropicalización. Por lo consiguiente no se trata de eliminar lo queer o la teoría queer como herramienta política de análisis sino que es necesario ponderar sus postulados especialmente frente a una serie de prácticas artísticas como las realiza por *Los Juanes* o algunos otros artistas latinoamericanos.

La estigmatización y exclusión de los disidentes sexuales aparece en todo el mundo, aunque las formas de representación y resistencia están mas localizadas culturalmente. Incluso en el caso de ciertos sectores de la población. Además cabe mencionar que en el caso de las lesbianas autónomas latinoamericanas, aunque en algunos casos utilizan la teoría queer como herramienta toman su distancia al respecto a dicho pensamiento y construyen desde su experiencia su propia teoría.

Las realidades y la construcción de una sociedad que acepta la diferencia sexual y de género de manera mas equitativa, la teoría queer, su dialogo, critica y diferencia con el pensamiento feminista puede darnos datos útiles para construir una cartografía más adecuada a cada practica sexual y/o artística (en este caso) realizada por creadores o activistas.

En esta sección se tuvo por objetivo mencionar de manera breve las discusiones entre la teoría queer y una serie de conceptos utilizados por algunos

artistas como Pedro Lemebel, Sergio Zevallos o Pancho Casas como la loca, el torcido o el maricón. Lo que se pretendió fue mencionar los íconos sobre los cuales también trabajan Los Juanes, desde sus prácticas artísticas figuras en disidencia y marginalidad: la loca del barrio, el torcido, el maricón.

La loca resulta una figura trascendental en lo *cuir* latinoamericano especialmente desde las artes visuales porque se coloca justo como lo marginal en el mundo no legitimado de la pintura o de circulación restrictiva de lo visual. Por esas razones la figura literaria y visual de la loca se hace presente en los performances o en algunos poetas o escritores como fue el caso de Perlonger, Lemebel, Monsiváis entre otros. Debido a que se trata de un personaje que no está normalizado y que vive en un espacio de disidencia sexual. Se trata de una figura en donde se cruzan las exclusiones de sexualidad, género, raza y pobreza.

Desde el ámbito local y generacional a Los Juanes tenemos el ejemplo de las fotografías tomadas por el fotógrafo Aristeo Jiménez a prostitutas y sexoservidoras del barrio de la Coyotera. Además de los textos, las crónicas y los poemas escritos por Joaquín Hurtado al respecto de las locas regionales.

Alameda y galanas

Oronda y luminosa la loca llega partiendo plaza (. . .) Todas las locas gordas se sienten buenas. Copete ornitográfico . Círculos rojos en las mejillas, como si a nadie le importara tanto Avon. (. . .) a sus tiernos y bien calculados dieciséis años ya está fichando.

Joaquín Hurtado, Laredo Song

4.7. Travestismo y performatividades de género

El travestismo es una identidad transgénero en la que una persona de determinado género biológico acostumbra utilizar la vestimenta socialmente asignada al género opuesto (*cross-dressing* o *crossdressing*). Generalmente, el travestismo implica o puede implicar un deseo o condición transexual del individuo en que desea que se le reconozca como una persona del género opuesto en la que su identidad de género es discordante a su género biológico.

El travestismo puede presentarse en personas de diferentes orientaciones sexuales y por diversos motivos como la infiltración, las representaciones dramáticas, el entretenimiento, el transformismo, la adaptación social y como fetichismo.

Algunos sexólogos lo denominan travestismo otros trasvestismo y travestido. El *cross-dressing* es un tema abordado frecuentemente en varios géneros dramáticos para la representación artística de personajes; cuando una persona adopta por motivos artísticos la actitud y manierismos de un personaje, éste se convierte en transformismo.

Hace casi una década (2003) el filósofo y *drag queen* peruano Giuseppe Campuzano (Lima, 1969-2013)¹⁰⁹ creó un archivo efímero llamado el *Museo Travesti del Perú* (MTP). Este proyecto fue un ejercicio de pensamiento interseccional en palabras del crítico Miguel López: “un espacio que se travistió de

¹⁰⁹ Giuseppe Campuzano (Lima 1969) Estudio diseño publicitario en el Instituto Peruano de Publicidad y filosofía en la Universidad Pontificia y Civil de Lima. Ha incursionado en diversas formas artísticas como la literatura, la fotografía, la actuación y la performance, además de manifestaciones mixtas. Sus intereses recientes se han expandido a la investigación y la curaduría. Sin embargo, estos medios confluyen en una constante –el registro del propio trasvestido del autor –y emergen como estéticas y éticas.

museo, en el cual a través de una contralectura marica y una mirada promiscua de la historia peruano Giuseppe Campuzano reunió una serie de objetos, imágenes, textos y documentos para realizar acciones, montajes y publicaciones que fracturaron los modelos normativos de producción de saber sobre el cuerpo” (López, 2015). [Imágenes C4-1, C4-2, C4-3, C4-4]

El filósofo y performancero Giuseppe Campuzano fue el fundador del efímero Museo Travesti del Perú proyecto conceptual, móvil o portátil, el cuál se armó y desarmó en distintos espacios y además fue documentado en un libro que lleva el mismo nombre. El Museo Travesti del Perú fue un libro-objeto que dio vida (otra vida distinta) a las fotos, dibujos y textos recopilados por el autor artista travesti mediante un proceso de creación que desmonta por la historia del Perú.

El Museo Travesti del Perú, fue un proyecto a medio camino entre el performance y la investigación histórica. El Perú tiene un territorio extenso y diverso ubicado estratégicamente en la zona central de Sudamérica sobre el océano más vasto del planeta. Su posición geográfica lo proyecta a través del río Amazonas y el Brasil al Océano Atlántico. La Cordillera de los Andes que atraviesa el Perú lo une con Ecuador, Colombia, Bolivia, Venezuela, Chile y Argentina, a través de vías que siguen muchas veces el trazo de los legendarios caminos Incas. La situacionalidad del espacio y su riqueza manifiesta no solo un pasado de múltiples herencias ancestrales: la cultura inca, la civilización moche y la colonización española. [Imágenes C4-5, C4-6, C4-7]

Campuzano quien además de ser artista visual y travesti era sociólogo planteó una revisión crítica de la llamada “historia del Perú” desde la perspectiva

estratégica de una narrativa ficticia, la cual denominó el andrógino-indígena-travesti-mestizo. Esta nueva configuración de personajes abigarrados en una multiplicidad, confluyó en un mismo sujeto y nos permitió distinguir las posiciones que transgénero, travesti, transexual, intersexual y andrógino como actores y sujetos políticos centrales ocuparon dentro de su construcción marica de la historia.

Entre los logros más importantes que consiguió el MTP, fue plantear otra historia posible mediante un discurso incorrecto, corrosivo y discontinuo del transgénero que descompleta mitos fundacionales y la fantasía ideológica que se esconde bajo la consigna del Estado-Nación. Los materiales reunidos en el Museo Travesti del Perú (MTP) señalan de esta forma la necesidad de un nuevo proyecto fundador que abra el horizonte del género y del deseo a nuevas representaciones.

En el trabajo de Giuseppe podemos identificar una obsesión por la observación y el registro de su propio cuerpo. Este proceso de transformismo inició desde el narcisismo hasta la utilización del cuerpo travestido como fetiche. A consecuencia de este proceso y su reiteración al vestirse de mujer, de niño, de niña, de virgen, de Santa Rosa de Lima, de cantante, de prostituta produjo desplazamientos que lo condujeron a trazar un mapa de ese cuerpo (su propio cuerpo) transfigurado. La táctica transformista-travesti constante de Campuzano lo llevó a investigar, no solo cuáles eran las regulaciones sobre las representaciones de esos cuerpos, desde los cuales se configuraron estereotipos históricos en el Perú. Podríamos decir que partió de su propio cuerpo para desarticular al sujeto.

Judith Butler emprendió una revisión radical del concepto de género: “el cuerpo no es una realidad material fáctica o idéntica a sí misma; es una materialidad cargada de significado (...) y la manera de sostener ese significado es fundamentalmente dramática” (Butler, 2004).

A causa de lo anterior considero que la carga dramática del cuerpo es llevada al extremo en las prácticas de travestismo, debido a que la identidad del cuerpo se descentra del binarismo de género conectándose con otras posibilidades. Uno no es simplemente un cuerpo, sino de una manera clave, uno se hace su propio cuerpo a través de la ropa, el disfraz, el maquillaje y la creación de un personaje que se inscribe en un contexto cotidiano. Teniendo en cuenta que las palabras tienen el poder de construir la realidad en ciertos contextos, nuestros comportamientos y nuestras acciones tienen la capacidad de construir la realidad de nuestros cuerpos.

4.8. Acciones de travestismo: Juan Alberto Pérez Ponce y Juan José González

La acción de travestirse no se limita a vestirse de mujer (en el caso de los varones) sino que explora un gran número de posibilidades intermedias. Confundir el género no es lo mismo que travestirse, debido a que el acto mismo de vestirse y costumizar el cuerpo apela a una mimesis síquica, que va más allá del disfraz o del maquillaje.

