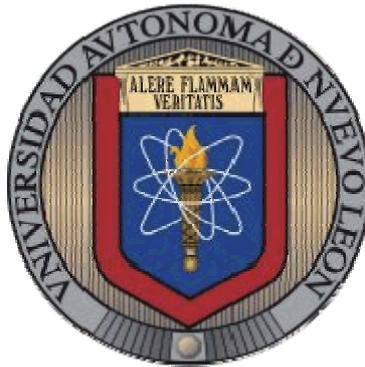


Universidad Autónoma de Nuevo León

Facultad de Artes Visuales



**Identidad y Arte Regiomontano
Análisis del arte pictórico en Monterrey
a través de los elementos: tema, color y estilo**

Por: Grace Holcombe Urquijo

Asesor: Dr. Guillermo Hinojosa Canales

**Como requisito para obtener el Grado de
Maestría en Artes con especialidad en Educación en el Arte**

Monterrey, N.L. Octubre, 2007

Resumen

El presente documento analiza cómo es visto el arte regiomontano por el regiomontano. La identificación que puede sentir con respecto al arte pictórico que es producido en su ciudad, si lo encuentra: local, nacional o internacional, y cuáles son los elementos artísticos como: tema, color y estilo que lo llevan a dichas conclusiones. Su objetivo es estudiar la identidad del regiomontano desde un punto de vista antropológico, psicológico y social, así como un breve compendio de su historicidad y la relación que tiene su identidad con el arte que produce. La pregunta inicial es: ¿cuál es la identidad del arte regiomontano? y ¿cuáles los elementos que se la otorgan? De ahí deriva la realización de un experimento en el que los participantes estuvieron expuestos a 20 imágenes producidas por artistas locales en diferentes períodos de tiempo, estilos y temáticas, con la finalidad de conocer si la identidad puede influenciarse por el arte académico y/o las nuevas vanguardias. Los resultados arrojaron que el arte regiomontano es visto con una identidad nacional, seguido muy cerca por internacional y muy poco con una identificación local. El elemento que le otorga esta valoración fue principalmente su temática, muy por encima de su estilo y color. Finalmente se llegó a la conclusión de que el arte producido en Monterrey antes de 1970 lleva una enorme influencia de la generación de la Academia de San Carlos, mientras que el producido en años posteriores tiene una identidad internacional, debido a la ausencia de una historicidad en la pintura regiomontana y a la formación en el extranjero de muchos de sus artistas actuales, que aunque regresan a vivir y producir en su ciudad, no logran sacudirse la influencia de un mundo globalizado.

En el nombre de Dios Todopoderoso,... yo, Diego de Montemayor, en nombre de su majestad Real el Rey don Felipe Nuestro Señor, hago fundación de ciudad metropolitana junto a un monte grande y ojos de agua que llaman Santa Lucía... y se ha de intitular e intitulo la Ciudad Metropolitana de Nuestra Señora de Monterrey... y en fe y testimonio de verdad lo otorgué y fundé en el valle de Extremadura, Ojos de Santa Lucía, jurisdicción del Nuevo Reino de León, en veinte días del mes de Septiembre de mil quinientos y noventa y seis...

*Diego de Montemayor
Acta de Fundación*

Índice general

Resumen.....	i
Índice general.....	iii
Índice de figuras y tablas.....	v
Introducción.....	1
Capítulo 1. Naturaleza y dimensión del tema de investigación.....	5
1.1 Marco contextual.....	5
1.1.1 Identidad internacional.....	6
1.1.2 Identidad nacional.....	8
1.1.3 Identidad local.....	12
1.2 Antecedentes.....	14
1.3 Planteamiento del problema.....	15
1.4 Objetivos de la investigación.....	17
1.5 Preguntas de investigación.....	17
1.6 Hipótesis.....	18
1.7 Justificación.....	18
Capítulo 2. Revisión de la literatura.....	22
2.1 Identidad antropológica.....	26
2.2 Identidad psicológica.....	30
2.3 Identidad sociológica.....	33
2.4 Identidad regiomontana.....	36
2.5 Identidad y arte regiomontano.....	42

2.6 Elementos pictóricos.....	51
Capítulo 3. Metodología general.....	54
3.1 Experimento.....	56
3.2 Método.....	56
3.3 Participantes.....	57
3.4 Imágenes.....	58
3.5 Condiciones para la aplicación del experimento.....	60
3.6 Criterio para la determinación de <i>artista local</i>	60
Capítulo 4. Resultados obtenidos.....	62
Capítulo 5. Análisis de resultados	72
Capítulo 6. Conclusiones y recomendaciones.....	82
Referencias.....	86
Anexos.....	91

Índice de figuras y tablas

Anexo 1. Tabla de participantes y artistas en experimento.....	91
• Tabla de participantes en experimento en el orden en que se aplicó la encuesta con especificaciones de género, edad, grado de estudios, profesión, ocupación y exposición al arte.....	91
• Tabla de Artistas e Imágenes en el orden en que aparecen en experimento con año de producción.....	92
Anexo 2. Imágenes en el orden y tamaño en que se presentaron en experimento.....	93
Anexo 3. Encuesta y otros documentos que llenaron los participantes del experimento.....	113
• Carta de consentimiento.....	113
• Información del participante.....	114
• Elementos artísticos.....	115
• Encuesta.....	116
Anexo 4. Gráficas de resultados.....	117
Anexo 5. Catálogo de imágenes en orden de aparición en experimento, gráfica individual y currícula de artistas.....	131

Introducción

Una identidad es el conjunto de características que diferencian a una persona o a una sociedad de otra. La identidad en el arte regiomontano y las características que la individualizan o la universalizan con otras sociedades artísticas, es el tema a tratar en este documento, enfocado especialmente a la pintura, por ser una de las disciplinas más cercanas a la identidad de una población y con más historia en el mundo del arte. El presente texto es un recorrido por los conceptos de identidad e imagen desde distintas perspectivas, la formación de la identidad cultural regiomontana, y los ojos con que es vista por críticos, espectadores y artistas. Cabe señalar que aunada a esta investigación, se encuentran ocho trabajos más, que al igual que éste y con la asesoría del Dr. Guillermo Hinojosa Canales, estudian la identidad del arte regiomontano en las disciplinas de pintura, escultura y fotografía.

Para adentrarnos en la naturaleza y dimensiones del tema de investigación, el Capítulo 1 inicia con el marco contextual, en donde se revisan los acontecimientos históricos que marcaron al mundo, influyendo en los movimientos artísticos desde que la pintura fue considerada arte hasta nuestros días, así como el peso que estas corrientes internacionales tuvieron en nuestro país, las reformas artísticas surgidas en la ciudad de México y su trascendencia en el resto del país y en la pintura regiomontana, mostrando el nacimiento de instituciones culturales en Monterrey y la influencia que éstas ejercieron en su comunidad artística. Así mismo, se presentan los antecedentes de investigaciones que han precedido a ésta en

su temática, el planteamiento del problema a tratar, los objetivos que se desean alcanzar, las preguntas de investigación que nos llevan finalmente a la hipótesis, y la justificación de su estudio.

En el Capítulo 2 revisaremos la literatura que sustenta la investigación, en donde el concepto de identidad es analizado desde tres puntos de vista: el primero, antropológico, es decir, el individuo y su identificación con él mismo como miembro de una sociedad; psicológico, su sentir e identidad psíquica; y por último, sociológico, su relación con otros individuos o grupos. Aunado a ello, se presenta una breve narración de la historia de Monterrey, como un ejercicio de reflexión sobre las circunstancias y eventos que le han otorgado la identidad que ahora le caracteriza, deteniéndonos en la problemática del arte regiomontano en las voces de teóricos, críticos y artistas.

Después de analizar distintas teorías sobre identidad e imagen, y revisar la opinión de especialistas, en el Capítulo 3 se propone un experimento, con el objetivo de conocer cómo es visto el arte regiomontano por el espectador promedio actual. Si al observar la pintura que se produce en su ciudad, puede reconocer en ella características que considere propias de su región, que lo determinen como individuo regiomontano. El objetivo principal, es conocer qué identidad le es otorgada al arte pictórico de la ciudad, si las características con las que se le percibe son locales, nacionales o internacionales, y qué elementos pictóricos, como: tema, color y estilo, tienen mayor peso al otorgarle dicha identidad. En esta etapa se

muestra también el procedimiento utilizado en la realización del experimento, así como sus variables.

Los resultados obtenidos en el experimento, serán expuestos en el Capítulo 4, primero de forma general, para después dividirlos en dos períodos de tiempo cruciales para el arte pictórico regiomontano, antes del año 1970 y después del mismo, cuya justificación se presenta en capítulos anteriores, y subdividirlos de manera más particular de acuerdo a las características de los participantes: rangos de edad, sexo, profesión y exposición al arte, haciendo un análisis más específico de los hallazgos obtenidos en el Capítulo 5, de acuerdo a las teorías presentadas en la revisión de la literatura.

En el Capítulo 6, después de ser analizados los resultados de la investigación y comparados con la literatura que la sustenta, se presentan las conclusiones, una resolución de lo que se ha revisado, las aportaciones que se han hecho al tema, los logros, las limitaciones, y recomendaciones específicas para investigaciones futuras.

Finalmente se encuentran los anexos, recolección de datos e información adicional de valor sobre la investigación y el experimento, que formaron parte del proceso de indagación y exploración, como formatos de encuestas, y otros documentos a los que tuvieron acceso los participantes; las imágenes seleccionadas para representar, en este caso, el arte pictórico producido por artistas regiomontanos, en el tamaño y orden original

revisado por los participantes, así como los resultados que cada una de ellas generó en los mismos; tablas de resultados, gráficas, y currícula de los artistas.

Capítulo 1

Naturaleza y dimensión del tema de investigación

El arte ha sido utilizado en el transcurso de la historia como un elemento facilitador de identidad entre las naciones. Ejemplo de ello tenemos obras como *La libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix, que en el período romántico buscaba rescatar en Francia la confianza perdida, o los murales mexicanos de Rivera, Siqueiros y Orozco, que enaltecían el trabajo arduo del jornalero, o las gloriosas batallas de Independencia. “*La vista llega antes que las palabras*”, menciona Berger (2006, p. 13) “*el niño mira y ve antes de hablar*”, y estas imágenes que percibimos, en la mayoría de los casos, permanecen más tiempo en la memoria que las palabras. Relacionamos los objetos que vemos, e incluso las ideas abstractas con imágenes, que una vez que codificamos no podemos deslindarlas jamás. La historia del arte puede apreciarse fácilmente al revisar la historia de la pintura, en donde cada movimiento artístico posee características reconocibles, que va rompiendo y retomando cíclicamente a lo largo del tiempo.

1.1 Marco contextual

Para delimitar la identidad que se buscará en esta investigación, se determinarán tres dimensiones de identidades en el arte, estas son: internacional, nacional y local, en el entendido que una identidad internacional, se refiere al arte producido alrededor del mundo desde los inicios del hombre hasta nuestros días; la identidad nacional, comprende

desde el inicio de la primer escuela de pintura fundada en la ciudad de México a la actualidad; y la local, al arte producido en nuestra ciudad desde la fuga inicial de artistas por falta de instituciones y espacios de difusión, hasta la fundación de escuelas que han permitido la creación de una comunidad propia de artistas que viven y trabajan en Monterrey. Estas tres identidades se definen de manera más amplia en los párrafos siguientes:

1.1.1 Identidad internacional. Al revisar la historia universal del arte, podemos ver desde la pintura rupestre, la necesidad del ser humano de plasmar los acontecimientos de mayor trascendencia para su momento. Hasta el año 1300 aproximadamente, la iglesia había reinado en todos los ámbitos del conocimiento, hasta que la humanidad en su paulatina evolución, pasa por un periodo de renacimiento científico y artístico, dejando de verse a sí misma como parte de una gran masa, y atreviéndose a mirarse, también, como individuo. Es ahí cuando la pintura comienza a considerarse un arte y no solo un oficio que se encarga con medidas y temas específicos para entregarse en un tiempo determinado. Los ahora creadores, menciona KrauBe (1995, p. 6), empezaban *“lenta pero progresivamente... a liberarse de su condición de artesanos para expresar sus ideas como artistas libres”*. Desde entonces hasta la actualidad, la historia de la pintura universal ha pasado por un sinnúmero de movimientos artísticos que le han otorgado una identidad tan variable como fascinante. La pintura, concebida en sus inicios para la exaltación exclusiva de lo bello, cambia con el inicio de la modernidad captando ahora atmósferas e impresiones, dejando a un lado la realidad, que con el invento de la

fotografía no tendría ya más sentido. Más adelante, enmarcada por los trágicos acontecimientos de la Primera y Segunda Guerra Mundial, transforma sus ideas estéticas de lo bello a la expresión de sentimientos, sin importar cuan terroríficos o dolorosos pudieran ser éstos. Consecuencia de estos sucesos, fue también el cambio de sede de la capital del arte, de la que París, orgullosa, había ostentado el título por muchos años, dando cobijo en sus cafés y galerías a cientos de artistas, que en el periodo de entre guerras tuvieron que mudarse a América buscando un lugar seguro en donde vivir y una esperanza para comenzar de nuevo. Con la emigración de artistas, que por facilidades geográficas llegaban en barco a la ciudad de Nueva York, se inaugura en 1929, gracias a la situación económica privilegiada de los Estados Unidos, el Museo de Arte Moderno (MOMA, por sus siglas en inglés) y diez años más tarde el Museo Guggenheim, consolidando así a la ciudad como la nueva capital del arte mundial. Es en este mismo período en que la destrucción concebida “destruye” también el arte, dando cabida al anti-arte con el dadaísmo, y al finalizar la guerra, a la exaltación de cualquier objeto cotidiano con el pop art, y a la abstracción de las formas con el informalismo. El arte ya no era solo lo que era bello, ni lo que producía sentimientos, también podía ser cualquier objeto común que se tuviera en casa y más aún, podía producir pensamientos, y con ello cambiaría para siempre e irremediamente, la manera en que el espectador se enfrentaría a una obra. Ahora le era exigida una forma de contemplación interpretativa, proclamación del autor francés Roland Barthes (1967): *“ha muerto el autor, ha nacido el lector”*. Y así surgen, en la segunda mitad del siglo XX, los nuevos conceptos de arte

que reconocemos como arte contemporáneo, en donde como espectadores, somos forzados a completar las obras observadas, somos parte del proceso de producción que le da vida, *“lo cual requiere”*, determina Kraube (1995, p. 108), *“fantasía, concentración, reflexión y autognosis”*.

1.1.2 Identidad Nacional. Paralela a la transformación de la pintura universal, México vivía sus propias transformaciones artísticas. En el año de 1779, el grabador mayor de la Casa de Moneda, Jerónimo Antonio Gil, fue enviado a México por el virrey Carlos III con la finalidad de que se mejorara la producción de moneda que se hacía en nuestro país. Al establecerse en la ciudad y ver con desaprobación la arquitectura erigida, convence a autoridades locales y españolas para la edificación de una Real Academia de las Nobles Artes de San Carlos, que es, hasta el día de hoy, la institución con mayor reconocimiento en la formación de artistas plásticos. Sus inicios, sin embargo, fueron modestos, teniendo como aulas pequeños saloncitos de la Casa de Moneda, pasando incluso por momentos de inestabilidad económica que llegaron a cerrarla por un breve periodo de tiempo. En un principio, adoptó los estatutos del neoclásico aceptados por la época, otorgando a sus alumnos más aventajados la oportunidad de estudiar en el extranjero, donde podrían tener una mejor formación. Los jóvenes becarios, ávidos de conocimiento, se empapaban de las nuevas vanguardias europeas, regresando a México sin ningún ánimo de obedecer reglas y buscando, dentro de su misma sociedad, una identidad más cercana a su país, encontrándose para su sorpresa, con el

desacuerdo de sus maestros, al respecto José Clemente Orozco recuerda (citado por Muñoz, 1994, p. 70):

En las pasadas épocas, el mexicano había sido un pobre sirviente colonial, incapaz de crear nada ni de pensar por sí mismo; todo tenía que venir ya hecho de las metrópolis europeas, pues éramos una raza inferior y degenerada. Se nos permitía pintar, pero había de ser como pintaban en París y habían de ser los críticos parisienses los que juzgaran la obra y dieran su fallo definitivo... Imperaba el criterio académico; "Ya los antiguos llegaron a la perfección, ya hicieron todo lo que es posible hacer y sólo nos queda copiarlos e imitarlos servilmente. El dibujo florentino con el color veneciano. Y si un pintor quiere hacerse modernista, que vaya a Montparnasse a tomar órdenes".

A partir de la mitad del siglo XIX hasta principios del siglo XX, la Academia de San Carlos continuó la enseñanza con influencia del clasicismo y romanticismo, sin embargo, en los años veinte tuvo una fractura importante, iniciada con una huelga dirigida por un provocador Gerardo Murillo, culminando con la destitución de su director. Los artistas ya no podían subyugarse a dictámenes o imposiciones, tenían la necesidad de romper con aquello que no les pertenecía y buscar dentro de sí mismos lo que genuinamente deseaban transmitir. Orozco continúa (citado por Muñoz, 1994, p. 124):

Fue entonces cuando los pintores se dieron cuenta cabal del país donde vivían. Saturnino Herrán pintaba ya criollas que él conocía, en lugar de manolas de Zuloaga. El doctor Atl se fue a vivir al Popocatepetl y yo me lancé a explorar los peores barrios de México. En todas las telas aparecía poco a poco, como una aurora, el paisaje mexicano y las formas y los colores que nos eran familiares. Primer paso, tímido todavía, hacia una liberación de la tiranía extranjera, pero partiendo de una preparación a fondo y de un entrenamiento riguroso.

Fue en esta misma época en que el pintor regiomontano Alfredo Ramos Martínez, influenciado por la escuela al aire libre de Barbizon, ubicada al norte de Francia, en la que impresionistas se instruían en las nuevas técnicas de pintura, regresa para fundar en la ciudad de México la

Escuela de Pintura al Aire Libre en Santa Anita, enseñando las innovadoras artes aprendidas durante su estadía en Francia. Aunado a estos acontecimientos y a la política educativa de José Vasconcelos, se inicia en 1921 el muralismo en México. Utilizando los muros de instituciones públicas como lienzo, figuras como Rivera, Orozco y Siqueiros, entre otros, reflejaron la problemática social desde su propia ideología, consolidando así la identidad del mexicano post-revolucionario. El maestro Orozco (citado por Carrillo, 1981, p. 56) menciona que:

La forma más alta – de la pintura -, más lógica, más pura y fuerte, es la mural. Es también la forma más desinteresada, ya que no puede ser convertida en objeto de lucro personal; no puede ser escondida para beneficio de unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo. Es para todos.

El Muralismo mexicano se distinguió por estar relacionado muy estrechamente con las ideas políticas y sociales de sus autores, quienes invadidos por la efervescencia mundial del socialismo, no dudaron en llevar más allá del mural su compromiso social, actitud observada especialmente en Siqueiros, quien, como menciona Ruhrberg (2001, p. 206), “*aceptó con entusiasmo el papel de propagandista político, activista y educador del pueblo*”. El muralismo mexicano fue un movimiento que no solo trascendió en nuestro país, invadiendo plazas, colegios y edificios públicos con un dramatismo avasallante, su monumentalidad traspasó fronteras, llegando a instalarse en países como Estados Unidos y Francia, en el pincel de Rivera el primero y de Tamayo el segundo. En palabras de David Alfaro Siqueiros (1950, p. 22): “*México fue así, en todo el mundo moderno, el único lugar que produjo, consecuentemente, el primer acto de rebeldía, teórica y práctica, de abajo a arriba, de adentro a afuera, contra las formas predominantes*”.

Más adelante, en 1942 se inaugura La Esmeralda, Escuela de Pintura y Escultura de la Secretaría de Educación Pública, llamada así en honor de la calle en que se ubicaba inicialmente. Su impresionante planta de maestros, entre los que se contaban: Agustín Lazo, Francisco Zúñiga, María Izquierdo, Diego Rivera y Frida Kahlo, dirigidos por Antonio Ruiz, el Corzo, tenía un espíritu primordialmente mexicanista. Herrera (1985, p. 275) cuenta:

Para los maestros de La Esmeralda todo México era su estudio. En lugar de pedirles a sus alumnos que copiaran modelos de yeso o imitaran el ejemplo europeo, los mandaban a las calles y los campos, para trabajar de manera más directa.

En 1994, La Esmeralda se traslada al Centro Nacional de las Artes, funcionando con un plan de estudios estructurado y formal, muy diferente del establecido en sus inicios, en el que la mayoría de sus maestros no tenían un método definido, pero buscaban a su manera, proporcionarle a sus alumnos una mirada artística y un pleno conocimiento de su país.

Esta escuela mexicanista de pintura, creada a lo largo de los años por un sinnúmero de artistas, desde Posada hasta Tamayo, y enmarcada principalmente por el muralismo, ha sido una gran creadora de la identidad del pueblo mexicano, en la que no solo podemos reconocernos a nosotros mismos, sino también puede reconocernos en ella el mundo entero. Sin embargo, a partir de 1950 aproximadamente, esta pintura de revolución comienza a perder impulso, según Moyssén E. (1978, p. 168), tres acontecimientos fueron los responsables: el primero de ellos, la muerte de José Clemente Orozco en 1949; el segundo, la de Diego Rivera ocho años más tarde; y tercero, el surgimiento de una nueva generación de artistas a

los que más adelante se les conocería como la generación de *la ruptura*. Otro punto importante fue la aceptación en la Bienal de Venecia de Rufino Tamayo, artista plástico creador de su propio lenguaje pictórico, reacio a seguir las tendencias realistas-ideológicas de sus antecesores y que abriera las puertas al arte mexicano actual.

A partir de entonces, las galerías de arte jugaron también un papel fundamental, otorgándoles a estos nuevos artistas, espacios de exhibición.

Al respecto, Rita Eder (1988, p. 337) menciona:

Se asiste entonces a un fenómeno de contrarios entre conceptos estéticos: el arte didáctico y de propaganda se contraponen a una búsqueda formal inspirada en las vanguardias; se deja de lado la reacción colectiva por la práctica individual; se derriba el muro del nacionalismo para ceder a una auténtica visión universal; el provincialismo cede poco a poco el sitio al cosmopolitismo, y el dogma revolucionario se desvanece ante la heterodoxia ideológica.

Es así, como en las vanguardias europeas, que una fisura en el movimiento mexicanista revolucionario daría inicio a un nuevo grupo de artistas que protagonizarían distintos movimientos o corrientes en los que cada uno seguiría su propio camino.

1.1.3 Identidad local. Por otro lado, en Monterrey, una de las ciudades más industrializadas del país, se empezaría a cocinar el establecimiento de espacios culturales como nunca antes habían existido. Todo comenzó en 1946, con un curso de pintura impartido por Ignacio Martínez Rendón en el Departamento de Acción Social Universitaria, dando pie dos años más tarde, a la Escuela de Verano, donde se enseñaba dibujo, pintura y modelado, con éxito tal, que se institucionaliza en un Taller de

Artes Plásticas que con el tiempo se convertiría en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL). Al respecto Moyssén (2000, p. 35) recuerda: *“Del antiguo Taller de Artes Plásticas saldrán los primeros pintores y escultores que, al lado de otros pocos independientes y autodidactas, empezarán a tener un desempeño profesional en la ciudad.”* Sin embargo, muchos de ellos, debido a la falta de oportunidades, emigran en la década de los cincuenta al Distrito Federal.

En 1954, nacen dos espacios que le abrirían sus puertas al mercado artístico local: el primero de ellos, la galería de la librería Cosmos y el segundo las salas de exposición de Arte AC. Aunque estos espacios aún eran escasos para la demanda real, abrían un campo de esperanza para los productores locales. Tuvieron que pasar dos décadas más para que otros espacios surgieran, pero en los setenta, periodo afortunado para la difusión cultural de la ciudad, cinco instituciones abrieron sus puertas: la Galería Arte Actual Mexicano dirigida por Guillermo Sepúlveda, el Centro de Arte Vitro, la Casa de la Cultura de Nuevo León, el Museo de Monterrey, y el Planetario Alfa, que si bien no es un recinto íntegramente dirigido al arte, ha permitido en algunas ocasiones la exhibición de exposiciones importantes, y alberga en su estructura, de manera permanente, piezas de Manuel Felguérez y Rufino Tamayo. Para la década de los ochenta, los artistas locales, buscando una solidez en sus propuestas, comienzan a montar exposiciones itinerantes en grupo, exhibiendo tanto en la ciudad como en otros estados y el extranjero. Cabe aclarar, que estas agrupaciones tenían que ver más con la fuerza que ejerce un conjunto que

con la cohesión del grupo, pues en realidad cada artista establecía su propio estilo y temática, alejándose la mayoría, del realismo social mexicano observado por los muralistas, y buscando más bien una propuesta individual que los acercara con la modernidad internacional. Moyssén (2000, p. 41) señala: *“aunque los pintores locales pudieran sentirse fuertemente atraídos por la tradición del arte político, la discusión tenía lugar a más de mil kilómetros de sus talleres.”* Es interesante observar que Monterrey no cuenta con una generación de la ruptura, pues en realidad no había nada que se pudiera romper. La mayoría de los artistas anteriores a 1970, antes del surgimiento de los espacios culturales previamente mencionados, se habían mudado, por lo que los artistas locales posteriores, formados sin ningún antecedente previo, abrieron su propio camino apostando por sus propias propuestas. Puntualiza Moyssén (2000, p. 43):

...no tienen tras de sí más que una incipiente tradición que apunta en la misma dirección que su trabajo, lo que les da la libertad suficiente como para ignorarla, transgredirla o llevarla hacia nuevos rumbos; ya no son víctimas del espejismo de la ciudad de México, ni buscan lo que allá se produce, para ponerse al día, ni desean emigrar para obtener éxito.

Los artistas visuales actuales, orgullosos de pertenecer a una generación emergente, gozan de una perspectiva un poco más alentadora, continuando en la búsqueda de espacios, oportunidades, propuestas, y horizontes.

1.2 Antecedentes

El arte pictórico regiomontano, es un tema pocas veces tratado en la historia de la ciudad, que por su naturaleza industrial ha permanecido en

segundo plano. Sin embargo, han existido esfuerzos importantes como las investigaciones de Javier Moyssén: *Colores bajo el sol, pintores y escultores de Nuevo León* y *16 Artistas contemporáneos de Monterrey*; el catálogo publicado por el desaparecido Museo de Monterrey, titulado: *Artes plásticas de Nuevo León, Cien años de historia*, en donde se seleccionan a cien artistas plásticos regiomontanos y su participación en la formación artística de la ciudad; o más recientemente *Transferencias, convenciones y simulacros*, producido por Alfredo Herrera, Benjamín Sierra y Enrique Ruiz, miembros de la Facultad de Artes Visuales y editado por la UANL, que presenta un testimonio valioso sobre la situación actual del arte en Monterrey. En contraste con esta limitante, existen innumerables textos sobre la identidad, la imagen y sus formas de lectura, que aportan y dan luz al estudio de la presente investigación.

1.3 Planteamiento del problema

En la actualidad existen en Monterrey, entre galerías, museos e instituciones, más de 40 espacios culturales dedicados a la difusión del arte regiomontano, establecidos por el creciente interés de la población en las actividades artísticas de su ciudad. Sin entrar en una discusión sobre si estos espacios son suficientes, o tienen la apertura o el criterio necesario para la difusión del arte, sí vale la pena señalar que la mayoría de ellos son de fundación reciente, con no más de 35 años de antigüedad, y que buscan, dentro de sus propias propuestas, dar a conocer o consolidar a artistas locales, y en algunos de los casos, acercar al espectador local, con artistas nacionales e internacionales. Tomando en cuenta el incremento de

espacios y de instituciones de enseñanza, y el interés que ha despertado la plástica local, resulta interesante saber cómo percibe el espectador el arte que se produce en su ciudad. Si este despertar tardío, al menos en su difusión, le ha permitido o no, construir una identidad a partir de sí mismo.

Esta demora en el plano de la difusión, ha mermado la posibilidad de crear un tipo de arte exclusivo de la ciudad, que al ser visto por el espectador se sienta plenamente identificado con él y sin vacilaciones de tomarlo como propio. Al mismo tiempo en que galerías y museos comenzaron a surgir en Monterrey, nació también una aldea global que nos alcanzó, permitiendo a los artistas regiomontanos tener acceso a la tecnología, conocer las rupturas artísticas que se estaban presentando en el mundo sin tener que salir a buscarlas, y crear propuestas mucho más jóvenes, más vanguardistas, y que posiblemente tenían más que ver con los discursos internacionales, que con su ciudad. De manera más exacta, podemos reflexionar en las palabras de Ruiz, (citado por Sierra, p.44):

Llegan los años 90, ya podemos tener acceso a la tecnología, para poder crear podemos saber lo que se está haciendo en otras partes del mundo y se puede tener además la libertad de crear lo que puedas porque no hay que seguir a ninguna escuela específica ni a nadie. Sin embargo, las instituciones no estaban preparadas, ni el público tampoco, no había una crítica que fundamentara esto y entonces nos emparentamos con el arte contemporáneo internacional sin haber pasado por los pasos anteriores...

La rapidez con la que el espectador local se vio invadido de espacios y artistas con propuestas diametralmente diversas y sin un hilo conductor que le haya permitido comprender una ruptura con otra, lo convierte en un admirador del arte en general, fenómeno muy interesante, que le permite sentirse tan identificado con un artista local, como con uno iraní. Monterrey

se ha distinguido del resto del país por ser una ciudad pujante, moderna, industriosa, contemporánea, y este fenómeno puede ser una parte de su realidad artística, sin embargo, esta persecución de modernidad no le resta una identidad específica, de la que hablaremos ampliamente más adelante, y que de alguna manera no está percibida en su producción. Al espectador regiomontano puede gustarle el arte que se produce en su ciudad, puede seguir y admirar a sus artistas, pero no necesariamente sentirse identificado con su trabajo, esta es la premisa inicial a investigar.

1.4 Objetivos de la investigación

- Analizar si para el espectador regiomontano, el arte pictórico producido por artistas locales posee una identidad propia de la ciudad.
- Determinar la medida en que los elementos pictóricos pueden otorgarle identidad a una obra.
- Evaluar si existe una diferencia en la percepción del arte regiomontano producido antes de 1970 y el de producción posterior, después del surgimiento de galerías, museos y centros culturales en la ciudad.

1.5 Preguntas de investigación

¿Posee el arte pictórico regiomontano una identidad propia, fácilmente identificable por el espectador local?, ¿se dice que es local únicamente porque se ha realizado en nuestra ciudad?, ¿puede el arte, ante un mundo globalizado, seguir conservando su sello local?, ¿puede un artista que ha

estudiado en el extranjero producir arte local? o por el contrario, ¿puede un artista regiomontano deslindarse de su identidad, del entorno en el que creció, de sus códigos primordiales y realizar piezas artísticas con una identidad exclusivamente internacional?, ¿existe realmente una obra de arte que pueda ser totalmente internacional sin ningún tinte localista? Si cuando hablamos de arte nos enfocamos en la pintura, ¿cuáles serían los elementos que le otorgarían una identidad específica a la obra?

1.6 Hipótesis

Tomando en cuenta que las hipótesis, definen Hernández, Fernández y Baptista (2003, p. 143), *“son sólo proposiciones sujetas a comprobación empírica y a verificación en la realidad y observación en el campo”*, se propone que: la identidad en el arte de una ciudad se forja a partir de que exista una historicidad de la misma, cuando se carece de ella, como en el caso del arte pictórico regiomontano, se alimenta de las aportaciones de otras sociedades, forjándose una identidad internacional.

