



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES**

**“ESTUDIO DE LA FORMA DEL ARTE POPULAR
Y SU APLICACIÓN AL DISEÑO CONTEMPORÁNEO“**

UN CASO: ALFARERÍA DE BARRO NEGRO (SAN BARTOLO COYOTEPEC, OAXACA)

**Tesis que para obtener el grado de
MAESTRO EN ARTES VISUALES
con Orientación en: Comunicación y Diseño Gráfico**

**Presenta
ROSA MARÍA CRUZ AVENDAÑO**

**Director de Tesis
MTRO. OMAR ARROYO ARRIAGA**

México, D.F., Agosto 2010





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

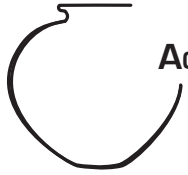
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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.



"No sólo el trabajo noble, sino hasta la mínima expresión espiritual y física de nuestra raza brota de lo nativo (y particularmente lo indio). Su admirable y extraordinariamente peculiar talento para crear belleza: el arte del pueblo mexicano es la más sana expresión espiritual que hay en el mundo y su tradición nuestra posesión más grande."

Declaración social, política y estética, 1922
Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros



AGRADECIMIENTOS

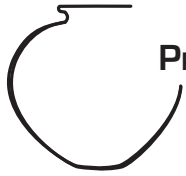
A mis padres, por ser mi ejemplo, por enseñarme y heredarme las ganas de luchar para salir adelante, por haber hecho lo mejor que pudieron para que me encuentre en este momento y lugar de mi vida.

A todas esas personas que me han brindado no sólo su amistad, sino un lugar en su corazón y que me han permitido ser parte de sus vidas, por creer en mí y por sostenerme en este trayecto de reencuentro conmigo misma y con mis raíces.

A mi tutor, por haber recibido este proyecto y haberme ayudado a formarlo con sus sugerencias, sus comentarios y sobre todo, con su entusiasmo y admiración hacia las culturas y artes populares.

A mis sínodos, por haber compartido conmigo su conocimiento a través de su cátedra y con ello, contribuir al desarrollo de este proyecto, por sus correcciones y comentarios con respecto del mismo.





PROTOCOLO DE INVESTIGACIÓN

TÍTULO

Estudio de la forma del arte popular y su aplicación al diseño contemporáneo

Un caso: Alfarería de barro negro (San Bartolo Coyotepec, Oaxaca)

PLANTEAMIENTO DEL TEMA

Nuestra formación como comunicadores visuales nos obliga al uso e interpretación del código morfológico -forma- usado en el diseño bi y tridimensional para poder establecer un vínculo entre el público observador y el objeto diseñado, ya sea como forma en sí misma o como portador de formas.

Así, el tema propuesto se orienta en el análisis de la forma visual que encuentra su soporte en los objetos de arte popular, caso concreto, la alfarería de barro negro.

A través de dicho análisis, se tomarán las formas más representativas para así, insertarlas en soportes de diseño gráfico actuales dándoles una nueva praxis fuera de su soporte original y de su cultura local, es decir, como parte de una comunicación y cultura globales.

Este estudio se complementa también de otras disciplinas que han estudiado a los objetos de arte popular y artesanías, ya que es necesario definir y situar nuestro objeto de estudio desde la parte conceptual e histórica, para después dirigirlo hacia su análisis y posterior inserción en la comunicación gráfica de nuestro tiempo.





OBJETIVOS Y METAS

- Presentar al arte popular mexicano con fundamentos histórico-teóricos para poder así, delimitar y definir nuestro objeto de estudio.
- Mostrar un acercamiento al arte popular desde una disciplina diferente, que nos señala lugares, mitos e historia a través de una serie de simbologías y significados, formas y colores.
- Abordar a los objetos de arte popular como soportes de comunicación gráfica y como forma percé.
- Presentar los aspectos formales y perceptuales de la forma del arte popular para su posterior aplicación en la comunicación gráfica.
- Catalogar una serie de formas retomadas de los objetos de estudio para después, aplicar conceptos compositivos y de representación a las mismas, y generar finalmente, propuestas de diseño gráfico.
- Presentar dichas propuestas visuales como un medio original, que contribuyan a la gráfica mexicana actual.

ANTECEDENTES DEL TEMA

El arte popular se ha estudiado a través de diversas disciplinas:

- **Historia del Arte.** Las técnicas usadas en Mesoamérica para la elaboración de objetos de uso, desde las primeras civilizaciones y su prevalencia hasta nuestros días.
- **Sociología y Etnografía.** El arte popular desde su origen étnico, los grupos sociales (indígenas) que hacen de la producción artesanal un rito, una tradición, las características de estos grupos y del proceso de producción de la artesanía y el arte popular.
- **Economía.** EL arte popular como *modus vivendi*, el proceso de producción artesanal visto como un modo de supervivencia de un grupo social y/o etnia.
- **Antropología.** El objeto de arte popular visto desde la perspectiva evolutiva del hombre, de su necesidad de diseñar formas y la traspolación de las mismas hasta los objetos de hoy en día.



• **Fotografía (Catálogos).** Esto es, fotografías de los objetos del arte popular clasificados visualmente a través de sus técnicas de elaboración y decoración, exhibiciones conmemorativas con los productos más destacados en cada categoría y que visualmente muestran el dominio de las técnicas y materiales a un nivel de perfección.

Algunos de los estudios que se han hecho en torno al arte popular son:

- Martínez Peñaloza, Porfirio. Arte popular y artesanías artísticas en México. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1972
- Arte popular mexicano : Cinco siglos. UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 1997
- Atl Dr. (Gerardo Murillo), Las Artes Populares de México, Librería México, Col. Cultura, México, 1921.
- Martínez Peñaloza Porfirio, Permanencia, cambio y extinción de la artesanía en México, FONART-FONAPAS, México, 1982.

• Rubín de la Borbolla Daniel, Arte Popular Mexicano, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

• Arte popular Mexicano, en Artes de México, nos. 43 y 44, año XI, México, 1963. 1ª. Ed. Col. Sepan Cuántos, México, 1975.

• Best-Maugard, Adolfo, Método de dibujo : Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano

• Fernández, Justino. Arte Mexicano, de sus orígenes a nuestros días. Ed, Porrúa, México, 1958

• De la Torre, Franciso. Arte Popular mexicano. Ed. Trillas, México, 1994

• Artes Populares de Oaxaca. H. Ayuntamiento de Oaxaca de Juárez, 2004

• Hernández Díaz, Jorge, Artesanía y Artesanos en Oaxaca. CONACULTA- FONCA, 2001



PROPOSICIÓN

Sabemos que estos objetos poseen cualidades estéticas que les permiten explicar su existencia y a su vez, forman parte de la identidad del pueblo o comunidad que los produce, sin embargo, más allá de la catalogación y recopilación de material fotográfico, la parte gráfica-visual que se puede apreciar en las piezas de producción plástica artesanal y de arte popular no ha sido estudiada como tal.

Nuestro estudio pretende, desde la disciplina de comunicación visual-gráfica, abordarlos y estudiarlos, con base en sus aspectos formales y perceptuales, su representación, su uso y finalmente, su adecuación en la comunicación gráfica contemporánea.

La segunda parte del estudio será la experimentación a través de la generación de propuestas visuales con base en teorías compositivas y de representación que confirmen las cualidades y funciones de la forma dentro de la comunicación y diseño gráficos.

Por último, se generará un caso concreto para poder apreciar la aplicación de los elementos en medios de producción gráfica contemporáneos.

ESTRATEGIAS DE PRODUCCIÓN Y PERSPECTIVA TEÓRICO-METODOLÓGICA

En primer lugar, para poder llegar y proceder al estudio y análisis de caso propuestos, es necesario delimitar y a su vez, contextualizar el objeto de estudio, es decir, dar una breve referencia en cuanto a lo que pudiéramos considerar como antecedentes de la producción de objetos similares con base en el manejo de técnicas y contextos etnográficos.

En cuanto al concepto, veremos solamente las consideraciones que algunos autores han hecho para poder definir al arte popular y que nos sirven para insertar a algunos objetos producto de la alfarería de barro negro en esta categoría de arte.



Posteriormente, la investigación se basará en el método deductivo: se sentarán las bases de los códigos de la comunicación gráfica para después retomar el código morfológico y así, aplicar estos fundamentos teóricos [metodología] a una serie de piezas de alfarería de barro negro que forman parte de la exposición permanente del Museo Popular de Arte de Oaxaca y establecer así un análisis formal.

Una vez estudiadas las formas, se procederá a su estilización y catalogación con base en técnicas de representación y composición bidimensionales propias del diseño gráfico, lo cual, nos permitirá generar propuestas para un caso concreto de necesidad de comunicación visual, generando así, una nueva función de la forma.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL

Este análisis se basa en los conceptos de:

- **Arte Popular**¹. Conjunto de obras realizadas por individuos fuertemente arraigados en la tradición estética de su comunidad, obras en las que casi siempre se tiene una finalidad

estética –o sea, el deseo de satisfacer una necesidad común de formas, colores, armonías, expresiones- con un objetivo práctico, utilitario, que puede ser este muy sutil como mágico o religioso.

- **Artesanía**². Conjunto de técnicas de producción de objetos cotidianos con ayuda de las manos o herramientas.

- **Comunicación Gráfica**³. Es la acción creativa que realiza un diseñador para integrar y fijar concientemente en un medio las capacidades discursivas de aquellos signos cuya manifestación implica algo la mediación de la percepción visual; su resultado, un objeto tangible: lo diseñado, es consecuencia del proceso de reflexión que el diseñador hace frente a una necesidad específica de comunicación cuya mejor respuesta sólo es un texto visual.

- **Código Morfológico**⁴. Comprende tanto los esquemas formales abstractos – plecas, planos, contornos, llamadas, etc.- que integran un diseño, pueden caracterizarse como orgánicas, geométricas, regulares, irregulares, etc. e identificarse por grados de iconicidad o grados de figuratividad.

¹ MARTINEZ Peñaloza, Porfirio, Tres notas sobre arte popular, Porrúa, México, 1979, p. 67

² ARROYO Fernández, María Dolores, Diccionario de términos artísticos, Alderabán, España, 1997, p. 33

³ VILCHIS, Luz del Carmen, Diseño: Universo de Conocimiento, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999

⁴ *Idem*.





- **Forma**⁵. Conjunto de líneas y superficies que determinan el contorno de un cuerpo, ya sea plano o tridimensional; es lo que establece la diferencia y el modo de ser de los cuerpos. La forma también explica la organización interna de un objeto, su estructura, midiendo y clarificando su espacio interior y exterior.

- **Función de la forma**⁶. Como el servicio que presta o la acción desarrollada para satisfacer la necesidad humana que le dio origen; la manifestación de la imposibilidad de un objeto de cumplir su función sin tener una forma adecuada.

- **Percepción**⁷. Constituye el descifrado que nace del reconocimiento de signos, ideas o representaciones mentales, a partir de un conjunto de elementos definidos que sirven para llegar a un significado más breve o al menos más fácilmente reconocible.

- **Transculturalidad**⁸. Proceso productor de una nueva pluralidad cultural, donde la penetración de esferas antes separadas da lugar a nuevas formas culturales híbridas.

IMPACTO O CONTRIBUCIONES DE LA INVESTIGACIÓN

Este estudio pretende integrar a las formas del arte popular mexicano en medios de comunicación gráfica vigentes para su adecuación y trascendencia más allá de su contexto y culturas locales, es decir, dentro de medios de comunicación globales.

RECURSOS MATERIALES Y TÉCNICOS DISPONIBLES

El estudio e investigación se llevarán a cabo a nivel bibliográfico y de campo (en el caso de selección de las piezas a analizar) se cuenta con el acervo de las bibliotecas de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, la Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de México, el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, así como el material del Museo de Arte Popular de la Cd. de México y del Municipio de San Bartolo Coyotepec, Oaxaca.

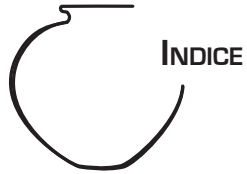
También el análisis se apoyará del software y hardware del centro de cómputo de la Escuela Nacional de Artes Plásticas para poder procesar la información y llevar a cabo el proyecto editorial digital para su futura publicación.

⁵ GISPERT, Carlos, Preceptor: Enciclopedia de Ciencias Sociales, Océano, España, 2000, p. 506

⁶ FORNARI, Menoni, Tulio, Las funciones de la forma, Tilde, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1989, p. 11

⁷ GONZÁLEZ Alonso, Carlos, Principios básicos de comunicación, Trillas, México, 1984 p.81

⁸ BATIN, Hubertus, Diccionario de conceptos de arte contemporáneo, Abada, España, 2009 p.220



“Estudio de la forma del arte popular y su aplicación al diseño contemporáneo“

Un caso: Alfarería de barro negro (San Bartolo Coyotepec, Oaxaca)

INTRODUCCIÓN	1
1. El Arte Popular Mexicano	2
Consideraciones previas	2
1.1 La elaboración de objetos de uso en Mesoamérica: origen y técnicas	3
1.2 Definiciones y teorías sobre el arte popular	9
1.2.1 Arte indígena	10
1.2.2 Artesanías	10
1.2.3 Arte popular	11
1.3 Tipología de productos artesanales y de arte popular mexicanos en el presente	13
1.4 La alfarería	16
1.4.1 Origen en Mesoamérica	16
1.4.2 La alfarería del Estado de Oaxaca	21
1.4.3 La alfarería de barro negro	26





2. La forma como soporte de comunicación visual	30
2.1 La Comunicación visual	28
2.1.1 El mensaje visual	32
2.1.2 Códigos	32
2.2 Código Morfológico: La Forma	34
2.2.1 La forma material: diseño tridimensional y elementos visuales	34
2.2.2 La forma perceptual :Teoría de la Gestalt y organización perceptiva	36
2.3 Funciones de la forma	45
3. Las formas de los objetos de alfarería de barro negro	47
3.1 Formas materiales - tridimensionales	49
3.2 Formas perceptuales - ornamentales	66
4. Propuesta gráfica con base en las formas ornamentales	89
4.1 Estilizaciones de la formas ornamentales-perceptuales	90
4.2 Modulaciones con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional	97
4.3 Aplicaciones de las formas al diseño contemporáneo	122
CONCLUSIONES	144
FUENTES DE INVESTIGACIÓN	146



INTRODUCCIÓN

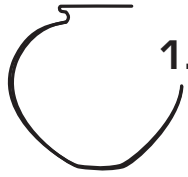
El arte popular o del pueblo adquiere su significado real al contextualizarlo e insertarlo en las culturas que lo producen, pues sólo así es posible percibir las relaciones que se establecen entre sociedad-hombre-naturaleza para producir una obra de este tipo.

Hablar del arte popular mexicano es aludir al arte social por excelencia, a esa instancia que remite al hombre a un ámbito de pertenencia, a un entorno y a una comunidad en específico: es un tema de identidad, un mito de origen que nos lleva hacia una historia cultural y social.

El objetivo de este trabajo, no es otro, sino el de presentar una serie de objetos de arte popular elaborados con base en la técnica de alfarería de barro negro -característica del estado de Oaxaca- para dedicarnos exclusivamente al estudio de las formas, tanto las tridimensionales como las ornamentales o bidimensionales, las cuales basan en el diseño de repetición (simetría de traslación) y de modulación.

Es decir, se analizarán y catalogarán la representación de estas formas a partir de sus cualidades materiales, perceptuales y visuales; para finalmente, con base en el concepto de *transculturalidad*, generar una nueva función dentro de nuevos territorios culturales, al ser aplicadas a productos y objetos de diseño y comunicación gráficos contemporáneos.





1. ARTE POPULAR MEXICANO

CONSIDERACIONES PREVIAS

Hasta mediados del siglo XIX los europeos “descubren” el arte prehispánico, pero es hasta el XX cuando se pone atención en los objetos y los actos artísticos que antes no habían sido considerados como tales. Tuvo que llegar la época de los grandes movimientos sociales para que tanto artistas como críticos e historiadores del arte tomaran conciencia de realizar obras genuinamente nacionales así, como valorar las que se habían hecho en el pasado y se estuvieran haciendo en el momento. Así pues, el término *arte popular* surge en el siglo XX como parte de esta conciencia nacionalista que se genera después de la Revolución Mexicana, y que busca romper con los cánones tradicionales - académicos - para la definición y generación de obras de arte que se habían seguido hasta el siglo XIX ¹.

Es difícil conceptualizarlo y ubicarlo históricamente puesto que el término es relativamente nuevo y corresponde justo al momento en el que se decide llamarlo como tal, trataremos entonces, de omitir conceptos tales como *artesanía* o *arte popular* al referirnos históricamente a los objetos de uso producidos hasta el siglo XX, y sólo nos referiremos a las técnicas que existieron y sobrevivieron para dicha producción -por lo menos hasta ese momento- y que después generaron toda esta controversia y discusión acerca de los objetos de arte popular, indígena y artesanías en general.

¹ Manrique, Jorge Alberto, Una visión del arte y de la historia, Tomo V, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, pp. 265-299





1.1 La elaboración de objetos de uso en Mesoamérica: origen y técnicas

Independientemente del grado de adelanto de la cultura a la que pertenezcan, existen principios fundamentales en toda obra creada por el hombre: la composición, su espacio y dimensiones; el ritmo que tiene la forma y su colorido; los elementos decorativos; el equilibrio de todo el conjunto y el movimiento que adquiere al entrar en uso o aplicación. Sin embargo, el arte de cada pueblo o región tiene características formales específicas que lo diferencian de las obras producidas por diferentes culturas, localizables en distintos rumbos del mundo.²

Partimos de la premisa que el hombre precolombino tuvo la necesidad de provisionarse continuamente de ciertas materias primas para la elaboración de herramientas, armas, vestido, abrigo y utensilios domésticos, artículos suntuarios y religiosos, medicinales, e incluso para brujería y/o magia.

Son abundantes los estudios antropológicos e históricos, y muy ricas las colecciones de objetos que atestiguan y evidencian esta grande y variada producción de objetos durante la época

precolombina. De acuerdo con la información arqueológica que existe, entre los milenios IX y IV A.C. existían en el continente americano las siguientes técnicas para la elaboración de objetos: picapedrería, cantería y lapidaria; cestería, tejeduría, papelería, curtiduría, peletería, talabartería, maderería, carpintería, tallado en diversos materiales (hueso, cuerno, cáscaras duras, entre otros), maque, plumaria, pintura y escultura.³



Vaso con la representación de Tláloc.
Cultura teotihuacana. Clásico Temprano.
Teotihuacan, estado de México. 17.5 x 19
cm. Museo de sitio de Teotihuacan.

FOTO: MARCO ANTONIO PACHECO / RAÍCES

Fuente: Revista Arqueología Mexicana no. 17

² RUBIN de la Borbolla Daniel, Arte Popular Mexicano, Fondo de Cultura Económica, México, 1974. pp. 17-18.

³ *Ibidem*, p. 29



Esto supone una serie de tecnologías, herramientas, diseño y elaboración continua de formas, conocimiento de materiales, organización de producciones individuales y familiares, así como de un sistema que permitiera que los objetos producidos circularan dentro y fuera de la comunidad, como fue el caso de el trueque y el pago de tributo.

En Mesoamérica, la distribución geográfica de las culturas favoreció la producción así como la especialización y la



La producción de bienes suntuarios en Mesoamérica estuvo asociada al comercio. De otras regiones lo mismo se obtenían productos terminados que materias primas especiales. *Códice Florentino*, lib. IX, sumario.

REPROGRAFÍA: MARCO ANTONIO PACHECO / RAÍCES

Fuente: Revista Arqueología Mexicana no. 17

excelencia de ésta hacia objetos específicos que después serían parte de su propia identidad. En el caso de los objetos de uso ceremonial y religioso, las formas se caracterizaron por el simbolismo y decoración exclusivas, propias para este fin.

Es en el siglo XVI cuando estas culturas amerindias establecieron contacto con la cultura ibérica, este contacto no ocurrió simultáneamente, ni con la misma intensidad en todo el continente, tampoco estuvo presente en el mismo conjunto de elementos culturales, ni siquiera el mismo grupo de españoles o europeos intervinieron a lo largo del continente de la misma manera.⁴

Concretamente, en México (la Nueva España en aquel entonces) se observaron dos momentos importantes a raíz de este contacto; el primero: la Conquista y evangelización y el segundo: la urbanización y construcción de una nueva sociedad.

Durante la Conquista, las características principales fueron las guerras, los motines, asesinatos y una serie de eventos

⁴ RUBIN de la Borbolla Daniel, *Arte Popular Mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974. p. 111



violentos, todo en constante movimiento.⁵ Podemos aseverar que en esta primera etapa no existieron producciones de objetos utilitarios y suntuarios debido al contexto bélico de ese momento, y como resultado del mismo, sólo se conservaron algunos de los objetos que habían sido producidos hasta antes de la llegada de los españoles.

Una vez que tanto la Conquista como la evangelización habían concluído, la población indígena disminuyó y a finales del siglo XVI se acercó a su nivel más bajo; entonces surgió una verdadera crisis de mano de obra y así, el “primer proyecto” de vida de la Nueva España se termina.

En la segunda etapa, se empezó a organizar la nueva sociedad, donde habrían de convivir tanto indios como españoles y la urbanización fue de carácter primordial para este fin; el campo o lo rural fue supeditado a las urbes, que se organizaron como todo un complejo donde las actividades económicas, sociales y culturales se enfocaron al criollo o gachupín.⁶



Códice Florentino, lib. IX, f. 61r.



Fuente: Revista Arqueología Mexicana no. 17

El campo se reorganizó de otra manera económica y socialmente, aislado sí, por motivos geográficos pero también en su carácter de clase social dominada y baja.

A partir de esta segunda etapa de la Nueva España, los europeos aportaron materias primas y técnicas de elaboración de objetos así como ciertas tecnologías como: el vidrio, el cartón, el hierro forjado, la cera, la calamina, la laudería la pirotecnia, textiles fabricados en

telar de pedal y la *cerámica blanca* o *mayólica* incorporada a la alfarería, principalmente.

La prioridad no fue enseñar al indígena para que se desarrollara en estas nuevas técnicas, sino para que imitara los modelos que se le presentaban o se le imponían, en algunos de los

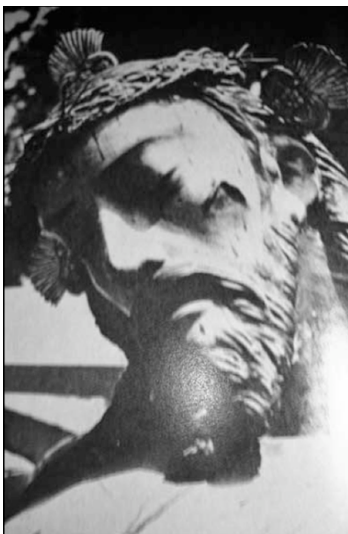
⁵ MANRIQUE, Jorge Alberto. Una visión del arte y de la historia, Tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, pp. 259-287

⁶ *Idem.*



casos; en otros, prefirieron traer de Europa gente especializada para realizar lo que se necesitaba producir, y así, surgieron los *gremios* como organizaciones dedicadas a actividades profesionales, artes y oficios, que fueron reconocidos y protegidos, así como supervisados por las autoridades, su homólogo fue la *cofradía*, pero con un objetivo religioso-social; y aunque dentro de dichas organizaciones existió la exclusión y explotación de los indios, lo cierto es que, de alguna manera lograron incorporar tanto las técnicas como los materiales traídos de España.

Una gran cantidad de la producción de objetos a partir de la incorporación de dichas técnicas y materiales dentro de la Nueva España y otras ciudades coloniales fue destinada a formar parte dentro de la arquitectura de carácter religioso edificada durante los siglos XVI y XVII.



El Cristo de Tizapán, caña de maíz
Fuente: El arte en México durante el Virreinato,
Romero de Terreros, Manuel



Navieta, plata, siglo XVI
Fuente: Arte colonial en México,
Toussaint, Manuel

Por ejemplo, se fabricaron Santos Cristos y otras imágenes de *caña seca de maíz*, que permitieron seguir con esta técnica del México Antiguo⁷; así también prevaleció la orfebrería

a base de plata, y que a principios del siglo XVII alcanzó alto grado de perfección, muestra de ello, la *platería* realizada para las catedrales de México, Puebla, Valladolid (Michoacán) y Guadalajara y demás numerosos monasterios y conventos⁸.

En el caso de la *herrería*, se trajo hierro de Vizcaya para labrar las primeras obras en México: rejas de capillas, barrotes, barandales, rejas en coros altos y bajos, clavazones de puertas, aldabas, llamadores, así como mobiliarios eclesiástico y civil, y objetos domésticos como candeleros, hacheros, lámparas, cerraduras, llaves, bandas para baúles, sobrepuestos de muebles, etc.⁹

⁷ ROMERO De Terreros, Manuel, El arte en México durante el virreinato : Resumen histórico, Porrúa, México, 1951, p.104

⁸ *Ibidem*, p.106

⁹ *Ibidem*, pp.110 -113



Pocos objetos se labraron en *bronce*: campanas para las iglesias; toscas y mal hechas en un principio, y que se fueron perfeccionando rápidamente bajo la dirección de los misioneros, quienes enseñaron a los indios a fundirlas. Posteriormente, los barandales de bronce se observaron en casas e iglesias ¹⁰.

La *ebanistería* religiosa del virreinato fue tanto artística como abundante, las piezas más usuales del mobiliario virreinal eran los arcones de roble o de cedro, los baúles de cuero, fuertes cofres de hierro, cajas de alcanfor, las mesas y rinconeras con patas historiadas, los canapés y las sillas de alto y calado respaldar; y los sillones “fraileros” y de “tijera”, principalmente ¹¹.

La cerámica incorporada en la Nueva España fue la *mayólica* de Puebla: *loza blanca* cubierta con vidriado, actualmente llamada *Talavera de Puebla*. Aunque los artifices indios pronto aprendieron a vidriar, no fue sino hasta el siglo XVII que las fábricas de Puebla produjeron piezas de gran calidad e importancia; posteriormente, en el siglo XVIII, los alfareros poblanos empezaron a imitar la cerámica china en forma del objeto y decorado, dando como resultado un producto

mexicano, de influencias tanto europea como oriental y con usos domésticos, decorativos e incluso escultóricos.

Así pues, el contacto entre dos culturas no estableció automáticamente la interculturalización, independientemente de que una de las culturas se impuso a la otra, por lo contrario, se observó a una selección más consciente y libre en la aceptación de los elementos culturales ajenos¹², sobre todo en el caso de las sociedades rurales.



Cerámica, Puebla, siglo XVIII

Fuente: Arte colonial en México,
Toussaint, Manuel

¹⁰ ROMERO De Terreros, Manuel, El arte en México durante el virreinato : Resumen histórico, Porrúa, México, 1951, p.113

¹¹ *Ibidem*, pp.115 -119

¹² RUBIN de la Borbolla Daniel, Arte Popular Mexicano, Fondo de Cultura Económica, México, 1974. p. 111



Se presume que ciertos objetos y técnicas procedentes del México Antiguo en la evolución de nuestra historia y economía subsistieron hasta después del siglo XIX por cuestiones económicas y geográficas, es decir, el consumo de objetos de uso se centró dentro de ciertas comunidades rurales lo que permitió que la producción de dichos objetos fuera de gran importancia para la subsistencia de la comunidad en términos económicos.

Así mismo, la dificultad de la cultura occidental para penetrar en ciertas comunidades aisladas no alteró sus producciones pero tampoco dió lugar al intercambio de los objetos rurales con los urbanos y ni con otras técnicas o tecnologías de producción, la inaccesibilidad de los artesanos a la industria, les obligó a seguir derivando sus ingresos de su actividad tradicional.¹³

En el siglo XX la producción y reconocimiento de objetos se vuelve más un asunto de carácter espiritual que un problema tecnológico y económico; lo cierto es, que en el presente, muchos objetos elaborados con técnicas y materiales provenientes del México Antiguo y/o de la interculturalización,

han derivado en el surgimiento de conceptos como *artesanía* y *arte popular* - abordados en el siguiente apartado - sobre todo al surgir el Nacionalismo en el siglo XX. También por esta razón, los criterios y posturas para poder definir la categoría a la que pertenecen ciertos objetos y las disciplinas para poder acercarnos a ellos han sido diversas, desde la sociología, la antropología, la etnografía y la economía, entre otras.

¹³ MARTINEZ Peñaloza, Porfirio, Arte Popular y Artesanías Artísticas en México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1972, p.34



Es necesario explicar los límites y puntos de coincidencia del *arte popular* con los términos *arte indígena* y *artesanía*, ya que éstos se usan como sinónimos del arte popular muy frecuentemente. Considero que el definir estos términos -ya planteados con anterioridad en otros estudios- ayudará a delimitar nuestro estudio y análisis a sólo un cierto número de objetos que poseen las características para ser definidos como objetos de arte popular con base en una técnica en concreto.

En primera instancia, el término *percé* marca una diferenciación de tipo social, que se genera en contraposición al *arte culto* o *elitista*, y que establece una diferencia entre los tipos de arte generados para ciertas clases sociales, así entonces, los conceptos *popular* y *elitista* de cultura están íntimamente vinculados a la estratificación social: lo elitista pertenece a los estratos más altos que están en la cúspide de la pirámide mientras que lo popular tiene vigencia en los estamentos ubicados en la base de la misma.¹⁴

1.2 Definciones y teorías sobre el arte popular

Cabe mencionar que al establecer esta diferencia no supone un juicio de valor ni la afirmación implícita de que la primera es superior a la segunda puesto que cada una de ellas tiene sus pautas y las excelencias o pobreza de las mismas tienen que ser juzgadas de acuerdo con sus estructuras internas.

Hauser definió anticipadamente al *arte popular* en términos generales como un *arte de masas* que por un lado ofrece un pasatiempo artístico uniforme a un público extraordinariamente numeroso y, por otro lado, produce *en masa* productos uniformes.¹⁵

Estas dos características de dichos objetos: *social* y *de producción*, después serán retomadas por algunos autores mexicanos (Gerardo Murillo, principalmente) para dar lugar a este “nuevo” concepto en México, como parte del Nacionalismo, movimiento que surgió después de la Revolución Mexicana.

Así, en 1921 se organizó la primera *Exposición de arte popular* con motivo de los festejos del centenario de la consumación de la Independencia de México.

¹⁴ MALO González, Claudio, Arte y Cutura Popular, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, Universidad del Azuay, Ecuador, 2006 p. 67

¹⁵ ORTIZ Angulo, Ana. Definición y clasificación del arte popular, Hermes, México , 1981. p. 44.



El concepto de *arte popular*, se vincula directamente con otros dos conceptos como son: *arte indígena* y *artesanía*, a partir de sus similitudes, las cuales aún en la actualidad, siguen generando confusión y discrepancias al momento de intentar clasificar un objeto producido en cierta comunidad, con una técnica, material y una función en específico.

1.2.1 Arte indígena

Gerardo Murillo (Dr. Atl) introduce esta noción de arte indígena¹⁶ y lo define como *la serie de manifestaciones producto del ingenio y habilidad del pueblo mexicano*, ya sean de carácter artístico y/o industrial. El arte indígena tiene como objetivo la *conservación y transmisión* de los rasgos físicos y espirituales, característicos y propios de una comunidad, ya sea a través de la indumentaria, la utilería doméstica, la simbología ceremonial y los motivos de culto, entre otros.

Constituye un universo de formas, colores, texturas y materiales donde se inscribe la vida individual y colectiva, incluyendo a la danza, el baile y la música. Si hablamos solamente de la producción de objetos basados en materiales locales o propios

de la comunidad, podemos decir que dentro del arte indígena se encuentran las *artesanías* y las *artes populares*.¹⁷



Fiesta de la Guelaguetza, Oaxaca
<http://www.flickr.com/photos/86453439@N00/152657762>

1.2.2 Artesanía

Existen varias consideraciones que se toman en cuenta para definir a la artesanía, la principal de ellas es la *comercialización*, donde lo que se persigue es la *producción en serie*, para hacer de esto un *modus vivendi*.

¹⁶ MARTINEZ Peñalosa, Porfirio, Tres notas sobre arte popular, Porrúa, México, 1979 p. 62

¹⁷ *Ibidem*, p. 73



Puesto de artesanías varias
<http://www.flickr.com/photos/mundolaura/3048345798/>

Esto se realiza mediante la aplicación de una técnica más elaborada que sustituye a la tradicional; y da cabida a otro factor importante que es el aprendizaje de la técnica, ya que para cumplir con los parámetros de producción, se sistematiza el proceso en un taller que sirve a un medio social de consumo más intenso, y que también deriva en lo que se puede llamar *industria artesanal* dependiendo del índice de producción, la maquinaria que se llega a utilizar y el número de obreros que la integran.

De esta sistematización surge la idea de repetición de la forma de manera invariada, rutinaria y mecánica, cosa que no sucede en el arte popular.

1.2.3 Arte popular

Como una variante de la producción artesanal, el arte popular se basa en los mismos materiales y técnicas pero no dispone de herramientas especializadas puesto que carece de producción en serie, se basa en *antiguas técnicas y nociones estéticas* que se transmiten de generación en generación y la experiencia como resultado de la práctica genera leyes propias.¹⁸

El hombre tiende a trasladar los contenidos estéticos a todo tipo de objetos utilitarios y a veces son tan intensos estos contenidos que, para la óptica elitista, pueden pasar por obras de arte autónomas como pueden ser una pieza de cerámica o una prenda de vestir.¹⁹

¹⁸ MARTINEZ Peñalosa, Porfirio, Tres notas sobre arte popular, Porrúa, México, 1979. p. 68

¹⁹ MALO González, Claudio, Arte y Cultura Popular, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, Universidad del Azuay, Ecuador, 2006 pp. 176-177



El artista popular se forma en su comunidad y es ante todo creador, sus modelos son ideas abstractas, producto de una *interpretación personal, individual*, de una determinada idea o tema tradicional en la sociedad. Por tanto, cada pieza es *espontánea*, fresca e ingenua, destinada para el consumo de su propia comunidad, o bien, para reforzar su identidad con la misma.

Dicha *identidad cultural* constituye en el arte popular un contenido propiamente humano: una colectividad que se refleja en los productos, los cuales de alguna manera logran transmitir una determinada sensibilidad artística: de pertenencia y de enriquecimiento del espíritu.

A esta *finalidad estética* u ornamental se une algunas veces su *carácter utilitario*, es decir, su funcionalidad ya sea práctica o ceremonial.



"Virgen de la Soledad"
Técnica: Barro negro
Museo de Arte Popular del Estado de Oaxaca

1.3 Tipología de productos artesanales y de arte popular mexicanos en el presente

Detrás de cada manera de fabricar un objeto, se encuentran siglos de experimentación y acumulación de conocimiento sobre las materias primas, así como de las mejores técnicas para transformarlas en objetos y bienes que se han utilizado en todos los ámbitos de la vida cotidiana y ritual desde los tiempos del hombre precolombino.



Fuente: La producción artesanal en Mesoamérica, Revista Arqueología Mexicana no. 80

En la medida que la elaboración de ciertos productos requería de materias y habilidades más específicas que otros, surgieron especialistas que no sólo transmitían sus conocimientos de

una generación a otra, sino que estaban bajo el control de la élite e incluso llegaban a formar parte de ella. Junto a las especializaciones surgió una extensa red de relaciones que, si bien se basaba en el intercambio de materias primas y productos, permitió compartir ideas y modos de vivir, lo que a la larga dio consistencia a esa área cultural.

Principales producciones de objetos artesanales y de arte popular en México

Cabe señalar que los lugares de producción en el presente se ubican en torno a los centros de las antiguas culturas prehispánicas (Mesoamérica), cuya tradición artística se transmite al arte popular y artesanías regionales, con su carácter diferencial.

Así mismo, existen ciertas ramas básicas, como la alfarería y textiles, a cuyo lado, según la localidad, pueden acoplarse algunas características de la zona, ya sea por la disponibilidad de materias primas o a los orígenes culturales.