La presencia del travestismo en las obras y prácticas artísticas de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González es notoria y podemos relacionarla a las transformaciones en la percepción y representación de la

identidad. En sus obras aparecen de manera constante personajes cambiantes e inestables, los cuales podríamos llamar “sujetos transitivos”¹¹⁰ o “nómadas”. Su presencia inquietante lleva a preguntarnos por las categorías fijas como sexo, etnia, raza y nación.

En el caso del registro de actividades relacionadas a este tipo de performatividades, en el archivo de *Los Juanes*, existen dos acciones de esta naturaleza. Una realizada por Juan Alberto Pérez Ponce y la otra por Juan José González la cuales nos permiten analizar estos juegos de ambigüedades del travestismo con apariencias cambiantes desde un juego con la otredad.

En la serie fotográfica “¡Ándale tómate unas fotos!” de 1993 realizada por Juan Carlos Ramírez, podemos advertir una serie de desnudos de Juan Alberto Pérez Ponce, realizados en un edificio abandonado en el centro de la ciudad de Monterrey. Los recursos utilizados por Pérez Ponce fueron maquillaje, su propio cuerpo desnudo y una hoja seca de maguey. [Imágenes C4-8, C4-9, C4-10, C4-11]

En estas fotografías podemos identificar una ambigüedad entre el rostro maquillado del artista, sus labios rojos y su cuerpo desnudo en actitudes de seducción frente a la cámara.

En el caso de la obra “Ándale tómate unas fotos” la indeterminación del género representada a través de la acción de travestismo de Juan Alberto Pérez Ponce, resulta importante distinguir en ella una actuación, no solo para la lente del

¹¹⁰ Es una característica generada por un individuo al poder tener dos participantes o argumentos nucleares en torno a su propio género algunas veces inclinándose por ciertas actitudes, apariencias y comportamientos femeninos en caso de los varones y a la inversa en el caso de las mujeres. Una conducta transitiva en relación al género se proyecta al variar la conducta exterior frente al argumento interno al cual ha sido adscrito un individuo a nivel biológico, social o civil.

fotógrafo sino para si mismo desde un ambiente privado.

La representación de sí mismo manifiesta un acto de autodeterminación desde el cual el travestismo opera como una estrategia fundamental en este acto artístico. De modo semejante Josefina Fernández en *Cuerpos Desobedientes* señala “que el travestismo reta la noción binaria de la sexualidad al cuestionar las categorías de lo masculino y lo femenino al deconstruir el concepto mismo de género” (Fernández, 2006).

Por otra parte Juan José González también realizó en varias ocasiones acciones de performances ligadas a acciones de travestismo, como fue el caso de una sesión de fotos que registro la lente de Javier Orozco, en el año de 1994. Esta sesión llevó por título: “Tralala”. El tema desde el cual giro este performance fue el arresto injustificado de homosexuales y trabajadoras sexuales en el primer cuadro de la ciudad. [Imágenes C4-12, C4-13, C4-14, C4-15]

En estas fotografías Juan José aparece maquillado profusamente con una corona de espinas en la cabeza, ataviado con un corsé de seda y unas medias negras. El propósito de este trabajo surgió desde una demanda activista, por parte de la comunidad homosexual en Monterrey al denunciar una serie de agresiones y detenciones arbitrarias a sexoservidores(as) homosexuales.

Este performance a pesar de que fue realizado en un contexto privado tuvo una conexión con un acontecimiento de represión en espacio público. En las imágenes de “Tralala” Juan José utilizó elementos religiosos: un corazón, la corona de espinas, una figura de San Antonio y un crucifijo. Estos artefactos religiosos formaron parte del performance con la intención de evidenciar el doble

origen de esta represión: la moral religiosa y una acción gubernamental amparados por decisiones gubernamentales de la administración municipal de origen panista¹¹¹. En otro registro de acciones de performances podemos mencionar como referencia unas fotografías que el fotógrafo Aristeo Jiménez le tomó a Juan José González en las escaleras del Hotel Roosevelt. En estas imágenes podemos ver a González vestido parcialmente de mujer con actitud seductora frente a la lente de este fotógrafo urbano regiomontano. [Imagen C4-17]

4.9. Feminismo, activismo y cambios políticos en Monterrey

Los estudios de género llegaron a la ciudad de Monterrey bajo la influencia de personalidades que cambiaron su residencia o realizaron viajes de trabajo debido a sus intereses políticos, artísticos o educativos hacia finales de la década de los setenta. Por mencionar solo dos nombres tenemos a Rini Templeton y Sandra Arenal ambas realizaron actividades relacionadas con la izquierda proletaria especialmente desde el acompañamiento de mujeres sometidas en un entorno violento.

La presencia de Sandra Arenal fue un eje clave en la generación de colectivos, asambleas y apertura de centros educativos para mujeres en situación de pobreza extrema. En consecuencia de la movilización e interés en forjar estados de empoderamiento para las mujeres en Monterrey Sandra Arenal junto a Mariaurora Mota, Consuelo Morales, Lidice Ramos, María Elena Chapa, Irma Alma Ochoa, Rosario Ibarra de Piedra y Norma Garza (entre muchas otras) trabajaron desde finales de los setenta en diferentes proyectos políticos, artísticos

¹¹¹ Es decir que el ganador(a) de las elecciones fue un municipio, funcionario(a) adscrito al Partido Acción Nacional partido político “supuestamente” laico, de ideología humanista, afín a las ideas tomistas y de la Democracia cristiana. Sus estatutos establecen que su posición ideológica es el Humanismo Político, la cual consideran es de Centro de su ideología.

y educativos con la finalidad de empoderar a las mujeres.

Hay pocos recursos bibliográficos desde los cuales realizar un análisis del avance de los estudios de género en la ciudad de Monterrey. Pero de manera general podemos situar el año de 1977¹¹² como un año clave en la aparición del feminismo ligado a la exigencia de justicia. En este año un grupo de mujeres encabezadas por Rosario Ibarra de Piedra conformaron el Comité Eureka. En ese mismo año las mujeres fundadoras conocidas como “invasoras”¹¹³ del territorio urbano conocido como “Tierra y libertad” organizaron gracias al apoyo de Sandra Arenal y la Profesora Lupita Rodríguez Martínez (cofundadora unos años más tarde del Partido del Trabajo) un comité de mujeres en acción y libertad que tenían por objetivo educar a las mujeres bajo principios básicos de derechos fundamentales, para defenderse del machismo imperante al interior de la comunidad. Propiciando el empoderamiento de este grupo de mujeres para su propio beneficio.

La situación frente al aparato teórico universitario y su injerencia dentro de los estudios de género se dio en dos escuelas (a mediados de la década de los ochenta) de la UANL, la primera fue la Facultad de Trabajo Social y la segunda fue la Facultad de Filosofía y Letras. Colocando el tema en procesos de trabajo comunitario gracias al trabajo activo en espacios urbanos como “Tierra y libertad”. Lidice Ramos empieza a trabajar en seminarios abiertos desde temas de reflexión

¹¹² Comité Eureka. Fundado en 1977 con el nombre de Comité Pro-Defensa de Presos Perseguidos, Desaparecidos y Exiliados Políticos de México por Rosario Ibarra de Piedra —madre de Jesús Piedra Ibarra, acusado de pertenecer a la Liga Comunista 23 de Septiembre y secuestrado por miembros de la Dirección Federal de Seguridad en Monterrey (Nuevo León)—, el Comité Eureka se planteó en un principio lograr la presentación de los desaparecidos por parte del Estado mexicano, aunque con el paso de los años, han llegado a demandar la indagación de los crímenes cometidos por el gobierno mexicano contra los opositores.

¹¹³ “Las Invasoras de Tierra y Libertad” fueron el grupo de mujeres que se apropió y defendió los territorios al poniente de la ciudad de Monterrey conocidos como “Tierra y Libertad”. A partir del año de 1977 fortalecieron la vida comunitaria, organizaron el sistema de salud de su espacio y organizaron brigadas activas mediante marchas y solicitud de servicios básicos al gobierno.

en torno al trabajo de las mujeres; apoyada nuevamente por una investigación realizada por Sandra Arenal sobre las maquiladoras del norte de México.

En el ámbito político destacan el papel de Lupita Rodríguez Martínez como cofundadora del PT Partido del trabajo y dentro del PRI Partido Revolucionario Institucional de Martha Chapa quien en colaboración con Irma Alma Ochoa diseñan lo que será mas adelante el Instituto Estatal de las Mujeres en Nuevo León hacia finales de la década de los ochenta.

Dentro de las comunidades católicas de base surgen una serie de actividades relacionadas al derecho de las mujeres a decidir sobre su cuerpo, el tipo de vida sexual y el número de hijos que desean tener. Desde principios de la década de los noventa la hermana Consuelo Morales, Mariaurora Mota y Sandra Arenal (quien era atea) pero estaba convencida que la voluntad sobre el cuerpo de la mujer superaba cualquier credo o formación conservadora colaboró en este movimiento que llevo por nombre “Católicas por el derecho a decidir”.