1.7 Justificación

El presente documento fue realizado con la finalidad de analizar cómo se identifica el arte regiomontano en nuestra ciudad, cómo lo ven los artistas, cómo la crítica, cómo el público en general. Se ha comentado entre la crítica especializada, que el arte regiomontano tiene una identidad local con un *aderezo* de internacionalidad, así como los restaurantes extranjeros que se instalan en nuestro país, mezclando un poquito de su cocina, con un poquito de la nuestra para hacerla más cercana a nuestro

paladar, así también con el arte, *“las recetas internacionales se sirven en la localidad con aderezos originales que por su manera de servirse saben más sabrosos y fáciles de digerir”* (Sierra, 2004, p. 25). Sin embargo ¿qué es lo que le otorga este *aderezo* que menciona la crítica?, ¿se identifica el espectador regiomontano con el arte local?

El objetivo de este proyecto es estudiar el arte y la identidad regiomontana desde las perspectivas antropológicas, psicológicas y sociales, que se han ocupado durante años del estudio de la identidad social como *“objeto, es decir, bajo el punto de vista del observador externo que lo percibe desde fuera”* (Bonfil y otros, 1991, p. 23). Para ello se describirá la identidad del regiomontano, sus costumbres, su cultura, lo que le hace decir *“éste soy yo”*, y lo que le hace sentir que pertenece a un grupo, así como identificar si el arte local corresponde a esta idea que se tiene del regiomontano, si el arte pictórico que se realiza en su localidad puede sentirlo como propio, y cuáles son los elementos que sustentan esta identidad. Para poder identificar estos puntos y responder a las preguntas iniciales, si no de manera completa al menos aproximativa, se dirigirá un experimento en el que participarán 20 individuos: 10 hombres y 10 mujeres; todos nacidos en Monterrey y su área metropolitana; con un grado de estudios al menos de licenciatura, buscando con ello que tengan un nivel cultural que les permita apreciar una obra pictórica sin importar el movimiento artístico al que pertenezca; un rango de edad mayor a los 25 años, con la finalidad de que tengan la suficiente madurez en la forma en que se perciben a sí mismos y a su entorno cultural, y menores de 40 años,

con motivo de que no exista una influencia de una escuela artística demasiado tradicionalista en la que el arte contemporáneo no tenga cabida.

Para este experimento se seleccionarán veinte imágenes de obras pictóricas (Anexo 1 p. 91, Anexo 2 pp. 93-112), todas realizadas por artistas locales, esto es, que hayan nacido en Monterrey o que tengan tanto tiempo produciendo en la ciudad, que se encuentren lo suficientemente empapados de la cultura regiomontana, de modo que los críticos los consideren artistas locales. Estas imágenes serán seleccionadas de catálogos, compendios artísticos, bienales, reseñas, etc., todos editados por galeristas y curadores de renombre, o por instituciones acreditadas como la Casa de la Cultura o el Consejo para la Cultura y las Artes de Monterrey. Diez de estas imágenes se habrán producido antes del año 1970, y las diez restantes serán de producción posterior hasta llegar a la actualidad, esto para identificar si el arte regiomontano en años anteriores, antes del boom de la aparición de museos y galerías en la ciudad que se dio en la década de los 70`s, tenía una identidad más local, nacional o internacional, que el producido en años recientes.

Este experimento nos arrojará las variables necesarias para corroborar de una manera más científica, palpable o comprobable, cómo percibe el regiomontano su arte, qué es lo que le identifica con él, y qué elementos artísticos producen dichas conclusiones.

Se analizarán los resultados arrojados, se compararán con experimentos similares, realizados paralelamente por ocho investigadores egresados de la Maestría en Arte de la Universidad Autónoma de Nuevo León, y se llegará a conclusiones si no específicas, al menos aproximadas, y digo esto por las posibilidades infinitas que el experimento puede generar, sobre la identidad que impera en el arte regiomontano.

Capítulo 2

Revisión de la literatura

La identidad, en el contexto del ser humano, actúa como un factor determinante del quién soy, le otorga a una persona con determinadas características o rasgos una conciencia de sí misma, que le permiten individualizarla, incluirla dentro de un grupo específico y excluirla de otros, pero sobretodo, le concede una personalidad propia, distinguiéndola de los demás. Desde que nacemos, los seres humanos pertenecemos a un grupo, en este caso, a una familia. Crecemos sabiendo que formamos parte de nuestros padres, hermanos, abuelos, y nos diferenciamos de los demás por nuestro apellido: somos hijos de Pedro Gómez, somos parte de la familia Gómez; y crecemos con las historias de nuestros antepasados, conocemos de dónde vinieron, cómo eran, a qué se dedicaban, cuál fue la herencia cultural que nos dejaron y qué hace que los Gómez, los Pérez o los González tengamos ciertas características en particular. Antes del bagaje cultural que con el tiempo podamos adquirir, tenemos una historia familiar que nos precede, que si bien puede tener similitudes con otras, también tiene características que la individualizan y que a nuestros ojos y a los ojos de una comunidad nos determinan. Por ejemplo: Pedro Gómez era un hombre muy trabajador, los Gómez somos trabajadores; o José Pérez era un hombre muy educado, los Pérez somos educados.

Desde niños nacemos con una identidad definida de nuestra familia. Quiénes éramos en generaciones anteriores influye en quiénes somos por varias generaciones presentes y futuras. Esta identidad particular nos

afecta como individuos y nos diferencia de los demás. Nos crea una identidad propia, con las costumbres, tradiciones, valores y características de las que goza nuestra familia.

Conforme vamos creciendo, nos unimos a distintos grupos o asociaciones. Pertenecemos a una colonia, a una escuela, a un grupo de amigos, a un grupo de estudio, a un equipo deportivo, a una religión, a una comunidad, a un país. Y mientras crecemos, parece tomar importancia esta necesidad de pertenecer. En 1943, el psicólogo estadounidense Abraham Maslow, propuso la teoría de la Jerarquía de Necesidades, que consta de una pirámide de 5 niveles de motivación humana, en el que la necesidad de pertenecer a un grupo o de *afiliación*, como la denomina Maslow, ocupa el tercer nivel, sólo por encima de las necesidades fisiológicas básicas (comer, dormir, mantenerse saludable) y de seguridad (tener un empleo, etc.). Esto nos da una perspectiva de lo relevante que es para un ser humano sentir que pertenece, que es parte de, o que se identifica con un grupo, cualquiera que este sea.

¿Quiénes somos?, ¿a qué pertenecemos? son algunas de nuestras interrogantes. Un factor importante de pertenencia y de identificación de uno mismo es lo planteado por Beriain (1996, p. 13) como códigos primordiales:

En las sociedades primitivas la identidad colectiva se funda y se construye en torno al lugar de nacimiento, la lengua, la sangre, el estilo de vida. La fuerza de estos hechos "dados" forja la idea que un individuo tiene de quién es y con quiénes está indisolublemente ligado. Estas ataduras "primordiales"... producen, por un lado, un sentimiento solidario de unidad, una conciencia de unidad que liga a quienes lo experimentan de tal manera que este vínculo supera cualquier otra diferencia, y por otro lado, excluyen a

aquellos individuos que no comparten tales ataduras “primordiales”. Tales ataduras están conectadas al orden fáctico (natural) del mundo, que no puede ser cambiado por la acción voluntaria de los individuos, sino que es considerado como algo dado.

Este es uno de los vínculos de identidad individual más fuertes que existen. El lugar en el que nacemos determina en gran medida la percepción que tenemos de nosotros mismos. Un extranjero puede ser bien recibido en una sociedad tolerante, sin embargo, siempre será un extranjero, sin importar lo bien que aprenda el idioma, cuan rápido se haya adaptado o cuantos años viva en la misma comunidad, hay un código primordial que no comparte con el resto de los habitantes. En este sentido, los códigos primordiales pueden resultar segregacionistas, sin embargo, sumergirnos en el quiénes somos hablando de una sociedad lo es. Para responder a la pregunta inicial, debemos explorar las diferencias que existen con otras sociedades. Determinar quiénes somos, también es definir quienes son los demás. Podemos corroborarlo de manera inversa cada vez que viajamos a otro país, si nos encontramos con alguien de nuestra misma nacionalidad, aunque sea una persona desconocida para nosotros, en ese momento se convierte en un amigo simplemente por haber nacido en el mismo territorio. De igual manera cuando nos encontramos en una ciudad que no es la nuestra, no tenemos que salir del país para percatarnos de las diferencias que tenemos con el resto de los estados mexicanos. Bastan unas horas fuera de la ciudad para que nos extrañemos con las expresiones, acentos, indumentaria o comida típica de nuestros conacionales. Pero ¿qué es lo que determina la identidad de una comunidad? Beriain (1996, p. 15) continúa:

Una sociedad no está constituida tan sólo por la masa de los individuos que la componen, por el territorio que ocupan, por las cosas que utilizan, por los actos que realizan, sino, ante todo, por la idea que tiene sobre sí misma, en definitiva, por su autoconcepción, por su autorrepresentación en la que se inscribe una "relación nosotros"... Como existe una identidad "nosotros", asimismo también existen otras identidades, consideradas "ellos" desde la identidad "nosotros", y viceversa, las identidades "ellos" se autoconsideran como identidades "nosotros" y consideran "ellos" al resto. Sin los "otros" no hay necesidad de definirnos a nosotros mismos.

Cuando nos vemos a nosotros mismos como parte de una sociedad, lo que estamos haciendo es valorando un conjunto de características básicas que a nuestro parecer nos representan, estamos reuniendo conceptos que son comprensibles en nuestra forma de ver la vida y el mundo en general, estamos logrando una visión con respecto a los valores que conforman una sociedad noble, anhelada, que pensamos ser o deseamos alcanzar. Definir nuestra identidad, como se menciona anteriormente, puede ser una actividad discriminatoria pero necesaria, pues para ello se debe esclarecer la autoconcepción del grupo a través del *nosotros* y del *ellos*, partiendo de la idea que la sociedad tiene de sí misma como resultado de su origen étnico, idiomático, histórico, organizacional, gubernamental, militar y territorial.

Una vez que definimos quiénes somos, y enumeramos el conjunto de valores que construyen el *nosotros*, podemos reconocer características muy determinantes con respecto a ese *nosotros* comparado con el *ellos*. De Botton (2001, p. 156) comenta:

Cada cual considera bárbaro lo que no pertenece a sus costumbres. Ciertamente parece que no tenemos más punto de vista sobre la verdad y la razón que el modelo y la idea de las opiniones y usos del país en el que estamos. Allí está siempre la religión perfecta, el gobierno perfecto, la práctica perfecta y acabada de todo.

Es difícil considerar hasta donde las tradiciones o costumbres pueden tener categoría de normales o buenas. Aún siendo México un país abierto hacia otras culturas, que pudiera tener como ejemplo a seguir las políticas de países más desarrollados, cuando se trata de quiénes somos, se muestra siempre una actitud de veneración a lo propio, y de rareza o curiosidad, en el mejor de los casos, de lo ajeno. La identidad de una comunidad se forja a través de su historia, al estudiarla, se conoce el panorama completo de su formación, comprendiéndose a sí misma. Por otro lado, el tiempo juega también un papel preponderante como agente de cambio. Una vez que se expone una costumbre o actividad diferente, ésta puede ser tomada con rechazo por parte de la comunidad, sin embargo conforme pasa el tiempo, ésta podría adaptarse a la misma y adoptarla incluso como propia, como se observará en los siguientes estudios sobre identidad antropológica, psicológica y social.

2.1 Identidad antropológica

La antropología se encarga de estudiar al ser humano de forma holística, combinando en una sola disciplina los enfoques de las ciencias naturales, sociales y humanas. Es una ciencia integradora, pues analiza al hombre en el marco de la sociedad a la que pertenece, como hacedor de cultura, y como producto de la misma. Puede definirse como la ciencia que se ocupa de estudiar el origen y desarrollo de toda la gama de la variabilidad humana y los modos de comportamiento sociales a través del tiempo y el espacio.

Dentro de la antropología, existe una vertiente llamada antropología cultural, que se encarga del análisis y descripción de las culturas, en la que nos enfocaremos en este texto. En palabras de Hall, (1997, p. 33) *“para los antropólogos la cultura significa hace mucho la forma de un pueblo, la suma de sus modelos de comportamiento aprendidos, sus actitudes y cosas materiales”*.

La cultura está tan dentro de nosotros, que es difícil percibirla. Es una especie de programación interna, que nos hace actuar o reaccionar de determinada forma en nuestra vida diaria, y es tan común para nosotros, tan automática, que llegamos a pensar que es universal, que existe un sentido común, o que es parte de nuestra personalidad. Se podría decir, tomando las palabras de Linton (1945, p. 45) que *“una cultura es la configuración de la conducta aprendida y de los resultados de la conducta, cuyos elementos comparten y transmiten los miembros de una sociedad”*. Sin embargo, la cultura va más allá de ser, según Caturelli (1981, p. 3) *“un conjunto de obras que forman la trama del mundo “cultural”, sino, principalmente, un acto propio del hombre, acto que implica la totalidad de la persona”*.

La antropología cultural sostiene que una buena parte de las experiencias y conceptos considerados naturales, son en realidad parte de nuestra cultura, que comprende las reglas según las cuales se clasifica nuestra experiencia. En este sentido, Hall, (1997, p. 38) aseguró:

Hay hombres honestos y sinceros que continúan sin comprender el verdadero significado del hecho de que la cultura controla el comportamiento

de un modo profundo y persistente, muchas veces fuera de los límites de la conciencia del individuo y, por tanto, más allá del control consciente. Normalmente al antropólogo se le ignora cuando subraya este punto porque desafía las creencias más profundas del pueblo americano sobre sí mismo, así como sobre los extranjeros. Conduce a la gente a ver cosas que podría no querer ver.

Uno de los temas principales de la antropología cultural, es la relación entre los rasgos universales de la naturaleza humana y la forma en que se plasma en culturas distintas. Estudia las razones de las diferencias culturales, motivadas por razones ambientales o históricas, y de la organización de éstas en sistemas globales. Cuando los primeros colonizadores llegaron a América, se horrorizaron con las prácticas, tradiciones y comportamiento de los pobladores indígenas, obligándolos a abandonar su cultura, religión y costumbres argumentando que vivían en un *estado de naturaleza*, cuando únicamente se estaban enfrentando a formas culturales distintas a la suya.

Una identidad antropológica es el conocimiento que el ser humano tiene de sí mismo y de su entorno social, su reconocimiento como individuo. Esta identidad nos lleva a actuar de distinto modo de acuerdo a nuestra cultura y principios, según nuestra percepción de lo que es o no correcto como consecuencia de nuestra historicidad, geografía y educación.

Por otro lado, esta percepción tiene más que ver con nuestro cerebro que con nuestros ojos. El ojo es el órgano que utilizamos para acercar la imagen, pero es nuestro cerebro el que la decodifica y le da sentido. Arnheim en sus tesis gestálticas (citado por Aumont, 1992, p. 98) comentó: *“de todos nuestros sentidos, la visión es el más intelectual, el más cercano*

al pensamiento.” Por su parte, Merleau-Ponty (1975, p. 238) observó: “*cada órgano de los sentidos interroga al objeto a su manera*”, sin embargo, bien podríamos decir que el resto de nuestros sentidos, como el olfato y el gusto, por ejemplo, son de naturaleza primitiva, pues actúan con menor complejidad, siendo relevados en su función, en el caso específico del olfato, con la evolución de las especies, pues “*su devaluación estuvo asociada a la adquisición de la estación erecta, que lo alejó de los lugares interesantes para olfatear*”, declara Gubert (1987, p. 5). Retomando la relevancia del sentido de la vista, reafirmamos la relación del lenguaje oral en el pensamiento y en lo que Arheim llama el *pensamiento visual*, de manera tal, que la imagen se lee, no se observa ni se mira, sino se lee, especialmente cuando se trata de una obra de arte, que existe para ser estudiada, analizada y completada por el espectador. Aumont (1992, p. 207) señaló: “*La imagen sólo existe para ser vista por un espectador históricamente definido*”. El propósito de la imagen es ser vista, y el del espectador, darle significado, pues “*nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos*” concluye Berger (2006, p. 14).

Retomando lo mencionado anteriormente por Arnheim, con respecto a la relación entre visión y pensamiento, Aristóteles (citado por Arnheim 1986, p. 109) fue mucho más lejos, señalando que: “*sin una representación, la actividad intelectual es imposible*”, aseveración que más adelante cuestiona el mismo Arnheim (1986, p. 117) en palabras de Bühler (1908): “*cualquier tema puede pensarse y comprenderse acabada y distintamente sin ayuda alguna de imágenes*”. Por su parte, Dorfles (1979, p. 35) comentó: “*querer*

reducir la obra pictórica (y en general gráfico-plástica) al nivel de un signo verbal –o aún al estrictamente icónico- es completamente arbitrario y contraproducente; esto, por otra parte, ha sido observado ya por muchos otros pensadores.” Lo que nos lleva a considerar que si bien la vista es el más intelectual de los sentidos, no necesariamente se encuentra presente en los procesos de pensamiento, especialmente cuando se trabaja desde el inconsciente, como en el caso del automatismo.

2.2 Identidad psicológica

La psicología estudia el comportamiento de los individuos en su interacción con el medio ambiente, así como sus procesos afectivos e intelectuales. Por abordar la mente del individuo, constituye un campo de estudio intermedio entre lo biológico y lo social. Centra su atención, por una parte, en el desarrollo del ser humano a través de las distintas etapas de su vida, su percepción del mundo y como ésta va cambiando de acuerdo a su edad, ya sea por maduración, o por aprendizaje social, en su desarrollo físico, intelectual, emocional, sexual, social o moral. Por otro lado, estudia también su personalidad, los rasgos que relativamente permanecen en el individuo y norman su comportamiento.

En el campo del arte estudia los fenómenos de la creación y de la percepción artística, tomando la obra incluso como un síntoma y al artista como su paciente. En esta línea, Freud y sus seguidores, para reafirmar la estrecha relación entre el inconsciente y la imagen, realizaron estudios dividiendo el discurso en dos niveles: primario y secundario, perteneciendo

el primero al inconsciente y el segundo al consciente. Al respecto Aumont (1992, p. 121), señala: *“Freud analiza a Leonardo como hubiese podido analizar a uno de sus pacientes”*, haciendo referencia a uno de los estudios *psicobiográficos* sobre Leonardo da Vinci a partir de sus textos, cuadros y dibujos. Otro método desarrollado por Freud, mencionado por Aumont, es la *lectura psicoanalítica* de las obras de arte, que consiste en interpretar a partir de la obra, el estado psicológico de los personajes o imágenes que aparecen en ella, intentando también comprender lo que pudo impulsar al artista a querer expresar precisamente ese estado psicológico y no otro. Un punto discutible por Jung (1999, p. 59), quien menciona: *“si una obra de arte se explica por el mismo procedimiento que una neurosis, entonces, o bien la obra de arte es una neurosis, o la neurosis una obra de arte”*. Aunque más adelante reconoce: *“no puede negarse que la creación de una obra de arte se produce en condiciones psíquicas similares a las de la neurosis”*. Lo que no se somete a discusión por los especialistas, es que existe una relación entre la obra de arte y quien la realiza. De este modo, Berger (2006, p. 16) afirma:

Las imágenes se hicieron al principio para evocar la apariencia de algo ausente. Gradualmente se fue comprendiendo que una imagen podía sobrevivir al objeto presentado; por tanto, podría mostrar el aspecto que había tenido algo o alguien, y por implicación cómo lo habían visto otras personas. Posteriormente se reconoció que la visión específica del hacedor de imágenes formaba parte también de lo registrado. Y así, una imagen se convirtió en un registro del modo en que X había visto a Y.

Por otro lado, la psicología no sólo se encarga del estudio del proceso creativo del artista con respecto a la imagen, sino la influencia que ésta

ejerce sobre el espectador. Bachelard (1943, p. 9), enfocándose en el tema de la imagen mencionó:

Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobretudo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante. Si una imagen presente no hace pensar en una imagen ausente..., no hay imaginación.

La palabra imaginario en la teoría lacaniana, explica Aumont (1992, p. 125), *“debe tomarse como estrictamente ligada a la palabra imagen”*. Y una imagen, complementa Berger (2006, p. 15), *“es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos.”* Jaques Lacan, tomando los fundamentos de la psicología freudiana sobre la pulsión, como sinónimo de impulso, o de una necesidad instintiva de algo, que se manifiesta en muchas ocasiones en una parte de nuestro cuerpo, determina la *pulsión escópica*, esto es, la necesidad de ver, que si bien no es una de las pulsiones primarias, como la pulsión oral, determinada por la necesidad de alimentarse, sí es muy característica del ser humano. La manera en que el ser humano satisface su pulsión escópica es a través de la mirada, que *“se distingue de la simple visión en que emana del sujeto que percibe, de manera activa y más o menos deliberada”*, aclara Aumont (1992, p. 132). Lacan, descubre la mirada como el medio por el que el espectador satisface su pulsión de ver, y es la obra de arte, la que le alimenta. *“El arte es también lo que enseña a ver”*, puntualiza Gombrich (citado por Aumont,

1992, p. 210), con él, el ser humano se permite reconocerse a sí mismo y su mundo, de una manera proyectiva e idealista, pero sobretodo activa.

2.3 Identidad sociológica

La sociología es la ciencia que estudia la sociedad, su acción social y los grupos que la conforman. Estudia cómo son creadas las organizaciones y las instituciones que forman su estructura, así como el efecto que producen en el comportamiento del individuo sólo y en grupo, y los cambios que pudieran suscitarse en la misma. La Asociación Americana de Sociología (ASA, por sus siglas en inglés) define la sociología como: *"el estudio de la vida social, el cambio social y las causas y consecuencias de la conducta humana... investiga la estructura de los grupos, organizaciones y sociedades y como las personas interactúan dentro de estos contextos..."*.

Analizar el concepto de identidad, desde un punto de vista sociológico, implica el desarrollo de métodos de investigación empíricos, análisis de datos, elaboración de teorías y valoración lógica de estos argumentos. Durante la elaboración de este texto, se aplicaron dichos métodos sociológicos mediante un experimento que se detallará más adelante (p. 54), con la finalidad de estudiar, distinguir y comparar la identidad que el regiomontano asume del arte que se realiza en su comunidad. Este experimento requirió no sólo de un método racional y científico, sino que se echó mano también de la observación y el análisis empírico de sus resultados.

Antes de comenzar, se analizaron las siguientes preguntas planteadas por Morgan (1988): “*¿Cuáles son las memorias e historias que atesoramos? ¿Cuáles los rituales nacionales y ceremonias que preservamos? ¿Qué lugares capturan la imaginación social y qué eventos ocupan la mente de nuestros artistas y su público cuando piensan en quiénes son?*” Pensando en la comunidad de artistas visuales de la ciudad, que comparado con el resto de la población son una minoría, ¿pueden ellos ejercer una influencia en la forma en que se ve a sí mismo el regiomontano? O replanteándolo según el cuestionamiento de Moscovici (1984, p. 94), “*¿cuáles son los caracteres que facilitan, de una parte y de la otra, la aparición de un efecto de influencia de las minorías?*”. La identidad de una sociedad se forja a través del consenso de una mayoría, cuando hay una diversidad de opiniones, continúa Moscovici (citando a Festinger, 1950; Schachter, 1951, p. 94), éstas “*se resuelven en dirección de la posición de la mayoría*”. Los miembros de un grupo que deseen tomar una postura diferente del resto, se ven así forzados a seguir las mismas normas de la mayoría por miedo a ser excluidos. Sin embargo, la postura de la mayoría puede verse debilitada dependiendo de la diversidad de opiniones de sus minorías. Por otro lado, la influencia de una minoría permanente puede surtir efecto cuando un miembro influyente de la mayoría comienza a cuestionarse sobre la validez de las propuestas alternativas o minoritarias. Esto desencadena un proceso de validación, en donde hay un esfuerzo intelectual por comprender al otro, dando así paso al cambio. Situándolo al contexto del arte, lo podemos ver frecuentemente cuando surge un movimiento artístico nuevo, un caso muy claro fue el nacimiento del impresionismo. En el año

de 1874, un grupo de pintores conformado por: Camille Pissarro, Paul Cézanne, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Berthe Morisot y Edouard Manet, entre otros, fueron rechazados por el jurado del Salón y la Academia por su ideología pictórica, argumentando una temática banal, pues paisajes, retratos y bodegones eran temas demasiado triviales para la época, y un empaste que solo causaba *impresiones*, término feroz que les valió el nombre del movimiento. Pero lo que al principio era despectivo y burlón, con el tiempo y el apoyo del fotógrafo, aeronauta y caricaturista Gaspard-Félix Nadar y el galerista francés Durant-Ruel, se convirtió en un cumplido. Los impresionistas se concentraban únicamente en los valores cromáticos, en la materialización de la forma y la distribución de luces y sombras, creando imágenes que a cierta distancia no parecen detalladas, sino confusas y borrosas, pero que, indica KrauBe (1995, p. 76), *“al contemplarlas se reconstruyen como en un acto mental que se basa en el saber y la experiencia visual”*. Este movimiento artístico, surgido en una época de grandes inventos tecnológicos, en que la pintura ya no podía imitar con fidelidad la realidad pues con la invención de la cámara fotográfica ya no tenía sentido, utilizó por primera vez conocimientos de psicología de la percepción, que en aquel tiempo se desarrollaba como disciplina científica. La perseverancia de estos pintores al llevar su incisivo insulto de *impresionistas* con orgullo, la incorporación de otros artistas al movimiento, la protección de Nadar y Durant-Ruel y el apoyo gradual de los académicos, dio como resultado uno de los movimientos artísticos más sólidos, reconocidos y que mayor influencia han ejercido en el arte contemporáneo, encontrándose entre los favoritos del público actual,

incluidos aquellos que no gustan del arte. De esta manera comprobamos, como determina Eco (1972, pp. 250-251), que la obra de arte:

Instituye nuevos hábitos en el orden de los códigos y de las ideologías: después de la aparición de esa obra será más normal concebir la lengua tal como la obra la ha usado, y ver el mundo tal como la obra lo ha mostrado. Se reestructuran nuevos códigos y nuevas ideologías.

Una identidad social depende de las *pertenencias categoriales* que intervienen en la definición que de sí mismo hace cada individuo. Tajfel (1981, citado por Moscovici, 1984, p. 321) fundamentó una serie de experiencias en la afirmación de que *“los individuos comparan las ventajas y los inconvenientes de sus categorías de pertenencia con las de otras categorías e intentan mejorar el estatus respectivo de sus categorías de pertenencia.”* Las dos formas de este proceso de categorización consisten en la definición de las semejanzas y las diferencias entre los grupos. Como se mencionó en líneas anteriores, cuando buscamos definir nuestra identidad social, tendemos a idealizar más nuestras categorías de pertenencia, por encima de las del resto, confirmando lo dicho por De Botton (2001, p. 149) *“Cada nación tiene muchas costumbres y usos que son no sólo desconocidos sino horribles y extraordinarios para cualquier otra nación”*. Dando pie al sentimiento de orgullo de pertenencia de cada nación, grupo o ciudad, orgullo que se identifica particularmente en los regiomontanos, como se especificará a continuación.

2.4 Identidad regiomontana

La ciudad de Monterrey fue fundada en 1596 en honor al Virrey de la Nueva España Don Gaspar de Zúñiga y Acevedo conde de Monterrey. Al

encontrarse ubicada a una considerable distancia comparada con el resto del país y ataviada de un clima agreste, la ciudad fue de poco interés para sus colonizadores españoles, que ya habían intentado conquistarla catorce años antes por orden del rey de España Felipe II, quien facultó a Luis Carvajal y de la Cueva para que formara en ella una entidad independiente llamada Nuevo Reino de León.

Sin embargo, Carvajal cometió el error de llevar a estas tierras a cien familias en su mayoría judío-portuguesas, que aunque se habían convertido al catolicismo fueron perseguidas por la Santa Inquisición, ejecutando a la mayoría de ellas y condenando al exilio a Carvajal de la Cueva. Esto, no impidió que los sobrevivientes repoblaran las tierras convirtiéndola con los años en una de las ciudades más industriales del país.

Hablar de una identidad original de una ciudad tan grande como Monterrey resulta un tanto complejo si no imposible, pues es innegable la influencia que ha recibido de inmigrantes de otros estados de la república, así como su contacto con la frontera norteamericana. Derbez y Segura (1996 p. 96) relatan: *“Monterrey, ha estado abierta a los contactos desde su fundación, primero con su población nativa; después desde el punto de vista comercial”*. Sin embargo, existen algunos rasgos o características peculiares, que no podría sacudirse fácilmente, y que han llegado a ser vistas como exclusivas de la ciudad. Esta identidad o forma de ser del regiomontano, ha sido relacionada con la historia y geografía de sus colonizadores.

Comentamos en párrafos anteriores, que la distancia geográfica que mantenía con el virrey, les permitía a los regiomontanos gozar de una cierta independencia. No pagaban impuestos, trabajaban con sus propios recursos, que si consideramos lo abrupto de su clima y la crudeza de sus tierras, la convertían en una ciudad dura, no muy agradable de visitar. Sus habitantes pasaban el tiempo armados defendiendo sus posesiones. Esto, y el desafecto del virrey, creó en los regiomontanos, desde su origen, un carácter guerrero, independiente y de igualdad. Sin embargo, la característica principal en su identidad ha sido siempre su inclinación al trabajo. Quienes vinieron con Carvajal, recuerda Gorostieta, (1898, citado por Derbez y Segura, 1996, p. 113) *“eran campesinos trabajadores”* que se levantaban con los primeros rayos del alba y se dormían al anochecer. Desarrollar un hábito de trabajo dio pie al nacimiento de pequeñas empresas, que para los siglos XVIII y XIX, ya se habían establecido en la localidad. Quienes antes trabajaban en el campo, ahora eran obreros, dueños de diversos comercios, o de pequeños talleres de carpintería, sastrería, herrería y zapatería. Quienes antes se habían levantado con los primeros rayos del alba, o el canto de los gallos, ahora lo hacían con el agudo silbido de Fundidora, La Mantequera o Cervecería, según el barrio en donde se viviera. Estos silbatos se convirtieron en parte del diario vivir de Monterrey, y para muchos regiomontanos era el reloj que los regía, indicándoles la hora de entrar a trabajar, de comer, de cambiar de turno, de dormir. A las diez de la noche, en los años veinte, la gente se encontraba ya en casa, pues había que dormir temprano para madrugar al día siguiente.

Sin embargo, el trabajo no es la única virtud del regiomontano, pues se esmeraban también por ser cultos y educados. En casa, recibían una formación moral, de valores, mientras en la escuela demostraban un deseo férreo por aprender. Reyes (1943, citado por Derbez y Segura, 1996, p. 101) afirma:

El regiomontano cuando no es un hombre de saber es un hombre de sabiduría. Es un héroe en mangas de camisa, un paladín en blusa de obrero, un filósofo sin saberlo, un gran mexicano sin posturas para el monumento, y hasta creo, que es un hombre feliz.

A la par del surgimiento de pequeñas empresas, nacieron colegios religiosos, el Colegio Civil y la Universidad de Nuevo León, hoy UANL, incrementando en los regiomontanos el anhelo de superación profesional. Por otro lado, las mujeres regiomontanas desarrollaron una personalidad un tanto selectiva, en la que el título universitario era un requisito indispensable para salir con cualquier joven varón.

