

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

FACULTAD DE ARTES VISUALES



**“Percepción De La Identidad De La Producción Artística De 20
Pintores Reconocidos Como Regiomontanos entre los años 1919 y
1999”**

Por

IVÁN RAMOS SÁNCHEZ

Asesor: Guillermo Hinojosa

**Como requisito parcial para obtener el Grado de
MAESTRÍA EN ARTES Con Especialidad en
Difusión cultural.**

Agosto, 2007

A mi familia y amigos, gracias siempre.

Índice

Resumen	2
Introducción	3
1. Justificación	4
2. Planteamiento del Problema	5
Capítulo I. Marco Teórico	9
1.1 La identidad. Un Primer Acercamiento	9
1.2 La identidad, la Identificación, sus Mecanismos, su Influencia en el Arte	10
1.3 El Arte y Contexto Social	15
1.4 La Política Cultural	18
1.5 Cultura y Arte en la Globalización	21
1.6 México y su Cultura Nacional	24
1.7 El nacionalismo	29
1.8 Los muralistas y la identidad nacional	30
1.9 Monterrey, su historia, su arte. A grandes rasgos	31
1.10 El Trabajo en la Metrópoli es su Carácter	34
1.11 Los Artistas Regiomontanos	36
Capítulo II. Metodología	42
Capítulo III. Resultados	49
Capítulo IV. Análisis de resultados	59
Conclusión	75
Bibliografía y Referencias	77
Anexos	83
Anexo 1. Encuesta	83
Anexo 2. Hojas de Resultados	85
Anexo 3. Gráficas de resultados	91
Anexo 4. Imágenes de experimento	98

Resumen

El propósito de este trabajo fue determinar lo que es llamado *arte regiomontano*, término dicho pero no explicado. Para ello se ha recurrido al método cuantitativo, en donde 20 participantes han sido expuestos a un número igual de pinturas regiomontanas, 10 de antes de 1970 y 10 posteriores a este año. Se eligieron tres elementos (tema, color y composición) como variables que el participante evaluó para expresar si la empleó o no en la determinación de la identidad, a la vez que le da un valor a ésta, ya sea de local, nacional o internacional. De esta manera se construyó una base sólida, medible y cuantificable con la cual fue posible crear una guía para la comprensión de cómo se ve el arte regiomontano en nuestros días. Como parte del recorrido se consideraron distintas posturas sobre el término identidad y su estructura, para de esta forma imprimir un horizonte para así tener más claras las percepciones de los participantes. Teniendo todo ello como herramientas, se analizaron los resultados, descubriendo que el arte regiomontano es más percibido como ajeno, tanto nacional como internacional (mayormente el primero), y fue el elemento del tema que definió la identidad. De esta manera podemos decir que el público percibe lo que llama arte regiomontano como un arte nacional por la temática que se emplea en él.

Introducción

El hombre, como ser social, está inmerso en una circulación de ideas, creaciones, objetos, diferencias, igualdades, en fin, se es parte de un lenguaje que nos constituye, como indica López (2006):

“El lenguaje, nos constituye como sujetos ya que es el mediador con los otros. En tanto nos constituimos en un mundo donde el otro nos presta palabra, nos presta sentido, nos brinda los significados, que han sido consensuados con otros sujetos en un tiempo anterior y que continuamos construyendo y consensuando en este proceso dialéctico de la interacción constante de la realidad.”

A través de este lenguaje se logra entrar en relación tanto con los objetos como con los demás humanos. Estas relaciones al parecer suelen forjarse, como se verá más adelante, por una identificación; de esta manera las cosas causan atracción y determinan si se forma parte del discurso o no.

Una de las expresiones del lenguaje que constituye al hombre es el arte. Como señala López (2006):

“El arte no queda exento de este proceso puesto que es un tipo de expresión humana, otra externalización que realizamos a partir de materiales específicos para la plasmación de un sentido. A su vez para que llegue a ser codificada como tal, debe estar consensuada, objetivada en determinada cultura la significación de qué es arte, dada la

internalización de los significados y la atribución de dicho sentido. Sintetizando el proceso, tanto la creación, como la enseñanza y la “degustación” del arte son operaciones a nivel del lenguaje, a nivel de un tipo de conocimiento.”

1. Justificación

Cada cultura ha forjado alguna manera de crear formas externas que hablen de cosas que por lo general no se pondrían en un lenguaje generalizado. Estas creaciones son singulares, tienen en su haber elementos propios de la cultura o sociedad que las realizó. A ello se le ha llamado identidad artística. A lo largo de la historia del arte se encuentra con nombres de estilos o identidades, si se analizan se verá que en ellas hay ciertas particularidades que las hacen ser, las cuales, es preciso puntualizar, como nos enseña Bastide (2006, p. 221): “Una primera interpretación del arte consiste en hacer de él un sistema de signos, y, por consiguiente, un lenguaje. Ahora bien, el lenguaje es un medio de comunicación, lo que permite a las almas cerradas traspasar las fronteras de su aislamiento para entrar en contacto las unas con las otras, comprenderse, comunicarse por los mismos símbolos y actuar en armonía”.

Monterrey ha llegado a un momento en que se ha expandido lo suficiente como para tener una producción artística constante y con mayor circulación gracias a la formación de grupos, instituciones y organizaciones que han influido, como menciona Alfredo Herrera (2004, p.10), “Monterrey ha experimentado en los

últimos quince años diversos cambios significativos en las estructuras de la producción, la difusión y el consumo del arte”. Sin embargo, y a pesar de ello, no surge el planteamiento de expresar lo que es el arte regiomontano. A esto se le pudiera agregar el planteamiento: ¿es necesario definir una identidad que ya circula? O como nos expone de manera incitadora Jesús Mario Lozano (2004, p. 6) al hablar de una falta de identidad: “...heterogeneidad de un arte cuya única identidad, en lo general, reside según se nos presenta, en su carencia de identidad y en su imposibilidad para sostenerla”.

Esta tesis propone, además de buscar resolver cuestionamientos, reafirmar algo que se le ha puesto nombre pero que no se tiene sus peculiaridades, como suele pasar con muchas de las etiquetas y enjuiciamientos que se expresan entre nosotros (primero se indica el supuesto malestar sin haberlo identificado). Con esto queremos decir que se debe otorgar la oportunidad de dar cuenta de sí mismo para presenciarse ante los otros. Así saber cómo es visto el arte regiomontano, ya que ello es de suma importancia para un acercamiento más revelador para su estudio.

2. Planteamiento del Problema

En este trabajo se busca localizar pistas, elementos o detalles que lleven a vislumbrar lo que hace que se identifique principalmente “nuestro arte” o el arte regiomontano, es decir, qué es lo que lo hace regiomontano. De esta manera ser parte en lo posible de la necesidad que lanza Xavier Moyssén en *16 Artistas*

Contemporáneos de Monterrey de hacer trabajar en “imprescindibles estudios” (Moyssén, 2000, p. 16).

Para ello además se tuvo que acercarse a reconocer cuál es la influencia o el peso de los elementos formales del arte (en este caso composición, color y tema) en la identificación de cierta pieza artística como local. ¿Será esto sólo una cuestión de opinión entre los críticos y académicos? ¿Son ellos los que conciben la identidad? ¿Qué puede decir el psicoanálisis, la sociología y la antropología sobre las diferencias y similitudes que se van entretejiendo en la era? Pero, después de estos cuestionamientos y planteamientos de problema, es conveniente pensar que primeramente se debe cuestionarse si hoy en día es posible tener una identidad artística, es decir, ¿hasta dónde ha llegado la hibridación de culturas en la percepción del arte regiomontano? A pesar de que podemos tener todas estas preguntas, nuestro cuestionamiento base es conocer el cómo es visto el arte regiomontano (si tiene una identidad local, nacional o internacional) a partir de tres variables, composición, tema y color.

En esta era en la cual la identidad local está continuamente ajustándose a cambios producidos por una dependencia global cada vez más acentuada, donde costumbres extranjeras, comidas, lenguajes y celebraciones se mezclan con las tradiciones locales, produciendo nuevas identidades así como una posible percepción o sensación en la población adulta de desplazamiento y/o de perder su identidad cultural, varias preguntas resaltan en la dimensión de la producción artística local (hasta es posible incluir esta tesis en la globalización,

ya que su estructura y forma de entretorse corresponden a un orden extranjero). Específicamente, como el arte producido en la ciudad de Monterrey (que dado a su carácter industrial, se ha convertido en una comunidad y centro de desarrollo nacional, probablemente internacional) ha sido afectado, como indica Hinojosa (2006). Y es que la proximidad del estado *global* tiene sus consecuencias también en el arte, en primera instancia lo vemos claramente en la influencia del intercambio constante de objetos (lo que es causado por la conceptualización de la *aldea global*, como expresa De Kerckhove: “Just as a city becomes an entity on the basis of place, the global village was the first name given to the Earth as a single telecommunicative community... There is less room to move in a village than in a city” [1995, p.182])¹.

Es por ello que se ha decidido tomar cuatro caminos que lleven a resolver la problemática y vislumbrar la fantasía de la identidad. Se iniciará con los postulados generales sobre lo que es *Identidad*, continuando con una revisión de la teoría psicoanalítica, para pasar a lo social y desde luego trabajar los planteamientos estéticos.

Para comenzar este estudio de los efectos de globalización en la percepción de identidad local, se llevó a cabo un experimento de percepción, en donde sometimos a veinte sujetos a una pequeña encuesta sobre veinte obras locales.

* “Apenas una ciudad se convierte en una entidad base de un lugar, la aldea global era el primer nombre dado a la Tierra como una sola comunidad telecommunicativa... Hay menos sitio a donde moverse en una aldea que en una ciudad”. Traducción por Iván Ramos.

Para ello a su vez se tendrá que explorar la historia artística de la región, y por este medio reconocer el contexto en que el arte se ha desempeñado, así consiguiendo una idea del por qué y cómo de su producción. Como también se consideró el desarrollo de la ciudad en paralelo a su desenvolvimiento artístico (productores, espacios para el arte, difusión, etc).

Se estudiaron las diferentes escrituras de las autoridades en estos campos tanto locales (regiomontanos), como nacionales e internacionales (ellos), y se desarrollará una visión sobre la identidad regiomontana. Se aplicó un experimento y sus resultados fueron analizados.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

1.1 La Identidad. Un Primer Acercamiento.

El Diccionario de la Real Academia Española dice sobre la identidad:

Identidad. (Del b. lat. *identitas*, -*ātis*). **1.** f. Cualidad de idéntico. **2.** f. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. **3.** f. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás. **4.** f. Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca. **5.** f. Mat. Igualdad algebraica que se verifica siempre, cualquiera que sea el valor de sus variables.

Al plantearse la problemática de la identidad del arte regionomontano se tiene que, primeramente, resulta necesario sostener el concepto *identidad* formalmente hablando y que circula en la lengua. *Identidad* tiene el rasgo de lo idéntico, como indica el Diccionario de la Real Academia Española:

Idéntico, ca. (De *ídem* y *-ticio*). **1.** adj. Dicho de una cosa: Que es lo mismo que otra con que se compara. U. t. c. s. **2.** adj. Muy parecido.

Lo *dicho de una cosa*; continuaría con lo nombrado, lo señalado por el lenguaje, es éste, entonces, el que da *identidad*. Lo puesto en palabras hace que la cosa circule y esté inmersa en el discurso cultural. *Que es lo mismo que otra con que*

se compara, si la cosa fue puesta en palabra, es que ésta tuvo un antecedente que la pone en referencia para de esta manera tener un nombre; no hay nada nuevo.

Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. En esta definición es donde se tiene que detener más pues toca muchos elementos, tanto de lo social como de lo subjetivo, y es lo que da pauta así a apoyarse en el psicoanálisis.

1.2 La Identificación, sus Mecanismos, su Influencia en el Arte.

Laplanche y Pontalis (1993, p. 184) definen a la identificación como:

Proceso psicológico mediante el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo de otro y se transforma, total o parcialmente, sobre el modelo de éste. La personalidad se constituye y se diferencia mediante una serie de identificaciones.

¿Pero por qué referirse primeramente a un proceso, en lugar de al concepto en sí? El comprender el funcionamiento de un mecanismo propio de la interacción humana es de gran ayuda para concebir el concepto en sí. En este caso *identidad* no puede ser leído sin tomar en cuenta lo que es la *identificación*.

Básicamente el construir una identidad requiere de una identificación, nadie nace sabiendo quién es. Hay precedentes que, por lo tanto, constituyen la identidad del individuo. Por definición se asimila lo de otro, de allí se parte para nombrarse.

Para ir más lento al respecto es bueno indicar la fuente del concepto. Así Freud (1921, p. 99) dice que “el psicoanálisis conoce la identificación como la más temprana exteriorización de una ligazón afectiva con otra persona.” Se podría decir que el identificarse hace ver hacia fuera, es la forma en la cual se hace red con las cosas. Así se seleccionan los objetos.

Freud (1921, p. 100) continúa avanzando y plantea que: “sucede a menudo que la elección de objeto vuelva a la identificación, o sea, que el yo tome sobre sí las propiedades del objeto.” Desde luego aquí se coloca en la prehistoria del sujeto, o sea, en lo que Freud propusiera como el complejo de Edipo, es en éste en donde se acciona por primera vez el mecanismo de la identificación.

Freud (1921, p. 101) comunica que: “podemos sintetizar del siguiente modo lo que hemos aprendido: en primer lugar, la identificación es la forma más originaria de ligazón afectiva con un objeto; en segundo lugar, pasa a sustituir a una ligazón libidinosa de objeto por la vía regresiva, mediante introyección del objeto en el yo, por así decir; y, en tercer lugar, puede nacer a raíz de cualquier comunidad que llegue a percibirse en una persona que no es objeto de las pulsiones sexuales”. ¿A dónde llega Freud con esto? Se rescata para el interés

de la presente investigación que Freud está hablando de cómo se forma una comunidad y además una masa. Esto se acerca a lo social.

Pero antes de lo social o comunitario, resulta preciso ver la concepción de los mecanismos del sujeto. Para esto se dio un gran salto, desde luego procurando no dejar la línea que ocupa a este trabajo de investigación, la identidad del arte regional. El gran salto consistió en buscar apoyo ahora en otros planteamientos que hablan de procesos del sujeto, pero que gracias a ellos se puede tener idea de *nosotros* y de *ellos*.

Como se vio con Freud la primera identificación acontece a muy temprana edad y por lo general en el seno familiar. De esto Jacques Lacan (1938) dice que “en un primer enfoque, la familia aparece como un grupo natural de individuos unidos por una doble relación biológica: la generación, que depara los miembros del grupo; las condiciones de ambiente, que postulan el desarrollo de los jóvenes y que mantienen al grupo, siempre que los adultos progenitores aseguren su función.”

Siempre que los adultos progenitores aseguren su función. Pareciera una sentencia que pone en claro que se necesitan de otros para cumplir la generación de grupos, primeramente familiares.

Para Lacan (1938) el surgimiento de estos grupos también es a partir de la identificación, sin embargo la expone empleando un nuevo artefacto, *el estadio*

del espejo. Con esto sostiene que “la identificación afectiva es una función psíquica cuya originalidad ha sido establecida por el psicoanálisis especialmente en el complejo de Edipo... Sin embargo, la utilización de este término en el estadio que estudiamos no ha sido definida con precisión en la doctrina: hemos intentado solucionar el problema a través de una teoría de esta identificación cuyo momento genético designamos con el término de estadio del espejo”. Lacan coloca cronológicamente al estadio del espejo alrededor del sexto mes de vida, periodo cuando ocurre el destete, un desprendimiento, a partir del cual el pequeño reconoce su imagen, inicia el camino para forjar una identidad.

Nos explica Lacan (1949): “Basta para ello comprender el estadio del espejo *como una identificación* en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*.” ¿De qué otra forma el organismo pudiera establecer una relación con la realidad? La identidad se adquiere asumiendo una imagen, a la vez una imagen que no es tuya, sino del espejo, sólo hasta el momento en que un tercero diga, ése eres tú, a partir de ello prenderemos la imagen que a su vez nos hará identificarnos con los otros, con ellos.

Un paréntesis para provocar una ramificación de pensamiento que no podemos dejar pasar, sólo por plantear mejor el desde dónde se habla, y una forma

simple para hacerlo es recurrir a una lectura hecha de Slavoj Žižek por Luis Roca (2004, p. 108), en donde éste ayuda a contemplar los elementos que el filósofo esloveno emplea para construir lo denominado fantasía (término que a su vez tiene un papel predominante en la identificación en todo nivel): “La fantasía, decía Freud, no es un error sino una ilusión. Pero habría que ir más lejos: tampoco es una ilusión en el sentido convencional del término. La fantasía, nos dice Lacan, es una construcción de la realidad desde el deseo. Es decir, que la fantasía no es una forma de escapar de la realidad, sino, por el contrario, una forma de posibilitarla. Sólo podemos acceder a la realidad desde el lenguaje y necesitamos una fantasía desde la que elaborar la ficción que nos permita simbolizarla. La realidad se sostiene, en algún sentido, desde la fantasía, ya que a partir de esta nos construimos como sujetos.” Tal vez sería necesario proponer que en lugar de localizar una identidad del arte regionomontano, se indicara o por lo menos escudriñara en la que sería su fantasía.

Se sabe que el arte y hablando específicamente de la pintura, es imagen, se concretiza en ello. Imagen para la cual hubo una identificación previa, y que además se estructura a través de la fantasía. Pero, ¿quién dice que en ese espejo y fantasía está la imagen de *nosotros*? Pero antes de esto, ¿cómo ocurre el destete en una identidad artística?

Los cuestionamientos anteriores dan la pauta para postular la red que sujeta con lo social, es decir, que pone en relación unos con otros, ya que es ahí

donde está en juego constante el mecanismo de la identificación. El hilo que se toma para llegar a ello lo muestra en primera instancia Judith Butler (1997) al analizar el término *performance* y colocarlo en el terreno del lenguaje, poniendo el acento en que la performatividad implica una obligatoriedad de repetir unas normas que son anteriores al sujeto, y que éste no puede desechar voluntariamente. Hay normas de género, actos, gestos, palabras que esperan desde antes del nacimiento. Las palabras no pertenecen a alguien, sin embargo lo constituyen al nombrarlo con anterioridad, siendo esto lo que posiciona en el acontecer social. La identidad, a la vez que es propia, es ajena.

1.3 El Arte y Contexto Social

Se observa que el arte, como dice Bastide (1948, p. 29) no es un simple juego individual sin consecuencias, sino que actúa sobre la vida colectiva y puede transformar el destino de la sociedad. A la vez, se tiene claro que el arte es en sí un producto de esta vida colectiva.

Continuando con los planteamientos de Bastide (1948, p. 35), quien señala que sin lugar a dudas “el arte no tiene su fin en sí mismo; no busca otra cosa que agradar. El arte es una categoría social cuya misión es la de unificar los deseos de los hombres. Esta demostración se efectúa en tres momentos:

- 1) El arte no es más que un medio con vista a un fin.

- 2) No solamente tiene el arte una función social, sino que emplea para realizarla medios sociales.
- 3) Separa las condiciones anestéticas de las estéticas.”

¿Es el arte una identidad colectiva? Claro, ya que entre el arte y la sociedad hay un espejo en el que juegan constantes las proyecciones que van delineando las nuevas perspectivas de lo que pudiera llamarse la identidad de esa comunidad. De hecho, uno de los inicios del arte fue el adorno para el cuerpo humano. La identidad surge por la necesidad de un sentido de pertenencia. De individualización y distinción frente al otro, de diferenciación y a la vez de unidad con los iguales, por esto es “colectivo”, en el sentido social propiamente dicho.

El sentido de pertenencia a su vez es un *status quo*, lo cual, retomando este tema de la performatividad, ahora desde Toby y Yúdice (1992) quienes dicen que “se basa en la suposición de que el mantenimiento de la reproducción de las jerarquías sociales relativas a la raza, al género y a la sexualidad se logra mediante la repetición de normas performativas. Ensayamos diariamente los rituales de la conformidad a través de la vestimenta, el gesto, la mirada y la interacción verbal dentro del ámbito del lugar de trabajo, la escuela, la iglesia, la oficina de gobierno. Pero la repetición nunca es exacta; los individuos, especialmente aquéllos que albergan el deseo de desidentificar o ‘transgredir’, no fracasan en repetir sino que ‘fracasan en repetir fielmente’. Según afirma Judith Butler (1993), es precisamente este fracaso el que impulsa a los

individuos a compensarlo, representando una y otra vez los modelos sancionados por la sociedad. Puesto que nadie puede encarnar plenamente el modelo, hay siempre un paralelaje o discrepancia del que se puede sacar ventaja -jugando con él, dramatizándolo, exagerándolo- como un medio para afirmar nuestra voluntad, o en términos de Butler, nuestra 'agencia'". Es como se ve reflejando en cierta comunidad gay, la cual implementa los rituales de la sociedad heterosexual, como casarse, tener hijos, entre otras cosas.

El acto performativo de habla (por ejemplo, el "sí, quiero" en una ceremonia matrimonial) es palabra y acto a la vez, creando de esta forma un nuevo estado en la persona, como puede ser en quien pronuncia como en el que escucha. Es de esta manera como en nuestra era podemos tener un panorama de una de las formas en que surgen grupos, comunidades, sociedades. El jugar con el modelo hace aparecer una "alternativa", la cual se juega la inclusión o exclusión en los mecanismos del poder. ¿No es esto lo que se plantea el artista al ingresar su obra en circulación? En la obra también hay una performatividad, no es nueva, de hecho, desde aquí, la obra no le pertenece al artista ya que es del lenguaje mismo. La obra también está bajo una norma o conjunto de normas. En otras palabras, la obra artística está supeditada a una ley.

Como explica Yúdice (2002, p. 82) al tratar a Butler:

"Cuando Butler invoca la ley ciertamente está parodiando / deconstruyendo un estilo lacaniano que oculta la constitución del sujeto dentro del contrato social, estigmatizada por una 'falta original' en

aquellos privados de poder. Según Butler (1990), la ‘inteligibilidad cultural’ se produce mediante una fantasía/drama por la cual algunos tienen poder (el falo, en lenguaje lacaniano) y otros carecen de él.”

