



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Posgrado en Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Estéticas

Clara Porset: *El arte en la vida diaria*, dirección y diseño de exposición

Ensayo Académico
Que para optar por el grado de Maestra en Historia de Arte

P R E S E N T A
Lorena Marcela Botello Ibarra

Tutora principal
Dra. Debora Dorotinsky Alperstein
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Tutores
Mtra. Louise Noelle Gras Gas
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM
Dr. Cuauhtémoc Medina González
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, febrero de 2017.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Índice

3	-Agradecimientos
5	-Introducción
8	-1. La circunstancia histórica: el proceso de industrialización del país
14	-1.1. Descripción del objeto de estudio: <i>El arte en la vida diaria</i>
16	-1.2. La versión del Palacio de Bellas Artes
21	-1.3. La versión de CU
25	-1.4. La publicidad de la muestra
26	-2. El dispositivo fotográfico en el espacio expositivo
35	-3. Algunos aspectos curatoriales de la Exposición. Un viraje a México
48	-4. La máquina y el hombre como elementos de la producción industrial de objetos funcionales en la sociedad: una idea del constructivismo
59	-5. <i>Useful Objects</i> : un antecedente del tema de <i>El arte en la vida diaria</i>
63	-Conclusiones
68	-Bibliografía
74	-Apéndice de imágenes y documentos

A Ana Elena Mallet, Deborah Dorotinsky y Felipe Ehrenberg

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi directora del ensayo, la Dra. Deborah Dorotinsky, y a mis sinodales, la Dra. Louise Noelle y al Dr. Cuauhtémoc Medina, por sus sabios comentarios, por las múltiples lecturas a este trabajo, por las críticas, por los momentos de discusión en los seminarios y por todo el aprendizaje.

A la Dra. Deborah Dorotinsky –a quien siempre he admirado no sólo profesionalmente, sino por la manera en la que apoya e impulsa a los alumnos del Posgrado de Historia del Arte– por dirigirme en este ensayo (y todo lo que eso implica) y por todo su apoyo. Éste ha sido fundamental en mi formación, no sólo en la maestría y en todas las cosas que hice ahí –que fueron increíbles, algunas veces, difíciles, y otras muy divertidas, pero que me abrieron el panorama laboral–, sino desde la licenciatura en la UNAM. Fue una gran experiencia hacer este ensayo y trabajar juntas en varios proyectos durante la maestría y en el CCU Tlatelolco. Siempre, muchas gracias.

Al Dr. Cuauhtémoc Medina por haber aceptado formar parte del comité tutor de este ensayo aún cuando estaba saturado de trabajo, pero sobre todo, gracias por hacerme pensar de otra manera, por todo lo que me enseñó durante las clases de la maestría, por enseñarme a construir argumentos y por todos los comentarios a este trabajo.

A la Dra. Louise Noelle por todos los comentarios durante el proceso de escritura, por las lecturas minuciosas, por facilitarme diversos artículos para la construcción del argumento y por enseñarme a vincular la arquitectura con el diseño en este trabajo.

Al Centro de Investigaciones de Diseño Industrial de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, al Center for Creative Photography de la Universidad de Arizona y al Archivo Familia González Rendón por abrirme las puertas para la investigación de este ensayo y por facilitarme las imágenes y los documentos que aquí se reproducen.

A la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM por la beca que me otorgó para cursar la maestría.

Al profesor investigador Jorge Vadillo, responsable del Archivo Clara Porset, en el Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, por todo el apoyo para la consulta del acervo y por facilitarme las imágenes pertenecientes a dicho archivo.

A Beatriz Rendón, quien dirige el Archivo Familia González Rendón, porque fue gracias a ella que descubrí una caja con las fotografías de registro de la exposición *El arte en la vida diaria*,

realizadas por la fotógrafa Lola Álvarez Bravo, cuando me invitó a participar en una estancia de investigación en el Center for Creative Photography de la Universidad de Arizona en Tucson.

A Ana Elena Mallet por las *obsesiones compartidas*, por ser mi mejor compañera durante la maestría y por ser mi equipo de trabajo favorito. Gracias por facilitarme muchísimas fuentes, por darme las pistas para realizar este trabajo, y por escucharme y apoyarme cuando le conté sobre el tema (que ella ya había trabajado). Sin su apoyo y ayuda esto no hubiera sido posible. Gracias también por todos los proyectos juntas.

A mis profesores de la maestría, James Oles, Daniel Montero, Deborah Dorotinsky, Dafne Cruz, Clara Bargellini, Graciela Schmilchuk, Cuauhtémoc Medina y Sol Henaro por todas las enseñanzas y los gratos momentos en las aulas del Posgrado, en el MUAC y en el CCU Tlatelolco.

A mi papá Antonio y mi mamá Marcela, y mi hermano Rodrigo por todo el amor y el apoyo invaluable que me han dado siempre.

A mis amigos, Itzio Barberena, Victoria Torres, Tzairí Santos, Sol Flores, Iván Hernández, David Miranda, Julio García Murillo, Laura Azpeitia, Giselle Santos Burgoa, Paulina Mora, Fátima Sánchez, Alejandra Carbajal, Manuel Bautista, Ariette Armella, Esteban King y Carlos Molina. Gracias por estar siempre, por quererme con mis locuras y contrastes y por soportarme en los momentos difíciles de la elaboración de este ensayo.

A Felipe Ehrenberg por ser mi cómplice, por los regaños y más regaños, por escucharme y por creer en mí.

A mis primas, Sabina Velasco, Mariana Botello, Monse Botello y Cinthya Velasco porque siempre han sido y serán mi gran apoyo.

A mis compañeros, Daniel Valdez Puertos y Diego Flores Olmedo por acompañarme en varias aventuras durante la maestría y por leer mis avances de investigación.

A la Dra. Stephanie Smith por estar siempre pendiente de mi, quererme y apoyarme.

A Gabriela Sotelo y a Héctor Ferrer de la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte, por el apoyo siempre, en especial para realizar todo el proceso administrativo de graduación.

Por último, agradezco a la UNAM, mi *alma mater* desde siempre y a la que debo toda mi formación académica.

Introducción

Este ensayo revisa la propuesta museográfica y curatorial de la exposición *El arte en la vida diaria. Objetos de buen diseño hechos en México*, dirigida y diseñada por Clara Porset.¹ La muestra se llevó a cabo a través del Departamento de Arquitectura del INBA –con el apoyo del músico Carlos Chávez, Director General; el arquitecto Enrique Yáñez, Jefe del Departamento de Arquitectura y el museógrafo Fernando Gamboa, Subdirector General y encargado del Departamento de Artes Plásticas–.² La temática de la exposición fue sobre los objetos “de buen diseño” manufacturados en México, de fabricación industrial y hechos a mano, “tomando el arte popular como aspecto manual del proceso general de producción, recogiendo y exaltando sus valores al presentarlo”.³

A manera de hipótesis, este ensayo plantea que la exposición de Porset se vincula con dos tradiciones: las estrategias museográficas del diseñador y profesor de la escuela alemana

¹ Clara María del Carmen Magdalena Porset y Dumas nació el 25 de mayo de 1895 en Matanzas, Cuba. En 1925 inició sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Columbia, Nueva York. Entre 1928 y 1931 continuó con estudios en París, donde tomó cursos de estética en La Sorbona; realizó cursos de historia del arte y teoría e historia de la arquitectura en la École des Beaux Arts y estudió diseño de muebles en el taller del arquitecto Henri Rapin. Regresó a Cuba en 1932, donde comenzó a trabajar como diseñadora de interiores y muebles, en múltiples y diversos proyectos arquitectónicos. En 1933 se unió a los estudiantes y profesores de la Universidad de La Habana en el movimiento revolucionario nacionalista en contra del imperialismo estadounidense y de Gerardo Machado. En 1935 participó en la huelga general de Cuba, lo que ocasionó que la cesaran de la Escuela Técnica para Mujeres, perdió su trabajo con sus clientes empresarios y en 1936 se trasladó a México. En 1959, después del triunfo de la Revolución, regresó a Cuba y 1965 regresó a México nuevamente. En 1969, Horacio Durán fundó la carrera de Diseño Industrial en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, bajo la rectoría de Javier Barros Sierra. Porset fue invitada a impartir un seminario de diseño industrial que mantuvo hasta su fallecimiento en 1981. Véase, Dina Comisarenko Mirkin et al, *Vida y diseño en México siglo XX* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex), 516-517; *El diseño de Clara Porset. Inventando un México moderno*, catálogo de la exposición (Ciudad de México: Turner/Universidad Nacional Autónoma de México/Museo Franz Mayer), 163-170; y Louise Noelle, “Clara Porset. A Designer for Mexican Modern Architecture”, *Docomomo* 46 (2012): 54-59.

² En el aparato crítico de este ensayo emplearé las reglas propuestas por *The Chicago Manual of Style*, edición 16, capítulo 14.

³ Clara Porset, “El diseño en México”, en *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos del buen diseño hechos en México*, catálogo de la exposición (Ciudad de México: Departamento de Arquitectura-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952), 16.

Bauhaus, Herbert Bayer, y el modelo museográfico propuesto y desarrollado por el museógrafo, Fernando Gamboa –que se utilizó por un largo periodo en México– y que contribuyó al discurso nacionalista posrevolucionario. Sin embargo, la ideología visible en el *statement*⁴ de la exposición venía del ideario político-artístico del constructivismo ruso e internacional y estaba, incluso, por encima de aquellas tradiciones. La poca historiografía contemporánea sobre la exposición, o vinculada con ese tema, señala en términos generales a la Bauhaus como principal influencia del proyecto moderno mexicano en el medio del arte y el diseño. Sin restar valor a esa visión, este ensayo propone otra lectura en el caso de la exposición de Porset a través de la revisión de la historiografía de la exposición más reciente,⁵ los documentos de archivos, las

⁴ Utilizo el término *statement* como declaración curatorial o exposición de motivos curatoriales de una exposición. Actualmente, aunque se trata de un anglicismo, el término es el que más se conoce y usa incluso en castellano.

⁵ Los siguientes textos son relevantes en el estado de la cuestión sobre el tema: Ana Elena Mallet, “La exposición de 1952: *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*”, aparece en el catálogo de la exposición *El diseño de Clara Porset. Inventando un México Moderno* en el Museo Franz Mayer. La autora, especialista en la historia del diseño en México, traza una genealogía de las exposiciones que precedieron *El arte en la vida diaria* y enfoca su análisis en la anterior exposición *Las artes populares en México* (1921 y 1922) como antecedente directo de dicha muestra, y apunta: “A diferencia de la exposición ideada y organizada por Clara Porset –que si bien tuvo como patrocinadoras a importantes industrias, institucionalmente fue apoyada únicamente por organismos culturales–, la presentación de *Las artes populares en México* fue una iniciativa del Estado, y el que estuviera organizada por la Secretaría del Trabajo, Industria y Comercio y apoyada por el secretario de Relaciones Exteriores implicaba varias cuestiones: en primer lugar que el arte popular –que en la exposición no se limitaba a artesanías decorativas, sino que incluía mobiliario y enseres domésticos– era considerado, además de una expresión cultural, un posible polo de desarrollo del comercio y la pequeña industria. Por otro lado, que la Secretaría de Relaciones Exteriores era la encargada de mostrar la riqueza cultural y comercial del país, así como la nueva identidad mexicana”. El otro texto es un capítulo de *Clara Porset. Una vida inquieta, una obra sin igual* del diseñador industrial Oscar Salinas Flores, quien trabajó en el archivo personal de Porset cuando ésta todavía vivía y daba clases en la carrera de Diseño Industrial en Ciudad Universitaria. Este texto arroja datos de primera mano sobre la exposición. Aunque se trata de un texto de carácter biográfico en general, expone de manera somera la relación entre Porset y algunos miembros de la Bauhaus en otros dos capítulos. Véase, Ana Elena Mallet, “La exposición de 1952: *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*”, en *El diseño de Clara Porset. Inventando un México Moderno*, catálogo de la exposición (Ciudad de México: Turner/Universidad Nacional Autónoma de México/Museo Franz Mayer, 2006), 51-52; y Oscar Salinas Flores, *Clara Porset. Una vida inquieta, una obra sin igual* (Ciudad de México: UNAM-Facultad de Arquitectura, 2002), 38-47. La historiadora del arte, Dina Comisarenco Mirkin refiere la exposición como “otra iniciativa a favor del diseño ligado al concepto de integración plástica”. Véase, Dina Comisarenco Mirkin, “Entre la tradición y la modernidad: diseño industrial mexicano contemporáneo”, en *Vida y diseño en México, siglo XX*, Dina Comisarenco Mirkin et al. (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 2007), 49. También en la misma publicación Mallet habla nuevamente de la exposición. Véase, Ana Elena Mallet, “Pioneros del gusto”, en *Vida y diseño en México, siglo XX*, Dina Comisarenco Mirkin et al. (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 2007), 315-421. También mencionan la exposición los textos: Noelle, “Clara Porset. A Modern Designer for Mexico”, 56; y Cristóbal Andrés Jácome,

fotografías de registro hechas por la fotógrafa Lola Álvarez Bravo –que se localizan en la colección del CCP (Center for Creative Photography) de la Universidad de Arizona, en el Archivo Familia González Rendón (AFGR) y en el Archivo Clara Porset del CIDI (Centro de Investigaciones de Diseño Industrial) de la UNAM– y de fuentes secundarias también de carácter historiográfico.

En el primer capítulo, trazaré de manera general el contexto histórico y económico en el que se efectuó la exposición y describiré el objeto de estudio para entender el espacio, en la medida de las posibilidades que nos ofrecen las fotografías de registro. En el segundo y tercer capítulos intentaré establecer dos vínculos de la exposición de Porset, por un lado con las estrategias museográficas del diseñador Herbert Bayer y por otro con el modelo del museógrafo Fernando Gamboa. En el cuarto capítulo mostraré el vínculo ideológico con el constructivismo en la Exposición. Y finalmente, en el último capítulo señalaré un antecedente temático de la muestra: *Useful Objects* (1938, MoMA, Nueva York)

“Diálogos con la arquitectura”, en *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, catálogo de la exposición (Ciudad de México: Editorial RM/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/INBA/Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2012), 130-131.

1. La circunstancia histórica: el proceso de industrialización del país

La exposición de Porset se concibe dentro del proceso de industrialización del país en los años cincuenta; desde el Estado se crearon políticas que intentaron impulsar las industrias para hacer crecer y estabilizar la economía, buscando crear mejores condiciones de vida para los ciudadanos. Es necesario hacer una breve revisión del proceso de industrialización en México que comenzó en el periodo posrevolucionario y que abarca varios sexenios, desde el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) hasta el de Adolfo López Mateos (1958-1964), en el que termina el plan denominado “desarrollo estabilizador”, cuya principal tarea era fortalecer y mantener estable la economía mexicana a largo plazo.⁶

Louise Noelle Gras, historiadora del arte, especialista en arquitectura, señala cómo el proceso político y económico que había comenzado desde que el PRI se fundó, fue decisivo para favorecer las condiciones de vida de los ciudadanos. La arquitectura de la Ciudad de México en la década de 1950 evidenció la transformación que trajo consigo ese proceso en el que también intervinieron factores externos al país. La investigadora explica que:

En la quinta década del siglo, la estructura política, conformada por la Revolución, se institucionalizó y se fortaleció tomando para 1946, el título de Partido Revolucionario Institucional; a partir de esa fecha los gobernantes que postuló dicho partido tienen un carácter civil, favoreciendo periodos sexenales de paz interna y autonomía económica. Asimismo factores externos como la Segunda Guerra Mundial, auspiciaron el crecimiento industrial y económico, que redundó en

⁶ El secretario de Hacienda Antonio Ortiz Mena, durante los sexenios de Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz, ideó este concepto. Si bien existen divergencias, entre los estudiosos del tema, sobre el inicio de este plan, los límites cronológicos abarcan de 1952 a 1970. La devaluación de la moneda en 1954 pudo marcar también el inicio. Sin embargo, “el ‘desarrollo estabilizador’ que intentaba estrategias para disminuir la pobreza y aumentar los salarios, estuvo lejos de avanzar sustancialmente ante el crónico problema de la desigualdad social”. Véase, Rita Eder, ed., introducción a *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, catálogo de la exposición (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Turner, 2014), 28.

un incremento de las condiciones de vida. Este cambio favoreció el crecimiento urbano, por lo que los gobernantes se abocaron a emplear la relativa bonanza nacional en la ampliación de las obras de beneficio social. Por su parte, la iniciativa privada contó con medios que le permitieron ponerse al día en el campo de la edificación.⁷

En términos generales, podemos señalar que desde el gobierno de Ávila Camacho se buscó establecer una estrecha relación con el sector empresarial, con lo que se sentaron las bases para un desarrollo industrial con la firma del pacto obrero-industrial entre la CTM (Confederación de Trabajadores de México) y la CANACINTRA (Cámara Nacional de Industria de Transformación)⁸ y el anuncio de un plan de industrialización en 1945, cuyo principal objetivo era crear un frente unido interno. El plan consistía “en la política de conciliación de clases y unidad nacional y en un programa de industrialización en el cual el Estado tendría un papel fundamental y en el que se establecerían condiciones para la participación del capital extranjero”.⁹ La relación con Estados Unidos en este periodo se fortaleció; durante la Segunda Guerra Mundial más del 90% del intercambio comercial era con ese país.¹⁰

En el siguiente sexenio, el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952), impulsó y amplió las medidas de apoyo a la industria y fortaleció la presencia del Estado en la economía creando importantes empresas estatales como elementos centrales de su política. Aunque en los primeros años la economía creció a un ritmo menor que en el sexenio anterior, el desarrollo industrial del país continuó. La economía se recuperó en el campo de la industria, pero sobre todo en el campo

⁷ Louise Noelle, “El estilo internacional en México”, *Cuadernos de Arquitectura de Yucatán* 17 (2006): 18-19.

⁸ La intención de la fundación de CANACINTRA fue crear un espacio para que las nuevas empresas, medianas y pequeñas, recibieran el apoyo estatal que necesitaban.

⁹ Julio Labastida Martín del Campo, “De la unidad nacional al desarrollo estabilizador (1940-1970)”, en Pablo González Casanova, coord., *América Latina: historia de medio siglo*, vol. 2 (Ciudad de México: Siglo XXI, 1990), 339.

¹⁰ La guerra favoreció el proceso de industrialización “al reducirse las importaciones de bienes de consumo estimulando así la producción para una demanda preexistente y ahora insatisfecha y obligando al ahorro forzoso.” Labastida Martín del Campo, “De la unidad nacional al desarrollo estabilizador (1940-1970)”, 339.

de la agricultura –que se venía trabajando desde los años treinta con obras de irrigación–. Sin embargo, aunque hubo un gran apoyo a la industria, el periodo de Alemán se caracterizó por su política autoritaria y represiva en las organizaciones de trabajadores.

Durante esos mismos años comenzó un nuevo progreso material de la ciudad de México. Éste era visible en varios aspectos de la ciudad, como en la cantidad de automóviles que circulaban en las calles y el surgimiento de nuevos medios de comunicación, como la televisión, que fue por mucho el más impactante para las generaciones que la vieron surgir.¹¹ A decir de la historiadora del arte Rita Eder, en el sexenio alemanista apareció una publicidad que anunciaba “flamantes estilos de vida para nuevos consumidores. En esa publicidad, casas y departamentos aparecen envueltos en formas novedosas, con un tipo de decoración que acompaña la mirada en torno a los gustos de una emergente clase media.”¹²

En la arquitectura de los años cincuenta, se desarrolló el Estilo Internacional, donde el cristal, las estructuras metálicas y las cubiertas de concreto fueron los elementos más usados en los edificios, “un factor decisivo en estos logros [en la arquitectura] fue un cierto crecimiento de la economía nacional a partir de 1940, con una incipiente producción industrial de materiales para la construcción, lo que aunado a un cambio en el gusto de los mexicanos, permitió la generalización de este tipo de edificaciones”.¹³ Un ejemplo de esta expresión arquitectónica es la Torre Latinoamericana de Seguros (1950-52) del arquitecto Augusto H. Álvarez, quien ocupa un lugar sobresaliente en su desarrollo. Edificios de este tipo proliferaron en las posteriores décadas y modificaron la imagen de la Ciudad de México notablemente. Las instituciones públicas y

¹¹ El primer canal comercial de televisión en México y América Latina se inauguró el 31 de agosto de 1950, un día después, el 1 de septiembre, se transmitió el primer programa con la lectura del IV Informe de Gobierno del Presidente de México Miguel Alemán a través de la señal de XHTV-TV Canal 4 de la familia O'Farrill.

¹² Eder, *Desafío a la estabilidad*, 28.

¹³ Noelle, “El estilo internacional en México”, 19. La información entre corchetes es mía.

privadas buscaban proyectar una imagen de modernidad que evidenciara el éxito y la estabilidad económica de aquel entonces, lo que trajo como consecuencia una notable aceptación de ese estilo.¹⁴

Asimismo, durante ese mismo proceso de modernización, otra tendencia arquitectónica destacada fue la Integración Plástica.¹⁵ Una variante en el llamado Movimiento Moderno, se consolidó en torno a la construcción de edificaciones de inversión privada y del Estado, en las que colaboraron diversos artistas plásticos. La construcción de Ciudad Universitaria (1950-52)¹⁶ y los desarrollos urbanos del Estado como los multifamiliares de interés social: el Centro Urbano Presidente Juárez (1950-52) en la colonia Roma y el Centro Urbano Presidente Alemán (1947-49) en la colonia Del Valle, fueron de los proyectos arquitectónicos más destacados en ese periodo que integraron las artes plásticas en sus diseños arquitectónicos.

I.E. Myers, una fuente básica para conocer el tema de la arquitectura mexicana moderna, señala cómo fue su desarrollo desde la década de los años veinte:

[...] nacida de la turbulenta rebelión contra la tradición europea que siguiera a la Revolución de 1910, la arquitectura moderna en México fue influenciada en forma directa por los grandes pintores y artistas gráficos que encabezaron este movimiento social. El rompimiento total con la expresión tradicional europea en materia de pintura, estimuló a los arquitectos a buscar formas y soluciones nuevas que estuvieran de acuerdo con los cambios sociales que sacudían al país. Se necesitaban urgentemente escuelas, hospitales y habitaciones y los fondos eran escasos. Los primeros ensayos de los arquitectos se encaminaron hacia un estilo “funcional”

¹⁴ Para ver más sobre el estilo internacional en la Ciudad de México véase, Noelle, “El estilo internacional en México”, 18-27.

¹⁵ Para más información sobre el concepto de la Integración Plástica véase, Louise Noelle, “Otros modernismos. Integración plástica, formalismo y regionalismo”, en Marco Tulio Peraza Guzmán, coord., *Posrevolución y modernización: patrimonio siglo XX* (Mérida, Yucatán: Universidad Autónoma de Yucatán-Facultad de Arquitectura, 2007), 11-13.

¹⁶ Para saber más sobre el conjunto de la Ciudad Universitaria véase, Noelle, “Otros modernismos. Integración plástica, formalismo y regionalismo”, 16-18.

económico que encontró primera expresión en el trabajo de José Villagrán García, quien diseñó el Instituto de Higiene en 1925.¹⁷

Si bien desde la década de los años veinte, la Ciudad de México se comenzó a transformar, como señala este autor, fue hasta los años cuarenta cuando comenzó la verdadera transformación y estabilidad económica del país. Fue en ese momento que la arquitectura moderna, integrada ya por diversas tendencias arquitectónicas, transformó el perfil de la ciudad.

