

EL DISEÑO

como patrimonio cultural

DRA. EN ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO
MERCEDES J. HERNÁNDEZ PADILLA

Docente en la Licenciatura en Diseño Industrial, Universidad de Guadalajara, México
Autora de libros y artículos especializados
mechehdez@gmail.com

DR. EN ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO
FRANCISCO JAVIER GÓMEZ GALVÁN

Investigador Nacional Nivel I, SIN
Docente de licenciatura y posgrado en Diseño Industrial,
Universidad de Guadalajara, México
franciscog.galván@cuaad.udg.mx

MTRO. EN DISEÑO Y DESARROLLO DE NUEVOS PRODUCTOS
JUAN ERNESTO ALEJANDRO OLIVARES GALLO

Docente en la Licenciatura en Diseño Industrial, Universidad de Guadalajara, México
Autor de libros especializados
ernesto.olivares@cuaad.udg.mx

Fecha de recibido: Julio 2010

Fecha de aceptado: Febrero 2011

RESUMEN

En la actualidad, como efecto de los mercados internacionales y las nuevas tecnologías de la información, la identidad cultural se diluye al grado que es muy difícil discriminar objetos, tecnologías y procesos de diseño ajenos a la cultura propia. De forma que el diseño que se produce actualmente, puede o no ser considerado en un futuro, dentro de los parámetros conceptuales de patrimonio cultural.

Esta confusión es motivo de estudios y análisis que tienen el objetivo de establecer directrices, en virtud de que los diseñadores mexicanos nos enfrentamos a la disyuntiva de adherirnos a los estilos internacionales establecidos o bien desde nuestra propia trinchera con productos mexicanos que puedan tener aceptación y cabida independientemente del contexto social que los adopte, y proponer un estilo propio, basado en la identidad cultural mexicana, tratando de integrar en las propuestas, los factores de carácter social y cultural que nos caracterizan, sin caer en folclorismos.

Palabras clave: Diseño, identidad cultural, patrimonio.

ABSTRACT

Nowadays, as an effect of international merchandise and new technologies of information, the cultural identity has been diluted until the point that it is really difficult to discriminate objects, technologies and design processes improper to own culture. So, the design that is produced at present, can be considered or not in the future, according to conceptual parameters of cultural heritage.

That confusion is the reason of studies and analysis which have the aim to establish criteria, due to Mexican designers confront the dilemma of take into account international styles or create Mexican products that have acceptance

without consider the social context in which are adopted and propose an own style, base on Mexican cultural identity, trying to integrate in the proposals, factors of social and cultural character; far away folklore.

Key words: design, cultural identity, heritage.

INTRODUCCIÓN

La implementación y promoción de la disciplina del diseño en nuestro país, se originó ante la necesidad de otorgarle valores estéticos, funcionales y tecnológicos a los productos fabricados en México, a la vez de conjuntar también valores tradicionales con la modernidad del siglo xx. En algún momento de este desarrollo de la profesión, las divergencias de los conceptos de tradición y modernidad se fueron ensanchando hasta su ruptura, quedando en la historiografía del diseño mexicano, algunos trabajos realizados por arquitectos y diseñadores, que lograron conjuntar en el diseño ambos conceptos, obras que pueden considerarse como parte de nuestro patrimonio cultural, puesto que reúnen los requisitos para serlo. Sin embargo, los objetos de diseño no han sido valorados como tal, contrariamente a las obras de arte, aun cuando el objeto de uso cotidiano, contribuye estructurando los espacios que conforman la obra arquitectónica patrimonial.

LA IDENTIDAD Y EL PATRIMONIO CULTURAL

La identidad cultural comprende un concepto abstracto y se define como el sentimiento de pertenencia a un grupo social determinado, en virtud de que se comparten los sistemas de símbolos, valores, comunicación, actitudes, conocimientos, organización social y cultura material; estos factores son los que imprimen la identidad cultural de las sociedades, y que Martha Luz Arredondo (2005) la define como una serie de imágenes y representaciones simbólicas, que al tener una carga afectiva, son asimiladas, transmitidas e incluso, defendidas por el grupo social.