Por otro lado, sus formas de vida eran austeras y sencillas, basta ver la arquitectura de la ciudad para darse cuenta de su escasa inclinación al envanecimiento. El recibimiento hacia el forastero era amigable, sin importar su procedencia. El respeto a los mayores y a las mujeres de cualquier edad, muestran su fuerte apego a la sociedad patriarcal. En este caso, las jerarquías eran importantes, los menores obedecían a los mayores sin ningún cuestionamiento al respecto.

Sin embargo, el paso del tiempo, las nuevas carreteras y la cercanía con los Estados Unidos, han hecho de Monterrey una ciudad cada vez más consumista. La adquisición de ropa, tecnología, autos y otros artículos novedosos se han convertido en casi un deporte para el regiomontano, que

no duda en visitar las ciudades fronterizas de Laredo o McAllen para adquirirlos, o al menos visitar, cuando no se tiene la oportunidad de viajar, los lujosos centros comerciales o las modestas pulgas.

En cuanto a su comida son característicos los desayunos de machacado con huevo y los taquitos de barbacoa los domingos por la mañana. Como plato fuerte: caldo de res, sopa de col y queso, cortadillo, empalmes rellenos de frijoles y carne, chicharrón en salsa de chile piquín, pollo en salsa de chipotle, y mención aparte merece el cabrito, que gran fama se ha ganado como platillo típico, pero que llegó gracias al establecimiento de familias judías en la ciudad, que lo consumían como parte de culto hasta regionalizarlo a la leña o al pastor, como lo conocemos hoy en día. Los postres de leche quemada de cabra y mazapanes de cacahuate o nuez, son también herencia de estos primeros pobladores. Sin embargo, es la carne asada la preferida por excelencia. Toda familia regiomontana que se precie de serlo, tiene su receta secreta para prepararla y se enorgullece de ser quien la cocina mejor. Reunirse en el jardín de su casa para disfrutar de una carne asada a las brasas es posiblemente no solo su comida más tradicional, sino también su diversión más frecuente.

Por otro lado, la vida cotidiana del regiomontano está cargada de religiosidad y magia, que se muestra en expresiones populares como las bardas que podemos ver pintadas con mensajes religiosos en todas las zonas de la ciudad, y la práctica de *barrer un huevo* para curar del *mal de ojo* que se realiza en casi cualquier hogar regiomontano.

Las frecuentes peregrinaciones durante el ciclo guadalupano son también una muestra de esta misma religiosidad mezclada con costumbres paganas. La danza de los matachines o matlachines junto a los viejos de la danza, bajo los fuegos pirotécnicos que anuncian su marcha, sirve para expiar las culpas y pecados tanto de los danzantes como de la comunidad que entre rezos y manifestaciones de júbilo los observa.

En la actualidad, Monterrey es sinónimo de crecimiento empresarial, siendo sede de importantes grupos industriales y financieros como: Cemex, FEMSA, Grupo Alfa, Vitro, Cervecería Cuauhtémoc-Moctezuma, Banorte, Maseca, Gamesa, Grupo Reforma y muchos otros más; así como de dos de las universidades más reconocidas de Latinoamérica, el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM) y la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL).

Sin embargo la fuerte imagen comercial de la ciudad puede opacar los esfuerzos por promover actividades artísticas como el Ballet de Monterrey, la Sinfónica de Nuevo León, el Festival Cultural Barrio Antiguo, el Corredor del arte o la Bella vía. Entre sus museos y centros culturales se encuentran: el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), el Museo de Historia Mexicana, el Museo Metropolitano, la Casa de la Cultura, La Cineteca Nuevo León, el Planetario Alfa y la Pinacoteca del Centro de las Artes, entre muchos otros.

Dentro de los retos que debe enfrentar esta enorme ciudad se encuentran la equidad social, la conservación del medio ambiente, el

crecimiento urbano, la vialidad y la promoción de una mayor actividad cultural.

2.5 Identidad y arte regiomontano

El arte es una expresión de la actividad humana en la que se manifiesta una visión personal sobre lo real o imaginado, que se interpreta de acuerdo a las propias finalidades y aspiraciones del espectador, dándole sentido de acuerdo a su forma de vida y hábitos mentales. Con respecto a la belleza en el arte Hegel (citado por Strathern, 1997, p. 67) comentó:

La belleza artística es más elevada que la belleza de la naturaleza, ya que cambia las formas ilusorias de este mundo imperfecto, donde la verdad se esconde tras las falsas apariencias para alcanzar una verdad más elevada creada por el espíritu.

La obra de arte es el medio del que se vale el artista para transmitir sentimientos y emociones al espectador, y tiene como fundamento la capacidad que poseen las personas para experimentar como propios los sentimientos ajenos. El arte, especialmente en sus inicios, tenía la finalidad de representar lo bello, sin embargo el concepto de belleza es subjetivo y con el tiempo se volvió obsoleto debido a que, afirma De Botton (2001, p. 150), “*cada país parecía poseer una concepción diferente de belleza*”, pues varía dependiendo de lo que en una sociedad o incluso cada individuo de manera personal, ha establecido como bello. En esta dirección Marx (citado por Sánchez, 1984, p. 112) señala “*cada sociedad tiene, en cierto sentido, el arte que se merece.*”

Monterrey es una ciudad de gran empuje económico y empresarial con un fuerte desafío cultural por cumplir. Es cuna de grandes museos y artistas, sin embargo se enfrenta, como el resto del mundo, a una visión del arte diferente, cambiante, que ha muerto de la forma en la que originalmente se le conocía, pero que “*su muerte*, - señala Ruiz (2004, p. 57) - *ha permitido su nacimiento*”. El arte ha dejado de ser algo bello para convertirse también en algo que produce sentimientos, y ha pasado de producir sentimientos a producir pensamientos. Actualmente el arte, según Jean-Luc Nancy (citado por Lozano, 2004, p. 6, como introducción a Transferencias, convenciones y simulacros) “*no cumple ningún propósito, produce nada. Es un paisaje por sí solo. Es la técnica sin imagen, sin modelo, sin principio y fin.*” Siendo el arte un “*continuo campo de ensayos y experimentos*”, complementa Ruiz (2004, p. 57), ha transformado sus materias primas para convertirse ya no sólo en un objeto de exhibición, sino en un acontecimiento efímero, situación que incluso para los mismos artistas puede resultar desconcertante, como en el caso de la escultora Miriam Medrez (citada por Sierra, 2004, p. 37) quien comenta:

yo pertenezco a una generación en la que hay un placer de por medio en el uso de tus manos... ojalá regresáramos a eso, a esas disciplinas, a esa forma de crear... y lo que parece ser es que las nuevas tecnologías se han convertido en el único medio para transmitir ideas.

Con el surgimiento del performance, el happening y mas recientemente, con la utilización de nuevas herramientas tecnológicas aplicadas a la producción artística, vinieron a cambiar paulatinamente para algunos y abruptamente para otros, el lenguaje visual del arte, de manera tal, que el artista regiomontano se ve experimentando con video, fotografía digital, arte sonoro y arte digital, acompañados de un nuevo discurso que ha

cambiado el sentido y el contexto del arte. De la Fuente (citada por Sierra, 2004, p. 24) menciona: *“Yo entiendo por arte contemporáneo lo que haces en tu época, lo que haces contemporáneo a ti y más como lo que tu contexto está provocando, circunstancias de lo político y social”*. Tomando esto como referencia, revisamos la declaración de Marx (citado por Sánchez, 1984, p. 117):

Se ha hablado mucho en los últimos decenios, de la “deshumanización del arte”. Quienes así hablaban no percibían, sin embargo, la “deshumanización del hombre” como proceso característico de la sociedad burguesa en la que, bajo el imperio de la producción de plusvalía, el hombre se degrada a la condición de medio, cosa o mercancía.

En la actualidad, la obra artística está llena de significados, es una especie de *“propiedad compartida”* (Herrera, 2004, p. 16) entre el autor que la crea, la pieza misma, el espacio en el que se exhibe y el espectador que la observa, quien puede interpretarla de la misma manera y con el mismo objetivo con que fue creada, o con un significado totalmente distinto e incluso opuesto. Una vez que la obra se presenta y es observada, ya no le pertenece solo al artista, sino a una comunidad que la discute, la enriquece y la admira.

Por otro lado, la obra de arte en Monterrey se enfrenta a la indeterminación de artistas, críticos y curadores que no se ponen de acuerdo acerca de si, en palabras de Herrera (2004, p. 15), *“la producción de los artistas es resultado o influencia de obras y artistas del exterior o si de verdad podemos encontrar un producto consciente y que refleje puramente el contexto en el que está sujeto”*. La intención de este documento es dar un poco de claridad a la identidad del arte regiomontano,

conocer si genuinamente existe un arte que pueda ser catalogado como local, o si lo único que tienen en común los artistas locales es su código primordial, es decir, haber nacido en la misma ciudad, así como saber si la influencia que los artistas pueden tener del exterior afecta tanto su producción, que el espectador promedio deja de sentirse identificado, o al contrario, si la cultura local influye tanto en el arte, que resulta particular con respecto al realizado en otros estados de la república mexicana.

Es imposible no confrontar el arte regiomontano con el producido en el Distrito Federal, pues siendo esta última la capital y centro del arte del país, las comparaciones en cuanto a discurso, calidad y difusión no se hacen esperar. Lara (2004, citado por Sierra, p. 30) menciona:

En la localidad dependemos menos del centro, tenemos nuestra propia cerveza, nuestras propias cosas y decimos ¿para qué querer ir a México? Esa autosuficiencia nos ha hecho crear una identidad que aún no es muy perceptible, porque lo mismo que se hace aquí se hace en otro país, más bien creo que estamos despegados de lo local y estamos muy a la par de lo que sucede en otros lugares, producimos un arte despreocupado, no nos metemos en lo político ni lo histórico.

En el arte local, especialmente en los jóvenes emergentes, se pueden apreciar rasgos similares con productores de otras partes del país, especialmente de la capital, fenómeno que se debe más que por un reconocimiento o por el interés de conseguir un lugar en la ciudad de México, “al desplazamiento que ha propiciado el mercado al desplazarse hacia la periferia, a la circulación de nuevas demandas, curiosamente, desde el extranjero, homogeneizando así y en parte, la producción nacional”, indica Moyssén (1994, p. 13).

Siendo Monterrey una ciudad primordialmente industrial, se había tardado, argumenta Herrera (2004, p. 11), *“en figurar en el ambiente artístico nacional, preocupada por la economía y por los recursos, el aspecto artístico y cultural siempre se había mantenido en segundo plano.”* Actualmente, la ciudad cuenta con algunas instituciones educativas dirigidas al arte como la Facultad de Artes Visuales de la UANL, Arte AC, las licenciaturas de arte y diseño de la Universidad de Monterrey (UDEM) y el Centro de Estudios Superiores de Diseño de Monterrey (CEDIM), así como diversas instituciones que a partir de los 80´s fueron surgiendo para formar y dar difusión al arte regiomontano, como los museos que ya hemos mencionado y las galerías Ramis Barquet, Arte Actual Mexicano, la desaparecida BF15, galería Emma Molina y Alternativa Once, entre otras. Se encuentran también las convocatorias de FinanciarTE y el Consejo para la Cultura de Nuevo León, así como la Bienal de FEMSA, y la reseña de la Plástica Nuevoleonesa. Sin embargo, tratándose de una ciudad tan grande, no son muchos los espacios o las convocatorias con las que cuenta el artista para desarrollarse, por lo que Ruiz (2004, pp. 70 y 71) argumenta: *“para ser artista hay que ir y venir por el mundo, salir en el periódico, aparecer en los catálogos, vender sin transigir, teorizar, reflexionar, hablar, defender, aclarar, argumentar, encontrar a los colegas, los ajenos y los otros”*. Tomando en cuenta que en algunas ocasiones se topan también con las restricciones que estos espacios o concursos pudieran representar, cerrándose a nuevas propuestas o discursos, difundiendo solo a un círculo reducido de artistas, creando como consecuencia en productores jóvenes sentimientos de frustración, como menciona De La Fuente (citada por

Sierra, 2004, p. 25): “con el tiempo te empiezas a dar cuenta que todo el medio del arte es una red de compadrazgo y mercadeo...”, reduciéndose aún más los medios de difusión y las oportunidades de desarrollo. Lacan (1964, p. 119) haciendo un recuento de la historia del arte concuerda:

Si intentamos figurar concretamente la posición del pintor en la historia, nos damos cuenta que es la fuente de algo que puede pasar a lo real, y que se toma en arrendamiento, valga la expresión, en todas las épocas. El pintor, dicen, ya no depende de nobles mecenas. La situación, empero, no ha cambiado fundamentalmente con el marchand de cuadros. Este también es un mecenas, y de la misma ralea. Antes del noble mecenas, la institución religiosa era la que daba qué hacer con sus santas imágenes. Siempre hay una sociedad arrendataria del pintor.

A pesar de las dificultades con la que los artistas regiomontanos se encuentran para producir sus proyectos, éstos, heredando el tesón de sus ancestros, insisten en ese deseo de trabajar, a pesar de la falta de apoyo.

Ruiz (2004, p. 62) comenta:

quizás tenga que ver con un ambiente facilitador que apareció y se consolidó en los setentas: coleccionistas, artistas de paso, reuniones en talleres y casas de promotores, escuelas, museos de grupos empresariales, visitas de críticos y curadores, etc., que acercaron de manera sustancial los documentos, los autores y las piezas que son fundamentales para comprender el panorama occidental del quehacer artístico, abriendo con ello las puertas a la observación directa, a la información específica, a la vivencia personal, y la posibilidad de participar en ello.

Sin embargo, las generaciones de artistas formadas anteriores a los años 70`s se vieron ajenos a este movimiento, existiendo una especie de ruptura generacional, para dar paso a nuevas ideas que se reflejarían en un escenario internacional.

Monterrey cambió en su ambiente artístico y cultural en los últimos 35 años, resurgió, creció, se transformó. Continúa disfrutando de las virtudes de su trabajo, encontrándose más empapada y cada vez más cercana a su

frontera vecina y el resto del mundo. En su diario vivir, y con la apertura de reconocidos museos, se pueden apreciar sus deseos por competir, por convertirse y consolidarse como una capital del arte.

Sin embargo, para algunos artistas, Monterrey *“no es la mejor ciudad en cuanto al arte pero es una ciudad en la que hay mucho que sembrar... tal vez sea un buen lugar para producir la obra y mandarla a otros lugares”* señala Azcúnaga (citado por Sierra, 2004, p. 38). Para que el arte de una localidad pueda surgir verdaderamente y tener un lugar sólido más allá de sus fronteras, necesita *“ir paralelo a un soporte económico, y ese soporte económico se da de dos formas, o el gobierno se involucra, o lo hace la iniciativa privada”*, comenta Emma Molina, reconocida galerista local (citada por Sierra, 2004, p. 47), quien continúa:

Monterrey es un clásico ejemplo de una burguesía, si tienes una sociedad con tres o cuatro millones de habitantes y hay veinte familias a las cuales les sobra el dinero y de repente deciden que en vez de jugar golf, deben jugar al arte, se agarran y hacen un pool de artistas... y paralelo a eso abren un museo.

Los foros, programas y espacios insuficientes para la difusión del arte y el artista, repercuten en la poca continuidad de su obra, así como la emigración a otras ciudades con mejores condiciones u oportunidades para su progreso, *“Monterrey debe ser sólo una base de corta estadía e irse temporadas a vivir a otro lado”* concluye Vázquez (citada por Sierra, 2004, p. 34), o como sucede en la mayoría de los casos, se ven en la necesidad de buscar oficios alternos que les permitan subsistir, pero que limitan o nulifican su producción artística. Gerardo Azcúnaga (citado por Sierra, 2004, p. 38) al respecto comenta: *“llevo 20 años viviendo del arte, pero a*

cuenta gotas, no es como para darse buena vida, tal vez un pintor de bodegones o paisajes pueda vivir bien, pero no mi caso". En una situación como ésta, al artista sólo le queda tener la fortuna de ganar alguno de los premios y becas anuales convocados por las distintas instituciones, que le permita producir por algún tiempo con la libertad necesaria para experimentar y crear nuevas propuestas sin presiones económicas de por medio. Como conclusión, podemos recordar las palabras de Wolf (2003, p. 8) que si bien se refería a la problemática de la mujer escritora, bien funciona para todos los géneros y campos del arte: *"Para escribir novelas, una mujer debe tener dinero, y un cuarto propio"*. Sin ellos, el artista se ve limitado en sus propuestas por distractores del primer nivel de la pirámide de necesidades de Maslow.

Otro cuestionamiento con el que se encuentran los artistas es si el arte que vende, una vez que su obra empieza a tener reconocimiento, pierde validez con el tiempo, es decir, se entra en la disyuntiva, si se produce porque genuinamente hay un discurso coherente, sustentado y fiel o si se produce porque es el que genera satisfacción económica. Al respecto, Ehrenberg (citado por Sierra, 2004, p. 37) hace distinción *"entre arte morrallero y arte de propuesta, el primero supone salvar por medios prácticos y comerciales al segundo, que implica búsqueda, riesgo e inventiva."* Freud por su parte, (citado por Lacan 1964, p. 118) reflexiona:

Si una creación del deseo, pura a nivel del pintor, adquiere valor comercial –gratificación que, al fin y al cabo, podemos calificar de secundaria- es porque su efecto es provechoso en algo para la sociedad, provechoso para esa dimensión de la sociedad en que hace mella... Pero para que procure a la gente tanta satisfacción, tiene necesariamente que estar presente también otra incidencia – que procure algún sosiego a su deseo de contemplar.

Aquí se encuentra el verdadero balance del artista, defender su propuesta hasta que ésta sea escuchada y no perderse en ella una vez que sea aplaudida.

Con respecto a la identidad de la obra de arte producida en Monterrey, críticos, artistas y curadores no se ponen de acuerdo. Herrera (2004, p. 15) comenta:

Por una parte encontramos que existe una postura, aunque no muy bien definida, por parte de diversos críticos y hasta de algunos artistas acerca de la obra de arte producida en Monterrey, refiriéndose a ella como una obra, llamémosle, “periférica”, es decir, que no nace de aquí mismo, sino que se construye bajo la influencia externa, que se alimenta de lo que está sucediendo en otros centros productores de arte de gran importancia y de gran influencia como Europa o Nueva York. Al parecer no existe en el artista, una verdadera consciencia del “hacer”, puesto que aún no estamos seguros si estamos copiando las propuestas del exterior o, de verdad, nuestra obra es el producto de un proceso tanto histórico como artístico; cuestión que parece improbable.

A partir de la década de los noventa, estando la tecnología al alcance de todos, pudiendo viajar y conocer las nuevas corrientes artísticas oprimiendo solo un botón, los artistas tuvieron la libertad de crear, tomando como referencia no sólo lo que había a su alrededor, sino también lo que sucedía en el mundo entero. Las diversas rupturas que ha tenido el siglo XX le ha permitido al artista actual crear en la mayor libertad, sin necesidad de ajustarse a los lineamientos de ninguna escuela o movimiento. Sin embargo, instituciones, críticos y público no estaban preparados para un cambio cómo éste, argumenta Ruiz (citado por Sierra, 2004, p. 44), “*nos emparentamos con el arte contemporáneo internacional sin haber pasado por el informalismo*”, encontrando un enorme salto en el arte regiomontano.

Esto podría traer como consecuencia, razona Sierra (2004, p. 51), un arte que *“no dice nada de su época, su contexto y sus circunstancias”*.

Esta ambigüedad en la identidad artística de la localidad, puede deberse al desconocimiento del pasado histórico-artístico de la zona, pues hasta el momento no existe un documento o registro sustentado del surgimiento y evolución del arte regiomontano. Por lo que nos encontramos con un arte aparentemente alejado de su ciudad, de su país, y que quizá, y solo quizá por ello, pueda considerarse aunque resulte contradictorio, un arte regiomontano, reflejando así su carácter distante a las ideologías nacionales, distante a lo que comúnmente se toma como parte de la cultura mexicana. Nos encontramos con un arte individualista, que desea competir con el *“otro arte, el que suponemos se hace bien, el que si se mueve”* replica Sierra (2004, p.26), un arte que pudiera muy bien ser influido por el exterior adaptándose a su interior, que pudiera pertenecer a aquí y a cualquier parte, un arte que busca competir, al igual que las industrias de la ciudad, con el resto del mundo.

2.6 Elementos pictóricos

“¿Cuáles son esas cosas que tienden a ser dotadas, por los contemporáneos o por la posteridad, de la aureola específica que sugiere la palabra arte?” cuestiona Kris (1964, p.125). Esta es una de las preguntas que se desean responder en este documento mediante un experimento, en el que veinte participantes le asignarán una identidad ya sea local, nacional o internacional, a 20 imágenes de obras pictóricas realizadas por artistas

regiomontanos. Las obras seleccionadas representan, en la medida de lo posible, el arte que se ha realizado y se realiza actualmente en Monterrey. A estas imágenes, además de asignárseles una identidad, se les analizará para conocer cuáles son los elementos artísticos que producen en el espectador dicha impresión. En este caso, los elementos seleccionados fueron: tema, color y estilo, de los que se les dio una muy breve explicación a los participantes (como Anexo 3, p. 115) para que pudieran conocer con claridad lo que se evaluaría en cada una de las obras. A continuación, se tratarán de forma más específica cada uno de ellos.

- a) Tema. El asunto o la idea de lo que trata la obra. Es importante en el experimento conocer si la temática de las obras producidas en Monterrey, tienen qué ver con lo acontecido en la ciudad, con sus paisajes, su diario vivir, sus actividades, su iconografía. En este caso, no se deseaba seleccionar obras que mostraran el cerro de la silla u otros íconos que fueran demasiado obvios o representativos de la ciudad, que no resultarían en un ningún momento un reto para el participante, sino simplemente mostrar piezas representativas del arte y saber, qué tanto, por su temática, se sentía identificado el ciudadano regio con ellas, si de alguna manera se veía a sí mismo retratado o si le era por completo ajeno.
- b) Color. Disposición e intensidad de los colores en armonías y contrastes. El color, elemento indispensable en la obra del artista, creador indiscutible de sensaciones y atmósferas, utilizado para llamar la atención en señales de tráfico, para tranquilizar en las salas

de espera, para acelerar en los restaurantes. Es incuestionable los efectos que produce y la relación que nuestro cerebro automáticamente hace con respecto a éste y un concepto o sentimiento: blanco-paz, rojo-alerta, amarillo-alegría, azul claro-limpieza, verde-campo, azul marino-integridad, gris-sobriedad, morado-espiritualidad. México se ve a sí mismo, como un país lleno de colorido y contrastes, por lo que observar si los colores utilizados en las obras de arte regiomontano lo ligaban con su identidad local, era un punto que no podía faltar.

- c) Estilo. La manera, forma o característica propia que le da el artista a la obra. Aquí lo importante no consiste en identificar el movimiento artístico al que pueda pertenecer la obra, pues si bien los participantes cuentan con una licenciatura o maestría y estudios básicos en arte y cultura, esto no los hace expertos para reconocer corrientes artísticas o influencias que pudieran seguir los productores locales, sino mas bien conocer, si había un algo, una especie de sello, de pincelada, de particularidad que el artista transmitía a su obra que evocara nuestra ciudad.

Capítulo 3

Metodología general

(Tomado de la cátedra del Dr. Guillermo Hinojosa Canales)

¿Qué es lo que hace que le otorguemos una etiqueta de local (por ejemplo: regiomontano), nacional o internacional a una obra de arte? ¿Cuál es la influencia o el peso de los elementos formales en el arte como: tema, color y estilo en la identificación de una pieza artística como local? ¿Será solo una cuestión de opinión entre críticos y académicos? ¿Coincide la percepción popular sobre la identidad con la de dichos críticos y académicos? ¿Qué tanto ha afectado el proceso de globalización a la producción y a la percepción, así como a las expectativas sobre el arte local? ¿Cómo pueden estas similitudes y diferencias ser atadas a teorías sobre identidad en las disciplinas de psicología, sociología y antropología?

En una era en la cual la identidad local está continuamente ajustándose a cambios producidos por una dependencia global cada vez mas grande, en 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, pues el desarrollo personal de una identidad social requiere de tiempo, de desplazamiento y/o de pérdida de una identidad cultural, varias preguntas resaltan en la dimensión de la producción artística local, específicamente, cómo el arte producido en la ciudad de Monterrey, que dado a su carácter

industrial, se ha convertido en una comunidad y centro de desarrollo internacional, ha sido afectado.

Para comenzar el estudio de los efectos de globalización en la percepción de identidad local, una serie de experimentos fueron realizados en otoño de 2006 por nueve estudiantes de la Maestría en Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Los estudiantes, presentados en este caso por orden alfabético: Dora Diana Cabrera, Verónica Esquivel, Patricia Guerrero, Grace Holcombe, Mario Martínez, Iván Ramos, Yesica Ortega, Damarytz Sandoval y Deyanira Triana, exploraron la historia artística y social de Monterrey, el desarrollo de la ciudad en paralelo a su desarrollo artístico de producción como de sus instituciones, museos y galerías. Cada uno de ellos realizó un experimento, con el mismo procedimiento y medición que el mostrado en este documento. Sin embargo, cada investigador tuvo la oportunidad de elegir una disciplina artística y las imágenes que le representarían, así como los elementos que le otorgarían un peso a la identidad. Las disciplinas seleccionadas fueron: pintura, escultura y fotografía, y los elementos: tema, composición, estilo, color, contraste y textura.

En este contexto se estudiaron los diferentes escritos de las autoridades en estos campos, tanto locales –*nosotros*-, como nacionales e internacionales –*ellos*-; se desarrolló una visión sobre la identidad regiomontana en las dimensiones de los modelos estático y dinámico; y se

aplicó un experimento cuyos resultados serán analizados y comparados en el siguiente capítulo.

3.1 Experimento

El objetivo del experimento es medir de manera cuantificable la percepción de identidad que el público en general tiene sobre el arte pictórico regiomontano, si se le considera local, nacional o internacional, y cuál es el peso que tienen los elementos formales del arte en dicha identidad.

3.2 Método

Dos paquetes fueron entregados a cada uno de los participantes del experimento. El primero contenía 20 imágenes impresas en tamaño carta sin ningún tipo de información en cuanto al tamaño, técnica, título o autor de la obra (como Anexo 2, pp.93-112). El segundo una carta de consentimiento (Anexo 3, p. 113), una breve explicación de los elementos a evaluar (Anexo 3, p. 115) y 20 cuestionarios iguales (Anexo 3, p. 116), uno por cada imagen. Al final encontrarían otro cuestionario (Anexo 3, p 114) cuya finalidad era conocer, partiendo de unas cuantas preguntas, la exposición al arte del participante.

Después de firmar la forma de consentimiento aceptando su participación de manera anónima y permitiéndonos utilizar sus respuestas para fines de investigación, el participante leyó las instrucciones de los elementos a evaluar, y contempló en silencio cada una de las imágenes

durante el tiempo que consideró necesario, respondiendo en cada imagen a un cuestionario. Cada cuestionario (Anexo 3, p. 116) contenía dos preguntas de opción múltiple. La primera de ellas pedía asignar una identidad a la imagen presente, cuyas opciones fueron: local, nacional e internacional. La segunda medía la influencia o peso de tres elementos formales en el arte, cada uno medido por separado, uno abajo del otro y en una escala numérica del 1 al 7, tomando el 7 como la calificación que asignaba el mayor peso y el 1 como la mínima.

3.3 Participantes

(En tabla como Anexo 1, p. 91)

Los veinte participantes elegidos para formar parte del experimento debían cumplir con cuatro características importantes. Primero, debía de tratarse de personas con un grado de estudios de licenciatura o maestría, aunque en algunos experimentos se consideró experiencia y reconocimiento local como sinónimo, no siento éste el caso. La razón de ello es que tuvieran un nivel educacional y cultural que les permitiera, sin ser expertos, apreciar las imágenes mostradas y tener una noción de identidad local, nacional e internacional. Segundo, el rango de edad del participante debía oscilar entre los 25 y 40 años, buscando que tuviera la madurez suficiente para tener una conciencia de su identidad y la juventud para reconocer las vanguardias actuales como parte de su contemporaneidad. Tercero, la mitad de los participantes seleccionados debían ser mujeres, y la otra mitad hombres, de manera que se pudiera analizar si existía una relación entre los resultados arrojados de acuerdo a

su género. Cuarto, todos los participantes deberían ser nacidos en Monterrey y su área metropolitana o en su defecto, haber vivido los últimos diez años en la ciudad, de manera que tuvieran una conciencia plena de su entorno e identidad. Estas mismas características se observaron en el resto de los experimentos.

3.4 Imágenes

(En tabla como Anexo 1, p. 92. En imagen Anexo 2, pp. 93-112)

Todas las imágenes seleccionadas para el experimento fueron producidas por artistas locales, la mayoría de ellas realizadas en la ciudad de Monterrey, con algunas excepciones de artistas regiomontanos que de manera temporal o definitiva mudaron su residencia a otros sitios de la república o el extranjero, pero que continuaron o han continuado sus relaciones con la ciudad, de manera tal, que su obra se encuentra vigente en la localidad. Las obras seleccionadas varían en cuanto a su temática, colorido, composición, tamaño, periodo de producción, estilo, materiales utilizados, técnica, etc., encontrando en ellas desde el retrato, hasta el paisaje urbano y el abstracto.

Con el objetivo de medir los efectos del tiempo, diez de las imágenes seleccionadas fueron producidas antes de 1970, y las diez restantes de 1971 a la fecha. La razón de esta división se debe a que el año 1970 fue una fecha importante para el arte regiomontano, para los críticos, fue el principio de una nueva época, debido a la apertura de instituciones educativas y de difusión cultural, y a la fuerte inversión museística que

permitió convertir a Monterrey, por un momento, en una tierra prometida para los artistas.

Debido a la dificultad de obtener y escanear imágenes, especialmente las producidas en la década anterior a los 70`s, la manera en que éstas fueron presentadas a los participantes, varía dependiendo de los medios que cada investigador tuvo a su disposición. El requerimiento mínimo para la presentación de cada imagen fue de media carta con impresión de alta resolución, en este caso, impresas sobre cartulina opalina color blanco. Todas las imágenes fueron presentadas lo más fielmente posible a la obra original. Algunos investigadores utilizaron como alternativa la proyección de las mismas en Power Point. Cada imagen se presentó claramente marcada con un número del 1 al 20, sin más información que la sola imagen, de manera que el participante no fuera influenciado por ningún elemento externo que no fuera la imagen misma.

El orden de las imágenes se seleccionó de manera aleatoria por el investigador, sin ninguna sugerencia cronológica. Ese mismo orden se utilizó en cada participante. Como muestra puede consultarse el Anexo 1, p. 92, en donde se presenta una tabla con el orden en que aparecen las imágenes utilizadas (como imagen en Anexo 2 pp. 93-112) agregándose en esta ocasión el nombre del autor y la fecha de realización, con la finalidad de que el lector pueda tener mayor información sobre los artistas seleccionados.

3.5 Condiciones para la aplicación del experimento

Varios cubículos en el edificio de maestría de la Facultad de Artes Visuales de la UANL, así como salas de juntas de otras instituciones y espacios que proporcionaran formalidad y tranquilidad al encuestado, fueron asignados para la aplicación del experimento. Cada participante trabajó a solas. Un criterio para conducir el experimento fuera del cubículo fue establecido para mayor accesibilidad del participante, cuidando que fuera aplicado siempre por separado, seleccionando un lugar privado, propicio para la contemplación, libre, cómodo, silencioso, *“silencio necesario para que las pinturas hablen y el espectador pueda oírlas y, al hacerlo, se oiga a sí mismo”* como recomienda Bosch (citado por Berger, 2006, p. 9). La duración total del experimento fue de aproximadamente 20 minutos, aplicándose sin límite de tiempo para el participante, logrando que éste no tuviera presiones al contestar y pudiera trabajar sin distracciones de ningún tipo.