Actualmente los Estados más importantes en cuanto a la producción y variedad de artesanías y productos de arte popular son: Jalisco, Nayarit, Michoacán, Colima, Estado de México, Guanajuato, Aguascalientes, Querétaro, San Luis Potosí, Puebla, Tlaxcala, Oaxaca, Guerrero, Veracruz, Chiapas, Yucatán, Campeche, Tabasco, Ciudad de México, Morelos e Hidalgo.²⁰

Las técnicas de producción de objetos que nacieron varios siglos anteriores a la conquista de México son:

- alfarería
- textiles elaborados en telar de cintura
- cestería
- orfebrería en oro, plata y cobre
- lapidaria y cantería
- máscaras
- madera



Cestería

Fuente: Guía México Desconocido/Arte popular Mexicano



Textiles

Fuente: Guía México Desconocido/Arte popular Mexicano



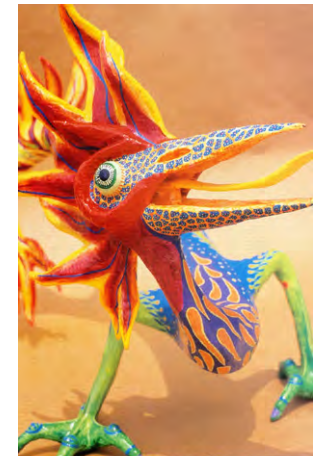
Alfarería

Fuente: Museo de Arte Popular del Estado de Oaxaca



Orfebrería

Fuente: Guía México Desconocido/Arte popular Mexicano



Alebríje/Talla en madera

Fuente: Guía México Desconocido/Arte popular Mexicano

²⁰ MARTINEZ Peñaloza, Porfirio, Arte popular y artesanías artísticas en México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, 1972



- papel amate
- objetos elaborados de concha, hueso, coral y cuerno
- arte plumaria

Así mismo, debido al proceso de colonización se incorporaron técnicas y materiales como:

- vidrio
- cartón
- hierro forjado
- la cera
- lacas
- cuero
- la calamina
- la laudería
- la pirotecnia
- textiles tejidos en telar de pedal
- la *talavera* incorporada a la alfarería



Máscara
Fuente: Guía México Desconocido/Arte popular Mexicano



Laca/Maqueado
Fuente: Guía México Desconocido/Arte popular Mexicano



Arte Plumaria
Fuente: Guía México Desconocido/Arte popular Mexicano



Enconchados virreinales
Fuente: Guía México Desconocido/Arte popular Mexicano



Cerámica blanca (talavera poblana)
Fuente: Guía México Desconocido/Arte popular Mexicano



1.4 La alfarería

1.4.1 Origen en Mesoamérica

Las palabras *cerámica*, *alfarería* e incluso *terracota*, son usadas indistintamente para referirse a la misma técnica, es decir, la realización de objetos de arcilla previamente sometidos a un proceso de deshidratación por medio de la cocción.²¹

La palabra *cerámica* tiene su origen del griego *keramos* y designa a la arcilla del alfarero. Como materia prima, la arcilla existe en todo el mundo, ha sido un medio de expresión y de uso utilitario a través de toda la historia de la civilización. En la mayoría de las culturas, tanto esta preciada materia prima como el conocimiento de las diversas técnicas para trabajarla fueron considerados dones divinos.²²

La fabricación de vasijas de arcilla comenzó primero entre los antiguos pueblos agricultores y recolectores de alimentos vegetales de Europa, Asia y toda la región del Mediterráneo, durante el comienzo de la época neolítica, los ejemplos más antiguos de cerámica que se conocen son vasijas toscamente hechas con arcilla pura y secada al sol.²³



Fuente: *La producción artesanal en Mesoamérica*, Revista Arqueología Mexicana no. 80

²¹ BALFET, Helene, Normas para la descripción de vasijas cerámicas, México, Centre d' études mexicaines et centroamericaines, 1992, p. 55

²² El esplendor del barro ayer y hoy, Arqueología Mexicana, p.8

²³ MATTIL, Edward, El valor educativo de las manualidades, Kapelusz, Buenos Aires, Argentina, 1973, p. 175



En el caso de América, al retirarse las últimas glaciaciones y desaparecer la fauna mayor de la que dependía el hombre americano para su alimentación, provocó que el estado cultural del hombre como cazador y recolector cambiara a sedentario y agricultor es decir, su economía de apropiación se volvió de producción, practicando el cultivo de plantas y la domesticación de animales.

Entonces, surgió la necesidad de elaborar recipientes para guardar y transformar en alimentos los productos de esta nueva economía, y se recurrió para ello al aprovechamiento del

barro, probablemente, después de haber experimentado con otros materiales; lográndose así, las primeras vasijas, posteriormente la arcilla se usaría para modelar y más tarde aún, para la construcción de edificios y esculturas.²⁴



Sahumador. Cultura mexicana. Posclásico Tardío. Malinalco, estado de México. 10.6 x 10 cm. MNA.

FOTO: MARCO ANTONIO PORTO - RAICES

Fuente: *El esplendor del barro ayer y hoy*
Revista Arqueología Mexicana no. 17

La arcilla, que se extrae de la superficie de la tierra, se ha utilizado con muchos grados de pureza, desde una arcilla muy tosca, mezclada con minerales, materia orgánica y carbón, hasta un material altamente refinado, en el cual se han eliminado todas las sustancias extrañas.

Nuestro territorio perteneció a la cultura mesoamericana, la cual desarrolló una alfarería amplia y rica durante unos veinte siglos.

En este período los indígenas mesoamericanos, concientes de la nobleza del material que manejaban, y habiendo practicado largamente la técnica de su producción hicieron cerámica de innumerables formas para usos distintos.



Vasija. Cultura mexicana. Poslásico Tardío. Tlatelolco, ciudad de México. 15 x 27 cm. MNA.

FOTO: AGUSTÍN UZARRAGA - RAICES

Fuente: *El esplendor del barro ayer y hoy*
Revista Arqueología Mexicana no. 17

²⁴ MATTIL, Edward, El valor educativo de las manualidades. Kapelusz, Buenos Aires, Argentina, 1973, p. 175



Los variados estilos a los que llegaron se identifican espacial, temporal y estéticamente con cada uno de los pueblos que integraron la cultura mesoamericana.²⁶

Las tierras que utilizaban los artistas procedían por lo general de entornos cercanos, aunque a veces se importaban de otras regiones. Los colores eran variados: crema, gris, negro, anaranjado, plumizo o amarillento, tonos naturales de acuerdo al tipo de arcilla.²⁷

A nivel social, tener la capacidad de elegir las tierras adecuadas y los desgrasantes necesarios, así como dar forma a las piezas, endurecerlas con la cocción y a veces pintarlas, representaba un tesoro gremial y familiar, cuyo secreto se transmitía de padres a hijos, de generación en generación.²⁸

En México, el arte de la alfarería ha contribuido a enriquecer la plástica mexicana durante cuarenta siglos aproximadamente y aunque no parece haber en la actualidad una identificación étnica precisa

con las distintas producciones alfareras del país ya que son los rasgos predominantes: indígenas, españoles y asiáticos los que las determinan; en la época prehispánica la alfarería adquirió una relevancia cuyo valor nadie pone en duda, en la época colonial incorporó la tradición española, y finalmente, se vió influida por elementos plásticos venidos de Oriente.²⁹



GLORIA ALEMÁN
Cocucha, 2001. Barro moldeado, modelado, pintado y barnizado. Cocucho, Michoacán. 87 x 40 cm. Colección Fomento Cultural Banamex, A.C.
FOTO: ARTURO GONZÁLEZ DE ALBA

Fuente: Revista *Arqueología Mexicana* no. 17

Con las formas y técnicas alfareras que heredamos fundamentalmente de las dos culturas que conforman la del México de hoy, más los cambios producidos durante el desarrollo histórico mexicano, se produjo la alfarería contemporánea llena de significaciones del pasado, de valores del presente y de amplias repercusiones culturales.³⁰

En las distintas expresiones alfareras del México contemporáneo se dan técnicas, formas y acabados de distintas tradiciones; algunas más conservadoras que otras, en otras se nota más la persistencia de rasgos indígenas, y éstas corresponden a aquellas áreas que aún tienen núcleos de población en los

²⁶ MARTINEZ Peñaloza, Porfirio, *40 Siglos de Arte Mexicano*, Tomo IV, Editorial Herrero, S.A., México, 1975, p. 38

²⁷ *El esplendor del barro ayer y hoy*, *Arqueología Mexicana*, pp.8-9

²⁸ *Ibidem*, p.8

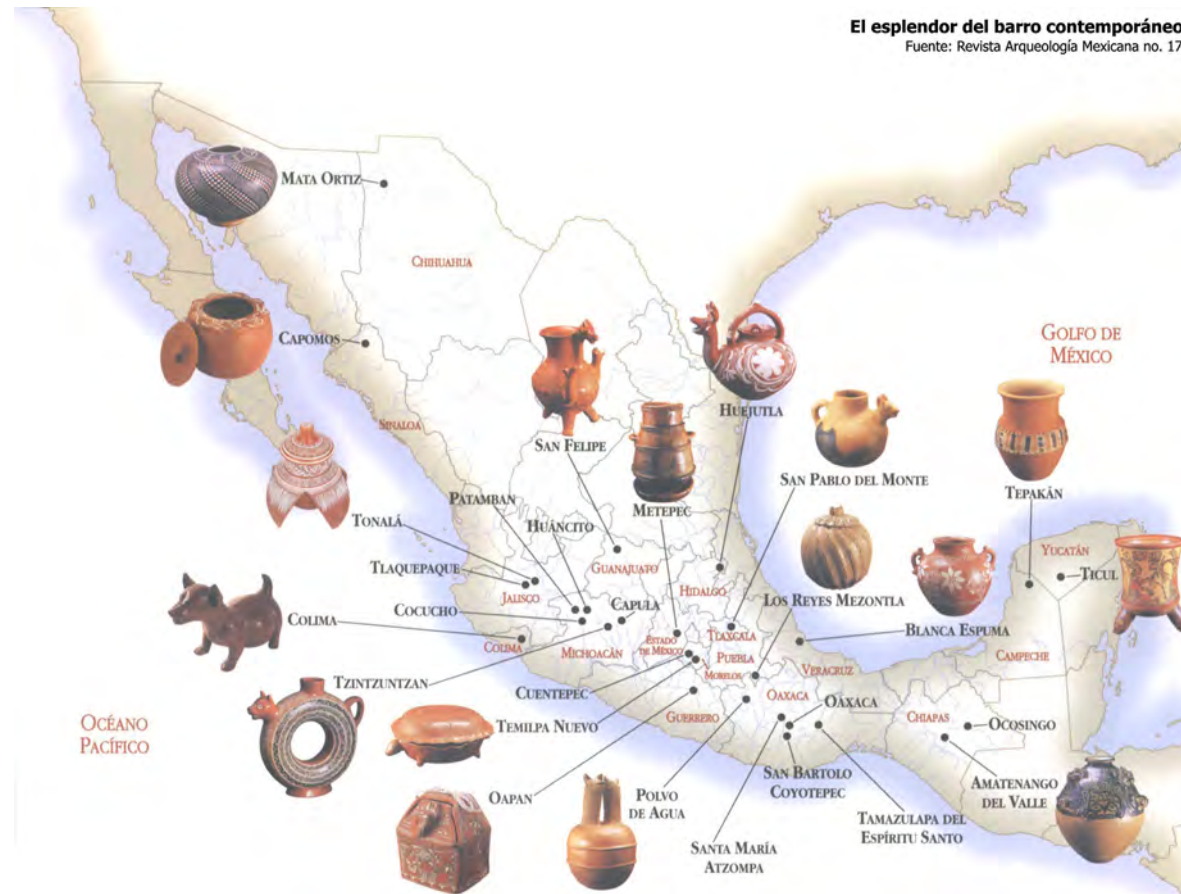
²⁹ MARTINEZ Peñaloza, Porfirio, *Op. cit.*, p. 40

³⁰ MARTINEZ Peñaloza, Porfirio, *Op. cit.*, pp. 36-38



que el proceso de culturización ha sido más lento y por tanto, son más conservadores y tradicionalistas en su producción cerámica.

Algunos de los centros que podemos considerar como tales son: Acatlán (Puebla), Ameyaltepec y Tolimán (Guerrero), Amatenango (Chiapas), Ocotlán y Coyotepec (Oaxaca), Huánzito (Michoacán), entre otras.³¹ Así mismo, las comunidades actuales cuya alfarería tiene más importancia artística, por la belleza y fama de sus piezas, que trasciende el ámbito local, son , pues, las de las entidades de Puebla, Jalisco, Michoacán, Oaxaca, Guerrero, Chiapas, Yucatán y Estado de México.³²



³¹ MARTINEZ Peñalosa, Porfirio , 40 Siglos de Arte Mexicano, Tomo IV, Editorial Herrero, S.A., México, 1975, p. 49

³² *Ibidem*, p. 40



1.4.2 La alfarería del Estado de Oaxaca

En su estudio clásico sobre las sociedades del Preclásico en el Valle de Oaxaca, Kent Flannery y Marcus Winter señalaron que mediante la comparación de los artefactos, desechos y productos de diversas casas en distintos sitios se podían establecer tres tipos de actividad: *universales o poco especializadas*, realizadas en todos los sitios por la mayor parte de las familias; actividades sólo presentes en ciertos sitios o *muy especializadas*, y *actividades únicas o magistrales*.³³



Copa. Cultura zapoteca, estilo mixteco. Posclásico Tardío. Zaachila, Oaxaca. 7.6 x 7.7 cm. MNA.

Fuente: Revista Arqueología Mexicana no. 17

La mayoría de los bienes e instrumentos destinados a satisfacer las necesidades básicas, eran elaborados por varias familias que, llegaban a formar parte de esquemas de cooperación intercomunal, también llamada *simbiosis económica*, y se puede encontrar tanto en la Cuenca de México como en el Valle de Oaxaca.

Así en la actualidad el estado de *Oaxaca* es en nuestro país, el lugar de referencia si de artesanías y arte popular se trata, en correspondencia con su universo étnico; cerca de cuatrocientos mil hombres y mujeres diseminados en toda la geografía de la entidad se dedican a esta rama de la producción.³⁴

La modalidad y el género artesanal es diverso y sumamente rico: la cerámica en los Valles Centrales, la orfebrería en el Istmo de Tehuantepec y los textiles en la Costa, son solamente algunos.

Oaxaca es una entidad en la que los grupos indígenas y muchas de sus tradiciones culturales, prehispánicas o coloniales, aún persisten.

³³ [La producción artesanal en Mesoamérica](#), Revista Arqueología Mexicana no. 80, p. 33

³⁴ [Artes Populares de Oaxaca](#), H. Ayuntamiento de Oaxaca de Juárez, 2004 p. 57



La alfarería tiene remotos antecedentes en el valle de Oaxaca, entre 1500 y 1200 años antes de nuestra era, los primitivos pobladores ya producían un tipo de cerámica que los especialistas denominan “rojo sobre bayo” a causa del color de las piezas descubiertas, sobre las cuales con frecuencia se observan incisiones decorativas pintadas con el rojo de la hematina (un óxido de hierro).

Este tipo de alfarería fue elaborada en todas las aldeas comprendidas entre las tierras altas de Oaxaca y la costa del Golfo de México. Hay vestigios prehispánicos de vasos, ollas cajetes y cántaros que datan de esa época, cuando la zona apenas comenzaban a definirse algunas aldeas que para



Olla efigie. Cultura zapoteca, estilo mixteco. Posclásico. Zaachila, Oaxaca. 26 x 17 cm. MNA.

Fuente: Revista Arqueología Mexicana no. 17

las antiguas culturas americanas serían centros urbanos de gran importancia.

Muchas de las características de la alfarería desarrollada en ese tiempo influyeron directamente sobre la de etapas históricas posteriores, significativamente, sobre la que se elaboró durante los primeros tiempos de Monte Albán.³⁵

La metrópoli zapoteca conocida como Monte Albán ha producido hasta ahora una riqueza sin precedente de materiales arqueológicos. La arquitectura funeraria de los zapotecas es la más desarrollada en América.

Las tumbas contenían esqueletos, adornos de jade y hueso, ollas de barro y urnas complejas, que han permitido establecer las edades de las cámaras. Por medio de trincheras cavadas en una escombrera y del estudio de los fragmentos de alfarería enterrados a diferentes profundidades, los arqueólogos han podido determinar las épocas sucesivas de ocupación.³⁶

Con base en un complejo estudio estadístico de los tipos de barro, las técnicas alfareras y las formas de las vasijas, el Dr.

³⁵ *Artes Populares de Oaxaca*, H. Ayuntamiento de Oaxaca de Juárez, 2004, pp. 57-58

³⁶ COVARRUBIAS, Miguel, *El sur de México*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1980, p. 231



Alfonso Caso estableció cinco épocas distintas,³⁷ desde el periodo arcaico hasta el siglo XVI, cuando conquistaron los españoles el país y se inició la historia contemporánea de los zapotecas.



Monte Albán, Oaxaca
Foto: Rosa Ma. Cruz

Monte Albán I

Aparece en forma misteriosa, sin el precedente de alguna cultura anterior, pero ya en pleno desarrollo. Entre los objetos de alfarería de esta época se encuentran los excelentes utensilios de color crema y pizarra, de formas gráciles y sencillamente adornados, con grabados de diseños geométricos.

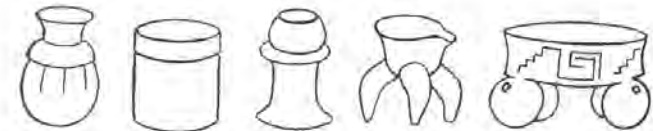
Aún en esta primera época, aparecen aparecen botellas con picos y vasijas de cuatro patas.



Formas de alfarería
Monte Albán I
Fuente: Covarrubias, Miguel, *El sur de México*, 1980

Monte Albán II

Es una época breve pero espléndida, de elegancia y nobleza. Se caracteriza por alfarería de calidad pintada al fresco, utensilios cafés grabados, cerámica de rojo pintada sobre una base beige y urnas magníficas. Datan de esta época las estatuas de barro de figuras paradas, las cuales tienen ojos grandes y rasgados, bocas arqueadas y abiertas y dedos delgados y largos en manos extendidas.



Formas de alfarería
Monte Albán II
Fuente: Covarrubias, Miguel, *El sur de México*, 1980

³⁷ COVARRUBIAS, Miguel , *El sur de México*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1980, pp. 232-239



Monte Albán III (500-1000 d.C)

Es la gran época clásica de los zapotecas, donde predominan jades esculpidos y complejas tumbas con nichos, las que se adornan con frescos policromáticos y se llenan de voluminosas urnas funerarias de barro. Los personajes que adornan las urnas llevan vestimenta suntuosa y cascos que representan animales coronados de largas plumas de quetzal, collares pesados y grandes clavijas en las orejas. El arte de la época clásica es rico y maduro, a la vez que es austero y convencional. El motivo básico de los adornos consiste en espirales cuadradas de esquinas redondeadas.



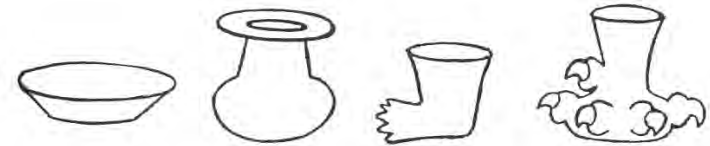
Formas de alfarería
Monte Albán III

Fuente: Covarrubias, Miguel, *El sur de México*, 1980

Dentro de este periodo has dos épocas perfectamente definidas: una más antigua y más clásica, de mayor calidad artística Monte Albán IIIa y la posterior Monte Albán IIIb, que tiene indudables indicios de decadencia artística.

Monte Albán IV (1000-1300 d.C.)

Aunque es todavía típicamente zapoteca, esta época es de total decadencia y finalizó con el abandono de la gran ciudad, tal vez por guerras ruinosas con los mixtecas, quienes entonces estaban en ascenso. Son típicas de este período algunas urnas hechas en moldes, complejas pero artísticamente inferiores y una lafarería tosca y mal horneada.



Formas de alfarería
Monte Albán IV

Fuente: Covarrubias, Miguel, *El sur de México*, 1980



Monte Albán V (1300-1521 d.C.)

Es la última época, cuando los mixtecas ya habían desplazado a los zapotecas de Monte Albán. Los mixtecas llevaron al lugar el renacimiento cultural que se conoce como la cultura “Mixteca-Puebla” o tolteca, época de lujo y grandeza. El arte de los pobladores se caracterizó por un complicado simbolismo religioso, esculturas finas en madera y hueso, así como una pintura jeroglífica en libros de piel de venado y sobre la rica cerámica policromática o de “Cholula”.



Formas de alfarería
Monte Albán V

Fuente: Covarrubias, Miguel, *El sur de México*, 1980

Investigaciones posteriores a Alfonso Caso, revelaron una secuencia ocupacional mucho más larga, iniciando con los primeros grupos de cazadores-recolectores cuando menos 10,000 años antes del presente . Cuatro periodos fueron añadidos a la secuencia cerámica del Valle de Oaxaca antes

de la fundación de Monte Albán: Tierras Largas (1500-1200 a.C.), San José (1200-800 a.C.), Guadalupe (800-700 a.C.), y Rosario 700-500 a.C.).³⁸

Cronología del Valle de Oaxaca *

Fecha	Etapa	Periodo
1500		
		Posclásico Tardío
	Monte Albán V	
1100		Posclásico Temprano
	Monte Albán IV	
700		
	Monte Albán IIIb	Clásico Tardío
500		
	Monte Albán IIIa	Clásico Temprano
300		
A.D.	Monte Albán II	
B.C		Formativo Tardío
100		
	Monte Albán Tardío I	
300		
	Monte Albán Temprano I	
500		
	Rosario	Formativo Medio
700		
	Guadalupe	
900		
	San José	
1100		
		Formativo Temprano
1300	Tierras Largas	

Fuente: Blanton, Richard E., Feinman, Gary M. Kowalewski, Stephen A. Nicholas Linda M., *Ancient Oaxaca. The Monte Albán State*. Cambridge University Press, 1999, Cambridge.

³⁸ MARCUS, Joyce y Kent V. Flannery, *Zapotec Civilization: How Urban Society Evolved in Mexico's Oaxaca Valley*. Thames and Hudson, England, 1996



1.4.3 La alfarería de barro negro

Actualmente, en el estado de Oaxaca se produce alfarería *utilitaria, ceremonial y ornamental*, la utilitaria, aunque destinada principalmente al uso cotidiano puede presentar expresiones de valor plástico; la ceremonial se realiza para celebraciones y festividades específicas, y la ornamental está ligada al gusto del productor y a la demanda de un amplio mercado de consumidores. Esto se refleja en la abundante producción alfarera de sus comunidades, en las que se advierten variados niveles de ejecución, de técnica, de interpretación y de uso.

En la entidad se distingue como centro alfarero *San Bartolo Coyotepec*, pueblo situado en el valle de Zimatlán, cerca de la capital;³⁹ cuya historia data entre los años 850 a 500 antes de nuestra era se tiene evidencia, aparecieron en el valle de Oaxaca dos tipos distintivos de cerámica gris que los historiadores conocen como “Guadalupe” (850-700 A.C.) y “Rosario” (700-500 A.C.), debido a los sitios arqueológicos en que se han hallado los vestigios más representativos de dicha cerámica.

La cerámica de la *fase Rosario* es la más elaborada, presenta menos énfasis en la decoración con incisiones pintadas, ofrece sin embargo, los primeros ornamentos moldeados: se observan cabecitas de ranas en las bocas de las vasijas de la época más tardía. Otro elemento decorativo frecuente en esa época fue el llamado “cruz de San Andrés” o “estandarte”, un diseño en forma de moño o lazo con segmentos triangulares.



Templo. Cultura zapoteca. Preclásico.
Monte Albán, Oaxaca. 31.4 x 27.8 cm. MNA.
FOTO: MAHCC/ANTONIO PACHECO/FLACSO

Fuente: Revista Arqueología Mexicana no. 17

³⁹ MARTINEZ Peñaloza, Porfirio, 40 Siglos de Arte Mexicano, Tomo IV, Editorial Herrero, S.A., México, 1975, p. 58



Así mismo, en ese tipo de cerámica se elaboraron, al parecer, los primeros *comales* para tortillas utilizados en la región, por lo cual esta fase marca también la creación (en Oaxaca al menos) de ese alimento tan importante para las culturas mesoamericanas.

En las primeras décadas del siglo XX, muchos moradores de San Bartolo continuaban elaborando la cerámica gris que sus ancestros les transmitieron de generación en generación desde 2500 años atrás.

A principios de 1940, los fabricantes de mezcal del estado, decidieron envasar su bebida en jarros y tinajas especiales que encargaban a los artesanos de San Bartolo, lo que dio un impulso adicional a la alfarería del sitio y permitió que algunos de sus cultivadores destacasen en la zona de los valles centrales.

A petición de los fabricantes, se crearon en San Bartolo diferentes tipos de vasijas para el licor, el mezcal envasado en barro dio mayor difusión a la cerámica de Coyotepec, así como al estado de Oaxaca entre 1940 y 1950.



Torno Prehispánico, barro negro
Museo Estatal de Arte Popular de Oaxaca



Comal, barro negro
Museo Estatal de Arte Popular de Oaxaca



Así el *cántaro*, como contenedor de líquidos, fue en el pasado y sigue siendo en la actualidad la artesanía más representativa con la que los habitantes de San Bartolo se identifican, y realizan con gran entusiasmo y esmero.⁴⁰

Por lo tanto, el barro negro de San Bartolo Coyotepec es uno de los símbolos que identifican al estado de Oaxaca en todo el mundo.⁴¹



Cántaro labrado, barro negro
Museo Estatal de Arte Popular de Oaxaca

El proceso de elaboración

La elaboración de la cerámica comienza desde que se extrae y saca el barro gris, a lomo de burro o de mula, de un sitio cercano a los cerros que rodean Coyotepec, los moradores de San Bartolo son muy celosos de sus yacimientos, y esto implica que la extracción del material sea el principio de un rito laboral.

Existe un método complejo, aunque empírico, para trabajar la arcilla de Coyotepec: primero hay que meterla en pilas o tanques de agua donde los artesanos la amasan con los pies todos los días, durante tres o cuatro horas, a veces, si se reúne una tonelada de material, este amasado lleva todo un mes.

Las piezas se modelan sin más ayuda que el llamado torno manual: dos platos cóncavos de barro, de distintos tamaños, puestos uno sobre otro, de manera que el de arriba pueda girar libremente, sobre el cual el alfarero da forma a sus piezas.⁴²

⁴⁰ HERNANDEZ Díaz, Jorge, *Artesanía y Artesanos en Oaxaca*, CONACULTA-FONCA, 2001 p. 38

⁴¹ *Ibidem*, p. vii

⁴² *Artes Populares de Oaxaca*, H. Ayuntamiento de Oaxaca de Juárez, 2004 pp. 64-65



Ocho días más tarde, el artesano adelgaza y empareja sus paredes interiores y la superficie externa con trozos de jícara que emplea como cuchillas o espátulas. En esta etapa del proceso también se pueden practicar en la vasija ornamental los peculiares calados o cortes en forma de flores, hojas o agujeros que se hacen con cuchillas y punzones de carrizo afilado.

De nuevo, el recipiente se deja secar por varios días dependiendo de la pieza, y cuando ha adquirido cierta dureza, se bruñe la superficie con una pieza de cuarzo, con lo que adquiere un color ocre peculiar, el cual se transformará en negro brillante tras el cocimiento final, el cual se lleva a cabo una vez que la pieza ha sido cubierta de sarapes para que seque bien y posteriormente, pasa de ocho a diez horas en el horno, el cual se encuentra a flor de tierra.

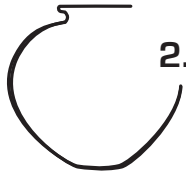
Es importante destacar que el tono de las piezas de San Bartolo Coyotepec no deriva del color natural de la arcilla, sino que se obtiene durante la quema, cuando en determinado momento de la cocción se sellan con lodo fresco todos los orificios de los hornos para formar en su interior lo que se conoce en términos técnicos como “atmósfera reductora”, la cual provoca un humo denso que impregna las piezas dándoles ese tono negro tan apreciado.⁴³



MARIA CASTILLO FABIAN
Armadillo, 2001. Barro negro moldeado, modelado,
esgrafiado y bruñido. San Bartolo Coyotepec,
Oaxaca. 10 x 12.5 x 15.5 cm. Colección
Fomento Cultural Banamex. A.C.
FOTO: ARTURO GONZÁLEZ DE ALBA

Fuente: *El esplendor del barro ayer y hoy*
Revista Arqueología Mexicana no. 17

⁴³ ESPEJEL, Carlos, *Cerámica popular mexicana*, Ed. Blume, España, 1975, p.96



2. LA FORMA COMO SOPORTE DE COMUNICACIÓN VISUAL

En la primera parte de este capítulo estableceremos la perspectiva desde la cual analizaremos a nuestro objeto de estudio, esto es, la comunicación tanto visual como gráfica; por tanto, considero pertinente establecer en principio la diferencia entre estos términos principalmente, ya que ambos serán mencionados a lo largo de este capítulo.

Bruno Munari define a lo *visual*, como lo concerniente a imágenes comunicadoras: signos, señales, símbolos, significado de formas y colores, etc. y lo *gráfico*, a lo relativo al mundo de la estampa, los libros impresos, etc⁴⁴

Así entonces, todas las miradas están sometidas a las reglas de la visualidad -no sólo lo gráfico- definiendo así un ángulo desde el cual cualquier estructura visual puede ser juzgada: se extiende a todas las cosas del mundo, sean de la índole que sean, ya que poseen un carácter de elementos visivos.⁴⁵

2.1 La Comunicación Visual

Dentro de las distintas modalidades de comunicación tenemos: la *verbal*, la *escrita* y la *visual*, la diferencia de ésta última con las otras dos es en primer lugar, el sentido que se utiliza para captar la información es la vista, difiriendo así, de la comunicación verbal pero funcionando de la misma manera que la comunicación escrita, sólo que el código que transmite la información es distinto: el lenguaje visual.⁴⁶

El lenguaje visual contribuye a que formemos nuestras ideas de como es el mundo , ya que a través de el absorbemos y creamos información, un tipo de información especial que captamos gracias al sentido de la vista.⁴⁷

⁴⁴ VILCHIS, Luz del Carmen, *Metodología del Diseño*, UNAM, México, 1998, p.40

⁴⁵ COSTA, Joan, *Diseñar para los ojos*, Grupo Editorial Design, Bolivia, 2003, p.47

⁴⁶ ACASO López-Bosch, María, *El lenguaje visual*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, España, 2006 p. 24

⁴⁷ *Ibidem*, p. 22





Si bien es cierto que la comunicación visual abarca *todo lo que ven nuestros ojos*⁴⁸, no somos solamente receptores que entablamos una relación perceptual meramente física con el objeto, también podemos interpretar un mensaje mediante la decodificación de su lenguaje tanto objetiva como subjetivamente, es decir, un proceso de socialización intersubjetiva por medio del objeto.

El acto de comunicación depende no sólo de la certeza de la forma o de las imágenes, su responsabilidad social incluye el *contenido de los mensajes*. La comunicación de masas se establece entonces por esta vía: *el objeto es comunicación*. Así los objetos pueden ser portadores de forma, de signos, de mensajes funcionales y simbólicos; sus formas, sus curvas, su aprehensión a través de los ojos o de las manos son mensajes permanentes de un cuerpo social⁴⁹; o bien, materia de valoración que influye en la forma de pensar.

El lenguaje visual es el código específico de la comunicación visual, en él se funden de manera ecléctica postulados muy diferentes, y se da cohesión a metodologías de procedencia

disciplinar diversa, como las aportaciones de la semiótica, de las teorías de la comunicación, o de metodologías de la historia del arte; todo ello, con la intención de borrar las fronteras entre un arte con mayúscula o elitista y el arte popular, inmerso en la vida cotidiana a través de la publicidad, el diseño o el uso de objetos domésticos.⁵⁰

Así entonces, los objetos cotidianos de nuestro entorno, comprados, utilizados y desechados, ejercen las mismas funciones de comunicación que los periódicos o los conciertos radiofónicos; su presencia y circulación en la sociedad sigue en gran parte, las mismas leyes, y ejerce las mismas acciones, poblando el cerebro del individuo de formas y reacciones: la originalidad o la banalización, la alienación o el dominio del entorno, entre otras.

Dentro de esta comunicación visual, los objetos se pueden clasificar según el contexto en el que se encuentren, así como por el tipo de información que presenten.⁵¹

⁴⁸ MUNARI, Bruno, Diseño y Comunicación visual, Gustavo Gili, España, 1985 , p. 79

⁴⁹ MOLES, Abraham , Teoría de los Objetos, G. Gili, Barcelona, 1974, p. 26

⁵⁰ ACASO López-Bosch, María, El lenguaje visual, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, España, 2006 p. 16

⁵¹ MUNARI, Bruno, *Op. cit.*, p. 85



2.1.1 El mensaje visual

La comunicación visual se da a partir de mensajes *gráficos* y *visuales*, en el esquema más básico de comunicación se presume que un emisor produce un mensaje y un receptor lo recibe. Podemos dividir el mensaje en dos partes: *información* y el *soporte visual*.

El *soporte* comprende el conjunto de elementos que hacen *visible* el mensaje, todas aquellas partes que se toman en consideración y se analizan, para poder utilizarlas con la mayor coherencia respecto a la *información*.

La comunicación gráfica y visual integrarán y fijarán dicha información consciente o inconscientemente en un mensaje, a través de las capacidades discursivas de ciertos elementos (signos) cuya representación implica la mediación de la percepción visual dando como resultado, un *texto visual*.

2.1.2 Códigos

Cuando hablamos de códigos, nos referimos a la interrelación de los elementos de uno o diversos códigos componentes de la comunicación gráfica que generan una estructura donde la modificación de uno de ellos afecta a los otros y a su vez, al sentido en la comunicación. Tanto en la comunicación gráfica como visual encontramos los siguientes códigos: ⁵²

- **Código Morfológico.** Abarca desde los esquemas formales abstractos (plecas, planos, contornos, etc.) hasta los elementos formales figurativos (dibujos, ilustraciones, viñetas, etc.) que integran un diseño, pueden caracterizarse como orgánicas, geométricas, regulares, irregulares, etc. e identificarse por grados de iconicidad o grados de figuratividad.

⁵² VILCHIS, Luz del Carmen, Diseño: Universo de conocimiento, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, pp. 57-58



- **Código Cromático.** Comprende los esquemas de color que son elección de la intensidad, del valor dinámico, de la legibilidad por contraste de los colores ambientales, de la luminosidad de la reflexión y de las condiciones semánticas por las que los colores tienen referencias culturales de sentido muy específicas.
- **Código tipográfico.** Comprende todos los textos caracterizados por la elección de tamaño, valor, grano, forma y orientación de los caracteres.
- **Código fotográfico.** Comprende todas las imágenes fotográficas que se caracterizan por las tomas, encuadres, escalas, grados de definición, tramados y grados de iconicidad.

Como mencionamos, a partir de uno o más de estos códigos, se puede generar un mensaje de comunicación gráfica, en el caso de éste, nuestro estudio, procederemos a definir y clasificar al código morfológico, es decir lo relativo a la *forma*.



2.2 Código Morfológico: La Forma

2.2.1 La forma material

La forma material sirve para informarnos acerca de la naturaleza de las cosas a través de su aspecto exterior⁵⁵, es decir, lo que establece la diferencia y modo de ser de los cuerpos con respecto de otros y su pertenencia a grupos o clases de los mismos. Es un atributo común a todos los objetos artificiales, es imposible concebir un objeto desprovisto de cualquier tipo de forma, con alguna manera de articularse materialmente y con una manera identificable de ocupar el espacio.

La forma material obedece a las disposiciones físicas del objeto que se está observando⁵⁶: los límites reales que son determinados por el artista o creador, es decir, las líneas, masas, volúmenes.

La forma es un atributo común a todos los objetos artificiales, es decir, a todos los objetos materiales creados por el hombre, cualquiera sea su finalidad y escala dimensional. Se entiende por forma no sólo la configuración del perímetro o de las superficies limitantes de los objetos físicos, sino también los demás objetos perceptivos de la misma, tanto exteriores como interiores (textura, color, brillo, peso, temperatura, olor, etc.)⁵³.

Es por esto que para poder hablar de las cualidades y demás aspectos de la forma, habremos de hacer distinción entre dos tipos de formas o propiedades que son inherentes al objeto visual: la *forma material* y la *forma perceptual*.

Al hablar de estos dos tipos de forma se establece una diferencia entre *representación* o *apariencia* de la forma y *percepción*, donde pareciera ser que en la primera, el creador trata de explicitar la realidad de una manera particular o bien, de presentar un objeto funcional, mientras que en la *percepción* existe un mecanismo de selección de la realidad por parte del observador.⁵⁴

⁵³ FORNARI, Tulio, Las Funciones de la forma, Tilde, México, 1989, p.11

⁵⁴ VILLAFañE, Justo, Introducción a la teoría de la imagen, Pirámide, 2003, p. 29

⁵⁵ ARNHEIM, Rudolph, Arte y percepción visual, Psicología del ojo creador, Alianza Editorial, Madrid, España, 1979, p. 115

⁵⁶ FORNARI, Tulio, *Op. cit.*, pp. 22-23



Es esta misma omnipresencia de la forma en todos los productos artificiales la que nos permite utilizarla como elementos de ligazón en una intención taxonómica basada en las potencialidades funcionales de la misma.⁵⁷

LA FORMA MATERIAL CON BASE EN EL DISEÑO TRIDIMENSIONAL

Todos los elementos visuales constituyen lo que generalmente llamamos “forma”, en el sentido material tridimensional, no es sólo una forma que se ve, sino una figura de tamaño, color y textura determinados que constituye a su vez un portador o soporte de otras formas, primordialmente en la decoración que llega a presentar.