Concebir la situación de las mujeres del estado de Nuevo León en términos de equidad, atención a la violencia en contra de las mujeres y de los niños tomando en cuenta sus cambios demográficos y sociales proponen nuevas geografías políticas en términos no solo de justicia sino de apertura a la sexualidad en diferencia.

El primer (y hasta la fecha) único espacio universitario para los estudios de género es el que fundó la catedrática Lídice Ramos el año 1999 en colaboración con otra feministas universitarias; Centro Universitario de Estudios de Género (CUEG) dentro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL.

La situación de aridez de estudios sobre este tema nos da cuenta de que el asunto no es sencillo, el suceso histórico del patriarcado ha establecido modelos de comportamiento segregados para la mujer que aún hoy conservan su fuerza idiosincrática y estos cambios han costado mucho trabajo. La investigadora Lidice Ramos puntualiza varios aspectos al respecto: “la temática de género es dura, difícil de aceptar, la cultura patriarcal es muy fuerte en esta zona (Monterrey), las instituciones están permeadas de eso, pero esto nos impide avanzar, lo importante de la cultura de género es adaptarlo como una forma de vida, y la academia no puede estar dormida en estos temas(. . . .)” ¹¹⁴.

Mariaurora Mota¹¹⁵ fue uno de los personajes clave en la búsqueda de líneas de trabajo y acción hacia la diferencia en la ciudad, debido a que fue una de las pioneras en abrir espacios educativos, religiosos y sociales para las mujeres lesbianas en la ciudad.

Después de una estancia posdoctoral y de cursar un seminario en el Departamento de Estudios de la Mujer: familia, ética y ciencias políticas en 1994 en Edmonton Canadá. Regresa a Monterrey decidiendo separarse de quien fue su esposo durante 19 años y vivir abiertamente su homosexualidad. Un proceso de terapia de pareja y personal, además de estar fuera del país, le permitió reflexionar, desvincularse, romper con patrones sociales establecidos y repensar la vida. En un testimonio compartido en el libro *El polen que se esparce en el desierto* escrito Mariaurora comento en una entrevista sus inicios como feminista:

¹¹⁴ El Centro Universitario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL llegó a sus primeros diez años, junio 2009. <http://www.uanl.mx/noticias/institucional/el-centro-universitario-de-estudios-de-genero-de-la-facultad-de-filosofia-y-letras-llego-sus-prim>

¹¹⁵ Mariaurora nace en la ciudad de México el 6 de junio de 1959

“una doctora en filosofía fue mi maestra de ética feminista, con sus preguntas inteligentes e incisivas trastocó mi modelo heterosexista del mundo, en ese momento decidí que trabajaría por los derechos de los homosexuales¹¹⁶.”

Al terminar de sus estudios de posgrado Mariaurora regreso a la ciudad en 1995 y empezó a buscar mujeres que se interesaran por temas feministas de reivindicación y equidad de género uniéndose al grupo “La colmena”. Fue así como meses más tarde durante ese mismo año fundó junto a Norma González la Asociación Civil PROSSER (Pro Salud Sexual y Reproductiva A.C.). Su decisión de trabajar a favor del movimiento lésbico-gay la llevó a colaborar en Movimiento Abrazo de lucha contra el SIDA y con el Colectivo Nancy Cárdenas. El movimiento feminista le dio a Mariaurora una plataforma para formar no solo lazos de amistad sino para aceptar públicamente su sexualidad en diferencia.

La formación de pregrado y posgrado de Mota tuvieron énfasis en las Ciencias Exactas: las matemáticas y la computación. Fue en esta época (1996) que regresa a la universidad para estudiar teoría en comunicación humana, las interacciones familiares y terapia sistémica. Después de haber colaborado en tres organizaciones no gubernamentales, decidió que tenía la experiencia suficiente para fundar una asociación propia. Su interés en ese momento se había desplazado hacia la misión de apoyar a jóvenes de la comunidad LGTB fue así como fundó GESSAC Género, Ética y Salud Sexual, A.C. la cual opera desde 1997 hasta la fecha en la ciudad de Monterrey.

Respecto a la organización de GESSAC, su fundadora menciona lo

¹¹⁶ Ramos Lídice “El polen que se esparce en el desierto” Feminista de tiempo completo, entrevista a Mariaurora Mota p.p. 334

siguiente: “la consolidación de un grupo no es fácil, sin embargo, en el medio feminista regional podemos generar sinergias, solidaridad y la confianza plena como es el caso entre Lídice Ramos, Irma Alma Ochoa, Sandra Arenal (+), Sonia López García y yo. Con estas amigas y cómplices el trabajo se hace verdaderamente placentero y productivo”.¹¹⁷

GESSAC es la primera Organización No Gubernamental (ONG) de su tipo en el noreste de México. La misión de GESSAC es contribuir a la construcción de una sociedad incluyente y equitativa en donde gocen de los derechos independientes de su sexo, orientación sexual e identidad de género y prevención del VIH/SIDA

Al mismo tiempo Joaquín Hurtado es otro de los personajes clave en la lucha por el reconocimiento de los derechos de la comunidad Lésbico - Gay en Monterrey. Nacido en 1961 se integra a la lucha por la enfermedad. Casado con su esposa desde 1980 llevaba una doble vida. Ocultaba su bisexualidad hasta que por un accidente automovilístico es llevado al hospital y entre los exámenes médicos que le aplican resulta positivo en la prueba de VIH.

A principios de la década de los noventa, con una enfermedad a costas prácticamente desconocida. Padre de familia con una esposa e hijo pequeño. Se da a la tarea de configurar su vida de acuerdo a los nuevos acontecimientos. Siendo maestro de profesión se define a sí mismo como un escritor que se metió en el asunto del SIDA por necesidad y obligación moral. Su narrativa es por demás interesante y parte de una naturaleza desgarradora e innovadora dentro

¹¹⁷ Ramos Lídice “El polen que se esparce en el desierto” Feminista de tiempo completo, entrevista a Mariaurora Mota p.p. 334

del panorama de las letras regiomontanas.

Fue de esta manera que el escritor Joaquín Hurtado inició su trabajo como activista en colaboración de Abel Quiroga y juntos fundaron el Grupo Abrazo en la ciudad de Monterrey en el año de 1992. Durante más de una década escribió crónicas en los inicios de internet (1996) para el *Colectivo Letra S (LetraEse)*¹¹⁸, las cuales reunió en un libro que lleva por nombre *Crónica Sero*, textos que pretenden aportar una visión más completa de alguien que ha vivido de cerca la catástrofe sanitaria, social, política, económica, cultural y sexual que implica el SIDA,

El escritor regio es autor de *Guerreros y otros marginales (1993)*, crónicas urbanas de chavos banda, prostis, locas, soldados, policías y drogos de la ciudad de Monterrey; y de *Laredo Song (1997)*, que incluye sólo relatos homosexuales, en el mismo dedica un cuento a Juan José González.

Joaquín Hurtado es también un aguerrido activista de tiempo completo, “ese mundo de las prostitutas, gays, proxenetas, locas y mayates está lleno de poesía, tal vez de poesía despiadada, terrible, descarnada, en pellejos, pero es un mundo que me ha nutrido y me ha dado fortaleza para seguir adelante, Ellos no tienen a nadie que les cante sus himnos y sus alabanzas, entonces dije: yo lo voy a hacer y comencé por escribir sobre el SIDA, porque por allí empezó mi acercamiento más brutal.”¹¹⁹

¹¹⁸ Letra S, Sida, Cultura y Vida Cotidiana, AC es una organización civil sin fines de lucro dedicada a la difusión de información y a la defensa de los derechos humanos. Nos enfocamos a los temas relacionados con el trinomio sexualidad, salud y sociedad. En particular con los temas de la diversidad sexual, el género, el VIH, infecciones de transmisión sexual y los derechos sexuales y reproductivos. - <http://www.letraese.org.mx/nosotros/curriculum/#sthash.bSSkJXCH.dpuf>

¹¹⁹ Joaquín Hurtado “Cronista del inframundo” <http://www.conarte.org.mx/sala-de-prensa/joaquin-hurtado-cronista-del-inframundo>

4.10. La generación del IRH “Inmunodeficiencia Relacionada con Homosexuales” en Monterrey

Gay-related immune deficiency (GRID, traducido libremente al español como Inmunodeficiencia Asociada a la Homosexualidad) es uno de los nombres con que se conoció el síndrome de inmunodeficiencia adquirida (SIDA) antes de adquirir este nombre oficialmente en 1981 tras el descubrimiento, por parte de científicos del sistema público de salud de Estados Unidos de América de grupos de sarcoma de Kaposi y neumonía entre hombres homosexuales en el sur de California y Nueva York.