3.6 Criterio para la determinación de *artista local*

La mayoría de los artistas seleccionados en el experimento nacieron en Monterrey y su área metropolitana, produciendo y exhibiendo su obra en esta misma ciudad; con algunas excepciones de artistas nacidos en Monterrey que emigraron a la capital del país para estudiar en la Academia de San Carlos, o que fueron becados para estudiar en el extranjero, especialmente en el caso de las imágenes producidas con fecha anterior al año 1970. Otra de las excepciones consiste en artistas que nacieron fuera de Monterrey, pero que han vivido y producido en la ciudad por tantos años,

que son parte de su paisaje cultural, encontrando su obra constantemente en exhibiciones y galerías, de manera que son considerados por los críticos como artistas locales, por lo que no podían ser excluidos del presente experimento. Todos los artistas seleccionados contaban con un respaldo en catálogos y exposiciones locales, y la mayoría de ellos en el extranjero.

Capítulo 4

Resultados obtenidos

(En gráficas como Anexo 4 pp. 117-130)

El experimento fue llevado a cabo arrojando los siguientes resultados, que se presentarán de lo general a lo particular en los párrafos subsecuentes, mostrando primero su identidad general, para continuar dividiéndose en grupos de identidad por género, por período de producción de las obras, por edad, grado académico y carrera profesional de los participantes, y más adelante se dividirá en subgrupos de género-tiempo de producción de las obras, edad-tiempo de producción, grado académico-tiempo de producción, y así sucesivamente con el resto de los subgrupos.

Los resultados del experimento se han promediado de acuerdo a los números arrojados en cada identidad y elemento artístico a evaluar. Al lado del resultado de cada elemento aparecerá entre paréntesis su desviación estándar. Si el promedio es menor a 0, las votaciones por dicho elemento han sido cerradas. Sólo puede ser medida la desviación estándar de los elementos debido a que son éstos los que tienen un valor numérico específico en escala del 1 al 7, no así la votación de identidad.

En general las imágenes analizadas en el experimento fueron identificadas como nacionales con un promedio de 8.4, seguido muy cerca por identidad internacional con un 8.2 y por último con un 3.4 como local. El elemento de mayor peso para esta toma de decisiones fue el tema con un

promedio de 5.6 (desvest 1.80), mientras que estilo y color obtuvieron un 5.1 (desvest 1.85) y 4.8 (desvest 1.84) respectivamente.

Separando a los participantes por género, encontramos que los hombres identificaron a la mayoría de las imágenes como nacionales con un promedio de 9.0, seguido por internacional con 8.0 y local con 3.0. El resultado de las mujeres fue similar asignándole a la identidad nacional un promedio de 10, internacional 7.5 y local alcanzó apenas un 2.5. En cuanto a los elementos ambos coincidieron que el tema era el elemento predominante con 5.4 (desvest 2.0) como promedio en los hombres y 5.7 (desvest 1.5) en mujeres. El siguiente elemento más influyente fue estilo con 5.3 (desvest 1.7) en los hombres y 5.0 (desvest 1.9) en las mujeres terminando con un 5.1 (desvest 1.8) en color para los hombres y 4.6 (desvest. 1.8) en las mujeres.

Con respecto a las imágenes producidas antes de 1970, en su mayoría fueron denominadas con una identidad nacional con un promedio de 11.8, muy por encima de la identidad internacional y local que tuvieron promedios de 6.8 y 1.4 respectivamente. Sin embargo, las imágenes producidas después del año 1970 tuvieron una identidad internacional con un promedio de 9.6, seguida por local con un 5.4 y por último nacional con promedio de 5.0. En este caso, como todos los anteriores, el tema siguió siendo el elemento más fuerte con un promedio de 5.7 (desvest 1.66) antes de 1970 y 5.4 (desvest 1.95) después de 1970. Estilo y color siguieron en este orden consiguiendo promedios de 5.2 (desvest 1.77) y 5.1 (desvest 1.69)

antes de 1970 y 5.1 (desvest 1.88) y 4.6 (desvest 1.93) después de 1970, respectivamente.

Si separamos las imágenes en dos periodos, antes de 1970 y después de 1970, y además de esto las dividimos por el género de sus participantes, encontramos que las mujeres asignan un promedio de 6.2 a identidad nacional, mientras que los hombres promediaron con un 5.6. En ambos casos, esta fue la identidad más fuerte, seguida por internacional en las mujeres con promedios de 3.1 y local con 0.7, mientras que los hombres promediaron con 3.7 a identidad internacional y 0.7 local. El elemento primordial seleccionado por las mujeres fue nuevamente el tema con un promedio de 5.9 (desvest 1.3), estilo con 5.0 (desvest 1.86) y color 4.8 (desvest 1.84). En cambio en los hombres influyó tema y estilo por igual con promedios de 5.5 (desvest 1.9 en tema y 1.6 en estilo) cada uno, y comparado con resultados anteriores, color promedió mucho más alto con un 4.4 (desvest 1.5).

Las imágenes posteriores a 1970 recibieron un promedio de 4.8 como identidad internacional tanto por el género femenino como masculino. La identidad local fue para las mujeres la siguiente en relevancia con un promedio de 2.8, mientras que nacional recibió 2.4. En los hombres, ambas identidades recibieron el mismo promedio de 2.6 cada una. Con respecto a los elementos, tema sigue siendo en ambos géneros el elemento más influyente, asignándole las mujeres un promedio de 5.5 (desvest 1.74) y los hombres un 5.4 (desvest 2.0). El resto de los elementos, color y estilo,

recibieron por parte de las mujeres un 5.0 (desvest 1.8) en estilo y 4.4 desvest 1.9) en color, mientras que el resultado de los hombres tuvo mayor disparidad, pues color obtuvo un promedio de 4.8 (desvest 1.90) y estilo un 0.5 (desvest 1.93).

Si dividimos a los participantes por edad, tendríamos dos grupos, el primero entre los 25 y 29 años y el segundo de 30 a 36. En el primer grupo, encontramos que los participantes de 25-29 años elegían identidad nacional como la más fuerte con un promedio de 3.2, seguida por internacional con 2.4 y local con 1.2. Su elemento de mayor peso fue el tema con 5.6 (desvest 1.79), seguido por estilo con 5.2 (desvest 1.89) y por último color con 4.6 (desvest 2.0). Por otro lado, los participantes de 30-36 años, votaron en su mayoría por identidad internacional con un promedio de 5.6, en segundo lugar nacional con 5.2 y por último local con 2.1. En cuanto a sus elementos, se inclinaron igualmente por tema con 5.6 (desvest 1.8), continuando con estilo 5.1 (desvest 1.8) y por último, como en casos anteriores, color con 4.9 (desvest 1.7).

Ahora, si subdividimos estos grupos por edad y tiempo de producción de la obra, encontramos que los participantes de 25-29 años calificaron las obras producidas anteriores al año 1970, en su mayoría como nacional, con un promedio de 4.4, siguiendo con internacional con 2.1 y terminando con local con un promedio de apenas 0.5. El elemento más determinante para la toma de estas decisiones fue el tema con 6.0 (desvest 1.52), muy seguido por estilo con 5.5 (desvest 2.0) y por último color con 5.0 (desvest

1.6). En cuanto a los participantes de 30 a 36 años, su votación fue un poco diferente. Los resultados arrojaron que la identidad primordial fue nacional con 7.4, y un promedio de 4.7 para local y 0.9 internacional. Los elementos que otorgaron dichos resultados fueron tema con 6.0 (desvest 1.74), color con 5.1 (desvest 1.5) y por último estilo con 5.0 (desvest 1.8).

Las obras producidas después del año 1970, tuvieron el siguiente efecto en los participantes de 25-29 años: internacional con 2.8 de promedio, y nacional y local con promedios iguales de 2.0. El orden de sus elementos fue tema 2.6 (desvest 1.9), estilo 2.4 (desvest 2.02) y color 2.1 (desvest 2.07). En los participantes de 30 a 36 años, la identidad fue en su mayoría internacional con un promedio de 6.6, seguida por local con 3.4 y nacional con 3.0. Los elementos que asignaron estos resultados fueron tema con 5.5 (desvest 1.9), estilo con un promedio de 5.1 (desvest 1.8) y color con 4.7 (desvest 1.8).

Dentro del grupo de participantes, había quienes tenían grado de maestría y otros más de licenciatura, por lo que separando a nuestros participantes por su grado de estudios, encontramos lo siguiente: con grado de maestría la identidad mayoritaria fue internacional, con un promedio de 1.6, seguida muy cerca por nacional con 1.5 y por último local con 0.8. Los elementos determinantes fueron tema con 5.5 (desvest 2.0), estilo con 5.3 (desvest 1.8) y por último color con 4.8 (desvest 1.9). Por otro lado, los participantes con grado de licenciatura, votaron como nacional como identidad más fuerte con un 6.8 de promedio, seguido por internacional con

6.5 y local 2.6. En cuanto a los elementos tema fue el más destacado con 5.5 (desvest 1.7), estilo con 5.0 (desvest 1.8) y color con 4.8 (desvest 1.8).

Si dividimos este grupo de participantes por grado académico y por tiempo de producción de las obras, encontramos lo siguiente: los participantes con grado de maestría votaron con un promedio de 2.1 en identidad nacional, 1.7 en internacional y 0.2 en local en las obras producidas antes de 1970. Los promedios de sus elementos fueron: tema 5.8 (desvest 1.7), estilo 5.7 (desvest 1.4) y color 5.0 (desvest 1.8). En cuanto a las obras producidas después de 1970, tenemos que internacional obtuvo un promedio de 1.6, local 1.4 y nacional 1.0, los elementos que los calificaron de esta forma fueron, en orden de importancia: tema 5.2 (desvest 2.1), estilo 5.0 (desvest 2.0) y color 4.5 (desvest 1.9). En cambio, los participantes con grado académico de licenciatura, votaron en las obras producidas con fecha anterior a 1970, 9.7 de promedio nacional, 5.1 internacional y 1.2 local. Los elementos que dieron pie a estas votaciones fueron tema con 5.6 (desvest 1.6), y con igualdad de resultados estilo y color con 5.1 (desvest 1.8 y 1.6 respectivamente) cada uno. En las obras con fecha de producción posterior al año 1970, los resultados fueron los siguientes: 8.0 internacional y 4.0 nacional y local. Sus elementos obtuvieron un promedio de 5.4 (desvest 1.8) en tema, 5.0 (desvest 1.8) estilo y 4.5 (desvest 1.9) color.

Por otro lado, agrupando a los participantes de acuerdo a su carrera profesional (en este caso se obtuvieron cinco grupos), se encontraron los siguientes resultados:

1. Arquitectura. Identidad internacional resultó en este caso la más alta con un promedio de 2.6, seguida muy cerca con nacional con 2.5 y una casi nula local con 0.8. Los elementos que determinaron dichos resultados fueron en primer lugar tema con un promedio de 5.6 (desvest 1.5), color que por primera vez se coloca en segunda posición con un promedio de 5.5 (desvest 1.3) y estilo 5.3 (desvest 1.5).
2. Ciencias de la Comunicación. La identidad primordial fue internacional con un promedio de 1.3, seguida por nacional con 1.1 y por último local con 0.5. En cuanto a sus elementos los resultados arrojaron a tema y estilo con iguales promedio de 4.6 (desvest 2.5 y 2.3 respectivamente) y color con un promedio de 4.0 (desvest 2.2).
3. Contador Público. Su identidad predominante fue nacional con un promedio de 1.4, seguida por internacional con 1.0 y por último local con 0.5. El orden de los elementos fue primero tema con 6.1 (desvest 1.1), estilo con 5.2 (desvest 1.8) y por último color con 4.7 (desvest 1.6).
4. Economía. Las identidades nacional e internacional obtuvieron en este caso promedios iguales de 0.8, mientras que local resultó en 0.3. En cuanto a sus elementos estilo tuvo por primera vez mayor peso con un promedio de 5.8 (desvest 1.0), muy seguido por tema con 5.7 (desvest 1.8) y por último color con 5.3 (desvest 1.6).

5. Mercadotecnia. Identidad internacional fue la predominante en este caso con un promedio de 1.4, seguida por nacional con 1.1 y finalizando con local con 0.4. Su elemento de mayor influencia fue tema con promedio de 5.5 (desvest 1.9), continuando con estilo 4.8 (desvest 2.1) y terminando con 3.9 (desvest 2.1) para color.

Reagrupando a los participantes de acuerdo a su carrera profesional y el periodo de producción de las obras, encontramos los siguientes resultados:

1. Arquitectura. Las votaciones de las obras anteriores a 1970 dieron como resultado una identidad nacional con promedio de 3.4, seguido por internacional con 2.3 y local con 0.3. Sus elementos obtuvieron un 5.9 (desvest 1.1) en color, 5.8 (desvest 1.5) en tema y 5.5 (desvest 1.4) en estilo. En las obras posteriores a 1970 los resultados fueron: internacional 2.9, nacional 1.7 y local 1.4. El orden de los elementos de mayor a menor peso fueron tema con 5.3 (desvest 1.5) de promedio y color y estilo con 5.1 (desvest 1.4 y 1.5 respectivamente) cada uno.
2. Ciencias de la Comunicación. En obras producidas antes de 1970, la identidad asignada fue nacional con un promedio de 1.8, seguida por internacional con 1.2 y con un promedio nulo, es decir, de 0 para local. Su elemento de peso fue estilo con 5.1 (desvest 2.1), tema con 5.0 (desvest 2.2) y color con 4.1 (desvest 2.2). Por otro lado, en las obras producidas posteriores al año 1970, recibieron una identidad nacional en primer término con un promedio de 5.0, internacional con 1.4 y local con 1.1. Los elementos que

determinaron dichos resultados fueron estilo con 4.2 (desvest 2.5) de promedio, tema 4.1 (desvest 2.8) y color 3.8 (desvest 2.3).

3. Contador Público. En obras anteriores a 1970, la identidad más representativa fue nacional con un promedio de 2.0, internacional con 1.7 y local con 1.3. El elemento que la definió fue tema con 6.3, seguido por estilo 5.1, y color con 4.8. En cambio, en obras producidas después del año 1970, la identidad principal fue internacional con 1.4 y con promedios iguales siguieron nacional y local con 0.8 cada una. Su elemento de mayor peso fue tema con promedio de 6.0, estilo con 5.3 y color 4.6.
4. Economía. La identidad dominante, en obras producidas antes de 1970, fue nacional con 1.1, seguida por local con 1.0 y terminando con internacional con 0.8. En cuanto a sus elementos, fueron igualmente determinantes color y estilo con 5.7 (desvest 1.3 y 1.1 respectivamente) cada uno, dejando a tema en último lugar con 5.5 (desvest 1.9). Sin embargo, en obras producidas después de 1970 fue internacional la identidad asignada con un promedio de 0.8, seguida por local y nacional con iguales promedios de 0.6. Hay dos elementos que fueron dominantes para arrojar estos resultados: tema y estilo con 5.9 (desvest 1.6 y 1.0 respectivamente) y color 5.0 (desvest 1.8).
5. Mercadotecnia. Las obras producidas antes de 1970, contaron identidad nacional como predominante con promedio de 1.8, seguida por internacional con 0.9 y local con 0.3. Su elemento de peso fue tema con 5.5 (desvest 2.0), estilo 4.4 (desvest 2.1), y color con

promedio de 3.9 (desvest 2.0). En cambio, en las obras producidas después de 1970, la identidad asignada fue internacional con 1.9, seguida por local con 0.6 y nacional con 0.5. El elemento más influyente para esta votación fue tema con 5.6 (desvest 1.9), estilo con 5.2 (desvest 2.1) y por último color con promedio de 3.8 (desvest 2.3).

En resumen, las imágenes seleccionadas que representaron en este experimento al arte regiomontano, fueron identificadas como nacionales de manera general y en muchas de sus subdivisiones, siendo la temática su elemento de mayor peso. Sin embargo en las obras producidas después de 1970 la identidad predominante fue internacional, lo que nos lleva a una serie de reflexiones que serán expuestas en el siguiente capítulo.

Capítulo 5

Análisis de resultados

(En gráficas como Anexo 4 pp. 117-130)

En el capítulo anterior se mostraron los resultados arrojados en el experimento, del que se pueden destacar los siguientes puntos relevantes:

La mayoría de las imágenes seleccionadas para representar el arte regiomontano fueron consideradas con una identidad nacional, debido posiblemente a la influencia que aún ejerce la escuela de los grandes muralistas mexicanos y la Academia de San Carlos, ahora parte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y que ha formado artistas por generaciones incluidos: Ignacio Martínez Rendón, Alfredo Ramos Martínez, Ethna Baroccio de García y Ramiro Martínez Plascencia, quienes participaron a través de sus imágenes en este experimento. Cabe mencionar, que no estamos etiquetando su obra en la escuela mexicanista, sino haciendo una anotación de la formación de los artistas y su posible influencia en la asignación general de identidad nacional del experimento.

Otra de las razones por las que el arte pictórico regiomontano podría no haber sido reconocido como local, es la exposición al arte que presentaron la mayoría de los participantes (Anexo 1 p. 91, Anexo 3 p. 114), dando como resultado que el regiomontano promedio no se encuentre familiarizado con el arte que se produce en su ciudad. Bosch, (en introducción a *Modos de Ver* de Berger, 2006, p. 10) comentó:

Las artes y su historia han sido durante tanto tiempo –y tristemente siguen siéndolo aún en tantos lugares- propiedad privada de los historiadores de arte, que los espectadores o bien se han recluso en su silencio o bien han desviado sus intereses hacia otros ámbitos.

Dentro de este experimento se seleccionaron artistas de gran reconocimiento local, como es el caso de Efrén Ordóñez o el fallecido Celedonio Mireles, o artistas emergentes como María Leal, u otros como Arnoldo Montemayor y Graciela González de León, que han formado gran parte de su vida artística en la ciudad, y que por ello tenían posibilidades de empujar los resultados hacia una identidad local. Sin embargo pudiera pensarse que el espectador regiomontano, como a cualquier otro ciudadano del mundo, le resulte difícil reconocerse a sí mismo en sus imágenes. Revisamos en capítulos anteriores, en palabras de Hall (1997, p.38), que la cultura, pudiendo incluir en ella el arte, *“controla el comportamiento de un modo profundo y persistente, muchas veces fuera de los límites de la conciencia del individuo y, por tanto, más allá del control consciente... Conduce a la gente a ver cosas que podría no querer ver”*, de manera que la pintura regiomontana pudiera romper con la forma en que el espectador local se visualiza a sí mismo, teoría poco probable en este caso, pues dos de los artistas mencionados, como se verá en párrafos siguientes, fueron considerados locales.

Por otro lado, a esta identificación nacional le siguió muy de cerca una identidad internacional, debido probablemente a la educación formal recibida por los artistas más jóvenes, como sería el caso de Eugenia Martínez, Claudio Fernández, María Elena Maldonado, Fernando Villalvazo, Yolanda Garza y María Elena Cueva, quienes estudian y/o exponen en el

extranjero, y aunque regresan a Monterrey y en esta ciudad producen, su visión artística ha sido modelada y enriquecida con otras teorías estéticas, influenciada de esta aldea global, abandonando algunos elementos por los que se le podría reconocer como local. Tampoco podemos dejar de lado a los artistas consagrados, cuya sólida trayectoria les dio la oportunidad de consolidarse en el extranjero, como: Federico Cantú, Antonio Decanini y los ya mencionados Alfredo Ramos Martínez e Ignacio Martínez Rendón, que aunque la crítica les otorgue orgullosa la bandera de local, vivieron, produjeron, se influenciaron y expusieron en el extranjero.

Estos resultados de identidad nacional como identidad general con una competencia fuerte de identidad internacional, fueron arrojados tanto en hombres como mujeres, sin una diferencia relevante en cuanto a su grado de estudios o profesión, de ahí la conclusión mencionada en párrafos anteriores, pues pudiera ser, que el individuo promedio en Monterrey desconozca el arte producido en su localidad y sus modelos de conducta, y le asigne una categoría de nacional por ser lo más cercano a lo que pueda sentirse relacionado.

Esta identidad nacional puede ser reconfirmada en los experimentos realizados por los ocho investigadores restantes, que de la misma manera se dieron a la tarea de analizar la identidad y el arte regiomontano. Comparando estos resultados con el resto de las investigaciones, encontramos que en la disciplina de pintura, los experimentos dirigidos por Patricia Guerrero, Iván Ramos y Verónica Esquivel, obtuvieron resultados

similares a los presentados en este documento, en donde la identidad nacional fue la más alta seguida en forma cercana por identidad internacional y muy por encima de identidad local. Sin embargo, hubo dos experimentos en esta misma disciplina que arrojaron resultados distintos, el primero dirigido por Deyanira Triana, quien obtuvo promedios iguales tanto en identidad nacional como internacional y el segundo por Damarytz Sandoval, quien obtuvo resultados mayoritarios en identidad internacional seguida por nacional y por último local. Los tres investigadores restantes, realizaron experimentos en las disciplinas de fotografía y escultura, encontrando en la primera con Mario Martínez un resultado de identidad internacional como predominante, seguida por nacional y por último local, mientras los resultados de Dora Diana Cabrera arrojaron una mayoría nacional, seguida por local, teniendo los índices más altos en cuanto a identidad local se refiere, y por último internacional. Con respecto a escultura, Yesica Ortega, obtuvo una mayoría de internacional, seguida por nacional y por último identidad local. Para ejemplificar mejor estos resultados, mostramos la siguiente tabla con sus valores completos, incluyendo la presente investigación de manera que la comparación sea más precisa:

Investigador	Disciplina	L	N	I
Verónica Esquivel	Pintura	5.6	7.2	6.0
Patricia Guerrero	Pintura	4.4	8.0	7.6
Grace Holcombe	Pintura	3.4	8.4	8.2
Iván Ramos	Pintura	4.4	7.9	7.6
Deyanira Triana	Pintura	3.9	8.0	8.0
Damarytz Sandoval	Pintura	3.9	7.5	8.5
Mario Martínez	Fotografía	4.0	6.6	9.3
Dora Diana Cabrera	Fotografía	7.1	8.0	4.8
Yesica Ortega	Escultura	4.0	7.3	8.6

Cabe mencionar, que los experimentos fueron realizados bajo la misma premisa y tutela del Dr. Guillermo Hinojosa Canales, realizándose en las mismas condiciones, con la misma encuesta, y con las mismas características de participantes, como ya se ha mencionado anteriormente.

Por otro lado, y volviendo a los resultados presentados en este experimento, se encontró un dato interesante al separar las imágenes por su fecha de producción. Las 10 imágenes posteriores a 1970 (como gráfica en Anexo 4, p. 119), recibieron en su mayoría una identidad internacional con un promedio de 9.6, casi el doble en promedio que el recibido por identidad local y nacional. Esto debido posiblemente a la influencia que los productores más recientes tienen del extranjero, al mayor atrevimiento a las rupturas, o a la evolución de la pintura, que la ha individualizado, lo que inmediatamente la internacionaliza, pues aun con elementos que pudieran ser locales, y con las diferencias que pudiera tener cada cultura, el pensamiento y los sentimientos son universales. La segunda identidad asignada al separar las imágenes por tiempo antes y después de 1970, fue local, con un promedio de 5.4, que aunque comparada con identidad internacional está muy por debajo, si recordamos el promedio obtenido en las imágenes anteriores a 1970 que fue prácticamente nulo, se apreció claramente cómo los participantes se identificaron más con el arte local reciente que con el de años atrás. Esto pudiera ser producto de una cuestión generacional, nos cuesta trabajo comprender lo de antaño y sentimos más propio lo producido en nuestro tiempo, así como lo mencionado en el marco contextual con respecto a los artistas anteriores a

1970, que por falta de espacios y escuelas, en su mayoría emigraron a la ciudad de México y el extranjero, dejando de representar, por lo tanto, imágenes locales. Por último encontramos que la identidad nacional, con mayoría en la lista general, encontró muy pocos resultados en las imágenes posteriores a 1970, con un promedio tan solo de 5.0.

Otro dato interesante fue arrojado al dividir al grupo por edad, encontrando que los participantes entre 25 y 29 años asignaban a las imágenes mayoritariamente una identidad nacional, mientras que los de 30 a 36, posiblemente más concientes de su entorno y del arte regiomontano, encontraron en ellas más características propias y estaban más propensos a asignarles una categoría local.

Contrario a lo observado en asignación de identidad, donde los subgrupos de género, grado de estudios o profesión no arrojaron información variable con respecto a la identidad asignada, sí lo hizo en relación a los elementos artísticos, que vale la pena mencionar, aunque el resultado de identidad siga siendo el mismo.

Con respecto a los elementos formales de la pintura, la temática fue indiscutiblemente el elemento con mayor peso dentro del experimento, sin embargo al dividir las imágenes en género masculino y femenino, se encontró que los hombres, aunque daban más importancia al tema, asignaban puntajes mucho más altos al elemento estilo que las mujeres. El Profesor Simon Baron-Cohen, director del Centro de Investigación de

Autismo de la Universidad de Cambridge, impartió en marzo de 2004 una serie de conferencias sobre la diferencia esencial que existe en el cerebro masculino y femenino, argumentando que fundamentalmente el hombre tiende a estar más enfocado a los sistemas, mientras la mujer se inclina hacia la empatía. Tomando esto como referencia, se puede anotar que en el experimento los hombres, observaban en las imágenes no sólo la temática sino el sello que el artista les impregnaba, mientras las mujeres, de una naturaleza inclinada hacia la empatía, permanecían con una atención fija en el tema, lo representado en la obra y los sentimientos que con ello les transmitía. Ambos géneros asignaban puntajes muy bajos al elemento color.

Al dividir a los participantes por género y subdividirlos por tiempo antes y después de 1970, se observó que el género masculino asignaba valores muy altos al elemento estilo antes de 1970, que lo empataba incluso con el elemento tema, sin embargo después de 1970 la votación es sumamente baja, mientras el elemento tema conserva su mismo estatus predominante. Por otro lado, el elemento color, normalmente bajo es todos los grupos, se volvía un elemento de importante consideración en el género masculino después de 1970. Esto puede ser resultado, como se mencionó en el párrafo anterior, de la racionalidad de su género, encontrando un sello característico clásico en las obras producidas después de 1970, que no encontraban con anterioridad.

Siguiendo con los elementos artísticos pero tomando como referencia la carrera profesional de los participantes, se encontró que los arquitectos asignaban puntajes muy altos a los elementos color y estilo, que aunque tema seguía predominando sobre los anteriores, la influencia de éstos era mucho mayor que en el resto de los participantes, con excepción de los economistas, quienes también daban peso al elemento color pero sobretodo al estilo, al que calificaban por encima de la temática. Es posible que estas variantes surgidas como consecuencia de la carrera profesional, se deba a que los arquitectos, al fin, también artistas y con una cultura visual más educada que el resto de los participantes, realizaran un análisis más profundo de las obras deteniéndose en los elementos más artísticos y no dejándose llevar por la primera impresión que un tema puede ofrecer. Por otro lado, los economistas, seres racionales, estructurados, no artísticos como los arquitectos, pero si acostumbrados a la comparación y el análisis, dirigieron también su atención al color y especialmente al estilo para llegar a sus conclusiones.

Finalmente, algunas de las imágenes por sí solas mostraron algunos aspectos interesantes que vale la pena mencionar. La imagen núm. 7, titulada *Sofía mi sirvienta con niño*, pintada en 1920 por Ethna Baroccio de García (como gráfica en Anexo 5, p. 138), fue la única que uniformó criterios, todos los participantes le asignaron una identidad nacional. Esto tiene relevancia porque la imagen núm. 19, *Mancacoyota*, pintada en 1930 por Alfredo Ramos Martínez (como gráfica en Anexo 5, p. 150), no tuvo la misma uniformidad, siendo que se trataba de un tema similar, ambas son

retratos de mujeres indígenas. Es posible que la razón de esta discrepancia radique en que la obra de Ramos Martínez, quien vivió algunos años en Europa estudiando en Barbizon con naturalistas e impresionistas, diera como resultado identificaciones dispares en su identidad, recibiendo votos tanto de nacional, como local e internacional.

Sólo hubo dos imágenes en este experimento que fueron identificadas por la mayoría de los participantes como locales, estas fueron: *Un domingo por la tarde*, pintada en 2004 por Arnoldo Montemayor (en gráfica como Anexo 5, p. 134) y *Espacios, tiempos, vacíos y modulaciones*, pintada en 2002 por Graciela González de León (en gráfica como Anexo 5, p. 145). Ambas de estilo realista y temática cotidiana. La primera es la imagen de una escoba y un trapeador descansando sobre una pared marrón, sin ser utilizados, como se encontrarían un domingo por la tarde en la habitación de limpieza de cualquier hogar regiomontano; mientras que la segunda es una imagen que hace recordar las instantáneas fotográficas, mostrando a tres niños comiendo nieve y otras golosinas en actitud juguetona, situación reconocible en cualquier heladería de la ciudad. Ambos artistas tienen una trayectoria sólida, exhibiendo su obra de manera individual y colectiva en distintos espacios de la ciudad. Contrario a otros artistas seleccionados en este experimento, tanto Montemayor como González de León han producido y expuesto la mayoría de su obra en la localidad, teniendo posiblemente más contacto con su entorno, tomándolo como modelo de representación y destacando de esta manera, la identidad local con la que fueron reconocidos. En este caso, lo relevante consiste también en que

otras imágenes producidas por el artista plástico Arnoldo Montemayor fueron utilizadas en otro de los experimentos, dirigido por Patricia Guerrero. Las imágenes seleccionadas por ella fueron *Vulcano*, que muestra a un joven tragafuegos con aspecto melancólico, sentado en una banqueta con un enorme supermercado de fondo, paisaje urbano de un cruceo cualquiera de la ciudad de Monterrey; y *Un día 6 de mayo*, titulado así por el estribillo de una canción, en donde se muestran un par de zapatos dispares, una sandalia y un zapato deportivo, atados, colgados en lo alto de unos cables de luz bajo un cielo azul abierto, en un tono que solo podría ser de Monterrey, según afirmara uno de los participantes encuestados. Ambas imágenes arrojaron el mismo resultado y fueron en aquel caso el único pintor cuya obra se identificó como local.