Siguiendo con el proceso de industrialización mexicano, el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) enfrentó una devaluación en 1954 y se planteó un programa económico el 14 de mayo del mismo año, que propuso aumentar la capacidad de compra de los estratos urbanos y rurales, elevando los salarios un 10% a los empleados federales –sin compensar la disminución de la capacidad adquisitiva– y de empresas descentralizadas, al ejército y la armada. Ruiz Cortines propuso a los empresarios hacer lo mismo. El plan también consistía en derogar impuestos en la exportación de productos mexicanos y en la importación de bienes para la industrialización. Es decir, se planteó dar una mayor seguridad a la inversión extranjera y nacional. En 1955, como resultado de dichas políticas, la economía se estabilizó y hubo un aumento en las inversiones extranjeras y nacionales.¹⁸

A partir de 1954 se establecieron los lineamientos de la política económica que posteriormente, en el sexenio de Adolfo López Mateos (1958-1964), se denominaría “desarrollo estabilizador”. Esta política económica impedía la inflación manteniendo estable los precios y salarios, y tendía a conservar bajos los costos de las materias primas para la industria y el precio

¹⁷ Irving Evan Myers, *Arquitectura moderna mexicana* (Nueva York: Instituto Nacional de Bellas Artes-Architectural Book Publishing Co, 1952), 45.

¹⁸ Entre 1940 y 1954 hubo un deterioro en el salario de los obreros y es hasta 1955 que hubo una recuperación de éstos. Es entre 1955 y 1957 que hubo una “tranquilidad obrera”. Véase, Labastida Martín del Campo, “De la unidad nacional al desarrollo estabilizador (1940-1970)”, 346.

de los insumos agrícolas y de los alimentos. Hubo una subordinación de la agricultura a la industria. Simultáneamente se creó un creciente endeudamiento externo. La política económica siguió promoviendo el proceso de industrialización y el Estado siguió subsidiando la prestación de servicios y suministros de energía a bajo costo para la industria. El Estado fue el creador de infraestructura y mantuvo su política proteccionista en materia de aranceles.¹⁹

Finalmente, resta decir que el periodo presidencial de Adolfo López Mateos enfrentó una situación económica y política difícil, esa condición llevó al gobierno a plantearse la necesidad de una reforma fiscal que aumentara los ingresos del Estado, se desarrolló una política de estímulos más amplios a la inversión privada y mayor apertura al capital extranjero. El Estado estableció nuevamente un acercamiento con Estados Unidos. De esta manera, la economía mexicana en el mercado internacional se fue recuperando y el progreso de la Ciudad de México se incrementó.

Así, esta circunstancia histórica descrita de manera breve, nos sirve para pensar el contexto en el que se realizó el plan de la diseñadora. La exposición fue uno de los primeros proyectos en los que dialogaban el diseño más “sofisticado” y la artesanía tradicional. Quizás por eso podemos decir que fue una exhibición que de manera adelantada, contribuyó a la conformación de un ideario político y económico del Estado mexicano a principios de la década de 1950 respecto al potencial de lo artesanal para el diseño industrial.²⁰ El proyecto de Porset se

¹⁹ Ibid., 347-48. Sobre los límites cronológicos del “desarrollo estabilizador” véase nota 6 de este ensayo. Aquí tomo la fecha de 1954 –cuando ocurre la devaluación– como el inicio del plan, ya que es la que aparece en el texto especializado en el tema, “De la unidad nacional al desarrollo estabilizador (1940-1970)” del sociólogo e historiador Julio Labastida Martín del Campo.

²⁰ Por ejemplo, en la Exposición Internacional de Artesanías Populares de la Olimpiada Cultural que acompañó a los juegos Olímpicos de México de 1968, la República Democrática Alemana ya hacía un importante despliegue de la puesta en práctica de estas ideas a través de las piezas cerámicas que trajo a México para la exposición y que donó al Comité Olímpico Mexicano. Aunque posterior, este es un ejemplo de una reflexión sobre la relación del diseño industrial, el arte popular y la artesanía que se pensaba ya de modo diferente a como se consideró en los años veinte.

gestó dentro de un proceso político e ideológico amplio, que involucró varios sexenios con un mismo partido político en el poder, y que tuvieron por finalidad la industrialización del país a gran escala, pero sin el abandono de ciertas características o virtudes de las producciones de objetos artesanales aún identificados con una “identidad nacional”.

1.1. Descripción del objeto de estudio: *El arte en la vida diaria*

“El diseño que crea el hombre es sólo una resultante. Su finalidad no puede ser otra que la de levantar el nivel general de vida y dar al hombre arte en su existencia de todos los días.”

Clara Porset, Catálogo *El arte en la vida diaria*

Clara Porset reunió cerca de 800 piezas para la exhibición –en su mayoría enseres domésticos para usar en la estancia o en la cocina–, seleccionadas bajo un criterio personal, pero que tuvieran los valores permanentes del diseño: funcionalidad, estética y comodidad, según Porset. La muestra se llevó a cabo en las salas del Palacio de Bellas Artes y una segunda versión, más tarde, en el edificio de la Facultad de Filosofía y Letras de Ciudad Universitaria (CU), en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).²¹

En un oficio del Archivo Clara Porset fechado el 8 de febrero de 1950, dirigido al Licenciado Ricardo Medrano del Instituto Tecnológico de Monterrey, Fernando Gamboa, expresa que Porset le comunicó la suspensión de un “cursillo de conferencias de artes industriales” y le pide a Medrano que confirme si colaborarán en “el proyecto de exposición de objetos domésticos de buen diseño industrial” –que se llevaría a cabo entre los respectivos institutos con la ayuda de Porset–, para saber si únicamente sería un proyecto del Museo

²¹ Clara Porset, “El arte en la vida diaria”, *Espacios* 10 (1952): s.d.

Nacional de Artes Plásticas. Este documento revela que la exposición “originalmente formaba parte entrañable” del plan de trabajo de Gamboa, según también refiere el oficio.²² La muestra se llevaría a cabo hasta el 17 de abril de 1952²³ en el Palacio de Bellas Artes, y posteriormente, en Ciudad Universitaria. Esta segunda versión coincidió con la realización del VIII Congreso Panamericano de Arquitectura que se llevó a cabo del 19 al 25 de octubre del mismo año.

Según el catálogo, la exhibición mostró objetos –de uso doméstico la mayoría– de cerámica, vidrio, plata, barro, madera y cobre, muebles –fundamentalmente sillas–, lámparas, cestería y tejidos. Entre los expositores estuvieron los hermanos Ávalos (Francisco y Camilo), los hermanos Castillo, Germán Cueto, Russel Davis, José Feher, Eva Galindo, Elena Gordon, Carlos Obregón Santacilia, la propia Clara Porset, Wedell Riggs, Cynthia Sargent, William Spratling, Antonio Stevenson Méndez, Michael van Beuren y Eva Zeisel. Las marcas Acros, DM Nacional, Domus, Ecko, lámparas Mazi-Lux, La Vasconia, Platería Ortega y el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, entre otros. Las empresas: Acros, Cámara Nacional de Cemento, DM Nacional, Domus, Ingenieros Civiles Asociados, Jardines del Pedregal, Nacional Financiera, Nueva San Isidro, Platería Ortega y Sociedad de Arquitectos Mexicanos fueron los patrocinadores.

Si bien no contamos con el mapa de distribución espacial original, sí poseemos algunas de las fotografías de registro de la Exposición, en blanco y negro, realizadas por la fotógrafa Lola Álvarez Bravo.²⁴ Las fotografías se encuentran dispersas en diferentes archivos; reúno aquí

²² Oficio de Fernando Gamboa dirigido al Sr. Lic. Ricardo Medrano del Instituto Tecnológico de Monterrey, 8 de febrero de 1950, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Archivo Clara Porset, Facultad de Arquitectura, UNAM, Carpeta 2 “Redacciones”, 1 pág. [fig. 31]

²³ Una nota de la revista *Espacios* (9) señala que la muestra inauguró el jueves 20 de marzo de 1952 en el Palacio de Bellas Artes. [fig. 29] Cabe anotar que el 21 de mayo del mismo año inauguró la exposición *Arte mexicano, del periodo precolombino a nuestros días* en París, la cual estuvo a cargo de Fernando Gamboa.

²⁴ Mallet, “La exposición de 1952”, 55.

aquellas que considero de utilidad para describir el objeto de estudio del presente ensayo y entender de esa manera cómo funcionó el espacio de exhibición.

1.2. La versión del Palacio de Bellas Artes

La versión de la muestra montada en el Palacio de Bellas Artes estuvo dirigida a la clase media en ascenso, al sujeto de la industrialización (empresarios, obreros industriales y diseñadores emergentes) y a los artesanos. En esta versión, que era la original, se promovió la idea de que el costo de los objetos era asequible y que el diseño de interiores estaba idealmente al alcance de todos. La estrategia museográfica estuvo pensada para que el público se detuviera a pensar sobre las cualidades de los objetos que se hallaban expuestos en vitrinas: objetos de artesanía y de fabricación industrial, y los comparara con el conjunto de muebles y accesorios domésticos propios –en el caso del sujeto de la clase media–, a la manera de una tienda de diseño o de una feria industrial.

El espacio expositivo en la versión del Palacio de Bellas Artes se desarrolló en dos salas. Una de ellas podría tratarse de la que actualmente es la Sala Paul Westheim en la planta baja del recinto debido a que conserva el piso de madera original –igual al que se observa en las fotografías– y a la altura del espacio.²⁵ Esta sala mostraba una instalación de fotografías de grandes dimensiones con iluminación dirigida, presentadas en dos filas horizontales, cada una con cinco fotografías de amplio formato en blanco y negro –de Lola Álvarez Bravo– colocadas

²⁵ El actual Museo del Palacio de Bellas Artes ha tenido diversas remodelaciones en los últimos años así como diversos cambios de nombre en las salas de exhibición. La Sala Paul Westheim que se ubica actualmente junto al restaurante, del lado izquierdo de la escalera principal, conserva el piso de madera original, por ello y por la altura del espacio, considero que se trata de una de las salas en las que se realizó la exposición de Porset.

en un ángulo de 45 grados respecto a la pared. Ambas líneas, superior e inferior descansaban, en el lado opuesto al alambre tensor, en el muro. El montaje lucía medianamente resuelto. Las fotografías que la conformaban retrataban el trabajo manual y mecánico de artesanos. Una de ellas, por ejemplo, captaba el momento en el que un artesano colocaba el tejido de bejuco en un par de sillas de madera. [figs. 1 y 2] Al fondo de la sala, estaba montada la platería; los objetos se colocaron en nichos rectangulares, creados acorde al tamaño de cada una de las piezas con iluminación al interior que permitía enfatizar las cualidades formales y estéticas de los objetos con funciones principalmente utilitarias. Ahí se podían apreciar una charola con incrustaciones de cobre, bronce, plata negra y concha, y una coctelera con incrustaciones de bronce, cobre y plata hechas por los hermanos Castillo, el candelabro de la Platería Ortega y un frutero. [fig. 7] En la esquina que unía la instalación fotográfica con el montaje de la platería, se encontraba un equipal, silla autóctona que parecía trono de los antiguos gobernantes huicholes.²⁶ La disposición del equipal –y su colocación sobre el piso sin ninguna base que lo destacara– sugiere que servía para sentarse, al mismo tiempo que se exhibía como uno más de los objetos. [figs. 8 y 1] Sin embargo, a pesar de lo que nos sugiere hoy día encontrar un mueble en una exposición de diseño industrial, sin destacar si es una pieza mostrada o un objeto para sentarse a descansar, realmente desconocemos si a los asistentes les estuvo permitido utilizar el mobiliario.²⁷

²⁶ En el catálogo de la exposición Clara Porset dice: “Aún cuando parece haber existido una silla de forma y materiales similares en la antigua China, se considera este mueble como autóctono, una especie de trono que usaban los altos dignatarios huicholes de las épocas pre-cortesianas, con el nombre de *icpalli*.” Véase, *El arte en la vida diaria*, catálogo de la exposición (Ciudad de México: Departamento de Arquitectura-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952), 48.

²⁷ En el Pabellón de México en la Exposición Mundial de Bruselas de 1958, Fernando Gamboa también utilizó equipales a lado de los dispositivos fotográficos como parte de la museografía. Véase fotografía del montaje en Mauricio Marcín, “Breve relación de las gestiones de Fernando Gamboa”, publicado en la sección Declaraciones de la página web de la Colección Cisneros (2016), consultado 14 de diciembre, 2016, <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/statements/breve-relaci%C3%B3n-de-las-gestiones-de-fernando-gamboa>.

En otro lado de la misma sala, un relieve ocupaba una buena parte del muro. Se trataba de varias abstracciones de figuras humanas hechas de alambre, muy elementales y sencillas, que simulaban posiciones del cuerpo sentado y recostado sobre un fondo blanco. La dimensión del relieve podría sugerir al espectador el ejercicio de sentarse y acostarse para descansar. En una de las esquinas del relieve, se encontraba otro equipal. En la otra esquina, una planta frondosa de grandes y brillantes hojas, semejante a un pequeño árbol de hule, recordaba los montajes de Fernando Gamboa. Las macetas con plantas, que decoraban las oficinas públicas, eran integradas al espacio de múltiples muestras hechas por Gamboa;²⁸ en esa ocasión, Porset también las incorporó al montaje. [fig. 9]

Otra sala, donde actualmente se ubica la Sala Nacional del Museo del Palacio de Bellas Artes –que se identifica por ser la única de techo alto–, tenía varias secciones, una de éstas, quizá la más importante por encontrarse al centro de la sala, consistía en la recreación de una estancia confortable. La disposición de los muebles de madera, que habían sido diseñados por Porset para los exteriores del Hotel Pierre Marqués de Acapulco, también parecen a nuestros ojos invitar al visitante a sentarse. El espacio estaba integrado por una mesa trípode de madera, redonda y baja y cinco sillas de madera rodeándola, dos de ellas curvas de un mismo diseño, otras dos rectas con otro diseño y otra más de diseño popular. Una instalación fotográfica más pequeña que la

²⁸ Para Gamboa, las plantas eran uno de los elementos complementarios en su técnica museográfica: “Los elementos complementarios de una exposición son aquellos que, sin opacar el interés del tema central, contribuyen a darle realce y realidad. Por ejemplo: *el empleo de las plantas; de muebles, para crear ambiente o para descansar*, indispensables para la recuperación emotiva e intelectual del visitante; la colocación de cédulas explicativas que cumplen un importantísimo papel educativo, toda vez que ellas son el guión informativo de la obra expuesta [...] *Las plantas ornamentales fungen a veces como un trasunto que llevará al espectador por cada región de donde provienen los temas de la exposición*. Bien realizados, estos detalles ayudarán; mal hechos, rompen toda la composición.” Fernando Gamboa, “La Museografía. Nuevos conceptos”, en Mauricio Marcín, comp., *Las ideas de Gamboa* (Ciudad de México: Editorial RM-Museo Jumex, 2013), 248. Las cursivas son mías. Sin embargo, no descartamos que el uso de plantas en macetas también sirviera para contrarrestar el efecto del humo del cigarro en el ambiente ya que en ese entonces estaba permitido fumar al interior de los espacios públicos.

anterior casi rodeaba la estancia. Las fotografías de menor formato que las anteriores, retrataban interiores y exteriores de casas y los nuevos conjuntos arquitectónicos que formaban parte de los proyectos emprendidos por el gobierno del presidente Miguel Alemán Valdés, como el Centro Urbano Presidente Alemán (CUPA) del arquitecto Mario Pani; se distinguían las formas simples y los materiales: concreto, metal y vidrio de aquellas nuevas construcciones. Los visitantes quizá pudieron imaginarse en una estancia de descanso con esa estrategia de montaje. [figs. 10 y 12]

Al fondo de esta sala, se localizaba otro espacio delimitado por una ligera elevación sobre el nivel del piso y por una estructura de barras verticales; en la parte superior de formas geométricas de esta estructura estaba instalada la iluminación que se dirigía hacia los objetos. En ese espacio, que estaba aislado sin razón evidente, estaba colocada una mesa alta con distintos objetos, un baúl de Olinalá (Guerrero) de patas altas y otras artesanías en el piso. Sobre el único muro de ese compacto espacio, estaba montado un tapete con diseño de pájaros. [figs. 11 y 12]

En otra de las secciones de la sala, se encontraban los muebles de acero para oficina –también diseñados por Porset y hechos por la empresa DM Nacional– que durante algún tiempo se usaron mucho en México en las oficinas y escuelas públicas del país. Se trataba de un escritorio y un archivero con lo que parece ser una maqueta de un diseño arquitectónico sobre el piso y otro mueble de dimensiones más pequeñas. El mobiliario de esta zona también estaba extrañamente ambientado con un fotomontaje de amplio formato –atribuido a la fotógrafa Lola Álvarez Bravo–. El fotomontaje estaba hecho a base de la cuidadosa superposición de imágenes de mobiliario colocado en serie y de fabricación industrial y de algunos talleres industriales, edificios y espacios de convivencia social como un parque y una alberca. En tanto, dentro del mismo montaje, una familia observaba atenta esas diferentes escenas. [fig. 10]

A lado de esta sección, se hallaba otra con camastros o sillas de playa que estaba ambientada con lo que parecen ser piedras para simular el suelo donde podría estar idealmente este tipo de mobiliario: un exterior, con una planta tropical en su maceta y con una fotografía de gran formato de una vista de la playa. [fig. 10, costado derecho]

Las cuatro secciones de la sala estaban ambientadas con otro enorme fotomontaje que estaba colocado e inclinado en la parte alta de uno de los muros. La gran pieza pendía sobre esos espacios. Estaba realizado a base de imágenes fotográficas de maquinaria y productos industriales –como estufas y otros objetos domésticos– y de talleres con personas en plenas labores. Las imágenes de estufas mostraban a éstas agrupadas en serie, una lado de la otra y en perspectiva. De esta manera, estas imágenes aludían a la producción masiva y casi infinita de esta clase de objetos, en una era donde la asimilación de la máquina tenía que incorporarse por completo a una sociedad con nuevas aspiraciones. [fig. 11, casi toda la parte superior izquierda del fotomontaje]

La estrategia museográfica de esta sala proponía una clara diferenciación de espacios de convivencia social, como la emulación del área de una alberca, la zona para tomar el sol en la playa, o bien, la estancia interior de un departamento y la oficina con fotomurales al fondo de cada espacio. Sin embargo, las delimitaciones estaban apenas insinuadas por muros débiles, por estructuras tubulares verticales a manera de reja o por pisos ligeramente elevados sobre el piso principal. La muestra en conjunto asemejaba una escenografía teatral.

1.3. La versión de CU

La versión de Ciudad Universitaria, en octubre del mismo año, lucía muy diferente. La estrategia escenográfica que recreaba interiores y exteriores con ayuda de las instalaciones fotográficas, los fotomontajes y la fotografía mural de la primera versión ya no se hacía tan evidente; únicamente las fotografías de amplio formato, sin llegar a ser mural, acompañaban ciertas piezas de la muestra destacando así sus cualidades formales. Ahora, la arquitectura recientemente estrenada de CU servía de marco museográfico ideal para contextualizar los objetos que se mostraban en esta versión, hecha para un público muy específico: los arquitectos que se encontraban reunidos en México con motivo del VIII Congreso Panamericano de Arquitectura. Esta versión probablemente surgió gracias a la coyuntura que ofreció dicho evento, para mostrar los espacios de la recién construida Ciudad Universitaria.²⁹

La muestra se realizó en el edificio de la Facultad de Filosofía y Letras. El sótano y probablemente la planta baja y el primer piso del edificio conformaron el espacio exhibitivo, donde actualmente se encuentran el anexo de la Biblioteca Samuel Ramos y la cafetería (sótano) y las oficinas (planta baja y primer piso). [fig. 32] A la entrada, se ubicaba una estructura de metal del lado izquierdo, sobre ésta se leía: “El arte es para el hombre en todas las circunstancias de su vida diaria” y en el extremo superior derecho de la misma estructura se veía una fotografía en blanco y negro y de mediano formato con un recipiente de barro sostenido por unas manos. Tras rebasar esa mampara, se desplegaban mesas a lo largo del pasillo del lado izquierdo, que exhibían los objetos de vidrio soplado de los hermanos Ávalos, como botellas y “copas para

²⁹ Para 1952 las instalaciones de la CU todavía no estaban habilitadas para los estudiantes.

flores”, cuidadosamente iluminados con lámparas que llegaban muy cerca de las piezas. [fig. 15]

Detrás de las mesas, se alcanzan a distinguir los ventanales y el jardín interior conocido actualmente como “Rosario Castellanos”. Las mesas con los objetos de vidrio llegaban hasta un muro de ladrillos. Ahí, se mostraba la cortina de cobre para chimenea de Germán Cueto, tres canastos con tapa y asas largas, y detrás, sobre el muro, un tapete con decorado de rayas diagonales y puntos oscuros entre cada una de las rayas. [fig. 16]

La siguiente sección estaba dedicada al montaje de textiles, probablemente en el área donde se encuentra la cafetería hoy en día. Varios tipos de tejidos estaban tendidos y alineados uno al lado del otro, sobre una mampara. Esta estrategia expositiva permitía ver las calidades de factura, las texturas, los materiales –algodón, lana y lino– y los diseños. Al lado de esta primera mampara, otros 4 o 5 textiles de gran tamaño colgaban de un alambre tensado que atravesaba el pasillo a lo ancho, a una altura de más de 4 metros hasta llegar al piso, de igual manera que los anteriores, se dispusieron alineados uno al lado del otro, lo que permitía observar cada detalle de la manufactura y la caída de las telas. Después, había otra mampara igual a la anterior con más textiles de diferentes estilos, y posterior a ésta, este espacio dedicado a los tejidos, finalizaba con otro conjunto de telas –con mayor cantidad que el otro– que colgaban a la misma altura que las otras y llegaban hasta el piso. Entre las telas, se encontraban los algodones pintados a mano diseñados por Riggs-Sargent. [fig. 17]

Frente al espacio expositivo del vidrio, del lado derecho del pasillo principal, había más áreas dedicados a otros productos. En una fotografía se alcanzan a distinguir varias secciones delimitadas por muros falsos o mamparas movibles, entre esas secciones se distingue la pata de una silla o sillón del lado derecho del pasillo, lo que sugiere que probablemente ahí se localizaba

el mobiliario. [fig. 14] Ahí mismo, podemos observar que los asistentes a la muestra, en este caso un público reducido y muy específico o especializado, caminaban en medio del pasillo con suficiente espacio, entre la zona que suponemos era de mobiliario y el área de vidrio.