Entre los años de 1986 y 1987 la ciudad de Monterrey todavía veía a la distancia el fenómeno la epidemia de SIDA. En diciembre de 1989, antes de la formación del primer grupo LGTB en la ciudad se efectuó el Día Mundial del SIDA, el entonces secretario de salud José Cavazos López menciono en una entrevista al periódico local *El Norte* lo siguiente: “sería positivo, deseable que los homosexuales se unieran para apoyar la lucha en contra del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida”.¹²⁰

En 1991 Nino Canún que tenía un programa de televisión llamado *Y usted que opina?* viajó a Monterrey para hacer un especial sobre el SIDA. A consecuencia de la participación como protagonistas de las mesas de discusión de este programa de televisión fue posible que se conocieran entre sí, los iniciadores de la denominada primera generación de activistas LGTB, entre los

¹²⁰ Luisa Fernanda Grisales, “Montegay: la lucha por la diversidad sexogenérica en la ciudad de Monterrey” Tesis de licenciatura, ENAH, Ciudad de México 2013.

cuales se encontraban Jorge Galván, Abel Quiroga, Joaquín Hurtado, Hilda Esquivel y Joaquín Delgadillo, posteriormente se integraron Mariaurora Mota y Vicky Ponce.

Previo a la conformación de este grupo el sacerdote católico Francisco Hinojosa prestó las instalaciones de la Basílica Metropolitana del Roble, en el primer cuadro de la ciudad para que estos activistas tuvieran un lugar de trabajo. Al principio se este grupo de activistas se conoció como Grupo El Roble y hacia el año de 1992 se constituyó como Movimiento Abrazo A.C. Este movimiento surgió como una propuesta capaz de luchar contra la discriminación de las personas con VIH, además dirigió sus primeros esfuerzos al activismo político por el reconocimiento de los derechos humanos del colectivo. Su tarea no fue fácil, demás de la falta de políticas en el sector público, tuvieron que enfrentar las políticamente influyentes canonjías de grupos ultra conservadores como ProVida, la Asociación de padres de familia, parte del clero católico e incluso grupos como Homosexuales Anónimos que brindaron las terapias supuestamente reparadoras.

Fue hasta el año de 1992 cuando se empezó a configurar dentro del ambiente gay o de diversidad sexual un escenario de diversión y entretenimiento a través de la apertura de bares, discotecas y lugares de ligue algunos de ellos (en la mayoría de los casos) clandestinos. El rumor de que algunos de las personas que concurrían a esos sitios estaban enfermas o contagiadas de VIH se incremento durante esos años.

La primera población marginada frente a este problema de salud publica fueron los sexoservidores(as) que practicaban sexo sin protección en la zona roja o de tolerancia de Monterrey conformada en ese momento por las Colonias

Victoria, Garza Nieto “Coyotera” entre otros lugares de contagio. En esos momentos, principios de la década de los noventa, la contención de la enfermedad fue mínima debido a la llegada de la alternancia política en los gobiernos municipales. Por lo que resulto determinante que el Partido Acción Nacional de ideales y valores conservadores llegara al poder gobernando las alcaldías del área metropolitana (Monterrey, Guadalupe y San Nicolás).

Esta época fue importante debido a que las resistencias políticas y activistas se hacen presentes a partir de dos estrategias fundamentales: el interés por construir ciudadanía para los miembros de las comunidades LGTB y ser reconocidos como habitantes en igualdad de condiciones.

El escritor y activista regiomontano Joaquín Hurtado¹²¹ narra que los primeros condones que se conseguían en Monterrey venían del extranjero. Los traían de contrabando desde Estados Unidos y Europa. Debido a que los grupos industriales católicos no permitían que se vendieran libremente en las farmacias al menudeo. Hurtado junto a otros activistas de la ciudad fundó el grupo “Abrazo” esta asociación civil diseñó y consolidó la primera agenda política en torno a los procesos de reivindicación de los derechos humanos y sociales de las personas infectadas por el VIH / SIDA en el noreste de México. El grupo decidió convertir en su lema oficial una frase de un colectivo norteamericano “Hot sex now” y lo tradujeron al español de la siguiente manera: “Sexo caliente ahora”. Su estrategia estaba basada en la educación y prevención de la comunidad LGTB mediante la enseñanza de medidas de contención de la enfermedad mediante el uso del

¹²¹ Licenciado en Ciencias de la Educación. A la edad de veinticinco años se incorpora al consejo editorial de uno de los suplementos culturales más importantes del noreste de México, *Aquí vamos*. Fue becario del Centro de Escritores de Nuevo León en 1991. Colaborador del suplemento *Letra S* del periódico mexicano *La Jornada*.

condón. Este colectivo tenía claro que antes de la difusión del uso cotidiano del condón estaban las prácticas sexuales mediadas no solo por el cuerpo sino por los afectos y el corazón. Fue así como iniciaron uno de los primeros blogs en la red, desde la cual no solo dieron a conocer sus métodos e ideas de apoyo sino que crearon redes de apoyo.

El grupo “Abrazo” fue un colectivo que se distinguió por hablar del SIDA en espacios públicos. Los primeros procesos de documentación sobre la enfermedad los hacían en bares y lugares de encuentro sexual donde repartieron folletos y panfletos con información básica de la enfermedad. Posteriormente pasaron a las campañas de prevención repartiendo condones gratuitamente en plazas, jardines y centros de reunión. Su lucha estuvo inscrita desde la recuperación del cuerpo.

El SIDA fue para los primeros dos grupos activistas lésbico-gay de Monterrey: “Grupo Abrazo” y “GESSAC” la oportunidad de colaborar con apoyo de las asociaciones feministas. Estas colaboraciones fueron claves hacia principios de la década de noventa en ámbitos sociales, dependencias políticas (Instituto de la Mujer) los cuales permitieron que los estudios de género llegaran hasta los espacios académicos.

Juan José González en colaboración con el grupo “Abrazo” realizó un performance (IRH 1991) sobre las calles Morelos (vía comercial principal de la ciudad de Monterrey). A manera de homenaje a las víctimas de esta terrible enfermedad (VIH / SIDA) realizó un recorrido sobre una manta larga y blanca que colocó sobre el piso del paseo comercial manchándola de sangre y vistiendo un faldón blanco y una mortaja en el rostro. Para conmemorar el décimo aniversario de la designación de las siglas IRH Inmunodeficiencia Relacionada con

Homosexuales. Posteriormente fue conocida esta enfermedad como VIH: Virus de Inmunodeficiencia Adquirida. [Imagen C4-16, C4-17, C4-18]

Esta denominación fue escogida en años posteriores por la ONU para evitar la discriminación en contra de la comunidad Gay. Según la experiencia de trabajo de Joaquín Hurtado en esta intervención urbana el activista destacó la forma en que Juan José González produjo la confrontación, la molestia adoptando referencias a personajes marginales (vagabundos, locas, prostitutas y mayates) mediante una estética de lo atroz.

El performance IRH consistió en travestirse en una mujer que leía una lista de ausentes. Haciendo un pase de lista de los fallecidos: amigos, conocidos, desconocidos muertos por la enfermedad. Gritando su nombre y llorando -como la mujer que sufre por sus hijos- rasgándose el vestido en girones, cubriéndose la cara (emblanquecida con maquillaje y moretones) pidiendo a los presentes que frente a un altar improvisado encendieran veladoras a diferentes santos e imágenes religiosas. Juan José González se caracterizó por realizar a través de sus abordajes performáticos acciones públicas que obligaron a los espectadores a enfrentarse a las emociones de horror y terror presentes en cualquier ser humano sin importar su preferencia sexual. Estos trabajos de acompañamiento activista por parte de González a través de sus performances fueron innovadores en todos sentidos, debido a que emplearon la catástrofe que vivió su generación de amigos y colegas homosexuales incluyendo a Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González. [Imágenes C3-36, C3-27]

Por consiguiente el performance que llevó por título IRH tuvo por objetivo exigir un espacio tanto público como privado de atención a la salud además de la

irrupción de campañas de prevención e información a la comunidad en general. A causa no solo de la enfermedad, sino de concientización de las prácticas sexuales de la comunidad LGTB desde la diversidad este tipo de acciones artísticas fueron muy importantes debido a que en un primer momento disputaron una pregunta abierta por la utilización libre del espacio público y la representación del cuerpo del varón sexuado fuera de los estereotipos del hombre norteco.

Los estereotipos del varón en Monterrey por lo menos hasta principio de la década de los noventa fueron muy limitados. Los orígenes de estos estereotipos estaban adscritos a la indumentaria obrera: overol, casco, botas, lentes de seguridad versus la indumentaria vaquera: botas vaqueras, pantalón de mezclilla, camisas de cuadros y sombrero.

En una entrevista reciente el activista regiomontano Joaquín Hurtado realizó la siguiente pregunta al respecto: “Cuando me preguntan; ¿cómo eran los homosexuales de Monterrey durante los ochenta?, yo les respondía que usaban sombrero vaquero, botas, cinturón piteado. A las 5 de la tarde dejan a su novia en casa de sus papás. Y a las 8 de la noche están listos para parrandear con otro macho norteco en algún antro de moda”.