-Ya se puede entender mejor el por qué se introdujo el término de *fantasía* anteriormente-. Esto da pie para continuar con un aspecto fundamental en las redes culturales y que influyen en la construcción de una identidad artística o cultural: la Política Cultural. Es ésta la que representa la ley *formal* que hace girar una producción artística.

1.4 La Política Cultural

Derrick De Kerckhove (1995) explica: *In the sixties, children became artforms, prime material for educational experiments from Montessori to Summerhill. Cut off at both end from nature’s control by law and technology, human life had become a commodity, a resource like all the others –although most people do not yet seem to realize this. Now the nuclear family itself has become an artform, NET her for working or gay couples. In fact the word nuclear has become literally true: new childless families have two protons and no electrons! Two producers, no consumers! I have heard of childless couples who grace their condominium with a nursery, like a cultural vestige of a distant past.*²

² “En los años 60, los niños se convirtieron en formas de arte, material primordial para los experimentos educativos de Montessori a Summerhill. Cortado en los extremos del control de la naturaleza por la ley y la

La cita anterior contempla el panorama de uno de los aspectos en los que la política cultural está sumergida. Ésta influye, a partir de distintos cambios (tecnológicos, medio ambientales, económicos, etc.) en lo que ya se sitúa en la superficie de la sociedad (la normatividad).

Ahora bien, el acercamiento que tiene la cultura con la política es en dos aspectos: el estético y el antropológico. En el registro estético, la producción artística surge de individuos creativos y se la juzga según criterios estéticos encuadrados por los intereses y prácticas de la crítica y la historia cultural. En este ámbito, la cultura se considera un indicador de las diferencias y similitudes de gusto y estatus dentro de los grupos sociales. El registro antropológico toma la cultura como un indicador de la manera en que vivimos, el sentido del lugar y el de persona que nos vuelven humanos, como señalan Toby y Yúdice (2002, p. 11). De esta forma es perceptible que lo estético construye las diferencias que marcan identidades dentro de una población, y por su lado, lo antropológico marca las diferencias entre distintas poblaciones.

Siguiendo aún con Toby y Yúdice, se conoce que los registros anteriormente mencionados están soportados y enlazados por la política cultural. Ésta tiene un

tecnología, la vida humana se había convertido en una materia, un recurso como todos los otros - aunque la mayoría de la gente todavía no parece contemplar esto. Ahora la familia nuclear por sí misma se ha convertido en una forma de arte, una red para trabajar o para parejas gays. De hecho la palabra nuclear ha llegado a ser literalmente verdad: ¡las nuevas familias sin hijos tienen dos protones y ningunos electrones! ¡Dos productores, ningún consumidor! He oído hablar de las parejas sin hijos que equipan su condominio con un cuarto de niños, como un vestigio cultural de un pasado distante.” Traducido por Iván Ramos.

rol institucional, burocrático, desde donde deciden e instrumentan lo que es creativo y que debe de mostrarse a la población o no. En sí la política se caracteriza por la performatividad y no por la constatividad, haciéndose sobre la marcha, en respuesta muy probablemente a los movimientos sociales y a intereses, en estos días, globales.

La política en general, al igual que la cultura, está estructurada como un sistema semiótico, como indica Pérez (2000, p. 255). La cultura es un sistema de lenguas y lenguajes cuyo léxico está constituido por signos gobernados por reglas. Acercarse a la semiótica implica conocer el lenguaje que pudiera gobernar la cultura y con ella, la política cultural. Sin embargo por lo pronto, en este espacio, es preciso avanzar hasta la idea de cómo se estructura lo que “performa” las obras de los artistas, dándole un lugar o no, en determinada sociedad, ya que cada cosa tiene su lugar y el orden consiste en eso. El lugar que ocupa el arte está determinado por la función que tiene en la cultura. La política cultural designa las obras que están en un buen tiempo y función en la sociedad.

Desde luego, las funciones que puede ejercer una obra o el artista también están determinadas por el gusto de los dirigentes de las políticas culturales. La política cultural, tanto la elitista como la popular, se adscribe por los legítimos intereses del gobierno. Es así como sirve y nutre a un sentido de pertenencia valiéndose de los estatutos educativos y de otras herramientas culturales que rigen al individuo.

Estas políticas en Hispanoamérica han estado en nuestro caso marcadas por la conquista y la colonización, de hecho, hay quienes piensan que la colonia es un legado que permanece en la actualidad, como la subordinación de la clase popular. Esto lo podemos notar en el muralismo, la samba brasileña, el son cubano, etc., lo cual muestra las culturas híbridas, como señala Canclini (1990).

La hibridación fue un padecimiento que debía ser considerado por el Estado colonial, cuyos objetivos eran la represión. Es así como empleaban instrumentos mexicanos indígenas y colocaban ídolos detrás de los santos, como indica Gruzinski (1990). De este punto se da pie al sistema actual, la globalización.

1.5 Cultura y Arte en la Globalización

Como transmite Wajcman (2000, p. 56): *“Si el arte es el encargado de mostrar lo que no se puede ver en absoluto, se puede considerar, pues, que del corazón de lo trágico de la shoah surge un problema que se podría calificar, a la vez, de estético y de ético.”*

Hay eventos que hacen fisura, marcan o cambian por completo la percepción de nuestra realidad. Wajcman en la cita anterior habla del *shoah* u holocausto acontecido en la segunda guerra mundial. A partir de este suceso el arte no ha

sido el mismo, hay cosas que tal vez ni éste podría mostrar. Teniendo esto presente en el radar, hay distintas perspectivas de la globalización.

Al pensar en la globalización imaginada que Canclini (1999) comunica, en la cual hay una interacción de todos los países, empresas y consumidores, creándose una dependencia recíproca para lograr mayor número de bienes y mensajes. Esto se transforma en una forma de estratificar que reordena las diferencias y produce nuevas fronteras. La torre de babel se mueve y muestra otro orden de las cosas, lo que significa que éstas cambian de valor y función.

Todas estas circunstancias traen nuevos desafíos, como el pensar que se vive en una época en la que se ha tomado mayor conciencia de las posibilidades de intercambiar productos, tecnologías, creatividad y comunicación, hasta incluso experimentar nuevas formas de erotismo y afectos. Lo que conlleva a posibles problemas de identidad que pueden resultar tan graves como el de la clonación o de mecanismos de control y manipulación de cerebros humanos, como apunta Guadarrama (1999, p. 114).

La globalización es la forma predominante en que se lleva a cabo la política económica y social del capitalismo en los momentos actuales, con sus particularidades diferenciables de etapas anteriores de la historia, a la vez que constituye una nueva modalidad de internacionalización de la vida contemporánea que da continuidad al ininterrumpido proceso de universalización de las relaciones humanas planteando nuevos riesgos. La

globalización tienen implicaciones en todas las relaciones humanas en su más amplio sentido, con la consecuente implicación cultural que se deriva de un hecho de tal magnitud.

La globalización pone sobre la mesa el reto de sobrellevar una interacción muy activa de información, ideas y sistemas, lo que impacta al individuo y la sociedad en la que habita, como diría De Kerckhove (1995) al citar a McLuhan *"In the electric age, we wear all mankind as our skin"*³. El arte ha entrado a estas dinámicas, adquiriendo también rasgos de objetos comercializables, vendibles, mercantiles. México y desde luego América Latina ha ingresado al juego, lo que afecta la producción artística y comercial. Las identidades se intercambian, se vuelven parte del mercado.

La fuerza por crear diferencia prevalece a pesar del empuje que pueda tener la globalización. Esta muestra de diferencias en la región obedece ante todo al desarrollo desigual del capitalismo. En la mayoría de los países latinoamericanos no se ha aplicado un mercado abierto por completo, en muchos de ellos, como en México, las empresas más importantes son nacionales, como señala Sarmiento (2006), y las condiciones para dejar entrar inversión extranjera no están listas. Es esto además del fuerte arraigo de la identidad en ciertas regiones del país, pues la identidad también se forja con la tierra.

³ "En la era electrónica usamos toda la humanidad como nuestra piel". Traducido por Iván Ramos.

1.6 México y su Cultura Nacional

México nunca ha sido culturalmente unificado. No desde su constitución como nación independiente. Tampoco desde la imposición del régimen colonial español: hasta donde alcanzan los datos y los indicios de la historia más remota, en el territorio hoy llamado México nunca ha existido nada semejante a una cultura única o unificada, como apunta Bonfil (1991).

Por supuesto se ha presentado esfuerzo por la unificación, notables en la época de la revolución, en donde la política gubernamental estuvo encaminada a incorporar o a integrar a los indios, pero actualmente existen más hablantes de lenguas indígenas de los que hubo en 1921.

Habría que pensar lo anterior, pues en una situación como la mexicana, plantear la construcción de una cultura nacional unificada significa, inevitablemente, excluir a la mayoría. Porque esa cultura nacional es proyecto, no realidad presente; porque ese proyecto lo imaginan algunos y lo sostienen otros, pero de ninguna manera recoge la condición cultural de todos y ni siquiera de los que son más. Y este proyecto se renueva constantemente, tanto como cambia la cabeza del régimen, como explica Bonfil (1991).

México es diverso, concebir una sola identidad es difícil, y unificarla excluiría a muchos, lo cual no construiría una representación ante los otros. La unificación

sería precisamente aquella que mostrase la diversidad y diferencia que contiene nuestra nación y cultura.

Para tener una identidad nacional, ésta debe poseer un alto grado de similitud cultural. Se puede hablar de identidad nacional cuando un grupo étnico ejerce derecho o trate de efectivamente de ejercer una influencia importante sobre la estructura política de la sociedad, como señala Aksin (1983). Lo que en la actualidad pareciera estar surgiendo en varios sectores del país.

La construcción de la cultura mexicana es el resultado de un proceso histórico que implica relaciones de poder, intercambios pacíficos, asimilaciones de elementos culturales exógenos y reinterpretaciones de los elementos culturales preexistentes. Como es el caso de todos los países latinoamericanos, cuando México se liberó del dominio español, sus habitantes carecían de lo que se da en llamar identidad nacional. Quizá lo único que la mayor parte de los mexicanos compartían al momento de la independencia era el haber nacido en un territorio que pretendía ser un Estado, y la religión católica. Fuera de eso, los vínculos interregionales eran escasos y las identidades comunitarias y étnicas estaban muy arraigadas.

Se identifican diversas bases en la construcción del nacionalismo, entre las cuales se encuentra la fase normativa, referida a la manera específica en que se constituyen los nacionalismos; su peculiar cristalización, como sobre posición de una construcción genérica sobre el conjunto de cosmovisiones e

identidades cotidianas e imaginarias que quedan sujetas a la interacción con la nueva cultura dominante. Lo anterior fue presentado por Geertz (1994, p. 136) tomando como referente a Clifford, concluyendo a continuación diciendo: “de esta manera las identidades profundas quedan circunscritas al nuevo margen nacional. Los nuevos estados nacionales debieran imaginar y construir los referentes simbólicos a través de los cuales se identificarán los diferentes grupos étnicos y sociales lo cual implica una importante redefinición colectiva”.

Buscando definir una cultura o identidad mexicana, es importante el punto de vista de Gruzinski (1994, p. 214), quien propone una tesis que pudiera resolver de forma concisa el tema: “Si, para calificar estos tiempos que presencian la multiplicación de los canales de comunicación (video, cables, satélites, computadoras, *video-juegos*, etc....) en México como por doquier, y las nuevas posibilidades que tiene el espectador de componer sus imágenes de la época colonial ilumina las iniciativas que se esbozan hoy, los márgenes que se liberan pero también las trampas que encierra esta aparente libertad, este aparente desorden de lo imaginario. A este respecto, la evocación del México barroco es inapreciable, y ciertamente no es inútil el largo recorrido hecho entre las vírgenes milagrosas, de las que sólo se permite ya la cursilería anticuada. Los imaginarios coloniales, como los de hoy, practican la descontextualización y el reaprovechamiento, la deestructuración y la reestructuración de los lenguajes.”

En sí, hablar de la identidad mexicana sería hablar de aspectos relativamente complicados y diversos, ya que el país está compuesto por una diversidad de

culturas y costumbres que hace difícil la concepción del planteamiento de una sola entidad mexicana.

Gran parte de lo que México es ahora se lo debe a grandes culturas. A los pueblos que nos dejaron su forma de vida, costumbres, tradiciones y que formaron la base y la estructura de la identidad. Aztecas, Mayas, Mixtecos, Zapotecos, Totonacas y demás pueblos que han forjado en gran parte la identidad al ser culturas únicas en el mundo entero y que pertenecen a México. Gracias a ellas el legado cultural de México es aún mayor.

Otro aspecto que ha contribuido a formar la identidad mexicana es la religión; una religión profesada de forma ferviente y devotamente a lo largo de varios siglos. La religión católica siempre será la aliada hasta la muerte, como señala Ramírez (2006).

El problema de la identidad nacional está precisamente anclado al modelo político adoptado; y la historia de los devenires y conflictos para el establecimiento de una identidad nacional, ha sido producto, precisamente, de las fluctuaciones filosófico-políticas en el proceso de darse a sí mismos un sistema político que nos contenga.

En oposición al modelo democrático liberal, el republicano no afirma como principio fundamental la igualdad, sino el reconocimiento de las identidades culturales diversas. Este principio pone el énfasis en la igualdad de valor y de

respeto en las comunidades y, de modo secundario, en el individuo. Esta prioridad se debe precisamente a que la tradición republicana concibe al individuo como miembro de una comunidad, de una cultura que le precede y dentro de la cual define su curso de vida, sus valores fundamentales, sus derechos básicos como persona. Desde la perspectiva republicana los derechos, la legislación y el ámbito de competencia del poder político se adecuan a las identidades culturales, y no al revés, como sucede en la democracia autoritaria y en la liberal, con diferencia de grados, como indica Casas (1999).

En un mundo tendiente cada vez más a la globalización, donde se asume que los Estados-nación son obsoletos, siguen presentándose casos en que los individuos deliberadamente acentúan sus diferencias, reelaboran y resignifican continuamente sus identidades, y remarcan su sentimiento de pertenencia a una comunidad. La nación sigue siendo un referente crucial en el complicado proceso de construcción de la identidad, pero en opinión de la autora, más lo es la Patria que permite interiorizar las maneras de sentir, actuar y de pensar, interpretar y reconocer los hechos y acontecimientos, y finalmente dotar de significado a las acciones humanas.

La identidad es como aquellos caleidoscopios con los que jugábamos cuando éramos niños: contienen elementos básicos constitutivos, pero conforme uno los juega, conforme entran en contacto con uno y con sus aspiraciones de vida, cambian de forma desplegando una variedad de facetas multicolores. Lo mejor

de todo es que, como en el caleidoscopio, el juego nunca termina, sino que se transforma en arte y la identidad se revela única, cambiante, sorprendente y maravillosa cada vez que la intentamos apreciar, expresa (Casas, 1999).

1.7 El Nacionalismo.

Se identifican diversas bases en la construcción del nacionalismo, entre las cuales se encuentra la fase normativa, referida a la manera específica en que se constituyen los nacionalismos; su peculiar cristalización, como sobreposición de una construcción genérica sobre el conjunto de cosmo visiones e identidades cotidianas e imaginarias que quedan sujetas a la interacción con la nueva cultura dominante. De esta manera las identidades profundas quedan circunscritas al nuevo margen nacional. Los nuevos estados nacionales, remarca Geertz (1994), debieran imaginar y construir los referentes simbólicos a través de los cuales se identificarán los diferentes grupos étnicos y sociales lo cual implica una importante redefinición colectiva.

Bonfil (1987) señala la permanencia de una civilización que el colonialismo quiso dar por erradicada y sostuvo que existen simbólicamente dos Méxicos: Uno Profundo, que hunde sus raíces en una milenaria civilización, que le ha dado un rostro propio y un corazón verdadero al pueblo, de una manera definitiva e imborrable. Y que existe otro México, el Imaginario. Lo llama así, no porque no exista, sino porque su proyecto es imaginario, en tanto toma sus inspiraciones en lejanas tierras, con disímbolas culturas, todas ajenas a la

propia. La historia reciente de México, la de los últimos 500 años, es la historia del enfrentamiento permanente entre quienes pretenden encauzar el país en el proyecto de la civilización occidental y quienes resisten arraigados en formas de vida de estirpe mesoamericana.

1.8 Los Muralistas y la Identidad Nacional

Los grandes movimientos artísticos que se dan en el ámbito latinoamericano en la década que va desde 1920 a 1930, todos estos movimientos alguna manera miran simultáneamente hacia fuera y hacia adentro. ¿Quiénes somos? Y puesto que los latinoamericanos no son europeos, pero tampoco pueden considerarse ajenos a Europa, las respuestas a aquella cuestión de base son siempre respuestas alternantes, que corresponden al sentimiento simultaneo de ser europeos y no europeos.

Como señala O’Gorman (2003), sí todo arte es siempre la medida de la postura de unos hombres frente al mundo y frente a sí mismos, el arte latinoamericano, ya sea que nos parezca ahora mejor o peor, en tales o cuales épocas y lugares, ha sido la medida de las reacciones nuestras frente a “lo otro”, ha sido la medida de nuestra auto definición como alguien con un rostro determinado. Con relación a la pintura indigenista y exclusivamente a la que se produce en México por los llamados “tres grandes”, se ve un fenómeno curioso. Dicha pintura influye en algunos seguidores norteamericanos como había influido en otros europeos. La acción más decisiva es la de Rivera en Hastings y Wight Barnes.

Su ascendiente sobre algunos artistas alemanes es algo ya conocido. Los pintores estadounidenses, por admiración y en sus contactos con Rivera y Orozco, trataron de realizar obras semejantes. En algunos discípulos europeos cultivadores del realismo socialista en pintura no ha tenido importancia.

Bayón (1974) subraya que la llamada “mexicanidad”, es inimaginable de Orozco y Rivera. Esta pintura constituye el episodio más sonoro de lo artístico en Latinoamérica. Pero el rasgo principal de ella no ha sido plástico, aún cuando se ha expresado en líneas y colores, sino sociológico y político. Las obras de Rivera en esos años están dentro del rigor y de la armonía sutil que les da la búsqueda de la razón plástica.

1.9 Monterrey, su Historia, su Arte. A grandes rasgos.

Monterrey se fundó en 1856 con únicamente 12 familias y se le bautizó como ciudad Metropolitana de Nuestra Señora de Monterrey. Se encuentra en la parte noreste de México a 534 metros sobre el nivel del mar (msnm) entre los paralelos 25°35' y 25°50' de latitud norte y los meridianos 99°59' y 100°30' de longitud oeste del meridiano de Greenwich.

El acta de fundación de Monterrey señala la existencia de algunos ríos, así como de los ojos de agua de Santa Lucía, alrededor de los cuales se establecen las primeras doce familias fundadoras. El valle de Monterrey forma

parte de la cuenca del río Bravo, teniendo algunos ríos de escaso caudal que constituyen afluentes del primero, entre los que destaca el río Santa Catarina.

Después de la fundación, la evolución demográfica de la localidad fue verdaderamente lenta y azarosa. Durante el siglo XVII apenas sobrevivió, pues sufrió dos grandes inundaciones en 1611 y 1636, la última de las cuales arrasó con todas las edificaciones, cuya reconstrucción emprendieron pacientemente alrededor de doscientas personas. El siglo XVIII no fue muy diferente, pues en 1751 otra inundación destruyó parcialmente la ciudad, dañando incluso el convento y las casas reales, decayendo su población de 3 mil a menos de mil habitantes en 1753.

Según Cerutti (1995), en el siglo XIX Monterrey creció considerablemente por el impacto de una serie de graves conflictos bélicos. En 1810, cuando principió la lucha por la independencia de México, alcanzó 7 mil habitantes, cifra que elevó a 24 mil en 1848 y a 35 mil en 1880, como reflejo de su posición geográfica correspondiente a la nueva frontera derivada de la guerra con los Estados Unidos en 1846-1847, así como el auge comercial experimentado durante la Guerra de Secesión norteamericana ocurrida entre 1861 y 1865.

En la primera mitad del siglo XX la ciudad creció desde 62 mil habitantes en 1900 a 362 mil en 1950, año en que se inició un crecimiento de tipo metropolitano cuando su tejido urbano desbordó al municipio de Monterrey y

empezó a expandirse hacia los municipios de Guadalupe y San Nicolás de los Garza que lo limitan al norte y al este.

En la década de los sesenta se le sumaron al área metropolitana Santa Catarina, Apodaca y General Escobedo, quedando constituida por siete municipios en 1970. Entre 1970 y 1980, período en el cual se integró Juárez y quedó conformada por ocho municipios.

La dinámica de crecimiento demográfico experimentada por el área metropolitana de Monterrey a lo largo del siglo le ha permitido elevar su importancia dentro de la jerarquía urbana nacional. En 1900 fue la quinta localidad de la república después de la ciudad de México, Guadalajara, Puebla y León. En 1910 desplaza a León y en 1930 a Puebla, siendo desde entonces la tercera ciudad según población total. Adicionalmente con sus 3 millones de habitantes en 1995 constituye la urbe 77 del mundo, ordenadas según su población total.

Gutiérrez (1999) explica que en el período 1970-1990 Nuevo León y su capital casi completan su metamorfosis rural-urbana pues en el último año el estado sólo tiene 6.6 % de trabajadores agrícolas y la ciudad 1%.

1.10 El Trabajo en la Metrópoli es su Carácter

Sánchez (1999) nos explica que el Monterrey metropolitano concentra el 85 % de la población económicamente activa de Nuevo León. En otra región integrada por Linares, Cadereyta y Montemorelos se concentra el 5% y el 10% está disperso en los 40 municipios restantes que integran el Estado de Nuevo León. Esta configuración atípica de la concentración poblacional está estrechamente vinculada con el patrón de desarrollo regional donde la ciudad metropolitana de Monterrey concentra el 84.3 % del producto interno bruto que genera el Estado.

Esta realidad socioeconómica implica una serie de datos en el ámbito de las políticas públicas relacionados con la población urbana, educativa y social, así como la creación de nuevos polos de desarrollo que impulsen la descentralización económica y se aprovechen las potencialidades productivas de las distintas regiones que integran el Estado.

