



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

‘ARTESANÍA DE CARTÓN CORRUGADO
(MARCOS ORNAMENTALES) COMO MEDIO DE EXPRESIÓN DEL DISEÑO GRÁFICO.’

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN DISEÑO GRÁFICO.

PRESENTA

JESÚS ARANA MORENO

DIRECTOR DE TESIS

MAESTRO. EUGENIO GARBUNO AVIÑA

MÉXICO, D.F. 2005



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICA
YOCHIMILCO D.F.

0351488



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: JESÚS ALDAMA RIVERA

FECHA: 10 DICIEMBRE 2005

FIRMA: [Firma]

CUANDO COMENCÉ ESTE TRABAJO PENSÉ EN DEDICÁRSELO A VARIAS PERSONAS, SOLO QUE AHORA QUE ESTA TERMINADO LA IDEA CAMBIO, PORQUE QUIEN MERECE EL RECONOCIMIENTO ES LA PERSONA QUE ME INCITO A REALIZARLO ME APOYO EN MUCHOS MOMENTOS DIFÍCILES Y ME DEMOSTRÓ QUE LAS COSAS SE PUEDEN REALIZAR CUANDO UNO SE LO PROPONE. POR ESO SE LO DEDICO A ERIKA MENDOZA HERNÁNDEZ. GRACIAS POR TODO.



"Lo que no sirve ya para nada, siempre puede servirnos. Jean Baudrillard".

ÍNDICE

CAPITULO UNO

1. ARTES Y ARTESANÍAS.

1.1.	Diferencia entre artes y artesanías.	8
1.2.	¿Qué es la artesanía?	9
1.3.	La creación de objetos útiles y sencillos.	12
1.4.	Diseñadores y artesanos: creadores de lo necesario.	14

CAPITULO DOS

2. ARTESANÍA MEXICANA.

2.1.	Historia de la artesanía Mexicana.	26
2.1.1.	La alfarería.	28
2.1.2.	Época prehispánica.	29
2.1.3.	La artesanía en la Nueva España.	31
2.1.4.	El artesano recobra importancia. (Periodo posrevolucionario).	34

CAPITULO TRES

3. ARTE POVERA.

- | | | |
|------|---|----|
| 3.1. | "La expresión estética tridimensional con materiales de desecho". | 40 |
| 3.2. | Filtro y grasa. | 42 |
| 3.3. | Arte Povera: arte tridimensional pobre. | 44 |

CAPITULO CUATRO

4. PROPUESTA ARTESANAL (MANEJO DE LOS MATERIALES).

- | | | |
|--------|---|----|
| 4.1. | Reciclado y rehúso" Materiales de desecho como expresión artística. | 48 |
| 4.2. | Artistas del desecho y la basura. | 50 |
| 4.3. | Explicación de la propuesta. | 54 |
| 4.4. | Marcos de cartón corrugado. | 57 |
| 4.4.1. | Propuesta "A" (media caña) | 64 |
| 4.4.2. | Propuesta "B" (plano rustico). | 74 |
| 4.4.3. | Propuesta "C" (tipo estadio decorado). | 81 |

CAPITULO CINCO

5. PROPUESTA GRAFICA.

5.1	Grupo artesanal acartonado.	93
5.1.1.	Logotipo.	94
5.1.2.	Los nombres.	97
5.1.3.	El papel del diseño.	99
5.2.	Bocetos de la imagen.	101
5.3.	Diseño de logotipo, (nombre de la marca)	105
5.4.	Diseño de tríptico, (promoción de la propuesta artesanal).	113
5.5.	Diseño de stand.	117
Conclusiones.		126
Bibliografía.		129

INTRODUCCIÓN.

El presente trabajo de tesis propone la realización de una serie de marcos ornamentales con los que se pretende abarcar un campo de la creatividad dentro del diseño gráfico y ocupar un espacio dentro del mercado de productos artesanales.

En esta investigación se consideran aspectos de suma importancia, como es el manejo de los materiales, logrando así obtener un conocimiento teórico-práctico sobre los elementos y procesos técnicos para la construcción de los marcos ornamentales de cartón corrugado. Permitiendo así que todo creativo busque o proponga nuevos modelos utilizando una metodología de construcción basada en la experimentación y práctica. Este proyecto está basado en la práctica del campo profesional con la realización de ambientaciones y escenografías que han permitido mostrar que dicho material sí puede ser apropiado para construir diversos objetos con cartón.

Los objetivos a seguir son:

Cubrir una necesidad de expresión y abarcar un campo de la creatividad, conjuntando las técnicas del diseño gráfico aprendidas, en una propuesta artesanal para la creación de marcos ornamentales producidos con cartón corrugado como material de reuso.

Buscar nuevas ideas útiles y creativas para dar a conocer al público consumidor, con nuevos prototipos artesanales a partir del reuso de cartón corrugado. Logrando con esto que el diseñador gráfico explore nuevos campos para la creatividad.

Promover que este material u objeto se convierta en una artesanía útil o bien, de carácter ornamental de bajo costo.

Dar a conocer la utilidad de materiales que se desechan, cuando se les convierte en objetos artesanales de bajo costo y además originales.

El proyecto esta dividido en cinco partes:

El **capitulo uno** está orientado a conocer los aspectos que diferencian a la artesanía de las artes mostrando trabajos elaborados por distintos artistas visuales y diseñadores.

El **capitulo dos** está orientado a conocer los aspectos históricos de la artesanía mexicana, considerando que la propuesta es de carácter artesanal.

El **capitulo tres** nos habla de los artistas plásticos del Arte Povera, que sirven de inspiración y ejemplo para la realización del trabajo de propuesta.

El **capitulo cuatro** hará un recorrido de la metodología de creación de los marcos de cartón corrugado, ilustrando de forma gráfica bidimensional, hasta su forma tridimensional.

Y por último en el **capitulo cinco**, se hace la propuesta del diseño de logotipo del grupo artesanal acartonado, así como también se propone el diseño de un tríptico para la publicidad del producto y la elaboración de un stand para la exhibición de las artesanías.

CAPITULO UNO
ARTES Y ARTESANÍAS

1. ARTES Y ARTESANÍAS.

1.1. Diferencia entre artes y artesanías.

El artesano es uno de los entes creativos que complace a la mayoría de los consumidores, ya que su trabajo es bien visto por quien lo admira, a diferencia del artista plástico, este es menos aceptado, sobre todo por cuestiones culturales, es decir, no toda la sociedad se preocupa por estudiar, analizar o interpretar una obra plástica, sobre todo, citemos, si se trata de arte abstracto.

Otro de los puntos que hacen la diferencia entre un artesano y un artista es de que el artesano no expone su trabajo en galerías de arte y su trabajo por muy elaborado que sea no es tan costoso como lo podría resultar una obra plástica, así también el artesano no requiere de ser famoso su nombre, es normalmente guardado en el anonimato, aunque aclaremos que existen artesanos que han trascendido por su trabajo, por ejemplo, Pedro Linares, creador de los alebrijes de papel mache, los cuales han servido de inspiración para muchos otros artesanos, por lo que el trabajo artesanal puede ser transmitido de generación en generación o bien copiado por otro artesano, pero sin dejar de ser una artesanía en la cual se deja la parte sensible que hay en el humano como creador de elementos decorativos que satisfacen la vista de quien los mira..

La artesanía es más aceptada a diferencia de la obra plástica, porque tiene elementos ornamentales que resultan más atractivos para la vista y porque el público consumidor en su

mayoría, gusta de lo elaborado a mano, sin omitir que el artista plástico también emplea sus manos para la realización de su obra, pero como ya lo habíamos mencionado aquí se debe a cuestiones culturales.

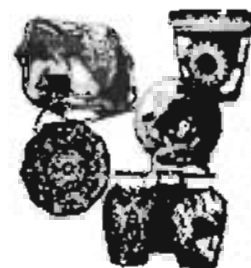
Por lo que con esto podemos decir que así como existen deferencias entre un artesano y un artista plástico, también existe algo que los vincula y que es lo más acertado entre uno y otro, es la característica propia de ser creativos, que alimentan su alma a través de su trabajo y complacen el gusto de su entorno social.

1.2. ¿Qué es la artesanía?

"La artesanía es la posibilidad de buscar una forma bella y la manera más adecuada de devolver al trabajo, su verdadero y original sentido de alabanza".¹

"Del dominio de una artesanía surge la expansión del alma y un estado de serenidad y de silencio que inclinan a la vida interior y a la meditación".²

La artesanía es una intensificación de la vida, es un modo de expresión irresistible y a la vez natural. El progreso de las artesanías en una sociedad, pone en evidencia el afinamiento de su sensibilidad como medio para lograr un cuadro íntimo y personal en su entorno. Esta función decorativa es la esencia de todo ser humano, porque la gran cantidad de colores y formas



Piezas de Talavera.
El estado de Puebla se ha destacado en la fabricación de esta artesanía.

¹ Seghezzeo, Ricardo. *Artesanía y vida espiritual* En selecciones folklóricas edit. Codex, año 1, No. 7, p. 73.

² Idem.

parecen compensar la vida dura del artesano. El artesano es considerado como un patrimonio de la sociedad y su legado se transmite de generación en generación por vía intuitiva. Esta enseñanza auténtica favorece el desarrollo de la personalidad, condición indispensable para vivir con originalidad, constituyendo una parte importante de la comunidad, artista que aún no ha sido atrapado por la red de los engranajes de la industrialización.

Las piezas artesanales nos atraen por estar impregnadas de riqueza cultural y por transmitir impresiones profundas que muestran el modo de vida del artesano, hablando de un lenguaje que les pertenece, porque la artesanía responde a razones fundamentales de humanidad y marcan su rol en la sociedad. El artesano es ideador y realizador a la vez, es un engranaje en la cadena que integran productor y consumidor. No necesita proclamar su nombre, puede guardar el anonimato. De este modo, la artesanía se caracteriza porque su estética es funcional satisface necesidades de belleza y ambientación. Los objetos fabricados por el artesano, reflejan ciertas cualidades y experiencias de trabajo directo, lo que hace que se distingan de las cosas producidas de forma industrial.

"No hay con seguridad, elementos más valiosos en el terreno de la decoración que aquellos surgidos de la mano, la paciencia y el amor de esos hombres y mujeres, maravillosamente desprovistos de orgullo, que se llaman artesanos. Muchos riesgos amenazan hoy el arte artesanal. Pero él preserva ciertos valores indispensables a la humanidad. Los artesanos y los gustadores de este arte son los guardianes de un patrimonio precioso".³

³ Passafari, Clara. *Artesanía y cultura nacional (Aportaciones a la expresión artística nacional)* p. 14-15

Las artesanías muestran la dosis de belleza que la sensibilidad del hombre actual requiere. Despertar la conciencia e interés hacia la producción artesanal, especialmente hacia las artesanías tradicionales es el camino para la apreciación de los objetos hechos a mano. A pesar de que hoy los objetos artesanales se pueden encontrar fabricados en serie, al igual que las obras artísticas, se distinguen con claridad de la producción industrial.

Veamos, a manera de ejemplo, el caso del tejido. Un tapiz de Marta Palau, otro de Teotitlan del Valle Oaxaca (de los que producen dibujos o diseños de Legér, Picasso o Vasarely), y un tercero (Tapete) de marca Luxor. El primero, es artístico, el segundo, artesanal y, el último, industrial. En la artesanía no existe un responsable directo como en los dos otros casos, en el primero hay un artista y, en el segundo hay un fabricante.

Por lo tanto, la creatividad artesanal se congela en el tiempo, es decir se desarrolla de generación en generación. Las formas y concepciones de la artesanía se encuentran en las modalidades artísticas que las preceden en el tiempo, puesto que en el arte se encuentra el prototipo de la artesanía. Un ejemplo se advierte en el color de los tejidos de Chiapas o de la cerámica de Metepec. Ambos implican la supervivencia en el manejo de la policromía del arte prehispánico (códices, pintura integrada a la arquitectura, etcétera).

La artesanía se mantiene casi sin variar, por largos periodos de tiempo, porque el responsable no es el artesano sino el concepto artístico-social de la comunidad en donde se desarrolla tal o cual artesanía. De esta manera la artesanía llega a ser subsidiaria debido a que la sociedad de



Silla Wassily
Breuer, Marcel. 1925.

consumo significa una esperanza creciente con respecto a la artesanía y abre posibilidades de mercado para las producciones artesanales de calidad, como lo marca Norbert N. Nelson.

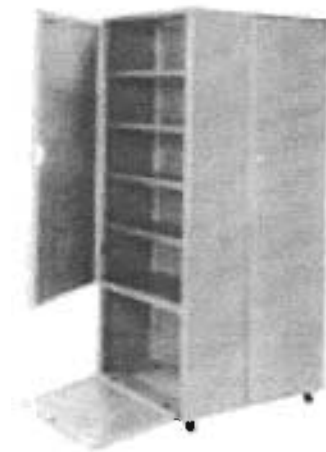
"La necesidad y el deseo de una expresión individual en el hombre, lo conduce a buscar objetos que le deleiten y sirvan en su medio ambiente. En verdad, tanto en el presente como en el pasado, la mayor parte de estos objetos singulares provienen de las manos diestras de los artesanos e igualmente la tarea del artesano no se reduce solamente al diseño y acabado de su artesanía, sino también a hacerla llegar a un público consumidor".⁴ De esta actitud deriva la creatividad por los objetos singulares y únicos, que no sean producidos en serie. Las artesanías aumentan la dosis de belleza y equilibrio que la sensibilidad del hombre actual requiere, "un despertar de conciencia e interés hacia las producciones artesanales, especialmente hacia las artesanías tradicionales."⁵

1.3. La creación de objetos útiles y sencillos.

"Muchos de los avances formulados en el campo del diseño durante el siglo XX, llegaron de la mano de asociaciones de diseñadores, tanto gubernamentales como privados. Su función consistía en promover y mejorar el diseño por motivos políticos, económicos, culturales e incluso étnicos. El origen de estas asociaciones se remonta a mediados del siglo XX, momento en el que el

⁴ Passafari, Clara. Op. Cit. p. 20 (N. Nelson, Norbert *Mercado y venta de artesanías. Centro regional de ayuda técnica*).

⁵ Passafari, Clara. Op. Cit. p. 21.



Armario con ruedas para solteros.
Pohl Josef, 1929

crecimiento de la producción industrial amenazaba con bajar la calidad del diseño con respecto a los problemas artesanales. La *Svenka Slöjdföreningen* (Sociedad Sueca del Diseño Industrial fundada en 1845, fue una de las primeras asociaciones de diseño" ⁶

El objetivo de estas asociaciones era para mejorar los productos artesanales e industriales suecos, con la participación de artistas para aumentar la cultura doméstica y elevar el gusto del público. La asociación sueca organiza su primera exposición de diseño en Estocolmo, en 1909, donde se muestra la obra de artistas y diseñadores pioneros que colaboraban para la industria, como Alf Wallander, que trabajaban para la firma de cerámica Rorstrand.

"De todos modos, y a pesar de todo lo comentado, sus elitistas creaciones artesanales seguían la estética modernista." ⁷

En 1939, cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, el diseño vanguardista ya estaba totalmente consolidado y su influencia se sentía en el ámbito internacional tanto en la práctica como en sus formulaciones teóricas; por lo que durante la posguerra, los diseñadores más jóvenes, siguieron apostando por diseñar objetos que estuviesen al alcance de todos.

Esto fue notorio aún más en los años cincuenta que fueron testigos de un espectacular crecimiento del consumo, la fabricación de objetos con materiales innovadores aumento, puesto que estos se consideraban sinónimos de un buen nivel de vida. Los consumidores de todo el mundo empezaron a plasmar sus aspiraciones personales a través de la decoración de sus casas. Un

⁶ Penny, Sparke. Op. Cit. p. 70.

⁷ ídem.

ejemplo se dio en la Gran Bretaña; el estilo contemporáneo empleó colores llamativos en muebles, así como en toda clase de objetos, permitiendo con esto que los diseñadores tuvieran diversas muestras de respuestas vanguardistas cubriendo las necesidades del mercado.

1.4. Diseñadores y Artesanos: creadores de lo necesario.

El trabajo del diseñador, la mayor de las veces, consiste en satisfacer las necesidades del público; algunas veces son innovadores y otras veces imitan estilos, pero por lo general, el diseño sigue lo tradicional, o bien retoma modos anteriores.

El campo del diseño es muy amplio, por lo que sus obras se destina al consumo de masas, aunque claro, hay diseñadores que crean productos únicos; por ejemplo, la diseñadora de joyas, Wendy Ramshaw, aunque se dedicaba al diseño de joyas para producción en serie, también lleva a cabo piezas únicas de joyería; y las dos facetas de su trabajo se complementan y ayudan. Uno de los tópicos acerca del diseño y los diseñadores, es que existe algo conocido como diseño clásico: un diseño que durará siempre como modelo, como norma. Podemos citar varios ejemplos como son las sillas de plástico que durante muchos años no han variado o bien conservan su forma en esencia. Creer que hay áreas del diseño menos técnicas que otras no siempre es correcto. "El término *diseñador*, es interpretado en un sentido amplio, de manera que abarque a quienes diseñan productos manufacturados, ya se trate de productos para el consumo de masas, como muebles y ropa; o de artículos *únicos*, como un edificio. También incluye toda una serie de artesanos (por ejemplo; ceramistas y joyeros), que han influido en gran medida por su visión en

otros diseñadores, y por consiguiente en el aspecto de buena parte de los productos industriales, aún cuando su trabajo puede que no este diseñado para fabricación industrial".⁸

A continuación se citan a algunos diseñadores y diseños clásicos que han sido fundamentales en el diseño y las artes aplicadas al siglo XX:

El reloj de pulsera, fue diseño de Cartier, Louis; creación que resultó revolucionaria para su época por que sólo se podía saber la hora en los relojes de bolsillo. También diseño el Mystery Clock (reloj misterioso) en 1913, diseñado en la época del Art Déco, en una obra única de escultura, aparte de ser notable como instrumento de medición que incluía un ingenioso artificio mecánico que permitía que las manecillas girasen sobre engranes vítreos, sin mecanismo alguno aparentemente.

La maestría que aplicó Jean Dunand a sus trabajos es el resultado de su enorme talento como diseñador y artesano del metal y del lacado. Sus obras de arte bidimensional y tridimensional influyeron en otros diseñadores posteriores. Gran parte de sus obras resume la singular elocuencia y elegancia que marcaron el periodo del Art Déco. Inspirado en las formas de oriente (en general, formas ovoides y esféricas), creó piezas maestras tridimensionales decoradas con lacas de color y empleando líneas o triángulos en negro, oro o rojo que ofrecen gran soltura a su trabajo. También había algunos jarrones de inspiración cubista, con alas o elipses con claro desequilibrio. El diseño de alta calidad, comprometido con la industria en los inicios del siglo XX, corrió a través de Peter Behrens, como director de la Kunstgewerbeschule de Dusseldorf de 1903 a 1907, creando trabajos de publicidad y diseño en embalajes para la

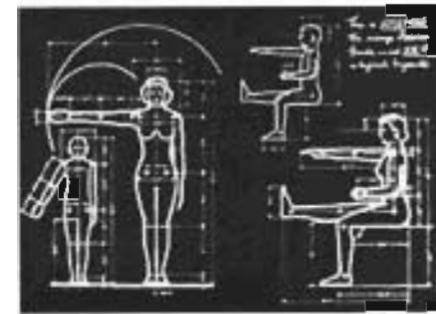
⁸ Peter, Dömer. "Diseñadores del siglo XX (Las figuras clave del diseño y las artes aplicadas)". P. 10

empresa eléctrica berlinesa AEG donde realizó una amplia gama de objetos funcionales, de los cuales se pueden mencionar al ventilador eléctrico y la tetera, de la que ofrecía muy diversas formas basadas en combinaciones variables de un limitado número de elementos normalizados en una gama de materiales y acabados.

También fue diseñador de gráficos, vidrio, tejidos, joyería, alfarería, platería, muebles, tipos para la imprenta y encuadernación de libros.

Diseñadores gráficos como Ashley Havinden, innovaron las campañas publicitarias durante la década de los veinte. Trabajando para Chrysler, desarrolló tipos atrevidos sin apéndices que fue producida por Monotype con el nombre de *Ashley-Crawford*. Trabajó con elementos procedentes de la Bauhaus y del Constructivismo, permitiendo así, que la campaña para Chrysler fuera una de las de mayor éxito para la compañía. Fue también pintor y un reconocido diseñador de alfombras y telas para las empresas más punteras, como Duncan Millar Interior y la Wilton Carpet Factory.

Sin duda alguna, el trabajo de aplicar nuevas formas, con el empleo de técnicas tradicionales de estampación, dio a Barron and Larcher, el reconocimiento de ser los más destacados estampadores de la década de 1920 a 1930; sus diseños de espiguillas, rombos, manchas y rayas estampadas en algodón crudo, lino, terciopelo o seda, eran modelos abstractos que venían sugeridos por formas naturales. Lo hacían con tintes tradicionales de origen vegetal y mineral, como el añil, el verde roble, e granza, el color nuez, el negro y óxido de hierro, llegando a resultados innovadores.



Dreyfuss es conocido por ser el padre del diseño industrial, o al menos, por ser el primero que le dio un enfoque de factores humanos y ergonomía. Su aportación más significativa es la antropométrica, o la codificación de las dimensiones humanas para el diseño.



Teléfono para la marca AT & T modelo 500, Diseño de Henry Dreyfuss.

La combinación de los diseños florales de Larcher con los motivos geométricos y abstractos de Barron, nos demuestra que el trabajo de dos o más diseñadores es complemento para lograr y alcanzar éxito.

La aplicación de principios ergonómicos (factores humanos) en el diseño industrial, es atribuida a Henry Dreyfuss, que decía: "Tenemos en cuenta que el objeto en el trabajamos es un objeto al que la gente se va a subir, en el que se va a sentar, al que va a mirar, por el que va a hablar, que va a activar, poner en funcionamiento o utilizar de cualquier otro modo, individualmente o en masa. Cuando el punto de contacto entre el producto y la gente se convierte en un punto de fricción, es que el diseñador ha fracasado. Por el contrario, cuando la gente esta más segura y más confortable, se siente menos renuente a comprar y resulta más eficiente (o sencillamente, se siente más feliz al tomar contacto con el producto es cuando el diseñador ha triunfado)"⁹

Con base en el estudio de la figura humana y sus movimientos, Dreyfuss logró que los diseños sobre sus objetos que creó, facilitaran su uso. Uno de sus más grandes éxitos, fue el diseño de los teléfonos para la compañía Bell en 1933 y que mantuvo su forma más o menos intacta hasta los años ochenta.

La radio es uno de los aparatos más indispensables del hogar, que no sólo es funcional sino que también tiene la característica de ser ornamental. Los aparatos de radio E.K. Colé LTD son importantes por que son de los pocos ejemplos de diseño pertenecientes al movimiento moderno inglés. Sus primeros diseños, eran cajas de madera que tenían un cierto aspecto de



Logotipo de VolksWagen

⁹ Peter, Domer. Op. Cit. p. 86

muebles convencionales, diseños que no satisfacían las expectativas de ECO, por lo que se le solicitó al Arquitecto del movimiento moderno: Sergio Chermayeff, que diseñara una caja de plástico termostático (baquelita) en la cual se proyectó una imagen mucho más futurista, con sus ángulos redondeados, el altavoz en el centro y una rejilla de corte geométrico, el QCGH de 1933, modelo que sirvió como pauta para que los posteriores trabajos siguieran esta línea futurista de radios de ECO.

Otro de los elementos necesarios en el hogar y otros lugares es la silla, diseñadores de éstas hay muchos que ya son clásicos, pero uno de los diseños más importantes, es el de Marcel Breuer con su silla Wassily, elaborada con tubos de acero cromado que fue el material que permitió la fama del diseñador y de su producto, ha sido copiada y reproducida durante sesenta años.

Este modelo fue creado en los años veinte y sus raíces están en la obra de otro diseñador: la silla roja y azul de Gerrit Rietveld, (1917); estaba confeccionada con listones y planchas de madera. La silla Wassily de Breuer (diseñada para Wassily Kandisky) emplea planchas de cuero sustentadas por una estructura de tubos de acero. El trabajo de los primeros diseñadores del siglo XX, ha permitido a las siguientes generaciones alimentar y facilitar sus diseños. Para demostrar esto, citaremos a Herbert Bayer y a Lester Beall, los cuales han contribuido con el diseño de tipos (la familia que ahora conocemos como universal), en el caso de Bayer, y el empleo de xilografías, dibujos, formas abstractas, planas, flechas direccionales y algunos motivos tipográficos muy acentuados desarrollados por Beall. Ambos dejaron huella, diseñando una amplia gama de material gráfico que ha servido de apoyo a futuras generaciones.

Uno de los deseos de la mayor parte de la población, es poseer un automóvil, sólo que estos no están al alcance de todos, debido a sus precios, y por que mantenerlo resulta costoso.

"Se dice que fue Adolf Hitler, quien crea la guía de diseño para el VW escarabajo cuando, con ocasión del la Exposición Automovilística de Berlín de 1934, abogó por *un coche lo suficientemente barato, como para ser adquirido por cualquiera que tenga fondos suficientes para comprarse una moto. Pocas piezas para no equivocarse. Bajo coste de reparación..., un VolksWagen (coche del pueblo)*".¹⁰

Pero quien concreto este deseo fue el Dr. Ferdinand y Ferry Porsche con la llegada del VolksWagen, diseño original de esta familia.

Aun cuando el VW era un auto de bajo coste, no toda la población tuvo acceso a él, por lo que el resto, requirió de trasladarse a distintos puntos y para ellos, sólo existe el transporte público. La empresa de transporte urbano, por ejemplo, la London Transport, tenía entonces, lo mismo que ahora, sus propios equipos de diseño. Pero el trabajo y fama de Douglas Scott, le abrieron las puertas en esta compañía, para la cual diseño el famoso autobús londinense Routemaster de 1953, diseño que permite trasladar a todos aquellos que no pueden adquirir un automóvil.

Scott adquirió fama, diseñando y rediseñando, por ejemplo, la olla de Aga, los frigoríficos y aspiradoras para Electrolux, estaciones de servicio, gasolineras, equipamientos de cocina,



Volkswagen (coche del pueblo)
Diseño de la familia Porsche

¹⁰ Peter, Damer. O. Cit. p. 186.

cuartos de baño y muchas cosas más que son necesarias para la vida moderna. Sin olvidar que se inició como orfebre de plata en la *Central School of Arts and Craft de Londres*.

Gio Ponti, empleó un estilo esteticista, recurriendo tanto a lo tradicional como a lo moderno, trabajando con talleres artesanales, así como con fabricantes. Mezcló sus proyectos arquitectónicos con sus diseños de artes aplicadas, sobre todo en muebles y objetos de cerámica, vidrio y metal.