El estereotipo del varón homosexual estuvo ligado a la enfermedad y al prejuicio con relación al grupo social gay en Monterrey. La doble moral religiosa fue el contexto desde el cual se ejerció impunemente la represión y la discriminación hasta finales de la década de los noventa. Es evidente que aunque existe una íntima conexión entre estereotipos negativos y prejuicios coexistieron multitud de estereotipos que no van asociados a prejuicios. Finalmente cabe señalar que los estereotipos sobre los homosexuales, no tienen por fuerza que ser

negativos, debido a que cumplen una serie de funciones importantes para la socialización del individuo: facilitan la identidad social, la conciencia de pertenecer a un grupo social y el respeto de sus derechos humanos.

Conclusiones

“Lo importante quizá no resida en el nivel de indulgencia o la cantidad de represión, sino en la forma de poder que se ejerce. Cuando se nombra, como para que se levante, a toda esa vegetación de sexualidades dispares, ¿se trata de excluirlas de lo real?

Al parecer, la función del poder que aquí se ejerce no es la de prohibir; de hecho, funciona como un mecanismo de doble impulso: placer y poder. Placer de ejercer un poder que pregunta, vigila, acecha, espía, excava, palpa, saca a la luz; y del otro lado, placer que se enciende al tener que escapar de ese poder, al tener que huirlo, engañarlo o desnaturalizarlo”.

(Foucault, 1977)

Los hallazgos en la primera parte de mi tesis identificaron la fragmentación y los procesos de desfase de la historia del arte regional frente a los modelos auspiciados por el estado mexicano desde el centro del país. Esta segmentación de la escena del arte regional distinguió a través de diferentes décadas: cuarenta, setenta y ochenta, del siglo XX, los procesos de transformación de la cultura en un campo de enfrentamiento entre los empresarios y el estado mexicano. Lo anterior dio por resultado en esta región del noreste mexicano, la consolidación de un escenario híbrido entre la ideología empresarial y la difusión de ciertas construcciones sociales a lo largo del siglo pasado.

El marco industrial de una sociedad conservadora y la forma en que estas políticas de representación del cuerpo se impusieron en la región, son dos de los aspectos conformadores del marco histórico y social desde el cual surgió esta investigación. Este estado de la cuestión fue fundamental para encontrar las diferentes normatividades desde las políticas de representación.

Mis hallazgos y reflexiones finales de este proyecto de investigación no están cifradas en el pasado sino en el presente. La memoria y el archivo formaron el material principal que me permitió conformar preguntas críticas de análisis que me llevaron a revelar la presencia de un “otro”, el cual se puede conocer y analizar por medio del régimen de representación en la ciudad de Monterrey durante la década de los ochenta y noventa del siglo pasado.

En sus estudios sobre la historia occidental Michel Foucault, dedicó un meritorio esfuerzo al análisis de una serie de relaciones del cuerpo como producto cultural y social a partir de las prácticas sociales de regulación y dominación. El poder impuesto sobre los cuerpos desde la represión dio lugar a su trabajo más

relevante al respecto: *La historia de la sexualidad* a lo largo de tres publicaciones.

Con el propósito de situar mis reflexiones desde el entorno concerniente al cuerpo tomé como punto de partida el libro *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, que es el primero de esta serie de obras. En este volumen el filósofo francés presentó un análisis histórico, una aproximación a los problemas teóricos del excesivo control de “la hipócrita sociedad burguesa” sobre la sexualidad especialmente a través del discurso, el cual se consolidó desde la normatividad hegemónica para forjar el aparato de sexualidad que nos fiscaliza. Nosotros, dice Foucault, estamos en una sociedad del sexo o en síntesis de sexualidad.

La pregunta por la sexualidad en esta investigación fue sostenida mediante el análisis de las subjetividades que se pueden identificar desde las representaciones históricas del cuerpo en Monterrey. Considerando que las personas que dieron lugar a dichas representaciones, modificaron el escenario histórico regional al formar parte de la memoria de este territorio.

Al final mi experiencia de investigación se situó en una gran pregunta por el cuerpo del varón y la persona que se percibe dentro de ese cuerpo, como una parte crucial de su identidad no solo artística, como en el caso de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González, sino social frente a su momento histórico. Teniendo en cuenta que durante las décadas de los ochenta y los noventa en la ciudad de Monterrey el modelo de representación del varón vivió una serie de cambios que se reflejaron en el trabajo artístico, no solo de *los Juanes*, sino de otros artistas a nivel nacional.

En consecuencia, mi búsqueda de imágenes históricas y su relación con los mecanismos de poder en la sociedad regiomontana, me condujeron hacia la

memoria fotográfica de las grandes empresas regionales. Preguntándome ¿cuáles fueron las miradas historiográficas en torno a la historia del cuerpo y su representación en la ciudad de Monterrey?. Dicha historia fue construida por los empresarios con el objetivo de cimentar de manera visual, a través de la fotografía; la conquista de un territorio en el noreste mexicano, que hasta principios del siglo XIX, no despertó ningún interés en particular dadas sus condiciones climáticas extremas y la escases de minerales.

Por estas razones en un primer momento de esta tesis fue primordial mencionar los antecedentes de estas políticas de representación a nivel regional, las cuales estuvieron ligadas al origen industrial de este territorio. De esta manera los acervos y los archivos fotográficos industriales en Monterrey son testimonio de esta lucha de poder a través de diferentes niveles de dominación y control de esa historia.

La pujanza empresarial además de sus procesos de bonanza dieron lugar a momentos clave de tensiones con el centro del país particularmente entre la ciudad de México y Monterrey. Sin embargo a pesar de estas pugnas que en momentos pareció favorecer el dominio de Monterrey como capital industrial de México, la ciudad en sí misma nunca pudo desarrollar un proceso de hegemonía cultural que la desvinculará del centralismo nacional, a pesar de sus esfuerzos especialmente durante las décadas de los ochenta y noventa.

Ahora bien, las políticas de representación industrial no se sostienen en Monterrey únicamente por las imágenes, sino por la imposición de la ideología capitalista ejercida desde las cúpulas del poder empresarial regional. Fue hasta

los primeros años de la década de los cuarenta que la narrativa empresarial cambia y da un giro inesperado, avalada desde los propósitos del empresario regiomontano Eugenio Garza Sada, quien se da a la tarea de preocuparse por otro tipo de legado al construir en el año de 1943 el Instituto de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM). Dicha transformación se llevó a cabo (durante los últimos años veinte del siglo XX) gracias a dos objetivos muy claros: el primero fue la necesidad de instituir de manera privada -fuera de los cánones gubernamentales- un espacio educativo y el segundo trascender a la generación anterior de fundadores de la industria regional. Estas dos formas de construir y diseñar la infraestructura cultural imperante hasta la fecha en Monterrey permitió la instauración de un sistemas de valores, competencias y habilidades gerenciales destinadas a imponer la ideología empresarial bajo el lema: “Espíritu emprendedor con sentido humano”¹²². La figura de Eugenio Garza Sada es clave en la consolidación de las políticas de representación del varón en Monterrey a través de sus múltiples cualidades las cuales son exaltadas por propios y extraños como modelos rectores de comportamiento, no solo a nivel público sino en ámbitos privados. En mi experiencia de investigación dichas matrices de poder no son fáciles de aislar o analizar de manera visual debido a que se construyeron de manera gradual y dogmatizada.

Control que hasta la fecha se sigue ejerciendo bajo el dominio de su imagen como patrono de la educación, el saber y la cultura regional bajo cánones estrictos y conservadores.

¹²² Historia del ITEMS. “Tecnológico de Monterrey. Los primeros 70 años de transformar vidas” 2013, e-book // Editorialdigitaltec.com.

El momento desde el cual se implantó el discurso empresarial sobre los cuerpos tiene su origen en la industrialización de la región desde principios del Siglo XX. En la construcción de los argumentos de esta tesis se encuentran en un primer lugar un levantamiento desde la historiografía contemporánea empezando por nuestro país y continuando por la ciudad de Monterrey. En esta búsqueda me di cuenta de la disparidad de los relatos entre el centro y la región, estas diferencias eran latentes desde la posición de poder narrativo; en el caso de la región los personajes que denotan ese poder son los empresarios o investigadores, críticos y artistas al servicio de los empresarios por otra parte desde el centro del país se alterna entre académicos, investigadores, intelectuales e historiadores. Lo anterior marca una notable tensión entre la búsqueda de consolidación del capital y su correspondiente legitimación a partir de una cultural material (Monterrey) y una necesidad de circulación e información transformadora centrada en bienes simbólicos como discursos pictóricos, diferentes géneros literarios y crítica de arte particularmente (Ciudad de México).

La respuesta que da esta tesis se orientó al rastreo de esas posibles es del campo artístico, imbricadas en una trama construida desde principios del Siglo XX por los empresarios regiomontanos.

Esta confabulación narrativa es compleja y presentó altibajos no solo a nivel económico sino a nivel cultural y simbólico. El poder de la imagen en Monterrey se construyó a través del capital industrial y ese capital estaba constituido en primer lugar por los cuerpos de los obreros. En notable diferencia al poder que el centro del país ejerció desde la época posrevolucionaria, desde una trama de representaciones más amplia determinada por el orden federal del estado-nación.