Asimismo, otra fotografía muestra un montaje de ollas y parte de la instalación de muebles; se alcanzan a observar una silla, partes de otras sillas hechas con tiras de tela y la esquina de una mesa, y al fondo, una cómoda de madera y sobre ella, una lámpara de aluminio Mazi-Lux. El autor de esas sillas y mesa es Michael van Beuren, quien realizó ese tipo de sillas a base de cintas de algodón para Domus en los años cuarenta y cincuenta [fig. 19].³⁰

Ahora bien, esa misma fotografía muestra un montaje de ollas de uso cotidiano. Había una olla de presión de la marca Ecko montada sobre la repisa de una mampara y más abajo, sobre otra repisa, otra olla de barro de las mismas dimensiones y de factura artesanal. En la parte superior de la mampara decía: “No es menos bella una forma hecha a máquina que una hecha a mano”. Se trataba de un estrategia comparativa, el visitante podía observar y comparar las cualidades de ambos objetos que tenían diferentes procesos de factura cada uno, y luego leer esa frase para terminar de asociarlos, o viceversa.

Otro núcleo de la muestra, mostraba objetos de cerámica: teteras, jarras, azucareras, tazas, platos y recipientes de diversos tamaños; también apreciamos un “árbol de la vida” y una charola de barro, así como varias jarras de cobre y una charola de madera laqueada, todos de distintas regiones de México. Estos objetos artesanales se colocaron sobre las repisas de un mueble que estaba perfectamente iluminado. Algunas de las piezas de cerámica blanca y fina, eran diseños de Eva Zeisel fabricados por Loza Fina. Frente al mueble, a la mitad del pasillo,

³⁰ Ana Elena Mallet, *La Bauhaus y el México moderno. El diseño de van Beuren* (Ciudad de México: Arquine-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014), 45-67.

estaba un escritorio de madera de formas simples y patas de metal, y sobre él, una lámpara de aluminio de Mazi-Lux, así como una silla que armonizaba perfectamente con el diseño. Al lado de éste, se colocaron tres cestos de basura de cestería de diferentes colores sobre el piso, y al lado de ellos, una silla mecedora de madera con asiento tejido de fibra natural. Por la luz de las ventanas de este espacio, pensamos que podría ubicarse en la planta baja o en el primer piso del edificio de la Facultad, donde actualmente se encuentran, en la planta baja, la sala de profesores, la Secretaría Académica, la Dirección y la Sala del Consejo Técnico, y en el primer piso, las oficinas de Asuntos Escolares y Servicio Social y las coordinaciones de los colegios. [fig. 18]

Finalmente, el propósito de que los arquitectos reunidos en el VIII Congreso Panamericano de Arquitectura pudieran apreciar la muestra se relacionaba a la intención de las autoridades universitarias, de Porset, y quizás del gobierno, de mostrar que México era un país con gran potencial para el diseño industrial, que éste dialogaba con la arquitectura que se proponía en ese momento –que creaba sus diseños a partir de las necesidades sociales de la época– y que Ciudad Universitaria era un excelente ejemplo de ese tipo de arquitectura vanguardista. La muestra contribuyó a la proyección internacional de la Universidad Nacional como una institución vanguardista no sólo en materia de conocimiento, sino de arquitectura y arte.

1.4. La publicidad de la muestra

La publicidad de la exhibición de Porset en CU parecía sencilla, como podemos apreciar en la fotografía del cartel de la muestra. [fig. 13] En un pasillo exterior de la Facultad de Filosofía y Letras, frente a la Facultad de Arquitectura, se encontraba una de las entradas a la exposición, probablemente la principal. En el pasillo, a un lado de esa entrada, sobre una reja reticulada de metal que funcionaba como espacio para pegar propaganda, anuncios y carteles de todo tipo, se ubicaba el cartel de la exposición del lado izquierdo. En la parte superior de éste, decía el título de la Exposición: “arte en la vida diaria” con una fuente tipográfica *sans serif* completamente en minúsculas. En ese título del cartel ya no aparece “El”, artículo con el que comienza el título original, lo que da cuenta de una simplificación de elementos en la composición que reduce a una idea más directa. En la parte inferior del cartel, del lado derecho, con letras mayúsculas y más pequeñas que las de arriba, se señalaba: “Objetos de buen diseño hechos en México”. La estrategia de reducción de elementos nuevamente se hace evidente como arriba, ahora, ya no están las palabras “Exposición de” que sí aparecen en el catálogo de la muestra. Por la disposición de los elementos de la publicidad en la estructura reticular del pasillo, parecería que el cartel tenía de fondo a la Facultad de Arquitectura como una estrategia planeada.

En la misma estructura donde se encontraba el cartel, también había otras dos imágenes cuadradas –de igual tamaño y una a lado de la otra–, una de ellas apuntaba: “Material de INBA/Clara Porset”, y abajo: “Montaje de Clara Porset/Manuel Vázquez” yuxtapuestos sobre una imagen, cuyas formas y objeto no alcanzamos a distinguir. La otra imagen es una fotografía –muy probablemente de Lola Álvarez Bravo por su composición– de un sillón de primavera (tipo

de madera) y piel de cerdo atada con piola, diseñado por Porset y construido por Ruiz y Govea que también aparece en el catálogo. Con esta información, sabemos entonces que la muestra presentó piezas pertenecientes a las colecciones del INBA y que el montaje no estuvo únicamente a cargo de Porset, sino también de Manuel Vázquez –del que desafortunadamente a la fecha no poseemos más datos. [fig. 13]

2. El dispositivo fotográfico en el espacio expositivo

En el apartado anterior vimos que el espacio expositivo de la muestra *El arte en la vida diaria*, incorporó paneles fotográficos, fotomontajes de gran escala y fotomurales. Recordemos que en la versión del Palacio de Bellas Artes, en una de las salas pendía un fotomontaje de grandes dimensiones, y los diferentes espacios que conformaban esa sala, estaban ambientados por otro fotomontaje, un fotomural y una instalación fotográfica respectivamente. [figs. 10, 11 y 12] En la versión de CU, según pudimos ver, no se observan estos dispositivos, sin embargo, sí había fotografías de amplio formato que no llegaban al tamaño mural. No descarto la posibilidad de que también hubiera los mismos recursos museográficos, puede ser simplemente que no aparecen en las imágenes de registro. En este apartado, veremos algunos antecedentes de la historia del diseño de exposiciones que pudieron haber inspirado la propuesta que desarrolló Clara Porset en el museo y en el espacio universitario.

El diseñador y miembro de la Bauhaus, Herbert Bayer, desarrolló el *Diagrama del campo de visión* –a partir de la perspectiva visual del ser humano– que se convirtió en la base para el

diseño de sus instalaciones museográficas en diversas exposiciones.³¹ Bayer diseñó el pabellón del Werkbund alemán en la exposición de la Sociedad de Artistas Decoradores de París (1930), ahí “sus *displays* incluyeron paneles fotográficos con imágenes de arquitectura inclinadas en ángulo del piso al techo, sillas producidas en masa colgadas en fila sobre el muro y maquetas arquitectónicas [Una de las maquetas, la que estaba frente a la instalación fotográfica, era del edificio de la Bauhaus en Dessau].”³² Como un boceto preliminar de esa instalación, Bayer concibió su esquema, el cual se reprodujo en el catálogo del Werkbund. [figs. 25 y 26] Más tarde, las tensiones políticas ocasionadas por el régimen nazi y los conflictos internos, financieros e ideológicos, en la escuela ocasionaron el cierre de sus puertas en Dessau en 1932.³³ En 1938, Bayer –a pesar de sus colaboraciones con dicho régimen– emigró a Nueva York, donde realizó varias exposiciones de propaganda –encargadas por el gobierno estadounidense, cuyo contenido era fundamentalmente político–³⁴ curadas por Edward Steichen en el MoMA de Nueva

³¹ Herbert Bayer diseñador gráfico, pintor, fotógrafo y arquitecto austriaco. Fue el titular del Departamento de Artes Gráficas de la Bauhaus a mediados de los años veinte. En 1938 llegó a Nueva York, donde desarrolló una larga carrera en artes gráficas y diseño de exposiciones. Jorge Ribalta, *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Press a The Family of Man, 1928-1955* (Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2009), 490. Jorge Ribalta es responsable del Departamento de Programas Públicos del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y fue curador de la exposición *Archivo Universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna* (2008) presentada en ese mismo recinto.

³² La traducción es mía. “His displays included photo panels of images of architecture tilted at angles from the floor and ceiling, mass produced chairs hung in rows on the wall, and architectural models.” Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (Cambridge: The MIT Press, 2001), 25. La información en los corchetes fue proporcionada por la Dra. Louise Noelle.

³³ Esta información fue proporcionada por la Dra. Noelle.

³⁴ Para ver más sobre el debate de la incorporación de la fotografía en el museo de arte y su utilización como medio de comunicación de masas en las exposiciones de propaganda véase, Christopher Phillips, “La fotografía en el banquillo de los acusados”, trad. Patricia Gola, *Luna Córnea* 23 (2002): 110-129, http://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_23/5; y Jorge Ribalta, *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Press a The Family of Man, 1928-1955* (Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2009).

York, como *Road to the Victory* (1942) y *Power in the Pacific* (1945), donde empleó las mismas estrategias.³⁵

Bayer desarrolló su modelo de exhibición bajo las siguientes consideraciones:

El ojo humano se halla fijo a una distancia media del suelo. El campo visual tiene un tamaño definido, cuyas limitaciones se hallan en la naturaleza del ojo. Por medio del movimiento ocular o de la cabeza, o del cuerpo, el campo visual se amplía. También aumenta si aumenta la distancia entre el ojo y el objeto. La vista normal es horizontal. Sin embargo, como la perspectiva puede ampliarse en gran medida, aquí se encuentra un motivo elemental en el diseño. Hasta la fecha apenas se ha utilizado. El espacio expositivo está al alcance del ojo humano, y debería adoptar sus formas de las cualidades del ojo mismo. Este espacio es también, en casi todos los casos, temporal, hecho que lo diferencia del diseño de los edificios o casas monumentales.³⁶

Con base en este reconocimiento sobre el funcionamiento de la visión humana es que Bayer elaboró su propuesta. El diagrama consistía en la disposición de paneles y objetos en relación al campo de visión del observador, lo que generaba la inclusión del espectador dentro del espacio de exhibición. En lugar de montar imágenes sobre la pared en un mismo nivel frente al espectador, como tradicionalmente se hacía desde las exposiciones en las Academias de Arte, Bayer inclinó los paneles por encima, debajo y al nivel del ojo humano. [fig. 25] Bayer

³⁵ Los diseños de exhibición de Herbert Bayer llegaron al MoMA de Nueva York gracias a Alfred Barr –quien tenía un profundo interés por la Bauhaus– y se emplearon en múltiples exposiciones de diseño industrial y de exposiciones de propaganda desde la década de los años treinta hasta muy entrada la década de 1950. Alfred Barr –primer director del MoMA–, escribió: “Puede que no fuera hasta después de la gran exposición de la Bauhaus en 1923 cuando comenzaron a llegar a Norteamérica las noticias acerca de la existencia de un nuevo tipo de escuela de arte en Alemania, en la que célebres pintores expresionistas como Kandinsky estaban aunando sus fuerzas con artesanos y diseñadores industriales bajo la dirección global del arquitecto Gropius. Algo más tarde comenzamos a admirar algunos de los libros de la Bauhaus, especialmente el impresionante volumen de Schlemmer sobre el teatro y *Malerei, Photographie, Film*, de Moholy-Nagy.” Así fue como llegó la Bauhaus a Nueva York. Sin embargo, el MoMA tenía en su planteamiento original, la idea de incorporar diseño industrial, fotografía y mobiliario entre sus temáticas de exhibición con el interés de ir más allá de la exhibición tradicional de pintura y escultura. Alfred Barr, *La definición del arte moderno*, ed. Irving Sandler y Amy Newman, trad. Gian Castelli (Madrid: Alianza Editorial, 1986), 109.

³⁶ Herbert Bayer, “Fundamentos del diseño de exposiciones”, *PM 2* (1940): 17-25, citado en Jorge Ribalta, *Espacios fotográficos públicos* (Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2009), 494-97.

transformó el concepto del campo de visión y creó posteriormente el *Diagrama de 360 grados del campo de visión* en 1935, en donde colocó al espectador en una plataforma varios centímetros sobre el nivel del piso, una posición que aumentaba la habilidad del espectador para explorar con los ojos: el techo, el piso y los paneles del muro.³⁷ [fig. 26]

Si bien esta última propuesta de Bayer no está en la exposición de Porset, sí encontramos la primera en la versión del Palacio de Bellas Artes. [fig. 12] La instalación fotográfica de *El arte en la vida diaria*, que muestra los espacios de los nuevos edificios en la sección de muebles diseñados por Porset, guarda una estrecha relación con la instalación fotográfica del pabellón alemán de la Exposición de la Sociedad de Artistas Decoradores de París que muestra imágenes de edificios. [figs. 27 y 28] Empero, las dimensiones de la instalación de la primera son inferiores.³⁸ La disposición y las dimensiones de la instalación principal del Palacio de Bellas Artes también nos recuerda a Bayer, no así el contenido de las imágenes suspendidas con hilos que retratan artesanos mientras realizan el trabajo de los objetos. [fig. 1] La temática se vincula más con la manera que instauró Fernando Gamboa en México como veremos más adelante en el ensayo.

Ahora bien, Bayer sistematizó, teorizó y difundió las innovaciones del artista ruso El Lissitzky en Europa y después en Estados Unidos.³⁹ Este último planteó una concepción dinámica de la visión en el espacio expositivo a partir del uso de la fotografía a finales de los

³⁷ Para ver más sobre las propuestas de Bayer véase, Ribalta, *Espacios fotográficos públicos*, 19.

³⁸ En la instalación fotográfica de la sección alemana en la Exposición de la Sociedad de Artistas Decoradores de París, pareciera que la maqueta del edificio de la Bauhaus en Dessau fue colocada de manera que formara parte de la instalación ya que dialogaba con las imágenes de edificios [fig. 28].

³⁹ Ribalta, *Espacios fotográficos públicos*, 19. El Lissitzky fue artista, diseñador, fotógrafo, tipógrafo y arquitecto ruso. Diseñó los pabellones soviéticos de la Exposición Internacional sobre la Prensa (*Pressa*) en Colonia (1928), de la Exposición Internacional de Cine y Fotografía (*Film und Foto*) en Stuttgart (1929) y de la Exposición Internacional sobre la Higiene en Dresde (1930). (Ibid., 490).

años veinte en la URSS. Cabe recordar que en la vanguardia rusa hubo un desplazamiento de la pintura a la fotografía y del arte a la arquitectura; así, los *Proun* de El Lissitzky evolucionaron y se convirtieron en la base de sus diseños de exposición.⁴⁰ En síntesis, esos desplazamientos fueron la superación de la autonomía artística burguesa, la plena incorporación del arte en la práctica social y del Estado y la asimilación de los procesos técnicos en la construcción de la obra.

⁴¹ De esta manera, los dispositivos del artista y el diseñador implicaban una colaboración entre la obra y el público fuera del esquema tradicional de los museos de arte.

Según Bayer, el tema, el propósito y el valor debían quedar expresados con toda claridad por medio de la comparación, el análisis, la secuencia, la exposición y la representación.⁴² El diseñador utilizó el recurso del fotomural en la exposición *Die Kamera* (1933) durante el nazismo. La imagen que retrataba militares ocupaba una buena parte de la sala de honor. El Lissitzky utilizó el recurso del fotomontaje en sus exposiciones, cuya gran escala remitía a la tradición de la pintura mural; éste fue el elemento central de la exposición *Press* (1928).⁴³ Y ambos emplearon estructuras arquitectónicas diseñadas específicamente para presentar las imágenes.

Así como el fotomontaje constituye una yuxtaposición de elementos inconexos cuya significación se produce a través de la recomposición y resignificación, por parte del espectador, de la totalidad de las partes que forman la obra, más allá de la suma de fragmentos, la exposición fotográfica expandida lleva esa colaboración entre autor y público a una dimensión arquitectónica. Por tanto, en ese tipo de exposición, que de

⁴⁰ Los *Proun* de El Lissitzky son una serie de piezas abstractas –que van desde pinturas y litografías sencillas hasta instalaciones en tres dimensiones– compuestas a partir de figuras geométricas. Él los denominó como “un estado intermedio entre la pintura y la arquitectura”. Con los *Proun*, el artista ruso introdujo ilusiones tridimensionales a través del empleo de formas geométricas. Los diseños de los *Proun* fueron transformándose hasta llegar a ser la base para sus diseños museográficos y arquitectónicos.

⁴¹ *Ibid.*, 17.

⁴² *Ibid.*, 494.

⁴³ Para ver más sobre las características del fotomontaje véase, *ibid.*, 18.

forma característica utiliza grandes ampliaciones y una multiplicidad de puntos de vista, no se trata solamente de representar o *dar forma a un nuevo sujeto popular de masas*, sino de intervenir en el proceso psíquico de la percepción y proporcionar un espacio y un mecanismo de lectura pública de imágenes en que el espectador asume un nuevo protagonismo: deja de ser espectador y se convierte en operador.⁴⁴

De la misma manera funcionaba la exposición de Porset. Ésta intentaba hablarle al sujeto de la clase media –que estaba emergiendo en la ciudad de México– y al sujeto de la industrialización. En el caso del primero, se le transmitía la idea de cómo debía vivir, al segundo, se le invitaba a establecer un proceso creativo a partir de las herramientas que proporcionaba el diseño para mejorar la industria, mediante un mecanismo museográfico –adaptado a las condiciones de un museo y de un espacio educativo en México– que incluía fotomontajes de gran formato, fotomurales y fotografías de mediano formato con una temática específica. Ahora bien, el uso de la fotografía en la museografía de exposición de Porset no sólo tiene un valor artístico, sino también documental, que ubicaba en su contexto de producción a las piezas exhibidas –al mismo tiempo que el uso de la fotografía se había incorporado por completo en la vida diaria–.⁴⁵

El uso de la fotografía en las exposiciones mexicanas anteriores y de misma época (1952) que habían estado a cargo de Fernando Gamboa, da cuenta de la creciente utilización de ese

⁴⁴ Ibid., 15-6. Las cursivas son mías.

⁴⁵ La historiadora del arte, Deborah Dorotinsky señala que hacia 1895, “el Museo Nacional de Antropología reorganizó sus salas y montó la primera exhibición ordenada de objetos pertenecientes a los grupos étnicos nacionales. Para este montaje se utilizaron numerosas fotografías, descritas en el catálogo de la colección de Antropología [...]. Estas fotografías se exhibían colgadas en las paredes, junto a objetos de procedencia indígena: canastos, ollas, baúles de madera pintados a mano, así como textiles y piezas de indumentaria. En las imágenes que documentan las salas del Museo Nacional, pueden apreciarse las fotografías de tipos étnicos y la indumentaria que aparece desplegada dentro de vitrinas”. Este antecedente da cuenta del uso de la fotografía como parte de la ambientación de las piezas en la museografía de exposiciones de carácter etnográfico en México. Es probable que este uso de la fotografía se retomó en las exposiciones de Gamboa y en la de Porset y se extendió durante la segunda mitad siglo XX. Véase, Deborah Dorotinsky, “Fotografía y maniqués en el Museo Nacional de Antropología”, *Luna Córnea* 23 (2002): 61, consultado 15 de junio, 2014, http://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_23.

medio.⁴⁶ El historiador del arte, Carlos Molina considera que la alemana Gisèle Freund es quien sugiere el uso de la fotografía para documentar la vida diaria que las obras de arte refieren en las exposiciones realizadas por Gamboa. Coincide también 1952 y la estancia de Gamboa en París con un cambio radical en la cantidad y calidad de las fotografías empleadas. Molina afirma:

El argumento expuesto por Freund es simple: desde su invención en el siglo XIX, y tras su popularización en el siglo XX, la fotografía estaba tan directamente relacionada con la vida diaria y era tan aceptada, más allá de cualquier barrera socioeconómica, que no hay modo ya de separar la práctica de su representación. Es decir, la visión de quienes fotografían y el potencial político de la lectura de aquellas imágenes, en su contexto y después como documentos históricos, son incontestables.⁴⁷

Así, mediante el empleo de estas estrategias en la exposición de Porset, el discurso propuesto era entonces que la clase media debía vivir su vida diaria con objetos de diseño en espacios vanguardistas; ésta debía hacer todo lo posible por adquirir esta nueva forma de vida. Ese discurso se complementaba con el tipo de muebles y enseres que se mostraban, que cabe adelantar, tenían una estética basada en el diseño vanguardista europeo de la época y el diseño artesanal autóctono. Más adelante, regresaremos sobre este punto. Porset narró cómo surgió la idea de hacer la exposición y en qué consistió su propuesta:

Para los que nos preocupamos de los problemas del diseño y de las resultantes que tiene, era evidente que había llegado la hora de precisar y divulgar esta fase de la

⁴⁶ Cfr. Carlos Molina, “Fernando Gamboa y su particular versión de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 87 (2005): 131, consultado 15 enero, 2014, <http://www.analesiiie.unam.mx/index.php/analesiiie/article/view/2194/2152>. Véase, también, la fotografía del montaje de la Exposición Universal de Bruselas (1958) en el mismo artículo, pág. 131. Cabe aclarar que existen dos versiones de este artículo, ésta publicada en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (2005) y otra en *Las ideas de Gamboa* (Mauricio Marcín, 2013), aunque esta última contiene aclaraciones del autor respecto del texto, no aparece la imagen que me interesa destacar.

⁴⁷ *Ibid.*, 130-31.

cultura contemporánea que es una de las expresiones mejor logradas de ella y que tiene dimensiones más anchas. *Surgió así la idea de hacer una exposición viva, que reflejase la realidad actual de la producción mexicana en el campo del diseño que podríamos llamar para vivir.* La acogió e hizo posible el Arquitecto Enrique Yáñez. Enfocamos la Exposición como un primer intento que tiene que ser repetido, porque sólo la continuidad podrá permitir que se acepten los conceptos que ahora se han tratado de enunciar en ella y que se generalicen.⁴⁸

Cabe señalar que antes de *El arte en la vida diaria*, Porset participó junto con Xavier Guerrero en el concurso *Organic Design for Home Furnishing* en 1941,⁴⁹ organizado por el MoMA de Nueva York. Este certamen por primera vez incluyó a diseñadores latinoamericanos en su convocatoria y otorgó cuatro premios a los mejores trabajos de América Latina. El equipo mexicano conformado por Michael van Beuren, Klaus Grabe y Morley Webb y el equipo conformado por Porset y Guerrero recibieron premios.⁵⁰ Más tarde, en 1948, Porset también participó en el concurso *Prize Design for Modern Furniture*, organizado por el mismo museo. Es probablemente en estas exposiciones, donde la diseñadora observó de cerca las propuestas museográficas de vanguardia, entre esas la de Bayer. Ana Elena Mallet, señala que además la diseñadora realizó varios viajes a Nueva York entre 1941 y 1947 para difundir su trabajo.⁵¹

Resta decir que la versión de la exposición en CU coincidió con la realización del VIII Congreso Panamericano de Arquitectura de la Federación Panamericana de Arquitectos –que abordó problemas de la planificación y de la arquitectura de América–, organizado por el arquitecto Carlos Lazo en octubre de 1952. Posiblemente ahí, Porset estuvo en contacto con

⁴⁸ Porset, “El arte en la vida diaria”, s.d. Las cursivas son mías. Según las especialistas, Ana Elena Mallet y Louise Noelle, el arquitecto Enrique Yáñez fue muy cercano a Clara Porset y fue albacea de sus bienes cuando ésta falleció. La exposición se llevó a cabo gracias a él, como afirma Porset.