El concepto de cultura, según la tendencia antropologista, incluye todas las actividades del hombre en sociedad, es decir, no individuales, para adaptarse a su medio ambiente, pero excluye la obra excepcional, siendo el hombre y no el producto de su actividad, el más relevante.

Esta definición la completa Guillermo Bonfil Batalla (2004), desde el punto de vista de la sociología, incluyendo símbolos, valores, actitudes, habilidades, conocimientos, significados, formas de comunicación y organización sociales y los bienes materiales, que en su conjunto hacen posible la vida cotidiana dentro de una sociedad.

Una definición más acercada al punto de vista de diseño industrial, nos la ofrece John Heskett, en su segunda acepción de cultura (2002), en la cual incluye la forma de vida que distingue a cada grupo social, los patrones de conducta que se aprenden y que se expresan no sólo en los valores, comunicación y organizaciones, sino también en los objetos que conforman su cultura material, su uso y su función en la vida cotidiana de la sociedad o del individuo.

La definición oficial de la UNESCO (1982), referente a la cultura, que es más actual y mundialmente aceptada, incluye ambas tendencias, ya que considera la cultura como el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Esta definición incluye las artes, las letras, la ciencia, **los modos de vida**, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.

En esta última definición, la vida cotidiana y su cultura material se pueden contener en los modos de vida, y éstas a su vez, forman parte de sus tradiciones y creencias que se transmiten de generación en generación, al tiempo que los transforman, adaptan o adecuan al momento histórico y a las influencias externas que pudieran existir.

Para Bonfil, las sociedades no son estáticas, sino que se transforman continuamente, sus símbolos, sus valores, sus actitudes, etc., no permanecen inmutables, cambiando conforme las diferentes circunstancias que pueden afectar a la sociedad, ya sea porque ésta generó nuevos conocimientos y experiencias que afectaron su realidad, o por influencias externas de otro grupo social, de quienes adoptó y adaptó sus valores, sus actitudes o su cultura material.

El concepto de patrimonio cultural apareció cuando las Ciencias Sociales, específicamente la Historia, definieron la cultura como elemento esencial de identificación, indivisible e inalienable que un grupo social hereda de sus antepasados con la obligación de conservarlo y acrecentarlo (Chanfón Olmos, 1996). A partir de 1982, el patrimonio cultural no considera sólo el conjunto de los monumentos históricos de una nación, sino también la totalidad de la creación del hombre en sociedad (UNESCO-ICOMOS, 1982), por lo que el término se aplica a una infinidad de objetos, cuya característica principal la constituye que el mismo grupo social les otorgue el valor de testimonios y pruebas objetivas de la individualidad de su cultura a lo largo de la historia, y se identifiquen como propietarios de éstos, compartiendo también la responsabilidad de cuidarlo y acrecentarlo.

El patrimonio cultural se va construyendo a través de la historia en un proceso en el que participan las distintas clases que conforman la

nación; de ahí que tanto la identidad cultural como el patrimonio son dinámicos, es decir, tienen una dimensión diacrónica, puesto que se ha construido a través de las distintas etapas de la historia del país, y enriquecido por el contacto con otras culturas, ya sea de manera directa, con las diversas inmigraciones de individuos procedentes de otras culturas, o por el intercambio comercial.

La identidad cultural mexicana actual –también llamada mexicanidad– tiene su origen en la coexistencia de pueblos diferentes que habitaron lo que hoy es el territorio nacional, no sólo a partir de la conquista por parte del pueblo español, que fueron adaptando y transformando el medio geográfico, formando diversas sociedades con características de identidad propias, en cada contexto político y económico a lo largo de la historia.