"La maestría con que Ponti retomaba motivos clásicos, como imágenes mitológicas de frisos y jarrones, y los dotaba de un aspecto fresco, moderno y ornamental, le valió un premio en la Exposición de Artes Decorativas de París".¹¹

Durante los años cincuenta, su obra adquirió gran importancia, en el campo del diseño industrial así como en el de las artes decorativas. Uno de sus diseños más progresistas fue el equipo sanitario que creó en 1953 para la compañía Ideal Standard. El diseño era de vanguardia, aunque el mueble pertenecía a la tradición decorativa clásica, poseía, ante todo, una función a la cual el diseño debía estar subordinado, es decir, sus formas escultóricas tenían que adecuarse no solo a los tubos que la recorrían, sino también a las necesidades de los usuarios.

En esa línea, Ponti incluyó algunas superficies planas y esquinas para que el comprador encontrara más espacio donde colocar los jabones, papeles, toallas y demás objetos requeridos en el baño de cualquier individuo de la época. La capacidad de Ponti para aunar tradición,




Diseños de Hans Wegner

- Meridiana de Getama con tapiz atrás y asiento. Dinamarca 1950.
- Silla de escritorio de marco en metal en marco y cuero negro
- Silla modelo Chinese 1944.

¹¹ Penny, Sparke. Op. Cit. p 138.

nuevos materiales y calidad -elementos, característicos del diseño italiano de mediados del siglo superaba la de cualquier otro diseñador del momento. El motor que impulsó los experimentos de Charles Eames; y que dio como resultado sus piezas ortopédicas, fue la idea de adaptar la madera al cuerpo humano. La madera se pudo moldear, gracias a que se descubrieron nuevas resinas para unir las láminas de este material, con el fin de hacerla más resistente, mayor facilidad para moldearlas, eficacia y sobre todo con menos costes.

La contribución Danesa al diseño de vanguardia, corre a cargo de Hans Wegner, en especial en el ámbito de las artes aplicadas, combinaba los valores tradicionales con las necesidades del siglo XX, en donde la vida moderna y la artesanía convivían de manera relativamente armónica. En sus trabajos, Wegner, utilizó sus experiencias de artesano, pero también su formación como artesano. En 1944, creó su primera silla importante, el modelo Chinese, diseño que recordaba las sillas tradicionales de gran elegancia y características minimalistas. El diseño de objetos sencillos y funcionales, abarcó diversas formas materiales como los diseños de Tapio Wirkkala, de los cuales sus trabajos más destacados son realizados en vidrio y manejados en forma artística, creando personalmente los moldes: añadiendo elementos naturales como madera y hojas sobre vidrio, para crear nuevos acabados y texturas. Junichi Arai, es famoso por su tradición de artesano experimental, utilizando materiales contemporáneos y la tradición artesanal, logró una combinación poco ortodoxa en sus diseños. El celuloide, aluminio, filamentos metálicos, seda y poliéster: le permitieron crear diseños innovadores en cuanto a tejido se refiere.



Dentro de este ámbito, también se encuentran los diseños de Ardí Amies, que era el sastre de la Reina Isabel II. Su labor más importante fue la de diseñar la ropa *utilitaria*, este tipo de ropa trataba de asegurar que la nación estuviera adecuadamente vestida, pero empleando la mínima cantidad de tela y de tiempo de fabricación y sin sacrificar el estilo. Sus modelos más elegantes adoptaron un aire campestre en las ciudades. Se hizo famoso por su traje de punto y lana; además por sus moderados pero elegantes trajes de noche.

“La libertad de la fantasía”.¹² Era la manera de Marcelo Nizzoli de llamar a su estilo personal de diseño. Nizzoli aportó diseños de gran importancia para la vida cotidiana. Trabajó para la empresa OLIVETTI, en donde su primer diseño fue una registradora, pero fueron sus máquinas de escribir las que llamaron la atención del público y de los profesionales de la década de los cuarenta y cincuenta. El estilo de Nizzoli, buscaba la elegancia, el confort y la modernidad, con formas esculturales de elementos futuristas.

La estética alternativa que supone un cierto respiro de un mundo regido por las máquinas, se ve a través de la cerámica de Michael Cardew, elemento que decora y ennoblece un hogar. “Cardew, fue uno de los fundadores del movimiento ceramista artesanal del siglo XX, que redescubrió las formas tradicionales de la cerámica, como jarras de vino o las botellas de sidra y la decoración a cordón. En cierta manera, esta obra era profundamente reaccionaria, opuesta

¹² Peter, Damer. Op. Cit. p 172.

a las actitudes y los métodos de producción modernos y precisamente en eso estriba su fuerza".¹³

La ornamentación es uno de los elementos que acompañan a todo diseñador o artesano; y esto nos lo muestra Friedrich Becker con su trabajo de orfebrería y que a través de su obra defendió y propago el oficio en Alemania, cuando la moda y las vanguardias artísticas se mostraban hostiles a las artes aplicadas. Entre sus mayores logros, se encuentran preciosos ornamentos de iglesia, como ejemplo, el ostentorio para mostrar la ostia consagrada, trabajo realizado en 1958, el ostentorio se sustenta en un pie de tubos de oro, que surgen como chorros de fuego de una base de marfil, y llevan incrustados granates, diamantes y cristal de roca. Así también, se ha dedicado a la joyería y a la escultura cinética.

Las tijeras de las series O de Fiskar para usos generales, fueron diseñadas por Olaff Backstrom en 1961. "Las famosas tijeras con mango de plástico color naranja, son una pieza maestra de diseño ergonómico; se adaptan confortablemente a la mano y su forma permite ejercer mayor presión y cortar mejor. Están diseñadas partiendo de la base de que cortar papel o tela, es una operación que se debe realizar con una sola mano, la otra mano queda libre para guiar el papel o la tela entre las hojas de la forma permite ejercer mayor presión y cortar mejor. Están diseñadas partiendo de la base de que cortar papel o tela, es una operación que se debe realizar con una sola mano, la otra mano queda libre para guiar el papel o la tela entre las hojas de la tijera. El proyecto de Fiskar se inició en 1961 y se completó en 1967. Las tijeras



Silla "Martingala" por Marco Zanuso para Arflex, Italia, 1954.

¹³ Peter, Dömer. Op. Cit. p. 66

son un excelente ejemplo de cómo un diseño práctico, puede mejorar realmente la comodidad en el ejercicio de tareas ordinarias".¹⁴

La empresa japonesa SONY, definió el estilo de sus diseños, combinando el minimalismo japonés con el funcionalismo alemán. Por ejemplo, el televisor en miniatura, con una pantalla de 20 cm. poseía un aspecto muy funcional sin adornos y una caja de acero en dos tonos de gris. A partir de ese momento SONY dejó que la tecnología y la función de cada objeto dictaran en gran medida su aspecto.

El plástico ha tenido mucha importancia como material empleado por diversos diseñadores, se utilizó como opción económica. La baquelita, fue el primer plástico totalmente sintético; y también no de los de mayor éxito. Se utilizó para dar un aire moderno al diseño de los aparatos eléctricos. Se fabricaban con facilidad objetos con formas suaves y aerodinámicas.

"Marco Zanuso, diseñó la primera silla de polietileno inyectado. El diseñador Danés, Verner Panton, crea la primera silla de una sola pieza con el asiento en suspensión de plástico en los años sesenta. Años después, se descubrió el tremendo potencial del plástico en la realización de muebles de oficina".¹⁵

Los diseñadores *Pop*, emplearon plásticos blandos como el vinilo y la espuma de poliuretano para fabricar muebles flexibles, inflables y según ellos, desechables. Así, el plástico garantiza su

¹⁴ Peter, Damer. Op. Cit. p. 46.

¹⁵ Penny, Sparke. Op. Cit. p. 202-203.

presencia como material para diversos usos, porque el reto consiste en encontrar un punto de equilibrio entre sus desventajas y el daño que causa en el medio ambiente.

“Se puede afirmar que en las décadas de los setentas y ochentas, el estilo postmoderno (se emplease o no el término de manera explícita), tenía una fuerte presencia en el ámbito del diseño”.¹⁶

En esta época, se trabaja no solo para potenciar el propósito práctico de los objetos sino también su función simbólica. Época contraria a la premisa de que *la forma sigue a la función*, se diseñaron varias formas basadas en la referencia de estilos pasados.

Se abrían a la cultura popular y creaban diseños eclécticos en los que lo importante era no solo el consumidor, sino sobre todo el lenguaje formal, el color, los motivos y las texturas que empleaban.

Así también, se realizaron productos orientados al consumidor. El diseño que había empezado a aceptar de forma teórica la cultura del comercio; acabó por convertirse en parte fundamental de la misma, aun cuando quiso ser una reacción ante las carencias del vanguardismo, lo único que logró, fue abrir un mundo de posibilidades nuevas, creando en el diseño, una forma de expresión para el mercado de consumo.

¹⁶ Penny, Sparke. Op. Cit. P. 238.

CAPITULO DOS
ARTESANÍA MEXICANA

2. ARTESANÍA MEXICANA.

2.1. Historia de la artesanía mexicana.

Cuando los españoles conquistaron lo que hoy es México, se maravillaron de los objetos que acompañaban la vida diaria de los habitantes subyugados, los indígenas.

Los fragmentos de esa vida que hoy podemos ver en museos, leer en libros antiguos o visitar en sitios arqueológicos, nos indican que era maestría en los oficios lo que los conquistadores encontraron, habían sido obtenidos tras un largísimo desarrollo de las habilidades artesanas de los diversos especialistas a quienes el resto de la sociedad respetaba y que gozaban de la protección de los altos funcionarios y el conocimiento como poseedores de dones especiales otorgados por la sabiduría de los dioses.

Las destrezas, las habilidades y la imaginación creadora de los artífices no sucumbieron con la conquista; se transforman, pero continuaron cultivándose. Cambiaron los modelos, variaron los símbolos, la técnica se modificó igual como sucedió con los patrones de consumo que fueron cambiando con la sociedad. Nació un nuevo arte y una nueva artesanía, ya no mexicana, maya, zapoteca, totonaca, mixteca, etc., sino novo hispana primero y mexicana más tarde.

Esa matriz muchas fue resultado de una insistencia a tal grado terca, "resistencia cultural", le llaman los antropólogos, que nos permite seguir usando y adorando objetos de artesanía que mucho se parecen a los que los museos guardan como obras arqueológicas, como "arte



Mascara de barro

Piezas como esta son las que se producían antes de la conquista y que hoy son consideradas piezas de museo.

primitivo" o como reliquias prehispánicas. Eso se debe a la fuerza de la herencia cultural que aún con los constantes cambios. Tal ejemplo lo vemos a través de las principales herramientas que utilizaban los artesanos aún en la época colonial, los españoles importaban herramientas europeas de hierro, como mazos, hachas, picos, palas, cucharas, machetes, gurbias, cerrotes, tijeras, etc. Porque muchos de estos implementos existían pero eran de piedra, madera, obsidiana y pedernal.

Otro ejemplo lo es la alfarería, que poco usaba el torno de alfarero, ya que el artesano nativo empleaba una técnica más avanzada de moldes, combinándola con el moldeado directo. Lo mismo ocurrió con el telar de pedales que se usó preferentemente para tejer telas o indumentaria y prendas de tipo europeo, con lanas; pero nunca desplazó totalmente el telar indígena de cintura. Las mujeres nunca abandonaron su telar aborígen.

"Así nuestra artesanía es un mensaje auténtico de tradiciones populares, que se refleja en estos sencillos objetos hechos por el pueblo a veces simplemente para satisfacer una necesidad inmediata pero siempre con una consciente y clara intención artística."¹⁷

Aún cuando estos objetos artesanales, pero principalmente los más tradicionales, como producto que son de un mestizaje étnico y cultural, mantienen un trasfondo indígena que se manifiesta no sólo en el diseño, sino en la decoración de los objetos, en su colorido. Así por ejemplo, todavía podemos encontrar en algunos lugares residuos de la decoración al pastillaje tipo prehispánico, la forma misma, y el gusto por la decoración recargada y compleja.

¹⁷ Espejel, Carlos. *Las artesanías tradicionales en México*. p. 9

2.1.1. La alfarería.

De las actividades artesanales más difundidas dentro del territorio mexicano, es la alfarería, la cual cumple con la amplia demanda de este tipo de objetos, y son miles de las familias dedicadas a la producción de loza. Su supervivencia se basa en la diversidad de formas y acabados, que provienen de nuestros más remotos orígenes como pueblo y que se mantiene como una de nuestras mejores formas de expresión artístico-artesanal. Las formas tradicionales se conservan con escasas variantes, fundamentales las de tipo doméstico para uso cotidiano.

"Los ceramistas mexicanos aplican diversas técnicas para la manufactura de sus objetos. La técnica más difundida es, desde luego, el modelado a mano, en la que el artesano va dando forma a sus piezas sin ningún molde o patrón establecido, guiándose únicamente por su imaginación y habilidad. Viene luego la técnica del molde, en la que el artesano emplea patrones de barro cosido o de yeso, para producir en serie diversas figuras. Y por último, el torneado, que consiste, en la mayor parte de los casos, en dar forma a las piezas sobre un torno rudimentario que el artesano acciona con los pies o con las manos."¹⁸

Tradicionalmente las técnicas de producción y cocción son similares entre los alfareros de las diferentes regiones del país, más no así los acabados, al grado de que no es fácil determinar la



Artesanías del estado de Morelos elaboradas en barro con alta temperatura.

¹⁸ Epejel, Carlos. Op. Cit. p. 16

procedencia de las diferentes cerámicas mexicanas por su forma, decoración y acabado. De las más comunes son: las ollas, los jarros, las cazuelas y los platos, los cántaros, etc.

Otras de las formas producidas son figuras ornamentales - utilitarias, como, floreros, candeleros, etc. O bien, sólo decorativas, como esculturillas con formas humanas o animales, también se producen juguetes de barro que tenían una gran aceptación y demanda en los mercados nacionales. Estas figuras son desde alcancías, silbatos, animales, trastecitos y hasta títeres para el entretenimiento de los niños.

2.1.2. Época Prehispánica.

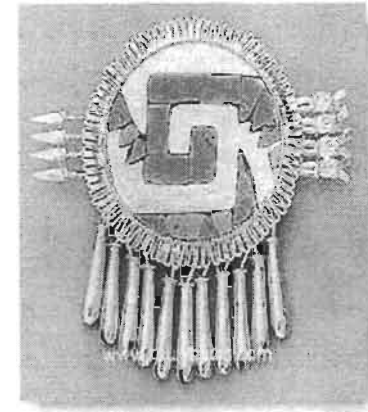
Se tienen noticias vagas de que los mayas manufacturan papel, que llamaban *buu*, unos 500 o 1000 años de nuestra era, y también muy poco se sabe de la fecha en que el papel, que los mexicanos llamaron *amatl*, principio a usarse entre las civilizaciones que habitaron la parte meridional de México. Se dice que a fines del siglo VII d.C fue compuesto el *Teomoxtli* o libro divino, y según la "Historia de los mexicanos por sus pinturas", el primer uso ritual del papel que registran las crónicas, fue en los años 625 y 695 d.C La industria papelera antigua ocupaba extensas regiones como las de Yucatán y Chiapas, habitadas por los mayaquiché, y Veracruz y las Huastecas, por los totonacas. Oaxaca y las Mixtecas, tierra de los Zapotecas y mixtecas, y partes de Guerrero, Morelos y del Valle de México.

Sobre las artesanías zapotecas: los canteros, arquitectos y alfareros, no tenían rival en su trabajo, aunque en sus escrituras sólo representaban las cosas por sus perfiles, en gracia de la brevedad, cuando se proponían dar vida y colorido a las personas, sabían desempeñarlo muy bien.

Los Toltecas como artistas eran gente experimentada, se dice que eran artistas de las plumas, del arte de pegarlas, sabían colocarlas, en verdad ponían en ellas su corazón endiosado.

Entre los siglos IX al XII los artifices toltecas mostraron sus obras tan magnificas que hasta la fecha siguen impresionando, eran grandes arquitectos, carpinteros y dominaban el arte de elaborar joyas con plata, oro y labraban piedras preciosas. Eran buenos pintores y las mujeres grandes hilanderas y tejedoras tejiendo mantas de mil colores y figuras, las que ellos querían y tan finas como las de Castilla, y tejían las mantas de muchas maneras, unas que parecían de terciopelo y otras como de paño fino.

De México - Tenochtitlan, se tenía el mercado de Tlatelolco, el lugar donde se vendían los utensilios, las tres cuartas partes más o menos, vendían bienes de consumo, mientras que el resto se dedicaba a la venta de productos manufacturados: textiles de fibra de maguey o de algodón, talabartería, jícaras, objetos de madera, alfarería, cestería, instrumentos de cobre y escobas de zacatón, como mercancía original. Sólo que el indio sometido por la fuerza o el convencimiento, quedo sin patrimonio moral, cultural y económico, durante el tiempo de la conquista y las primeras décadas que siguieron: asombrado, desquiciado, sin rumbo, ante la lluvia incontenible de valores, animales, plantas, cosas y objetos nuevos desconocidos y exóticos para su mente.



El artesano mexicano se ha destacado en el diseño de la orfebrería antes y después de la conquista.

2.1.3 La artesanía en la Nueva España.

Cuando llegaron las primeras batidoras de oro de España a la Nueva España, los españoles trataron de ocultar su oficio a los indios, solo que estos contaban los golpes que estos daban con el martillo, y cómo volvía y revolvió el molde, y antes que pasase un año el nativo ya sabía sacar oro batido. Todo esto se dio en la primera mitad del siglo XVI, en donde el español aportó materias primas propias y comercio con las que se producían en el resto de Europa, África y Asia, entrando de esta manera diversos materiales que pronto serían manejados por los indios, con gran habilidad. Como es el caso de los curtidores de corambres para la elaboración de calzado, dando inicio este oficio en el estado de Michoacán y abarcando, no sólo este tipo de trabajo, sino también la elaboración de sillas de montura, bastos y fuetes, coraza y sobrecaraza para jinetes.

Las órdenes religiosas aportaron enseñanzas con la fundación de escuelas, en las que además de enseñar a los naturales la nueva doctrina, a leer y a escribir, impartieron varios oficios. Una de las escuelas que destacó por la formación de artesanos, fue la de San José de Belén de los naturales, ubicada en el convento de San Francisco, en la ciudad de México, pues ahí se formaron, entre otras especialidades, zapateros, sastres, carpinteros, canteros y talladores.

En 1524, se fundó el primero y único seminario que hubo en la Nueva España, para todo género de oficios y ejercicios, fue la capilla, que llaman San Joseph, contigua a la Iglesia y monasterio de San Francisco en la ciudad de México.

A principios de la década de 1590 los talleres de los artesanos (posiblemente no más de 15 o 20) eran pequeños y daban trabajo a una o dos personas, que se habían iniciado con un capital

muy exiguo a fin de producir para un mercado muy restringido, cuando a esto las limitaciones y falta de oportunidades económicas que mantenían al artesano en una posición inferior en importancia social a diferencia de los comerciantes y terratenientes.

En Oaxaca, principalmente en la Mixteca, a mediados del siglo XVII tuvo gran auge la taracea, mejor conocida como marquetería. Los artesanos oaxaqueños se dedicaron a hacer arquillos, arcas, arcones y bargueños; usando para ello maderas claras incrustadas con maderas oscuras y decoraron unas y otras con combinaciones de dibujos grabados y quemados. En muchos casos policromaban algunos elementos. En cuanto a la decoración eran águilas bicéfalas, leones rampantes, lobos pasantes y flores de lis; solo que el desconocimiento de estas figuras hizo que las águilas fueran zopilotes, los leones pumas, los lobos coyotes y las flores de lis... inopales! Considerando a los modelos que en un principio fueron flamencos, los indígenas supieron infundarles gran espíritu autóctono, llegando a constituir verdaderos ejemplares de arte popular mexicano. La mayoría de estos muebles estaban adornados con herrajes y preciosas cerraduras también hechos por artífices oaxaqueños. El apogeo de dichos muebles duró aproximadamente, medio siglo y pueden considerarse como los únicos en su género, porque son diferentes a todo lo que se hizo en las demás partes de México.

Los españoles trajeron consigo diversos oficios de los cuales los indios los perfeccionaron en muchas ocasiones, ejemplo de esto son los pintores, que antes no sabían pintar sino una flor o un pájaro, y si pintaban un hombre o un caballero, era mal proporcionado. Ahora ya hacen muy buenas imágenes.

Sólo que estas formas de expresión de la pintura popular eran de carácter religioso; esto es, las pinturas de los retablos, hechos sobre lámina o madera eran para la paga de un compromiso contraído con algún santo de su devoción. De las pinturas de retablo existen antecedentes en la pintura virreinal del siglo XVII, las cuales no alcanzan ningún valor artístico y sólo son vistas como formas curiosas de la devoción del pueblo mexicano, sin que por esto pierdan su carácter de pinturas de tipo popular.

"Dentro de este renglón de la pintura popular, cabe mencionar también los trabajos que de unos años a esta parte se hacen en la región comprendida entre Xalitla, Ameyaltepec, Tolimán y San Agustín Huapan, en el Estado de Guerrero, en donde los antiguos pintadores de cerámica se han dedicado con mucho éxito a la pintura sobre papel de ámate utilizando pinturas industriales para reproducir animales, flores y escenas de vida cotidiana, en lo que bien podría llamarse arte popular ingenuo, porque en su elaboración no interviene ninguna técnica, sino la habilidad manual, la imaginación, la observación y la retentiva de los artesanos populares, algunos ya famosos como Francisco García Simona".¹⁹

Para finales del siglo XVIII, varios oficios artesanales, como los de las costureras, alfeñiqueras, devanadoras de seda e hiladoras de algodón; eran mayoritariamente realizados por mujeres pobres, actividades que eran consideradas adecuadas para ellas, puesto que podían ganar un sustento sin salir de sus casas. Y en la periferia de la ciudad se localizaban los talleres de los artesanos que como los tejedores o los tintoreros, estaban subordinados al capital comercial y no tenían posibilidades de establecer ellos mismos contactos con los

¹⁹ Espejel, Carlos. Op. Cit. p. 149-150

consumidores para los cuales, por lo mismo, no tenía sentido ubicar su taller en las zonas más caras y disputadas de la ciudad.

En 1811, de acuerdo a una muestra censal, de 760 artesanos, la mayoría de ellos habitaba en cuartos (el 57%), este lugar sustituía paulatinamente a la accesoria como residencia típica del artesano, situación que complicaba aún más la vida del artesano para producir sus artesanías, el espacio no era suficiente como para ocuparlo de taller y como habitación.

2.1.4. El artesano recobra importancia.

Durante el siglo XIX, tanto liberales como conservadores entendieron a la cultura como un vehículo para educar, unificar y dar rostro a la nación a través de los artistas y los artesanos, las clases medias patrocinaron y contribuyeron a la creación de obras de arte para uso privado o público, que les permitieron reforzarse como clase. El trabajo artístico recayó en los artistas y artesanos, funcionando los como promotores, consumidores y productores. La práctica se dio fundamentalmente en instituciones como la Academia de San Carlos y por la existencia de talleres particulares. En el caso de los artesanos, éstos constituyeron un sector importante de la sociedad, para el desarrollo de la cultura y del arte mexicano en el siglo XIX.

Los talleres artesanales siguieron produciendo objetos de uso diario e inclusive de uso suntuario, que fueron consumidos por la sociedad urbana y rural, de hecho hasta hoy en día, las llamadas artesanías conservan la tradición de las técnicas y del lenguaje formal derivado de la

colonia. Estos objetos de uso suntuario como carruajes, mobiliario, enseres domésticos, platería, joyería, siguieron siendo producidos por artesanos.

Los artesanos indígenas xochimilcas generalmente son muy ingeniosos, se dedican a trabajos de carpintería para hacer mesas, puertas, camas, sillas, estantes y armarios, que embarcan por la laguna grande y conducen a la capital donde con facilidad los expenden. Algunos se dedican a la herrería, hacen cerraduras de puertas y cajas, aldabas y clavos para concluir las obras de madera. En Xochimilco construyen redes y celosías para los balcones, pero la ocupación más generalizada es la del cultivo de las flores y hortalizas, la fabricación de petates de los vástagos del tule producidos en la ciénega, con cuya hierba adornan las puertas de los templos y las casas cuando hay algún motivo de alegría; también adornan con ollas las pulquerías y tabernas.

Sin embargo, lo mexicano no era bien visto bajo la dictadura de Porfirio Díaz; el lujo y la prosperidad de la aristocracia administrativa no tenían precedente. El espíritu de la época lo revela el palacio para la ópera que mandó construir de mármol italiano, con un costo de siete millones de pesos y que apenas tenía sitio para lo más selecto de la sociedad.

Sólo hasta la revolución mexicana, se tomaron en cuenta las formas indígenas, del indígena y lo indígena; asimismo de lo popular. Durante el último período revolucionario, es decir de 1915 a 1917, se despertó en toda la república, y muy meramente en la capital, una tendencia a valorizar las manifestaciones de las artes populares, tanto en las esferas oficiales como en los centros artísticos y comerciales, nació el deseo de promover la producción artesanal. Para esto, en 1921, con motivo de la celebración del Centenario de la Consumación de la

Independencia, los artistas Jorge Enciso y Roberto Montenegro concibieron la idea de hacer una exposición de artesanía, labor que fue sin duda la nota más sobresaliente de los festejos del Centenario, celebrado el 19 de septiembre de 1921, y bien puede afirmarse que desde esa fecha el gobierno de la República reconoció oficialmente el ingenio y la habilidad indígena que habían estado siempre relegadas.

Una segunda exposición de arte popular mexicano, realizada en los Ángeles California fue organizada por la Secretaría de Economía Nacional, entonces llamada Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, lo que trajo consigo la apreciación de la artesanía en el mercado local e internacional.

De este modo la artesanía se consciente en el arte del pueblo, en donde todos embellecen sus objetos de uso diario, y todos llegan a soluciones estéticas semejantes: combinaciones de colores primarios, simplificación rectilínea de los dibujos de los tejidos y estilizaciones impuestas por una invención elemental o el uso De este modo la artesanía se consciente en el arte del pueblo, en donde todos embellecen sus objetos de uso diario, y todos llegan a soluciones estéticas semejantes: combinaciones de colores primarios, simplificación rectilínea de los dibujos de los tejidos y estilizaciones impuestas por una invención elemental o el uso de los mismos materiales o instrumentos. En el arte popular mexicano asombra, además de la abundancia de los objetos bellos que fábrica el pueblo, la calidad de de los mismos materiales o instrumentos. En el arte popular mexicano asombra, además de la abundancia de los objetos bellos que fábrica el pueblo, la calidad de perfecta realización estética que tienen muchos de ellos.