⁴⁹ Staniszewski, *The Power of Display*, 167-73; y Ana Elena Mallet, “Los alcances del diseño. La divulgación del trabajo de Clara Porset”, en *El diseño de Clara Porset. Inventando un México moderno*, catálogo de la exposición (Ciudad de México: Turner/Universidad Nacional Autónoma de México/Museo Franz Mayer, 2006), 74.

⁵⁰ Mallet, “Los alcances del diseño”, 74-6.

⁵¹ *Ibid.*, 73.

algunos destacados miembros de la Bauhaus como Walter Gropius, Josef Albers y Hannes Meyer,⁵² Ludwig Mies van der Rohe y Herbert Bayer como señalan los especialistas en el tema, y con el arquitecto Frank Lloyd Wright. Esto lo menciono únicamente para señalar el posible vínculo y diálogo de la diseñadora con los miembros de la escuela.

Según Louise Noelle, a la fecha no existe una lista oficial que confirme la asistencia a la inauguración de los mencionados arquitectos y diseñadores de la Bauhaus. Sin embargo, la revista *Espacios* (9) publicita el Congreso y señala que también fueron invitados, Charles Edouard Jeanneret mejor conocido como Le Corbusier y Oscar Niemeyer.⁵³ [fig. 29]

La diseñadora, al igual que Bayer y El Lissitzky, concibió la exposición –en la versión del Palacio de Bellas Artes– como un medio de comunicación para proponer y promover una nueva manera de ser y vivir a un estrato social emergente: la clase media. El dispositivo fotográfico que subyace en *El arte en la vida diaria* retoma las formulaciones del diagrama del

⁵² Hannes Meyer había vivido en México y se fue en 1949, sin embargo, desconocemos si asistió al VIII Congreso Panamericano de Arquitectura de la Federación Panamericana de Arquitectos.

⁵³ *Espacios* (1948-1957) fue una revista mexicana sobre arquitectura y artes plásticas, fundada y dirigida por los arquitectos Guillermo Rossell y Lorenzo Carrasco. Entre los miembros del consejo directivo estuvieron los artistas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo y Juan O’Gorman (también arquitecto); los arquitectos Enrique Yáñez, Raúl Cacho, Carlos Lazo, Luis Barragán, Enrique del Moral, Augusto Pérez Palacios, Pedro Ramírez Vázquez y Alberto T. Arai; el escritor Andrés Henestrosa, el historiador y crítico de arte Antonio Rodríguez, la fotógrafa Lola Álvarez Bravo y la diseñadora Clara Porset. La revista contribuyó con el concepto de integración plástica –llevado a cabo en importantes proyectos arquitectónicos mexicanos en la década de los años cuarenta y cincuenta– a través del encuentro entre arquitectos, artistas, diseñadores, artesanos e industriales; daba cuenta a los lectores de los avances en materia de construcción y artes plásticas mediante artículos y ensayos ilustrados. La revista además tenía espacios dedicados a la publicidad de eventos académicos y culturales, despachos de arquitectos y marcas mexicanas de muebles para baños y cocinas como DM Nacional, casas de materiales para la construcción, fabricantes de estructuras de acero, marcas mexicanas de diseño como las lámparas Mazi-Lux y marcas de cemento como Cruz Azul, entre otras. Entre los representantes que tuvo la revista en otros países estuvo la fotógrafa Gisèle Freund en Francia y la historiadora y escritora Esther McCoy en Estados Unidos. Véase, también, Comisarenco Mirkin, “Entre la tradición y la modernidad”, 48-9. El diseño apaisado de la revista así como su concepto gráfico, señalan hacia el desarrollo del diseño editorial y de revistas que se llevó a cabo en el país. Véase, Jorge Tamés y Batta “Presentación” a *Espacios. Revista integral de arquitectura y artes plásticas 1948-1957*, publicación digital de la facultad de Arquitectura de la UNAM, consultado 6 octubre, 2016, http://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD13/contenidos/ESPACIOS_CUADERNO.pdf.

diseñador, quien a su vez desarrolló las propuestas del artista ruso en cuanto al uso de la imagen en el espacio expositivo.

3. Algunos aspectos curatoriales de la Exposición. Un viraje a México

Anteriormente he intentado trazar una suerte de genealogía de los diseños de exposición que sirvieron de inspiración para idear el proyecto museográfico de Porset para *El arte en la vida diaria*. En este apartado, me concentro en destacar algunos aspectos curatoriales que me interesan de la muestra. El primero de ellos es el trabajo de la diseñadora en la exposición, éste, según aparece el crédito en el catálogo, fue de “dirección y diseño”, el cual se consistirá más bien de un trabajo curatorial incluso antes de que se empleara el término en México.

Antes y durante la década de 1950, el término “curador” no existía en México, se utilizaban los términos “museógrafo”, “director de exposición”, “director artístico”, o simplemente, “organizador” para referirse a la labor que incluía una serie de prácticas de un encargado de elaborar una exhibición en el medio del arte.⁵⁴ En otros países, como Estados Unidos, sí existía el cargo de curador en los museos de arte como el MoMa de Nueva York.

⁵⁴ No se sabe bien cuándo comenzó a usarse la palabra “curador” ni qué es con exactitud en el contexto mexicano actual. El término “museógrafo”, era quizá el más empleado. Es hasta finales de la década de los años ochenta cuando surge la figura del curador en el museo de arte en México. El crítico de arte colombiano, Daniel Montero sugiere que la figura del curador independiente apareció a finales de 1980 y principios de 1990, cuando surgieron los grupos de artistas como La Quiñonera, Temístocles 44 y ZONA, los cuales propusieron, en términos generales, un espacio alternativo a la institución museística y a la estructura de las galerías –no estaban en contra del mercado del arte– para la circulación y exposición de sus propuestas artísticas, debido a que estaban en contra del modelo de exhibición del museo de arte. Cfr. Daniel Montero, *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90* (Ciudad de México: Editorial RM-Museo Jumex, 2013), 117-210. Sobre el origen del término véase, Cuauhtémoc Medina, “From Museology to Curatela” (ponencia presentada en *Are Curators Unprofessional?* Symposium en The Banff International Curatorial Institute, Banff, Alberta, Canadá, 13 de noviembre, 2010). El Dr. Cuauhtémoc Medina me facilitó una copia impresa de la ponencia. Agradezco al Dr. Medina, por su gran apoyo para facilitarme esta referencia y otras para este ensayo.

Quizá el trabajo de Fernando Gamboa es el más significativo a este respecto, quien se denominó a sí mismo como museógrafo; en el marco institucional, su oficio consistió, por un lado, en una ardua gestión de recursos y su administración, y por el otro, en la elaboración de un planteamiento discursivo, cuya demostración se llevó a cabo mediante cuidadosas selecciones de piezas y estrategias museográficas específicas en cada uno de sus proyectos.

El trabajo de Gamboa en las múltiples exposiciones que realizó con la Sociedad de Arte Moderno de 1944 a 1946⁵⁵ y posteriormente durante su gestión en el INBA –como Subdirector General y encargado del Departamento de Artes Plásticas– dan cuenta de sus alcances en este oficio. Una de muestra destacada fue *Arte Mexicano, Antiguo y Moderno* que itineró por Europa entre 1951 y 1953. El programa de exposiciones de la Sociedad de Arte Moderno tuvo por objetivo “contribuir en parte a la *elevación cultural del público mexicano* y a *convertir a México* en importante centro artístico”.⁵⁶ La labor del museógrafo consistió en buscar, estudiar, seleccionar y clasificar obras en ambos espacios.

Cabe hacer este paréntesis para explicar que el quehacer museográfico implicaba una amplia labor en una exposición. El trabajo de Gamboa no sólo involucraba “la capacidad de valorar las obras que van a exponerse, y de proyectarlas hacia el público por medio de un justo empleo de la luz, color, disposición y forma”,⁵⁷ sino que incluía una interpretación o un discurso

⁵⁵ Mauricio Marcín, comp., *Las ideas de Gamboa* (Ciudad de México: Editorial RM-Museo Jumex, 2013), 197.

⁵⁶ Carta de Jorge Enciso, presidente de la Sociedad de Arte Moderno dirigida a Carlos Chávez, director Nacional de Bellas Artes, el 18 de octubre de 1948, citado en Mauricio Marcín, *Las ideas de Gamboa*, 209. Las cursivas son mías.

⁵⁷ Gamboa, “La Museografía. Nuevos conceptos”, 234. El documento no está fechado; el historiador del arte, Carlos Molina sugiere que este texto es de la década de 1940, ya que menciona la exposición que Gamboa realizó en 1944 sobre José Guadalupe Posada en Chicago. Yo sugiero que es de finales de la década de los cuarenta o principios de la década de los cincuenta, ya que señala que creció notablemente el número de exposiciones realizadas por el Museo Nacional de Artes Plásticas –Museo del Palacio de Bellas Artes– entre 1943 y 1946 y que de ese año “a la fecha”, en “casi cuatro años”, es decir, en 1950 prácticamente, ha celebrado 150 exposiciones: 120 en la Ciudad de México, 25 en los estados y 5 en el extranjero. El curador del Museo Experimental El Eco, Mauricio Marcín y autor del libro donde se publica este texto, señala que Gamboa trabajó y retrabajó el texto durante mucho tiempo.

susceptible de comprensión por parte de un público. Gamboa, pionero en la reflexión sobre el quehacer de la museografía, lo señaló:

la museografía no es simplemente el arte y la ciencia de la organización de los objetos y de su exhibición. No sólo se preocupa de algo tan importante como enseñar el arte, la ciencia y la historia por el método visual, nos [sic] es tampoco un arte y una ciencia en sí mismos, ajenos a la enseñanza del asunto que trata de exponer, ni tampoco un arte que se recrea narcisistamente con alardes virtuosos divorciados de su espíritu de servicio de los temas que presenta. *La museografía es algo más que eso*. Como todo arte y ciencia que se desarrollan con un fin preconcebido, en este caso el de educar, tienen que poseer una serie de principios éticos y estéticos que infundan a esta actividad un sentido profundo.⁵⁸

De esta manera es que la figura del museógrafo anticipaba ya la del curador. Sin entrar en la discusión sobre hasta dónde llegan las tareas del curador, sólo quiero hacer hincapié en que el trabajo de la diseñadora en *El arte en la vida diaria* fue similar al de Gamboa en su respectiva dimensión y que su propuesta curatorial se inserta también en la tradición que éste construyó. Molina sostiene que el trabajo de Gamboa fue curatorial antes de que se empleara el término en México.⁵⁹

La labor de Porset no sólo consistió en idear, organizar y montar la muestra, sino que también “realizó visitas específicas a talleres e industrias en diversos lugares de la República Mexicana”⁶⁰ para la selección de las piezas. El arquitecto Enrique Yáñez apuntó en el catálogo de la exposición: “ha hecho durante meses una minuciosa búsqueda y recolección de aquello que

⁵⁸ Gamboa, “La Museografía. Nuevos conceptos”, 240. Las cursivas son mías.

⁵⁹ Carlos Molina, “Fernando Gamboa y su particular versión de México”, en Mauricio Marcín, comp., *Las ideas de Gamboa* (Ciudad de México: Editorial RM-Museo Jumex, 2013), 273-74 y 282.

⁶⁰ Mallet, “La exposición de 1952”, 50.

consideramos que llena los requisitos”.⁶¹ La diseñadora negoció el préstamo de las piezas con empresas, industriales, museos y diseñadores y también gestionó los recursos para el proyecto. Ella obtuvo el apoyo de algunos de ellos como patrocinadores, otros se negaron a colaborar, otros sólo quisieron exponer sus productos sin más ayuda y pocos decidieron colaborar únicamente para apoyar un proyecto de esta envergadura que favorecía a diversas industrias. Actualmente, las labores de gestión de préstamo de obra y de *fundraising* (captación de fondos) de un curador para un proyecto no se pueden soslayar dentro de las tareas que realiza.

Pero, ¿cuál es y cómo se configura el *statement* curatorial que subyace en la Exposición? ¿en dónde se inserta el discurso de la exposición? La muestra reunió piezas de diseño industrial y arte popular; el *statement* curatorial era entonces una relación entre ambos objetos: el diseño. En ese sentido, ambos tipos de piezas se proponían para el consumo de la sociedad en su vida diaria. Ese *statement* se configura con el llamado insistente al espectador sobre cómo piezas hechas a mano también tienen un diseño “bello y bueno” más allá del fin utilitario de ambos. Porset muestra este discurso mediante una estrategia museográfica que equipara los objetos artesanales y los objetos industriales. Recordemos que en la versión de CU, en una mampara con repisas se leía: “No es menos bella una forma hecha a máquina que una hecha a mano”, y una de las repisas sostenía una olla de barro de factura artesanal, y la otra, una olla de presión de factura industrial. El público podía admirar y apreciar las características estéticas, formales y utilitarias de ambos objetos con ese *display*. Otra de las estrategias fue montar espacios donde había un diálogo entre muebles de diseño vanguardista con artesanías e imágenes de edificios de arquitectura moderna que contextualizaban las escenas. Finalmente, otro mecanismo museográfico fue la instalación

⁶¹ Enrique Yáñez, “La Exposición El arte en la vida diaria”, en *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos del buen diseño hechos en México*, catálogo de la exposición (Ciudad de México: Departamento de Arquitectura-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952), 11.

con grandes fotografías en blanco y negro de la versión de Bellas Artes, que contextualizaba las piezas que se mostraban, que habían sido hechas a mano en talleres o por artesanos. Las composiciones fotográficas mostraban espacios de poca profundidad enfatizando la manufactura de los objetos o el objeto mismo, mediante el hábil manejo de la profundidad de campo en el enfoque, y de la luz y sombra que acentuaba la expresividad de la escena.

La exhibición mostró al arte popular (más entendido como mestizo que como indígena) como antecedente del diseño industrial; según Porset, México tenía una larga tradición en producción manual, que era artesanal en su mayoría y tenía una fuerte preponderancia sobre la producción industrial. Tanto la tradición de la producción artesanal como la herencia plástica serían “un factor adicional que determinaría el *carácter mexicano de su diseño industrial*, como empieza a hacer ya el diseño arquitectónico”⁶² y fortalecerían su industrialización. Los antecedentes directos de *El arte en la vida diaria* en México son las dos versiones de la exposición sobre arte popular que se realizaron en la década de los años veinte. El pintor Xavier Guerrero –con quien Porset contrajo matrimonio– había colaborado en ambas ediciones.⁶³ La primera versión se llevó a cabo en el Museo Nacional en septiembre de 1921 –la cual estuvo a cargo de Gerardo Murillo, Dr. Atl– y la segunda en Los Ángeles, California –donde Guerrero fue el director artístico– en 1922.⁶⁴

⁶² Porset, “El diseño en México”, 17. Las cursivas son mías.

⁶³ En 1936, Clara Porset llegó a México, en donde conoció y contrajo matrimonio con el pintor Xavier Guerrero; ambos convivieron con los intelectuales y artistas, nacionales y extranjeros prominentes en el mismo país. Fue miembro del Partido Comunista y de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), en esta última colaboró como Secretaria de Organización hacia 1937 [fig. 30]. Cabe anotar que algunos textos señalan la llegada de la cubana a México en 1935. He decidido dejar la fecha de 1936 debido a que es la que aparece en el artículo sobre la diseñadora de la historiadora del arte Louise Noelle, quien considero que ha hecho la revisión más actualizada. Véase, Noelle, “Clara Porset. A Modern Designer for Mexico”, 55. Agradezco a la Dra. Noelle por facilitarme una copia de este artículo y otras referencias para este ensayo.

⁶⁴ Mallet, “La exposición de 1952”, 50.

La primera versión de la Exposición Nacional de Artes Populares⁶⁵ inaugurada el 19 de septiembre de 1921, formó parte de los festejos para la celebración del primer centenario de la Consumación de Independencia. Para la búsqueda y selección de piezas que dieran cuenta del estado de la industria popular, el Dr. Atl así como los organizadores realizaron viajes a varios estados de la República Mexicana como Guerrero, Jalisco, Michoacán y Oaxaca. Los encargados del proyecto, “Atl y Enciso, aportaron piezas de sus propias colecciones para que se integraran a la exposición, solicitaron a amigos cercanos algunos préstamos y lograron contar con obras de los acervos de Frederick Davis, de los etnólogos Miguel Othón de Mendizábal, Renato Molina Enríquez y del Departamento de Promoción de Industrias Indígenas del Museo Nacional.”⁶⁶ También se solicitó a los gobernadores de la República, a través de una circular, su colaboración en el proyecto; en el documento, “se explicaba que el Comité requería manufacturas populares, ya fueran *decorativas o de uso doméstico*, para mostrar la producción artesanal que se realizaba en cada estado de la República”.⁶⁷

⁶⁵ Para el Dr. Atl, “En la denominación de **artes populares** están comprendidas todas las manifestaciones del ingenio y de la habilidad del pueblo de México –las que tienen un carácter puramente artístico y las de carácter industrial. Incluyo también en esta denominación las producciones literarias y musicales. Las artes y las industrias encerradas dentro de este título, *no son todas rigurosamente autóctonas*, pero el sentimiento popular les ha impreso a las importadas un sello muy peculiar, específicamente mexicano. Dos ejemplos: la talabartería y la alfarería [de origen español] [...] Estas dos artes como todas las Artes Populares mexicanas llevan el sello del vigor de las razas indígenas.” Gerardo Murillo “Dr. Atl”, *Las artes populares en México*, catálogo de la exposición, vol. 1 (Ciudad de México: Editorial Cultura, 1922), 11. La información entre corchetes y las cursivas son mías. Según el Dr. Atl, las artes populares son importantes porque satisfacen las vitales necesidades sociales, por la variedad de los objetos, porque poseen un profundo sentimiento estético –y algunos son de un valor artístico absoluto– y porque están impregnadas de una profunda melancolía como la música, o de un suave misticismo, como la poesía religiosa y son subjetivas, realizadas por los indígenas (puros o mezclados) en su mayoría. (Ibid., 15). Entre los tipos de objetos y artes que el Dr. Atl consideraba como arte popular estaban: la loza, los juguetes, la orfebrería, los tejidos de tule, los objetos de palma y mimbre, los mosaicos de plumas, los textiles, los utensilios de madera y los muebles, la arquitectura, la pintura, “el arte de decir”, el teatro, la literatura, la música, las lacas y la charrería.

⁶⁶ Mireida Velázquez, “Facturas y manufacturas de la identidad mexicana. El arte popular en 1921”, en *Facturas y manufacturas de la identidad: las artes populares en la modernidad mexicana*, catálogo de la exposición (Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, 2010), 62.

⁶⁷ Ibid. Las cursivas son mías.

Aquí cabe subrayar que la invención del arte popular comprende vínculos políticos y estéticos complejos desde principios del siglo XX. El arte popular designa objetos de características sociales, estéticas y formales muy heterogéneas.⁶⁸ El origen del arte popular, como parte del arte nacional proclamado desde el Estado, se encuentra en el periodo de la Revolución Mexicana y en el periodo subsecuente de consolidación política del Estado. A partir de 1910, en los ámbitos artístico y político del país, diferentes factores políticos y estéticos posibilitaron un cambio en la percepción de las manifestaciones plásticas que se denominaban “industrial manuales”, y se otorgó la categoría de “arte popular” a éstas.⁶⁹ Éste comprendía un grupo de objetos, los objetos utilizados en la vida cotidiana de las clases populares.⁷⁰ En el periodo posrevolucionario, el concepto de “clases populares” incluía a indios, campesinos y obreros urbanos, y era una estrategia que la política de entonces utilizó para incluir a diversos grupos sociales en la construcción de la nación mexicana. Así, la exposición de 1921 contribuyó con el proyecto nacionalista –que requería constituir el concepto de “nación” y con él, la categoría de “mexicanos”–.

En otras palabras, “faltaba crear la categoría de ‘popular’ en México o despojar esa noción de sus connotaciones étnicas y clasistas para que el término fuera igual a ‘nacional’ y los

⁶⁸ Para un estudio más detallado sobre el tema véase, Karen Cordero, “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México”, en Esther Acevedo, coord., *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, t. III (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002), 67-90.

⁶⁹ Según Karen Cordero, “Desde el siglo XIX, la estética liberal incluyó en la iconografía nacionalista imágenes de costumbres y tipos populares, pero los objetos utilizados en la vida cotidiana de las clases populares no recibieron una valoración correspondiente”. *Ibid.*, 68.

⁷⁰ No se trataba de reivindicar los estilos de vida tradicionales de las clases populares, sino de rescatar únicamente los aspectos estéticos de la producción artesanal y perfeccionar el proceso de creación a partir de los adelantos y conocimientos tecnológicos. Asimismo, se pretendió sistematizar la producción artística rural y urbana, acercando la primera hacia el arte europeo e impulsando el segundo hacia el arte indígena.

mismos héroes y los mismos mitos pudieran servir de identificación a los ‘mexicanos’”.⁷¹ Así, lo “popular”, se transformó en una mezcla que integró a los grupos que conformaban el país: mestizos y pueblos originarios de México. La producción popular comprendía entonces la producción rural e incluso urbana. Cada región se especializaba tradicionalmente en una manera de hacer un objeto artesanal.

Según la investigadora Karen Cordero, dos ideas posibilitaron que se integrara el arte popular al arte nacional en el proyecto más amplio de consolidación política y social de la nación durante la segunda mitad del siglo XX: el surgimiento de un concepto antropológico de la cultura, el cual la concebía como una manifestación del modo de vida de cada grupo social, y la compatibilidad de la estética del arte popular con los modos de representación de las vanguardias europeas que habían descubierto al arte no académico y no occidental como fuente para el arte contemporáneo.⁷² La asociación de estas ideas con los intereses políticos de los artistas e intelectuales mexicanos hizo posible la integración de los valores estéticos de diversos grupos sociales.⁷³ Así, lo popular adquirió una exaltación desde el medio del arte.

En 1921, el presidente del comité organizador de las fiestas de conmemoración de la Consumación de la Independencia, José Emilio López Figueroa señaló:

el Comité Ejecutivo que me honro en presidir, tendrá siempre por norma, que los habitantes de México tomen participación en los festejos ya que no se conmemora el triunfo de una clase privilegiada, sino el triunfo del mismo pueblo. Por lo tanto será rarísimo a la fiesta a la que no puedan concurrir las clases laborantes. El gobierno actual que está sostenido por la voluntad del pueblo, no puede, ni desea,

⁷¹ Guillermo Palacios, *La pluma y el arado: los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del "problema campesino" en México, 1932-1934* (Ciudad de México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Centro de Investigación y Docencia Económicas, División de Estudios Políticos, 1999), 37.

⁷² Cordero, “La invención del arte popular”, 68.

⁷³ *Ibid.*, 69.

por lo tanto, seguir semejante conducta. Las celebraciones deberían tener un *carácter popular* y dentro del más *puro mexicanismo*.⁷⁴

En palabras del Dr. Atl, la exposición de 1921: “canalizó el sentimiento público hacia una mejor comprensión del arte nacional, y las consecuencias comerciales y artísticas que de ella se han derivado son realmente importantes. La propaganda hecha en torno a la exhibición despertó el interés público. La demanda de objetos de manufactura popular ha aumentado considerablemente [...] el deseo de poner de manifiesto el gusto por las cosas del país está hoy día muy generalizado en todas las clases sociales.”⁷⁵ Con ello podemos observar que desde ese momento, esa exposición contribuyó a consolidar el valor y el gusto por la estética popular.