Resulta complicado hablar de una identidad homogénea en un territorio tan diverso y extenso como el nuestro, en el que la cultura tiene sus propias particularidades, como la diversidad étnica, la existencia de culturas regionales con sus propias identidades, el contraste entre la cultura rural y la urbana, así como las diversas clases sociales que están presentes a escala nacional, regional y local, que presentan a su vez, diversos niveles culturales (Bonfil Batalla, 2004). Por lo tanto, la identidad cultural también posee una dimensión sincrónica. De lo anterior se desprende que la principal característica de la identidad cultural mexicana es la **diversidad**, presente a lo largo de la misma historia de los grupos culturales que han habitado el territorio nacional.

En el contexto cultural actual es muy difícil discriminar las características de nuestra identidad cultural de aquellas que han sido adoptadas de otras identidades, las fronteras parecen diluirse ante la cantidad de objetos culturales procedentes de los más diversos lugares, que han sido adoptados y adaptados, y muchas veces reinterpretados a nuestro diario acontecer.

IDENTIDAD CULTURAL MEXICANA Y DISEÑO (LA MEXICANIDAD EN EL DISEÑO)

En el caso del Diseño, como producto cultural que depende de la sociedad, los objetos pueden ser considerados como parte del patrimonio de un pueblo, cuando poseen el atributo de identidad cultural, pues son pruebas de la manifestación material de un grupo social, que expresan los modos de vida, sistema de valores, actitudes, significados, símbolos, creencias, costumbres y avances técnicos, científicos y tecnológicos de la colectividad en un momento histórico y en un espacio geográfico determinado. Si bien, la cultura y la sociedad

son dinámicas –es decir se transforman por la intervención de diversos factores, como la influencia de otros grupos sociales ajenos– el Diseño debe adecuarse a las transformaciones y las demandas de la misma sociedad que los concibe.

Para poder comprender este fenómeno, es necesario hacer un análisis de aquellas características que se han originado en tiempos pasados y han permanecido no obstante los cambios sociales, políticos y económicos a lo largo de distintos periodos históricos, los llamados “sedimentos culturales” (Arredondo, 2005), y que se han expresado a través del Diseño, por medio de un sistema de símbolos, tanto concretos (extrínsecos) como abstractos (intrínsecos) y de esta forma, conocer sus significados, reinterpretarlos en nuestra realidad actual, y proyectarlos hacia el futuro con nuevas propuestas de diseño mexicano.

El siglo XIX puede considerarse como el siglo de construcción de la identidad nacional, por parte de los diferentes gobiernos que se sucedieron durante los primeros años del México Independiente; las diversas publicaciones referentes a la historia de las culturas que habían habitado el territorio hasta entonces, que inició Francisco Javier Clavijero a finales del siglo XVIII, los estudios del Barón de Von Humboldt, los grabados y litografías de Karl Nebel de carácter costumbrista, junto con los dibujos del artista inglés Frederick Catherwood, en compañía del viajero norteamericano John Lloyd Stephens, contribuyeron a cimentar y promover las bases de la identidad nacional, tanto al interior como al exterior del territorio.

El paso decisivo para afianzar la identidad nacional, se dio bajo el auspicio del Presidente Porfirio Díaz, con la apertura del primer Museo Nacional, el cual promovía héroes y batallas protagonizadas en defensa de la patria, y finalmente, apoyó incondicionalmente la publicación de la obra *México a través de los Siglos*, coordinada por Vicente Rivapalacio, cuya importancia radica en la integración y aceptación del pasado, en sus diversas épocas desde los pueblos mesoamericanos, la conquista, la colonia, la guerra de independencia y las sucesivas intervenciones extranjeras y guerras internas; así mismo, logró integrar las diversas sociedades y grupos étnicos que la formaban, los emblemas y símbolos de identidad que se adoptaron a lo largo de la misma historia.