A este sentimiento de la belleza, al mismo tiempo ingenuo y refinado, agrega el mexicano un ingenio fecundo y una capacidad asiática para la miniatura. Tiene también cierta sutileza irónica y un misterioso deleite por lo macabro que sorprende al extranjero y que nos viene desde aquellos tiempos en que la idea de la muerte era, en el indio y en el español, una valerosa preocupación de todos los días. Se abrió a un mundo nuevo, Diego Rivera, pintó al mismo tiempo que sus obras monumentales y con los mismos temas, algunos óleos excelentes sobre lo indígena.

La primera exhibición importante después de las mencionadas, fue la que tuvo lugar en el Museum of Modern Art, en Nueva York, en 1940. Por la gran cantidad de objetos que fueron enviados al museo y por el catálogo que entonces se publicó, así como por las personas que después a tenido el dar a conocer lo mexicano. Organizada por el Museo de Arte Moderno y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, la dirección general de la exposición estuvo a cargo de Jorge Enciso, Manuel Toussaint, Roberto Montenegro, Miguel Covarrubias y Gabriel Fernández Ledesma.

Otro de los apoyos que obtuvo el artesano, fue con la creación de él Instituto Nacional Indigenista (INI), el 10 de noviembre d 1948. La labor del INI se caracteriza desde un principio por dirigirse a la población diferente, esto es, a la portadora de una cultura no occidental y hablante de un idioma indígena.

Dentro de los programas de desarrollo de la comunidad del INI, esta como prioridad, la de dar protección a la artesanía y promover su comercialización. El INI en conjunto con el Instituto Nacional de Antropología e Historia vio la necesidad de crear un organismo que centralizará



Artesanías del estado de Guerrero en barro, pintadas y recubiertas con barniz. Sus dibujos representan actividades tradicionales de dicho estado.

todo lo que se refería a lo antes mencionado, de este modo, en nombre y representación de ambas instituciones, se creó el Patronato de Artes e Industrias Populares, organismo que realiza programas de conservación, protección y fomento a través de exposiciones, ferias y concursos, edición de folletos de divulgación, ayuda técnica y venta, en su propio local, para los productos que considera mejores.

El Fondo para el Fomento de las Artesanías, que maneja e Fideicomiso el Banco Nacional de Fomento Cooperativo, es otra de las Instituciones nacida para estimular la producción artesanal con la posibilidad de exportar artesanías, como bienes suntuarios para el uso el fideicomiso compra directamente a los productores, lo que estima como tarea principal, pues considera que es necesario eliminar a los intermediarios.

En Jalisco fue fundada en 1965 la casa de las artesanías y en 1969 se crea también la del Estado de México, con la misma intención de proteger y fomentar la artesanía nacional. Existen centros semejantes en otros estados: Michoacán, Guanajuato y algunas más, aunque no con la organización formal de las mencionadas.

En enero de 1969 se celebró en la ciudad de México, el 1er. Congreso Nacional de Artesanías, convocado por la Secretaría de Industria y Comercio y la Cámara Nacional de la Industria de Transformación, como uno de los resultados el año siguiente se creó el Consejo Nacional de las Artesanías, que pretende agrupar un mayor número posible de productores y, entre otras cosas, operar el expendio conocido como Palacio de las Artesanías. A pesar de estos esfuerzos y otros más, la mayoría de los productores artesanales siguen aislados, puesto que los sistemas cooperativos que han pretendido introducir en reiteradas ocasiones, no han sido

satisfactorias. Sumando a estos esfuerzos, nace en 1974 el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Fonart), dependiente de Secretaría de Educación Pública (SEP), que al parecer ha sido uno de los fideicomisos que mejor ha funcionado hasta la fecha.



CAPITULO TRES

ARTE POVERA

3. ARTE POVERA.

3.1. Arte Povera "La expresión estética tridimensional con materiales de desecho".

El término traducido del italiano "Arte Povera" significa *arte pobre*. Son trabajos realizados en forma tridimensional, que utilizan materiales comunes *pobres*, como el barro, la arcilla, el vidrio y los metales, todos de desecho. El movimiento apareció a mediados de los 60s, cuando sus creadores: Mario Merz, Giulio Paolini, Giovanni Anselmo, Michelangelo Pistoletto, entre otros, empezaron a preocuparse por establecer un sistema de valores artísticos que fuera opuesto a los cánones de la bellas artes y que estuviera ligado con la política radical. El término de esta corriente artística fue acuñado en 1967 por Germano Celant. Las obras están realizadas con la ayuda de materiales no caros poco comunes en el arte y que se toman como basura, los cuales son trabajados de manera tal que salen a relucir sus encantos.

El arte povera italiano no parece tener comparación alguna en Europa a excepción de Beuys. El Arte Povera es una suerte de escultura moderna cuya característica más evidente es su oposición al arte minimal.

"El minimal supone la aséptica purificación del objeto sacralizado, ligado al orden y la tecnología, un arte hecho de objetos estables, bien cortados, pulidos, entregado al proceso modular y estandarizado. Un arte neutro, despojado de ambigüedades y de expresividad. ¿Cuál



Para el Arte Povera no existen límites en el uso de materiales, todo es válido para la expresión artística.

era la alternativa de estos objetos fríos y limpios de las estructuras primarias? La obra de unos artistas que, como los povera, fueran *instintivos, subjetivos, líricos, poéticos, paradójicos*, que quieren hacer la imagen de los aspectos irracionales e incontrolables de la experiencia vivida".²⁰

"El hombre de la tautología no quiere ver más que lo que ve, sin contenido, sin historia, sin creencia. Quiere quedarse sólo con lo que ve, absoluta y específicamente".²¹

El artista nos enseña a ver de otra manera, a ver más y mejor, a fijarnos en aspectos que hubieran pasado desapercibidos si él no nos lo hubiera presentado delante, tan literalmente cuanto se quiera".²²

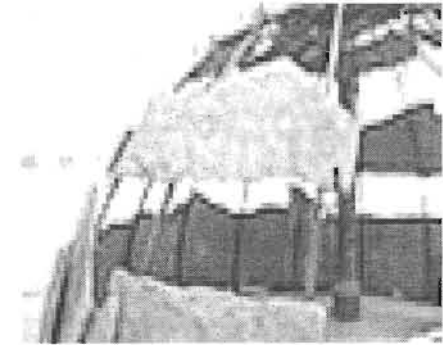
Los artistas povera; y especialmente el escultor minimalista Donald Judd optaron por un *literal space* (literalidad espacial). Se debe fabricar un objeto espacial, en tres dimensiones, que produzca su propia espacialidad específica; un objeto que no se presente (y no represente) más que por su volumen de objeto. Un objeto que no invente ni tiempo ni espacio alrededor de él. En segundo lugar, hay que evitar los detalles. Los objetos deben imponerse como totalidad imposibles de descomponerse.

El escultor Robert Morris, apoyándose en cuestiones relacionadas con la psicología de la forma, insiste en este aspecto al referirse a la obra como una *Gestalt*. La *Gestalt* es una

²⁰ Fernández Polanco, Aurora. "Arte Povera" p. 43.

²¹) Ibid, P. 44.

²²) Ibid, p. 91



Merz sala I. Mario Merz

www.artehistoria.com/historia/per-sonajes/1286.htm

configuración en la que la función de las partes está determinada por la organización del todo. Así, el objeto deviene configuración autónoma específica, inmediatamente perceptible: volúmenes simples que crean poderosas sensaciones de Gestalt.

3.3 "Fieltro y Grasa"

Decía Joseph Beuys: "Creatividad es una facultad de la gente. Por ello el concepto antropológico de arte se refiere a las facultades creadoras generales. Aparecen medicina, agricultura, así como en pedagogía, derecho, economía, administración. El concepto de arte debe aplicarse sin más al trabajo humano". Esto es el *concepto ampliado del arte* que Beuys designó como su mejor obra de arte. No es ninguna teoría, si no una fórmula básica del ser que todo lo transforma.²³

Por lo tanto, para Beuys la creatividad es para él, la ciencia de la libertad. Todo el saber humano proviene del arte, el concepto de la ciencia se ha desarrollado partiendo de lo creativo, por consiguiente, la historia debe verse de forma plástica.

De los principales materiales utilizados por Joseph Beuys están el fieltro y la grasa; elementos que determinaron sus experiencias plásticas. Son materiales que el ser humano en general percibe en relaciones completamente distintas, pero para Beuys esto era la manera más sensible de apoyar su teoría plástica.

²³) Heeiner, Stachelhaus. "Josep Beuys. p. 71-74.



Silla de grasa. Joseph Beuys.
www.artehistoria.com/historia/personajes/1286.htm

Según esto, la plástica no es algo rígido, sino un proceso energético que puede experimentarse también como fuerza palpitante. La grasa; se le puede trabajar con calor y entonces se derrite completamente. Se le puede dejar volver a enfriar, o sea, exhibir el calor y el frío como dos principios dentro de la plástica.

Lo mismo puede decirse del material fieltro. Beuys se enrolló en fieltro y con fieltro envolvió objetos, el fieltro en todas estas relaciones como almacenador de calor, plástica de fieltro como productor de energía. No tomó la grasa arbitrariamente, por que tenga un aspecto desagradable, por ejemplo, sino por que con ello quería explicar la forma en que esta actuaba en toda su teoría. Con respecto al fieltro decía;

¡Como va a ser antiestético el fieltro! Todo el mundo lleva sombreros de fieltro.²⁴

"La obra y la influencia de Joseph Beuys son demasiado complejas para describirlas en todos sus pormenores y facetas; Beuys realizó, desde que se hizo cargo de su historia en la academia de Bellas Artes de Dusseldorf en 1947 hasta su muerte en 1986, unas 70 acciones y 50 instalaciones. A esto se añade unas 130 exposiciones individuales, en las cuales consume tremendas cantidades de energía física y psíquica para desarrollar su obra. Desde sus primeras apariciones, prácticamente siempre se halla en el centro del interés público. Son innumerables las publicaciones que tratan de el y su obra. Beuys, ese enigma. Todo lo hace diferente, pero lo que hace tiene raíces en su vida, en su destino. Todo es invariablemente



Vista de la planta baja. Mario Merz.

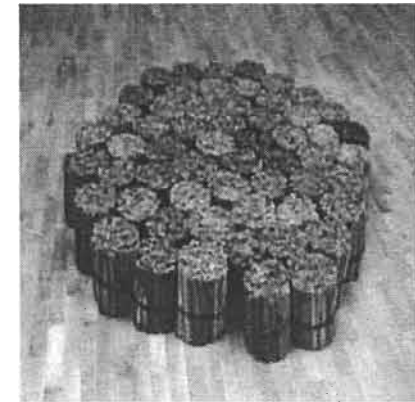
www.proa.org/exhibicion/merz/exhibicion.html

²⁴) Heeiner, Stachelhaus. Op. Cit. p. 81-82.

el mismo: plástica Joseph Beuys. En sus *acciones, instalaciones, objetos, dibujos, múltiples*, como en su trabajo político, referido a lo social, su fuerte voluntad puede percibirse en una configuración plástica que une todas las partes de su obra múltiple".²⁵

3.4. Arte Povera: arte tridimensional pobre.

Los artistas más representativos de este movimiento como Gemanio Celant, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Giuseppe Penone y Gilberto Zorio, se caracterizaron, con casi todas las corrientes artísticas conceptuales, en la concreción de una idea, es decir no buscaban la perdurabilidad, el valor social o su función; mas bien buscaban el poder desarrollar su trabajo sin importar los materiales pobres o poco comunes. Desde 1968, Mario Merz utiliza la imagen del iglú, que se convirtió en su marca de autor. A lo largo de los años el iglú fue construido con diversos materiales para otorgarle un sentido. Este movimiento artístico se caracterizó por una estética anti-elitista que incorporaba materiales propios de la vida cotidiana y del mundo orgánico en protesta por la deshumanizante naturaleza de la industrialización y del consumismo capitalista. Los tubos de neón son uno de los materiales primordiales de Merz, los utiliza no solo como componente de expresión artística, sino que también le sirvieron para expresar sus ideas políticas y literarias. Utilizo otros objetos como, botellas, paraguas, impermeables, etc., alternándolos con los tubos de neón a través de una



Alighiero Boetti
Bastoncitos coloreados
1968 madera pintada,
Colección privada

²⁵ Heeiner, Stachelaus. Op. Cit. p. 143.

infusión simbólica de energía tomada de los elementos naturales y desechos industriales que para el artista son materia prima de composición estética.

"La materia se expresa y el artista escucha con avidez. Todo habla; el agua, el fuego, la tierra, el aire, los materiales que ayudan al hombre a sobrevivir, los fardos de heno, la estopa, el carbón, así como también los modernos, la electricidad, el neón. Los materiales organizan la obra, y en el corazón de esa transformación se encuentra la energía, por ello se huye de una estática determinación de las formas, se acude a su devenir y se pone especial atención en el proceso" ²⁶

Conceptualmente los artistas povera utilizan sus materiales en dinámicas que se contraponen: frío/caliente, equilibrio/desequilibrio, blando/duro, liso/rugoso, pesado/ligero y oscuro/luminoso.

"Pero no sólo se trata de lo que se contrapone. El artista povera es como el alquimista que descubre las características mágicas de los materiales es sus reacciones y composiciones químicas y aprenden a ver la estética de estos objetos pobres en concepto, pero ricos en experiencia, el combinar elementos reales y no reproducirlos". ²⁷ "Zorio dice que el trabajo que ha llamado *cama* tiene al mismo tiempo una realidad física y de imagen. No se trata de que represente una cosa, se trata de lo que es". ²⁸



Primer piso. Mario Merz
www.proa.org/exhibicion/merz/exhibicion.html

²⁶ Fernández Polanco, Aurora. Op. Cit. p. 27-28

²⁷ <http://www.proa.org/exhibicion/merz/biografia.html>

²⁸) Aurora, Fernandez Polanco. Op. Cit. p. 101

Janis Mounellis, de origen griego, se ve a sí mismo como artista italiano. Así como renuncia a su origen, lo hace también con su formación artística de academia, empezó a crear instalaciones que incluyeron objetos encontrados, música y materiales como, tierra, plantas, madera, hierro, piedras, cristales, café, carbón, yeso y algodón, entre otros. La yuxtaposición de los materiales industriales que utiliza Kounellis contra el violento consumismo en Italia durante la década de 1950 y 1960 hizo que su obra fuera atractiva para el Arte Povera. Las obras de Kounellis habitualmente no tienen títulos o siquiera subtítulos. Por la misma razón, materialmente se describe la obra. Por lo que Pistoletto reacciona a los vocabularios existenciales, de todos los estilos y se plantea el problema de la libertad del lenguaje vinculado ya al sistema y a la coherencia visual, y a realizado obras visualmente pobres: un pesebre, un pozo de cartón con telas rotas en el centro, un mostrador para vestidos, una mesa hecha de marcos y cuadros, una fotografía gigante y una lámpara con luz de mercurio. A través de estos trabajos busca registrar la *irrepetibilidad de cada instante*, un rechazo a lo sistemático. Dentro de sus trabajos más conocidos está el gran conjunto de esculturas e instalaciones "Oggetti in meno", de mediados de los setenta y *Manumentino* y *la Venus de los trapos* (1968)

"Antiforma como pobreza: huir de materiales autoritarios y vanidosos que exhiben su buena forma; liberar al hombre de la estructura rígida que le impiden gozar, liberar también al material de tener que doblegarse ante el engranaje de la máquina o el embellecimiento riguroso

del *stiling*; valorar lo que tiene de pobre el material, su estar en él y no ser otro, ni otra cosa".²⁹ Así es el Arte Povera.

²⁹ Aurora, Fernández Polanco. Op. Cit. p. 62

CAPITULO CUATRO
PROPUESTA ARTESANAL

4. PROPUESTA ARTESANAL. (MANEJO DE LOS MATERIALES)

4.1. Reciclado y rehúso” Materiales de desecho como expresión artística.

El frecuente interés por la ruina industrial (restos mecánicos retorcidos y oxidados, carrocerías abolladas, etc.), permitieron a diversos artistas plásticos, expresar su trabajo en el ambiente de la artes. En un primer momento fueron muchos, artistas críticos, hombres de a arte, los que se percataron de que los detritus de nuestra civilización de consumo, los cadáveres mecánicos, estaban dotados de una innegable eficacia estética. Se multiplicaron los intentos de utilizar estos residuos, soldándolos, integrándoles, llegando incluso a hacerles funcionar mecánicamente, no ya de manera voluntaria sino como obra.

“La relación reinante entre el diseño industrial y las demás artes visuales esta lejos de ser pacifica: lograr la identificación de esta relación significa comprender muchos de los delicados problemas relativos al ser y al devenir de todo el arte visual de nuestros días; y no sólo eso, sino también el futuro de la relación entre el hombre y el objeto artificial”.³⁰

La existencia de residuos sólidos, no orgánicos, resultantes de un proceso de consumo doméstico, lleva a las personas diseñadoras, artistas plásticos, a una reutilización de los mismos. Es así como, de casi siempre que los frascos se reutilizaban para las conservas, las botellas en objetos

³⁰ Gillo, Dorfler. *Naturaleza y Artificio*. P. 222

artesanales (lámparas, vasos,); las ropas usadas se transforman en trapos y hasta en colchas, o en objetos útiles para los centros educativos y en objetos artesanales al igual que el papel (papier maché). Simultáneamente existen en el mercado nuevos productos de moda para suplir cualquier utilidad que eventualmente se desearía dar a un objeto usado.

"Hoy cosas que se pueden utilizar tal y como son y otros que pueden transformarse mediante oportunos recortes y dobleces. En Milán, cada día se tiran aproximadamente 360,000 envases vacíos de leche. Estos mismos envases de cartón, en manos de una persona creativa, pueden convertirse en juguetes y fáciles de hacer y de usar. Como el cartón de la leche es impermeable (lógicamente), podemos transformarlo en una barca que flotara. Observando pues, no sólo las características formales, sino también los materiales cromáticos táctiles, o de otro tipo de cualquier objeto, podemos transformarlo en algo distinto".³¹

El arte moderno se ha caracterizado por un pluralismo estilista contemporáneo. La diversidad social y artística se ha visto acompañada por la búsqueda de formas de expresión capaces de abrir nuevas vías de experimentación. De esta manera, el material o materiales que actualmente contaminan el ambiente, sería reutilizado precisamente por sus cualidades.

³¹ Bruno, Munari. "Como nacen los objetos" p. 324.

4.2. Artistas del desecho y la basura.

Los artistas del Dadá, pueden ser considerados como los primeros en utilizar materiales poco convencionales para la realización de sus obras. Combinaban o disponían arbitrariamente de objetos de uso cotidiano o de desechos, tales como un urinario, citemos a Marcel Duchamp, o un porta botellas, que se convirtió en obra de arte por deseo del artista.

Otra de las manifestaciones plásticas que hace uso de diferentes objetos, donde éstos dejan de ser irrelevantes o insignificantes, es el *COLLAGE*, pueden ser seleccionados, elaborados y agrupados para componer la obra de arte. Se puede tratar de objetos cotidianos o procedentes de la naturaleza, como fue el caso de Mario Merz, con el arte Povera, en donde mezcló objetos orgánicos e industrializados.

El concepto de Arte-Objeto, fue muy utilizado en el dadaísmo y el surrealismo debido a sus enormes posibilidades satíricas y simbólicas. Pablo Picasso, por ejemplo, incluyó en sus collage, trozos de periódico, cuerdas, etiquetas y recortes, así como pedazos de chapa y madera, así mismo, también surge el termino "arte basura" que se utiliza para referirse a los ensambles tridimensionales construidos únicamente con materiales de deshecho. Lo que se busca es su *efecto de transmutación*; es decir, deben desplegar, dentro del contexto de la obra de arte, una perspectiva inusual al espectador o permitir una visión estética nueva.

La instalación sin titulo 1988 de Jannis Kounellis, combina deliberadamente materiales industriales como el carbón y el hierro dispuestos en la pared a modo de pintura, la fusión de materiales orgánicos e inorgánicos simboliza lo imprevisible y cambiante naturaleza del



Sin título. Jannis Kounellis. www.radiouniversidad.org/secciones/reportajes/arte_hoy/jannis%20Kounellis.html

significado del arte. Con el *Arte de la tierra (land art)*, la naturaleza dejó de ser el escenario que proporcionaba un entorno a la obra de arte para convertirse en la protagonista.

A lo largo de sus paseos por lugares silvestres, Richard Long, agrupo madera, piedras y desperdicios en forma de figuras geométricas que luego fotografía con la intención de preservar lo que la naturaleza acabaría deshaciendo. Otro ejemplo más de que los materiales no requieren de ser los tradicionales para expresar trabajo artístico.

La industria establece un ciclo de reproducción y sustitución de la realidad que maneja también un impulso destructivo, el consumo implica la *aniquilación* de los objetos, sin embargo esto, no significa la destrucción de su contenido humano. El rescatar estos objetos materiales como periódico, madera vidrio, etc., no es por una reflexión ecologista, se trata la mayor de las veces de encontrar la estética del objeto con fines plásticos. Con esos elementos de desecho pueden hacerse construcciones que *ordenan* ese mundo caótico de la basura. Ese orden reproduce el orden y el ritmo de la industria, que es paralelo al ritmo de crecimiento del desecho.

Cuando una artista como Sokari Douglas Camp (nigeriana residente en Londres) construye sus esculturas con chatarra, está asumiendo una perspectiva parecida ante los restos industriales. Para ella, estos restos no significan la decadencia de lo moderno, sin la permanencia de los restos de la máquina. Igual que los materiales, los procedimientos pueden ser transferidos de un campo a otro sin perder su organicidad.

Ejemplo de la obra de Norman Catherine, que se inspira en los métodos que utilizan los niños africanos para construir sus juguetes de alambre, usando los mismos materiales (metal, alambre,

latas de conserva y otros); Catherine, realizó una serie de *retratos* de personajes del sistema burocrático represivo de Sudáfrica. En sentido general, sus obras están ubicadas en el borde entre lo artístico, lo lúdico y lo político. Producción que recicla el desecho y que forma parte de la memoria cultural de éste. Kenneth Kemble, nacido en Buenos Aires, realizó sus primeros collages en 1956, hechos con materiales de desechos domésticos como trapos viejos, papeles, cortezas de árboles y otros.

A partir de 1958, el formato de las obras se agranda e incorpora materiales industriales - chapas oxidadas y trozos de madera entre otros-. Kemble presentó una serie de telas en las que se muestra el potencial expresivo que encierran los medios plásticos cuando se somete a una austera economía de recursos. En 1960, incorpora otros elementos que acentúan el *relieve*, como clavos, alambre tejido, correas de goma dentadas y vidrio.

En Estados Unidos, específicamente en Las Vegas, Roxy Paine, presentó sus creaciones artísticas en 1956, sus obras fusionan contenidos psicológicamente fuertes, con realismo social al presentarse en sórdidos lugares de su país. Recrea un burdel de Las Vegas en 1961 y en 1965 crea la representación de un bar: incluye a 17 personajes, bajo débiles luces y rociados con una mezcla de comida y olores de productos de limpieza. Sus primeros trabajos fueron de madera en relieve, incorporando algunas veces objetos procedentes de depósitos de chatarra.

El papel es uno de los materiales que ha influido en la historia del arte a través del libro, pero con el trabajo de Andrés Vio artista chileno, vemos como el papel admite otros tratamientos

artísticos. Sus trabajos son construcciones realizadas con trozos de papel de diarios y revistas, único material que emplea y en el cual fija límites al uso del color como expresión plástica.

"Es que los trabajos de Vio comportan un minucioso oficio al preparar sus cintas de papel para luego transformarlas en rollos con formas de cigarrillos o cigarrillos, y otras veces en trenzas. Estos modelados, organizados en líneas verticales, horizontales u oblicuas van conformando figuras geométricas simples de gran movimiento otorgado, seguramente, por el contraste entre blancos y negros, matizados por ciertas tonalidades en azul y rojo, todo impresos en el papel diario" ³²

La basura puede convertirse en el sustrato material donde se apoya el sentido de la obra. Además, el arte, siempre a la vanguardia, no ignora los problemas de contaminación de los basureros a cielo abierto, máxime, cuando ahí están sus yacimientos. En la evolución de las artes plásticas, los objetos artísticos contruidos con basura, rompen con la lógica de los antecedentes, pero lo hacen en un mundo más sucio. Las manos del artista son la última de la larga cadena, como si fuera un corrector, busca otros espacios para lo que no es de nadie, pone las cosas en su lugar como un ordenador de basura con fines estéticos.

En México existe una tradición, somos *chatarreros* y *fetichistas*, por lo que siempre le otorgamos múltiples funciones a un solo objeto, así como diversos significados, existe una relación del arte con los objetos que seda desde Pablo Picasso hasta Andy Warhol. Dicha tradición lo hace latente Ivonne Domenge con el programa: *Esculturas realizadas por la*

³² www.leedoor.com/notas/ver_nota.php?nota=219-37k

comunidad de la colonia Buenos Aires, para el cual, la escultora se planteó el reto de fortalecer el acto creativo-artístico de esta colonia de la Ciudad de México, el material se compone de auto partes de deshecho, cremalleras de camionetas, engranes, varillas, amortiguadores, tornillos, resortes, clavos y sopletes. Trabajos que nos hacen recordar el mural del Poliforum de Siqueiros.

"El objetivo del arte es humanizar estos objetos, para que se den cuenta de sus propias historias. De esta misma forma, las montañas de desperdicios que envuelven el entorno de la basura, tienen en la plástica un medio para dar a conocer su realidad desde diversas perspectivas lo cierto es que se manejen los desechos con criterio artístico y estético, pues una cosa no riñe con la otra"³³

4.3 Explicación de la propuesta

El diseñador gráfico posee una especial intuición para combinar las formas y las curvas, llenar los espacios de tal manera que contrasten con los elementos decorativos y destacar los elementos menores como producto de una disciplina artística. Emplea su tiempo en la realización de un objeto cualquiera en forma espontánea e ingenua, imprimiéndole en su estilo matices e innovaciones personales.

³³ http://www.fedac.org/publica/102_05.htm

"La necesidad y el deseo de una expresión individual en el hombre, lo conducen a buscar objetos que lo deleiten y sirvan en su medio ambiente.