Capítulo 6

Conclusiones y recomendaciones

La presente investigación se dio a la tarea de analizar la identidad del arte regiomontano y la forma en que es percibido por los miembros de su comunidad. Se inició enmarcando la dimensión de la identidad del arte, cómo se ha reflejado internacional, nacional y localmente; cuáles han sido las aportaciones valiosas en los temas de: pintura regiomontana, identidad, imagen y su lectura, que dieron sustento a este documento; así como la problemática de la identidad desde una perspectiva antropológica, psicológica y social; un apunte sobre la historia de la ciudad de Monterrey; y la situación actual del arte y sus artistas. De acuerdo a la literatura revisada y a la hipótesis presentada, el arte pictórico regiomontano no tiene, necesariamente, una identidad regiomontana, pues el movimiento artístico que se puede percibir en la actualidad en la ciudad es de factura reciente. Los artistas regiomontanos de hace más de treinta y cinco años, por la falta de espacios de difusión e instituciones educativas, se veían obligados a emigrar a otros lugares, dejando a la ciudad sin una historia artística, sin una estafeta que entregar a las siguientes generaciones que sí contaron con mayores oportunidades de desarrollo. De ahí la identidad internacional que adoptaron artistas locales recientes, formando sus propuestas con influencia del exterior, empatándolas con su contemporaneidad. Tomando las palabras de Wölfflin (citado por Gombrich, 2003, p. 20): *“Todas las imágenes deben más a otras imágenes que a la naturaleza.”*

Para conocer el punto de vista del regiomontano promedio y comprobar la veracidad de la hipótesis, se dirigió un experimento que arrojó como resultado general, que el espectador actual identifica su arte como nacional, versión que podría parecer variante de la manifestada anteriormente pero que no lo es del todo, he aquí una explicación del por qué. El experimento contenía veinte imágenes, a las que el participante debía identificar como local, nacional e internacional. Diez de las imágenes seleccionadas fueron producidas antes de 1970 y las diez restantes después. Cuando dividimos el experimento en tiempo antes y después, nos damos cuenta que las imágenes anteriores son claramente de una identidad nacional, y las posteriores internacional, lo que nos lleva a un replanteamiento de la hipótesis: El arte pictórico regiomontano en la actualidad, posee una identidad internacional. Las razones que derivan en esta conclusión, se deben a los resultados mostrados en el experimento y la ausencia de una historicidad en el arte regiomontano, como se mencionó anteriormente.

Por otro lado, es indiscutible la carga de identidad nacional que se observa en las obras producidas antes de 1970, debido a que las imágenes fueron realizadas en su mayoría por artistas que estudiaron en la Academia de San Carlos, influenciados por la generación de los grandes muralistas y siendo incluso, en el caso de Alfredo Ramos Martínez, contemporáneo a ellos.

Con respecto a la identidad local, es innegable el incremento en las obras de factura posterior a 1970, muestra de que a pesar de la

globalización, existe una pequeña comunidad de artistas que ha retomado su ciudad como fuente de representación. Cabe mencionar que en el caso de identidad local, las obras que arrojaron dicho resultado eran de un estilo realista, de manera que el espectador se sintió posiblemente inclinado a aceptar como local lo que podía percibir con facilidad.

Una de las conclusiones sería, tomando en cuenta los resultados del cuestionario de exposición al arte que llenaron los participantes, que el espectador promedio no está familiarizado con el arte que se produce en su ciudad, tomando como suyo lo que puede comprender, dándole una categoría de nacional a lo que le es ajeno pero comprensible, e internacional a lo que no.

De los nueve experimentos de identidad que se realizaron, seis eran referente a la pintura, de los cuales cuatro arrojaron los mismos resultados: el arte regiomontano es visto por el ciudadano promedio como nacional, con promedios muy cercanos en identidad internacional, y lejanos a local. Vale la pena destacar dos experimentos en los que identidad internacional estuvo por encima o igual que nacional, lo que refuerza la hipótesis, anotando que en cada uno de ellos, identidad local resultó mucho más baja que las anteriores. Considero éste el hallazgo más relevante del experimento.

En investigaciones futuras, se podría abordar lo que el paso del tiempo pudiera representar en el arte regiomontano. En el experimento

confirmamos que las obras producidas después de 1970 denotaban un repunte de la identidad local, un posible regreso a nuestras raíces, a lo cotidiano, por lo que resulta interesante observar lo que sucederá con el arte pictórico regiomontano en los siguientes años.

Referencias

- Arnheim, R. (1986) *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. (1992) *La imagen*. España: Paidós.
- Bachelard, G. (1943) *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Berger, J., Blomberg, S., Fox, C., Dibb, M., Hollis, R. (1974) *Modos de ver*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Beriain, J. Lanceros, P. (1996) *Identidades Culturales*. Bilbao, España: Universidad de Deusto.
- Bonfil, G., Capello, H., Jiménez, G., Odena L., Ortiz, S., Pérez, M., Valenzuela, J. (1991) *Nuevas identidades culturales en México*. México: Conaculta.
- Carrillo, R. (1981) *Pintura mural de México*. México: Universidad del Ejército y Fuerza Aérea.
- Caturelli, A. (1981) *Pluralismo Cultural y sabiduría cristiana. Ensayo de Filosofía de la cultura*. España: Universidad de Córdoba.
- Comamala, J.T. (1968) *Pintando al óleo*. Barcelona, España: CEAC.
- Consejo para la cultura y las artes de Nuevo León (2002) *Reseña de la Plástica Nuevoleonesa 2002*. Monterrey, NL., México: Conarte Nuevo León.
- De Botton, A. (2001) *Las consolidaciones de la Filosofía*. Reino Unido: Pendgün Books.
- Derbez, E., Segura, J. (1996) *Alba y Horizonte*. Tomado del artículo: *Tradiciones, costumbres y espacios*. Monterrey, NL., México:

Municipio de Monterrey en colaboración con la Universidad
Autónoma de Nuevo León.

Dorfles, G. (1979) *El devenir de la crítica*. Madrid: Espasa Calpe.

Eco, U. (1972) *La estructura ausente*. Tomado de *Retórica e ideología*.
Barcelona: Lumen.

Eder, R. (1988) *México, 75 años de revolución*. Tomado del artículo: Las
artes visuales en México de 1950 a 1985. México: Fondo de Cultura
Económica.

Flores, O. (1991) *Burguesía, militares y movimiento obrero en
Monterrey*. Monterrey, NL., México: UANL.

Gombrich, E.H. (2003) *Meditaciones sobre un caballo de juguete o las
raíces de la forma artística*. España: Plaza y Janés.

Gubert, R. (1987) *La mirada opulenta*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Hall, E. (1997) *El lenguaje silencioso*. México: Siglo XX.

Hernández, R., Fernández, C., Baptista, P. (2003) *Metodología de la
Investigación*. México: McGraw-Hill.

Herrera, A., Sierra, B., Ruiz, E. (2004) *Transferencias, convenciones y
simulacros. Diálogos para una visión y una interpretación de las
artes visuales de Monterrey*. Monterrey, NL., México: Universidad
Autónoma de Nuevo León.

Herrera, H. (1985) *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*. México: Diana.

Hinojosa, G. (2006) *Conferencia magistral en cátedra dictada el 8 de
Septiembre de 2006. Diplomado de investigación de tesis*.
Monterrey, NL., México: Facultad de Artes Visuales de la
Universidad Autónoma de Nuevo León.

- Jung, C.G. (1999) *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*.
Obra completa, volumen 15. España: Trotta.
- Krausbe, A. C. (1995) *Historia de la Pintura. Del renacimiento a nuestros días*. Hong Kong, China: Könemann.
- Kris, E. (1964) *Psicoanálisis del arte y del artista*. Buenos Aires: Paidós.
Biblioteca del hombre contemporáneo.
- Lacan, J. (1964) *El Seminario. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. España: Paidós.
- Linton, R. (1945) *Concepto de la Cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Merleau-Ponty, M. (1975) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península.
- Montemayor, D. (1596) *Declaración de la fundación de Monterrey*
(Fragmento). Monterrey, NL., México: Muro del Museo Metropolitano de Monterrey.
- Morgan, D. (1988) Tomado del artículo *American Art and National Identity*. E.U.A: Harvard University Press.
- Moscovici, S. (1985) *Psicología Social, I. Influencia y cambio de Actitudes. Individuos y grupos*. Barcelona, España: Paidós.
- Moyssén E., X. (1978) *La pintura y escultura*. Artículo tomado de *Las Humanidades en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Técnico de Humanidades.
- Moyssén L., X. (2000) *Artes Plásticas Nuevo León. Cien años de historia, Siglo XX*. Tomado del artículo *100 años a través de 100 artistas*. Monterrey, NL., México: Museo de Monterrey.

- Moyssén L., X. (1994) *Colores bajo el sol, pintores y escultores de NL.*
México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Moyssén L., X. (2000) *16 Artistas Contemporáneos de Monterrey.*
Monterrey, NL., México: Universidad Autónoma de Nuevo León en
Colaboración con la Universidad de Monterrey.
- Muñoz, V. (1994) *Herrán. La pasión y el principio.* México: Grupo
Financiero Bital.
- Saldaña, J. P. (1943) *Historia y tradiciones en Monterrey.* Monterrey,
NL., México: Impresora Monterrey.
- Sánchez, A. (1984) *Las ideas estéticas de Marx.* México: Grijalbo.
Biblioteca Era.
- Siqueiros, D. (1950) *El muralismo de México.* México: Ediciones
Mexicanas.
- Strathern, P. (1997) *Hegel.* España: Siglo XXI.
- Universidad de Monterrey (1994). *Compulsivamente Yo Autorretrato.*
Monterrey, NL., México.
- Vizcaya, I. (1971) *Los orígenes de la industrialización de Monterrey, una
Historia económica y social desde la caída del 2do, imperio.*
Monterrey, NL., México: Tecnológico.
- Wolf, V. (2003) *Un cuarto propio.* España: Alianza Editorial.
- <http://www.arnoldomontemayor.com> (recuperado el día 7 de septiembre
de 2006).
- <http://www.artesvisualesnuevoleon.org> (recuperado el día 9 de
septiembre de 2006).
- <http://www.asanet.org>. Página oficial de la American Sociological

Asociation (recuperado el 15 de noviembre de 2006).

http://www.eumed.net/coursecon/2/necesidades_sociales.htm

(recuperado el día 23 de noviembre de 2006).

<http://www.web-mex.com/efren/> (recuperado el día 7 de septiembre de 2006).

<http://www.monterrey.gob.mx/historia> (recuperado el día 8 de octubre de 2006).

Anexos

Anexo 1

Tabla de participantes y artistas en experimento

(Comprende las pp. 91 - 92)

Tabla de participantes en experimento en el orden en que se aplicó la encuesta con especificaciones de género, edad, grado de estudios, profesión, ocupación y exposición al arte.

Núm.	Género	Edad	Educación	Profesión	Ocupación	Expo. al arte
1	F	34	Maestría	Economía	Administración	Baja
2	M	30	Licenciatura	Arquitectura	Arquitecto	Baja
3	F	33	Licenciatura	Mercadotecnia	Administración	Baja
4	F	35	Licenciatura	Contador	Administración	Baja
5	M	33	Licenciatura	Mercadotecnia	Administración de proyectos	Baja
6	F	26	Licenciatura	Mercadotecnia	Publicidad	Alta
7	M	30	Licenciatura	Economía	Empresario	Baja
8	F	30	Licenciatura	Arquitectura	Empleada	Media
9	F	34	Licenciatura	Contador	Empleada	Baja
10	M	29	Maestría	Arquitectura	Coordinación ingenierías	Media
11	M	36	Licenciatura	Contador	Administración	Nula
12	F	26	Licenciatura	Maestra	Maestra Zinder	Baja
13	M	33	Licenciatura	Comunicación	Producción tv	Baja
14	M	33	Licenciatura	Ingeniero	Empleado	Media
15	F	28	Licenciatura	Arquitectura	Ama de casa	Baja
16	M	29	Maestría	Comunicación	Producción de video	Nula
17	M	31	Maestría	Arquitectura	Arquitecto, maestro	Alta
18	F	30	Licenciatura	Comunicación	Ama de casa	Nula
19	M	29	Licenciatura	Ingeniero	Comerciante	Baja
20	F	26	Licenciatura	Arquitectura	Arquitecta	Nula

Tabla de Artistas e Imágenes en el orden en que aparecen en experimento con año de producción

Núm	Autor	Obra	Año
1	Ramiro Martínez Plascencia	La pirámide	2001
2	Efrén Ordóñez	Virgen de la paloma	1951
3	Arnoldo Montemayor	Un domingo en la tarde	2004
4	Federico Cantú	Autorretrato	1934
5	Eugenia Martínez	Señora y el perrito	2006
6	Claudio Fernández	Llegando	2002
7	Ethna Barocio de García	Sofía mi sirvienta y niño	1920
8	Fernando Villalvazo	Fraccionamiento	2002
9	Alfredo Ramos Martínez	Autorretrato	
10	Yolanda Garza	Interiores 5	1998
11	Federico Cantú	Arlequines	1930
12	Ana Elena Maldonado (Marenal)	¿Quiénes somos? ¿A dónde vamos?	2002
13	Antonio Decanini	Los irresponsables	1940
14	Graciela González de León	Espacios, tiempos, vacíos y modulaciones	2002
15	María Elena Cueva	Life vest under your feet	2002
16	Ignacio Martínez Rendón	Viendo las dos figuras en el espejo	1919
17	Efrén Ordóñez	Retrato de Sylvia	1956
18	Celedonio Mireles	Paisaje de un día	1946
19	Alfredo Ramos Martínez	Mancacoyota	1930
20	María Leal	Happy boobies	2002

Anexo 2

Imágenes en el orden y tamaño en que se presentaron en el experimento

(Comprende las pp. 93 – 112)



Imagen núm. 1

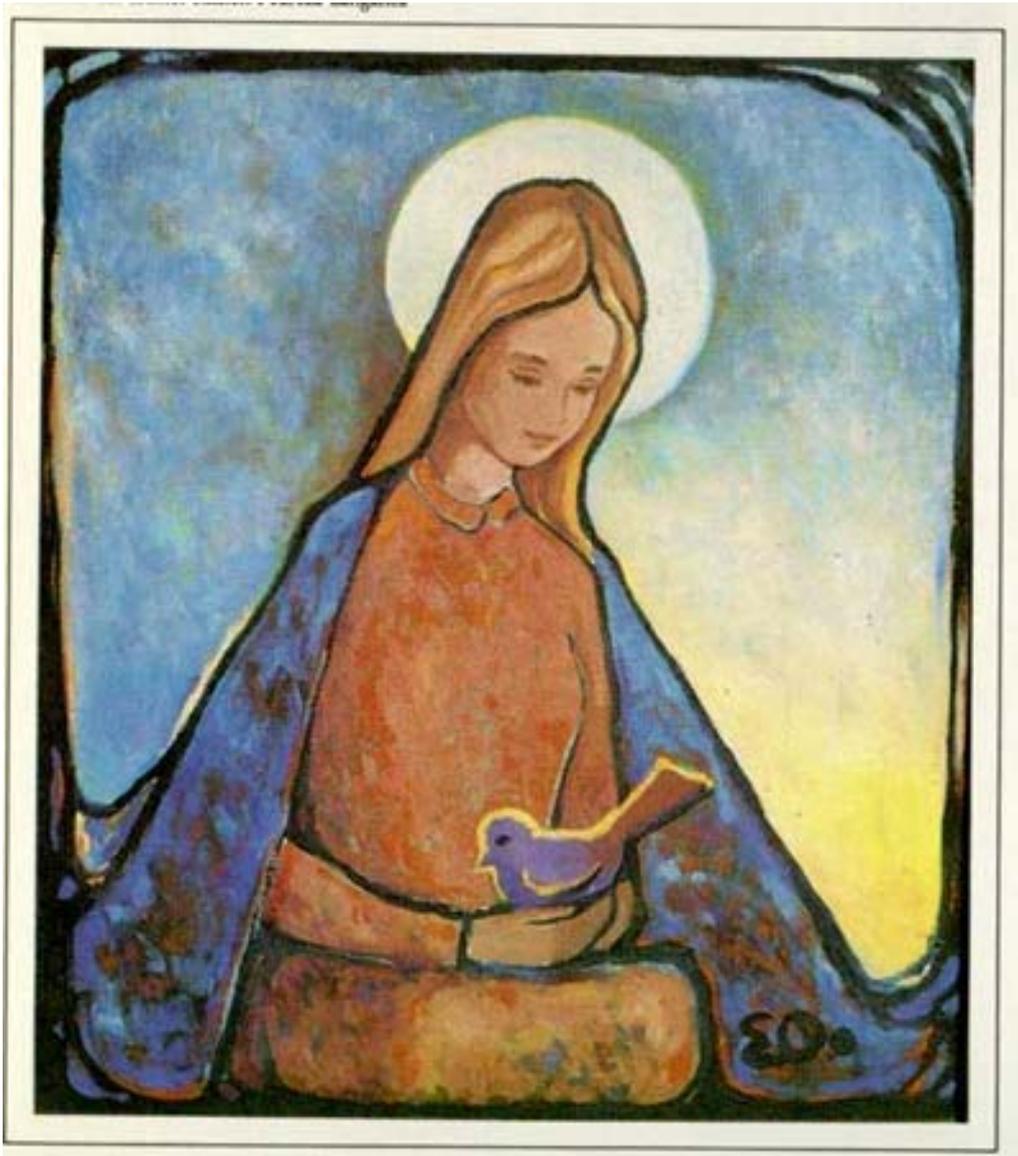


Imagen núm. 2



Imagen núm. 3



Imagen núm. 4



Imagen núm. 5



Imagen núm. 6



Imagen núm. 7

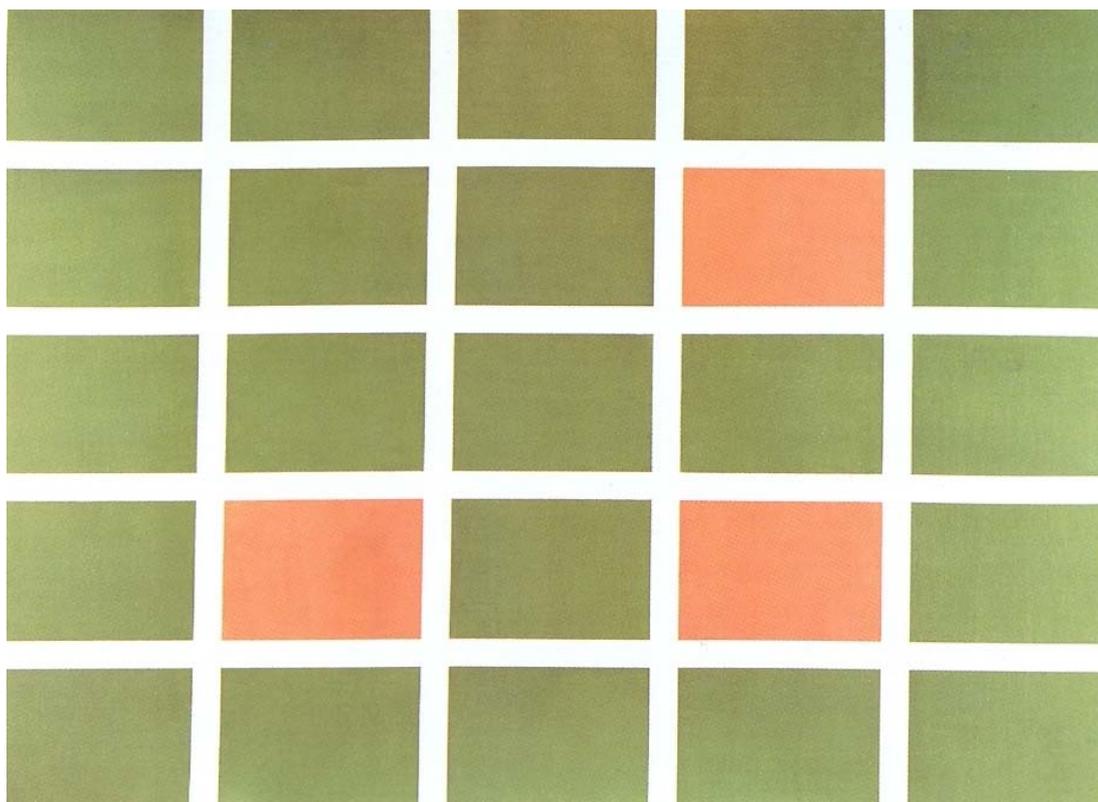


Imagen núm. 8



Imagen núm. 9



Imagen núm. 10



Imagen núm. 11



Imagen núm. 12

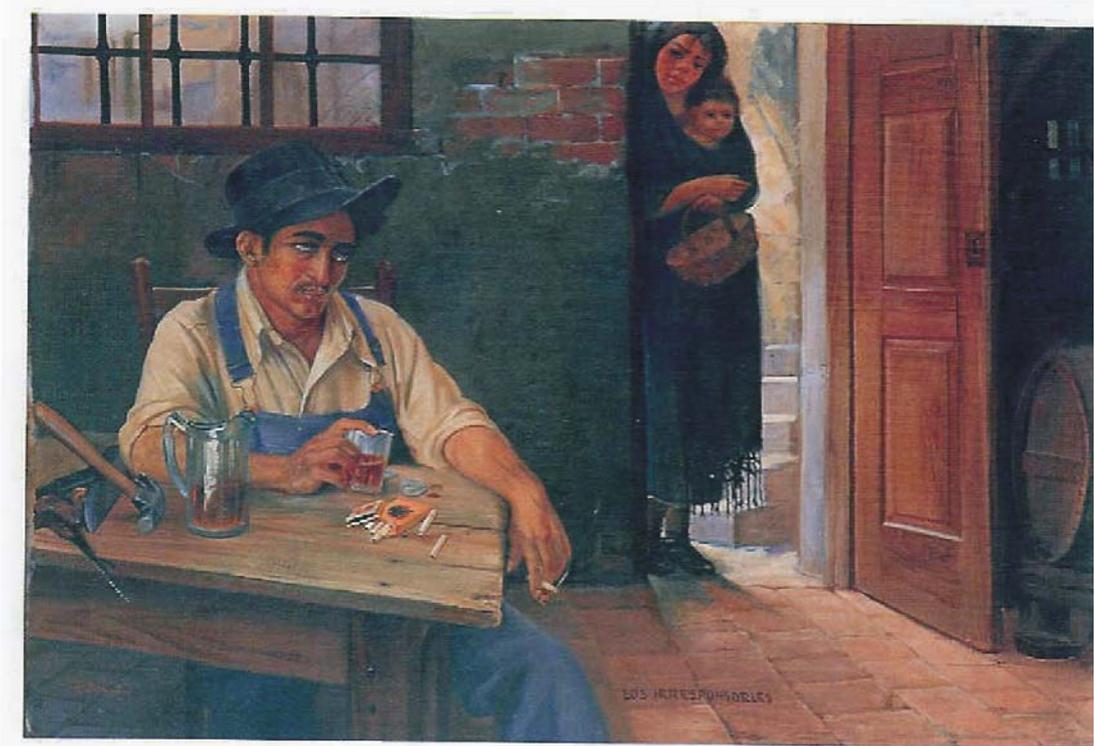


Imagen núm. 13

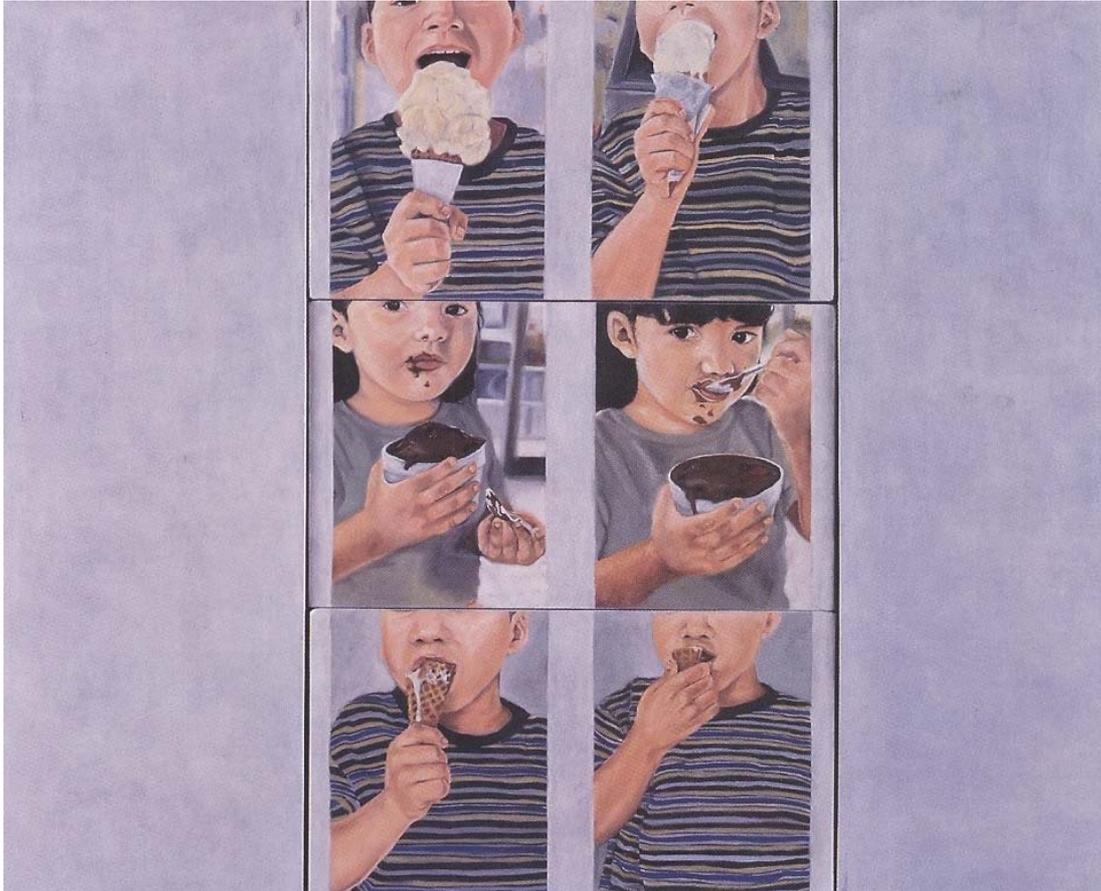


Imagen núm. 14



Imagen núm. 15



Imagen núm. 16



Imagen núm. 17



Imagen núm. 18



Imagen núm. 19

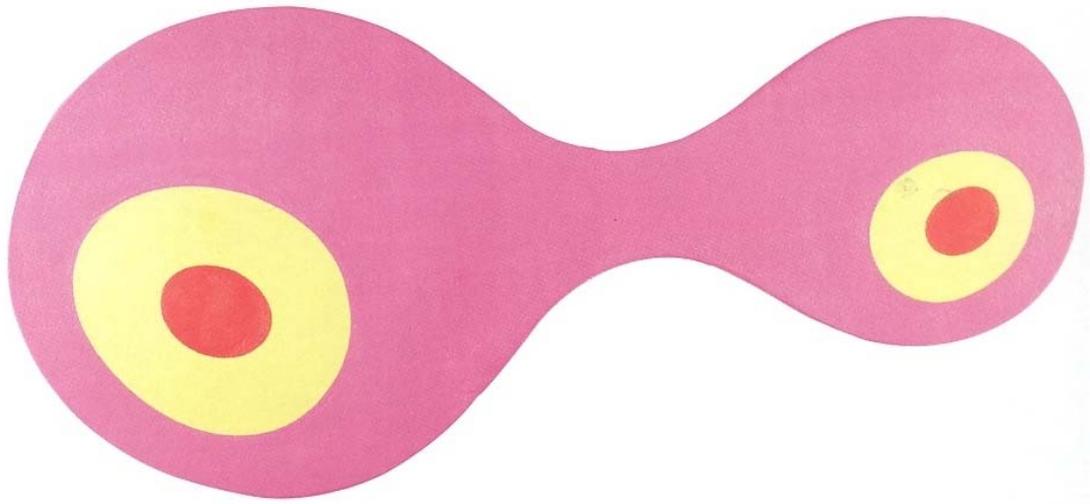


Imagen núm. 20

Anexo 3

Encuesta y otros documentos que llenaron los participantes del experimento

(Comprende las pp. 113 – 116)

Carta de consentimiento

Carta de consentimiento

Universidad Autónoma de Nuevo León

Maestría en Artes Visuales

Experimento de percepción

Investigador: Lic. Grace Holcombe Urquijo

Asesor: Dr. Guillermo Hinojosa Canales

Carta de consentimiento

(favor de leer con atención antes de firmar)

Acepto participar en el experimento de percepción del cual he sido informado por el investigador y entiendo que mis respuestas serán usadas en la más estricta confidencialidad.

Firma _____

Fecha _____

Lugar _____

Información del participante

Información del participante

1. Participante núm. 1
2. Edad _____
3. Sexo M F
4. Educación:
 - Escolaridad _____
 - Profesión _____
 - Ocupación _____
5. Exposición al arte visual (circule lo que considere más apropiado)
 - Visita museos / galerías
 - a.) regularmente b.) de vez en cuando c.) nunca
 - Asiste a cursos / talleres
 - a.) regularmente b.) de vez en cuando c.) nunca

Elementos artísticos

Elementos artísticos

Tema

El asunto o idea de lo que trata la obra.

Color

Disposición e intensidad de los colores en armonías y contrastes.

Estilo

La manera, forma o característica propia que le da el artista a la obra.

