



Clara Porset. La Importancia de su obra en el México Moderno a raíz de su participación en la XI Trienal de Milán Diana Alejandra Rodríguez Morán

**Clara Porset.  
La Importancia de su obra en el México  
Moderno a raíz de su participación en  
la XI Trienal de Milán**

Tesis profesional que para obtener el título de  
Diseñadora Industrial presenta:  
**Diana Alejandra Rodríguez Morán**

CIDI | Facultad de Arquitectura | UNAM  
Ciudad Universitaria | CDMX  
2020



XI Triennale di Milano, 1957, Milán, Italia  
Fotografía: Segio Bersani  
Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

**Clara Porset.**  
**La Importancia de su obra en el México**  
**Moderno a raíz de su participación en**  
**la XI Trienal de Milán**

Tesis profesional que para obtener el título de  
Diseñadora Industrial presenta:

**Diana Alejandra Rodríguez Morán**

CIDI | Facultad de Arquitectura | UNAM

Ciudad Universitaria | CDMX

2020

# **Clara Porset.**

## **La Importancia de su obra en el México Moderno a raíz de su participación en la XI Trienal de Milán**

Opción de Titulación

**Tesis Teórica y Examen Profesional**

Tesis profesional que para obtener el título de Diseñadora Industrial presenta:

**Diana Alejandra Rodríguez Morán**

Con la dirección de:

**D.I. Jorge A. Vadillo López**

Y la asesoría de:

**Dr. Óscar Salinas Flores**

**D.I. Miguel de Paz Ramírez**

“Declaro que este proyecto de tesis es totalmente de mi autoría y que no ha sido presentado previamente en ninguna otra Institución Educativa y autorizo a la UNAM para que publique este documento por los medios que juzgue pertinentes”.

CIDI | Facultad de Arquitectura | UNAM

Ciudad Universitaria | CDMX

2020





UNIVERSIDAD NACIONAL  
AVENIDA DE  
MEXICO

Coordinación de Exámenes Profesionales  
Facultad de Arquitectura, UNAM  
PRESENTE

EP01 Certificado de aprobación de  
impresión de Tesis.

El director de tesis y los cuatro asesores que suscriben, después de revisar la tesis del alumno

NOMBRE RODRIGUEZ MORAN DIANA ALEJANDRA No. DE CUENTA 414045833

NOMBRE TESIS CLARA PORSET, LA IMPORTANCIA DE SU OBRA EN EL MEXICO MODERNO  
A RAIZ DE SU PARTICIPACIÓN EN LA XI TRIENAL DE MILÁN

OPCIÓN DE TITULACIÓN TESIS Y EXAMEN PROFESIONAL

Consideran que el nivel de complejidad y de calidad de , cumple con los requisitos de este Centro, por lo que autorizan su impresión y firman la presente como jurado del

Examen Profesional que se celebrará el día a las horas.

Para obtener el título de DISEÑADORA INDUSTRIAL

ATENTAMENTE  
"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"  
Ciudad Universitaria, D.F. a 16 de enero de 2020

NOMBRE	FIRMA
PRESIDENTE D.I. JORGE VADILLO LÓPEZ	
VOCAL D.I. MIGUEL DE PAZ RAMÍREZ	
SECRETARIO DR. OSCAR SALINAS FLORES	
PRIMER SUPLENTE M.D.I. MAURICIO MOYSSÉN CHÁVEZ	
SEGUNDO SUPLENTE D.I. YESICA ESCALERA MATAMOROS	

ARQ. MARCOS MAZARI HIRIART

Vo. Bo. del Director de la Facultad

## **Asesoría**

Investigación Teórica  
D.I. Jorge Vadillo López

Consulta a archivos de información  
Dr. Óscar Salinas Flores  
D.I. Miguel de Paz Ramírez

Lectores:  
M.D.I Mauricio Moysén Chávez  
D.I. Yesica Escalera Matamoros  
Dr. Segundo Morán Villota

Consulta a archivos de información (Italia)  
Tommaso Tofanetti

“ Creo firmemente que el acto de creación da sentido a nuestra existencia. Todo lo que está a nuestro alrededor existió primero en la hoja en blanco de la mente que progresivamente fue dibujando lo probable, para terminar construyendo lo tangible. “

- Fernanda Julieta Cortés García “Compendio de los utensilios de cocina” -



# Índice

Resumen.....	13
Prólogo.....	17
Introducción.....	21
La exposición “El Arte en la Vida Diaria”	
Clara Porset y la exposición de 1952.....	25
Bellas Artes y Ciudad Universitaria.....	30
El reflejo de la exposición en las décadas posteriores.....	37
Triennale di Milano	
Sobre la exposición.....	45
Edificio y espacios utilizados para la exposición.....	50
Importancia de la Triennale para el diseño industrial.....	54
Undécima Trienal de Milán 1957	
Sobre la exposición.....	69
La trienal de Milán y no la exposición en Bellas Artes.....	75
Primera participación mexicana.....	83
Sobre los objetos participantes.....	94
Clara Porset en la <i>XI Triennale di Milano</i> .....	126
Memoria descriptiva de los proyectos participantes	
Metodología para análisis.....	135
Aspectos Generales.....	139
Disposición del mobiliario de Clara Porset en <i>XI Triennale di Milano</i> .....	141
Sillón para descanso.....	143
Mesa baja circular.....	149
Tumbona (silla baja).....	155

ChaiseLounge.....	163
Camastro.....	169
Mesa para café.....	175
Silla de playa.....	181
Sillón para jardín.....	187
El diseño de Clara Porset - Reflexión	
Mobiliario años 1950-1960.....	193
Influencia de artesanos, artistas, diseñadores y arquitectos .....	196
Postura de la sociedad hacia el trabajo de Clara Porset.....	198
Conclusiones.....	201
Anexo. Archivo Triennale y los documentos sobre la XI Trienal en Milán	
Creación del archivo.....	209
Sobre los documentos encontrados en el archivo sobre la participación mexicana.....	210
La importancia de la creación de archivos. Reflexión.....	210
Bibliografía.....	213
Catálogos de Exposiciones.....	216
Archivos.....	217
Referencias Web.....	217
Vídeos.....	225
Notas.....	225





## Resumen

Proyecto teórico.

La investigación presentada propone ser un documento adjunto al libro “Inventando un México moderno. El diseño de Clara Porset” y al de “Clara Porset. Una vida inquieta, una obra sin igual” con motivo de la participación de Clara Porset en la Trienal de Milán en 1957.<sup>[1]</sup> En la cual se menciona brevemente sobre esta participación y sobre los muebles que en ésta fueron presentados. Del mismo modo, se pretende realizar un comentario acerca de la información dada sobre la exposición de 1952 en Bellas Artes y Ciudad Universitaria, que aparece en los mismos libros, en el que se menciona su trabajo, y en la que gracias a investigaciones recientes se ha concluido que son objetos pertenecientes a la XI Triennale di Milano. Además, busca convertirse en referente a este tema ya que no se cuenta con un documento que lo aborde y lo trate ampliamente. y así otorgar la corrección requerida a los documentos previos en los que no

---

<sup>1</sup> En el libro *“Inventando un México moderno. El diseño de Clara Porset”* (2006), en el capítulo escrito por Ana Elena Mallet (p. 83), y en el de “Clara Porset. Una vida inquieta una obra sin igual” (2001) escrito por Óscar Salinas Flores (p. 37) se menciona la participación de Clara Porset en la Trienal de Milán, participando con un conjunto de mobiliario para exteriores realizado previamente para el Hotel Pierre Marqués y obteniendo con éstos la medalla de plata.

se contaba con estos datos. No obstante, se quiere retomar en este documento la exposición de 1952 y la propuesta de diseño que expuso Clara en esa década, con el fin de acercar y demostrar la importancia de la artesanía mexicana, así como objetos importantes del diseño, que, en la actualidad, aún tienen gran relevancia no solo para México, sino para el mundo.

Se aborda el tema de la Trienal de Milán, exposición con gran relevancia para el diseño industrial, así como la participación mexicana en la misma. Y se hace un breve análisis sobre los objetos participantes y la curaduría presentada en ésta exposición.

Posteriormente, se hace mención de los objetos diseñados por Clara Porset para DM Nacional - IRGSA, presentados en la Trienal, y se desarrolla un análisis bajo el concepto de memoria descriptiva a través de los conceptos de configuración, producción, ergonomía y estética.

Finalmente, se hace una pequeña reflexión a raíz de los comentarios generados en el Seminario Clara Porset en 2018, sobre la postura y diseño de Clara Porset en la década de los cincuenta y lo que el haber participado en la XI Trienal de Milán trajo consigo.





## Prólogo

En el transcurso de mi formación académica, mi interés por conocer el proceso de desarrollo del diseño industrial en México, me llevó a descubrir facetas interesantes de los pioneros de ésta rama. Es así que nace este proyecto de investigación, el cual destaca el trabajo realizado por Clara Porset como referente de diseño en el siglo XX.

A partir de ésta reflexión, fue como elegí el área de investigación para realizar mi Servicio Social, en el cual tuve oportunidad de formar parte del Archivo Clara Porset, y aunque es un área desconocida para la comunidad del CIDI, llegó a ser inesperadamente de sumo enriquecimiento.

En su larga etapa de creación y recuperación, el Archivo ha llegado a ser de interés, tanto para nacionales como extranjeros, con los cuales tuve oportunidad de convivir y explorar nuevos temas que habían quedado rezagados en la basta información que se encuentra dentro del mismo, como es el caso de ésta tesis, y de la cual me pareció de gran importancia abordar para lograr una investigación y recopilación de datos útiles para aquellos

interesados en el trabajo de Porset.

Sin duda, el trabajo realizado dentro del Archivo ha permitido llevar a cabo descubrimientos no solo del personaje Clara Porset, sino como fue como persona y como influenció su trabajo de diseñadora, al trabajar a la par de grandes personalidades de la arquitectura y las artes.

A raíz de estos descubrimientos y haber estado inmersa durante un año en el Servicio Social, decidí a dedicarle el último trabajo académico a un personaje, que sin duda fue pieza clave no solo en el desarrollo de la escuela (CIDI), sino de inculcar la importancia del diseño, y preservar un lenguaje mexicano a la hora de diseñar.

Durante mi estancia en el extranjero, gracias al programa de movilidad académica, pude corroborar la importancia otorgada al estudio de la historia del diseño en otros países, y cómo ha avanzado su influencia al permitir a los nuevos estudiantes crear soluciones partiendo de la historia y los aportes que cada personaje ha dado en la cultura de cada país.

Finalmente, espero que los lectores, especialmente estudiantes, puedan acercarse y disfrutar de esta parte casi inexplorada del diseño en México, pero que nos define e identifica a nivel internacional como “el diseño mexicano” y que gracias a las diversas aportaciones de distintos personajes se ha podido ir acrecentando este sentimiento y estilo en diversos continentes.

Y que gracias a personajes como Clara Porset, que con dedicación y sabiduría han logrado inculcar un espíritu de conservación por lo nacional, nos han permitido mostrar al mundo de lo que es capaz

de lograr un buen diseño mexicano, cuando se conoce y respeta la historia y se trabaja junto a ella, conociéndola, aceptándola pero al mismo tiempo definiendo conforme va cambiando nuestra sociedad.



## Introducción

Clara Porset fue tanto en su vida profesional como personal, uno de los personajes más importantes del diseño en México, ya que buscó consolidar una propuesta en la que se involucrara tanto al artesano como al diseñador a manera de crear piezas que otorgaran bienestar a la sociedad, mas allá de lo funcional.

México, como un país de tradiciones, necesita conservar su esencia al momento de generar nuevas propuestas de diseño, por lo que el trabajo realizado por Porset en el siglo pasado es de gran importancia y que aun ahora continua vigente. Ya fuese en el periodo de 1940 – 1960, en donde desarrollo la mayor cantidad de proyectos, o en los años posteriores en donde dedicó su vida a la docencia, su participación en textos, exposiciones, así como con los más importantes arquitectos y artistas del momento, su trabajo

tuvo un impacto cultural importante en la época. Y se suma a esto, el interés de otros países sobre su modo de pensar, diseñar, crear y trabajar las piezas, ya que constantemente evocaban la tradición, arte popular y cultura mexicana, lo que la llevaron a trascender a distintas partes del mundo.

Además, en este siglo, en dónde se ve y se ha denominado el siglo de las mujeres, la importancia de ser considerada la primera diseñadora industrial latinoamericana que permitiría llevar su trabajo más allá de lo conocido por algunos; dando a conocer su trabajo, estudiarlo y exponerlo como un referente del denominado buen diseño de la época. El cual inclusive podría dar pauta a crear nuevas piezas, no solo de mobiliario, y no queriendo imitarla sino tomando en cuenta esa versatilidad y alta calidad demostrada en cada pieza diseñada por ella. Llevando esta pasión de la cultura mexicana a un nuevo grupo de diseñadores, partiendo de la reflexión y trabajando de forma multidisciplinaria, como lo hizo Clara Porset en su momento, para generar una parte del “diseño mexicano”, tal como en países como Alemania, Suecia e inclusive China en la actualidad, que han logrado establecer un diseño propio.

Por lo que, en este texto, se busca abordar la importancia que existía a raíz de su participación en la Trienal de Milán, y cómo sus piezas marcaban un referente de diseño en México. Además del poder analizar sus piezas conforme a los postulados del diseño en que se retoma lo expresado por ella en cuanto a configuración, producción, ergonomía y estética. Así como explorar la importancia que esta exposición supondría en el ámbito del diseño en el mundo, y como los distintos participantes se nutrían de lo exhibido por otros países, para avanzar en sus propuestas.

En consecuencia, este proyecto se enfoca principalmente a la actualización de los datos a través de nueva información obtenida, y que gracias a la participación de otros investigadores han permitido esclarecer, así como buscar de algún modo, iniciar la investigación y vincular a las nuevas generaciones en el desarrollo de este retomar lo mexicano, y método de diseño, planteado por Clara Porset, para permitir inculcar este método de diseño a los nuevos estudiantes, dándoles así un por qué y para qué a la forma de diseñar, desde el inicio de su formación. Además de permitir conocer la participación de México en una de las más importantes exposiciones de diseño en el mundo, en la que se había catalogado como parte de la exposición creada en 1952 en Bellas Artes y que nos da un nuevo panorama de lo que se generaba en México a través del área del diseño.



## La exposición “El Arte en la Vida Diaria”

### Clara Porset y la exposición de 1952

Considero importante mencionar la exposición “El Arte en la Vida Diaria”, ya que fue premisa para determinar cuales objetos serían considerados como *buen diseño* en la época de la modernidad mexicana, y que permitirían en los siguientes años considerar las piezas representativas para las exposiciones internacionales.

De acuerdo con Ana Mallet, a diferencia de la muestra conmemorativa por el centenario, realizada en 1921, en la que se presentaron piezas que demostraban por primera vez el arte popular en México y en la que varios especialistas afirmaban que los objetos presentados ahí fueron catalogados de forma errónea, la exposición realizada por Clara Porset, había logrado mayor dedicación a la selección de las

piezas, debido a que ella dedicó personalmente tiempo para realizar las visitas a talleres y fábricas en distintos lugares de la República Mexicana. (2006, p.50).

La exposición, presentó gran cantidad de objetos, tanto artesanales como industriales, tratando de demostrar que sí se podía hacer diseño en México, no importando el origen de estos objetos. Gracias a eso, la propuesta museográfica de Porset fue novedosa al mostrar como la artesanía podía complementarse con la industria y viceversa, así como el haber utilizado distintos elementos y técnicas observadas en exposiciones internacionales. Lorena Botello menciona las estrategias de Herber Bayer, el modelo museográfico de Fernando Gamboa y la ideología del constructivismo ruso, como partes fundamentales para el desarrollo de la exposición (2017, p. 5).

El desarrollo de la exposición se sitúa en un momento fundamental para el pueblo mexicano. Ya que el estado, mediante la creación de nuevas políticas, pretendía impulsar el crecimiento de las industrias para lograr de este modo estabilizar la economía. El conocido “desarrollo estabilizador” o “milagro mexicano”<sup>[1]</sup> se vio caracterizado por un

---

1 El desarrollo estabilizador, es un concepto ideado por Antonio Ortiz Mena, secretario de Hacienda durante los sexenios de Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz, en el



**Portada del catálogo “El Arte en la Vida Diaria” Exposición de objetos de buen diseño hechos en México.**  
Fuente: Archivo Clara Porset, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM

alto crecimiento de la producción, bajas tasas de inflación y estabilidad en el tipo de cambio. En términos sencillos, el desarrollo estabilizador fue el intento gubernamental de impulsar la economía nacional mexicana, apoyando la industrialización y la sustitución de importaciones. (“Desarrollo estabilizador o el milagro mexicano”, 2018)

Se puede observar a lo largo de estos años, que el planteamiento fue exitoso, en el sentido de alentar el nivel de producción nacional, permitiendo que mayor cantidad de industrias se desarrollaran y generarán mayor cantidad de empleos. Sin embargo, debido a los crónicos problemas de desigualdad social no se logró erradicar la pobreza. (Eder, 2014, p. 28) Ya que, mientras en la industria se incentivaba a mejorar los procesos para generar más productos, la agricultura y otros trabajos no industriales, fueron desatendidos, generando así un proceso de sesgo urbano y desinterés hacia la disparidad en el ingreso. (“¿Qué fue el Desarrollo Estabilizador?: Paradigmas”, 2012)

Clara Porset entonces, trabajó en una época donde la industria se

---

período de 1952 a 1970. Aunque hay quienes difieren y sitúan el inicio de dicho plan en 1954, año de una fuerte devaluación de la moneda, misma que a partir de entonces permaneció igual durante algo más de dos décadas. Véase, Eder, R. (2014). Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952 - 1967. p. 28, Universidad Nacional Autónoma de México, Turner

Se implementó el desarrollo estabilizador, para evitar la devaluación de la moneda deteniendo el alza acelerada de salarios y precios (inflación). En el cual se planteaban como objetivos principales: 1. Elevar la calidad de vida de la población, en especial de los más desprotegidos, campesinos, obreros y sectores de clase media.. 2. Continuar aumentando el ingreso nacional. 3. Acelerar el proceso de diversificación de actividades productivas en la economía. 4. Avanzar en el proceso de expansión dando preferencia a las industrias básicas 5. Aprovechar mejor los recursos financieros nacionales mediante una adecuada coordinación de las políticas monetaria, fiscal y de crédito. Véase, (2018) “Desarrollo estabilizador o el milagro mexicano”, en <https://cumbrepuebloscop20.org/economia/desarrollo/estabilizador/>

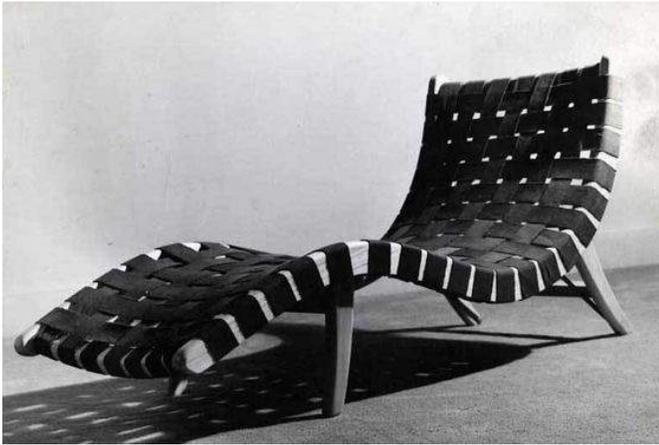
hacía a gran escala pero aún se conservaban objetos catalogados como pertenecientes a una identidad nacional. Y si bien, el gobierno impulsaba a las industrias, dejaba de lado a los artesanos, los cuáles podían ofrecer, según el pensamiento de Porset y Enrique Yáñez, mayor valor a los objetos debido a los materiales, formas y estética de la tradición popular, que ya estaba implantada desde hacía varios años en el pueblo mexicano. (Botello, 2017, p. 46)

Debido a esto y al interés de varios personajes importantes de la época, arquitectos, pintores, instituciones culturales y la misma diseñadora, se logró realizar una exposición, en la que se incorporarán piezas tanto industriales como artesanales, las cuáles eran fundamentales para crear un diálogo con la nueva clase media que empezaba a adquirir diferentes objetos para su vida diaria.

Como Óscar Salinas menciona:

En cuanto a la producción en serie, se presentaron productos de algunas de las industrias con mayor tradición en el país, y las nuevas empresas que respondían al México de la posguerra, por primera vez con un gobierno estable y civil, con una economía en auge, y una naciente clase media que demandaba mejores bienes de consumo y suspiraba por el nivel y tipo de vida que se vivía en Estados Unidos. (2001, p. 40)

Esta demanda aspiracional por parte del pueblo mexicano, permitía entonces generar un espacio de carácter no totalmente desconocido, porque como mencione anteriormente, la estética popular se encontraba siempre presente. Pero desconocido, en cuanto a lograr generar valor a este tipo de piezas, sin importar el origen que tuviesen, he incluso lograr generar ese deseo a las piezas híbridas, que hace mención Botello; de objetos considerados



**Chaise Lounge "Alacrán" Ca. 1942-47.**  
Diseño de Klaus Grabe y Michael van Beuren.  
Colección: Jan van Beuren.  
Imagen tomada de: Don S. Shoemaker Furniture (<https://donschoemaker.com/mexican-modernism-furniture-design-in-mexico-part-5/michaelvanbeurenalacrán/>)



**Mobiliario. s/f**  
Diseño de Clara Porset.  
Cómoda, repisa, silla y cama chica.  
Fotografía: Ursel Bernath  
Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM.

como *buen diseño*, los cuáles se componían por líneas, formas y materiales en parte popular, pero también por el uso de formas de carácter vanguardista, manteniendo la identidad nacional aun cuando fuesen producidos industrialmente, como era el caso de los muebles de Michael van Beuren o la misma Clara Porset.

Y como menciona el arquitecto Enrique Yáñez en el catálogo de la exposición, el objetivo central no era tratar de imponer una determinada tendencia formal, sino el educar a una nueva sociedad con nuevos aspectos de diseño, lográndolo a través de concientizar el valor que tienen tanto los artesanos como los industriales en los objetos que los rodean, ya que son responsables del *buen o mal gusto* de éstos objetos. Los cuáles, si logran ser objetos de "buen diseño" crearan un ambiente más agradable en su vida diaria (1952, p. 11)

La idea de crear una exposición viva, como lo traduce Botello de lo mencionado por Porset, es lograr reflejar la realidad actual de la producción mexicana en el campo del diseño, que podríamos llamar para vivir. Además se buscaba que la exposición no fuera una propuesta presentada para un solo año, sino el lograr que fuese repetido como en otros países, ya que para lograr la aceptación, debe existir la continuidad en estos esfuerzos. (Porset, "El arte en la vida diaria", s/d y Botello, 2017, p. 33)

Si bien, la exposición solo pudo ser replicada en Ciudad Universitaria, logró demostrar que era posible comparar objetos provenientes de distintos lugares, no importando si eran creados por las manos de varias generaciones de artesanos, o máquinas que lograban generar gran cantidad de objetos de igual calidad y forma, pero con materiales y tecnologías nuevas a menor costo y rapidez de producción. Además de permitir exponer las cualidades que cada uno podía ofrecer, sin perder el buen gusto y beneficiando así el día a día de los consumidores.

## **Bellas Artes y Ciudad Universitaria**

Las exposiciones en el Palacio de Bellas Artes, así como en Ciudad Universitaria, permitieron acercar tanto a la clase media como a los arquitectos<sup>[2]</sup>, a lo que Clara consideraba como objetos de buen diseño. Si bien, se desconoce cuantos asistentes participaron en cada una, se conoce mediante los recortes guardados por Porset en su archivo personal, que la exposición tuvo impacto en cuanto a la propuesta de diseño y arquitectura enviada. Ya que en los distintos recortes se pueden leer frase tales como: “La última batalla contra la mediocridad de formas y por la racional utilización de las nacionales, tienen como escenario la sala de Bellas Artes y la estampa” (Fernández, ca. 1952, s/d), “Dicha exposición (El arte en la vida diaria) tendrá un gran valor educativo, pues el INBA trata de hacer llegar a todos los industriales mexicanos la idea de que es necesario tratar de conservar la calidad propia de dichos objetos hechos a mano y evitar su degeneración al fabricarlos

---

2 Recordemos que la realización de la exposición en Ciudad Universitaria coincidió con la del VII Congreso Panamericano de Arquitectos. Que llevaba por tema “La planificación y la arquitectura en los problemas sociales de América”. realizado en Ciudad Universitaria.

# VIDA DIARIA

## MUY INTERESANTE

Por P. FERNÁNDEZ MARQUEZ

exigen una nueva puesta en marcha del proceso de depuración necesario. Cuando en este proceso interviene la humanidad entera, su desarrollo es rápido y la línea definitiva se impone, como ha ocurrido con el automóvil y con el avión.

Más lenta, más difícil, se aparece la génesis de una bella forma, en objetos de nuevo uso, lanzados al mercado mundial por países de reciente tradición artística. Como ilustraciones de este aserto ahí tenemos la sifonoma, el refrigerador y la licuadora. Nuevos mecanismos, nuevos usos, nuevas formas, pero... ¡qué formas!... Cajas de música desnaturalizadas, de líneas monstruosas y de colores detonantes. Aparatos de uso doméstico, con diseño de objetos de clínica.

Sin duda la cocina moderna tiene mejores condiciones de asepsia que la antigua. Pero mientras nuestros mayores, poniendo en ellas colores, cerámicas y alcaucos de estilo, hicieron una pieza más de la casa, agradable de visitar, nosotros la hemos convertido en habitación de sanatorio, fría y áspera, con olores de desinfectantes.

Por una parte, estos objetos nuevos en busca de forma definitiva, por otra parte el que entre los industriales de hoy, en el mundo entero, si bien hay algunos que crean las formas, utilizando las tradicionales mejor conseguidas y adaptándolas, otros las copian groseramente de algunas anteriores, posiblemente tocas imitaciones de las buenas. Porque unos son, digamos de espíritu griego y otros... de espíritu fenicio, posindóleos como calificáramos el nombre de uno de los pueblos más utilitarios de la tierra, y uno de los menos dotados artísticamente de los que tienen historia.

Estas dos clases de industriales se sirven para sus invenciones de dos especies de diseñadores: a los que podemos llamar la misma denominación: dibujantes griegos y dibujantes fenicios.

Y, recordando lo que ya dije en otra ocasión, viendo la Exposición que ha realizado en Bellas Artes, a Clara Porset, espíritu íntegro y mujer distinguida, en la circunstancia actual le vendrá muy escaso el de helénica, que sin duda merece en cuanto al ejercicio estricto de su profesión. Pero sus actividades se salen de este campo, lo desbordan. Y como un ancestro de la buena forma, ¡qué batallas diarias por imponerla, en las telas, en los muebles, en la orfebrería...

Como un *Don Quijote* de la línea pura y bella, está siempre batallando con los fenicios del arte menor. Batalla que en México tiene que ser librada en dos frentes. El que defiende la creación en serie de objetos artísticos de uso, y el que nos aboga porque estén en relación con el pueblo y la tradición.

El uno y la otra son fuertes y valiosos, aquí en México. Porque el pueblo que tiene entre sus antecedentes de arte antiguo, los maravillosos vasos del mono, en obeliscos y en alabastro, y las vasijas tres pies de plátano, y los platos mayas y aztecas, no debe mendigar conceptos ni formas en donde inspirarse, para aquellos utensilios ya resueltos definitivamente y maravillosamente, por las culturas desmenuadas en su territorio.

La última batalla contra la mediocridad de formas y por la racional utilización de las nacionales, tienen como escenario la sala Bellas Artes y la de la Estampa, (Pasa a la Pág. 26)

26

## Exposición Sobre el Arte Autóctono, en Bellas Artes

El Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes (inaugurará en breve una exposición titulada "El arte en la vida diaria", que mostrará la gran variedad de nuestros artículos autóctonos en la manufactura de los objetos del uso cotidiano.

Dicha exposición tendrá un gran valor educativo, pues el INBA trata de hacer llegar a todos los industriales mexicanos la idea de que es necesario tratar de conservar la calidad propia de dichos objetos hechos a mano y evitar su degeneración al fabricarlos comercialmente en serie.

Este el INBA que trata de la única manera de conservar la calidad artística extraordinaria de las industrias autóctonas.

Esta es la primera exposición de este tipo que se hace en la América de habla hispana.

Señalamos también en el Museo Nacional de Artes Plásticas del Palacio de Bellas Artes.

## El arte en la...

(Viene de la Pág. 25)

del Palacio de Bellas Artes, donde se exhiben, en una colocación de exquisito gusto, objetos de buen diseño, realizados en México, que introducidos el arte en la vida diaria, a las tradiciones artísticas de nuestro país a los métodos de fabricación modernos.

Es este un evento que merece la atención, no sólo de los conocedores de las artes decorativas y sumarias, sino también de los de nuestra plástica, en su sentido más aglutinado. Y por el que se hacen dignos de toda clase de plácemes, el organizador, Arq. Sr. Yáñez y su realizadora, Clara Porset.

comercialmente en serie" ("Exposición sobre el Arte Autóctono en Bellas Artes, s/d). "La exposición de Clara Porset significa un ejemplo y llamada al orden para quien quiera entenderla..." (Gómez, Temas de decoración, ca. 1952, p.26) Con frases similares, los artículos en revistas de interiorismo, arquitectura y notas en el periódico abordaron la exposición enfatizando en que se trataba de educar hacia el *buen gusto* de los objetos que los rodeaban en el día a día. Tratando así, de separar el relacionarlo únicamente con las piezas encontradas en museos o pertenecientes a las bellas artes (arquitectura, escultura, pintura, música, declamación y danza).

Este llamado, permitió a una parte de la población, acercarse a lo que Clara Porset consideraba como buenos ejemplos, que demostraban el uso de la técnica<sup>[3]</sup> utilizada para objetos que podían observar o encontrarse en un día cualquiera, y no necesariamente asistiendo a un lugar especial para encontrarlos. Al observar esto, se demuestra que se hizo énfasis en el educar, más que en el imponer un criterio, como ocurrió con los departamentos del CUPA, en que a partir de varios comentarios recientes<sup>[4]</sup>, se ha abierto el diálogo

3 Con técnica refiriendo al uso de materiales, colores, tecnologías y valores estéticos de diseño.

4 Diálogo entre participantes y ponentes del Seminario "Clara Porset Dumas. Reflexiones sobre el diseño latinoamericano contemporáneo", en la cuarta sesión realizada en el Museo Tamayo el 23 de agosto de 2018 y retomado en la quinta sesión

Recortes sobre la exposición "El Arte en la vida diaria" s/f.

Fuente: Archivo Clara Porset,

Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM.

a pensar que los habitantes de esos espacios pudieron haberse sentido incomprendidos, e incluso sentirse ofendidos por tener que adquirir una tipología de muebles que no se asemejaba a sus costumbres y tradiciones. Ya que, cada uno conservaba recuerdos de generaciones pasadas en sus objetos y los habían convertido en su estilo de vida. Lo cuál hacía pensar que éstos objetos no tenían valor y se estaba atacando directamente a su modo de pensar y convivir con ellos. Por lo que se pudiera pensar que no fuera necesariamente el que no estuvieran educados en el *buen gusto*, sino que los compradores de los departamentos no tuvieron la necesidad de adquirir nuevos objetos al saber que contaban con los necesarios y que además se adecuaban a sus tradiciones<sup>[5]</sup> y estilo de vida en la que estaban acostumbrados. Por ésta razón y tomando en cuenta el comentario de Clara Porset sobre el “fracaso” de ese proyecto<sup>[6]</sup>, se pudiera suponer que se dio un giro a cómo acercar a la nueva clase media, a entender el *buen diseño*, a partir de observar y comparar las características de cada uno, dándole el poder al observador para generar sus conclusiones y hacer este aprendizaje significativo, además de sencillo, para repetir en sus próximas decisiones.

---

realizada en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) en Ciudad Universitaria el día 27 de septiembre de 2018.

5 Las tradiciones se refieren al cómo la población llevaba su día a día, incluyendo los objetos con los que contaban (recuerdos de generaciones, fotografía, regalos, etc.) y cómo era la manera de utilizarlos. Los muebles que podemos observar, carecían de espacio suficiente para colocar todos estos artículos, que si bien pudieran considerarse innecesarios por algunos, para los que los conservaban, era una forma de recordar a sus seres queridos o experiencias pasadas.

6 Comentario de Clara Porset en la revista *Espacios*, en la cuál confiesa: “(El proyecto) se frustró por las mismas razones que otros esfuerzos semejantes han fracasado fuera de México. No se pudo imponer por la fuerza al inquilino la adquisición de los muebles que se habían creado adecuadamente para su vivienda, ni se pensó en convencerlo, buena y razonablemente, instruyéndolo sobre los nuevos enfoques del diseño en general y dándole cultura de vivienda, en una palabra.”.

En uno de los artículos, se menciona a Clara como una “famosa diseñadora con una gran experiencia europea y americana y con amplio conocimiento de las artes, artesanías e industrias...” (Gómez, Temas de decoración, ca. 1952, p.26) lo cuál podría indicarnos que sus piezas ya habrían sido mencionadas en varias ocasiones y por lo que el título del artículo nos plantea, y por el autor que lo escribe, el arquitecto Mauricio Gómez Mayorga, se pudiera haber dirigido a esa parte de la población que contaba ya con muebles suyos, como lo eran varios artistas y arquitectos del medio. Inclusive, al leer las cartas entre Clara y Esther MCoy de 1951 y 1952, menciona la última en la primera carta<sup>[7]</sup>

Querida Clarita:

Todos los que han visto aquí las fotografías de tus sillas están encantados y quieren saber más de ti. Dos editores me están dando números completos para reseñar el material de México, los dos me han pedido que incluya un texto sobre tu trabajo. La revista Arts & Architecture me está dando doce páginas y Los Angeles Times Home Magazine me está dando espacio para seis historias. (1951, Archives of American Art, Smithsonian Institution)

Con este texto observamos que su trabajo era ya reconocido en el extranjero, e inclusive querían profundizar más sobre este. Pero aun queda la incertidumbre si el “famosa” también se referiría a México, ya que sus proyectos<sup>[8]</sup>, los que fueron a mayor escala, se realizaron

---

7 En el libro “Clara Porset. Inventando un México moderno”, Mallet menciona que de acuerdo a lo papeles del archivo “Archives of American Art, Smithsonian Institution”, le escribió a su vuelta de México el 14 de mayo de 1951.

8 Con estos proyectos hago referencia a los lugares en los que se le encargó el diseño de espacios, como las oficinas de Chrysler, el Cine París, el Hotel Pierre Marqués o los muebles con DM Nacional e IRGSA, ya que sus diseños se encontraban en distintos

en los años posteriores a la exhibición. Al igual de los que pudieron haberse acercado a la población a la que ella quería llegar con esta muestra, la clase media. Y el mencionarla como una persona con conocimiento en arte, artesanías e industrias, posiblemente proviene del hecho en que pasó un largo tiempo en la búsqueda de los objetos a presentar, ya que en diversos textos se hace referencia a estos esfuerzos generados para obtener las piezas.

Igualmente, se le veía con una inmersión en el mundo de la artesanía, en gran medida por la aproximación que tuvo junto a Xavier Guerrero al llegar al país y que partiendo de esto, su *estilo* como diseñadora empezó a tener una ruta por la cuál adentrarse. Buscando retomar el diseño creado por artesanos e incorporarlo a las nuevas piezas que ella iba generando.

Aún así, el trabajo realizado por la exhibición en el Palacio de Bellas Artes, se reconocía en diversos medios, y se buscaba que al ser textos presentados por personas reconocidas en el labor artístico de México, lograría ampliar el interés hacia ésta y permitir entonces, que los consumidores se fueran acercando a querer conocer sobre el *buen diseño*, además de poder ejercer un juicio propio con respecto a las piezas que observaban. Sin que se impusiera una visión de cómo debiera ser, y más bien se llevara a la reflexión de lo que habían visto a través de lo vivido, los recuerdos y con lo que habrían convivido, ya fuera antes de emigrar a la ciudad o los que vivían ya en ella que aspiraban a convertirse en clase alta o por lo que llegaba del modo de comportamiento en el extranjero, especialmente de Estados Unidos.

---

edificios, a los que se adjuntaría esta nueva clase trabajadora que se convertiría en la clase media, que además eran los que mayor parte del tiempo habrían de interactuar con los objetos que había creado.



**Montaje de ollas en Ciudad Universitaria, UNAM. 1952.**  
**Repisa inferior izquierda olla de barro de Michoacán y repisa superior derecha olla de presión Ecko.**  
**Abajo izquierda, Vista posterior silla Clara Porset y a la derecha Sillón Van Beuren.**  
**Frase de Clara Porset**  
**Imagen tomada de: Inventando un México moderno. El diseño de Clara Porset. México: Museo Franz Mayer, Difusión Cultural, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Universidad Nacional Autónoma de México, Turner, p. 57**

Por lo tanto, ésta estrategia museográfica como la plantea Botello, permitía que las personas se detuvieran a pensar sobre las cualidades de los objetos y así compararán con los propios si cumplían con los requisitos del *buen diseño*. Además de demostrar que el costo era asequible y que idealmente se encontraba al alcance de todos. (2017, p. 16) En el Palacio de Bellas Artes se hacía hincapié en transmitir una nueva forma de vivir al adquirir los objetos y a los industriales se les invitaba a establecer un proceso creativo a partir de las herramientas que proporcionaba el diseño para mejorar sus industrias. Además, la muestra se planteaba acorde a las tendencias museográficas en el mundo, al hacer uso de fotografías con iluminación dirigida para acompañar los objetos y utilizando lo nacional, al mostrar el cómo se produjeron dichas piezas, especialmente aquellas realizadas por los artesanos, dándole así, un carácter único a la muestra. De acuerdo a la historiadora de arte, Deborah Dorotinsky, el Museo Nacional de Antropología hacia 1895, reorganizó las salas de modo que se acompañaran los objetos con fotografías de grupos étnicos, lo que se asemeja a lo que Fernando Gamboa utilizó en sus propuestas museográficas, al igual que Clara Porset en la exhibición de Bellas Artes, y especialmente como posteriormente se hablará, en la XI Trienal de Milán, la cuál llevaba la propuesta a mayor escala y dimensión de las fotografías.

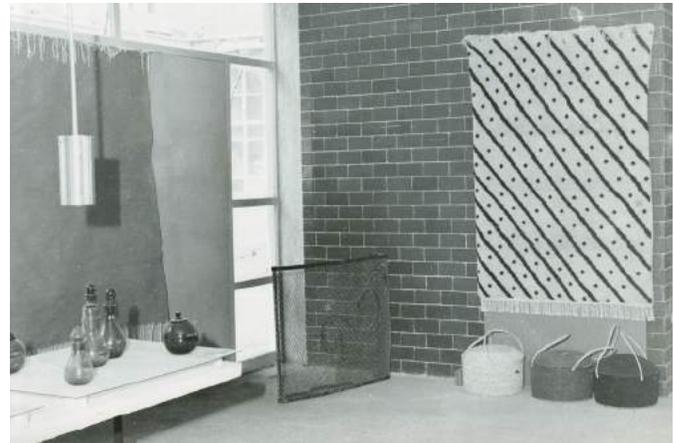
En Ciudad Universitaria, por otro lado, que gracias a las fotografías recopiladas se ve una gran diferenciación, se aprecia como se mostraban algunos objetos, así como textiles, acompañados de frases indicando el por qué la elección de esos objetos, y la importancia que tenía que estuvieran unos junto a otros, como la de “No es menos bella una forma hecha a máquina que una hecha a mano”.

La estrategia entonces, buscaba resaltar las cualidades formales de las piezas, y mostrar la calidad de manufactura, como en el caso de los textiles, al igual que sus texturas y cómo cada material permitía una aproximación diferente al diseño, demostrando las propiedades de cada uno, pero a la vez siendo funcionales y bellos. Así como el haberla colocado en Ciudad Universitaria permitía mostrar ante el congreso que se realizaba en ese momento, que México era un país con gran potencial para el diseño industrial, y que además lograba convivir con la arquitectura moderna del momento. (Botello, 2017, p.24)

Ambas exposiciones permitieron demostrar entonces, que tanto el diseñador, como el industrial y el artesano, tenían roles específicos y cada uno importantes. Haciendo notar que sin la ayuda y aporte de cada uno, los objetos tenderían a carecer de *buen diseño* y funcionalidad. Por lo



**Montaje exposición “El Arte en la Vida Diaria” en el Palacio de Bellas Artes. 1952**  
Textiles, mobiliario y escultura de barro.  
Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM.



**Montaje exposición “Arte en la Vida Diaria” en Ciudad Universitaria, UNAM. 1952**  
Textiles, cestas tejidas, objetos de vidrio y lámpara.  
Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM.

tanto, la sociedad no podría avanzar en lograr crear una cultura de diseño, y no simplemente para agrandar a los artistas, arquitectos y diseñadores, sino para que lo vuelvan parte de su vida diaria y por lo tanto, adquieran una mejor calidad de vida<sup>[9]</sup>.

## **El reflejo de la exposición en las décadas posteriores**

Podemos conocer la meta principal de la exposición, gracias a los diversos textos que hablan sobre ésta. Este objetivo pretendía demostrar que los objetos presentados no eran únicamente para preservar y promover las artes populares, sino demostrar cómo fueron evolucionando y adaptándose a la modernidad que se iba generando en la época. La nota de Alfonso Caso en el catálogo de la exposición, menciona de manera concisa lo que se quería lograr al generar una exposición de este tipo y demostrar lo que se había ido perdiendo al fabricar objetos en serie sin incorporar el diseño en la industria.

El amor que el artesano ponía en la fabricación del artefacto ha quedado sustituido casi siempre por la estupidez de la máquina, que repite invariablemente la misma forma, idéntica decoración, idéntico colorido.

Alguien ha dicho que el único modo de salvar a las artes populares, es mecanizarlas; sin saber, por supuesto, que aun los países más industrializados del mundo como Alemania, Francia, Bélgica

---

9 Según la Organización Mundial de la Salud (OMS), la calidad de vida es la percepción que un individuo tiene de su lugar en la existencia, en el contexto de la cultura y del sistema de valores en los que vive y en relación con sus objetivos, sus expectativas, sus normas, sus inquietudes. Se trata de un concepto que está influido por la salud física del sujeto, su estado psicológico, su nivel de independencia, sus relaciones sociales, así como su relación con el entorno. Véase, (s/f) Calidad de vida, en [https://www.ecured.cu/Calidad\\_de\\_vida](https://www.ecured.cu/Calidad_de_vida)

y Holanda, conservan celosamente las artes y oficios de sus artesanos...El camino... es hacer que los industriales que producen los objetos que consumimos todos utilicen a los artistas, que son capaces de concebir no sólo el objeto útil, sino el objeto bello; no sólo el objeto funcionalmente perfecto, sino aquél en el que la intuición haya puesto ese otro elemento, tan indispensable para el hombre moderno, como fue indispensable para el hombre antiguo: la personalidad, el gusto por la forma noble, por el color agradable, por la decoración adecuada. (1952, p.10)

Éstas características que menciona, nos hacen alusión a la labor que ha ejercido el diseño en la realización de distintos objetos en la industria. Esta personalidad de los objetos que se menciona, y que podemos conocer gracias a lo que se pretende al estudiar y teorizar el diseño, nos permite distinguir que es considerada única, no solo por pertenecer a distintas familias de objetos, como lo es de diferente una taza, de un plato o un lápiz, sino que cada objeto aún cuando hubiere miles iguales a él, tendrá una personalidad propia, ya que será obtenido por un usuario diferente. El cual de acuerdo a sus vivencias y experiencias, le otorgará un valor distinto a cada uno de los objetos que posee. Fernando Martín Juez, menciona en su texto “Áreas de pauta, arquetipos y metáforas”,

Los objetos tienen un alma adherida, ya que la metáfora que surge a raíz de su uso puede convertirse en un vínculo personal o extenderse hacia una comunidad como valor universal. Incluso, el desprenderse de las metáforas ya generadas, permite a los objetos ir más allá y aceptar el progreso. (2002, p. 88)

Y esto, al analizar el trabajo de Clara y lo que buscaba con la exposición, nos permite conocer que al presentar las mejores piezas de diseño,

artesanía e industria, demostraba como podían complementarse entre las tres áreas y así lograr una mejor calidad de vida para el pueblo mexicano con cada objeto que iban adquiriendo. Dándoles así, una manera de conectarse con los objetos, y demostrar que el *buen diseño* no se basa en copiar o adquirir piezas extranjeras, sino que, a partir de las manos mexicanas, gracias a toda la tradición y cultura que ha existido durante siglos, los objetos de diseño pueden desarrollarse desde cero partiendo con éstas características únicas que poseemos y nos diferencian del resto del mundo y llegar incluso a generar objetos en masa, sin tener que sacrificar la belleza que cada uno podía poseer.

Además demostrando que no importa de dónde surgió el objeto, este puede ser bello, debido a que cada pieza, si fue concebida con una razón y un por qué, va a ser bello en su totalidad. A esto era lo que ella llamaba el *buen diseño*, piezas que tuvieran un valor excepcional, que lograrán cumplir su función, pero además los materiales, colores, formas y decoración con la que fueron concebidos, nacieran de conocer y valorar el pasado, crearlo para el presente, pero buscando un mejor futuro para quien lo poseyera.

Lo cual recuerda a otro texto de Martín Juez, en el cual habla sobre como el diseño local puede evolucionar al involucrarse con la tecnología global. Ya que es en ese momento, en que se pueden generar las preguntas de ¿cómo hacer para que sea universal?, y ¿para quién de manera que sea a la vez local?. Además de que en el momento en que se toma en cuenta ambas partes, se evita el perder objetos con la llegada de otros, generando pérdidas irreparables en la sociedad. (2003, p. 1) Cuando se diseña de modo tal, que se reconozca la diversidad, identidad y tradición que conllevan, podemos asegurarnos de que los objetos trascenderán para un

bien común, y no solo para unos cuantos, tal como la exposición de 1952 quería hacer notar.

Si tomáramos en cuenta, el esfuerzo realizado en las exposiciones, principalmente la de Bellas Artes, que iba dirigida a la población creciente de la clase media, sería este momento, en el que el diseño mexicano podría haber avanzado de manera significativa. Tal como sucedió en otros países, independientemente de los problemas políticos de cada uno o de los devastados que terminaron por las guerras, ya que supieron reponerse de las pérdidas, y confiar en sus trabajadores para desarrollarse y crecer nuevamente.

Menciono esto, debido a que se puede observar que en la década de los cuarenta, México iba en un progreso constante, como ya mencioné antes, en gran parte por los planes de desarrollo generados por los gobernantes, pero que después de varias décadas, aproximadamente al inicio de los ochenta, se ve frustrado debido a diversos factores.<sup>[10]</sup> “Aún cuando la economía vio un incremento en algunos de sus sectores, el desarrollo desigual se tradujo en desequilibrios estructurales que condujeron a crisis profundas de la economía mexicana y a la búsqueda de nuevas vías de desarrollo productivo” (Andrade, 2012, p. 23). Ésta falta de

---

10 En el documento redactado y publicado en la Facultad de Economía de la UNAM *El desarrollo del proceso de industrialización en México 1960-1982*, de Agustín Andrade Robles, menciona que existió un conjunto de contradicciones que desembocaron en la crisis de 1982, lo cual generó se crearan nuevas prioridades para modernizar la estructura productiva, pero que al conjugarse, imposibilitarían los esfuerzos para optimizar el desarrollo e integración de la economía mexicana en la mundial. Estos factores, en resumen fueron: La producción industrial se trataba con un carácter monopólico, la fijación de precio de monopolio, la concentración del ingreso, la producción encaminada para el mercado interno -con la exclusión del mercado externo de sus objetivos-, el escaso desarrollo de los niveles tecnológicos, la poca atención que se le presta a la educación como un elemento indispensable para cualquier aspiración de desarrollo económico y la poca penetración de las mercancías mexicanas en el mercado mundial. Más información en el documento recuperado de [www.economia.unam.mx/lecturas/inac2/u217.pdf](http://www.economia.unam.mx/lecturas/inac2/u217.pdf).

productividad, especialmente comparada con la de Estados Unidos, además de la poca penetración de las mercancías mexicanas en el mercado mundial, y la falta de introducir nuevas tecnologías, pero como un paquete tecnológico en el que se incluía el aprendizaje y la innovación, generaron un estancamiento en la industria. Y además, perdiendo así, la demanda de creadores (diseñadores o afines) y convirtiéndose en un país de maquiladores a bajo costo. Motivo que no era perceptible de daño al inicio, pero que al continuar por ese rumbo, se fue minimizando la importancia de cada trabajador, y no sobra decir del artesano que se perdió totalmente de ser participe en el desarrollo del país. Este nuevo enfoque, cambió el rumbo que tomaba y lentamente se transformó la industria en México. Al principio, poco perceptible, pero que en el continuo cambio en la sociedad mundial, llegó un momento en que incluso la industria mexicana ya no se consideró de bajo costo y se buscó llevar esos trabajos a varios países en Asia, fomentando entonces mayor desequilibrio en México, debido a la pérdida de estos trabajos para maquiladores.