Elementos visuales

Las formas tridimensionales se ven diferentes desde ángulos y distancias distintos y bajo distintas condiciones de iluminación. Por lo tanto, debemos considerar los siguientes elementos visuales⁵⁸ que son independientes de tales situaciones variables.

a) La figura. Constituye la apariencia externa de un diseño y la identificación principal de su tipo. Una forma tridimensional puede representarse sobre una superficie plana mediante múltiples figuras bidimensionales, cosa de la que tenemos que ser conscientes para relacionar visualmente todos estos aspectos diferentes con la misma forma.

b) El tamaño. No es sólo la magnitud o la pequeñez, longitud o bevedad, sino que es también la medición concreta y se puede medir sobre cualquier forma tridimensional en términos de longitud, altura y profundidad (o altura, anchura y grosor) a partir de los cuales se puede calcular su volumen.

c) El color. La intensidad de claro u oscuro, es lo que más claramente distingue a una forma de su entorno y puede ser natural o artificial. Cuando es natural presenta el color original del material; cuando es artificial, el color original del material está recubierto por una capa de pintura, o ha sido transformado por medio de algún tratamiento.

⁵⁷ FORNARI Menoni, Tulio, Las funciones de la forma, Tilde, UAM, México, 1989, p. 110

⁵⁸ WONG, Wucius, Fundamentos del Diseño, Gustavo Gili, Barcelona 1995, p. 243



d) La textura. Se refiere a las características de superficie del material utilizado en el diseño. Puede estar en forma natural, sin adornos, o con un tratamiento especial. Puede ser lisa, rugosa, mate o brillante según determine el creador. Puede ser una textura a pequeña escala que acentúe la decoración bidimensional de la superficie o de una textura más marcada, que acentúe la tangibilidad *tridimensional*.

2.2.2 La forma perceptual

La percepción de objetos del mundo real regularmente nos parece obvia y no nos plantea problemas a menos que padezcamos deficiencias visuales o neurológicas, sin embargo, es un proceso complejo y de difícil explicación.

La forma perceptual es el resultado de un juego recíproco entre el objeto o forma material, el medio luminoso que actúa como transmisor de la información de la imagen percibida y las condiciones reinantes en el sistema nervioso y el conjunto de canales sensoriales del observador.⁵⁹

Por un lado, la estimulación que incide en los millones de fotorreceptores de la retina es energía electromagnética, luz reflejada desde los objetos reales del medio ambiente una distribución bidimensional (un mosaico) de luz de diferentes intensidades y longitudes de onda. Por el otro, la información contenida en la *imagen retiniana* es ambigua y no está organizada, es decir, no contiene objetos tal y como los percibimos.⁶⁰

El proceso de percepción realiza a nivel sensorial lo que en el ámbito del raciocinio se entiende por comprensión: *ver es comprender*.⁶¹ Donde quiera que percibimos una forma, conciente o inconcientemente suponemos que representa algo, y por tanto que es la forma de un contenido. La organización perceptiva facilita la extracción de regularidades presentes en los objetos naturales, permitiendo así la segregación y agrupamiento de la estimulación necesarias para la percepción del objeto.⁶²

⁵⁹ ARNHEIM, Rudolph, *Arte y percepción visual, Psicología del ojo creador*, Alianza Editorial, Madrid, España, 1979, p. 62

⁶⁰ LUNA, Dolores, y Pío Tudela, *Percepción visual* Trotta, Madrid, España, 2006 pp. 223-224

⁶¹ ARNHEIM, Rudolph, *Op. cit.*, p. 62

⁶² LUNA, Dolores, y Pío Tudela, *Op. cit.*, p. 224



Las formas mentales-perceptuales serán entonces, representaciones internas, consecuencia de la acción formativa de la mente, que organizará las imágenes retinianas a través de ciertos procesos y principios para la mejor comprensión de los objetos, así como su relación y/o diferencia con respecto de los demás.

Los procesos que en este estudio nos conciernen serán exclusivamente los procesos relacionados con la *organización visual*, para esto, nos apoyaremos en la Teoría de la Gestalt, así como sus leyes de organización visual y perceptiva.

TEORÍA DE LA GESTALT

El grupo de psicólogos de la *gestalt* surgió a principios del siglo XX, fue fundado por Max Wertheimer, Kurt Koffka y Wolfgang Köhler, quienes establecieron los cánones generales para la organización preferente de las percepciones conocidas como leyes de la Gestalt.⁶³

La palabra *gestalt* surge del alemán que significa *forma* o *figura*, Koffka la define como *una entidad individual, concreta y característica, que existe como algo separado y que tiene una forma o estructura como uno de sus atributos*.⁶⁴

Una *gestalt* es un producto de la organización, y la organización o *gestalten* es el proceso que conduce a ella. En dicho proceso de organización, *lo que sucede a una parte del todo está determinado por leyes intrínsecas inherentes a este todo* (Wertheimer, 1925).⁶⁵ La *gestalt* hace referencia a un reconocimiento por parte de un observador y sólo se manifiesta en la percepción del estímulo sólo cuando se reconoce la estructura de éste.⁶⁶

La psicología Gestalt ha aportado valiosos estudios y experimentos al campo de la percepción, recogiendo datos, buscando el significado de los *patterns* visuales y descubriendo como el organismo humano ve y organiza el *input* visual y articula el *output* visual;⁶⁷ como veremos al abordar la naturaleza de dicha organización.

⁶³ COHEN, Jozef, Sensación y Percepción Visuales, Trillas, México 1973, pp 100, p. 62

⁶⁴ KOFFKA, Kurt, Principios de psicología de la forma, Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1973 p. 192

⁶⁵ *Ibidem*, p. 7

⁶⁶ VILLAFañE, Justo, Introducción a la teoría de la imagen, Pirámide, 2003, p. 57-58

⁶⁷ DONDIS, Donis A., La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual, Gustavo Gili, Barcelona, España, 1976 p. 35



PRINCIPIO DE PRÄGNANZ: SIMPLICIDAD Y BUENA FORMA

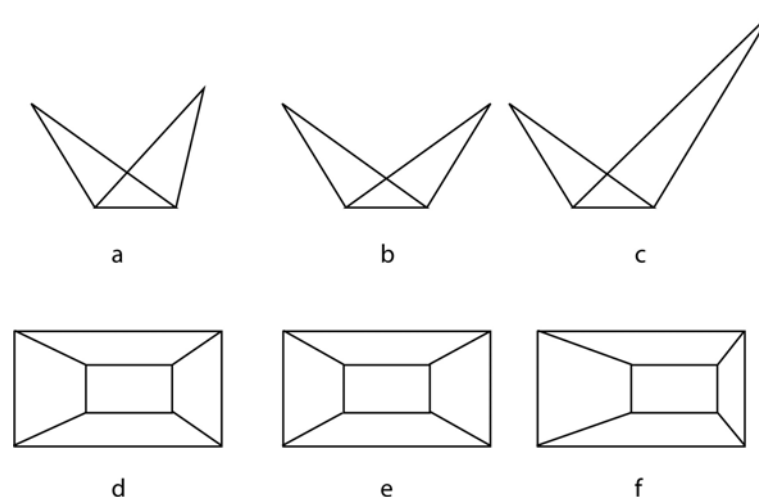
Es el principio mínimo de la percepción visual, el cual establece que todo esquema estimulador tiende a ser visto de forma tal que la estructura resultante sea el esquema más **simple**, **regular** y **simétrico** que sea posible en esas circunstancias.⁶⁸

La ley de la *prägnanz* es la más general en la organización perceptiva, el resto son derivaciones o especificaciones de este principio básico. Así mismo, existen diferentes tendencias que refuerzan este principio de simplificación de la forma a través de nuestra percepción como son:

Equilibrio. Es la referencia visual más fuerte y firme del hombre, este proceso de estabilización impone a todas las cosas vistas y planeadas un eje vertical con un referente secundario horizontal; entre los dos establecen factores estructurales que miden el equilibrio.⁶⁹

Nivelación y aguzamiento. Estos opuestos se denominan en psicología nivelación y aguzamiento (*leveling y sharpening*).

La nivelación se caracteriza por procedimientos tales como la unificación, la acentuación de la simetría, la reducción de rasgos estructurales y de las tensiones, la repetición, el abandono del detalle discordante, la eliminación de la oblicuidad (fig. b y e). La agudización por el contrario, acentúa las diferencias, subraya la oblicuidad y aumenta la tensión del esquema visual (fig. c y f).⁷⁰



⁶⁸ ARNHEIM, Rudolf, *Arte y Percepción Visual - Psicología del ojo creador*, Alianza Forma, España, 1979, p. 85

⁶⁹ DONDIS, Donis A., *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*, Gustavo Gili, Barcelona, España, 1976 pp. 36-37

⁷⁰ ARNHEIM, Rudolf, *Op. cit.*, p. 81



PRINCIPIOS DE ORGANIZACIÓN PERCEPTIVA

Los *gestaltistas*, quienes tenían conciencia de que la percepción no es copia de la imagen retiniana, pasaron a explicar esta discrepancia mediante una teoría de procesos dinámicos en el cerebro. Las leyes de organización sensorial eran las expresiones de dichos procesos.⁷¹

Originalmente definieron a la organización perceptiva como *aquel conjunto de factores o condiciones que permiten la constitución del objeto percibido*. A partir de entonces, han surgido diversos ajustes en las definiciones para describir este proceso, una de las más apropiadas que hemos de utilizar para este estudio de la forma perceptual será la siguiente:⁷²

“La organización perceptiva se considera como un conjunto de procesos necesarios para extraer regularidades de la imagen y representarlas en un formato útil para procesos posteriores como los implicados en el reconocimiento del objeto” (Wagemans y Kolinski, 1992).

Los psicólogos de la Gestalt desarrollaron una serie de principios en relación con los mecanismos básicos de la organización perceptiva, los cuales pueden ser clasificados en dos grupos: los *principios de segregación de la figura y el fondo* y el *agrupamiento de elementos* estímulos discretos en unidades perceptivas más amplias.

Principios de segregación de la figura y el fondo

Los principios relacionados con la segregación de la figura y el fondo, especifican que *tenderán a percibirse como figura las áreas envueltas, simétricas, convexas, con orientación horizontal-vertical, las que presenten un mayor tamaño y contraste mayor con el contorno global*.

La segregación de objetos consiste básicamente en la percepción de una figura que se destaca sobre un fondo y se considera como el tipo de organización perceptiva más elemental. Fue descubierta por Rubin en 1915 a partir de sus trabajos con *figuras reversibles*:⁷³

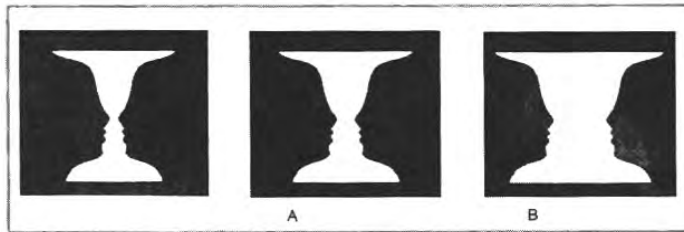
⁷¹ GIBSON, James J., La percepción del mundo visual, Ediciones Infinito, Buenos Aires, Argentina, 1974, p. 260

⁷² LUNA, Dolores y Pío Tudela, Percepción visual, Trotta, Madrid, España, 2006, p. 225

⁷³ *Ibidem*, p. 226



Las investigaciones de Rubin consistieron en observaciones y descripciones fenomenológicas sobre las impresiones de los observadores cuando se les presentaban estímulos con figuras reversibles.



A partir de aquí desarrolló una serie de descripciones sobre las características diferenciales de la figura y el fondo según los cuales, la figura y el fondo se diferencian en los siguientes aspectos:⁷⁴

- a) La figura tiene carácter de objeto, el fondo no
- b) La figura tiene forma, el fondo no la tiene, la forma de la figura procede del contorno que la delimita
- c) La figura tiene color de superficie mientras que el fondo es menos denso

d) La figura está localizada frente al fondo

e) Resulta más fácil discriminar figuras entre sí que fondos

f) La figura se conecta más fácilmente a significados que el fondo



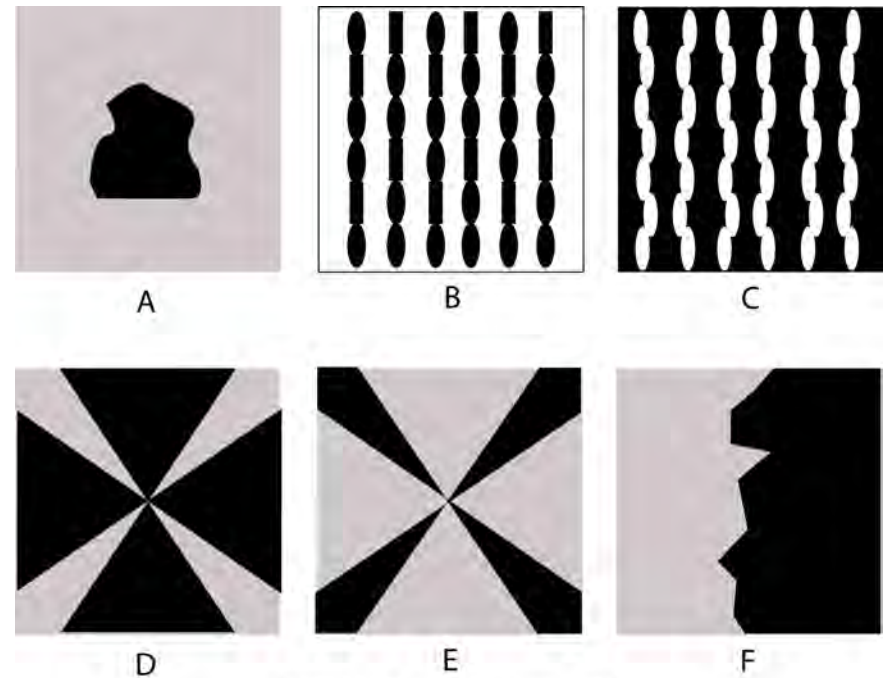
Rubin y posteriormente otros investigadores, establecieron a partir de sus investigaciones, las condiciones estimulares que permiten predecir qué partes del campo visual se percibirán como figura o como fondo, y son lo que los psicólogos de la Gestalt denominaron como *principios de organización de figura y el fonda*.⁷⁵

⁷⁴ LUNA, Dolores y Pío Tudela, Percepción visual, Trotta, Madrid, España, 2006, p. 228

⁷⁵ *ibidem*, pp. 228-229



- **Áreas envolventes y envueltas.** Las áreas envueltas tenderán a percibirse como figura y los envolventes como fondo (fig. A).
- **Simetría.** Las áreas que presentan simetría en su eje vertical tenderán a percibirse como figuras con mayor facilidad que las que no la presentan (fig. B).
- **Áreas convexas y cóncavas.** Las áreas convexas tenderán a percibirse como figuras con mayor probabilidad que las cóncavas (fig. C).
- **Orientación.** Las áreas orientadas vertical-horizontalmente se perciben como figuras con mayor facilidad que las oblicuas.
- **Tamaño relativo.** Las áreas de menor tamaño tenderán a percibirse como figuras con prioridad a aquellas que presenten un tamaño mayor.
- **Contraste.** Las áreas que presenten mayor contraste con el contorno global se percibirán más fácilmente como figuras que aquellas que presenten menos contraste (figuras D, E, F).



Principios de organización figura-fondo
Luna, Dolores y Pío Tudela, Percepción visual, 2006



La rivalidad por el contorno. Como ya mencionamos, Rubin presentó ejemplos en los que la situación figura-fondo es ambigua, y por lo tanto, reversible; así pues al ver una de las figuras, la otra pareciera muy distinta, no pueden verse al mismo tiempo las dos versiones; esto genera la idea de un *contorno compartido*.⁷⁶



Study for Encounter
Fuente: M.C. Escher Kaleidocycles,
Schattschneider Doris and Wallace Walker

Posteriormente a los planteamientos sobre la ambigüedad del contorno que hiciera Edgar Rubin, Driver y Baylis (1996) intentaron determinar el papel de la asignación de bordes a la región de la figura y el fondo.⁷⁷ Propusieron que los bordes que dividen regiones adyacentes del campo visual se asignan unilateralmente, es decir, se asignan a un solo lado: el *borde*



Woodcut print from *Regelmäßige Viakverdelung*
Fuente: M.C. Escher Kaleidocycles,
Schattschneider Doris and Wallace Walker

se puede asignar a cualquiera de las dos regiones del estímulo, la figura o el fondo, y una vez asignado a una de las partes se denomina *contorno que delimita la figura o al fondo*, dependiendo a quien se le asigne dicho contorno. Los autores concluyeron que la asignación de bordes que dividen la figura del fondo es unilateral y espontánea y no depende de la atención.



Interlocked bird portion of *Verbum*
Fuente: M.C. Escher Kaleidocycles,
Schattschneider Doris and Wallace Walker

⁷⁶ ARNHEIM, Rudolf, *Arte y Percepción Visual - Psicología del ojo creador*, Alianza Forma, España, 1979, p. 233

⁷⁷ LUNA, Dolores y Pío Tudela, *Percepción visual*, Trotta, Madrid, España, 2006, pp. 235-236

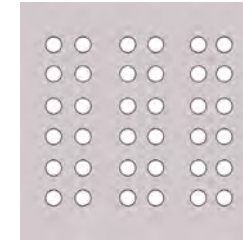


Principios de agrupamiento perceptivo

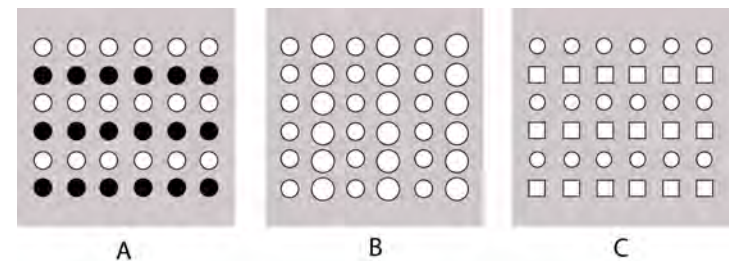
Los principios de agrupamiento perceptivo fueron desarrollados por Wertheimer (1925) quien advirtió que, a igualdad de otras circunstancias, los elementos estímulos discretos e inconexos cuando se presentan simultáneamente tienden a percibirse como *patrones* o *unidades perceptivas* más amplios o distintos, en función de determinadas propiedades.

Los principios de agrupamiento perceptivo postulan que, manteniendo constantes el resto de los factores, tenderán a agruparse los elementos estímulos que estén más próximos, que compartan propiedades (forma, color, tamaño) y compartan dirección o movimiento.⁷⁸

- **Proximidad.** Los elementos más próximos tienden a agruparse entre sí formando unidades perceptivas distintas.



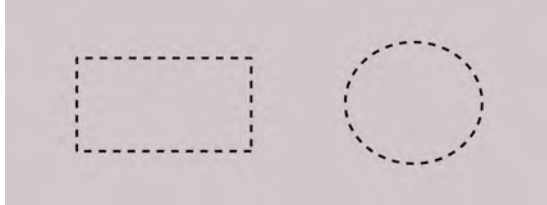
- **Semejanza.** Los elementos más semejantes tenderán a agruparse entre sí. La semejanza puede ser de color (A), tamaño (B), forma (C), orientación, etc. y la conjunción de varias dimensiones llevará a un agrupamiento más o menos potente.



⁷⁸ LUNA, Dolores y Pío Tudela, Percepción visual, Trotta, Madrid, España, 2006, p. 23



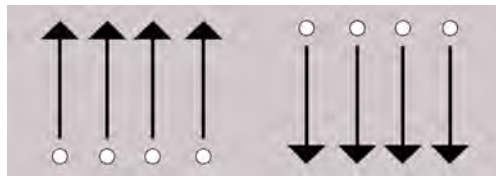
- **Cierre.** Las formas cerradas tienden a percibirse con preferencia a las formas abiertas.



- **Buena continuación.** Se tiende a percibir cambios suaves en la estimulación con preferencia a cambios pronunciados.



- **Destino común.** Los elementos que presentan una misma pauta de movimiento se percibirán como formando una misma unidad perceptiva.



Podemos concluir que las reglas de Wertheimer se reducen a una sola (que Cesare L. Musati describiría unos años más adelante) como *regla de homogeneidad o semejanza*, la cual establece que cualquier aspecto de los preceptos (forma, luminosidad, color, ubicación espacial, etc.) puede ocasionar agrupamiento por semejanza, misma que actúa como una fuerza de atracción entre cosas segregadas.⁷⁹

⁷⁹ ARNHEIM, Rudolf, *Arte y Percepción Visual - Psicología del ojo creador*, Alianza Forma, España, 1979, pp. 92-93



2.3 Funciones de la forma

La función básica que ya viene definida por la pregunta *¿para qué?* o *¿para qué sirve?* es decir, la utilidad, al papel mediador entre situaciones y actos.⁸⁰

La relación entre la forma y su función parte de la manifestación de que un objeto es incapaz de cumplir su función sin tener una forma adecuada;⁸¹ esta idea intuitiva de que *la forma acompaña a la función* fue enunciada explícitamente por primera vez en teoría de la arquitectura cuando sirvió como principio de un programa estético determinado, pero incluso -por simple reflexión- las formas que no encajasen dentro de este programa, cumplían una función, si no bien técnica, una social.⁸²

Se entiende entonces, por función de un objeto artificial el servicio que presta o la acción desarrollada para satisfacer la necesidad humana que le dio origen: *los objetos artificiales justifican su existencia para servir a una finalidad humana.*

Así mismo, la forma es un instrumento o agente productor de valores funcionales en su origen; sin embargo, las funciones de la forma pueden derivar conforme a los siguientes criterios:⁸³

Genérico-evolutivo

- **Funciones innatas:** Funciones para cuyo cumplimiento fue concebido un producto.
- **Funciones adquiridas:** Funciones “asignadas” distintas a las innatas.

Clase de utilidad

- **Funciones principalmente físicas:** Satisfacen una necesidad material.
- **Funciones principalmente síquicas:** Satisfacen necesidades espirituales.
- **Funciones sico-físicas:** Satisfacen dos necesidades a la vez.

⁸⁰ MOLES, Abraham , Teoría de los Objetos, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p. 24

⁸¹ FORNARI Menoni, Tulio, Las funciones de la forma, Tilde, UAM, México, 1989, p. 11

⁸² GOMBRICH, Ernest H., Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual, Fondo de Cultura Económica, México, 1999 p. 7-8

⁸³ FORNARI Menoni, Tulio, *Op. cit.*, p. 31



Jerárquico

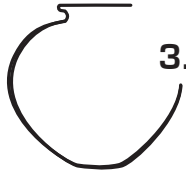
- **Funciones principales o primarias:** La utilidad principal del objeto.
- **Funciones secundarias:** La(s) función(es) complementaria(s) a la utilidad principal.

Relacional

- **Funciones independientes:** Las que se cumplen con autonomía respecto de las demás.
- **Funciones dependientes:** Las que sólo pueden cumplirse en tanto que se lleven a cabo otras funciones que las sustentan, en cierto sentido están subordinadas a las otras funciones.

Así mismo, la forma en su utilidad física, síquica o sico-física, puede poseer los siguientes valores y aptitudes:⁸⁴

⁸⁴ FORNARI Menoni, Tulio, Las funciones de la forma, Tilde, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1989, p. 119



3. LAS FORMAS DE LOS OBJETOS DE ALFARERÍA DE BARRO NEGRO

Las formas del arte popular

El arte popular se caracteriza por su riqueza en formas fundamentales, básicas, dinámicas, las cuales han resuelto necesidades materiales, espirituales e intelectuales. La forma va creciendo en experiencia hasta llegar a ser funcional, proporcionada y fácil de elaborar; también cada línea, cada componente, se va ajustando y cambiando hasta llegar a un equilibrio armónico en todas sus partes.⁸⁵



Virgen de Rosales 1999. Barro negro, modelada, alada, con jirónes y estrellas. Santa María Acozoma, Oaxaca, 34 x 34 x 18 cm. Colección Familia Cultural Balam, A.C.

Fuente: *El esplendor del barro ayer y hoy*, Revista Arqueología Mexicana no. 17

Nuestro concepto y análisis de la forma para los objetos de arte popular no sólo consiste en la captación de su apariencia externa, también abarca la configuración estática o dinámica que adquiere una determinada porción de materia pronta para ser manipulada o estructurada con una finalidad precisa, esto es, la organización de sus elementos materiales, la distribución y la interrelación de sus componentes, es decir, *una interpretación conceptual de la forma, integrada a su interpretación perceptual.*

Si bien es cierto que estas formas han sido interpretadas por disciplinas como la antropología, la etnografía e incluso la historia del arte, nuestra interpretación, con base en la *hermeneútica de la cultura*, ofrece una interpretación de segundo grado, pero a la vez ofrece un sentido posible entre otros, que es desde la disciplina del diseño y la comunicación visual.

⁸⁵ RUBIN de La Borbolla, Daniel Fernando, *Arte popular mexicano*, Fondo de Cultura Popular, 1974, p. 19





La selección de piezas

Con base en el capítulo anterior, en este apartado analizaremos las formas tridimensionales (materiales) y bidimensionales (perceptuales) observadas en una serie de objetos de arte popular, concretamente: piezas de barro negro que forman parte de la colección permanente del Museo de Arte Popular del Estado de Oaxaca.

Con base en lo establecido en los capítulos anteriores, hemos de decir que estas piezas a analizar son producto de la técnica de alfarería de barro negro, su función primaria es ornamental, es decir, estética. Así mismo, cabe decir que cada pieza es única en su tipo ya que son derivadas de los concursos para la creación de artesanías y piezas de arte popular en el estado, los cuales se llevan a cabo cada año.

Dentro de las formas, hemos elegido sólo las denominadas -en su función de origen- *vasijas* o *contenedores* de líquidos y o alimentos, las piezas en concreto serán *cántaros* que a su vez, contienen formas decorativas que regularmente aparecen en

otros productos artesanales como son los textiles, alfarería de materiales diversos, alebrijes, etc.; esto para cumplir una función secundaria a la estética u ornamental, que consiste en establecer y reforzar el concepto de identidad y afiliación étnica con el estado de Oaxaca principalmente.



Fachada del Museo Estatal de Arte Popular
San Bartolo Coyotepec, Oaxaca



FIGURAS

En México, las formas son tantas y tan variadas que es difícil reducirlas a un esquema clasificatorio; hay objetos puramente utilitarios, muchos de ellos para la construcción arquitectónica como: *lavaderos, tinas, gárgolas, tubos y canales para conducción de aguas y losetas para revestir pisos y muros*; los hay para contener alimentos o prepararlos como: *molcajetes, comales, ollas, cazuelas, jarros*. Hay también una gran cantidad de piezas para agua como *tinajas, cántaros, apaxtles, botijos, botellones, enfriaderas* y otras más; así como vajillas completas para servicios de mesa, de café y de té.

Hay piezas especiales para uso ceremonial, adecuadas a cada festividad, como los sahumeros, candelabros, así como piezas que forman conjuntos simbólicos, y piezas para los más variados fines como son: *macetas, macetones, fruteros y floreros*.

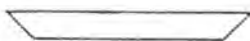
3.1 Las formas materiales - tridimensionales

A continuación presentaremos los dos grandes tipos de vasijas de acuerdo a su figura: ⁸⁶

VASIJAS ABIERTAS. Una vasija abierta es una vasija sin construcción de diámetro y cuyo diámetro máximo coincide con la boca sin tener en cuenta un eventual abultamiento del labio.

VASIJAS CERRADAS Y RESTRINGIDAS. Vasija cerrada, con o sin cuello y cuyo diámetro mínimo es superior a un tercio del diámetro máximo. Un recipiente se mantiene en esta categoría aún si por encima del diámetro mínimo, la parte superior de la vasija es ampliamente divergente.

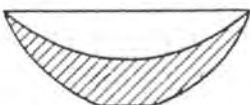
⁸⁶ BALFET, Helene, Normas para la descripción de vasijas cerámicas, México, Centre d' etudes mexicaines et centroamericaines, 1992, p. 19



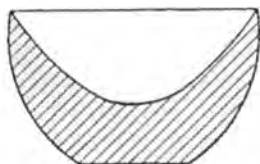
Plato
Borde $\leq 1/10$ ø boca



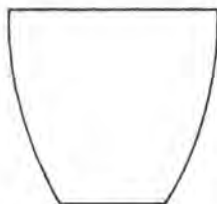
Plato
ø boca ≥ 5 altura



Escudilla
ø boca = 2.5-5 altura



Cuenco
ø boca = 15-25 altura



Vaso
ø boca ≤ 1.5 altura

PLATO

- Plato grande
- Placa
- Variante: sartén

ESCUILLA

- Escudilla pequeña
- Plato hondo
- Variantes: taza, sartén, copa, cucharón, cuchara

CUENCO

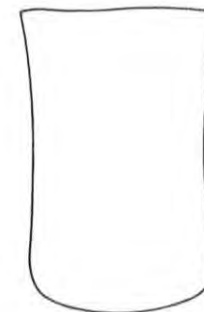
- Cuenco grande
- Cuenco pequeño
- Variantes: taza, cazuela, copa, cucharón, colador

VASO

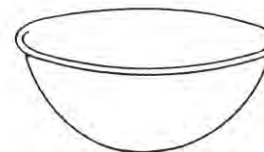
- Variantes: taza, jarrón



Taza



Vaso



Cuenco, cuenco grande



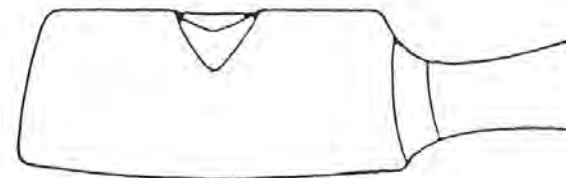
Copa



Taza



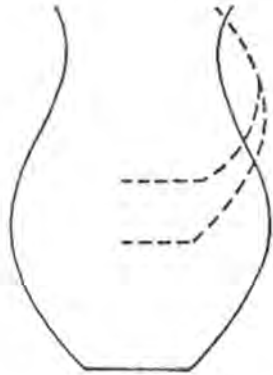
Cucharón



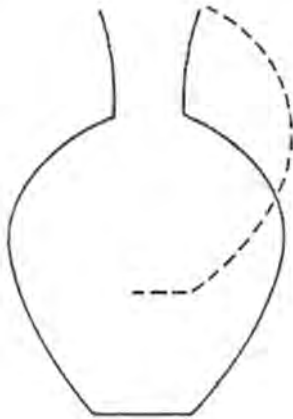
Cazuela

Vasijas abiertas

BALFET, Helene, Normas para la descripción de vasijas cerámicas, 1992



Olla
 \varnothing mínimo $\geq 1/3$ \varnothing máximo



Botella
 \varnothing mínimo $< 1/3$ \varnothing máximo

OLLA

-Jarra

-Tinaja

-Variantes: jarra pequeña,
jarrilla, jarro, jarro
vertedor, colador

BOTELLA

-Botella vertedora

-Plato hondo

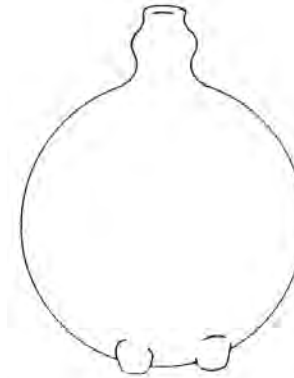
-Variantes: sartén, copa,
cucharón, cuchara



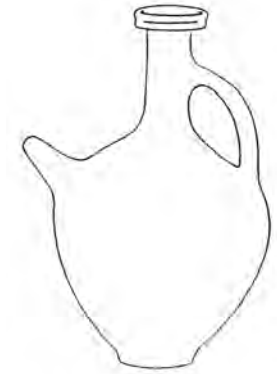
Jarra, tinaja



Jarro



Botella



Botella vertedora



Olla



Jarro vertedor

Vasijas cerradas

BALFET, Helene, Normas para la descripción de vasijas cerámicas, 1992



Plato con representación del ave *moan*.
Cultura maya. Clásico Tardío. Jaina,
Campeche. 8.7 x 32.6 cm. MNA.



Olla Tláloc. Cultura mexicana. Posclásico
Tardío. Templo Mayor de Tenochtitlan.
35 x 31.5 cm. Museo del Templo
Mayor, ciudad de México.



Vasija. Cultura Atzatlán. Posclásico
Temprano. Nayarit. 28 x 28 cm. MNA.



Vaso decorado con flores. Cultura
teotihuacana. Clásico Temprano.
Procedencia desconocida. 20.8 x 24.2 cm. MNA.



Botellón. Cultura mexicana. Posclásico
Tardío. Catedral Metropolitana, ciudad
de México. 36 x 25.5 cm. Museo del
Templo Mayor, ciudad de México.



Olla. Cultura teotihuacana. Clásico Temprano. Teotihuacan,
estado de México. 16 x 13 cm. Museo de sitio de Teotihuacan.

Vasijas del México Prehispánico

Revista Arqueología Mexicana: *El esplendor del barro ayer y hoy*



Así mismo, de acuerdo a la descripción de las formas de las vasijas respecto de su volumen podemos clasificarlas en:

VASIJAS DE FORMA SIMPLE. Cuya forma puede describirse con referencia al volumen geométrico que encierran: cilindro, cono, esfera, semiesfera, elipsoide, etc. Las vasijas cuya sección horizontal no es circular serán descritas indicando la forma [recta, convexa, cóncava] y la dirección [vertical, divergente, convergente] del perfil.

VASIJAS ABIERTAS. Se pueden describir refiriéndose a las forma de los volúmenes que la componen o refiriéndose a la forma, ya sea cóncava, convexa o recta; así como la dirección: vertical, divergente o convergente del perfil. También pueden existir las de perfil continuo donde la división entre los segmentos se da por medio de puntos de inflexión; en el caso del perfil discontinuo la división se hace por medio de puntos de intersección.

Puntos del Perfil

Punto de intersección. Punto de ruptura de una curva que provoca un cambio brusco del contorno formando un ángulo saliente o entrante. La curva resultante se llama discontinua.

Punto de inflexión. Punto de inversión sin ruptura entre los segmentos convexos y cóncavos de una curva continua.

Punto de tangencia vertical externo (PTVE). Punto por el cual pasa una tangente paralela al eje de revolución y donde se mide el diámetro máximo del cuerpo. En las vasijas abiertas semiesféricas este punto corresponde al borde, las vasijas en forma de casquete esférico, más abiertas, no tienen punto de tangencia vertical externo.

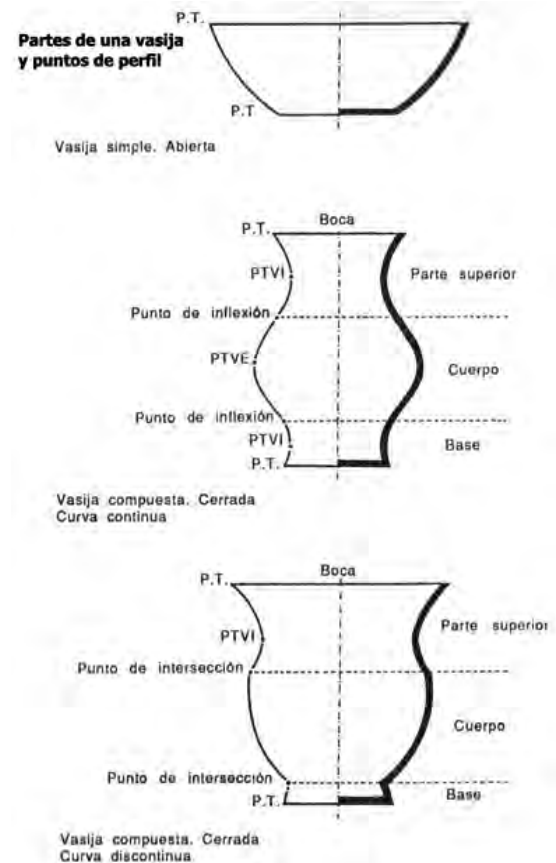


Punto de tangencia vertical interno (PTVI). Punto donde se mide el diámetro mínimo, sirve para describir el perfil externo de la vasija y por lo tanto el diámetro se mide al exterior. Las vasijas con dos o más curvas cóncavas tienen dos o más puntos de tangencia vertical internos.