Efectivamente, continúa Sánchez (1999), la predominante ciudad metropolitana de Monterrey con el 85 % de la PEA (Población Económicamente Activa) estatal, o sea 883,365 personas en 1990, tiene la siguiente distribución por municipios: el 42 % se encuentra en Monterrey, el 21 % en Guadalupe, el 17 % en San Nicolás, el 6 % en Santa Catarina, el 5 % en Garza García, el 4 % en Apodaca, el 3 % en Escobedo y el 1 % en Villa de Santiago y Juárez.

Durante el período 1970-1990 las relaciones entre el Estado y la sociedad empezaron a modificarse en forma sustancial. De manera particular las relaciones entre el Estado y los empresarios, experimentaron cambios considerables, y en el proceso de cambio los empresarios regiomontanos tuvieron un papel central, marcando algunas de las pautas que ha seguido la transformación del régimen político orientado hacia la pluralidad, mayor apertura y competencia política.

El empresario regiomontano y de manera específica un pequeño y dinámico grupo, jugó un activo papel de liderazgo al frente del sector privado nacional, logrando la unificación de éste en forma independiente del gobierno, con el cual se incrementaría el desacuerdo, para posteriormente desembocar en la politización abierta y la incorporación activa de importantes núcleos de empresarios en algunos estados del país a los partidos políticos, sobre todo al Partido Acción Nacional (PAN) y algunos al partido Revolucionario Institucional (PRI).

Monterrey, en más de un sentido, es lo que han sido sus empresarios, pero éstos nada hubieran podido hacer sin la participación de otras personas de talento, como el gobernador Bernardo Reyes, quien entendió la trascendencia de los proyectos empresariales que en la ciudad surgieron cuando la centuria del XIX finalizaba, y los apoyó sin reservas. Si Reyes no se hubiera comprometido con la industria regiomontana, ésta seguramente no hubiera nacido con tan buena estrella.

Como expresa Zúñiga (1999, p. 206): “Y es el apellido Reyes el que, directamente, conduce a la observación de que en esta ciudad industrial han nacido emprendedores de enorme genio que han dedicado su vida a la cultura. Alfonso Reyes, una de las glorias auténticas de la literatura mexicana, es sin lugar a dudas uno de los más brillantes soles de Monterrey”.

1.11 Los Artistas Regiomontanos

De Monterrey se ha dicho que es una ciudad de fábricas, incubadora de capitanes de la industria y de obreros ingeniosos productores de vidrio, cerveza y acero; también se dice, pero con menos frecuencia, que es una ciudad que ha edificado buenas universidades y criado algunos intelectuales; también se dice, aunque en voz baja, que es una ciudad de buenos museos, coleccionistas de arte y de gente amante del teatro.

Lo que nunca se ha dicho es que la sociedad de Monterrey, para asombro de sus mismos habitantes, produce también artistas. Ese ha sido un silencio del que los mismos regiomontanos son cómplices. No es vergüenza, quizás tampoco olvido; es posiblemente el ruido de las fábricas y el trajín de los hombres de negocios, lo que opaca la presencia de sus habitantes que hacen teatro, pintura, fotografía, poesía, novela, danza, música de muchos géneros y sabores.

Para tener un panorama amplio de la actividad artística y sus protagonistas en Monterrey, continuando obteniendo datos de Zúñiga (1999), de la Enciclopedia de Monterrey, en donde sorprende ver que en el grupo de artistas hay gente de todas las edades: muy jóvenes, jóvenes, menos jóvenes, maduros y viejos. Y sorprende también ver a tantos hombres (54 por ciento) como mujeres (46 por ciento). Y sorprende aún más ver que casi todos ellos y ellas tienen acta de nacimiento en las oficinas del registro civil de Nuevo León (70 por ciento). Muy pocos son del Distrito Federal y casi ninguno es extranjero.

Salvo algunas excepciones, los artistas, nativos o inmigrantes, se muestran como un grupo fuertemente arraigado a este terruño. Casi todos han pasado la mayor parte de su vida en Monterrey y la mitad de ellos no tiene ganas de irse. Esto se entiende bien cuando se echa un vistazo a los orígenes familiares: tres cuartas partes de los progenitores nació en Nuevo León o en las regiones vecinas (Coahuila, Tamaulipas, San Luis Potosí y sur de Texas). Esto significa que Monterrey no importa artistas sino que los hace con la ayuda de las sociedades circunvecinas que desde el siglo pasado han estado íntimamente asociadas a su destino.

Se decía que la mitad de los artistas de Monterrey no ve con buenos ojos irse a vivir a otra ciudad. Están contentos en Monterrey. La otra mitad le placería andar probando otras tierras. Pero no se vaya a creer que desearían vivir en Nueva York o San Francisco, en París o Londres. Por alguna razón, los artistas regiomontanos dividen sus fantasías entre el estado de Guanajuato (San Miguel

de Allende y la ciudad de Guanajuato) y España (Madrid y Barcelona). El mundo anglosajón y protestante no resulta de su agrado.

Tan excesivo sería decir que los artistas de Monterrey son hijos de gente pobre como nacidos en familias adineradas. En esto de la cuna, hay una buena variedad. Quiénes son herederos de una posición económica agradable porque sus padres son profesionistas, quiénes son hijos e hijas de trabajadores con muy pocos estudios. Los hay que vienen de la pobreza o que gozaron de la abundancia, pero son las excepciones. Los artistas de Monterrey provienen, por lo general, de familias de estratos medios bajos o altos, en donde los padres son empleados, profesionistas o trabajadores. Sólo uno de cada diez puede decir que su padre y/o su madre ejercieron actividades artísticas o intelectuales.

Lo dicho en el párrafo anterior no quiere decir que los artistas regiomontanos salieron de la nada. En estas cosas del arte, como en tantas otras, se aplica el proverbio: "de tal palo, tal astilla". Y esto se observa muy bien cuando los artistas nos hablan de su familia. Seis de cada diez reconocen los antecedentes artísticos familiares: padres, abuelos, hermanos, primos, tíos u otros consanguíneos hacían algo o hacen algo relacionado con el arte. Los otros cuatro (de cada diez) se consideran los pioneros del arte dentro de la línea de parentesco a la que pertenecen.

Todo eso habla de que dedicarse a las artes visuales no está prohibido en Monterrey. Contrariamente a lo que muchas gentes dicen, las familias rara vez

se oponen a que sus miembros se dediquen a este oficio. Casi la mitad de los artistas declaran, según Zúñiga (1999), que sus padres los estimularon decididamente a dedicarse a este quehacer.

Los artistas regiomontanos parecen haber recibido pocos favores de los gobiernos estatales y federales. Es por esto mismo quizás que ellos valoran poco las instituciones estatales: para la mitad de ellos las instituciones más importantes en su propia carrera artística han sido las instituciones privadas.

Para rematar con la descripción de este localismo liberal de los artistas regiomontanos, es necesario tratar el tema de la comercialización de sus obras. Casi todos, (91 por ciento) de los artistas ha vendido obra (mucho o poca). Este subgrupo que ha tenido la fortuna de vender, declara que sus principales compradores no son ni el gobierno, ni las instituciones educativas. Sólo 7 por ciento acepta, dice Zúñiga (1999) que su principal comprador es el gobierno.

Este grupo de artistas está lleno de amateurs del arte que hacen pinturas y esculturas los fines de semana. Las tres cuartas partes se dedica al arte por lo menos veinte horas a la semana y una porción importante de sus ingresos proviene de su actividad artística (entre 20 por ciento y 60 por ciento del ingreso familiar). Para 43 por ciento de ellos la producción de objetos visuales es la actividad profesional principal. El resto combina con otras actividades: docencia, comercio, burocracia cultural, entre las más comunes.

A partir de esta misma producción que realizan los artistas es una forma de hablar de la identidad en Monterrey, ya que los objetos hablan sobre ésta. Lo primero que llama la atención es la variedad de técnicas que practican los regiomontanos. Son dibujantes, pintores, grabadores, acuarelistas, escultores, ceramistas, fotógrafos, litógrafos, decoradores, etc. Al lado de esta gama importante de especialidades, sorprende la débil presencia de muralistas, escenaristas, moneros y cineastas.

En esto vemos, al menos, dos rasgos sobresalientes de la identidad artística regiomontana. El primero es que los artistas de Monterrey se ven a sí mismos como productores individuales cuyas obras están destinadas a consumidores individuales. Salvo excepciones (escultura para espacios públicos), la mayoría se dedica a fabricar obras de pequeños formatos, fácilmente transportables, de uso doméstico y privado. En consecuencia, en lo general, los artistas de Monterrey no se conciben como productores sociales de imágenes o formas destinadas a la mirada pública y de uso social o político. El segundo rasgo se relaciona con el anterior: los artistas se definen a sí mismos como productores dentro de un mercado de compradores. Esto nos explica ese desdén por las técnicas que sólo los poderes públicos pueden pagar: mural, cine de arte, escenario y mosaico entre otros.

Por otro lado se ven distintos puntos de vista proyectados en el libro *Transferencias, Convenciones y Simulacros*, donde, por ejemplo, Alfredo Herrera (2004, p.12) dice que “en primera instancia surge el artista a través del

espacio que le permite la misma institución educativa, con proyectos escolares, proyectos de experimentación, proyectos que en su inicio tal vez no se construyen de manera totalmente consciente, pero que permiten esta exploración de los medios, de los discursos a través de la discusión colectiva tan necesaria en el artista en sus inicios como en todo su proceso.” Además, podemos tomar lo que dice Benjamín Sierra (2004), probablemente el juego y la actitud irreverente ante todo sea una particular forma de pensar y producir arte en Monterrey. Y además lo que expresa Carlos García (2004, p. 29) en la entrevista realizada por Sierra: *Aquí en Monterrey lo que se hace son copias y refritos de lo que se hace en otras latitudes, lo que venden en la ciudad son de fuera, extranjeros vecinados que afirmando su mercado mejor se instalan y producen aquí.* Es esta la identidad que se otorgan los mismos artistas, ésa es su percepción, su acontecer.

Capítulo II

Metodología

El desarrollo de la presente investigación comprende la apreciación de veinte obras de artistas regiomontanos por parte de veinte personas (diez hombres, diez mujeres de entre veinticinco y cuarenta años). Las pinturas fueron tomadas del libro *Artes Plásticas de Nuevo León, 100 Años de Historia*. Durante la aplicación del experimento se aplicó un cuestionario que comprende la medición de tres variables de las pinturas: tema, color y composición. Se eligieron estas tres ya que son las más reconocidas por el público en general.

2.1 Breviario Sobre los Elementos

2.1.1 El Tema

Según Acha (1993), el tema está dentro de las funciones que ayudan a dar significado a una obra de arte, las otras serían lo estético y lo pictórico. Es el conjunto de elementos que forman una realidad representada. Está definido por las formas, colores y acciones que dicen qué es. Ejemplo: vida cotidiana, religioso, político, histórico, etc.

Gombrich (1995) sirve para acercarnos más efectivamente a la lectura de un tema pictórico, cuando expresa que lo mismo que decimos de la belleza hay que decir de la expresión. En efecto, a menudo es la expresión de un

personaje en el cuadro lo que hace que éste nos guste o nos disguste.

2.1.2 El color

Juan Acha (2004) en su libro de Educación para las Artes Plásticas habla acerca del color y menciona:

“El color es un fenómeno perceptivo de fácil cambio. Según la ciencia de la física, cada color tiene diferente longitud de onda y químicamente es una sustancia orgánica e inorgánica con su propia fórmula. El color además, nos suscita distintas reacciones psíquicas o estados de ánimo”.

El color es un fenómeno lumínico y energético, la intensidad pigmentaria depende de la cantidad de luz que reciba y el color vecino que tenga. Existen tres características del color, una es la saturación, que es el grado del porcentaje de color que éste tenga, la valoración es la cantidad de luz u oscuridad que un color contenga, y el matiz que es la cantidad mezclada con otro color.

Juan Acha (2004) explica que se ha descubierto que el color, como tal, no existe en los objetos, sino que es producto de la impresión que hace en la retina la luz, reflejada por los cuerpos; es decir, el color se debe a la forma en la que uno de los objetos y seres de nuestro planeta absorbe, descompone como en un prisma y refleja la luz (del sol) y es captado por nuestra retina”.

Los colores se clasifican en tres categorías los cálidos, fríos y neutros, estos influyen psicológicamente, existen tratados al respecto y, arquitectos, diseñadores gráficos, y de interiores, que se basan en catálogos que cuentan con una amplia gama de tonos.

Los colores despiertan diferentes emociones e incluso reacciones fisiológicas, en ciudades de temperaturas extremas como Monterrey, la gente viste de colores claros en verano, y oscuros durante el invierno, los diseñadores de interiores y de imagen dicen que los restaurantes de comida rápida deben ser amarillos con rojo (está el supuesto de que los colores amarillos despiertan el apetito y que los rojos llaman a la acción), y los de mariscos azules con blanco, los arquitectos de la ciudad instan a los constructores a pintar de blanco paredes y techos para proteger las casas de la absorción de rayos de sol.

El color también influye en la alegría y la tristeza, el color negro que es la ausencia de color está presente en Occidente, cuando alguien muere, la gente se viste de negro para llevar luto, símbolo de dolor y de respeto, en los lugares como Londres, en donde la mayor parte del año está nublado sin color, la gente tiende al suicidio.

Al respecto del color también se encuentra que, como dice Jean Baudrillard (1969), tradicionalmente, el color está cargado de alusiones psicológicas y morales. Le *gusta* a uno un determinado color, tiene uno *su* color. O bien es

algo impuesto: sobre el acontecimiento, la ceremonia, el papel social. O también es el atributo de una materia, de la madera, el cuero, la tela, el papel.

2.1.3 La Composición

La distribución de los elementos en la obra de arte en función de una estructura que tenga una intención o significación acerca de lo que se pretende plasmar es la composición.

Existen algunos factores teóricos dentro de la estructura de una pieza como: el equilibrio, es decir que la pieza mantenga una cierta estructura, busque visualmente recorrer caminos, donde apoyar el resto de la obra. La referencia horizontal, las partes que integran una composición están apoyados quizá la parte inferior sea la base que permita cargar el resto de la estructura. El ángulo inferior izquierdo, debido a nuestra forma de escritura es probable que la lectura de una obra se haga con especial atención en el lado inferior izquierdo. Relajamiento-tensión, cuando la pieza es equilibrada, simétrica o predecible la lectura tiende a ser más relajada, en cambio cuando los elementos que la conforman, no tienen un equilibrio visual lógico, generará tensión en el espectador, es decir si algún elemento se desplaza, la vista lo sigue y abandona el recorrido.

Los elementos en la composición, como indica Juan Acha (2004), establecen lazos de unión entre ellos de tal manera que la lectura vaya encaminada hacia

apreciar en un todo la intención con que fue hecha. Existen algunos elementos que influyen en el peso de la obra estos son: la ubicación, la profundidad, el tamaño, el color y la forma.

2.2 Experimento

Se midió la percepción de identidad (local, nacional, internacional) de los participantes sobre imágenes de arte (pintura, escultura, fotografía) producidas por artistas locales (Monterrey) así como el peso que los elementos formales (Tema, Composición y Color) tuvieron en la decisión de asignar dicha identidad.

2.2.1 Método

Un paquete que contenía 20 imágenes y dos cuestionarios se entregó a cada participante. Después de firmar la forma de consentimiento y el primer cuestionario (educación, profesión y exposición al arte) el participante procedió a observar cada imagen y contestar el segundo cuestionario (uno por cada imagen). En este segundo cuestionario, la primera pregunta pedía asignar una identidad a la imagen presente (circula la identidad que asigna a la imagen presente (local, nacional, internacional). La segunda pregunta medía la influencia o peso de tres elementos formales en el arte (tema, composición y color), cada uno medido por separado, uno abajo del otro y en una escala de 1 a 7. Se pidió que circulara el número (1 a 7; 1 siendo nulo y 7 siendo máximo)

que más refleje el peso o influencia que dicho elemento tuvo en su decisión de asignar una identidad a la imagen (referencia a la pregunta #1).

2.2.2 Participantes

De 25 a 40 años de edad, profesionales (de preferencia titulados, pero en algunas ocasiones se consideró experiencia y reconocimiento local como sinónimo). La mitad de los participantes son mujeres y la mitad hombres.

2.2.3 Imágenes

Todas las imágenes fueron producidas por artistas locales (la mayoría producidas en Monterrey, con algunas excepciones de arte producido en el extranjero por artistas locales) y varían en tema, estilo y materiales (retrato, figurativo, abstracto; óleo, acrílico, diferentes emulsiones, madera, fierro, etc.). Para poder medir los efectos del tiempo, 10 imágenes fueron escogidas antes de 1970 y 10 después de 1971 (1970 siendo una fecha impuesta tomando en cuenta el efecto de “lag” o retraso y debido a que los críticos locales ponen a 1975 como el principio de una nueva época en el arte Regiomontano).

Debido a la dificultad de obtener y escanear imágenes, la manera en que las imágenes serán presentadas a los participantes varía de acuerdo con los medios que cada estudiante tiene a su disposición. El requerimiento mínimo para la presentación de cada imagen es de media carta, en alta resolución

(color o blanco y negro, a como sea la obra), impresa sobre papel blanco (de buena calidad) y marcadas claramente de 1 a 20 (algunos estudiantes usaron la alternativa de PowerPoint y otros usaron un CD). (Ver anexo 1).

2.2.4 Condiciones para la Aplicación del Experimento

Varios cubículos en el edificio de maestría (UANL) fueron asignados para la aplicación del experimento y cada participante trabajó a solas. Un criterio para conducir el experimento fuera del cubículo fue establecido como medida de facilitación a los estudiantes que trabajan; el experimento debía de ser aplicado a cada participante por separado, el lugar seleccionado debía de ser privado, libre, sin ruido y a gusto. El tiempo en que se aplicó el experimento fue en tiempo libre para el experimentador y para el participante, sin presiones de tiempo y cada participante trabajó sin distracciones hasta que terminó.

2.2.5 Criterio para la Determinación de “Artista Local”

La mayoría de los artistas son nacidos y producen en Monterrey, con algunas excepciones de artistas nacidos en Monterrey y que producen fuera de la ciudad y algunos que nacieron fuera de Monterrey pero han producido arte en la ciudad por muchos años y son considerados como “locales” por los críticos.

Capítulo III

Resultados

En este capítulo son desglosados los resultados obtenidos en el experimento, dando los promedios y el puntaje de las desviaciones estándar (Dev. Est.) en su mayoría, son desplegados en orden descendente, para de esta forma destacar la variable con mayor puntaje promedio.

3.1 Identidad General

Lo que arroja como resultado el cuestionamiento sobre la identidad que los veinte participantes suponen de las veinte pinturas a las que fueron expuestos, indica que un promedio de 7.95 (Dev. Est.: 4.82) las considera **Nacional**; un promedio de 7.6 observa las obras con una identidad **Internacional** (Dev. Est.: 5.27), y por último se obtuvo que la percepción de una identidad **Local** (Dev. Est.: 3.72), con un promedio de 4.45, siendo ésta la más baja.

3.1.1 Identidad por Tiempo

Como hemos comentado anteriormente, se escogieron diez obras de antes de 1970 y diez después de este mismo año, con el propósito de tener la posibilidad de apreciar un probable cambio en el reconocimiento de la identidad. De esta variable se han obtenido que antes de 1970 un promedio de 4.4 (Dev. Est.: 6.35) denota las obras como **Nacional**, 4.15 (Dev. Est.: 5.86) como

Internacional y un 1.45 (Dev. Est.: 2.92) como **Local**. Las obras posteriores a 1970 presentaron los siguientes promedios: el 3.55 (Dev. Est.: 2.82) es considerado **Nacional**, 3.45 (Dev. Est.: 4.81) **Internacional** y 3 (Dev. Est.: 3.91) **Local**.

3.1.2 Identidad por Género

La población, como se ha expuesto, está comprendida por diez mujeres y diez hombres. Al manejar de esta forma las variables podemos recabar información que refleja la percepción por género de las obras de arte. De esta manera se observó que los **Hombres** alcanzaron un promedio de 2.55 (Dev. Est.: 2.11) para la identidad **Local**, mientras que las **Mujeres** 1.9 (Dev. Est.: 1.88). En la percepción de lo **Nacional** los **Hombres** alcanzaron un promedio de 4.1 (Dev. Est.: 2.46), estando casi parejos con las **Mujeres**, quienes alcanzaron un 3.9 (Dev. Est.: 2.78). La variable **Internacional** fue considerada por los **Hombres** con un 3.35 (Dev. Est.: 2.62) de promedio y el segmento de las **Mujeres** otorgó 4.2 (Dev. Est.: 2.96).

3.1.3 Identidad por Género y Tiempo.

Al integrar la variable de tiempo de las obras pictóricas al género e identidad se pudo apreciar cómo es considerada la producción local anterior a 1970 y posterior a este año. Así vemos que lo **Local** en el grupo de los **hombres**, al apreciar las obras previas a 1970 tiene un promedio de 1.9 (Dev. Est.: 1.79);

posterior a 1970 presenta un ascenso, llegando a un promedio de 3.2 (Dev. Est.: 2.29). En el grupo de las **mujeres** se encontró que la variable **Local** anterior a 1970 se evaluó con un promedio de 1 (Dev. Est.: 1.49), siendo considerado con un 2.8 (Dev. Est.: 1.87) para después de dicho año.

La variable **Nacional** se ve reflejada en el grupo de los **hombres** con una consideración con un promedio de 4.5 (Dev. Est.: 3.06) antes de 1970 y de 3.7 (Dev. Est.: 1.76) posterior a este año. Para las **mujeres** lo **Nacional** previo a 1970 fue considerado con un promedio de 4.4 (Dev. Est.: 3.65) y después con 3.4 (Dev. Est.: 1.57).

Lo **Internacional** es apreciado por los **hombres** con un 3.6 (Dev. Est.: 2.98) de promedio en las obras antes de 1970 y 3.1 (Dev. Est.: 2.33) en las posteriores a este mismo año. En el grupo de las **mujeres** se encontró que el promedio de la variable **Internacional** antes de 1970 es de 4.6 (Dev. Est.: 2.2) y de 3.8 (Dev. Est.: 2.82) después de 1970.