Debido a esta falta de continuidad, el país se vio entonces en una gran problemática, ya que se perdían trabajos, y por lo tanto salarios, llevando al país a una crisis tras otra, y que además, al haber reducido la participación y financiamiento por parte del gobierno en las industrias mexicanas<sup>[11]</sup>, especialmente las que se crearon en

---

[11] Andrade menciona que uno de los factores de crecimiento fue posible gracias a la intervención del Estado en la economía, lo cual, sin ninguna duda, fue un factor positivo en dicho proceso ya que mediante la política de gasto público, vinculado a la inversión en el sector industrial, y la política de protección industrial, se logró mantener tasas de crecimiento realmente altas en este sector. Sin embargo, se limitó a partir de la crisis de 1982 debido al agotamiento de las fuentes del financiamiento del gasto público tales como: la deuda externa, la inversión extranjera directa y la reducción de los precios del petróleo que, a través de su renta, se convirtieron en uno de los principales instrumentos de obtención de recursos públicos. (2012, p. 24)

las décadas anteriores, con las cuáles podríamos pensar se habría permitido reactivar la economía en el país, el sector industrial tanto como el artesanal sufrieron las consecuencias, desapareciendo grandes oportunidades de crecimiento. Tomando como ejemplo los países que se enfrentaron a situaciones que cambiaron su historia y modos de vivir, el lograr continuar con ese “nacionalismo industrial”, pero siempre insertándose en el mercado mundial, permitió se convirtieran en potencias, no solo económicas, sino en diversas áreas. Hablando específicamente en el área de diseño, se observa en los países con crecimiento en ésta área y reconocidos por sus distintas filosofías; por mencionar algunos, el diseño alemán, con gran tradición en que la estética viene a través del funcionalismo, en el que además se mantienen como referentes al expresarnos acerca de sus objetos como: “es alemán, seguro es de buena calidad”, o el diseño italiano que conserva sus tradiciones en los distintos objetos, aún cuando las nuevas tecnologías se ven inmersas en sus sectores, cada país fue creando una identidad, tal como mencionaba Caso, no perdiendo de vista su tradición, y a la vez implementando tecnologías, cada vez a mayor escala, logrando convertirlos en verdaderos países industriales, que inclusive hoy en día continúan en una ruta de diseño, que en muchos casos ya se encuentra consolidada.



**Silla Bentwood modelo “B 403”. 1927, diseño de Ferdinand  
Kramer para Hnos. Thonet AG. (Réplica 2009), Mesita. 1925,  
Diseño de Ferdinand Kramer.**

**Fotografía: Propia.**

**Fuente: Exposición “100 años de arquitectura y diseño en  
Alemania” en el Museo Universitario de Ciencias y Artes  
MUCA, UNAM. 2016**



**Silla Luisa. 1949  
Diseño de Franco Albini para Cassina.  
Izquierda, detalle de brazo silla Luisa.**

**Fotografía: Propia.**

**Fuente: Exhibición de diseño italiano, en la semana de  
diseño checo, Praga. 2017**

Es importante mencionar esto, ya que para avanzar en cualquier área, es necesaria la continua investigación, así como el continuo desarrollo basándose en las generaciones previas, para determinar cuáles son los mejores pasos a seguir y continuar en la ruta de progreso. Si por otro lado, cada nuevo gobierno o cada nuevo cambio o entrada de trabajadores, se replantea y se olvida lo anterior, el progreso adquirido se estanca. Por esto es importante, que en el México actual, se tome como referente este tipo de acercamientos generados en décadas anteriores, para analizar sus pros y contras y permitir que verdaderamente el diseño continúe su curso.

El retomar estas ideologías, presentes y con mayor fuerza en las décadas de modernidad mexicana, permitirían acercarnos nuevamente a formar una base sólida del planteamiento de diseño mexicano y consolidarlo en conjunto con las diversas propuestas desarrolladas en el país, tales como la artesanía y las industrias, independientemente del tamaño y presencia de las mismas en el territorio.

En la actualidad, gracias al trabajo de diversos grupos, se ha ido posicionando a México como un país creador, eliminando lentamente el ser un país de maquiladores para empresas extranjeras y más bien un país que pudiera trabajar en conjunto con sus mismos pobladores. Por lo que retomar las ideologías de arte y cultura pasadas, permitirían romper con las generadas en los últimos años de que los objetos mexicanos no corresponden a un tipo de clase social o demeritando su valor. Por ésta razón es necesaria la participación tanto de escuelas, industrias y talleres artesanales junto a los jóvenes que van formándose cada año, para así generar una conexión real entre las distintas ramas y evitar perder nuevamente el trabajo que se va generando.



# Triennale di Milano

## Sobre la exposición

La exposición “Trienal de artes decorativas y arquitectura moderna” realizada en Milán, y conocida como “Triennale di Milano”, fue creada en 1930 a raíz de la bienal de artes decorativas en la ciudad de Monza, Italia. Fue desde 1933 reconocida por la Oficina Internacional de Exposiciones (*Bureau International des Expositions, BIE*)<sup>[1]</sup> como

---

1 La BIE por sus siglas en francés, es la organización internacional intergubernamental con sede en París, Francia. La cual se encarga de vigilar y proveer la aplicación de la “Convención relativa a las exposiciones internacionales”. En ésta, se regula principalmente la calidad y frecuencia de este tipo de eventos, debido a que históricamente, los países debían emplear grandes sumas de dinero, sin un determinado tiempo establecido para atraer la participación de otros países y potenciar el éxito de la misma. Fue ésta la razón de su creación, para que existiera un organismo internacional que permitiera vigilar y garantizar la calidad de las exposiciones en los distintos países miembro. Actualmente, cuenta con 168 países

exposición internacional, debido a la precedencia histórica<sup>[2]</sup> que tenía, así como cumplir con los criterios que la organización requería para considerarse como tal. Éstos son; mantener su origen histórico, permanecer más de tres semanas en muestra, ser de carácter no comercial e invitar a diferentes países alrededor del mundo a participar. La trienal de Milán, es la única entre las exposiciones pertenecientes a la BIE, que se celebra siempre en el mismo lugar.

Debido a que posterior a la exposición realizada en 1996 la naturaleza del evento cambió, la BIE<sup>[3]</sup> dejó de reconocerla como exposición internacional, y no es hasta 2016 en que la trienal decidió retomar el evento, así como regresar al origen de la creación de ésta, por lo que es a partir de 2019 que se la vuelve a considerar como parte de las exposiciones de la BIE.

El origen de la trienal fue para fomentar una visión unitaria de todas las formas de arte y expresión creativa, estrictamente vinculada a la evolución social y el desarrollo económico, así como estimular la relación entre la industria, el arte y la sociedad en general. (s.f.,

---

miembro y regula cuatro tipos de exposiciones: las exposiciones mundiales, las exposiciones internacionales especializadas, las exposiciones hortícolas y la trienal de Milán. Véase, (s.f.) "The BIE Expos", en <https://web.archive.org/web/20150911054255/http://www.bie-paris.org/site/en/expos/about-expos/expo-categories> (Traducción propia)

2 Italia se considera como un miembro histórico de la BIE, debido a que su participación se origina desde la Feria Mundial en Londres en 1851 y haber sido partícipe de la convención en París para crear la BIE. Italia tiene un legado histórico en las exposiciones mundiales e internacionales, ya que ha sido sede en sus diferentes ciudades de éstas, así como presentar 17 veces la Trienal de Milán.

3 Las exposiciones reconocidas por la BIE son: 1933, 1936, 1940, 1947, 1951, 1954, 1957, 1960, 1964, 1968, 1988, 1991, y 1996. Debido a que en la época de los 70's se perdió el interés y no se continuó con la labor y calidad requerida. Véase, (s.f.) "Milan Triennial Exhibition of Decorative Arts and Modern Architecture", en <https://web.archive.org/web/20110904061250/http://www.bie-paris.org/site/en/expos/triennial-milan.html> (Traducción propia)

# Carta de Identidad

## Marca

“Sus principales piezas de diseño”

## Responsable

Triennale di Milano

## ¿Por qué la Trienal?

La Trienal de Milán pretende reflexionar sobre el papel del diseño en nuestra sociedad y cómo puede mejorar nuestra calidad de vida.

## ¿Cómo se logra?

Cada Trienal se centra en un tema, en la cual se brinda un espacio a los participantes para mostrar su trabajo, ideas e innovaciones sobre éste.

Ya sea mediante:



Mobiliario, esculturas, material audiovisual, pinturas, instalaciones u objetos de diseño

## Impacto Urbano

La Trienal utiliza los edificios existentes de Milán y las áreas de exhibición regresan a sus fines habituales después de la exposición.

## Participantes



Países  
Universidades  
Empresas y entidades sin fines de lucro  
Centros de diseño  
Asociaciones de arte  
Museos

## Visitantes



Público en general



Industria del diseño

## ¿Cuándo y dónde?



Cada 3 años, Milán

## ¿Próxima edición?

2019

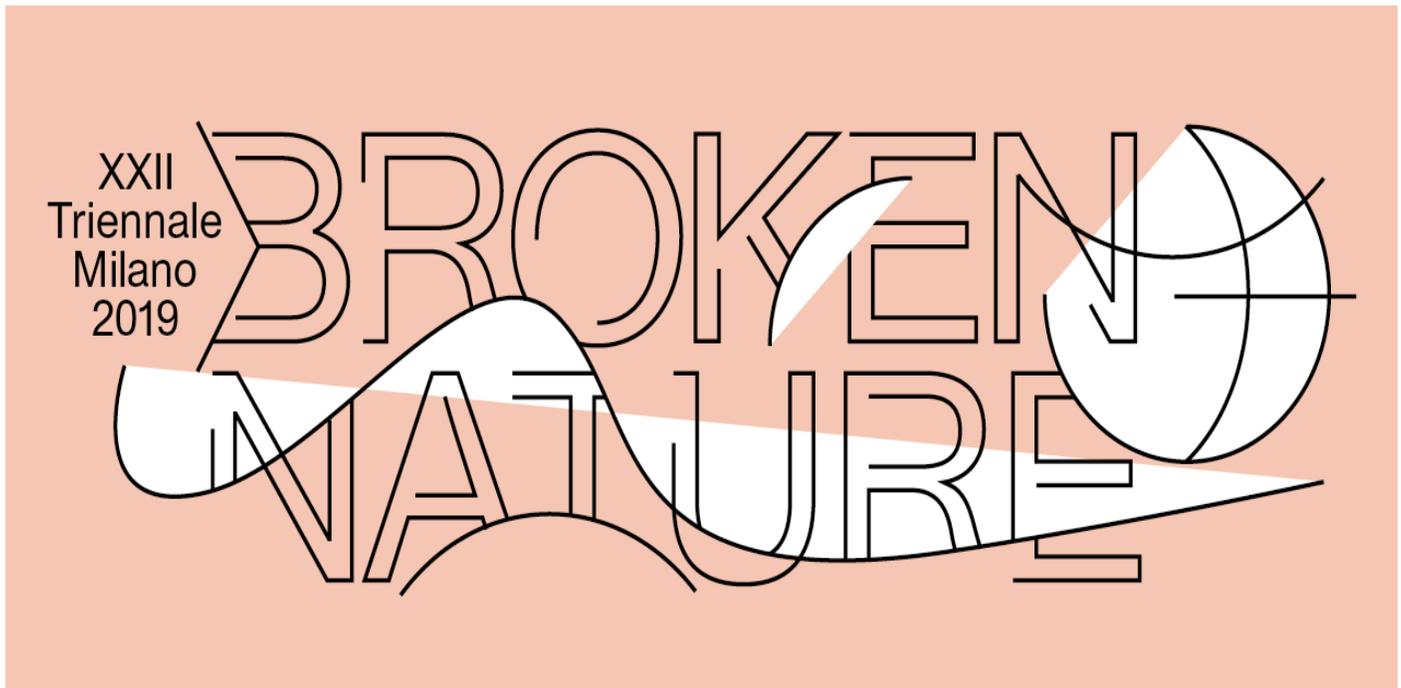


Bureau  
International  
des Expositions



LA TRIENNALE DI MILANO

Diagrama basado en la información encontrada en: <https://web.archive.org/web/20151011160758/http://www.bie-paris.org/site/en/expos/about-expos/expo-categories/the-triennale-di-milano>



Bureau International des Expositions)<sup>[4]</sup> En ésta han participado grandes artistas y arquitectos del siglo XX, tales como: Giorgio de Chirico, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Picasso, Frank Gehry y Renzo Piano.

**Cartel de XXII Triennale Milano 2019**  
Imagen tomada de: <https://www.bie-paris.org/site/en/2019-triennale-di-milano>

Cada tipo de exposición, perteneciente a la BIE, tiene una carta de identidad, la cuál permite conocer con facilidad los datos generales de la misma.

La trienal de Milán fomenta todas las formas de arte y expresiones creativas, bajo una misma visión, la cuál es el tema central de

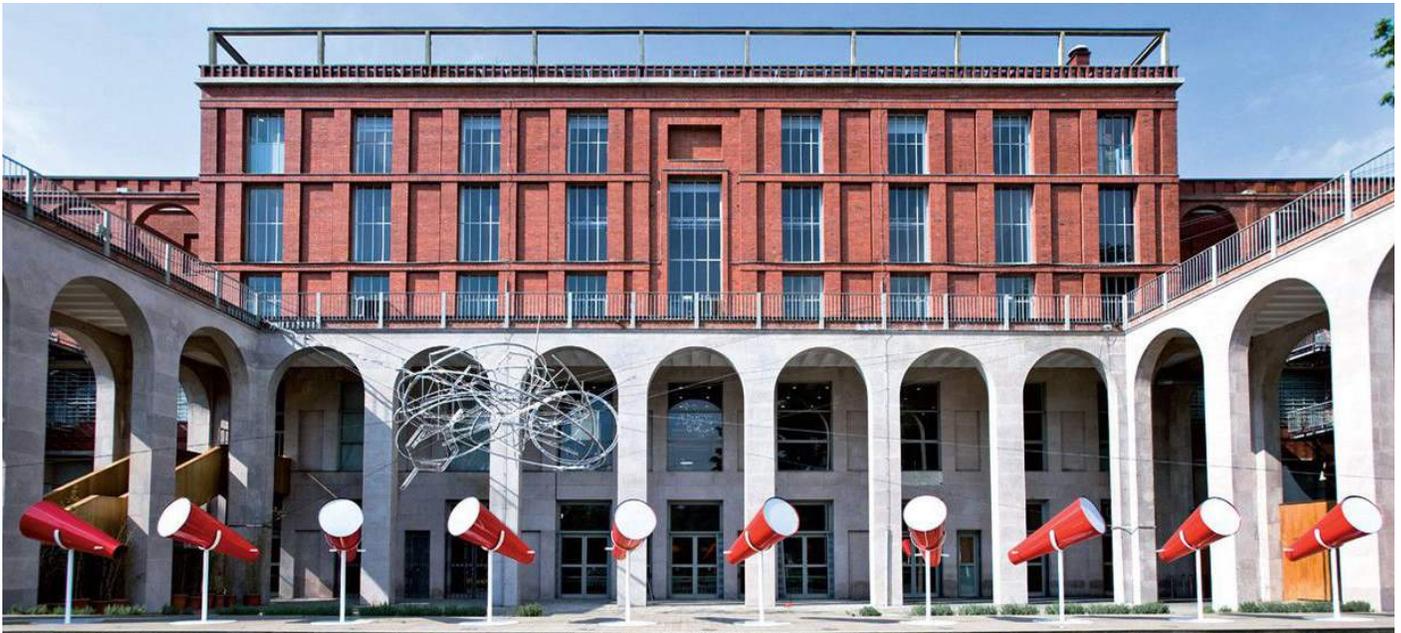
---

<sup>4</sup> Texto original en inglés en la página <https://www.bie-paris.org/site/en/about-triennale-di-milano>

cada exposición. En cada edición, se busca promover el tema bajo la experimentación y el debate, desde una perspectiva contemporánea e interdisciplinaria vinculada al arte, ciencia y el comportamiento humano.

En 1996, por primera vez se rompe la tradición de llevar la trienal cada tres años, y debido a que cambia la naturaleza de la misma, como se mencionó anteriormente, ya no se reconoce como parte de la BIE. No es sino hasta 2016 que se busca retomar y continuar con lo logrado en el siglo anterior, por lo que retoma los orígenes de la exposición, repitiéndola cada 3 años, basada en un tema central. La siguiente edición, se realizó en 2019, y se convirtió en la vigésima segunda edición, y tuvo como tema central: “La naturaleza rota: el diseño toma la supervivencia humana”. Generando así, un espacio de discusión a lo que vive el mundo actualmente y como mediante el diseño, se pueden combatir los problemas de cambio climático,

**Palazzo dell'Arte en Milán, Italia. 1930**  
**Diseño de Giovanni Muzio**  
**Imagen tomada de: <https://www.coleccioninteriorismo.com/en/milano-triennale/>**



desigualdad social, así como reconectar al ser humano con sus ambientes naturales.

## Edificio y espacios utilizados para la exposición

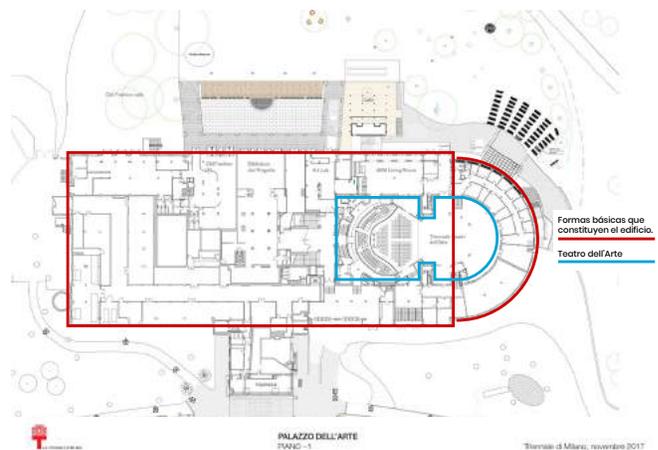
La Trienal de Milán se realiza bajo la institución que lleva el mismo nombre “Triennale di Milano” en el *Palazzo dell’Arte*, ubicado en donde actualmente es el museo y archivo de la Trienal, conocido también como el *Palazzo della Triennale*.

Se busca mantener la exposición durante al menos seis meses, para que las personas alrededor del mundo, puedan asistir a conocer lo creado por sus países y los demás participantes. Así como en las nuevas ediciones, se ha planteado el generar espacios de diálogo mediante simposios públicos entre las ediciones, para fomentar los distintos enfoques de investigación sobre el tema a realizarse. Por este medio, se logra conjuntar diseñadores, arquitectos, científicos, curadores y pensadores con distintas opiniones y enfoques para nutrir la edición de cada trienal.

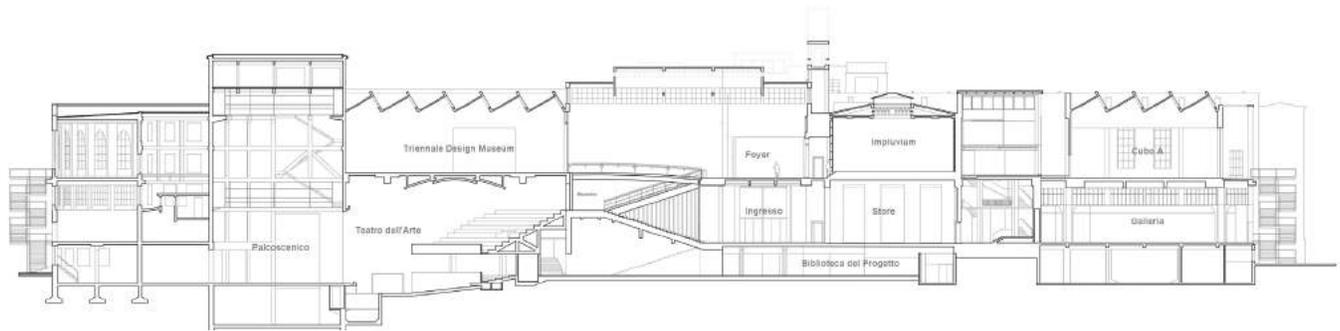
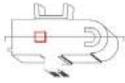
El edificio de la Trienal se ubica en la zona suroeste del *Parco Sempione*, y forma parte del monumental cuadrilátero junto al *Castello Sforzesco*, el *Arco della Pace* y la *Arena*. Fue



**Mapa de ubicación del Palazzo dell’Arte en Milán, Italia.**  
Mapa obtenido de: Google Maps, octubre 2018  
<https://www.google.com/maps/place/La+Triennale+di+Milano/@45.4733639,9.1730805,18z/data=!4m5!3m4!1s0x0:0x3f0d509b465c002b!8m2!3d45.472233!4d9.1736071>



**Vista de planta del teatro, del edificio Palazzo dell’Arte, Milán, Italia.**  
Diseño de Giovanni Muzio  
Plano obtenido y reproducido con autorización del Archivo Triennale di Milano, octubre 2018.  
<http://www.triennale.org/en/spazi-per-eventi/>



PALAZZO DELL'ARTE  
SEZIONE TRASVERSALE (AA) E LONGITUDINALE (BB)

Triennale di Milano, novembre 2017

**Sección del edificio Palazzo dell'Arte, Milán, Italia.**  
**Diseño de Giovanni Muzio**  
**Plano obtenido y reproducido con autorización del Archivo**  
**Triennale di Milano, octubre 2018.**  
<http://www.triennale.org/en/spazi-per-eventi/>

proyectado por Giovanni Muzio<sup>[5]</sup> y tardó tres años en ser construido. El proyecto se llevó a cabo gracias al senador e industrial Antonio Bernocchi, para llevar la bienal creada en 1923 en Monza a Milán, y con ello crear la Triennale di Milano.

El edificio cuenta con una superficie de 12,000 m<sup>2</sup>, de la cual se utilizan cerca de 8000 para las exposiciones. Está constituido por un rectángulo y en uno de los lados más cortos se genera un semicírculo, permitiendo así tener el *Teatro dell'Arte* en el interior del mismo. La forma se asemeja al espacio del *Parco Sempione*, como puede observarse en la imagen superior izquierda. En el espacio interior, se pueden encontrar tres niveles, así como permitir tener espacios con techos altos para contar con total flexibilidad a la hora de

---

5 Giovanni Muzio nació el 12 de febrero de 1893 en Milán. Dedicó la mayor parte de su actividad profesional a esta ciudad. Fue el iniciador y el exponente más representativo del movimiento artístico conocido como *novecento*, el cual entraba en rivalidad con el racionalismo en las décadas de 1920 y 1930. Creó gran cantidad de edificios públicos y sagrados, incluidos algunos de los más significativos para la ciudad como: La Universidad Católica 1927-1938, el *Palazzo dell'Arte* 1933 y el convento de *Sant'Angelo* (con el centro cultural *Angelicum* 1939), además de contribuir al debate sobre el urbanismo de la ciudad. Véase, (s.f.) "Giovanni Muzio", en <http://www.ordinearchitetti.mi.it/it/mappe/itinerario/41-giovanni-muzio/saggio> (Traducción propia)

montar las exhibiciones. Así mismo, en la planta de acceso, se encuentra actualmente la *Galleria della Triennale*, que cuenta con 1500 m<sup>2</sup> para el desarrollo de muestras temporales.

A lo largo de las once ediciones, el edificio se encontraba rodeado por pabellones y muestras en el exterior. Uno de ellos, la *Torre Branca*, desarrollada por Gio Ponti y estructuralmente calculada por Ettore Ferrari en 1933 para la quinta edición, se ha mantenido permanentemente junto al *Palazzo dell'Arte*, debido a que cuenta con 108.60 metros de altura y ofrece una visión de 360 grados sobre la ciudad. En ese año, la síntesis eficaz entre expresividad arquitectónica y técnica constructiva hizo que se considerase la vanguardia de la industria de la construcción italiana en el período entre guerras (s.f., Turismo Milano).

A través de los años, el edificio ha sufrido algunas modificaciones, debido a daños<sup>[6]</sup> o

---

6 El *Palazzo dell'Arte* había sufrido graves daños por parte de los bombardeos aliados, así como ser sede de los oficiales del ejército alemán y la base de una estación antiaérea. La restauración del edificio fue posible gracias a la intervención del municipio de Milán y al nombramiento de Piero Bottoni como comisionado extraordinario de la Trienal por parte del comando general aliado.

La octava edición se abrió en condiciones de particular dificultad debido al clima económico y social del período inmediato de posguerra y se dedicó al tema de la reconstrucción, tanto desde el punto de vista del alojamiento como desde el de la producción en masa. Véase, (s.f.) "1947. VIII Triennale di Milano Esposizione internazionale delle arti decorative e



**Torre Branca, Milán, Italia. 1933**  
Diseño de Gio Ponti y estructura por Ettore Ferrari  
Imagen tomada de: <http://ttnotes.com/torre-branca.html>



**Puente de acceso al Triennale Design Museum, Milán, Italia. 2007**  
**Diseño de Michele De Lucchi**  
**Imagen tomada de: <https://trazoscreativosmx.wordpress.com/2015/06/05/los-mejores-museos-de-diseño-en-el-mundo/>**



**Teatro Agorà, al interior del Palazzo dell'Arte, Milán, Italia. 2007**  
**Diseño de Italo Rota.**  
**Imagen tomada de: <http://www.triennale.org/en/spazi-per-eventi/>**

modificaciones arquitectónicas en algunos de los espacios interiores pero siempre manteniendo los espacios para futuras exhibiciones. Entre las modificaciones se encuentra la creación de la librería, dos cafeterías, un teatro, un puente, un club nocturno y el museo de la trienal.

El proyecto de restauración,

Buscaba volver a dar esplendor a las formas originarias del edificio proyectado en 1931. Buscando poner gran atención a la esencialidad de los entornos, a la distribución de la luz natural y a la delicada relación entre los espacios interiores y exteriores. Todos los espacios para exposición de la Trienal se adecuaron a los estándares museográficos internacionales, incluyendo la revisión de las instalaciones eléctricas y mecánicas, la climatización del Salón de Honor, la realización de la biblioteca del proyecto, un almacén para las obras de la colección, la ampliación del espacio útil del suelo y la rehabilitación de los ventanales originales (2008, FLOORNATURE).

En 2007, se abre al público el Museo de Diseño de la Trienal (Triennale Design Museum), en el cual se presentan exhibiciones temporales, así como

---

industriali moderne e dell'architettura moderna [L'abitazione]\*, en [http://archivio.triennale.org/esposizione/21952-08trn?filter\\_catphoto=+](http://archivio.triennale.org/esposizione/21952-08trn?filter_catphoto=) (Traducción propia.)

la colección permanente de la Trienal. Se crea también un puente colgante diseñado por Michele De Lucchi, construido en madera laminada de bambú, con una barandilla de cristal y pasamanos de acero. Este fue realizado para ofrecer a los visitantes una luz libre de 14 metros justo al momento de entrar, lo que lo convierte en un fuerte elemento de atracción visual y se vuelve una pieza clave para el museo. Igualmente cuenta con una cafetería, el *Design Café*, en el que se encuentran cien asientos de distintos materiales, diseñadores y épocas, los cuáles han sido consideradas piezas representativas en el diseño.

El nuevo teatro, *Teatro Agorà*, fue diseñado por Italo Rota. Se encuentra construido totalmente de madera caída a consecuencia de tormentas o desastres naturales, de cedro de Líbano, y el cual funge como espacio destinado para debates, convenios, presentaciones, eventos o actuaciones artísticas.

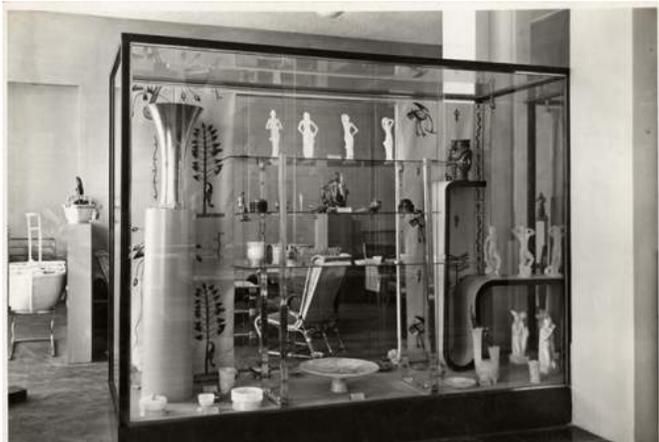
A partir de ese momento, el edificio a sido partícipe de diferentes eventos artísticos y culturales dentro del mismo, así como en 2016 el retomar las ediciones de la Trienal.

## **Importancia de la Triennale para el diseño industrial**

A raíz de la creación de las exposiciones internacionales, como se describió anteriormente, la Trienal de Milán buscaba generar una visión unificada en la relación de las artes y las expresiones artísticas con el desarrollo económico y social que vivía Italia. Por ésta razón, al trasladar el evento a Milán, para ser repetido continuamente cada tres años, permitiría a los creativos y a la sociedad en general, conocer los avances no únicamente del país, sino lo que se vivía en



**Manijas en metal.**  
Diseño del arquitecto Angelo Mangiarotti  
Exposición *La forma dell'utile*. IX Trienal de Milán. 1951  
Fotografía: Farabola  
Imagen tomada de: [http://archivo.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/22138-09trn?filter\\_catphoto=22192&cat=22192&filter\\_type=image](http://archivo.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/22138-09trn?filter_catphoto=22192&cat=22192&filter_type=image)



**Un escaparate de la sala ENAPI (Agencia Nacional de Artesanía y Pequeñas Industrias)**  
V Trienal de Milán. 1933  
Fotografía: Foto Crimella  
Imagen tomada de: [http://archivo.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/24082-vtrn?filter\\_catphoto=24115&cat=24114&filter\\_type=image](http://archivo.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/24082-vtrn?filter_catphoto=24115&cat=24114&filter_type=image)

el mundo.

Desde la primera edición de la Trienal en Milán, considerada la quinta debido a que se toma en cuenta las ediciones de la bienal en Monza, se pueden apreciar varias exposiciones en las que se incluyen productos, ya fueran mobiliario, objetos para el hogar, textiles, o aquellos considerados como “formas útiles”<sup>[7]</sup> y objetos tanto de carácter industrial como artesanal. Se puede sugerir, que la participación y aparición de los objetos en las distintas ediciones tuviera que ver, a raíz del impacto que había generado la disciplina desde la creación de la escuela de Bauhaus en Alemania en 1919 y Vkhutemas en 1920 en la Unión Soviética, y que se habían extendido al resto del mundo mediante sus bases didácticas y pedagógicas, aún cuando fuesen concluidas sus actividades prontamente (Salinas, 1992, p. 124). Por lo cuál cada edición de la Trienal, incluiría objetos representativos de los distintos países, aún sin contar con un espacio propio para la muestra.

---

7 Objetos mostrados en la exposición “La forma dell’utile. Proyecto para la instalación de los arquitectos Lodovico Barbiano di Belgiojoso y Enrico Peressutti.” Véase, (s.f.) “1951. IX Triennale di Milano Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell’architettura moderna [Merce - Standard] en [http://archivo.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/22138-09trn?filter\\_catphoto=22192&cat=22192&filter\\_type=image](http://archivo.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/22138-09trn?filter_catphoto=22192&cat=22192&filter_type=image).

En el archivo digital de la trienal<sup>8</sup>, se puede obtener información sobre las distintas ediciones, en las cuáles se observan los espacios, exhibiciones y muestras realizadas cada año. Y de la cuál, se pueden apreciar las participaciones con objetos utilitarios, de diversas tipologías y usos.

Por ejemplo, el caso de la quinta *triennale*, en la que se exhiben piezas en la muestra de artes decorativas e industriales en el salón ENAPI, cuenta con objetos cerámicos, de vidrio y esculturas decorativas, así como también pueden apreciarse algunas piezas de mobiliario.

En la séptima edición en 1940, se presenta un espacio para el mobiliario hotelero, en la que se incluyen aquellos utilizados en distintos espacios, como recepciones, habitaciones, salas de convivencia y baños. Dándole importancia a este tipo de objetos que directamente se relacionan a la persona, y que además al ser repetidos para varios espacios, la producción de éstos se puede considerar como industrial.

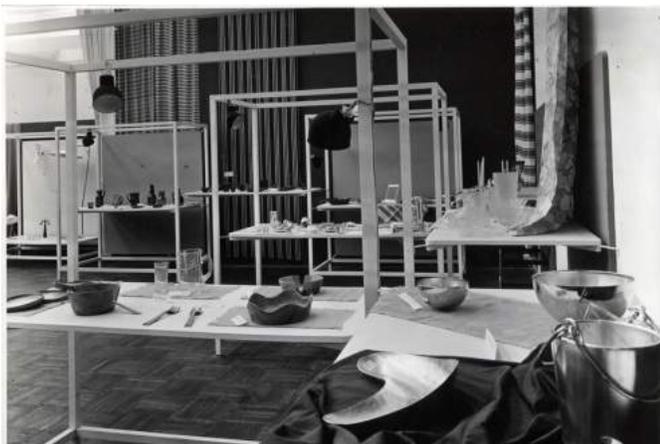
Es en este año, donde se promueve también mediante la “Exposición internacional de producción en serie”, dentro de la *VII Triennale*,



**Medio ambiente n. 4: Habitación de hotel en Capri.  
Diseño de Alessandro Pasquali  
Exposición de muebles de hotel. VII Trienal de Milán. 1940  
Fotografía: Foto Crimella  
Imagen tomada de: [http://archivo.triennale.org/  
archivo-fotografico/esposizione/23381-viitrn?filter\\_  
catphoto=23655&cat=23655&filter\\_type=image](http://archivo.triennale.org/archivo-fotografico/esposizione/23381-viitrn?filter_catphoto=23655&cat=23655&filter_type=image)**

---

8 Acerca del archivo en el capítulo siguiente “Archivo Triennale”).



**En primer plano, cuencos y cubos de plata de la compañía Argenterie d'Italia.**

**En el fondo, jarra y vaso de la vajilla nacional de vidrio y vajilla de madera de Francesco Barigazzi.**

**Exposición Objetos para el hogar. VIII Trienal de Milán. 1947**

**Fotografía: Foto Casali - SEM**

**Imagen tomada de: [http://archivo.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/21952-08trn?filter\\_catphoto=22009&cat=22009&filter\\_type=image](http://archivo.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/21952-08trn?filter_catphoto=22009&cat=22009&filter_type=image)**

Una interpretación de la producción en masa como una prerrogativa natural y necesaria, común a la “investigación humana de las leyes absolutas del ritmo y las relaciones estéticas” y “a la tendencia práctica a crear organismos eficaces para el estudio y la prescripción de unificación de tipos “ (VII Triennale di Milano, citado en Ciliberto, s.f.)

Igualmente se puede apreciar en la octava edición, en 1947, mayor participación de objetos considerados como industriales, al haber sido creados en serie y de materiales que requieren un mínimo de participación humana en su producción. En las fotografías sobre la exposición de objetos para el hogar, se pueden apreciar ollas y utensilios de cocina fabricados en metal.

Aún cuando en la octava edición se presentan este tipo de objetos, la premisa para el diseño industrial se genera en la novena. Ya que el principal factor de novedad, fue la confluencia de las artes decorativas hacia el diseño que representa el mundo de la producción industrial y la apertura a experiencias internacionales, además de abandonar los temas de interés exclusivamente social (Archivo Triennale, s.f.). Durante esta edición se contó también con la participación de arquitectos renombrados internacionalmente, entre ellos Le Corbusier, debido a que se celebró la conferencia *De Divina*

*Proportione*, vinculada a la exposición sobre proporciones. Estas participaciones a su vez, permitían generar mayor interés y afluencia a visitar la nueva edición. Cabe mencionar que es a partir de ésta, en que se amplía la muestra de trabajos y exhibiciones para considerar a los objetos como parte fundamental para la convivencia.

1954 fue un año importante para el desarrollo del diseño italiano, debido a que varios eventos fueron creados a partir de esa fecha, en los cuáles se mostraba la importancia de la rama para la sociedad. Es un año considerado como “el año del diseño”, debido a la realización de estos eventos y en los cuáles Gio Ponti se considera un diseñador - técnico -humanista, que busca salir de los límites creados por las diversas disciplinas para dar vida a la historia artística del país, en la que el nuevo proyecto de diseño sea una acción compartida entre creadores y el público en general (Bulegato y Dellapiana, s.f.)

El mayor paso para el diseño industrial se da entonces, en la Trienal de Milán, debido a que en su décima edición se le otorga el tema de: “X Triennale di Milano. Exposición internacional de artes decorativas e industriales modernas y arquitectura moderna (Prefabricación - Diseño industrial)”. En ésta edición, la exposición internacional de diseño industrial es la más



Cartel de la X Triennale di Milano. 1954  
Diseño de Marco Del Corno y Enrico Ciuti  
Fotografía: Foto Novelli  
Imagen tomada de: <https://twitter.com/latriennale/status/712542017730056199>



**Plática del arquitecto Konrad Wachsmann  
I Congresso Internazionale dell'Industrial Design, 1954  
Imagen tomada de: [https://issuu.com/giuliaciliberto/docs/giulia\\_ciliberto\\_triennale\\_high](https://issuu.com/giuliaciliberto/docs/giulia_ciliberto_triennale_high)**

importante realizada hasta el momento sobre el diseño y la industria, además de ser la primera en denominar al conjunto como *diseño industrial*.

La exposición se realiza continuando con el replanteamiento surgido a raíz de la segunda guerra mundial en Europa y Estados Unidos. En la que se busca replantear los sistemas de pensamiento debido a los efectos generados por la guerra. Igualmente, se lleva a cabo dentro de la trienal el "Primer congreso internacional de diseño industrial", lo que permite iniciar un acercamiento y una posterior profundización de la teoría y la disciplina del diseño en el país. Este congreso se realiza durante tres días (28 - 30 octubre, 1954), en los cuáles se generan debates junto a diseñadores, arquitectos, intelectuales, artistas y filósofos, sobre como llevar las disciplinas de la arquitectura y el diseño, de manera que sean constructivas, productivas y permitan progresar en los distintos campos. Así como permitir definir el labor del diseñador, de manera que se consideren tanto los ideales de formación por parte de la Escuela de Arquitectura en Roma<sup>9</sup>, así como lo planteado por la Hochschule für

---

9 Se busca crear un "diseñador integral", el cuál sea capaz de dominar los conocimientos humanísticos, artísticos y técnicos tanto en las prácticas arquitectónicas como en el mobiliario. Véase, (Bulegato y Dellapiana, s.f.) "Quando il design era un pipistrello" (Cuando el diseño era un murciélago), en <http://www.disegnoindustriale.net/diid/quando-il-design-era-un-pipistrello/>. Traducción propia.

## Gestaltung de Ulm.

La trienal busca mediante exhibiciones temáticas, concentrarse en el labor del diseño industrial, la producción de bienes y la definición de los nuevos estándares para unidades residenciales y viviendas. Estas exhibiciones muestran desde automóviles hasta máquinas de escribir, accesorios de iluminación y productos para el hogar fabricados en plástico (Lusiardi, 2018).

Se presentan 150 objetos, seleccionados por su excelencia en el diseño, atribuido a la correcta relación entre forma y función, el contar con una producción innovadora y que existe en cada uno, una competitividad en el mercado. Gran parte de éstos, presentados por diseñadores considerados los mejores exponentes y que ya se habían convertido en íconos del *buen diseño*. (Ciliberto, s.f.)

Gracias a la participación de las nuevas generaciones de diseñadores<sup>[10]</sup>, la trienal logra desempeñar el papel que buscaba transmitir a la población, el de lograr consolidar el diseño *hecho en Italia*, fundamental para la industrialización del país. La X Triennale di Milano, contribuye a dar ese *golpe de aceleración* a su maduración cultural, tal como señala Enzo Fratelli y que de acuerdo a Dorfles, la exposición de diseño se convierte en el *corazón y cerebro* de la Trienal, debido a que se logra a raíz de la participación de los mayores exponentes del sector, permitiendo generar un vínculo entre el mundo de diseñadores, fabricantes y consumidores (citado en Ciliberto, s.f.)

---

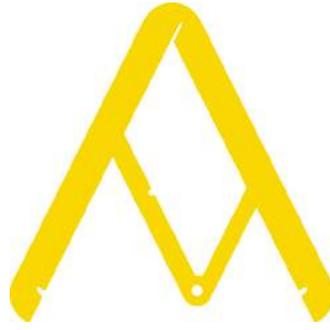
<sup>10</sup> Achille y Pier Giacomo Castiglioni, Marcello Nizzoli, Alberto Rosselli, Franco Albini y Marco Zanuso.



Izquierda: Primer Isotipo del Compasso d'Oro (1954)

Diseño de Albo Steiner

Imagen tomada de: <http://www.platform-blog.com/en/si-rafforza-la-liason-compasso-doro-la-rinascente/>



Derecha: Versión actual del isotipo del Compasso d'Oro

Imagen tomada de: <http://www.giulioiacchetti.com/?p=2440>



Juguete de hule Zizi

Diseño de Bruno Munari

Imagen tomada de: <https://i.pinimg.com/originals/a0/16/d9/a016d9bf7f33a19effc87b9ff536ccfd.jpg>

Igualmente, la creación del premio *Compasso d'Oro*<sup>[1]</sup>, el más antiguo premio al diseño, establecido por la tienda departamental *La Rinascente* y basado en la idea de Gio Ponti y Alberto Rosselli, permite reconocer la calidad de los objetos e incentivar a las empresas a crear productos con la misma calidad.

Este premio fue por primera vez presentado en la X Trienal, otorgando 15 premios a distinta tipología de objetos, en las cuáles se mostraba la utilización de diversos materiales y tecnologías para gran variedad de productos (Vázquez, Biondi y Bovero, s.f. p.2). Entre ellos se encuentran la máquina de escribir Olivetti Lettera 22 de Marcello Nizzoli, los vasos de cristal de Murano y los juguetes de hule Zizi de Bruno Munari, demostrando que podía otorgársela a cualquier objeto, siempre y cuando cumpliera con los requisitos de calidad y demostrara un uso diferente a lo existente en cuanto a los materiales y tecnologías.<sup>[2]</sup>

---

11 El nombre del premio fue propuesto por Albo Steiner, coordinador del departamento de publicidad de *La Rinascente*, el cual lo basó en la herramienta que él utilizaba, el compás de Goeringer. Este compás, a diferencia de los usuales, no traza circunferencias, sino que permite definir las relaciones de proporción acorde a la sección áurea. Véase, Vázquez, Biondi y Bovero. (s.f.) *La colección Compasso d'Oro: nuevo enfoque para la conservación y restauración de objetos de diseño*, p.2. Recuperado de [www.adi-design.org/upl/.../02\\_La\\_Coleccion\\_Compasso\\_d\\_Oro\\_Restauracion.pdf](http://www.adi-design.org/upl/.../02_La_Coleccion_Compasso_d_Oro_Restauracion.pdf)

12 Es interesante mencionar, que gran parte de los acreedores del premio, fueron diseñadores o arquitectos formados en el *Politecnico di Milano*, el cual generó mentes creativas que a través de sus productos impactarían a la sociedad en su

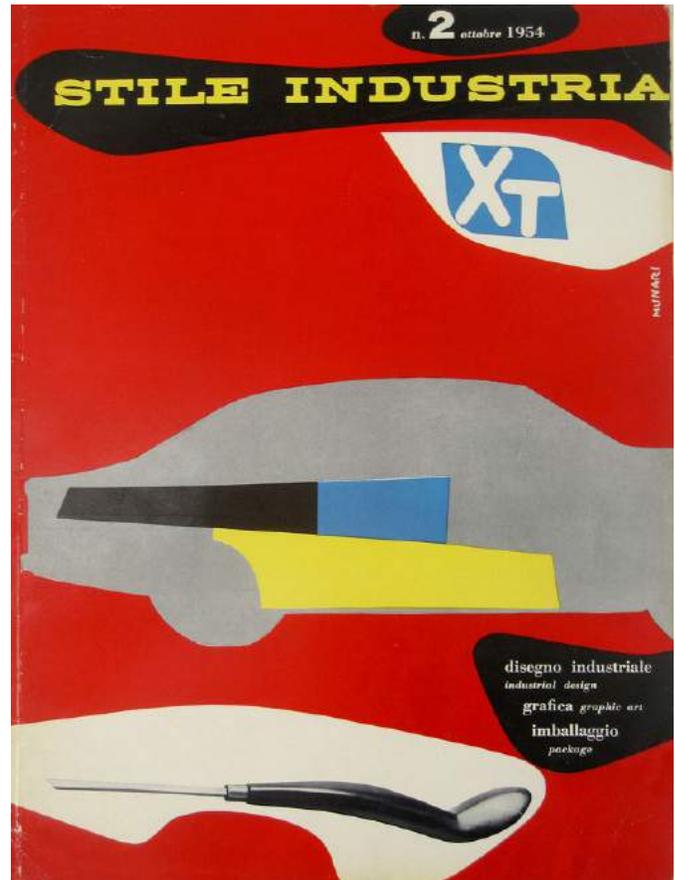
Con los ganadores, se podía demostrar que lo exhibido, se encontraba distribuido en diferentes temas: Nuevos materiales y aplicaciones novedosas de los ya existentes, la diversidad de proyectos diseñados, el interés del público hacia los productos y la esencia de las formas (Wulfing, 2003, p. 20). Lo cuál permitía la experimentación y avance tecnológico para mejorar el estilo de vida, y permitía al público acercarse y conocer las nuevas tendencias de diseño periódicamente en la Trienal. (Wulfing, 2003, p. 22).

Se otorgaban dos premios, el compás de oro a la empresa manufacturera y el compás de plata al diseñador, acompañado de un premio en efectivo de cien mil liras. (Fallan, 2007, p. 262) Es importante mencionar, que al inicio, el premio consideraba ganador aquel producto que cumpliera con la integración de la estética en la producción del mismo; sin embargo, cercano a la década de los 60, se consideró mayormente la relación entre producto y mercado. Esto debido a que se buscaba atraer la atención al aspecto social de los productos, para que los consumidores pudieran beneficiarse de objetos creados para la comercialización (Frateili, citado en Fallan, 2007)

1954 fue también el año en el que comenzó la publicación de la revista *Stile Industria*, dirigida

---

estilo de vida. (Wulfing, 2003, p. 21)



**Portada de la revista *Stile Industria*  
No. 2, Octubre 1954, Editorial Domus, Milán, Italia  
Diseño de portada Bruno Munari  
(En la portada se muestra el isotipo de la X Triennale di  
Milano en color azul)  
Imagen tomada de : [http://www.thisisplay.org/collection/  
stile\\_industria\\_2](http://www.thisisplay.org/collection/stile_industria_2)**

por Alberto Rosselli<sup>[13]</sup>, creada a partir de la sección de diseño industrial, realizada por el mismo Rosselli para la revista *Domus* de Gio Ponti en 1947 (Fallan, 2014, p. 256). La revista era la única en Italia que se dedicaba completamente al diseño industrial, la cuál se publicaba al inicio en intervalos de cuatro meses y posteriormente bimensualmente. Aún siendo una revista pequeña, ya que contaba con pocos integrantes para su edición, fue la que permitió generar un debate sobre la industria entre la comunidad de diseñadores (2014, p. 257). *Stile Industria* promovió el diseño como una de las fuerzas culturales más importantes en la Italia moderna y proporcionó una plataforma para discusiones sobre la estética y el significado del diseño moderno en un contexto internacional. Igualmente, las cubiertas fueron diseñadas por los diseñadores y artistas gráficos italianos e internacionales de la posguerra, que les dieron su inconfundible apariencia italiana. (Display, s.f.)