Puntos terminales (PT). Son los puntos que determina la altura máxima de la vasija. El punto superior coincide generalmente con el labio. Cuando el asa o la vertedera son más altas que el labio, se diferencia la altura total de la altura del recipiente propiamente dicho.

Curva continua. La curva del perfil es continua cuando no hay puntos de intersección.

Curva discontinua. La curva del perfil es discontinua cuando hay uno o más puntos de intersección.



BALFET, Helene
Normas para la descripción de vasijas cerámicas



TAMAÑO Y PROPORCIONES

En el caso de estas piezas de alfarería, tenemos las siguientes referencias en cuanto a características y proporciones para facilitar su nomenclatura y marcar su diferencia morfológica con respecto a una función específica, diferentes de las demás. Las partes principales de una vasija son:⁸⁷

Cuerpo. Parte principal de una vasija limitada por la parte superior (cuello/ gollete, reborde) o por el borde del labio y por la base en su parte interior.

Se llama hombro a la parte superior del cuerpo de las vasijas cerradas (aquella situada por encima del diámetro máximo hasta el nacimiento de un eventual cuello o gollete).

Cuando un punto de intersección saliente interrumpe la curva del perfil se puede hablar de un cuerpo carenado.

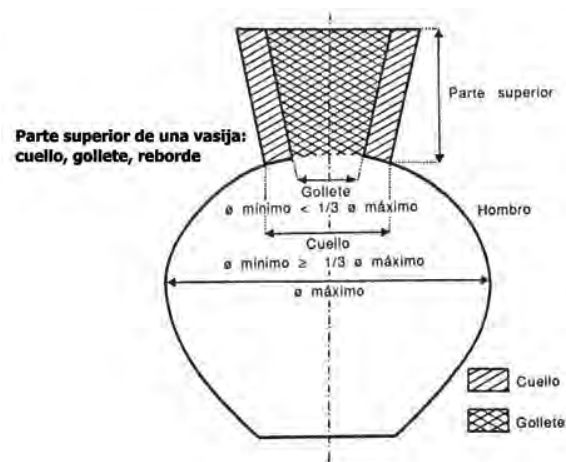
Boca. Este término designa la abertura superior cuyo centro coincide con el eje de la vasija.

En el caso de vasijas con reborde, se debe precisar si se ha medido el diámetro interno o externo de la boca; este último es el que corresponde a la extremidad del reborde.

Borde. Parte de la vasija que circunda la boca. La zona del borde se diferencia netamente cuando hay un elemento morfológico o decorativo que lo ocupa.

Labio. Extremidad del borde de la boca.

Parte superior de la vasija. Parte de la vasija situada entre la boca y el cuerpo.



⁸⁷ BALFET, Helene, Normas para la descripción de vasijas cerámicas, México, Centre d' études mexicaines et centroamericaines, 1992, p. 19



El límite inferior puede estar indicado por un punto de inflexión situado lo más arriba del diámetro máximo o por un punto de intersección que puede o no coincidir con este diámetro.

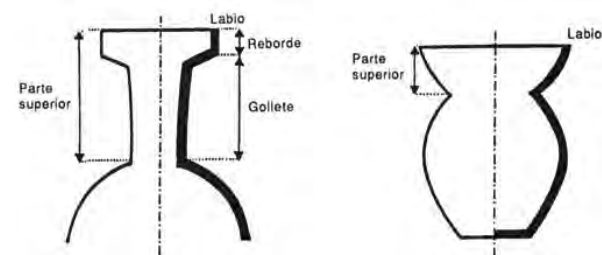
Esta parte superior puede ser mas o menos compleja y tener proporciones variadas; según las proporciones, la parte superior se llama cuello o gollete (en una vasija cerrada) o reborde (en una vasija abierta).

Cuello y gollete. El diámetro mínimo de esta parte es siempre inferior al diámetro máximo del recipiente.

La diferencia entre cuello y gollete depende de la relación existente entre el diámetro mínimo y el diámetro máximo de la vasija. El cuello tiene generalmente un diámetro mínimo superior al tercio del diámetro máximo; el gollete tiene un diámetro mínimo igual o interior al tercio del diámetro máximo; esta última relación corresponde sobre todo a los golletes de forma cilíndrica y de altura superior al diámetro.

Reborde. Disposición del borde de una vasija volcado hacia el exterior y que constituye una parte diferente a partir de un punto de intersección.

Un reborde puede terminar un cuello o un gollete; en el caso de una vasija abierta el reborde constituye su parte superior.



BALFET, Helene

Normas para la descripción de vasijas cerámicas

Base o parte inferior de la vasija. La base puede estar en continuidad o en discontinuidad con respecto al cuerpo. En este último caso, su límite superior está marcado por un punto de intersección que se encuentra por debajo del diámetro máximo o coincide con él.

Fondo. Cara interna de la parte inferior de la vasija. No se debe confundir con la base.

Asiento. Superficie de apoyo de la vasija.

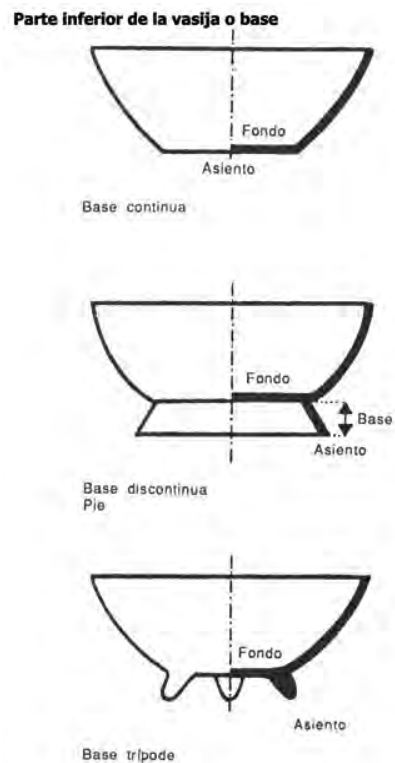
Pie. Elemento de la base que sirve de apoyo a la vasija. Puede tratarse de un solo pie o de varios. El pie único puede tener la forma de un anillo de altura variable o puede estar compuesto



de un fuste y un zócalo. Un pie muy alto se llama *pedestal*.

Si la vasija tiene varios pies se le llama *trípode* (con tres pies) o tetrápoda (cuatro pies) ya sean sólidos o huecos.

Soporte. Objeto independiente, en cerámico u otro material, que se utiliza para mantener en equilibrio las vasijas de base convexa o punta.

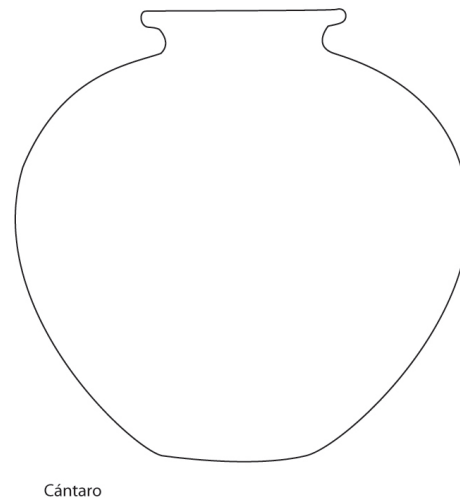


BALFET, Helene

Normas para la descripción de vasijas cerámicas

Así entonces, la figura que más se produce en San Bartolo Coyotepec es el **cántaro**, el cual podemos definir como una vasija de forma simple (esférica), así mismo, se encuentra dentro de las vasijas cerradas, ya que cuenta con un diámetro máximo en el cuerpo y un diámetro mínimo en la base la cual puede contener un asiento o un pie.

El cuerpo y la parte superior se encuentran unidos por medio de puntos de inflexión que generan una curva continua. La parte superior está integrada generalmente por un gollete o cuello, un reborde y un labio.





"Cántaro calado"
Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca



"Bicántaro"
Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca



"Cántaro mezcalero"
Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca



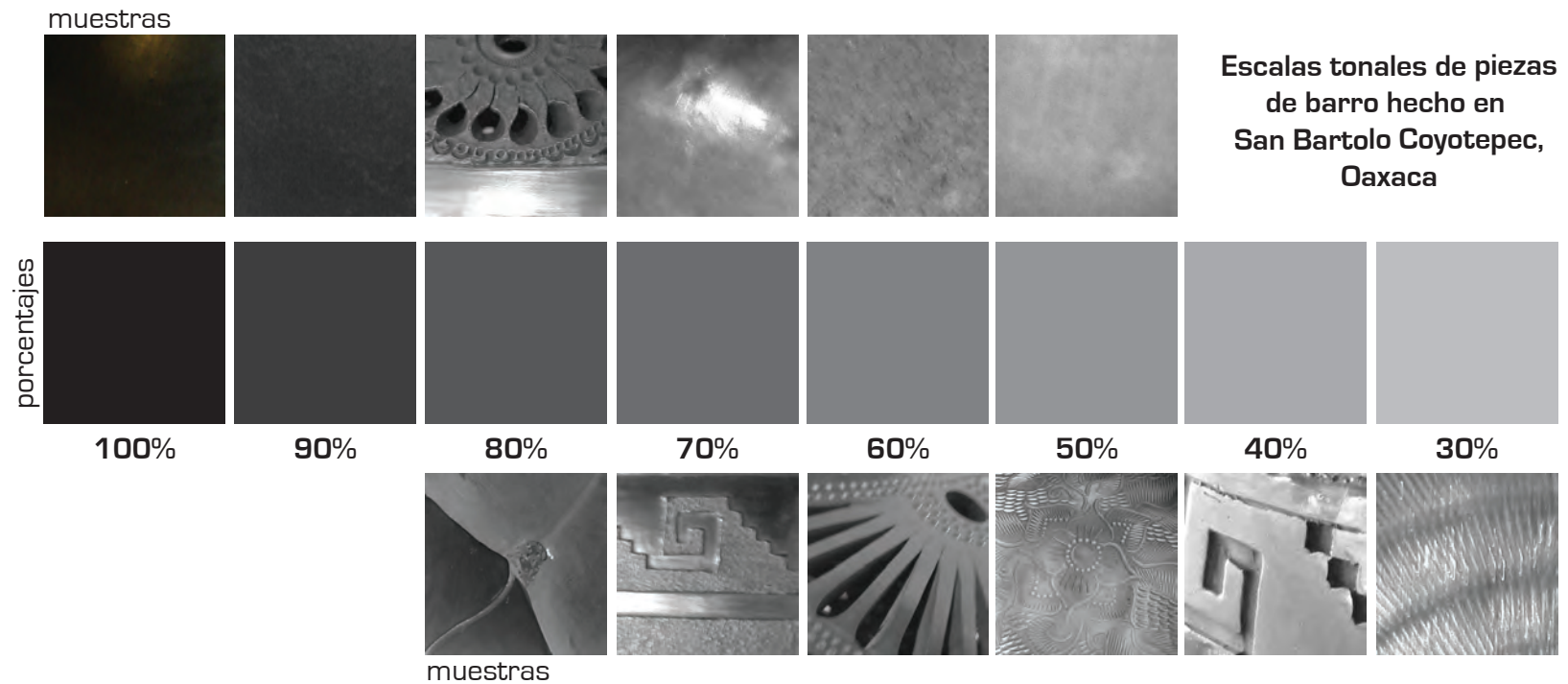
"Cántaro con rosas"
Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca

Cántaros pertenecientes a la Exposición permanente de piezas en barro negro
Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca



COLOR

En el caso de la producción de cerámica, el color es dado básicamente por el color de la arcilla que van desde: crema, gris, negro, anaranjado, plumizo, o amarillento, tonos naturales que permiten a veces a simple vista, conocer la procedencia de una pieza.⁸⁸



⁸⁸ El esplendor del barro ayer y hoy, Arqueología Mexicana, p. 8-9



En San Bartolo Coyotepec, son famosas las piezas que hacen de barro negro y de barro gris, colores que obtienen el tono mismo de la arcilla, de la cochura en la atmósfera de reducción (descrita en el capítulo anterior) y últimamente, con una capa de plombagina impuesta después del quemado.

TEXTURA

En la alfarería, la textura se proporciona a través de técnicas como:

Tratamiento de la superficie de la pasta⁸⁹

Alisado. Es la acción de emparejar, total o parcialmente, la superficie de una pieza cerámica cuando aún está húmeda, permitiendo obtener una superficie lisa y mate.

Raspado. Es la acción por la cual se da un aspecto granuloso o rugoso, generalmente a una parte de la superficie de un objeto cerámico, rásandola o rayéndola, cuando está casi seca; así también, se puede aplicar sobre una superficie alisada o pulida para obtener un efecto de contraste.



PEDRO CARREÑO Y ANTONIO ELEAZAR

Calabaza. 1995. Barro negro
bruñido. Oaxaca, Oaxaca.
26 x 24 cm. Colección Fomento
Cultural Banamex, A.C.

FOTO: ARTURO GONZÁLEZ DE ALBA



AURORA ROSADO HERRERA (CONSEJO VERACRUZANO)

Tinajas I. 2001. Barro modelado, alisado,
decorado con aplicaciones y al pincel. Blanca
Espuma, Veracruz. 27 x 33 x 26.5 cm.
Colección Fomento Cultural Banamex, A.C.

FOTO: ARTURO GONZÁLEZ DE ALBA

⁸⁹ BALFET, Helene, Normas para la descripción de vasijas cerámicas, México, Centre d' études mexicaines et centroamericaines, 1992, pp. 95, 97, 99



Pulido. Es la acción de emparejar, total o parcialmente, la superficie de una pieza cerámica por frotamientos repetidos al final del proceso de secado, así, al comprimir y orientar las partículas de arcilla, da a la superficie un efecto de brillantez.

Bruñida. *Consiste en pulir la pieza para darle un efecto lustroso brillante, que se conserva aún después de la quema. El frotamiento se hace cuando la pieza tiene lo que se conoce como “dureza de cuero” Como bruñideros pueden servir piezas de ágata, vidrio o piedras lisas, *sticks* de madera, etc.

Modificación de la superficie cerámica ⁹⁰

Incisión. Es la acción de entallar la arcilla cruda, también llamada *esgrafiado* cuando se hace en el bizcocho. La forma de la incisión varía según el instrumento utilizado. Pueden presentarse trazados lineales, línea de ataque brutal y a veces, exceso de materia al final del trazado. Así también, puede presentar rebaba o puede mostrar trazos que se superponen los unos con los otros o trazos repetidos, incluso, los surcos pueden ser rellenados con engobes o pastas de otros colores.

Excisión. Es la acción de retirar una parte de la materia de un objeto de cerámica de pasta firme, arrancándola o recortándola. Cuando la excisión se hace por medio de corte, afecta a todo el espesor de la pared y produce una decoración perforada.



“Olla biznaga” Barro modelado, engobado y brulido con incisión
Revista Arqueología Mexicana: El esplendor del barro ayer y hoy



“Cilindro”
Técnica de excisión
Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca

⁹⁰ BALFET, Helene, Normas para la descripción de vasijas cerámicas, México, Centre d' études mexicaines et centroamericaines, 1992, pp. 101, 103, 105, 107, 109, 111, 113, 115, 117, 119



Grabado. Es la acción de entallar la arcilla cocida o completamente seca. A diferencia de la incisión, el grabado presenta ausencia de rebaba o cresta sobre los bordes de trazo, así como finas desconchaduras, a veces el color de la arcilla en el fondo del trazo es diferente del de la superficie.

Impresión. Es la acción de imprimir, por presión perpendicular u oblicua, un instrumento sobre la superficie de la arcilla todavía plástica, ya sea por *estampado o impresión simple, con rodillo o de mecedora.*

Estampado. Imprimir por simple presión perpendicular u oblicua, a través de un instrumento (dedo, uña, punzón, cestería, matriz, peine), sobre la superficie de la arcilla todavía plástica.

Impresión con rodillo. Es la acción de imprimir antes de la cocción, con una matriz de forma cilíndrica (ruleta, rodillo) que se hace rodar sobre la superficie a decorar.

Impresión de mecedora. La acción de imprimir una decoración con una matriz a la cual se le da un movimiento de báscula. La impresión que resulta es un motivo continuo (zigzag) o una serie de motivos discontinuos.



"Cántaro labrado" Barro negro grabado y estampado
Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca



ESTHER MEDINA HERNÁNDEZ
Frutero, 2001. Barro modelado, engobado
y bruñido. Los Reyes Mezontla,
Puebla. 10 x 31 cm. Colección
Fomento Cultural Banamex, A.C.
FOTO: ARTURO GONZÁLEZ DE ALBA



Modelada. Es la acción de decorar una pieza cerámica modificando el relieve de la arcilla plástica por desplazamiento de la materia, o bien, por adhesión de porciones de barro previamente trabajadas o modeladas (pastillaje) cuya humedad es la misma de la pieza; el modelado puede afectar el espesor total de la pared (bordes pellizcados, ondulados) o solamente la superficie. Podemos encontrar decoración en hueco o relieve, huellas digitales frecuentes, motivos repetidos desiguales, los puntos de pegadura asegurados con barbotina.

Decoración corrugada. Se obtiene antes de la cocción, dejando exteriormente visibles, sobre una banda o sobre toda la superficie de una pieza cerámica, los rodetes empilados que la constituyen. Dentro de este tipo de decoración, la más conocida es la decoración de rodetes ondulados.

Moldeada. Es la acción de decorar una cerámica durante el proceso de fabricación, por presión en un molde con decoración en hueco o en relieve, generando motivos idénticos y nítidos en la repetición.

Aplicación de un elemento

Aplicación de un revestimiento (parcial o total) ⁹¹

Engobado. Es la acción de recubrir, antes de la cocción, la totalidad o una parte de la superficie de un objeto cerámico, con un revestimiento de naturaleza arcillosa que se llama engobe, que puede servir de fondo a una decoración pintada o a elementos ornamentales.



MARÍA CASTILLO FABIÁN
Armadillo, 2001. Barro negro moldeado, modelado, esgrafiado y bruñado. San Bartolo Coyotepec, Oaxaca. 10 x 12.5 x 15.5 cm. Colección Fomento Cultural Banamex, A.C.
FOTO: ARTURO GONZÁLEZ DE ALBA

⁹¹ BALFET, Helene, Normas para la descripción de vasijas cerámicas, México, Centre d' études mexicaines et centroamericaines, 1992, pp. 121, 123, 125, 127, 129



Decoración con grafito o Esgrafiado. Es la acción de recubrir con grafito, antes de la cocción, la totalidad o una parte de la superficie de un objeto cerámico. El revestimiento es generalmente pulido; durante la cocción, deben tomarse las precauciones necesarias para no quemar el grafito.

Revestimiento rugoso. Se obtiene proyectando masivamente barbotina espesa o un material arenoso (antes de la cocción) sobre la totalidad o una parte de la superficie de una cerámica, dándole un aspecto granuloso o rugoso.

Ahumado. Es la acción de introducir negro de humo en la capa superficial de la arcilla; se aplica sobre superficies generalmente pulidas que pueden haber recibido o no un engobe, el ahumado puede ser parcial o total.

Vidriado. Es la acción de recubrir, total o parcialmente, la superficie (interior y/o exterior) de una cerámica con un revestimiento que se vitrifica durante la cocción. Puede ser transparente u opaco y de colores diversos.



TIBURCIO SOTENO FERNANDEZ
Jarra con base, 2001. Barro moldeado, modelado, decorado y vidriado. Metepec, estado de México.
Jarra: 67 x 52 cm; base: 8 x 49 cm. Colección Fomento Cultural Banamex, A.C.
FOTO: ARTURO GONZALEZ DE ALBA



"Cántaro con grecas" Barro moldeado, rugoso y bruñido
Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca



Aplicación de un ornamento ⁹²

Decoración pintada. Es la acción de aplicar total o parcialmente, una pintura sobre la superficie de un objeto de cerámica; antes de la cocción se utilizan soluciones de colores minerales y después de la cocción se emplean revestimientos de origen orgánico o mineral.

Decoración con barbotina. Acción de aplicar una decoración en relieve trazada con barbotina sobre la superficie de la pieza cerámica por medio de un pincel generalmente; la barbotina es una mezcla de arcilla y de agua en estado de suspensión coloidal, contiene alúmina, sílice y óxido de hierro entre otros compuestos.

Mayólica. Es un nombre genérico para referirse a un esmalte que está opacificado con estaño. La palabra deriva de Mallorca, la isla desde donde se extendió la mayólica hispanomorisca y llegó a Italia, donde se le bautizó así, y donde se hizo después la más famosa mayólica.



JULIANA LÓPEZ
Olla, 1996. Barro moldeado, modelado y decorado. Amatenango del Valle, Chiapas. 72 x 65 cm. Colección Fomento Cultural Banamex, A.C.
FOTO: ARTURO GONZÁLEZ DE ALBA



"Olla con cabezas de coyote"
Barro modelado, engobado y brulido con aplicación de un elemento modelado
Revista Arqueología Mexicana:
El esplendor del barro ayer y hoy

⁹² BALFET, Helene, Normas para la descripción de vasijas cerámicas, México, Centre d' études mexicaines et centroamericaines, 1992, pp. 131, 133, 135



3.2 Las formas perceptuales - ornamentales

Como ya mencionamos, el cántaro es la figura más representativa de la alfarería de barro negro del estado de Oaxaca, tanto en su función de origen, como contenedor de agua, así como en su función secundaria o estética.

La siguiente selección de piezas a analizar, las cuales son sólo cántaros, forma parte de la colección permanente del Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca.

El análisis de la forma perceptual se llevará a cabo con base en las leyes de la Gestalt, tanto de agrupación como de relación figura - fondo.

Posteriormente basándonos en la Ley de la Pragnanz, haremos las adecuaciones pertinentes para aplicar las formas al contexto de diseño y comunicación gráficos mediante la elaboración de propuestas para difusión externa del Museo de Arte Popular del Estado de Oaxaca.



**"Cántaros de red" (chico, mediano y grande)
Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca**

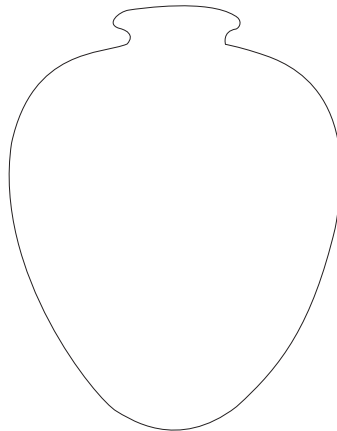


Forma Tridimensional



Cántaro gigante

Técnica(s):
Excisión, grabado y pulido
Foto: Rosa Ma. Cruz



Figura

Formas Ornamentales



Uso de punto y línea principalmente,
los puntos delimitados por línea de
contorno y en negativo debido a la técnica
de excisión

Referente de formas ornamentales



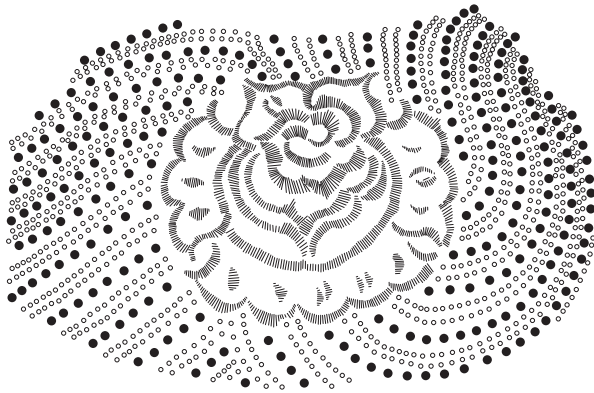
Textil: Huipil
Itsmo de Tehuantepec, Oaxaca
Foto: Rosa Ma. Cruz



Textil: Huipil
Juchitán, Oaxaca
<http://www.flickr.com/photos/citlali/4422116703/in/set-72157594519696917/>



Trazado de Módulo



Leyes de la Gestalt percibidas en la modulación

Cierre

Observamos que no hay línea de contorno que cierre la forma, los pétalos se integran cerrando la figura de una flor. La proximidad de los puntos genera cierre de líneas curvas.

Figura-fondo

La técnica de grabado genera líneas de textura visual que se colocan en primer plano al igual que la figura central.

Destino común

Las líneas visuales generadas por puntos van dirigidos hacia el centro de la flor y se encuentran organizados de manera equidistante.

Proximidad

Los pétalos de la flor están delimitados por una serie de líneas que debido a su cercanía permiten agrupar a cada uno de los mismos.

Semejanza

Las dimensiones y técnicas utilizadas en los puntos permiten agruparlos y diferenciarlos unos de otros.

Buena continuación

Podemos observar como los puntos generan líneas curvas suaves que nos permiten percibir como el movimiento y el ritmo serán los mismos al repetir el mismo módulo varias veces sobre un plano.

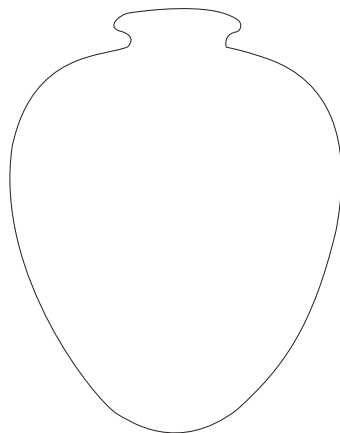


Forma Tridimensional



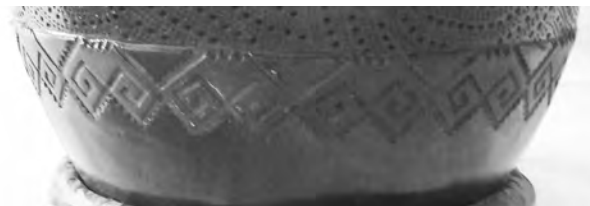
Cántaro gigante

Técnica(s):
Excisión, grabado y pulido
Foto: Rosa Ma. Cruz



Figura

Formas Ornamentales



Grabado en línea de contorno que genera figuras en positivo que contrastan con el fondo o bajo relieve

Referente de formas ornamentales



Greca del templo de Teotitlán del Valle, Oaxaca
Foto: Rosa Ma. Cruz



Diseño textil en tapetes
Teotitlán del Valle, Oaxaca
Foto: Rosa Ma. Cruz



Trazado de Módulo



Leyes de la Gestalt percibidas en la modulación

Figura-fondo

Debido a la técnica de relieve, la figura de grecas resalta sobre el fondo.

Semejanza

Las dimensiones de las figuras [grecas] son iguales, existe una simetría de identidad.

Buena continuidad

Se da mediante la repetición del módulo en una simetría de traslación

Proximidad

La formas se encuentran equidistantes entre sí

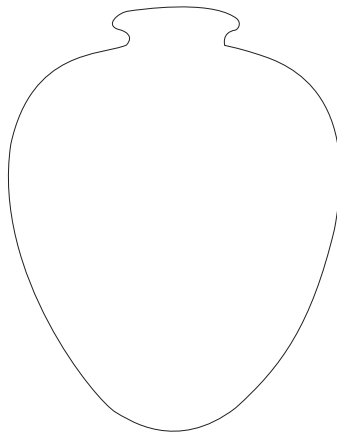


Forma Tridimensional



Cántaro gigante

Técnica(s):
Excisión, grabado y pulido
Foto: Rosa Ma. Cruz



Figura

Formas Ornamentales



Uso de modelado que genera línea de contorno y figuras en positivo que contrastan con el fondo o bajo relieve

Referente de formas ornamentales



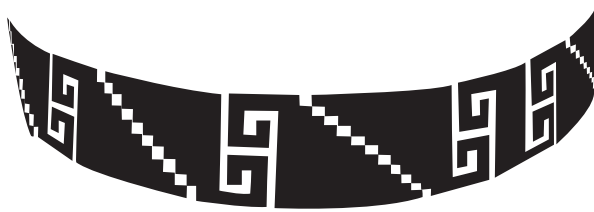
Grecas del Palacio del Grupo de las Columnas, MItla, Oaxaca
Foto: Rosa Ma. Cruz



Textil: Tapete
Teotitlán del Valle, Oaxaca
<http://www.fofa.us/catalog/catalogue55.html>



Trazado de Módulo



Leyes de la Gestalt percibidas en la modulación

Figura-fondo

Debido a la técnica de relieve, la figura de grecas se posiciona en primer plano sobre el fondo.

Semejanza

Las figuras [grecas] se perciben como la repetición de módulos de las mismas dimensiones en una simetría de identidad

Cierre

Observamos que se forman una serie de cuadrados escalonados -en bajo relieve - debido a la proximidad de las figuras.

Buena continuidad

Se da mediante la repetición del módulo en una simetría de traslación.

Proximidad

La formas se encuentran equidistantes entre sí.

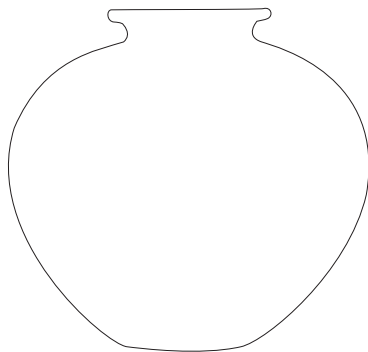


Forma Tridimensional



Cántaro calado

Técnica(s): Excisión, impresión, raspado y bruñido
Foto: Rosa Ma. Cruz



Figura

Formas Ornamentales



Uso de línea de contorno generada por impresión, la excisión en la pieza genera puntos que se perciben en negativo.

Referente de formas ornamentales



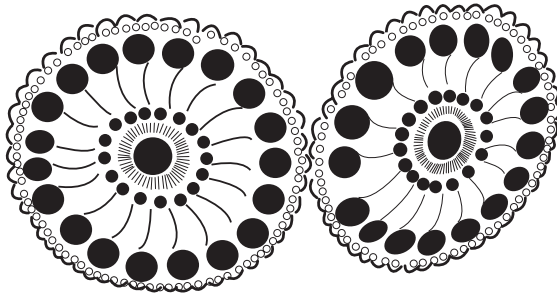
Textil: Huipil
Oaxaca
Foto: Rosa Ma. Cruz



Alebrije, San Martín Tilcajete, Oaxaca
<http://www.mexicolindo.biz/Mercado/alebrijestore/alebrijestore.html>



Trazado de Módulo



Leyes de la Gestalt percibidas en la modulación

Figura-fondo

Las figuras en primer plano se generan debido a la técnica de excisión. Así mismo, se generan figuras (pétalos) en negativo dentro de la composición.

Cierre

La composición de los elementos de cada figura genera una unidad de cierre que asemeja a una flor

Destino común

El centro de la figura marcado por un punto en negativo, el cual se convierte en el centro de agrupación y destino de los demás elementos de cada figura.

Proximidad

Los elementos semejantes se encuentran equidistantes del centro y entre ellos mismos, es evidente la agrupación por proximidad.

Semejanza

Se distinguen claramente el conjunto de elementos agrupados por su semejanza: mismo tipo de líneas, puntos y líneas de contorno.

Buena continuación

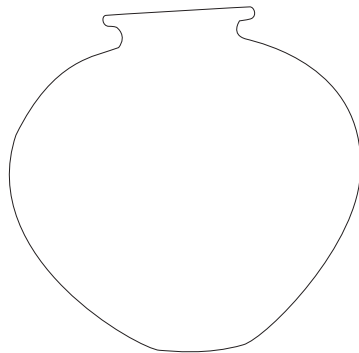
El ritmo del acomodo de los elementos no presenta ninguna alteración dentro de la composición. Se mantiene la simetría de traslación.



Forma Tridimensional



Cántaro labrado
Técnica(s): Impresión,
estampado, grabado y pulido
Foto: Rosa Ma. Cruz



Figura

Formas Ornamentales



Uso de punto y línea principalmente,
la línea también funge como línea de
contorno y como textura

Referente de formas ornamentales



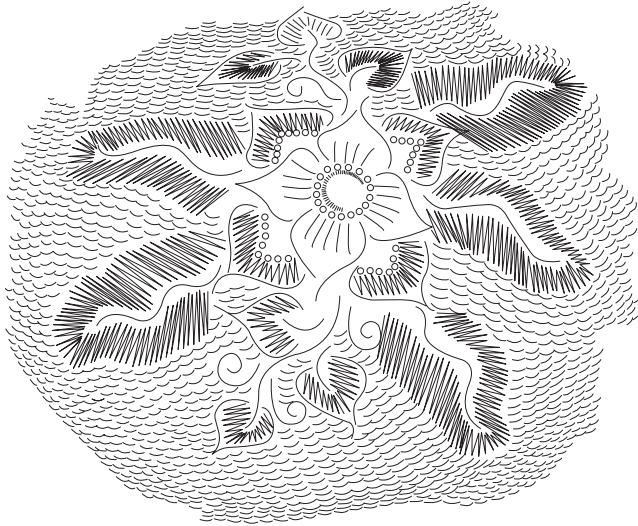
Textil: Blusa
Santiago Yaitepec, Oaxaca
<http://www.flickr.com/photos/citlali/604595812/in/set-72157594519696917/>



Textil: Huipil
Soyaltepec, Oaxaca
<http://www.flickr.com/photos/citlali/604595812/in/set-72157594519696917/>



Trazado de Módulo



Leyes de la Gestalt percibidas en la modulación

Figura-fondo

Las líneas generadas por la técnica de grabado generan figuras y el fondo es liso en algunas partes (boca, base y asiento) y en otras texturizado por la técnica de estampado.

Cierre

A través del uso de líneas que se integran, complementadas con el uso de círculos y/o puntos, permiten apreciar el cierre de figuras como la flor, pétalos y hojas.

Destino común

La flor y su centro son el destino y origen de los demás elementos - hojas, tallos y pétalos -. La dirección de los elementos mantiene un ritmo.

Proximidad

Todos los elementos (líneas y puntos) dentro de las figuras (pétalos, hojas) se mantienen equidistantes entre sí. Se observa la proximidad entre los elementos de la misma.

Semejanza

Las figuras generadas por las líneas (hojas y pétalos) son semejantes en el trazo para cada una de las figuras. Es evidente la agrupación por semejanza de cada figura.

Buena continuación

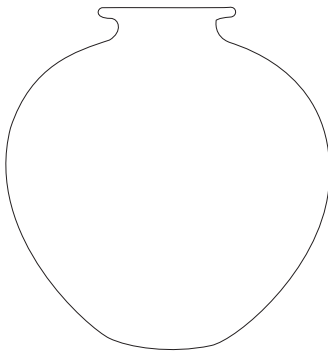
Los elementos presentan una dirección y continuación uniforme dentro de la composición.



Forma Tridimensional

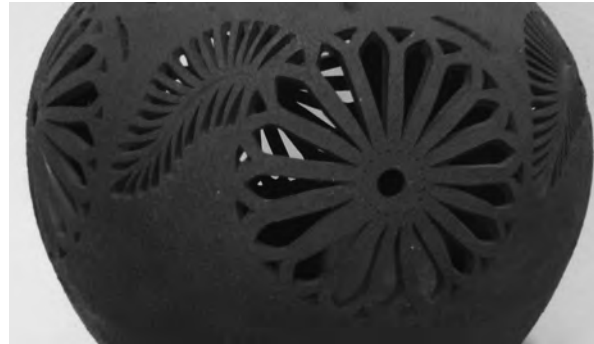


Cántaro con flores
Técnica(s): Excisión,
raspado y bruñido
Foto: Rosa Ma. Cruz



Figura

Formas Ornamentales



Uso de línea de contorno principalmente, que en el momento de la excisión genera figuras en negativo, el punto sólo marca el centro de una de las figuras.

Referente de formas ornamentales



Textil: Huipil
Oaxaca
Foto: Rosa Ma. Cruz



Textil: Huipil
Itsmo de Tehuantepec, Oaxaca
<http://www.flickr.com/photos/citlali/604595812/in/set-72157594519696917/>



Trazado de Módulo



Leyes de la Gestalt percibidas en la modulación

Figura-fondo

Debido a la excisión, se perciben figuras en negativo y que se perciben como en primer plano.

Cierre

Observamos en el cierre de los elementos de la composición dos figuras: una flor y una hoja.

Destino común

El centro de la figura de flor es el destino en cuanto a la dirección de los elementos propios y de la otra figura (hoja).

Proximidad

Los elementos se encuentran equidistantes entre sí y con respecto al centro o destino común de cada figura, es evidente la agrupación por proximidad en cada una.

Semejanza

Los elementos de cada figura son identificables porque se agrupan de acuerdo a su similitud, de tamaño principalmente.

Buena continuación

Los elementos en la composición conservan una dirección clara y continua.