Encuesta

Encuesta

Imagen núm. _____

Participante núm. _____

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

Color 1 2 3 4 5 6 7

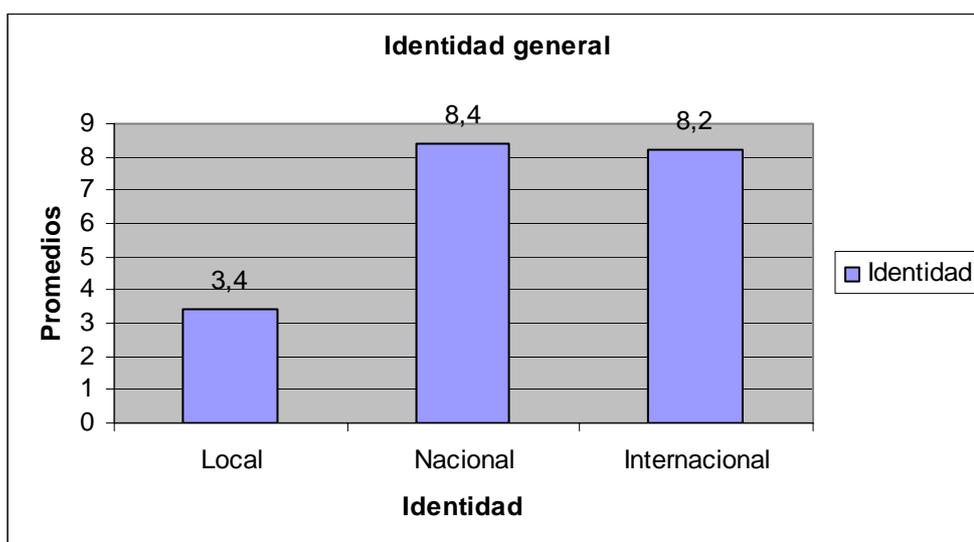
Estilo 1 2 3 4 5 6 7

Anexo 4

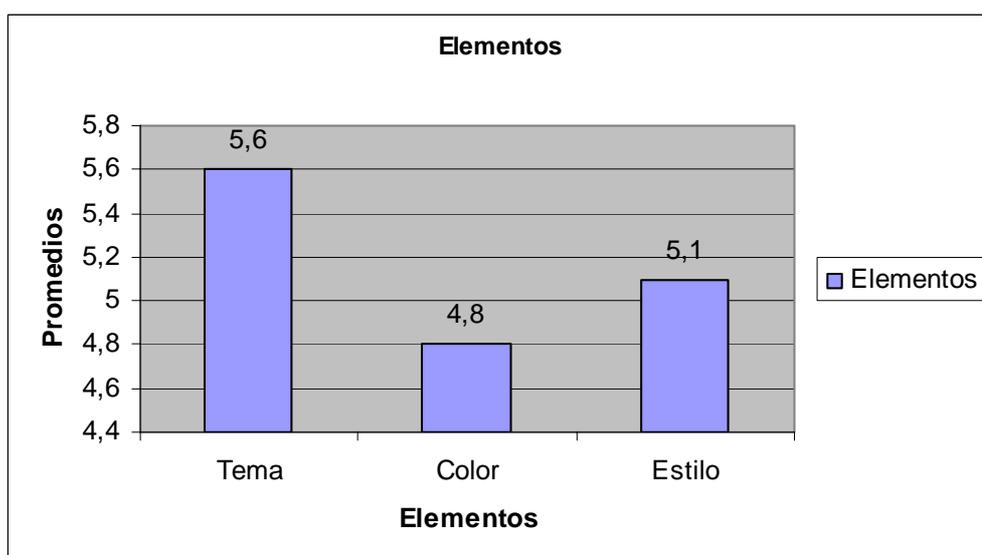
Gráficas de resultados

(Comprende las pp. 117 – 130)