Inevitablemente, la revista no logró permear a la escena comercial y pública para permitir al público en general acercarse a las nuevas propuestas (2014, p. 257). Y tras diez años de su publicación, la revista emitió la última de sus ediciones, la número 41. (Display, s.f.) El fin de la revista, se atribuye a que la década de los 60 mostraba el fin de una era, donde los diseñadores habían jugado un rol importante y vital en la construcción cultural y económica de Italia. (Sparke, 2000,

---

13 Alberto Rosselli, inició su educación en ingeniería en el *Politecnico di Milano*, la cuál se vio interrumpida por la segunda guerra mundial. Debido a esto, residió en Suiza, donde conoció al arquitecto italiano - judío Ernesto Nathan Rogers, el cuál inspiró el interés de Rosselli sobre el diseño industrial. Al término de la guerra regresó a la universidad dónde obtuvo el grado en arquitectura en 1947. Igualmente, se convirtió en el primer presidente de la *Associazione per il Disegno Industriale* (ADI) en 1956. Véase, Fallan. (2014) "Annus Mirabilis: 1954, Alberto Rosselli and the institutionalisation of design mediation", en *Made in Italy: Rethinking a Century of Italian Design* (p. 255 - 257). en [https://books.google.com.mx/books?id=ub3UAAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=made+in+italy&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwi8\\_5fPgsPeAhUS-J8KHbjCZMQ6AEIMDAB#v=onepage&q=made%20in%20italy&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=ub3UAAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=made+in+italy&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwi8_5fPgsPeAhUS-J8KHbjCZMQ6AEIMDAB#v=onepage&q=made%20in%20italy&f=false)

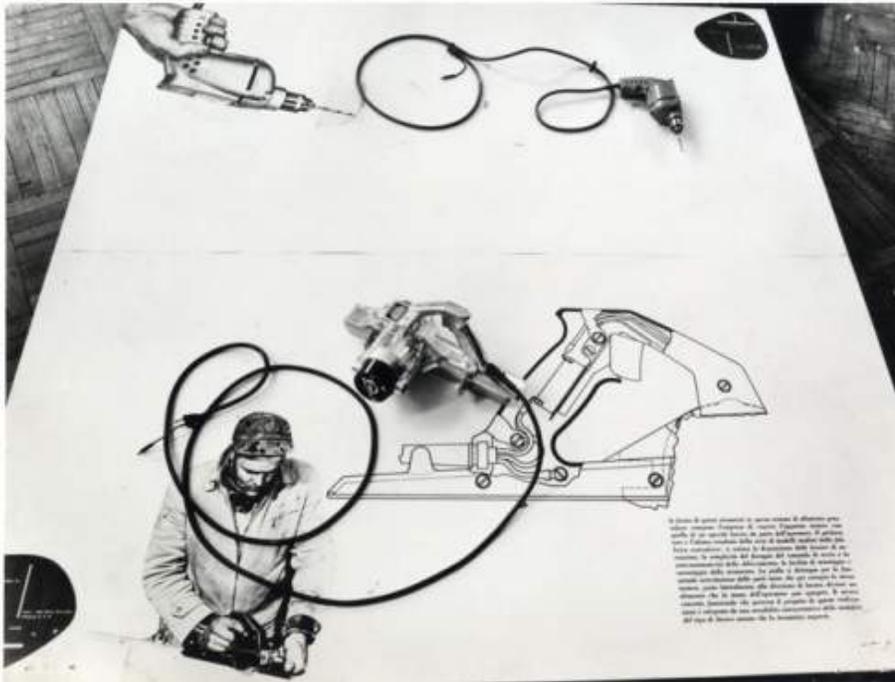
p. 793)

La décima edición de la Trienal, marcó tanto al diseño industrial, como a las demás ramas expuestas, ya que no era únicamente la exposición de diseño industrial donde se había incorporado el tema. En las demás exhibiciones se hacía énfasis a la producción en masa, ya fuese del mobiliario, las artesanías o piezas decorativas e inclusive en la construcción. Se podía observar que en las exhibiciones tanto de la casa “*La Mostra della Casa*”, la de mercancías “*Mostra Merceologica*” o la de piezas de mobiliario individual “*La Mostra del Mobile Singolo*”, se presentaban las piezas a modo que el público pudiera observar como los objetos, independientemente del origen de éstos, podían convivir en un mismo espacio, debido a que los productos diseñados con el principio de ser industriales, permitían adecuarse a los distintos tamaños de la vivienda, y al estilo de vida que cada uno llevaba (Fallan, 2014).

Independientemente de las otras exhibiciones, fue la de diseño industrial la que generó mayor atracción a los visitantes. Debido a que se mostraba el diseño como comercial, social y moral, el cuál se relacionaba adecuadamente con la sociedad moderna (Fallan, 2014). Gracias a que Michele Provinciali presentó un sistema de identidad visual, en el cuál cada objeto se asociaba a sus dibujos técnicos, fotografías, diagramas y detalles. (Ciliberto, s.f.) Esto permitió



**Cocina del proyecto de alojamiento ICPM INA-CASA Diseño del Ingeniero Ireneo Diotallevi  
Mobiliario de los arquitectos Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti y Giotto Stoppino  
Exposición de la casa. X Trienal de Milán. 1954  
Fotografía: Fot. Ancillotti  
Imagen tomada de: [http://archivo.triennale.org/archivo-fotografico/esposizione/21408-xtrn?filter\\_catphoto=21417&cat=21417&filter\\_type=image](http://archivo.triennale.org/archivo-fotografico/esposizione/21408-xtrn?filter_catphoto=21417&cat=21417&filter_type=image)**



**Taladro de mano de aluminio fundido esmaltado y su dibujo técnico. Diseño de Leonard Garth Huxtable y fabricación por Miller Fall Greefield Co. (EE.UU.)**  
**Exposición de diseño industrial. X Trienal de Milán. 1954**  
**Fotografía: Foto Fotogramma**  
**Imagen tomada de: [http://archivo.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/21408-xtrn?filter\\_catphoto=21508&cat=21508&filter\\_type=image](http://archivo.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/21408-xtrn?filter_catphoto=21508&cat=21508&filter_type=image)**

a los visitantes observar que las mejoras de cada objeto, provienen de las diferentes partes que lo componen y como cada pieza se relaciona con las demás, así como con los materiales y sus distintas formas.

Finalmente,

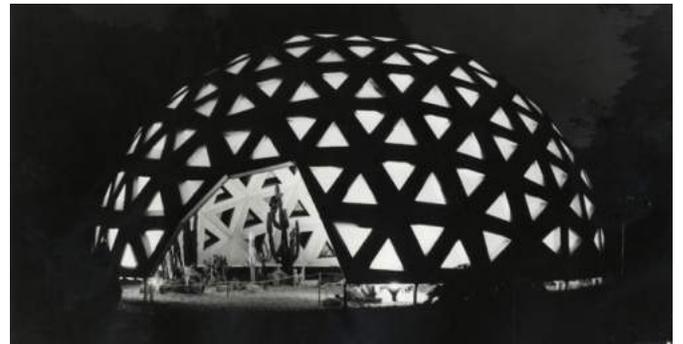
La exposición en su conjunto se caracterizó esencialmente por una actitud prescriptora y celebradora, que se reflejó aún más en la tendencia a comentar sobre los objetos exhibidos con referencias visuales destinadas a mejorar su naturaleza intrínsecamente industrial, apoyando figurativamente la idea de que el “buen diseño” debería surgir “de la reunión de un nuevo simbolismo con una nueva funcionalidad” (Dorfles, citado en Ciliberto, s.f.)

Los expositores en las diversas ediciones de la trienal, eran por lo general diseñadores reconocidos en el medio y gracias a sus participaciones permitieron generar un parte aguas en lo realizado hasta el

momento, ya que involucraron poco a poco nuevas tecnologías y formas de producción para llevar a cabo sus propuestas.

En cada edición se podía apreciar el progreso de éstos, pero indudablemente, eran algunos países los que lograban enfatizar y acertar con la temática de la trienal. Ya que aunque Italia buscaba la participación de diferentes naciones, solo algunas eran las que, gracias a su desarrollo tecnológico, podían representar piezas verdaderamente consideradas industriales. Caso concreto, el de Estados Unidos, en el que empieza a “propagar el modelo de valores morales y materiales de libertad y bienestar. Una propuesta de paz social a través del acceso al consumo y fantasía de la vida en casa.” (Pibernat, 2018, p.11)

Y, como hace mención Pibernat, aunque las opiniones eran diversas y que algunos la percibían como una feria de muestras, los italianos veían a la *Triennale di Milano* como un acontecimiento



**Cúpula geodésica de Fuller, proyecto de la instalación del arquitecto Roberto Mango**  
**Arriba: Interior de la vivienda.**  
**Derecha: Vista nocturna de la vivienda**  
**Parque Sempione X Trienal de Milán. 1954**  
**Proyecto realizado con todas las piezas manufacturadas industrialmente.**  
**Fotografía: Foto Fotogramma**  
**Imagen tomada de:**<http://archivo.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/21408-xtrn?cat=21660>

artístico en el que se fusionaban las artes. Generando así, se llegara a considerar a raíz de éstas un *boom económico* (Pansera, citado en Pibernat, 2018, p.4) y en el caso del diseño, se considera a las trienales de 1951 a 1957, como “Las trienales del diseño” (Bassi y Riccini, citado en Pibernat, 2018, p.4) debido a la importancia que se le dio a través de todos los espacios involucrados y en la que surgía una nueva clase de modernidad a raíz del uso de objetos domésticos y cotidianos.



## Undécima Trienal de Milán 1957

### Sobre la exposición

La Undécima Trienal de Milán, inaugurada en julio de 1957, tuvo como tema “Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas y Arquitectura Moderna (Eclecticismo – Formalismo), en la que se aprecian tres temas: la relación entre las artes, la arquitectura moderna y las producciones de arte y diseño industrial (Archivo Triennale, s.f.) Además se busca mejorar la calidad expresiva de la civilización en esa época (BIE, s.f.)

La exposición, busca continuar con esta labor de exponer el diseño al público internacional<sup>[1]</sup>, así como contar con las novedades de

---

1 A partir de las ediciones previas, en las que se incorpora el diseño. La trienal busca

una producción vanguardista y un campo de investigación más definido, a comparación del que se muestra en el panorama arquitectónico (Archivio Triennale, s.f.)

El cartel ganador fue diseñado por Eugenio Carmi, que de acuerdo a Russoli (1958, p.134), buscaba en sus proyectos gráficos plasmar la *temática de abstracción*. Estos podían observarse inmediatamente al ver la claridad, equilibrio y libertad de todos los elementos, los cuales a su vez se apartaban de su uso práctico en la composición. Aún cuando se puede observar que son elementos tomados de la realidad, evitan caer en un uso decorativo y en cambio generan un lenguaje gráfico por sí mismos. La gran diferencia de Carmi, hacia los demás gráficos, es que evita caer en el *cliché* de la publicidad y busca en todo momento un enfoque y acercamiento totalmente creativo.

Desde la forma en que fue concebida la exposición, hasta los objetos y piezas de arte seleccionados por cada país participante, la undécima trienal de Milán, se caracterizó por conservar los espacios como ambientes serenos y capaces de adaptarse a la variedad de temas que la componían. (Pica, 1957, p.150)

---

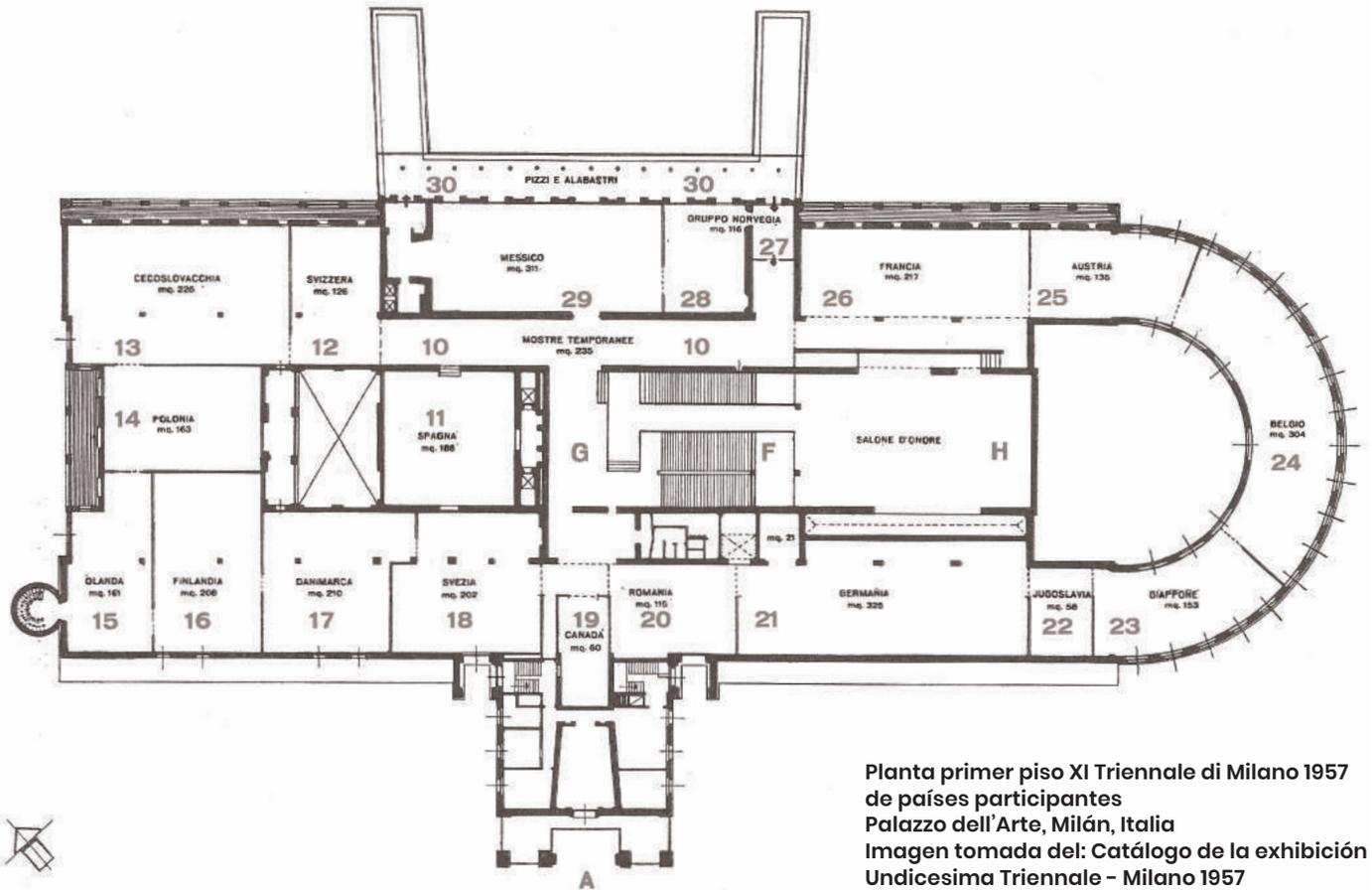
darle la importancia a la rama del diseño industrial, para que la población comprenda la labor fundamental que está logrando en la sociedad.



**Cartel de la XI Triennale di Milano. 1957**

**Diseño de Eugenio Carmi**

**Imagen tomada de: <http://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2016/02/04/le-esposizioni-internazionali-della-triennale-una-storia-per-immagini-2/#foobox-1/10/Xi.jpg>**



**Planta primer piso XI Triennale di Milano 1957  
de países participantes  
Palazzo dell'Arte, Milán, Italia  
Imagen tomada del: Catálogo de la exhibición  
Undicesima Triennale - Milano 1957**

Fueron 19 los países participantes, todos ellos con un pabellón, el cual podían modificar de acuerdo a su propuesta para exhibir los proyectos. Además, fueron apoyados por empresas italianas para el montaje y preparación de los espacios, accesorios y obras.

La exhibición se dividió en diversas áreas, permitiendo que cada una se complementara entre si y no opacara una a otra. Cabe mencionar que se le continuó dando gran importancia a los objetos de diseño industrial de los distintos países, ya que en el vestíbulo principal, a la entrada de la "Exposición Internacional de Diseño Industrial", se destinó una vitrina con objetos de las distintas naciones participantes, en las cuales

se podía encontrar desde objetos de cerámica, amplificadores o piezas artesanales. Éstas últimas, debido a que varios países no contaban con productos meramente industriales, pero que tenían un significado cultural importante, como fue el caso de España<sup>[2]</sup> y México.

Como se pudo ver en las ediciones anteriores<sup>[3]</sup>, se fue poco a poco demostrando lo qué era el diseño industrial y cómo permitía mejorar la calidad de vida, pero partiendo de lo más básico como considerar el factor de función y forma, hasta llegar a dar a conocer la importancia del rol del diseñador. Es en este momento, donde ya

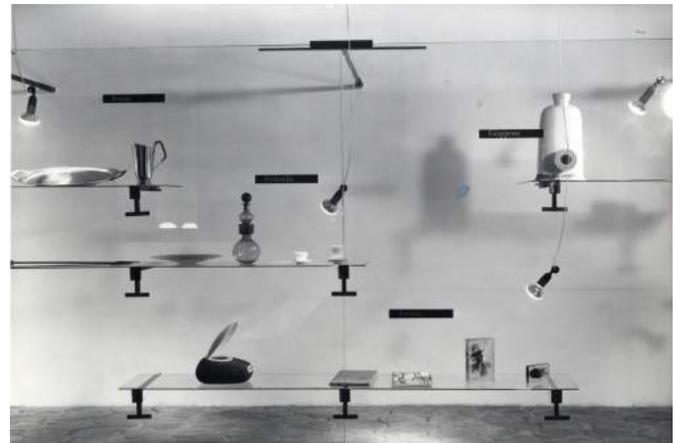
---

2 En 1957, España se encontraba en el octavo gobierno franquista, en el que la participación del país en eventos y exposiciones internacionales se encontraba dividido debido a los diversos intereses políticos. Para esta ocasión, como comenta Pibernat en su texto *España en las Trienales de 1951, 1954 y 1957: diplomacia cultural e imagen de modernidad*, Gio Ponti escribe en la revista *Domus* sobre la participación española: "España, podíamos decir, es en el arte aristocrática y popular, no democrática". Haciendo alusión a que carece aún de una democracia y es un país en el que aun no existe la denominada clase media, por lo que los objetos pertenecen a una u otra clase social, la alta o la baja. Además, gracias a su participación en ésta y las dos ediciones previas, el público que veía la propuesta llegaba a preguntarse si no era más bien, una propuesta de aquello que Europa empezaba a perder, refiriéndose a las artesanías e impacto cultural que mantenían sus piezas.

3 La XI trienal representó el esclarecimiento del discurso iniciado después de la Segunda Guerra Mundial contra el diseño aplicado a la industria: la octava trienal había re evaluado la importancia de los "muebles individuales" dentro de la escena doméstica, el noveno había promovido el logro de la "forma útil" dentro de los procesos productivos y el décimo había consolidado la estética, el lenguaje y el estilo en la industria.



**Exposición Internacional de Diseño Industrial**  
**Proyecto de los arquitectos Sergio Asti, Gianfranco Frattini y**  
**los diseñadores gráficos Giulio Confalonieri e Illo Negri.**  
Fotografía: Fot. Ancillotti  
Imagen tomada de: <http://archivo.triennale.org/archivo-fotografico/esposizione/22750-xitrn?cat=22808>



**Vitrina de objetos de las naciones participantes**  
**Proyecto de Achille y Piergiacomo Castiglioni.**  
[http://archivo.triennale.org/archivo-fotografico/esposizione/22750-xitrn?filter\\_catphoto=22754&cat=22754&filter\\_type=image](http://archivo.triennale.org/archivo-fotografico/esposizione/22750-xitrn?filter_catphoto=22754&cat=22754&filter_type=image)



Silla de madera laminada "Butterfly chair nº 3107 Serie 7" y fotografía de cubiertos de acero  
Sala dedicada a Arne Jacobsen en la Exposición Internacional de Diseño Industrial.  
Fotografía: Bersani SergioGiornalfoto  
Imagen tomada de: [http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/22750-xitrn?filter\\_catphoto=22821&cat=22808&filter\\_type=imagecatphoto=22808&cat=22808&filter\\_type=image](http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/22750-xitrn?filter_catphoto=22821&cat=22808&filter_type=imagecatphoto=22808&cat=22808&filter_type=image)

los objetos son reconocidos por su importancia y ahora se busca darle el lugar a quién los trajo a la realidad.

La undécima trienal tuvo como objetivo ilustrar al público los fundamentos históricos y culturales del diseño industrial, enfatizando los criterios metodológicos aplicados por el diseñador a través de las diversas fases de su proceso de diseño. (Ciliberto, 2012, p.78).

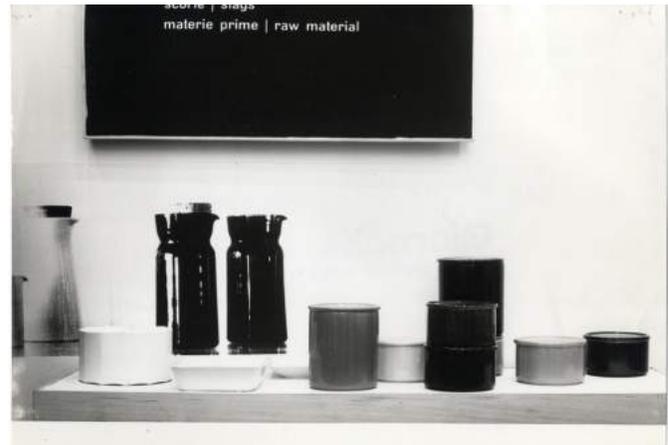
Para lograr esto, dentro de la "Exposición Internacional de Diseño Industrial", se destinaron espacios dedicados a varios diseñadores, los cuales eran: Stig Lindberg, Arne Jacobsen, Jacques Viot, Sigvard Bernadotte y Acton Bjorn, Tapio Wirkkala, Kay Frank y Marcello Nizzoli. En los cuales se mostraban varias piezas creadas en los últimos años y que demostraban los aspectos considerados para ser objetos de *buen diseño*. Que además, habían impactado de manera importante a la sociedad, al demostrar calidad, función y estética aún siendo productos realizados en serie. Por lo que su importancia era aún mayor, ya que habían cambiado la percepción hacia este tipo de objetos.

La trienal continuó con las exposiciones temporales, así como las destinadas al aire libre en el *Parco Sempione*. En este último, se exhibieron esculturas de los maestros de 1800 como Rodin,

Renoir y Matisse, así como los contemporáneos Brancusi, Picasso y Boccioni (Archivio Triennale, s.f.). Además, se creó el pabellón de arte con la exposición internacional de la vivienda, en la que formaron parte los países de Francia, Alemania Italia y Japón, y una versión internacional, en la que se eligieron diversas piezas de distintos países, haciendo notar a los asistentes, que era posible adecuar sus espacios con objetos provenientes de distintos lugares.

Es en ésta edición,

En la que finalmente se puede llegar a un acuerdo con los arquitectos de la franja idealista y progresista, debido a que en las ediciones anteriores se manifestaban en que la trienal se había convertido en una manifestación de carácter puramente formalista y mercantil. Para esto, se propuso la activación de un Centro de Estudios, un organismo de investigación interno en la Trienal, a través del cual los arquitectos, artistas, críticos, técnicos y productores de toda Italia colaborarían en la selección y el análisis en las próximas ediciones. Debido a esto, las exposiciones sectoriales tradicionales de arquitectura, planificación urbana, mobiliario y diseño industrial se les otorga un tema único para que exista una coherencia general y más orgánica de toda la manifestación (2012, p.83).



**Jarrones en cerámica, porcelana y vidrio  
Sala dedicada a Kay Frank en la Exposición Internacional de  
Diseño Industrial.**

**Fotografía: Bersani SergioGiornalfoto  
Imagen tomada de: [http://archivio.triennale.org/  
archivio-fotografico/esposizione/22750-xitrn?filter\\_  
catphoto=22808&cat=22808&filter\\_type=image](http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/22750-xitrn?filter_catphoto=22808&cat=22808&filter_type=image)**



**Sala dedicada a Tapio Wirkkala en la Exposición  
Internacional de Diseño Industrial.  
Fotografía: Foto Casali - SEM  
Imagen tomada de: [http://archivio.triennale.org/  
archivio-fotografico/esposizione/22750-xitrn?filter\\_  
catphoto=22817&cat=22808&filter\\_type=image](http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/22750-xitrn?filter_catphoto=22817&cat=22808&filter_type=image)**

Debido al trabajo realizado por los arquitectos Agnoldomenico Pica, Achille y Pier Giacomo Castiglioni, la undécima trienal de Milán, reunió el trabajo de artistas, arquitectos y diseñadores, dándoles un espacio libre para presentar sus piezas, y con la ayuda de diversas empresas italianas, cada sección extranjera pudo plasmar la idea de cómo querría presentar su participación en la muestra. Permitiendo así, lograr que cada pabellón exhibido mostrara la temática de la exposición: Artes Decorativas e Industriales Modernas y Arquitectura Moderna (Eclecticismo – Formalismo).

La trienal puede considerarse en muchos aspectos, como la síntesis completa de las dos ediciones anteriores, ya que se inaugura para celebrar los resultados obtenidos en los últimos años en el campo del diseño nacional e internacional, y se da una serie de iniciativas dirigidas a educar al público el estado de madurez que había alcanzado la disciplina en esos años. A la vez con las distintas muestras de diseño, permiten confirmar la validez tecnológica y estética de la producción en masa ... y de su total adhesión a las necesidades educativas, funcionales y económicas de las ciudades. (2012, p.78).

### **La trienal de Milán y no la exposición en Bellas Artes**

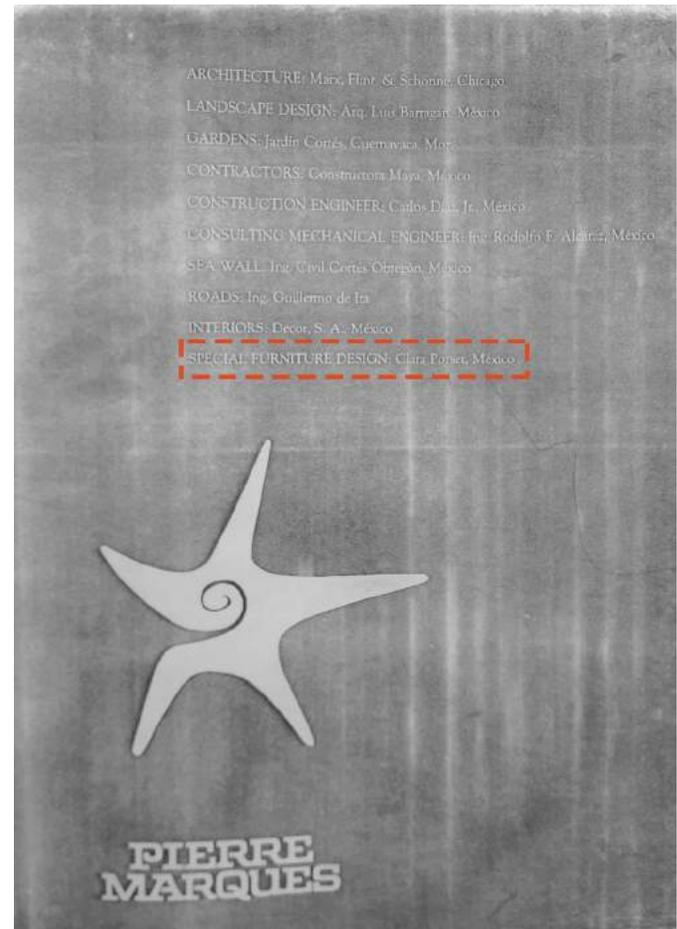
La investigación se considera una actividad orientada a obtener nuevo conocimiento, en la cual se requieren diversas fuentes para corroborar lo encontrado en algún documento. Es por esto, la importancia de mencionar cómo fue y de dónde se obtuvieron los datos que nos permiten demostrar la gran participación mexicana en Milán.

En este apartado se muestran textos y datos en los cuales se

corroborar que algunas de las fotografías mostradas en el libro “Inventando un México Moderno. El diseño de Clara Porset”, “Clara Porset. Una vida inquieta, una obra sin igual” y las tesis de maestría “Clara Porset: El arte en la vida diaria, dirección y diseño de exposición”, así como “El diseño en la modernidad mexicana. La exposición El arte en la vida diaria y el diseño de objetos de uso cotidiano” y que hacen referencia a la exposición realizada por Clara Porset en Bellas Artes, y Ciudad Universitaria, pertenecen a la Sección de México presentada en la Undécima Trienal en Milán.

Una de las razones por las cuales se puede afirmar que las fotografías son referentes a la Trienal, es el motivo y tiempo de las piezas presentadas. Hablando en este sentido de las piezas de Clara Porset de las cuales se cuenta con mayor información sobre su fabricación, son las piezas para hotel, ya que son muebles diseñados para el hotel *Pierre Marqués*, actualmente conocido como *Pierre Mundo Imperial Acapulco*. En la página del hotel se menciona lo siguiente:

El resort se construyó en la década de 1950 como casa de verano del magnate petrolero y filántropo J. Paul Getty. Su arquitectura mexicana, sus pilares de piedra y sus decorados de madera ofrecen una alternativa cálida y auténtica que lo harán olvidarse de los enormes



**Portada de la revista de bienvenida del Hotel Pierre Marqués Acapulco, Guerrero, ca. 1957**  
**Diseño de Clara Porset**  
**Fuente: Archivo Clara Porset,**  
**Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM**



**Mobiliario del Hotel Pierre Marques  
Acapulco, Guerrero, ca. 1957  
Diseño de Clara Porset  
Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM**



**Mobiliario para playa del Hotel Pierre Marques  
Acapulco, Guerrero, ca. 1957  
Diseño de Clara Porset  
Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM**

y bulliciosos hoteles de Acapulco. (Pierre Mundo Imperial, s.f.)

Si bien, no menciona la fecha exacta, en los documentos del Archivo Clara Porset podemos encontrar la información siguiente:

- Copia del artículo Acapulco Holiday. From Jungle to Sophistication, en la revista "Mexico this Month", (cortesía de Dolores Cobielles, febrero 2018) en la que se menciona y se tienen fotografías del Pierre Marques, en la que se aprecia el mobiliario de Clara Porset.
- Copia de la revista de bienvenida del hotel Pierre Marques, con fecha de enero 1957 y donde en la portada se hace mención al diseño especial para el mobiliario, a cargo de Clara Porset.
- Fotografías del mobiliario dentro de las instalaciones del Pierre Marques, los cuales son los mismos presentados en la sección hotelera dentro del pabellón mexicano de la trienal.
- Una copia de la fotografía del hotel Pierre Marques encontrada en el Archivo Fomento Cultural Grupo Salinas (cortesía de Dolores Cobielles, febrero 2018).

Además, al investigar sobre el hotel podemos

encontrar una nota en el periódico del estado de Guerrero “El Sur”, sobre la celebración de los 46 años del hotel, escrita el 20 de febrero de 2003, lo que nos permite conocer que efectivamente fue inaugurado en 1957, el 2 de febrero. Por lo que las fotos presentadas como la exposición en Bellas Artes no pueden ser de ese lugar, debido a que fue realizada 5 años antes del diseño y fabricación de estos muebles<sup>[4]</sup>.

Igualmente, en el Archivo se encuentra el recorte de un artículo con el título “Muebles mexicanos en Milán”<sup>[5]</sup>, atribuyendo el diseño de muebles mostrados en las fotografías a Clara Porset y haciendo mención de la participación de éstos en la XI Trienal de Milán, así como mencionando el patrocinio del INBA para dicha exposición y la realización de la propuesta a cargo de los arquitectos Mauricio Gómez Mayorga y José Antonio Gómez Rubio.

Otro de los indicios que nos permitieron corroborar que se trata de la exposición de la Trienal, es la parte posterior de una de las fotografías con las que cuenta el Archivo Clara Porset. Dicha fotografía aparece en los documentos antes mencionados en los que se atribuyó erróneamente el lugar y año



**Arriba: Sección México  
XI Triennale di Milano, 1957, Milán, Italia  
Fotografía: Segio Bersani  
Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM**

---

4 El diseño de estos muebles fue realizado en exclusiva para el Hotel Pierre Marques.

5 El recorte pertenece a la revista Arquitectura México número 62, del arquitecto Mario Pani, de junio de 1958, p. 103 - 104.



Arriba izquierda: Imagen de la encuadernación editorial en tejido confeccionado con hilo *Snia Viscosa* de una de las copias del catálogo original de la *Undicesima Triennale*, en venta por *L'Arengario*. *Studio Bibliografico*  
 Diseño de portada: Franco Grignani  
 Imagen tomada de: <http://www.arengario.it/opera/undicesima-triennale-2953/>

Abajo izquierda: Portada del documento referente al catálogo *Undicesima Triennale - Milano 1957*  
 Abajo derecha: Imagen del texto referente a la sección mexicana página 235, en el catálogo *Undicesima Triennale - Milano 1957*  
 Imagen tomada del: Catálogo de la exhibición *Undicesima Triennale - Milano 1957*, proporcionado por Randal Sheppard



29.  
 MESSICO  
 Coordinatore: arch. MAURICIO GOMEZ MAYORGA      Allestitore: arch. JOSÉ ANTONIO GÓMEZ RUBIO

**SIGNIFICATO DELLA PARTECIPAZIONE MESSICANA**  
*Il Messico si presenta per la prima volta alla Triennale di Milano con piena senso di responsabilità per la sua partecipazione, col proposito di mettere a confronto la sua particolare esperienza nei vari campi dell'urbanistica, dell'architettura, delle arti applicate, con quelle di tutti gli altri paesi partecipanti alla rassegna. Sono convinti che questo scambio reciproco di idee e di opere avrà la valorizzazione delle peculiarità di ciascun paese, costituirà il modo più efficace per contribuire alla formazione di una cultura universale, presente nel futuro al di sopra delle frontiere e delle differenze nazionali. In una rassegna essenzialmente dedicata all'architettura e alle arti applicate, dalle opere urbanistiche agli oggetti d'uso domestico, il Messico ha deciso di mettere in risalto la sua architettura moderna, favorendo il centro della sua partecipazione. Sono esposte in un complesso di grandi e ampie fotografie le realizzazioni più recenti e più rappresentative insieme ad alcuni studi di edifici o complessi particolarmente importanti. Al fine di interrompere la inevitabile monotonia della sequenza in bianco e nero, sono state presentate alcune fotografie a colori della odierna Città del Messico e alcune riproduzioni*

*fotografiche di monumenti dell'epoca coloniale e prehispanica. Per meglio restituire al carattere generale del complesso, sono state presentate due pannelli fotografati di grande formato: uno di essi riproduce l'affresco di Diego Rivera rappresentante l'antica capitale azteca di Teotihuacan e l'altro una veduta aerea della capitale odierna. La rassegna fotografica dell'architettura nazionale costituisce il fulcro di tutta la partecipazione messicana, nonostante l'inevitabile limitatezza che essa presentazione fotografica comporta. Se la stanza nel campo architettonico è fornita dalle opere urbanistiche, la realizzazione degli interni ne costituisce l'aspetto analitico: la prima è esemplificativa delle grandi opere d'edilizia pubblica di carattere nazionale, mentre la seconda è rivolta alla illustrazione dell'arredamento, dall'architettura degli interni all'arte dei giardini, dal mobile all'oggetto d'uso familiare, realizzati sia dall'autore architetto che dal disegnatore industriale. L'intero rassegna nazionale alla Triennale di Milano, per cui varia, colorita e aperta a diversissimi interessi, si imputa anche chiaramente in di una definitiva avvia: l'architettura del Messico attuale.*  
 Mauricio Gómez Mayorga

La sezione del Messico è sistemata nel salone grande, verso il Parco, di cui occupa i 310 mq. Il volume è stato occupato con pochi elementi decorativi, quali trebi pannelli per l'esposizione di pannelli fotografici, due piattaforme per l'esposizione di arredi unitari e poche vetrine per la mostra di oggetti di fatto artigianale anonimo. La decorazione ha limitato a due colori la sistemazione pittorica delle pareti e del soffitto: questo ultimo è stato tinteggiato in nero, al fine di ottenere il contrasto con il bianco della parete di fondo e di sinistra, nonché

con la parete a vetri sul parco che è stata drappeggiata con una grande tela di cotone grigio disegnata a mano con linee sottili (10, 25 x 1,50) di Rigo Argon-Dupont e Valera, Città del Messico. L'arabesco ricavano tra l'ingresso dalla sezione sovrageva e l'uscita sul vestibolo immediatamente a sinistra, è diviso dal resto del salone da un grande pannello fotografico dell'America del Nord sistemato in ortogonalità di legno a mezz'aria allo spessore metri.

Sulle mensole appoggiati dalla parrina di parete a sinistra dell'ingresso:  
 quattro riproduzioni in ceramica di opere precedenti la conquista spagnola, crozze nel Museo Nazionale delle Arti e Industrie popolari di Città del Messico.  
 Sul salda frangiglasso il pannello fotografico del Messico:  
 dodici fotografie (no 60 x 90).  
 Prima fila dall'alto e da sinistra a destra:  
 Chichen Itza, pannello; Yucatan, (Cultura Maya); Pirene di Calixtlahuaca, Talca (Cultura Mixteca); due pannelli di Oaxaca (Cultura Maya).  
 Seconda fila:  
 Chichen Itza, Yucatan, Messico (Cultura Maya); Chichen Itza, Tempio delle Ugu, Yucatan (Cultura Maya); Chichen Itza, Tempio

della valle coltore, Yucatan (Cultura Maya); Mito-Mitla, Oaxaca (Cultura Mixteca).  
 Terza fila:  
 Pannocchia di Oaxaca, Oaxaca, Tlax; Cervo di San Agostino, Acotzingo; Croce del-Torta, Soc. XVI, Capotla Pura del Convento Franciscano, Huejotzingo.  
 Sul pavimento a due fasce:  
 dodici fotografie di elementi architettonici moderni, quali pannelli, sculture, banche e sedioni di alluminio.  
 Vetrinale nel centro della sala, sulla parete di parete a destra dell'ingresso:  
 riproduzione fotografica, nelle sue dimensioni naturali, di una lapide ideologica della regione Maya di Palenque (ca. 1.50 x 0.97). Nella vetrina all'altezza, incassata nel muro, sono appese dieci fotografie a colori della odierna capitale messicana, scaglie da José Álvarez Bravo.

de la exposición. En la parte posterior tiene el sello de SegioBersani - Foto Milano, el cuál al buscar el origen fue un fotógrafo italiano perteneciente a una de las grandes agencias de fotoperiodismo radicadas en Milán en ese período y el cuál fue comisionado a la realización de varias partes de la XI Triennale di Milano, especialmente se encuentra como autor de las fotografías de la Sección Mexicana en el *Archivio Triennale* en el archivo digital de la exposición.

La fuente más importante sin duda, es en una de las copias del catálogo original de la *Undicésima Triennale - Milano 1957*, de la biblioteca *Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar Bibliothek*, localizada en Weimar, Alemania y compartido por el investigador Randal Sheppard al Archivo Clara Porset.

En el extracto del documento<sup>[6]</sup>, se hace referencia a distintas piezas que participaron en la muestra, no solo mexicanas, sino piezas que fueron relevantes para exponer el diseño de otros países, así como fotografías que permiten conocer algunas de las piezas mencionadas dentro del

---

<sup>6</sup> El texto del catálogo proporcionado al archivo, solo es referente a las páginas 147-150, páginas dónde se hace mención a la participación mexicana dentro de los otros espacios encontrados en la trienal y por lo tanto a los objetos de otros países encontrados dentro del mismo. Así como de la 234 a 239, donde se menciona la distribución de piezas encontradas en el pabellón mexicano.



Toma de captura de archivo digital *Sezione de Messico*, noviembre 2018.

Imagen tomada de: [http://archivo.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/22750-xitrn?filter\\_catphoto=23043&cat=23043&filter\\_type=image](http://archivo.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/22750-xitrn?filter_catphoto=23043&cat=23043&filter_type=image)

mismo.

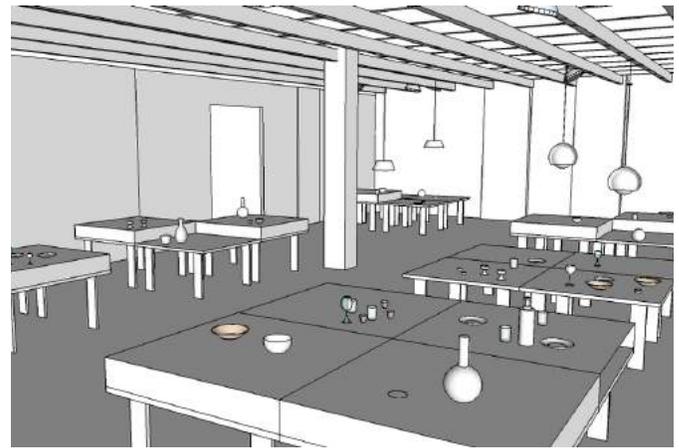
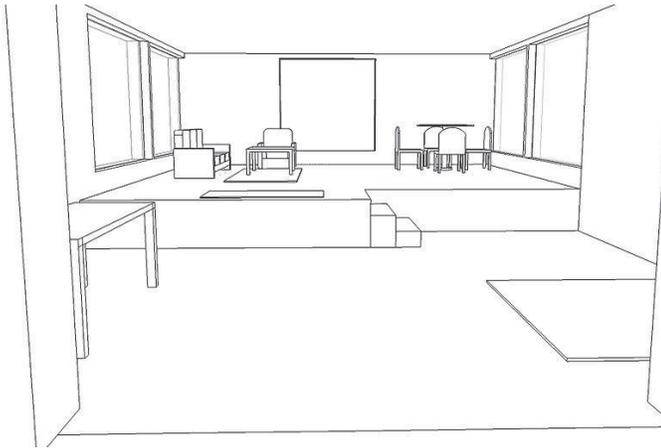
Igualmente, el texto menciona las piezas y su distribución dentro de la sala, lo que permite hacer una reconstrucción de cómo fue presentada la exposición referente a la sección mexicana<sup>[7]</sup>, a través de las fotografías en posesión del Archivo Clara Porset, así como algunas otras encontradas en los libros y revistas principalmente aquellos referentes a la obra de Clara Porset, al igual de fotografías digitalizadas en posesión del *Archivio Triennale* en Milán, Italia,

El permitir reconstruir el espacio para el pabellón de México, como se muestra más adelante, ayuda a mostrar el ambiente generado por el arquitecto José Antonio Gómez Rubio, así como la teoría de Botello de la propuesta museográfica. Esta idea surge, a raíz de las reconstrucciones digitales realizadas para otros países, como el caso de Italia, Finlandia, Japón y algunas zonas de muestra de la Trienal, en las que permite al lector y espectador, revivir lo que serían estos espacios.

De acuerdo a Botello (2017, p.27), en la que menciona que se trata de la exposición “El Arte en la Vida Diaria. Exposición de objetos hechos en México” realizada en Bellas Artes, habla sobre Herbert Bayer y su “Diagrama del campo de visión”, como posible inspiración para Fernando Gamboa para la creación museográfica de la muestra, lo que permite con este trabajo digital, observar la teoría de manera realista y permitir llevar al espectador a lo que sería la muestra mexicana en la *XI Triennale di Milano en 1957*.

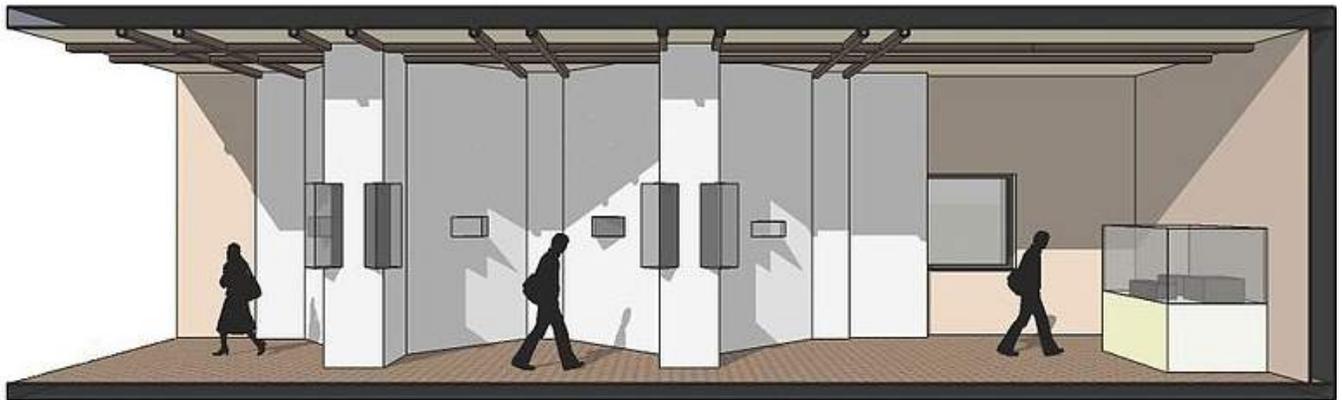
---

7 En la próxima sección de este capítulo “Primera participación mexicana”, se muestran dichas fotografías, junto a la referencia de estos documentos antes mencionados, para que el lector pueda comprobar que efectivamente se trata de la sala encontrada en el *Palazzo dell'Arte* en Milán, Italia.



Perspectiva de la propuesta italiana para la Muestra Internacional de la habitación, julio 2013.  
 Realizado por: Federica Giovedi  
 Imagen tomada de: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/92/Vista\\_padiglione\\_italiano.jpg/800px-Vista\\_padiglione\\_italiano.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/92/Vista_padiglione_italiano.jpg/800px-Vista_padiglione_italiano.jpg)

Perspectiva de la propuesta de Timo Sarpaneva para el pabellón de Finlandia, julio 2013.  
 Realizado por: Chiara Jafar  
 Imagen tomada de: [http://archivo.triennale.org/archivo-fotografico/esposizione/22750-xitrn?filter\\_catphoto=23043&cat=23043&filter\\_type=image](http://archivo.triennale.org/archivo-fotografico/esposizione/22750-xitrn?filter_catphoto=23043&cat=23043&filter_type=image)



Vista frontal de la Sección de Joyería para la XI Triennale di Milano, julio 2013.  
 Realizado por: Elle Grimoldz  
 Imagen tomada de: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f2/Tr\\_4.jpg/1024px-Tr\\_4.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f2/Tr_4.jpg/1024px-Tr_4.jpg)

Así mismo, permite crear una reconstrucción casi por completo, desde el punto de vista de los objetos, especialmente con la historia de donde provienen y qué papel tuvieron al presentarse de esta forma dentro del pabellón. Con esto, y la información recopilada de diversas fuentes, igualmente se puede generar una lista de obra, que nos permita reconocer las obras presentadas, la importancia que tenían para ser elegidas, en algunas piezas el poder conocer el origen y autor de las mismas, así como cuál es la situación actual de ellas.

Es importante contar con esto, especialmente para el Archivo Clara Porset, ya que fueron varias las piezas presentadas y de las cuales se cuenta con fotografías de otros proyectos en las que aparecen, así como planos o detalles que nutren la historia del objeto.

Finalmente, ésta sección no pretende desmeritar a los autores, sino añadir información que gracias a las nuevas aportaciones con los colaboradores, investigadores y la tecnología de hoy, nos permiten descubrir datos e información nueva que nos acercan más a destramar una de las muchas historias contenidas dentro del Archivo Clara Porset.

## **Primera participación mexicana**

Para México, la XI Triennale di Milano, fue un hecho histórico, del cual se tiene poco conocimiento, pero que marcó de manera positiva al diseño y la arquitectura, principalmente.

De acuerdo a una nota escrita en la revista Bellas Artes, de Mauricio

Gómez Mayorga<sup>[8]</sup>, él menciona cómo fue que se logró participar en dicho evento y cómo fue que terminó siendo el comisionado para la tarea de montar el pabellón mexicano en Milán. En la nota menciona que en 1955 se encontraba realizando estudios de urbanismo en Roma, y fue debido a una carta de un amigo suyo, en donde le pedía información sobre la Trienal que empieza a buscar información sobre el evento. Igualmente, menciona la suerte que tuvo al poder localizar al entonces presidente de la Trienal, el senador Ivan Matteo Lombardo, el cual lo invita al archivo para continuar sus investigaciones, junto al secretario ejecutivo de la Trienal Tomasso Ferraris. Es ahí donde conoce la historia de la Trienal, y cómo pasó de ser una feria pequeña en Monza, a convertirse, de acuerdo a sus palabras, en “una asamblea de la modernidad europea”.