En verdad tanto en el presente como el pasado, la mayor parte de esos objetos singulares provienen de las manos diestras de los artesanos e igualmente, la tarea del artesano no se reduce solamente al diseño y al acabado de su artesanía, sino también a hacerlo llegar a un público consumidor".³⁴

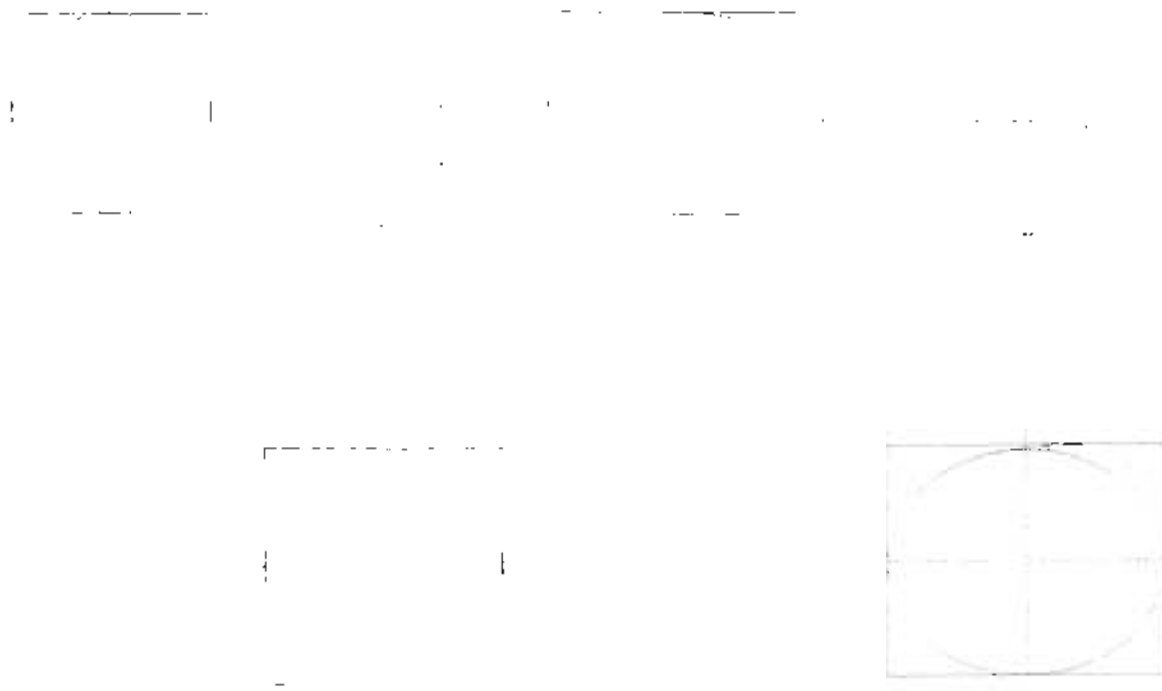
El proponer construir marcos de cartón corrugado es para desarrollar la capacidad creativa basada en la práctica que se traslada a tres dimensiones en forma de construcción. Se deberá de disponer de material suficiente y barato para que no se sienta la necesidad de economizar, se debe sentir siempre libre para desechar gran parte de lo que se ha hecho e intentarlo de nuevo.

En esta propuesta las experiencias y prácticas tridimensionales se apoyan en materiales como el cartón, pegamento y otros. Así también se hace uso de herramientas ligeras como un cortador, pinceles, brochas, escuadras, y demás. Como prototipo artesanal es un trabajo que permite cubrir una necesidad de expresión para el diseñador gráfico permitiéndole el uso del cartón corrugado como un material alternativo para la elaboración de marcos ornamentales. Dicha propuesta ésta basada en las experiencias adquiridas en el diseño grafico bidimensional, partiendo de figuras elementales como el trianguló, el cuadrado, el rectángulo, el círculo y la elipse.

³⁴ Clara, Passafari. Op. Cit. p.

Estos elementos contienen dos dimensiones: altura y anchura. Su configuración es lineal, angulosa y curva, pero a través de la expresión, "forma isométrica y espacio" que trata de un método tridimensional para describir la forma y el espacio, que se usará como base para construir los marcos de cartón corrugado, desarrollando estas formas para representarlas isométricamente y poder visualizar las cualidades tridimensionales.

Ejemplo: las figuras geométricas elementales curvas pueden ser lógicamente inscritas dentro de figuras geométricas elementales rectilíneas y poligonales, como una circunferencia dentro de un cuadrado, una elipse dentro de un rectángulo, tal como se muestra en estas figuras.



Las formas que se logran con el cartón corrugado son diversas. Por lo que las propuestas de marcos que se presentan con base a tres figuras geométricas elementales, triángulo, cuadrado y círculo, dejando así la posibilidad de desarrollar y proponer otros modelos para quien lo aplique.

4.4. Marcos de cartón corrugado.

Pocas veces nos ponemos a pensar que alguien ha diseñado los objetos que nos rodean. En todos los casos ha existido una persona o un equipo que ha dedicado parte de su trabajo a crear ese mobiliario y darles el aspecto con las que las conocemos.

No se trata sólo de realizar un boceto en un papel cualquiera, sino de pensar en una necesidad estética, se busca un objeto hermoso que nos haga sentir mejor.

El diseñador ha de responsabilizarse, por un lado, de crear el objeto y lograr que sus componentes encajen bien entre sí y, por otro, de interpretar los sueños de la comunidad y sus aspiraciones para crear símbolos apropiados.

Los diseñadores pueden trabajar en grupo con un mismo objetivo o centrarse en un proyecto individual. Al igual que el resto de profesionales, reciben el influjo de las ideologías imperantes en su época.

El diseñador gráfico debe considerarse completamente libre para utilizar materiales o instrumentos, pueda llegar a construir todo un muestrario de posibilidades que podrá utilizar en su momento oportuno.

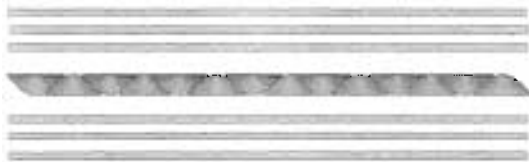
Debe adquirir la suficiente habilidad en el manejo de materiales especialmente escogidos para la realización de su trabajo y determinar con precisión el modo de aprovechar estos y los medios más prácticos, a fin de utilizar sus cualidades para las mejores condiciones posibles y desde todos los puntos de vista, en provecho del destino propio del proyecto.

El cartón corrugado es el principal material a utilizar en la elaboración de las propuestas aquí presentadas por lo tanto es necesario conocer las características del mismo para poder aprovecharlo al máximo.

El cartón es en general, un tipo de papel más pesado y más grueso. La producción de cartón representa poco más del 50% del total de papel que se produce. Un cartón corrugado consta de dos elementos estructurales, las caras que están compuestas por papel o cartón liner y la estructura de flautas, compuesta por medio para corrugar, llamado comúnmente papel o cartón médium. La estructura de flautas proporciona una alta relación de resistencia a peso, que es una característica distintiva del cartón corrugado. El papel liner es de mejor calidad, debe tener buen aspecto y superficie propia para impresión, mientras que el médium no tiene requerimientos por lo que respecta a su apariencia y limpieza. Se fabrican normalmente a base de fibras secundarias, siendo de mejor calidad las fórmulas fibrosas de liner que las del médium.

A continuación se muestran algunos tipos de estructuras del cartón corrugado, y su composición en capas.

Cara superior. Generalmente blanca de mejor calidad, sobre la cual se puede imprimir



Cara inferior. Su composición depende del uso, puede ser de puro kraft, de periódico o de revoltura.

Capas de relleno. Pasta barata de fibras secundarias, contribuye al peso y espesor de la hoja.

Corrugado médium, (una cara)



Corrugado médium, (doble cara)



El corrugado una cara, el más sencillo, no se usa para hacer cajas, sino para proteger los productos frágiles, como por ejemplo las botellas que van en una caja o alrededor de las galletas. El corrugado de doble cara se utiliza para elaborar las cajas en las que se mueven la mayor parte de los productos. El doble corrugado se usa cuando es necesario tener mayor resistencia en la compresión de la que puede dar el corrugado sencillo de doble cara, o cuando hay gran necesidad de que no se abomben las caras de la caja por transportar productos pesados. Además de éstas estructuras, también se fabrica el triple corrugado cuando se requiere resistencia extra, para lo que se agrega al doble corrugado otra capa de corrugado una cara, es empleado para transportar productos frágiles o pesados que requieren de una protección mayor para evitar que se dañen, como algunos equipos electrónicos delicados.

Además de las diferentes combinaciones que se hacen de los liners y los médium, también hay diferentes configuraciones de las flautas, en las que varían su tamaño de la flauta, tanto en la altura como en el número de flautas por metro. La denominación de las flautas estándar es: A, B, C y E. También se utilizan otro tipo de flautas que no son estándar, y se denominan: mini flauta, micro flauta y flauta extra gruesa. En la figura, se muestran estos tipos de flauta. El cartón al igual que muchos papeles debe tener una resistencia a los dobleces, antes de romperse. Un papel rígido resiste muchos menos dobleces que uno flexible. Esta resistencia está relacionada con la estructura del papel y por un secado excesivo. Hay una propiedad diferente que se llama doblabilidad, y se aplica en papeles que se usan para cajas plegadizas, por ejemplo. Estos papeles

Flautas standar



Flauta A (gruesa)
Altura: 4,5-4,7 mm.



Flauta C (gruesa)
Altura: 3,5-3,7 mm.



Flauta B (fina)
Altura: 2,1-2,9 mm.

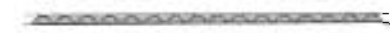


Flauta E (extra fina)
Altura: 1,1-1,2 mm.

Flautas no standar



Flauta extra gruesa.
Altura: 6-7 mm.



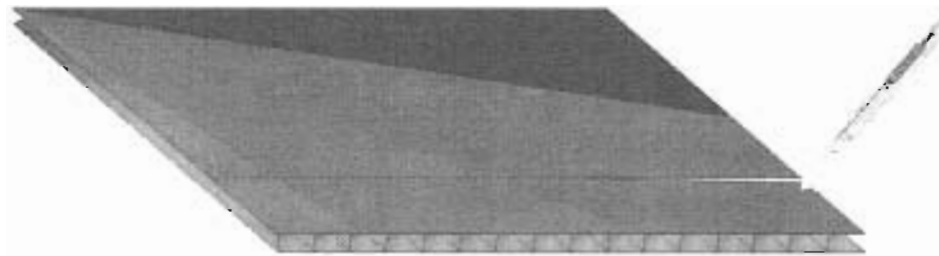
Micro fluta
Altura: 0,75 mm.



Mini flauta.
Altura: 0,95-1,0 mm..

deben resistir un dobles a 180° , sin que se vean roturas en su superficie, en este caso la prueba se hace manualmente doblando el papel con ayuda de una plegadera.

La experiencia de trabajo con el cartón en la elaboración de marcos, demuestra que los suajes o cortes que se le realicen a este, en la dirección adecuada, son importantes para que el trabajo a realizar tenga la resistencia necesaria en la construcción de la propuesta. Por lo que ahora se muestra como debe cortarse el cartón para obtener este beneficio.

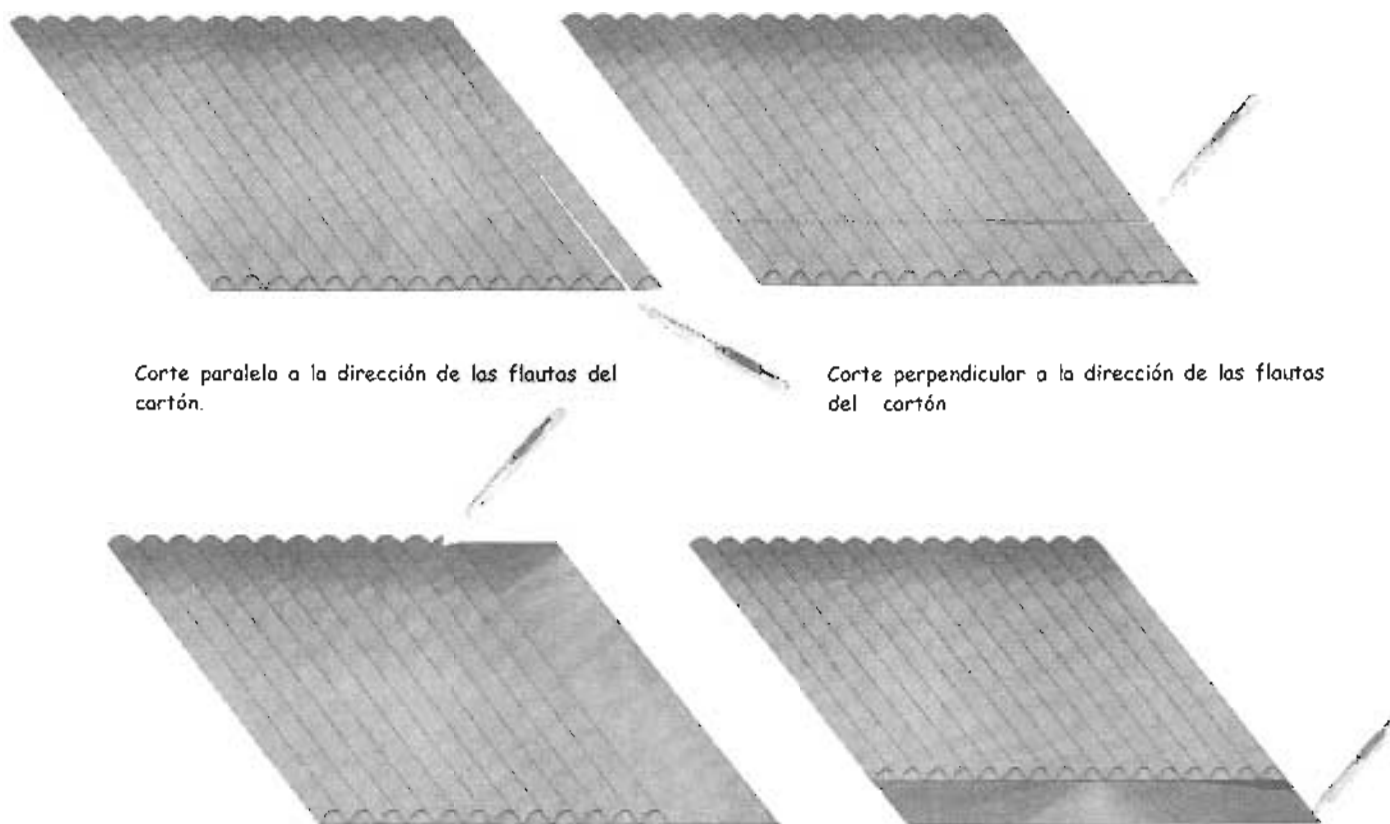


Corte de forma perpendicular a la dirección de las flautas del cartón.

La resistencia a la compresión de canto es la carga máxima que soporta el cartón combinado cuando se aplica una fuerza perpendicular a sus bordes. Aquí se presenta cómo se aplica la presión en las pruebas de resistencia a la compresión.



En el caso del cartón corrugado de una cara los cortes pueden ser diversos debido a que su composición le permite mayor flexibilidad para lograr formas diversas en la aplicación de la propuesta.



Corte paralelo a la dirección de las flautas del cartón.

Corte perpendicular a la dirección de las flautas del cartón

Suje paralelo en dirección de las flautas del cartón, sin cortar el liner. Suaje perpendicular en dirección de las flautas del cartón, sin cortar el liner.

No cortar el liner nos permite utilizarlo como pestaña de "amarre" al momento de armar los marcos.

Los materiales que se requieren para trabajar las propuestas son en realidad económicos y fáciles de adquirir permitiendo de esta manera economizar en la realización de los marcos. Enseguida se enlistan los materiales necesarios para la elaboración de los marcos.

- Navaja cutter
- Regla "T", para dibujo o una guía para cortes
- Juego de escuadras
- Regla graduada
- Lápiz
- Transportador
- Cartón corrugado
- Doble cara médium
- (Este tipo de cartón se puede obtener recolectándolo)
- Una cara médium
- Micro corrugado
- Pegamento blanco $\frac{1}{2}$ o 1 litro
- Cinta engomada de 2"-3" un rollo
- Un clavo, una chincheta o una aguja de caneba
- Un pincel de pelo fino # 1 o 2
- Una brocha de cerda de 2" o 3"
- Chapopote
- Gasolina blanca. 1litro
- Una perforadora de papel
- Una remachadora
- Remaches "pop" de $\frac{1}{2}$ "
- Colas de pato metálicas para marcos

4.4.1. Propuesta "A" (media caña)

El diseñador debe manejar las técnicas de representación bi o tridimensional para concretar un proceso en diseño. Las formas son elementos que integran un lenguaje que enriquece las ideas en el proceso del diseño.

La propuesta del marco, se basa en el círculo para tomar su forma, aunque hay que aclarar que sólo se utiliza la mitad de la circunferencia, de ahí el nombre de la moldura.

Se explica paso a paso el proceso de fabricación para demostrar que a través de los elementos visuales se justifica el diseño para construir lo que generalmente llamamos forma, que al tomar color, textura y volumen, se le denomina como *estructura*. Mismo que constituye el diseño tridimensional.

"Así cuando los elementos conceptuales se hacen visibles, tienen forma, medida, color, y textura. Los elementos visuales forman la parte más prominente de un diseño, porque son lo que realmente vemos".³⁵

³⁵ Wuicis, Wong. "Fundamentos del diseño bi y tridimensional". p. 11

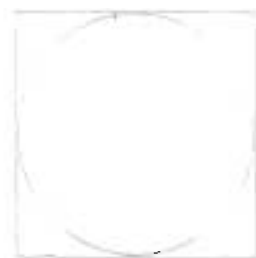
Comenzaremos con los trazos bidimensionales para saber de donde partiremos para construir la moldura de la propuesta "A"



circunferencia



cuadrado



Circunferencia inscrita en cuadrado



División de figuras elementales.

(figuras elementales)

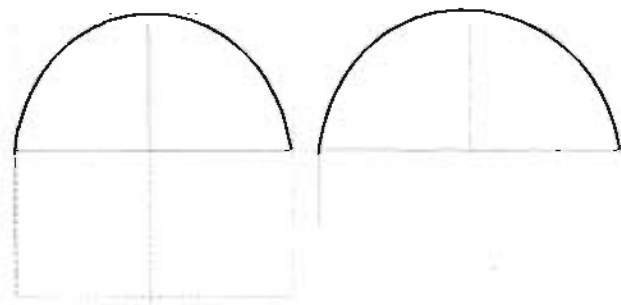
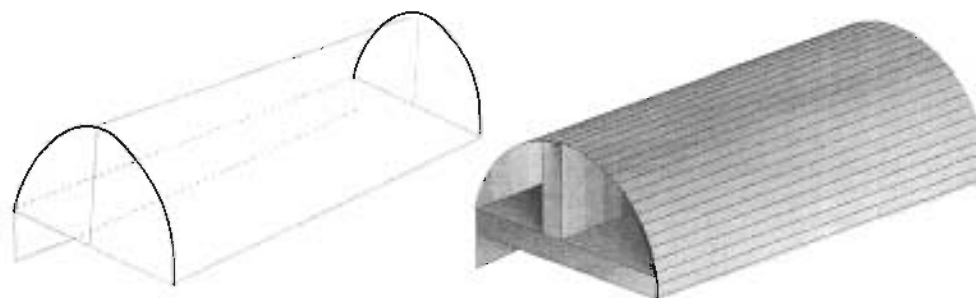


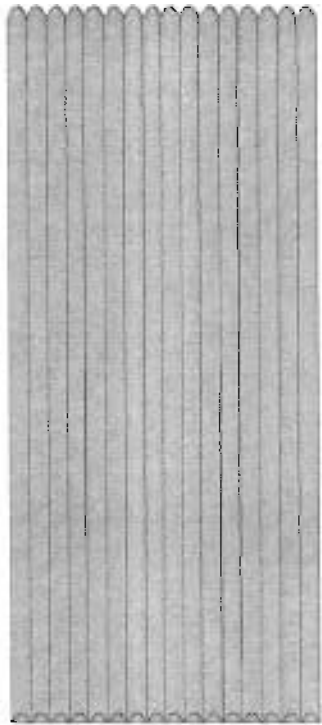
Figura que representa la moldura de media caña



Moldura de media caña (Trazos tridimensionales)

Corte de las piezas.

Para el armado de este tipo de moldura se requiere de tres piezas, dos de cartón corrugado doble cara flauta "b" (médium) y una pieza de cartón micro corrugado de una cara. (Esta cantidad de piezas es para el armado de solo una moldura, el mismo caso es para todos los modelos.)



Cartón micro corrugado,
(16 flautas, como medida)



vista frontal
2.5 Cm. de ancho.



Vista lateral



vista frontal
1.5 Cm. de ancho.

Las medidas de las piezas varían de acuerdo al gusto o por el ancho de la moldura. En este caso es posible estandarizar la medida del ancho. Aunque el formato del marco será de acuerdo a la imagen. Por ejemplo, si se va a enmarcar una foto tamaño postal (10 X 15 cm.), las medidas del marco serán de (15 X 20 cm.) en su formato vertical, o bien (20 X 15 cm.) en su formato horizontal. Estas medidas son para un marco sin "marialuisa" en la foto, en el caso de llevar "marialuisa" sus medidas son distintas.



Formato horizontal
Foto sin marialuisa



Formato vertical
Foto sin marialuisa



Formato vertical,
Foto con "marialuisa"

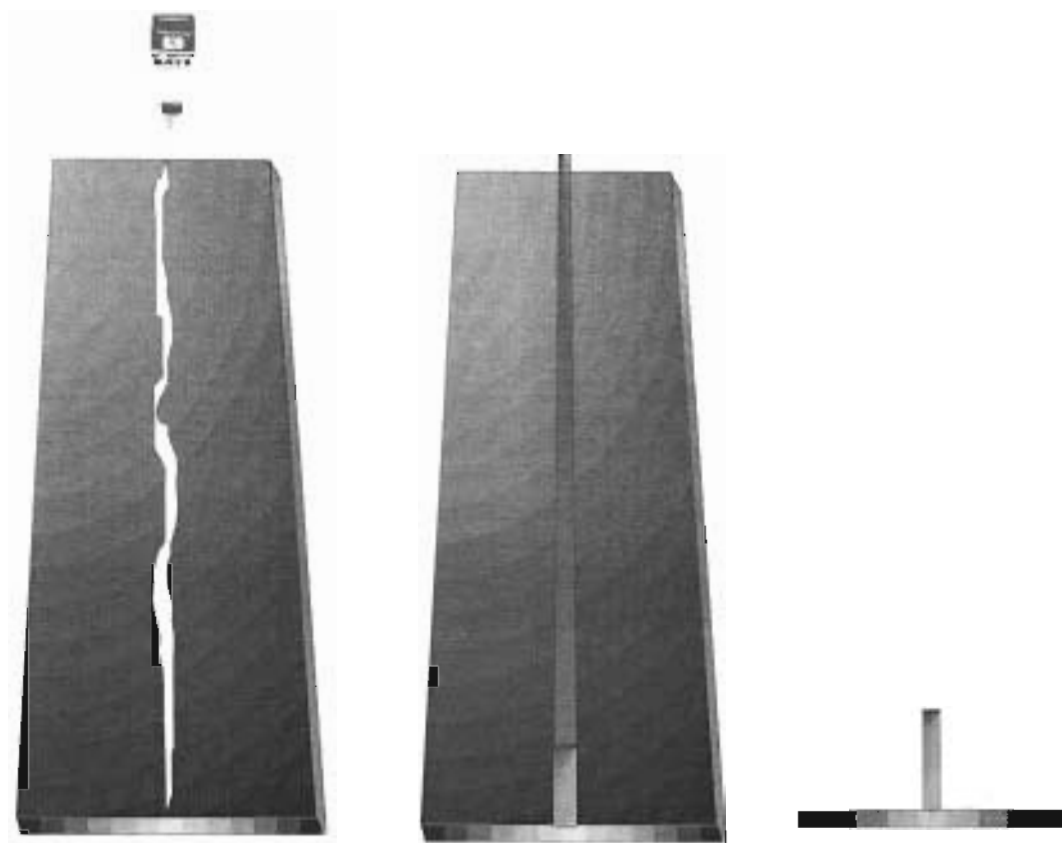


Formato horizontal,
Foto con "marialuisa"

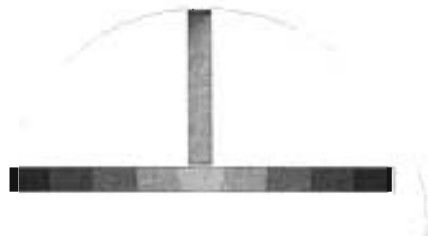
En el diagrama se muestra el armado de las piezas para el marco de media caña.

1. Pegar sobre la pieza de 2.5 cm. la pieza de 1.5 cm. de forma perpendicular ubicándola al centro.

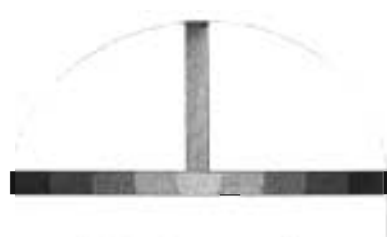
Esta forma nos dará una "T" invertida, que será el cuerpo soporte de nuestra moldura.



2. Se forrará la "T" invertida con cartón micro corrugado de una cara.



A) Se inicia pegando en uno de los extremos de la "T", formando media circunferencia.

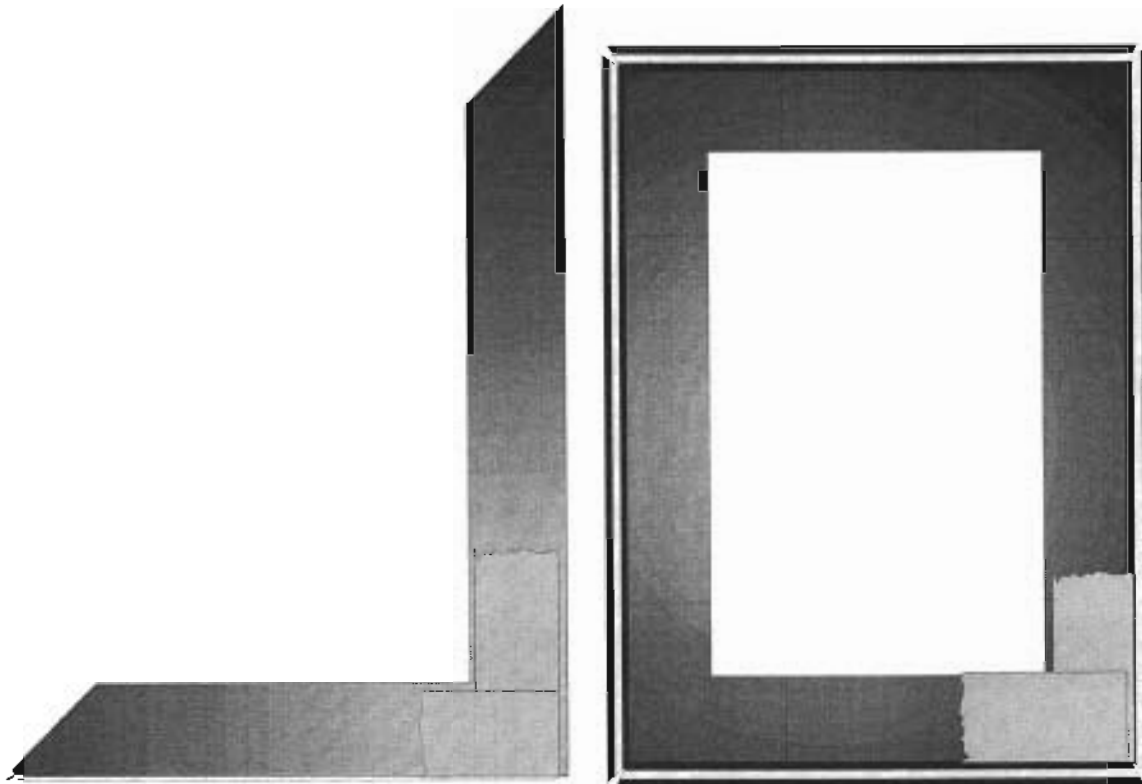


B) Dejando una pestaña en el otro extremo, que servirá para sostener el vidrio y la tapa-soporte del marco.