Esta obra contribuyó a colocar a la nación mexicana a la par de otras naciones, fundamentándose en un pasado remoto, valiéndose su reconocimiento en la comunidad internacional. Todo lo anterior se complementa con la participación de México en las exposiciones mundiales, con pabellones diseñados con clara influencia formal en las simbologías mayas y mexicas.

Al iniciar el siglo xx, a partir de los inventarios fotográficos que en 1904 realizó el fotógrafo Guillermo Khalo, y su posterior publicación en 1909 bajo los títulos *Templos de propiedad federal* y *Levantamiento de los bienes y monumentos nacionales muebles* (Coronel Rivera, 2008), surge un estilo en arquitectura, muebles y accesorios, inspirado en el llamado Colonial Mexicano, que marcó una tendencia “romanticista” en el diseño del Sur de los Estados Unidos y en las grandes ciudades mexicanas, hasta hoy día.

Después de los años más álgidos de la Guerra de la Revolución Mexicana, en el año de 1921, con la creación de la Secretaría de Educación Pública, bajo la dirección de José Vasconcelos, se inicio un programa cuyo principal objetivo consistió en la difusión de distintos símbolos de identidad nacional. Muchas fueron las acciones que se llevaron a cabo desde la Secretaría, destacando el llamado movimiento muralista, que dio origen a la Escuela Muralista mexicana.

Con el mismo objetivo se lleva a cabo la exposición de las artes populares a cargo de Gerardo Murillo, Roberto Montenegro y Xavier Guerrero, en la que incluyeron un sinfín de objetos de uso cotidiano, ceremonial y de instrumentos de trabajo, elaborados con materiales y técnicas artesanales y tradicionales. Esta exposición se presentó posteriormente en la ciudad de Los Ángeles, California, y le siguió la publicación del catálogo, editada por el Instituto Nacional Indigenista, en 1924. Como consecuencia natural, el arte popular se revalora como parte esencial de la identidad cultural mexicana, y al mismo tiempo, los objetos, materiales y técnicas fueron reconocidos como el alma popular y portadores de la identidad nacional. Cambia el significado utilitario de éstos, por un significado decorativo.

En los años siguientes se caracteriza al diseño mexicano, así como la identidad cultural mexicana, por sus raíces con el pasado mesoamericano y colonial, atado a las artes aplicadas y al llamado arte popular, lo cual ha sido tema de discusión por parecer totalmente divergentes con el Diseño Industrial, dadas las mismas naturalezas de ambas disciplinas (Coronel Rivera, 2008), siendo principalmente los medios de producción la gran diferencia entre ambas. Por un lado, las artes populares son de producción artesanal, y la calidad, y los valores estéticos y funcionales dependen del dominio del oficio del artesano, quien además por este medio expresa sus creencias, sus propios valores y sus tradiciones, y su relación con el medio natural; por otro lado, el Diseño Industrial, por su propia connotación, implica la producción masiva de los productos por medios mecanizados, lo que aumenta la cantidad de productos, en menor tiempo y a menor costo. Las primeras se basan en el humanismo, y las segundas, en el racionalismo.

El periodo comprendido de 1930 a 1950 estuvo marcado por un compromiso social de diseñadores y arquitectos, con una fuerte convicción ideológica de que el Diseño fuera un medio para mejorar las condiciones materiales de vida de la gente, así como también una forma de expresión simbólica para definir y consolidar la identidad nacional.

Varios fueron los intentos con el objetivo de difundir un programa de carácter oficial con esta ideología, en la formación de profesionales del Diseño; en 1949 se formó el Taller de Integración Plástica (Comisarenco Mirkin, 2006), claramente inspirado en la Escuela Bauhaus alemana, con el objetivo de formar arquitectos, artesanos y artistas desde una óptica interdisciplinaria y solidaria, que enfatizara la calidad estética de los objetos y la responsabilidad social del diseñador, así como un medio eficaz para asegurar la expresión y conservación de la identidad nacional frente a la constante adopción de estilos internacionales; el nacionalismo y mexicanismo fue promovido a través de la integración de las artes mayores y las artes aplicadas, tratando de dejar a un lado las distinciones convencionales entre estas. Pocas fueron las obras que alcanzaron esa integración, pero por un lado, los postulados revolucionarios, de clara tendencia izquierdista, se encontraban en declive y el estado mexicano poco a poco se cargaba hacia la derecha política, lo que contribuyó a que el individualismo artístico se fortaleciera. El nacionalismo y la modernidad se colocaban en sentidos opuestos.