3.1.4 Identidad por Temporalidad y Educación.

Se dividió también a la población considerando su nivel de estudio académico, siendo principalmente estos: **Licenciatura** (N=17) y **Maestría** (N=3). De esta manera, se obtuvo que lo **Local** en el grupo de obras de antes de 1970 y en los participantes con nivel **Licenciatura** tiene un promedio de 2.6 (Dev. Est.: 2.41) y posterior a nuestro año base un ascenso considerable al 5.2 (Dev. Est.: 3.7)

de promedio. En cambio, en el grupo con nivel de **Maestría** lo **Local** antes de 1970 tiene un promedio de 0.4 (Dev. Est.: 0.69) y después un 0.8 (Dev. Est.: 0.78). La apreciación de lo **Nacional** para el nivel de **Licenciatura** antes de 1970 llegó a un promedio de 7.6 (Dev. Est.: 5.37), siendo de 5.9 (Dev. Est.: 2.33) posterior a este año. Por su parte, el grupo de **Maestría** considera lo **Nacional** con un 1.2 (Dev. Est.: 1.03) de promedio antes de 1970, quedando igual para después (Dev. Est.: 1.32). Por último, lo **Internacional** llegó a un 6.8 de promedio (Dev. Est.: 5.02) en el grupo de **Licenciatura** antes de 1970, para ser evaluado con un 5.9 (Dev. Est.: 4.2) después de este año. Para los participantes con **Maestría** lo **Internacional** llegó al 1.4 de promedio (Dev. Est.: 0.96) antes de 1970 y al 1 de promedio (Dev. Est.: 0.94) después de 1970.

3.1.5 Identidad por Tiempo, Género y Educación.

Partiendo de juntar estas tres variables, pudimos obtener cómo los participantes **Mujeres** divididos por nivel académico aprecian las obras regionmontanas antes de 1970 y después de este año. Así también se ve en los **Hombres**. De esta manera obtenemos que lo **Local** apreciado por las **Mujeres** con **Licenciatura** se rescató 0.8 (Dev. Est.: 1.13) de promedio antes de 1970 y 2.2 (Dev. Est.: 2.09) después de 1970. Los **Hombres** con **Licenciatura** por su parte le dan 1.8 (Dev. Est.: 1.76) a lo **Local** antes de 1970 y 2 de promedio (Dev. Est.: 2.02) después de dicho año. Las **Mujeres** con **Maestría** otorgan un 0.2 de promedio (Dev. Est.: 0.42) a lo **Local** antes de 1970 y 0.6 (Dev. Est.: 0.69) después del

mismo año. Los **Hombres** con **Maestría** dieron 0.1 de promedio (Dev. Est.: 0.31) a lo **Local** antes de 1970 y 0.2 (Dev. Est.: 0.42) para después de 1970.

La percepción de lo **Nacional** por parte de las **Mujeres** con **Licenciatura** antes de 1970 tiene un promedio de 3.6 (Dev. Est.: 2.98) y un 2.5 (Dev. Est.: 1.43) para después de 1970. Los **Hombres** con **Licenciatura** le dan un valor promedio a lo **Nacional** de 4 (Dev. Est.: 2.66) antes de 1970 y de 3.4 (Dev. Est.: 1.64) para después de este año. Las **Mujeres** con nivel de **Maestría** le otorgaron un valor promedio de 0.8 (Dev. Est.: 0.78) a lo **Nacional** antes de 1970 y un 0.9 (Dev. Est.: 0.87) para después de este año. Por su parte los **Hombres** con nivel de **Maestría** dan un valor promedio de 0.4 (Dev. Est.: 0.51) antes del año marcado y 0.3 (Dev. Est.: 0.48) después.

La variable **Internacional** recibió un valor promedio por parte de las **Mujeres** con **Licenciatura** en el periodo anterior a 1970 de 3.6 (Dev. Est.: 2.63) y posterior de 3.3 (Dev. Est.: 2.62). Los **Hombres** con nivel académico de **Licenciatura**, al percibir las obras previas a 1970, le otorgaron un valor promedio de 2.2 (Dev. Est.: 2.92) y de 2.6 (Dev. Est.: 1.95) después de 1970. Las **Mujeres** con nivel de **Maestría** al apreciar las obras anteriores a 1970 le dieron un valor promedio a la variable **Internacional** de 1 (Dev. Est.: 0.81) y de 0.5 (Dev. Est.: 0.70) posterior al año. En cuanto a los **Hombres** con nivel de **Maestría** dieron un valor a lo **Internacional** de 0.5 (Dev. Est.: 0.52) antes de 1970, quedando el mismo valor (Dev. Est.: 0.52) para después de 1970.

3.2 Resultados Generales de los Elementos (Tema, Composición y Color)

Como se sabe, los elementos elegidos a medir fueron el **Tema**, la **Composición** y el **Color**. Cada uno de estos elementos fueron medidos al presentarle a los participantes las obras. De esta manera se encontró que el **Tema** recibió un valor promedio de 5.59 (Dev. Est.: 0.44), el **Color** de 5.24 (Dev. Est.: 0.21) y la **Composición** de 5.15 (Dev. Est.: 0.33).

3.2.1 Elementos por Temporalidad.

Al igual que con la medición de la identidad, se puede mezclar la variable tiempo (antes de 1970, después de 1970) con los elementos medidos. Con esto se obtuvo que el **Tema** antes de 1970 recibió un valor promedio de 5.81 (Dev. Est.: 0.54) y de 5.38 (Dev. Est.: 0.31) después de este año. Para el **Color** vemos que antes de 1970 tuvo 5.28 (Dev. Est.: 0.21) como promedio y 5.21 (Dev. Est.: 0.42) después de dicho año. Y en la **Composición** observamos que para antes de 1970 obtuvo 5.12 (Dev. Est.: 0.25) y para después 5.19 (Dev. Est.: 0.18).

3.2.2 Elementos por Género.

En primer lugar en los **Hombres** sigue estando el **Tema** con un valor promedio de 5.81 (Dev. Est.: 0.45), posteriormente el **Color** con 5.44 (Dev. Est.: 0.37) y finalmente la **Composición** con 5.03 (Dev. Est.: 0.26). El grupo de las **Mujeres**

otorgó al **Tema** un valor promedio de 5.38 (Dev. Est.: 0.61), a la **Composición** 5.27 (Dev. Est.: 0.35) y al **Color** con 5.05 (Dev. Est.: 0.49).

3.2.3 Elementos por Temporalidad y Género.

Hemos dividido ahora los resultados, además de los que resultan de los géneros, en el periodo de las obras. Así se ve que los **Hombres** le dan un valor promedio al **Tema** de 5.92 (Dev. Est.: 0.48) antes de 1970 y de 5.7 (Dev. Est.: 0.44) después de dicho año. A éste le sigue el **Color**, obteniendo 5.4 (Dev. Est.: 0.31) antes de 1970 y 5.48 (Dev. Est.: 0.39) después de este año de referencia. La **Composición** tuvo los valores más bajos en ambos periodos, siendo de 5.09 (Dev. Est.: 0.25) antes y 4.98 (Dev. Est.: 0.27) después.

Por su parte, las **Mujeres** destacan el **Tema** con 5.71 (Dev. Est.: 0.77) antes de 1970, sin embargo lo pasan a segundo plano con 5.06 (Dev. Est.: 0.35) después. Le otorgan un valor promedio de 5.17 (Dev. Est.: 0.39) al **Color** antes de 1970 y de 4.94 (Dev. Est.: 0.59) después. La **Composición** guardaba el tercer sitio antes de 1970 con 5.15 (Dev. Est.: 0.39), pero alcanzó un valor de 5.4 (Dev. Est.: 0.29) para después, quedando a la delantera.

3.2.4 Elementos por Temporalidad y Educación.

Se sitúan las obras anteriores de 1970 y posteriores, a la vez que dividimos a los participantes en los que tienen nivel académico de **Licenciatura** y a los que

tienen **Maestría**. El **Tema** en el grupo de **Licenciatura** antes de 1970 tiene un valor promedio de 5.8 (Dev. Est.: 0.61), quedándose igual para el grupo de **Maestría** (Dev. Est.: 0.85). El **Color** está en segundo plano, esto también en el periodo previo, teniendo un valor promedio de 5.1 (Dev. Est.: 0.25) en los participantes con **Licenciatura** y de 6.1 (Dev. Est.: 0.68) en el grupo de **Maestría**. En tercer sitio la **Composición** con 5.01 (Dev. Est.: 0.27) de promedio en el grupo de **Licenciatura** y de 6.1 (Dev. Est.: 0.53) en el de **Maestría**.

En el periodo posterior a 1970 está el **Tema** también en primer plano con 5.2 de valor promedio (Dev. Est.: 0.33) en el grupo de **Licenciatura** y con 6.2 (Dev. Est.: 0.47) en el de **Maestría**. Seguido con el **Color**, al cual se le otorgó un valor promedio de 5.1 (Dev. Est.: 0.45) en el grupo de **Licenciatura** y de 5.66 (Dev. Est.: 0.54) en el de **Maestría**. Por último tenemos la **Composición**, la cual quedó empatada con el **Color** en el grupo de **Licenciatura** con 5.1 (Dev. Est.: 0.19) y casi logrando el empate también en el de **Maestría** con 5.6 (Dev. Est.: 0.66).

3.2.5 Elementos por Género, Nivel de Educación y Temporalidad de Imágenes.

Teniendo como base la división del tiempo de creación de las obras, continuando con la división por género y luego a su vez la de nivel académico, los resultados que el **Tema** antes de 1970 en grupo de **Mujeres** con

Licenciatura tuvo como valor promedio 5.65. La **Composición** alcanzó un valor promedio de 4.88 y el **Color** de 4.86.

En el grupo de **Mujeres** con **Maestría** ubicado en el periodo previo a 1970 se observó que el **Color** es el más alto con 6.55 de valor promedio, siguiéndole la **Composición** con 6.15, para dejar al **Tema** con 5.95.

El grupo de los **Hombres** con **Licenciatura**, al observar las obras de antes de 1970, colocó en primer plano al **Tema** con un valor promedio de 5.95, siguiéndole el **Color** con 5.4 y la **Composición** con 5.13. Por su parte, los que tienen **Maestría** también colocaron los elementos en el mismo orden, el **Tema** con 5.6, el **Color** con 5.4 y a la **Composición** con 4.7.

A las obras creadas después de 1970 el grupo de las **Mujeres** con **Licenciatura** otorgaron a la **Composición** un valor promedio de 5.17, al **Tema** 4.72 y al color 4.61. Las **Mujeres** con nivel de **Maestría**, en cambio, colocaron al **Tema** con el valor promedio más alto, 6.4, siguiéndole la **Composición** y el **Color** con 6.25.

Al analizar las obras posteriores a 1970 los **Hombres** con **Licenciatura** valoraron al **Tema** con un valor promedio de 5.67, al **Color** con 5.58 y a la **Composición** con 5.05. En cuanto a los **Hombres** con nivel académico de **Maestría**, permanecieron dando mayor valor promedio al **Tema** con 5.7, continuando el **Color** con 4.5 y la **Composición** con 4.3.

3.2.6 Elementos Generales en Obras con Identidad Local

De las obras vistas por los participantes como locales se tomaron elementos para revisarlos y tener un acercamiento al por qué les hizo pensar en dicha identidad. Tenemos que el **Tema** ocupa la primera posición con 5.74 de promedio, le sigue el **Color** con 5.4 y al final la **Composición** con 5.29.

3.2.7 Elementos Generales en Obras con Identidad Local por Temporalidad

Las obras previas a 1970 vistas como **Locales** por algunos de los participantes tuvieron un puntaje promedio en el **Tema** de 5.77, en la **Composición** de 5.28 y **Color** 5.18. Para después de 1970 el panorama cambia un poco, permanece el **Tema** en primer sitio con **5.72**, después está la **Composición** con 5.30 de promedio y al final el **Color** con 5.60.

Capítulo IV

Análisis de Resultados

4.1 Identidad General

Como se vio existe un predominio del valor que le otorgaron los participantes a la identidad **Nacional**, continuando con la **Internacional** y dejando a la **Local** como la menos identificable. En primera instancia se puede suponer que existe una mayor exposición al arte nacional debido a, como dice Beriain (1996), la invención de un estado nación, o la comunidad imaginada, por lo tanto una difusión más acentuada en esta área. La historia regional no da para menos, ya que, basándose en Moyssén (2000), el desarrollo de la difusión artística local no se dio en forma sino hasta hace un poco más de cincuenta años con el surgimiento de distintas escuelas y críticos en la comunidad. Además que la proyección del arte nacional y lo que este expresa es de mayor fuerza en la búsqueda de una homogeneización de la identidad nacional en la ciudadanía.

El encuentro con una identidad, desde luego, también tiene que ver con la edad de los participantes, los cuales están en un rango de 25 a 31 años, ubicándolos de esta manera en un contexto histórico a partir de 1975 a la fecha. Es en sí una generación que apenas se está acercando a la presencia del arte local pero que a la vez puede distinguir lo que es extranjero y lo que es nacional.

4.2 Identidad por Tiempo

Las obras creadas antes de 1970 tienen un mayor peso nacional para los participantes, sin embargo el promedio no está muy alejado del otorgado al internacional, habiendo sólo un .25 de diferencia. Claramente lo local está poco identificable ya que recibió sólo 1.45. A partir de esto vemos que las características que pueden tener las obras locales en este periodo son provenientes de estilos y escuelas fuera de la región, y que además no hay, o, al guiarse por Guerra (2003), no ha habido una significación y proyección del arte local. Desde otra postura supondríamos que los artistas de aquel entonces no ponían tanto los ojos a su entorno cercano, es decir, aprendían del extranjero, como se dice en el marco teórico, retomando a García (2004) lo que se hacen son copias y refritos.

Sin embargo en los resultados obtenidos en las obras posteriores a 1970 se aprecia un cambio notable en su identificación, ya que el promedio de la identidad local crece cuantiosamente, llegando al 3, acercándose considerablemente a las otras dos identidades, las cuales bajaron a 3.55 la nacional y a 3.45 la internacional. Se establece que las obras locales contemporáneas adquieren mayor significación y presencia en el público, pareciera ser que los artistas se aproximan a elementos con mayor arraigo regional, logrando de esta manera imprimir un estilo y crear una distinción que los lleva a colocarse en la circulación de la cultura regia. Se le tendría que dar lugar también a la difusión cultural, ya que en los últimos veinte años, como

indica Moyssén (2000), se han abierto más espacios para el arte y la cultura, poniendo ante nuestra vista la mirada del arte local.

Como vemos también, las identidades nacional e internacional están muy a la par, pareciendo ser que se encuentran con una mayor mezcla de estilos, figuras icónicas y escuelas gracias a una creciente globalización, como expresa Lozano (2004). O como dice Ruiz (2000 p. 120): “Los setentas ofrecieron a los habitantes regiomontanos un ambiente distinto a la supuesta sencillez de las décadas anteriores. La ciudad cambió dramáticamente en estos años”.

4.3 Identidad por Género

Los **Hombres** tienden a apreciar las obras determinando una identidad **Nacional**, mientras que las **Mujeres** las toman más **Internacionales**. Es difícil encontrar una razón precisa a este resultado, pero se puede destacar que como dice Papalia (1999), la diferencia entre hombres y mujeres se origina en las prácticas y actitudes sociales, aunque algunas investigaciones revelan que hay diferentes tasas de maduración entre los sexos. Cualesquiera que sean las razones, existen diferencias entre los sexos en la lucha por definir la identidad. Lo **Local** en este caso terminó muy por debajo de las otras dos identidades en ambos grupos, sin embargo los **Hombres** fueron quienes localizaron en más ocasiones obras con carácter local, esto lo respaldamos

con la idea de que ha sido el género masculino el que más se ha dedicado a la producción artística y su difusión, como es dicho por Moyssén (2002).

4.4 Identidad por Género y Tiempo

Se vio que la identidad **Local** tiene una presencia más notable en las obras posteriores a 1970 tanto en los hombres como en las mujeres. Como hemos dicho, existen varios factores posibles que hacen clara esta identificación, como son: la difusión cultural, la apertura de museos, la globalización que de cierta medida refuerza lo propio al impulsar lo extranjero, y además la construcción de un estilo en particular por parte de los artistas contemporáneos. Además, transmite Pérez Tort (2006), las mujeres inician, actualmente, mayor actividad en general en los planteamientos de proyecto de nación y en el arte.

Las otras dos identidades siguen siendo las fuertes, sin embargo disminuyen en el segundo periodo de tiempo, cediéndole el paso a lo local. Aquí también las mujeres tienen una mayor visión de lo internacional a comparación de los hombres.

4.5 Identidad por Temporalidad y Educación

Es notable principalmente el crecimiento del porcentaje en la identidad local de las obras creadas antes de 1970 a después, ya que pasa de 2.6 a 5.2 en el grupo con nivel académico de licenciatura. Y en el grupo con maestría pasa al

doble, teniendo 0.4 antes y 0.8 después. Con esto podemos dar cuenta de que la gente ha percibido más detalles en las obras más nuevas que le dicen que son de la localidad, además de que el estilo del arte regiomontano se ha afianzado y distinguido gracias a su difusión, separándose del centralismo reinante anteriormente, pero manteniendo tintes internacionales, haciendo con esta mezcla una identidad (Lozano, 2004). Así también, en nuestro caso, el nivel académico no fue un factor que haya provocado una diferencia notable, ya que tanto la población con licenciatura como con maestría marcaron un nivel de cambio de promedios muy similar, dándonos entender así que al parecer que el arte al que han sido expuestos no necesariamente fue presenciado en las instituciones académicas.

4.6 Identidad por Tiempo, Género y Educación

Como en otros resultados, los hombres son más propensos a identificar lo local a comparación con las mujeres. Esto también se ha visto proyectado al haber obtenido los resultados de la identidad por tiempo, género y educación, ya que los hombres superan los promedios otorgados a lo local de las mujeres, esto en el nivel de licenciatura, pues en el de maestría las mujeres sí superan a los hombres.

Beriain (1996) explica que la concepción de lo nacional es más acentuada por los hombres, género que por su constitución social se le ha inculcado con mayor refuerzo lo que es la patria y sus valores. Lo anterior dicho del nivel de

licenciatura, pues en la población con maestría es lo contrario, las mujeres adquieren una mayor valoración por lo social, indicando posiblemente, como dice Arnot (1996), que la educación institucional en los géneros ha influido para su apreciación del arte. Notando esto tanto antes como después de nuestro año de referencia.

En definitiva la diferencia por género se hace notar en la variable internacional. Al parecer la mujer tiene una mayor apertura a los elementos extranjeros, identificándose con ellos, a diferencia de los hombres, que como vimos son más nacionales. Esto para tanto antes como después de los setentas. Otra forma de analizar esto es suponiendo que la mujer no se encuentra identificada con la producción nacional o local, ya que ella no ha sido participe activa en su proceso si no hasta hace poco (Pérez Tort, 2006).

4.7 Análisis Generales de los Elementos (Tema, Composición y Color)

En general la consideración de los elementos por parte de los participantes fue muy similar, rondando en el promedio de 5. Sin embargo el tema llega a tener mayor repetición como base para determinar una identidad en las obras. Sobre ello suponemos que se debe a que el arte ha crecido en sus otros elementos de una forma similar internacionalmente, es decir, las técnicas, colores y composiciones se han compartido, sin embargo el tema (de lo que se habla en la obra) tiene un mayor peso en la construcción de una identidad. Recordemos que la temática o tema es lo que se busca para darle sentido a la obra, la

percepción siempre está presente cuando la conciencia en general está activa. Esto da por resultado una combinación única entre redundancia e información. Siempre habrá cosas reconocibles, pero también siempre habrá otras, en ello indica Luhmann (2003) que la percepción está formada para buscar información dentro de un mundo conocido, sin que tenga que decidirse expresa y excepcionalmente sobre ello.

Los colores son los segundos en tomarse en cuenta para dar una identidad, como se dijo anteriormente los colores nos transmiten sensaciones, estados que afectan la percepción. De hecho, en cuando a la desviación obtenida en este aspecto, es el color el que está más cerca del cero, indicando que la evaluación de este elemento fue más estable. Se justifica esto sabiendo de Prieto (2006) que el color le da fuerza y expresividad a la pintura, en otras palabras, le da personalidad y carácter.

4.8 Elementos por Temporalidad.

La temática sigue siendo la variable con mayor consideración al observar las obras creadas tanto antes como después de 1970. Sin embargo disminuyó su primacía en el después. Se considera la razón a esto la variedad de temas que surgen a partir de la globalización creciente en nuestra ciudad -como visto anteriormente en el marco teórico-, desde luego en el mundo. De esta manera los temas a tratar se van generalizando, tocando fibras mundiales.

En cuanto al color, éste también tuvo una disminución en el promedio posterior. Al igual que las temáticas, los colores se dispersan y se involucran con las distintas personalidades, dejando de pertenecer a una sola identidad, es decir, se adquieren otras tonalidades que anteriormente no pertenecían, o con las que no se identificaban. Muy probablemente esto se debe a que se adquirieran otras técnicas y estilos, ya que como sabemos, el color permite combinar, contrastar. El mismo tiene unas cualidades visuales, como indica Lugo-Ferrer, que es lo que llamamos *valores*, estos son la luz que produce luminosidad y/o sombras. Pueden crear ilusiones, volumen, profundidad. La variedad tonal o variantes del color se mide en fríos o calientes.

En donde se encuentra la diferencia de los puntajes perdidos por el tema y el color es en la composición, la cual sí adquiere un crecimiento moderado. En esto se vislumbra que las formas de colocar las partes adquieren importancia en la distinción de la identidad del arte regio. Se localiza que la composición en una pintura es una representación del espacio, por lo tanto dentro de ella rigen conceptos básicos de la naturaleza. Se sabe que ésta tiende al equilibrio y a la simplicidad. Que existe un arriba y un abajo y una dirección izquierda-derecha. El soporte de las obras de arte (el cual se denomina “plano básico” siguiendo las investigaciones del pintor ruso Kandinsky) es, por lo general, rectangular. Lo llamado “composición pictórica” no es más que la manera que el artista ha elegido para distribuir los elementos de su representación en el plano básico, como apunta Prieto. (2006).