Simultáneamente, a este fenómeno de resignificación del arte popular, se desarrolló un proceso para su comercialización. La revaloración del arte popular de la política cultural y artística también tenía por objetivo, la integración económica de las clases populares a partir de la reorganización de la producción local y su proyección nacional e internacional como un intento para promover el turismo y su consecuente entrada de ingresos al país y para contrarrestar la inestabilidad política que había dejado la lucha armada de la Revolución.⁷⁶

Además de ese antecedente en cuanto a una parte de la temática y del discurso expositivo de la exposición de Porset, hay dos tradiciones que podemos esbozar de manera general sobre la manera en que se hicieron las exposiciones en México en la primera mitad del siglo XX y que no podemos soslayar, porque también contribuyeron con el programa nacionalista. Una heredada por Miguel Covarrubias y la otra por Fernando Gamboa –que permeó hasta muy entrado el siglo

⁷⁴ *El Universal*, edición conmemorativa del Primer Centenario de la Independencia de México, 1 de septiembre, 1921, 1, citado en Mireida Velázquez, “Facturas y manufacturas de la identidad mexicana. El arte popular en 1921” (Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, 2010), 51. Las cursivas son mías.

⁷⁵ “Dr. Atl”, *Las artes populares en México*, 66.

⁷⁶ Cordero, “La invención del arte popular”, 78.

XX el ambiente museístico oficial—. En síntesis, la primera enfatizaba cuestiones etnográficas, derivada de las preocupaciones antropológicas de Covarrubias y la segunda subrayaba las cuestiones estéticas derivada de las preocupaciones sobre la plástica mexicana de Gamboa. El primero había realizado importantes estudios antropológicos y el segundo había estudiado artes plásticas, es quizá esto lo que marcó sus respectivos enfoques.⁷⁷

De acuerdo con Carlos Molina, “Fernando Gamboa estructuraba la exhibición de piezas en etapas tales que no estaban a discusión, constituyendo una perspectiva ‘del desarrollo artístico y un panorama de nuestra historia tan completo como sea posible’”.⁷⁸ Las etapas eran *nacimiento* (el pasado prehispánico, origen remoto pero vigente en algunas zonas del país), *resistencia* (la conquista y la independencia, periodo de amenaza y lucha durante tres siglos) y *consolidación* (el momento de paz y fortalecimiento después de la Revolución) y conformaban una nueva narrativa de la historia de México para insertarse en la historia universal. Esto constituía una estrategia del Estado emergente.⁷⁹ Parte del dispositivo museográfico que empleó Gamboa para su narrativa, en repetidas ocasiones, consistió en el uso de paneles fotográficos que contextualizaban las piezas de sus exposiciones, en este punto es donde encuentro conexiones museográficas con *El arte en la vida diaria* como veremos más adelante.

⁷⁷ Molina, “Fernando Gamboa” (2013), 276.

⁷⁸ Ibid., 274.

⁷⁹ De la misma manera, cuando se fundó el MoMA de Nueva York se creó una narrativa del arte, todas las temáticas propuestas al inicio de las labores del museo se agruparon de manera incierta bajo la categoría de “arte moderno”, la cual proponía una visión de la historia del arte que comenzaba con el arte de las vanguardias —donde la pintura todavía tenía una fuerte preponderancia—, es decir, de Cézanne en adelante, e incorporaría las producciones del futurismo, el surrealismo y el cubismo, y más tarde, al expresionismo abstracto norteamericano, y terminará con el *minimal art* y el *pop art*. Esta visión era en realidad una narrativa progresiva de los estilos que planteaba que cada nuevo estilo era mejor que el anterior; tenía que ver con un enfoque historicista (en su acepción negativa) de la época, que consistió en que cada periodo de la historia era mejor que el anterior, y que esos periodos pasados servían como ejemplos para aprender de ellos en el futuro. Bajo esta concepción se erigió el museo al inicio del siglo XX. Véase, Carol Duncan, “El Museo de Arte Moderno”, en *Rituales de civilización*, trad. Ana Robleda (Murcia: Nausícaä, 2007), 169-214.

Si bien esa narrativa de carácter historicista no estuvo en la exposición de Porset, ésta no se mantuvo ajena al concepto de nacionalismo mexicano de la época, también contribuyó a su fortalecimiento. Su intención buscó conjugar procedimientos industriales avanzados en ese entonces con particularidades artesanales, regionales y populares de México –dicha característica también se hallaba en sus diseños– tanto en la producción manual de la época como en el diseño industrial emergente, ya que el diseño hasta ese momento era popular y artesano en su mayoría. Respecto de *El arte en la vida diaria*, la diseñadora relató cuáles fueron sus objetivos en este proyecto en un breve artículo de la revista *Espacios*:

Hemos procurado darle toda su dignidad al admirable arte popular de México –que tomamos como parte de la producción manual general– y cooperar a valorizarlo y vitalizarlo al mostrar *sus valores de función*. [...] La selección ha sido hecha con un criterio personal que pudiera notarse quizás, pero para contrarrestarlo tanto como fuese dado, se ha procurado buscar los valores permanentes del diseño, los que no tienen época, mucho más que aquellos que marcan el objeto con un sello inconfundible de fecha precisa.⁸⁰

En este sentido, la exposición de Porset, al proponer la conjunción entre diseño industrial y popular, contribuyó al programa nacionalista. No podría ser de otro modo, las bases políticas de ese programa, descansaron sobre la base de las masas populares y los pueblos originarios de nuestro país. Así, el discurso de la diseñadora también colaboró con la construcción y valoración del arte popular como crisol de las diferentes tradiciones étnicas que conforman la mexicanidad –que venía gestándose desde décadas anteriores– y creaba el medio idóneo para insertar el diseño e instar al consumo de objetos de “buen diseño” en la sociedad mexicana. Esta es la gran aportación de la exposición. Para eso era necesario impactar al espectador por medio de un

⁸⁰ Porset, “El arte en la vida diaria”, s.d.

proyecto museográfico específico y el uso recurrente de las imágenes de gran formato como vimos en el apartado anterior.

En el catálogo, el arquitecto Yáñez señala que la exposición:

tiene por objeto presentar al público un conjunto de muebles, objetos, telas, etc. fabricados en México y cuyo diseño creemos que es de evidente calidad artística. No obstante, esta calidad no implica la singularidad o rareza propia de la obra de arte única, sino por lo contrario un mérito que puede y debe repetirse, multiplicarse y *ponerse idealmente al alcance de todos*, para ser [sic] *más agradable el ambiente que rodea la vida de cualquier individuo*. Esta es la limitación fundamental de la Exposición: costo asequible de las cosas, posibilidad ilimitada de reproducirlas y por tanto sentido social.⁸¹

Podemos apreciar que el arquitecto acentúa en dos características lo que diferencia a la obra de arte en sí y a un objeto de diseño. Este último es de fabricación masiva y por ende, de bajo costo y asequible para todos. Tanto Porset como Yáñez construían y transmitían la idea de que los objetos de buen diseño hacían más agradable el ambiente que rodea a los individuos en su vida diaria. Es en este sentido que el diseño tiene una función social para él.

Como pudimos ver, la exhibición se inserta en la tradición discursiva nacionalista de muestras anteriores y de la época. El arquitecto sugiere que la muestra no trataba de imponer una tendencia formal ni por lo popular ni por lo industrial. El gusto por la estética popular ya estaba implantada desde hacía varios años. Sin embargo, el diálogo de dicha estética con la estética híbrida que proponían los objetos “buen diseño”, en parte vanguardistas por sus líneas y formas y en parte popular por sus materiales, combinaciones de materiales y también por sus formas —como los muebles de Porset y Van Beuren, por ejemplo— que se mostraba en la exposición, era

⁸¹ Yáñez, “La exposición El arte en la vida diaria”, 11.

la propuesta formal que se proponía al público, una propuesta vanguardista pero nacional. Yáñez dice:

Aún cuando es ineludible en la selección que constituye la Exposición, como en cualquiera otra, la intervención del gusto y el juicio propios, *no podemos preconizar ni tratar de imponer una determinada tendencia formal*. Estimáramos que *nuestros deseos* han sido satisfechos en esta *primera* Exposición, *si logramos que el público se detenga a pensar sobre las cualidades de los objetos expuestos y los compare con los que forman su propio menaje doméstico*. Por otra parte si el artesano o el industrial reconocen que son un factor de la cultura contemporánea y no simples negociantes.⁸²

El objetivo central de este primer intento, reconoce el arquitecto, era posicionar y valorar la figura del diseñador y elevar la figura del artesano –en tanto diseñador y productor también– en la cultura moderna. A fin de cuentas, la finalidad era educar a una sociedad sobre estos nuevos aspectos del diseño que surgían y que debían implantarse. De manera secundaria a los intereses de este apartado, cabe destacar que esta cita revela el involucramiento de Yáñez en la muestra al hablar en plural y señalar sus expectativas respecto de los objetivos.

En este apartado traté de evidenciar que *El arte en la vida diaria* se insertó en la misma visión de la historia del arte que comenzó después de la Revolución Mexicana y que Gamboa continuó y desarrolló en el contexto museal durante los años cuarenta y cincuenta. La aportación de la exposición de Porset fue la promoción del “buen diseño” en la sociedad mexicana en ascenso, a través de una propuesta museográfica que era una síntesis de la vanguardia europea mezclada con el estilo de Gamboa. Resta decir que la conjugación entre lo popular y lo moderno, bajo la cual se erige *El arte en la vida diaria*, es la misma que subyace en los diseños de Porset.

⁸² Ibid., 12. Las cursivas son mías.

4. La máquina y el hombre como elementos de la producción industrial de objetos funcionales en la sociedad: una idea del constructivismo

Como hemos podido ver hasta ahora, historiográficamente podemos establecer dos tradiciones en *El arte en la vida diaria*: por un lado, las estrategias de Herbert Bayer, basadas en el sistema de la visión humana, que desarrolló en Europa y Estados Unidos. Por otro lado, las estrategias museográficas y curatoriales de Fernando Gamboa que articulaban y promovían un discurso nacionalista entre las décadas de 1940 y 1950. En lo sucesivo, intentaré explicar el insistente llamado a la máquina y el hombre y cómo se conciben en la exposición de Porset.

Clara Porset había estudiado un curso con Josef Albers –uno de los profesores de la Bauhaus que había emigrado a los Estados Unidos en 1937– en el Black Mountain College de Carolina del Norte.⁸³ Los cursos que Albers impartió tenían un esquema similar al que desarrolló mientras fue profesor en la escuela alemana.⁸⁴ Probablemente, los conocimientos que adquirió Porset ahí, fueron los que permearon buena parte de su pensamiento respecto del diseño industrial y los que influyeron para desarrollar su propuesta museográfica para la Exposición. Sin embargo, los planteamientos ideológicos que resaltaban el valor central de la industria –que podrían venir de la ideología bauhausiana– que percibimos en la Exposición, no eran exclusivos de ésta, sino que se encontraban también en la circunstancia histórico-artística que atravesaba Rusia y el resto de Occidente y que consistió en una renovación en el arte. Me refiero al constructivismo.⁸⁵

⁸³ Salinas Flores, *Clara Porset*, 19.

⁸⁴ Lourdes Cirlot, ed., *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos* (Barcelona: Editorial Labor, 1995), 225.

⁸⁵ Otra definición del constructivismo la da Naum Gabo: “The Constructive idea is not a programmatic one. It is not a technical scheme for an artistic manner, nor a rebellion demonstration of an artistic sect; it is a general concept of

En términos generales podemos señalar que el constructivismo ruso borró la división entre la obra de arte y la sociedad que antes de éste tenía el arte y se opuso al cosmopolitismo de la escuela de París. En el arte, el contenido y la forma se unieron. Esta unión reveló una ley universal: los elementos del arte visual como las líneas, los colores y las formas poseen su propia fuerza de expresión. El constructivismo repudió el arte como mera materia emocional, individual, románticamente aislada. Provocó una renovación de los valores artísticos –que no terminaron de lograr las demás vanguardias artísticas– no sólo en el terreno de la plástica sino también de la poesía, el diseño, el teatro, el cine y la arquitectura, frente al panorama de la guerra y la revolución, mediante la ciencia y la tecnología. Uno de los principales precursores de este “nuevo arte”, Naum Gabo habló de las inseparables relaciones entre el arte y la ciencia, entre la obra de arte y la sociedad:

Cuando miramos a través de una pintura cubista hacia su concepción del mundo que propone, nos pasa lo mismo [a los constructivistas] cuando entramos en el interior de un edificio que conocemos sólo desde una distancia –es sorprendente, irreconocible y extraño. Lo mismo ocurre en el mundo de la física cuando la nueva Teoría de la relatividad destruyó las fronteras entre la Materia y la Energía, entre el Espacio y el Tiempo, entre el misterio del mundo en el átomo y el milagro de nuestra galaxia.⁸⁶

the world, or better a spiritual state of a generation, an ideology caused by life, bound up with it directed to influence its course. It is not concerned with only one discipline in Art (painting, sculpture or architecture) it does not even remain solely in the sphere of art. This idea can be discerned in all domains of the new culture now in construction. This idea has not come with finished and dry formulas, it does not establish immutable laws or schemes, it grows organically along with the growth of our century. It is as young as our century and as old as human desire to create”. Naum Gabo, “The Constructive Idea in Art”, en Stephen Bann, comp., *The Tradition of Constructivism* (Nueva York: The Viking Press, 1974), 210. Este texto fue publicado originalmente en *Circle –International Survey of Constructive Art* (London: Faber and Faber) en 1937.

⁸⁶ Bann, *The Tradition of Constructivism*, 204. “When we look through a Cubistic painting to its concept of the world the same thing happens to us as when we enter the interior of a building which we know only from a distance –it is surprising, unrecognizable and strange. The same thing happens which occurred in the world of physics when the new Relativity Theory destroyed the borderlines between Matter and Energy, between Space and Time, between the mystery of the world in the atom and the consistent miracle of our galaxy”. En la traducción al español, la información en los corchetes es mía.

Hubo distintos momentos del constructivismo que había comenzado en 1920 con “El manifiesto realista” de Naum Gabo y Antoine Pevsner en Rusia. El constructivismo internacional surgió de dos puntos de origen: uno provenía del efecto del constructivismo ruso sobre el resto de Europa (con toda la crítica que se le pudo hacer como una “política de estado impuesta”) y el otro surgió de las distintas reacciones de las vanguardias al modelo ruso. Me explico, el radicalismo con el que algunos artistas juzgaban el autoritarismo percibido en la implementación del constructivismo ruso en época de Lenin, hizo que artistas como los que participaron en Dada y De Stijl, quisieran depurar las ideas centrales de las propuestas ideológicas y estéticas para ofrecer alternativa menos “autoritarias”. La vanguardia francesa, por ejemplo, percibió al constructivismo ruso en particular desde Dada, lo que llevó al grupo a tomar una distancia con los preceptos. La Bauhaus (1919), por ejemplo, tuvo un programa de estudios muy cercano a las propuestas de la escuela rusa Vkhutemas (Escuela de Altos Estudios Técnicos y Artísticos). Este último programa ofrecía una educación artística basada en el análisis fundamental de la forma y la defensa de la nueva estética industrial.⁸⁷ La fundación de ambas escuelas contribuyó a consagrar los principios del constructivismo a través de sus programas de enseñanza, para transformar las actitudes de las crecientes generaciones de estudiantes, arquitectos y diseñadores.

88

Así, las ideas transitaban de un lugar a otro. Sobre todo debemos tener en mente que al migrar los constructivistas rusos fuera de su país, llevaron consigo su ideario estético-político a otros países de Europa; algunos constructivistas llegaron a Inglaterra, otros a Alemania. Aunque había tendencias diferenciadas entre un grupo de artistas y otro, la diferencia fundamental

⁸⁷ Bann, *The Tradition of Constructivism*, 51.

⁸⁸ *Ibid.*, 135.

radicaba, creo yo, en su forma de comprender el valor de lo industrial. Todos creían en un arte nuevo para las masas y que el arte preparaba a la mente para construir una nueva sociedad.

A modo de ejemplo del valor que el constructivismo tuvo incluso por encima de los preceptos de la Bauhaus, pensemos en la trayectoria de uno de los profesores de la misma, László Moholy-Nagy. Este artista criticó la idea de los estilos artísticos de la Academia francesa y a pesar de su crítica al constructivismo manifestó en repetidas ocasiones su adhesión a los preceptos constructivistas. Incluso, se puede considerar “el curso que dirigió entre 1923 y 1928 como una demostración práctica de los principios constructivistas”.⁸⁹ En una carta del 17 de enero de 1928 explicó sus razones para salir de la Bauhaus: "El espíritu de la construcción para el que yo y otros dimos todo lo que teníamos –y lo dimos alegremente– ha sido sustituido por una tendencia a la aplicación. Mi campo fue la construcción de la escuela y el hombre.”⁹⁰ Lo que intento decir con ello es que hubo una estrecha relación ideológica entre los artistas rusos, la tendencia constructivista internacional y los profesores de la Bauhaus. El caso de Moholy-Nagy sirve para explicar dicha relación, éste llegó a coincidir con las tendencias constructivistas, no obstante, después salió, al cambiar la dirección de la escuela alemana hacia una tendencia más práctica.

Asimismo fue una época de grupos de artistas y arquitectos (fundamentalmente), con sus respectivas publicaciones o “*little magazines*” y manifiestos que contribuyeron al cambio de paradigma en el arte. Pero lo que me interesa destacar aquí es la asimilación de los medios

⁸⁹ Ibid., XXXVII.

⁹⁰ Ibid. “The spirit of construction for which I and others gave all we had –and gave it gladly– has been replaced by a tendency toward application. My realm was the construction of school and man”.

tecnológicos y la máquina en el medio del arte.⁹¹ Los editores de la revista *Blok* (1924) atestiguaron la adopción de una actitud común hacia la tecnología y los objetos producidos industrialmente,⁹² declararon que “El constructivismo no imita la máquina, pero encuentra su paralelo en la simplicidad y la lógica de la máquina”.⁹³ Theo van Doesburg, sugiere en el primer número de la revista *G*, “que ‘la precisión, la claridad’ que él desea en la obra de arte tenía ‘las mismas raíces que la perfección tecnológica’ de la vida cotidiana, objetos funcionales”.⁹⁴ En “What Constructivism Is” publicado en *Blok*, los editores señalaron: “las formas hechas a mano presentan desviaciones grafológicas características de artistas individuales –se da objetivismo absoluto a la forma cuando es hecho por la máquina”.⁹⁵ Aunque estas diferentes concepciones sobre la asimilación de la máquina varían, señalan que los constructivistas no aspiraban a suplantar la elaboración manual con la supuesta perfección de la máquina, sino que ésta facilitaba la producción artística, era un medio. La última de estas posturas, la más radical representada por el artículo en *Blok* que venimos de ver, apunta que lo hecho a mano representa, simbólicamente, el individualismo del arte académico que los constructivistas rechazaban. Más tarde, El Lissitzky lo expresó más claramente:

⁹¹ El manifiesto de Vertov (1922), publicado en el número 1 de *Kino-Phot*, recuerda en varios aspectos la tradición de los futuristas italianos y rusos en su actitud hacia el hombre y la máquina. Bann, *The Tradition of Constructivism*, 128.

⁹² *Ibid.*, XXXIV. *Blok* nos permite tener en cuenta el desarrollo de las ideas constructivistas internacionales entre 1922 y 1924.

⁹³ “What Constructivism Is”, *Blok* 6-7 (Vasovia, 1924), en Stephen Bann, comp., *The Tradition of Constructivism* (Nueva York: The Viking Press, 1974), 106. “Constructivism does not imitate the machine but finds its parallel in the simplicity and logic of the machine”.

⁹⁴ Bann, *The Tradition of Constructivism*, XXXIV. “that the ‘precision, the explicitness’ that he desired in the work of art had ‘the same roots as the... technological perfection’ of everyday, functional objects.”

⁹⁵ *Blok* 1 (Vasovia, 1924), en Stephen Bann, comp., *The Tradition of Constructivism* (Nueva York: The Viking Press, 1974), 104. “Forms made by hand present graphological deviations characteristic of individual artists –form is given absolute objectivism when made by machine”.

El nacimiento de la máquina es el punto de partida de la revolución técnica que está aniquilando artesanías y volviéndose de importancia decisiva para la industria moderna a gran escala. En el curso de un siglo, todo el modelo de la vida ha sido transformado por el nuevo sistema técnico de la producción. La tecnología ha revolucionado hoy el desarrollo no sólo en los ámbitos social y económico, sino también en la estética. Es esta revolución la que ha determinado los elementos básicos de la nueva manera de construir en Europa Occidental y América. Octubre 1917 fue el comienzo de nuestra Revolución y por lo tanto de una nueva página en la historia de la sociedad humana. Los elementos básicos de nuestra arquitectura se relacionan con esta revolución social y no con la tecnológica.⁹⁶

De esta manera, El Lissitzky intenta diferenciar el hecho de que los nuevos elementos de la construcción arquitectónica-artística son más ideológicos y políticos que resultado de la modernización tecnológica *per se*. Otro aspecto que me interesa destacar es el carácter social del constructivismo que subraya el artista ruso. También hubo una preocupación por integrar al proletariado, quien se convirtió en el principal consumidor/receptor en ese momento constructivista. Dentro de los principios proclamados por el grupo *Blok* señalaron entre sus puntos “La inseparabilidad de los problemas del arte y los problemas de la sociedad”.⁹⁷ Los objetos funcionales –desde diseño industrial hasta la arquitectura– estuvieron pensados para la organización de la vida de las masas.

De la misma manera, Porset instó a la comprensión y asimilación de la máquina –como herramienta capaz de producir objetos de uso doméstico con un valor estético y de diseño– en la

⁹⁶ El Lissitzky, *Russia: The Reconstruction of Architecture in the Soviet Union* (Viena, 1930), en Stephen Bann, comp., *The Tradition of Constructivism* (Nueva York: The Viking Press, 1974), 140. “The birth of the machine is the starting point of the technical revolution that is annihilating handicrafts and becoming of decisive importance for modern large-scale industry. In the course of a century, the entire pattern of life has been transformed by the new technical system of production. Technology has today revolutionized development not only in the social and economic fields but also in the aesthetic. It is this revolution that has determined the basic elements of the new way of building in Western Europe and America. October 1917 was the beginning of our Revolution and thus of a new page in the history of human society. The basis elements of our architecture relate to this social revolution and not to the technological one”.

⁹⁷ *Ibid.*, 106. “The inseparability of the problems of art and the problems of the society”.

vida cotidiana a través del dispositivo museográfico que compara la mano del hombre con la factura industrial en la exposición. Logró este objetivo, o se propuso hacerlo, mediante leyendas escritas que explicitaban esta idea, así como con los fotomontajes y las fotografías. Declaró en el catálogo de la exposición: "es necesario que se divulgue extensamente el nuevo concepto sobre las relaciones del hombre con la máquina y sobre la capacidad de ésta para producir valores expresivos. Tienen que ser, claro está, las instituciones culturales y los centros de educación técnica más avanzados, los llamados a orientar y a estimular al productor industrial y al público consumidor".⁹⁸ Resalta que hace un llamado a que son las instancias gubernamentales e instituciones educativas técnicas las que deben instruir e impulsar al público como hicieron las Vkhutemas constructivistas. Cabe recordar que en México desde la fundación de la Secretaría de Educación Pública, ya se promovía, la idea de que el arte y la educación llegarían a ser herramientas útiles para el cambio social.