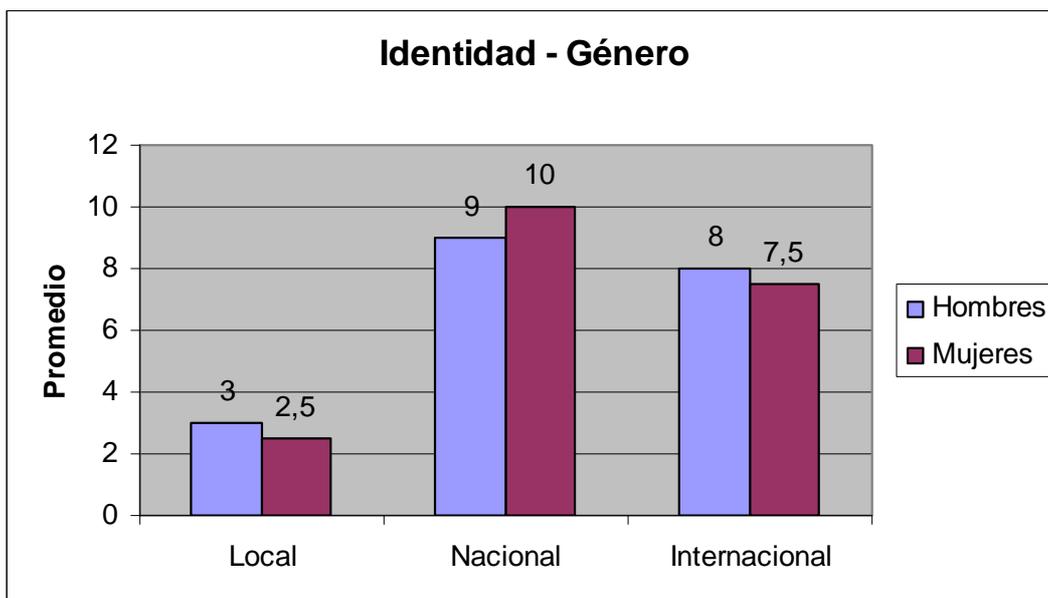
Identidad general



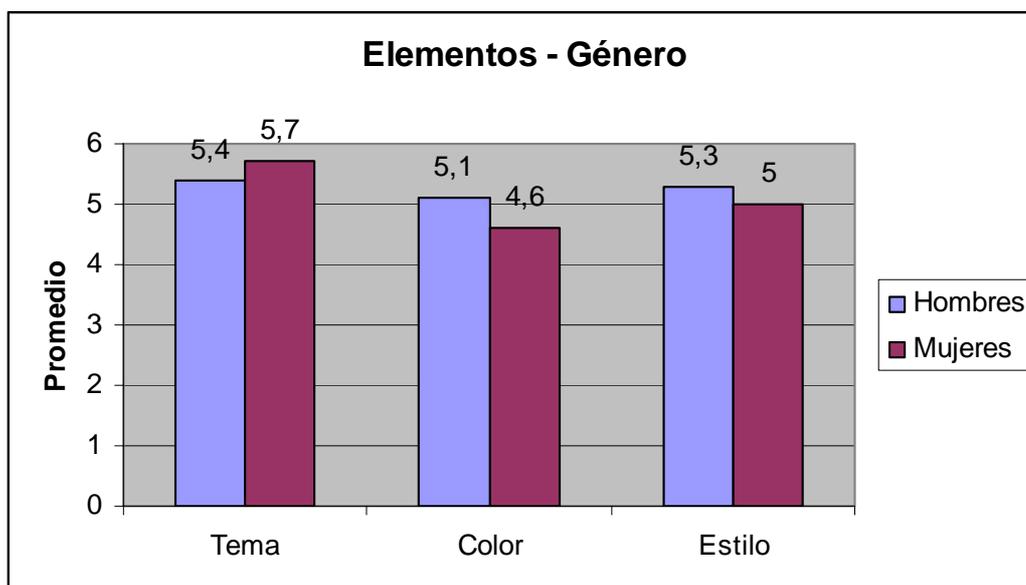
Elementos



Identidad por género

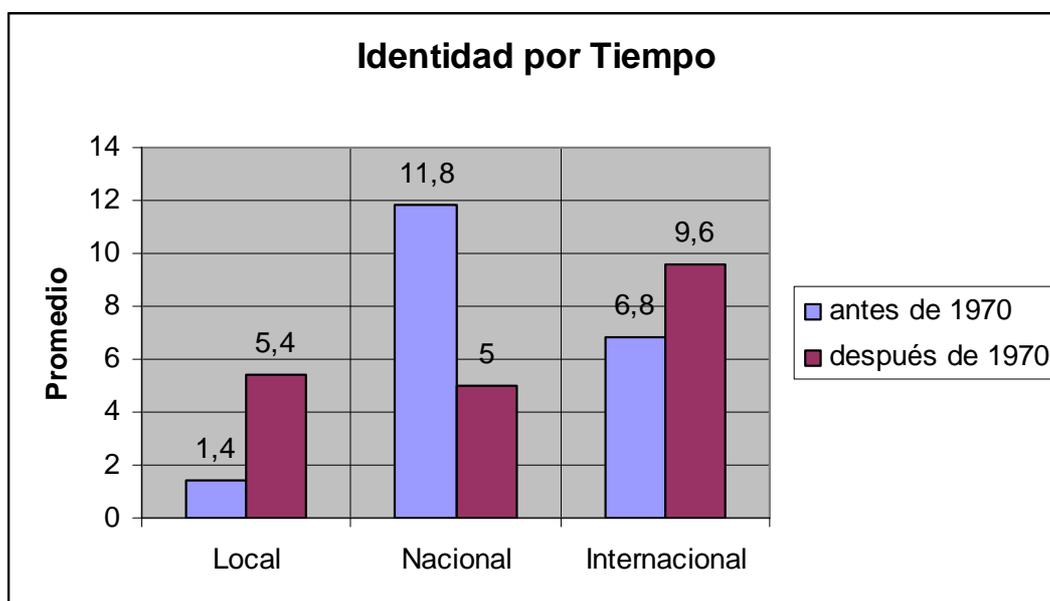


Elementos por género



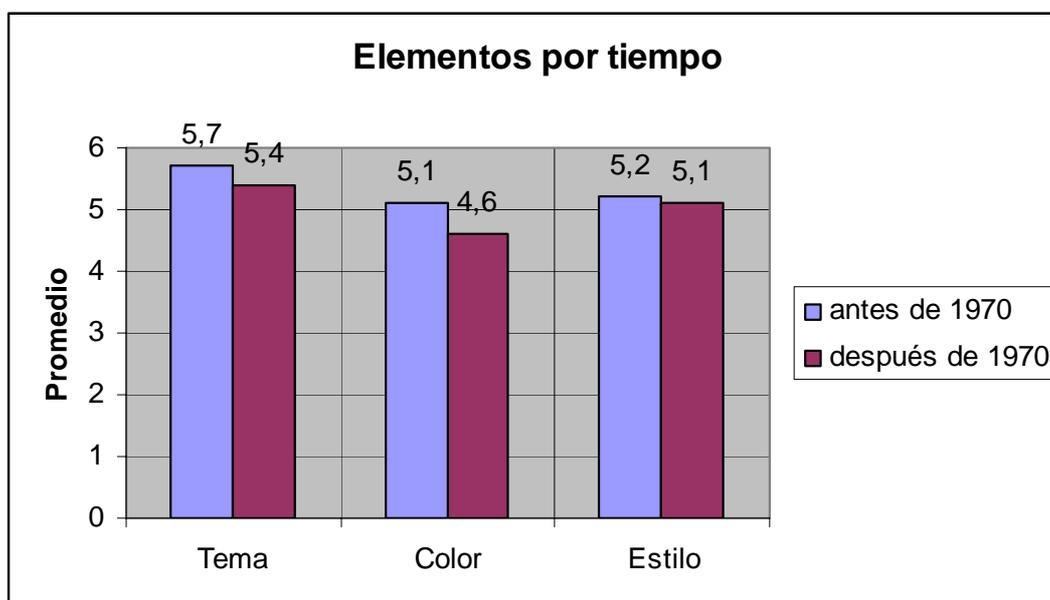
Identidad por tiempo

Antes / después de 1970



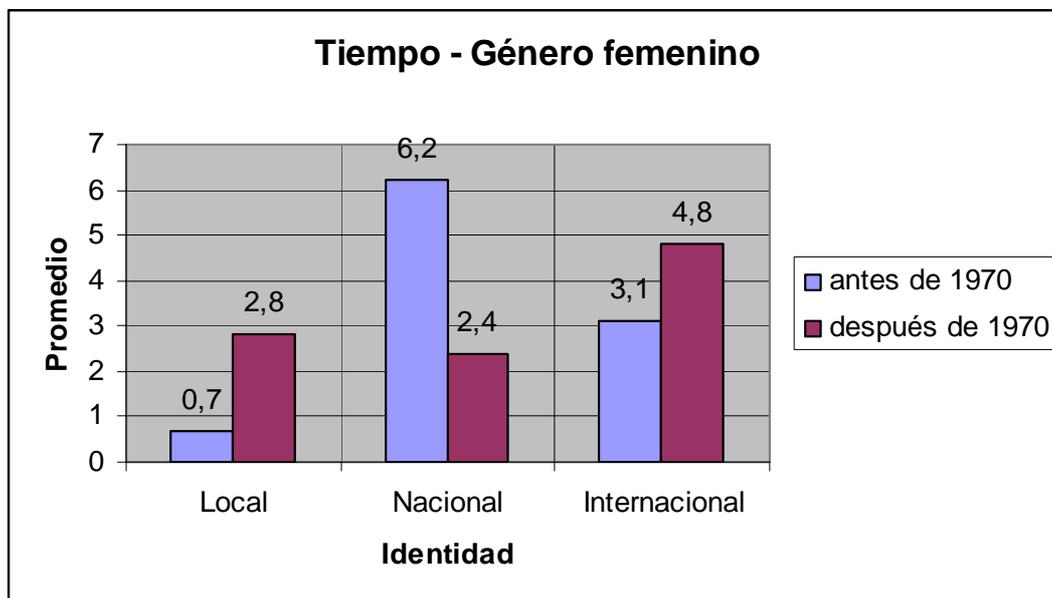
Elementos por tiempo

Antes / después de 1970

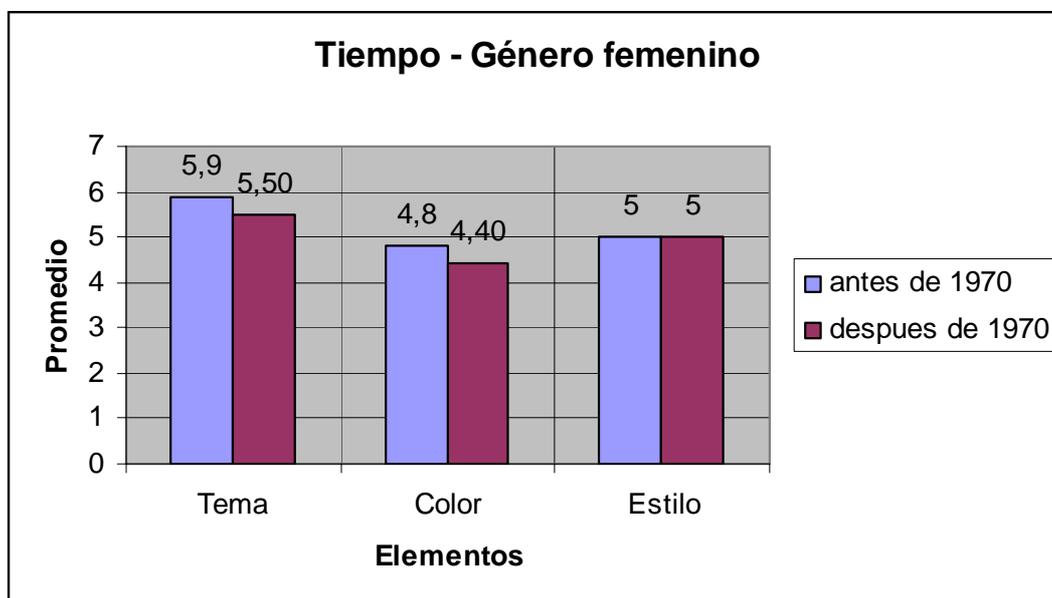


Tiempo antes / después de 1970 por género

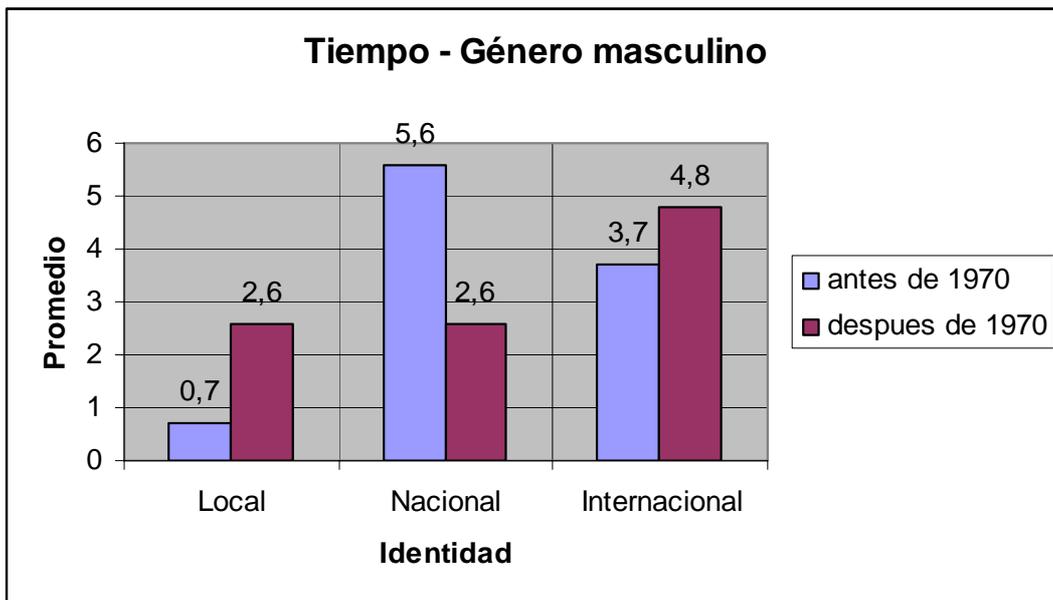
Identidad por tiempo, género femenino



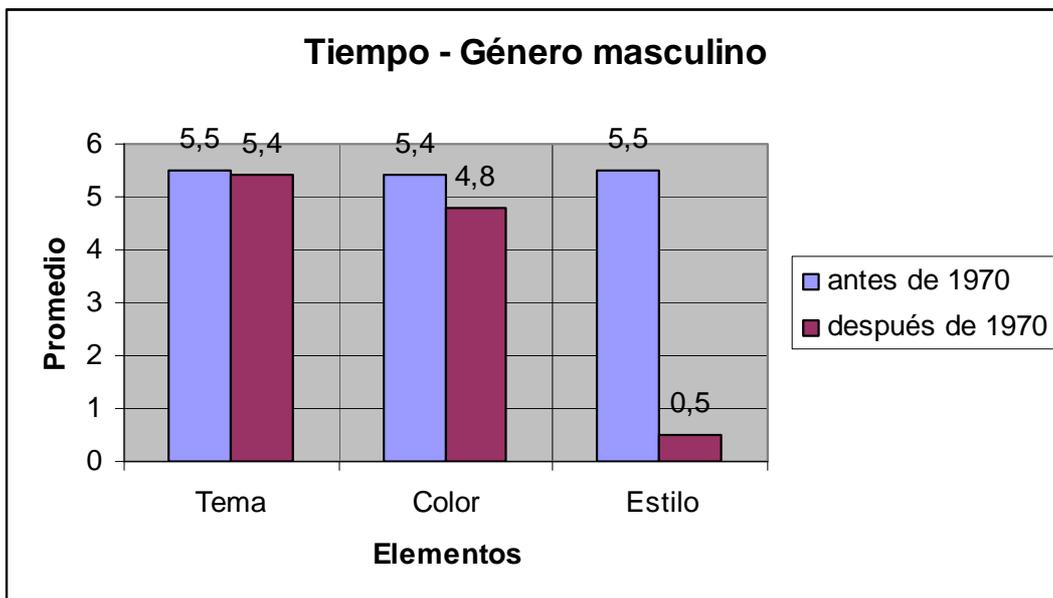
Elementos por tiempo, género femenino



Identidad por tiempo, género masculino

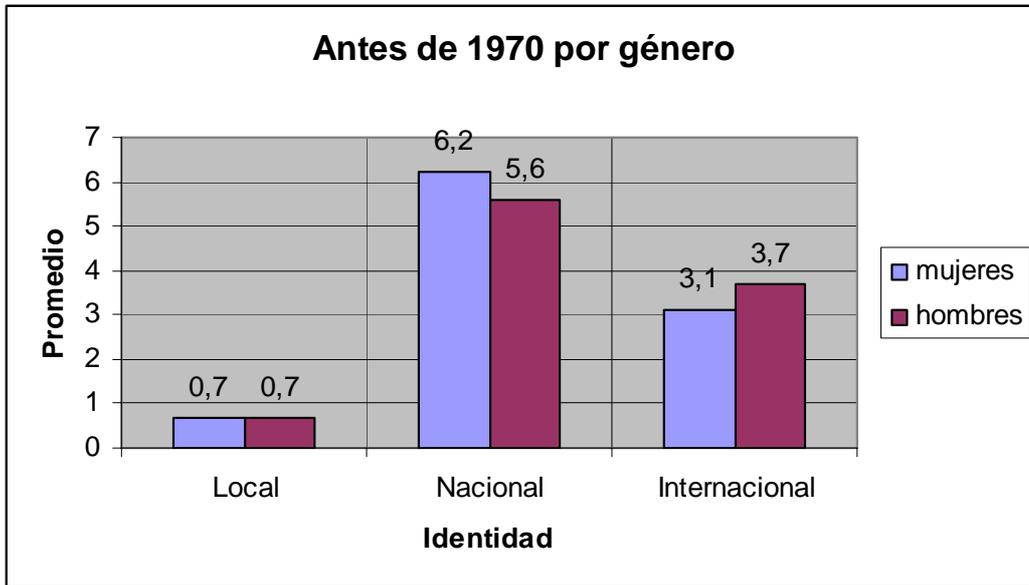


Elementos por tiempo, género masculino



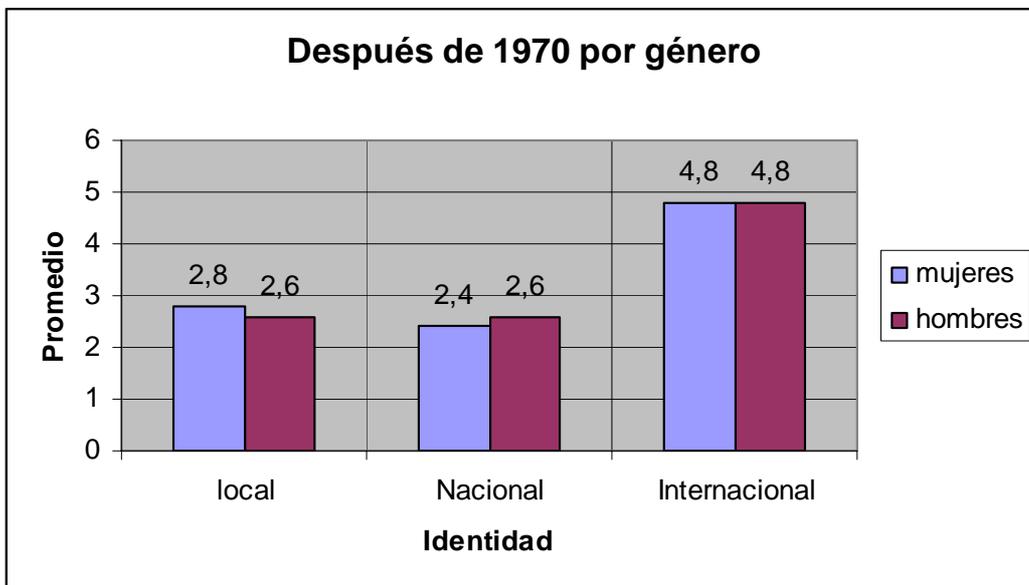
Identidad

Antes de 1970 por género



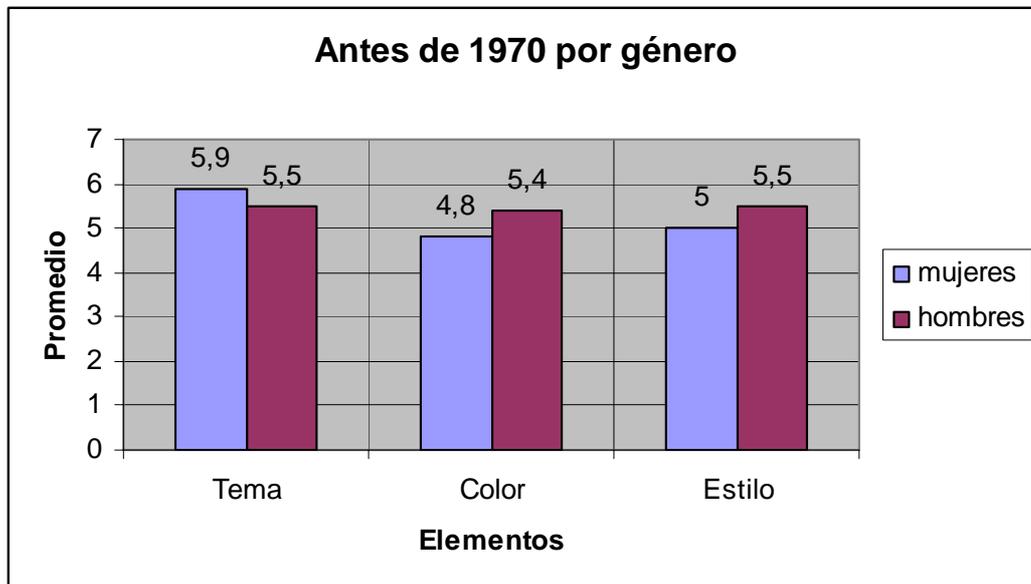
Identidad

Después de 1970 por género



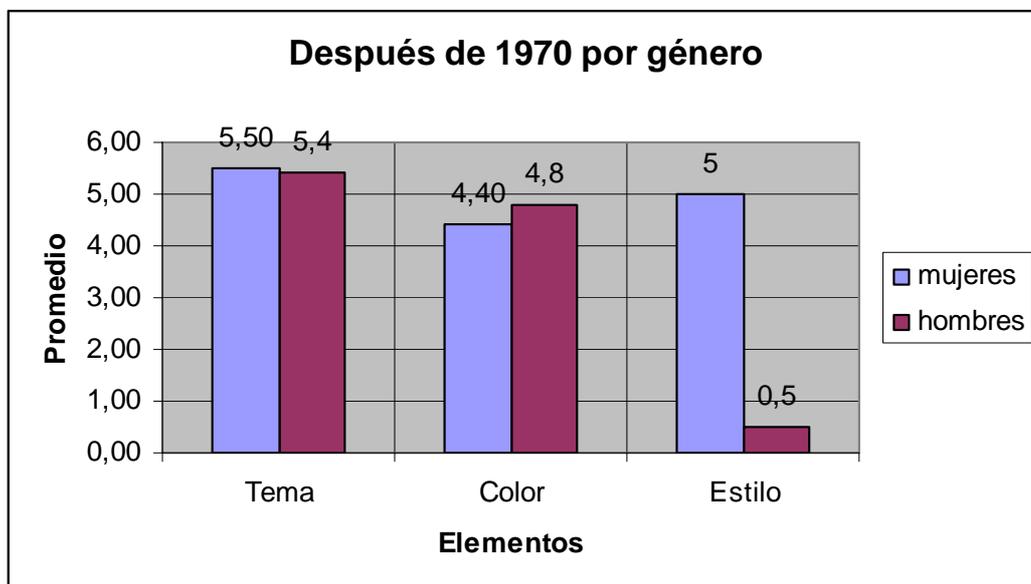
Elementos

Antes de 1970 por género

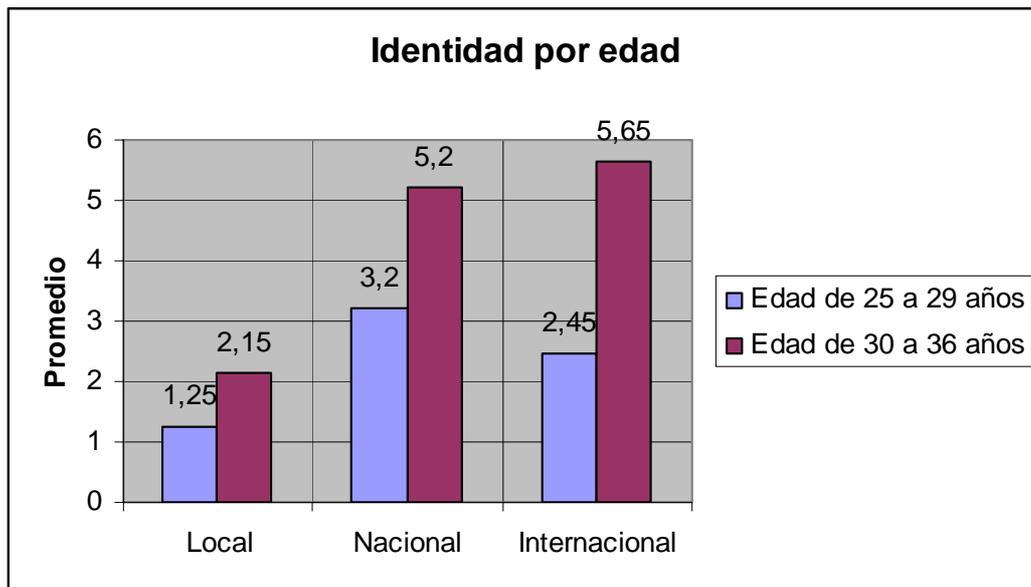


Elementos

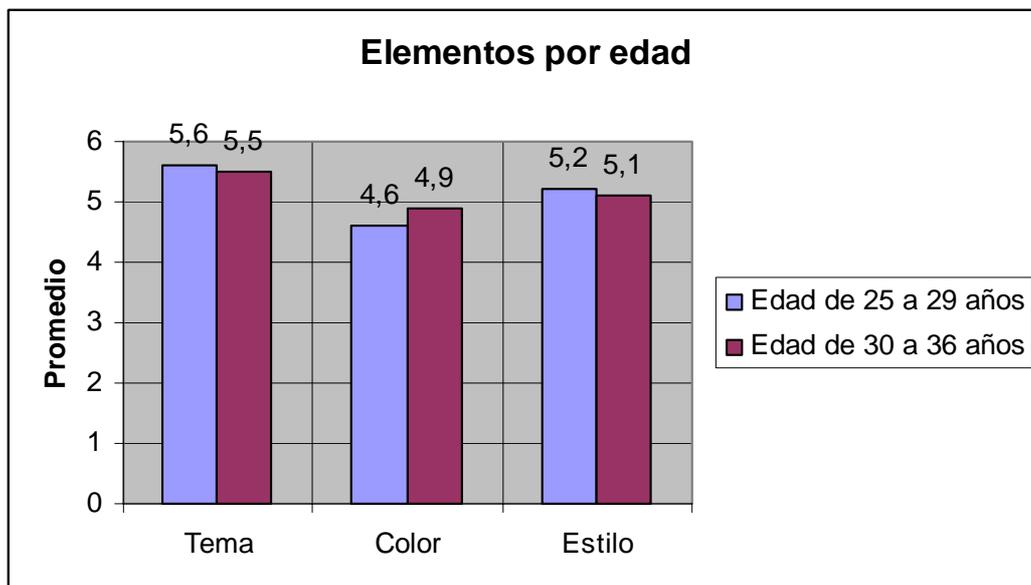
Después de 1970 por género



Identidad por edad



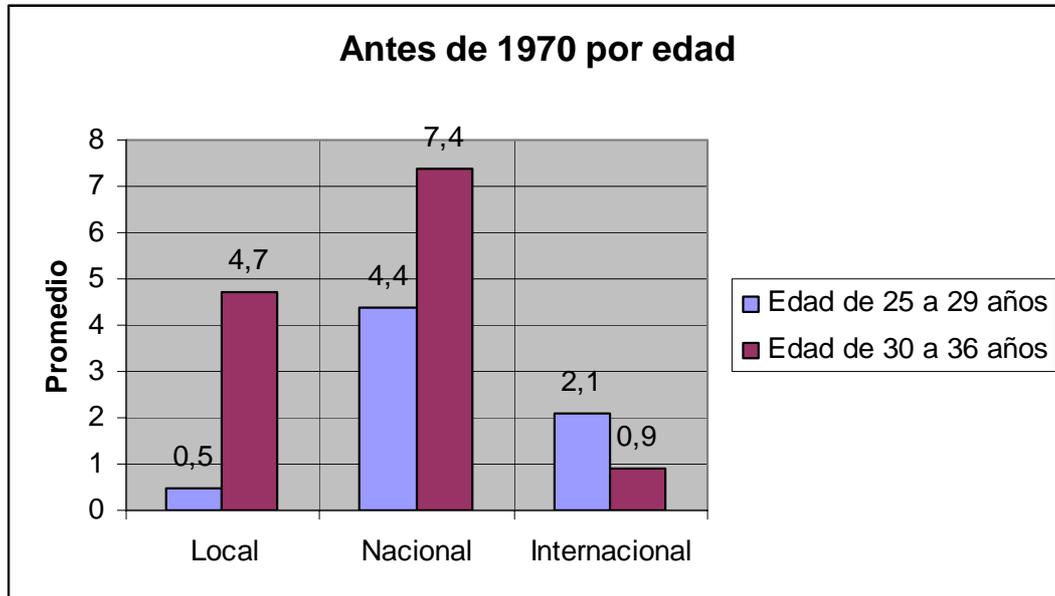
Elementos por edad



Edad

Identidad por edad y tiempo

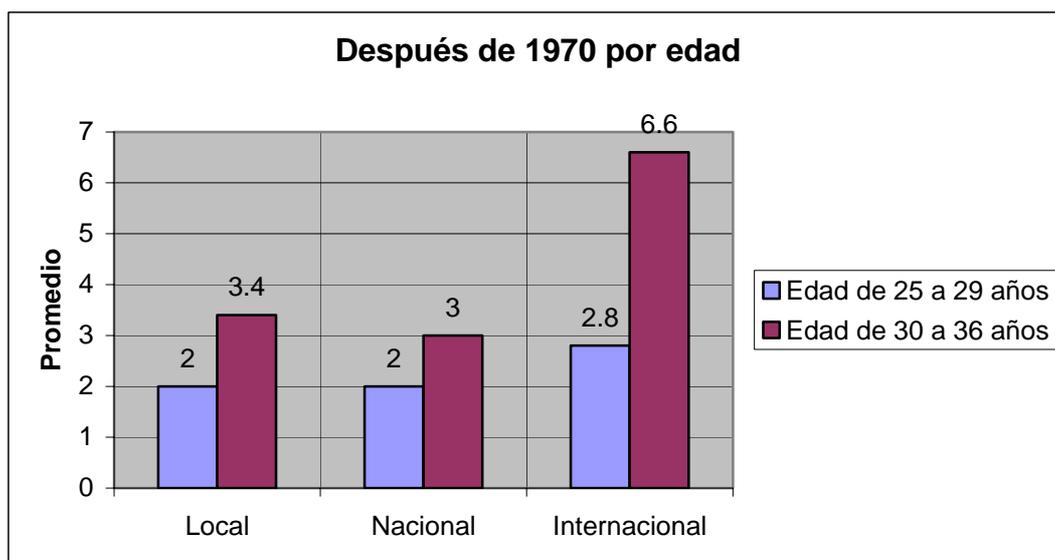
Antes de 1970



Edad

Identidad por edad y tiempo

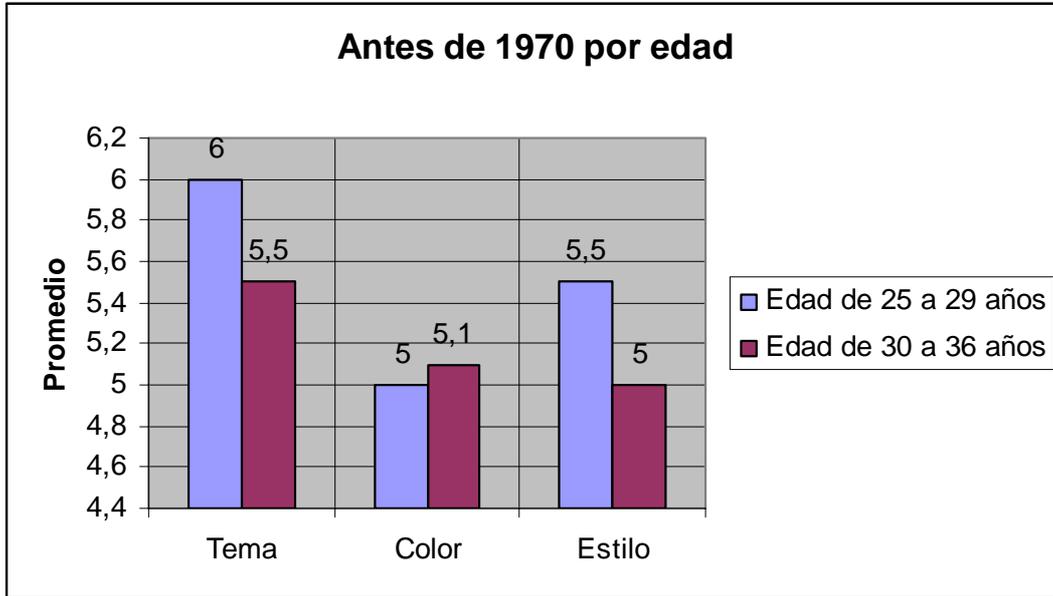
Después de 1970



Edad

Elementos por edad y tiempo

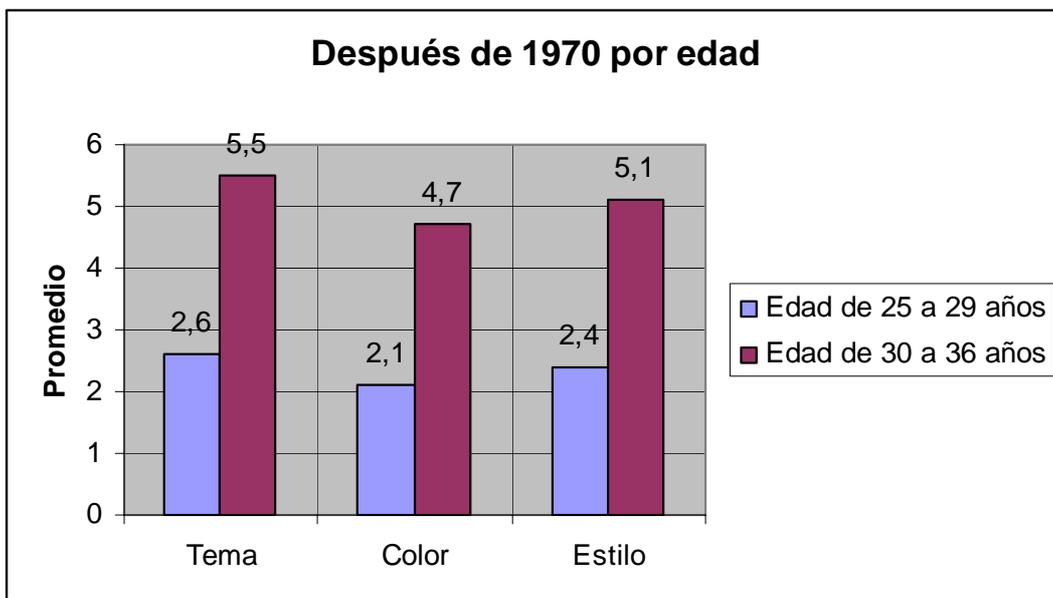
Antes de 1970



Edad

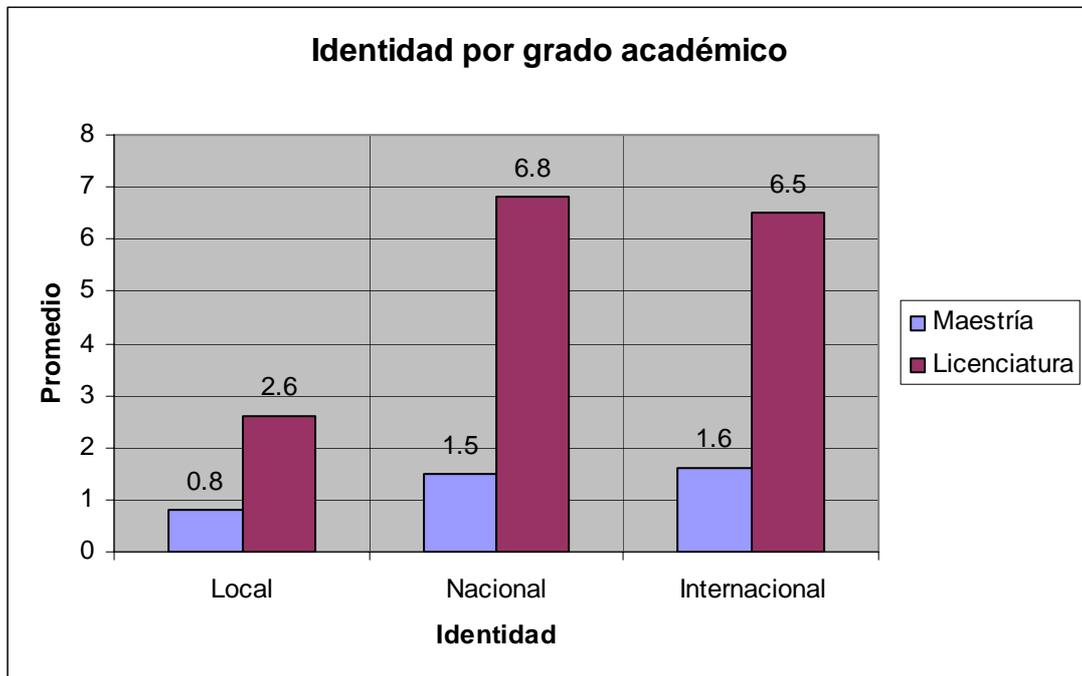
Elementos por edad y tiempo

Después de 1970

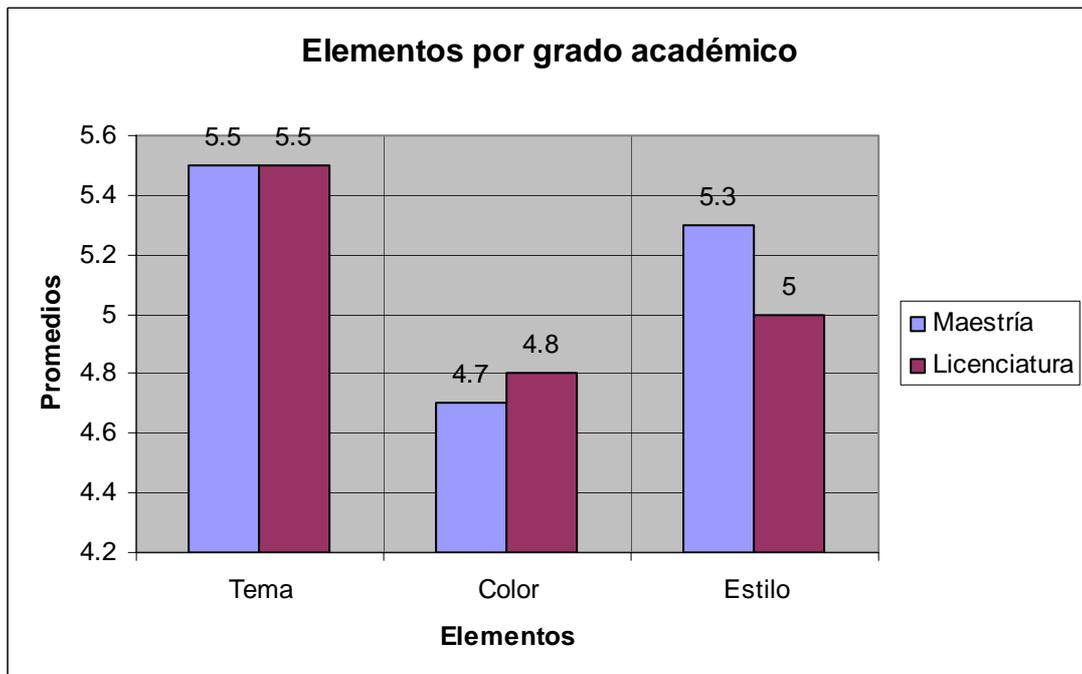


Grado académico

Identidad

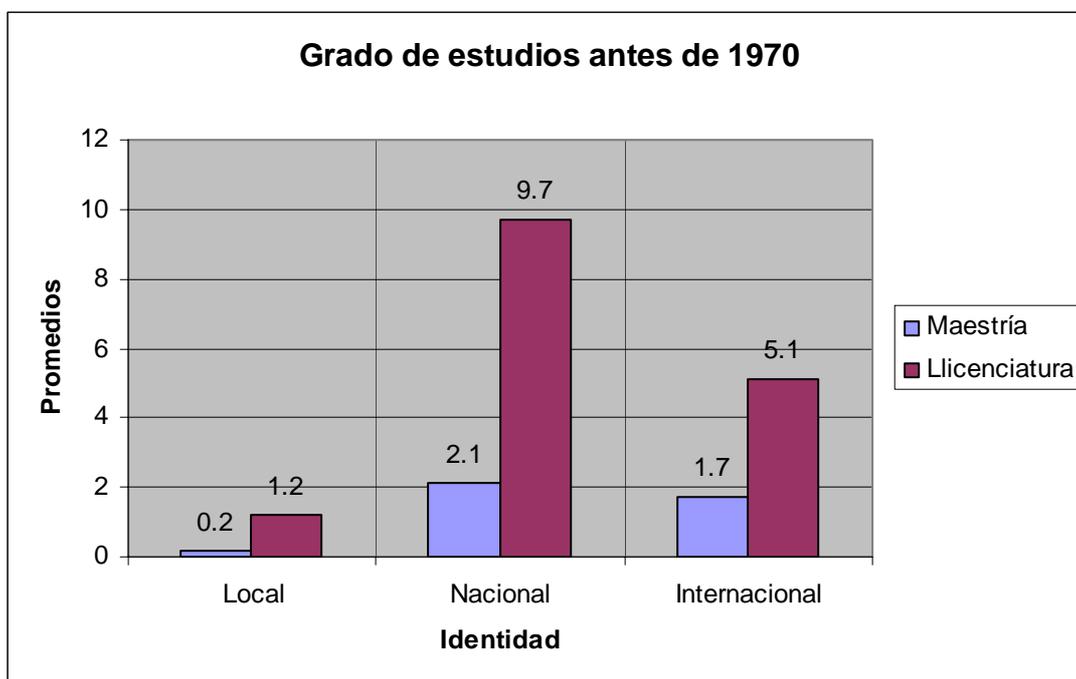


Elementos

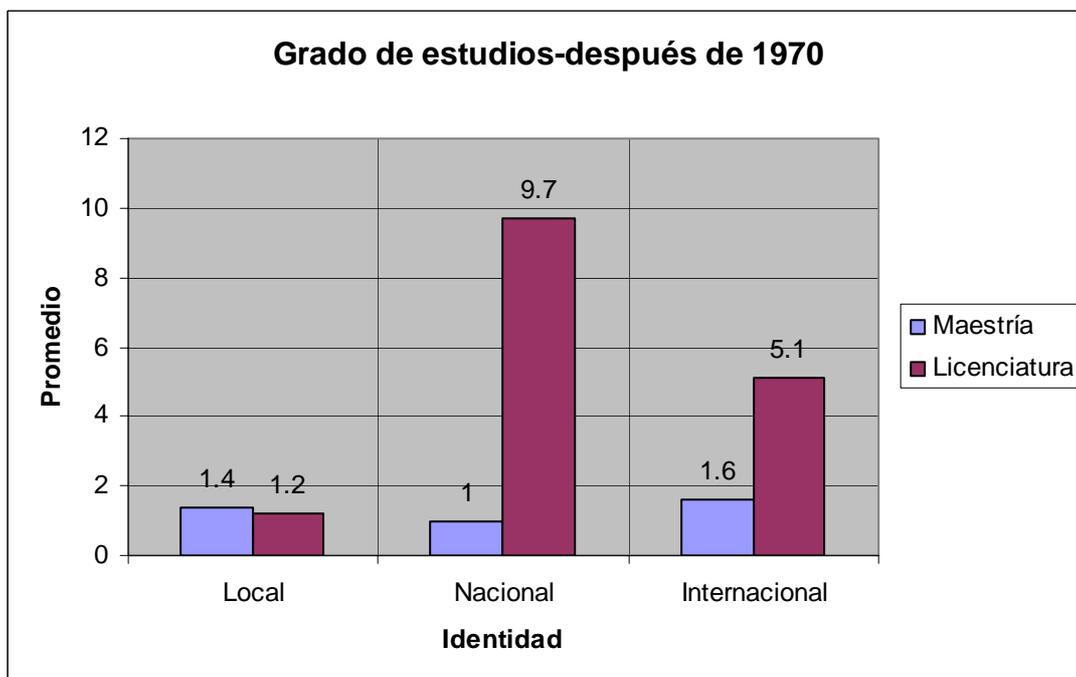


Grado académico

Identidad - antes de 1970

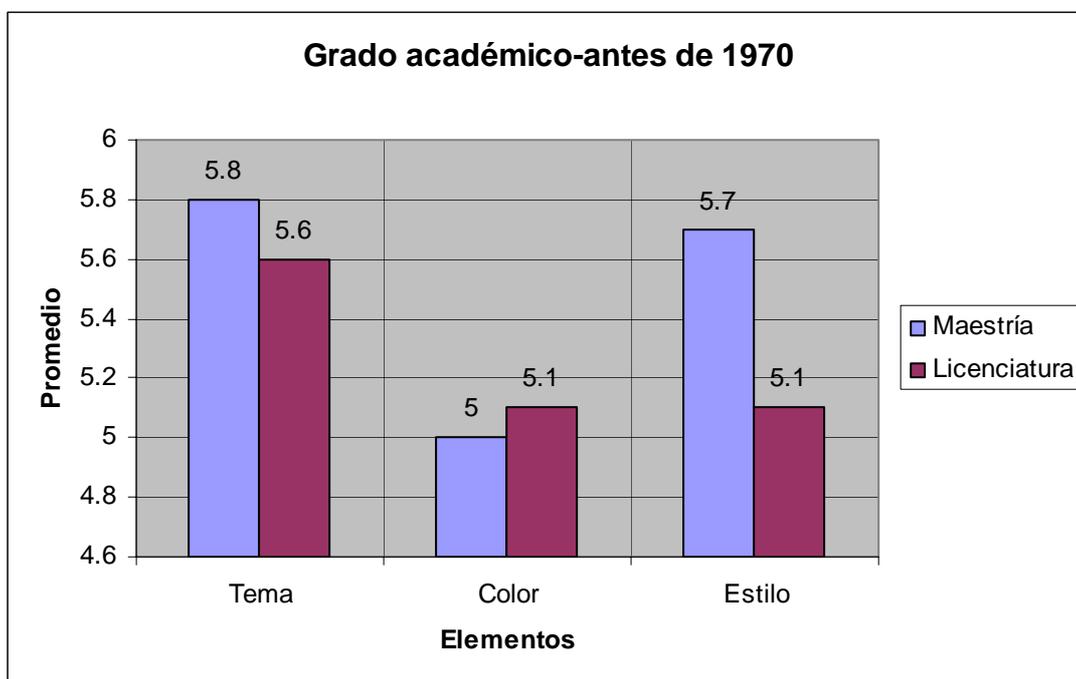


Identidad – después de 1970

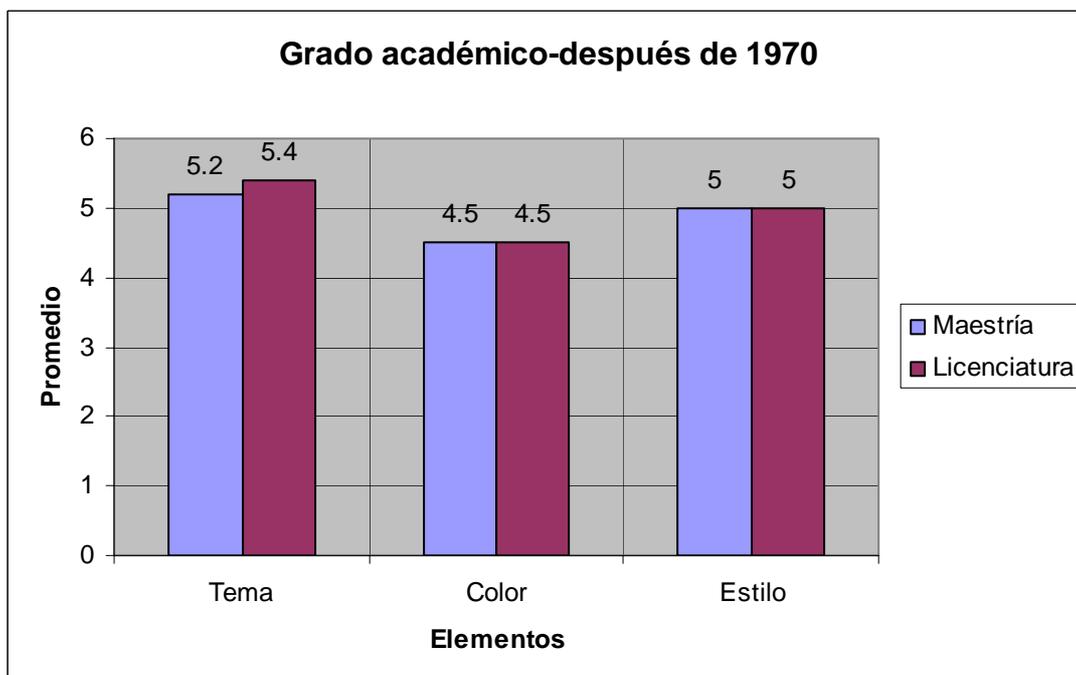


Grado académico

Elementos – antes de 1970

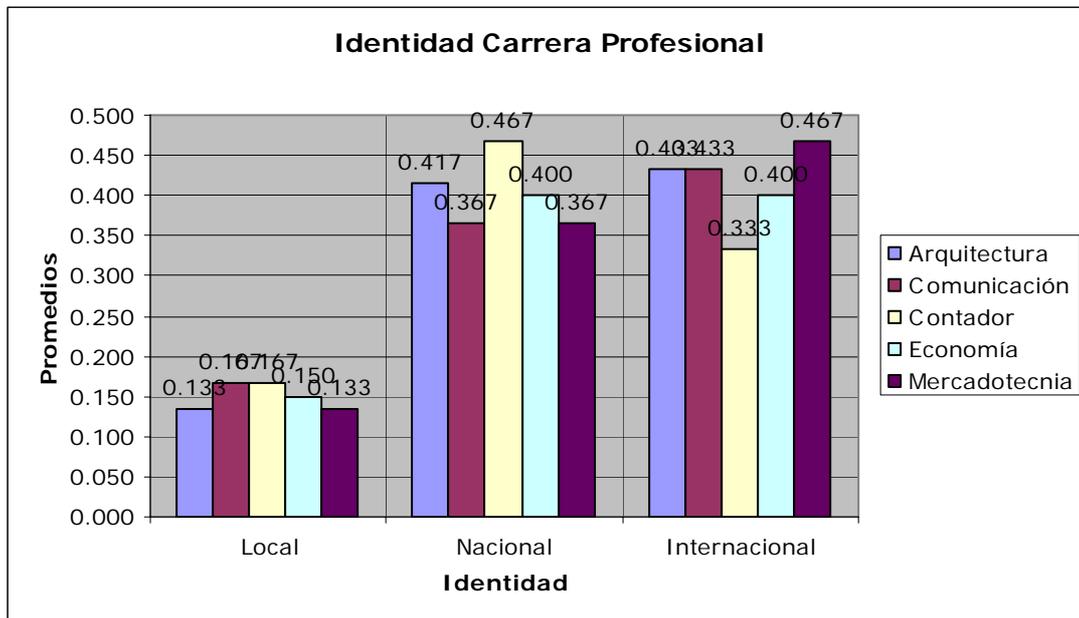


Elementos – después de 1970

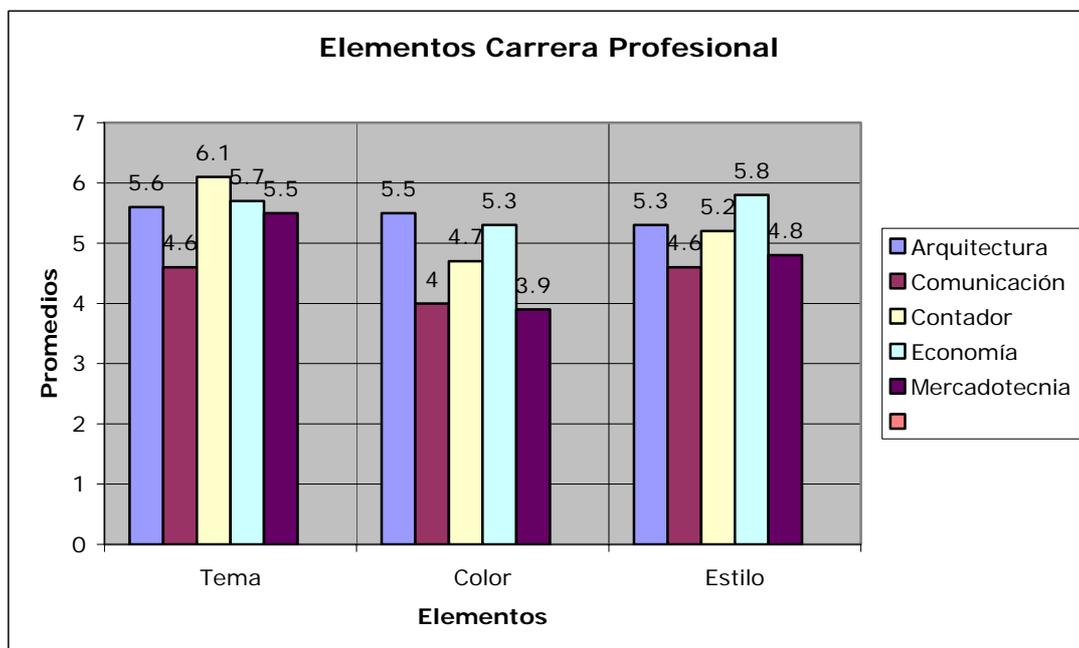


Carrera Profesional

Identidad



Elementos



Anexo 5

Catálogo de imágenes en orden de aparición en experimento

Currícula de artistas

(Comprende las pp. 131-151)

Imagen 1



Ramiro Martínez Plascencia

La pirámide

Óleo / tela 2001

144 x 144 cm.

Mi trabajo a lo largo de 10 años se ha enfocado en una búsqueda en la que el lenguaje de los dibujos animados se ha incorporado al mundo de la pintura, modificando su naturaleza narrativa, simbólica y espacial haciendo que el discurso abarque desde la historia de la pintura hasta la actual omnipresencia de los medios masivos de comunicación. En las últimas obras he ido abordando paulatinamente una pintura de tintes realistas construida a partir de diversas fuentes en la que los superhéroes tienen un papel protagónico. – Ramiro Martínez Plascencia.

Ramiro Martínez Plascencia nació en la ciudad de México en 1963.

Realizó estudios de Arquitectura en el Instituto Tecnológico y de Estudios

Superiores de Monterrey (I.T.E.S.M.) y de Maestría en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (U.N.A.M.) en el Distrito Federal. Ha recibido importantes distinciones en concursos nacionales y ha sido en dos ocasiones becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Su obra se ha exhibido en museos y galerías de Nuevo León como el Museo El Centenario, el Museo Metropolitano de Monterrey, el Centro de las Artes, y la Galería Drexel; en el resto del país: en los estados de Guanajuato, Jalisco, Puebla, Oaxaca y el Distrito Federal. En el extranjero, en la IV Bienal de Arte Majdanek de Polonia, así como en la ciudad de Dallas, Estados Unidos. Ha sido maestro del departamento de arte de la Universidad de Monterrey, y actualmente imparte clases en el Instituto Arte A.C. y el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey. Su casa-estudio se encuentra ubicada en el municipio de Santiago, N.L.

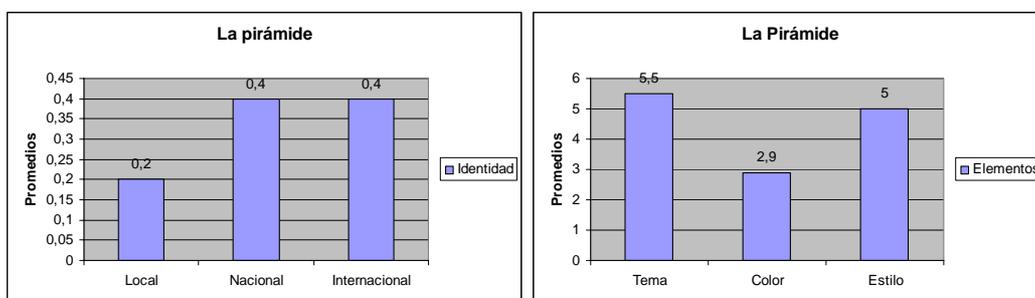


Imagen 2



Efrén Ordóñez

Virgen de la paloma

Óleo / tela, 1951

40 x 40 cm.

Nacido en 1927 en la ciudad de Chihuahua, Efrén Ordóñez se mudó a Monterrey a los dos años de edad. Estudió arquitectura en la Universidad Autónoma de Nuevo León. Sus primeras pinturas datan de 1951. Ha contribuido con su obra religiosa en un sinnúmero de parroquias de México. Es creador de importantes obras de arte público y religioso. Su obra ha sido expuesta en las Salas del Museo del Palacio de Bellas Artes, así como en el Museo de Monterrey y otros espacios de la localidad y los Estados Unidos.

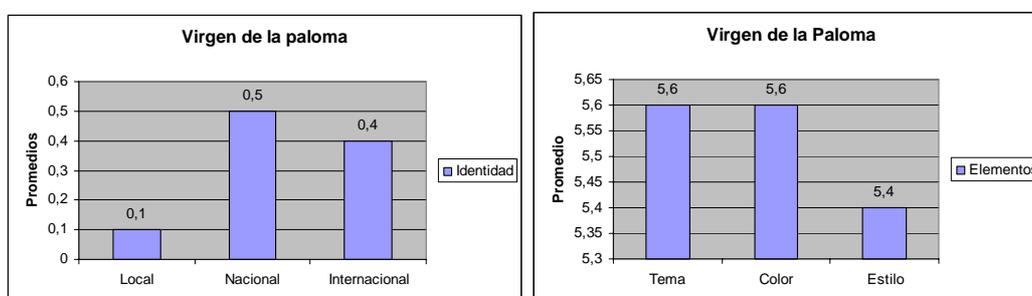


Imagen 3



Arnaldo Montemayor
Un domingo en la tarde
Mixta / tela 2004

Nació en Monterrey, N.L. donde estudió la carrera de arquitectura en la U.A.N.L. y cursos de dibujo, pintura y grabado. Es egresado de la Escuela de Graduados donde cursó una maestría en Administración y de la Facultad de Artes Visuales con una maestría en Educación en el Arte, así como un BFA en diseño gráfico en el Art Center College of Design en la ciudad de Pasadena, California. Fue alumno de la pintora chilena Ximena Subercaseaux. Su obra ha sido expuesta en forma individual y colectiva en distintos espacios de la localidad como la Casa de la Cultura de Nuevo León y el Museo Metropolitano de Monterrey. Ha sido seleccionado en 3 ocasiones en la Reseña de la Plástica Nuevoleonesa. Actualmente es catedrático de la Universidad de Monterrey.

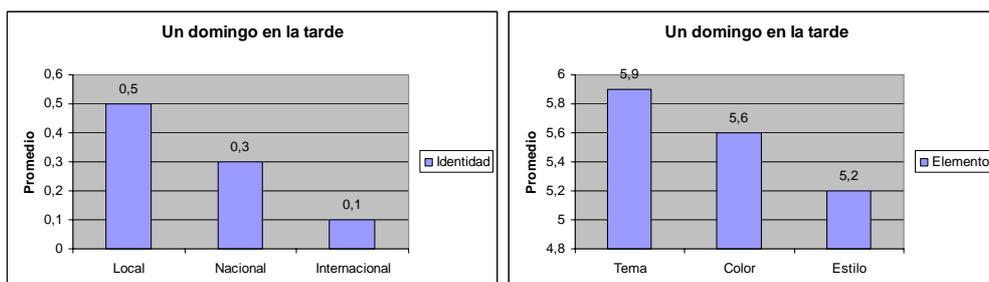
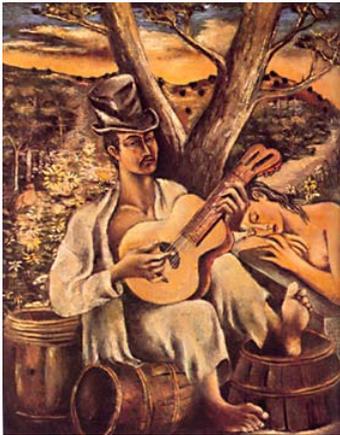


Imagen 4



Federico Cantú

Autorretrato, 1943

Óleo / masonite, 1934

57 x 47 cm.

Con el toque propio de la tradición de Giotto, en él se perciben ecos de la mórbida gracia de Botticelli o bien atributos que recuerdan la inocencia de Fra Angélico. Este joven realiza pinturas que parecen contener a duras penas, la vida apasionada en ellas vertida.- Arthur Miller.

Federico Cantú nació en Cadereyta Jiménez, N.L. en 1908. Su figura y obra se encuentran íntimamente vinculadas con la vida cultural de Nuevo León y de la U.A.N.L., en cuyos edificios ejecutó varias de sus más importantes realizaciones en frisos y murales de varias facultades, así como en la Capilla Alfonsina y Rectoría. Diseñó el emblema del Instituto Mexicano del Seguro Social. En 1961 labró 650 m² en el talud de una montaña localizada en la carretera a Linares, N.L., con temas alegóricos a la agricultura. Murió en la ciudad de México en 1989.