4.9 Elementos por Género

En los hombres el tema sigue prevaleciendo, muy similar que los resultados generales. En cambio las mujeres dejaron al color en el último lugar, ellas al parecer se inclinan por el cómo se acomodan las piezas, eso les dicta una cultura e identidad más que el color. Sin embargo, en ambos la desviación estándar es menor en la composición, siendo el elemento más estable en la consideración de la identificación. Es decir, como se ha visto, las mujeres perciben y le dan más importancia al equilibrio de las obras, siendo este elemento una característica más estética, como sostiene Prieto (2006).

4.10 Elementos por Temporalidad y Género

En los hombres el tema pierde importancia en las obras creadas después de 1970, sin embargo éste prevalece como el más importante. Lo que obtuvo un poco de mayor relevancia para después de dicho año fue el color. La composición siguió perdiendo terreno. A diferencia de como se vio en los resultados sólo por temporalidad, para los hombres el valor del color sí adquiere mayor importancia. Dentro de las obras elegidas, las anteriores a 1970 no tienen tanta abstracción como las posteriores, se puede suponer en esto que la dirección de la percepción ahora es hacia lo que es el color, como indica Luhmann (2003).

Con las mujeres hay mayores cambios, ya que el tema sede para las obras posteriores a 1970, dejando el lugar a la composición. Pareciera ser que el arte con más tiempo de circulación se ha concentrado más, haciendo reconocibles los temas, sin embargo esta variable se va difuminando para dar espacio a la composición, elemento con el cual se ha llegado a experimentar más en la actualidad. Con esto se ve que la composición, la cual, como expresa Mauro (2005) es un ensamblaje de elementos (original y producto de la imaginación subjetiva) impacta en el arte regiomontano y no tanto ya una reproducción de la naturaleza.

4.11 Elementos por Temporalidad y Educación

Antes de 1970, considerar la temática como elemento para concebir una identidad en la población regiomontana era lo frecuente y destacable, esto principalmente en el nivel académico de licenciatura. Sin embargo esto cambió radicalmente en el nivel de maestría, ya que en este el color y la composición tomaron relevancia, quedando los dos con el mismo promedio.

Se adquirieron estos resultados del amplio bagaje que tiene la población con un nivel de estudios mayor, lo que hace que consideren más elementos para observar una obra. Probablemente toman mayor tiempo en la percepción de la obra de arte, como indica Luhmann (2003).

Pasando nuestro año de referencia, observamos que el tema adquiere mayor fuerza en ambos niveles de estudios, permaneciendo como el elemento de lectura más valuado. Esto hace considerar la idea de que no necesariamente los efectos de la globalización hacen mella en los temas a tratar por los artistas, pero a la vez empleamos también técnicas, colores y composiciones de otros territorios, de hecho, se está cercano a un equilibrio en la consideración de los tres elementos, cada uno de ellos habla en las obras mostradas. Así notamos que lo local se identifica más por la temática que por los otros elementos.

4.12 Elementos por Género, Nivel de Educación y Temporalidad de Imágenes.

Como se vio, en las mujeres con licenciatura y en el periodo antes de 1970, el tema se sostuvo como el elemento más importante, sin embargo hay un cambio grande pasando nuestro año de referencia, teniendo así el color con mayor promedio, y aún más, dejando al tema en último plano.

Con respecto a los hombres no se notó gran cambio en el empleo de los elementos para percibir una obra, ya que con ellos no existe un cambio de importancia en los distintos niveles académicos. Así se sostiene que para el hombre habla más la temática en las obras, considerando probablemente más el contorno social y cultural más que un sentido estético.

Para después del año 1970, las mujeres se van por el lado de la composición, su pensamiento al parecer se torna más por el acomodo de las formas, más que por lo que dice... va por el cómo se dice y su estructura. Suponemos que la mujer ve así el paquete más completo que el hombre. Esto principalmente en el nivel de licenciatura. Además, viendo desde el contexto social, como puntualiza García (1999), es probable que la integración de la mujer a la *cadena productiva económica* le haya traído más oportunidad para integrarse en la percepción del arte.

Para este mismo periodo pero con las mujeres con nivel de maestría, se regresa a considerar al tema como más importante, sin embargo esta diferencia es mínima, colocando a los tres elementos casi en el mismo nivel de importancia, esto podría confirmar la hipótesis de que la mujer observa la obra tomando en cuenta toda su estructura. Es así como le podría ser posible arreglárselas para marcar la identidad de una obra.

Los hombres por su parte continúan siendo más dispersos en su observación, ya que muestran mayor diferencia en los puntajes, ahora también en las obras posteriores a nuestro año de referencia. Continúan guiándose por el tema, sí toman en cuenta el color y la composición, sin embargo quedan en segundos planos... para ellos el tema les habla más, las formas y el cómo se colocan quedan consideradas con posterioridad.

4.13 Elementos Generales en Obras con Identidad Local

Se tomó la tarea de hacer el planteamiento de por qué o qué es lo que vieron los participantes para decidirse por la identidad local. Como se vio en los resultados, lo más considerado fue el tema, suponemos que es el elemento más al alcance del conocimiento de los participantes, además, como ya se vio, el buscar sentido a la imagen es propio de la subjetividad humana, como en el estadio del espejo trabajado por Lacan (1949). Posteriormente está el color, elemento que se dijo, se considera por ser del conocimiento general del público y que además es muy identificable (dicho está que expresa carácter y personalidad), y al final la composición, el cual, aunque en último lugar, tiene un buen promedio.

4.14 Elementos Generales en Obras con Identidad Local por Temporalidad

Ahora bien, también se tuvo acceso a contemplar el elemento primordial en cada época en la que se dividió el arte regiomontano. Antes de 1970 el tema permanece como el primordial, siguiendo a la composición y luego el color. Se obtuvieron estos resultados ya que antes de 1970 el arte es más “definido”, formas concretas y claras, lo cual también tiene una relación directa con la composición.

En cambio, para después de 1970, aunque permanece el tema como lo más apreciado, la composición y el color ceden lugares, llegando éste último a

obtener mucho más puntaje en su promedio y dejando a la composición como elemento menos importante. Al parecer la definición del color en el arte regiomontano se establece más claramente para los participantes, pensamos que sucede ya que en su mayoría, nuestros observadores tienen una edad entre 25 y 32, así que es difícil que alguno de ellos haya tenido un contacto más cercano con el arte regiomontano anterior a 1970.

4.15 Comparativa de Resultados con los Demás Pasantes

Además, para confirmar los resultados anteriores, cabe la posibilidad de comparar los resultados propios con los de compañeros, quienes llevaron a cabo el mismo experimento pero con otras obras regiomontanas, algunos escogiendo fotografía (2) y alguien más escultura, siendo en total 8 resultados distintos, pero como veremos, cercanos a los nuestros:

Iván Ramos – Pintura

Identidad

Nacional 7.95

Internacional 7.6

Local 4.45

Elementos

Tema 5.59

Composición 5.24

Color 5.15

Damarytz Sandoval – Pintura

Identidad

Internacional 8.5

Nacional 7.55

Local 3.95

Elementos

Tema 6

Composición 5.35

Color 5.13

Patricia Guerrero – Pintura

Identidad

Nacional 8

Internacional 7.6

Local 4.4

Elementos

Composición 5.65

Tema 5.59

Color 4.46

Deyanira Triana – PinturaIdentidad

Internacional 8.05

Nacional 8.05

Local 3.9

Elementos

Composición 5.52

Tema 5.63

Color 5

Grace Holcombe – PinturaIdentidad

Nacional 8.4

Internacional 8.2

Local 3.4

Elementos

Tema 5.6

Estilo 5.1

Color 4.8

Verónica Esquivel – PinturaIdentidad

Nacional 8.85

Internacional 8.25

Local 2.9

Elementos

Tema 5.54

Color 5.3

Composición 4.9

Nora Diana Cabrera – FotoIdentidad

Nacional 8.05

Local 7.15

Internacional 4.8

Elementos

Tema 6.2

Composición 5.66

Contraste 4.8

Mario Martínez – FotoIdentidad

Internacional 9.35

Nacional 6.65

Local 4

Elementos

Tema 5.72

Composición 4.64

Genero 4.63

Yesica - EsculturaIdentidad

Internacional 8.65

Nacional 7.3

Local 4.05

Elementos

Estilo 5.68

Tema 5.64

Materiales 4.15

Al observar las coincidencias, notamos que la identidad Local obtiene el último sitio en 8 de 9 ejercicios. Además la identidad Nacional se coloca en el primer lugar en 5 frecuencias, dejando a la Internacional con 4.

En cuanto a los elementos el **Tema** se colocó por 7 ocasiones con el mayor puntaje, en una ocasión el **Estilo fotográfico** y en otra la composición.

Con esta comparativa se reafirman y reiteran los resultados obtenidos en este experimento, los cuales son muy semejantes, dándole fuerza a los planteamientos. Los artistas regiomontanos son percibidos como nacionales en base a sus temáticas.

Conclusión

La identidad del arte en la sociedad regiomontana se ha construido principalmente por las temáticas empleadas por los artistas, las cuales son de barrios locales, casas, ciertos tipos de vestimentas, etc. Sin embargo la identidad está diluida con lo que se puede llamar extraño o extranjero, ya que el arte regiomontano es visto como de afuera, no hay lazos certeros en los que se pudieran definir como regiomontanos, mas que propiamente esa diversidad de estilos y temáticas. Es así como presentamos una respuesta a nuestra pregunta principal, cómo es identificado el arte regiomontano y con qué elementos.

De esta manera concordamos con lo dicho por diversos personajes en *Transferencias, convenciones y simulacros* en cuanto que la característica del arte regiomontano, o lo que llamamos así, es diverso y tomado de lo que se hace en otros lugares, sin embargo, a la vez podemos observar que la gente tiene una cierta noción de lo que es el arte regiomontano al apreciar obras como las de Alberto Cavazos, Arturo Marty, Claudio Fernández, GEROCA o Joaquín Mora, las cuales fueron concebidas con mayor identidad local. En ellas se encontraron similitudes en los colores (marrones, tierra, colores secos pero vivos en general), en las temáticas (paisajes o personajes) y en la composición cuando se observa que las obras parecieran tener un mismo equilibrio.

Desde luego esto no es un tema agotado, hay mucho más por analizar en el arte regiomontano, de esta manera se continua con la propuesta de Xavier

Moyssén que se reprodujo casi al inicio de este trabajo. Sin embargo hay que reconocer el valor que comprende nuestra investigación, principalmente al haberla realizado con observadores y no productores, pues es de ellos de donde se gesta el reconocimiento del arte local, y no necesariamente de los críticos o especialistas.

Queda así una puerta abierta con ya ciertos cimientos avanzados, para que de esta forma continuar un recorrido por el apreciar e identificar lo que es en la sociedad su reflejo, ya que como dice Sánchez (2002) citando a Marx, la sociedad tiene el arte que se merece.

Bibliografía y Referencias

Acha, Juan. (1988). *El consumo artístico y sus efectos*. México: Editorial Trillas. P. 12.

Aksin, Benjamín. (1983). *Estado y Nación*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica (FCE). P. 38.

Bastide, Roger. (2006). *Arte y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Baudrillard, Jean. (1999). *El Sistema de los Objetos*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Bayón Damián. (1974). *América Latina en sus Artes*. México: Editorial Siglo XXI. UNESCO. Pp. 6-16.

Beriain, Josetxo. (1996). *La construcción de la identidad colectiva en las sociedades modernas*. En Beriain, J. y Lanceros, P. (Comps.). *Identidades Culturales*. España: Universidad de Deusto.

Bonfil Batalla, Guillermo (1987). *El México Profundo, una civilización negada*. México: Editorial Grijalbo.

Bonfil Batalla, Guillermo (1990). *Pensar nuestra cultura*. México: Alianza Editorial.

Butler, Judith. (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis.

Cerutti, Mario. (1995). *La nueva frontera y Santiago Vidaurri, 1855-1864*. Monterrey: Atlas de Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, Instituto de Estudios Urbanos de Nuevo León, El colegio de México. Pp. 86-87.

Cuellar, M. (1997). *Monterrey 400, crónica de un día: 20 de septiembre de 1996*. Monterrey: Dirección de Publicaciones U.A.N.L. p. 57

De Kerckhove, Derrick. (1995). *The Skin Of Culture. Investigating the New Electronic Reality*. Toronto: Sumerville House Publishing.

Del Conde, Teresa. (1985). *Las ideas estéticas de Freud*. México: Grijalbo.

Diccionario de la Real Academia Española. 19ª Edición.

Enciclopedia de Monterrey, Derechos reservados de El Diario de Monterrey y Editorial Grijalva, S. A, de C. V. Tomo III, pp. 195- 206.

Freud, Sigmund. (1999). *Obras Completas*. Tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

García, Nestor. (1998). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Alianza Editorial.

Gruzinski, Serge. (1994). *La Guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Geertz Clifford. (1994). *La interpretación de las culturas*. Barcelona, España: Editorial Paidós. P. 136.

Guadarrama, Pablo. (1998). *Desafíos Culturales de la Globalización*. En Revista Estudios Políticos. Cuba: Universidad de Antioquia.

Guerra, Rolando. (2003). *¿Cuál cultura e identidad norestense?* En Jornadas de Identidad Nuevoleonesa. México: CONACULTA.

Gutiérrez Garza, Esthela. (1997). *Tendencias recientes de la industrialización en Nuevo León 1988-1995*. México: Comercio Exterior, Vol. 47, No. 4. P. 297.

Gutiérrez Garza, Esthela. (1999). *La Globalización en Nuevo León*. México: Ediciones el caballito, S. A. Pp. 21-23.

Herrera, A., Sierra, B. y Ruiz, E. (2004). *Transferencias, Convenciones y Simulacros*. México: UANL.

Lacan, Jacques. (1978). *La Familia*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.

Lacan, Jacques. (1998). *Escritos 1*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Lacan, Jacques. (1994). *El Seminario 4. La Relación de Objeto*. Buenos Aires: Paidós.

Laplanche, J. y Pontalis J-B. (1994). *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Editorial Labor.

Melgar, C., Rascovsky, R., López, E., Ortega, R., Waisgluz, S., y O'Donnell, P. (2003). *Psicoanálisis y Arte. Del método psicoanalítico al encuentro con lo enigmático en las artes visuales*. Buenos Aires: Lumen.

Moyssén, Xavier. (2000). *Artes plásticas de Nuevo León 100 Años de Historia Siglo XX*. Monterrey, Museo de Monterrey, FEMSA. 2000.

Moyssén, Xavier & Universidad Autónoma de Nuevo León & Universidad de Monterrey (2000). *16 Artistas contemporáneos de Monterrey*. México: UANL.

O'Gorman, Edmundo. (2003). *La Invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE). pp. 26-34.

Pérez Gaudi, J.C. (2000). *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*. Madrid: Cátedra.

Sánchez, Adolfo. (2002). *Las ideas estéticas de Marx*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Sánchez, Vicente. (1999). *La Globalización en Nuevo León*. México: Ediciones el Caballito.

Shutz A. (1972). *Fenomenología del mundo social*. Buenos Aires: Editorial: Paidós.

Son E. Shils. (1957). *Primordial Personal, Sacred And Civil Ties*. EE.UU: British Journal of sociology.

Toby y Yúdice. (1992). *Política Cultural*. México: Gedisa.

Wajcman, Gérard. (2001). *El Arte, el Psicoanálisis, el Siglo*. En Aubert, Cheng, Milner, Regnault y Wajcman. *Lacan: el escrito, la imagen*. Pp. 41-73. México: Siglo Veintiuno Editores.

Weber M. (1978). *Economía y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Yúdice, George. (2002). *El Recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Žižek, Slavoj. (1992). *El Sublime Objeto de la Ideología*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Žižek, Slavoj. (2000). *El Frágil Absoluto o ¿Por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?* México: Pre-Textos.

Zuñiga, Víctor. (1999). *Enciclopedia de Monterrey*, Derechos reservados de El Diario de Monterrey y Editorial Grijalva, S. A, de C. V.

Arnot, Madeleine. (1996). *Feminismo y Educación Democrática*.

http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras45-46/texto05/sec_1.html

Casas, María de la Luz, 1999. *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*. <http://www.crim.unam.mx/Cultura/Ponencias/marnov99.htm>

López, Violeta. (2006). *El Arte como Construcción de Conocimiento, Dicotomía con el Conocimiento Científico*. Academia Nacional de Educación, Argentina.

<http://www.acaedu.edu.ar/espanol/paginas/novedades/jornadaarte2006/VioletaSAranguren.doc>

Pérez, Susana. (2005). *Arte y género: Ausencia y presencia de la mujer en el arte*.

<http://www.rosariarte.com.ar/contenidos/index.php?op=nota&nid=131&pn=1>

Prieto, Ana. (2006). *Cómo se analiza una pintura*.

http://www.altillo.com/articulos/pintura_print.asp

Ramírez H. Anabel. *La identidad mexicana. He aquí un análisis de cómo viven los mexicanos*. <http://www.noticias.com/articulo/06-04-2006/anabel-ramirez-h/identidad-mexicana-54mf.html>).

Sarmiento, Javier. (2006). *Monopolios*. www.elnorte.com

Anexos

Información del participante

1. Participante #:

2. Edad

3. Sexo: M F

4. Educación

Escolaridad_____

Profesión_____

Ocupación_____

5. Exposición al arte visual (circule la opción que considere más apropiada)

Visitas a museos/galerías: regularmente de vez en cuando nunca

Cursos/talleres: regularmente de vez en cuando nunca

Cuestionario

Imagen #

Participante #

1. ¿Qué identidad le asignas a esta imagen (marca tu elección con una X)

Local

Nacional

Internacional

2. Circula, en cada uno de los elementos mencionados abajo, el número que más refleje la importancia/influencia/peso que tuvo dicho elemento en tu decisión sobre la identidad asignada a esta imagen (1=nada, 7=totalmente).

Tema 1 2 3 4 5 6 7

Composición 1 2 3 4 5 6 7

Color 1 2 3 4 5 6 7

Hoja de Resultados

partic	real	genero	edad	edu	expo	ident1	tema1	comp1	color1	ident2	tema2	comp2	color2	ident3	tema3	comp3	color3
1	1	F	25	L	B	I	1	1	7	I	5	2	7	N	7	1	2
2	2	F	28	L	B	N	3	7	4	I	5	5	6	I	7	4	6
3	3	F	26	L	B	I	6	3	2	I	3	3	5	N	6	3	3
4	4	F	25	L	A	L	2	4	3	I	4	6	5	N	6	3	4
5	7	F	25	L	A	I	6	4	1	I	1	1	6	N	6	1	6
6	8	F	25	L	A	L	7	1	1	I	1	5	4	N	7	4	5
7	9	F	28	L	B	I	7	7	6	N	6	6	5	N	7	7	5
8	10	F	29	L	M	I	7	6	3	I	7	7	5	N	6	6	7
9	12	F	28	M	B	N	2	6	5	N	6	6	6	N	7	7	7
10	18	F	28	M	A	L	4	6	7	L	7	6	7	N	7	6	7
11	5	M	29	L	B	L	7	3	5	I	3	4	6	L	6	4	5
12	6	M	31	L	B	N	2	2	3	N	5	2	4	N	4	3	4
13	11	M	28	L	M	N	5	4	4	N	5	4	4	N	7	2	2
14	13	M	32	L	M	I	6	3	4	N	4	5	6	N	7	4	5
15	14	M	30	L	B	L	2	4	5	L	6	6	7	N	7	7	7
16	15	M	26	M	M	I	5	4	4	I	6	5	4	I	3	4	7
17	16	M	26	L	A	L	2	5	6	I	6	6	7	N	7	3	4
18	17	M	27	L	B	I	7	6	5	N	5	6	7	N	7	7	6
19	19	M	27	L	M	L	1	4	6	N	2	4	6	I	7	2	4
20	20	M	26	L	A	N	3	5	6	I	6	4	6	N	7	5	5
						Suma	85	85	87	2	93	93	113	1	128	83	101
						Promedio	4,25	4,25	4,35	7	4,65	4,65	5,65	16	6,4	4,15	5,05
						Var. Std.	2,268201235	1,773340588	1,78517285	11	1,814415956	1,631111988	1,089422831	3	1,095445115	1,980829172	1,605090586

ident4	tema4	comp4	color4	ident5	tema5	comp5	color5	ident6	tema6	comp6	color6	ident7	tema7	comp7	color7
I	1	4	6	N	7	3	1	L	6	1	1	N	7	2	1
N	6	5	4	N	7	5	7	I	7	5	7	N	7	6	6
N	5	6	4	N	7	7	7	L	4	6	5	L	6	7	4
I	5	4	5	I	2	5	6	N	4	6	3	N	5	6	4
N	5	1	5	I	1	1	1	L	7	5	6	N	6	1	3
N	6	5	4	N	7	3	5	N	6	1	1	N	6	4	2
N	5	5	5	N	6	6	7	I	7	6	5	N	7	6	7
L	3	6	7	N	7	7	7	L	6	5	6	N	7	7	7
I	6	6	6	N	7	7	7	N	7	7	7	I	6	7	6
I	7	6	7	I	2	6	6	N	6	6	7	N	4	4	7
N	5	2	2	I	5	7	6	N	7	4	4	N	6	2	4
I	6	6	6	N	4	5	5	I	7	6	7	L	5	2	4
N	6	2	2	N	7	6	6	N	6	3	4	N	7	5	6
I	4	5	6	N	7	3	7	N	6	6	5	L	6	6	3
N	7	7	7	N	7	7	7	N	7	7	7	N	7	7	7
I	5	6	6	N	7	6	6	I	4	6	4	N	5	4	4
I	7	3	4	N	7	7	7	N	5	6	5	L	7	4	5
L	7	5	7	N	7	6	6	L	6	7	6	L	7	6	5
I	4	4	5	N	6	4	7	L	6	4	3	N	7	3	6
I	6	4	7	L	5	6	6	L	5	6	7	L	6	6	5
2	106	92	105	1	115	107	117	7	119	103	100	6	124	95	96
8	5,3	4,6	5,25	15	5,75	5,35	5,85	9	5,95	5,15	5	13	6,2	4,75	4,8
10	1,49031 9641	1,6026 29418	1,5517 39262	4	1,97017 2314	1,7252 00217	1,7851 7285	4	1,0500 62655	1,7554 42664	1,9194 2974	1	0,89442 7191	1,9432 74502	1,7350 86832