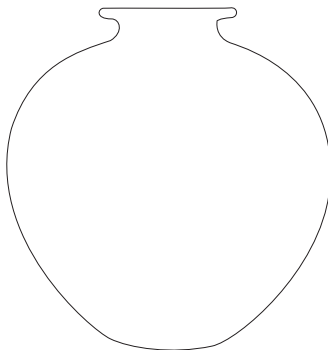


Forma Tridimensional



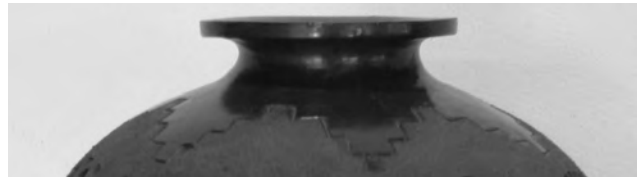
Cántaro con flores

Técnica(s): Excisión, raspado y bruñido
Foto: Rosa Ma. Cruz



Figura

Formas Ornamentales



Uso de línea de contorno principalmente, que en el momento de aplicar la técnica de bruñido genera una figura uniforme.

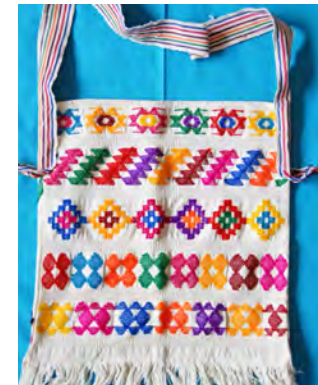
Referente de formas ornamentales



Textil: Huipil

San Mateo del Mar, Oaxaca

<http://www.flickr.com/photos/citlali/2343498465/in/set-72157594519696917/>




Textil: bolsa

San Juan Colorado, Oaxaca

<http://www.flickr.com/photos/citlali/2343498465/in/set-72157594519696917/>



Trazado de Módulo	Leyes de la Gestalt percibidas en la modulación
	<p data-bbox="1817 418 1979 444">Figura-fondo</p> <p data-bbox="1059 456 1979 516">Debido a la aplicación de la técnica de bruñido en la parte superior, se percibe una figura en primer plano, el fondo queda en la parte del raspado.</p> <p data-bbox="1783 560 1979 586">Destino común</p> <p data-bbox="1059 597 1979 657">El destino común u origen dentro de la misma figura es la boca del cántaro.</p> <p data-bbox="1832 701 1979 727">Proximidad</p> <p data-bbox="1059 738 1979 868">Los elementos se encuentran equidistantes entre sí y con respecto al centro o destino común de cada figura, podemos decir que no se percibe distancia entre los módulos pero sabemos que existe una repetición de simetría traslacional.</p> <p data-bbox="1838 912 1979 938">Semejanza</p> <p data-bbox="1059 950 1979 976">La figura se encuentra formada por la repetición de módulos iguales.</p> <p data-bbox="1725 1019 1979 1045">Buena continuación</p> <p data-bbox="1059 1057 1979 1117">Los elementos en la composición conservan una dirección clara y continua, esto es, rodeando el reborde del cántaro.</p>



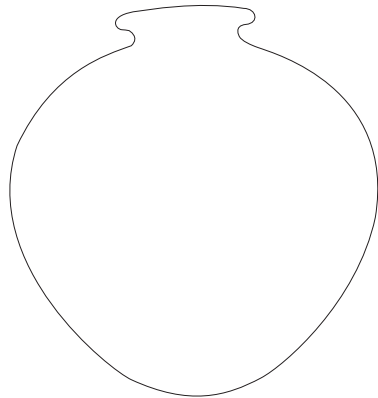
Forma Tridimensional



Cántaro calado con alcatraces

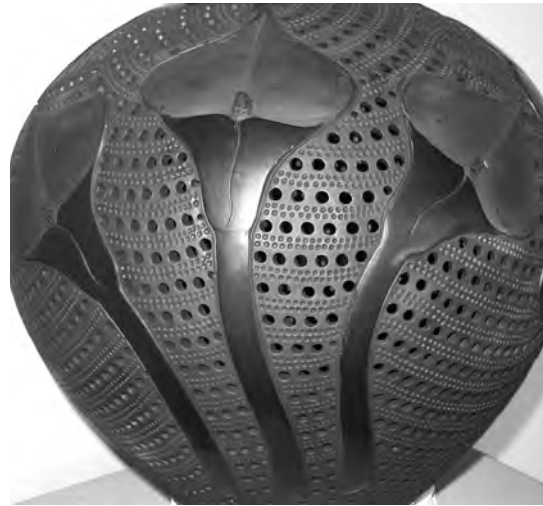
Técnica(s): Excisión, alisado, estampado y bruñido

Foto: Rosa Ma. Cruz



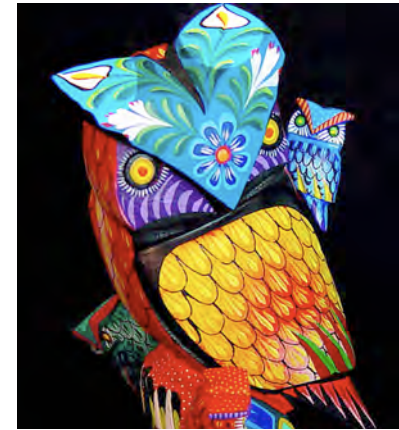
Figura

Formas Ornamentales

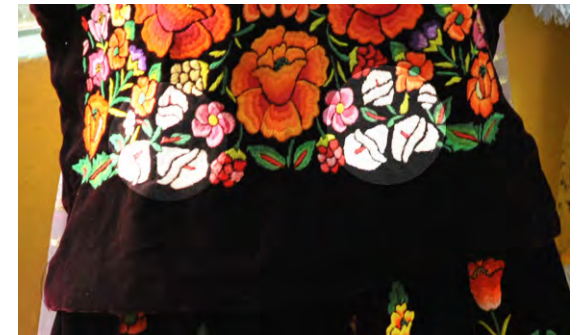


Uso de línea de contorno que da lugar a las figuras del primer plano en técnicas de bruñido y alisado. En el fondo se usa una textura con base en el grabado y excisión. de puntos

Referente de formas ornamentales



Alebrije, San Martín Tilcajete, Oaxaca
<http://www.mexicolindo.biz/Mercado/alebrijestore/alebrijestore.html>



Textil: Huipil
Juchitán, Oaxaca
<http://www.flickr.com/photos/citlali/4422116703/in/set-72157594519696917/>



Trazado de Módulo



Leyes de la Gestalt percibidas en la modulación

Figura-fondo

Debido a la técnica de grabado, se generan una línea de contorno, destacando así, una serie de figuras que sobresalen en primer y segundo plano remarcadas debido a las técnicas de pulido y alisado respectivamente. El fondo aparece texturizado con base en técnicas de estampado y excisión.

Destino común

El centro de la composición es la figura central (alcatraz) que funge como eje de simetría para los demás elementos tanto figuras como como la textura del fondo.

Proximidad

Las figuras se encuentran equidistantes en una simetría de reflexión con respecto a la figura central, los puntos producto del estampado y excisión se encuentran equidistantes entre sí, al igual que las líneas visuales que generan.

Semejanza

Las figuras del primer plano son semejantes, los extremos muestran una simetría de reflexión. Los elementos de la textura del fondo conservan las mismas dimensiones, tanto los estampados como los producidos por la excisión de la pieza.

Buena continuación

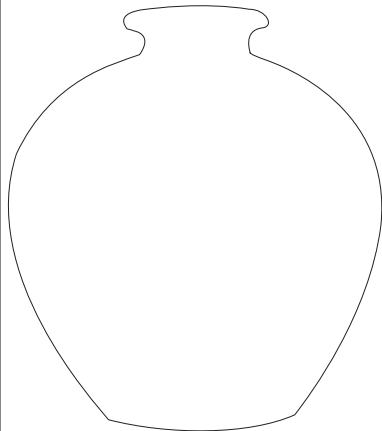
La composición mantiene una armonía de los elementos que no presentan alteraciones en la dirección ni en la modulación.



Forma Tridimensional



Cántaro con grecas
Técnica(s): Moldeado,
revestimiento rugoso y bruñido
Foto: Rosa Ma. Cruz



Figura

Formas Ornamentales



Uso de línea de contorno producida por el moldeado, la técnica de corrugado resalta a la figura uniforme en relieve que contrasta con el bruñido del fondo



Referente de formas ornamentales





Grecas del Palacio del Grupo de las Columnas, Miltla, Oaxaca
Foto: Rosa Ma. Cruz



Grecas del Palacio del Grupo de las Columnas, Miltla, Oaxaca
Foto: Rosa Ma. Cruz



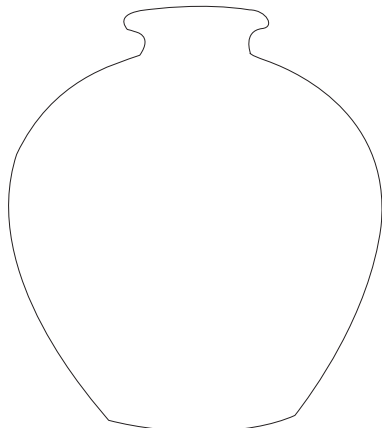
Trazado de Módulo	Leyes de la Gestalt percibidas en la modulación
 	<p data-bbox="1817 391 1979 418">Figura-fondo</p> <p data-bbox="1059 427 1979 488">Debido a la técnica de corrugado, destacan una serie de figuras en alto relieve el fondo bruñido contrasta con las figuras en primer plano.</p> <p data-bbox="1059 532 1979 594">Las figuras que se encuentran en relieve o primer plano al contrastar con el fondo, generan otras figuras, generándose la rivalidad por el contorno.</p> <p data-bbox="1783 638 1979 665">Destino común</p> <p data-bbox="1059 672 1979 734">Los elementos se encuentran rodeando la forma de la vasija y formando una serie de círculos concéntricos respecto del borde y la base.</p> <p data-bbox="1832 777 1979 805">Proximidad</p> <p data-bbox="1059 812 1979 873">Los elementos modulares se encuentran dispuestos de manera equidistante y tan próximos que se perciben como una sólo figura.</p> <p data-bbox="1838 917 1979 945">Semejanza</p> <p data-bbox="1059 951 1979 1013">Elementos iguales en dimensión y técnica que se repiten en una simetría de traslación y a la vez se encuentran unidos unos con otros.</p> <p data-bbox="1725 1057 1979 1084">Buena continuación</p> <p data-bbox="1059 1091 1979 1153">Los módulos se repiten de manera constante y continua, mostrando una composición armónica</p>



Forma Tridimensional



Cántaro con grecas
Técnica(s): Moldeado,
revestimiento rugoso y bruñido
Foto: Rosa Ma. Cruz



Figura

Formas Ornamentales



Uso de línea de contorno producida por el moldeado, la técnica de corrugado resalta a la figura uniforme en relieve que contrasta con el bruñido del fondo



Referente de formas ornamentales



Grecas del Palacio del Grupo de las Columnas, Mitla, Oaxaca
Foto: Rosa Ma. Cruz



Textil: Tapete
Teyapacan, Oaxaca
<http://www.flickr.com/photos/citlali/3491721274/in/set-72157594519696917/>



Trazado de Módulo



Leyes de la Gestalt percibidas en la modulación

Figura-fondo

Debido a la técnica de corrugado, destacan una serie de figuras en alto relieve el fondo bruñido contrasta con las figuras en primer plano.

Las figuras que se encuentran en relieve o primer plano al contrastar con el fondo, generan otras figuras, generándose la rivalidad por el contorno.

Destino común

Los elementos se encuentran rodeando la forma de la vasija y formando una serie de círculos concéntricos respecto del borde y la base.

Proximidad

Los elementos modulares se encuentran dispuestos de manera equidistante y tan próximos que se perciben como una sola figura.

Semejanza

Elementos iguales en dimensión y técnica que se repiten en una simetría de traslación y a la vez se encuentran unidos unos con otros.

Buena continuación

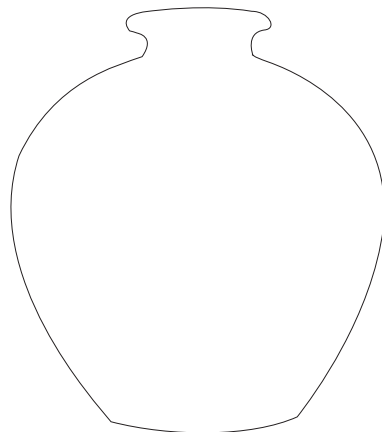
Los módulos se repiten de manera constante y continua, mostrando una composición armónica



Forma Tridimensional



Cántaro con grecas
Técnica(s): Moldeado,
revestimiento rugoso y bruñido
Foto: Rosa Ma. Cruz



Figura

Formas Ornamentales



Uso de línea de contorno producida por el moldeado, la técnica de corrugado resalta a la figura uniforme en relieve que contrasta con el bruñido del fondo



Referente de formas ornamentales



Textil: huipil
Oaxaca



Textil: Tapete
Teotitlán del Valle, Oaxaca
Foto: Rosa Ma. Cruz



Trazado de Módulo



Leyes de la Gestalt percibidas en la modulación

Figura-fondo

Debido a la técnica de corrugado, destacan una serie de figuras en alto relieve el fondo bruñido contrasta con las figuras en primer plano.

Las figuras que se encuentran en relieve o primer plano al contrastar con el fondo, generan otras figuras, generándose la rivalidad por el contorno.

Destino común

Los elementos se encuentran rodeando la forma de la vasija y formando una serie de círculos concéntricos respecto del borde y la base.

Proximidad

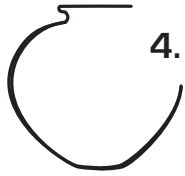
Los elementos modulares se encuentran dispuestos de manera equidistante y tan próximos que se perciben como una sola figura.

Semejanza

Elementos iguales en dimensión y técnica que se repiten en una simetría de traslación y a la vez se encuentran unidos unos con otros.

Buena continuación

Los módulos se repiten de manera constante y continua, mostrando una composición armónica



4. PROPUESTA GRÁFICA CON BASE EN LAS FORMAS ORNAMENTALES

En este capítulo trasladaremos finalmente las formas materiales y perceptuales provenientes de las piezas de arte popular de barro negro, a nuestro campo profesional para darle una nueva función a la forma, la de la comunicación gráfica.

La estilización o redefinición de las formas está basada en la ley de la Pragnänz que nos habla de elementos simétricos, estables y simples, apoyados por el uso de la línea y el punto.

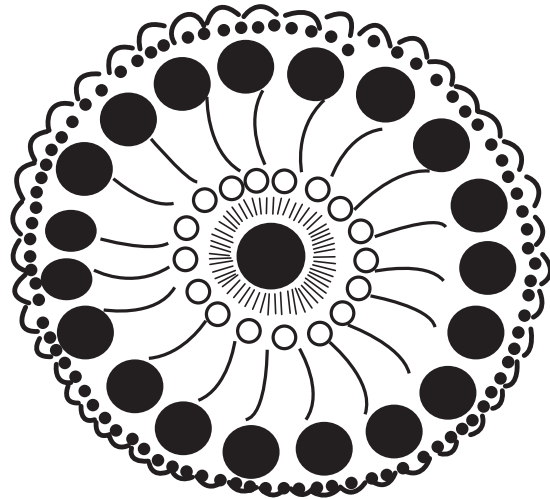
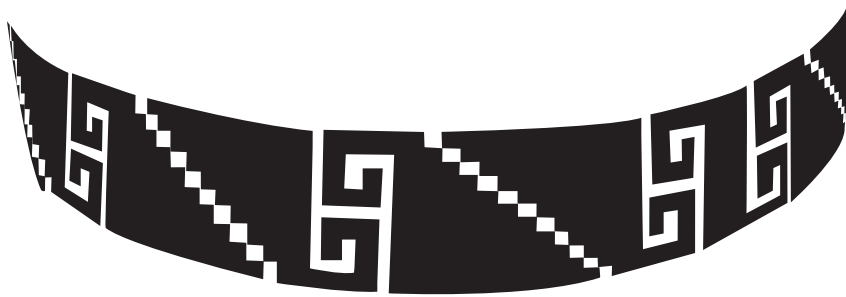
Así mismo, la modulación que se propone está basada en el diseño de repetición o simetría de traslación, que surge al desdoblar la forma tridimensional al plano bidimensional y al organizar los elementos conforme a las leyes de la Gestalt: semejanza, cierre, buena continuación, figura-fondo, proximidad y destino común.

Al desdoblar estas formas en este tipo de modulaciones, se pretende obtener, una serie de propuestas aplicables a la comunicación y diseño gráfico contemporáneos y así, desde el origen y uso de elementos locales y simples, genera un diseño integral creativo y con las propiedades para usarse en cualquiera de los medios de producción del mismo ya sea impresos o electrónicos.

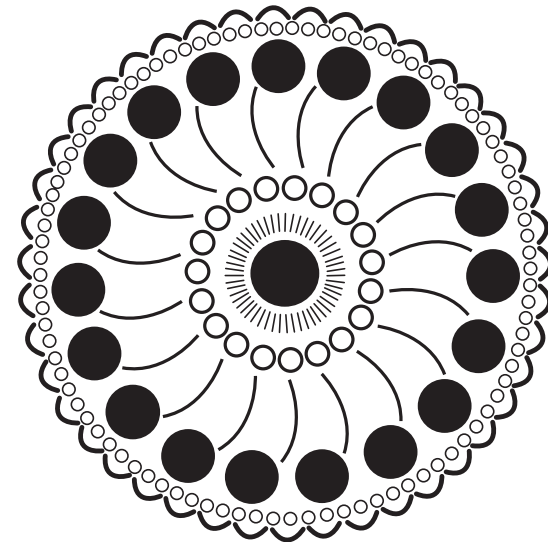


4.1 Estilizaciones de la forma ornamental-perceptual

Formas y/o módulos ornamentales
(imagen retiniana percibida)

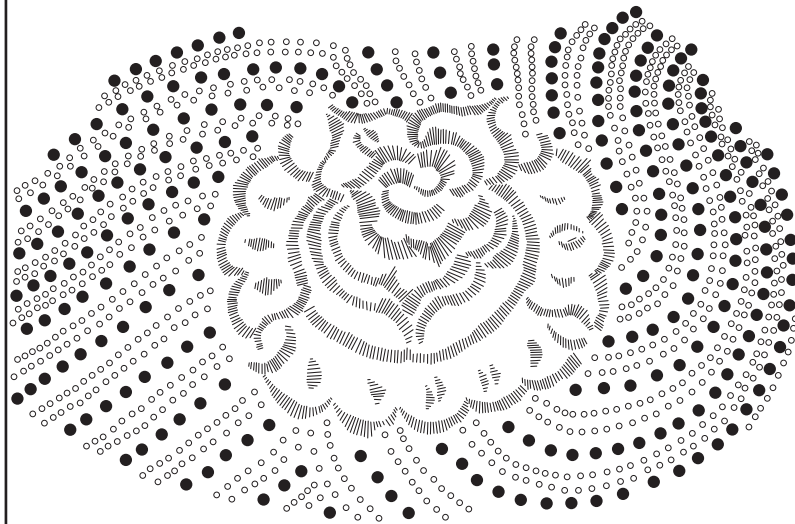
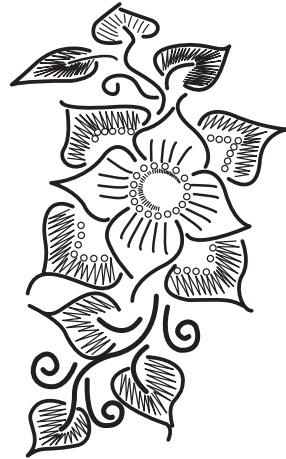


Estilización de forma y/o módulo con base
en el principio de buena forma (pragnänz)

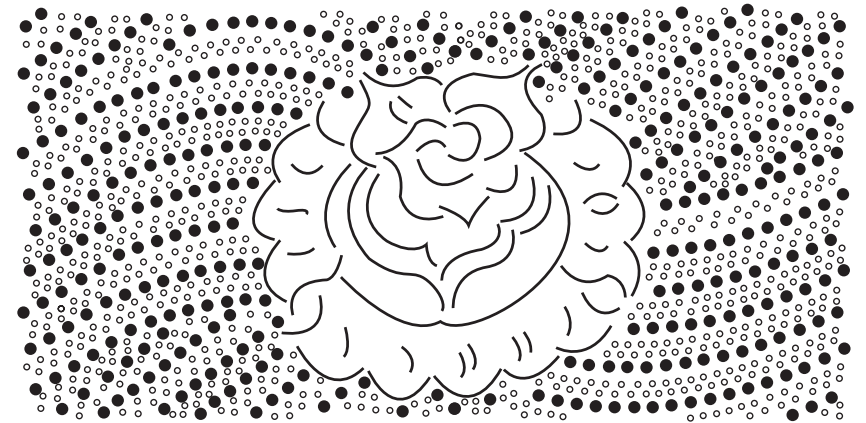




**Formas y/o módulos ornamentales
(imagen retiniana percibida)**



**Estilización de forma y/o módulo con base
en el principio de buena forma (pragnänz)**

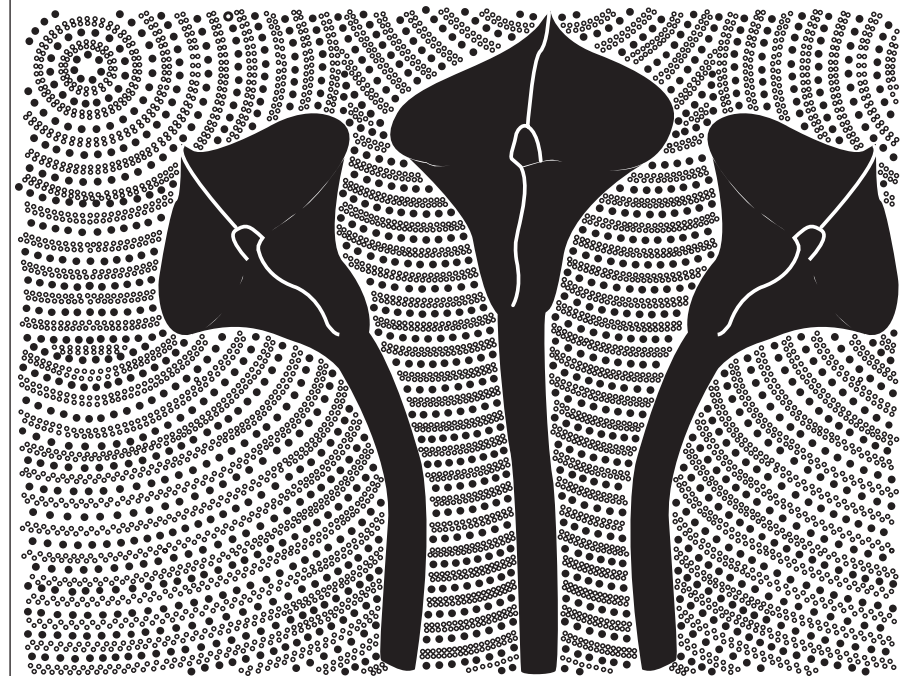




Formas y/o módulos ornamentales
(imagen retiniana percibida)



Estilización de forma y/o módulo con base
en el principio de buena forma (pragnänz)





Formas y/o módulos ornamentales
(imagen retiniana percibida)

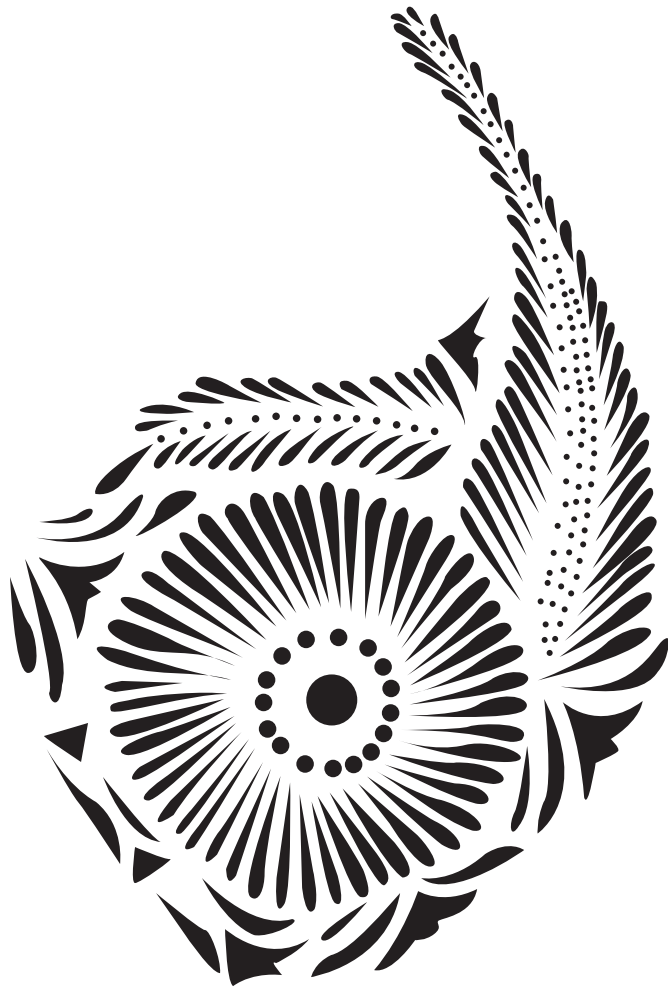


Estilización de forma y/o módulo con base
en el principio de buena forma (pragnänz)

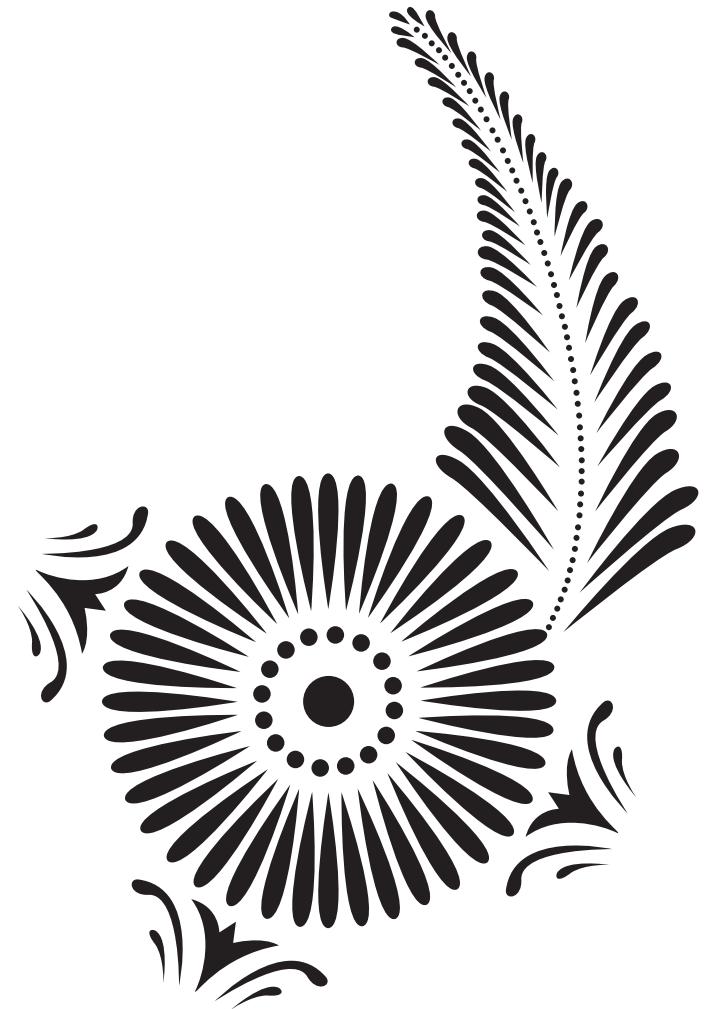




Formas y/o módulos ornamentales
(imagen retiniana percibida)



Estilización de forma y/o módulo con base
en el principio de buena forma (pragnänz)





Formas y/o módulos ornamentales
(imagen retiniana percibida)

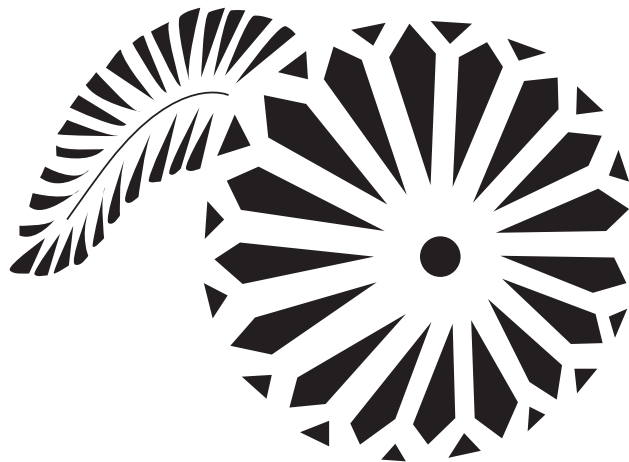
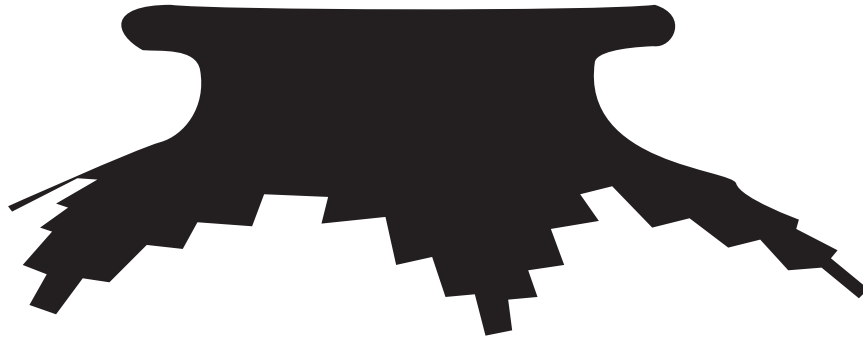


Estilización de forma y/o módulo con base
en el principio de buena forma (pragnänz)

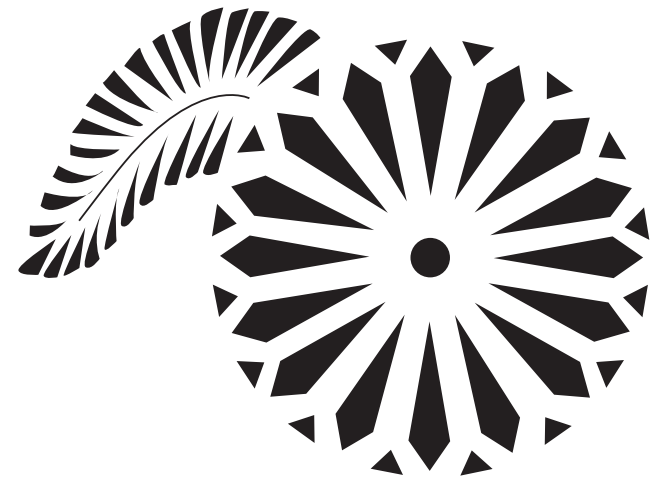




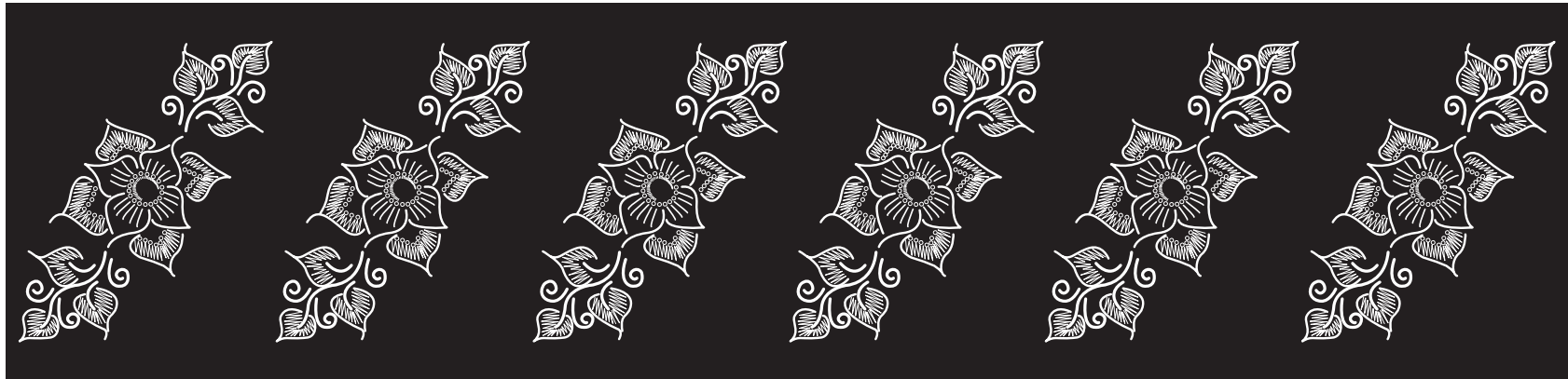
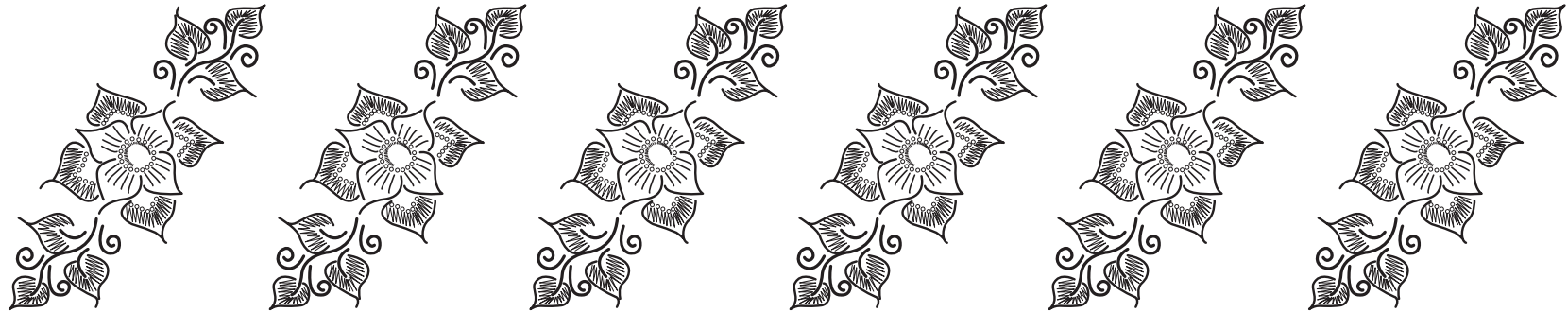
Formas y/o módulos ornamentales
(imagen retiniana percibida)



Estilización de forma y/o módulo con base
en el principio de buena forma (pragnänz)

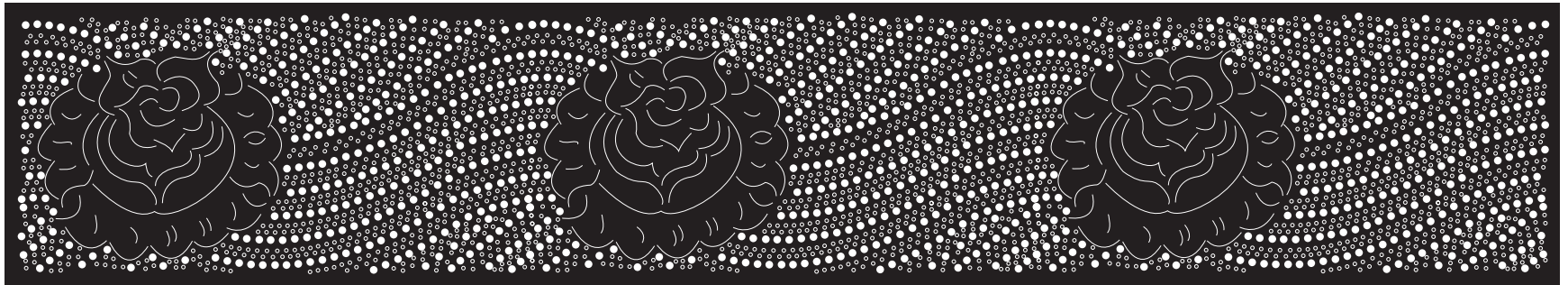
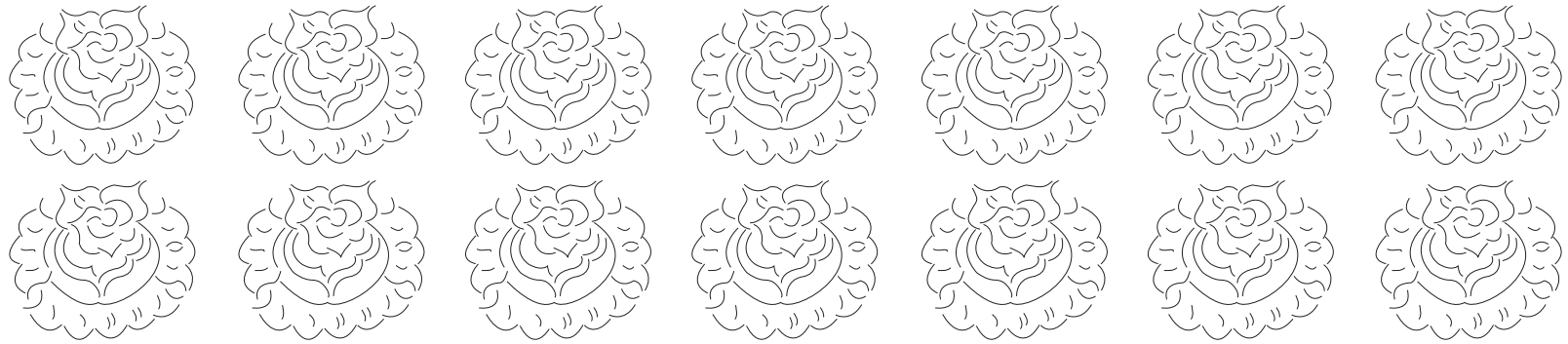
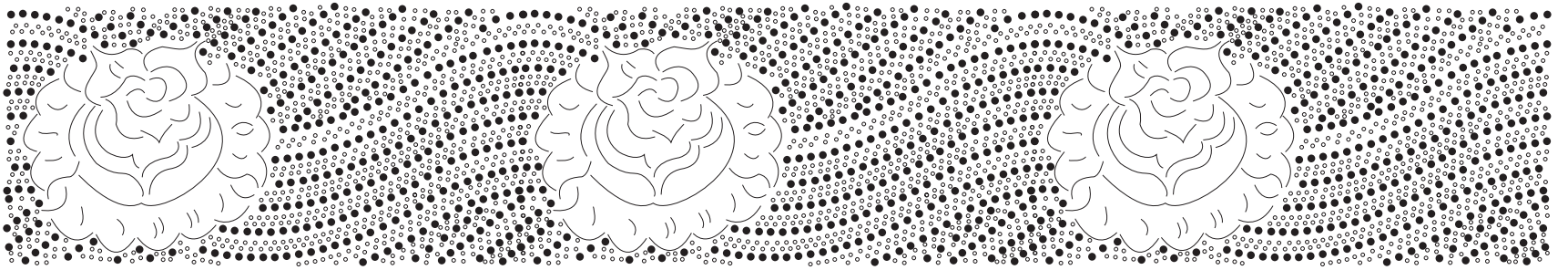