3. Una vez formada la moldura de media caña, se procede a cortarla en sus extremos en un ángulo de 45° , para formar los ángulos de 90° al interior del bastidor, dejando la pestaña hacia el exterior.

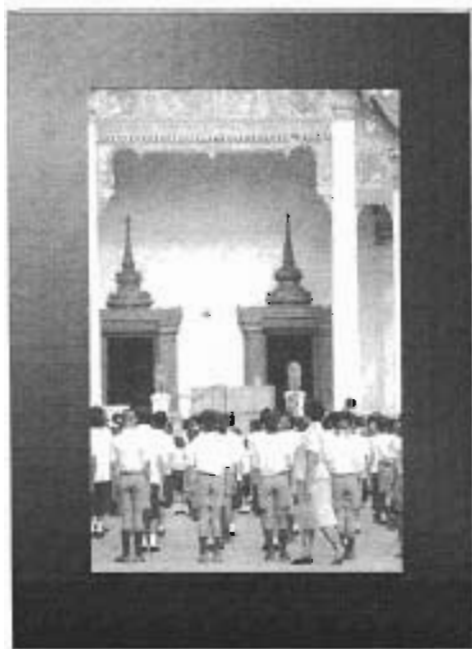


4. Para unir las molduras se utilizara cinta engomada o sobrantes de papel con pegamento blanco.



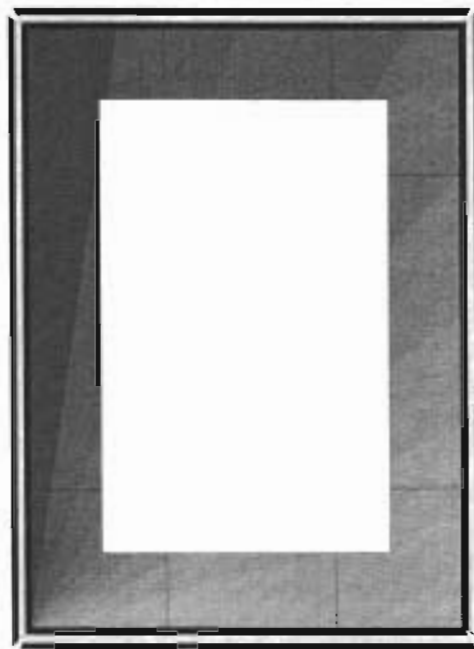
Nota: Las cintas engomadas son para lograr una mayor resistencia del bastidor.

5. La tapa-soporte, es uno de los elementos primordiales en la realización del marco ornamental. Como su nombre lo indica sirve para dar mayor soporte al bastidor, sostiene el vidrio en conjunto con éste y además funciona para contener la imagen o a enmarcar.



Tapa-soporte

Las medidas de esta pieza son iguales a las del bastidor, una vez cortada, se pega la imagen que se eligió.



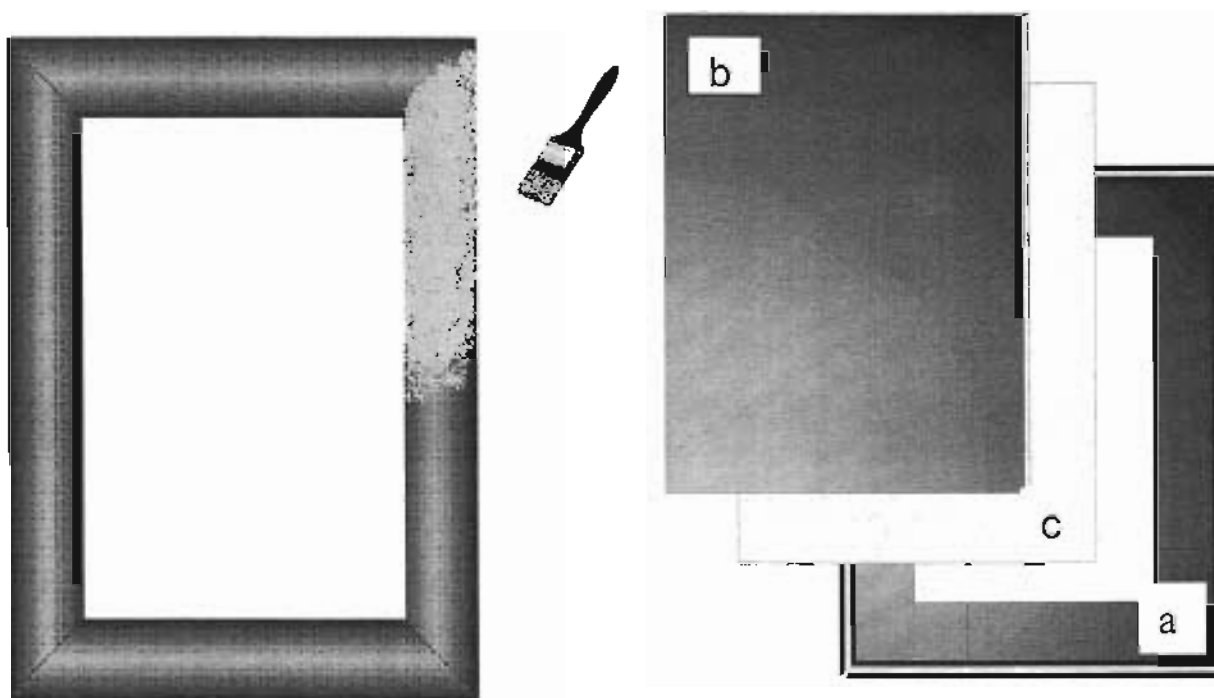
Bastidor de media caña terminado
(vista trasera)



Si el marco requiere de vidrio, las medidas de éste serán iguales a las de la tapa-soporte y de 2 mm. de espesor.

6. Al terminar el armado del marco se pintara con el chapopote diluido en gasolina. Las tonalidades dependerán de la cantidad de chapopote que se aplique.

7. Por ultimo colocaremos el vidrio (c) sobre el bastidor (a) y la tapa-soporte (b) se pegara a las pestañas del bastidor. (En todos los modelos el vidrio es opcional, depende de las exigencias o bien de la pieza a enmarcar).



Este es un ejemplo de cómo se ve un cuadro de media caña terminado.



4.4.2. Propuesta "B" (plano rustico).

El diseño tridimensional ofrece una oportunidad para dar solución final a figuras geométricas bidimensionales y transformar a una imagen de lo plano a la profundidad, en donde el volumen se hace presente.

Con la propuesta "B" del marco, plano rustico se utilizaron las figuras geométricas elementales como el rectángulo y el óvalo o elipse, que servirán de base para construir tridimensionalmente la propuesta.

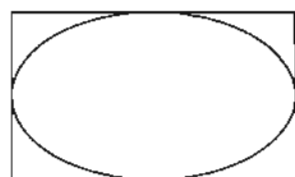
Los trazos bidimensionales para este modelo son los siguientes:



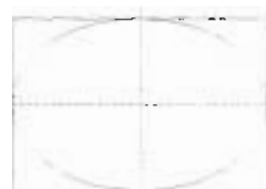
Rectángulo



Elipse



Elipse inscrita en rectángulo
(figuras elementales)



División de figuras
elementales



Trazado de las líneas que
marcan la forma de la moldura



Figura que representa la
moldura del marco plano rustico.

Corte de las piezas.

Para está moldura se requiere de cuatro piezas, tres de cartón corrugado doble cara flauta "b" médium y una de cartón micro corrugado de una cara. (En esté tipo de moldura las medidas también serán estandarizadas en el ancho, la longitud dependerá de la pieza a enmarcar.)



Vista frontal
5 Cm. de ancho.



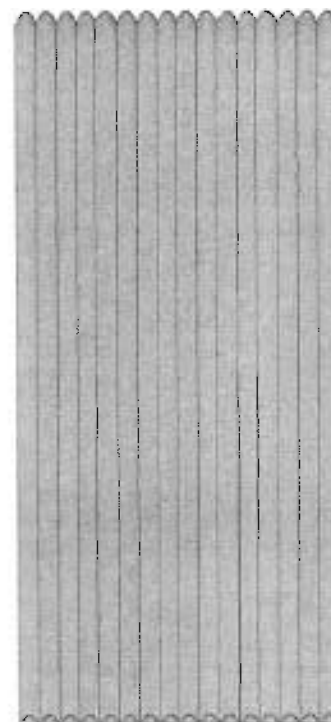
Vista lateral



Vista frontal
3.5 Cm. de ancho.



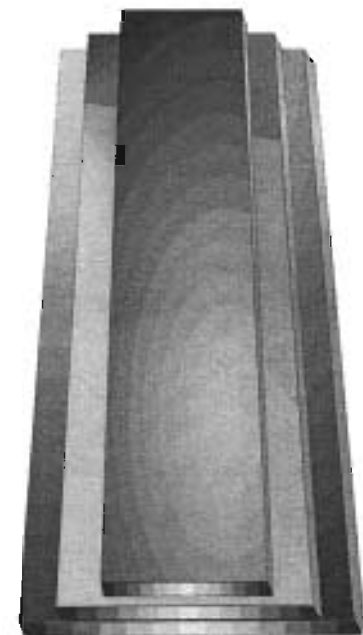
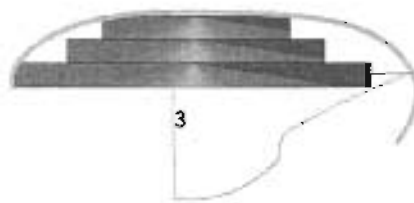
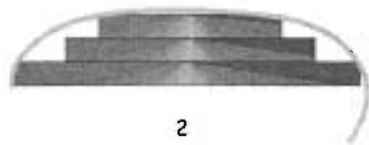
Vista frontal
2.5 Cm. de ancho.



Cartón micro corrugado

El armado de las piezas es el siguiente.

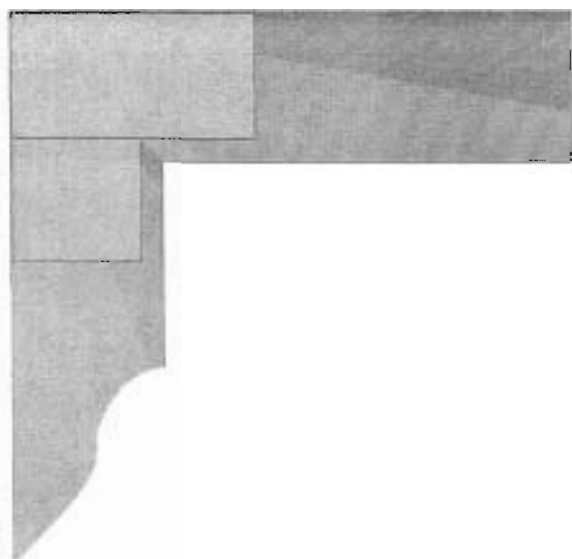
1. Pegar las tiras de cartón, una sobre otra en forma de pirámide.
2. El cartón corrugado de una cara se pega a un lado de la pirámide para forrar y dar forma a la moldura.
3. Esta moldura también requiere de una pestaña para sostener el vidrio y la tapa-soporte del marco.
4. Una vez que se han construido las molduras, con la longitud necesaria para enmarcar la foto o impreso, se les hace un corte de 45° en los extremos para formar los ángulos de 90° al interior del marco, dejando la pestaña hacia el exterior.



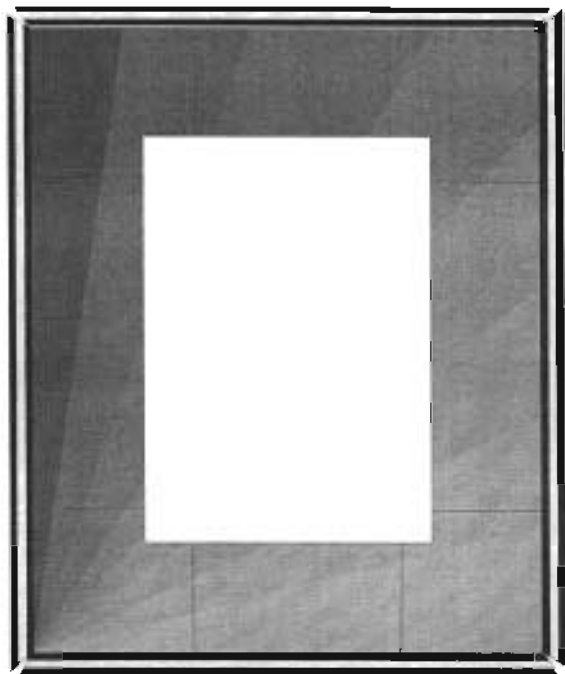
1



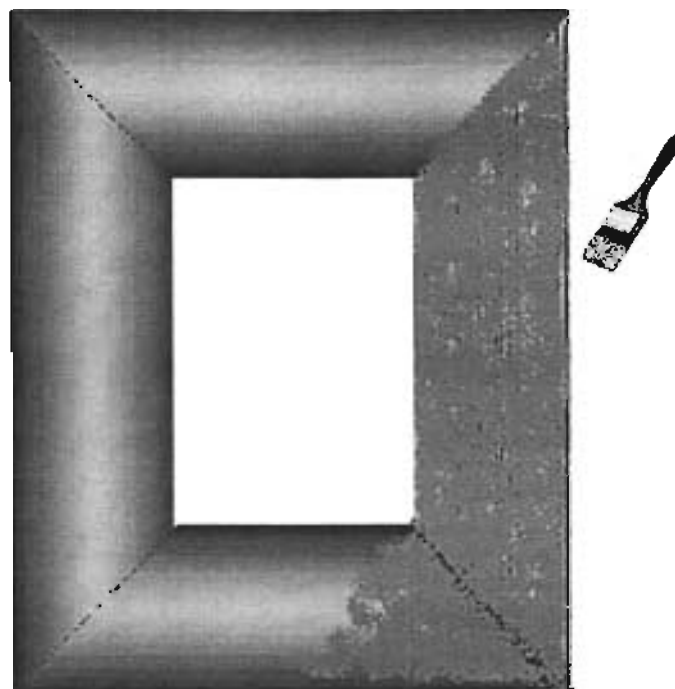
-
5. Para unir las molduras se utiliza cinta engomada, o bien sobrantes de papel con pegamento blanco.
6. También en este modelo, la tapa-soporte es cortada con las mismas medidas del bastidor, colocando posteriormente la imagen a enmarcar.



7. Al terminar el armado del bastidor se procede a pintarlo con chapopote diluido en gasolina.

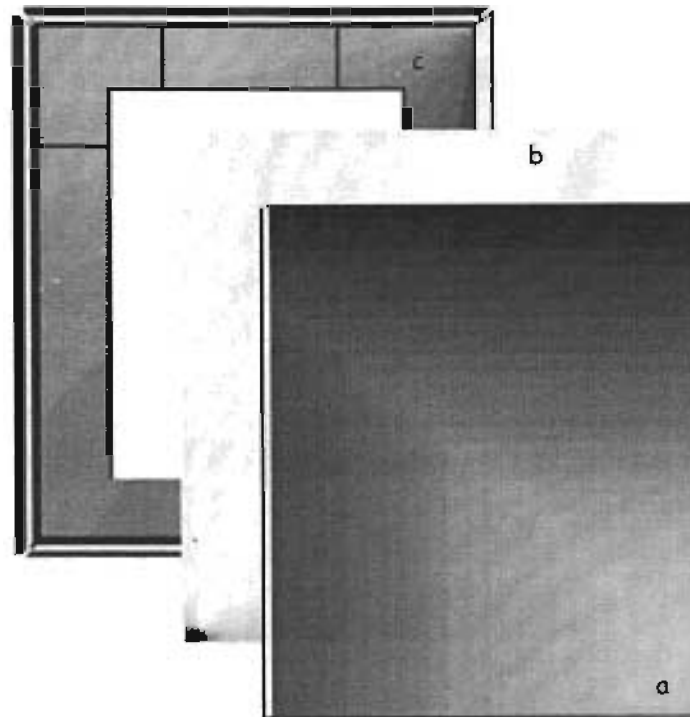
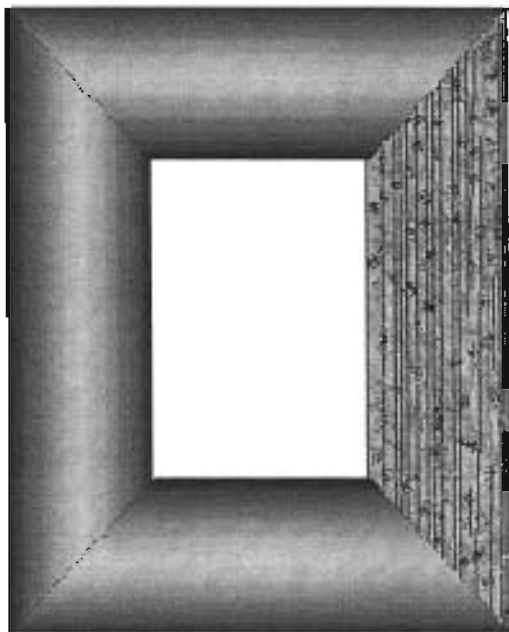


Bastidor plano rústico
(vista trasera)

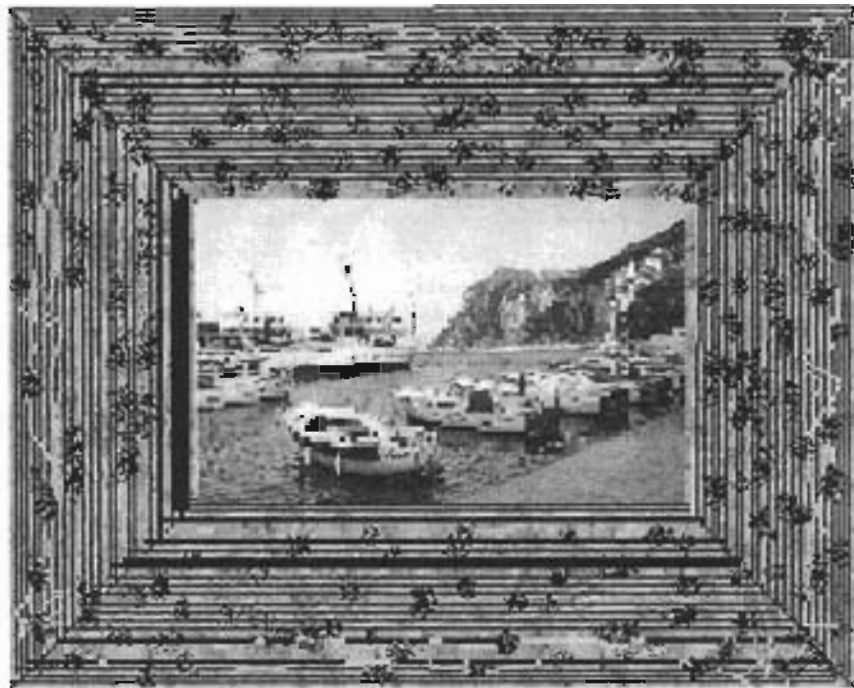


8. Una vez seca la pintura de chapopote, se realizan los decorados rústicos, con una aguja, un clavo o una chincheta y un cortador. Consiste en hacer perforaciones y rasgados, con el cortador directamente sobre la moldura, de modo que parezca madera apolillada.

9. Por ultimo se coloca el vidrio (c) sobre el bastidor (a) y la tapa soporte (b) se pega a las pestañas del bastidor.



Marco plano rustico terminado.



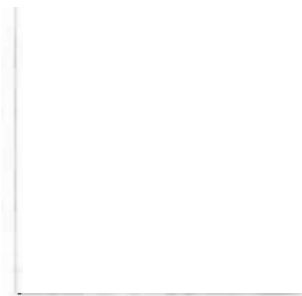
4.4.3. Propuesta "C" (tipo estadio decorado).

"La imaginación es el motor de la creatividad. La cualidad creativa en diseño gráfico esta presente al dibujar, grabar, escribir en la fotografía, componer, etc. El poseer imaginación y crear no es un don reservado a ciertas personas, sino que existe en mayor o menor intensidad en el hombre en estado latente. *Quien quiera desarrollar la creatividad hará planteamientos en busca de respuestas*³⁶ Imaginación y creatividad es un conjunto de palabras que son aplicadas para la elaboración de los marcos ornamentales de cartón corrugado, material que es aprovechado y transformado, después de haber cumplido su función inicial como empaque, y que permite exista un bajo costo en la construcción de la propuesta aquí presentada. Dicho material conduce a una serie de requerimientos que varían, en apariencia de su valor tradicional, es decir, se puede ver al cartón corrugado como un material pobre por su composición, más sin embargo, es utilizado como medio alternativo de expresión y ser generador de objetos tridimensionales ricos en estética y creatividad.

³⁶ José Luis, Marín de L. Hotellerie. "expresión gráfica" p. 14

El marco de tipo estadio está basado en el triángulo recto. Este modelo implica un poco más de trabajo así como mayor detalle en sus acabados.

Trazos bidimensionales que representan la moldura tipo estadio.



Triángulo recto.



Figura que representa la moldura de tipo estadio.



Imagen tridimensional que representa la moldura de tipo estadio.

Corte de las piezas.

Aquí se requieren cuatro piezas de cartón corrugado doble cara, de 5 Cm. de ancho.

Otras tres del mismo tipo de cartón de 3Cm. de ancho.



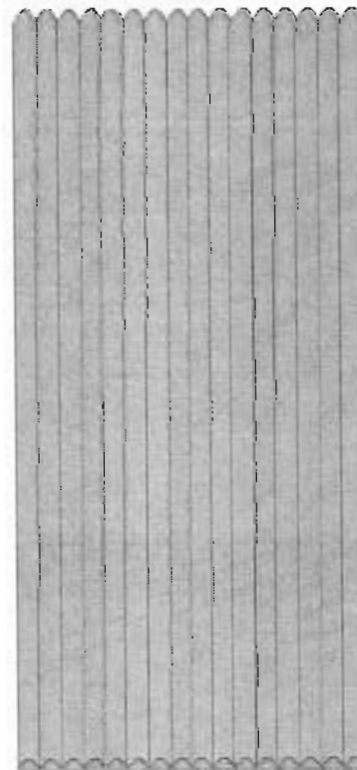
Vista frontal
Cuatro piezas de 5 Cm. de ancho.



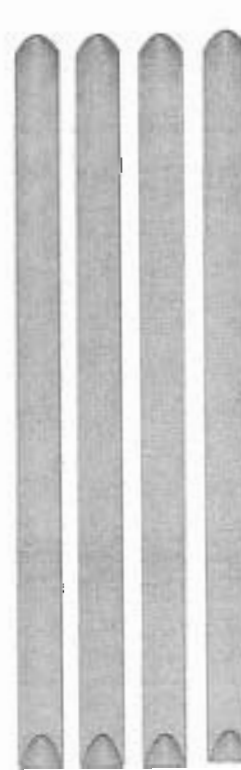
Vista lateral.



Vista frontal
Cuatro piezas de 3 Cm. de ancho.



Cartón micro corrugado
3.5 Cm. de ancho (cuatro piezas).



Cartón médium flauta "b",
(Cuatro piezas).

El armado de las piezas requiere de más cuidado y destreza, debido a la forma de la moldura, por lo que son más pasos a seguir a diferencia de los modelos anteriores.

Enseguida se muestra el armado de las piezas para el marco tipo estadio.

1. Hacer un corte de 50° a las piezas de 5 Cm. de ancho

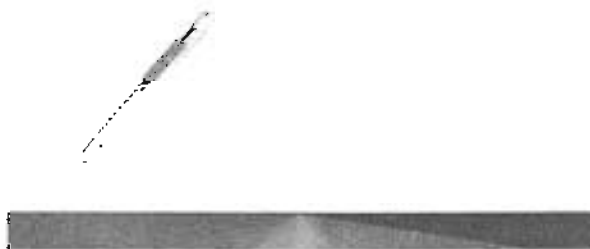
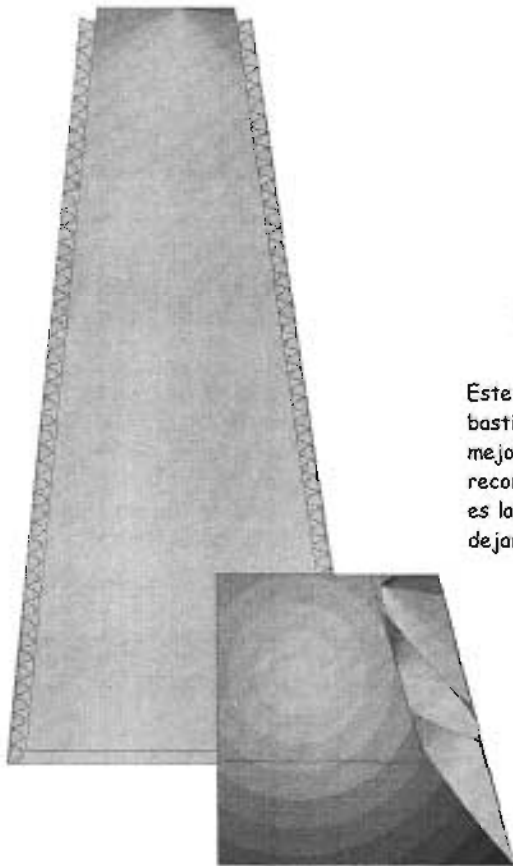


2. Una vez realizado el corte de 50° a las piezas, se decoran con ornamentos que se harán bloqueando con pegamento blanco. El decorado puede considerarse opcional, según se requiera.