Posterior a la clausura del Taller de Integración Plástica en 1952, se fundó el llamado Taller de Artesanos “Carlos M. Lazo”, el cual pretendía el diseño y producción de objetos y muebles de uso doméstico dirigidos a la habitación popular. En el edificio de La Ciudadela, bajo la dirección general del arquitecto Raúl Cacho, se instalaron dos talleres para trabajo con mosaico de piedra, dirigidos por José Chávez Morado y Juan O’Gorman; un taller de talla directa en piedra, bajo la dirección de Francisco Zúñiga; un taller de alfarería y cerámica, de baja y alta temperatura, a cargo de Rodrigo Arenas Betancourt y dos talleres de textiles conducidos por el pintor paisajista Nicolás Moreno. Más tarde se instalaron otros más: de joyería y muebles. Como director general se nombró al arquitecto Raúl Cacho. (Maseda Martín, 2002).

De los proyectos llevados a cabo por el Taller de Artesanos, se encuentra el proyecto arquitectónico encargado al arquitecto Raúl Cacho, y el menaje completo de mobiliario y accesorios decorativos, a cargo de los arquitectos Teodoro González de León y Armando Franco, para el conjunto habitacional Xola, para trabajadores de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (Maseda Martín, 2002). Así como también el mobiliario y menaje de las llamadas “cuevas” de Lomas de Santa Fe, también para los trabajadores de la misma dependencia.

El objetivo primordial de este taller de artesanos era la realización de investigaciones y experimentación para elaboración de prototipos, que se venderían para su producción en serie, de forma artesanal o industrial; cada taller contaba con maestros y oficiales artesanos que trabajaban en conjunto con los artistas, para lograr diseños que incorporaran ambos aspectos: el moderno y el tradicional; pero al igual que el intento anterior, cuestiones políticas del momento histórico, la guerra fría y el “macartismo”¹, obligaron a cerrar sus instalaciones, puesto que su principal impulsor, el arquitecto Carlos Lazo, fue acusado de estar formando comunistas, justo cuando éste se postulaba para candidato a la presidencia de la República.

1. Período de la historia estadounidense que comprendió de los años de 1950 a 1956, cuando el senador por Wisconsin, John Macarthy, promovió desde el Senado, una política de persecución contra todo aquello y aquellas personas que parecieran a su criterio, simpatizantes con las ideologías socialistas y comunistas, cuya principal referencia fue la unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas y la República Popular de China.

A este intento de integración de las artes aplicadas o populares y el Diseño como disciplina profesional, le siguieron el Centro Superior de Artes Aplicadas, en 1956 y dependiente del INBA (Maseda Martín, 2002), con más carácter escolar y con funciones de docencia, producción e investigación, y cuyos objetivos esenciales fueron: la formación de “técnicos y diseñadores de las artesanías, útiles a la sociedad y a la industria”; dar oportunidad al artesano y al artista profesional para capacitarse en la producción y objetos para la vida cotidiana”; así como la posibilidad de imprimir la calidad de la obra artesanal al producto industrial, a la vez que darle al producto artesanal la calidad técnica requerida por las necesidades de la vida moderna. En pocas palabras, se formaban técnicos artesanos o artesanos-artistas, mas no diseñadores, debido a que carecían de una estructura teórica equilibrada dentro del programa de cada taller.