La diseñadora reiteró en el catálogo la idea que subyace en el dispositivo que muestra los talleres de producción artesanal y los de producción industrial –a través de la cuidadosa yuxtaposición comparativa de fotografías– en la exposición, ambos, por cierto, según su concepción, nunca dejan de emplear la mano del hombre:

las formas que se hacen a mano y las que se hacen a máquina tienen similares requisitos. La diferencia no estriba en el modo de producirlas, sino en el control individual que se tiene de la forma que se produce a mano y el trabajo subdividido en la que se construye a máquina. En ambos casos los valores prácticos y expresivos pueden ser equivalentes. Porque un objeto no es menos bueno si es uno de los mil que salen en serie de una fábrica, en vez de ser el único que ha construido un artesano en un taller. La figura diferirá [...] según la técnica que se emplee. Diferirá también su carácter general: en la creación individual del artesano

⁹⁸ Porset, "El diseño en México", 16.

se expresa una realidad subjetiva, mientras que en la creación industrial se subraya el carácter colectivo. Una se ha concebido buscando solucionar necesidades personales, *la otra para resolver requerimientos y aspiraciones de grandes grupos humanos*.⁹⁹

Hay una notable equiparación entre el trabajo del artesano y el del obrero industrial en la exhibición al colocar las imágenes sobre sus procesos de manufactura, una a lado de la otra para ser comparadas por el sistema visual del ojo del observador, y con ello, crear la idea de que en realidad la industria facilita el trabajo del artesano, quien produce objetos de carácter subjetivo. Nuevamente observamos que hay una preocupación social, al mostrar y exaltar el carácter masivo de producción en el diseño industrial.

La estrategia de Porset que también incluye dos impresionantes fotomontajes de gran formato, atribuidos a la Lola Álvarez Bravo, remarca la relación hombre-máquina. Esta última había realizado un fotomontaje similar para la sala de juntas del edificio de Chrysler en los años cincuenta.¹⁰⁰ Uno de los fotomontajes de la exposición muestra los elementos más representativos de la producción industrial a gran escala: el hombre y la máquina, de la misma manera que el fotomontaje de ese edificio. En un brevísimo artículo en el número 18 de la revista *Espacios*, Lola Álvarez Bravo revela qué representa su fotomontaje para el edificio así como los alcances de este medio:

La fotografía mural puede ser realizada en fotomontaje o por la proyección de un solo tema real que permita aumentar perspectivas, paisaje, luminosidad, cosa que a su vez ofrece al espectador la posibilidad de transportarse rápidamente a un ambiente diferente. En la decoración de muros, el uso del FOTOMONTAJE,

⁹⁹ Ibid., 13. Las cursivas son mías.

¹⁰⁰ El edificio fue realizado por los arquitectos Lorenzo Carrasco y Guillermo Rossell. Al exterior, David Alfaro Siqueiros hizo un esculto-pintura.

significa contar con un casi inagotable campo abierto a la creación, donde el tema y la composición misma son ricos en posibilidades descriptivas y terreno propicio al desarrollo de la fantasía, cualidades que además, no demeritan el valor esencial del FOTOMURAL: su “realidad”, pues ya que ésta es perfectamente aprensible [sic] debido a la facilidad de identificación de las imágenes: reproducción exacta (fotográfica) de objetos o seres reales. *Para el proyecto de Fotomontaje en el caso particular de la Chrysler de México, se tomaron en cuenta los elementos más representativos de esa industria: la máquina, el hombre y el movimiento (la fuerza motriz). La composición representa la fuerza del hombre y de la máquina prestando su servicio, a través de la industria, a una ciudad moderna.*¹⁰¹

Aunque en este texto Álvarez Bravo explica el fotomontaje para el edificio de Chrysler, expresa además las posibilidades de la fotografía mural (fotomontaje y fotomural) en la década de 1950 que Porset empleó. Las posibilidades para Álvarez Bravo eran inagotables para proyectar un ambiente ideal sobre un modo de vida que se quería comunicar a la sociedad moderna. Y esta es la misma razón por la cual Porset implementó en su muestra el fotomontaje y el fotomural. La relación hombre-máquina del fotomontaje para Chrysler es la misma que subyace en el fotomontaje en la versión del Palacio de Bellas Artes y la misma que se expresa en reiteradas ocasiones.

En síntesis, las referencias museográficas y curatoriales de la diseñadora vinieron a través de las enseñanzas de la Bauhaus, debido a que sus principios se difundieron en Estados Unidos después de que los principales profesores de ésta emigraron a América luego del cierre de la escuela por los nazis. Fue en Estados Unidos donde Porset conoció de cerca sus propuestas al asistir a las exposiciones del MoMA y al estudiar con Albers. Luego, algunos de los profesores

¹⁰¹ Lola Álvarez Bravo, “La fotografía como medio expresivo decorativo en la arquitectura moderna,” s/p. En el mismo texto, Lola Álvarez Bravo expresa su concepto respecto de la fotografía y dice: “Dentro del concepto moderno de lo arquitectónico, la fotografía como medio expresivo y decorativo logra una especial precisión de tema y dimensión, además de identificarse con lo físico y funcional (de la construcción)”. Las cursivas son mías en el cita del cuerpo del texto.

de la Bauhaus visitaron y/o vivieron en México y nuevamente Porset estuvo en contacto con ellos. Sin embargo, las ideas como la del carácter social del arte y el diseño, la relación hombre-máquina y la integración plástica –entendida como la incorporación de las artes en una misma síntesis– que marcaron parte de los principios de la educación artística de la Bauhaus, en realidad provenían de constructivismo ruso y el internacional, y Porset las sintetizó en la exposición en México.

Durante el proceso de investigación, encontramos una tendenciosa reconstrucción historiográfica actualmente, que señala a la Bauhaus como la única escuela cuyas aportaciones influyeron en las artes y el diseño modernos en México y que silencia el aporte de los constructivistas. De este descubrimiento surgió el siguiente cuestionamiento, ¿se trata de una visión de la historia planteada desde la óptica estadounidense en México o simplemente es un desconocimiento sobre el tema? Quizá la vinculación de los constructivistas con el régimen soviético representó un peligro para los intereses capitalistas estadounidenses. Asimismo, cabe señalar que buena parte de los aportes de la Bauhaus y de los constructivistas llegaron a México por una ruta que atravesó Estados Unidos.

La contribución de Porset fue en primer lugar, posicionar al diseño industrial y artesanal de objetos funcionales de la vida diaria de la sociedad mexicana, en un campo fértil de recepción, presentando los alcances de la máquina para la producción masiva de los objetos de diseño industrial y preservando la calidad de la factura de lo hecho a mano. Después, posicionar el trabajo del diseñador y elevar el del artesano. La diseñadora creía que el primero era un participante activo en la sociedad como declaró en diversas ocasiones, del mismo modo en que el artista era un participante activo en el constructivismo.

Finalmente queda decir que, en México, las ideas sobre el carácter social del arte, la relación hombre-máquina en la industria y la integración plástica que encontramos en la exposición y en el pensamiento de Porset, existían también simultáneamente en los supuestos de la modernidad adoptada por los gobiernos posrevolucionarios, y al mismo tiempo que estas ideas se promovieron en Europa. La coyuntura económica y política de ese largo proceso de la posrevolución trajo el progreso al país: crecimiento de la ciudad, transformación en los hábitos de consumo, etc. Como ya ha apuntado Rita Eder, el medio artístico se evidenció “cuando empiezan a surgir temas de actualidad en los dibujos y caricaturas de José Clemente Orozco y algunos cuadros de David Alfaro Siqueiros. En el estridentismo se depositó la idea de movimiento de vanguardia contemporáneo del Movimiento pro Arte Mexicano encabezado por [Adolfo] Best Maugard, las Escuelas al Aire Libre y el incipiente muralismo promovido por [José] Vasconcelos”.¹⁰² Se infundió la estética vanguardista como parte del proceso de modernización del país, como también se habían fijado como objetivo los constructivistas.

¹⁰² Rita Eder, “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano”, en *El arte en México: autores, temas y problemas* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Lotería Nacional, 2001), 363. La historiadora del arte Rita Eder explica en su texto esta idea de la modernidad en el arte, concebida por Olivier Debrouse, diferente de la postura de Fausto Ramírez, quien propone un concepto de modernidad hacia el siglo XIX en el mismo ámbito.

5. *Useful Objects*: un antecedente del tema de *El arte en la vida diaria*

En algunos de los más importantes museos de arte en Estados Unidos hubo una proliferación de exposiciones de diseño industrial entre las décadas de 1920 y 1950.¹⁰³ El plan de trabajo de Alfred Barr durante su gestión en el MoMA de Nueva York, que incorporaba al diseño moderno, incluyó diversas exposiciones sobre este tema. En 1938, Barr llevó a cabo *Useful Objects*, un importante antecedente sobre diseño industrial de la exposición de Porset. Debido al gran éxito de aquella, se convirtió en un evento anual y hubo varias versiones entre 1938 y 1950. *Useful Household under \$5* fue la primera versión. Edgar J. Kaufmann, quien sería el director del departamento de diseño industrial del MoMa en 1946, participó en el comité del museo que seleccionó los artículos para esta primera versión. En esta primera ocasión se mostraron objetos utilitarios de diseño industrial de bajo costo para el hogar. “*Useful Objects* fue una manifestación muy americana de la agenda de las vanguardias internacionales para rediseñar el mundo moderno”.¹⁰⁴ Si bien *Useful Objects* materializó los objetivos del museo, que consistían en educar al público acerca de todos los aspectos de la cultura visual moderna, también tuvo un impacto en la fabricación y el consumo de objetos. Un número significativo de visitantes

¹⁰³ Entre las exposiciones más importantes podemos mencionar *Machine Art* (1938), exposición que se llevó a cabo en el MoMA de Nueva York –curada por Philip Johnson, director del departamento de Arquitectura del MoMA– y estuvo integrada por seis secciones: partes de máquinas, equipo para el hogar y oficina, artículos para la cocina, muebles y accesorios para el hogar, instrumentos científicos y área de vidrio y porcelana. Otras exposiciones de diseño industrial fueron *Applied Arts* (1922) de Werkbund y dos versiones de *Inexpensive Articles of Good Design* (1928 y 1929) en el Newark Museum, estas últimas planeadas para los compradores durante las vacaciones de Navidad. El Metropolitan Museum of Art en colaboración con la tienda departamental Macy’s, instaló un *display* de muebles en la tienda a finales de la década de 1920. El Akron Art Institute hizo cuatro exhibiciones entre 1946 y 1947 tituladas *Useful Objects for the Home*.

¹⁰⁴ Mary Anne Staniszewski, “Installations for Good Design and Good Taste”, en *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (Cambridge: The MIT Press, 2001), 160. “*Useful Objects* was a very American manifestation of the international avant-gardes’ agenda to redesign the modern world”.

buscaban los objetos con los distribuidores locales o los solicitaban directamente a los fabricantes.

Bajo precio, hechos a máquina, artículos de uso doméstico producidos en masa se organizaron en instalaciones que evocaban, en un estilo sencillo y minimalista, tanto la tienda como el hogar. Había elementos de interiores domésticos simulados, como una ventana con las persianas venecianas y una mesa dispuesta con 'objetos de menos de cinco dólares' [...] que las instalaciones fueran un tanto modestas y formadas por los presupuestos limitados fue completamente adecuado para una exposición fundada sobre el concepto de bajo costo.¹⁰⁵

El éxito de la muestra se debió a que se trataba de objetos para la vida diaria a un bajo costo de adquisición. El sencillo *display*, que simulaba los interiores de una casa, colocaba al visitante en una atmósfera íntima de un hogar al mismo tiempo que en una tienda departamental o boutique, donde todos los artículos tenían su precio y se podían seleccionar objetos de montados en serie. El dispositivo del montaje consistió en muros de color azul profundo, donde se colgaron objetos como sillas, ollas y sartenes en serie, y mesas y muebles de color blanco o neutro, donde se desplegaron objetos. El visitante –que se convirtió en un consumidor– podía levantar, manipular y probar los artículos. Estas características del montaje perduraron hasta la última versión de la exposición. En la versión de 1945, el catálogo de exposición, funcionó como una guía de compras de cosas útiles para el consumidor. El *display* de la versión de 1947 fue diseñada por Mies van der Rohe, y se distinguió por su elegancia, amplitud y claridad de formas.

¹⁰⁵ Staniszewski, "Installations for Good Design and Good Taste", 160. "Window Shopping at the Museum: The *Useful Objects Shows*", 160. "Low-priced, machine-made, mass produced household articles were arranged in installations that evoked, in a simple and minimal style, both store and home. There were elements of simulated domestic interiors, like a window with the venetian blinds and a table arranged with 'objects under five dollars' [...] That the installations were somewhat modest and shaped by limited budgets was completely appropriate for an exhibition founded upon the concept of low cost".

Las subsecuentes versiones tuvieron algunas variaciones en cuanto al precio de adquisición de los artículos y títulos, pero siempre siguiendo la misma lógica de consumo: *Useful Objects of American Design under \$10.00* (1940), *Useful Objects in Wartime* (1942-1943), *100 Useful Objects of Fine Design for under \$100* (1947). La versión de 1940 mostró únicamente objetos de diseño estadounidense y la versión de 1948 incluyó juguetes dentro de su propuesta, “en todas las exposiciones de *Useful Objects*, el método del *display* alentó a los visitantes a comportarse de un modo bastante fuera de los códigos sociales habituales de los museos”,¹⁰⁶ es decir, manipular los objetos exhibidos.

Aunque la diseñadora no pretendía vender los objetos en *El arte en la vida diaria*, si hacía hincapié en el bajo costo de fabricación y de adquisición de los muebles y objetos diseñados por ella y otros diseñadores; y no sólo en la ocasión de la muestra, sino también en otros proyectos donde colaboró en México.¹⁰⁷ Por ejemplo, cuando Porset realizó el proyecto del mobiliario para los departamentos del CUPA, señaló: “Al diseñar los muebles mantuve siempre el propósito de que pudieran construirse con un costo muy bajo, y busqué el hacerlos tan resistentes, cómodos y agradables a la vista, como fuese compatible con la necesidad e intención de darles un costo reducido de fabricación”.¹⁰⁸

Quizá la diseñadora visitó alguna de las versiones de la muestra en alguno de sus varios viajes a Nueva York –ciudad donde realizó buena parte de su formación académica– mientras vivía en México. Las biografías de ella consultadas no señalan una fecha precisa de dónde se

¹⁰⁶ Staniszewski, “Installations for Good Design and Good Taste”, 162. “in all the *Useful Objects* shows, the display method encouraged visitors to behave in ways quite outside the usual social codes for museums”.

¹⁰⁷ Para ver más sobre las colaboraciones de Porset en importantes proyectos arquitectónico, véase, Noelle, “Clara Porset. A Modern Designer for Mexico”, 56-8.

¹⁰⁸ Clara Porset, “El Centro Urbano ‘Presidente Alemán’ y el espacio interior para vivir”, *Arquitectura* 32 (1950): 119.

encontraba entre 1938 y 1950. Sin embargo, Ana Elena Mallet señala que entre 1941 y 1947 realizó viajes frecuentes a Nueva York para difundir su trabajo.¹⁰⁹ Recordemos que en 1940 Porset participó, junto con Xavier Guerrero, en *Organic Design for Home Furnishing* –muestra que por primera vez incluía objetos de diseñadores de otros países americanos–, y que en 1948 volvió a participar en otro concurso, *Prize Design for Modern Furniture* (ambos convocados por el MoMA de Nueva York).

Desconocemos si *Useful Objects* usó fotografías como parte del dispositivo de exhibición, empero, ésta representa un importante antecedente de la temática del objeto de estudio de este ensayo. *Useful Objects* integró la estética de los objetos producidos en máquina a partir de dispositivos que invitaban al espectador al consumo de los mismos. En diferentes circunstancias en México, la diseñadora integró la estética de los objetos producidos en masa por máquinas y la estética de los objetos hechos a mano, a través de un dispositivo que en ciertos momentos intentaba recrear los espacios interiores y exteriores donde podían emplearse los objetos. Así como el museo intentaba educar al visitante consumidor estadounidense, Porset intentaba educar al visitante mexicano para ser un nuevo consumidor respecto del diseño industrial, teniendo como objetivo mejorar la calidad de vida de los mexicanos.

¹⁰⁹ Mallet, “Los alcances del diseño”, 73.

Conclusiones

La revisión de *El arte en la vida diaria* en este ensayo partió metodológicamente de la descripción del espacio expositivo, a partir de las fotografías de registro de Lola Álvarez Bravo, para poder comprender cómo se construyó la propuesta de Porset. Encontré que cada una de las versiones de la muestra fueron diferentes. No puedo afirmar que no se mostraron los mismos objetos, no obstante, en las fotografías tanto de una versión como de la otra, no hallé los mismos objetos. Sin embargo, ambas muestras exhibieron textiles, vidrio, platería, cestería, cerámica, muebles para la oficina, muebles para el hogar, etc. La misma lógica temática que siguió el catálogo de la exhibición. La museografía también distó de ser la misma en cada una de las muestras. Los fotomontajes, las instalaciones fotográficas y los fotomurales fueron centrales en la versión del Palacio de Bellas Artes, mientras que en la versión de Ciudad Universitaria, la arquitectura que la albergaba sirvió de marco idóneo para los objetos que proponía, en lugar de fotografías que únicamente aludieran a la arquitectura de la época. Cada una de las versiones de la muestra se adaptó a su propio espacio de exhibición y cada una estuvo dirigida a públicos específicos y diferentes; dentro del público de la primera versión estaba el sujeto de la clase media que estaba apareciendo, el sujeto de la industrialización (empresario y obrero industriales y diseñador), el artesano y las mismas instituciones culturales del país. El público de la segunda versión era más específico: los arquitectos que se encontraban reunidos en México por la realización del VIII Congreso Panamericano de Arquitectura.

En el caso de las secciones de muebles –quizá las más sobresalientes como muestran las fotografías– se recrearon los espacios interiores y exteriores que podían albergarlos en la vida

diaria; en el caso del Palacio de Bellas Artes, por medio de una estrategia que integraba diversos formatos del medio fotográfico. Esos espacios proponían una estética específica: una combinación entre el diseño popular y el moderno. Al mismo tiempo, todos los objetos de la muestra se dispusieron de manera que se mostraba un objeto de diseño popular, hecho a mano, junto con uno de diseño moderno, hecho industrialmente, o viceversa, es decir, se colocaba una olla de presión junto con una olla de barro, objetos de cerámica junto con utensilios de barro, muebles de oficina con objetos de cestería, etc. de manera que el visitante podía comparar las cualidades estéticas y funcionales de un objeto hecho en serie, por medios industriales, con las de un objeto hecho a mano y pensar en la posibilidad de combinarlos y hacerlos convivir. En el caso de la versión de CU, la diseñadora echó mano de leyendas sobre los muros que ayudaban a reiterar la misma idea. Aunque no sabemos si esta misma estrategia la usó en el Palacio de Bellas Artes, ya que ninguna de las fotografías de registro la muestra, podemos señalar que hubo una coherencia entre el objeto exhibido y el discurso de la diseñadora.

El objetivo central de este ensayo fue revisar la propuesta museográfica y curatorial de la exposición de Porset. Encontré que su propuesta era una mezcla entre tradición y modernidad vanguardista. La primera se refiere a lo popular y lo segundo a las formas estéticas sencillas y funcionalistas. Dicha mezcla también se hallaba en los objetos concretos de la parte de diseño industrial y en la estética de sus piezas autorales (inspirada en el mobiliario popular y rural mexicano). En suma, las estrategias museográficas que pudimos observar se vinculan, por un lado, con el esquema de Herbert Bayer puesto en práctica en Europa y Estados Unidos, y por otro, con la tradición mexicana de las exposiciones inaugurada por Fernando Gamboa que

contribuía a la creación de la identidad nacional, al exaltar una vez más el valor de lo popular pero desde el diseño.

Porset llevó el diseño industrial al museo de arte incorporando al arte popular –que había sido mostrado en diversas ocasiones anteriormente– a través de un dispositivo museográfico estratégico, que diseñó tomando elementos de su experiencia y formación en el campo del diseño y cuyas ideas eran bauhausianas. Propuse dar una nueva lectura a la exposición mirando al constructivismo como un antecedente ideológico que no sólo estaba detrás de la muestra sino por encima de los principios de la Bauhaus. Concretamente me refiero a los siguiente aspectos: el carácter social del arte y el diseño, la incorporación de los métodos industriales (el hombre y la máquina sus principales elementos) a la producción artística –y su estética– y la integración de las artes plásticas en una moderna síntesis. Este ideario político-estético también se encontraba en México durante la primera mitad del siglo XX y concordaba con la inclinación política de Porset hacia el socialismo, visible en su colaboración en organizaciones como la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), en su estrecha relación con los miembros del TGP (Taller de Gráfica Popular) y en su relación amistosa con el arquitecto Enrique Yáñez, quien, cabe recordar, figuró como miembro de la Unión de Arquitectos Socialistas.

Los objetivos en la exposición fueron: difundir la importancia del diseño industrial en públicos específicos; educar a la clase media, al sujeto de la industrialización, a los artesanos y a las instituciones educativas y culturales del país sobre diseño para mejorar la calidad de vida de los mexicanos; y posicionar el trabajo del diseñador y elevar el del artesano. Sin embargo, en México no había las condiciones necesarias, ni sociales ni económicas, para acoger sus enseñanzas, en este sentido, la exposición logró sus objetivos a largo plazo. Yáñez expresó su

preocupación sobre el éxito de la exposición de manera anticipada, desde catálogo manifestó que si ésta no tenía la magnitud que correspondía al tema, respondía a la realidad del medio, pero que la intención con esta propuesta era llamar la atención al Estado, escuelas, industrias y artesanos sobre un campo que había sido desatendido.

La realización del mobiliario para los departamentos del CUPA fue un proyecto que fracasó por las razones antes mencionadas, la diseñadora señaló en la revista *Espacios* 16 (1953): “No se pudo imponer por la fuerza al inquilino la adquisición de los muebles que se habían creado adecuadamente para su vivienda”. Aunque Porset siempre hizo hincapié en el bajo costo de producción como en el de adquisición de los objetos de diseño, cabría preguntarse si realmente fueron objetos de bajo precio que pudieran estar al alcance de los inquilinos, o si simplemente el proyecto no prosperó debido a una cuestión de gusto.

La exposición fue otro proyecto de integración plástica. Este concepto fue desarrollado en México en importantes proyectos arquitectónicos, educativos y artísticos desde el Estado dentro del plan de las políticas para la modernización del país. Los preceptos de la Bauhaus: educación sobre el diseño, énfasis en la calidad estética de los objetos y la responsabilidad social del diseñador frente a los más necesitados influyó en buena medida en el desarrollo de la integración plástica como bien señala la historiografía contemporánea del tema al respecto. Sin embargo, reitero que era el constructivismo ruso e internacional el que estaba detrás.

Según Louise Noelle, la muestra se llevó a Ciudad Universitaria –que representaba uno de los íconos de la modernidad y cuyo proyecto arquitectónico de conjunto estuvo a cargo de Pani y Del Moral– debido a que el arquitecto Carlos Lazo, quien se había ocupado de la

construcción como “Gerente General”, quería llevar lo último a ese espacio, que consideraba y estimaba como su gran proyecto.