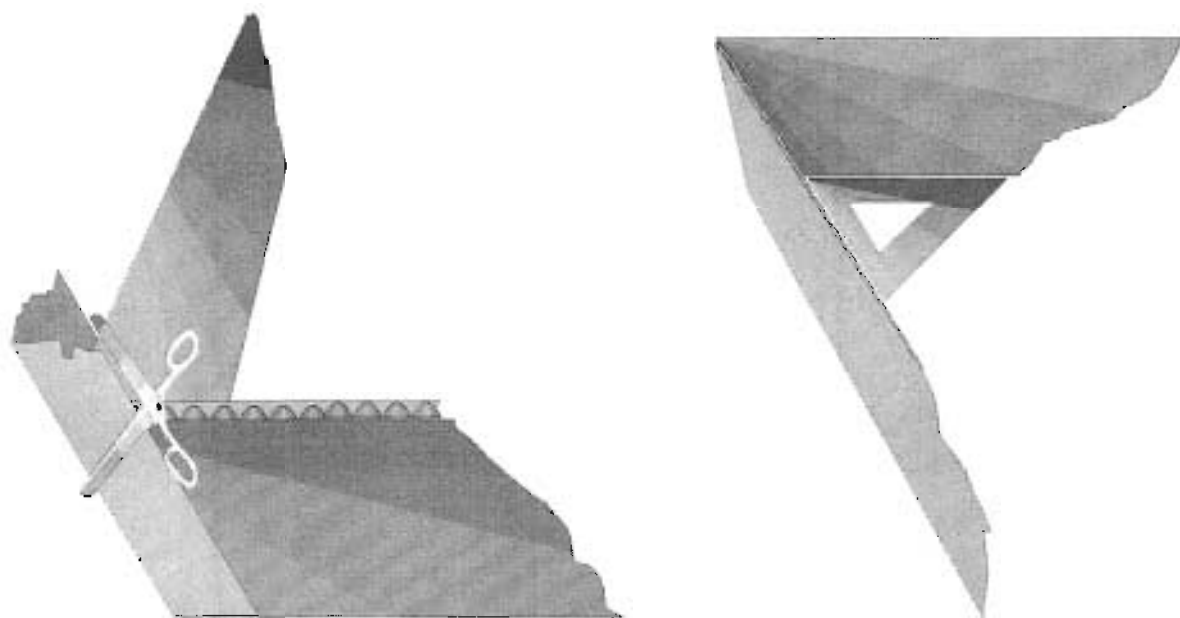
Los ornamentos se dibujan con lápiz a línea auxiliar, posteriormente el dibujo se cubre con pegamento blanco que actúa como bloqueador al momento de pintar con el chapopote diluido en gasolina el resto de la superficie. Para cubrir el dibujo se puede utilizar pincel de pelo fino o con la botella de pegamento de forma directa.

3. A estas mismas piezas se les hace un corte de 45° en las dos orillas del cartón, como se muestra abajo.

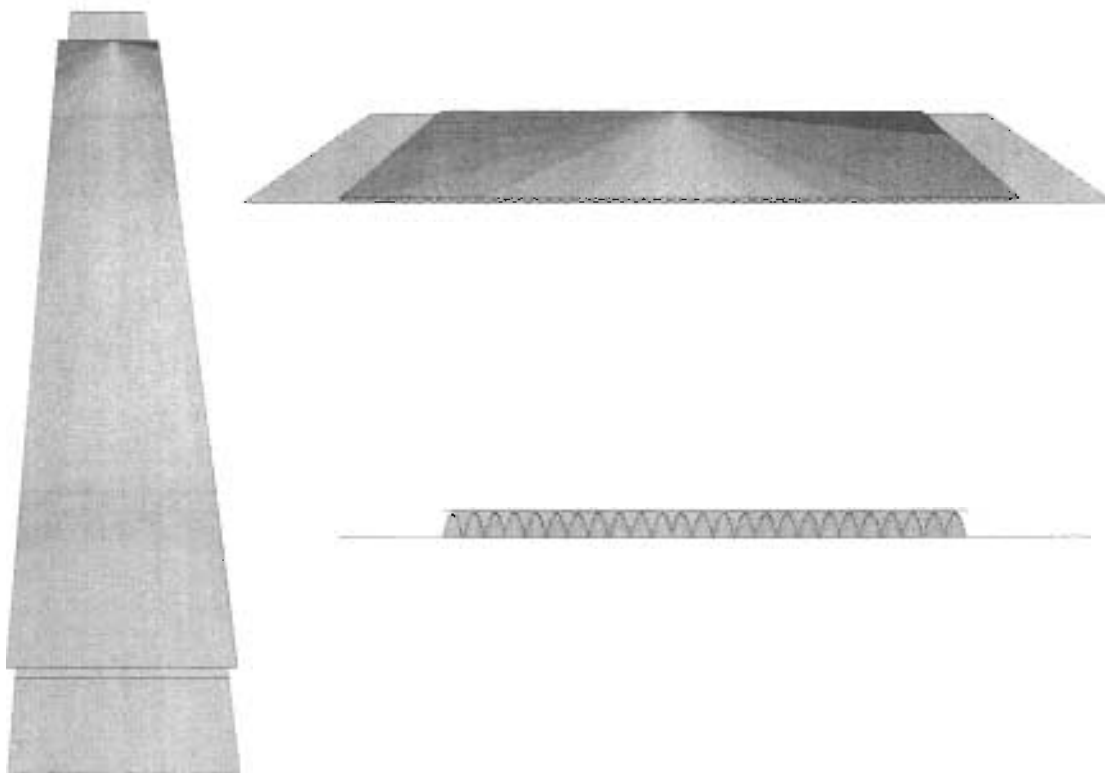


Este corte se considera necesario para que al momento de armar el bastidor se apoyen las paredes exteriores del marco y tenga una mejor adherencia al momento de aplicar el pegamento. Así también es recomendable que este corte se haga en la cara inferior del cartón que es la de menor calidad en cuanto a composición de este material, para dejar la cara superior con mejores acabados.

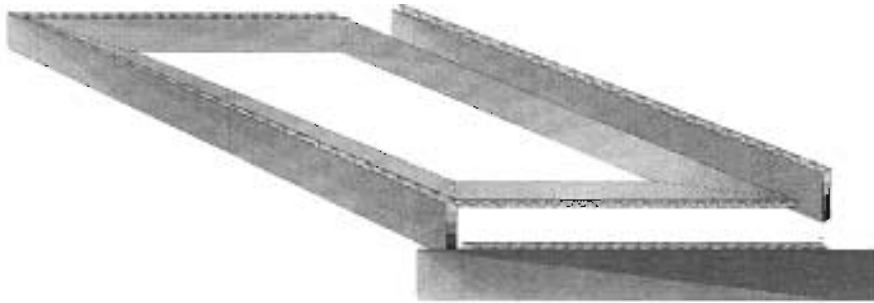
4. Se arma el bastidor una vez que las piezas están decoradas y secas. Se unen las piezas por los ángulos de 50° con cinta engomada doblada a la mitad y se procede a utilizar una escuadra como referencia para encontrar el ángulo de 90° al interior del bastidor, levantando las piezas para no caer en el error de pegar mal las piezas.



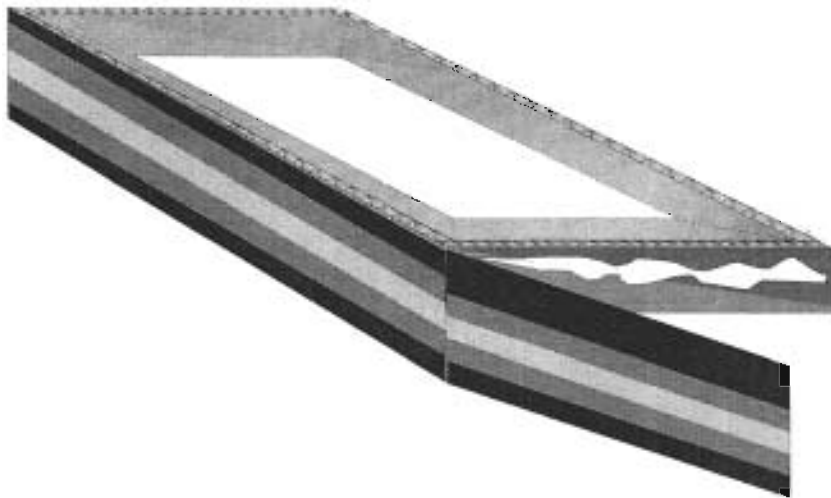
5. A dos de, las cuatro piezas de 3 cms. se les hará un suaje de 2 a 3 Cm. en los extremos, se deja una cara para hacer "amarres" al momento de colocarlas como paredes exteriores del bastidor.



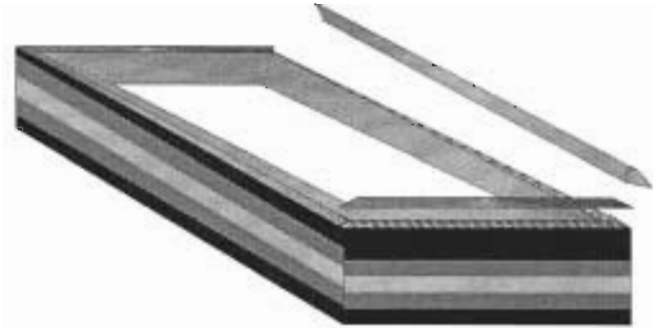
6. Después, se procede a pegar las paredes exteriores del bastidor con las piezas de 3 cms. de ancho. Estas piezas irán pegadas a 90° con respecto a la horizontal, como aquí se muestra



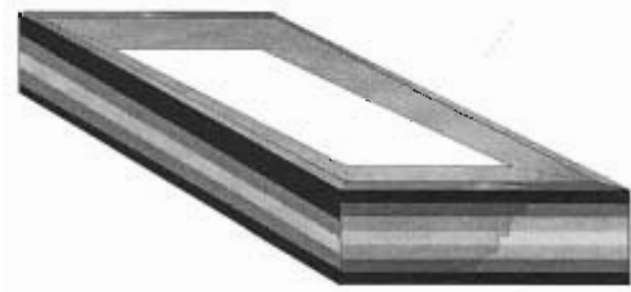
7. En este paso el cartón micro corrugado se pega a las paredes exteriores del bastidor, sirviendo también como paredes de acabados, y además de sostener la tapa-soporte y el vidrio.



8. Las últimas piezas a pegar son las flautas de cartón corrugado, que permiten un acabado más resistente al marco, cubriendo las flautas de las paredes exteriores, antes de pegarlas se les debe de hacer un corte de 45° en sus extremos como se muestra.



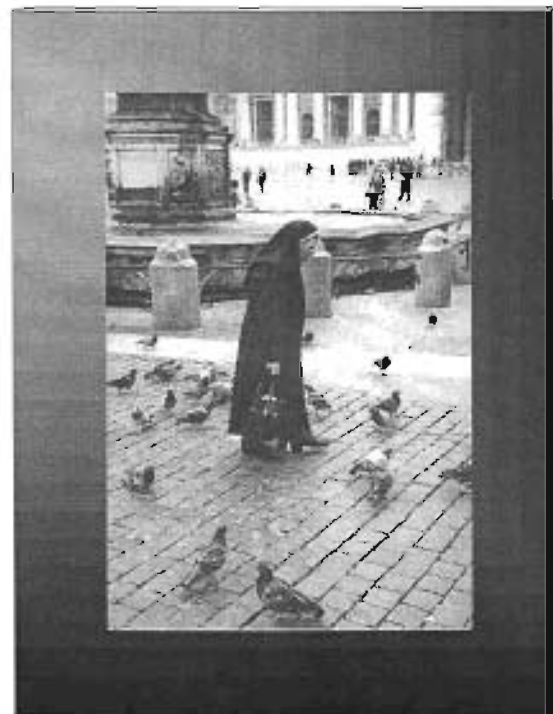
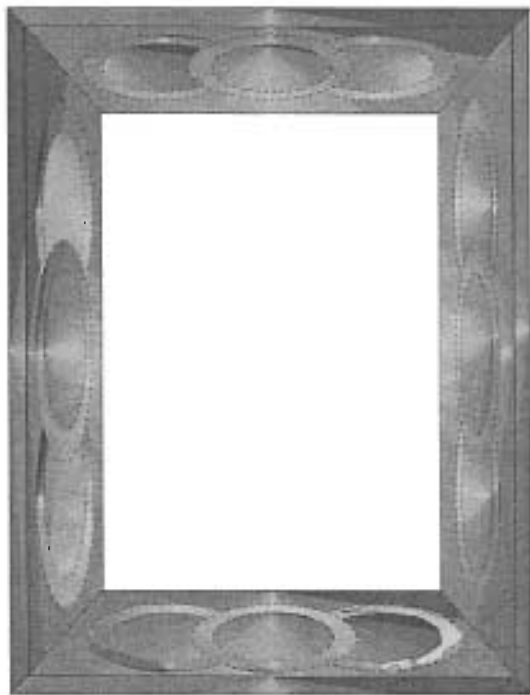
9. Parte de los acabados consiste en darle color al bastidor, por lo que ahora se pinta con el chapopote diluido en gasolina. Los tonos se logran según la cantidad de chapopote que se aplique o bien por la cantidad de gasolina que este contenga.



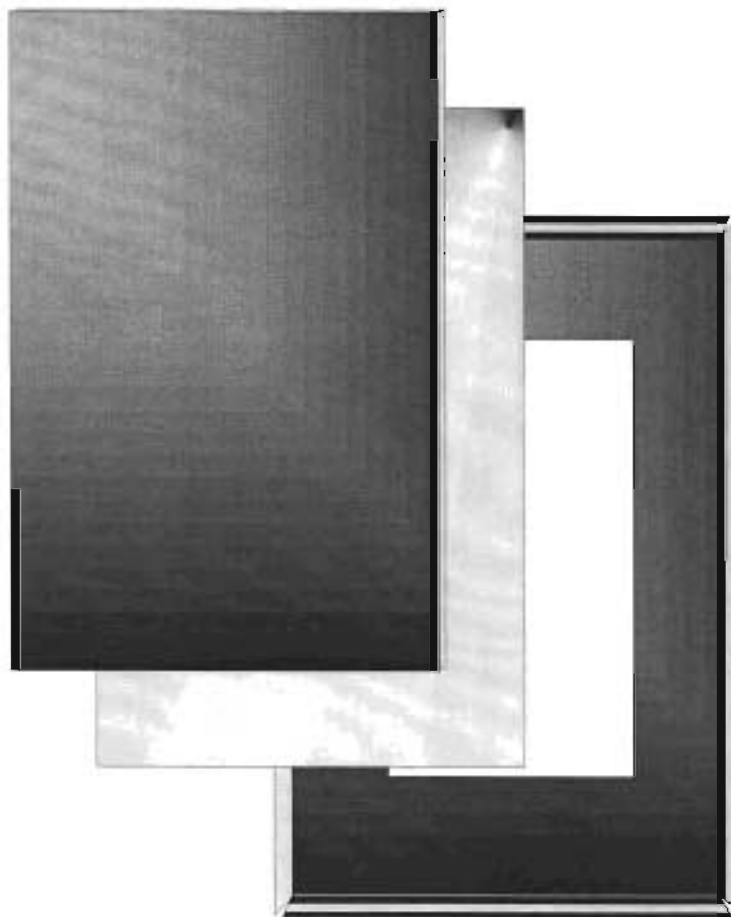
10. Cuando el chapopote haya secado se limpian las figuras ornamentales, auxiliándose de un cotonete mojado con gasolina, repasándolo sobre los dibujos para obtener otras tonalidades.

11. Una vez terminado el marco se corta la tapa-soporte en donde se pega la imagen a enmarcar.

Las medidas de la tapa-soporte son las mismas que las del marco.



12. Como último paso se coloca la tapa-soporte y el vidrio, al marco.



Marco tipo estadio decorado



CAPITULO CINCO
PROPUESTA GRAFICA

5. PROPUESTA GRAFICA.

5.1 Grupo artesanal acartonado.

El grupo artesanal acartonado surge de la necesidad de expresión de estos mismos, la experiencia adquirida en el campo profesional del diseño tridimensional con la elaboración de stands, displays, ambientaciones y escenografías les permite visualizar la cantidad de proyectos que se pueden realizar trabajando principalmente con cartón corrugado, material que reduce costos de producción por lo económico, es de fácil manejo y las posibilidades de construcción son extensas, permitiendo así también que este no sea utilizado únicamente como empaque sino como material rescatable para la elaboración de diversos trabajos como artesanías o bien para proyectos de construcción y diseño.

Dentro de los diversos trabajos artesanales que ha desarrollado el grupo, los marcos ornamentales han hecho distinción de este porque es uno de los productos de mayor comercialización debido a que no existe en el mercado algo igual. Dichos marcos ornamentales le ha permitido al grupo ganarse un lugar como artesanos, logrando así también de esta manera, aplicar sus conocimientos como diseñadores dándoles en espacio en el mundo creativo y aportando propuestas de nuevos trabajos atractivos de bajo costo de producción.

5.1.1. Logotipo.

El signo como marca se explica por la misma palabra. Su función original es la diferenciación de las cosas producidas por la naturaleza y de los objetos producidos por el arte, la industria y las artesanías.

Durante los siglos XVI y XVII se utilizaban hierros candentes para marcar el ganado a manera de propiedad convirtiendo esto en marca de calidad cuando el animal es puesto en venta al mercado.

De la misma forma surgieron las marcas comerciales de los productos; el importador o exportador marcaba sus cajas, sacos, frutas, etc. Una vez puestas estas en venta, pasaban a ser marcas que identificaban el contenido del envase, el origen y hasta su signo de calidad. Se pasó pues, de un signo de propiedad a una marca comercial.

Las marcas es el medio por el cual el comerciante o fabricante distinguen sus productos o servicios y se dividen en cuatro categorías.

1. Marcas nominativas: son las marcas que identifican un producto o servicio a partir de una palabra o un conjunto de palabras. Estas marcas deben distinguirse fonéticamente de los productos o servicios de su misma especie. Es decir, no deben tener semejanza con marcas que pertenezcan a productos o servicios de su misma especie (Ej. Rolls Royce).

2. Marcas innominadas: son figuras o logotipos que diferencian visual mente a una marca, es decir, son figuras distintivas que no pueden reconocerse fonéticamente, sólo visualmente (Ej. La dama voladora utilizada en los automóviles Rolls Royce).

3 Marcas mixtas: son el resultado de la combinación de las dos anteriores. En la mayoría de los casos son combinaciones de palabras con diseños o logotipos (Ej. El logotipo con imagen y tipografía de Niké).

4. Marcas tridimensionales: las marcas tridimensionales corresponden a la forma del producto o sus empaques, envases o envoltorios, siempre y cuando sean característicos y los distinguan de productos de su misma clase. Es decir, las marcas tridimensionales corresponden a cuerpos con tres dimensiones, como: botellas, empaques, cajas, estuches, etc.

El principal objetivo de la marca es ser identificada, memorizada y asociada con el producto. Por lo que el diseñador gráfico se encargara de realizar una buena imagen que sea recordada por todos y se mantenga vigente durante mucho tiempo, con el fin de proporcionarle al dueño de esta marca una permanencia en el mercado y aceptación de sus productos.

“Joan Costa considera que un buen nombre de marca debe contemplar al menos estas condiciones: brevedad, eufonía, pronunciabilidad, recordación y sugestión.”³⁷

³⁷ Luis. Tejeda Palacios, “gestión de la imagen corporativa”. p. 40. (Costa, Joan. “métodos de hallazgo de nombres de marca” p. 30.

La empresa o negocio siempre ha tenido identidad y ha creado una imagen de si misma, por lo tanto su *identidad corporativa* se convierte por derecho propio en una disciplina autónoma. La *identidad corporativa* es el término más utilizado para definir a la empresa.

“Imagen corporativa se refiere a la imagen que una empresa ha adquirido entre el público. Identidad corporativa se refiere a la imagen que la empresa pugna por conseguir, a fin de crear una buena reputación entre sus clientes”.³⁸

El término *imagen corporativa* aparece en la década de los 50's, se le atribuye a Walter Margulies quien lo utilizó para diferenciar el trabajo de su despacho en la creación de programas de diseño, basados en una investigación y análisis detallados, para algunas de las mayores empresas de América.

Su objetivo primordial era el de añadir valor y diferenciar los proyectos de las empresas mediante folletos, escaparates, anuncios espectaculares, carteles, etc. para promoverse. Se puede decir que los negocios se visten para cautivar al cliente.

Lo importante de una imagen corporativa es no sólo llamar la atención del público, sino que esta sea pregnante. Se requiere, entonces, de encontrar el equilibrio entre una buena imagen y la satisfacción de demandas del mercado. También requiere de un estilo individual, es decir, debe poseer características que lo identifiquen y lo diferencien de todos los demás.

³⁸ Norberto, Chávez. “*la imagen corporativa*”, p. 16.

5.1.2. Los nombres.

“El concepto de *identificación institucional* puede desdoblarse en dos acepciones claramente diferenciadas:

- *Identificación* en sentido estricto, es decir, el proceso por el cual la institución va asumiendo una serie de *atributos* que definen *qué y cómo es*, y
- *Denominación*, o sea la codificación de la identidad anterior mediante la asociación con unos *nombres* que permitan decir *quién es esa institución*”.³⁹

Los nombres de marca pueden ser un signo arbitrario abstracto o hasta una expresión claramente denotativa de la identidad, pasando por una amplia gama de variantes intermedias como Chavez menciona en su texto.

Descriptivos

- Mondial Assistance
- Banco Interamericano de Desarrollo
- Caixa de Pensions

Toponímicos

- British Caledonian
- Banco de Santander
- Europalia

³⁹ Norberto, Chávez., “*La imagen corporativa*”, p. 41.

Simbólicos

- Visa
- Pelikan
- Nestlé

Contracciones

- AEG
- IBM
- USA

Patronímicos

- Lacoste
- Mercedes Benz
- Johnson & Johnson

Los *descriptivos* son una enunciación sintética con los atributos de identidad de la institución; los *simbólicos* son una alusión a la institución mediante el nombre propio de una imagen literaria; el *patronímico* es una alusión a la institución mediante el nombre propio de una personalidad clave de la misma, -dueño, fundador, etc; - el *toponímico* puede representar al lugar de origen o área de influencia de la institución y la *contracción* es la construcción artificial mediante iniciales, fragmentos de palabras, etc.

Cuando el nombre de una empresa o marca es extenso y poco fonético, se tiende a formar, con letras y sílabas de aquella palabra una nueva que reúna los requisitos. De esta forma nace el *anagrama* (nombre condensado). La característica que los define es su cualidad legible. Ejemplo de anagrama son: BANAMEX, UNICEF, UNESCO, BANCOMER, etc.


El logotipo con nombre y símbolo es un estilo tipográfico característico, este tipo de logotipo debe de ser breve y adaptable: Ford y Du Pont son claros ejemplos.

5.1.3. El papel del diseño.

El papel fundamental del diseño en un programa de identidad consiste en comunicar la identidad de la empresa. Esta visión del diseño incluye algo más que aspectos meramente estéticos, se trata del diseño como herramienta de comercialización. Un sistema de diseño puede:

- Definir el tipo de compañía de que se trata y qué, es lo que hace.
- Indicar cuál es el estilo de una compañía.
- Distinguir a una compañía de sus competidores.
- Transmitir la lógica de la estructura corporativa al destacar un elemento a costa de otro; y
- Comunicar los cambios que se produzcan en la empresa.

Al proceso de diseño le corresponde la tarea de crear una representación visual que indique lo que significa una empresa, así también será el centro de atención para los dirigentes y empleados de la empresa y comunicara un mensaje coherente a los clientes, analistas financieros y proveedores. El diseño es un importante instrumento de diferenciación que sirve para crear una imagen concreta y distinta de una organización. Un diseño especial permite que una compañía destaque frente a sus competidores. Los programas de imagen corporativa importantes



producidos por las grandes organizaciones, están entrando cada vez más en esta diferenciación. En este tipo de situación, la imagen corporativa abarca una compleja red de disciplinas de gestión como conducta organizativa, marketing, comunicación e investigación y, casi siempre, diseño en sus formas más relevantes.

“Diseñar es un acto humano fundamental; diseñamos toda vez que hacemos algo por una razón definida..., sin *motivo* no hay diseño..., diseño es toda acción creadora que cumple su finalidad..., en el diseño, la comprensión intelectual no llega muy lejos sin el apoyo del sentimiento...”.³⁰

La creatividad en la utilización de materiales y equipo puede conducir a soluciones originales y funcionales, puesto que a la diversificación en la aplicación de nuevas técnicas permiten establecer ideas que enriquecerán el lenguaje y a la expresión gráfica. Para desarrollar el trabajo creativo se requiere de los elementos del diseño,

³⁰ Hector, trillo, “*diseño y artisticidad*” p. 34 (Gillam Scott, Robert. “*fundamentos del diseño*”).

5.2. Bocetos de la imagen.

Los primeros bocetos de logotipo que se realizaron para representar al nombre de marca de las artesanías, esta basado en el símbolo de reciclado, por ser esta la esencia del trabajo. El nombre fue escogido con relación al tipo de material con el que se elaboran las propuestas artesanales. Así también fue estructurado con base a un nombre de *marca nominativa*, que consiste en identificar un producto o servicio a partir de una palabra o conjunto de palabras.

El nombre de marca es: ACARTONADO. Esta palabra se identifica con el producto por ser estos elaborados con cartón, fue elegido por esto y por que dividiendo la palabra en cuatro silabas se encontró que existe relación con la materia prima con que se fabrica el papel.

División de la palabra acartonado: **AC art ONA DO.**

Ahora sí juntamos la primera silaba con la tercera obtendremos la palabra *acona* Que significa, "Árbol mirtáceo de las antillas".³¹ Recordando que los árboles nacen de la naturaleza y son la materia prima para la elaboración de el papel y el cartón.

La segunda sílaba, *art* hace alusión a la palabra artesanía, porque a fin de cuentas la artesanía también es arte.

La cuarta sílaba es *do*, que el diccionario nos dice, "Do, (contracción de la prep. *De*, y el adv. *O*). Poét. *Donde*. Ant. *De donde*".³²

³¹ Diccionario Hispánico Universal, tomo primero, léxico A-Z. p. 26

³² Diccionario Hispánico Universal, tomo primero, léxico A-Z. p. 513

Entonces podríamos decir que, de (do) los árboles se produce el cartón material que sirve para elaborar las propuestas artesanales.