Ya para 1962, el INBA inaugura la Escuela de Diseño y Artesanías, donde se ofrecían las carreras profesionales de diseñador artesanal, con talleres especializados en cerámica, esmaltes, vitrales, platería, mosaicos, tejido, estampado en telas, madera y metales; y en 1964, se cambia el plan de estudios, para ofrecer la carrera de Diseñador artístico industrial, este último plan no fue muy bien visto por quienes se encontraban aún anclados al espíritu nacionalista o mexicanista, y se siguieron impartiendo las dos carreras, hasta 1980 en que, por pugnas y desacuerdos entre artesanos y diseñadores, se optó por la separación de las escuelas.

Hasta aquí los intentos oficiales de enfrentar el binomio nacionalismo-modernidad, que desde el siglo XIX han enfrentado los artistas y artesanos, y posteriormente los mismos diseñadores industriales de distintas instituciones educativas de diseño en México, y por lo general se cae en visiones folcloristas y románticas respecto a la artesanía o arte popular.

Por otro lado, las tendencias funcionalistas, con sus formas geométricas y simples, se adecuaban más a la producción industrial, abaratando costos de producción y logrando llegar a las clases populares y medias. Mas los objetos producidos industrialmente carecen del valor patrimonial que un objeto con fuerte carga simbólica de identidad cultural mexicana puede tener.

ALGUNOS EJEMPLOS DE DISEÑO CON VALOR PATRIMONIAL

Después de la Revolución Mexicana, durante el periodo de efervescencia de búsqueda y difusión de la identidad cultural mexicana, Luis Barragán hace sus propuestas de proyectos de arquitectura integral, en los que conjunta algunos aspectos simbólicos tanto de las culturas precolombinas como del arte y arquitectura rural, así como en el mobiliario diseñado expofeso para sus casas habitación. Por algunos años forma equipo con el anticuario y artista Jesús Reyes Ferreira, quien aportaba su sensibilidad para la colorimetría, y con la diseñadora cubana radicada en México, Clara Porset, para la elaboración del mobiliario.

El referente inmediato en la obra de Luis Barragán fue la misma arquitectura rural del sur de Jalisco, ya que su familia fue de clase hacendada, por lo que él mismo creció entre altos muros de adobe, y en contacto con los elementos naturales, fuente de inspiración para proyectar sus obras más memorables, en la década de 1930 en Guadalajara, y posteriormente, en la Ciudad de México; en ellas, reinterpreta esa arquitectura tradicional, y las expresa por medio de grandes muros opacos, en las texturas de los enjarres, pero a la vez en elementos que filtran la luz al interior, y que junto a la gama de color aplicado, que cabe señalar, expresamente elegido para que en conjunto, provocara diferentes sensaciones de acuerdo con la función del espacio.

El agua también juega un papel importante, y está presente en fuentes, estanques y espejos; la integración de las estancias con los jardines por medio de terrazas y ventanales, y la utilización de materiales tradicionales, adobe, barro rojo, piedra, madera. Su ideología personal (The Hyatt foundation, 2010), la cual define su trabajo como arquitecto, maneja los conceptos de belleza, inspiración, magia, hechizo, encanto, serenidad, silencio, intimidad, asombro, y consisten en las aportaciones de lo que ahora se conoce como arquitectura mexicana, y que le valió el Premio Pritzker, en el año de 1980.

Sin embargo, al diseño del mobiliario y los accesorios, igualmente proyectados por él, no se le ha dado el mismo valor, aun cuando fueron diseñados bajo la misma ideología que su obra arquitectónica,

y contribuyen en gran parte a transmitir y sentir esas emociones en los ambientes interiores. (Foto 1)



Foto 1. Interior de la Casa Prieto (1943), en el Pedregal de San Ángel, obra de Luis Barragán, en el que se pueden apreciar los sillones, mesa, cómoda y lámpara, también del mismo autor.