En consecuencia este trabajo de investigación ofrece una mirada historiográfica desde la dimensión visual, bajo la cual se construyeron las políticas de representación adscritas a los procesos de legitimación de la cultura empresarial a nivel local.

En la ciudad de Monterrey la articulación de ciertas subjetividades artísticas utilizadas por Los Juanes, durante la década de los ochenta y noventa del Siglo XX, se dieron simultáneamente a los cambios en las políticas de representación del cuerpo avaladas por el movimiento artístico conocido como neomexicanísimo.

Dicho momento en la historia del arte reciente desde finales de 1985 en México, fue un escenario de amplias confrontaciones debido a la circulación de nuevos bienes simbólicos, económicos y culturales en medio de un *mare mágnum* neoliberal desde una pretendida emancipación de las representaciones alegóricas de la nación y la legitimación de la pulsión homosexual.

Los Juanes son ejemplo de desnaturalización de este “supuesto” único cuerpo deseante al romper con el concepto de una narrativa sensible al cuestionarse nuevas relaciones con la ciudad a través de su propio cuerpo representado en imágenes o presentado en performances.

El escenario de la ciudad de Monterrey como una urbe industrial fue construido a lo largo de tres generaciones de empresarios, desde una mitología que nos lleva a pensar en este lugar como un espacio en relación directa con la disciplina, el trabajo y la asertividad económica. Los vínculos que se pueden construir con esta metrópoli están condicionados a una serie de circunstancias restringidas a través de tres aspectos principales: el poder económico, la religión y el patriarcado. Estos límites están enmarcados bajo una serie de imaginarios

adscritos a la modernidad industrial desde principios del Siglo XX, como el progreso, la capacidad de orden social y el estado de bienestar respectivamente.

La dicotomía entre la representación del cuerpo del varón regiomontano oscila entre contrastes que van desde el obrero hasta el empresario bajo una excesiva verticalidad. A partir de la interacción o mejor dicho subordinación del obrero a las órdenes del empresario, se construyó la memoria industrial como un dispositivo de poder durante diferentes momentos históricos a lo largo del siglo pasado.

Esta serie de pretensiones -contrario a lo que se dice, escribe o piensa desde el poder empresarial- no son homogéneas, siempre hay diferencias; no todo es prosperidad. La derecha empresarial adscrita a un pensamiento cristiano, ha construido una sociedad conservadora y hermética, desde la cual el derecho de clase, la educación y el apellido consolidan un lugar privilegiado o marginal en el escenario social.

El discurso construido desde el poder empresarial descalifica el pensamiento fuera de esos moldes impuestos por el patrón o el dueño de la fábrica. Lo lícito y lo ilícito quedan destinados a horarios, bonos de productividad, incentivos de puntualidad y docilidad laboral a toda prueba.

Las prácticas artísticas realizadas por *Los Juanes* franquearon las rupturas de la identidad regional del cuerpo, adscribiéndole una identidad homosexual hasta ese momento legitimada únicamente por la pintura,¹²³ una técnica que desde principios de la década de los veinte del Siglo XX, hasta nuestros días

¹²³ Cuyo máximo representante a nivel local fue Julio Galán.

funciona como una afirmación simbólica de la imagen artística en relación a la ideología de mercado.

La historia del arte en Monterrey, al igual que muchos otros aspectos de la construcción social han estado enmarcados dentro de las estrategias del poder empresarial.

Algo importante de mencionar es que en la base de la pirámide de representación del cuerpo masculino podemos ubicar la imagen del obrero. Por otra parte en la cúspide de esta pirámide se encuentra la figura del empresario regional, a través de la cual podemos identificar una serie de normatividades bajo las cuales su figura y representación de poder se establecieron a través del control, orden y dominio de otros cuerpos en este caso los obreros.

Estas condicionantes en el caso de los obreros tenían relación con ciertos valores implícitos dentro de las empresas regionales: trabajo constante, buen comportamiento, moderación moral, modestas metas hacia el futuro, un matrimonio estable y la formación de una familia, entre otras. En el caso del estereotipo del empresario, dependiendo su adscripción familiar: herencia y puesto en la jerarquía familiar, una esposa de una plausible posición económica, práctica religiosa católica o cristiana de manera pública, apoyo a causas sociales, la conformación de una familia numerosa y por último la moderación moral.

A lo largo de esta tesis se señaló el proceso de normalización de la cultura empresarial en el ámbito cotidiano de la vida social. Sin embargo esta serie de condicionantes sobre la existencia y la adscripción privada de todo lo concerniente al cuerpo y a la sexualidad resultan fundamentales para identificar los mecanismos de control sobre los cuerpos y sus limitaciones de representación.

El archivo de estos tres artistas fue analizado como un espacio de sobrevivencia de su memoria desde el campo de aplicación de la noción de archivo, siguiendo las aportaciones de Jacques Derrida¹²⁴, como una posibilidad de alterar o repensar la relación entre cuerpo, imagen y memoria. Esta revisión fue posible a través de las ideas y conceptos de Giorgio Agamben sobre la contemporaneidad que permiten sugerir y proponer una serie de cuestionamientos desde el presente al objeto de análisis.

La pregunta por la sexualidad de *Los Juanes*, en esta tesis se volvió esencial para identificar las formas de control sobre el cuerpo como corrección, control, vigilancia y coerción¹²⁵. Reflexionar sobre la importancia de la sexualidad en diferencia desde el contexto analítico de Foucault, proporcionó herramientas para identificar los dispositivos de vigilancia, desde la narrativa histórica dominante en la ciudad de Monterrey. Al mismo tiempo analicé las estrategias de las relaciones de poder en la sociedad regiomontana, especialmente las económicas que fueron fundamentales para entender el papel de los obreros en la estructura de dominación industrial ante la imposibilidad de pensar en otras formas de sexualidad, que no estuvieran ligadas a la productividad empresarial, a la familia nuclear y a la heteronormatividad.

La transformación institucional del arte en Monterrey desde la década de los ochenta, se suministró desde un plan general trazado en forma de política empresarial dando prioridad a los valores económicos y a un estado de bienestar

¹²⁴ Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. trad. P. Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.

¹²⁵ Michel Foucault emprende la reconstrucción histórica de las distintas formas que habría ido asumiendo el poder sobre la corporalidad; recorriendo la evolución del sistema de penalidades que originalmente actuaban sobre el cuerpo, pasando por el importante rol que habrían de asumir las instituciones de encierro.

auspiciado por una ideología conservadora.

Los Juanes no son personajes antagónicos frente a los creadores que utilizaron discursos y elementos homoeróticos inscritos en el neomexicanismo, sino que son referenciales a otra tradición que hoy es reconocida; la de la creación visual como práctica artística desde un marco de resistencia y de supervivencia en un entorno local que les exigía una serie de condicionantes y tensiones importantes para sobrevivir. Una relación entre su manera de generar arte y el enfrentamiento frente a la política de representación vigente en la ciudad de Monterrey.

La memoria de *Los Juanes* pasa por el cuerpo. La dimensión artística está destinada en un primer momento a la identidad homosexual de manera discursiva. Trasladándose hacia atmósferas de recepción enmarcados por una serie de procesos de visibilidad e invisibilidad generados por una periferia no solo artística sino subjetiva. Liminar al *estatus quo* urbano que avalaba ciertos comportamientos sociales tanto a nivel público como privado. Este escenario prohibía, reprimía, censuraba e invisibilizaba las diferencias. En particular nulificando e impidiendo el derecho de estos tres artistas a representar un cuerpo diferente.

Mi mirada archivística en relación a la obra de los tres *Juanes*, no buscó generar ningún modelo crítico, sino evidenciar una multiplicidad de miradas, referencias, datos que propiciaron la generación de significados capaces de dar a estos tres artistas regiomontanos el lugar que merecen en el contexto artístico en el cual vivieron y crearon.

Con el propósito de trasladar sus prácticas artísticas hacia atmósferas de recepción generadas desde una periferia no solo artística sino subjetiva, cuyas

intervenciones críticas al final de esta tesis nos permiten identificar dentro de su archivo aquellas obras, documentos y prácticas artísticas que multiplicaron los discursos sobre la pulsión gay.

La representación del cuerpo de *los Juanes* revela nuevas preguntas desde el cuerpo. Interpelaciones que incluyen condiciones que van más allá del campo artístico en un escenario de creación que estaba inmerso en urgencias locales. Estas necesidades estaban situadas en un espíritu de la época, que los hizo buscar modelos de creación colaborativa o colectiva.

En un primer período desde su entorno estudiantil, que desde mediados de la década de los ochenta les ofreció la posibilidad de establecer diálogos y colaboraciones con otros jóvenes estudiantes de arte bajo un marco contracultural. Y en un segundo período a partir de sus preocupaciones sostenidas por nuevas formas de comunicación visual como el video, el registro de acciones en sitio mediante la fotografía y la experimentación entre otras.