Otra nota importante, es el conocer que a México ya se le había invitado a participar en la edición anterior, pero por distintos desacuerdos políticos, entre entidades culturales y de promoción, fue imposible participar. Como es conocido, a México ya se le había invitado a participar en otros eventos en distintas partes del mundo desde el siglo XIX; el interés del extranjero por el país, principalmente por las artesanías, arte popular y el mundo prehispánico, llamaba la atención, especialmente a los países europeos. Y a raíz de esto, también se había políticamente dado la tarea de mostrar más allá de lo usualmente conocido, como mencionan Avilés y López (2015, p. 60)

---

8 Mauricio Gómez Mayorga, nace el 5 de agosto de 1913 en la Ciudad de México. Estudió Arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) e inicia su labor como crítico y divulgador de arquitectura y urbanismo en 1939. Impartió cátedras de Teoría del Arte, Arte Contemporáneo e Historia de la Ciencia en diferentes instituciones; y de Teoría de la Arquitectura y Planeación Social y Urbanismo en la UNAM. De 1958 a 1973 fue asesor técnico de organismos públicos y privados.

Si la definición de la identidad nacional se convierte en un objetivo cultural del Estado y de la sociedad en general, la ventana exterior que suponen las grandes exposiciones internacionales será una muestra de la evolución del pensamiento en México. Los organizadores de las exposiciones entre 1876 y 1929 buscaban como principales objetivos fomentar la industrialización del país y el intercambio comercial. A través de la exhibición de los productos, se pretendía no solo mostrar las riquezas, industrias y producciones nacionales, sino también ampliar los mercados y efectuar intercambios comerciales.

Si bien, en las exposiciones internacionales anteriores se habían mostrado algunas piezas, productos e incluso algún acercamiento en la arquitectura<sup>[9]</sup>, aún no se consolidaba una muestra con la tradición, espíritu y programa<sup>[10]</sup> como la que se llevaba a cabo en la *Triennale di Milano*. El reto entonces era, dar a conocer la otra faceta del país, una que era desconocida para gran parte de la población internacional, entre ellas la arquitectura y el diseño industrial.

Para México, esta participación involucraba una responsabilidad

---

9 En la "Exposición Universal de 1900" llevada a cabo en París, se generó el ya repetido debate en torno a la búsqueda de un estilo arquitectónico nacional, el cual seguía siendo inexistente, por lo que se buscó darle una imagen universal, logrado a partir de un estilo internacionalmente aceptado, denominado como neogriego o neogreco. (Avilés y López, 2015, p. 63) Sebastián B. de Mier, comisionado mexicano en París mencionó que:

Todos los pabellones de la calle de las Naciones, en que estas están representadas, prefirieron primero emplear arquitecturas graves y nuevas. México, que como hemos visto no tiene una arquitectura que lo caracterice, que a la simple vista de la fachada de su pabellón recuerde su nacionalidad, como la tienen Italia, España, Noruega, debía adoptar un estilo serio que revelara el carácter del gobierno que rige su destino y el estilo neogreco, que satisfacía estas condiciones, fue el adoptado (citado en Avilés y López, 2015, p. 63)

10 Gómez Mayorga utiliza éstas tres palabras para referirse a la lo que significaba la exposición de la *Triennale di Milano*.

mayor, ya que se buscaba poder llevar lo mejor del desarrollo moderno del país, incluidas las obras más grandes realizadas en los últimos años, al igual que las piezas de arte popular, otorgándoles siempre su debida importancia. Ya que no solo era la primera participación en el evento, sino que era la primera vez que se podría comparar directamente lo presentado por naciones que contaban ya, con largos años de desarrollo en las áreas de urbanismo, arquitectura, arte y diseño industrial, a diferencia de las piezas enviadas por México.

Mauricio Gómez Mayorga, en el documento publicado para la Trienal, menciona:

Creemos que este intercambio mutuo de ideas y obras, así como la mejora de las peculiaridades de cada país, constituyen la forma más eficaz para contribuir a la formación de una cultura universal, proyectada hacia el futuro a través de las fronteras y las diferencias nacionales. (1957, p.235)<sup>[11]</sup>

Colocándole en perspectiva, fue un tema que iba de acuerdo a lo que sucedía en México en esa época, ya que la arquitectura tenía un rol importante en la creación de diversos espacios para la población mexicana. Igualmente, se podía observar alrededor del mundo la creación de espacios y conjuntos habitacionales para la interacción de comunidades. Así como la insistente participación de Clara Porset en promover el diseño industrial como una profesión<sup>[12]</sup>

---

11 Mauricio Gómez Mayorga, "Significado de la participación mexicana" en Undécima Triennale. Messaggerie italiane, Milano p.235

12 En el capítulo dedicado al diseño de Clara, se menciona las similitudes que esto tenía con las otras naciones al implementar el diseño industrial como profesión en cada sociedad, ya que no fue únicamente México en donde se vio una lucha por implementarlo.

distinta a lo que se le conocía como *decoración* y en la cual no solo se involucraban las artes o la artesanía, sino la fusión de estos con la industria, en objetos que cumplieran los requerimientos del *buen diseño*, como se mencionó en los capítulos anteriores.

Por esta razón, es importante tener esa cooperación y participación entre naciones, para desarrollar mejores propuestas que beneficien a la población, permitiendo conservar los rasgos culturales de cada uno y la importancia de cada una de sus piezas, pero favoreciendo al desarrollo y evolución para mejorar la calidad de vida de manera pronta y efectiva.

A raíz de esto, fue Gómez Mayorga el encargado en lograr consolidar la participación mexicana finalmente en la Trienal. Ya habiendo conseguido una carta expresa de Lombardo y Ferraris, en dónde se solicitaba la participación mexicana en dicho evento, se dio la tarea de lograr convencer a las autoridades pertinentes en el país para que esto se llevara a cabo. Como lo menciona en el artículo de la revista, tardaron largos meses en lograr el patrocinio por parte del Presidente de la República Adolfo Ruiz Cortines y el secretario de Educación Pública José Ángel Ceniceros, pero finalmente se dio el visto bueno y se procedió a crear un comité para la elaboración del pabellón mexicano.

Este comité fue conformado de la siguiente forma:

- Presidente: José Ángel Ceniceros (S.E.P)
- Vicepresidentes: Miguel Álvarez Acosta (Director del I.N.B.A.) y el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez (Presidente del Colegio Nacional de Arquitectos)
- Vocal ejecutivo: Mauricio Gómez Mayorga (Conexión con la

*Triennale di Milano)*

- Arquitecto José Antonio Gómez Rubio (Especialista en exposiciones y museografía)
- Arquitecto Alberto T. Arai (Jefe del departamento de Arquitectura del I.N.B.A.)
- Maestro Víctor M. Reyes (Jefe del departamento de Artes Plásticas)

El interés último podría suponerse, que al incluir a diversas personalidades del ámbito de arte y arquitectura, era lograr crear una diferenciación a lo que en años anteriores se había presentado en Europa. Gómez Mayorga menciona la exposición de arte presentada en los países del norte y la exposición fotográfica “Cuatro mil años de Arquitectura Mexicana” como los casos que no deben repetirse. A la vez del poder crear una exposición de tal magnitud, que requería los esfuerzos combinados de los encargados, pero a su vez, la participación de las empresas e industrias más importantes del país.

Junto con el comité, se plantean los objetivos del pabellón, así como lo que se buscaría mostrar, llegando a la conclusión de lo que sería la manera más acertada para dar a conocer a un *México Moderno*, muy distinto a lo que solía verse en las anteriores exposiciones. Se encontraron distintos problemas<sup>[13]</sup>, pero a la vez se logró generar un “tema” que implicaría a todos los objetos participantes, ya fueran modelos, arquitectónicos fotografías, textiles, mobiliario o piezas artesanales.

---

13 En el diagrama de la página siguiente puede leerse cuales fueron los puntos clave para la realización del pabellón.

## ¿Cómo debe ser el pabellón de México en la *Triennale di Milano*?

# SÍ

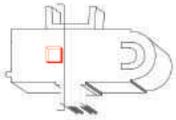
- ✓ Crear una nueva interpretación de exposición
- ✓ Crear la segunda edición de la exposición “Cuatro Mil Años de Arquitectura Mexicana”
  - ↳ Versión aumentada: Nuevas fotografías, especialmente de edificios urbanos o recientes,
  - ↳ Versión disminuida: Omitir fotografías prehispánicas y precortesianas
- ✓ Añadir piezas de arte e industrias populares pero otorgándoles un lugar importante dentro del mismo.
- ✓ Incluir piezas de mobiliario, ambientación y nuevas técnicas de museografía en la creación del pabellón.

# NO

- ✗ Plantear una exposición de arte
- ✗ Competir contra los países europeos en cuestión de novedad, especialmente en diseño industrial
- ✗ Replicar las propuestas generadas por los otros países participantes de las ediciones anteriores

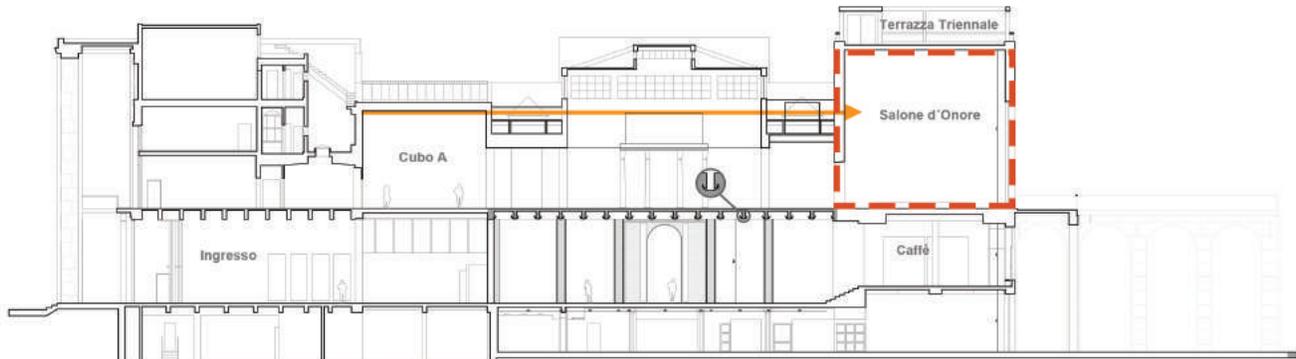
Diagrama basado en la información encontrada de: Gómez, M. (1957, mayo). Presencia de México en Milán.. *Bellas Artes*, II(7), 35. Recuperado de <https://literatura.inba.gob.mx/bellas-arte/3333-bellas-arte-num-7-1956.html>

SEZIONE AA'



Sección actual del Palazzo dell'Arte, Milán, Italia.  
Marcado se muestra la diferencia de alturas entre los espacios de la sección México y los países participantes al lado contrario del edificio.  
Plano obtenido y reproducido con autorización del Archivo Triennale di Milano, octubre 2018.  
<http://www.triennale.org/en/spazi-per-eventi/>

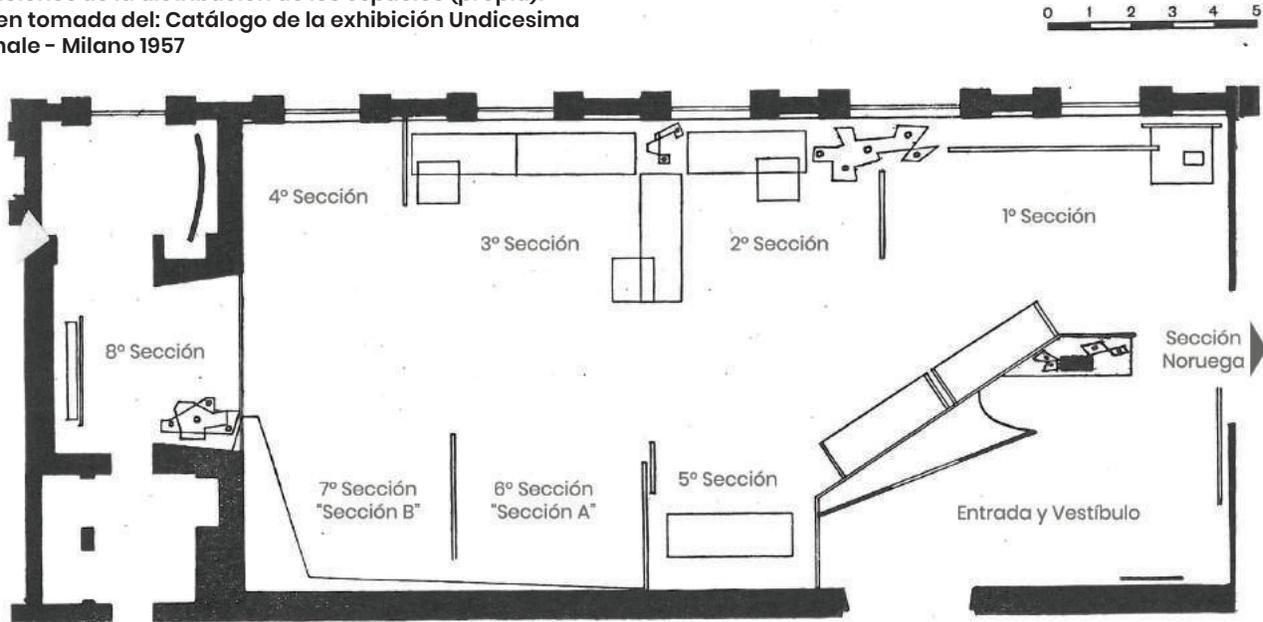
— Suecia, Dinamarca, Finlandia, Holanda  
— México



Vista de planta actual del Salone d'Onore en el Palazzo dell'Arte, Milán, Italia. Marcado se encuentra la sección destinada al pabellón de México. Plano obtenido y reproducido con autorización del Archivo Triennale di Milano, octubre 2018.  
<http://www.triennale.org/en/spazi-per-eventi/>



Vista de planta, sección México en la XI Triennale di Milano.  
Anotaciones de la distribución de los espacios (propia).  
Imagen tomada del: Catálogo de la exhibición Undicesima  
Triennale - Milano 1957



El arquitecto José Antonio Gómez Rubio, fue en este proyecto, el encargado de seleccionar las piezas y diseñar el espacio en donde se presentarían, pero en todo momento, siguió las pautas fijadas por la comisión, para que el proyecto se realizará con éxito y cómo se había planteado en un inicio.

En el artículo, Gómez Mayorga menciona que se elige el salón de mayor tamaño<sup>[14]</sup>, debido a que la propuesta de México es diferenciarse de todos los demás, y si bien, los otros deciden bajar las alturas de los plafones a una altura de tres metros, México por otro lado aprovecharía los doce metros otorgados para presentar algo novedoso. Lo cual se logra debido a los distintos comentarios obtenidos y al percibir la interacción de los asistentes al entrar al pabellón mexicano, expresado así por los comisionados

---

14 Al analizar el plano encontrado en el archivo digital de la Trienal, se puede conocer que este salón no es el único con esas dimensiones, sino que se encuentra también con dimensiones muy similares el de la sección de Alemania, la de Bélgica aun cuando se encuentra en la parte curva del edificio y la sección de Checoslovaquia, la cual no es del mismo largo pero si con mayor anchura. Posiblemente, pudiera referirse al espacio volumétrico total, ya que se puede observar en la sección del edificio que la altura del *Salone d'Onore* es la mayor de todos los otros espacios.

mexicanos en Milán a lo largo de varios días.

Este espacio es actualmente conocido como el Salone d' Onore, el cual se localiza al costado Noreste dentro del *Palazzo dell'Arte*, en el primer piso. Gracias a los grandes ventanales con los que cuenta tiene una vista privilegiada a los jardines del *Parc Sempione*.

Este espacio de aproximadamente 500 m<sup>2</sup>, se dividió para que una parte fuera utilizada para el pabellón de Noruega y otra para el de México, contando finalmente con un poco más de 300 m<sup>2</sup>,<sup>[15]</sup>

El pabellón, se planteó dividiendo el espacio en la entrada y ocho secciones más, cuatro del lado de los ventanales, otros tres<sup>[16]</sup> en la pared pegada al corredor principal del edificio<sup>[17]</sup>, y una sección más al fondo del pabellón. Ésta estrategia museográfica como menciona Botello, propone una clara diferenciación de espacios de convivencia social, como la emulación de una alberca, zona para tomar el sol, la estancia interior de un departamento y una oficina (2017, p.32).

Si bien, cómo se menciona, no se puede competir contra las otras naciones debido a que llevan varios años en la rama tecnológica e industrial, México se destacó al presentar obras arquitectónicas de gran valor, así como fotografías que demostraban la evolución

---

15 En el catálogo de la exposición se menciona que son 310 m<sup>2</sup>, aunque existen varias zonas sin uso, destinadas a bodegas y para instalaciones, en el plano encontrado en el archivo digital de la trienal.

16 Dos de las secciones se mencionan en el catálogo de la exposición como "Sección A" y "Sección B".

17 El corredor principal "*Ingresso*" se utilizó para colocar la muestra temporal, en la cual podían encontrarse fotografías, algunos objetos cerámicos, objetos ganadores del *compasso d'oro* y planos arquitectónicos colocados en mamparas a un lado del corredor.

que ha tenido México a través del tiempo. Mostrando no solo las obras, sino como ha crecido la industria y demostrar que en el país ya existían complejos dedicados a la producción, conocidos como *ciudades industriales*, debido al gran tamaño que ocupaban cerca de las ciudades.

Este pabellón se encargó de destacar las obras de los más importantes artistas del momento, así como arquitectos, artesanos y diseñadores industriales<sup>[18]</sup>, ya que, en el mismo texto de Gómez Mayorga, lo menciona como tal a ésta profesión.

Diseño industrial: estimulado por la tradición del arte popular y el punto de partida del creador del plástico mexicano contemporáneo, el diseño para la industria está empezando a realizarse como resultado del gran esfuerzo en curso para la industrialización del país. (1957, p.239)<sup>[19]</sup>

Por esta razón, podemos apreciar que el trabajo de Clara Porset iba dando frutos lentamente, ya que al lograr que arquitectos de renombre lograrán referirse a los objetos producidos como objetos de diseño industrial, abría el campo en el país, para valorar la profesión y permitir que continuara evolucionando y progresando.

Finalmente, la participación de México permitió dar a conocer a los países europeos y algunos otros participantes lo que México se

---

18 De diseñadores podemos conocer con nombre únicamente a Clara Porset, pero se muestran otras piezas realizadas industrialmente a las cuáles no se les atribuye dentro del catálogo un nombre en específico, sino el de la empresa que lo realiza.

19 Traducción, texto original: *disegno industriale: stimolati dalla tradizione dell'arte popolare e dallo spunto creatore della plastica contemporanea messicana, il disegno per l'industria incomincia ora a realizzarsi come il risultato del grande sforzo in atto per l'industrializzazione del paese.*

proponía al referirse a la modernidad mexicana, y que implicaba para el país lograrlo. Aún cuando se anexaron piezas importantes, la participación mexicana dejó a desear más sobre su propuesta, ya que mientras los otros países se enfocaban en llevar propuestas y avances en materia de diseño industrial, mas aún en que las dos ediciones anteriores fue el *boom* del diseño, México se enfocó en mostrar su arquitectura dentro de todo el espacio. Si bien, aún la profesión no tenía tantos años como en otros países, si existían objetos pertenecientes a esta rama, que indudablemente pudieron haber generado un mayor interés del extranjero por la presentación nacional. Por otro lado, aún sin la inclusión de éstos, la propuesta de México llamó la atención al incorporarse elementos de manera distinta a lo habitual y que permitían disfrutar la exhibición en un ambiente distinto al presentado por otros países, debido a la propuesta museográfica que se desarrolló en este espacio.

## **Sobre los objetos participantes**

La Trienal sin duda, fue un espacio que le permitió a México y principalmente a Gómez Rubio experimentar con el espacio ofrecido, especialmente al contar con una altura tan distinta a lo que se acostumbra en otros complejos. Si bien, en perspectiva del porcentaje de lo exhibido, la participación mexicana careció de diseño industrial, si logró adecuar lo presentado para que los visitantes conocieran, como ya se mencionó anteriormente, la nueva faceta de México, la de un México Moderno. Logrado a partir de alejarse en cierta medida de lo artesanal, pero dándole su debido lugar de importancia, y presentando obras recientes que permitían demostrar como la población en México iba cambiando el estilo de vida.

Incluso, el haber distribuido el pabellón en secciones, permitía al visitante, adentrarse a los distintos tipos de vida que el mexicano llevaba en aquel entonces. Por ejemplo, al mostrar una sección para la oficina, otra hotelera, una de los complejos habitacionales, entre otros, y acompañándose con fotografías de gran tamaño, permitía al visitante experimentar la sensación de encontrarse presente en el lugar mencionado. Además de poder disfrutar varios de los espacios, ya que en éstas muestras, el visitante podía interactuar con los objetos, tocarlos y percibirlos más allá de si fuera una vitrina de museo.

Este uso de la fotografía fue un recurso que permitió lograr la idea de dar a conocer lo que se desarrollaba en México en cuanto a los espacios. Gómez Mayorga menciona en la introducción del catálogo, en la sección del pabellón mexicano, lo siguiente:

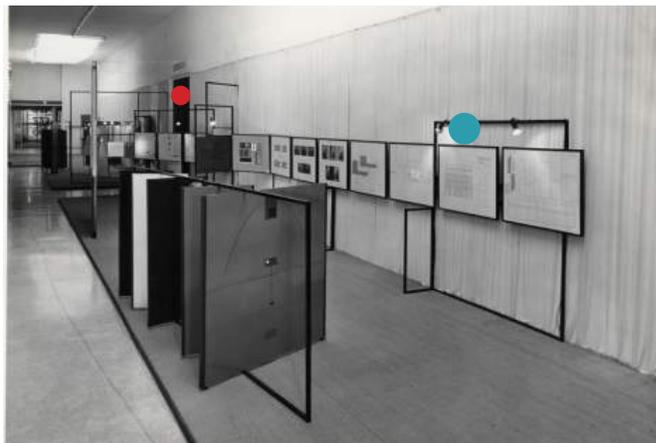
En una revisión dedicada esencialmente a la arquitectura y las artes aplicadas, de las obras urbanas a objetos domésticos, México ha decidido destacar su arquitectura moderna, por lo que es el centro de su participación. Están expuestos en un complejo de grandes y excelentes fotografías de los logros más recientes y más representativos, junto con algunos modelos de edificios complejos o de especial importancia. Con el fin de interrumpir la inevitable monotonía de la secuencia en blanco y negro, se presentaron algunas fotografías a color de la Ciudad de México de la actualidad y algunas reproducciones fotográficas de monumentos de la época colonial y prehispánica.. (1957, p.235)

Con este enfoque se demuestra que la mayor importancia se le da a las obras arquitectónicas, pero se le dio a los objetos su debida importancia, ya que sin ellos el espacio no podría “vivirse”

plenamente.

Al hablar de “vivir”, estoy haciendo referencia a lo que actualmente conocemos como el diseño de experiencias. Si bien, como menciona Casillas el diseño de experiencias tiene un enfoque primordial hacia lograr la eficiencia y bienestar de una empresa (2018, p.76), si trasladamos este concepto a lo que logra el comité multidisciplinario, se observa el cumplimiento de considerar a todas las partes involucradas como un conjunto y no de manera aislada, lo que permite al visitante interactuar con las piezas, ya sean objetos o fotografías, principalmente con los sentidos de tacto y vista, de manera completa. Otorgando así, una participación viva en el pabellón y descubriendo lo que significaba la modernidad para este grupo de arquitectos y la percepción de la forma de vida que iba a desarrollarse a través de los próximos años.

En esta sección de los objetos participantes en la XI Trienal de Milán, me enfocaré a los objetos exclusivamente de México, pero lo que permitirá dar un entendimiento de cómo fue la participación y posteriormente en otro apartado, se hará una comparación y reflexión con lo presentado por otras naciones, para ver dónde se encontraba México en referencia a ellos.



**Muestra Temporal**  
**Corredor de Ingreso a la XI Triennale di Milano, 1957**  
Se puede observar la entrada a la sección mexicana, en el vano que tiene un letrero en la parte superior.  
(Marcado con punto rojo, marcado en punto azul, plano encontrado en la fotografía de la página siguiente)  
Fotografía: Foto Novelli  
Imágenes tomadas de: <http://archivo.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/22750-xitrn?cat=23058>



### **Muestra Temporal**

**Entrada por el corredor de la sección noruega, 1957**

**Los planos ubicados a la izquierda son los que nos permiten conocer que sobre esa pared se encontrará la entrada a la sección de México**

**(Marcado con punto azul)**

**Fotografía: Foto Novelli**

**Imágenes tomadas de: <http://archivo.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/22750-xitrn?cat=23058>**

## **Entrada y Vestíbulo**

Como se observó en la sección anterior, el pabellón se dividió en ocho secciones, otorgando a cada uno un tema, lo que permitía dar distintos enfoques de la vida moderna en México. Si bien, la entrada no está catalogada como una novena sección, es importante mencionar cómo era la recepción a los visitantes para la sección mexicana.

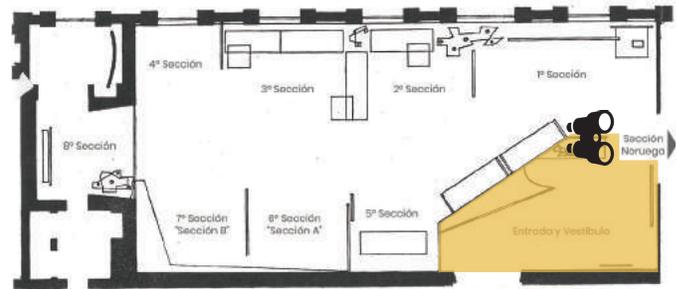
Como se mencionó con anterioridad, el *Salone d'Onore* se encontraba situado a un lado del corredor de ingreso a la exhibición, el cual se utilizó para colocar la muestra temporal. En este corredor, se hizo uso de cortinas cubriendo las paredes en donde se encontraba la muestra y diferenciando las entradas a los distintos países con el nombre en letras mayúsculas colocado sobre los vanos superiores de las entradas.

Es en una de las fotografías en la que podemos observar el acceso donde se aprecia el letrero de Noruega, y en otras en las que no se alcanza a percibir el nombre con claridad, pero que podemos afirmar que es acceso de la sección mexicana. Logrado a partir de la ampliación digital de las fotografías, para ubicar los planos colocados sobre las estructuras a un lado de las paredes, de acuerdo a la vista frontal que se proporciona de la sección noruega. Y

debido al análisis de planta del *Salone d'Onore*, podemos distinguir la ubicación de paredes que lo conforman y así demostrar que se trata de la entrada del país mexicano.

En el caso de Noruega y México, como se podía observar en las vistas de planta en el apartado anterior, se generó un vestíbulo divisorio, el cual conectaba ambas secciones sin tener que salir del salón. Desafortunadamente no existe una fotografía en la cual se aprecie el pabellón mexicano desde esta vista, pero si una con vista a la sección de Noruega, en la que se aprecia el letrero del país y dentro un espacio que simula una sala de estancia. Posiblemente, la sección mexicana no contaba con un letrero ya que en el vestíbulo de entrada, como se menciona en el catálogo, había un gran panel fotográfico de América del Norte, dispuesto a una altura de cuatro metros. Debido a esto, el letrero de Noruega era necesario, debido a que se encontraba dentro del mismo espacio y debía diferenciarse que zona pertenecía a México y cuál daba inicio a la de Noruega.

Se menciona también, que en este espacio, ya hablando de la perteneciente a la sección mexicana, se encontraban estantes colocados en la parte izquierda de la entrada, los cuáles contaban con reproducciones cerámicas y se apreciaba un panel fotográfico con doce



**Ingreso a la Sección Noruega**  
**Vestíbulo colindante con la sección mexicana**  
*XI Triennale di Milano, 1957*  
**Proyecto del arquitecto Arne Korsmo**  
**Fotografía: Publifoto**

Imagen tomada de: [http://archivo.triennale.org/media/com\\_hikashop/upload/thumbnail\\_378x497/archivio/XI/TRN\\_XI\\_15\\_0790.jpg](http://archivo.triennale.org/media/com_hikashop/upload/thumbnail_378x497/archivio/XI/TRN_XI_15_0790.jpg)

#### Simbología



Orientación - vista de fotografía



Zona de la sección

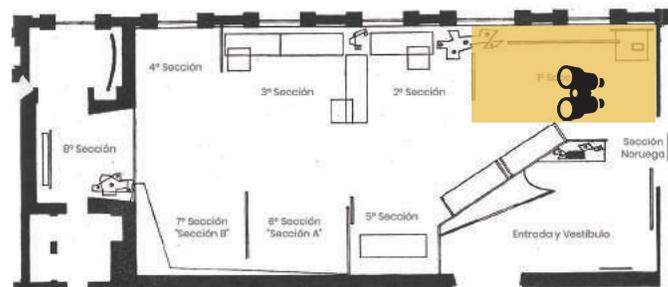


Cortina de algodón con motivos abstractos.  
Esperanza Velasco para Riggs Sargent

Marco de fotografías (1)

Fotografía aérea de la CDMX

**Primera sección del pabellón de México**  
**XI Triennale di Milano, 1957**  
 Anotaciones propias  
 Proyecto del arquitecto José Antonio Gómez Rubio  
 Fotografía: Sergio Bersani - Giornalfoto  
 Imagen tomada de: [http://archivio.triennale.org/media/com\\_hikashop/upload/thumbnail\\_378x294/archivio/XI/TRN\\_XI\\_16\\_0823.jpg](http://archivio.triennale.org/media/com_hikashop/upload/thumbnail_378x294/archivio/XI/TRN_XI_16_0823.jpg)



fotografías de 60 x 60 cm. cada una. Así como una reproducción fotográfica a tamaño natural (1.90 x 0.97 m.) de una lápida sin descifrar de la región Maya de Palenque.

### Primera Sección

Esta sección se encuentra entrando por vestíbulo justo al frente. A partir de ésta, toda la pared que tiene los ventanales hacia el *Parc Sempione*, fue cubierta por una cortina pintada a mano por Esperanza Velasco, tal como menciona Gómez Mayorga en el artículo de la participación<sup>[20]</sup>. Esta cortina fue diseñada para *Riggs Sargent*, la cual tiene una dimensión de 25 x 11.60 metros. Se decidió así, debido al tamaño del salón, y debido a que era una buena oportunidad para crear algo de este estilo y tamaño, llevándolo al límite.

<sup>20</sup>Una enorme cortina de algodón tejido y estampado a mano, obra de la firma Riggs-Sargent y de la decoradora Esperanza Velasco cubría en toda su longitud y en toda su altura el muro oriente del salón...” Gómez, M. (1957, mayo). Presencia de México en Milán. *Bellas Artes*, II(7), 35. Recuperado de <https://literatura.inba.gob.mx/bellas-artes/3333-bellas-artes-num-7-1956.html>

Además de la cortina, podemos apreciar dos foto murales, los cuáles forman parte de las piezas clave de la exposición.

Al centro de la fotografía, podemos apreciar uno de los foto murales, el cuál se encuentra dispuesto colgando del techo. Cuenta con una dimensión de 2.30 x 1.90 metros, y el cuál sirve a su vez de limitante<sup>[21]</sup> entre la primera y segunda sección. La fotografía muestra una vista aérea de la *nueva* capital, la cuál está descrita de esta forma en el catálogo. Se podría suponer que el colocar este adjetivo hace referencia a que se encuentra cambiada debido a la construcción de nuevas obras arquitectónicas, especialmente edificios modernos, lo que la hacen percibir de manera distinta a lo que fue en el periodo prehispánico por supuesto, pero también ese alejamiento de la era de la conquista.

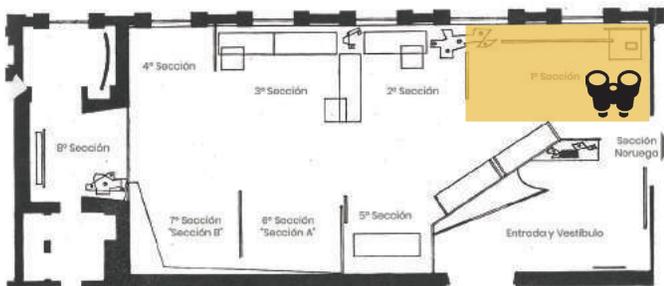
Otro de los elementos importantes son los diversos marcos de fotografías, los cuáles presentan distintas obras y edificios realizados en los últimos años, considerados parte del México moderno. En este caso particular de la fotografía, puede apreciarse al ampliar digitalmente, que se trata del marco (1) normal a la pared cubierta, en el que se alcanzan a apreciar las fotografías:

- Estadio Olímpico: arquitectos A. P. Palacios, R. Salinas y J. Bravo. (Foto en esquina superior derecha del marco)
- Facultad de Ingeniería de Ciudad Universitaria: arquitectos F. J. Serrano, L. Mc Gregor, F. Pinedra. (Foto debajo de la anterior, en la segunda fila del marco)

Se aprecia igualmente un sillón de tres asientos al frente de la fotografía, pero del cuál no se tienen datos en el catálogo de la

---

21 Este foto mural funciona como si fuera un muro divisorio en la exhibición.



A la izquierda, una reproducción de un fresco de Diego Rivera, a la derecha, una estatua de yeso "Adolescente Huasteco"

Primera sección del pabellón de México  
XI Triennale di Milano, 1957

Fotografía: Sergio Bersani - Giornalfoto

Imagen tomada de: [http://archivo.triennale.org/media/com\\_hikashop/upload/thumbnail\\_378x494/archivio/XI/TRN\\_XI\\_16\\_0825.jpg](http://archivo.triennale.org/media/com_hikashop/upload/thumbnail_378x494/archivio/XI/TRN_XI_16_0825.jpg)

exposición ni en el archivo digital de la *Triennale*.

Es gracias a esta fotografía encontrada en el catálogo original y en el archivo digital de la *Triennale*, que se puede comprobar que las fotografías en posesión del Archivo Clara Porset pertenecen a la *XI Triennale di Milano*, debido a que se aprecian dos elementos importantes mostrados en las mismas. En la esquina superior izquierda, el foto mural más grande hecho para la exposición por María Teresa Méndez y en el piso, un sillón de madera, de los cuáles se hablará más en la sección B.

En la siguiente página, se puede observar la reproducción de la escultura de *Adolescente Huasteco*, de pie, y una escultura de menor altura sin datos. Al lado izquierdo lo acompaña un fragmento del panel mural de los frescos de Diego Rivera encontrados originalmente en el Palacio de Gobierno de la Ciudad de México.

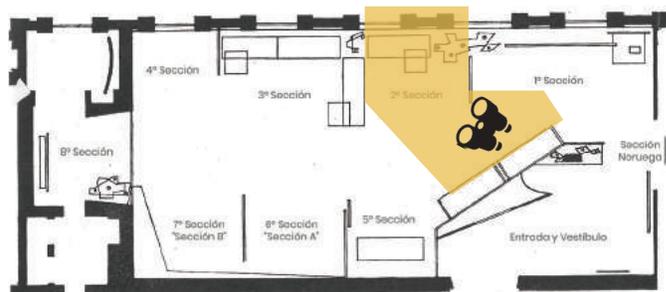
Esta fotografía muestra la esquina derecha de la primera sección, y en lo que en planta puede observarse como un cuadro con uno de menor dimensión dentro en donde se encuentra la escultura, y el rectángulo al lado izquierdo, lo que sería el panel fotográfico.

## Segunda Sección

Desafortunadamente, para ésta sección aun no se han localizado fotografías de la zona cercana a la cortina, pero se conoce por el catálogo que detrás del foto mural colgante y que delimita la primera y segunda sección, se encuentra un cartel publicitario de Germán Horacio (1953) con la leyenda de México Welcomes You, con la figura de una mujer mexicana.

Así mismo, se encuentran fotografías de sillas y mesas para hoteles costeros, y otras de sillas, pero debido a que la fotografía de la primera sección, enfoca al foto mural, no se alcanzan a apreciar al aumentar digitalmente cuáles fueron las que se presentaban sobre estos marcos.

Otro dato conocido, es el contenido de las fotografías apoyadas detrás del marco divisorio de la entrada, de manera diagonal vista en planta. En éstas, en el primer marco se disponen fotografías de los aeropuertos y el Auditorio Nacional, y en el segundo marco se compone de las casas residenciales desarrolladas en distintas partes del país, como Reforma, Colonia del Valle, Lomas de Chapultepec, Acapulco y Cuernavaca, así como el Instituto Mexicano del Seguro Social.



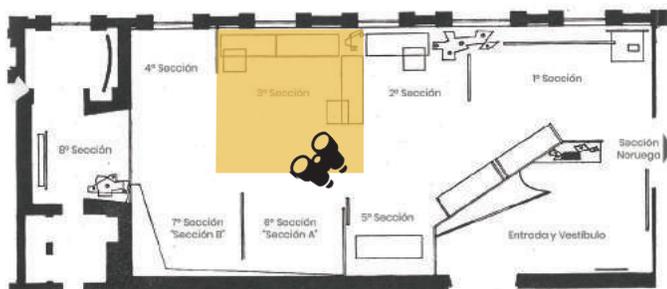
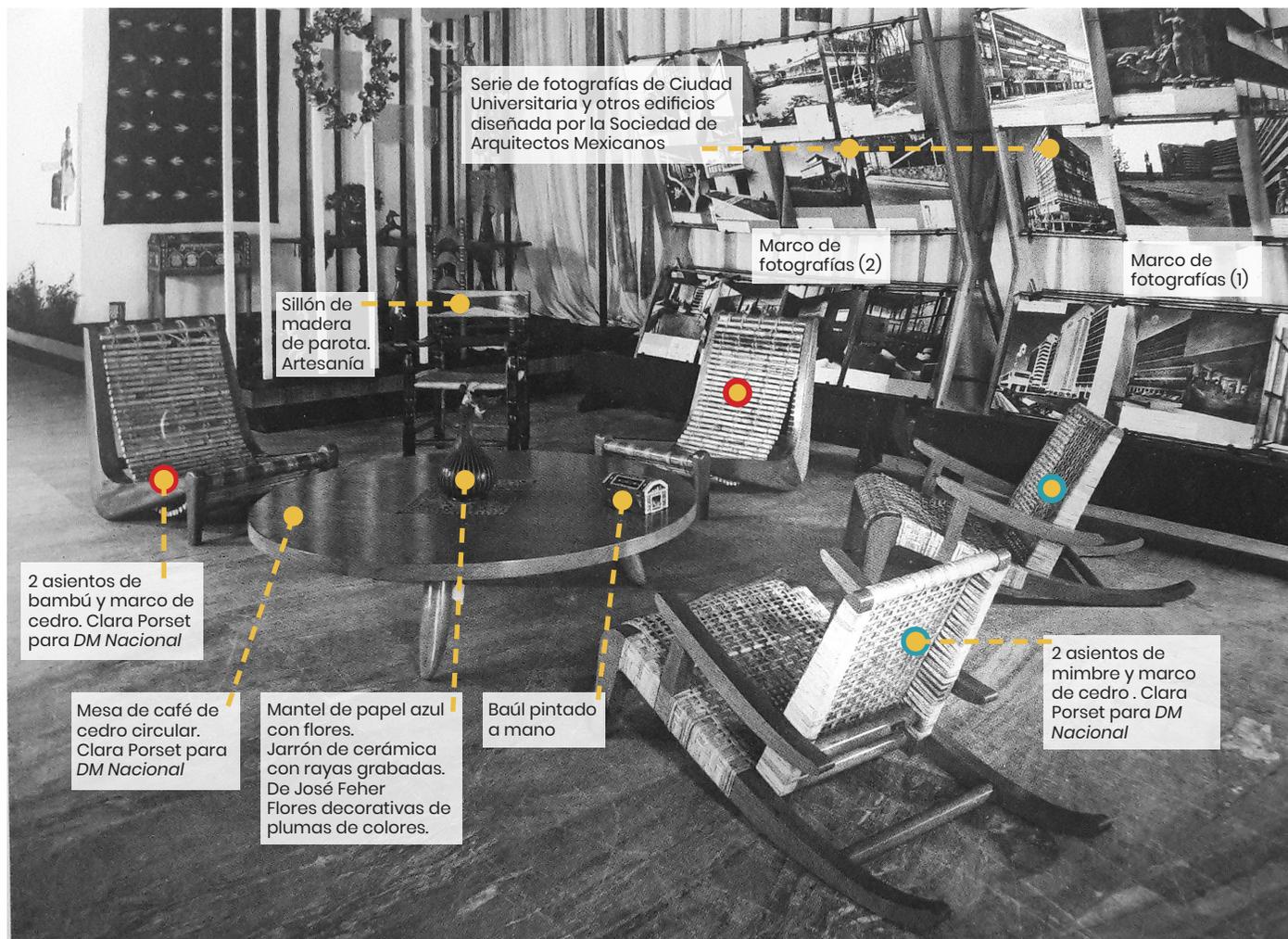
**Segunda sección del pabellón de México**  
**XI Triennale di Milano, 1957**  
**Fotografía: Sergio Bersani - Giornalfoto Ampliada**  
**Imagen tomada de: [http://archivo.triennale.org/media/com\\_hikashop/upload/thumbnail\\_378x294/archivio/XI/TRN\\_XI\\_16\\_0823.jpg](http://archivo.triennale.org/media/com_hikashop/upload/thumbnail_378x294/archivio/XI/TRN_XI_16_0823.jpg)**

### **Tercera Sección**

Continuando con las secciones del lado de la pared cubierta por la cortina, la tercera sección se compone principalmente de fotografías otorgadas por la Sociedad de Arquitectos Mexicanos. y se ha dispuesto una representación de una sala de hotel.

Al ir avanzando por las secciones, podemos descubrir que suelen colocar distintos elementos referentes a lo que se verá en la próxima sección, en este caso, las fotografías de los marcos anteriores contaban con el mobiliario destinado a los hoteles de playa. Siguiendo ese concepto, podríamos visualizar esa experiencia del recorrido como mostrando en dos dimensiones los entornos y los lugares donde se encuentran dispuestos, para que posteriormente el visitante pueda utilizar los objetos y percibirlos con más sentidos. Anteriormente se mencionó que las salas y los objetos encontrados en ellas, podían ser disfrutados por los visitantes, esto se observa en el vídeo de un noticiero sobre la XI Triennale di Milano, así como fotografías en otras secciones en donde se puede ver a los asistentes manipulando los objetos y en el caso de mobiliario, haciendo uso de estos.

En la tesis, Botello hace referencia a la fotografía como: “La recreación de una sala o estancia confortable... y la disposición de muebles invita al visitante a sentarse” (2017, p.18) Esta referencia nos invitaba a creer que en Bellas Artes se planteó la muestra museográfica para que los visitantes interactuarán. Pero como ya rectificamos, la fotografía de la que se hace mención, encontrada en la página 78 y 79, son originales de la Trienal, por lo que efectivamente la disposición de ese entorno era para que los visitantes pudieran



**Sala de hotel y marcos fotográficos**  
**Fotografías de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos**  
**Mobiliario: Clara Porset**

**Artesanías: Autores desconocidos**  
**Tercera sección del pabellón de México**  
**XI Triennale di Milano, 1957**  
**Anotaciones propias**

**Imagen tomada de: Inventando un México moderno. El**  
**diseño de Clara Porset. México: Museo Franz Mayer, Difusión**  
**Cultural, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial,**  
**Universidad Nacional Autónoma de México, Turner, p. 47**

disfrutarla. Incluso Gómez Mayorga en el artículo menciona<sup>[22]</sup>:

Era interesante advertir cómo el público que visitaba la exposición, fatigado por la estrechez y el exceso museográfico de algunos países, cuando llegaba al salón de México descansaba a sus anchas y tomaba asiento tranquilamente respirando por fin un poco de libertad y de espacio.

El lograr con esta estrategia, que los asistentes disfrutaran el espacio, permitía que a la vez incrementarían su percepción de lo hecho por México en el país. En esta sección, las piezas que predominan por supuesto, son los muebles, debido a que los visitantes podían hacer uso de ellos. Inclusive, si lo analizamos, como sucederá en uno de los próximos apartados, los muebles fueron diseñados por Clara, especialmente para un hotel, por lo que no solo se tomó en cuenta los materiales y técnicas originarias de los pueblos mexicanos adecuados a este tipo de clima, sino la ergonomía que representaba contar con mobiliario de este tipo en las zonas de descanso.

Los muebles forman parte de la colección para *DM Nacional*, desarrollada para el Hotel Pierre Marqués en Acapulco, Guerrero. Ambas propuestas de asientos tienen un marco de cedro, y el asiento y respaldo son las que cambian de material, unas siendo de bambú y las otras en mimbre tejido. Se encuentra también un sillón de parota, el cuál pertenece a las artesanías, pero está dispuesto alrededor de la mesa, del mismo modo que los otros asientos, de forma que se percibieran que ambos tipos de muebles pueden adecuarse en el mismo espacio, aún siendo de distinta

---

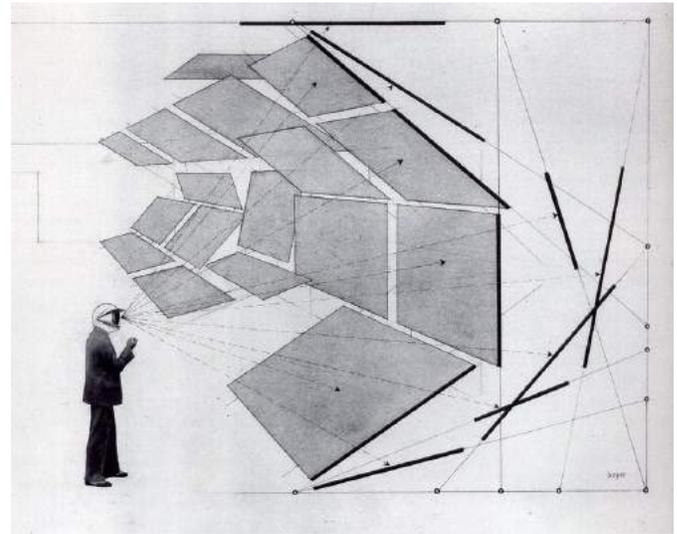
22 Gómez, M. (1957, mayo). Presencia de México en Milán. *Bellas Artes*, II(7), 35. Recuperado de <https://literatura.inba.gob.mx/bellas-artes/3333-bellas-artes-num-7-1956.html>

procedencia. Incluso como menciona Botello, el arte popular se muestra como antecedente del diseño popular (2017, p. 38) lo cuál si lo aplicamos a esta exhibición, se ve claramente como los objetos *conviven* de forma tal, que no peleen la importancia los muebles de diseño vanguardista con los objetos que conforman la tradición y cultura popular, ya sea otro tipo de mobiliario o los objetos decorativos.

Las fotografías por otro lado, muestran los edificios y arquitectura moderna, en ésta fotografía se aprecia el marco 1 y 2, falta un tercer marco pero por la toma de la fotografía no puede apreciarse. Este se encuentra colocado detrás de la división generada con la segunda sección.

Como se aprecia en estos marcos, los cuáles fueron la estrategia para mostrar las fotografías en las distintas secciones, la disposición fue realizada siguiendo los principios de Herbert Bayer, de acuerdo a lo mencionado por Botello (2017, p. 38) en el que el campo de visión permite al usuario interactuar en distintas posiciones con lo expuesto. Esta propuesta, permite entonces mostrar en un ángulo diferente a cada pieza para promover una visualización óptima y, a su vez, una nueva forma de entender lo que se mostraba en la sala.

Y para desarrollar esta propuesta de ángulos,



**Diagrama del campo de visión  
Propuesta de Herbert Bayer, 1930  
Imagen tomada de: [https://dg19s6hp6ufoh.cloudfront.net/pictures/611961247/large/tumblr\\_m0u78noBBK1r70t2xo1\\_1280.jpeg?1366289270](https://dg19s6hp6ufoh.cloudfront.net/pictures/611961247/large/tumblr_m0u78noBBK1r70t2xo1_1280.jpeg?1366289270)**

como podemos observar en la fotografía de la sala, se dispusieron en unas estructuras de madera y metal en forma de “X”, lo que permitía colocar tres filas con cuatro fotografías cada una. En la fotografía se perciben los marcos dispuestos junto a la cortina, pero si observamos con atención en la fotografía de la primera sección, se puede observar que el uso era en ambos lados, permitiendo finalmente que cada una contara con 24 fotografías, doce por cada lado.