Fotografía de Tim Street Porter (Casa Mexicana, 1994: 174)

En el diseño de los muebles toma referentes del mobiliario popular de las mismas haciendas y estancias rurales de su niñez y logra reinterpretarlos, al conjuntar la tradición y la modernidad, al tiempo que les otorga un nuevo valor de identidad netamente mexicana, que ha trascendido las fronteras geográficas y culturales.

2. En el año de 1921, dentro de los festejos del Centenario de la Consumación de la Independencia, el Presidente de la República, Álvaro Obregón, nombra por decreto al Sabino (*Taxodium mucronatum*), como el árbol nacional de México.

El sillón Barragán (Foto 2), inspirado en el antiguo butaque que elaboraban los peones de las haciendas de la zona sur de Jalisco, es un claro ejemplo de la reinterpretación de los valores formales y funcionales del mobiliario popular, que Barragán logró llevar a un nivel superior, con materiales y acabados naturales, como la madera de sabino que tiene un alto valor simbólico en la época,² al forrar el asiento y respaldo con vaqueta, unió la tradición colonial; y finalmente, al simplificar los soportes y travesaño torneados, llevó a este mueble tradicional popular, a un nuevo contexto socio-cultural, conjuntando tradición, modernidad e identidad cultural, del México del siglo xx.

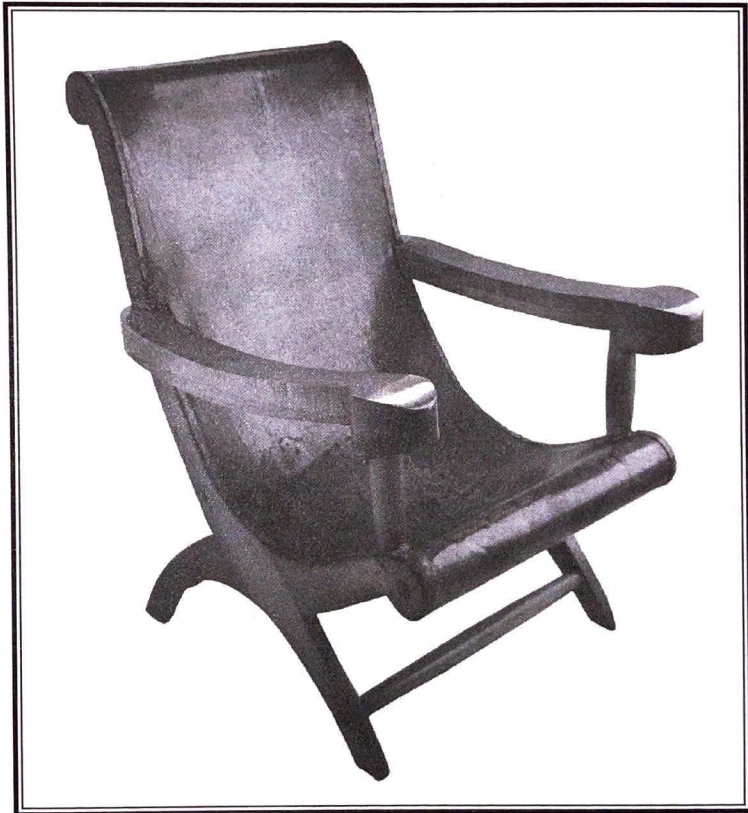


Foto 2. Sillón Barragán
Fotografía de Edgar
Espinosa (Comisarenco
Mirkin, Dina, 2008: 57)

Otro ejemplo de la reinterpretación de valores tradicionales, lo constituyen el “butaque”, y el sillón “totonaca” de Clara Porset, así como la silla “charra”, y el mobiliario diseñado por Horacio Durán, ambos profesionales del Diseño y destacados académicos del Centro de Diseño Industrial de la Universidad Nacional Autónoma de México. Porset y Durán formaron decenas de generaciones de diseñadores industriales, fomentando el conocimiento de las necesidades de la sociedad mexicana, sus valores culturales y la calidad de vida,

exitosamente lograron conjuntar en el diseño, los valores de tradición y modernidad, representativos de nuestros valores identitarios y culturales.