El símbolo de reciclado fue la primera idea para representar al logotipo de acartonado, sólo que éste no cumplió con las expectativas, por ser demasiado genérico y específico, además de que causaba confusión con respecto a los productos artesanales. Se requería de algo más representativo.

Primer boceto con símbolo de reciclaje y posible tipografía. Buscando separar la silaba *Art*.



Para siguiente boceto se buscó un elemento que representara al cartón corrugado. Sin olvidar a la flecha que es la que indica movimiento, concepto que utiliza el reciclaje. Así mismo se aplicaron algunos colores para complementar el trabajo.

Este boceto fue lo más aproximado a la idea que se requería, solo que ahora el símbolo es demasiado rígido aun cuando es una flecha el que lo representa.

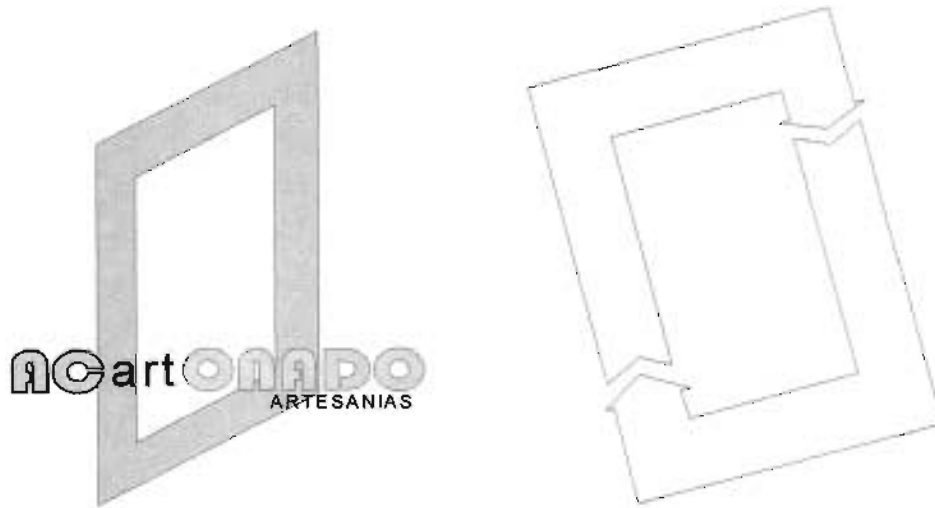
También se logró encontrar, que el rectángulo es la figura más representativa de los marcos ornamentales. En la tipografía se intentó cambiar la C por la K, para dar mayor énfasis visual, solo que esto rompe con la composición del nombre en su esencia.



Los siguientes bocetos fueron más elaborados por lo que se trabajo con una tipografía más pesada, además de que el símbolo conservara ese movimiento de inclinación para evitar que fuera rígido. También se le agrego la palabra *artesanías* para complementar el mensaje del logotipo. En este boceto se perdió el símbolo de reciclado por lo que en los siguientes se vuelve a recurrir a este. Los colores más utilizados en las artesanías son regularmente llamativos, por lo que se pensó en utilizarlos en el logotipo como se muestra en el gráfico de esta página.

En los siguientes bocetos se siguió trabajando con el símbolo de reciclado buscando adaptar este a la figura de rectángulo, el cual a su vez conservaría la inclinación pero sin deformar los ángulos rectos de la figura.

La mejor representación, basada en las primeras ideas, logro desarrollar el símbolo que representa al reciclaje sobre el marco.



5.3. Diseño de logotipo, (nombre de la marca).

La tipografía se eligió de acuerdo a los primeros bocetos, se buscó una tipografía que denotara movimiento, para una mejor identificación de la imagen.

Enseguida aparecen las distintas familias tipográficas y las que se eligieron están subrayadas.

ACARTONADO

(Poster Bodoni It)

art

(Book Antiqua)

ARTESANIAS

(Aavant Garde Bk BT)

ACARTONADO

(Bauhaus 93)

art

(Baskerville old Face)

ARTESANIAS

(Eras Demi ITC)

ACARTONADO

(Comics Sans MS)

art

(Bodoni MT Black)

ARTESANIAS

(centuri gothic)

En este boceto se logro integrar una tipografía, que hace contrapeso al símbolo que esta inclinado hacia la izquierda, logrando con esto que visualmente *no caiga*.

Los colores aun no están muy definidos, debido a que estos son llamativos y restan seriedad al diseño de las piezas artesanales.



Boceto No. 1

Aquí se agregó una pleca abajo de la tipografía para que, el símbolo no la "arrastre" visualmente.

Se buscaron colores más "serios" para reflejar la naturaleza de los productos.

A partir de los bocetos presentados se considera que los elementos empleados fueron los acertados para el diseño del logotipo, por lo que ahora se trabajarán los colores.



Boceto No. 2



Boceto No. 3



Boceto No. 4



Boceto No. 5

En el boceto No. 1 los colores son demasiado llamativos, más propios como para un diseño tal vez infantil o juvenil, por lo que no cumple con lo que se busca para el diseño de las propuestas artesanales.

En el diseño No. 2 se hace atractiva la textura insertada en el símbolo sólo que también la hace muy simple, y los colores son fríos. Aunque el destacar la palabra **Art.** en conjunto con la pleca permite que el mensaje sea más claro.

El No. 3 mantiene resaltada la sílaba **Art.** con la textura y los colores siguen siendo fríos.

El boceto No. 4 se acerca más a la idea que se pretende, buscar colores tradicionales que evoquen lo rústico y artesanal. Sólo que el degradado de la tipografía en la palabra *aconado* lo hace ver "sucio".

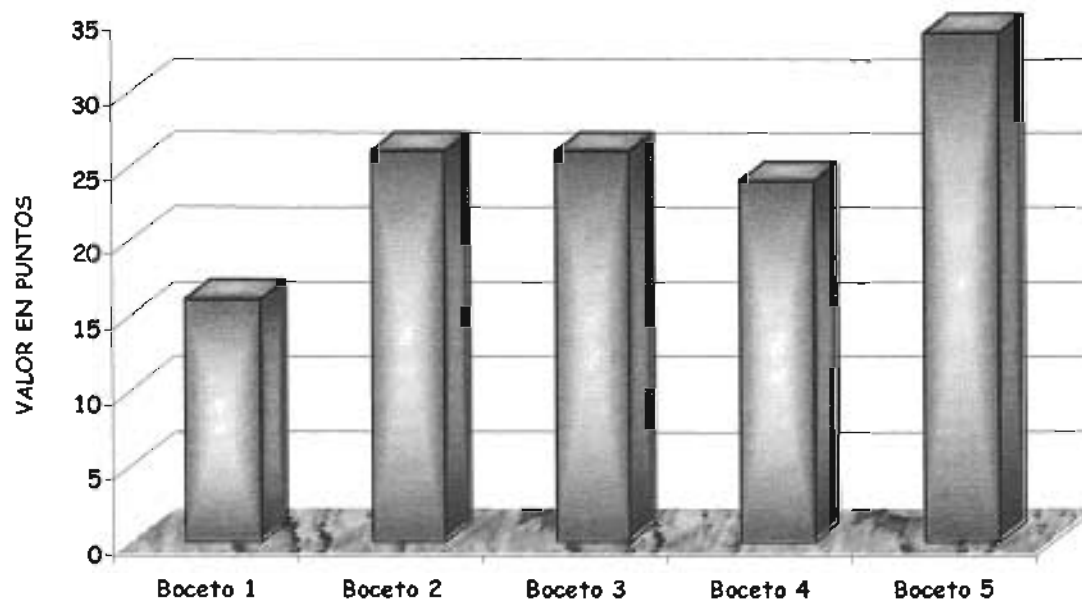
Finalmente en el boceto No. 5 se logra lo requerido para el diseño de imagen de las propuestas artesanales. Se encontró el símbolo que representara al de reciclado integrado al marco, las tipografías denotan movimiento, que es uno de los elementos del trabajo causado por el reciclado, la sílaba **art** se ve tradicional, al igual que los colores que denotan lo rústico y artesanal. La palabra **artesanía** es manejada con una tipografía ópticamente legible, permitiendo que se complemente el mensaje.

Para la elección del logotipo se elaboró una evaluación que reforzaría el trabajo de diseño permitiendo elegir el de la forma más acertada.

La propuesta 1 y 4 fueron las que menos puntaje obtuvieron, por lo que los bocetos 2, 3 y 5 se consideran como opciones. La propuesta 2 y 3 obtuvieron la misma cantidad de puntos, siendo

éstos los más atractivos visualmente, finalmente se descartaron por no cumplir con las características que se requerían para representar a las propuestas artesanales. El boceto No. 5 fue el de mayor puntaje y agrado visual por lo que se eligió como el logotipo representativo de las propuestas artesanales.

EVALUACIÓN DE LOS BOCETOS



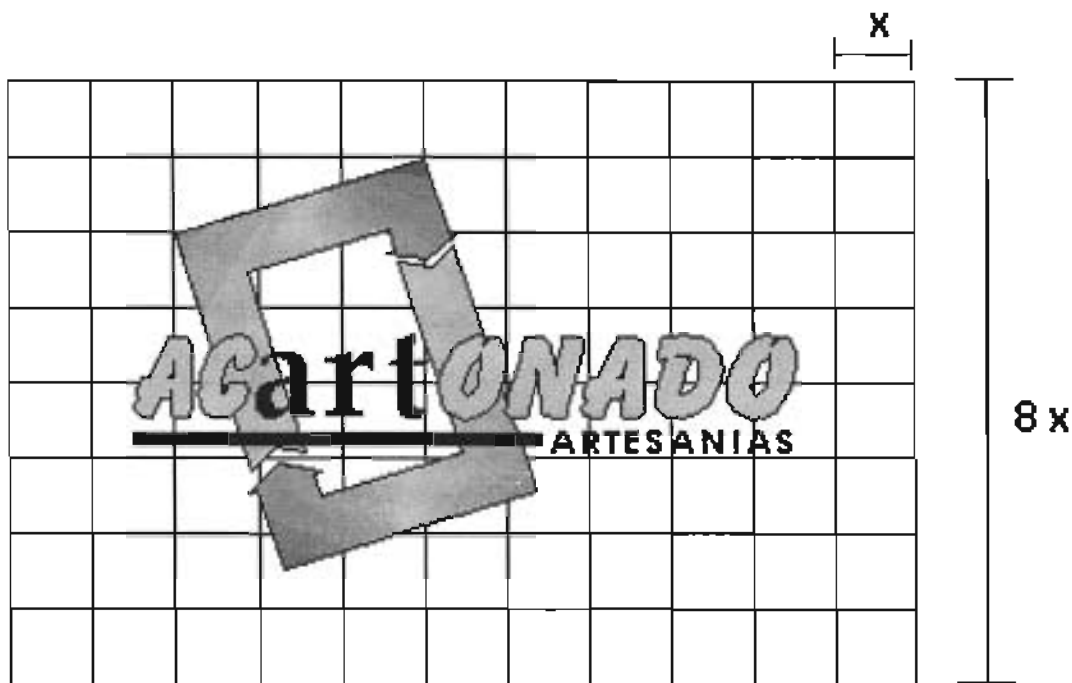
La propuesta final esta conformado por características formales y graficas con un rectángulo que representa el símbolo de reciclado siendo además un marco, que es la propuesta artesanal a presentar. La silaba **art** en conjunto con la pleca y la palabra **artesanías** son resaltadas en negro al 100% para dar un mayor énfasis de lo que es *acartonado*.

Los colores en tonos sepias logran dar la característica propia de las propuestas artesanales de cartón. El color es, Pantone S 21-6 CVP. La tipografía es Comics Sans MS para las silabas **AC** y **ONADO** (aconado). Para la silaba **art**, **Book antigua**, y para la palabra **ARTESANIA**, se utilizó la familia tipográfica *Century Gothic*.

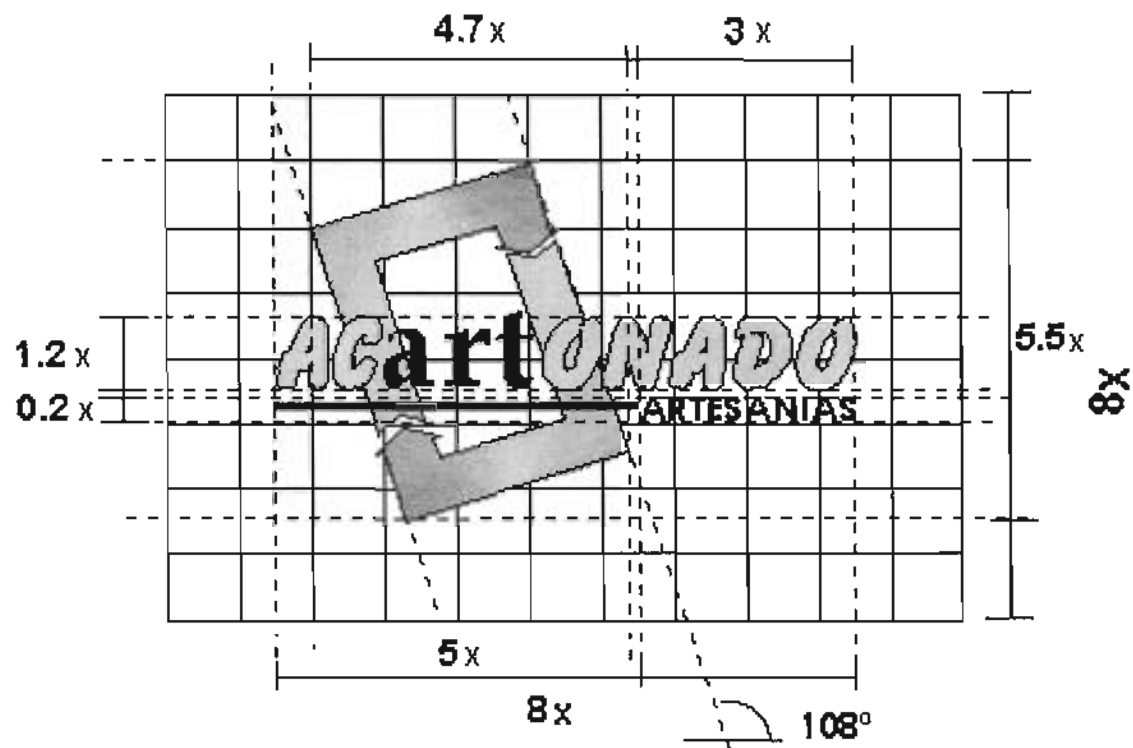
Propuesta final



El trazo de la retícula se utiliza para posicionar al logotipo sobre un determinado espacio, guardando siempre sus proporciones al ampliarlo o reducirlo y así evitar alguna deformación.



Distancia en "X" para el trazado de los elementos del logotipo sobre la retícula.

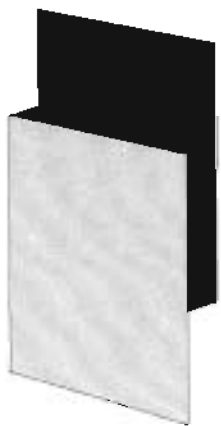


El área mínima de aproximación es el espacio de restricción entre la identidad y otro elemento que se coloque en cualquiera de sus lados. El área mínima no debe modificarse.

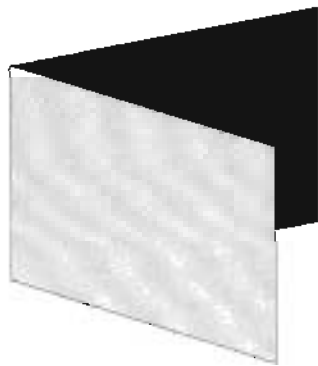


5.4. Diseño de tríptico. (Promoción de la propuesta artesanal).

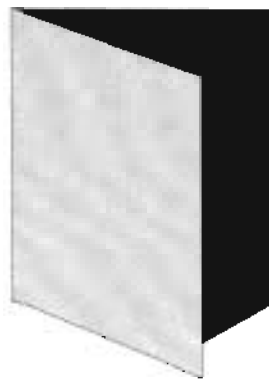
Todas las empresas grandes, medianas o pequeñas publican periódicamente boletines para comunicarse con su personal y sus clientes. El boletín aporta un medio de comunicación por el cual la empresa puede transmitir al público sus actividades y servicios.



6 Páginas en acordeón.



4 Páginas en retrato.



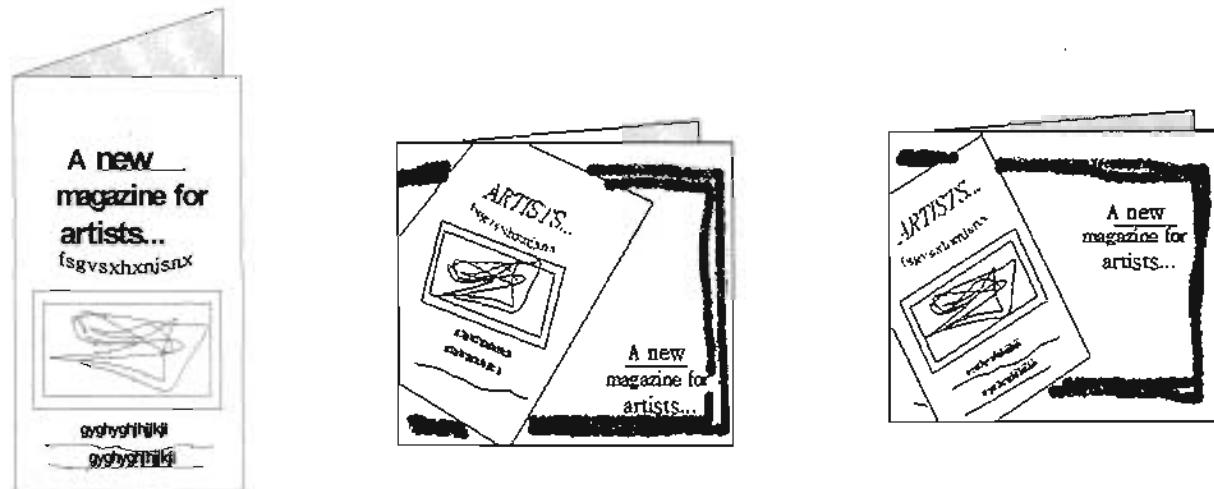
6 Páginas en retrato.



4 Páginas apaisadas.

El tríptico es un manual que describe un servicio o unas mercancías para ayudar a venderlas. Una vez que se ha determinado como ha de presentarse el tríptico se puede elaborar. El primer paso consiste en diseñar la cubierta y la contracubierta. Se analiza el formato y se experimentan los colores y la calidad de papel.

Cuando se ha decidido el estilo a utilizar para la cubierta, se procede a formular el diseño para las páginas interiores, que deben complementar los efectos visuales ya establecidos anteriormente.

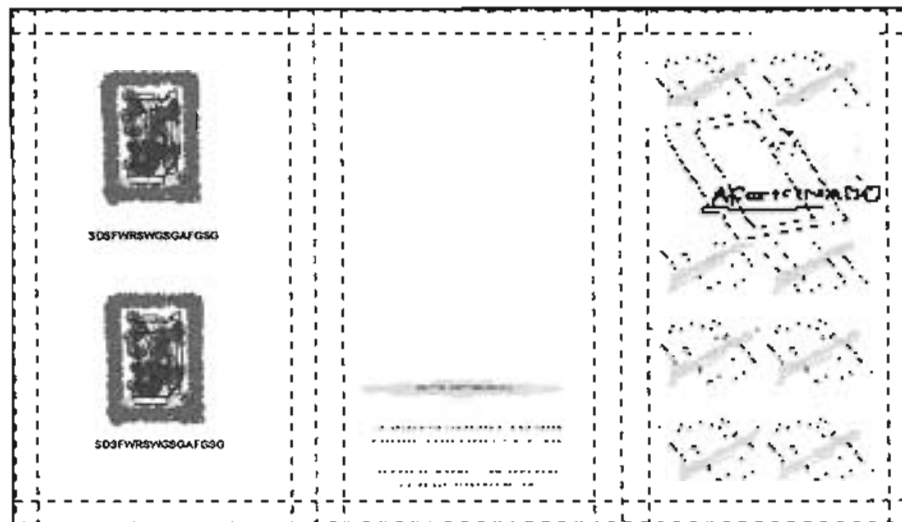


Es importante utilizar la parte frontal de prospecto para dar al mensaje una máxima fuerza impactante. Aquí vemos diversos enfoques para resolver este problema.

Para la elaboración del tríptico de promoción de las propuestas artesanales se decidió que la información fuera escasa pero concreta, porque suele suceder que algunos clientes se "cansan" de leer o no les agrada mucha información, se consideró que es más importante mostrar los modelos de los marcos artesanales que trabaja el grupo artesanal **acartonado**.

El formato del tríptico es de retrato con seis páginas en acordeón en donde se muestran los modelos que se comercializan. En la portada sólo lleva el logotipo a color, contrastando con este mismo en una pantalla en sello de agua. En la página de directorio se coloca el logotipo, debajo de este el nombre del grupo y la dirección de la empresa, teléfonos y correo electrónico. Para esto se utiliza la mitad de la hoja en la parte inferior.

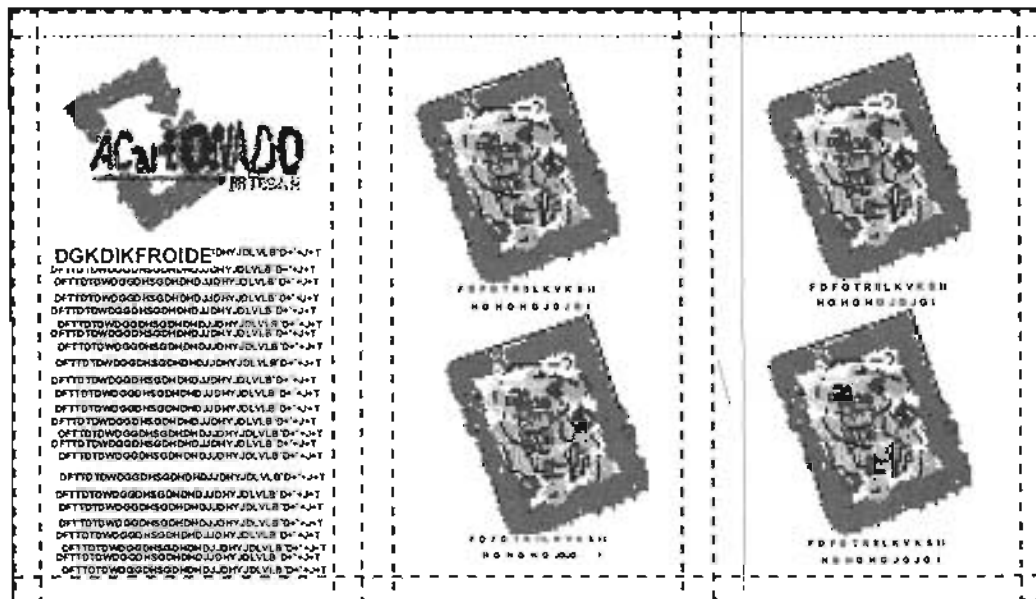
La siguiente página que forma parte de los interiores, muestra dos de los modelos de marcos artesanales, con un apequeña nota del tipo de servicios que ofrece el grupo artesanal.



En las páginas interiores se mostrara lo siguiente:

En la primera, de izquierda a derecha, el logotipo de la empresa, colocado en la parte superior, enseguida la mancha tipográfica, la cual menciona de forma breve que es acartonado y que ofrece. La palabra acartonado se resalta del resto de la tipografía con la intención de llamar al cliente.

En las siguientes páginas se muestran los modelos de marcos artesanales que ofrece el grupo artesanal. Estos modelos se colocaron con un ángulo inclinado hacia la izquierda para copiar la idea del logotipo, y con la intención de mostrar con base a qué se plasmó este diseño. El papel para imprimir los trípticos es, couche semimate de 120 gramos con offset en selección de color.



5.5. Diseño de stand.

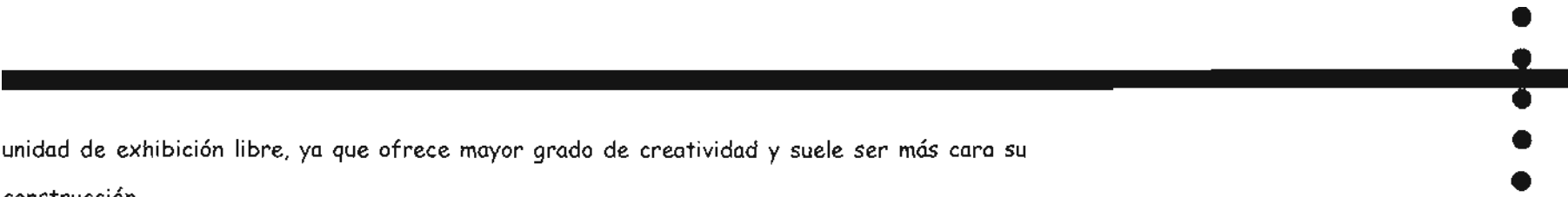
El stand es uno de los trabajos más grandes de construcción tridimensional que un diseñador puede desarrollar, las medidas pueden oscilar entre 1.5 mts. Hasta una unidad de exhibición central de 12 X 12 mts. o más.

El diseño de un stand presenta dos categorías principales: el cubículo o *concha* y el de tipo libre.

"Una unidad concha consiste en una estructura básica, erigida por los organizadores de la exposición, que comprende un suelo alzado, tabiques interiores que separan el stand de otros detrás de él o a sus lados, y una plancha frontal soportada por postes en el exterior o en un pasillo inmediato. Dentro de una estructura, el diseñador goza de libertad para crear un área expositora que pueda ser visitada en sentido transversal o circular. En la unidad de exhibición libre, que con toda seguridad será una unidad aislada o *isla*, solo se facilita un suelo alzado para señalar el área, y el diseñador queda en libertad para crear cualquier forma, incluso doble piso si lo desea, dentro de las normas de seguridad exigidas por el organizador de la exposición".³³

El diseñador en la mayoría de las veces puede actuar con libertad para realizar el stand, pero algunas veces se tendrá que ajustar a lo que el cliente le solicite, sobre todo en el caso de la

³³ Ray, Murray. *Manual de técnicas para directores artísticos y diseñadores*. p. 86.



unidad de exhibición libre, ya que ofrece mayor grado de creatividad y suele ser más cara su construcción.