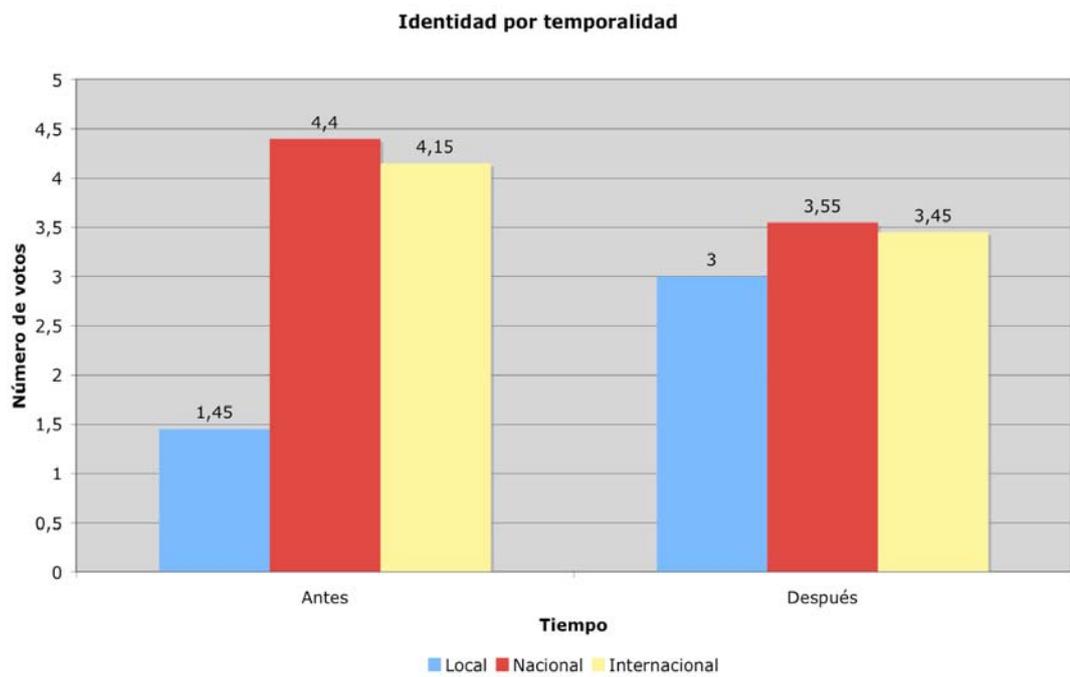
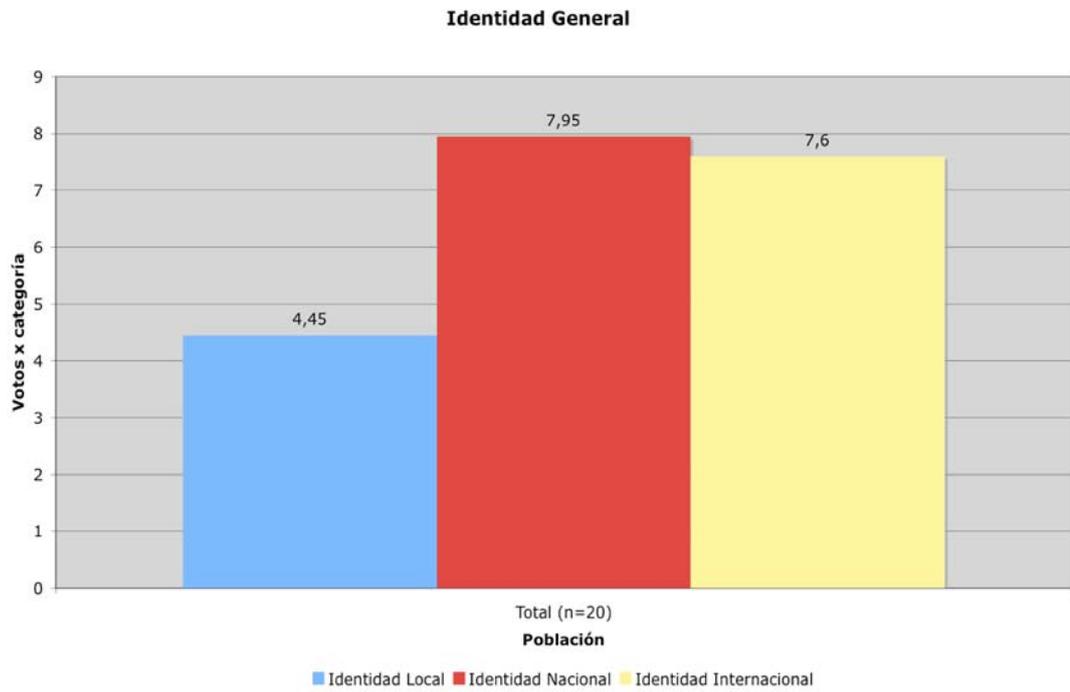
ident8	tema8	comp8	color8	ident9	tema9	comp9	color9	ident10	tema10	comp10	color10	ident11	tema11	comp11	color11
I	1	7	5	I	4	7	7	I	4	7	1	L	7	3	7
L	6	5	5	I	7	7	7	L	5	7	5	N	7	7	7
L	6	7	6	N	7	5	4	I	4	7	5	N	7	7	6
L	6	6	5	I	5	7	6	N	2	2	2	L	7	6	5
N	1	6	2	I	1	1	7	L	1	7	1	L	1	7	1
N	5	3	1	I	5	6	4	I	4	4	2	L	7	4	1
L	5	4	3	N	6	4	5	I	7	6	3	L	6	7	5
L	7	4	1	I	7	7	7	I	4	4	6	N	6	6	7
N	6	6	6	I	7	7	7	I	5	5	6	L	7	7	7
N	5	5	4	I	7	7	7	N	7	7	7	N	7	7	7
L	7	3	6	L	5	3	4	L	1	3	3	L	7	7	7
I	5	6	6	I	3	3	4	I	3	7	6	N	6	7	6
N	7	5	4	I	7	4	4	I	7	6	6	L	7	7	7
N	5	5	6	I	6	6	7	L	6	5	6	L	7	6	5
N	7	7	7	L	7	6	7	I	7	6	6	L	5	5	5
L	6	3	4	I	6	5	6	N	5	3	4	L	7	3	3
L	7	7	7	I	4	6	7	N	7	5	6	L	7	7	7
N	5	7	6	I	7	6	7	L	7	6	7	L	7	7	7
N	6	4	6	I	6	7	3	L	5	3	6	L	7	1	1
L	7	6	6	I	7	6	6	N	2	3	2	L	7	6	7
9	110	106	96	2	114	110	116	6	93	103	90	15	129	117	108
9	5,5	5,3	4,8	2	5,7	5,5	5,8	5	4,65	5,15	4,5	5	6,45	5,85	5,4
2	1,7320 50808	1,4179 30293	1,8238 19012	16	1,65751 8754	1,7013 92618	1,4363 69693	9	2,05899 8223	1,694418 081	2,039091 645	0	1,39453 8218	1,755442 664	2,186080 366

ident12	tema12	Comp12	color12	ident13	tema13	comp13	color 13	ident14	tema14	comp14	color14
N	1	4	6	I	6	3	6	L	1	6	6
I	7	7	4	I	7	7	7	N	5	7	6
I	7	5	7	I	7	5	4	L	5	7	4
I	6	3	5	I	7	5	6	N	6	4	7
I	3	5	6	N	2	5	6	L	5	1	6
N	4	3	1	I	7	2	2	N	5	6	5
I	6	7	6	I	5	7	4	N	7	6	6
I	6	5	2	I	7	4	7	L	6	6	6
N	5	5	6	I	7	7	6	N	7	6	6
I	7	7	7	I	7	7	7	N	7	7	7
N	4	6	7	I	5	6	6	N	7	5	6
I	6	6	6	I	6	7	6	N	4	5	5
I	7	7	7	N	7	5	4	N	7	5	7
N	5	4	6	I	7	5	4	N	6	3	6
I	7	7	7	I	7	7	7	I	7	6	7
I	6	6	7	N	5	3	3	N	6	4	6
L	7	7	7	L	7	7	4	N	5	6	6
N	7	7	6	I	7	6	5	L	7	5	6
N	6	4	4	N	2	5	4	L	6	2	5
N	5	4	5	I	7	5	6	L	6	6	7
1	112	109	112	1	122	108	104	7	115	103	120
8	5,6	5,45	5,6	4	6,1	5,4	5,2	12	5,75	5,15	6
11	1,60262 9418	1,431782 106	1,698296 36	15	1,58612 4041	1,535543 792	1,472555 959	1	1,44641 1167	1,631111 988	0,79471 9414

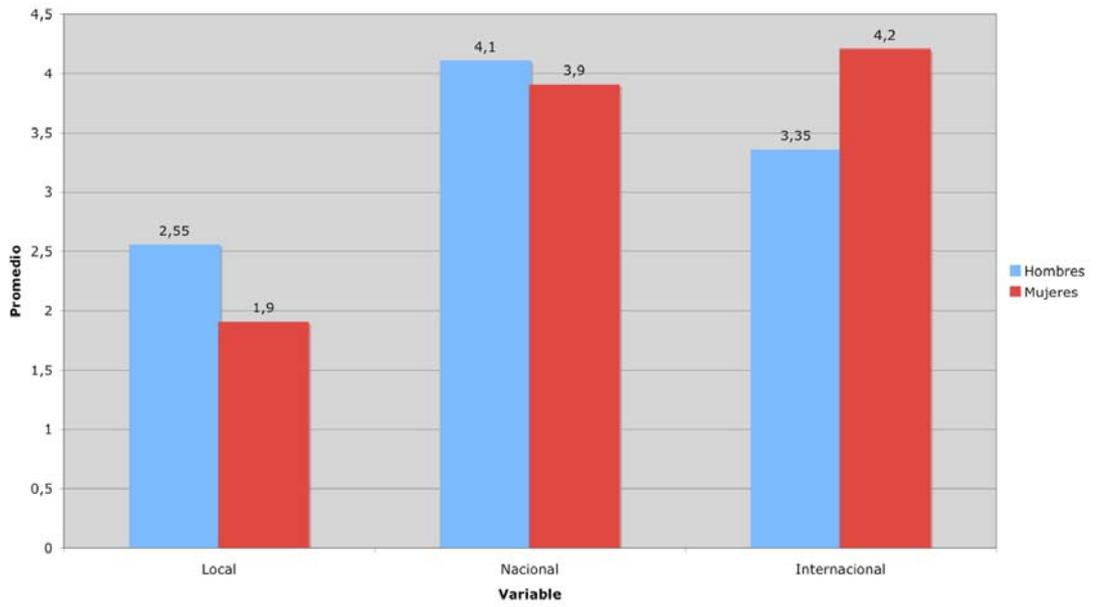
ident15	tema15	Comp15	color15	ident16	tema16	comp16	color16	ident17	tema17	comp17	color17
I	6	6	1	N	7	4	7	I	1	6	6
I	4	7	6	N	7	7	6	I	4	6	6
I	6	7	7	N	7	7	7	I	3	6	7
I	7	6	6	N	6	5	3	I	5	6	6
I	1	7	7	N	7	1	4	L	6	5	1
I	6	2	1	N	7	5	5	L	7	4	1
N	6	6	5	N	7	7	7	N	6	5	2
L	6	6	6	N	7	7	7	L	7	7	7
L	6	6	6	N	7	7	7	I	6	6	6
L	7	7	4	N	7	7	7	L	7	2	5
N	4	3	4	N	7	4	6	N	3	5	3
I	6	6	6	N	7	5	7	I	4	7	5
I	7	6	6	N	7	6	7	I	7	4	5
I	4	6	4	N	6	3	6	L	6	3	6
I	7	7	7	N	7	7	7	I	7	7	7
I	7	4	6	N	7	5	7	L	7	5	5
I	7	7	5	N	7	4	5	L	7	7	5
L	7	6	7	N	7	5	6	L	7	7	7
I	7	3	5	I	5	6	7	I	6	7	5
L	3	4	3	N	7	6	7	N	4	3	3
5	114	112	102	0	136	108	125	8	110	108	98
2	5,7	5,6	5,1	19	6,8	5,4	6,25	3	5,5	5,4	4,9
13	1,65751 8754	1,535543 792	1,8035053 59	1	0,52314 8364	1,635140 425	1,164157 703	9	1,76217 5689	1,535543 792	1,916685 736

ident18	tema18	Comp18	color18	ident19	tema19	comp19	color19	ident20	tema20	comp20	color20
I	1	7	1	I	5	7	7	I	7	6	5
N	4	6	5	I	5	6	6	I	3	7	6
N	7	6	7	L	4	6	7	N	1	4	6
I	3	6	6	I	5	6	4	I	3	5	7
I	6	5	6	N	5	4	1	I	1	6	6
I	5	3	1	I	6	5	4	I	5	4	2
N	5	6	5	I	7	6	5	N	7	7	7
N	5	5	3	L	5	4	4	I	2	2	2
I	6	7	6	I	6	6	7	I	6	7	7
L	6	5	5	I	7	7	7	L	7	7	7
L	5	4	6	N	6	3	5	L	7	6	5
L	5	4	4	I	7	7	5	I	4	7	5
N	4	4	4	I	6	6	5	N	6	4	4
N	3	5	6	I	5	5	4	N	6	5	5
I	7	4	4	I	7	7	7	I	7	7	7
N	6	4	4	I	5	5	5	I	7	5	4
I	5	7	7	I	7	5	6	I	5	5	6
L	6	5	7	N	6	5	4	L	6	5	7
N	3	5	6	I	7	6	4	I	6	3	7
N	5	6	6	I	6	5	4	N	4	3	4
4	97	104	99	2	117	111	101	3	100	105	109
9	4,85	5,2	4,95	3	5,85	5,55	5,05	5	5	5,25	5,45
7	1,49648 7115	1,151657 844	1,761428 846	15	0,933302 004	1,099042 646	1,538112 309	12	2,05195 6704	1,551739 262	1,605090 586

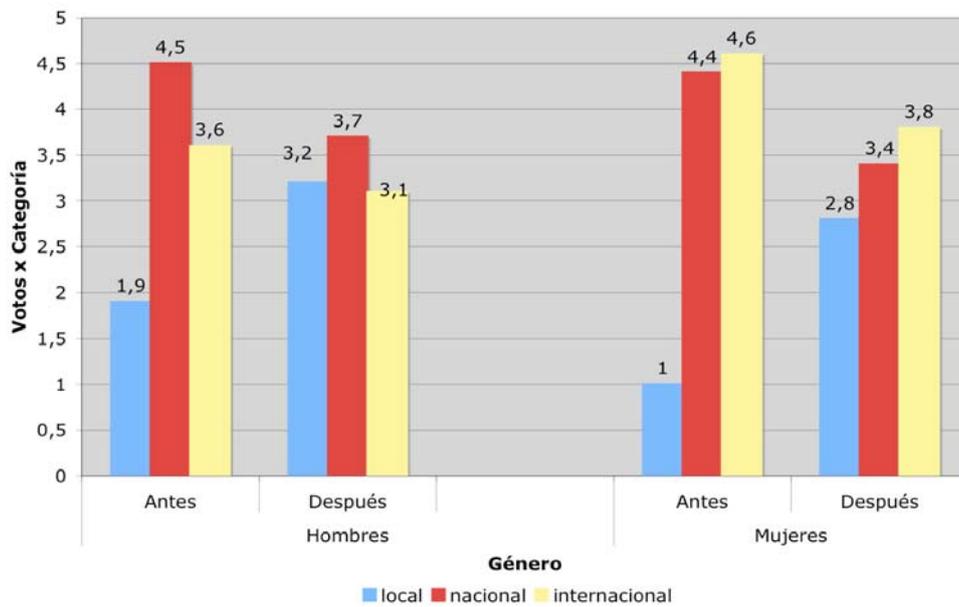
Gráficas



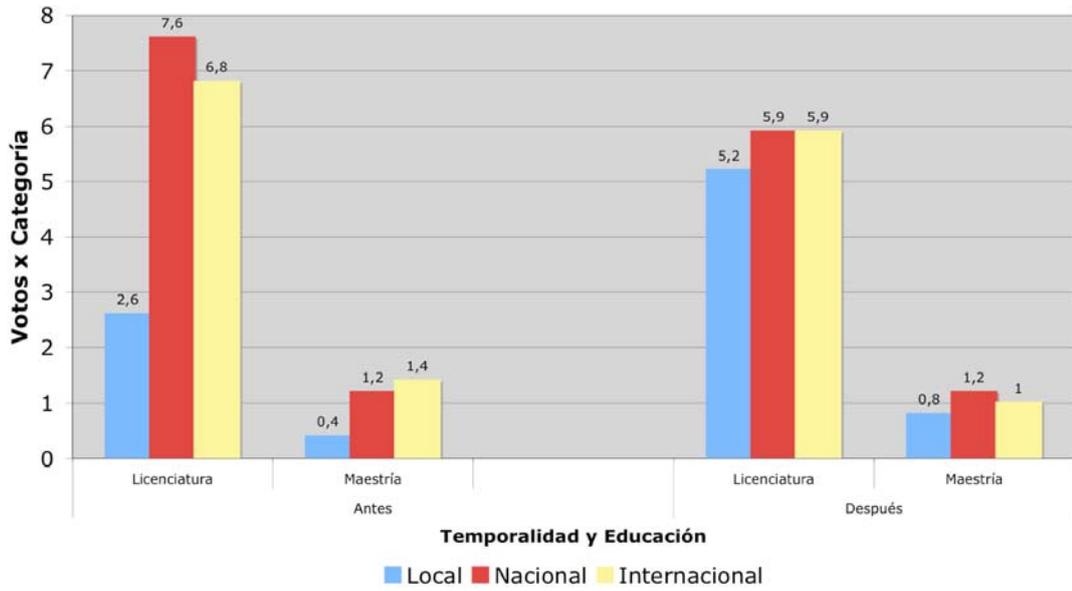
Identidad por Género



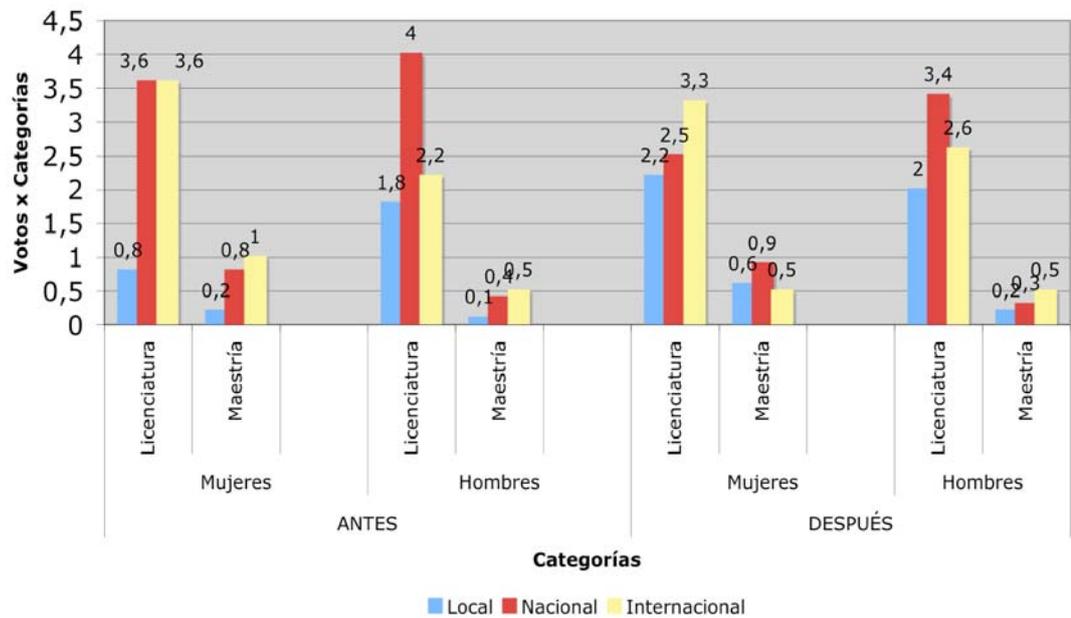
Identidad por Género y Temporalidad



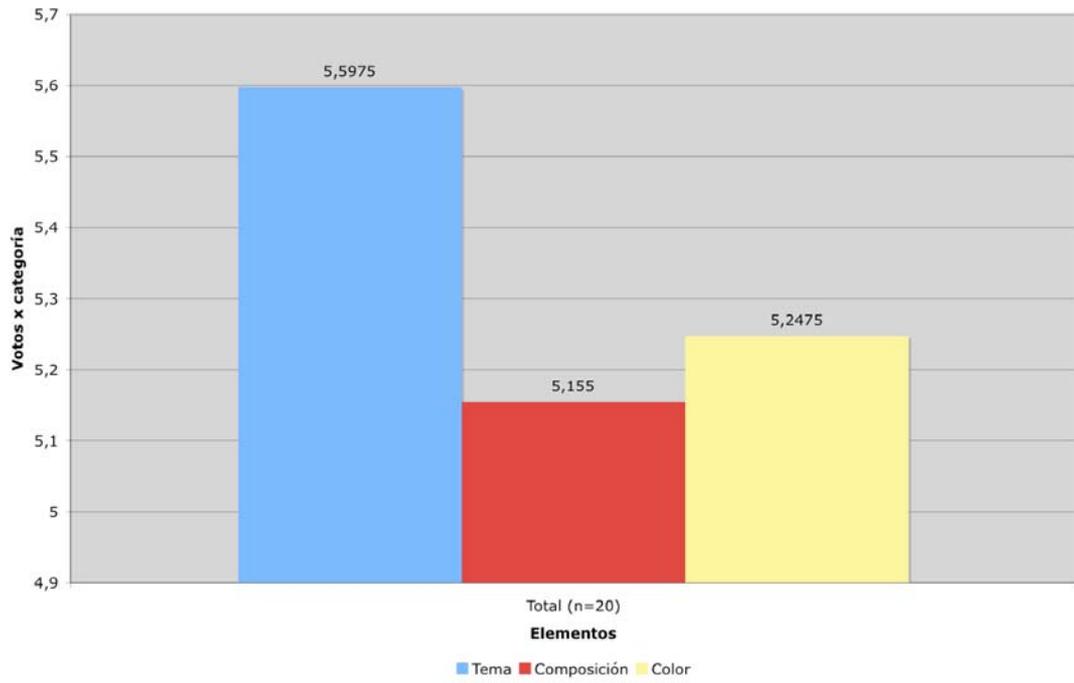
Identidad por Temporalidad y Educación



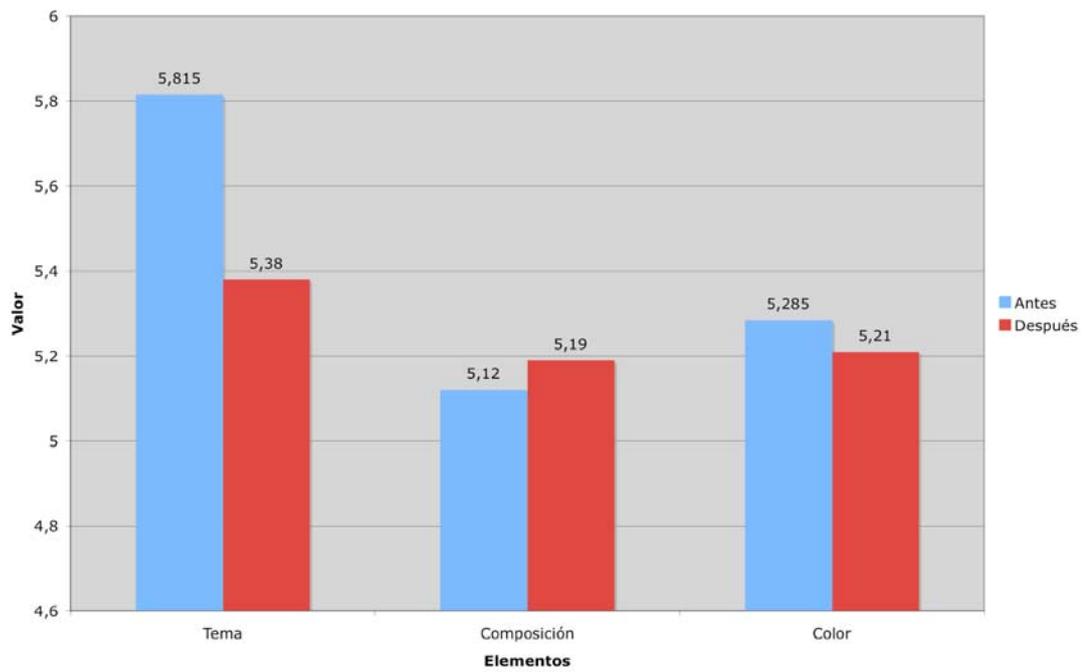
Identidad por Temporalidad, Género y Educación