Foto 3. Butaque, madera de sabino tapizada en vaqueta
Autora: Clara Porset
(Comisarekco Mirkin, Dina, 2008: 413)



Foto 4. Sillón totonaca, madera de sabino, tela Riggs Sargent
Autora: Clara Porset
(*Inventando el México moderno, el diseño de Clara Porset*, 2006: 135)

Foto 5. Silla Charra,
madera y vaqueta (1955)
Autor: Horacio Durán
(Comisarenko Mirkin,
Dina, 2008: 6)



CONCLUSIONES

Tomando en cuenta las definiciones de Patrimonio Cultural, y dado que el Diseño es un producto de la cultura de los pueblos, existen objetos que son factibles de reconocer como parte de nuestro patrimonio, cuando cuentan con atributos que lo hacen ser la expresión concreta de un estilo de vida, de un grupo social existente, manifestado en determinado momento histórico.

Se han reconocido obras de las Bellas Artes como patrimoniales, se reconoce el trabajo de artistas y arquitectos que indudablemente han contribuido a enriquecer el patrimonio cultural de la humanidad, pero los proyectos coexistentes y complementarios —el diseño de objetos de uso cotidiano— que son portadores de simbolismos e ideologías, tan vitales para la función del espacio habitacional, se catalogan en las artes menores o decorativas.

Los diseñadores mexicanos nos enfrentamos a la disyuntiva de adherirnos a los estilos internacionales establecidos o, bien, generar una postura que defina un estilo mexicano donde nuestros productos puedan tener aceptación y cabida independientemente del contexto social que los adopte, y proponer un estilo propio, basado en la identidad cultural mexicana, tratando de integrar en las propuestas, los factores de carácter social y cultural que nos caracterizan, sin caer en folclorismos.

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRAFÍA

1. Arredondo, M. L. (2005), *Mexicanidad versus Identidad Nacional*, Plaza y Valdés, México.
2. Bonfil Batalla, G. (2004), “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados”, en Florescano Enrique, *El patrimonio nacional de México*, CONACULTA-FCE, México.
3. Chanfón Olmos, C. (1996), *Introducción a la restauración*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
4. Comisarenco Mirkin, D. (2006), *Diseño industrial mexicano e internacional, memoria y futuro*. Trillas, México.
5. Coronel Rivera, J. R. (2008), “Con la turquesa en la memoria, lo mexicano del diseño”, en D. Comisarenco Mirkin, *Vida y diseño en México, siglo XX*, Fomento Cultural Banamex, México.
6. Florescano, Enrique (2004), *El patrimonio nacional de México*, CONACULTA-FCE, México.
7. García Canclini, Néstor (2004), “El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional”, en Florescano Enrique, *El patrimonio nacional de México*. CONACULTA-FCE, México.
8. Heskett, J. (2002), *El diseño en la vida cotidiana*, Gustavo Gili, Barcelona, España.
9. Maseda Martín, P. (2002), “Los inicios de la enseñanza profesional del diseño, el caso de la escuela de diseño del INBA”, en D. Piñera Ramírez, *La educación superior en el proceso histórico de México*, SEP/UABC/ANUIES, Mexicali, México.
10. Tovar y de Teresa, R. (2004), “Hacia una nueva política cultural”, en Florescano, Enrique, *El patrimonio nacional de México*, CONACULTA-FCE, México.
11. UNESCO-ICOMOS (1982), “Declaración de México sobre las políticas culturales”, *Conferencia mundial sobre las políticas culturales*, México.

INTERNET

1. The Hyatt Foundation, “Discurso de Luis Barragán. Aceptación del Premio Pritzker”, en The Pritzker Architecture Prize: http://www.pritzkerprize.com/laureates/1980/ceremony_speech1.html. Fecha de consulta: 27 de agosto de 2010.