Si bien, no se obtienen tan diversos ángulos como se muestra en el diagrama de Bayer, si se aplican tres percepciones distintas, y si a esto le anexamos la disposición de las otras piezas encontradas a lo largo de la exhibición, podemos comprobar que el enfoque de la propuesta museográfica fue darle al observador una experiencia distinta de interacción al entrar a la sala, ya que la distribución de las piezas se encontraba abarcando cada espacio de esos más de 300 m<sup>2</sup> y doce metros de altura.

### **Cuarta Sección**

La cuarta sección termina en la esquina trasera de la exhibición y es la última ubicada del lado de la cortina. En ésta se percibe que ha sido destinada como sección principal de artesanías, ya que si bien, podemos observar algunas otras piezas en las secciones anteriores, este espacio en vez de contextualizar o decorar los muebles de diseño, se muestran acomodadas únicamente entre objetos del mismo tipo, ya sea colgadas, o en el piso.

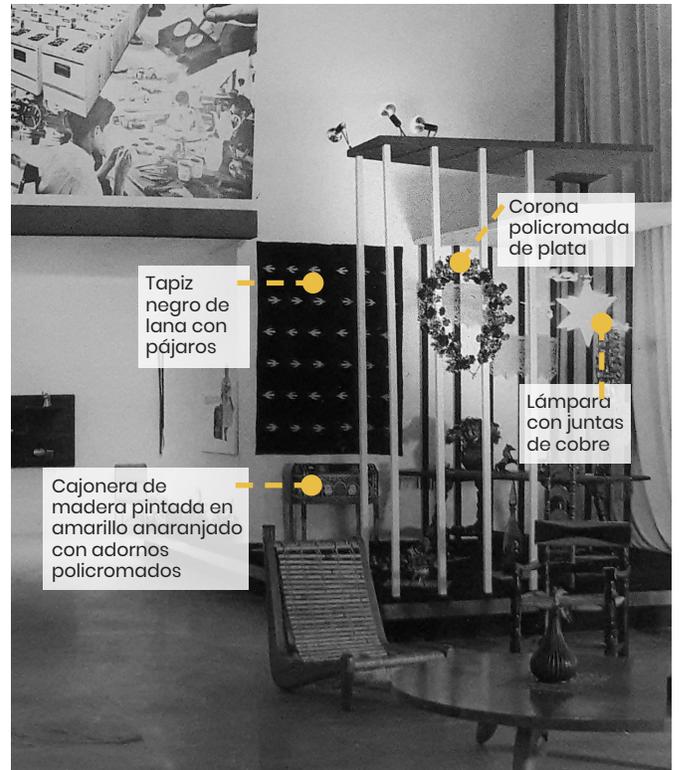
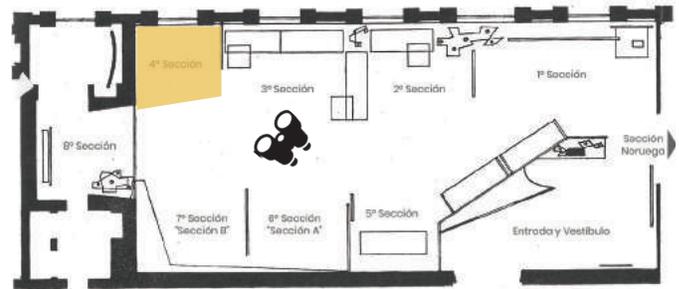
Cómo se puede apreciar en la fotografía, la cuarta sección se encuentra dispuesta sobre una plataforma y delimitada por una estructura llamada en el catálogo como *montanti di ferro*, de la cuál

se sostienen dos planos en la parte superior y varios objetos colgados entre ellos. Esta solución permite colocar mayor cantidad de objetos en una zona de menor tamaño, permitiendo mostrar diversas piezas representativas de la artesanía mexicana. A diferencia de otras naciones, esta clase de objetos perdura en su uso, ya que generalmente estas piezas se van heredando, principalmente los muebles y objetos utilizados para la cocina o almacenaje. Por lo que mostrarlos en la exposición, permite a los países europeos conocer la tradición vigente de los objetos hechos en México.

También se han dispuesto dos reflectores en la parte superior para alumbrar las piezas y se han utilizado cuadros de papel picado a modo de decoración, para colgar y para colocar piezas sobre el suelo, como puede observarse a detalle en la página contigua.

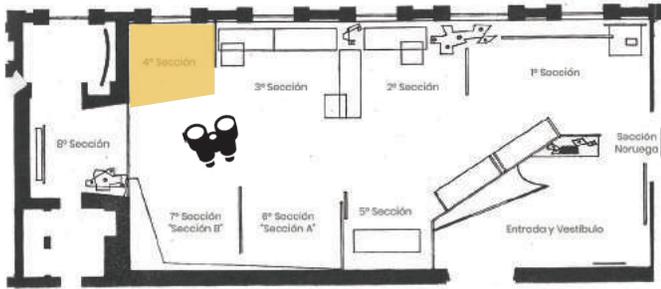
Las piezas son de carácter distinto entre ellas, pero lo que puede observarse es que predominan piezas hechas de terracota y vidrio. Debido a que su aplicación en artesanías es vasta y dependiendo de las regiones se fabrican de manera distinta.

Podríamos suponer que, varias de las piezas incluso pudieron participar en la exposición de Clara en Bellas Artes y Ciudad Universitaria,



**Cuarta sección del pabellón de México  
XI Triennale di Milano, 1957**

**Anotaciones propias y fotografía original ampliada  
Imagen tomada de: Inventando un México moderno. El  
diseño de Clara Porset. México: Museo Franz Mayer, Difusión  
Cultural, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial,  
Universidad Nacional Autónoma de México, Turner, p. 49**



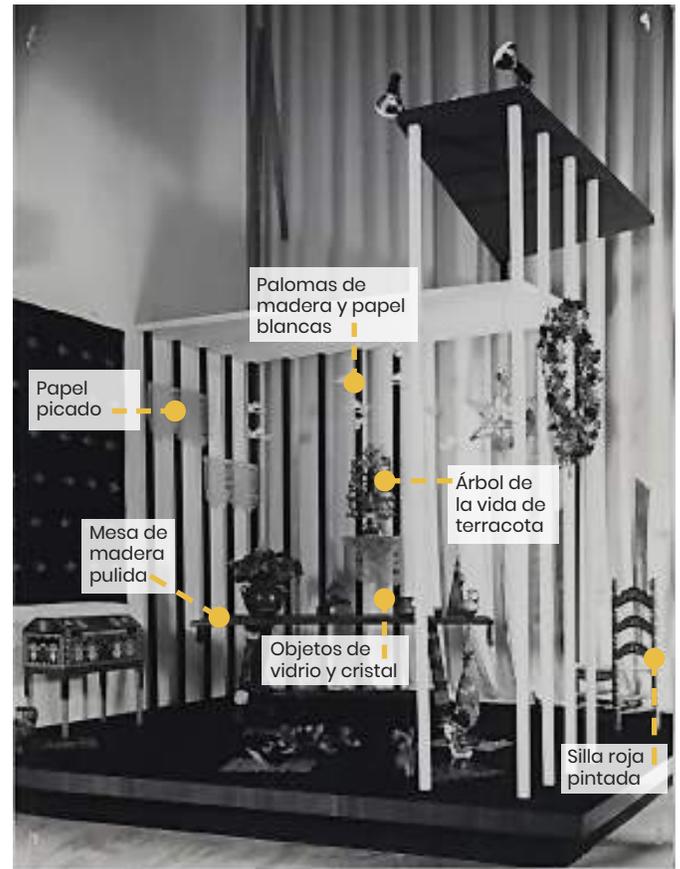
A la derecha, Cuarta sección del pabellón de México

*XI Triennale di Milano, 1957*

Anotaciones propias

Fotografía: Sergio Bersani - Giornalfoto

Imagen tomada de: [http://archivio.triennale.org/media/com\\_hikashop/upload/thumbnail\\_378x290/archivio/XI/TRN\\_XI\\_16\\_0824.jpg](http://archivio.triennale.org/media/com_hikashop/upload/thumbnail_378x290/archivio/XI/TRN_XI_16_0824.jpg)



Palomas de  
madera y papel  
blancas

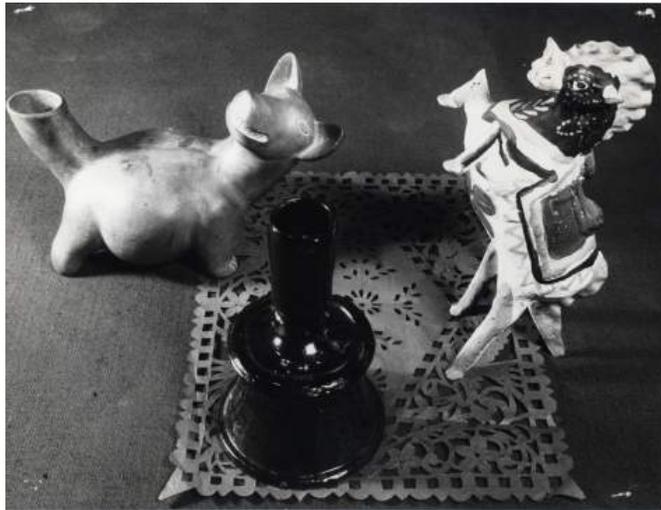
Papel  
picado

Mesa de  
madera  
pulida

Objetos de  
vidrio y cristal

Árbol de  
la vida de  
terracota

Silla roja  
pintada



A la izquierda, grupo de artesanías sobre mantel de papel picado.

Figura de terracota pintada

Caballo de tiza policromada

Ornamento de terracota negra en forma de botella

Autores desconocidos

Cuarta sección del pabellón de México

*XI Triennale di Milano, 1957*

Fotografía: Sergio Bersani - Giornalfoto

Imagen tomada de: [http://archivio.triennale.org/media/com\\_hikashop/upload/thumbnail\\_378x499/archivio/XI/TRN\\_XI\\_16\\_0826.jpg](http://archivio.triennale.org/media/com_hikashop/upload/thumbnail_378x499/archivio/XI/TRN_XI_16_0826.jpg)

debido a que Gómez Mayorga trabajaba igualmente con Clara, y pudo haber utilizado este trabajo de recolección de piezas consideradas como *buen diseño*, para presentar ante el público internacional.

Algunas otras, son objetos representativos de la cultura prehispánica, que forman parte de la tradición cultural e incluso parten de inicio para crear nuevas piezas, podría decirse que en algunos casos se utilizan de *inspiración*, ya sea para objetos con la misma tipología u otro distinto<sup>[23]</sup>.

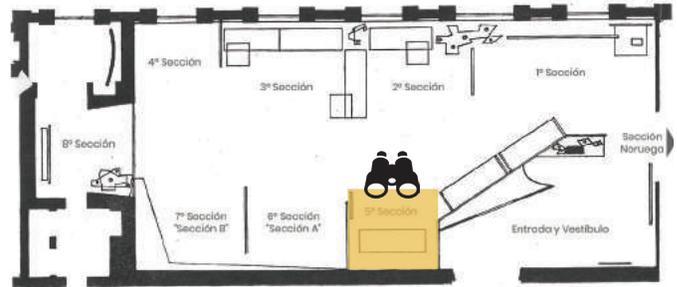
### Quinta Sección<sup>[24]</sup>

La quinta sección se encuentra ubicada de la entrada principal hacia la izquierda, pegada a la pared detrás del corredor de ingreso y colocada a un lado del marco divisorio.

En ésta, Gómez Mayorga habla en el catálogo de una arquitectura mexicana actual, la cuál se ve reflejada en los edificios que están por construirse

23 Dado que el presente documento es referente a Clara Porset, podemos dar el ejemplo conocido de la silla Totonaca o sillón Escultórico, en el que se percibe el uso de la estatuilla para crear el mueble, siendo tipologías muy distintas.

24 Ésta sección podría considerarse parte de la segunda sección, pero por encontrarse colocada en el lado contrario, se ha dispuesto de tal forma que sea comprensible la ubicación para el lector.



Quinta sección del pabellón de México  
*XI Triennale di Milano, 1957*  
Anotaciones propias  
Imagen tomada de: Gómez, M. (1957, mayo). Presencia  
de México en Milán.. Bellas Artes, II(7), 35. Recuperado de  
[https://literatura.inba.gob.mx/bellas-artes/3333-bellas-  
artes-num-7-1956.html](https://literatura.inba.gob.mx/bellas-artes/3333-bellas-artes-num-7-1956.html)

en esos años. La principal característica que menciona es el haber logrado una arquitectura a partir de la armoniosa mezcla de culturas, debido a que toman en consideración la plástica de las civilizaciones pre-Cortés, la vitalidad de la contribución española y las teorías y logros de la cultura occidental moderna. Igualmente, hace mención a que la arquitectura no solo se ha fundamentado en lograr la plástica - educativa, sino en permitir otorgar una solución a la vivienda colectiva, escuelas y salud social. (1957, p. 237)

Debido a esto, puede decirse que la intención de abordar la arquitectura como eje principal de la exhibición, tenía gran importancia, ya que se mostraba a un México maduro en cuanto a sus obras y formas de pensamiento con respecto a como organizar las ciudades, principalmente la capital. En gran medida porque desde la década anterior, la población se encontraba en continuo desplazamiento hacia la creada *nueva urbe*, debido a la expansión de la industria y creación de nuevos empleos. Este movimiento migratorio entre provincia y ciudad, generaba consigo un flujo importante de personas, que a la vez no solo incluía a los trabajadores, sino a las familias, por lo que se ocupaba crear estos nuevos espacios de reunión para atender las necesidades de los mismos. Es por esto, que en el pabellón mexicano puede reiteradamente observarse estas fotografías, debido a que formaban parte de la nueva cultura de comportamiento y convivencia que se estaba creando en las ciudades.

En ésta sección se aprecian las siguientes fotografías:

- Multifamiliar Presidente Miguel Alemán: arquitectos M. Pani, S. Ortega, J. de J. Gutiérrez, J. de Rosenzweig (2)

- Multifamiliar Presidente Benito Juárez: arquitectos M. Pani y S. Ortega. (4 y 5)
- Edificio de oficinas en Paseo de la Reforma #45: arquitectos M. Pani y J. G. Collantes (8)
- Auditorio Nacional (antes de la remodelación de 1991): arquitectos H. Díaz y F. Peña (9-12)

Se aprecia también al frente del marco un modelo escala 1:200, del Centro Médico del Distrito Federal, debido a que aun no se encontraba construido<sup>[25]</sup>, pero ya estaba en la etapa de inicio de construcción.

## **Sexta Sección (Sección A)**

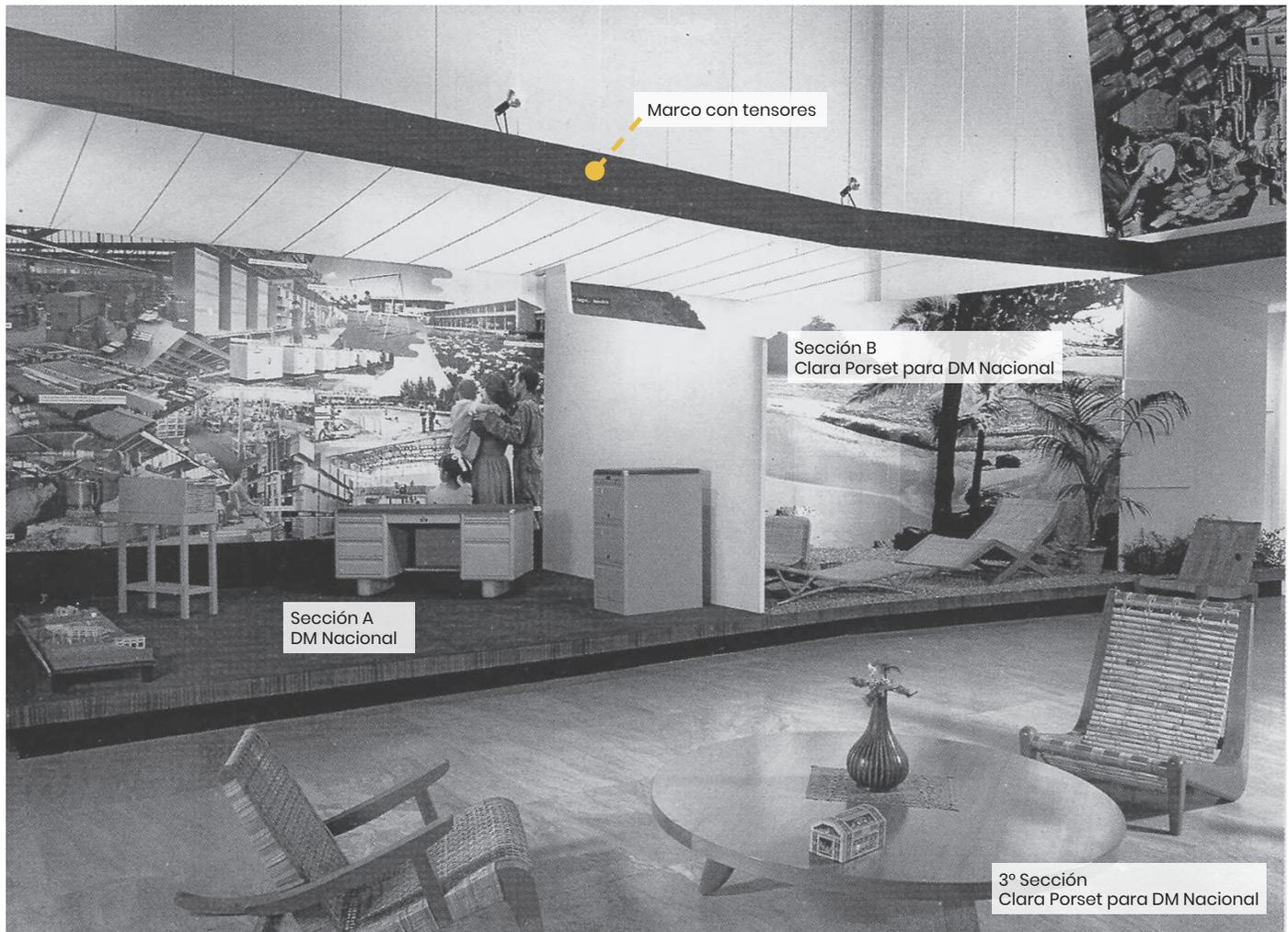
Las siguientes dos secciones se presentan sobre una plataforma, del mismo lado de la pared que la quinta sección. Las cuáles han sido divididas mediante un panel central, además de contar con un marco delimitando el área por la parte superior, de la cuál también se sujetan los paneles fotográficos.

En la primera de ellas, mencionada como Sección A, en el catálogo de la Trienal, podemos apreciar otro de los escenarios propuestos sobre la vida en México. Este se ejemplifica mediante un panel fotográfico la ciudad industrial de *DM Nacional* y los muebles utilizados por los empleados.

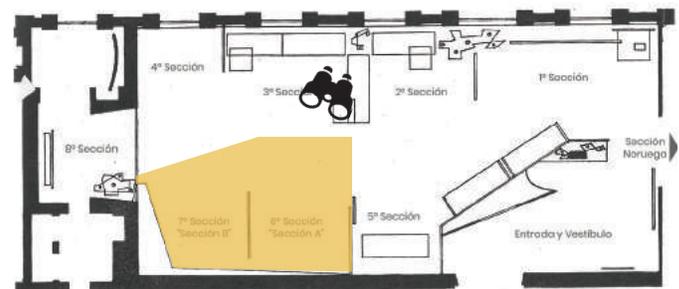
Es una de las secciones que cuenta con productos totalmente industriales y que fueron producidos en la misma empresa. Ésta

---

<sup>25</sup> La inauguración fue en mayo de 1961, tres años después de la participación en la Trienal.



Parte de la tercera sección, sexta (A) y séptima (B) sección del pabellón de México  
 XI Triennale di Milano, 1957  
 Anotaciones propias  
 Imagen tomada de: *Inventando un México moderno. El diseño de Clara Porset*. México: Museo Franz Mayer, Difusión Cultural, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Universidad Nacional Autónoma de México, Turner, p. 48



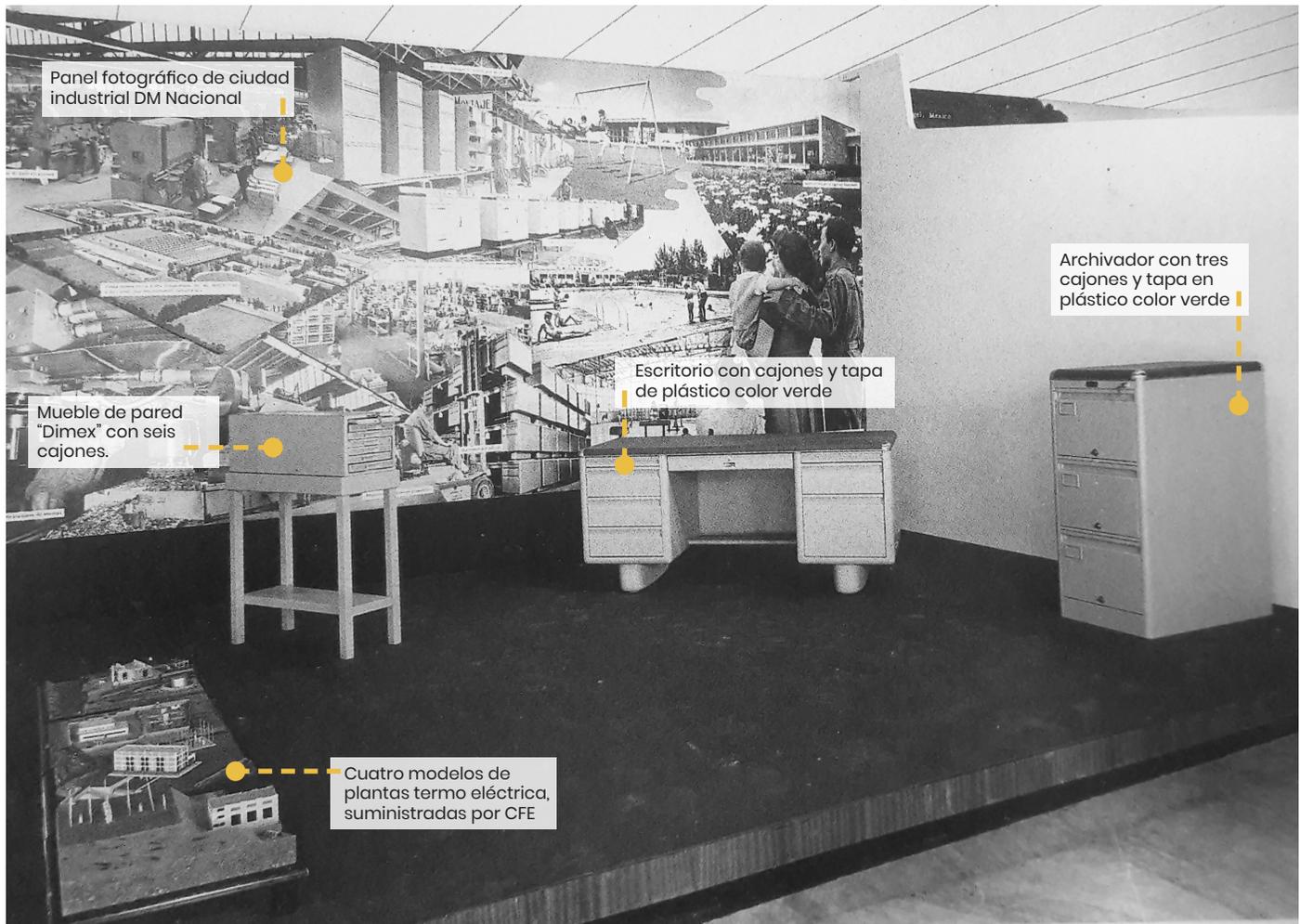
sección es la que se acerca más a las propuestas de los otros países, y lo que buscaban principalmente en la edición anterior para que los visitantes conocieran lo que era el diseño industrial.

Los muebles presentados por México, son de carácter totalmente industrial, debido a que su uso era con este fin. Son muebles de acero, con electro pintura gris y terminados con una superficie en plástico liso.

El escritorio cuenta con amplios cajones para colocar documentos o instrumentos de oficina. Podemos percibir, que el cajón central cuenta con una cerradura, lo que al analizar el porque de ésta, podemos concluir que los empleados destinaban este espacio para objetos de valor, e inclusive al colocarse en el central, al estar trabajando, les permite tener mayor seguridad de sus objetos. Al buscar la historia de la empresa, los muebles de DM Nacional, fueron proporcionados para gran parte de los edificios públicos y de gobierno, lo que nos supone entonces, que ese cajón, por las dimensiones, permitía a los funcionarios almacenar los documentos de mayor valor e importancia.

El archivador, encontrado en la sección derecha de la fotografía, permite apreciar que cuenta con tres cajones, todos ellos con cerradura. El diseño formal, no dista de los muebles encontrados por otras naciones, lo que nos demuestra que aún le faltaba camino por recorrer a ésta rama, debido a que se seguían fabricando de manera bastante similar a lo encontrado en otros mercados.

El último mueble es el que se menciona en el catálogo como mueble de pared, este se encuentra colocado sobre una base. Es igualmente fabricado en acero y tiene seis cajones para almacenar

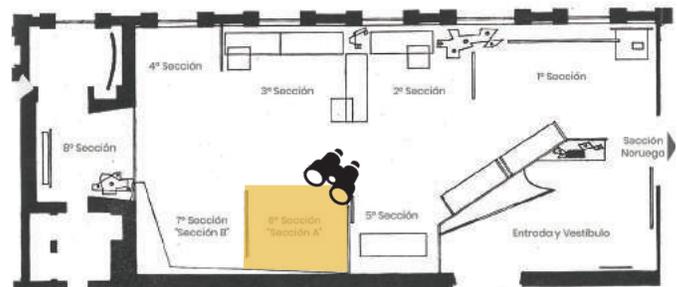


Sexta (A) sección del pabellón de México  
Muebles de oficina y modelos a escala

*XI Triennale di Milano, 1957*

Anotaciones propias

Imagen tomada de: *Inventando un México moderno. El diseño de Clara Porset*. México: Museo Franz Mayer, Difusión Cultural, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Universidad Nacional Autónoma de México, Turner, p. 47



objetos de menor dimensión. Posiblemente, sería utilizado para guardar correspondencia o documentos. A diferencia de los otros dos, se menciona el nombre otorgado al mueble, Dimex.

Finalmente, en la esquina inferior izquierda, podemos apreciar cuatro modelos a escala 1:200, de plantas de energía termoeléctrica. Éstos modelos fueron suministrados por la Comisión Federal de Electricidad. Las plantas de energía termoeléctrica, basan su funcionamiento en la eficiencia del agua, logrado a partir de liberar el agua por medio de un combustible para mover un alternador y producir energía eléctrica. En los últimos años, estas plantas han tratado de ser cambiadas, debido al excesivo consumo y desperdicio de agua generado, así como la des compensación de los ecosistemas al retirar el agua y afectar nuevamente al regresarla a una temperatura mayor a la de la que fue sacada primeramente.

En la parte trasera, se puede apreciar uno de los paneles fotográficos, o foto murales, el cuál fue realizado para ilustrar la denominada *Ciudad Industrial*. En ésta, las actividades de los trabajadores giraban en torno a la empresa, algo que en años anteriores no sucedía, pero debido al crecimiento de la producción, era necesario contar con más trabajadores. Este crecimiento, para el caso de DM Nacional, se dio a raíz del dueño de la empresa Antonio Ruíz Galindo, el cuál supo desenvolverse en los grupos políticos y logró contratos que involucraban gran cantidad de productos principalmente para las entidades de gobierno. Como pudimos observar en las fotografías colocadas en los marcos, fueron varios edificios de carácter público los desarrollados, por lo que el incremento fue notorio.

Ésta ciudad industrial, llamada así no únicamente por el espacio de terreno que abarcaba gran cantidad de metros, sino por las

**OIGA EL CONSEJO!**



**ANTES DE COMPRAR MUEBLES DE ACERO**

CONVENZASE QUE LLENEN SATISFAC-  
RIAMENTE LAS SIGUIENTES VENTAJAS:



- CONSTRUCCION
- DURACION
- EFICIENCIA
- ECONOMIA

Todas estas ventajas sólo las reúnen los equipos de acero marca **DM Nacional** por su **SOLIDA CONSTRUCCION**, lograda con la más moderna maquinaria para fabricar equipos de acero y la experiencia de 12 años en la fabricación de los propios equipos; su **DURACION ETERNA**; su **EFICIENCIA** en el trabajo y como elemento de organización; y su **ECONOMIA**, ya que la compra no representa un gasto, sino **UNA INVERSION QUE NUNCA SE DEPRECIA**, pues están hechos para servir **DURANTE TODA LA VIDA**.

**¡SOLO HAY UNA CALIDAD EN MUEBLES DE ACERO:**

**DM Nacional!**  
CALIDAD EN MUEBLES DE ACERO

**DISTRIBUIDORA MEXICANA, S. A.**

OFICINAS GENERALES BOLIVAR No. 21 ERICSSON 18-10-47 MEXICANA L-49-91 APDO 2 471

SALAS DE VENTAS Y EXPOSICION BOLIVAR 25 Y MADERO 22 MEXICO D F

DIRECTOR GENERAL ANTONIO RUIZ GALINDO

**UNA ORGANIZACION DE MEXICANOS.**

Publicidad DM Nacional

Distrito Federal, México, 1944

Imagen tomada de: [http://25.media.tumblr.com/tumblr\\_mccut2KToR1qany40o1\\_500.jpg](http://25.media.tumblr.com/tumblr_mccut2KToR1qany40o1_500.jpg)

facilidades con las que contaba, pocas empresas lograban generar tanto empleo, y a la vez ofrecer a sus trabajadores y familias lugares para desenvolverse fuera del edificio industrial.

Al investigar sobre la compañía, se encontró un sitio web que tiene como tema: las películas como documento histórico, en este es interesante mencionar que se encuentra un artículo de Xóchitl Fernández, titulado: “Antonio Ruiz Galindo, D.M. Nacional y un nuevo concepto industrial en Borrasca en las almas”, esta película narra una historia ficticia pero se desarrolla en las instalaciones de DM Nacional. Esto permite como menciona Fernández, “mostrar las tendencias de desarrollo de la era en México: modernización y urbanización, educación, cambios en la relación industrial-obrera; El nuevo papel de la mujer en la sociedad, entre otros.” (2012)

Gracias a esta película, se puede conocer de primera mano como eran estas instalaciones y a que facilidades accedían los trabajadores, entre las varias encontradas son: campos de fútbol, jardines, comedores con cocinas bien equipadas y limpias, gimnasio, tienda de conveniencia, edificios de apartamentos para trabajadores y una alberca. Todo esto debido a que Ruiz Galindo se le consideraba una persona interesada en la relación entre empleado y dueño, si bien por sus principios religiosos, también con un pensamiento de que si sus empleados pueden sentirse seguros,

la empresa ira en mejoría a través de los años.

Lo que incluso, al observar la publicidad de los muebles, tratan de ejemplificar la calidad de vida, ya sea mediante palabras o las acciones de los modelos. Por lo que era importante que los valores mostrados, coincidieran con la vida de sus trabajadores por igual.

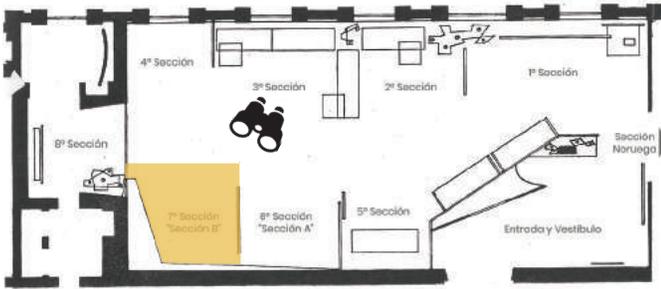
Podemos entonces intuir, que el foto mural debía lograr abordar esto, ya que se tenía que mostrar lo que se hacía en México con sus trabajadores, si bien, no todas las empresas lograban hacerlo, tomando en cuenta que DM Nacional obtuvo gran cantidad de proyectos al estar relacionados con la política, lo que equivalía mayor cantidad de ingresos, si era importante mostrar que la calidad de un trabajador dependía de cómo viviera.

Analizándolo en la situación actual, son pocas las empresas que logran esto, pero poniéndolo en retrospectiva, a mejor seguridad y felicidad del empleado, mayor y mejor será el trabajo realizado.

En el catálogo se menciona que el foto mural cuenta con escenas de departamentos de procesamiento de la industria, así como los conjuntos habitacionales y de recreación de sus empleados. Inclusive, el mostrar una familia en primer plano, nos invita a pensar que se ejemplificaba el tipo de grupo de trabajadores que tenía la empresa. Mostrando así los valores que tenía y hacia dónde se buscaba creciera la industria mexicana.

### **Séptima Sección (Sección B)**

La sección B, retoma los muebles de Clara, siendo parte de la misma colección de objetos diseñados para playa que en la sección



**Séptima (B) sección del pabellón de México**  
**Muebles de playa**  
**XI Triennale di Milano, 1957**  
**Anotaciones propias y fotografía original ampliada**  
**Imagen tomada de: Inventando un México moderno. El diseño de Clara Porset. México: Museo Franz Mayer, Difusión Cultural, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Universidad Nacional Autónoma de México, Turner, p. 48**

dos. No me detendré en ésta sección a hablar del diseño, debido a que en el próximo apartado está destinado a la participación de ella en la exposición, pero sí a mencionar cuáles fueron los objetos que se presentaron y cómo se dispuso el espacio.

La sección es la última del lado de la pared detrás del corredor de ingreso. Ésta es una de las que se diferencian mayormente del resto, debido a que se utilizan elementos como la grava y plantas para contextualizar la sección.

Igualmente, se ha dispuesto una ampliación fotográfica de Puerto Ángel, localizada en Oaxaca, realizada por María Teresa Méndez. La fotografía, fue la principal comisionada para las fotografías de gran tamaño, como la que se encuentra como fondo de la sección. Esto debido a que se le considera la primera fotografía industrial de la época, así como también mantiene una relación cercana con otro de los principales museógrafos, Fernando Gamboa; lo que genera que documente gran parte de los proyectos arquitectónicos de este tipo, en el país.

Los muebles forman parte del conjunto diseñado por Clara Porset para *DM Nacional - IRGSA*, para el hotel Pierre Marques, del cuál se habló anteriormente. En el catálogo únicamente se hace mención a la empresa *DM Nacional*, pero ésta industria se dedicaba únicamente a procesos industriales con materiales como el acero y plástico; por otro lado, la empresa *IRGSA*, creada igualmente por Ruiz Galindo, se dedicaba a muebles de menor cantidad y menor rapidez de producción, además de enfocarse a otro sector de comercialización y la diferencia evidente en cuanto a materiales utilizados.

Los muebles son de bambú y mimbre principalmente, tomando en cuenta las especificaciones necesarias para desarrollar muebles cómodos, ya que es la principal actividad



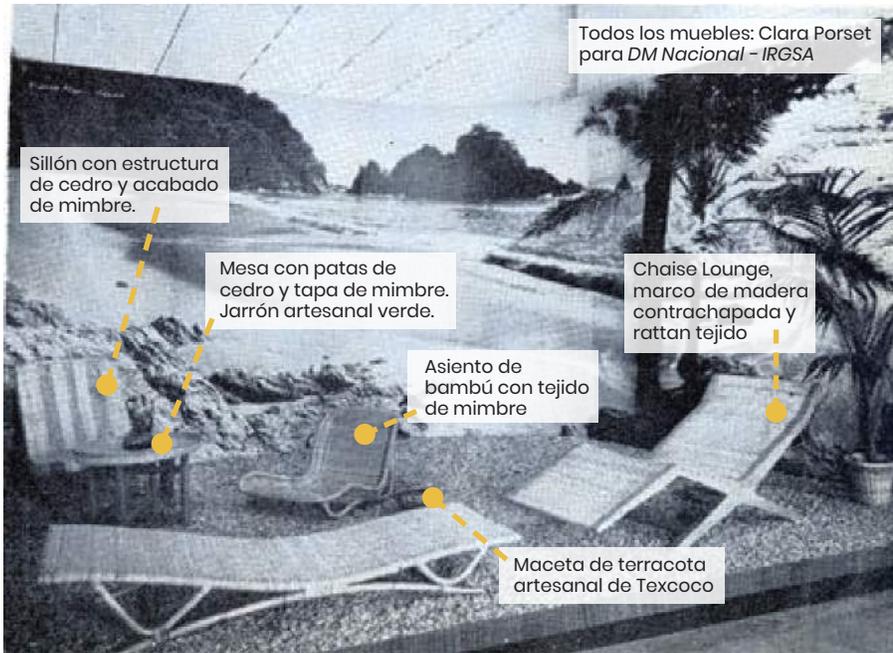
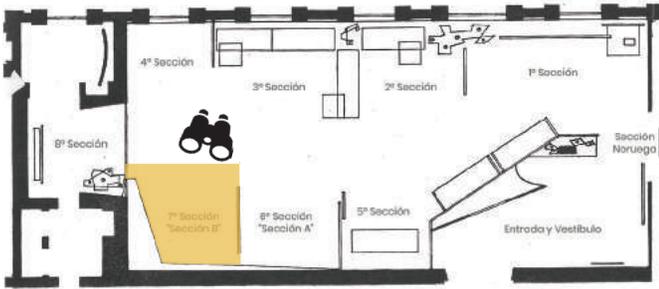
**Placa DM Nacional - IRGSA  
México, ca. 1950**

**Imagen tomada de: [https://a.1stdibscdn.com/archivesE/upload/f\\_35573/f\\_121116111537485465010/DSC04446\\_master.JPG?width=768](https://a.1stdibscdn.com/archivesE/upload/f_35573/f_121116111537485465010/DSC04446_master.JPG?width=768)**



**Playa Puerto Angelito  
México, 2018**

**Fotografía de: Lance C para TripAdvisor  
Imagen tomada de: [https://www.tripadvisor.com.mx/Attraction\\_Review-g153373-d153563-Reviews-Puerto\\_Angelito\\_Beach-Puerto\\_Esccondido\\_Southern\\_Mexico](https://www.tripadvisor.com.mx/Attraction_Review-g153373-d153563-Reviews-Puerto_Angelito_Beach-Puerto_Esccondido_Southern_Mexico)**



**Séptima (B) sección del pabellón de México**  
**Muebles de playa**  
**Diseño Clara Porset**  
**XI Triennale di Milan**  
**Anotaciones propias**  
**Imagen tomada de: Gómez, M. (1957, mayo). Presencia de México en Milán.. Bellas Artes, 11(7), 35. Recuperado de <https://literatura.inba.gob.mx/bellas-artes/3333-bellas-artes-num-7-1956.html>**

que los usuarios realizan al visitar los complejos turísticos, como el de sentarse y descansar, por lo que el estudio ergonómico es notorio.

Tanto es la diferencia entre lo presentado con otras naciones, y además siendo objetos que no se ven repetidos o similares en otras secciones, lo que hace llamar la atención de éstos; principalmente una de las sillas, la cuál obtiene una de las medallas de plata otorgadas por la exposición a las mejores

propuestas de diseño presentadas.

## **Octava Sección**

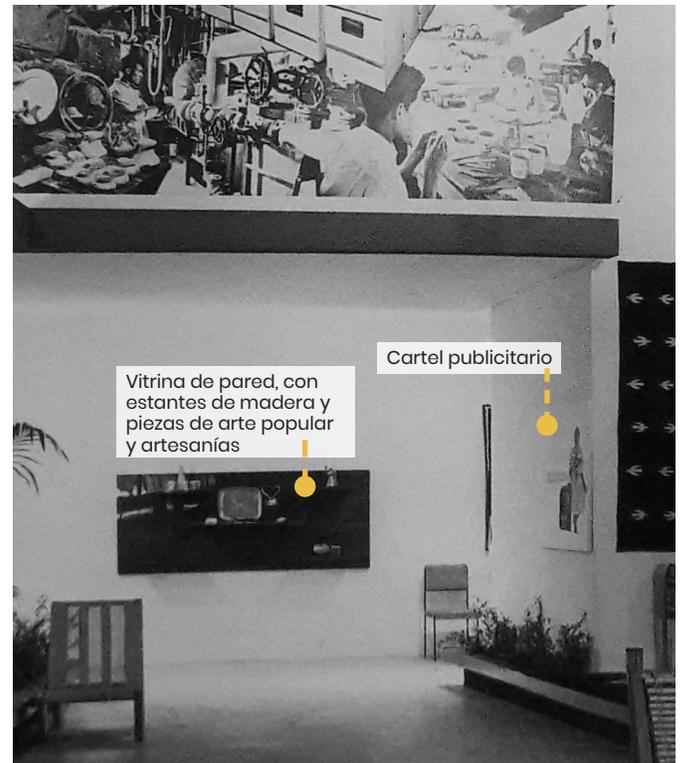
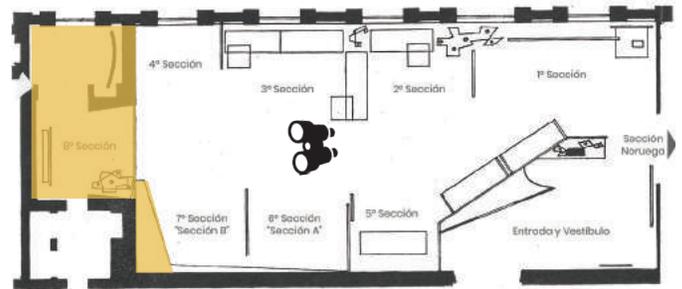
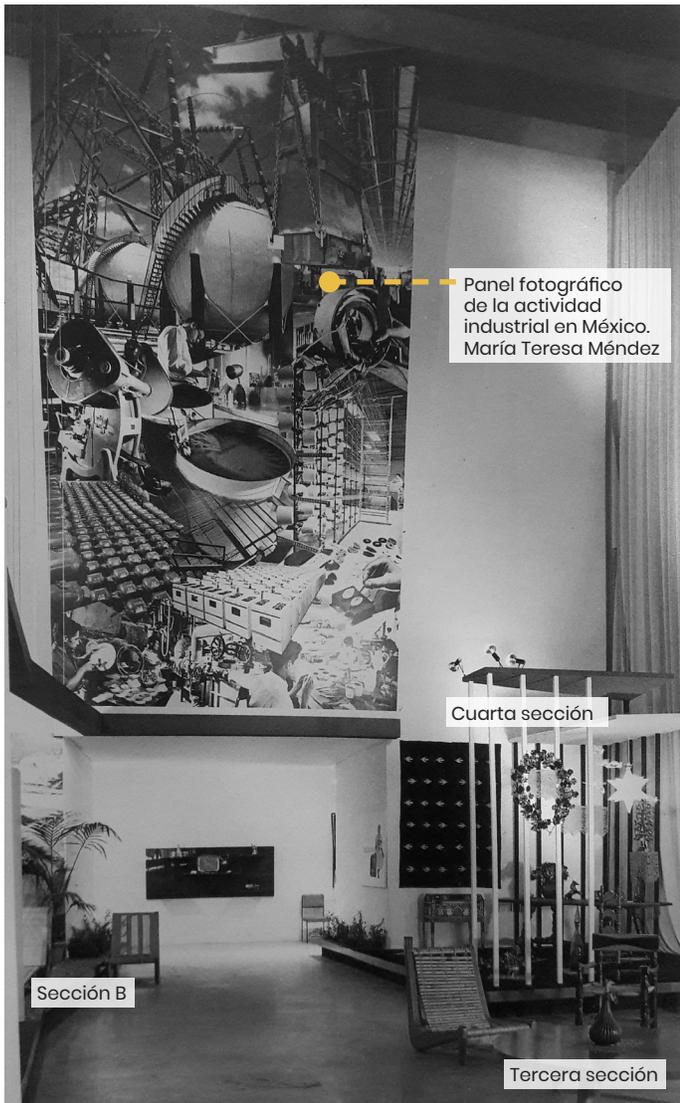
La última sección se encuentra situada al fondo, del lado izquierdo del *Salone d'Onore*. Este espacio se encuentra delimitado por paredes fijas. Existen una única salida por este extremo que da hacia el corredor, pero es utilizada únicamente por los empleados del edificio, debido a que es el cuarto eléctrico.

Vista desde las fotografías, podemos observar que se han acomodado unas piezas al fondo del espacio, al igual que se han distribuido unas zonas de vegetación a los costados de las paredes de la entrada.

En la puerta de salida del muro norte, como se menciona en el artículo del INBA, es lugar de una de las piezas más importantes y de mayor dimensión planeadas para la exposición. Se trata del panel fotográfico realizado por María Teresa Méndez, el cuál pretende ilustrar las diferentes ramas de la actividad industrial en México.

Este panel cuenta con una dimensión de 8.30 m. x 3.50 m., y se ha dispuesto como pieza focal en el extremo del salón. Este panel es perceptible desde el momento en que los visitantes entran al pabellón mexicano, otorgando así, el reconocimiento a la creciente industria mexicana.

Gracias a este panel, es que, al buscar en el archivo digital de la Trienal, pudimos identificar una fotografía en la que se aprecia este al fondo y así identificar las otras fotografías en posesión del archivo y dispuestas en los libros, en que se trataba de la exposición de la XI



**Octava sección del pabellón de México  
XI Triennale di Milano, 1957**

Anotaciones propias, a la derecha fotografía ampliada  
Imagen tomada de: *Inventando un México moderno. El  
diseño de Clara Porset. México: Museo Franz Mayer, Difusión  
Cultural, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial,  
Universidad Nacional Autónoma de México, Turner, p. 49*



A la izquierda, conjunto de artesanías  
Autores desconocidos  
Octava sección del pabellón de México  
*XI Triennale di Milano*, 1957

Imagen tomada de: [http://archivo.triennale.org/media/com\\_hikashop/upload/thumbnail\\_378x502/archivio/XI/TRN\\_XI\\_16\\_0827.jpg](http://archivo.triennale.org/media/com_hikashop/upload/thumbnail_378x502/archivio/XI/TRN_XI_16_0827.jpg)



A la derecha, conjunto de artesanías  
Autores desconocidos  
Octava sección del pabellón de México  
*XI Triennale di Milano*, 1957

Imagen tomada de: [http://archivo.triennale.org/media/com\\_hikashop/upload/thumbnail\\_371x504/archivio/XI/TRN\\_XI\\_16\\_0828.jpg](http://archivo.triennale.org/media/com_hikashop/upload/thumbnail_371x504/archivio/XI/TRN_XI_16_0828.jpg)



A la izquierda, placa de cobre esmaltada con figuras de peces  
Autor de Los Castillo  
Propiedad del Museo Nacional de las Artes e Industrias Populares, Ciudad de México  
Octava sección del pabellón de México  
*XI Triennale di Milano*, 1957

Imagen tomada de: [http://archivo.triennale.org/media/com\\_hikashop/upload/thumbnail\\_342x504/archivio/XI/TRN\\_XI\\_16\\_0829.jpg](http://archivo.triennale.org/media/com_hikashop/upload/thumbnail_342x504/archivio/XI/TRN_XI_16_0829.jpg)

Triennale di Milano.

En ésta sección además se han dispuesto al fondo, unas repisas, en las que se observan otras piezas de artesanías y arte popular mexicano.

La importancia de estas piezas para la cultura mexicana, es parte esencial, por lo que Gómez Mayorga habla sobre esto en el catálogo:

El arte popular y la artesanía mexicana forman un mundo en sí mismo, de una riqueza fascinante que sólo ahora comienza a apreciarse y conocerse. Vinculado a las civilizaciones más remotas e ilustres del continente, el arte tradicional de México ha llegado a ser parte de la técnica productiva del mundo occidental, para materializarse en los nuevos objetos que hoy día el mexicano necesita en su vida cotidiana. (1957, p239)

Como pudo observarse a lo largo de la exposición, estos objetos no solo forman parte de la decoración de muebles y espacios, sino también se han utilizado de manera cotidiana, y gracias al trabajo de artistas, arquitectos y diseñadores, se ha retomado la importancia de éstas. Como mencioné anteriormente, no únicamente como decoración, sino como claves para desarrollar los objetos, y en este sentido, de ayuda principal a la labor del diseño industrial.