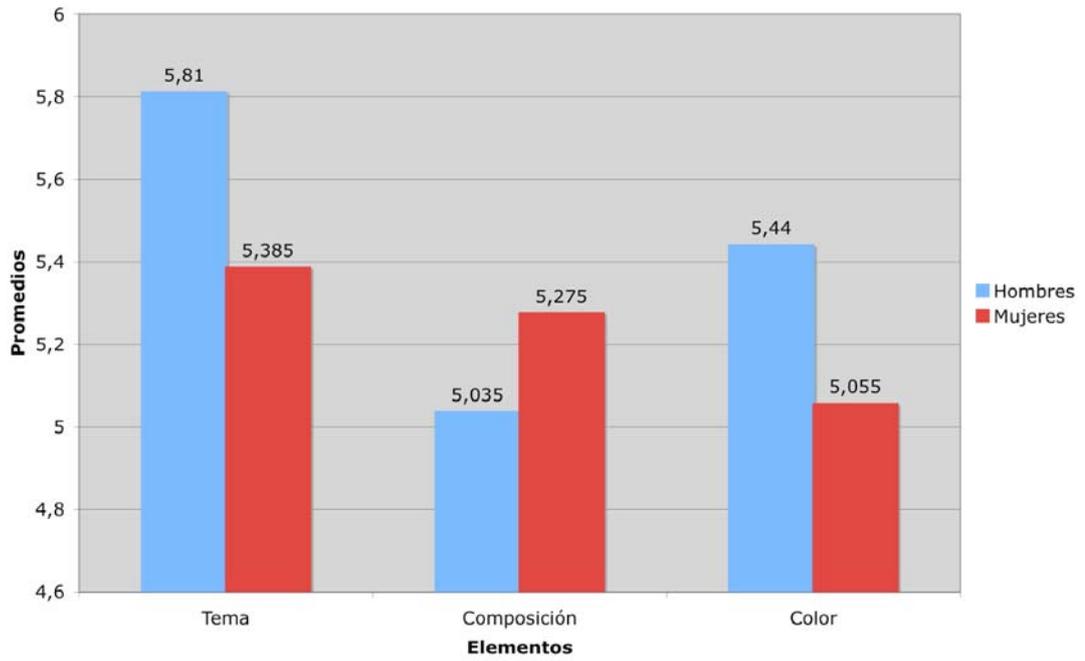
Elementos General



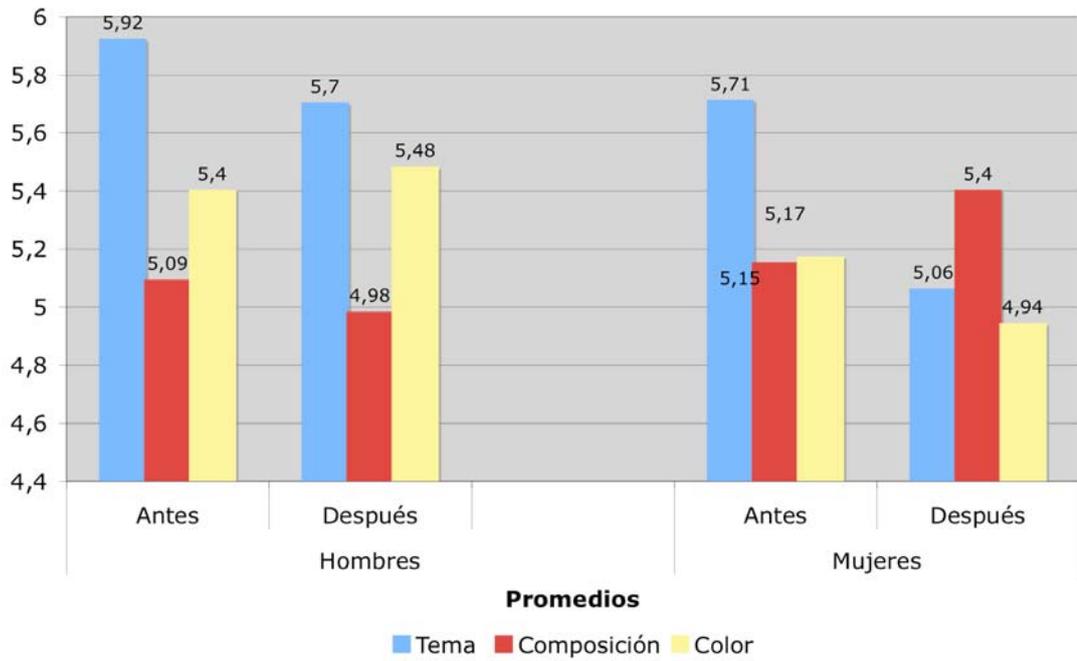
Elementos por Temporalidad



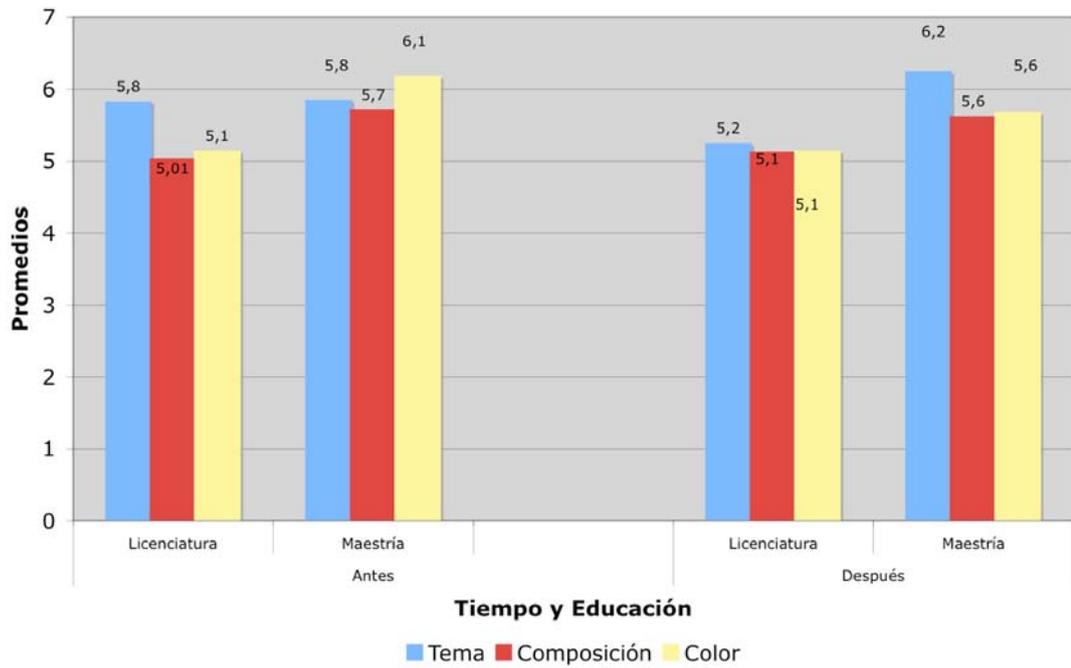
Elementos por género



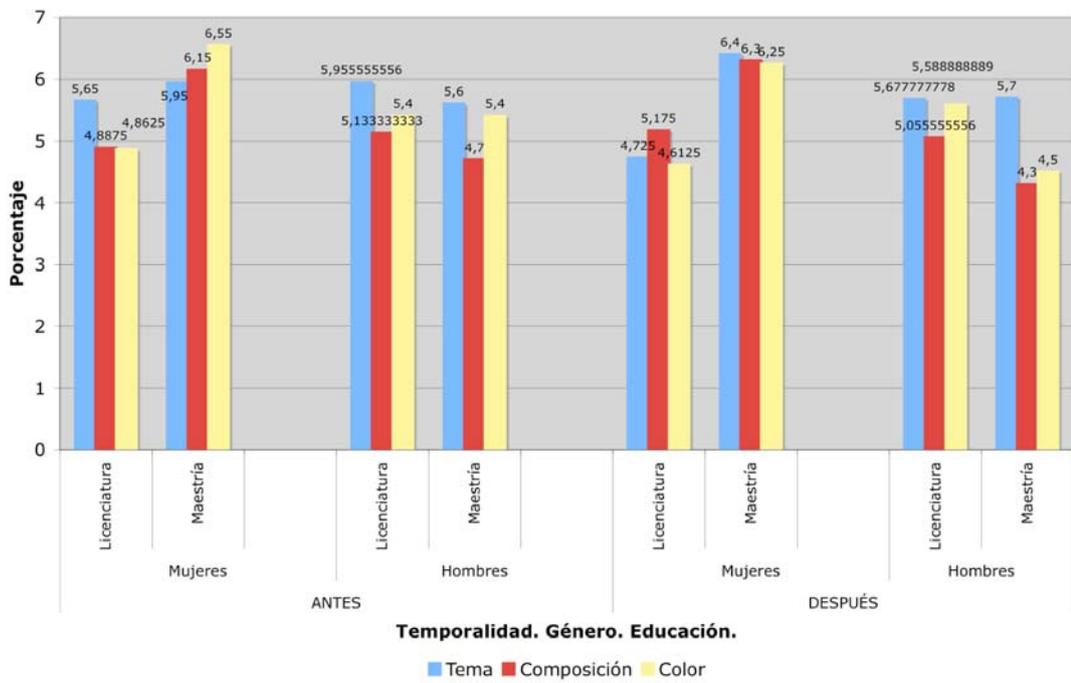
Elementos por Temporalidad y Género



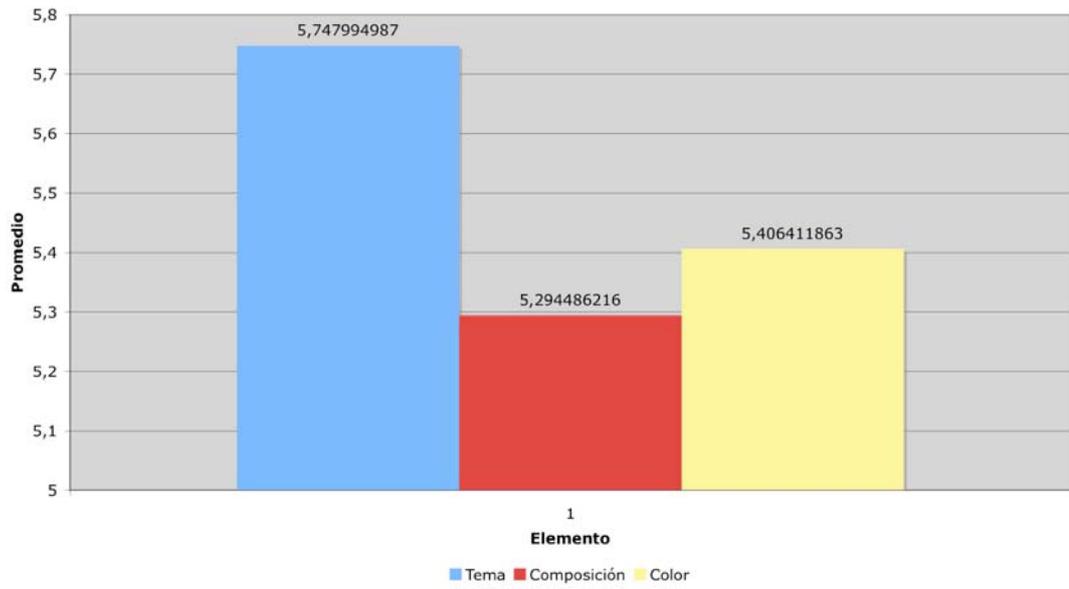
Elementos por Temporalidad y Educación



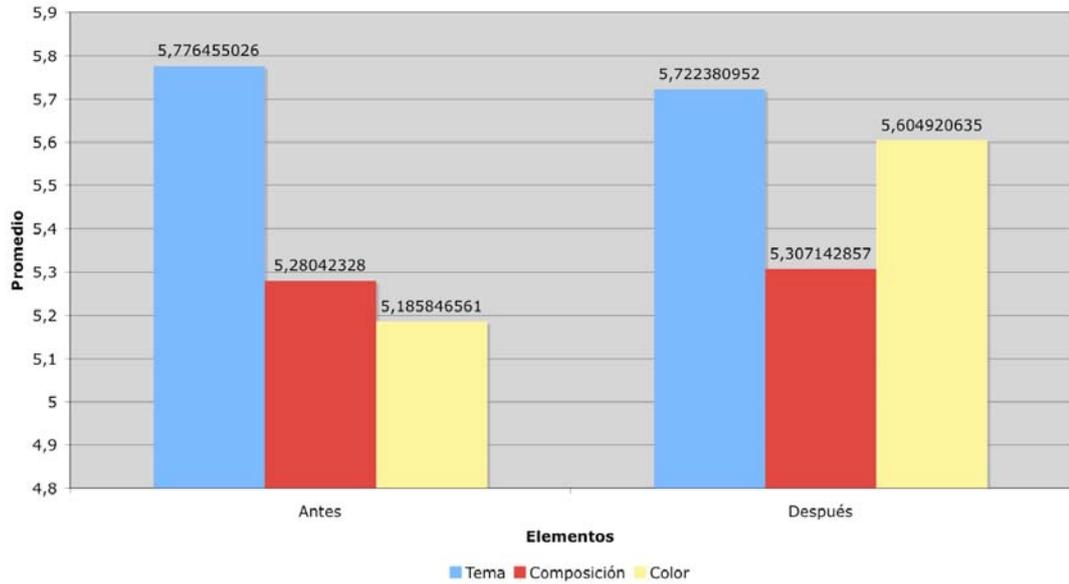
Elementos por género, nivel de educación y temporalidad de imágenes



Promedio de Elementos en obras con identidad local



Elementos de identidad local por temporalidad



Imágenes del Experimento

1.



Sin título, 1968 (Col. Eduardo Padilla M.N.)

Alberto Cavazos

(1937) Pintor, escultor y grabador, originario de San Nicolás de los Garza, N.L. Estudió en la Escuela de Artes Plásticas de la UNL, en la Escuela de Bellas Artes de San Luis Potosí, y en la Academia de San Fernando, de Madrid. Obtuvo el primer lugar en el Salón de Noviembre de Arte, A.C. en los años de 1980 y 1987. Ha expuesto en México, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, España, Estados Unidos, Panamá, y Perú.

2.

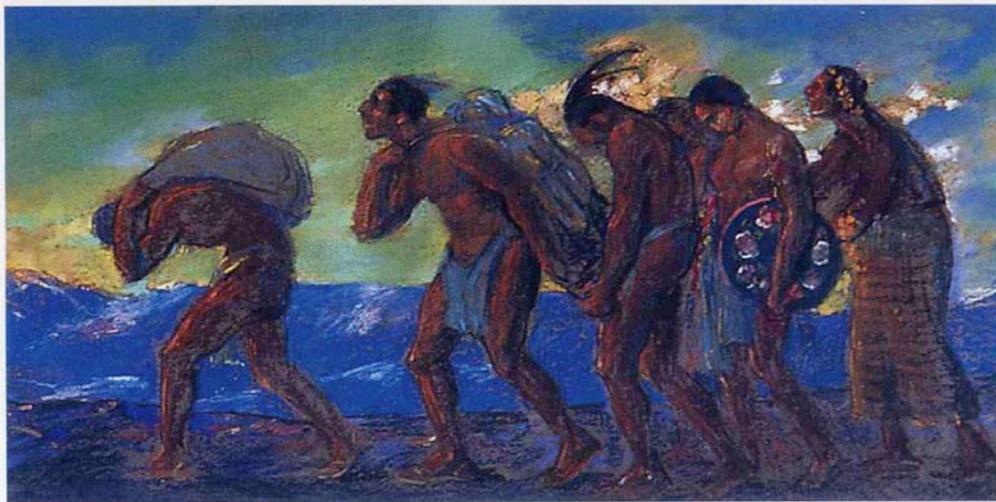


Maternidad, 1972 (Col. Melva Pruneda de Vela H.)

Antonio Pruneda

(1928) Pintor originario de Villa Frontera, Coahuila. Alumno fundador de la Escuela de Artes Plásticas de la UNL, estudió también en La Esmeralda, en la Ciudad de México. Ganó en 1974 el primer lugar en el Salón de Noviembre de Arte, A.C. Ha expuesto en diversas ciudades del país y en España, Estados Unidos, Canadá, Francia, e Italia.

3.



Leyenda de los volcanes, fragmento, s/f (Col. Alfa)

Alfredo Ramos Martínez

(1871-1955) Pintor nacido en Monterrey, N.L., a los 12 años se trasladó a la Ciudad de México, donde estudió en la Academia de San Carlos, obteniendo varios reconocimientos. De 19 años partió a Europa, exponiendo sus acuarelas en el Salón de Otoño de París, donde asimismo fue premiado por su obra *La Primavera*. De regreso en México, fue Director de la Academia de San Carlos y fundó las célebres escuelas de Pintura al Aire Libre, que renovaron la educación artística en México y de donde surgieron algunos artistas notables. En la última etapa de su vida residió en Los Ángeles, California (EE.UU.) y se acercó a los temas mexicanistas en su pintura. Es también autor de textos ensayísticos en los que plasmó sus ideas pedagógicas y estéticas sobre el arte plástico, que fueron publicados en diversas revistas mexicanas en la década de los veinte. Durante su estancia en los Estados Unidos, a partir de los años treinta, produjo una abundante obra mural y de caballete. Expuso su trabajo en numerosas ocasiones en diversos museos y galerías de México, Estados Unidos y Francia.

4.

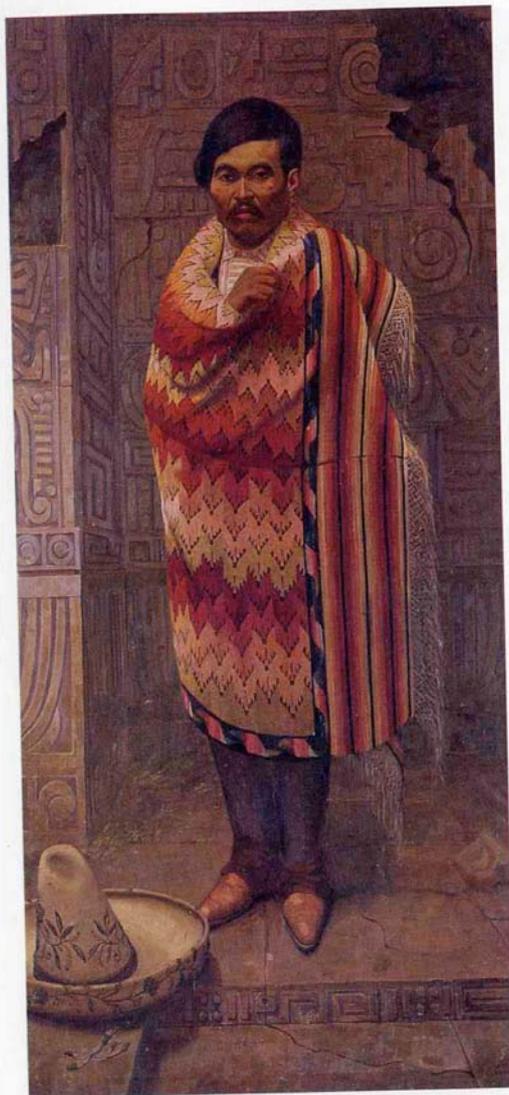


La cocina, 1980 (Col. Familia Sepúlveda González)

Aquiles Sepúlveda González

(1933) Pintor originario de Villaldama, N.L. Estudió con el pintor español vecindado en Monterrey Juan Eugenio Mingorance y en la Escuela de Artes Plásticas de la UNL. Ganador, en 1960, del premio y medalla Mingorance del Salón de Noviembre de Arte, A.C. Ha expuesto su obra en el país y en Estados Unidos.