En cuanto a la temática de la exposición encontramos dos antecedentes concretos: *Useful Objects* presentada en el MoMa de Nueva York entre 1938 y 1950 y *Las artes populares en México* realizada en el Museo Nacional de la Ciudad de México (1921) y en Los Ángeles (1922). Esta última además respondía a la creación de la identidad nacional promovida en el Estado mexicano posrevolucionario. La propuesta de Porset en *El arte en la vida diaria* fue una moderna unidad que mezcló tradiciones estéticas, curatoriales y museográficas para llevar el diseño industrial al espacio museístico mexicano. Quizás se sumó así al ideario de la modernidad que se gestó durante varios sexenios presidenciales y que se consolidaría en los dos sexenios que siguieron a la muestra.

Finalmente, con relación al pensamiento de Porset sobre el diseño, podemos decir que creía en que a los objetos artesanales mexicanos les faltaba implementar los métodos industriales, mientras que a los objetos hechos de fabricación industrial necesitaban del diseño y no sólo debían poner énfasis en la funcionalidad. Para la diseñadora, lo ideal era que se produjeran objetos útiles y bellos hechos a mano o mecánicamente, en ambos casos producidos con la sensibilidad que han dado las formas manuales bellas de la larga tradición mexicana, que además era muy diversa. Creía que toda forma del presente hace eco de las formas que le vienen del pasado, no en copia formal sino en la asimilación y el desarrollo de principios. De esta manera, el pasado serviría de fuente, activaría el presente y lo dispondría para continuar en el futuro.

Bibliografía

- Altshuler, Bruce. *Salon to Biennial - Exhibitions That Made Art History*. Vol. I. London: Phaidon Press, 2008.
- Altshuler, Bruce. *The Avant Garde in Exhibition, New Art in the 20th Century*. New York: Abrams, 1994.
- Álvarez Bravo, Lola. “La fotografía como medio expresivo decorativo en la arquitectura moderna”. *Espacios* 18 (1954): s.d.
- Ariza Julia. “Del caballete al telar. La Academia de Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX”. *Artelogie* 5 (2013): 23 pp. Consultado junio 15, 2014. <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article242>.
- Bann, Stephen, comp. *The Tradition of Constructivism*. Nueva York: The Viking Press, 1974.
- Barr, Alfred. *La definición del arte moderno*. Editado por Irving Sandler y Amy Newman, traducción de Gian Castelli. Madrid: Alianza Editorial, 1986, 75-82 y 93-112.
- Baxandall, Michael. Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros. Madrid: Herman Blume, 1989.
- Bayer, Herbert. *Bauhaus, 1919-1928*. New York: Museum of Modern Art (MoMA), 1938.
- Bergdoll, Barry. “Bauhaus Multiplied: Paradoxes of Architecture and design In and After The Bauhaus”. En *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*. 41-61. Nueva York: MoMA, 2009.
- Cirlot, Lourdes, ed. *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona: Editorial Labor, 1995.
- Comisarenco Mirkin, Diana et al. *Vida y diseño en México, siglo XX*. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 2007.
- , “Entre la tradición y la modernidad: diseño industrial mexicano contemporáneo”. En *Vida y diseño en México, siglo XX*, 20-105. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 2007.
- Del Conde, Teresa. “Recordando a Gamboa”. *La Jornada*, 4 de julio, 2000.

- Cordero, Karen. “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México”. En Esther Acevedo, coord. *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. T. III. 67-90. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- Debroise, Olivier. *Lola Alvarez Bravo: In Her Own Light*. Tucson: Center for Creative Photography-The University of Arizona, 1994.
- Dorotinsky, Deborah. “Fotografía y maniqués en el Museo Nacional de Antropología”. *Luna Córnea* 23 (2002): 60-5. Consultado junio 15, 2014. http://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_23.
- Duncan, Carol. “El Museo de Arte Moderno”. En *Rituales de civilización*, traducción de Ana Robleda, 169-214. Murcia: Nausicaä, 2007.
- Eder, Rita, ed. *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Turner, 2014.
- . “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano”. En *El arte en México: autores, temas y problemas*, 341-371. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Lotería Nacional, 2001.
- Escalímetro (pseudónimo). “El arte en la vida diaria” y “VIII Congreso Panamericano de Arquitectos”. *Espacios* 9 (1952).
- Foster, Hal. “Herbert Bayer. Advertising Structures. 1924-25”. En *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*, 174-183. Nueva York: MoMA, 2009.
- Jácome, Cristóbal Andrés. “Diálogos con la arquitectura”. En *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, 130-131. Ciudad de México: Editorial RM/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/INBA/Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2012.
- Labastida Martín del Campo, Julio. “De la unidad nacional al desarrollo estabilizador (1940-1970)”. En Pablo González Casanova, coord. *América Latina: historia de medio siglo*. Vol. 2. 328-376. Ciudad de México: Siglo XXI, 1990.
- Lissitzky-Küppers, Sophie. *El Lissitzky: life, letters, texts*. London: Thames and Hudson, 1980.
- Mallet, Ana Elena. *La Bauhaus y el México moderno. El diseño de van Beuren*. Ciudad de México: Arquine-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.
- . “La exposición de 1952: *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*”. En *El diseño de Clara Porset. Inventando un México*

- moderno*, 44-57. Ciudad de México: Turner/Universidad Nacional Autónoma de México/Museo Franz Mayer, 2006.
- “Los alcances del diseño. La divulgación del trabajo de Clara Porset”. En *El diseño de Clara Porset. Inventando un México moderno*, 59-85. Ciudad de México: Turner/Universidad Nacional Autónoma de México/Museo Franz Mayer, 2006.
- “Pioneros del gusto”. En *Vida y diseño en México, siglo XX*, 315-421. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 2007.
- Marcín, Mauricio, comp. *Las ideas de Gamboa*. Ciudad de México: Editorial RM-Museo Jumex, 2013.
- Myers, Irving Evans. *Arquitectura moderna mexicana*. Nueva York: Instituto Nacional de Bellas Artes-Architectural Book Publishing Co, 1952.
- Medina, Cuauhtémoc. *Diseño antes del diseño. Diseño gráfico en México, 1920-1960*. Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil, 1991.
- “From Museology to Curatela”. Ponencia presentada en *Are Curators Unprofessional?* Symposium en The Banff International Curatorial Institute, Banff, Alberta, Canadá, 13 de noviembre, 2010.
- Molina, Carlos. “Fernando Gamboa y su particular versión de México”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 87 (2005): 117-43. Consultado 15 enero, 2014. <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2194/2152>.
- “Fernando Gamboa y su particular versión de México”. En Mauricio Marcín, comp., *Las ideas de Gamboa*, 273-289. Ciudad de México: Editorial RM-Museo Jumex, 2013.
- Montero, Daniel. *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. Ciudad de México: Editorial RM/Museo Jumex, 2013.
- Murillo, Gerardo “Dr. Atl”. *Las artes populares en México*. Vol. 1. Ciudad de México: Editorial Cultura, 1922.
- Noelle, Louise. “Clara Porset. A Modern Designer for Mexico”. *Docomomo* 46 (2012): 54-59.
- “El estilo internacional en México”. *Cuadernos de Arquitectura de Yucatán* 17 (2006): 18-27.
- “Otros modernismos. Integración plástica, formalismo y regionalismo”. En Marco Tulio Peraza Guzmán, coord. *Posrevolución y modernización: patrimonio siglo*

XX, 10-19. Mérida, Yucatán: Universidad Autónoma de Yucatán-Facultad de Arquitectura, 2007.

Obrist, Hans Ulrich. *Breve historia del comisariado*. Madrid: Exit, 2010.

Palacios, Guillermo. *La pluma y el arado: los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del "problema campesino" en México, 1932-1934*. Ciudad de México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Centro de Investigación y Docencia Económicas, División de Estudios Políticos, 1999.

Phillips, Christopher. "La fotografía en el banquillo de los acusados". Traducción de Patricia Gola. *Luna Córnea* 23 (2002): 110-29. Consultado 15 junio, 2014.
http://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_23/5.

Pollock, Griselda and Rozsika Parker. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. New York: I.B. Tauris, 2013.

Clara Porset, "El diseño en México". En *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos del buen diseño hechos en México*, 13-17. Ciudad de México: Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952.

----- . "El arte en la vida diaria". *Espacios* 10 (1952): s.d.

----- . "El Centro Urbano 'Presidente Alemán' y el espacio interior para vivir". *Arquitectura* 32 (1950).

Ribalta, Jorge et al. *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Press a The Family of Man, 1928-1955*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2009.

Rodríguez Prampolini, Ida, ed. *Dada Documentos*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.

Salinas Flores, Oscar. *Clara Porset. Una vida inquieta, una obra sin igual*. Ciudad de México: UNAM-Facultad de Arquitectura, 2002.

Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

Tupitsyn, Margarita. *El Lissitzky: Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration*. New Haven: Yale University Press, 1999.

Velázquez, Mireida. "Facturas y manufacturas de la identidad: el arte popular en 1921". En *Facturas y manufacturas de la identidad: las artes populares en la modernidad mexicana*, 50-71. Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, 2010.

Yáñez, Enrique. “La exposición El arte en la vida diaria”. En *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos del buen diseño hechos en México*, 11-12. Ciudad de México: Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952.

Sin autor, “Arquitectura”. *Novedades*, 3 de mayo, 1953.

Catálogos de exposición

El arte en la vida diaria. Exposición de objetos del buen diseño hechos en México. Ciudad de México: Departamento de Arquitectura-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952.

Las artes populares en México. Vol. 1. Ciudad de México: Editorial Cultura, 1922.

Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity. New York: MoMA, 2009.

Rodchenko y Popova. Definiendo el constructivismo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Turner, 2014.

El diseño de Clara Porset. Inventando un México moderno. Ciudad de México: Turner/Universidad Nacional Autónoma de México/Museo Franz Mayer, 2006.

Facturas y manufacturas de la identidad: las artes populares en la modernidad mexicana. Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, 2010.

Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época. Ciudad de México: Editorial RM/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/INBA/Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2012.

Páginas web

Museo Picasso Málaga. Exposición “El Lissitzky. La experiencia de la totalidad”. Consultado 15 de junio, 2014.

<http://museopicassomalaga.org/exposicion.cfm?id=113>.

Tate. "Replicas and Reconstructions in Twentieth-Century Art". Consultado 15 de mayo, 2014.
<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/replicas-and-reconstructions-twentieth-century-art>.

Van Abbemuseum. Exposición "Lissitzky +". Consultado 15 de junio, 2014.
http://vanabbemuseum.nl/en/programme/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=489&cHash=1f67df1b4d15252f780c1b3ee36fea4c.

Museum of Modern Art of New York. Exposición interactiva "Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity". Consultado el 15 de junio, 2014.
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/bauhaus/>.

Apéndice de imágenes y documentos

Palacio de Bellas Artes



Fig. 1. Autor: Lola Álvarez Bravo, vista de la instalación principal con fotografías de la misma autora en una de las sala de la exposición *El arte en la vida diaria*, 1952, en el Palacio de Bellas Artes. UNAM, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Archivo Clara Porset, Carpeta 1: Memoria fotográfica.



Fig. 2. Autor: Lola Álvarez Bravo, fotografía que aparece en el extremo superior derecho de la instalación fotográfica principal que muestra a un artesano mientras realiza el tejido de las sillas. Universidad de Arizona, Center for Creative Photography, Fondo Lola Álvarez Bravo Archive, AG154, Caja 8.



Fig. 3. Autor: Lola Álvarez Bravo, vista de una de las salas el día de la inauguración. Clara Porset aparece de perfil del lado izquierdo del grupo de personas. Fuente: Salinas Flores, Oscar. *Clara Porset. Una vida inquieta, una obra sin igual*. México: UNAM-Facultad de Arquitectura, 2002, 41.



Fig. 4. Autor: Lola Álvarez Bravo, Xavier Guerrero en la sala de textiles en la inauguración de la exposición, probablemente en el Palacio Bellas Artes. Universidad de Arizona, Center for Creative Photography, Fondo Lola Álvarez Bravo Archive, AG154, Caja 8.



Fig. 5. Autor: Lola Álvarez Bravo, Clara Porset del lado izquierdo y Xavier Guerrero en el extremo derecho con algunos asistentes en la inauguración, probablemente en el Palacio Bellas Artes. Universidad de Arizona, Center for Creative Photography, Fondo Lola Álvarez Bravo Archive, AG154, Caja 8.



Fig. 6. Autor: Lola Álvarez Bravo, algunos asistentes en la inauguración probablemente en el Palacio Bellas Artes. Universidad de Arizona, Center for Creative Photography, Fondo Lola Álvarez Bravo Archive, AG154, Caja 8.

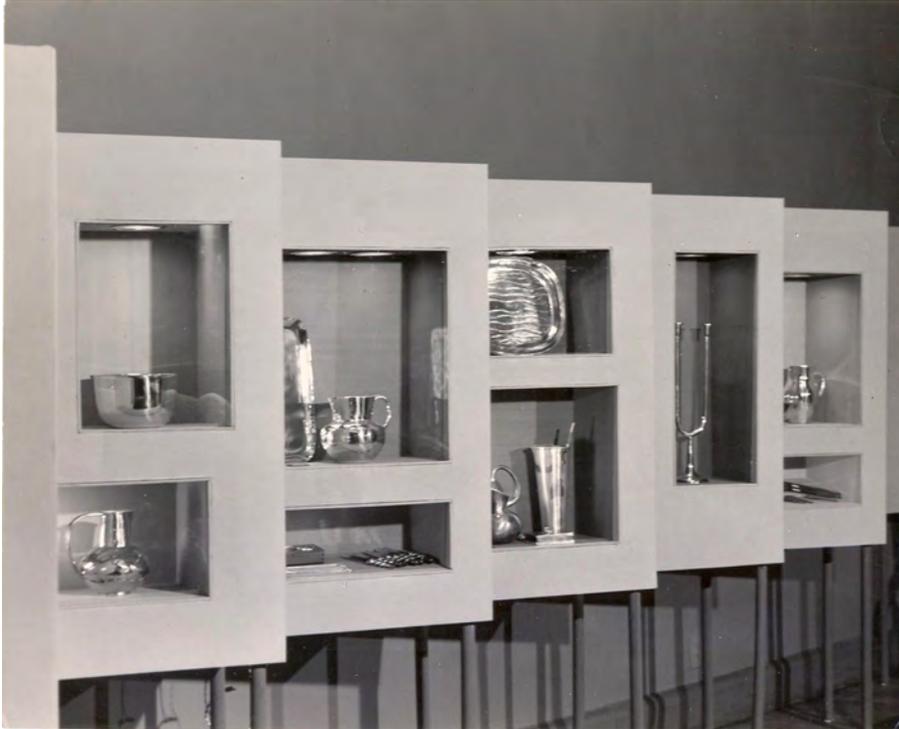


Fig. 7. Autor: Lola Álvarez Bravo, montaje de los objetos de plata, se distingue la charola con incrustaciones de cobre, bronce, plata negra y concha y una coctelera con incrustaciones de bronce, cobre y plata de los hermanos Castillo y el candelabro de la Platería Ortega. UNAM, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Archivo Clara Porset, Carpeta 1: Memoria fotográfica.



Fig. 8. Autor: Lola Álvarez Bravo, montaje de los objetos de plata en una de las salas de la exposición en el Palacio de Bellas Artes. Universidad de Arizona, Center for Creative Photography, Fondo Lola Álvarez Bravo Archive, AG154, Caja 8.



Fig. 9. Otro aspecto de la sala en el Palacio de Bellas Artes, relieve con abstracciones de figuras humanas hechas de alambre que simulan posiciones sentadas y acostadas, frente a él un equipal (silla autóctona). UNAM, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Archivo Clara Porset, Carpeta 1: Memoria fotográfica.



Fig. 10. Vista del montaje de la exposición en el Palacio de Bellas Artes, al frente, los muebles en madera de Clara Porset, diseñados para la empresa DM Nacional y más atrás, los muebles para oficina en metal que durante algún tiempo se usaron mucho en México. Al fondo de estos últimos, un fotomontaje mural atribuido a Lola y un fotomural. Fuente: Mallet, Ana Elena et al. *El diseño de Clara Porset. Inventando un México moderno*. México: Turner/UNAM/Museo Franz Mayer, 2006, 48.



Fig. 11. Otra vista de una de las salas de la exposición, actual Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes, donde se muestra el fotomontaje mural atribuido a Lola. Fuente: Mallet, Ana Elena et al. *El diseño de Clara Porset. Inventando un México moderno*. México: Turner/UNAM/Museo Franz Mayer, 2006, 49.



Fig. 12. Otra vista del mobiliario y algunos objetos en una de las salas de la exposición en el Palacio de Bellas Artes; al fondo a la derecha, una instalación de fotografías de edificios, también atribuidas a Lola. Fuente: Mallet, Ana Elena et al. *El diseño de Clara Porset. Inventando un México moderno*. México: Turner/UNAM/Museo Franz Mayer, 2006, 47.

Ciudad Universitaria



Fig. 13. Cartel de la exposición en los pasillos de CU. Fuente: Mallet, Ana Elena et al. *El diseño de Clara Porset. Inventando un México moderno*. México: Turner/UNAM/Museo Franz Mayer, 2006, 56.



Fig. 14. Posiblemente la entrada a la exposición en CU. UNAM, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Archivo Clara Porset, Carpeta 1: Memoria fotográfica.



Fig. 15. Montaje de diversos objetos de vidrio de los hermanos Ávalos en CU. UNAM, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Archivo Clara Porset, Carpeta 1: Memoria fotográfica.

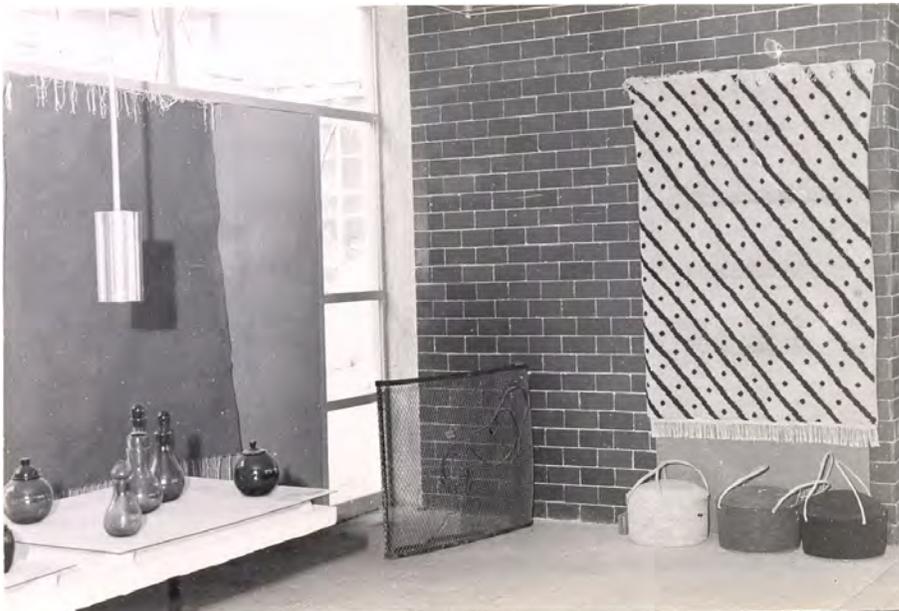


Fig. 16. Parte del montaje: objetos vidrio, la cortina para chimenea de cobre de Germán Cueto (al centro) y algunos objetos de cestería en CU. UNAM, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Archivo Clara Porset, Carpeta 1: Memoria fotográfica.



Fig. 17. Autor: Lola Álvarez Bravo, montaje de los textiles en CU. UNAM, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Archivo Clara Porset, Carpeta 1: Memoria fotográfica.



Fig. 18. Autor: Lola Álvarez Bravo, montaje de enseres, mobiliario y cestería en CU. Algunos las piezas de cerámica blanca son diseños de Eva Zeisel. Los objetos provienen de diferentes regiones de México. Lámpara de aluminio de Mazi-Lux. UNAM, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Archivo Clara Porset, Carpeta 1: Memoria fotográfica.



Fig. 19. Montaje de ollas en CU, de lado derecho, olla de presión Ecko. Fuente: Mallet, Ana Elena et al. *El diseño de Clara Porset. Inventando un México moderno*. México: Turner/UNAM/Museo Franz Mayer, 2006, 57.



Fig. 20. Autor: Lola Álvarez Bravo, montaje de piezas de cerámica y mobiliario en CU. Universidad de Arizona, Center for Creative Photography, Fondo Lola Álvarez Bravo Archive, AG154, Caja 8.



Fig. 21. Dos *chaise longue* de una sola varilla de hierro y lona cosida con piola, diseño de Clara Porset, probablemente en CU. Universidad de Arizona, Center for Creative Photography, Fondo Lola Álvarez Bravo Archive, AG154, Caja 8.

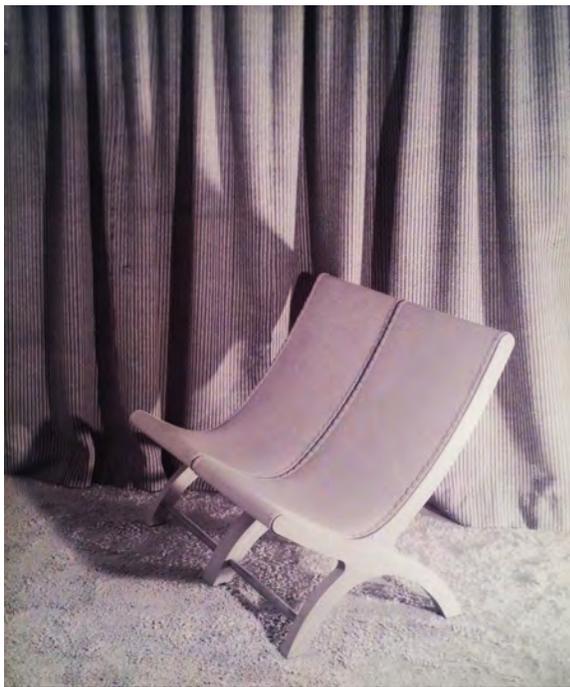


Fig. 22. Autor: Lola Álvarez Bravo, butaques, fotografía para el catálogo de la Muestra. Universidad de Arizona, Center for Creative Photography, Fondo Lola Álvarez Bravo Archive, AG154, Caja 8.