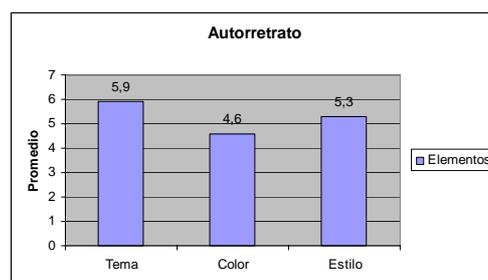
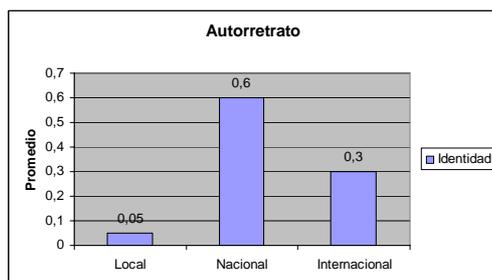


Imagen 5



Eugenia Martínez

Señora y el perrito, 2006

Óleo / cedro

160 x 120 cm.

Basada en la pintura de retrato colonial mexicano, esta artista reflexiona en torno a las formas en las que el poder y la aristocracia refuerzan sus lazos de sometimiento y autodefinición sobre aquellos que no corren con la gracia de pertenecer a su clase social.- Edgardo Ganado.

Nació en Monterrey, N.L. en 1976. Es egresada del ITESM como Licenciada en Administración de Empresas, donde estudió también la preparatoria pero con estudios complementarios en South Payne John School, en artes plásticas, y en Essex y Lamberth Collage, en Reino Unido, además de una formación temprana en talleres de pintura, dibujo y escultura en Monterey, así como en los estados de Jalisco y Oaxaca en México y en el extranjero. Su obra ha sido expuesta en forma individual y colectiva en la Galería Ramis Barquet, la Pinacoteca del Centro de las Artes, el Museo Metropolitano de Monterrey y en las ciudades de Córdoba y Barcelona en España. Actualmente vive en la Cd. de México.

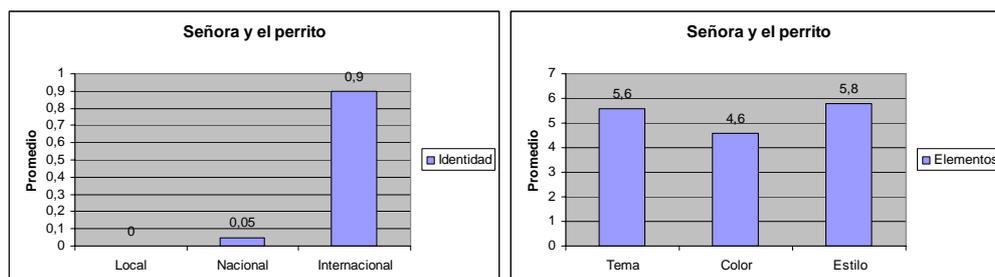


Imagen 6



Claudio Fernández

Llegando

Óleo / lino 2002

50 x 60 cm.

Los paisajes de Fernández se refieren directamente a la condición del hombre, de su ambiente y sociedad; un eje único recorre toda la filosofía que expresa en sus trabajos: el paso del tiempo. Para hacerlo ha encontrado un medio hasta cierto punto inédito y sorprendente tanto por el tema y contenido, como por su realización. Inmensos muros, sobre los que el tiempo –y el hombre- van depositando su huella, cubren y ocupan sus telas. –Xavier Moysén.

Nacido en Monterrey, N.L. en 1925, estudió medicina en la UANL, así como grabado en la Facultad de Artes Visuales de esta misma Institución. Es dibujante y pintor autodidacta. Ha obtenido en varias ocasiones el premio Vitro de pintura y el 1er. Premio en la Bienal Diego Rivera en 1986. Su obra ha sido presentada de manera individual y colectiva en la Galería Arte Actual Mexicano, el Museo de Monterrey y la Casa de la Cultura; y en los estados de Oaxaca, Jalisco, Puebla, Baja California, Guanajuato, y la ciudad de México. En el extranjero ha expuesto en los Estados Unidos, Cuba y Francia.

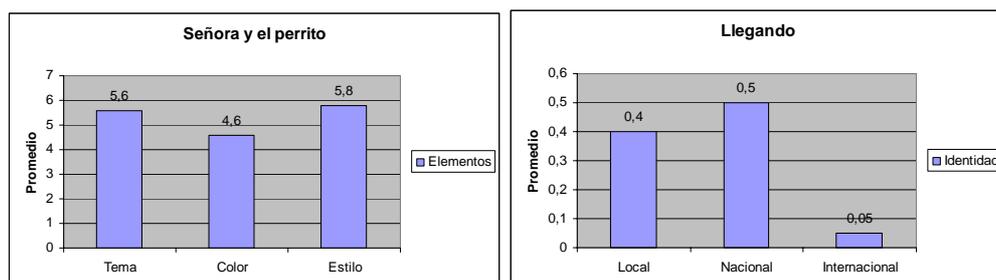


Imagen 7



Ethna Barocio de García
Sofía mi sirvienta con niño, 1920
Colección Imelda García B. de Elizondo.

Originaria de Montemorelos, N.L., nació en 1899 y 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 la ciudad de Monterrey para exhibir su obra. Murió en 1990.

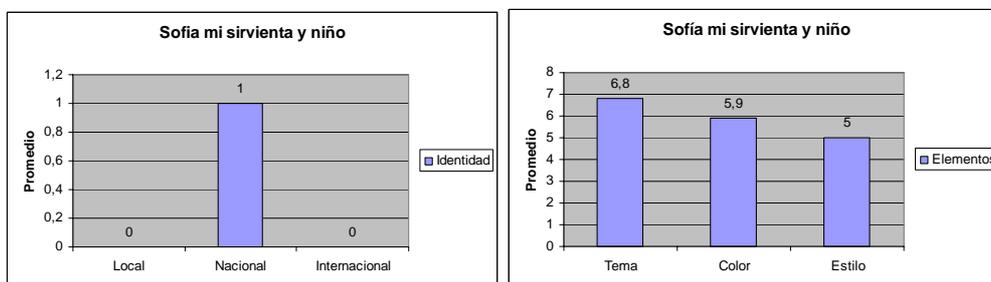
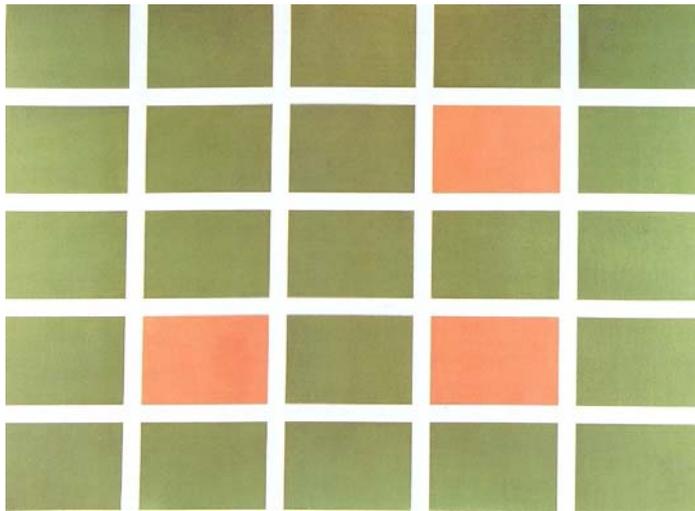


Imagen 8



Fernando Villalvazo

Fraccionamiento

Acrílico / tela 2002

150 x 200 cms.

Nació en Monterrey en 1973. Realizó estudios de escultura, pintura y grabado en la Universidad de Montemorelos. Su obra se ha expuesto en espacios culturales de Nuevo León, Veracruz, Zacatecas, Coahuila, Tamaulipas, San Luis Potosí, Jalisco, Baja California, Querétaro, Oaxaca, el Distrito Federal y Aguascalientes, en donde ha sido seleccionado en tres ocasiones en el Encuentro Nacional de Arte Joven. En el extranjero, en San Antonio, Houston, Dallas y Nueva York en Estados Unidos, y Río de Janeiro, Brasil.

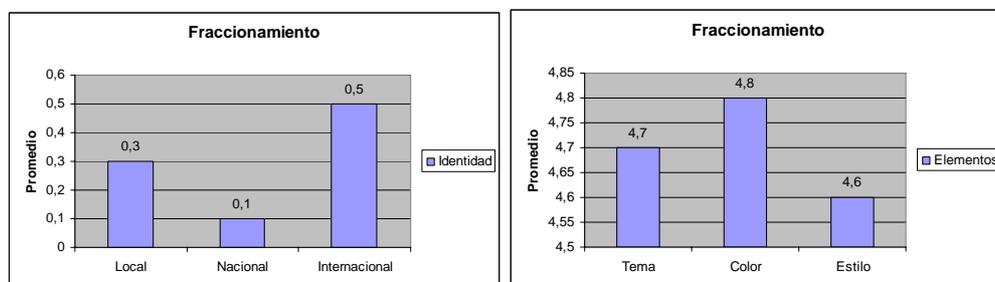
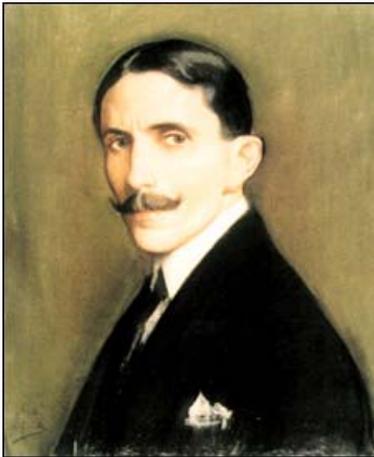


Imagen 9



Alfredo Ramos Martínez
Autorretrato

...fundar en Santa Anita, D. F., una escuela de pintura al aire libre llamada pomposamente “Barbizón” era como fundar sobre el río Sena, cerca de París, una Santa Anita con trajineras, pulque, charros, enchiladas, huaraches y cuchilladas. Esto no quiere decir que Ramos Martínez hizo mal; al contrario, era la reacción natural contra la academia ya en completa descomposición. –José Clemente Orozco.

Nació en Monterrey, N.L. en 1871. Siendo aún niño, consiguió una beca para estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Posteriormente, en 1899, obtuvo otra para estudiar en Francia, donde ganó reputación con los críticos europeos y mexicanos. Alrededor de 1913 fundó la Escuela de Pintura al Aire Libre en Santa Anita, en la Ciudad de México. Durante los años 20, realizó exposiciones en la Ciudad de México, París, Berlín y Madrid, recibiendo comentarios favorables. En 1945 visitó Monterrey, donde presentó sus obras y las de sus alumnos. Murió en 1946.

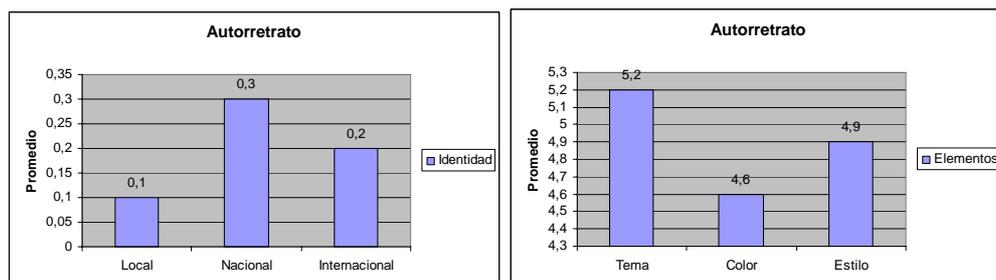


Imagen 10



Yolanda Garza
Interiores 5, 1998
Mixta / tela
180 x 200 cm.

Estudiar las relaciones sociales es algo que me apasiona. Ver a mi alrededor como nos conducimos, que estamos hechos del mismo material, con diferentes medidas y diferentes colores, que todos hacemos diferentes cosas, porque pensamos también diferente. Y que bueno, porque en la variedad está el significado de nuestras vidas. –Yolanda Garza.

Nació en Monterrey, N.L. en 1945. Cursó sus primeros estudios de arte a partir de 1956. Su obra ha sido expuesta en galerías y centros culturales de Zacatecas, Puebla, San Luis Potosí, Jalisco, Aguascalientes, Baja California, Chihuahua, Tamaulipas, Coahuila, Guanajuato, Durango, Sinaloa, Sonora, Nuevo León y el Distrito Federal, así como en Dallas, Laredo y Pittsburg en Estados Unidos y Valencia, Venezuela.

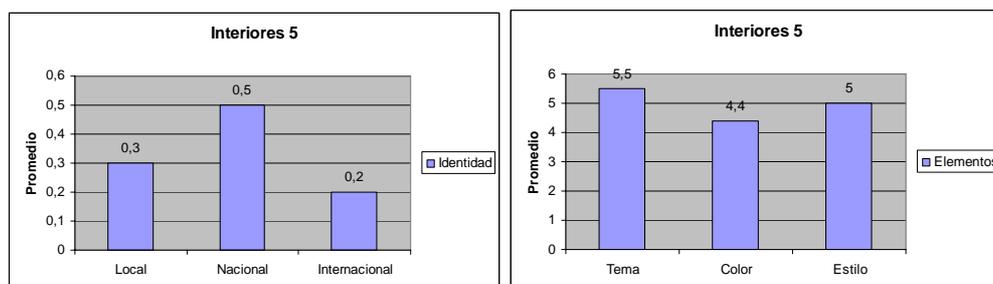


Imagen 11



Federico Cantú
Arlequines
1930

Federico Cantú nació en Cadereyta Jiménez, N.L. en 1908. Fue pintor, escultor, muralista y grabador. En 1922 se unió a la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán dirigida por Alfredo Ramos Martínez, cuyas ideas originales incrementaron su educación. Por diez años (1924-1934) viajó a Europa y los Estados Unidos, donde fue catedrático de la Universidad de California. A su regreso produjo una extensa obra mural, gráfica y de caballete. Su obra ha sido expuesta en la Pinacoteca del Centro de las Artes, el Palacio de Bellas Artes, en el Exposition Park Museum de los Ángeles, California y en la ciudad de Nueva York. “El gran olvidado” como lo definiría Raque Tibol o el “último de los románticos, como se describiría a sí mismo, murió en la ciudad de México en 1989.

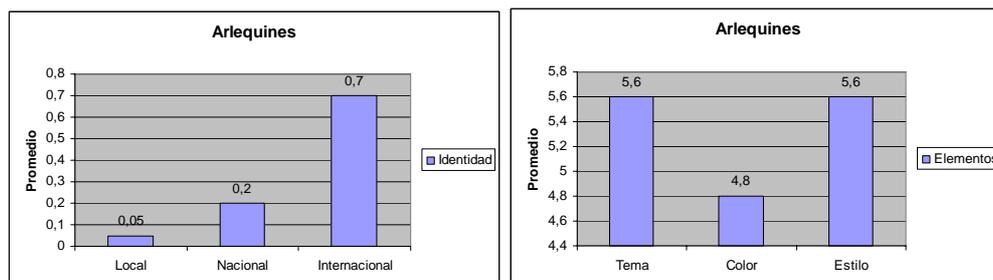


Imagen 12



Ana Elena Maldonado

¿Quiénes somos? ¿A dónde vamos? I

Óleo / tela 2002

100 x 120 cms.

Nació en el Distrito Federal en el año de 1959. Realizó estudios de pintura con Helena Huerta, de licenciatura en artes en el Universitario Panamericano, y cursó talleres en la Facultad de Artes Visuales de la U.A.N.L., en donde realizó también una maestría en arte. Ha sido becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y ganadora del Premio FinanciArte en su 22ª edición. Su obra ha sido expuesta en el Centro Cultural Monterrey, en la Casa de la Cultura de Nuevo León, y en los estados de Tamaulipas, Oaxaca, Guanajuato y el Distrito Federal. En el extranjero ha expuesto en Estados Unidos y Honduras. Reside y desarrolla su trabajo artístico en Monterrey, Nuevo León.

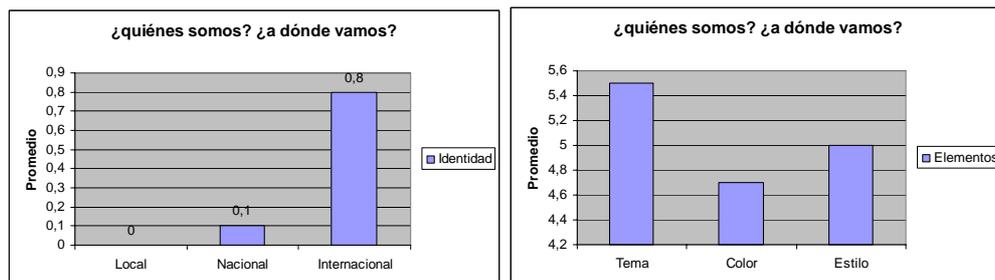
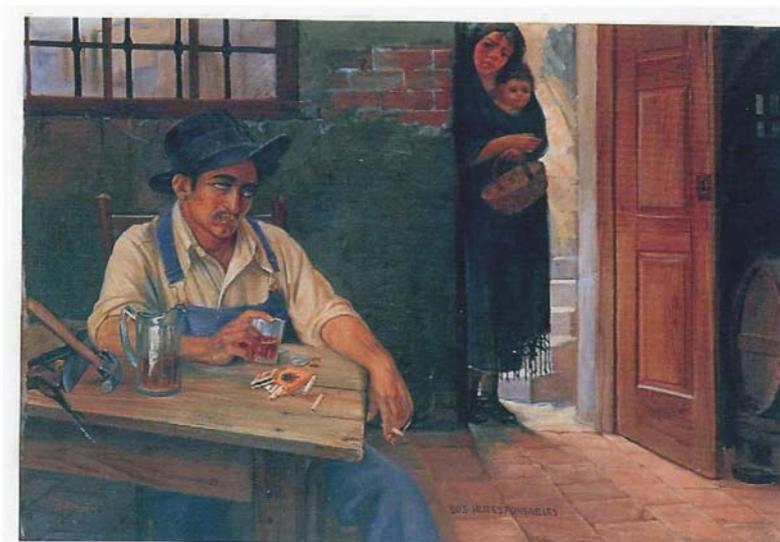


Imagen 13



Antonio Decanini

Los irresponsables, 1940

Colección Sergio Decanini.

Nacido en Lucca, Italia, en 1978, Antonio Decanini realizó sus estudios de pintura y escultura en su ciudad natal, así como en Florencia y Milán. Llegó a Monterrey en 1907, donde participó en la fundación del Centro de Cultura en 1916, siendo también 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 en el primer local de la Escuela de Cooperativismo. Murió en 1948.

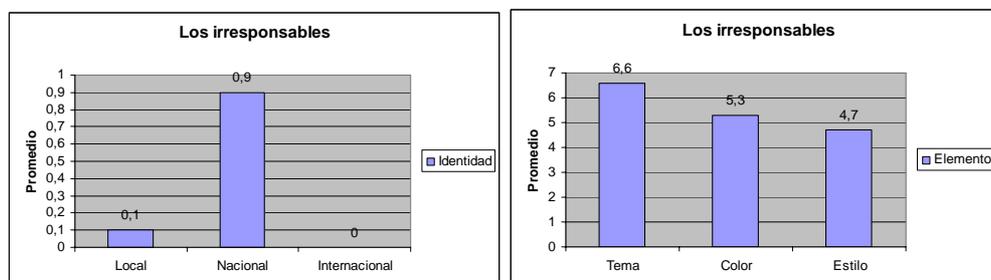
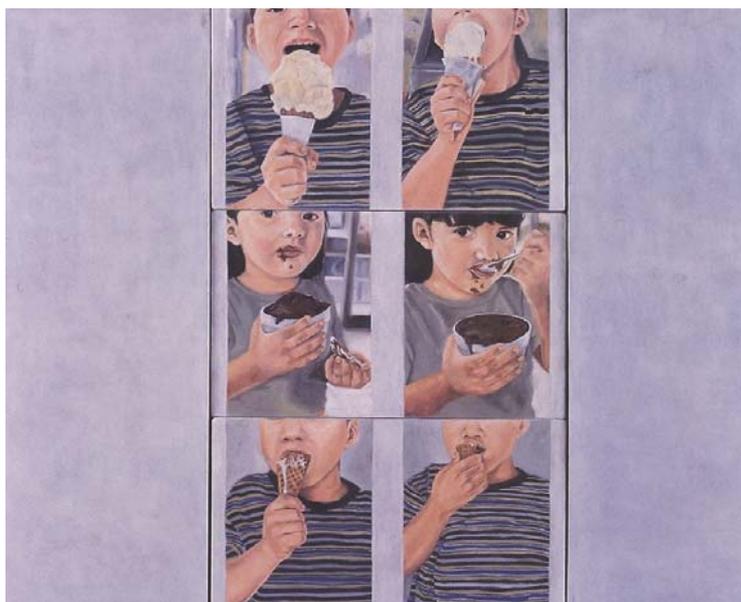


Imagen 14



Graciela González de León

Espacios, tiempos, vacíos y modulaciones

Óleo / tela 2002

110 x 90 cms.

Nació en Monterrey, N.L. en 1967. Egresada de la licenciatura de diseño industrial de la Universidad Autónoma de Nuevo León, ha realizado estudios de artes plásticas con diferentes maestros en talleres y seminarios, impartidos en instituciones culturales, así como en talleres particulares. Su obra se ha expuesto en espacios culturales de Nuevo León.

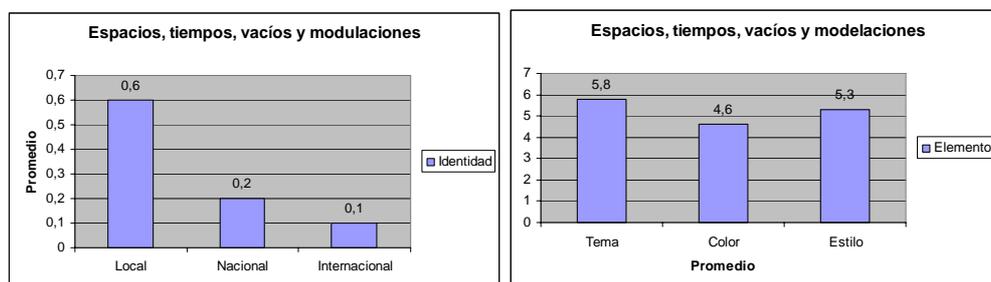


Imagen 15



María Elena Cueva

Life vest under your feet

Mixta / tela 2002

130 x 130 cms.

Nació en Monterrey, N.L. en el año de 1949. Realizó sus estudios en el taller de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de Nuevo León, así como en los talleres particulares de Enrique Climent y Gilberto Aceves Navarro. Su obra se ha expuesto en los estados de Nuevo León, Coahuila, Baja California y Jalisco, así como en algunas ciudades de Texas y California, en los Estados Unidos.

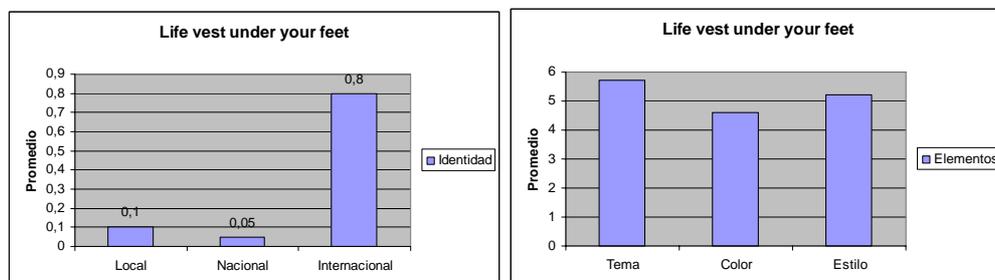


Imagen 16



Ignacio Martínez Rendón

Viendo las dos figuras en el espejo, 1919
Colección Pinacoteca de Nuevo León.

Originario de Monterrey, N.L., Ignacio Martínez Rendón nació en 1887 y creció en el seno de una familia de artistas, con quienes partió desde muy joven a la Ciudad de México donde estudió en la Academia de San Carlos, siendo alumno de Ruelas, Gedovius y Fabrés. Estudió en España e Italia, donde residió por muchos años conviviendo con artistas notables. Regresó por un breve período a Monterrey y a partir de 1921 vivió en California, E.U.A., donde realizó una carrera importante como pintor y escenógrafo. En 1942 regresó a Monterrey, para integrarse al año siguiente a la naciente universidad como jefe de sección de artes plásticas en el Departamento de Acción Social. Destacó en el retrato, el paisaje y el dibujo al pastel. Expuso su obra en México, España, Estados Unidos e Italia. Murió en 1947.

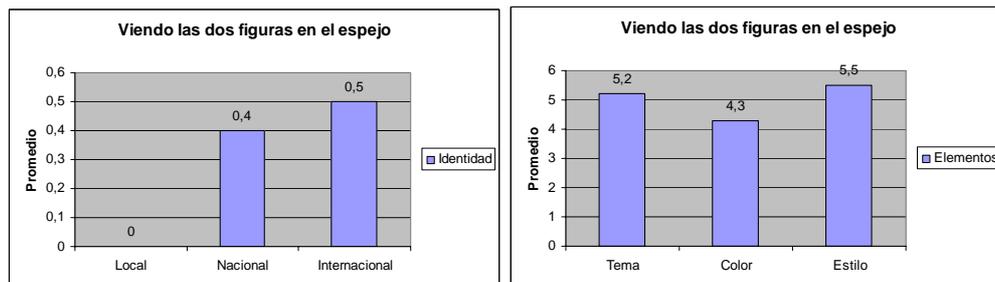
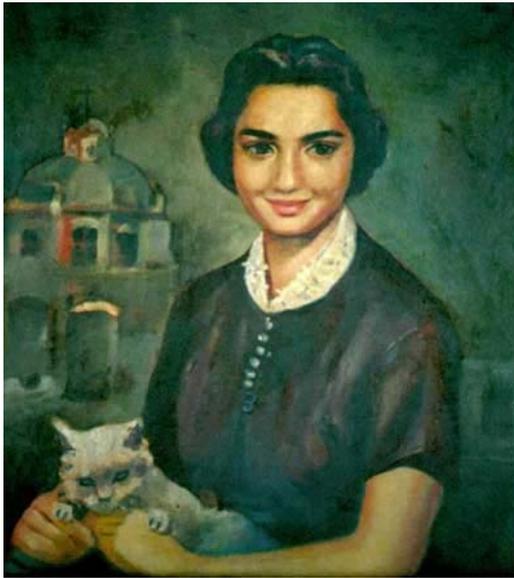


Imagen 17



Efrén Ordóñez

Retrato de Sylvia, 1956

Óleo / tela

Propiedad del autor.

Nacido en 1927 en la ciudad de Chihuahua, Efrén Ordóñez se mudó a Monterrey a los dos años de edad. Estudió arquitectura en la Universidad Autónoma de Nuevo León. Sus primeras pinturas datan de 1951. Ha contribuido con su obra religiosa en un sinnúmero de parroquias de México. Es creador de importantes obras de arte público y religioso. Su obra ha sido expuesta en las Salas del Museo del Palacio de Bellas Artes, así como en el Museo de Monterrey y otros espacios de la localidad y los Estados Unidos.

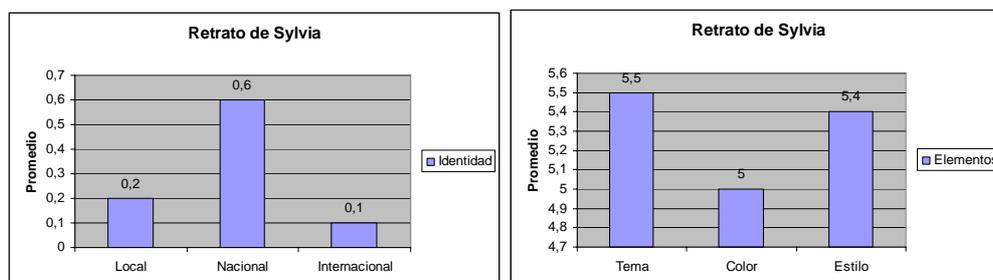


Imagen 18



Celedonio Mireles

Paisaje de un día, 1946

Colección Pinacoteca de Nuevo León

Pintor e impresor nacido en 1881 en Saltillo, Coahuila. Se mudó a Monterrey donde 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 de Cristo de la Capilla de Saltillo* (1948), escrito en colaboración con Manuel Neira de Barragán. Murió en 1949.

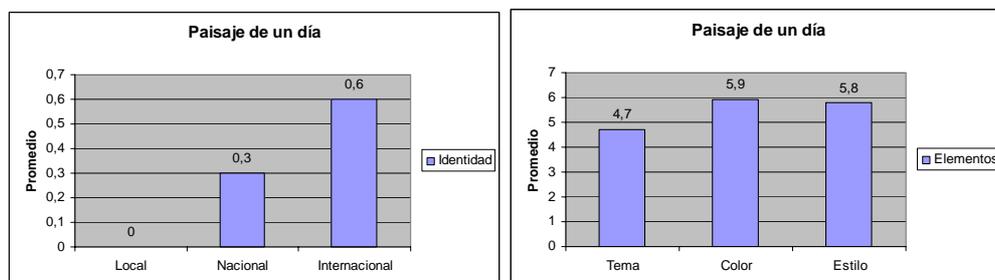


Imagen 19



Alfredo Ramos Martínez
Mancacoyota, 1930

Nació en Monterrey, N.L. en 1871. Siendo aún niño, consiguió una beca para estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Posteriormente, en 1899, obtuvo otra para estudiar en Francia, donde ganó reputación con los críticos europeos y mexicanos. En 1908 expuso en el Salón de Otoño de París, Francia. Fue subdirector de la Academia Nacional de Bellas Artes y en 1913, fue nombrado director de la misma. En estos años, fundó la Escuela de Pintura al Aire Libre en Santa Anita, en la Ciudad de México. Durante los años 20, realizó exposiciones en la Ciudad de México, París, Berlín y Madrid, recibiendo comentarios favorables. Expuso en dos ocasiones de manera individual en Nueva York y Los Ángeles. En 1945 visitó Monterrey, donde presentó sus obras y las de sus alumnos. Murió en 1946.

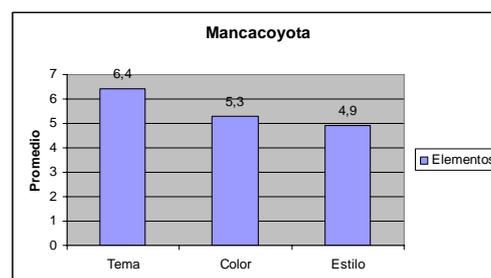
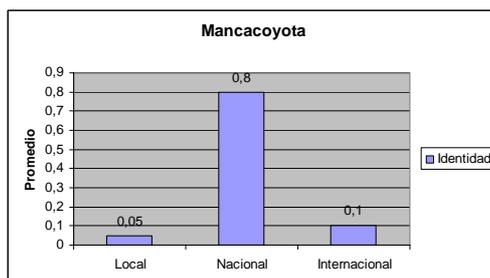


Imagen 20



María Leal

Happy boobies

Acrílico / madera 2002

91.5 x 196.5 cms.

Nació en Monterrey, N.L. en el año 1973. Egresó de la licenciatura de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León, cursando también una Maestría en Arte en esta misma Institución. Su obra se ha expuesto principalmente en espacios culturales y alternativos de Nuevo León.