“Para cualquier stand, el enfoque del diseño depende sobre todo del uso que el cliente piensa hacer de él. Por tanto:

- 1) Evalúe el área necesaria, y allí donde el área haya sido reservada, estudie su ubicación con relación a los pasillos, las zonas centrales de exhibición, los bares, los restaurantes y las salas de descanso.
- 2) Decida qué máquinas o aparatos deben ser expuestos y cuales deben funcionar.
- 3) Piense si a los visitantes se les invitara a sentarse y hablar, o bien si prefiere que se muevan a través del stand en un flujo continuo.
- 4) Si se espera que se queden, ¿se necesitara una zona para conversaciones privadas y estará esta zona totalmente aislada respecto al resto del stand, o puede quedar separada por un panel expositor o unas plantas?
- 5) Averigüe cuantos representantes ocuparan el stand, y cuales serán sus funciones.
- 6) Entérese de si el cliente desea obsequiar a los visitantes con bebidas y de ser así, si esto exigirá instalar agua corriente y el correspondiente desagüe.
- 7) Verifique si por la noche quedaran géneros valiosos en el stand y si ello requerirá alguna forma de protección segura”.³⁴

³⁴ Roy, Murray. Op. Cit. p. 86-87.

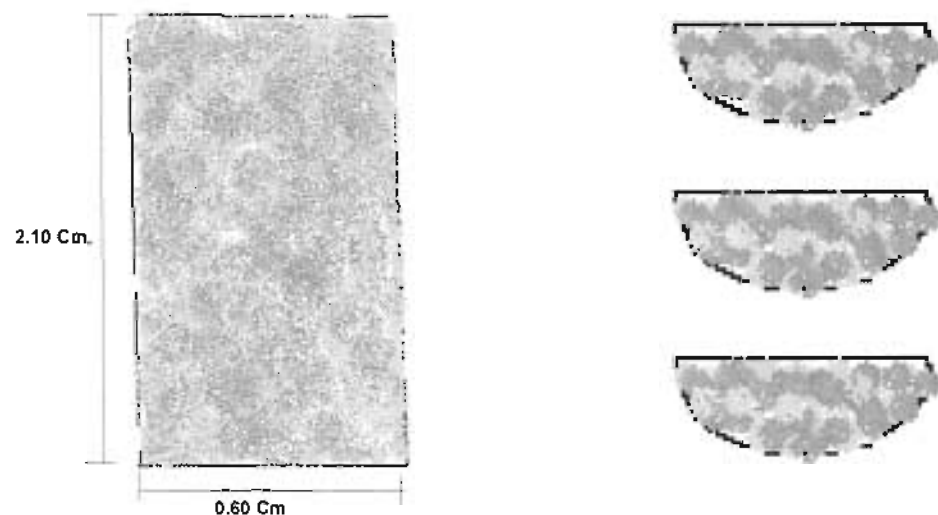
Estos puntos son importantes para la realización de un stand, aunque el diseño del mismo dependerá de dos influencias diferentes:

a) La imagen que quiera proyectar el cliente, y b) la imagen que se supone ha de atraer.

La planeación del stand de exhibición de las propuestas artesanales fue pensado para exposiciones itinerantes, debido a que constantemente se participa en diversas ferias de artesanos en distintos rumbos de la ciudad.

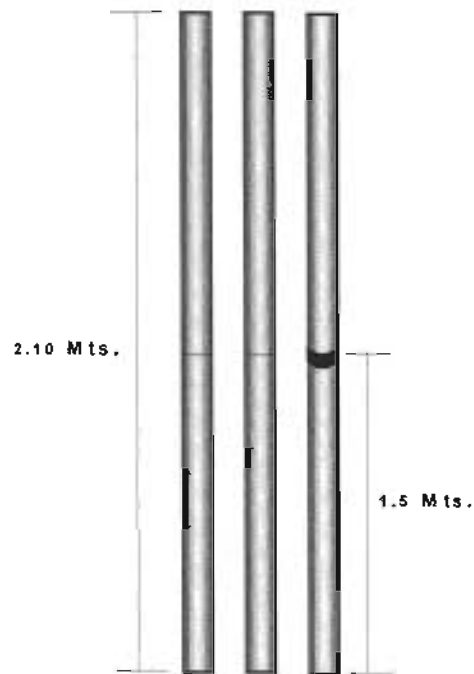
Dicho stand al igual que los trabajos artesanales, está elaborado con materiales de desecho. Como se requiere de mamparas para la exhibición de los marcos, se utilizó hojas de triplay de 6 mm., que anteriormente formaron parte de un closet que se desmontó para colocar otro nuevo.

Para soportar las piezas de exhibición se fabricaron diversas repisas de madera de triplay pintadas con el mismo color de las mamparas. Se construyeron distintos tamaños para dar un acomodo distinto en cada lugar de exhibición, respetando el ancho de la mampara. Estas repisas son desmontables, para transporte más accesible.

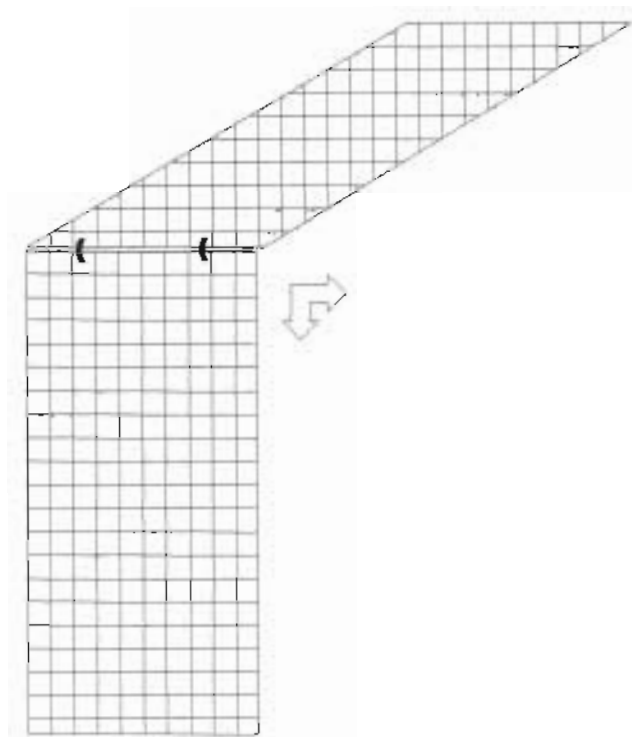
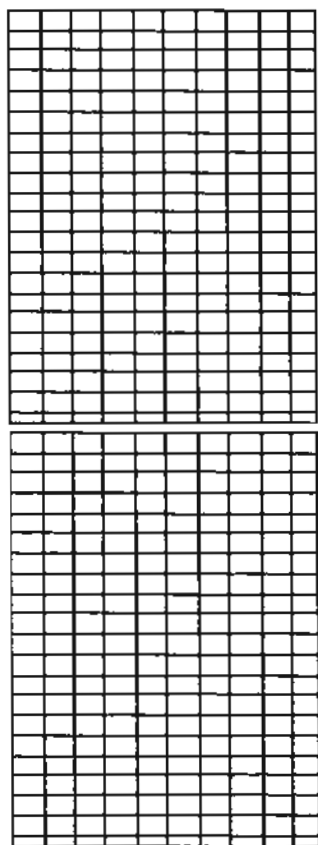


Los tubos son de poliuretano (PVC) de 3 pulgadas, estos tubos también se obtuvieron de materiales de desecho. Pertenecieron a un edificio derrumbado y fueron parte de los conductos de aguas pluviales. Se limpiaron perfectamente y se pintaron con esmalte, del mismo color de las mamparas. La longitud de los tubos es la misma que la de las mamparas. También fueron divididos a la mitad y unidos por un cople de PVC.

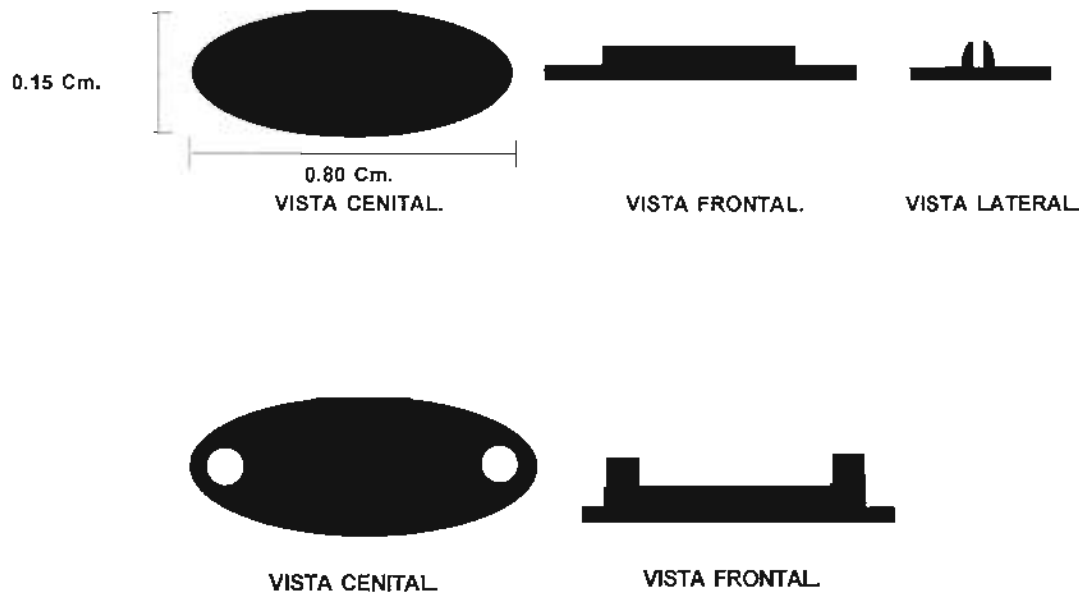
Se utilizó un total de 15.60 Mts. de tubo, del cual su costo fue mínimo, ya que solo se gastó en pintura.



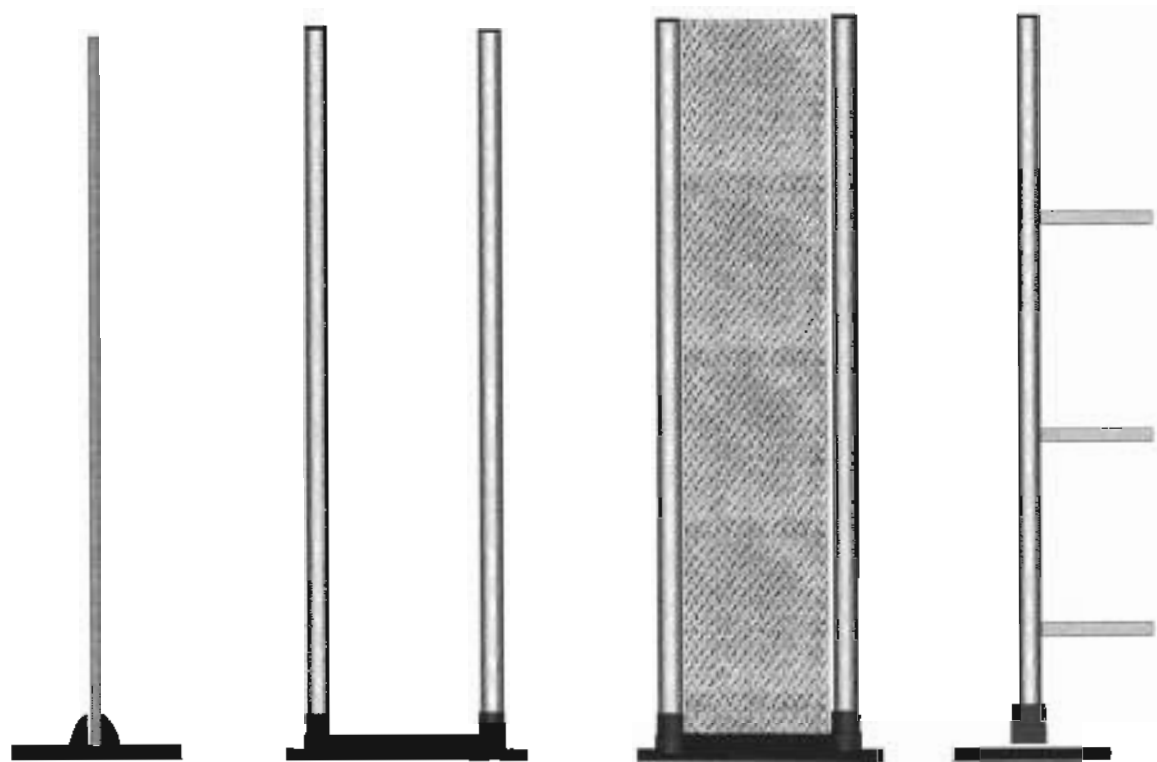
Otro tipo de mampara son rejas de metal, las que servirán para exhibición de los marcos. Las rejeras al igual que las mamparas, se doblan para *ahorrar espacio* al momento de desmontar el stand.



Las mamparas se sostienen sobre unas bases de madera de $\frac{1}{2}$ " cortadas en ovalo con medidas de 15 cms. de ancho por 80 cms. de largo. Estas bases llevan dos tiras de madera de media caña, con 0.60 cms. de largo, dejando 0.10 cms. por cada lado en los extremos de las bases. Dichas tiras servirán para insertar las mamparas. El color de las bases será negro mate al 100%. A un lado de las tiras se colocaron extensiones para tubo de poliuretano, (PVC), de 3" para insertar los tubos que sostendrán a las mamparas.



La longitud del stand puede ser variada, está construido con cinco mamparas, aunque se pueden colocar menos. También se puede variar la colocación del stand, de modo que puede adaptarse a distintas representaciones y espacios.



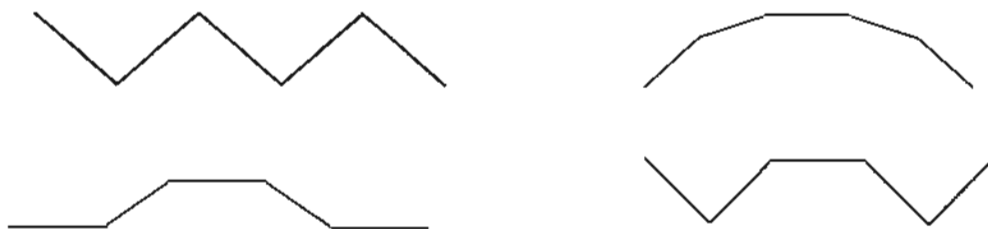
Mampara colocada en la base.

Tubos de PVC, colocados en la base.

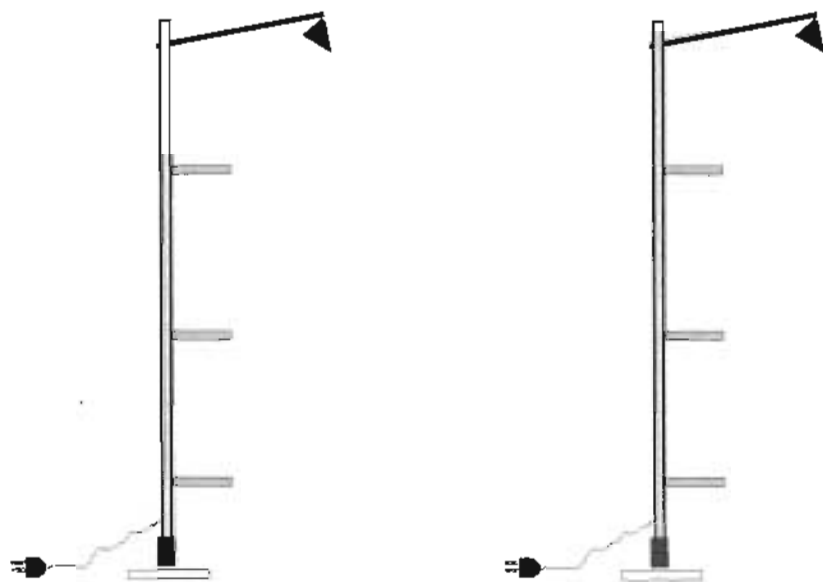
Mampara armada.

Mampara armada con repisas para los productos artesanales.

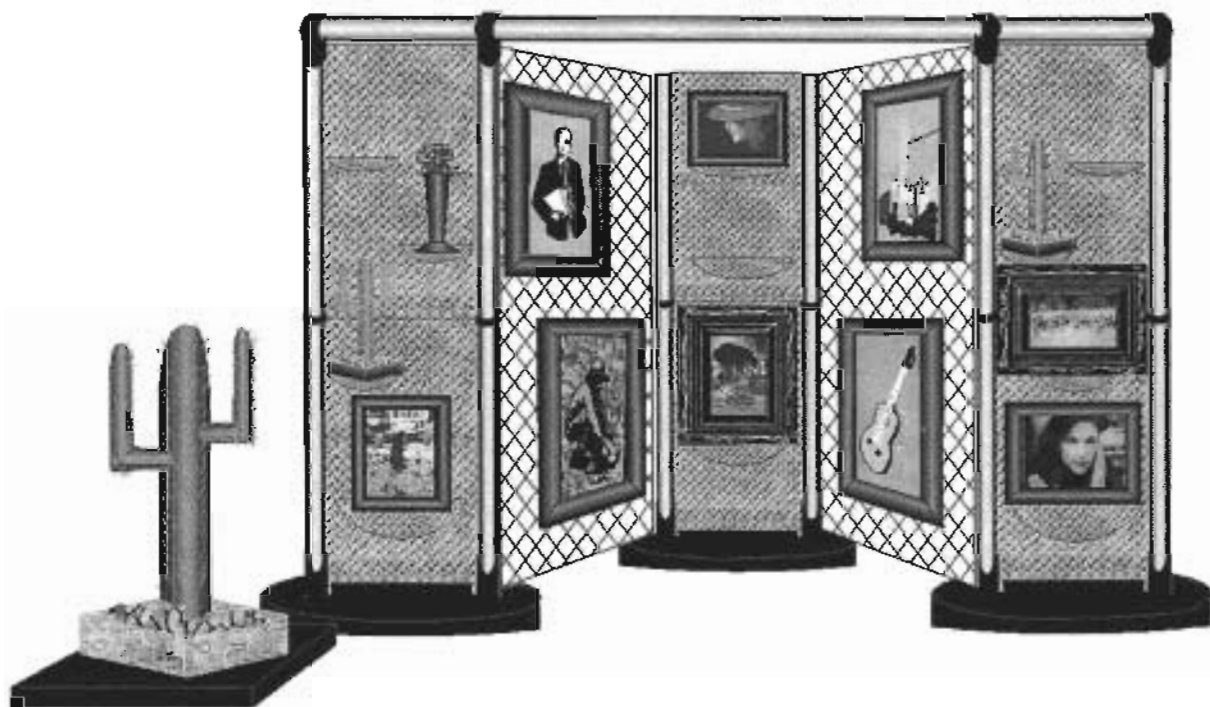
Estas son algunas de las formas de colocación de las mamparas.
(Las figuras aquí trazadas muestran las mamparas con vista cenital).



La instalación de cables para la iluminación va por el interior de los tubos, saliendo a través de perforaciones hechas en la parte trasera de los tubos y mamparas. Las lámparas están colocadas encima de las mamparas, sostenidas por unas pinzas.



Aquí se muestra el armado y la colocación del stand, se exhibiéndose los cuadros de cartón corrugado y otras piezas que elabora el grupo artesanal acartonado.



CONCLUSIONES

CONCLUSIONES.

Los marcos han existido desde hace mucho tiempo, los materiales utilizados para su creación han sido de madera, metales, plásticos y cerámica. Estos marcos sirven para soportar una pintura, una fotografía o diversos documentos que se quieran exhibir porque así se requieren, o bien por mostrar los grados académicos o proyectos que ha cursado la persona que los muestra. Los marcos son ornamentales, pero también sirven para proteger los elementos antes mencionados.

La diversidad de formas de las molduras ha permitido que el público consumidor elija el marco que más le agrada. Porque la imagen por sí sola luce, pero si se le coloca un marco resaltará aun más.

Tal como lo menciona Clara Passafari, "El público consumidor reacciona contra la uniformidad y siente deseos de distinguirse y singularizarse, creando un entorno cada vez más propio y diverso de los demás". Con base a estas palabras se hace la propuesta de elaboración de marcos de cartón corrugado, material considerado poco adecuado para este tipo de trabajo.

Los marcos de cartón cumplen la misma función como los que están elaborados de otros materiales más resistentes. Finalmente se trata de enmarcar y proteger una imagen, foto o impreso.

El cartón por sus características estructurales y resistencia en el almacenaje, además de la facilidad para reutilizarse y trabajarlo hacen de este una opción para la elaboración de marcos de cartón corrugado, permitiendo así una distinción singular en la elaboración de estos trabajos

artesanales. Y como ya se mencionó, su función es dar una base de ornamento para diversos elementos impresos.

El objetivo de innovar en el campo de elaboración de marcos ornamentales y porque todos y cada uno de los trabajos son diferentes uno del otro, se cumple, pues es un marco elaborado con un material fácil de adaptar para este fin. La tesis anterior, confirma que el trabajo de marcos ornamentales, sustentados en las formas geométricas elementales como el triángulo, el círculo, el rectángulo y el cuadrado nos fijan las bases de construcción de la propuesta artesanal de cartón corrugado.

Los elementos de diseño como la textura, la línea, el color, etc., permiten agrupar una composición armónica en las figuras y accesorios, para buscar un mejor efecto y belleza del producto.

Los marcos permiten, que el público consumidor busque algo innovador y de bajo costo, que decore su entorno para proporcionarle una dosis de sensibilidad y tranquilidad en su vida cotidiana.

La elaboración de marcos ornamentales me ha permitido desarrollar mi capacidad creativa de construcción de formas tridimensionales y un mejor conocimiento del material con los que están realizados los productos del grupo acartonado.

Igualmente saber cuando aplicar un diseño especial al marco, si es que el cliente lo requiere, permitiéndole una entera satisfacción por el producto adquirido, y satisfaciendo a la vez mi capacidad de creación.

Realizar productos útiles y ornamentales, favoreció el desarrollo de la personalidad creativa en cuanto a la utilización de materiales de reuso, permitiendo así aportar un granito de arena para que no se desperdicie aun más el cartón corrugado, permitiéndole ser un producto distinto para el que fue elaborado cuando formó parte de un empaque o embalaje y que una vez cumplido su objetivo es desechado o reciclado, evitando con esto que cada vez se corten más árboles y se gasten más recursos para la elaboración de más cartón.

Esta investigación demuestra que la elaboración de marcos ornamentales de cartón corrugado puede ser un campo más de desarrollo del diseñador gráfico, destacando el valor de *la educación artística* dentro de un proceso de formación integral y permanente, para potenciar en el creativo la aptitud que le permita organizar de modo novedoso, su nivel perceptivo, individual y social. Después de conocer las diversas fases del proyecto, debemos de entender que la creación de marcos ornamentales puede ser un objeto de arte que nos permite ampliar nuestras expectativas en el campo del diseño grafico aplicado a objetos tridimensionales.

BIBLIOGRAFÍA.

Braham, Bert.

Manual del diseñador gráfico

Ed. Celeste. Barcelona Esp. 1991. 191 pp.

Chávez, Norberto.

La imagen corporativa. (Teoría de la identificación institucional).

Ed. G. G. Barcelona Esp. 1990. 188 pp.

Couty, Edmundo.

El dibujo y la composición decorativa, (aplicado a las industrias artísticas)

Éd. Gustavo Gilí, 1957. 295 pp.

Del Val, Alfonso / Adolfo Jiménez.

Reciclaje, Manual para la recuperación y el aprovechamiento de las basuras.

Ed. Integral, 1991. Barcelona, España. 256 pp.

Dondis, Donis

La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual.

Ed. G. Gili. , 1992. 210 pp.

Domer Peter.

Diseñadores del siglo XX (Las figuras clave del diseño y las artes aplicadas)

Ed. Ceac, Diseño. Barcelona, 1991. 256 pp.

Dorfles, Gillo.

Naturaleza y Artificio

Ed. Lumen. Barcelona, 1972. 280 pp.

Espejel Carlos.

Las artesanías tradicionales en México

Secretaría de Educación Pública. 1972. 158 pp.

Fernández Aurora Polanco.

Arte hoy. Arte Povera

Ed. Nerea, S.A. 1999, Madrid, España. 118 pp.

Frutiger, Adrián.

Signos, símbolos marcas y señales.

Ed. Gustavo Gili. Barcelona Esp. 1981. 286 pp.

Gillam Scott, Robert.

"Fundamentos del diseño"

Ed. V. Leru. Buenos Aires 1959. 195 pp.

Heinz Holz, Hans.

"De la obra de arte a la mercancía"

Ed. Gustavo Gilí. Barcelona 1979. 208 pp.

Ind, nicholas.

"La imagen corporativa"

Ed. Días de Santos S.A. 1990. 190 pp.

Hernández Fernández, Claudia.

González Martínez, Simón.

"Reducción y reciclaje de residuos sólidos municipales"

Programa Universitario de Medio Ambiente. 2000. 333 pp.

Marín de L'Hotellerie, José Luis

"Expresión Gráfica"

Ed. Trillas, México. 1995. 195 pp.

Munari, Bruno.

"Como nacen los objetos".

Ed. G. Gili, S.A.

Munari, Bruno

"Diseño y Comunicación Visual"

Ed. Gustavo Gili; S.A. Barcelona, 1979. 365 pp.

Munari Bruno

"El arte como oficio"

Ed. Labor, S.A. Barcelona, España. 1980. 175 pp.

Murray, Ray.

"Manual de técnicas para directores artísticos y diseñadores".

Ed. G. G. Diseño. Barcelona, Esp. 1977. 199 pp.

Sánchez de Antuñano, Jorge.

"El proceso de diseño"

UAM - Azcapotzalco. 55 pp.

Sparke, Penny.

"El diseño en el siglo XX"

Ed. Blume, 1999, Barcelona, España. 272 pp.

Seghezso Ricardo.

"Artesanías y vida espiritual"

En selecciones Folklóricas Ed. Code, año 1

Stachelhaus Heiner.

"JOSEPH BEUYS"

Ed. Pasifal, Barcelona, Esp. 1990. 204 pp.

Swann, Alan.

"Bases del diseño gráfico"

Ed. G. G. S. A. Barcelona Esp. 1990. 144 pp.

Swann, Alan.

"El color en el diseño"

Ed. G. Gili, México, 1993. 144 pp.

Tejeda Palacios, Luis.

"Gestión de la imagen corporativa. (Creación y transmisión de la identidad de la empresa)"

Ed. Norma, Colombia 1987. 204 pp.

Trillo, Héctor.

"Diseño y Artisticidad"

Coordinación de Humanidades, UNAM, México 1978. 100 pp.

VanDyke, Scott.

"De la línea al Diseño. (Comunicación, Diseño-Grafismo)"

Ed. G. Gili, México 1984. 157 pp.

Wuicius, Wong.

"Fundamentos del diseño bi y tridimensional"

Ed. G. Gili, Barcelona, Esp. 1981. 205 pp.