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



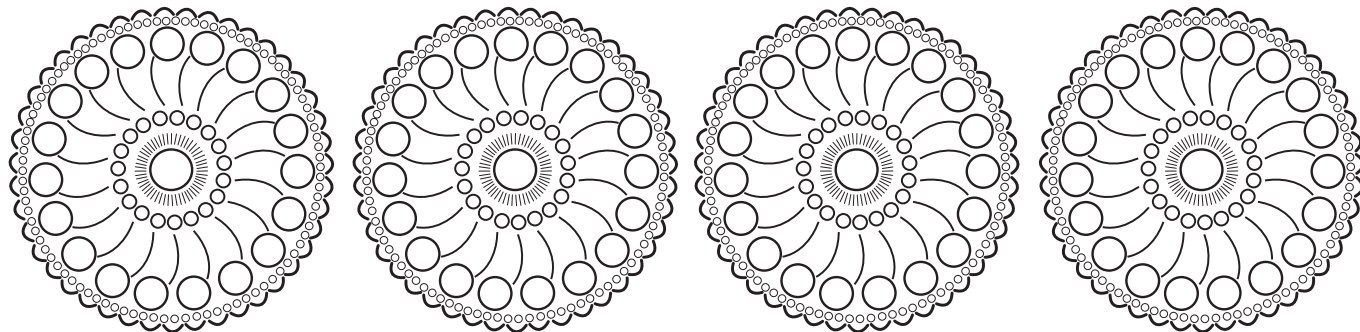
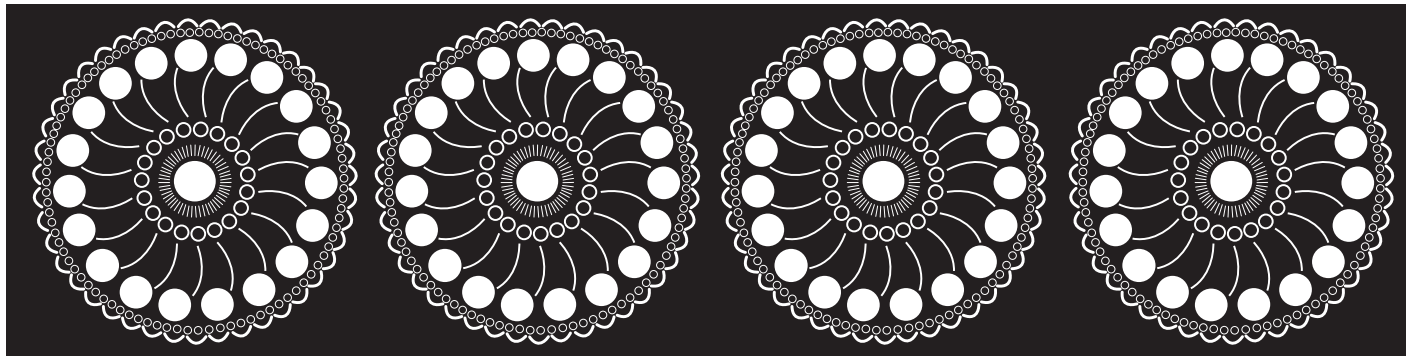
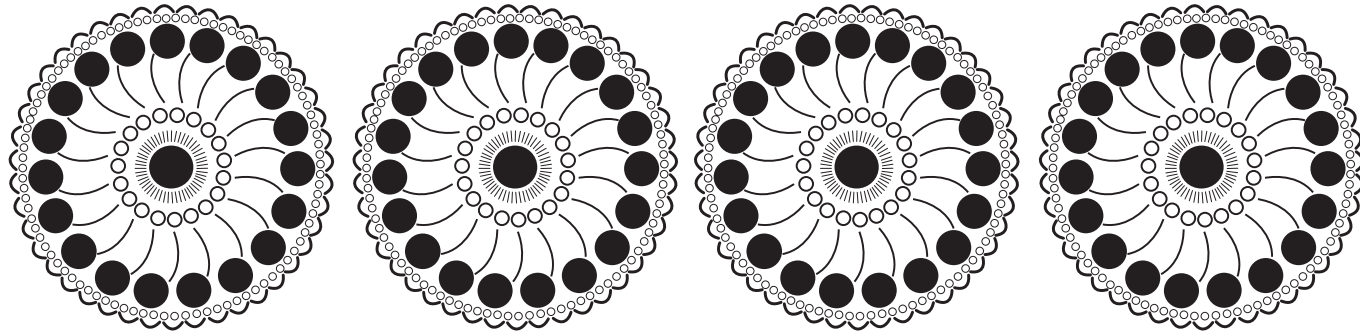


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



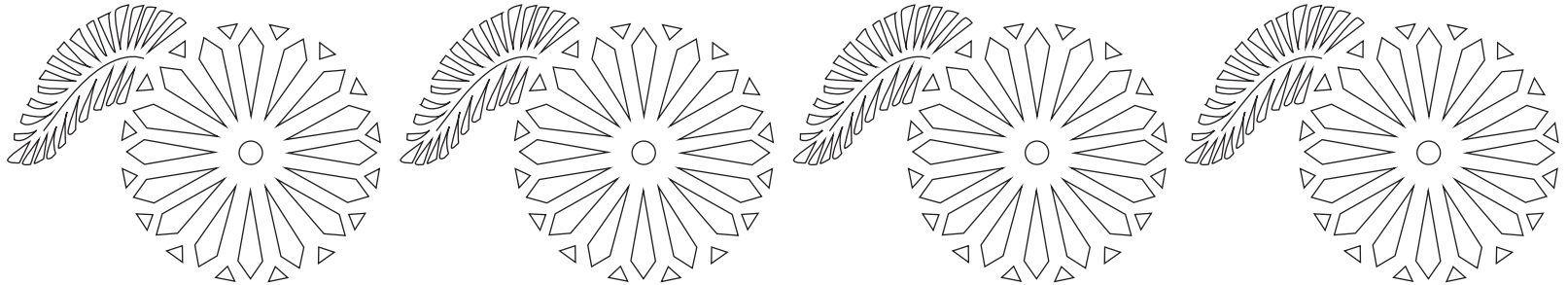
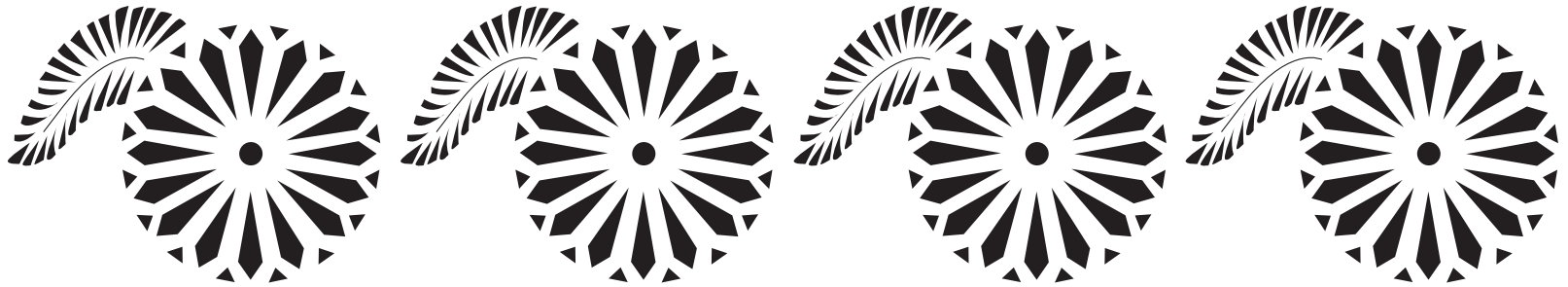
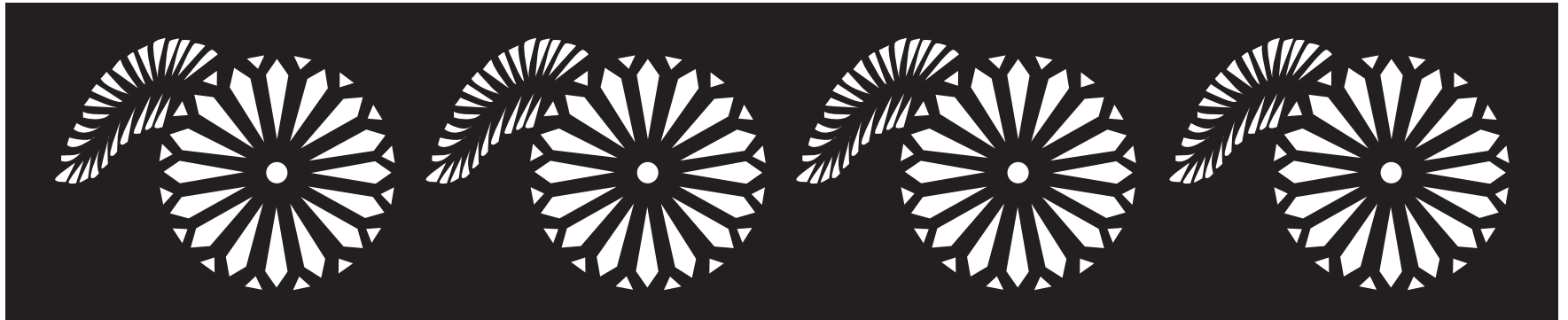


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



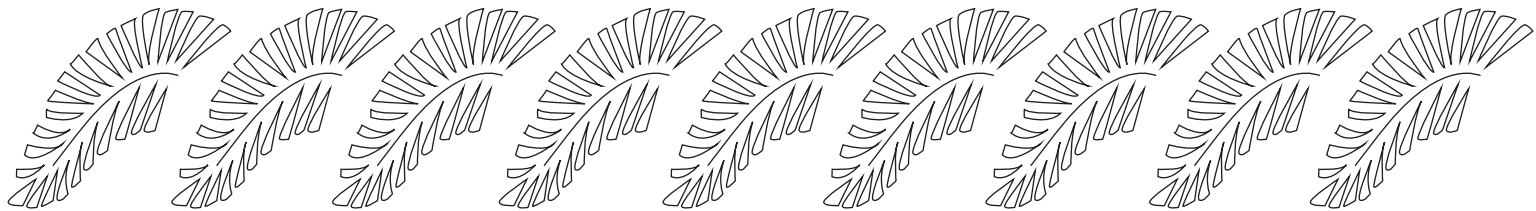
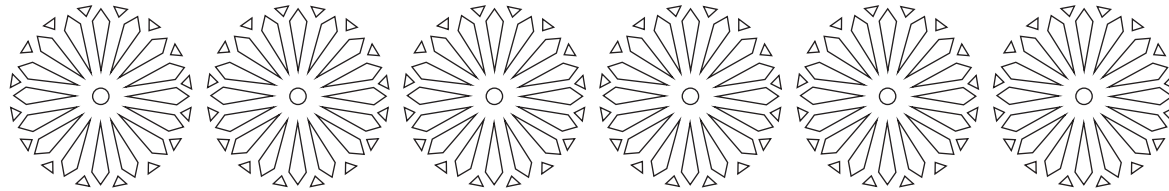
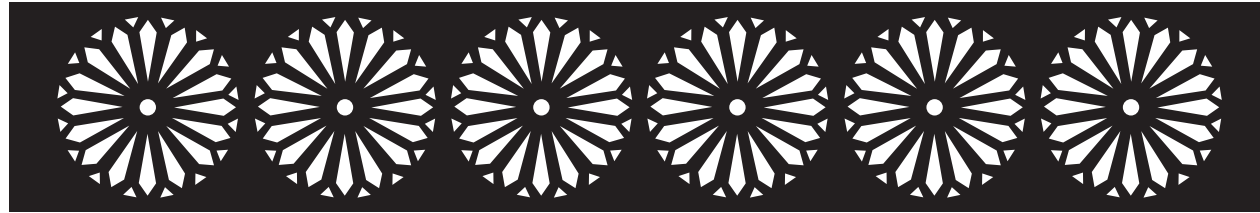


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



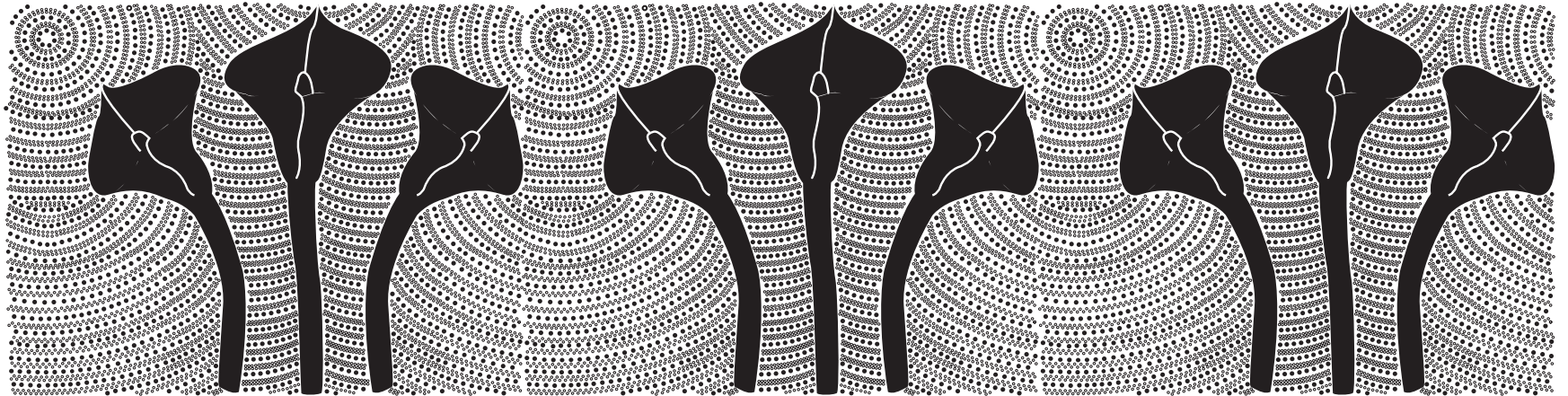
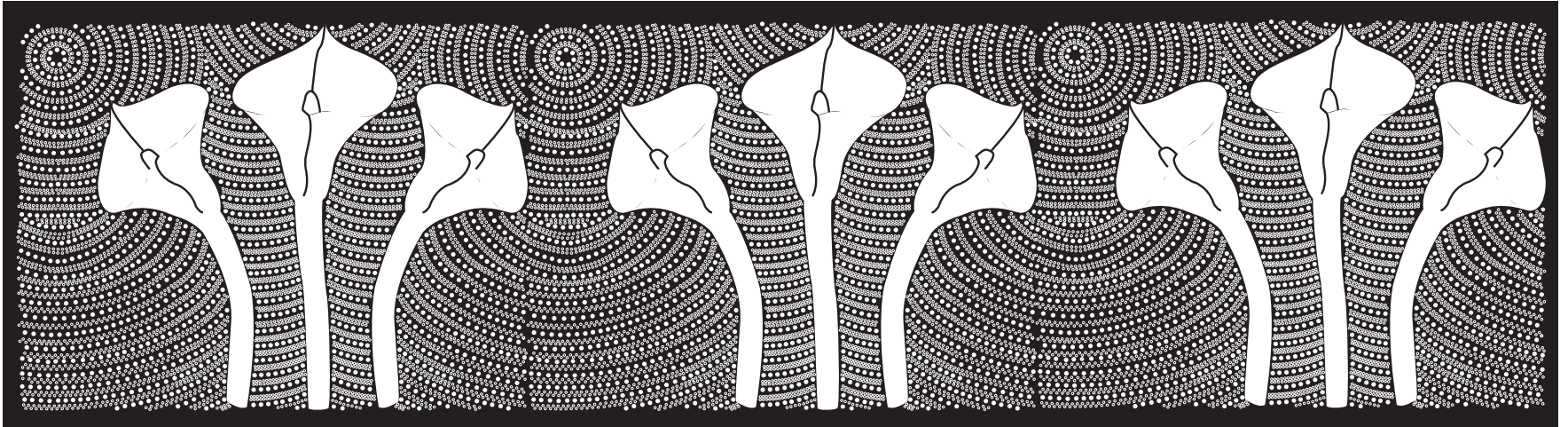


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



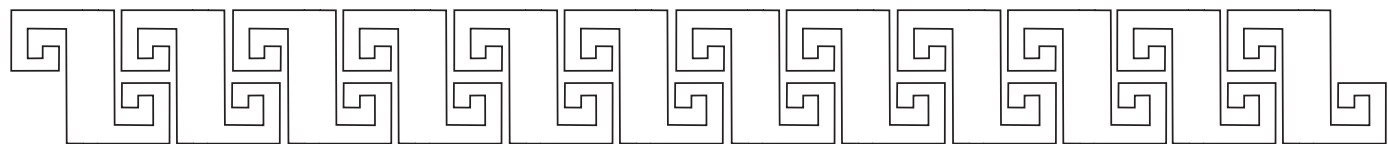
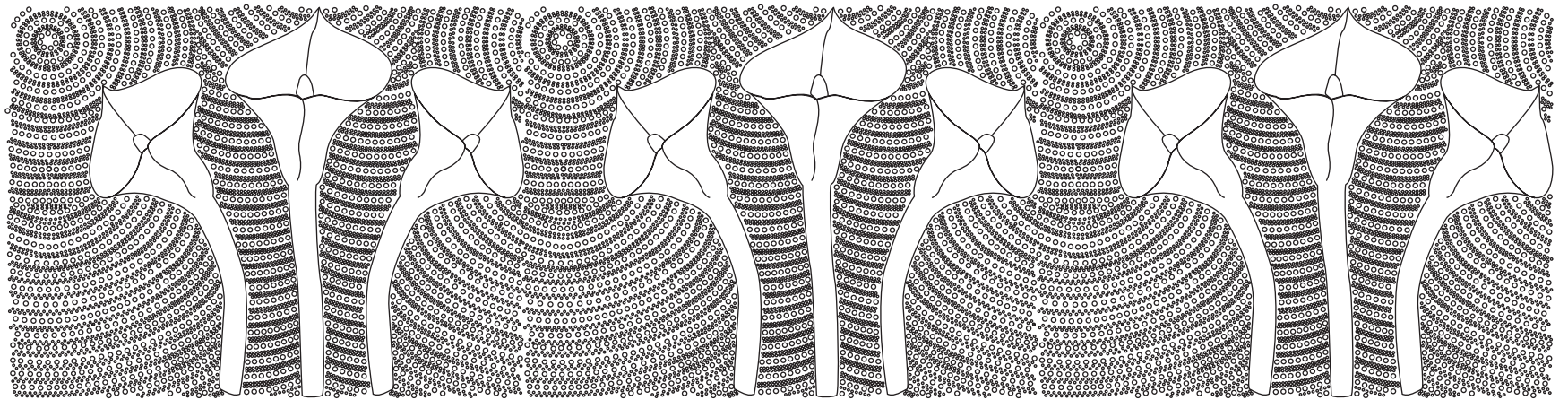


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



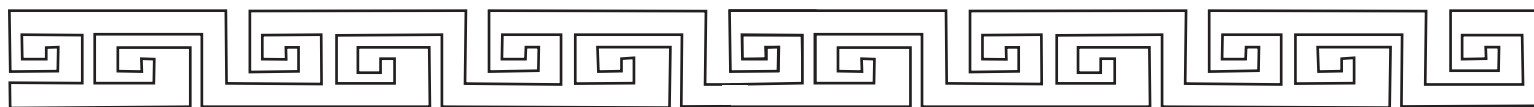
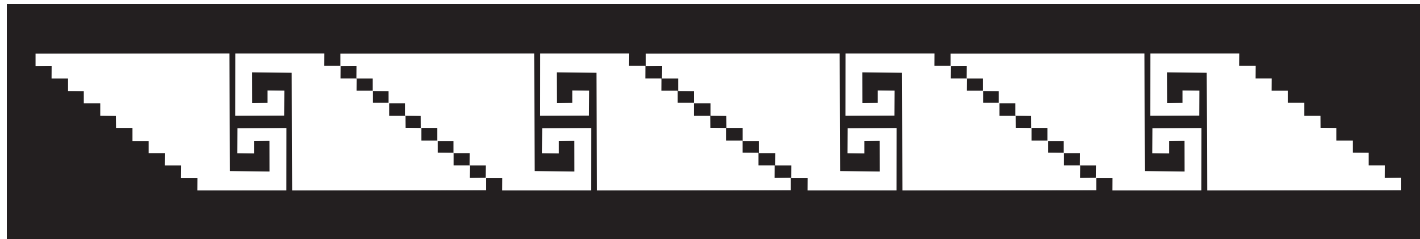
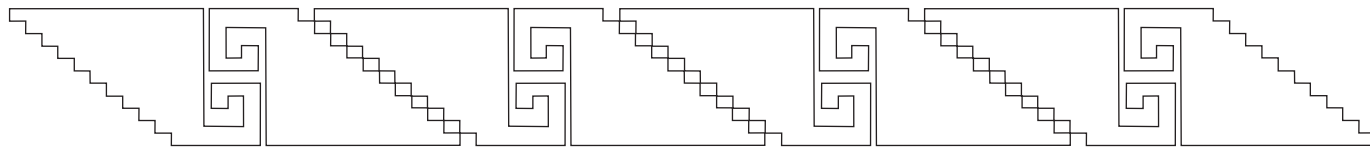


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



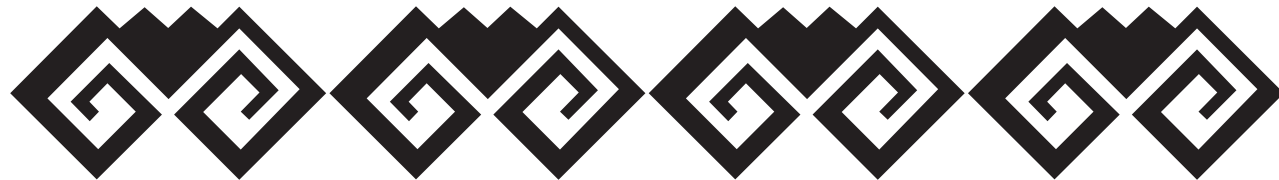
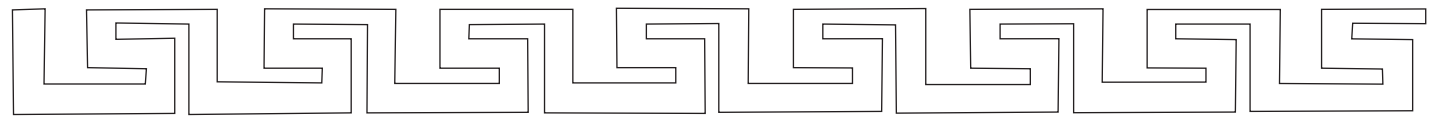


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



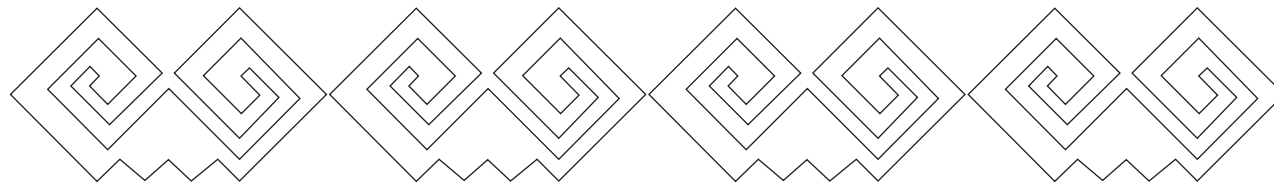
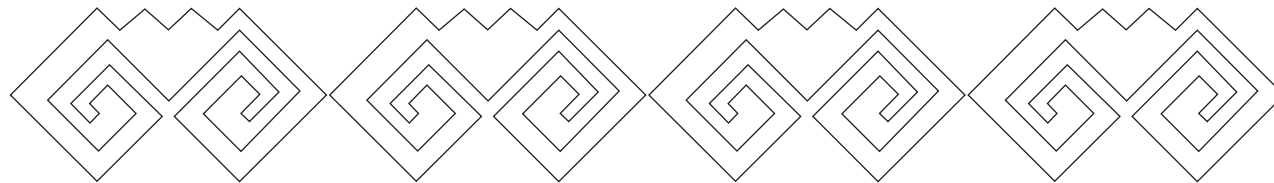
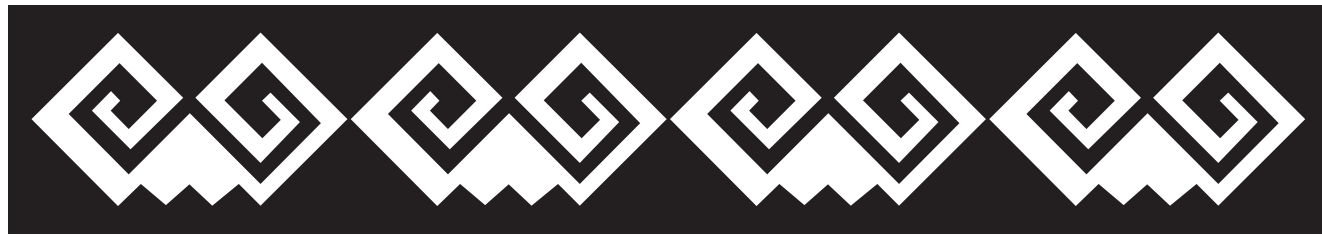
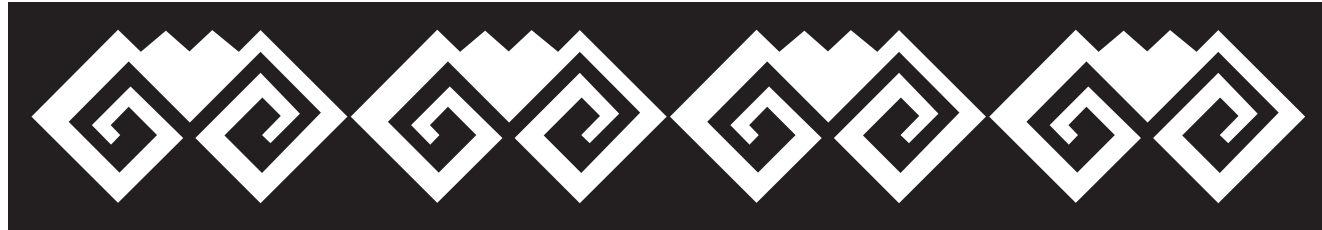


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



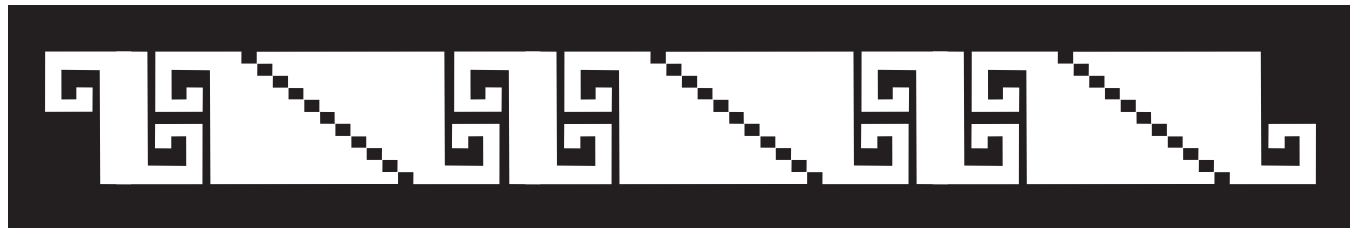


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



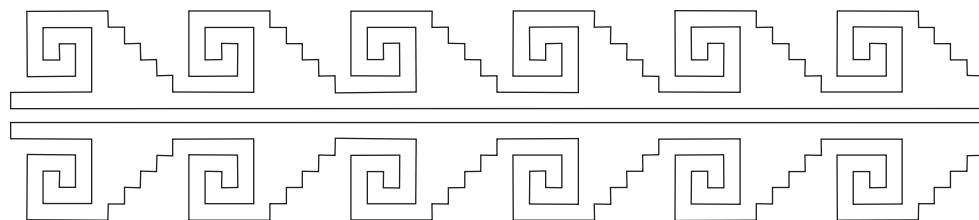
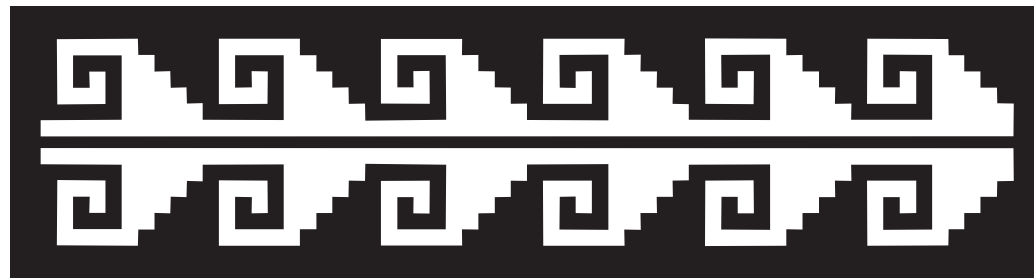
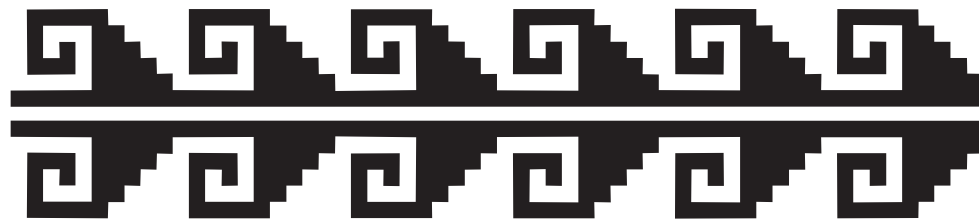


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



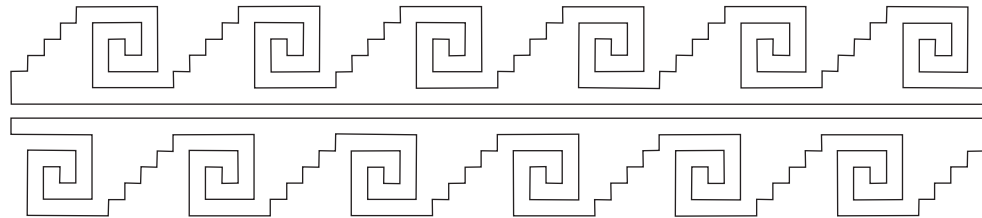
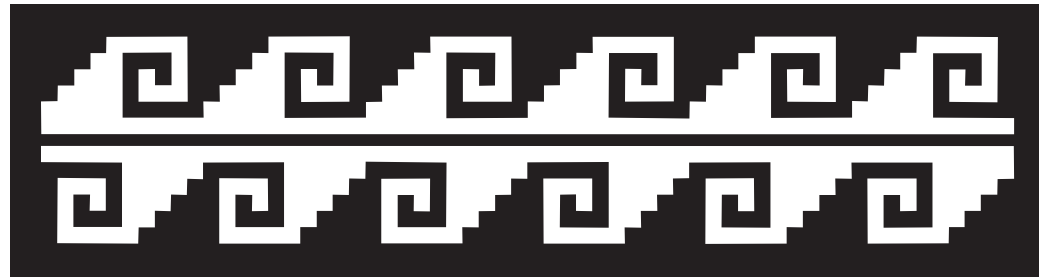
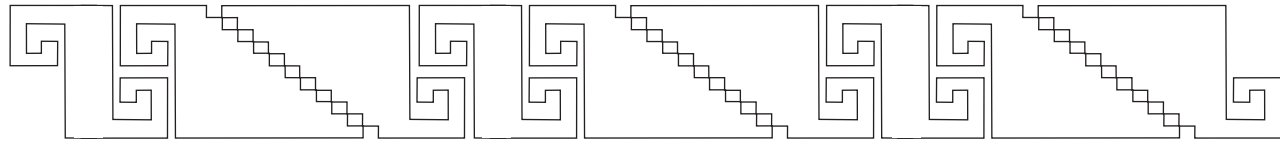
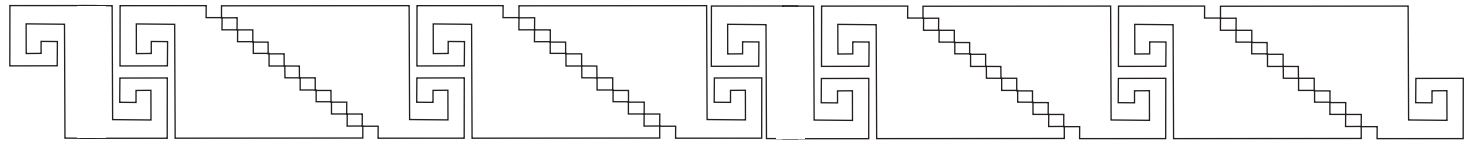


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



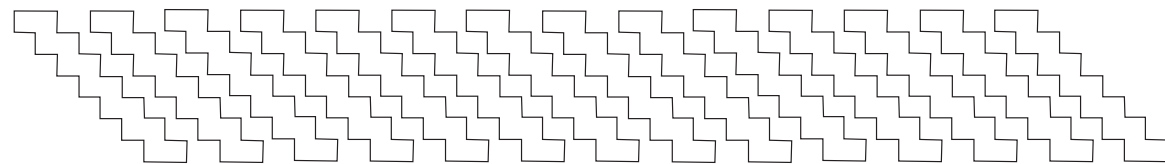
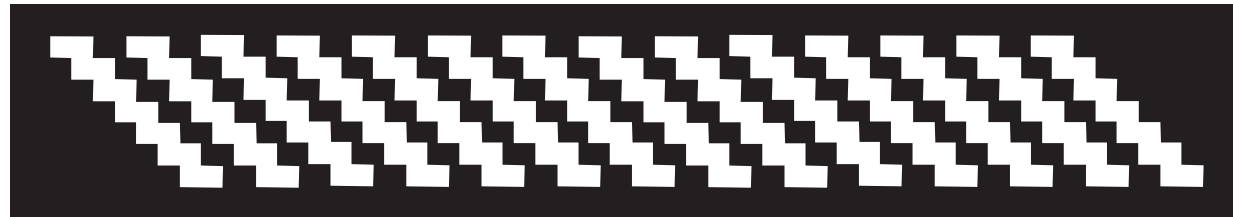
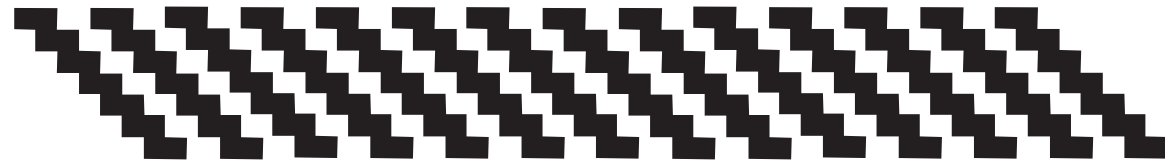
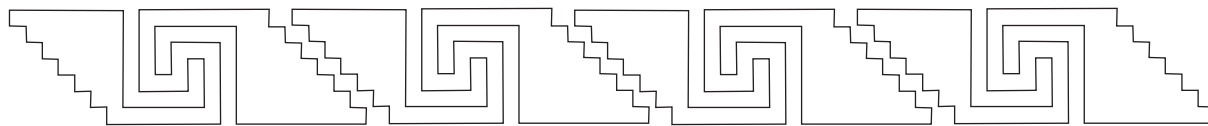