En este margen de maniobra podemos situar la importancia que tuvo su forma de producir arte en la ciudad de Monterrey mediante la posibilidad de abrir las fronteras del objeto artístico encaminándolo hacia contextos específicos ajenos hasta la década de los ochenta a la identidad y al cuerpo.

Después de analizar las características performativas del trabajo de Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González puedo señalar que los discursos de *Los Juanes* resisten, rechazan o aceptan ese momento social dominante conocido como el neomexicanísimo, desde la política de representación legitimadora a nivel nacional y regional. La homosexualidad de *Los Juanes* se transforma en un proceso de enfrentamiento frente a la identidad

neomexicanista ¹²⁶ . Desde una trama histórica donde el cuerpo y sus representaciones especialmente en la década de los ochenta se transforma en un elemento integrador de nuevos discursos al arte. Estos discursos se desarrollaron a lo largo del capítulo tres, con la presentación del cuerpo en escenarios públicos y políticos que estén fuera de los ámbitos institucionalizados del circuito del arte.

Posibilitando la interacción del cuerpo como un detonador de confrontaciones ante los mecanismos de poder y de sometimiento social especialmente en América Latina durante las décadas de los setenta y los ochenta del siglo pasado.

El tipo de homosexualidad que despliegan los “Juanes” desde sus prácticas artísticas es una sexualidad marginal, crítica, dolorosa y en algunos casos confrontativa. Su cuerpo como artistas y como individuos fue utilizado como referencia para hablar de otros cuerpos que no podían ser resumidos ni igualados en un proyecto artístico como lo fue el neomexicanismo o en un proyecto social y económico como lo fue la consolidación de la capital financiera del norte de México.

De esta forma esta tesis arroja sentido desde un escenario fraccionado, que no instituyó una generación completa de artistas con intereses homogéneos o posturas políticas comprometidas frente a ciertos acontecimientos sociales.

Sino por el contrario permite ver la debilidad de ciertos argumentos y narrativas bajo los cuales se ha configurado el proceso de las políticas de representación de los cuerpos en Monterrey.

Las debilidades o las fisuras están inscritas dentro de la aparentemente imagen homogénea del cuerpo de los propios obreros cuyos comportamientos son similares expresados a través de sus actividades cotidianas y su vestimenta. En contraposición a otro tipo de actividades en las cuales el cuerpo puede ejercer esa libertad de acción y de presentación en el espacio público.

Por estas razones la expansión de la palabra arte se reconfigura no solo a través de objetos sino desde prácticas de producción, escritura y reescritura puesta en circulación en esta tesis mediante el archivo atravesadas por el eje crítico de lo queer, los feminismos y las desobediencias sexuales.

Por último cabe aclarar que el análisis de las prácticas artísticas realizadas por Juan Alberto Pérez Ponce, Juan Caballero y Juan José González no los inscribió dentro de las demandas de visibilidad representacional codificada en términos de contenido, sino en la necesidad de escapar de esos sistemas de internalización del orden empresarial.

Desde este punto se abre una nueva interrogante ¿qué pueden hacerle las desobediencias sexuales a la historia del arte? En este caso en particular dentro de un contexto regional, provinciano y conservador como la ciudad de Monterrey. Las relaciones entre prácticas artísticas contemporáneas, activismo y políticas sexuales son el marco de sentido desde el momento presente desde el cual este archivo sobre *Los Juanes* cobra importancia y valor. Debido a razones que van más allá de su completo estado de materialidad, de sentido y de permanencia en un ambiente regiomontano, que aún hasta el presente esta desligado de los ejercicios de memoria.

A causa de lo anterior entender o desplegar narrativas alternativas a la historia

del arte local en Monterrey, permite desplazar los relatos hegemónicos en torno al imaginario y a la ideología empresarial.

Al mismo tiempo constituyen potencias políticas, territorios de contestación y resistencia críticas desde donde desviar, torcer o desmontar dicho régimen de poder con la finalidad de movilizar desde la crítica procesos de subjetivación mayoritarios, la activación de nuevos procesos de subjetivación disidentes.

Por estas razones en estudios para el futuro cercano recomiendo ampliamente evaluar nuevos escenarios, desde los cuales se realizaron estas prácticas en la ciudad de Monterrey.

Partiendo de entender el arte y sus prácticas artísticas como detonadores de ciertas debilidades y/o rupturas frente al canon. Por consecuencia tenemos que las imágenes y la escritura de la historia y de la teoría del arte tradicionalmente pensada como un discurso sin cuerpo y sin deseo, constituye una tecnología sexo política que trabaja en la producción de cuerpos sexuados y cuyas mecánicas de saber-poder naturalizadas me interesó evidenciar y poner en cuestión un conjunto significativo de prácticas artísticas mediante estrategias de contra producción disciplinaria, sus apuestas poéticas y políticas en este campo de problemas. Es desde este ámbito que el arte y la escritura crítica e historiográfica aparecen atravesados por las lógicas regulatorias en su gestión normalizante de cuerpos y subjetividades.

Fuentes

- Acha, Juan. *Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina, Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano* Medellín Museo de Antioquia y Museo de Arte Moderno de Medellín 2011.
- Agamben, Giorgio. *Aby Warburg y la ciencia sin nombre*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- Arfuch, Leonor (2007). *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Artaud, Antonin. *El Teatro y su Doble*.(Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda).Editorial POCKET/EDHASA. Barcelona, 1990.
- Babha K. Homi, *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires, 2002.
- Badiou, Alain. Entrevista de ElieDuring en: *Un teatro sin teatro*. Catálogo de la exposición. MACBA Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2007.
- Bataille George, *Eroticism, death and sensuality*, Lights Books, San Francisco (originalmente publicado como L'Erotisme 1957).
- Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducción Andrés E. Weikert, Ed. Ítaca, México D.F. 2003.
- Bourriaud Nicolás, *Estética relacional*, AH Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008.

- Bozal, Valeriano (compilador). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen II, La balsa de la Medusa 81, Madrid, 1996.
- Butler, Judith, “Actos performativos y constitución del género. Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” extraído de la memoria virtual del PUEG UNAM, http://www.pueg.unam.mx/images/seminarios2015_2/nociones_teoricas/s_4/judith_butler_actos_performativos_y_constitucion_del_genero.pdf, publicado originalmente en Debate Feminista No. 18, Octubre de 1998, México D.F.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Editorial Paidós, Reedición, Barcelona 2007.
- Calvino, Ítalo. *Las ciudades invisibles*. Ediciones Siruela, Madrid, 1995.
- Certeau Michel, *La invención de lo cotidiano*, Universidad Iberoamericana, Mexico D.F. 2000.
- Das, Veena. *Sujetos del dolor, agentes de dignidad* Francisco Ortega Editor, Editado por la Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Bogotá Colombia 2008.
- Debrouse Olivier editor, “La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997”, Editado por la UNAM bajo la coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto de Investigaciones Estéticas, Dirección general de publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM y Editorial Turner-México, Febrero 2007, México

Distrito Federal.

- Deleuze Gilles, “Empirismo y subjetividad”, Editorial Gedisa, Madrid 1981.
- Deleuze Gilles. *El cerebro es la pantalla. Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas 1975-1995*. Editorial D. Lapoujad París Minuit, 2003.
- Didi-Huberman, George, Cheroux Clément, Arnaldo Javir. *Cuando las imágenes tocan lo real*, Editado por Circulo de Bellas Artes de Madrid Casa Europa, 2013.
- Didi-Huberman, George. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Editado por Paidós, Barcelona 2004.
- Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas, según Aby Warburg*, Editado por Abada Madrid España, 2009.
- Didi-Huberman, George. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpetriere*. Ediciones Macula, Paris, 2007.
- Diéguez Caballero Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografía y teatralidades del dolor* Primera Edición, Ediciones DocumentA/Escenicas, Córdoba Argentina, 2013.
- Diéguez Caballero Ileana. *Escenarios Liminales. Teatralidad, performances y política*. Colección Biblioteca de Historia del Teatro Occidental. Siglo XX. Editorial: Atuel. Buenos Aires. 2007.
- Eder Rita, “De los grupos a los individuos: artistas plásticos de los grupos metropolitanos” libro-catalogo de la exposición Museo de Arte Carrillo Gil, 1985 México D.F.

- Evans Dylan, *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*, 4ª. Reimpresión Buenos Aires, Paidós, 2007.
- Girard Rene, *Violence and the Sacred*, The Johns Hopkins University Press Londres, 1972.
- Guattari, Félix, Rolnik, Suely. *Micropolítica: cartografías del deseo*. Buenos Aires; Editado por Tinta Limón: Traficantes de sueños, 2005.
- Hernández Navarro, Miguel A. *En torno al dolor en el body art*, (Titulo en ingles “Re-presenting Pain in Body Art”) Science Museum, Pain, Passion. Compassion, Sensibility, Londres.
- Husseyn, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kantor, Tadeusz. *El teatro de la muerte. (Traducción Graciela Isnardi)*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1984.
- León de, Luis Miguel (coordinador editorial) *¿Neomexicanismos? Ficciones en el México de los ochenta*. Catálogo de la exposición. MAM Museo de Arte Moderno, México, 2011.
- Longoni Ana, Lopez A. Miguel, Nogueira Fernando, Mesquita André, Videl Jaime, Carvajal Fernanda (coordinadores) “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina” “. Comisariado y coordinacion Redconceptualismos del Sur. Publicado por el Centro Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Ministerio de cultura y deporte, MALI, AECID, Madrid, 2012.