Los objetos en este espacio han sido dispuestos de dos maneras. La primera, sobre unos estantes de madera en la pared posterior como se observa en la fotografía del pabellón. Y la segunda, otros objetos colocados al lado de una ventana, la cuál se encuentra detrás de la pared colindante con la cuarta sección. Las fotografías que se aprecian en la página anterior, son los objetos de este espacio,

reconocido debido a la luz proyectada en las piezas, que indica están dispuestas al lado de ésta.

## **Clara Porset en la *XI Triennale di Milano***

La participación de México en la trienal, como ya se mencionó, tuvo gran interés al ser la primera vez que atendía al evento. Era tan importante que un país latinoamericano participara, ya que la cultura y tradición se ve expresada en sus objetos e incluso edificios.

Gómez Mayorga menciona en el artículo del INBA, que el presidente italiano Giovanni Gronchi junto con el presidente de la Trienal, Matteo Lombardo, visitaron primero el pabellón mexicano. No podríamos saber con certeza si fue que al entrar por el corredor de ingreso, al encontrarse de frente fuera la decisión de entrar primeramente a nuestra sección<sup>[26]</sup>, o se debía al interés que existía ya desde años antes por la participación mexicana. Cualquiera de las dos, el haber entrado y conocer la muestra, daba un valor importante a la comisión mexicana, ya que la visita del presidente tenía gran significado para la Trienal.

Como se mencionó en el apartado anterior, el diseño y preparación del pabellón estuvo a cargo de los arquitectos Mauricio Gómez Mayorga y José Antonio Gómez Rubio, quienes dieron especial dedicación a las obras arquitectónicas, ya que fueron obras de gran importancia en esas décadas, como lo fue Ciudad Universitaria o los multifamiliares. Pero no debe olvidarse la participación de las artes y el diseño involucrado en estas, ya que, si bien las obras dieron pie

---

26 La sección de México contaba con el número 29, siendo la última en el catálogo y en la distribución de espacios de la Trienal. Por lo que el recorrido, de acuerdo a esto hubiera iniciado con el pabellón de España que contaba con el número 11.

al reconocimiento mundial de México en la arquitectura, no podrían estar completas sin los objetos que permiten la convivencia, interacción, desarrollo y que forman parte de la cotidianidad de la población, así como mencioné también la importancia que tenían las artesanías y arte popular a raíz de la tradición popular.

Clara Porset, para ese año, ya llevaba tiempo trabajando por colocar la profesión de diseño industrial como pieza clave en la cultura y desarrollo de la sociedad. Fue importante incluir las piezas que reconocieran a México como exponente de esta rama, ya que si bien pudimos observar en las fotografías, el pabellón mexicano estaba enfocado en demostrar la arquitectura mexicana, el incluir las secciones A y B, y la de muebles de hotel, permitía ampliar el conocimiento sobre lo que era el diseño en México.

En la Trienal de Milán, las piezas de Clara Porset iban acompañadas por escenarios creados con ampliaciones de fotografías, permitiendo llevar el ambiente donde se encontraban las piezas originalmente. Como se puede ver en el ejemplo de la sección B, la cuál se encuentra documentada en el catálogo de la Trienal de la siguiente manera:

Panel con ampliación fotográfica de Puerto Ángel, México, realizado por María Teresa Méndez, 1957. La plataforma está cubierta de grava para caracterizar el entorno de una playa tropical y está amueblada con un ejemplo de muebles diseñados por Clara Porset de la « DM Nacional »: una pequeña mesa con patas de cedro y una tapa de mimbre. (Gómez Mayorga, 1957, p. 238)

Aquí podemos hacer dos referencias, la primera es el trabajo realizado como diseñadora, y que forma parte de una de las

industrias de mayor tamaño en México, que se encontraba ligada a la empresa IRGSA, la cuál se dedicaba a utilizar esos materiales y debido a la tipología de los muebles, permiten reconocerlos. Y la segunda, Clara buscaba transmitir el mensaje de diseño al realizar proyectos distintos, con los que se mostrara la versatilidad de los diseñadores para llevar a cabo proyectos de cualquier índole. Mediante su participación en proyectos en lugares y situaciones distintas, adecuándose a los diversos ambientes, clima, o tipos de usuario para el que se diseñarían las piezas, lograba con el ejemplo, demostrar la visión de la propuesta en la exposición de 1952, en referencia a cómo debía ser el diseño para llevarlo a la sociedad en general, no solo para un grupo específico.

En esta sección, gracias a las fotografías encontradas en el Archivo Clara Porset y en los libros donde se hace mención de Clara y su obra, podemos conocer que los muebles de playa presentados en la XI Trienal fueron diseñados para el hotel Pierre Marqués. Estos tuvieron que adecuarse no solo a la arquitectura del hotel y a las condiciones de clima o uso que conllevaría este tipo de mobiliario, sino que lograrán armonizar con los espacios abiertos y jardines a cargo de Luis Barragán.

La colaboración Porset - Barragán estuvo presente durante varios años, ya que los principios



**Exteriores y mobiliario del Hotel Pierre Marqués  
Acapulco, Guerrero, ca. 1957  
Diseño de Clara Porset  
Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM**

segue Medaglia d'Argento:

- Tessilcasa (tessuti) - Italia
- Barovier e Toso (vetri) - Italia
- Rolando Hettner (ceramiche) - Italia
- dis. Wegner H.J. - es. Johannes Hansen (sedia girevole) - Danimarca
- dis. Kristian Vedel - es. Torben Orskov & C. (seggioline per bambini) - Danimarca
- dis. Paul Cadovius - es. Royal Sistem (libreria) - Danimarca
- dis. Anti Nurmesniemi - es. Artek (tavoli) - Finlandia
- Elsa Montell Saario (tappeto Kaas) - Finlandia
- dis. Pierre Paulin - es. Møbles TV (sedia in cuoio) - Francia
- ARP (mobile scomponibile) - Francia
- L'Expansion Electrique (mobili in ferro per cucina) - Francia
- dis. Witzemann - es. Behr (elemento mobile componibile) - Germania
- ditta Foggi (armadio) - Italia
- dis. Gastone Rinaldi - es. Rima (sedia nera) - Italia
- dis. Carlo De Carli - es. Cassina (sedia) - Italia
- dis. Franco Albini - es. Foggi (libreria) - Italia
- dis. Edna Martin - es. Handarbetest (tappeto grigio) - Svezia
- dis. Olof Pira - es. Pira (biblioteca) - Svezia
- dis. Clara Porset - es. D.M. Nacional (sedia di paglia e junco) - Messico

**Parte de la lista de galardonados con la medalla de plata en la XI Triennale di Milano, 1957**

**Traducción propia:**

**"Diseñadora Clara Porset - empresa D.M. Nacional (Silla de mimbre y junco)<sup>(1)</sup>**

**Documento proporcionado por Tommaso Tofanetti y reproducido con autorización del Archivio Triennale di Milano, octubre 2018.**

1 Con la documentación del Archivo Clara Porset conocemos que es bambú el utilizado para la estructura

de conservar las tradiciones e involucrar la experiencia moderna en el diseño era similar entre ellos. Si bien, se ha dicho que hubo un momento en que ésta relación se tornó tensa, el objetivo para ambos fue el crear una identidad propia para México. Aunque, no resta decir que el enfoque era muy distinto entre ambos, Cruz menciona (2018, p. 3) mientras que Barragán utilizaba las técnicas compositivas y hallazgos modernos y lo implementaba a los espacios que permanecían de acuerdo a los rituales tradicionales; Porset buscaba rescatar de forma estilizada las formas tradicionales e implementarlas en sus diseños, a través de la aplicación de la ergonomía y tecnología actual.

El tratar de otorgar un carácter mexicano a las obras, pero que se integrarán a un contexto internacional, era la tarea más importante y compleja de lograr. Tanto, que aún ahora, al ser una cultura de mucha tradición y estilos, no es posible definir un solo *diseño mexicano*. Pero, eso no resta el labor logrado no solo por Porset, sino por todos los exponentes de las artes y cultura que han permitido acercar a la población a esta cultura de aprecio por el arte y diseño.

Gracias a este postulado, sus piezas fueron llevadas a la Trienal e inclusive los asientos para playa y jardín fueron galardonados por el *Giuria*

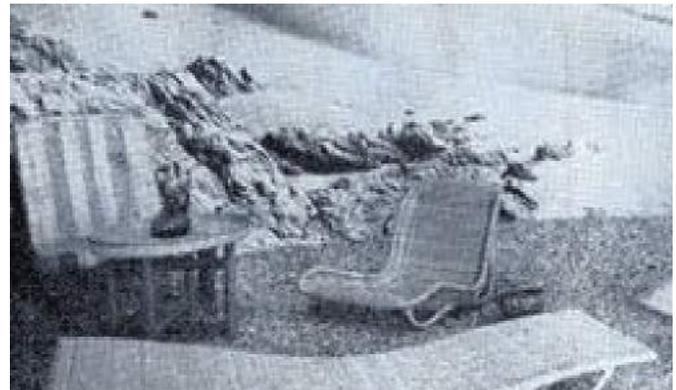
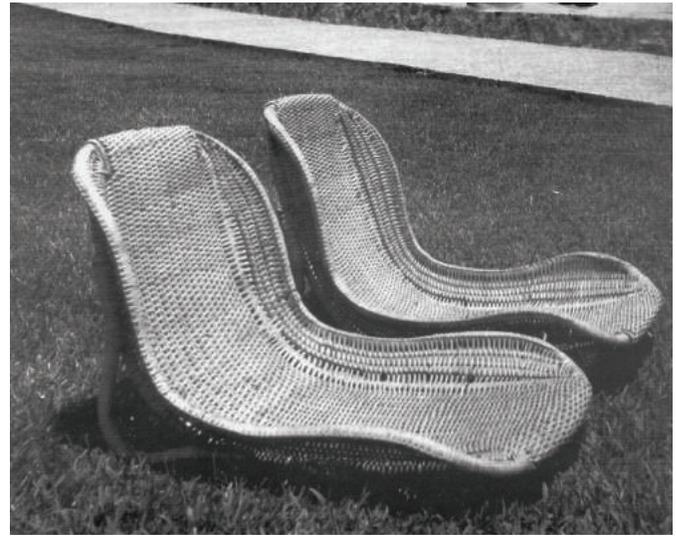
*Superiore*<sup>[27]</sup>, con la medalla de plata<sup>[28]</sup>. Esto demostraba que sus muebles eran de interés internacional, y que además mostraban el carácter mexicano y comunicaban un lenguaje moderno en su realización, tanto de diseño como de producción.

Lo únicamente preocupante, es como describe Randal Sheppard en su texto “*Clara Porset in mid twentieth-century mexico: the politics of designing, producing, and consuming revolutionary nationalist modernity*”, aun cuando su propuesta era llevar el buen diseño a la vida diaria de toda la población, eran solo unos cuantos los que se beneficiaban realmente de ellos (2017, p.19). Rompiendo con el objetivo central que buscaba lograr, de llevar el diseño a todos. En retrospectiva, ésta situación no se debería atribuir a su persona, debido a que, aun cuando su meta era otorgarlo a la población, había un cierto recelo y negación hacia el diseño en sí, por parte de los exponentes en otras áreas. Hecho, que más adelante podremos ver, y que se repite en diferentes naciones, y en este caso particular,

---

27 Jurado Superior, encargado de otorgar los premios a los participantes en la Trienal.

28 Error en el libro *Inventando un México moderno*. El diseño de Clara Porset p. 97, la silla no aparece en la exhibición; la silla galardonada se encuentra en el mismo libro en la p. 64. Se puede comprobar al observarse únicamente ésta, en la foto del artículo del INBA de Mauricio Gómez Mayorga sobre la Trienal.



**Asiento para playa y jardín  
Acapulco, Guerrero, ca. 1957  
Diseño de Clara Porset  
Diseño galardonado con la medalla de plata en la XI  
Triennale di Milano  
Arriba Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM  
Abajo imagen tomada y ampliada de: Gómez, M. (1957,  
mayo). *Presencia de México en Milán.. Bellas Artes, II(7)*,  
35. Recuperado de [https://literatura.inba.gob.mx/bellas-  
artes/3333-bellas-artes-num-7-1956.html](https://literatura.inba.gob.mx/bellas-<br/>artes/3333-bellas-artes-num-7-1956.html)**

el italiano. En el cuál se vivía la misma situación de desconocimiento hacia la profesión y no se veía la importancia de lo que era o se planteaba con ésta.

No obstante, los muebles en la Trienal, demostraban ser un referente del diseño mexicano, los cuales permitían ser vistos como actuales y a la vez mantener la esencia de tradición y cultura mexicana, gracias a los materiales y técnicas utilizadas para su ensamblaje.

Después de la reflexión de objetos considerados por Clara Porset como *buen diseño*, podemos descubrir la importancia que tuvo el incluir sus piezas en una exposición de carácter internacional como lo es la Triennale di Milano. Ya que no sólo era exponer piezas de distinta clase de proyectos y demostrar que el diseño mexicano existía. Sino que, podía considerarse como referente de la identidad y cultura que nos caracterizaba en esa época, presentando no solo muebles u objetos, sino a la existencia de una figura pública que ejercía como diseñadora industrial.

El lograr presentar al menos un diseñador, mostraba que, al igual que en otros países, se estaba iniciando la participación de la rama en las actividades industriales. Hecho, que si bien se mencionó en el primer capítulo y cambio a raíz del desequilibrio económico, logró dejar un paso más cerca para la continuación de la rama en el desarrollo del país.

Retomando la participación en la Trienal, los objetos presentados en mayor escala fueron los realizados para el hotel Pierre Marqués. Si bien, son objetos que representan lo realizado en ese año, faltaría incluir, a mi parecer, el mobiliario desarrollado para otros proyectos, los cuáles lograban transmitir la modernidad que se buscaba en

Europa. Como ejemplo, podemos mencionar los diseñados para los multifamiliares, si bien, es posible que hayan sido excluido debido a que el proyecto se consideró un fracaso, estos muebles lograban transmitir de igual forma, lo que se pretendía lograr con diseño para las distintas clases sociales. Generado a partir de piezas que respondían a un diseño moderno y mexicano.

### **Mobiliario para playa – Hotel Pierre Marqués**

Como mencionaba, el mobiliario presentado era perteneciente al hotel localizado en Acapulco, Guerrero. Este era el sitio al cuál las personalidades del mundo nacional e internacional, así como las clases más altas, comenzaban a acudir para descansar, por lo que la industria hotelera fue en aumento y al mismo tiempo, se buscaba lograr espacios que correspondieran con las tendencias de la época y contaran con la participación de los artistas en su realización.

El Pierre Marqués, se desarrolló en la Bahía Revolcadero, donde previo a su construcción se encontraron con un terreno que constaba únicamente de arena y algunas plantas, además del oleaje fuerte presentado en la bahía. Por ésta razón, se tuvieron que adecuar construcciones, como la creación de un muro de contención, para permitir la construcción del edificio y el desarrollo del paisaje para el hotel.

Ya habiendo solucionado este espacio, faltaba entonces, desarrollar un espacio que se adecuara a lo que buscaba la empresa, crear un *resort* de descanso alejado de la ciudad, con facilidades para sus huéspedes. Es por esto, que el diseño interior<sup>[29]</sup> tanto exterior, influía

---

29 El encargado para la decoración y mobiliario interior fue Charles W. Schonne,

directamente con las piezas elegidas y por las cuáles se eligió a Porset para ésta tarea.

Las piezas presentadas en la Trienal fueron:

- Dos sillones para descanso con estructura de cedro. Asiento y respaldo de mimbre tejido.
- Mesa baja circular, con patas de cedro y tapa de mimbre tejido.
- Tumbona (silla baja) con estructura de bambú. Asiento de rattan tejido. Galardonado con la medalla de plata.
- Chaise Lounge con estructura de madera contrachapada. Asiento de rattan tejido.
- Camastro con estructura de bambú. Asiento de rattan tejido.
- Mesa circular para café, de cedro con tres patas.
- Dos sillas de playa con estructura de cedro. Asiento de bambú.
- Dos sillones de playa con estructura de cedro. Asiento de mimbre tejido.

Cada uno de lo muebles, presenta lo que para Porset significaba un adecuado resultado de diseño, tomando en consideración las pautas de función, material y técnica para desarrollarse. De acuerdo a Gómez (2018, p. 107), Clara Porset se refería al diseño como “el crear formas” por lo que define uno de los aspectos esenciales de la disciplina y que además al incorporar términos como uso, utilidad, útil, servicio hacía referencia a la importancia que tiene la función en los objetos.

---

encargado también de la del Hotel Pierre en Nueva York



## Memoria descriptiva de los proyectos participantes

### Metodología para análisis

Tomando en cuenta lo descrito por Gómez sobre la forma de diseñar de Clara, mas las áreas referentes a la metodología del CIDI, separadas en función, producción, ergonomía y estética, se presentan desglosadas en las siguientes páginas las piezas participantes de Porset en la *XI Triennale di Milano*.

Al analizar estas piezas, se pretende abrir la discusión sobre lo que Porset consideraba por *buen diseño* y permitir analizar si aun con los nuevos postulados que plantea la carrera en el siglo XXI se cumplen dichos criterios para considerar a estas piezas como tal. En un artículo, Clara Porset menciona como sus diseños deben evolucionar y habla del principio de diseñar como:

Trabajo sobre un principio de diseño como debe hacerlo todo arquitecto, conservando siempre en la mente tres cosas: materiales, función y técnica.

Los materiales que utilizo son mexicanos. Aquí en este país, se consiguen muchas con que trabajar.

La función es más general, más elástica. Debemos tomar en consideración, primero que todo, que el mexicano común y corriente es de una constitución física muy distinta a la del inglés o a la del norteamericano. Su torso es más grande y sus miembros más cortos. Por lo tanto, los muebles deben adaptarse a su anatomía.

Por lo que al analizar su mobiliario, debemos partir de la idea de considerar estos postulados, los cuáles influían de manera explícita en cada una de sus piezas.

### **Hotel Pierre Marqués**

Como aspectos generales y requerimientos en un proyecto de diseño industrial, se ha generado un pequeño BRIEF de lo que el mobiliario presentado ocuparía lograr en el lugar de destino, el Hotel Pierre Marqués.

Requerimientos:

- Muebles con formas que evoquen la arquitectura del hotel.
- Mobiliario que se adecue a la propuesta de Barragán en jardines y espacios públicos.
- Resistentes a la intemperie, humedad y clima tropical.
- Resistente en función al peso ejercido por los usuarios.
- Resistente al movimiento moderado en el lugar. Por lo que deben resistir posibles golpes o algunos movimientos

bruscos.

- Mantenimiento poco frecuente, debido a que es mobiliario de uso continuo.
- Utilización de materiales propios del lugar, debido a su correspondencia con el usuario, así como el lugar en donde serán colocados.
- Mobiliario adecuado a las proporciones de los usuarios que van a llegar a utilizarlo.

Habiendo dicho esto, parto en identificar en el sentido de la organización de mobiliario para hotel, la relación que cada usuario podría ejercer en torno a este. Para esto, se utilizan las esferas de relación, encontradas en la siguiente página, las cuáles permiten definir a los usuarios que conviven con el mobiliario, sus acciones, dependencias, condiciones y criterios. En éstas esferas, se aprecia la interacción que tiene el mobiliario junto a los diferentes participantes que intervienen al objeto, además de las conexiones que existen entre los distintos sujetos.

Igualmente, podemos observar una relación entre las distintas piezas en cuanto a su construcción. Porset toma en consideración el trabajo del artesano en dos aspectos, por un lado, la ebanistería requerida en las piezas, ya que la estructura de muchas de las piezas se requiere de un trabajo meramente artesanal, haciendo que cada pieza se vuelva única. Y por otro, el uso de tejidos para las superficies donde reposará el usuario. Estos tejidos, muestran un entramado distinto dependiendo del tipo de pieza, pero logrando una uniformidad al repetirse en otras semejantes, además de adecuarse al estilo tropical presentado en las diversas áreas del hotel.

# Esferas de Relación

- Relación Directa
- ≡ Relación Fuerte
- - - Relación Indirecta

Lo utiliza en determinados momentos del día y por periodos itinerantes durante su estancia



**Huésped**

Sujeto Pasivo

Encargado de mover las piezas en caso el huésped lo requiera.



**Empleado**

Sujeto Activo

**MOBILIARIO DE PLAYA**



**Artesano**

Sujeto Constructor



**Mantenimiento**

Sujeto de Servicio

Es el encargado junto a la diseñadora, de desarrollar las piezas y establecer la función que cada uno tendrá.

Son parte del equipo de empleados. Llevan a cabo la actividad de reparar, limpiar y mantener en condiciones favorables para el huésped

Es importante mencionar, que el análisis presentado en las próximas páginas, funge como un acercamiento de reflexión sobre el *buen diseño* postulado por Porset así como la posible similitud con lo presentado por otras naciones y entender como su trabajo era reconocido entre los diseñadores y el gremio artístico en esos años.

Además, de poder generar una recopilación sobre este mobiliario, el cuál se habría catalogado de manera errónea en los libros antes escritos sobre su trabajo y clarificar aquel que fue galardonado en la *XI Triennale di Milano*.

## **Aspectos Generales**

### **Materiales:**

#### **Madera de cedro**

Elegida por ser una madera dura que debido a sus múltiples beneficios es adecuada para mobiliario de exterior. Entre ellos se encuentran: la dureza, resistencia a humedad y plagas, una de las mejores con respecto a calidad/precio, de buena estabilidad dimensional, además de ser fácil de trabajar mediante herramientas manuales y mecánicas.

#### **Madera de bambú**

Elegida por ser una madera resistente que debido a sus múltiples beneficios es adecuada para mobiliario de exterior. Entre ellos se encuentran: la dureza, resistencia a humedad y estabilidad.

#### **Rattan**

Elegida especialmente debido a que cuentan con un núcleo sólido que aumenta su resistencia y dificultad para la rotura, garantizando

una durabilidad muy amplia, así como resistencia a la humedad y golpes. Además de ser una planta que puede abarcar varios metros de largo, haciéndola ideal para construcción de muebles.

### **Mimbre**

Elegida especialmente debido a la flexibilidad y maleabilidad que cuenta la planta. Es un material muy ligero con respecto a otros, pero a la vez robusto, resultando ideal para la fabricación de todo tipo de mobiliario.

### **Acabados:**

#### **Lijado**

Es el primer paso para obtener un buen resultado de terminación en la madera. El objetivo es eliminar el daño en la madera permitiendo nivelar y alisar la superficie, proporcionando una condición ideal para la aplicación de productos químicos como selladores, barnices o lacas.

#### **Barniz**

Funciona como capa protectora transparente, especialmente utilizada para mobiliario de madera debido a que otorga durabilidad al material, ya que crea una ligera capa impermeable, a la vez que da brillo a la pieza final.

### **Colores:**



### Valores tangibles / explícitos

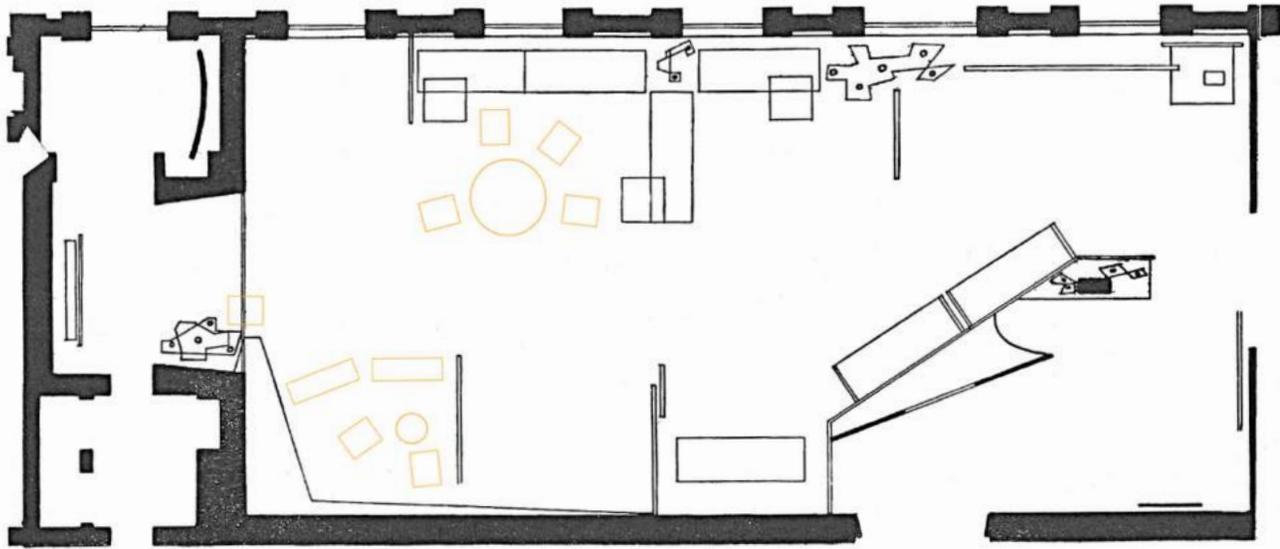
- Calidad superior de manufactura
- Materiales naturales
- Resistente
- Ligereza (en los de bambú)
- Pesadez (en los de cedro)

### Valores intangibles / implícitos

- Simplicidad
- Auténtico
- Armonía
- Modernidad
- Sofisticación

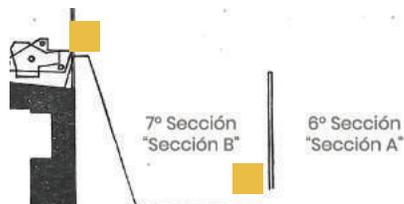
Disposición del mobiliario de Clara Porset en *XI Triennale di Milano*

0 1 2 3 4 5





Sillón con estructura de cedro. Asiento y respaldo de mimbre.  
Acapulco, Guerrero, ca. 1957  
Diseño de Clara Porset  
Fotografía: Lola Álvarez Bravo  
Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM



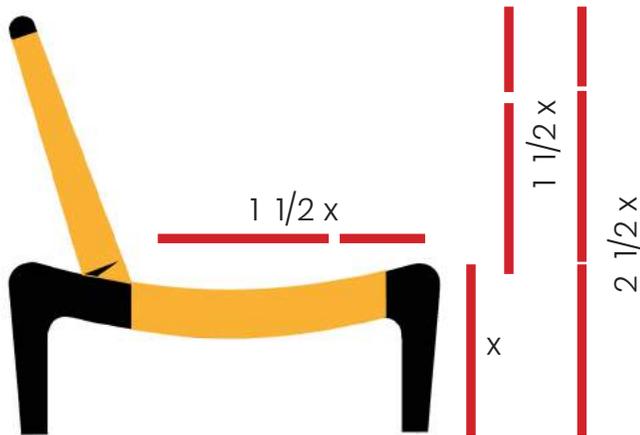
## Sillón para descanso

Cantidad presentada: 2

Ubicación: Sección B

Dimensión[1]: Sin dato

CP: Sin dato



1 La dimensión se ha tomado en proporción a la fotografía recuperada a comparación de las otras existentes.

### Configuración

El sillón se compone de cuatro partes:

- Asiento
- Respaldo
- Dos travesaños
- Dos piezas laterales.
- Cuatro patas.

El asiento y respaldo se han solucionado con una superficie continua de tejido de mimbre.

La estructura lateral de madera, se soluciona por medio de ensamblajes ocultos para generar la percepción de ser una pieza continua. Las cuales se unen por medio de los travesaños para conformar la estructura total de la silla.

La proporción lateral se aprecia en el esquema superior:

- Donde la altura de las patas es “ $x$ ” y la altura total del sillón es dos veces y media ésta.
- Mientras la longitud del asiento, así como la altura del respaldo es una vez y media “ $x$ ”.

### Aspectos Funcionales

El sillón proporciona descanso y comodidad al usuario-huésped en las instalaciones del hotel.

El diseño contempla el uso continuo y frecuente de los usuarios, por lo que se utilizan superficies continuas en la zona de contacto directo, como lo es el asiento y respaldo.

El material elegido de madera de cedro, va en función a que el sillón va a permanecer a la intemperie y será mobiliario de uso continuo, así como debe soportar movimientos en algunas veces bruscos, por parte de los empleados al moverlo de un lugar a otro.

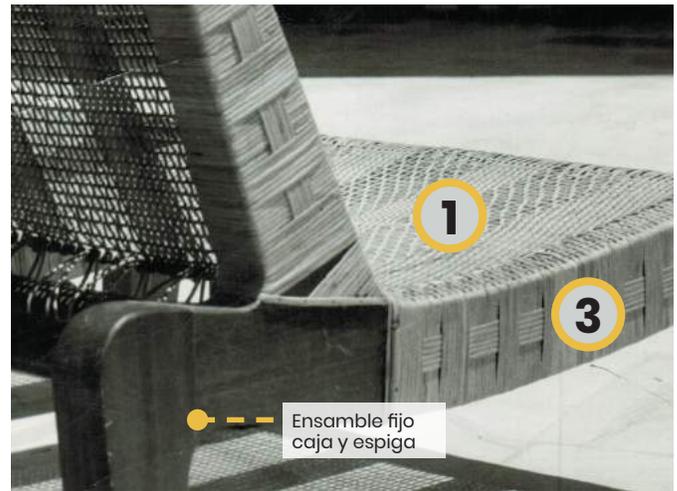
La estructura de madera se aprecia en la fotografía de por lo menos dos pulgadas en consecuencia que deberá soportar distintos pesos por parte del usuario y deberá permanecer en buen estado durante largo tiempo.

Igualmente, el tejido de mimbre se observa con suficiente tensión para permitir al usuario disponer de él en distintas posiciones de descanso.

Los travesaños torneados, tanto en la parte superior del respaldo, así como el inferior del frente del asiento, permiten la sujeción de las fibras lo que proporciona un tejido uniforme en la superficie.

### Producción

La empresa que lo fabrica es *DM Nacional - IRGSA* en Ciudad de México.



Sillón de descanso  
ca. 1957

Diseño de Clara Porset

Arriba Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM  
Abajo imagen tomada y ampliada de: *Inventando un  
México moderno*. El diseño de Clara Porset. México: Museo  
Franz Mayer, Difusión Cultural, Centro de Investigaciones  
de Diseño Industrial, Universidad Nacional Autónoma de  
México, Turner, p. 49

El sillón contempla el armado por piezas, de tal manera que el material, en este caso madera de cedro, sea aprovechado y genere un porcentaje mínimo de desperdicio.

La construcción por medio de ensamblajes contempla las dimensiones del material, así como los procesos requeridos para su fabricación, al utilizar las tablas de madera por secciones y posteriormente unir las piezas para generar la estructura total.

Los ensamblajes a partir de la fotografía se perciben como de caja y espiga, debido a la carencia de líneas perceptibles de ensamblaje entre los cantos. Una vez armado, los ensamblajes son fijos.

El tejido de mimbre se realiza en colaboración con talleres artesanales, se desconoce el nombre, pero se da esta suposición al conocer el método de trabajo por parte de Porset.

Para la elaboración del tejido se aprecia un trabajo compuesto de tres diseños (Se marcan en la página anterior):

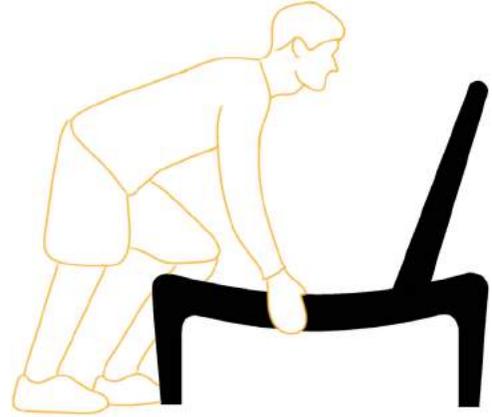
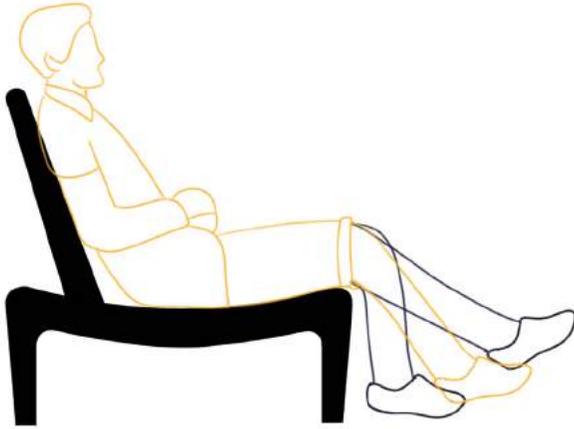
1. El tejido recto en toda la superficie.
2. El de tres líneas verticales y en el que se utilizan mayor cantidad de fibras (va intercalado con el primero).
3. En los laterales en los que se incorpora una franja vertical y una horizontal.

### **Ergonomía**

La separación entre el asiento y suelo es de aproximadamente de entre 30-35cm<sup>[1]</sup>, altura ideal para un sillón de descanso tipo

---

<sup>1</sup> Dimensión aproximada y comparada junto a sillas tipo *lounge* cercanos a la fecha de diseño de Porset, como la *Shell Chair (1963)* y *Easy Chair (1950)* de Hans Wegner o



*lounge*, ya que permite ejercer distintas posiciones en el mismo. Al ser un sillón para descanso, permite al usuario estirar las piernas y mantener una posición relajada.

Por la dimensión de la estructura lateral, se puede suponer que podría moverse en el espacio del hotel al sujetarlo de ambos travesaños con firmeza para transportarlo.

Al no tener piezas interfiriendo en el uso común del sillón y tener una superficie continua en el asiento y respaldo, al usuario-huésped se le otorga una sensación de bienestar y comodidad mientras se encuentre usándolo.

Se observa una ligera inclinación en el respaldo, lo que iría en función de las posiciones permitidas en este tipo de objeto, ya sea sentado o semi-acostado estirando las piernas.

### **Estética**

Siguiendo la identidad de carácter tropical, natural y de descanso que buscaba el hotel. El sillón se compone de materiales con su apariencia natural, en este caso madera de cedro y tejido de mimbre.

**Forma:** La forma recuerda a las esculturas prehispánicas y butaques artesanales mexicanos. Con

---

la *Eames Lounge Chair (1956)* de Charles & Ray Eames. Así como la dimensión en los butaques con los que se cuenta ésta medida



### Butaque para niño

Colección Celia Gutiérrez de Ruz

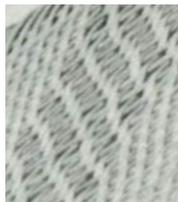
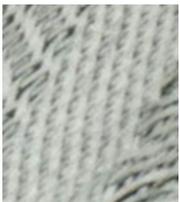
Imagen tomada de: *Inventando un México moderno*. El diseño de Clara Porset. México: Museo Franz Mayer, Difusión Cultural, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Universidad Nacional Autónoma de México, Turner, p. 130



Madera de Cedro



Mimbre natural



Patrones en tejido: Respaldo y Asiento

respecto a este último, se puede ver un acercamiento al “butaque para niño” encontrado en la página 130 del libro *Inventando un México moderno*. El diseño de Clara Porset.

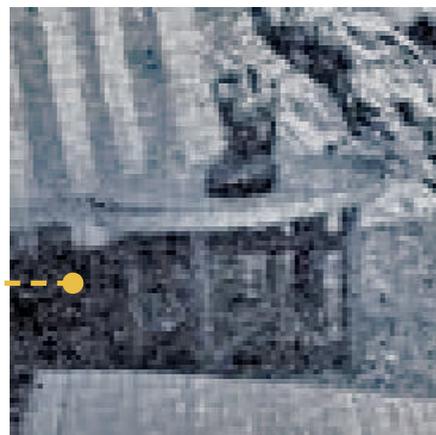
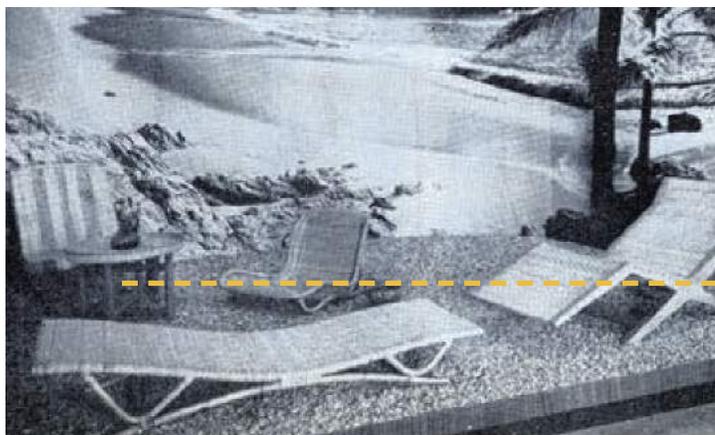
**Colores:** se respeta el natural del material, solo otorgando un acabado de barniz a la madera por cuestiones funcionales. Por lo que se encuentra el café y beige en estos.

**Patrones:** A partir de la técnica de tejido, se crea un patrón de “cuadros” en toda el área de asiento y respaldo. Como se mencionó en el apartado de producción, se aprecian tres diseños en el tejido.

En la madera se observa el cambio de dirección de las vetas de madera en cada pieza por la forma en que fue cortada.

**Ritmo:** Generado en los laterales del tejido se observa un cambio de superficies de uno y uno, creado con la técnica del tejido entrelazado.

**Textura:** Rugosa, perceptible en el tejido. Lisa, en la madera debido al tratamiento de acabados.



**Mesa con tapa de mimbre**

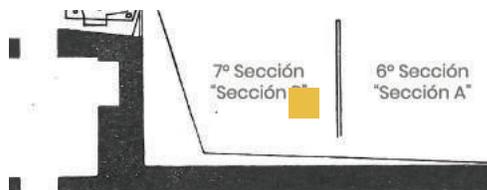
**Séptima (B) sección del pabellón de México**

**Muebles de playa**

**Diseño Clara Porset**

**XI Triennale di Milan**

Imagen tomada de: Gómez, M. (1957, mayo). Presencia de México en Milán. *Bellas Artes*, II(7), 35. Recuperado de <https://literatura.inba.gob.mx/bellas-artes/3333-bellas-artes-num-7-1956.html>

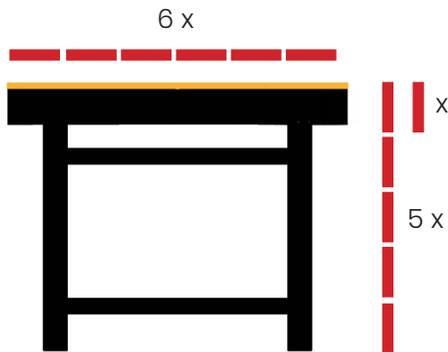


# Mesa baja circular

Cantidad presentada: 1

Ubicación: Sección B

Dimensión[1]: Sin Dato



1 La dimensión se ha tomado en proporción a la fotografía recuperada a comparación de las otras existentes.

## Configuración

La mesa se compone de tres piezas:

- Tapa (superficie de mesa)
- Cuatro patas
- Cuatro travesaños

La tapa se ha solucionado por medio de un tejido de mimbre y la estructura de madera por medio de ensambles.

La proporción lateral se observa en el esquema superior donde:

- "x" siendo el espesor de la superficie.
- La altura total es de 5 veces "x" y la longitud es de 6 seis veces "x".

## Aspectos Funcionales

Por la dimensión, la mesa se ha diseñado para servir de apoyo en el uso cercano a albercas o playa, como mueble que acompaña a las sillas y sillones.

La dimensión observada a partir de la fotografía, nos indica que cuenta con una superficie de aproximadamente 45cm de diámetro. Lo que se traduce, como igualmente se muestra en otros planos

similares, como mesa lateral.

La superficie de mimbre, permite el poco mantenimiento a la mesa, además de resistir por el uso de mimbre, la humedad presentada en los lugares en donde se dispone.

Los travesaños, colocados en cruz, permiten estructurar la mesa, evitando perder el espacio central del mueble.

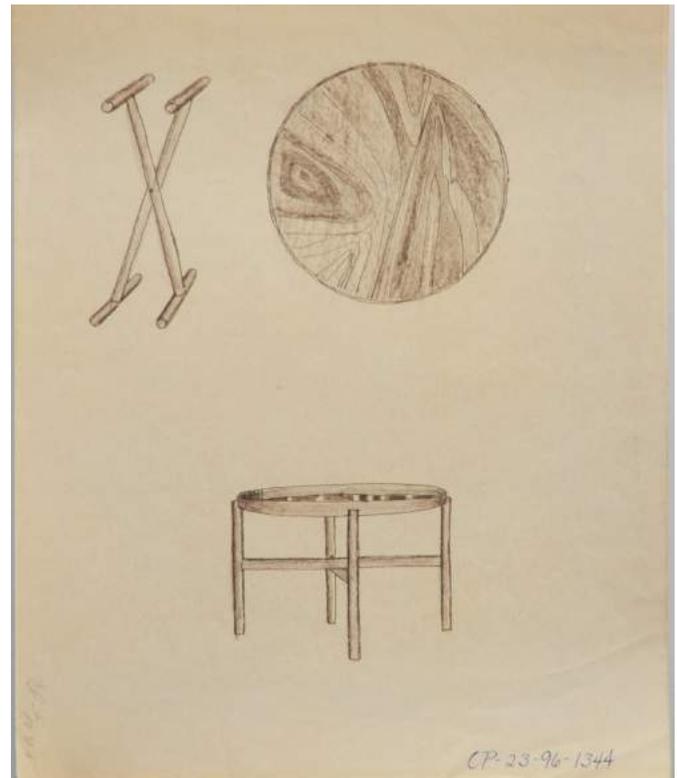
Los acabados y materiales, al ser un objeto que debe resistir a la intemperie y un clima húmedo y tropical, son tratados y elegidos por su resistencia.

### **Producción**

La empresa que lo fabrica es *DM Nacional - IRGSA* en Ciudad de México.

Para su fabricación, se contempla el armado por piezas, por lo que se cortan los tramos para posteriormente tornearlos y construir los travesaños y patas. Posteriormente, se ensambla esta estructura al cruzar los travesaños. Se puede observar un objeto similar en el boceto presentado en ésta misma página.

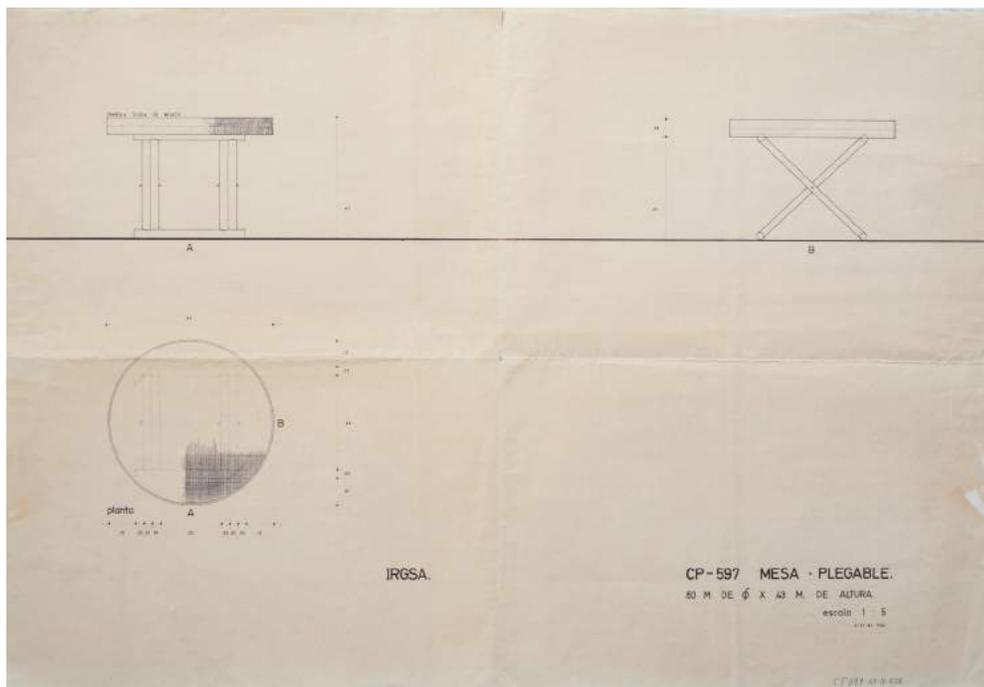
El tejido de mimbre se realiza en colaboración con uno de los talleres artesanales, se desconoce el nombre.



**Boceto a Color  
CP-23-96-1344**

**Diseño de Clara Porset**

**Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de Diseño Industrial,  
UNAM**



### Plano Mesa Plegable

CP-597

Escala real: 1:4

17 mayo 1961

Diseño de Clara Porset

Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de  
Diseño Industrial, UNAM

### Sezione B:

#### Alla parete:

pannello con ingrandimento fotografico di Puerto Angel, Messico, eseguito da *Maria Teresa Mendez*, 1957. La piattaforma è ricoperta con ghiaia per caratterizzare l'ambiente di una spiaggia tropicale ed è arredata con un esempio di unità per arredamento disegnate da *Clara Porset* della « D.M. Nacional » : un tavolino con gambe di cedro e piano di vimini.

Recorte de texto Sezione B

*XI Triennale di Milan Catálogo*

Texto tomado de: Pica, A. (1957) Undicesima

Triennale di Milano, 238.

Traducción propia: una pequeña mesa con patas de cedro y una tapa de mimbre.

Este tejido, se realiza sobre una superficie de madera, permitiendo al artesano trabajarla por a parte, y posteriormente ensamblarla al resto del mueble. Como se aprecia en el plano de una pieza similar elaborada unos años después.

### **Ergonomía**

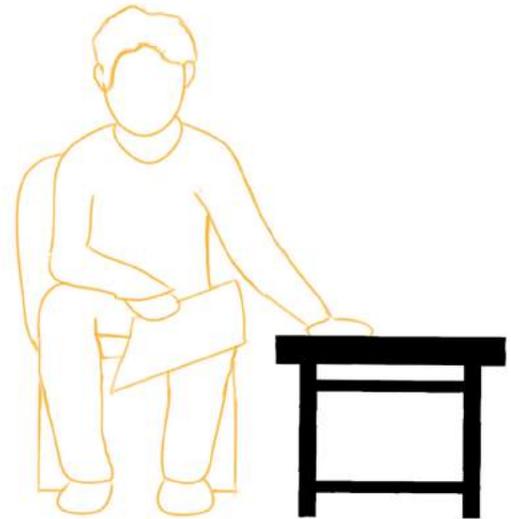
A partir de las fotografías y de los planos obtenidos con objetos similares, se aprecia que la altura aproximada es de 45 cm, por lo que permite al usuario disponer de la mesa como objeto de apoyo.

El brazo del usuario, al estar sentado, puede acercarse a la superficie con una ligera flexión o estirándolo, sin hacer un esfuerzo para el alcance.

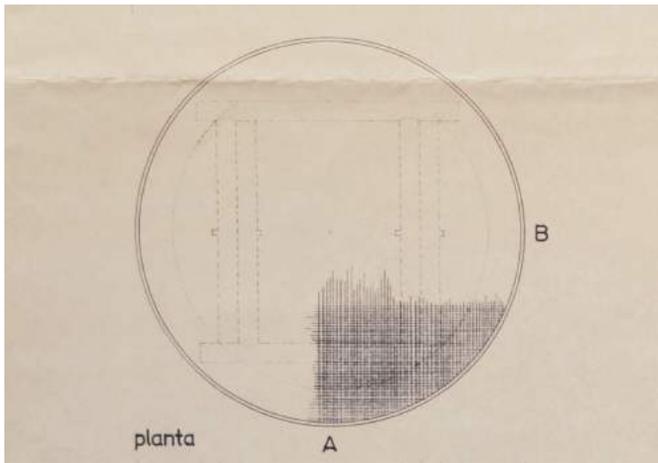
Por sus materiales ligeros, permite ser un objeto que puede transportarse en distintas distancias, a través de sujetarla con ambas manos en la superficie. El espesor de la misma, permite tener un agarre adecuado, haciendo una posición con la mano como de "pinza".

### **Estética**

Siguiendo la identidad de carácter tropical, natural y de descanso que buscaba el hotel, se aprecia la conservación de los materiales con su apariencia natural, en este caso madera de cedro y tejido de mimbre.