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



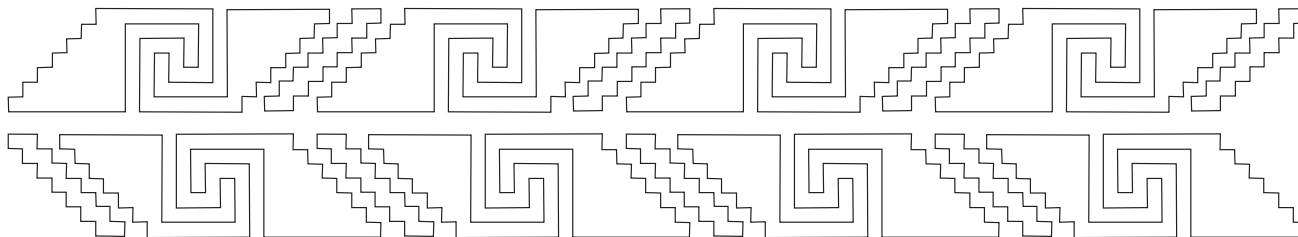
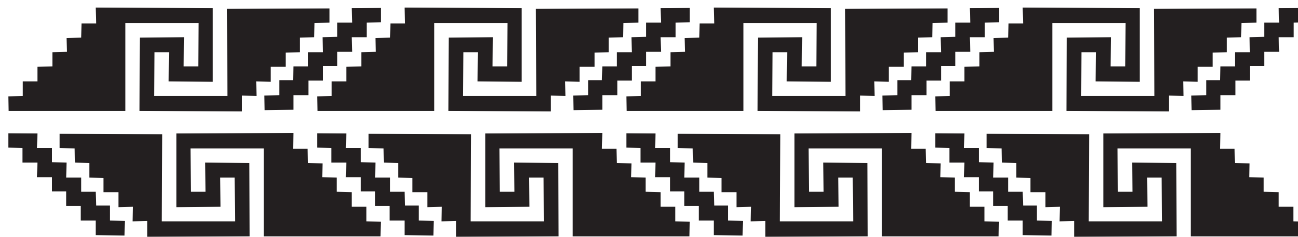
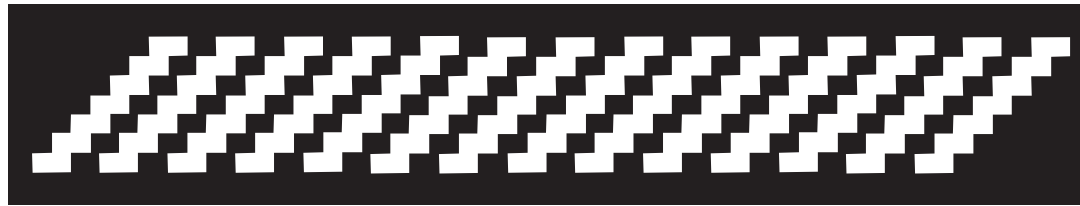
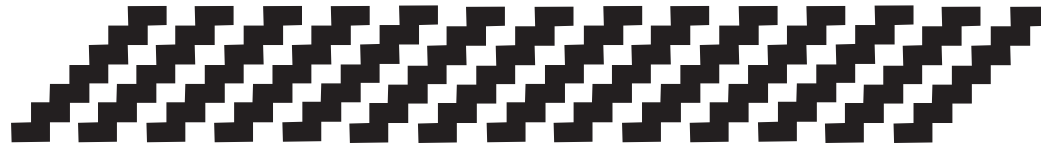
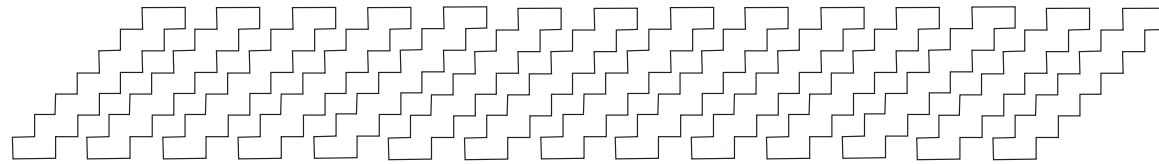


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



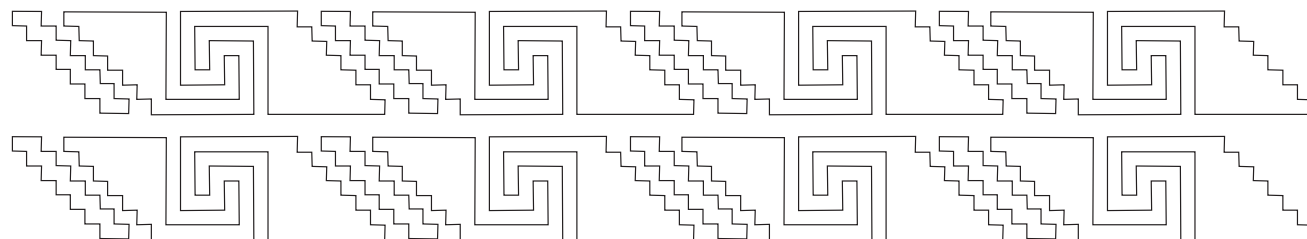
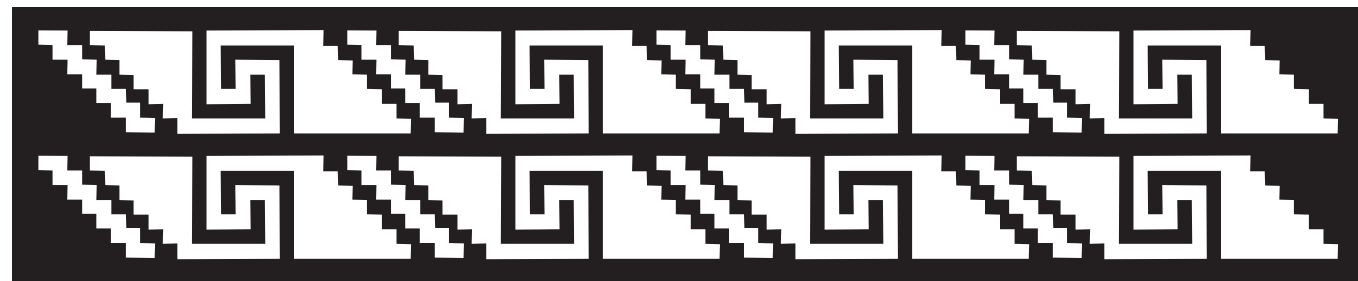
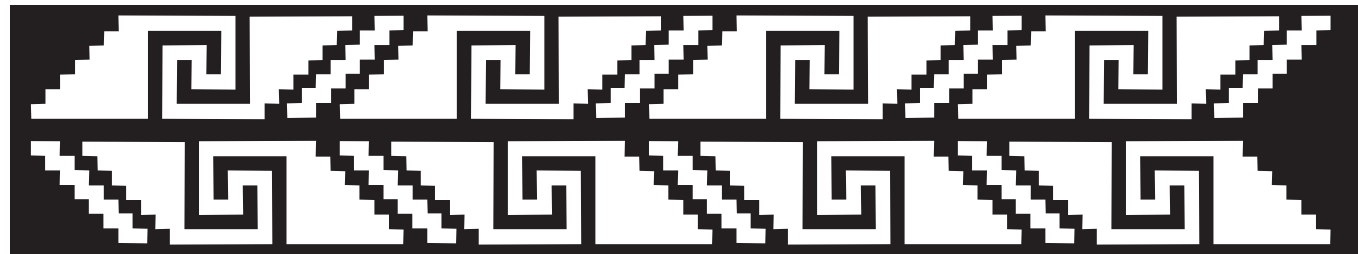


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



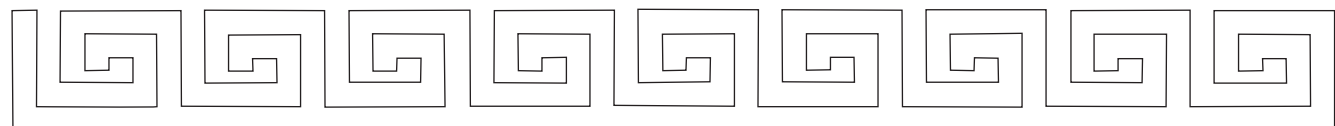
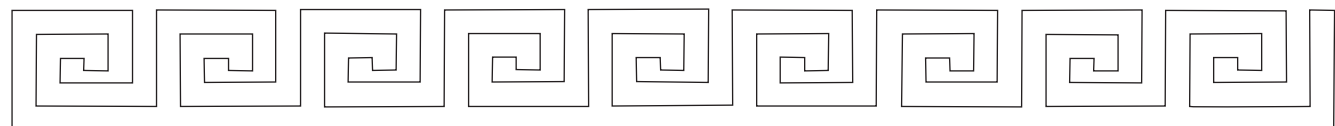
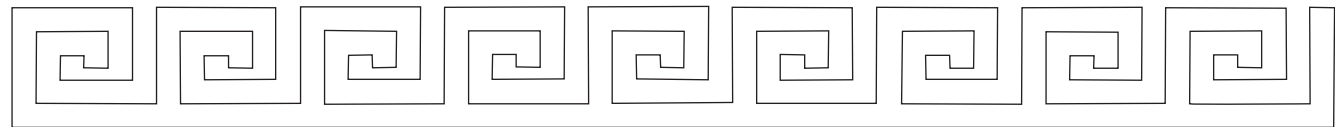


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



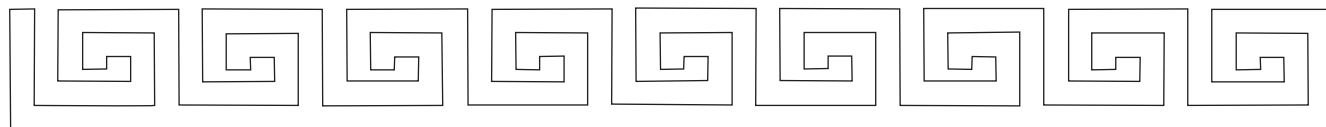
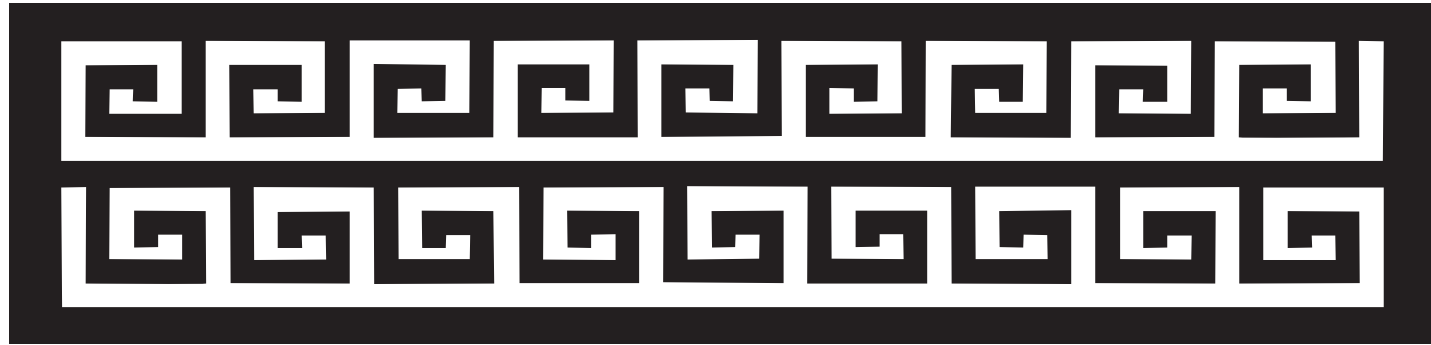


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



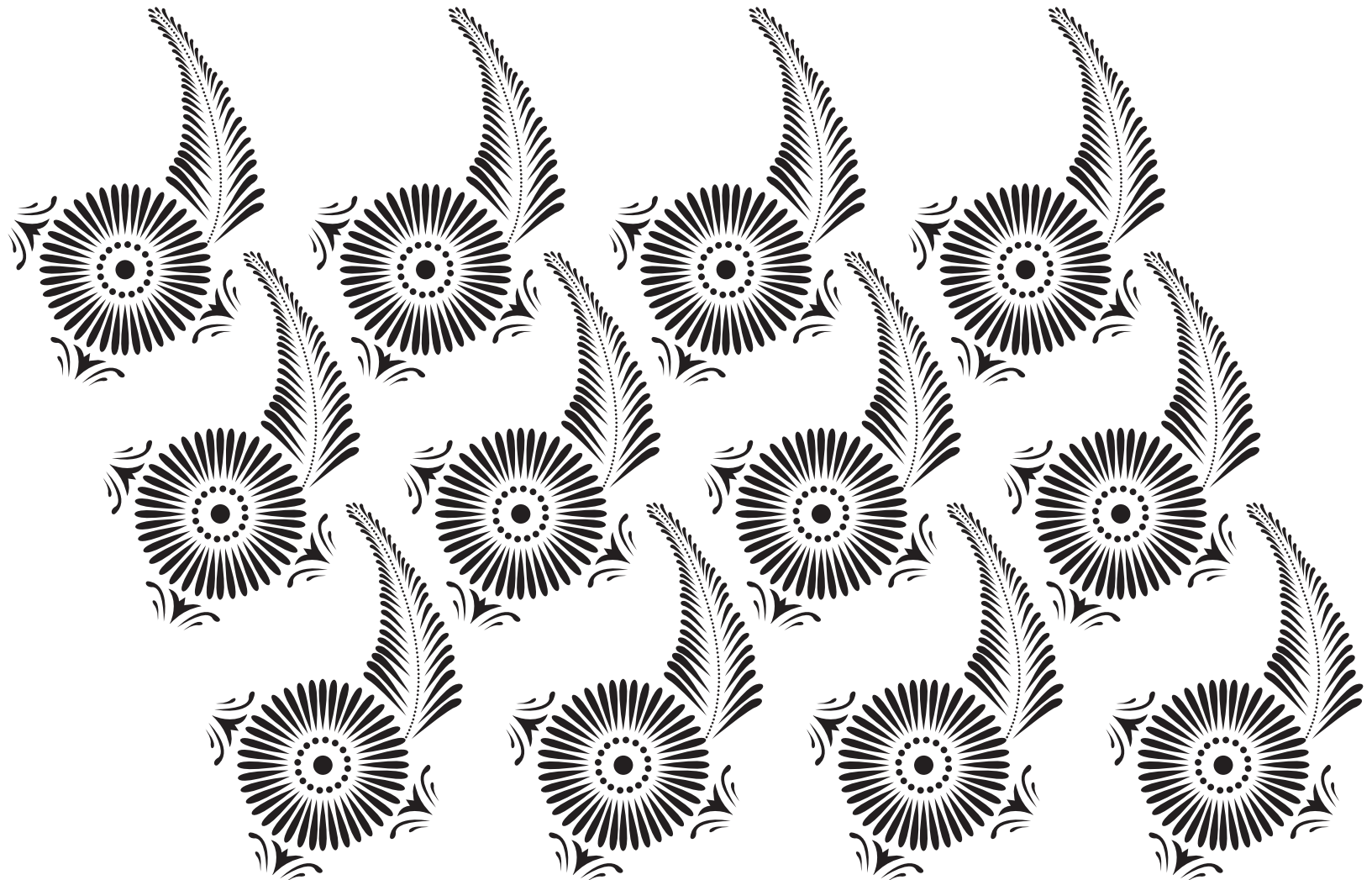


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



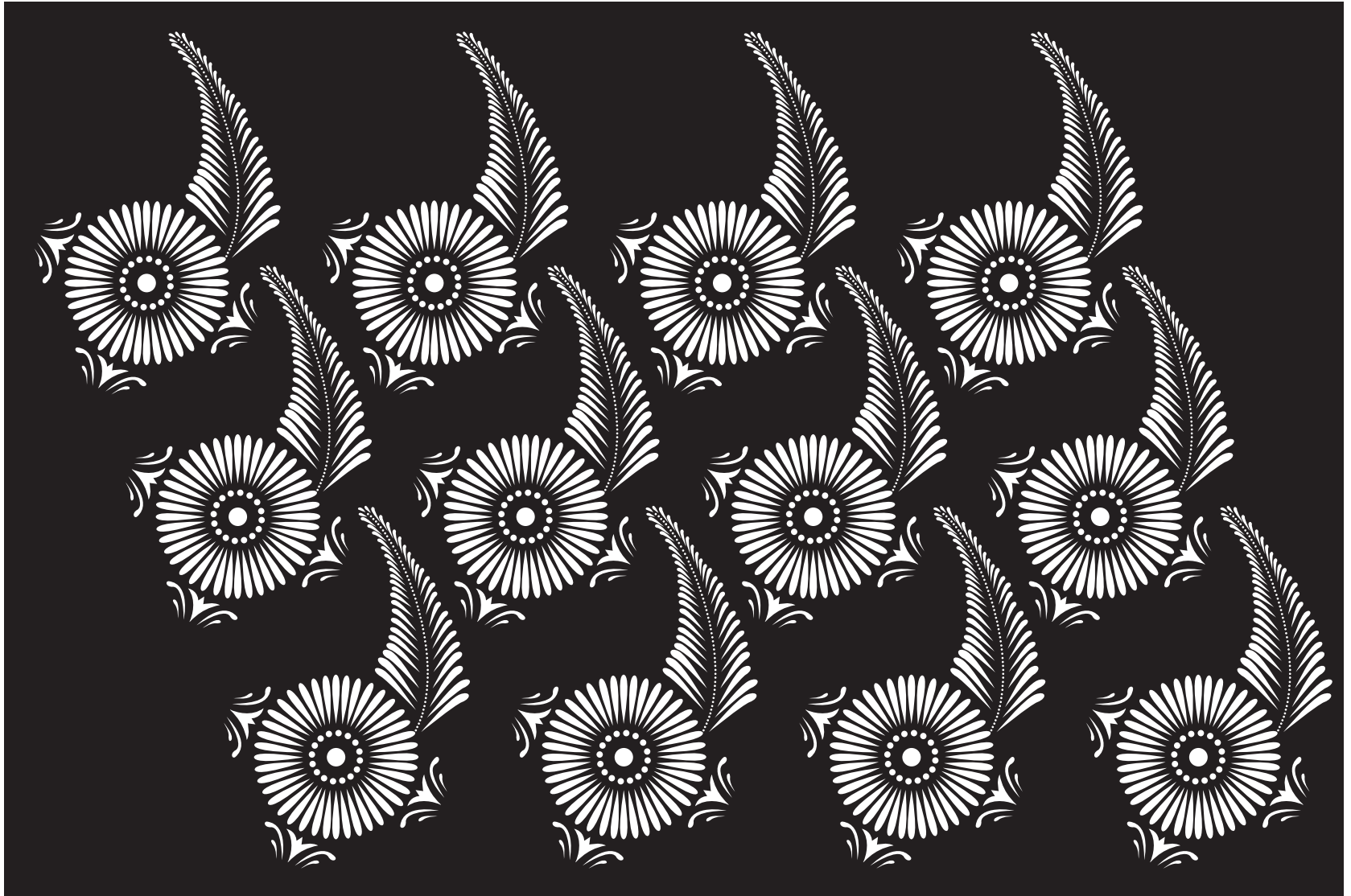


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



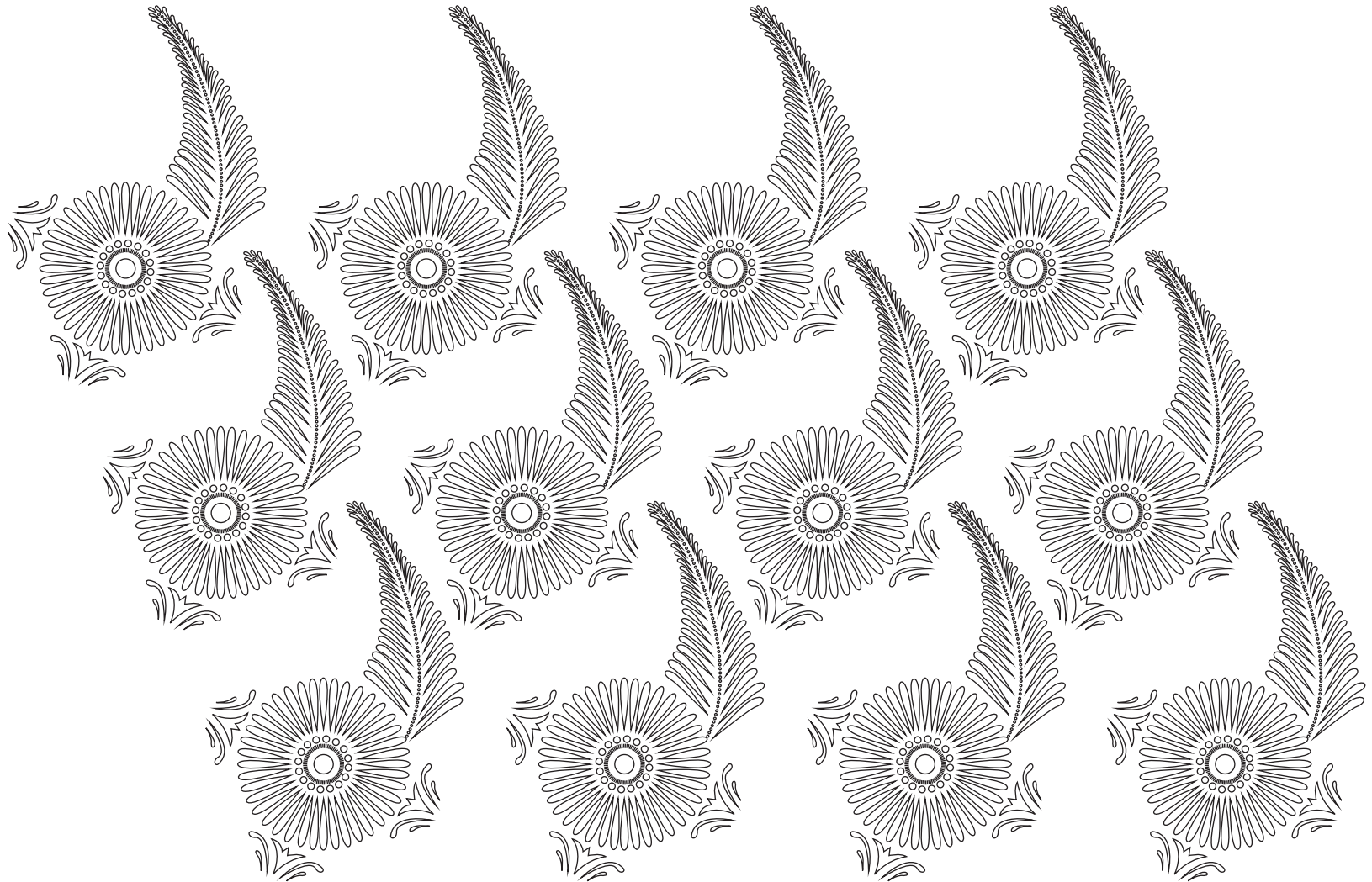


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



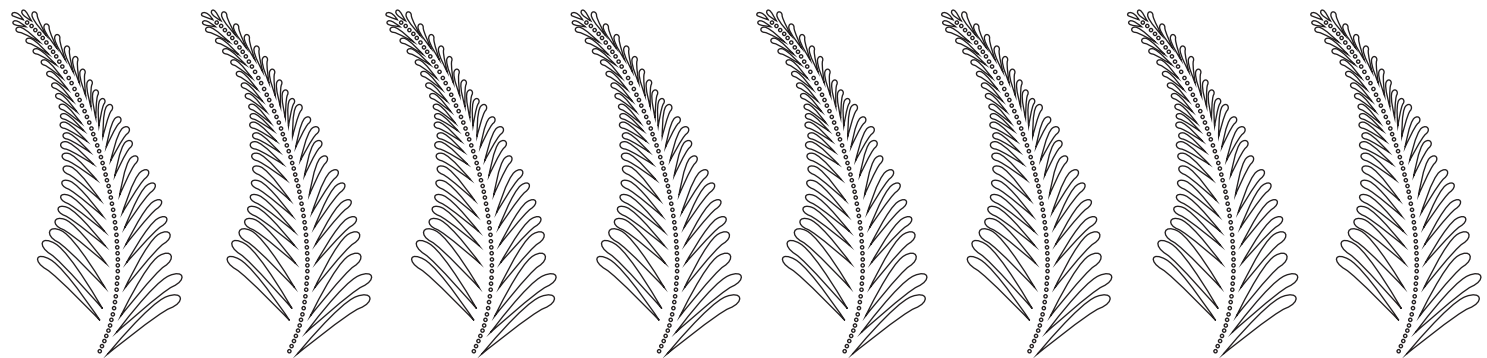
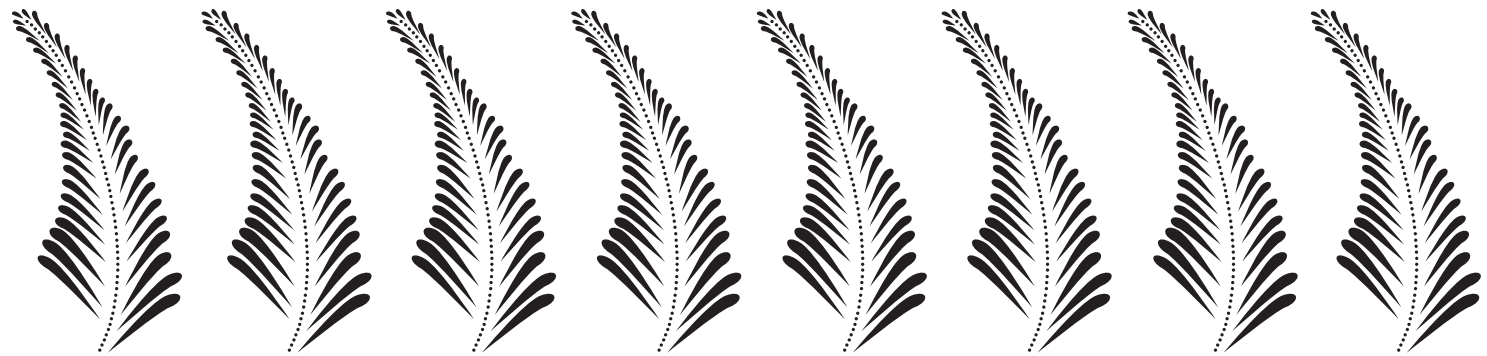


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



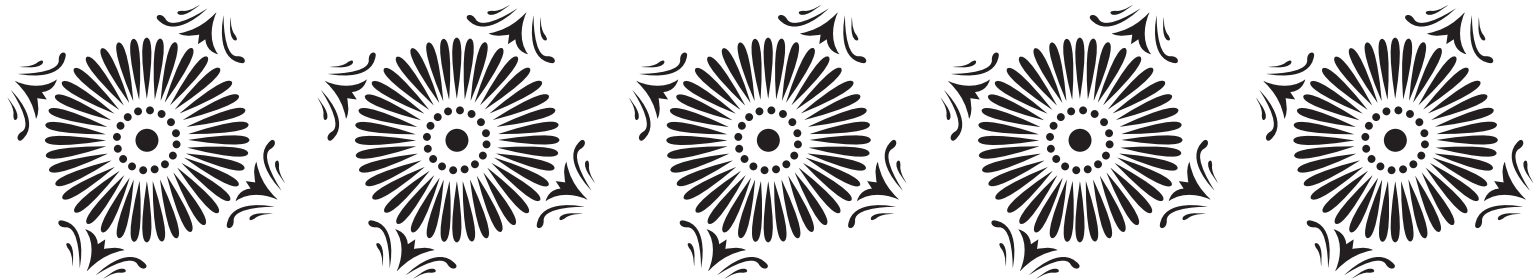
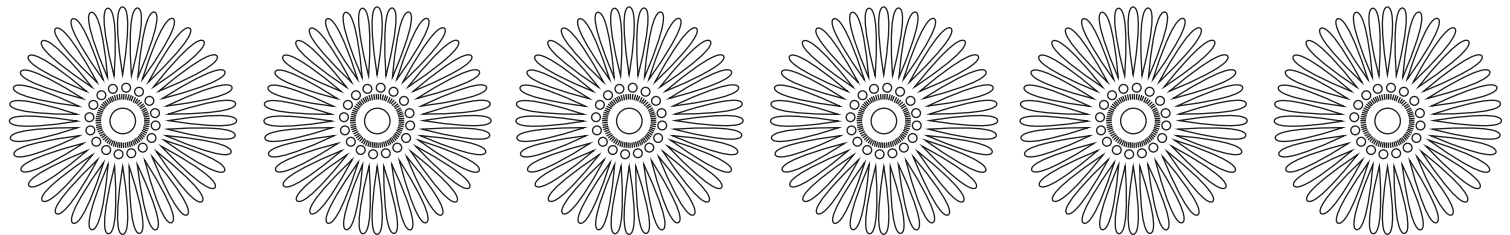
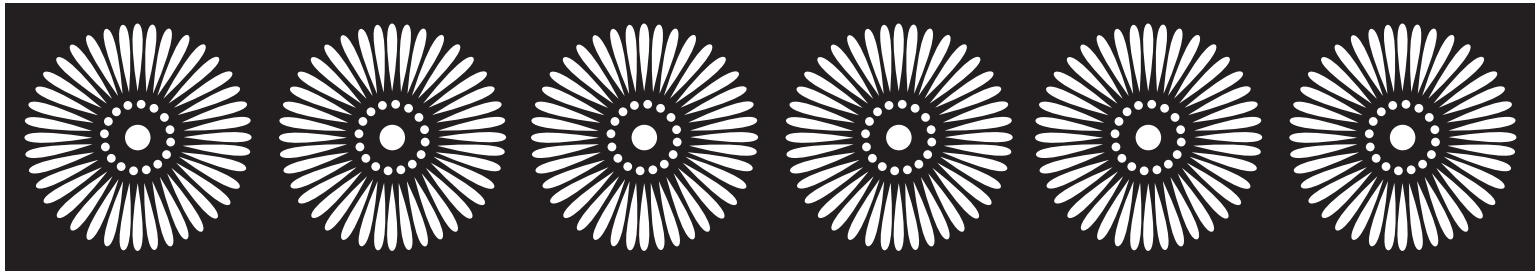
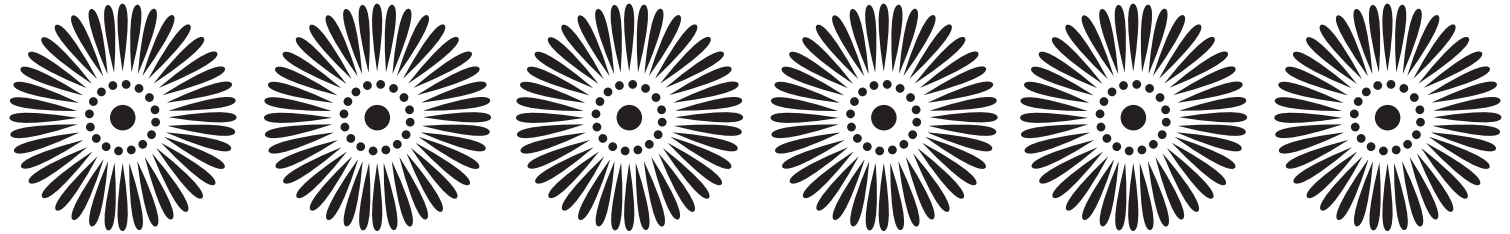


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



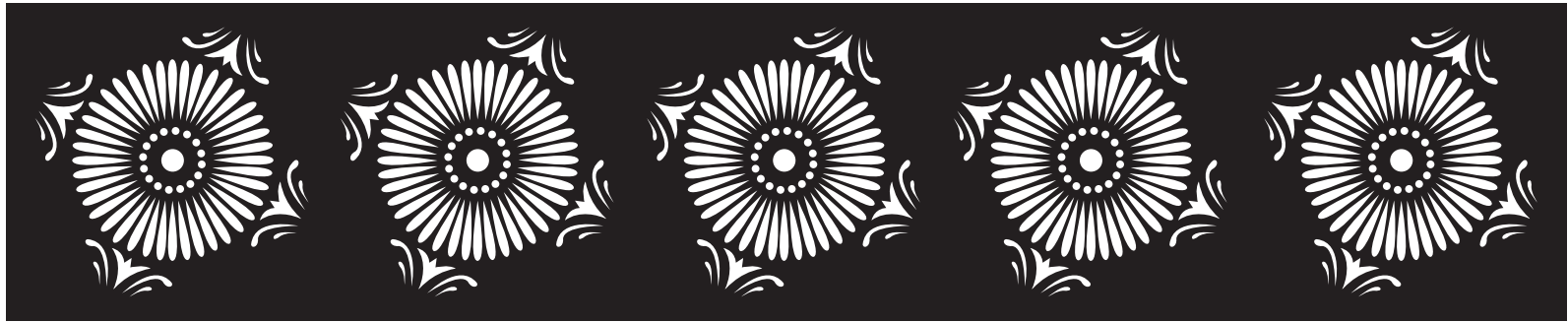
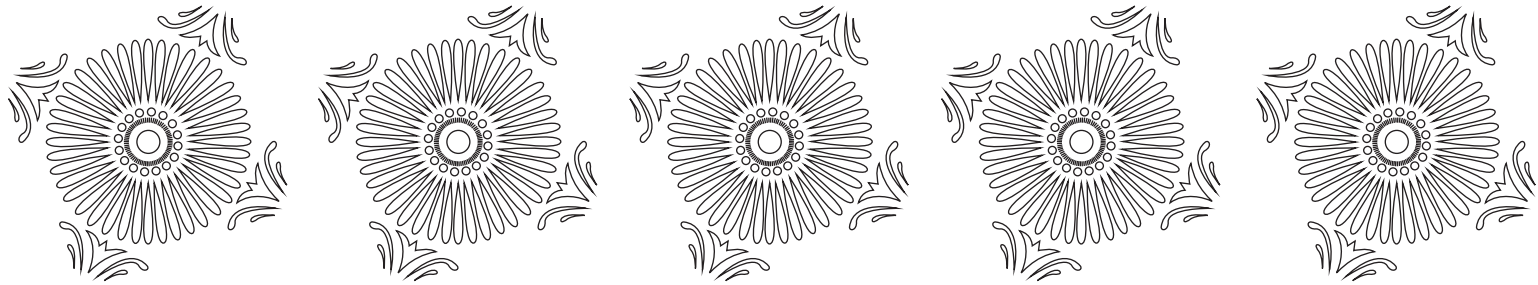


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional



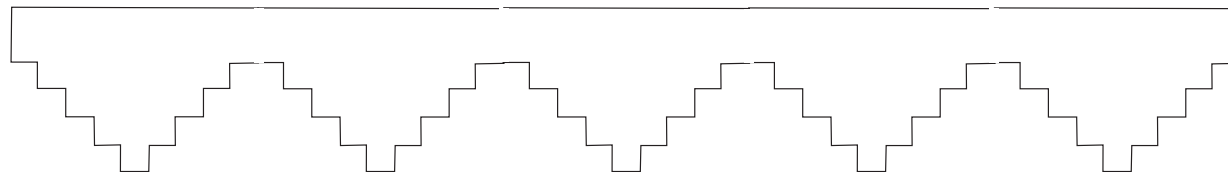
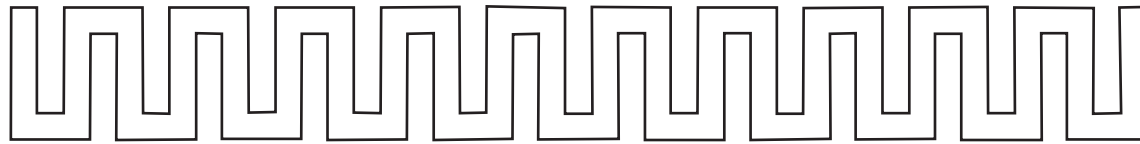


Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional





Módulación bidimensional con base en el diseño de repetición o de simetría traslacional





4.2 Aplicaciones de las formas al diseño contemporáneo

En esta última parte de nuestro proyecto, presentaremos las propuestas para el rediseño de la imagen gráfica (logotipo) así como para las aplicaciones en distintos medios de la comunicación gráfica para la difusión externa del Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca (MEAPO)

El objetivo, es ver aplicadas las formas materiales y ornamentales en su carácter bidimensional y generar propuestas que cumplen con al función de promover el arte popular del estado de Oaxaca en soportes que son característicos para dicho fin como son: un sitio en internet, un tríptico o folleto impreso en ambas caras y postales que contienen las piezas más representativas de las exposiciones.