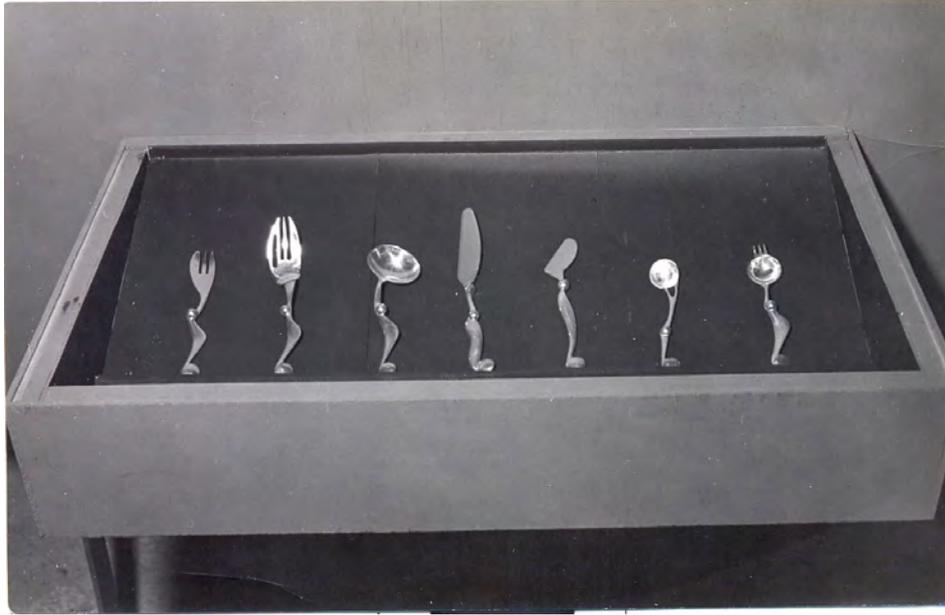


Fig. 23. Autor: Lola Álvarez Bravo, vitrina con cubiertos de plata de William Spratling. UNAM, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Archivo Clara Porset, Carpeta 1: Memoria fotográfica.



Fig. 24. Sillón de primavera de piel de cerdo atada con piola, diseño de Clara Porset, construcción de Ruiz y Govea. Atrás, tapete con diseño de pájaros sobre el muro. UNAM, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Archivo Clara Porset, Carpeta 1: Memoria fotográfica.

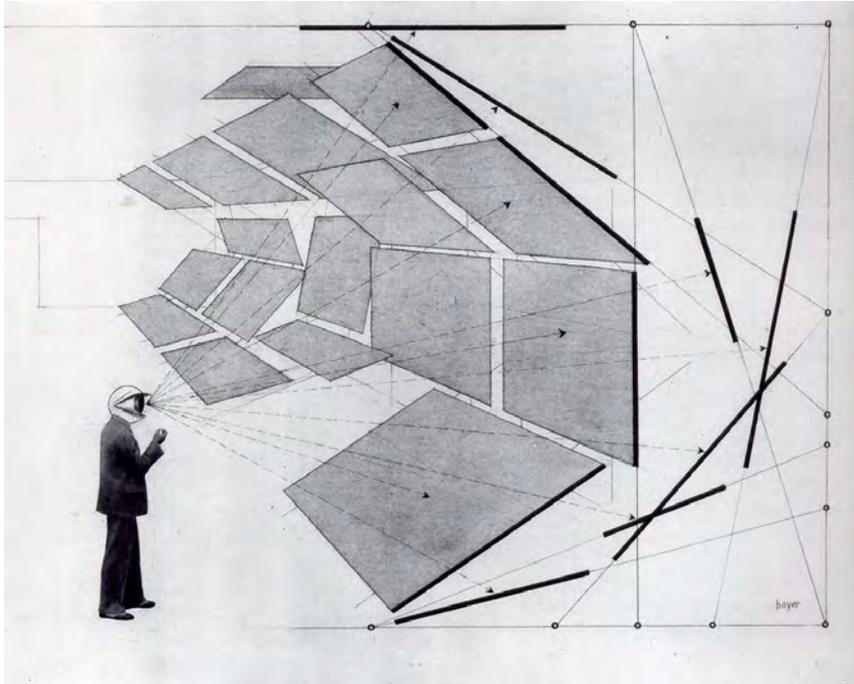


Fig. 25. *Diagrama del campo de visión* de Herbert Bayer, 1930.

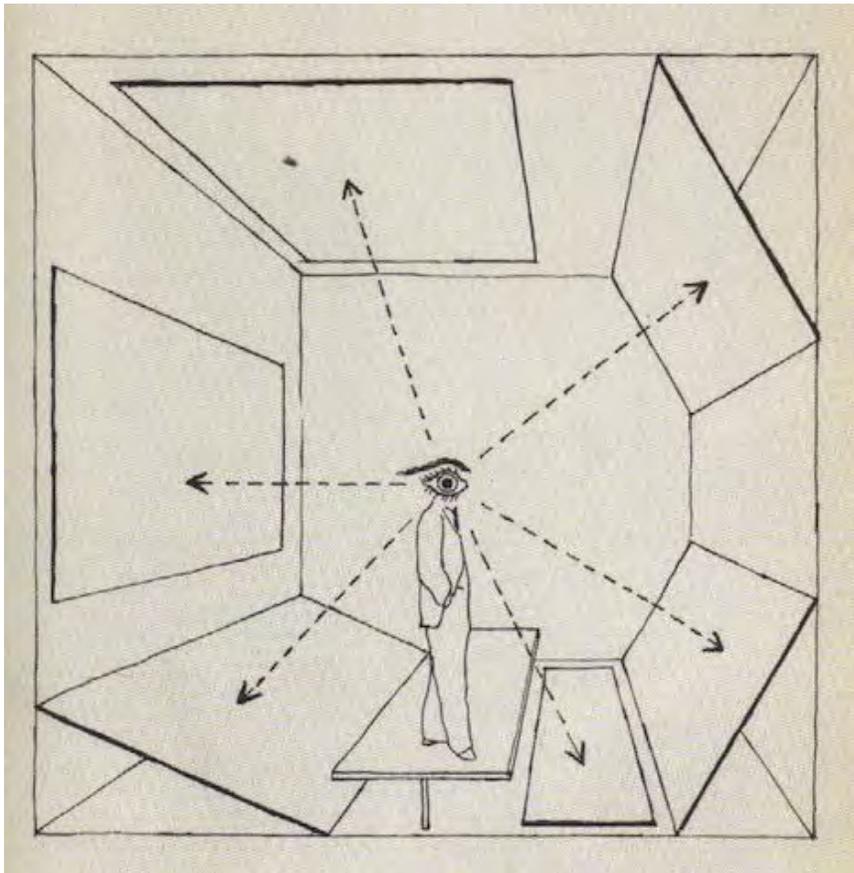


Fig. 26. *Diagrama de 360 grados del campo visión* de Herbert Bayer, 1935.



Fig. 27. Dispositivo fotográfico de Herbert Bayer en la sección alemana de la Exposición de la Sociedad de Artistas Decoradores de París (1930). Fuente: Ribalta, Jorge et al. *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Press a The Family of Man, 1928-1955*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2009, 98-99.

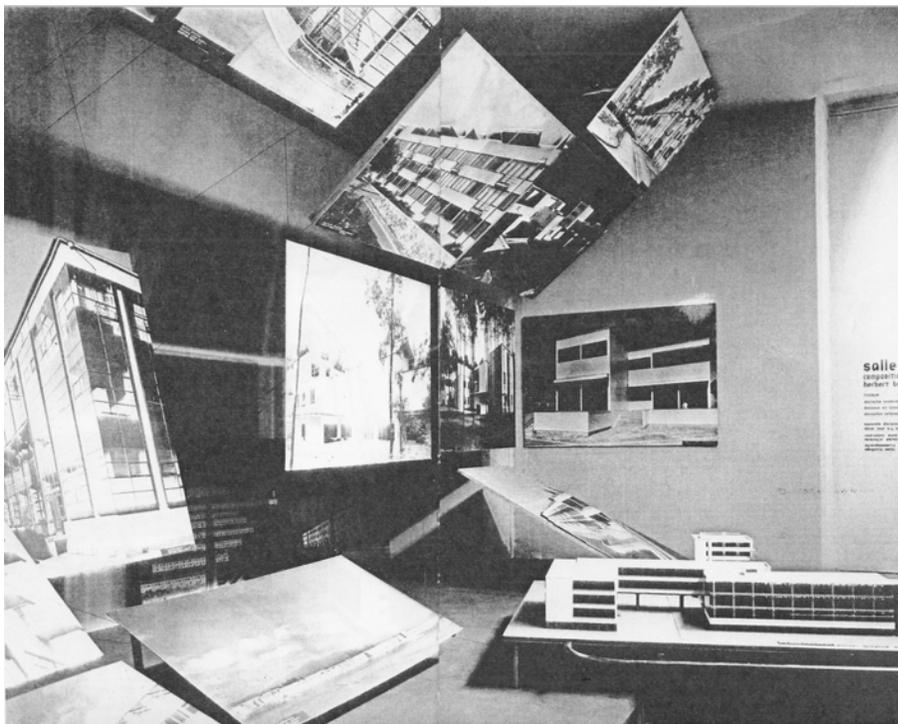


Fig. 28. Dispositivo fotográfico de Herbert Bayer en la sección alemana de la Exposición de la Sociedad de Artistas Decoradores de París (1930). Fuente: Ribalta, Jorge et al. *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Press a The Family of Man, 1928-1955*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2009, 94-95.

ENTRE RESTIRADORES

Por ESCALIMETRO

El Arte en la Vida diaria

El jueves 20 de marzo, el Depto. de Arquitectura del INBA inauguraría la exposición de objetos de buen diseño para uso cotidiano en el Palacio de las Bellas Artes. El Arq. Enrique Yañez, Jefe del Departamento, y la diseñadora Clara Porset, a cuyo cargo estuvo la preparación de la exposición —la primera en su género en México—, se proponen enseñar a las grandes masas populares, como pueden y deben integrarse los aspectos utilitarios, técnicos y estéticos, en cada una de las formas que se emplean a diario y donde quiera que se desarrolle la vida.

Con la exposición —han dicho sus organizadores— se pretende valorizar la buena producción de tipo manual existente y difundir su uso, con el propósito de estimular y orientar el buen diseño en la manufactura industrial, procurando desvirtuar el mito que se teje aún con frecuencia alrededor de la diferencia, en calidad y belleza, entre lo que es hecho a mano y lo que es hecho a máquina, subestimando lo mecánico y sobre estimando lo manual.

Esta interesante labor busca, principalmente, una ulterior finalidad que es la que imparte mayor significado a la exposición: la de cooperar a la elevación del nivel general de vida de la población y hacer posible a la familia promedio el tener el arte como circunstancia diaria y estrechamente unida a la vida.

Numerosas entidades culturales e industriales han ayudado a la realización de esta importante exposición, a la que nos referiremos más extensamente en el próximo número de *ESPACIOS*.

VIII Congreso Panamericano de Arquitectos

Suscritas por el Sr. Dr. Manuel Tello, Secretario de Relaciones Exteriores, el Lic. Dr. Carlos Novoa, Director del Banco de México y el Arq. Carlos Lazo, en representación de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos y el Colegio Nacional de Arquitectos, han sido enviadas ya, a todos los arquitectos mexicanos, las invitaciones para el VIII Congreso Panamericano de Arquitectos que se celebrará en el Distrito Federal en Octubre del presente año.

El Primer Magistrado del país Dr. Miguel Alemán ha aceptado ser Presidente de Honor del Consejo que estará formado por los Secretarios de Estado y destacadas personalidades de la Industria, la Banca y el Comercio.

Exponentes de la arquitectura mundial se han estado dirigiendo a la Comisión Organizadora del Congreso, con el deseo de participar en tan importante reunión, reunión en la que, como se sabe, habrán de tratarse problemas de la planificación y la arquitectura de América.

Entre los exponentes de la arquitectura mundial que han sido invitados

al Congreso, se cuentan, entre otros, los siguientes arquitectos: Charles Eduardo Le Corbusier, Francisco Matarazzo Sobrinho, Giovanni Batista Ceas, Cesare Ciodoli, Pierre Vago, Wallace Harrison, Ludwid Mies Van der Rohe, Paul Nelson, Oscar Niemeyer y José Luis Sert.

Los trabajos relacionados con las exposiciones que se presentarán en la Ciudad Universitaria —sede del Congreso—, durante la semana del 19 al 25 de Octubre próximo, se encuentran bastante adelantados. Las exposiciones que se preparan son:

- 1.—Exposición de ponencias oficiales (conclusiones).
- 2.—Exposición de ponencias o de grupo, relacionadas con las ponencias oficiales (proyectos y maquetas).
- 3.—Exposición libre de planificación y arquitectura, nacionales o individuales.
- 4.—Exposiciones de: a) Dibujo en la Arquitectura; b) Pintura en la Arquitectura; c) Escultura en la Arquitectura; d) Periódicos, Revistas y libros de Planificación y Arquitectura; e) Materiales y Equipos de Construcción de la Historia, del Derecho de la Economía; f) Fotografías y Mobiliario; g) Decoración y Mobiliario, y h) Jardinería en la Arquitectura.

Valiosa aportación al conocimiento de México

ESPACIOS sigue con toda atención e interés, los trabajos que el Dpto. de Asuntos Financieros de la Nacional Financiera emprendió desde el año de 1949, orientados a la preparación de una magna obra que habrá de titularse "Estructura Económica y Social de México".

Un equipo de investigadores capaces y experimentados, dirigidos por Raúl Ortiz Mena y Alonso Aguilar M., trabajan afanosamente en la preparación de cada uno de los posibles 40 volúmenes de la obra.

Emprender un trabajo de esta naturaleza, si bien no es inédito, tampoco es frecuente en nuestro medio. La Planeación en sí, no digamos la ejecución, supone ya una actitud valiosa y encomiable por parte de quienes la han concebido.

Será por primera vez que se emprenda en América Latina una investigación semejante. La vida económica de la nación entendida como un todo, unidad sólo fragmentable para facilitar el estudio.

Los enfoques parciales, las preocupaciones surgidas por razones de mera oportunidad, deben ser superados en la investigación económica y social; tal es el propósito que guía a quienes preparan la obra de referencia. Por esta razón, recogerán en ella todo lo que de utilidad actual tengan, para el conocimiento cabal de nuestra vida económica, obras tan acreditadas y tan remotas como las de Bernal Díaz, Sahagún y Motolinía. Investigadores mexi-

Fig. 29. Nota sobre la exposición y sobre el VIII Congreso Panamericano de Arquitectura por Escalímetro, en la revista *Espacios* 9.

CONGRESO DE ESCRITORES Y ARTISTAS DE MEXICO

CONVOCADO POR LA LIGA DE ESCRITORES Y ARTISTAS REVOLUCIONARIOS

La intelectualidad mexicana no puede permanecer indiferente ante los acontecimientos que conmueven al mundo. Ningún hombre de sensibilidad artística, de devoción científica o de preocupaciones espirituales, puede dejar de atender la gravedad del momento. La tragedia universal de la hora que estamos viviendo se debe al exacerbado encuentro, cada vez más violento, de dos fuerzas enemigas. Una es el impulso vital de la humanidad en su afán de superación; otra es la resistencia criminal de los que se oponen al bienestar colectivo. La primera ensaya con las mejores armas —las de la honestidad, las del trabajo y las del pensamiento— la realización de los proyectos encaminados a lograr una vida más alta. La segunda, usando los recursos del capitalismo, del imperialismo, del fascismo, se empeña en la prolongación de un estado social degradado, desprovisto del menor sentido de responsabilidad ética. Muchos intelectuales han comprendido ya que los problemas actuales no sólo afectan a ciertos sectores de la sociedad, sino a todos, a la humanidad entera, en su presente y en su futura organización. Comprenden, por consiguiente, que la parasitaria fuerza enemiga ha venido lesionando —y lesiona hoy más que nunca— la cultura, que no es galardón de determinado gremio o grupo, sino patrimonio de la existencia misma. Para proteger este patrimonio, fruto de siglos, de desarrollo de la inteligencia y del esfuerzo del hombre, se requiere el acopio inmediato y constante de saberes y de comprensiones. De ahí que en México los intelectuales, alejados de todo egoísmo, con la conciencia clara, humana, inquieta por el porvenir de la vida y de la cultura, se dispongan a trabajar por la celebración de un Congreso Nacional de Escritores y Artistas. El Comité Organizador lanza a los escritores, hombres de ciencia y artistas de nuestro país, un llamado fraternal para que intervengan en el citado Congreso, que habrá de inaugurarse en la ciudad de México el 17 de enero de 1937, con estos propósitos:

- 1º Fijar, clara y definitivamente, cuál debe ser la posición de los intelectuales en la hora presente, frente a los problemas vitales que conmueven al mundo y a la sociedad mexicana.
 - 2º Agrupar a todos los artistas, hombres de ciencia y escritores, con el objeto de discurrir los problemas técnicos de sus actividades respectivas. Organizar la defensa de sus intereses económicos, amparando, de esta manera, la eficacia de su función social.
 - 3º Fomentar la comunión de los intelectuales con las masas populares, a efecto de poder interpretar sus necesidades y aspiraciones.
 - 4º Difundir entre las masas populares, en forma adecuada y capaz de prodigar sus frutos, las ciencias y las formas de la cultura universal y nacional.
 - 5º Combatir todas las manifestaciones que impliquen una regresión en el pensamiento y en la concepción social sobre las masas y de los individuos.
 - 6º Defender las libertades democráticas conquistadas y procurar la adopción de normas sociales más acordes con la realización plena del hombre.
- Aunque patrocina este Congreso la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, pueden tomar parte en él cuantos artistas y escritores muestren interés en ello. La intención de la LEAR y su firme propósito, están en rennir a todos los hombres de arte y de pensamiento que sientan en México el interés por conservar y acrecentar el acervo cultural y por trabajar en el advenimiento de una mejor humanidad.

Silvestre Recueltas, Presidente; *Julio de la Fuente*, Secretario de Acuerdos; *Juan Marinello*, Secretario del Exterior; *Clara Porset*, Secretaria de Organización; *Jorge Juan Crespo de la Serna*, Secretario de Prensa y Propaganda; *Enrique Gutmann*, Secretario de Finanzas; *Alfredo Zalce*, Responsable de la Sección de Artes Plásticas; *Gustavo Ortiz Hernán*, Responsable de la Sección de Literatura; *Angel Salas*, Responsable de la Sección de Teatro; *Jesús Mastache*, Responsable de la Sección de Pedagogía; *Luis Sandí*, Responsable de la Sección de Música; *Enrique Beltrán*, Responsable de la Sección de Ciencias; *Fernando Gamboa*, Responsable de "Frente a Frente."

NOTICE: THIS MATERIAL MAY BE REPRODUCED BY ANYONE



HOOVER INSTITUTION
OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

This photocopy may not be further reproduced or distributed without the specific author's permission.

Fig. 30. Fotocopia del documento original: "Congreso de Escritores y Artistas de México convocado por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios", en que la LEAR convoca a un congreso que se llevaría a cabo el 17 de enero de 1937, entre los que firman aparece Clara Porset como Secretaria de Organización. Museo Universitario Arte Contemporáneo, Centro de Documentación Arkheia, Fondo Olivier Debroise, Caja 34.3: Fotocopias material archivo Joseph Freeman, Folder "Joseph Freeman Papers LEAR".

México D.F., 8 de febrero de 1950

Sr. Lic. Ricardo Medrano
Instituto Tecnológico de Monterrey
Monterrey, N.L.

Muy distinguido y fino amigo:

La señora Clara Porset, a quien me permití proponer para ciertos planes de trabajo que ustedes me hicieron el favor de consultarme, me dice en carta que acabo de recibir que se comunicaron ustedes con ella cancelándole la realización de un cursillo de conferencias sobre artes industriales, que formaba parte de dichos planes.

Ante esa noticia, me tomo la libertad de distraer su atención con objeto de inquirir si además de dicha cancelación debe inferir que asimismo se abandona el proyecto de exposición de objetos domésticos de buen diseño industrial, que nuestros respectivos Institutos habían de llevar a cabo en colaboración y con la ayuda de la señora Porset.

Como usted sabe, esta exposición originalmente formaba parte entrañable de mi plan de trabajo, y ahora quisiera saber, caso de que por parte de ustedes se desestime su realización, si puedo contemplarla como algo susceptible de ser concretado exclusivamente por nuestro Museo Nacional de Artes Plásticas.

Con este motivo, he de agradecer a usted vivamente me informe de sus planes a fin de que pueda reconsiderar el asunto para mis proyectos del presente año.

Con mis mejores saludos, quedo como siempre a sus gratas órdenes, repitiéndome su atento y seguro servidor.

EL SUBDIRECTOR GENERAL.

Fernando Gamboa
Fernando Gamboa.

FG/ad. c.c. p. la Sra. Clara Porset.-Parque Melchor Ocampo

Fig. 31. Oficio de Fernando Gamboa dirigido al Sr. Lic. Ricardo Medrano del Instituto Tecnológico de Monterrey, 8 de febrero de 1950. Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Archivo Clara Porset, Carpeta 2 "Redacciones".

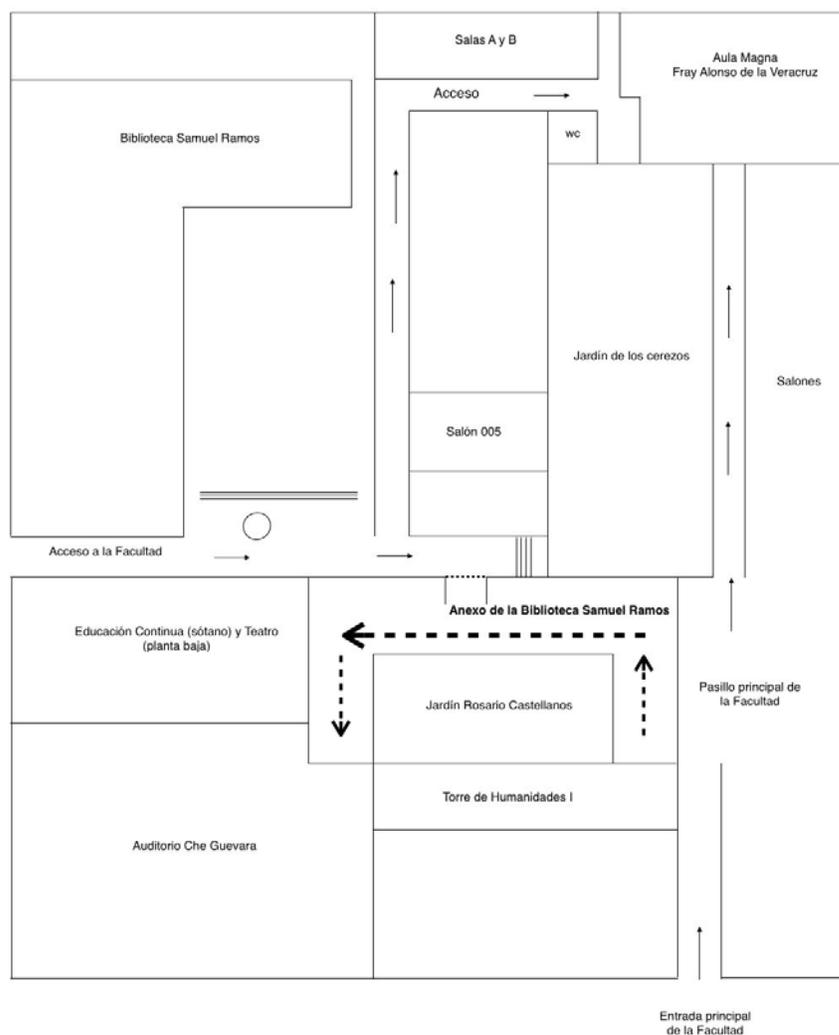


Fig. 32. Plano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Las flechas punteadas sobre el área del actual Anexo de la Biblioteca Samuel Ramos, en el sótano del edificio, señalan el espacio en el que se realizó la exposición *El arte en la vida diaria*.