**Ampliación fotografía sillas  
Hotel Pierre Marques  
CP-423  
Diseño de Clara Porset  
Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones  
de Diseño Industrial, UNAM**



### Ampliación Plano Mesa Plegable

CP-597

Escala real: 1:4

17 mayo 1961

Diseño de Clara Porset

Fuente: Archivo Clara Porset,

Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM



Madera de  
Cedro



Mimbre natural



Patrón en tejido:  
Superficie

**Forma:** La forma es compuesta por una superficie circular, cuatro patas colocadas de manera vertical y cuatro travesaños que asemejan una cruz.

**Patrones:** Se observa a partir de las líneas generadas por el tejido en la superficie, una retícula uniforme.

Así como de manera vertical, al observar los ensambles a manera de cruz.

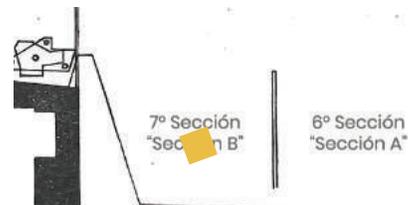
**Ritmo:** Generado en las patas de la mesa, al apreciarse un espacio repetitivo entre la disposición de las patas.

**Textura:** Rugosa, perceptible en el tejido.

Lisa, en la madera debido al tratamiento de acabados.



**Tumbona (silla baja) con estructura de bambú. Asiento de rattan tejido.**  
**Acapulco, Guerrero, ca. 1957**  
**Diseño de Clara Porset**  
**Galardonado con la medalla de plata en XI Triennale di Milano**  
**Fuente: Archivo Clara Porset,**  
**Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM**



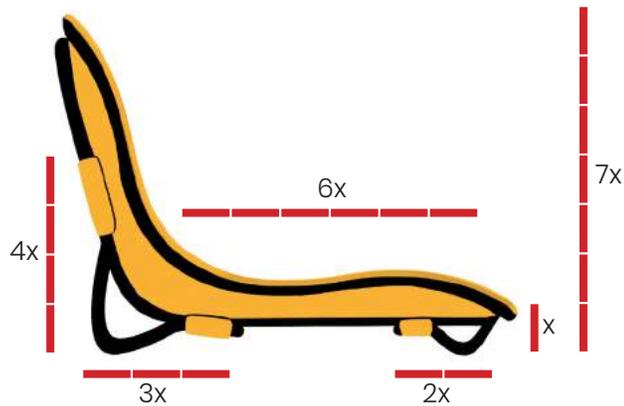
# Tumbona (silla baja)

Cantidad presentada: 1

Ubicación: Sección B

Dimensión[1]: Sin dato

CP: CP-409



1 La dimensión se ha tomado de acuerdo al boceto existente.

## Configuración

La tumbona se compone de cuatro partes:

- Asiento-respaldo
- Estructura continua superior
- Estructura posterior
- Cuatro patas.

El asiento y respaldo se han solucionado mediante tejido de mimbre, por lo que al ser tejido debe realizarse como una superficie continua a lo largo y ancho de la tumbona.

La estructura de bambú se genera en dos partes, la primera siendo la estructura del asiento y la segunda, el juego de cuatro para las patas unidas mediante amarres a la estructura principal.

La proporción lateral se aprecia en el esquema superior:

- Donde la altura menor es "x", encontrada en el frente de las patas. Las patas traseras son cuatro veces esta y la altura total es de siete veces.
- En la dimensión horizontal, las patas frontales son dos veces la altura, las patas trasera tres veces y la dimensión del asiento es de seis veces "x".

## Aspectos Funcionales

La tumbona fue diseñada para proporcionar descanso y comodidad al usuario en las zonas de área verde o playa dentro del hotel.

El diseño contempla el uso continuo y frecuente de los usuarios, así como el movimiento continuo en las instalaciones del hotel, por lo tanto los materiales son ligeros.

La estructura debe soportar el peso del usuario, así como la tensión generada por el tejido de rattan, por lo que se soluciona a partir de varias partes unidas mediante amarres.

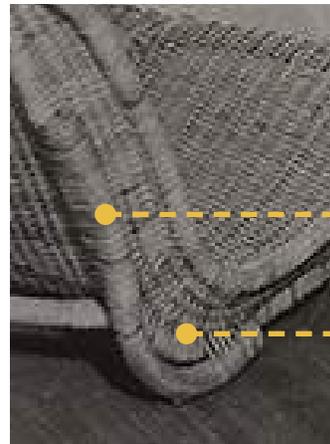
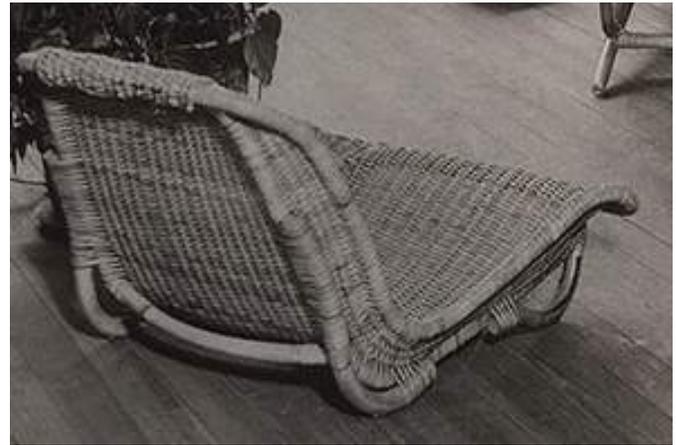
El tejido uniforme permite la creación de asiento y respaldo en una sola superficie para soportar el peso del usuario.

Los acabados y materiales, al ser un objeto que debe resistir a la intemperie y un clima húmedo y tropical, son tratados y elegidos por su resistencia a estos factores.

## Producción

La empresa que lo fabrica es *DM Nacional - IRGSA* en Ciudad de México.

La tumbona contempla el armado por piezas, por una parte la estructura superior, la inferior y las



Ensamble fijo con amarres de rattan

Tejido tensado como unión hacia la estructura de bambú

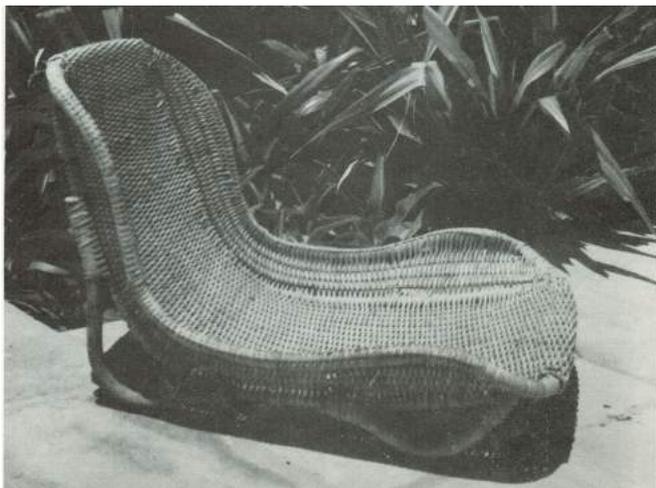
**Ampliación de fotografía “Outdoor furniture designed for the hotel pierre marquez in mexico”**

**Diseño de Clara Porset**

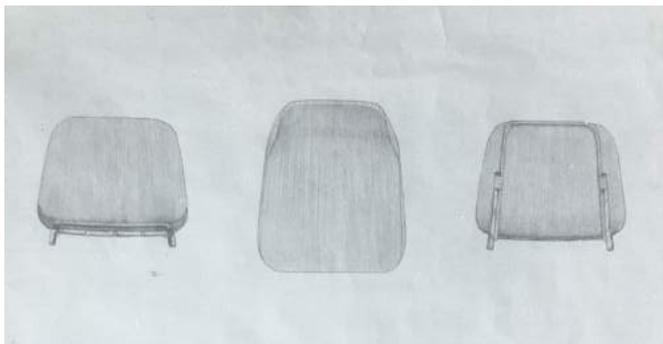
**Galardonado con la medalla de plata en XI Triennale di Milano**

**Fotografía: Factoria habana**

**Imagen tomada de: <https://www.designboom.com/design/clara-porset-factoria-habana-havana-design-biennial-the-eternal-return-05-26-2016/gallery/image/clara-porset-the-eternal-return-at-factoria-habana-for-the-havana-design-biennial-3/>**



**Tumbona (silla baja) con estructura de bambú. Asiento de rattan tejido.**  
**Diseño de Clara Porset**  
**Galardonado con la medalla de plata en XI Triennale di Milano**  
**Fotografía: Lola Álvarez Bravo**  
**Fuente: Recorte "Muebles Mexicanos en Milán", Archivo Clara Porset, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM**



**Boceto a lápiz. Tumbona CP-409**  
**Diseño de Clara Porset**  
**Galardonado con la medalla de plata en XI Triennale di Milano**  
**Fuente: Archivo Clara Porset, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM**

patas dobladas en bambú, además del tejido de rattan.

Para su fabricación se tomó en cuenta las diversas etapas de obtención del material, doblado, tejido y ensamblado del mueble, por lo que se observan distintas piezas que posteriormente son unidas entre sí por distintos métodos.

Los ensambles a partir de la fotografía y el boceto se perciben como amarres con el mismo rattan entre las piezas de bambú.

El respaldo y asiento se logra a partir del tejido de rattan, tanto con fibras en dirección vertical como horizontal, las cuales son tensadas en las estructura superior de bambú.

### **Ergonomía**

En cuánto a la ergonomía, la altura del asiento con respecto al piso es de aproximadamente 15-20cm<sup>[1]</sup>.

Al ser un mueble para descanso, el tener esta altura, permite al usuario estirar las piernas y mantenerlas rectas sobre el piso.

Respecto a la sensación generada, puede

---

<sup>1</sup> En la página siguiente puede observarse una fotografía ampliada en la que se observa su dimensión real junto a la persona y la cercanía del asiento al piso.

considerarse que al ser el asiento y respaldo fabricados en una sola superficie, da al usuario la capacidad de reclinarsse y dejar caer todo el peso, por lo que es de total comodidad mientras se encuentra en uso.

Se observa una ligera inclinación en el respaldo, lo que permite al usuario recargar la espalda, al tiempo de estirar las piernas. La tumbona se diferencia de los otros asientos tipo *lounge* al contar con una inclinación aproximada de 60°, lo que permite al usuario adoptar la posición de Fowler. Posición que permite al usuario relajarse al promover la oxigenación y respiración.

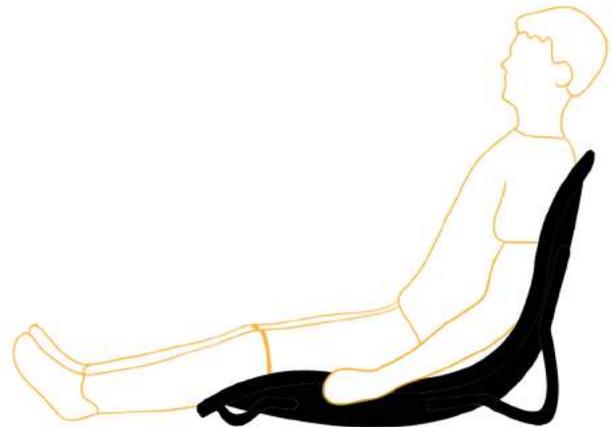
La dimensión y ligereza del material, permite al empleado sujetar la tumbona y cargarla a la altura del pecho al momento de cambiarla de lugar dentro de las instalaciones del hotel.

### **Estética**

Siguiendo la identidad de carácter tropical, natural y de descanso que buscaba el hotel. Los muebles se han compuesto de materiales con su apariencia natural, en este caso bambú y tejido de rattan.

**Forma:** La forma recuerda a una especie de cuna o canasta.

**Colores:** Por el material, puede intuirse que es





**Ampliación de fotografía “Hotel Pierre Marques”**

**CPD2-515**

**Acapulco, Guerrero ca.1957**

**Diseño de Clara Porset**

**Anotaciones Propias**

**Fuente: Archivo Clara Porset, Centro de Investigaciones de  
Diseño Industrial, UNAM**

color paja (tono bambú y rattan).

**Patrones:** A partir de la técnica de tejido, se crea un patrón de “líneas” en toda el área de asiento - respaldo.

La estructura cuenta con un patrón de líneas horizontales a raíz del material.

**Ritmo:** La tumbona cuenta con un mismo ritmo en su tejido, a excepción de los laterales donde se rompe debido a la forma, pero continua posteriormente con el mismo del asiento - respaldo.

**Textura:** Rugosa, perceptible en el tejido.

Parcialmente lisa en el bambú, debido a los sobre relieves del material, que se encuentran discontinuamente sobre la superficie.



**Madera de  
Bambú**



**Rejilla de  
Rattan Natural**



**Patrones en tejido:  
Respaldo y Asiento**

## **Pieza galardonada con la medalla de plata en la XI Triennale di Milano**

Es importante hacer mención a ésta pieza, ya que ha sido catalogada de manera errónea en los libros y textos que hacen referencia a ella.

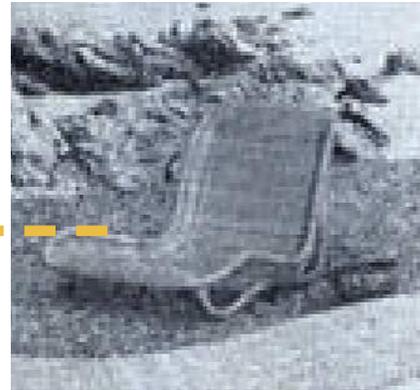
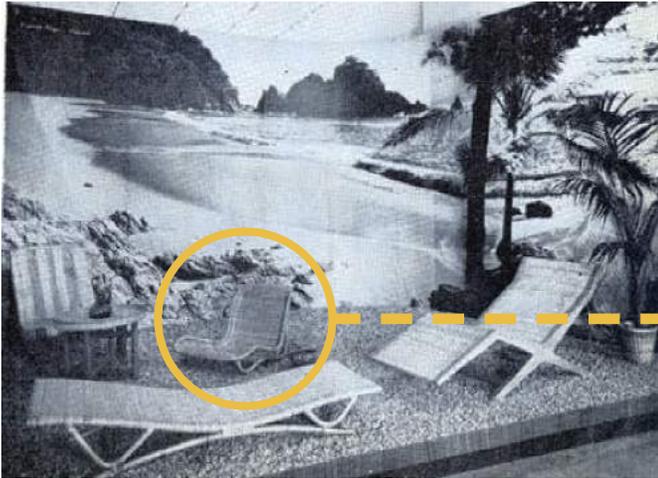
Cómo se mencionó en el capítulo de la Undécima Trienal de Milán, el objeto galardonado se menciona en el listado de galardonados como: Diseñadora Clara Porset - empresa D.M. Nacional (Silla de mimbre y junco). Por lo que pudo haberse confundido con otra de las piezas que también formaban parte del Hotel Pierre Marques y que son parte del mismo conjunto de piezas.

Esta corrección se genera a partir de la fotografía encontrada en el texto de Gómez Mayorga: Presencia de México en Milán, en la edición de la revista de Bellas Artes, II(7). En esta, se observa con claridad la silla presentada en la que se muestra la versión baja del asiento. Además de observar en el resto de fotografías, así como en el catálogo de la Trienal, que es la única pieza presentada con éstas características.

En la página continua, se muestran ambos objetos, así como la ampliación de la fotografía mostrada en el artículo mencionado, a modo de comparación y verificación del objeto galardonado en ésta exposición.



**Silla y taburete tejidos de rattan y estructura de bambú, anteriormente catalogados como los galardonados en la XI Trienal de Milán.  
Acapulco, Guerrero ca.1957  
Diseño de Clara Porset  
Fotografía: Lola Álvarez Bravo  
Fuente: Archivo Clara Porset, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM**



**Asiento para playa y jardín**  
Acapulco, Guerrero, ca. 1957

Diseño de Clara Porset

Diseño galardonado con la medalla de plata en la XI Triennale di Milano

Imagen tomada y ampliada de: Gómez, M. (1957, mayo). Presencia de México en Milán.. *Bellas Artes*, II(7), 35. Recuperado de <https://literatura.inba.gob.mx/bellas-artes/3333-bellas-artes-num-7-1956.html>



**Tumbona (silla baja) con estructura de bambú. Asiento de rattan tejido.**

Acapulco, Guerrero, ca. 1957

Diseño de Clara Porset

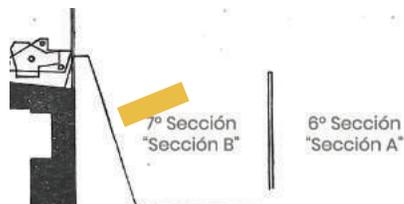
Galardonado con la medalla de plata en XI Triennale di Milano

Fuente: Archivo Clara Porset,

Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM



**Chaise Lounge con estructura de madera contrachapada.  
Asiento de rattan tejido.  
Acapulco, Guerrero, ca. 1957  
Diseño de Clara Porset  
Fuente: Archives of American Art Smithsonian Institution  
Imagen tomada de [https://s3files.core77.com/blog/  
images/385952\\_33988\\_44878\\_8nOrtaU9n.jpg](https://s3files.core77.com/blog/images/385952_33988_44878_8nOrtaU9n.jpg)**



# Chaise Lounge

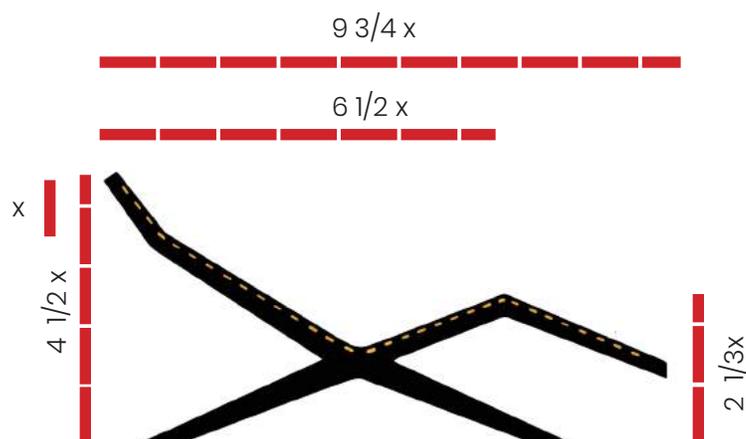
Cantidad presentada: 1

Ubicación: Sección B

Dimensión[1]: 152 x 75 x 71 cm

CP: CP-403

Septiembre 3, 1957



1 La dimensión se ha recuperado del plano encontrado en el Archivo Clara Porset, CIDI, UNAM

## Configuración

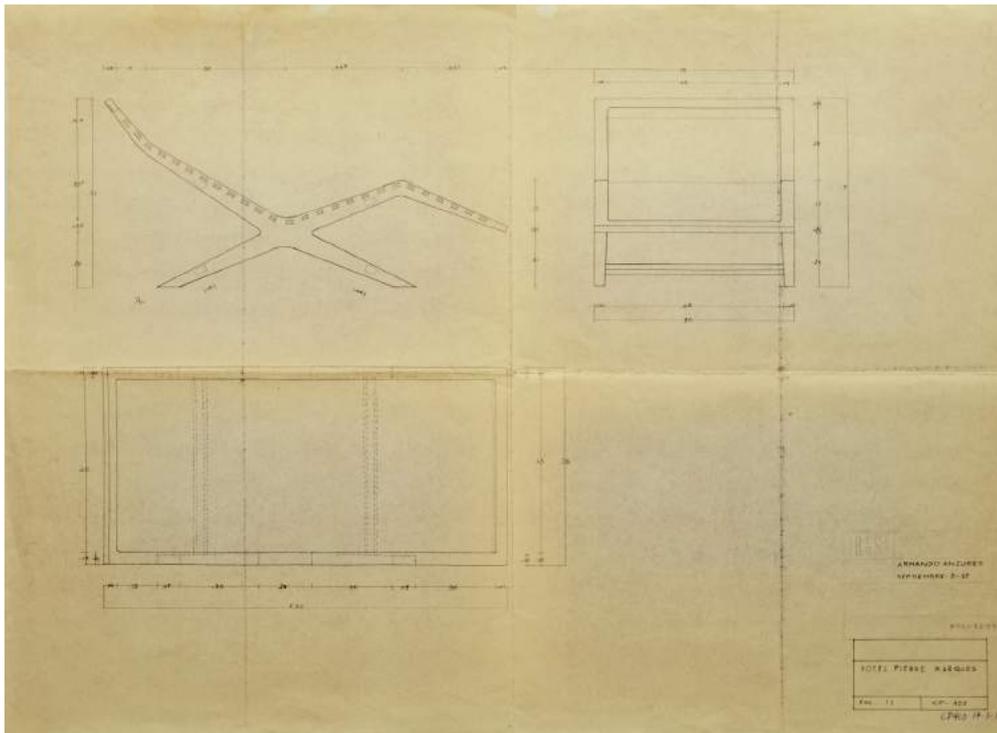
El chaise lounge se compone de cinco partes:

- Asiento
- Respaldo
- Reposapies
- Cuatro travesaños
- Cuatro patas.

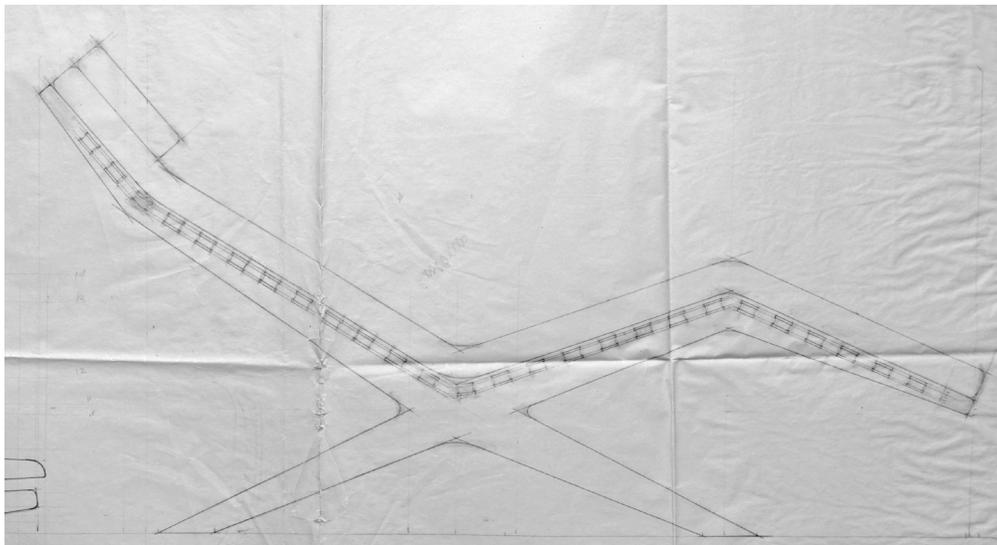
El asiento, respaldo y reposapies se han solucionado con mimbre tejido creando una sola superficie, y la estructura de madera contrachapada de una sola pieza por lateral.

La proporción lateral se aprecia en el esquema superior:

- Donde la altura menor es “x”, encontrada en la parte superior del respaldo.
- La altura total es cuatro veces y media “x”, mientras la altura de suelo a reposapies es de dos veces, un tercio de “x”
- La longitud de respaldo y asiento es de seis veces y media de “x”, mientras la longitud total es de nueve, tres cuartos de “x”.



**Plano Chaise Lounge**  
**CP-403**  
**3 Septiembre 1957**  
**Diseño de Clara Porset para**  
**IRGSA**  
**Dibujante: Armando Anzures**  
**Esc original. 1:5**  
**Fuente: Archivo Clara Porset,**  
**Centro de Investigaciones de**  
**Diseño Industrial, UNAM**



**Boceto a lápiz Chaise Lounge**  
**CP-3-77-1194**  
**ca. septiembre 1957**  
**Diseño de Clara Porset**  
**Fuente: Archivo Clara Porset,**  
**Centro de Investigaciones de**  
**Diseño Industrial, UNAM**

### **Aspectos Funcionales**

El chaise lounge fue diseñado para proporcionar descanso y comodidad al usuario en las instalaciones del hotel Pierre Marques.

El diseño contempla el uso continuo y frecuente de los usuarios; así como la frecuencia que estos pueden tener al moverse de un lugar a otro en distancias cortas. Por lo que los materiales utilizados son ligeros para poder hacer el movimiento con la menor cantidad de esfuerzo.

La estructura, así como la tensión generada por el tejido de rattan deben soportar el peso total del usuario, ya que en este tipo de mobiliario el usuario se encuentra totalmente recostado sobre él.

La sujeción de las fibras, a través de las ranuras, deben permitir un tejido uniforme para la creación de asiento, respaldo y reposa pies. Ayudando al artesano a pasar el material por estas ranuras y crear el patrón final.

Los acabados y materiales, al ser un objeto que debe resistir a la intemperie, un clima húmedo y tropical, así como el constante movimiento deben ser tratados con acabados especiales para darle resistencia y dureza.

### **Producción**

La empresa que lo fabrica es *DM Nacional - IRGSA* en Ciudad de México.

El chaise lounge contempla el armado por piezas, de tal manera que el material, en este caso madera contrachapada sea aprovechada y genere un porcentaje mínimo de desperdicio.

Los ensamblajes a partir de la fotografía se describen como de caja

y espiga en los travesaños que unen ambos laterales. En el plano se observan que son cuatro los travesaños utilizados para dar rigidez al objeto final.

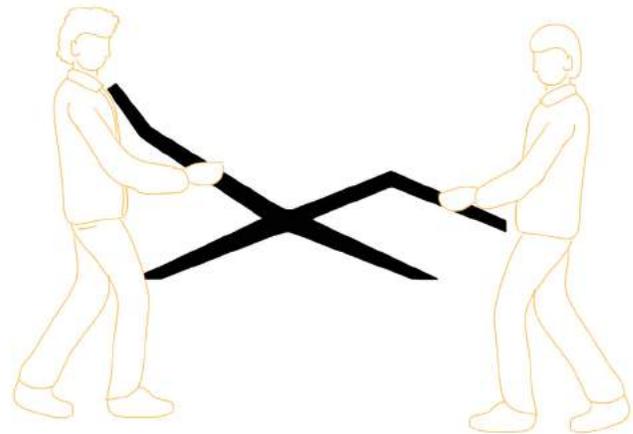
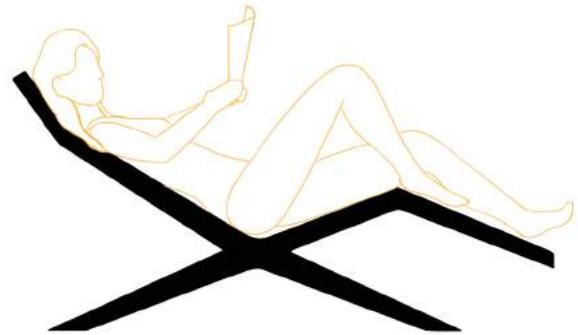
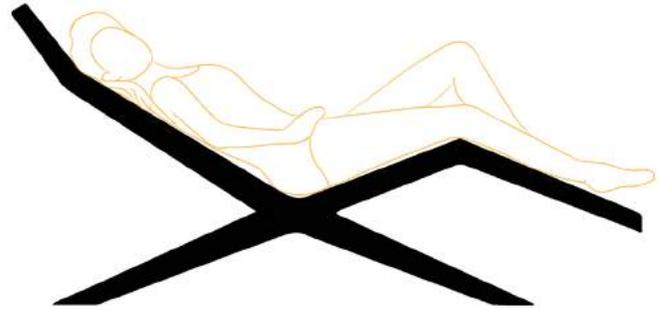
Las ranuras observadas en los laterales, permiten introducir las distintas fibras para crear la superficie que estará en contacto con el usuario. En el plano se perciben paralelamente dos líneas de ranuras en las cuales el tejido podrá ser insertando y volver al otro lado de la pieza, creando argollas en cada una.

### **Ergonomía**

En cuánto a la ergonomía, el asiento denota una inclinación mayormente pronunciada en el respaldo a comparación del reposa pies. Permitiendo así suponer, que el usuario puede recostarse .

Igualmente se percibe una inclinación hacia el lado opuesto en la parte superior del respaldo, permitiéndonos suponer que en caso el usuario quiera sentarse, le permitirá tener la cabeza en una posición más erguida. Esto permite al usuario, realizar otras actividades como el de la lectura.

Respecto a la sensación generada, puede considerarse que el asiento, respaldo y reposa pies, al ser constituida en una sola superficie, otorga al usuario la comodidad requerida, ya que



puede recostarse casi por completo sin ninguna dificultad.

La dimensión a lo ancho es de 75 cm., por lo que el empleado puede sujetar con firmeza ambos laterales al tiempo para moverlo de lugar. Sin embargo, la dimensión de 1.52 cm. nos permite suponer que para evitar el daño del mobiliario se requerirían de dos personas para trasladarlo en distancias más largas.

### **Estética**

Este es sin duda el mueble que más dista de los otros presentados, debido a la utilización de madera contrachapada, en vez de madera maciza, dejando de lado el carácter de la madera natural que se presentan en las otras piezas.



**Madera  
contrachapada**



**Rejilla de rattan  
natural**



**Patrón de  
tejido de  
Rattan: asiento,  
respaldo y  
reposapiés**



**Patrón de tejido  
de Rattan:  
lateral**

**Forma:** La forma se constituye de dos planos unidos por el tejido y travesaños. En la que predomina una especie de X al observarse en su lateral.

**Colores:** se respeta el natural del material. Por lo que se supondría un beige por parte de la estructura y paja del color natural del rattan.

**Patrones:** A partir de la técnica de tejido, se crea un patrón de “líneas” en toda el área de asiento - respaldo - reposa pies.

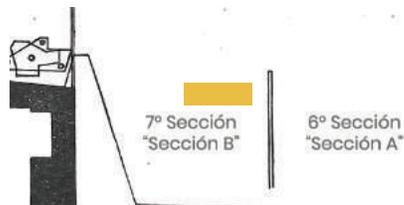
**Ritmo:** Generado en el tejido del material, al estar entrelazado de manera vertical y horizontal. Así como el intercalado del tejido, observado en el lateral de la estructura.

**Textura:** Rugosa, perceptible en el tejido.

Lisa, en la madera debido al tratamiento de acabados.



**Camastro con estructura de bambú. Asiento de rattan tejido.**  
**Acapulco, Guerrero, ca. 1957**  
**Diseño de Clara Porset**  
**Fotografía: Lola Álvarez Bravo**  
**Fuente: Archivo Clara Porset, Centro de Investigaciones de**  
**Diseño Industrial, UNAM**



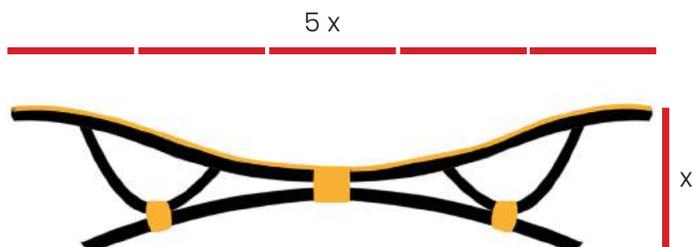
# Camastro

Cantidad presentada: 1

Ubicación: Sección B

Dimensión[1]: 1.73 x 65 x 35 cm

CP-410



1 La dimensión se ha recuperado del plano encontrado en el Archivo Clara Porset, CIDI, UNAM

## Configuración

El sillón se compone de cinco partes:

- Asiento
- Estructura de travesaños
- Estructura de tejido
- Amarres
- Dos patas.

El asiento y respaldo se han solucionado con el tejido de rattan de una sola superficie, mientras la estructura de bambú consta de las siguientes partes: Dos arcos para las patas y dos estructuras curvadas, las cuales unen los arcos mencionados, así como permiten sujetar la estructura que sostiene el tejido y une ambos laterales.

La proporción lateral se aprecia en el esquema superior:

- Donde la altura de la superficie al suelo es "x".
- La longitud total del camastro es cinco veces la altura mencionada.

## Aspectos Funcionales

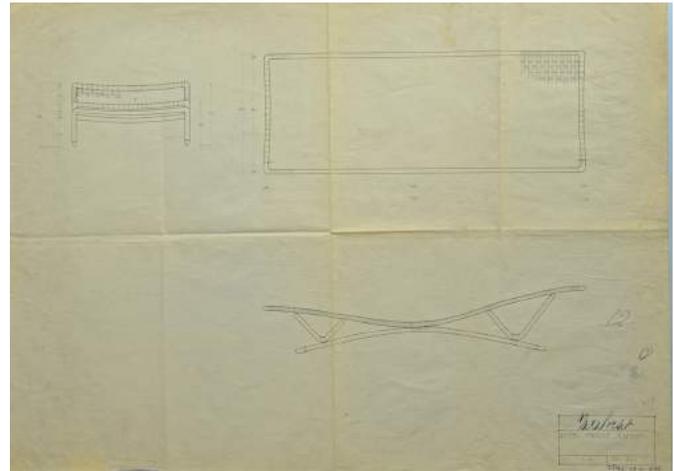
El camastro fue diseñado principalmente para la zona cercana a la playa, tal como se aprecia en las fotografías del Hotel Pierre Marques, por lo que la principal funcionalidad que debe cumplir es el permitir al usuario recostarse de manera total para brindar el mayor descanso.

La estructura contempla el uso frecuente, así como el permitir soportar el peso completo del usuario. Se aprecia en la manera en que fue constituido al generar una estructura continua para soportar la tensión del tejido y el tener otra en la parte inferior para estructurar tanto los laterales, como lo es entre ellos.

La estructura inferior funge como travesaños, los cuales se crean a partir de la estructura continua de bambú que va a lo ancho del camastro.

En el plano se aprecia que la pieza no es totalmente simétrica, ya que de un lado el camastro es más alto, lo que permite al usuario quedar en la zona de la cabeza más elevado con respecto al resto del cuerpo.

Los acabados y materiales, al ser un objeto que debe resistir a la intemperie, el clima húmedo y tropical, así como la humedad de los usuarios al salir del mar o alberca, son tratados y elegidos



**Plano Camastro  
ca. septiembre 1957  
Esc real: 1:5  
CP-410**

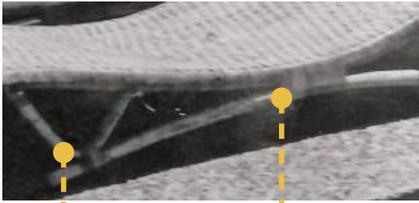
**Diseño de Clara Porset**

**Fuente: Archivo Clara Porset, Centro de Investigaciones de  
Diseño Industrial, UNAM**



**Ampliación de fotografía Hotel Pierre Marques  
Diseño de Clara Porset**

**Fuente: Archivo Clara Porset, Centro de Investigaciones de  
Diseño Industrial, UNAM**



Ensamblajes fijos con amarres de rattan

por su resistencia y durabilidad a estos factores.

### **Producción**

La empresa que lo fabrica es *DM Nacional - IRGSA* en Ciudad de México.

La fabricación comprende de varias etapas, la estructura de bambú y como se mencionó anteriormente, requiere de dos estructuras, una para soportar el tejido y otra que funge como travesaños. Además de incluir los dos arcos para las patas.

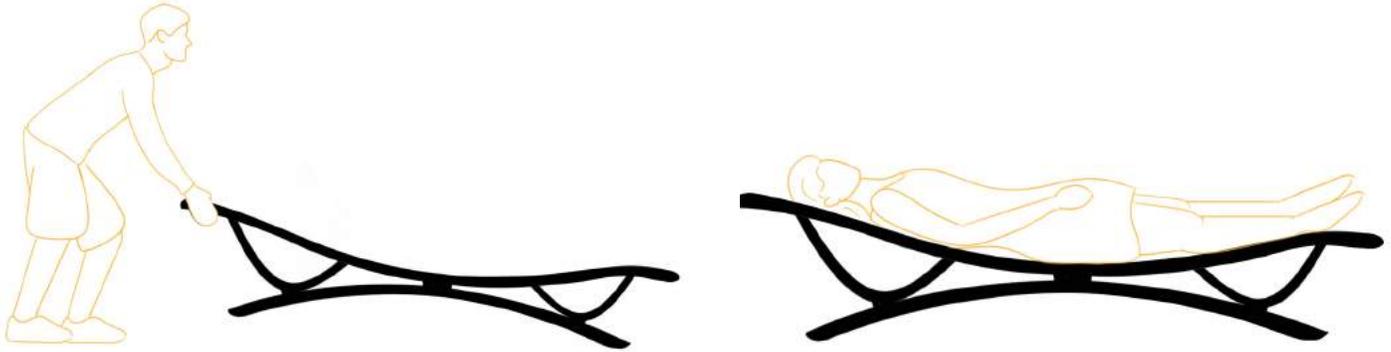
La siguiente etapa es la del tejido, la cual requiere de la mano artesanal para su elaboración, y en la que de acuerdo al catálogo de la exposición es de rattan natural

Finalmente, se unen las piezas por medio de amarres con rattan, las cuales sujetan los arcos de las patas a la estructura de travesaños y posteriormente a la estructura del tejido.

### **Ergonomía**

El camastro dispone de un lado más elevado, debido a la posibilidad de acomodar la cabeza en una posición más alta que el resto del cuerpo. Esto se percibe a través del plano encontrado en el Archivo Clara Porset y del cual se muestra una ampliación del mismo en la próxima página.

La altura a la parte más baja con respecto al suelo es de 23 cm, mientras la más alta es de 35 cm. Lo que permite al usuario sentarse y acostarse sin dificultad. Además de permitir a personas con distintos percentiles acomodarse en él.



La posición y curvatura del camastro, permite al usuario tener una posición casi acostada, a la vez que puede reposar las piernas y cabeza de manera cómoda.

Por las dimensiones y el material, es posible que entre dos personas levanten el camastro para trasladarlo en distancias más largas. O si son cortas, es posible sujetarlo desde uno de los travesaños superiores y jalarlo hacia el lugar deseado.

### **Estética**

Siguiendo la identidad de carácter tropical, natural y de descanso que buscaba el hotel. El camastro utiliza materiales acorde al entorno.

**Forma:** La forma conserva el carácter de curvas “orgánico” visto en el mobiliario diseñado por Porset, el cual se basa en mantener la simplicidad y simetría, de acuerdo a las necesidades del mismo.

Se observan dos arcos, así como triángulos creados en la estructura lateral.

**Colores:** se respeta el natural del material, por lo que se ve el color paja del rattan y el tono beige pálido del bambú.

**Patrones:** A partir de la técnica de tejido, se crea un patrón de “rectángulos en toda el la superficie que va en contacto con el usuario.

En el costado donde va tensado el rattan, se aprecia una secuencia de líneas verticales debido al modo de tejido efectuado en el camastro.

**Ritmo:** Generado en el tejido, se observa un cambio de superficies de uno y uno, creado por la técnica del tejido entrelazado.

**Textura:** Rugosa, perceptible en el tejido.

Parcialmente lisa en el bambú, debido a los sobre relieves del material, que se encuentran discontinuamente sobre la superficie.



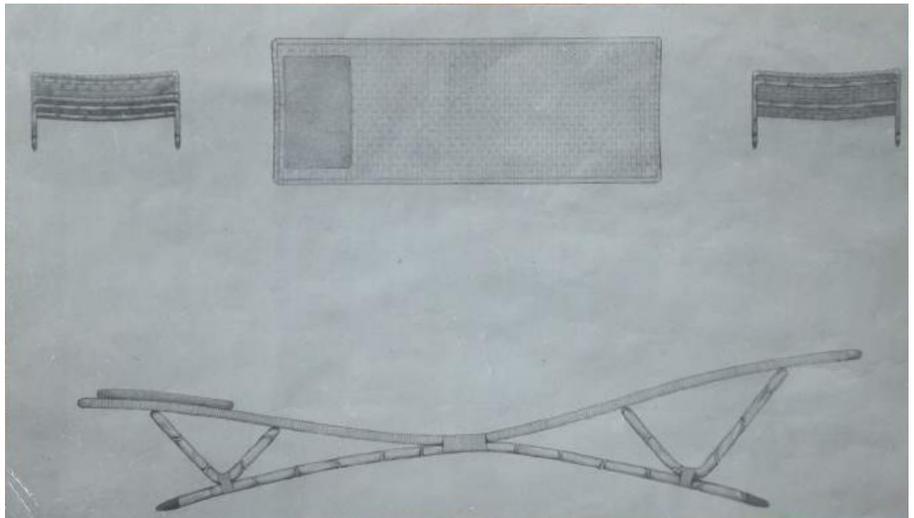
**Madera de  
Bambú**



**Rejilla de  
Rattan Natural**



**Patrones en tejido: Superficie**



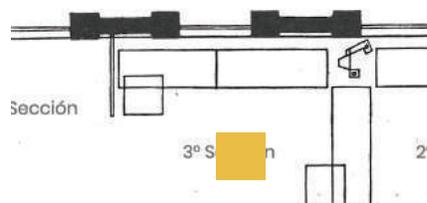
**Boceto a lápiz Camastro  
ca. 1957**

Diseño de Clara Porset

Fuente: Archivo Clara Porset, Centro de  
Investigaciones de Diseño Industrial,  
UNAM



Mesa circular para café, de cedro con tres patas.  
Acapulco, Guerrero, ca. 1957  
CPD2-607  
Diseño de Clara Porset  
Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM



# Mesa para Café

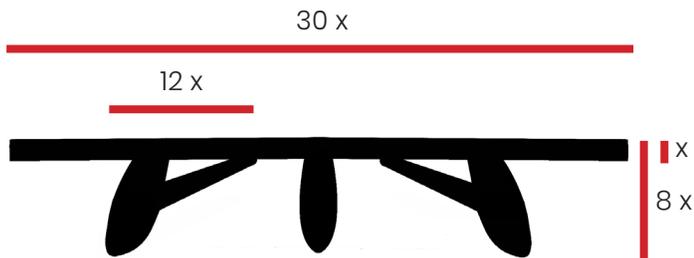
Cantidad presentada: 1

Ubicación: 3° Sección

Dimensión[1]: 150 x 40 cm

CP: CP-595

Septiembre 18, 1957



1 La dimensión se ha recuperado del plano encontrado en el Archivo Clara Porset, CIDI, UNAM

## Configuración

La mesa se compone de tres partes:

- Superficie
- Tres travesaños
- Tres patas

La proporción lateral se puede observar en el esquema anterior:

- Siendo "x" el espesor de la superficie.
- La altura de la mesa total es de ocho veces el espesor.
- La distancia de donde inicia la pata a donde termina el travesaño es de 12 veces "x".
- La dimensión total del diámetro de la superficie es de 30 veces "x"

## Aspectos Funcionales

La mesa ha sido diseñada para situarse en los espacios de zonas comunes dentro del Hotel Pierre Marques. Estos espacios se aprecian en las fotografías como lugares donde existe sombra y pueden colocarse varios asientos alrededor.

La dimensión de la mesa, la hace funcional para colocar objetos, bebidas, alimentos, o para utilizar en

actividades de esparcimiento entre huéspedes.

El diseño contempla el uso continuo y frecuente de los usuarios por lo que el material es elegido por su dureza y la superficie lisa permite el aseo de la misma.

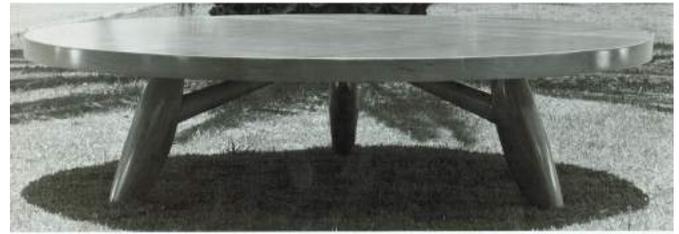
La dimensión, al igual que el peso otorgado por el material, hace suponer que no es un mueble que será trasladado frecuentemente, por lo que su aspecto robusto y pesado lo hacen un mueble semi-fijo.

Los acabados al ser un objeto que debe resistir a la intemperie, clima húmedo y tropical requieren ser resistentes a estas condiciones. Por lo que al notar el brillo en las fotografías, puede suponerse que ha sido utilizado barniz como recubrimiento.

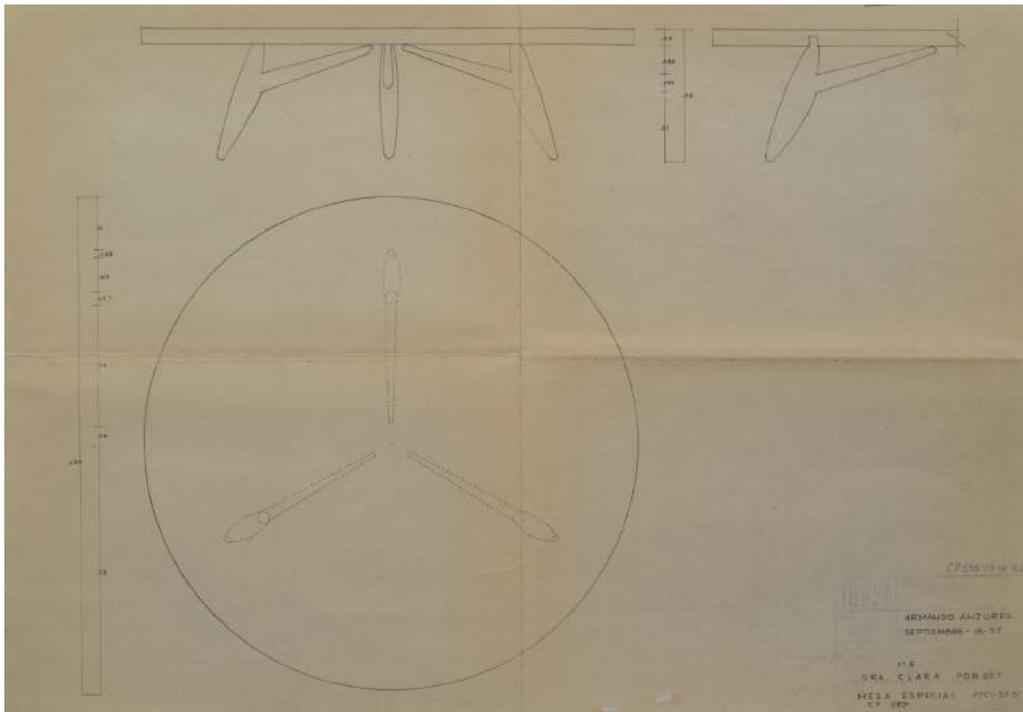
## Producción

La empresa que lo fabrica es *DM Nacional - IRGSA* en Ciudad de México.

La fabricación de este tipo de mesa requiere de distintos procesos. El mayormente perceptible es la superficie debido a su dimensión. Para realizarla es necesario cortar el material en tramos para posteriormente unirlos y cortarlos en la dimensión y forma elegida, en este caso un círculo con diámetro de 150 cm.



**Mesa circular para café, de cedro con tres patas.**  
Acapulco, Guerrero, ca. 1957  
Diseño de Clara Porset  
Arriba, Mesa para Café  
Abajo, Ampliación de fotografía en la XI Triennale di Milano  
Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM



**Plano Mesa Especial**  
**CP-595**  
**18 Septiembre 1957**  
**Diseño de Clara Porset para**  
**IRGSA**  
**Dibujante: Armando Anzures**  
**Esc original. 1:5**  
**Fuente: Archivo Clara Porset,**  
**Centro de Investigaciones de**  
**Diseño Industrial, UNAM**

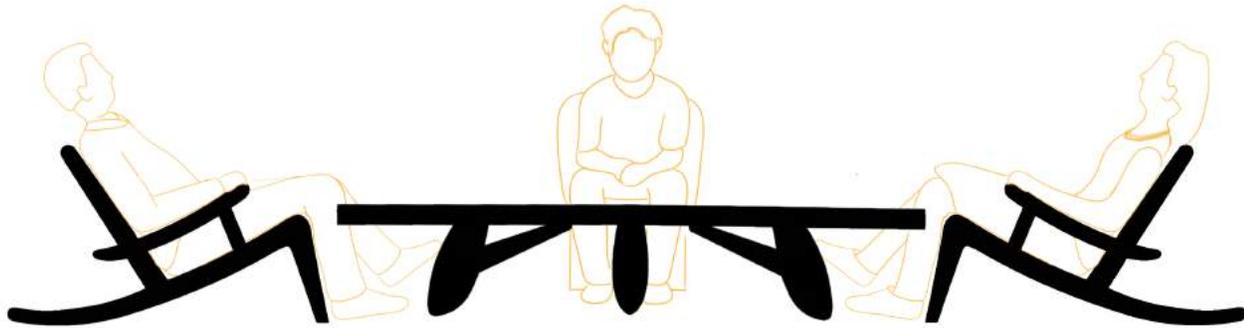
Las patas y travesaños son cortados y torneados de acuerdo al diseño presentado, para posteriormente ensamblar cada travesaño con una pata y finalmente ensamblar con la superficie.