Así, se observamos como las formas se contextualizan en un entorno y soportes diferentes a los de su origen, lo cual les permite integrarse y ser accesible a una multiculturalidad por medio de la comunicación y el diseño gráficos de nuestro tiempo.

Se realizaron cinco propuestas de diseño que se ven adecuadas para cada tipo de soporte tanto en su composición como en su código cromático. La información presentada es la que actualmente se difunde a través del material existente en el museo, así mismo, las fotos de las piezas y del museo mismo, son las más recientes.



Forma Original



Logotipo Actual



Estilización de la forma



PROPUESTAS PARA UBICACIÓN DE TIPOGRAFÍA Y SU LECTURA INTEGRADA AL LOGOTIPO





Propuesta de página web para difusión del Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca
1280 x 800 pixeles, escala 1:50



El Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca se encuentra en el municipio de San Bartolo Coyotepec, localizado en la región de los Valles Centrales, a sólo 12 km de la ciudad de Oaxaca, entre las cabeceras municipales de Santa María Coyotepec y San Martín Tilcajete.



El Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca es un espacio de conservación, investigación y difusión del patrimonio artístico cultural de los creadores populares de las siete regiones del estado de Oaxaca. Su acervo reúne lo más representativo del arte popular de nuestro estado: barro, cestería, cuchillería, talla en madera, orfebrería, hojalatería, textiles, etc.



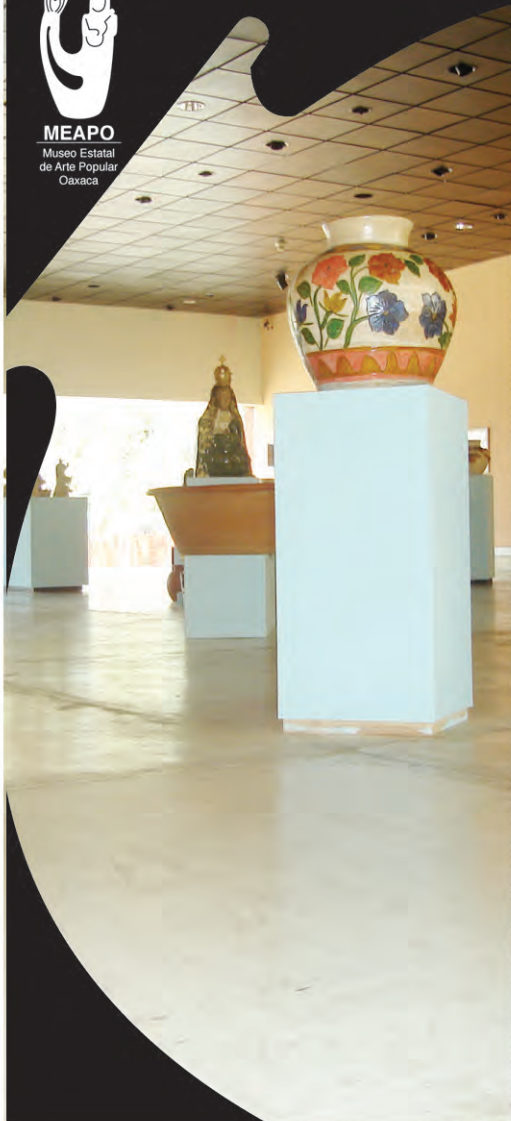
Independencia s/n. San Bartolo Coyotepec
Centro Oaxaca Tel. 51 100 36
e-mail: musarteoax@yahoo.com.mx

<http://oaxaca.gob.mx/cultura/meapo/cole.html>

Propuesta de tríptico para difusión del Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca
frente, 27 x 21 cm, escala 1:75



MEAPO
Museo Estatal
de Arte Popular
Oaxaca



San Bartolo Coyotepec es una comunidad de origen zapoteca que sigue apegada a sus costumbres. A partir de la década de los '30, se ha convertido en un importante destino turístico debido a la producción de las artesanías típicas de la localidad, los cántaros llamados de gabil o rústico, distintivos desde entonces de esta comunidad.

El Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca cuenta con cuatro salas de exposición, una permanente, en la que se exhiben piezas realizadas a partir de la técnica de barro negro, otra dedicada a piezas ganadoras de premios internacionales, así como dos salas para exhibiciones temporales, dedicadas a la promoción de diversas manifestaciones de los artesanos oaxaqueños.

En la actualidad, ésta y otras manifestaciones artesanales se encuentran reunidas en el Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca, abierto al público en general, para disfrutar de la imaginación plasmada por manos oaxaqueñas.



<http://oaxaca.gob.mx/cultura/meapo/cole.html>

Propuesta de tríptico para difusión del Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca
vuelta, 27 x 21 cm, escala 1:75



MEAPO
Museo Estatal
de Arte Popular
Oaxaca



Guerrero Zapoteca
2008

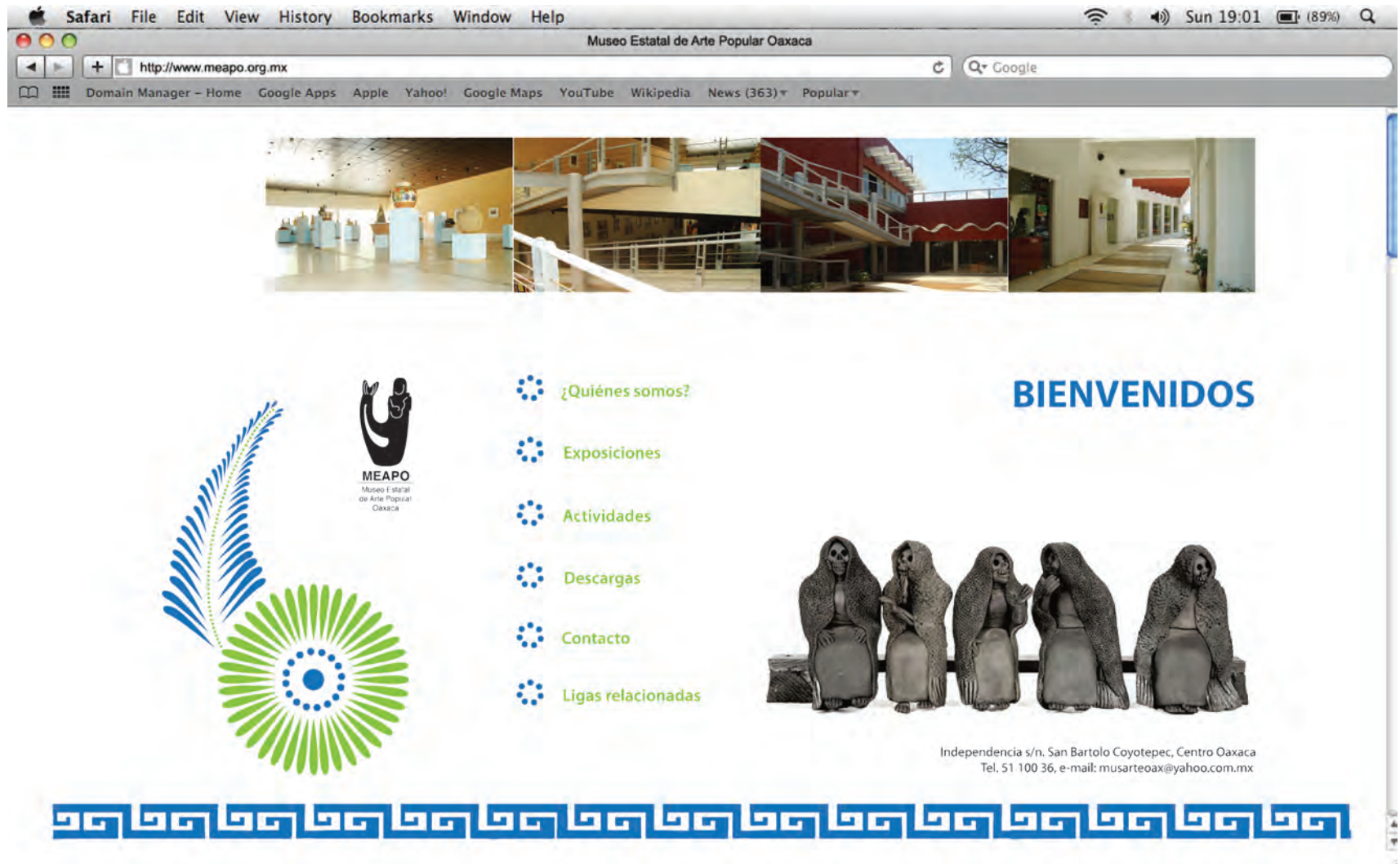
Autor: Raymundo Fabián
Melchor
Técnica : Tallado de madera
Medidas: 47x31x20 cm



<http://oaxaca.gob.mx/cultura/mespo/cole.html>

Independencia s/n. San Bartolo Coyotepec, Centro Oaxaca, Tel. 51 100 36
e-mail: musarteoax@yahoo.com.mx

Propuesta de postal para difusión del Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca
frente y vuelta, 14 x 10.5 cm pixeles, escala 1:75





<http://oaxaca.gob.mx/cultura/meapo/cole.html>



San Bartolo Coyotepec es una comunidad de origen zapoteca que sigue apegada a sus costumbres. A partir de la década de los '30, se ha convertido en un importante destino turístico debido a la producción de las artesanías típicas de la localidad, los cántaros llamados de gabil o rústico, distintivos desde entonces de esta comunidad.



MEAPO
Museo Estatal
de Arte Popular
Oaxaca

El Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca es un espacio de conservación, investigación y difusión del patrimonio artístico cultural de los creadores populares de las siete regiones del estado de Oaxaca. Su acervo reúne lo más representativo del arte popular de nuestro estado: barro, cestería, cuchillería, talla en madera, orfebrería, hojalatería, textiles, etc.



Independencia s/n. San Bartolo Coyotepec,
Centro Oaxaca
Tel. 51 100 36,
e-mail: musarteoax@yahoo.com.mx





El Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca cuenta con cuatro salas de exposición, una permanente, en la que se exhiben piezas realizadas a partir de la técnica de barro negro, otra dedicada a piezas ganadoras de premios internacionales, así como dos salas para exhibiciones temporales, dedicadas a la promoción de diversas manifestaciones de los artesanos oaxaqueños.



En la actualidad, ésta y otras manifestaciones artesanales se encuentran reunidas en el Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca, abierto al público en general, para disfrutar de la imaginación plasmada por manos oaxaqueñas.



<http://oaxaca.gob.mx/cultura/meapo/cole.html>



Propuesta de tríptico para difusión del Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca
vuelta, 27 x 21 cm, escala 1:75



La Catrina
2008

Autor: Jesús Canseco Zárate
Técnica : Cartonería
Medidas: 49x15x15 cm

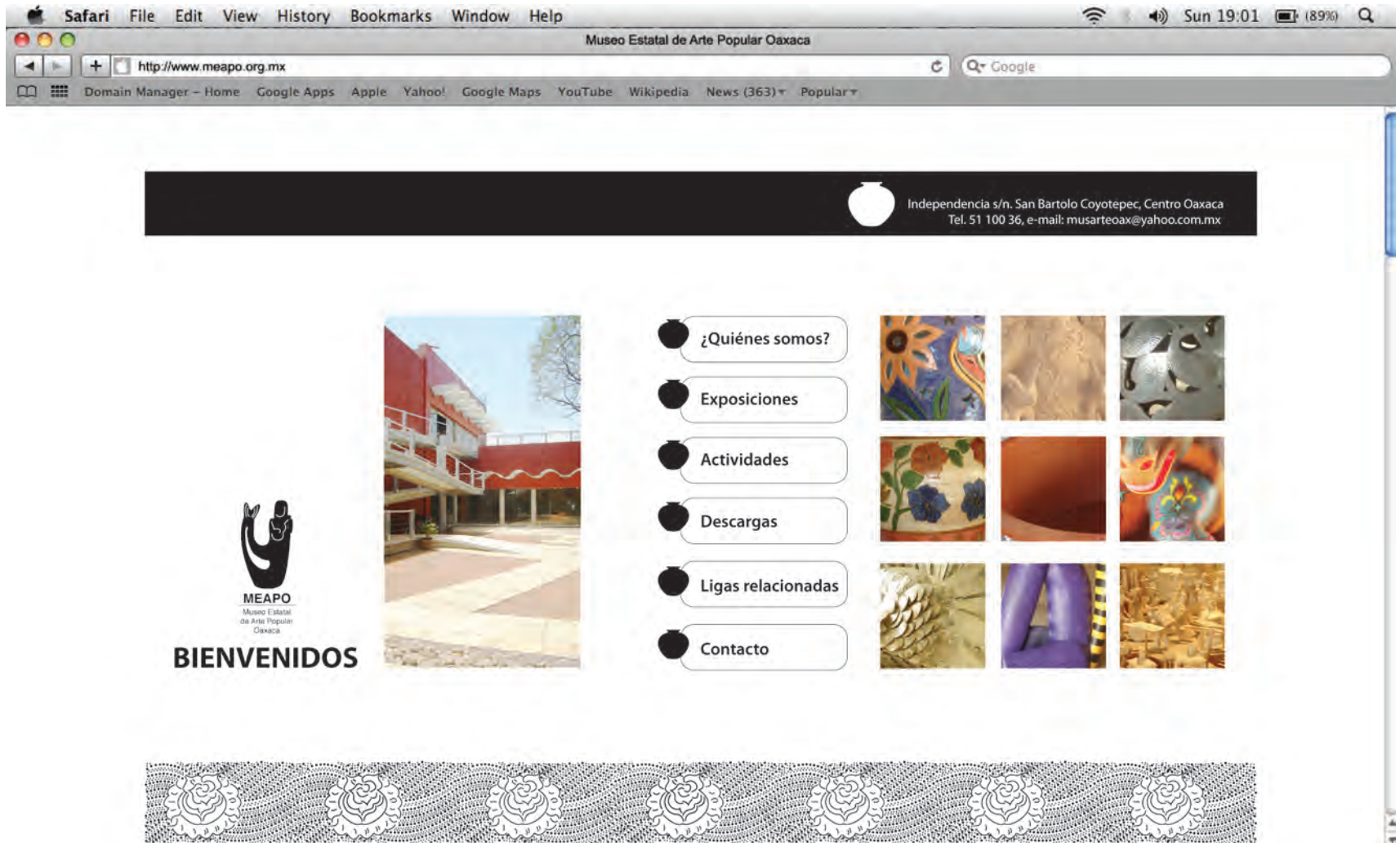


Independencia s/n. San Bartolo Coyotepec, Centro Oaxaca
Tel. 51 100 36 e-mail: musarteoax@yahoo.com.mx

<http://oaxaca.gob.mx/cultura/meapo/cole.html>



Propuesta de postal para difusión del Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca
frente y vuelta, 14 x 10.5 cm pixeles, escala 1:75





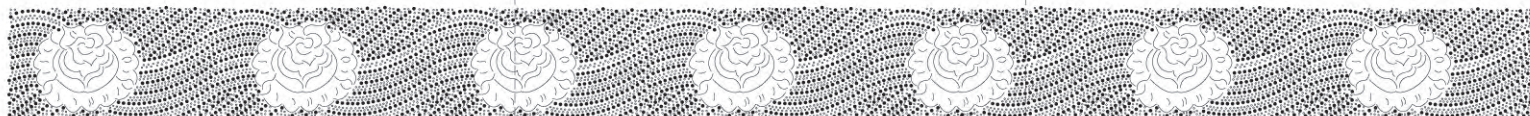
<http://oaxaca.gob.mx/cultura/meapo/cole.html>

El Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca cuenta con cuatro salas de exposición, una permanente, en la que se exhiben piezas realizadas a partir de la técnica de barro negro, otra dedicada a piezas ganadoras de premios internacionales, así como dos salas para exhibiciones temporales, dedicadas a la promoción de diversas manifestaciones de los artesanos oaxaqueños.



MEAPO
Museo Estatal
de Arte Popular
Oaxaca

El Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca es un espacio de conservación, investigación y difusión del patrimonio artístico cultural de los creadores populares de las siete regiones del estado de Oaxaca. Su acervo reúne lo más representativo del arte popular de nuestro estado: barro, cestería, cuchillería, talla en madera, orfebrería, hojalatería, textiles, etc.



Propuesta de tríptico para difusión del Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca
frente, 27 x 21 cm, escala 1:75



San Bartolo Coyotepec es una comunidad de origen zapoteca que sigue apegada a sus costumbres. A partir de la década de los '30, se ha convertido en un importante destino turístico debido a la producción de las artesanías típicas de la localidad, los cántaros llamados de gabil o rústico, distintivos desde entonces de esta comunidad.



En la actualidad, éstas y otras manifestaciones artesanales se encuentran reunidas en el Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca, abierto al público en general, para disfrutar de la imaginación plasmada por manos oaxaqueñas.





MEAPO
Museo Estatal
de Arte Popular
Oaxaca



El león
2008



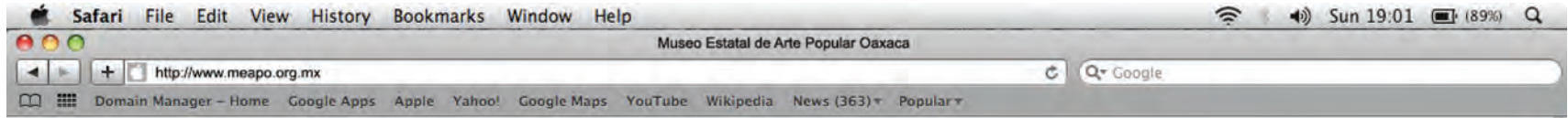
Autor: Rubí Perla
Fuentes Santiago
Técnica : Pintura de tallado
en madera
Medidas: 45x50x35 cm



<http://oaxaca.gob.mx/cultura/meapo/cole.html>

Independencia s/n. San Bartolo Coyotepec, Centro Oaxaca
Tel. 51 100 36 e-mail: musarteoax@yahoo.com.mx

Propuesta de postal para difusión del Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca
frente y vuelta, 14 x 10.5 cm pixeles, escala 1:75

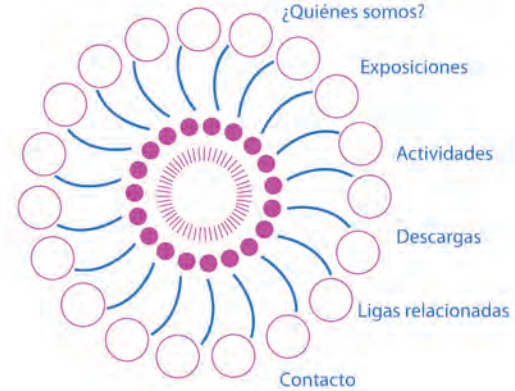


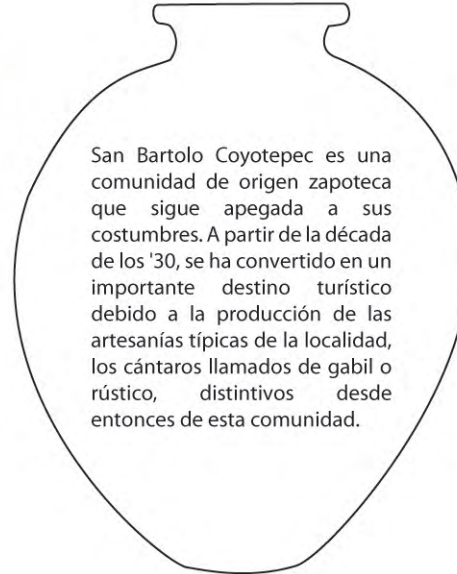
MEAPO
Museo Estatal
de Arte Popular
Oaxaca

BIENVENIDOS



Independencia s/n, San Bartolo Coyotepec, Centro Oaxaca
Tel. 51 100 36, e-mail: musarteoax@yahoo.com.mx





San Bartolo Coyotepec es una comunidad de origen zapoteca que sigue apegada a sus costumbres. A partir de la década de los '30, se ha convertido en un importante destino turístico debido a la producción de las artesanías típicas de la localidad, los cántaros llamados de gabil o rústico, distintivos desde entonces de esta comunidad.



MEAPO
Museo Estatal
de Arte Popular
Oaxaca

El Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca es un espacio de conservación, investigación y difusión del patrimonio artístico cultural de los creadores populares de las siete regiones del estado de Oaxaca. Su acervo reúne lo más representativo del arte popular de nuestro estado: barro, cestería, cuchillería, talla en madera, orfebrería, hojalatería, textiles, etc.



Propuesta de tríptico para difusión del Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca
frente, 27 x 21 cm, escala 1:75



El Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca cuenta con cuatro salas de exposición, una permanente, en la que se exhiben piezas realizadas a partir de la técnica de barro negro, otra dedicada a piezas ganadoras de premios internacionales, así como dos salas para exhibiciones temporales, dedicadas a la promoción de diversas manifestaciones de los artesanos oaxaqueños.



En la actualidad, ésta y otras manifestaciones artesanales se encuentran reunidas en el Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca, abierto al público en general, para disfrutar de la imaginación plasmada por manos oaxaqueñas.

<http://oaxaca.gob.mx/cultura/meapo/cole.html>



<http://oaxaca.gob.mx/cultura/meapo/cole.html>





MEAPO
Museo Estatal
de Arte Popular
Oaxaca

Cuahtémoc
2008

Autor: Efraín Fuentes Santiago
Técnica : Tallado de madera
Medidas: 82x24x20 cm

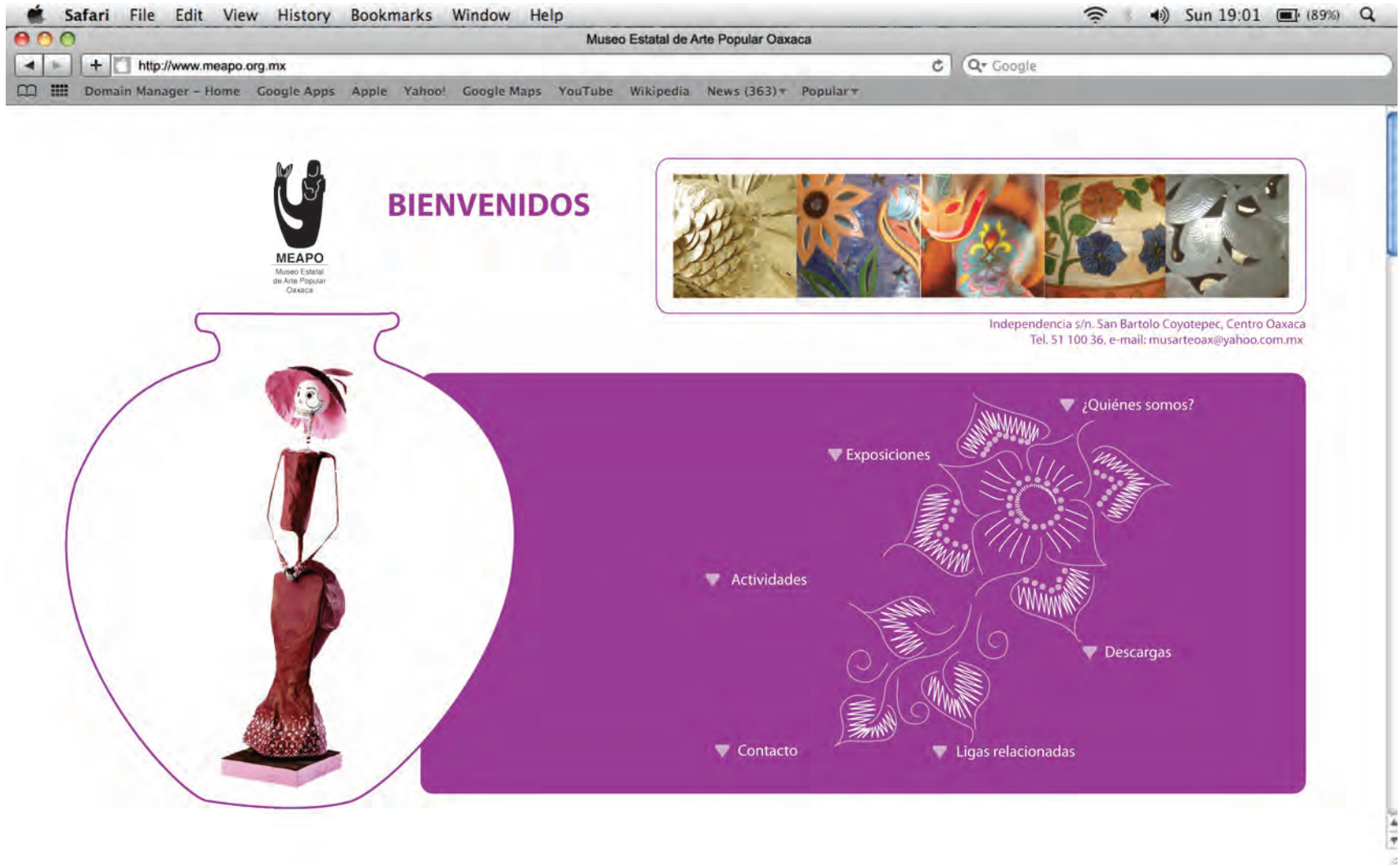


<http://oaxaca.gob.mx/cultura/meapo/cole.html>

Independencia s/n. San Bartolo Coyotepec, Centro Oaxaca
Tel. 51 100 36 e-mail: musarteoax@yahoo.com.mx



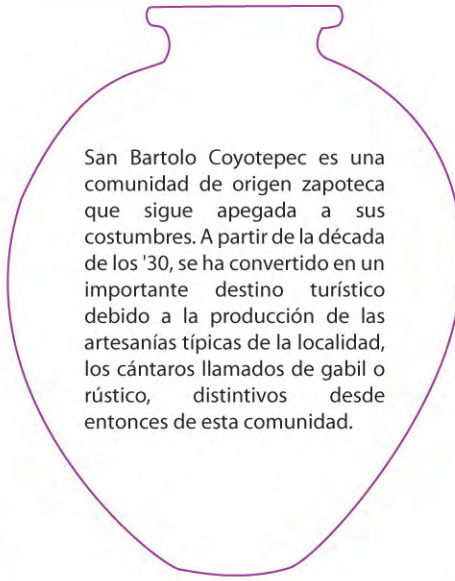
Propuesta de postal para difusión del Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca
frente y vuelta, 14 x 10.5 cm pixeles, escala 1:75



Propuesta de página web para difusión del Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca
1280 x 800 pixeles, escala 1:50



Independencia s/n. San Bartolo Coyotepec
 Centro Oaxaca
 Tel. 51 100 36
 e-mail: musarteoax@yahoo.com.mx



San Bartolo Coyotepec es una comunidad de origen zapoteca que sigue apegada a sus costumbres. A partir de la década de los '30, se ha convertido en un importante destino turístico debido a la producción de las artesanías típicas de la localidad, los cántaros llamados de gabil o rústico, distintivos desde entonces de esta comunidad.

<http://oaxaca.gob.mx/cultura/meapo/cole.html>



El Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca es un espacio de conservación, investigación y difusión del patrimonio artístico cultural de los creadores populares de las siete regiones del estado de Oaxaca.



Propuesta de tríptico para difusión del Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca
 frente, 27 x 21 cm, escala 1:75



El Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca cuenta con cuatro salas de exposición, una permanente, en la que se exhiben piezas realizadas a partir de la técnica de barro negro, otra dedicada a piezas ganadoras de premios internacionales, así como dos salas para exhibiciones temporales, dedicadas a la promoción de diversas manifestaciones de los artesanos oaxaqueños.



Su acervo reúne lo más representativo del arte popular de nuestro estado: barro, cestería, cuchillería, talla en madera, orfebrería, hojalatería, textiles, etc.



En la actualidad, ésta y otras manifestaciones artesanales se encuentran reunidas en el Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca, abierto al público en general, para disfrutar de la imaginación plasmada por manos oaxaqueñas.



<http://oaxaca.gob.mx/cultura/meapo/cole.html>



Propuesta de tríptico para difusión del Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca
vuelta, 27 x 21 cm, escala 1:75



Crest, Palomas y
Corazones
2008

Autor: Osbel Ramos Ramírez
Técnica : Hoja de lata
Medidas: 78x113x4 cm

<http://oaxaca.gob.mx/cultura/meapo/cole.html>
e-mail: musarteoax@yahoo.com.mx

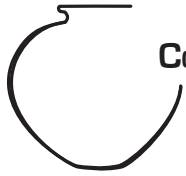


MEAPO
Museo Estatal
de Arte Popular
Oaxaca

Independencia s/n. San Bartolo Coyotepec, Centro Oaxaca
Tel. 51 100 36



Propuesta de postal para difusión del Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca
frente y vuelta, 14 x 10.5 cm pixeles, escala 1:75



CONCLUSIONES

Al generar la propuesta de estudio e iniciar el mismo con el marco teórico, nos encontramos frente a una serie de conceptos y referencias que necesitaban una investigación más profunda para no caer solamente en un supuesto de las partes tanto histórica como conceptual de nuestros objetos de estudio.

Dentro de la parte histórica pudimos comprobar que los objetos de uso creados por el hombre precolombino son los orígenes de lo que hoy conocemos como arte indígena, artesanía y arte popular. También corroboramos que al darse la interculturización al imponerse la cultura española a la nuestra, también favoreció y enriqueció el uso de técnicas y materiales en los casos de las sociedades urbanas y rurales.

Pudimos ubicar al arte popular en las sociedades rurales debido a que la urbanización no permitió que por cuestiones económicas e incluso de identidad, se alterara la producción de objetos en cuanto a técnica y materiales, sin embargo el término *arte popular* no es usado sino hasta el siglo XX, lo cual genera la necesidad de relacionarlo y diferenciarlo de las llamadas artes indígenas y artesanías.

Es así que dentro de este contexto histórico-conceptual, logramos acercarnos al análisis de una producción específica de objetos de arte popular con base en conceptos como son: forma material que es el objeto *percé* y forma perceptual que es esta organización mental que le damos en este caso, a las formas ornamentales o decorativas, con base en nuestra percepción.





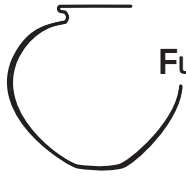
Así mismo, comprobamos que una vasija cuya función primaria fue utilitaria, dentro del arte popular, es estético-ornamental, y es al mismo tiempo soporte de otras formas, las cuales tienen una función estética y al mismo tiempo de identidad con respecto de la cultura y/o entidad(es) que las produce(n), en este caso, el estado de Oaxaca y sus diferentes producciones artesanales y de arte popular.

Al vaciar estas formas en soportes bidimensionales, obtuvimos una serie de combinaciones con base en las simetrías de traslación que consideramos las más pertinentes para el desarrollo de modulaciones, así mismo, retomamos los conceptos con base en el principio de Pragnänz o *buena forma* para que estas modulaciones conservaran la estabilidad, simetría, equilibrio de los diseños originales tomados de las vasijas de barro negro.

Al estilizar y modular las formas, se conservó el diseño con base en la línea y el punto, una vez más para mantenernos acorde con el principio de simplicidad o Pragnänz.

Posteriormente, se buscó la manera de que fuesen parte de una serie de propuestas de comunicación gráfica para cumplir con la función de apoyar la identidad y la difusión externa del Museo Estatal de Arte Popular de Oaxaca.

Así es como pudimos aplicar conceptos como la *herméutica de la cultura* al reinterpretar las formas desde puntos de vista como son la percepción y comunicación visuales para así generar propuestas interesantes que permitieran la *transculturalidad* de dichas formas al ser transportadas desde su lugar de origen para ser accesibles a una multiculturalidad por diversos soportes, tradicionales como electrónicos que se usan en el diseño gráfico contemporáneo.



FUENTES DE INVESTIGACIÓN

1. ACASO López-Bosch, María, El lenguaje visual, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, España, 2006
2. ARNHEIM, Rudolph, Arte y percepción visual - Psicología del ojo creador, Alianza Editorial, Madrid, España, 1979
3. ARROYO Fernández, María Dolores, Diccionario de términos artísticos, Alderabán, España, 1997
4. BALFET, Helene, Normas para la descripción de vasijas cerámicas, México, Centre d' etudes mexicaines et centroamericaines, 1992
5. BATIN, Hubertus, Diccionario de conceptos de arte contemporáneo, Abada, España, 2009
6. COHEN, Jozef, Sensación y Percepción Visuales, Trillas, México 1973
7. COSTA, Joan, Diseñar para los ojos, Grupo Editorial Design, Bolivia, 2003
8. COVARRUBIAS, Miguel , El sur de México, Instituto Nacional Indigenista, México, 1980
9. DONDIS, D.A., La sintaxis de la imagen, Gustavo Gili, España, 1976
10. DE LA TORRE, Franciso. Arte Popular mexicano. Ed. Trillas, México, 1994
11. ESPEJEL, Carlos, Cerámica popular mexicana. Ed. Blume, España, 1975
12. FERNANDEZ, Justino. Arte Mexicano, de sus orígenes a nuestros días. Ed. Prorrúa, México, 1958
13. FORNARI, Tulio, Las Funciones de la forma, Tilde, México, 1989
14. GIBSON, James J., La percepción del mundo visual, Ediciones Infinito, Buenos Aires, Argentina, 1974





15. GISPERT, Carlos, Preceptor: Enciclopedia de Ciencias Sociales, Océano, España, 2000
16. GOMBRICH, Ernest H., Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual, Fondo de Cultura Económica, México, 1999
17. GONZÁLEZ Alonso, Carlos, Principios básicos de comunicación, Trillas, México, 1984
18. HERNANDEZ Díaz, Jorge, Artesanía y Artesanos en Oaxaca. CONACULTA- FONCA, 2001
19. KOFFKA, Kurt, Principios de psicología de la forma, Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1973
20. LUNA, Dolores, y Pío Tudela, Percepción visual, Trotta, Madrid, España, 2006
21. MALO González, Claudio, Arte y Cultura Popular, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, Universidad del Azuay, Ecuador, 2006
22. MANRIQUE, Jorge Alberto. Una visión del arte y de la historia. Tomo V, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
23. MARIN de Paalen, Isabel. Historia general del arte mexicano : Etno-artesanías y arte popular. Hermes, México , 1981
24. MARTINEZ Peñaloza, Francisco, Tres notas sobre arte popular, Porrúa, México, 1979
25. MARTINEZ Peñaloza, Porfirio. Arte popular y artesanías artísticas en México. Secretaria de hacienda y Crédito Público, 1972
26. MARTINEZ Peñaloza, Porfirio, Tomo IV de 40 Siglos de Arte Mexicano, Herrero, S.A., México, 1975
27. MATTIL, Edward, El valor educativo de las manualidades, Kapelusz, Buenos Aires, Argentina, 1973
28. MOLES, Abraham , Teoría de los Objetos, Gustavo Gili, Barcelona, 1974. 191 pp



29. MARCUS, Joyce y Kent V. Flannery, Zapotec Civilization: How Urban Society Evolved in Mexico's Oaxaca Valley, Thames and Hudson, England, 1996
30. MUNARI, Bruno, Diseño y Comunicación visual, Gustavo Gili, España, 1985
31. ORTIZ Angulo, Ana. Definición y clasificación del arte popular. Hermes, México , 1981
32. ROMERO De Terreros, Manuel, El arte en México durante el virreinato : Resumen histórico, Porrúa, México, 1951, 159 p.
33. RUBIN de la Borbolla Daniel, Arte Popular Mexicano, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
34. SCHATTSCHEIDER Doris, Wallace Walker, M.C. Escher Kaleidocycles. Ballantine Books, NY, Estados Unidos, 1977
35. TOUSSAINT, Manuel, Arte colonial en México, UNAM, México, 1983
36. VILCHIS, Luz del Carmen, Diseño: Universo de conocimiento, UNAM, México, 1999
37. VILCHIS, Luz del Carmen, Metodología del Diseño, UNAM, México, 1998
38. VILLAFANE, Justo, Introducción a la teoría de la imagen, Pirámide, 2003
39. WONG Wucius, Fundamentos del diseño, Gustavo Gili, España, 1995
40. Artes Populares de Oaxaca. H. Ayuntamiento de Oaxaca de Juárez, 2004
41. Revista Arqueología Mexicana no. 17: El esplendor del barro ayer y hoy, Editorial Raíces, S.A. de C.V., México, 2004
42. Revista Arqueología Mexicana no. 80: La producción artesanal en Mesoamérica, Editorial Raíces, S.A. de C.V., México, 2006