- Longoni, Ana. *Arte y política: políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches*. Altheia, volumen 1 Numero 1, Octubre de 2010.
- Mosquera Gerardo “Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas” Exit publicaciones, Madrid 2007.
- Moyssen Xavier, editor “100 años a través de 100 artistas, las Artes Plásticas en Nuevo León”, Museo de Monterrey y FEMSA, Monterrey Nuevo León, 2000
- Pastor Marialba *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*. Dirección de Publicaciones y Fomento Editorial, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM y FCE Fondo de Cultura Económica, México 2004.
- Proceso Pentágono, Catalogo de la exposición, MUAC Museo Universitario Arte Contemporáneo México D.F. 2015.
- Ramírez Eduardo, “El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey”, primera edición 2009 Colección Fondo Editorial Nuevo León y UANL.
- Ranciere, Jacques. *El espectador emancipado*. Ed. Manantial, Buenos Aires, 2010.
- Rangel Hinojosa Alejandra, “Participación política de las mujeres en un movimiento urbano en Nuevo León” Plaza y Valdés Editores, Monterrey 2006.

- Richard Nelly “Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición” Introducción, 1998 Editorial Cuarto Propio Santiago de Chile.
- Richard, Nelly, *Fracturas en la memoria: arte y pensamiento crítico*. Editorial Siglo XXI, Editores Argentina, Buenos Aires, 2007.
- Richard, Nelly. (coordinadora) *Arte en Chile desde 1973. Escena avanzada y sociedad*. Publicado por FLACSO, Santiago de Chile 1986.
- Richard, Nelly. *El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad*. Compilado por Marchan Simón. Editado por Real Virtual en la estética y la teoría de las artes. Barcelona: Paidós Ibérica, 2006.
- Santana, Isaac Andrés. *Imágenes del desvío: La voz homoerótica en el arte cubano contemporáneo*, J.C. Sáez Editor. Santiago de Chile. 2003
- Santana, Isaac Andrés. *Nosotros, los más infieles: Narraciones críticas sobre el Arte Cubano 1993-2005*, publicada por el sello editorial CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo), en enero 2008 Ciudad de Murcia.
- Schimmel, Paul. *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979*, Alias, México, 2012.
- Scott James C., *Los dominados y el arte de la resistencia*, Editorial Era, Mexico D.F., 2004.
- Taylor, Diana, Fuentes, Marcela, *Estudios avanzados de performance*, FCE Fondo de Cultura Económica. Impreso en México D.F, 2011.

- Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Impreso en Londres 2003.
- Warr Tracy, *El cuerpo del artista*, Phaidon Barcelona, 2006.
- Giuseppe Campuzano, *Museo Travesti del Perú*, Lima, Institute of Development Studies, 2008, p.94.
- Giuseppe Campuzano, “De engendro fabuloso a performatividad creadora”, conferencia leída en el XIV Encuentro Internacional de Escritores de Literatura y Monstruosidad (28 setiembre–3 de octubre), en el Museo de Historia Mexicana de Monterrey, 2009.
- Tatiana Fuentes, “Entrevista a Giuseppe Campuzano”, *Archivo Virtual de Artes Escénicas*, 2008 versión online: <https://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=134> (último acceso: 2 de noviembre de 2013)
- “Giuseppe Campuzano y el Museo Travesti. Entrevista con Lawrence La Fountain-Stokes”, *Hemispheric Institute E-misférica 6.2 Cultura + Derechos + Instituciones*, 2009. Versión online: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/campuzano-entrevista> (último acceso: 2 de noviembre)
- Así lo sugiere Giuseppe Campuzano en el texto que acompañó su ensayo fotográfico *Dos veces al día* (2005) que ganó el segundo lugar en concurso “Imágenes de Vida” sobre la realidad de personas viviendo con VIH/Sida.
- Sus textos pueden encontrarse en Giuseppe Campuzano. *Saturday Night Thriller y otros escritos, 1998-2013* (Miguel A. López ed.), Lima,

Estruendomudo, 2013.

- Giuseppe Campuzano, “De engendro fabuloso a performatividad creadora”
- Giuseppe Campuzano, “Un Museo Travesti. Concepto, contexto y proceso”, charla en Espacio La Culpable, Lima, julio 2008.
- Preciado, Beatriz, Testo Yonqui, Madrid: Espasa-Calpe, 2008.
- Preciado, Beatriz. Manifiesto contra sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual. Madrid: Opera Prima, 2002.

Revistas consultadas

Revista Caligrama. Revista bimestral de literatura, crítica y teoría. Febrero-Marzo 1978, Impresa en Monterrey.

Tesis consultadas

- Fernández Mariam, “El desarrollo de la literatura artística en la Ciudad de Monterrey, Nuevo León, 1975-1985, Tesis presentada para obtener el grado de Maestría en Humanidades en la UDEM Universidad de Monterrey, 24 de julio del 2000, Monterrey Nuevo León.
- Sánchez Zavala, Yasodari. *Análisis semiótico de la obra plástica de Juan José González, La regla es esta*. Como requisito para obtener el grado de maestría en artes con especialidad en difusión cultural, Facultad de Artes Visuales UANL, Monterrey Nuevo León, diciembre de 2007. Impres

Artículos

- Rolney, Suley (2010) *Furor de archivo*. En Revista electrónica Estudios Visuales No.7: 115-129
- Sánchez, Osvaldo. *El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización*. Revista CURARE. Espacio crítico para las artes Numero 17. Enero-Junio 2001 p.p. 137-146.
- Torres David, “La vigencia oculta del performance”, Lápiz, Revista Internavional de Arte 132, ISSN 0212-1700, Madrid, p.p.14-23., 1997.
- Cerutti Goldberg, Horacio. Artículo: Reseña de "Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales" de Marialba Pastor Revista: Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos 2005
- Gómez Peña Guillermo, “En defensa del arte del performance” Horizontes Antropológicos, 24 ,ISSN 1800-9983, Porto Alegre, pp. 199-226.

Textos y artículos revisados

- Aburto Salvador “Vea usted”, columna de opinión (reseña) Cultura de el periódico “El porvenir”, domingo 27 de mayo 1990.
- Castillo, Omar-Pascual, “Morfología del yo” texto de la exposición individual de Juan Alberto Pérez Ponce, ciudad de la Habana Cuba 1996.
- Garza José, *En gustos se rompen géneros: Moyssen*, Periódico El porvenir, Sección Cultural pagina 8, .miércoles 27 de mayo de 1992, Nota generada

a partir de su exposición individual “Juan Alberto Pérez Ponce” llevada a cabo dos años antes de su muerte.

- Moysen Xavier, “El caballero Juan” Texto escrito por en dos tiempos (2003) para el catalogo de la obra de Juan Caballero para la Galería Drexel y editado (2005) para presentar la sección de “Memorialia a Juan Caballero” Interludio 70’s y 80’s segunda etapa de Arte Nuestro: Monterrey 2005, exposición colectiva realizada en el Museo Metropolitano de Monterrey.

Referencias de internet

- Acconci, Vito “En torno a la acción” en Fin del arte. Teorías, conceptos. Testimonios. (<http://artecontempo.blogspot.com/2005/10/vitoacconci.html>)
- José Jaime Ruíz, entrevista en la Revista Digital “Los tubos” al editor del suplemento cultural Jorge Cantú, “¡Aquí Vamos! Entrevista en dos partes” Resumen de la primera parte y de la segunda parte, diciembre 3 de 2009. <http://www.lostubos.com>
- Lucas de Páscuale, Introducción al proyecto H31, concepto de la politicidad de lo íntimo realizado por Ana Longoni [//www.lucasdipasquale.com.ar/textos/politicidad.html](http://www.lucasdipasquale.com.ar/textos/politicidad.html).
- Perujo Lavín, Emilia. Los archivos del cuerpo ¿Cómo estudiar el cuerpo? Nómadas (Col) [en línea] 2013, (Abril-Sin mes) : [Fecha de consulta: 1 de

abril de 2015] Disponible
en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105127475020>> ISSN

- Diéguez Caballero Ileana, Cuerpos residuales, practicas de duelo, Erika Diettes Artista ta Visual, publicado en la pagina de la artista colombiana Erika Diettes.
(<http://static1.squarespace.com/static/54918f84e4b0b437af2bbcf0/t/5494cac3e4b07bc5777ffadc/1419037379435/cuerposResidualesID.pdf>)

Consulta en el archivo de Arkeia

MUAC Museo Universitario Arte Contemporáneo México D.F. noviembre y diciembre 2015. Fondo de proceso Pentágono.