5.



Sin título (retrato nacionalista), 1919 (Col. Familia Sepúlveda González)

Carlos Sáenz

(1884-1921) Pintor y músico originario de Monterrey, N.L. Perteneció al Centro de Cultura y fue profesor de pintura en el Colegio de la Luz de Monterrey. Casi la totalidad de su obra conocida está compuesta por retratos. En 1919 partió rumbo a Italia, donde proyectaba estudiar para perfeccionarse como pintor y cantante. Residió en Nueva York, donde trabajó como publicista. Murió en un accidente automovilístico.

6.



Del retrato de un joven padre con su hijo (14 ó 16 años), 1994 (Col. César Montemayor Zambrano)

Arturo Marty

(1949) Pintor originario de Monterrey, N.L. Estudió Comunicación en el Tecnológico de Monterrey. Como pintor se considera autodidacta, aunque asistió por una temporada a la Escuela de Artes Plásticas de la UANL. Desde 1981 se dedica a la pintura por completo. Ha expuesto en diferentes partes del país y en Estados Unidos.

7.



Los irresponsables, 1940 (Col. Sergio Decanini)

Antonio Decanini

(1878-1948) Originario de Lucca, Italia, realizó sus estudios de pintura y escultura en su ciudad natal, en Florencia y en Milán, Italia. Llegó a Monterrey en 1907, participó en la fundación del Centro de Cultura (1916) y fue maestro del Colegio Civil y otras instituciones educativas. Pintó abundantemente al óleo y es autor de numerosos monumentos sepulcrales que se encuentran en los panteones de Dolores y del Carmen, así como de un mural de temática social que estuvo en el primer local de la Escuela de Cooperativismo (1934).

8.



Cielo de lluvia, 1998 (Col. del artista)

Claudio Fernández

(1925) Hizo estudios en la Escuela de Artes Plásticas de la UNL. Ha obtenido varios reconocimientos importantes por su obra, como el Primer Premio de Adquisición de la Segunda Bienal Diego Rivera (en 1986) y mención honorífica en la Segunda Bienal José Clemente Orozco (en 1991). Ha expuesto en México, Cuba y Estados Unidos.

9.



Paisaje de un día, 1946 (Col. Pinacoteca de Nuevo León)

Celedonio Mireles

(1881-1949) Pintor e impresor originario de Saltillo, Coah. En Monterrey estableció varios talleres de imprenta que realizaron notables ediciones artísticas y participó como miembro fundador y presidente del Centro de Cultura. Cultivó el óleo y la acuarela. Alfonso Reyes Aurrecoechea lo califica como representante de la escuela impresionista en la localidad. Es autor de *Estampas de Monterrey* (1943), donde analiza los murales de Zárraga en la Catedral, y de *El Santo Cristo de la Capilla de Saltillo* (1948), escrito en colaboración con Manuel Neira Barragán.

10.



Paisaje con aire, 1999 (Col. del artista)

Francisco Larios Osuna

(1960) Pintor autodidacta, originario de Guaymas, Son. Obtuvo mención honorífica en la Segunda Bienal Monterrey, en 1996 obtuvo el Gran Premio de Adquisición en la Tercera Bienal Monterrey y en 1999 el segundo lugar de pintura del Gran Premio Nacional Omnilife. Ha expuesto en diversas ciudades del país y en Brasil, España, Estados Unidos y Venezuela.

11.

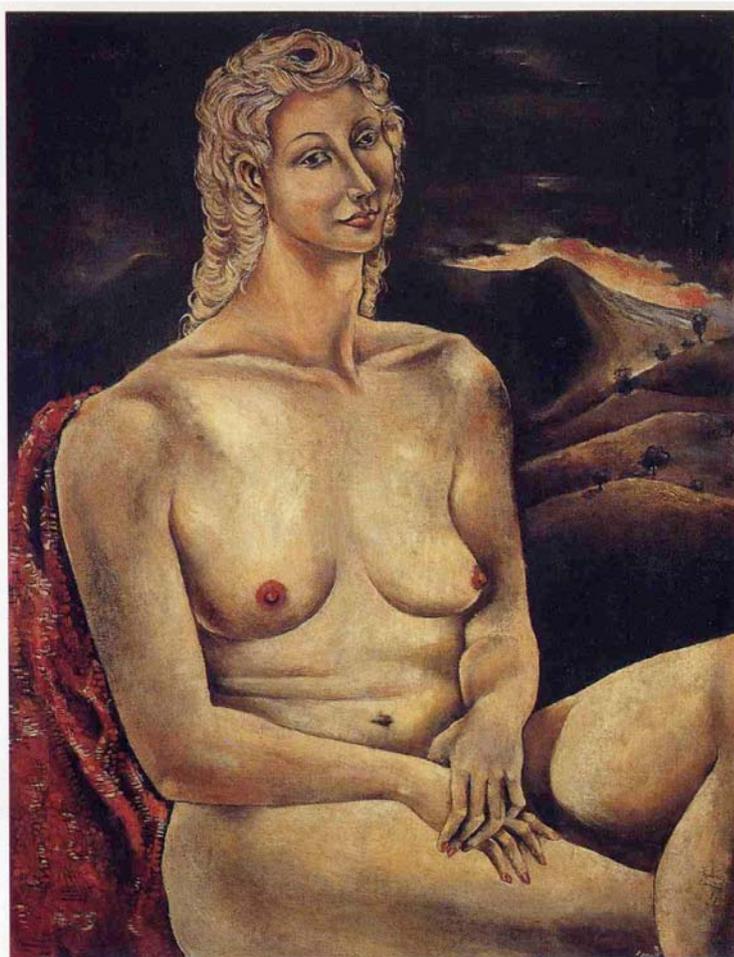


Barrio antiguo, 1998 (Col. Particular)

Gerocha (Gerardo Rodríguez Canales)

(1955) Pintor, monero y cartonista, originario de Saltillo, Coah. Se inició como cartonista en 1975, en el periódico *Vanguardia*, de Saltillo, y desde 1982 a la fecha trabaja en *El Norte*. Todos los años expone en el Café Nuevo Brasil; participa regularmente en los eventos de la Cruz Roja y en bazares. Su obra pictórica está dedicada a reflejar la cotidianidad local, particularmente el mundo de las cantinas.

12.



Luz de la tarde, 1937 (Col. Federico Cantú Fabila)

Federico Cantú

(1908-1990) Pintor, escultor, muralista y grabador originario de Cadereyta, N.L. Estudió en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán, en la Ciudad de México, dirigida por Alfredo Ramos Martínez, y en 1924 trabajó como ayudante de Diego Rivera en los frescos de la SEP. Se trasladó a Europa, en donde estudió con los maestros Mateo Hernández y José de Creéft. Algunos años más tarde vivió en Estados Unidos. Produjo una abundante obra prácticamente en todos los géneros. En la entidad destacan los altorrelieves realizados en las Facultades de Filosofía y Letras e Ingeniería Civil de la UANL (1962), así como el de Los Altares, realizado sobre roca viva en la carretera Linares-Galeana, en 1961. Expuso en numerosas ocasiones su obra en México y en Estados Unidos.

13.

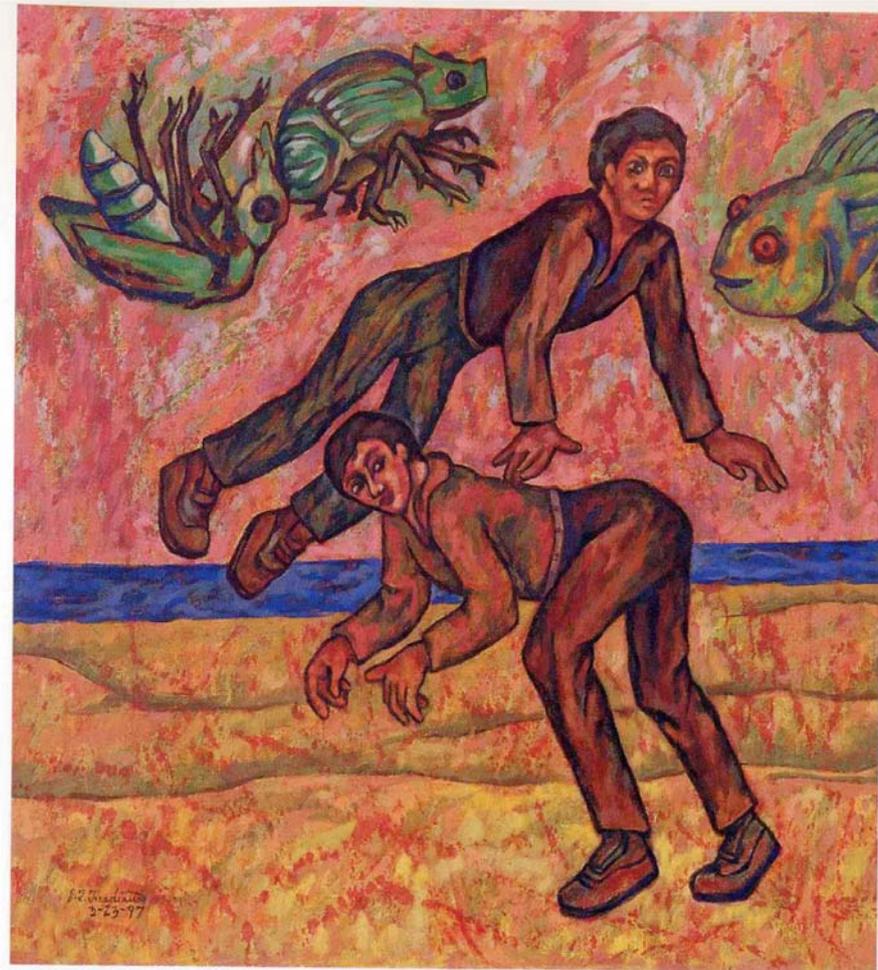


Leonardo y Armida, fragmento, 1953 (Col. María Catalina Garza G.)

Crescenciano Garza Rivera

(1885-1958) Originario de Monterrey, N.L. Estudió pintura en esta ciudad con Eligio Fernández y en la Ciudad de México en la Academia de San Carlos. Vivió en España y Francia, donde realizó estudios en la Escuela de Bellas Artes y otras instituciones. Trabajó como ilustrador en varios periódicos de España y de la Ciudad de México. Es autor de *Fantasías. 50 dibujos*, en las Monografías del Arte Mexicano. Inventor de la pintura en linóleo. En Monterrey se conserva el mural de la Casa del Campesino, terminado en 1938 por Garza Rivera y sus ayudantes, así como dos cuadros sobre la fundación de la ciudad, entre otras obras de su autoría. Expuso en diversos museos y galerías de México, España, Estados Unidos y Francia.

14.

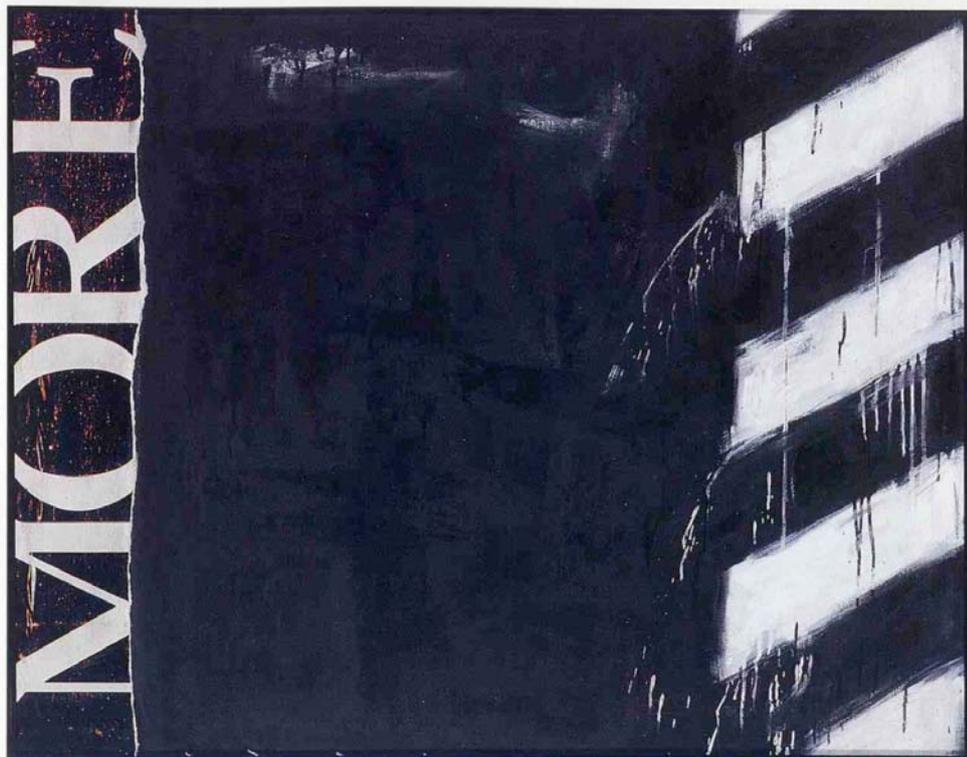


Juegos y brincos, 1997 (Col. del artista)

José Guadalupe Guadiana

(1927) Pintor originario de Sabinas Hidalgo, N.L. Estudió en la Escuela de Artes Plásticas de la UNL, y en La Esmeralda, del INBA. En 1965 obtuvo el primer lugar en el Salón de Noviembre de Arte, A.C., en la categoría de dibujo y grabado. Desde 1966 vive en Estados Unidos. Estudió pintura y grabado en la Universidad de Trinity; y la maestría en pintura e historia de arte en la Universidad de Texas en Austin. Ha expuesto su obra en México y Estados Unidos.

15.



More, 1993 (Col. Familia Merla Cosío)

Juan Carlos Merla

(1951) Pintor originario de Monterrey, N.L. Estudió en la Escuela de Artes Plásticas de la UANL. En 1985 obtuvo el segundo lugar en el Salón de Noviembre de Arte, A.C. Ganador del Premio de Arte Vitro en 1977, y del Salón de Noviembre de Arte, A.C. en 1989. Participó en la Primera Bienal del Museo de Monterrey, en pintura, obteniendo en 1998 la Mención Honorífica por Estado. Ha expuesto en diversas ciudades del país y en Estados Unidos.

16.



Sofía mi sirvienta con niño, 1920 (Col. Imelda García B. de Elizondo)

Ethna Barocio de García

(1899-1990) Originaria de Montemorelos, N.L., estudió en la Academia de San Carlos entre 1916 y 1921, y en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán. Fue profesora de dibujo en la Escuela Normal de la Ciudad de México. Expuso su obra en diversos espacios de la capital y en Río de Janeiro, Brasil. En la década de los ochenta regresó a Monterrey a exhibir su obra.

17.

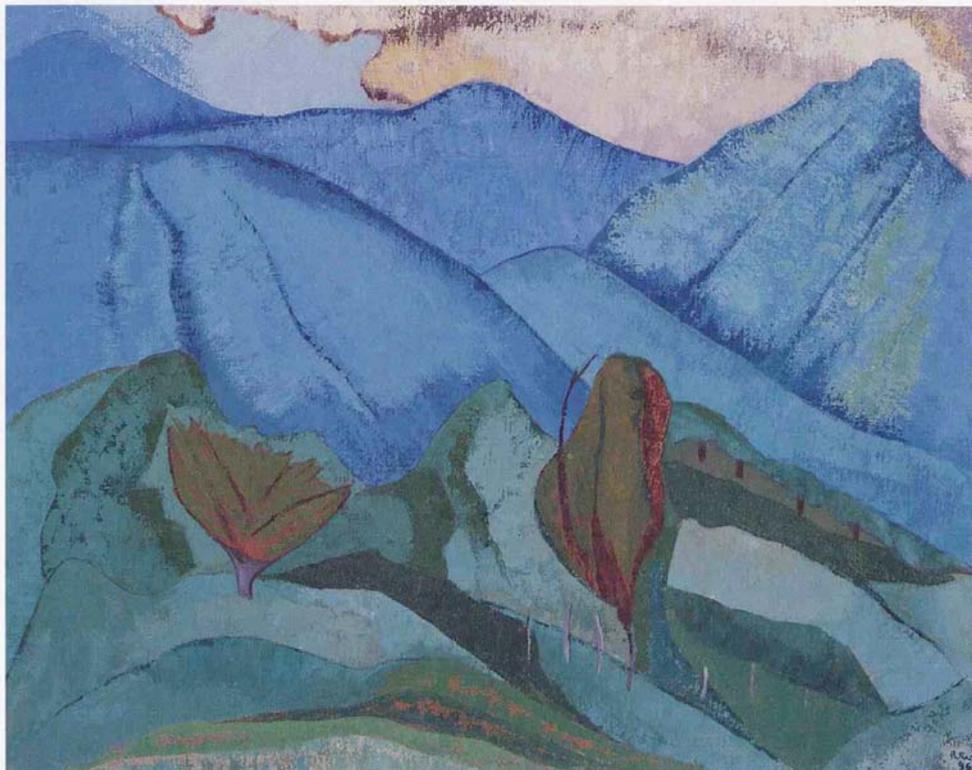


Cerro de las Mitras, 1964 (Col. Gerardo Mora)

Joaquín A. Mora

(1906-1966) Arquitecto y acuarelista originario de Velardeña, Dgo. Fundador y primer Director de la Facultad de Arquitectura de la UNL, de la que llegó a ser Rector. Inclinado también por la investigación histórica, publicó diversos trabajos sobre la historia de Monterrey y restauró el edificio del Obispado de esta ciudad. Además de su obra como acuarelista, es autor del mural en mosaico sobre la fundación de Monterrey que se encuentra en el Palacio Legislativo. Expuso su obra en México y Estados Unidos.

18.



Valle verde, 1996 (Col. del artista)

Rodolfo Ríos

(1920) Pintor originario de Mier, Tamaulipas. Fue alumno fundador de la Escuela de Artes Plásticas de la UANL. Paisajista notable, obtuvo el primer lugar en el Salón de Noviembre de Arte, A.C. en los años de 1964, 1980 y 1985. Fue maestro de la Escuela de Artes Visuales de la UANL durante ocho años. Ha participado en exposiciones en el país y en Estados Unidos.

19.

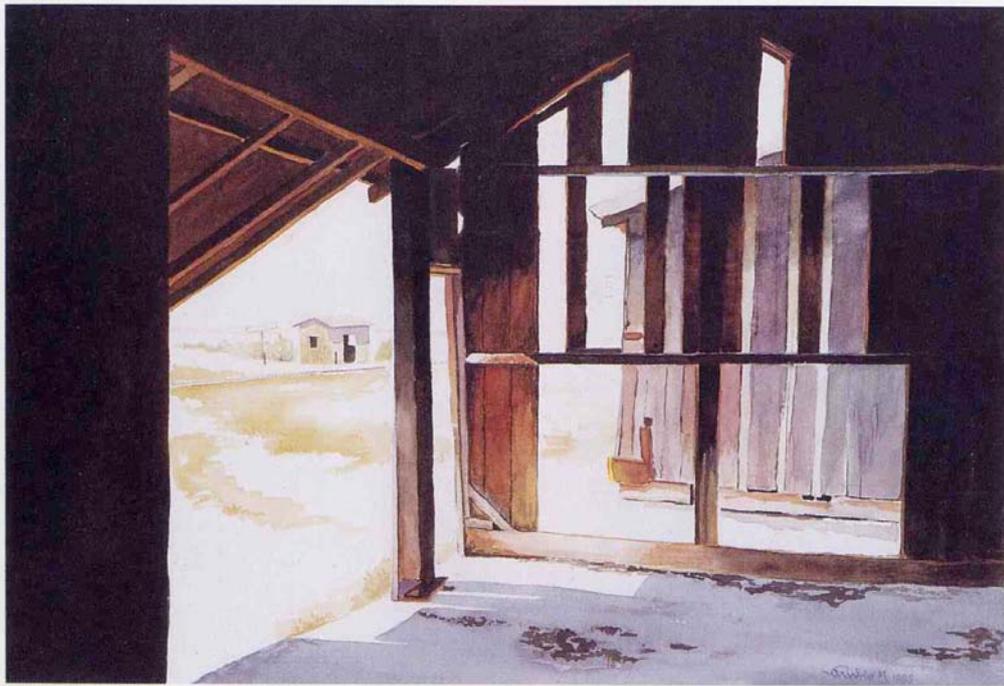


Los antropófagos, 1951 (Col. Pinacoteca de Nuevo León)

Manuel Durón

(1939-1966) Pintor, grabador, originario de Lobo, Zacatecas. Estudió en la Escuela de Artes Plásticas de la UNL. A pesar de su corta vida (27 años) dejó ver lo mucho que prometía como grabador y dibujante. En 1963 obtuvo el primer lugar en el Salón de Noviembre de Arte, A.C. En su obra, influenciada por Orozco, retrató el Monterrey marginal de los años sesenta, que fue su entorno vital. Roberto Escamilla filmó en 1967 el cortometraje *Homenaje a Manuel Durón*, sobre su vida y obra.

20.



Estación Santa María, Nuevo León, 1985 (Col. del artista)

Armando Rubio Morales

(1919) Acuarelista. Originario de la ciudad de Durango, Dgo. Comenzó como autodidacta y después estudió en Estados Unidos con acuarelistas como Susan Scheewe, Tom Lynch y Arne Westerman. Ha obtenido diversos reconocimientos por su obra: segundo lugar en el Salón de Noviembre de Arte, A.C. (1974 y 1975); "Acuarela 83", "Acuarela 84" y "Acuarela 86" (de la Casa de la Cultura de Monterrey); y el Premio de la Crítica del Museo de la Acuarela Mexicana, A.C., en 1994. Actualmente es maestro de acuarela en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO). Ha expuesto en México, Australia, Colombia, Corea, Estados Unidos, Indonesia, Japón, Singapur, y Tailandia.