Los ensambles son fijos y permiten sostener la superficie de manera eficaz al distribuir el peso en tres partes. En el plano se observa que las patas tienen una saliente en la parte superior, las cuales son embebidas en los remetimientos cortados en la parte inferior de la superficie. Al hacer esto, la superficie pareciera encontrarse recargada sobre las puntas de los travesaños.

### **Ergonomía**

La altura de la mesa es de 40 cm. haciéndola una mesa de centro. Esto permite al usuario estar sentado en uno de los asientos cercanos y alcanzar sus objetos, bebidas o alimentos con facilidad.

Los travesaños y patas al ser tres, y con la dimensión de la superficie de 150 cm, permiten colocar hasta



seis asientos de manera que las piernas de los usuarios puedan estirarse.

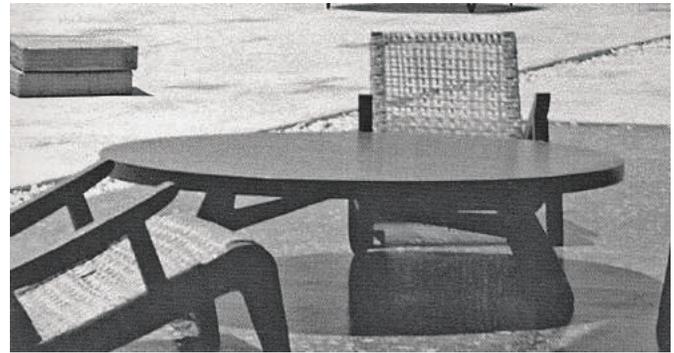
La percepción otorgada al usuario es de estabilidad, ya que por su dimensión el usuario puede sentir la confianza de colocar objetos sin temor a que se desbalance o se puedan caer al suelo.

### Estética

Se preservan las formas naturales observadas en todo el conjunto del mobiliario de hotel.

**Forma:** Porset retoma las formas curvadas en las patas y travesaños. Este tipo de disposición recuerda a la forma de las ramas de los árboles al salir de manera angular del tronco.

**Colores:** Se deja el color natural del material, por lo que el tono es de un café rojizo visto en la



**Ampliación de fotografía Mesa circular para café  
Acapulco, Guerrero, ca. 1957**

**Diseño de Clara Porset**

**Imagen tomada de: Inventando un México moderno. El  
diseño de Clara Porset. México: Museo Franz Mayer, Difusión  
Cultural, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial,  
Universidad Nacional Autónoma de México, Turner, p. 117**



Sillas y mesa para jardín, Hotel Pierre Marques  
Acapulco, Guerrero, ca. 1957  
Diseño Clara Porset  
Imagen tomada de: Inventando un México moderno. El  
diseño de Clara Porset. México: Museo Franz Mayer, Difusión  
Cultural, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial,  
Universidad Nacional Autónoma de México, Turner, p. 107

madera de cedro.

**Patrones:** Se repite en las patas al ser una forma repetida en cada una de ellas. El patrón visto es de forma de gota con un cono saliente de manera angular apuntando al centro de la superficie.

**Ritmo:** Se genera al colocar tres patas, lo que da en consecuencia un ritmo de uno y uno, una pata y un vacío.

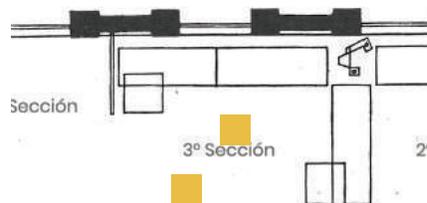
**Textura:** Lisa, otorgada a partir del acabado de lijado y barniz.



**Madera de  
Cedro**



**Silla de playa con estructura de cedro. Asiento de bambú.**  
Acapulco, Guerrero, ca. 1957  
Diseño de Clara Porset  
Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM



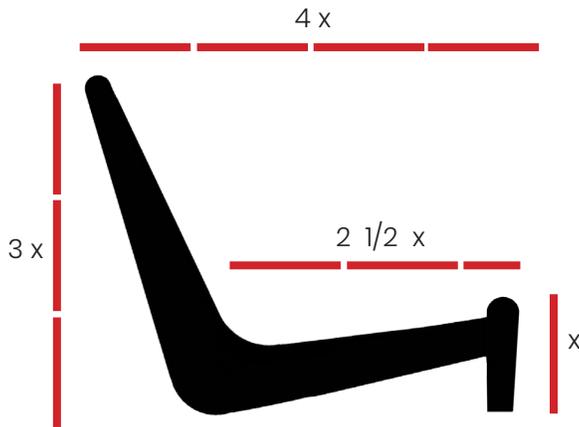
# Silla de playa

Cantidad presentada: 2

Ubicación: 3° Sección

Dimensión[1]: Sin dato

CP: Sin dato



1 La dimensión se ha tomado en proporción a la fotografía recuperada a comparación de las otras existentes.

## Configuración

La silla está compuesto por cuatro partes:

- Dos estructuras laterales
- Asiento – respaldo
- Dos patas
- Tres travesaños

La proporción se puede observar en el esquema superior:

- Donde “x” es la altura de las patas frontales y la altura total es tres veces ésta.
- El asiento, de donde comienza el respaldo hasta patas es de dos veces y media.
- Mientras la longitud total es de cuatro veces la altura de las patas frontales.

## Aspectos Funcionales

La silla se ha diseñado para otorgar descanso al usuario en las zonas de áreas verdes, así como la playa, dentro del hotel Pierre Marques

El asiento se ha resuelto con una estructura de bambú, la cual permite tomar la curvatura de las piezas laterales. Igualmente, esta estructura, al ser un mueble para playa, permite que la arena no se acumule

en el asiento a través de las rendijas existentes entre los tubos de bambú.

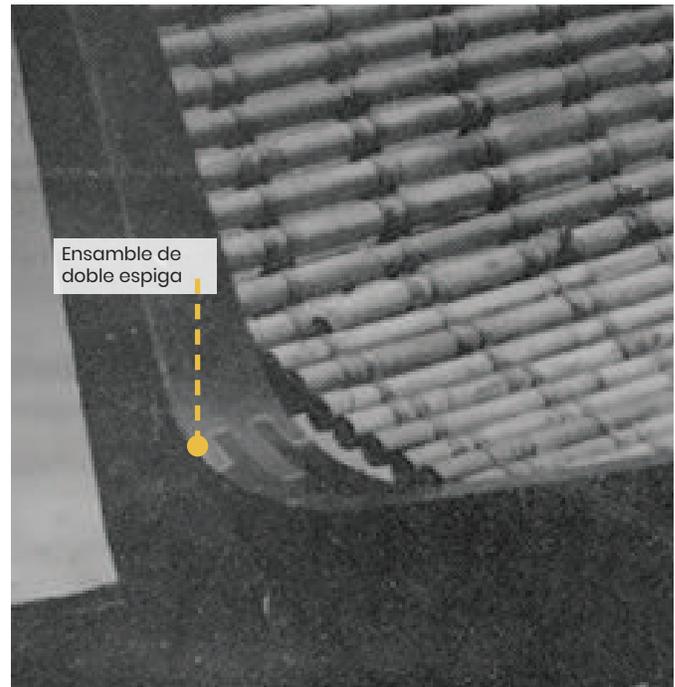
Se han colocado dos tramos de madera maciza, cortados y torneados en la parte superior como patas, lo que permite dar estabilidad a la silla. Se puede apreciar que la parte superior de las patas tiene forma semi esférica, dándole así seguridad al usuario para no golpearse con los vértices si hubiera quedado la forma que lleva en la parte inferior.

La silla contempla el uso final que se le va a dar al objeto, por lo que se aprecia una estructura en el asiento distinta a los demás presentados para facilitar el uso en la arena. Tanto la composición del asiento y respaldo mediante tramos de bambú, así como los laterales de la estructura, los cuales son curvos de la parte trasera, permite al usuario mover el asiento sin dificultad.

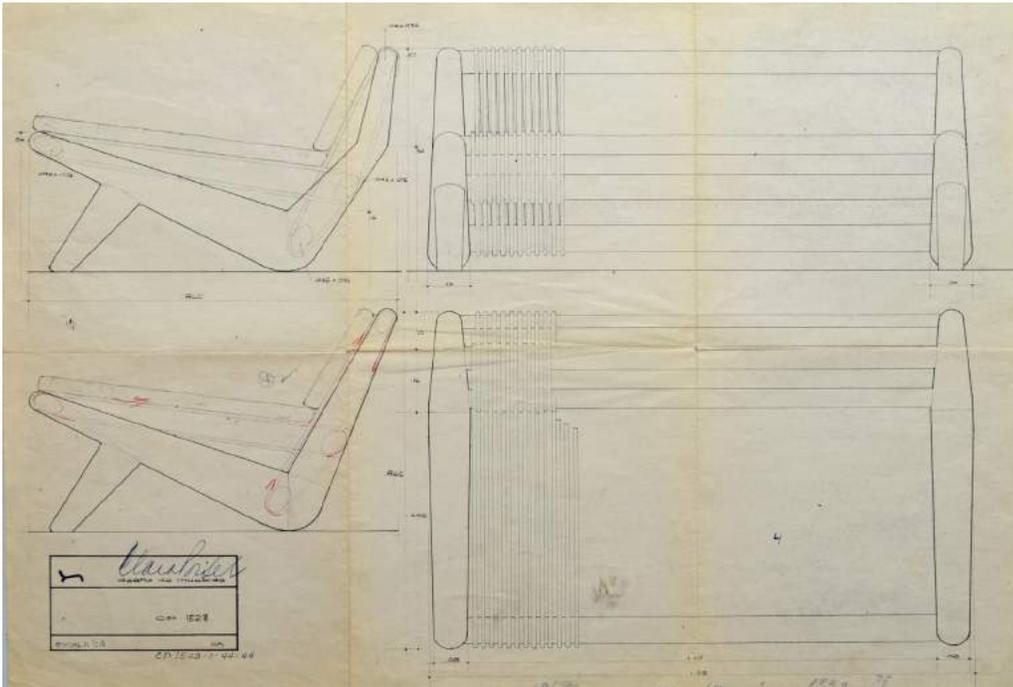
Los acabados y materiales, al ser un objeto que debe resistir a la intemperie y un clima húmedo y tropical, son tratados y elegidos por su resistencia.

### **Producción**

La empresa que lo fabrica es *DM Nacional - IRGSA* en Ciudad de México.



**Ampliación detalles productivos en silla de playa con estructura de cedro y asiento de bambú.**  
Acapulco, Guerrero, ca. 1957  
Diseño de Clara Porset  
Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM



**Plano sillas de descanso  
CP-1523  
Escala real: 1:4  
Diseño de Clara Porset  
Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones  
de Diseño Industrial, UNAM**

En el diseño se ha tomado en cuenta la fabricación al dividir la estructura lateral en dos piezas. Esto permite generar el menor desperdicio de material. Se observa que los ensambles realizados son de doble espiga, debido a la mayor dimensión de la pieza, así como este tipo de ensamble se vuelve más resistente a comparación de otros.

Para la estructura lateral se ensamblan dos patas, una a cada lado. Estas patas son cortadas y torneadas para tomar la forma definida por la diseñadora.

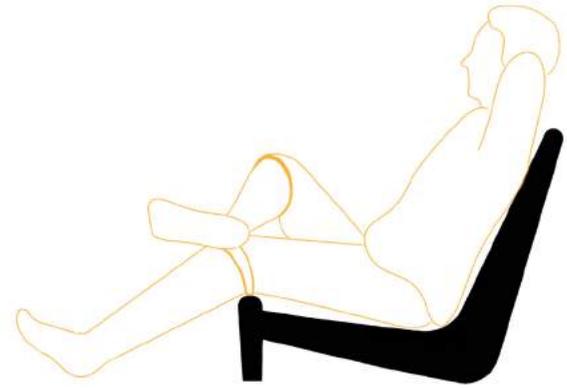
Para unir ambas piezas laterales, se ensambla mediante travesaños tanto en la parte superior del respaldo, uno central en la parte media y uno en la parte inferior en donde termina el asiento.

Para el asiento y respaldo, se han colocado varios tramos de bambú de manera horizontal, lo que permite generar una superficie con la curvatura del diseño lateral. Estos han sido unidos a través de cuerda, la cual es enrollada en los distintos tubos para asegurarse unos con otros.

## Ergonomía

Es una silla baja, por lo que la altura mas alta de asiento a suelo se aproxima a los 35 cm. Esto al compararse con otros objetos diseñados por Porset y como se muestra en el plano de dos piezas similares en la que se cuenta con dimensiones.

Las posiciones que puede ejercer el usuario con esta altura son de, mantener una posición semi sentada, lo que le permitiría colocar los pies en la arena, ya que está pensado para esta zona del hotel o bien, permitirle realizar otras actividades, como el leer o ingerir alimentos y bebidas al contar con una posición adecuada para realizarlo.



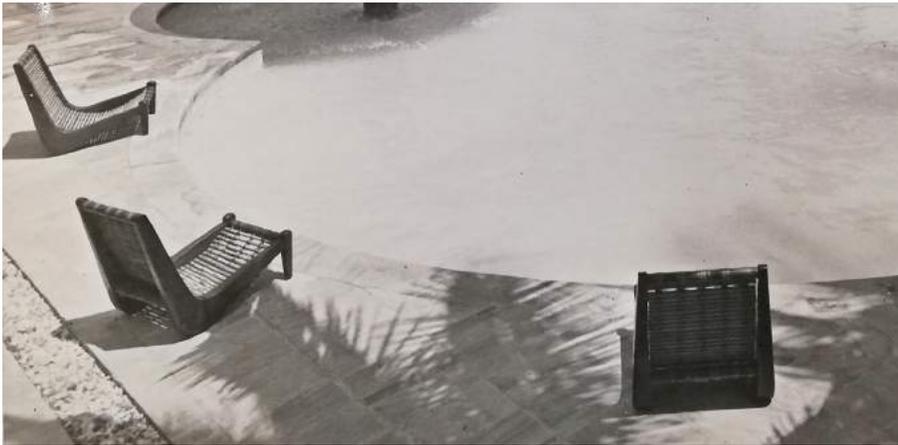
## Estética

Siguiendo la identidad de carácter tropical, natural y de descanso que buscaba el hotel. Los muebles se han compuesto de materiales con su apariencia natural, en este caso bambú y madera de cerdo.

**Forma:** La forma conserva la *línea* de Porset, manteniendo líneas curvas simples y continuas.

El asiento mantiene la curvatura creada en la estructura al observarse el bambú de manera lateral, como puntos continuos que colocándose uno después de otro crean un arco.

**Colores:** se respetan el natural del material, por



**Ampliación fotografía sillas Hotel Pierre Marques  
CP-423  
Diseño de Clara Porset  
Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM**



**Madera de Bambú**



**Madera de Cedro**



**Patrón de líneas horizontales y verticales en asiento**

lo que se encuentra el café rojizo en la estructura y beige en los travesaños que conforman el asiento.

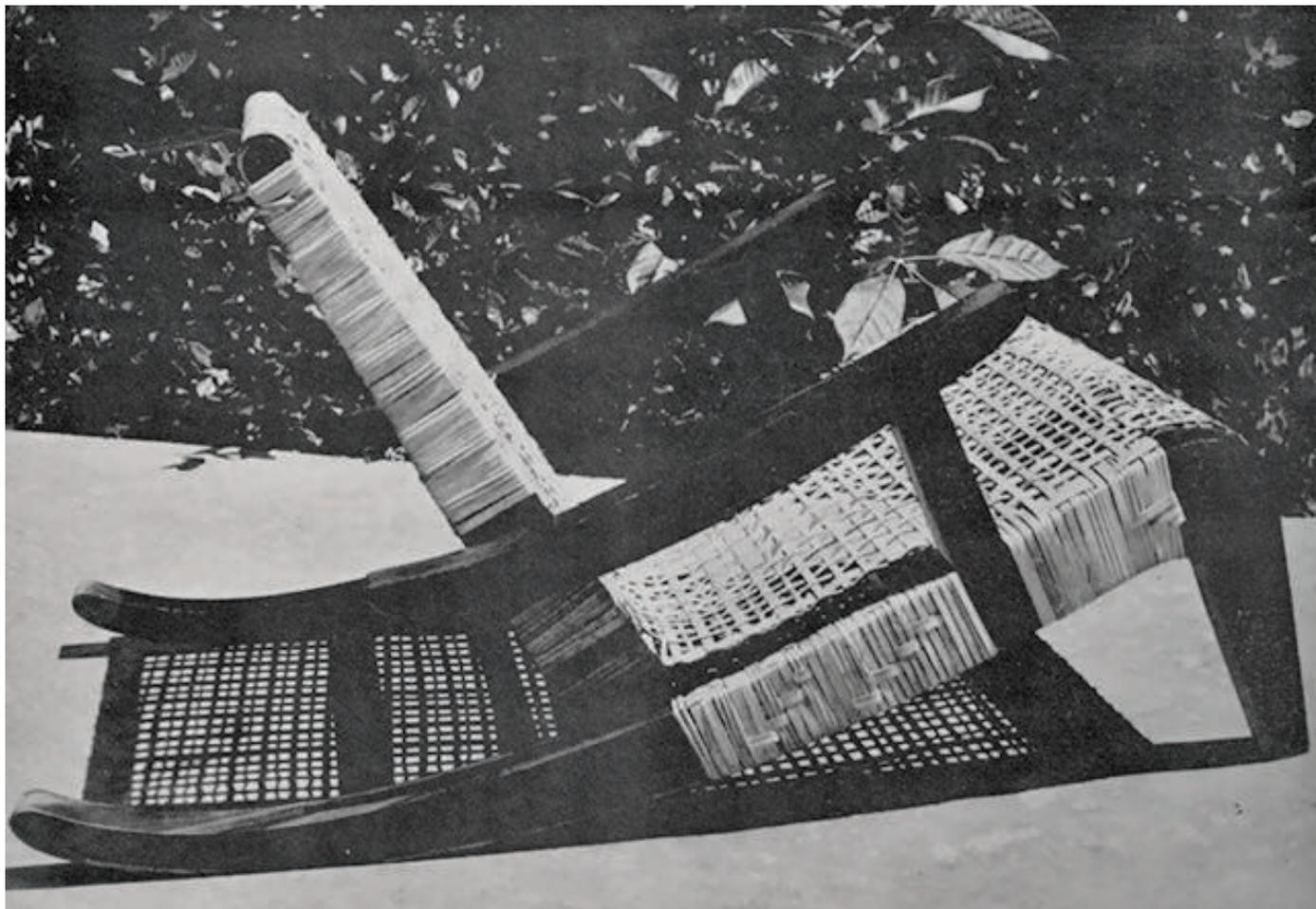
**Patrones:** A partir de la técnica de ensamble, se crea un patrón de líneas horizontales en el área del asiento.

Se genera también un patrón de líneas al alinear los nudos de las piezas, lo que genera se observen líneas continuas verticales en todo el asiento.

**Ritmo:** Generado en el asiento, se aprecia la colocación de un elemento horizontal intercalándose con un vano que se deja a raíz de colocar los tubos de bambú.

Igualmente, se observa un ritmo continuo a través de los nudos en cada tubo de bambú.

**Textura:** Rugosa, perceptible en el asiento.  
Lisa, en la madera debido al tratamiento de los acabados.



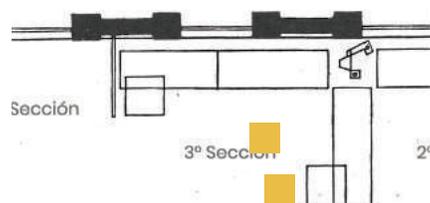
Sillón para jardín, con estructura de cedro. Asiento tejido de mimbre.

Acapulco, Guerrero, ca. 1957

Diseño de Clara Porset

Fuente: Archives of American Art Smithsonian Institution

Imagen tomada de [https://s3files.core77.com/blog/images/385960\\_33988\\_44878\\_32b9PpVtE.jpg](https://s3files.core77.com/blog/images/385960_33988_44878_32b9PpVtE.jpg)



# Sillón para jardín

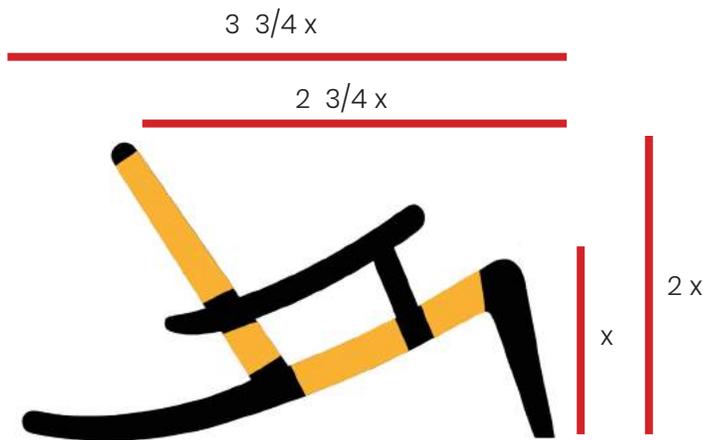
Cantidad presentada: 2

Ubicación: 3° Sección

Dimensión[1]: 115 x 63 x 62 cm

CP-420

Septiembre 9, 1957



1 La dimensión se ha recuperado del plano encontrado en el Archivo Clara Porset, CIDI, UNAM

## Configuración

El sillón se compone de cuatro partes:

- Asiento
- Respaldo
- Seis travesaños
- Dos reposa-brazos
- Dos patas.

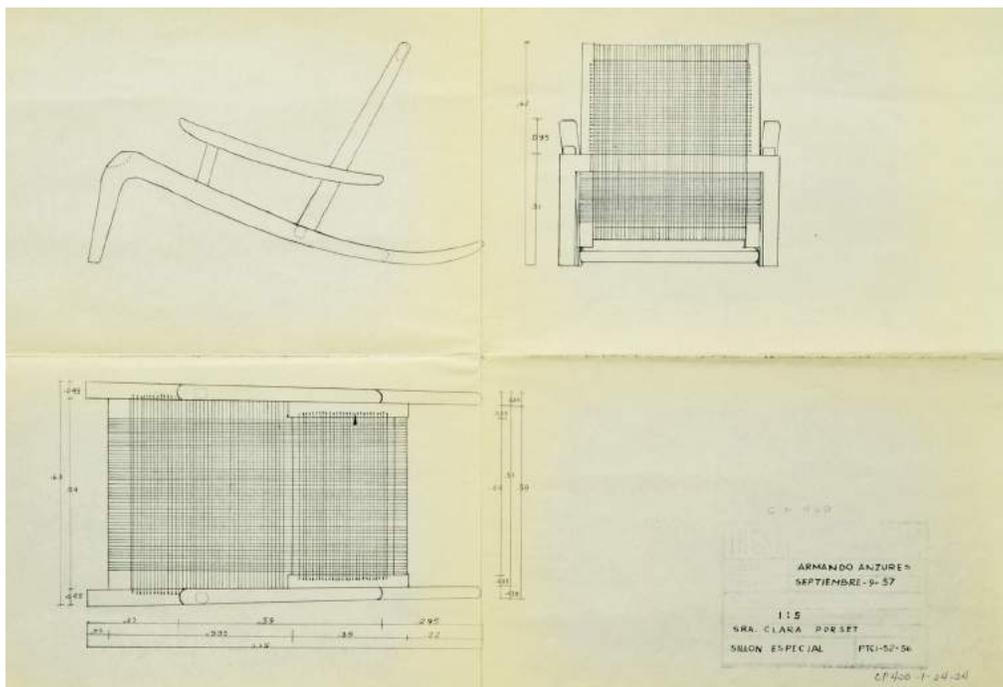
El asiento y respaldo se han solucionado con el tejido de mimbre y la estructura de madera por medio de ensamblajes.

La proporción observada en relación al plano, se aprecia en el esquema superior:

- Siendo “x” la altura de asiento a piso y la altura total es de dos veces “x”.
- La longitud de la punta trasera del reposa-brazos hacia el travesaño frontal del asiento es de dos veces y tres cuartos de “x”.
- Así como la longitud total del mueble es de tres veces y tres cuartos.

## Aspectos Funcionales

La curvatura en los reposa brazos permite al usuario acomodar sus brazos de manera descansada.



**Plano Sillón Especial  
CP-520**

**9 Septiembre 1957**

**Diseño de Clara Porset para  
IRGSA**

**Dibujante: Armando Anzures  
Esc original. 1:5**

**Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de  
Diseño Industrial, UNAM**

El asiento y respaldo tejidos de mimbre, brindan soporte a la vez de comodidad para el usuario.

El sillón fue generado para proporcionar descanso y comodidad al usuario en las actividades realizadas cerca de las instalaciones en hotel.

El diseño contempla el uso continuo y frecuente de los usuarios; así como la frecuencia que estos pueden tener al moverse de un lugar a otro en distancias cortas. Por lo que se observa que la curvatura de las patas permitiría empujar el mueble y resbalaría al tener esa forma de curva en la parte inferior.

La estructura debe soportar el peso del usuario, así como la tensión

generada por el tejido de mimbre.

Los travesaños torneados, de la parte superior del respaldo, así como el inferior en el frente del asiento, permiten la sujeción de las fibras para proporcionar un tejido uniforme para la creación de asiento y respaldo.

Los acabados y materiales, al ser un objeto que debe resistir a la intemperie y un clima húmedo y tropical, son tratados y elegidos por su resistencia.

### **Producción**

La empresa que lo fabrica es *DM Nacional - IRGSA* en Ciudad de México.

Se toma en consideración la presentación del material por lo que las piezas son trabajadas por partes individuales para posteriormente ser ensambladas. De tal manera, que el material, en este caso madera de cedro, sea aprovechado y genere un porcentaje mínimo de desperdicio.

El tejido se hace de manera artesanal, lo que permite ir ajustando y tensando cada fibra de acuerdo a la dimensión del respaldo y asiento.

Los ensambles a partir de la fotografía se describen como de caja y espiga, debido a la carencia de líneas perceptibles de ensamble en los cantos. Una vez armado, los ensambles son fijos.

La estructura de las patas, se aprecia en el plano como un corte continuo sin ensambles, posiblemente por ser piezas que deberán

soportar mucho peso y cortarla en una sola pieza reduce la tensión generada, en comparación si fuera ensamblada.

## Ergonomía

El asiento tiene una altura en su parte frontal de 31 cm. mientras en la parte trasera, a raíz de las fotografías, se observa de entre 10 y 15 cm desde el suelo.

Al ser un objeto de descanso, ésta altura va en función a la actividad destinada y permite al usuario, estirar las piernas o flexionarlas, manteniendo en todo momento contacto con el piso.

Los reposabrazos se encuentran a una altura de 40.5 cm. en su punto más alto. Además de conservar la misma inclinación que el asiento, lo que permite al usuario colocar los brazos en una posición natural que corresponde al sentado.

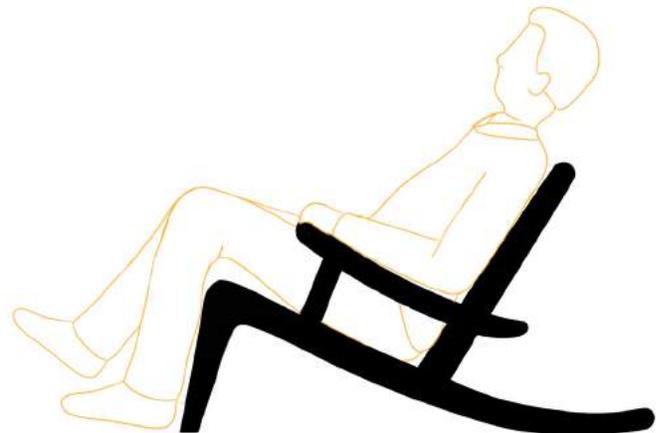
## Estética

Se conserva la identidad de todo el conjunto de mobiliario, en el que se observa el uso de materiales con acabados naturales y formas curvas.

**Forma:** La forma del asiento conserva la



**Ampliación fotografía sillones Hotel Pierre Marques  
CP-423  
Diseño de Clara Porset  
Anotaciones Propias  
Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM**

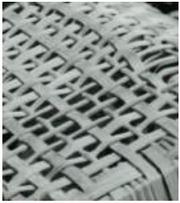




**Madera de  
Cedro**



**Mimbre natural**



**Patrón de  
cuadros en el  
tejido**

curvatura tanto en las patas como en los reposa-brazos, otorgándole un carácter de líneas simples y que reflejan el sentido de comodidad a través de su trazo.

En el asiento y respaldo, conserva la simplicidad del material, al dejar el tejido en su apariencia natural y con una trama de líneas verticales y horizontales.

**Colores:** se respeta el material con su apariencia natural, por lo que observamos un color café rojizo en la madera y un color beige paja en el tejido de mimbre,

**Patrones:** A partir de la técnica de tejido, se crea un patrón de “cuadros” en toda el área de asiento y respaldo.

**Textura:** Rugosa, perceptible en el tejido.  
Lisa, en la madera debido al tratamiento de acabados.



## **El diseño de Clara Porset – Reflexión**

### **Mobiliario años 1950-1960**

El diseño de Clara Porset ha creado una postura de lo que fue ella como diseñadora. La cultura en la que tuvo que desenvolverse y como el cambio político influía en sus decisiones de diseño mostraba la versatilidad con la que trabajaba cada proyecto, pero aun con distintas características en cada uno, lograba crear una similitud en sus piezas. Ésta similitud, podríamos considerarla como su “línea” de diseñadora, en la que se plasma en cada uno de sus objetos, sea mobiliario, diseño de interiores u objetos de vidrio.

Desde el inicio de su trabajo como diseñadora, Porset mostraba una visión de diseño determinada, en la que buscaba la inclusión del artesano en el proceso de producción para así recuperar la

tradición artesanal en las piezas y darle a los objetos industriales un carácter formal en donde se apreciara el *hacer* del diseño. Especialmente, en una época en donde el diseño en México no producía gran cantidad de propuestas al haber caído en traer piezas de otros países y replicarlas. Es por esto, la importancia que buscaba Porset de buscar la forma con un sentido propio, tanto al momento de diseñar, como en sus años de enseñanza.

Igualmente, el trabajo de lograr demostrar y diferenciar al diseño de la decoración, demostraba su interés en ganar terreno con la profesión, así como cultivar la importancia de ésta para el bienestar que implicaría en años posteriores. Desde su tiempo en La Habana, hasta su tiempo en México y viajes a otros países, se ve un interés en lograr hacer la separación en los términos, lo que permite en varios medios se utilicen de manera apropiada para enseñar a la población como referirse a ellos.

Hay que recordar, que al llegar a México por primera vez, ella ya contaba con estudios sobre diseño, al haberlo recibido en el *Black Mountain College*, así como los diversos cursos que había recibido en la década de los 20 tanto en Cuba, Estados Unidos y Francia. Por lo que al conocer a Xavier Guerrero, descubriría en la cultura y tradición mexicana una propuesta para generar como ella lo mencionaría: objetos de buen diseño que formarían parte de la vida diaria de sus usuarios. Esta propuesta, puede verse reflejada en las distintas facetas de los proyectos y épocas en las que trabajó, haciendo de su enfoque primordial el lograr un diseño para todos y que fuera accesible. Pero también generando proyectos para residencias unifamiliares, en los cuáles se mantenía el carácter de *buen diseño*.



**Automotores de México  
ca. 1954**

**Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM**



**Mobiliario, Algunas piezas del Hotel Pierre Marques**

**Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, UNAM**

Su labor de diseño en México inicia desde muy temprano, ya que es en 1936 cuando empieza a trabajar junto a Barragán al crear los primeros muebles para sus espacios. Además de identificarse con la postura ideológica que se tenía en ese tiempo, lo que permitía que ella se desarrollara junto a sus proyectos.

En la década de los cincuenta, en la cuál me enfocaré, Porset ya llevaba varios años en la industria, creando proyectos de gran escala junto a arquitectos reconocidos; como podemos conocer por los archivos, fotografías, cartas y escritos. Por lo que, ella como diseñadora ya era una pieza fundamental en varios de los grandes proyectos desarrollados en esos años.

Algunos de ellos, mencionados en los libros referentes a su vida, y de los que podemos destacar:

- Casa Lima - Mario Pani (1951)
- Hospital la Raza (1952)
- Proyecto de promoción para venta de seis sillas con Shulman - No concretado (1951-1952)
- Automex (1954)
- Cine París (1954)
- Casa Mario Pani (1954)
- Hotel Pierre Marqués (1957)

- Mobiliario Línea E y H -IRGSA
- Casas para artistas, arquitectos, fotógrafos, pintores.

Es además, una década en la que, al haber logrado obtener reconocimiento en algunas partes de Estados Unidos y Europa, por sus proyectos previos, la industria la considera, como menciona Salinas en el libro *Inventando un México moderno. El diseño de Clara Porset*: como la mejor diseñadora de la época, lo que genera que a partir de principios de los cincuenta, sea contratada por IRGSA para desarrollar líneas de muebles de alta calidad. (2006, p. 29)

Gracias a esto, el desarrollo de mobiliario para el Hotel Pierre Marqués es posible, lo que genera que sus muebles partan como ya mencionamos anteriormente, a la *XI Triennale di Milano* y llamen la atención entre los visitantes y organizadores.

## **Influencia de artesanos, artistas, diseñadores y arquitectos**

Podemos observar que los cincuenta son una etapa de experimentación en proyectos, lo que deriva a la creación de muebles de carácter diverso a través de los años. Y como se ha mencionado en los textos publicados sobre su obra, el valor que tiene como diseñadora, es el haber dedicado el tiempo a un solo objeto, y llevándolo así a una búsqueda de identidad nacional y mestizaje, a la vez que consideraba la ergonomía involucrada y la posibilidad de escalarlo sin perder éstas características.

El mobiliario involucrado en ésta década, muestra la otra faceta de Clara, la de permitir desarrollar proyectos en conjunto, tomando en cuenta las consideraciones y experiencias pasadas, para que sean

un éxito, tanto comercial como social.

Como menciona Vadillo en *Bitácora*, revista de arquitectura,

Porset busca introducir el diseño a las distintas esferas sociales y culturales mediante exposiciones, proyectos, conferencias y publicaciones, en las cuáles dejaba de manifiesto su intención por la difusión y el entendimiento del diseño moderno. (2015, p.28)

Al igual que puede observarse la inclusión de la artesanía en su obra, al tomar ciertas características, detalles o técnicas que permitían a las piezas otorgarles una identidad de carácter nacional, a la vez que se podían percibir con un carácter de modernidad.

Esta búsqueda por la inclusión del arte popular se ve reflejado a partir de los diversos esfuerzos por llevar al diseño a la industria en México. Como se habló en el primer capítulo, la exposición en Bellas Artes y Ciudad Universitaria es el primer paso contundente que da hacia esto, si bien, no logró un resultado cambiante en primer momento, si puede observarse un cambio al menos, a partir de lo que ella desarrolla en los siguientes años. Al entrar a los sesenta, Clara se enfoca en generar una modernidad distinta, apegándose a limpiar las formas, estudiar los materiales, acabados y estudiar la ergonomía de sus objetos. El cambio más notorio en esta nueva etapa, es el cambiar la madera a la varilla, ligándose con mayor fuerza a lo que se buscaba en el diseño del siglo XX.

De acuerdo a Gómez (2018, p. 112), el pensamiento de Clara sobre el diseño, fue en gran medida influenciado por Walter Gropius. Como bien conocemos, ella estuvo inmersa en la teoría de Bauhaus sobre el diseño, a partir de su interés por estudiar en esta institución<sup>[1]</sup> y

---

1 El cuál no se logró al haber ya cerrado sus puertas a causa de la guerra.

la cercanía que tuvo con varios de sus profesores. Esta ideología permite generar una producción industrial, lograr elementos formales (en México a través del arte popular y tradiciones) y otorgar objetos bellos y funcionales a la población en general.

A través de los testimonios encontrados en el libro *Inventando un México Moderno*, el diseño de Clara Porset, nos permite conocer más acerca del trabajo realizado junto a otros arquitectos y artistas. El arquitecto Alberto Hentschel hace mención del interés de los clientes por su diseño, ya que al momento de decidir a quien querían para sus proyectos, buscaban a Porset por la coherencia que existía entre su arquitectura y el tipo de mobiliario que ella iba a generar adecuándose a las características de sus proyectos.

## **Postura de la sociedad hacia el trabajo de Clara Porset**

Si bien, cuenta con varios proyectos, como menciona Mallet en el mismo libro, el problema principal con Porset era que no contaba con un taller propio, por lo que sus tiempos de entrega no eran respetados y eso causó inconformidad con Esther McCoy, al haber ya ella accedido y confirmado que podía contar con la posibilidad de exportación. Esta carencia de contar con un equipo, comparado con otros diseñadores que sí lo tenían, como Michael van Beuren el cual contaba con un taller que cumplía tanto los estándares de calidad como los rápidos tiempos de entrega que buscaban en el extranjero, hacía que su diseño se estancara en ciertos momentos al no contar con lo necesario.

Además de enfrentarse al repudio por parte de sus colegas debido a su regreso a Cuba a finales de los cincuenta. Barragán, siendo uno de los principales socios con los que trabajó en sus proyectos



**Clara Porset sentada en butaque**

**Fuente: Archivo Clara Porset,  
Centro de Investigaciones de Diseño Industrial,  
UNAM**

previos, al tener una ideología distinta, opta por terminar la cooperación entre ambos, incluso, no siendo el único que toma esta decisión. Por lo que Clara se ve en una posición de declive en la cantidad de proyectos que recibe.

En una de las conferencias del Seminario Clara Porset, se propone el analizar el impacto que tenía ser la principal exponente de diseño desde una perspectiva de género. Si bien, los comentarios son diversos, tendríamos que considerar que para la época en la que se desenvuelve, es la primera mujer que tiene la formación así como la posición como principal referente para hacerse cargo de los proyectos con los renombrados arquitectos de la época.

En otra de las conferencias, se hace mención al interés de Gómez Mayorga por la profesión al fundar la Universidad de la Mujer, en las cuales se empiezan a impartir cursos sobre decoración y diseño, pero los cuales no son suficientes para adentrar a las mujeres en esta profesión debido a que en México se mantenía el pensamiento de que la mujer no debía dedicarse a una profesión, por lo que se ve un retraso en el interés de acercar a las mujeres a estas nuevas profesiones.

Debido a esto, es importante reconocer a Porset, ya que su labor en el diseño, en un gremio mayormente masculino, ella logra posicionarse como referente en importantes proyectos y aun cuando existieran otros diseñadores o talleres, como mencionaba Hentschel, a Clara se la buscaba por el diseño.



## Conclusiones

El trabajo de Clara Porset logró generar un impacto en el área de diseño a través de su continuo interés por demostrar lo que era hacer diseño. Junto a sus propuestas y escritos, Porset ha logrado que su planteamiento continúe vigente muchos años después de ejercer la profesión, además de ser un referente de interés para investigadores, estudiantes, historiadores, diseñadores, arquitectos, entre otras muchas ramas, para entender que es el diseño.

La década de los cincuenta, trajo consigo, oportunidades para el desarrollo y labor de lo que se conoce como diseño industrial. Como se menciona en el texto, esta rama del diseño siempre, desde sus inicios, trajo consigo una serie de críticas y opiniones a lo que se refería realmente el ser un diseñador industrial, no únicamente en México, sino en el mundo. Se observa, por ejemplo, en Italia, con

la creación de la Trienal, un espacio dedicado exclusivamente al diseño, en el cual se le logra un momento histórico importante en tres de las ediciones (novena a undécima), al mostrar la importancia y versatilidad del diseño para la sociedad, así como la creación de espacios de difusión de la carrera, como exposiciones, publicaciones y la creación de congresos referentes al diseño industrial. Sin embargo, también trae consigo una serie de similitudes con lo ocurrido en México, en que los esfuerzos proporcionados terminaban abruptamente.

Podemos analizar las distintas revistas en las cuales se escribía sobre el diseño en México, su importancia, cómo se relacionaba con las otras disciplinas y la necesidad de tomarlo en cuenta para generar objetos que otorgaran bienestar a la población. En los textos de Clara, tanto en México como en Cuba, se hace mención sobre esto, pero muchas de las revistas en las cuales se había destinado un espacio para la reflexión, con la entrada de nuevas ideologías, especialmente políticas, terminaron sus ediciones, generando un atraso en el pensamiento colectivo para fomentar esta disciplina.

Si bien, Italia se ha convertido y consolidado como una de las naciones exponentes de diseño industrial, a pesar de que sus inicios no fueron tan gloriosos, debemos analizar el por qué en México aún ahora, se continua con esta situación referente a la rama. En donde no se ha logrado definir que es lo que hace un diseñador industrial, y la importancia que tiene para la sociedad. Ya sea por el cambio de ideología, o por no lograr inculcar en las generaciones externas a la rama, su importancia, o incluso el rápido crecimiento de otros países que influenciaron el pensamiento de la población mexicana. Lo que, si debemos resaltar, es que a partir de unos años atrás, varios en el sector han empezado la discusión referente al diseño, por lo que al

utilizar las bases y hacerse participe en otros sectores, se empiezan a crear distintas ramas que permiten conformar la sociedad y paradigmas<sup>[1]</sup> que se viven en el siglo XXI. El permitir tanto a nuestra rama, como a las otras, nutrirse entre ellas, permite la exploración y avance en cada una, partiendo del principio de generar bienestar a través de las distintas acciones que se realizan en cada una.

Porset, al ser una de las exponentes más fuertes de la época, logra inculcar el pensamiento sobre el quehacer del diseño y generar una visión de la importancia que tiene el diseñador en la sociedad. El abrir la posibilidad a diseñadores que van comenzando, así como los que ya laboran, inculcando esta postura del diseño accesible para todos, permite mostrar las características formales y de ser posible, una identidad nacional, ya sea en materiales, producción o estética a los distintos sectores de la población.

Por tal razón, la investigación aquí presentada se enfoca en la búsqueda y análisis de distintas fuentes, que permitieran conocer el panorama histórico al que se enfrentaba Clara Porset como una de las pocas exponentes del diseño industrial en México. Además de lo que implicaba la participación mexicana en un espacio tan importante para esta rama en el ámbito internacional. Como se mencionó en el capítulo anterior, Porset fue la primera mujer con la formación y una inigualable posición con respecto al diseño, lo que nos muestra una persona con ambiciones e ideales muy marcados en cuanto a su profesión. Es importante mencionar, que el trabajo que realizó Porset, no se ha replicado en estos años, ya que además

---

1 En la tesis "Nuevos Paradigmas en el diseño", Abril Casillas hace un análisis de cómo la rama del diseño industrial ha influido en otras industrias, así como las ideas sobre el diseño desafían el modo en que se hacen las cosas en la actualidad y se comienza a proponer unas más adecuadas que respondan al mundo y problemas actuales.

de tener una posición fuerte entre un gremio masculino, ella logró tener una conexión importante con los artesanos, por lo que, en su trabajo, especialmente en la técnica, ella lograba tener una ventaja en torno a la disciplina. Además, la inteligencia que tuvo para manifestar el trabajo y concretar las relaciones intelectuales, le permitía tener una posición fuerte, en la que su trabajo sobresaliera y fuera la diseñadora que arquitectos y artistas quisieran para sus proyectos. Por lo que es importante estudiar cómo fue su paso a través de las distintas épocas, en las que se veía un cambio tanto de cultura, como de ideología, para así llevar la disciplina a un constante crecimiento.

Si bien, podemos constatar, que algunas de las piezas presentadas en la XI Trienal de Milán, gracias al trabajo de Clara Porset, y la industria en la que ella era partícipe demostraban el crecimiento del diseño industrial en México. Debemos recalcar que, al comisionar a los arquitectos en su elaboración, hizo falta la inclusión de una propuesta mayor en torno al diseño, como se viera en las otras naciones. Que si bien, existieron algunas piezas, el enfoque central del pabellón fue destinado a la arquitectura, disminuyendo en proporción los productos que pudieran ser considerados industriales, como lo fue en la exposición de 1952 en la que se presentaba la comparación entre distintos productos, pero que hacía hincapié en la rama de diseño, independientemente de la producción artesanal o industrial. El haber tomado esta decisión, evita mostrar a un México que se dedicaba al diseño, tema que, en ese tiempo, era de mayor interés en las naciones extranjeras y lo que se buscó continuamente a lo largo de esas tres ediciones en la Trienal de Milán.

Mostrar el cómo fue creada, así como la evolución que tuvo en torno al diseño, nos permite hacer una reflexión de como nuestra

rama en el diseño iba tomando fuerza y crecía a través de los años. El mostrar, después de nuevos documentos e información obtenida, la realidad que tuvo la participación mexicana, así como el trabajo de Porset, nos permite llegar a nuevas conclusiones sobre su trabajo, además de otorgarle la importancia que merecen sus piezas exhibidas. Además de permitirnos analizar cada una de ellas, con los postulados de diseño que tanto ella, como las escuelas de diseño han utilizado en la educación sobre este.

El análisis realizado de manera puntual, enfocándose en los cuatro aspectos de un producto, su configuración, funcionalidad, producción y estética, nos permite ampliar y demostrar como la reflexión que hacía Porset era incluida en cada uno de sus objetos y lo llevaba a un amplio tipo de productos, que ya habiéndolos puesto uno junto a otro, nos demuestra la capacidad de transformación que existía en cada uno, pero que en conjunto tenían una unidad al demostrar el mismo tipo de análisis configurativo, aun siendo con formas y tipos de producción distintos. La visión de Porset, plenamente moderna en su expresión formal, recupera el carácter artesanal, dándole un lugar importante a cada pieza, ya que son estos los encargados de darle en gran medida, funcionalidad a los objetos aquí presentados. Como se observa en las superficies en donde el usuario va a reposar, como en la estructura que las sostendrá. Así bien, el uso de materiales, como la forma en la que se intervienen, demuestran la síntesis de diseño que Porset manejaba en cada uno de sus postulados, en donde ella como diseñadora, logra llevar a un nivel más alto lo que el artesano sabe hacer, al utilizar la técnica en nuevas propuestas y niveles de dificultad.

Así pues, esta investigación se conformó, a partir del análisis social, cultural y las posturas sobre el diseño en otras naciones, para lograr

entender lo que implicaba participar en un evento de tal magnitud, en el que se buscaba repetir las participaciones con mayor fuerza en cada edición, por lo menos hasta la interrupción de la exhibición. Es por esto, la necesidad de retomar la investigación sobre la muestra, y permitir a los que han realizado trabajos relacionados a la vida de Clara Porset, especialmente relacionado a la exposición El Arte en la Vida Diaria, retomen sus propuestas y las modifiquen a partir de los nuevos documentos e información presentada, para ampliar la importancia de lo que fue la exposición, así como el trabajo de Porset en torno al diseño.

La Trienal de Milán, fue una de las propuestas de diseño más importante en el siglo pasado, por lo que retomar estas prácticas nos permite no únicamente a los diseñadores, sino al general de la población, entender y apreciar como las acciones tomadas influyen nuestro modo de vivir. Es por esta razón, que los distintos eventos sobre diseño, que cada año toman más fuerza, deben contemplar las variaciones que existen en la rama, así como las distintas posturas que se están formulando a través de ellas. Ya que vivimos en un momento, en que la información puede ser transmitida de manera pronta y llegar a un sector mayor en la población, por lo que tomar las decisiones conjuntas puede retribuir en un mejor enfoque y enseñanza que permita mejorar el estilo de vida de sus habitantes.





## **Anexo**

### **Archivo Triennale y los documentos sobre la XI Trienal en Milán.**

#### **Creación del archivo**

El “Archivo Triennale”, permite recopilar, proteger y poner a disposición material documental acerca de las diversas ediciones realizadas en las Trienales de Milán. El trabajo de documentación inició en 2005, al tiempo que se abrió al público los espacios de la biblioteca al público en general.

El sistema de información creado para la gestión del contenido documental se actualiza constantemente y en 2013 recoge, para el archivo fotográfico, siete ediciones de la Trienal y dos exposiciones realizadas en los años treinta, para el archivo histórico, ocho ediciones (de la V a la XII) y para el archivo audiovisual, las películas producidas por la Trienal de Milán entre 1932 y 1976.

Igualmente, el archivo permite mediante citas, acceder al mismo, para la consulta de documentos, más allá de las fotografías presentadas.

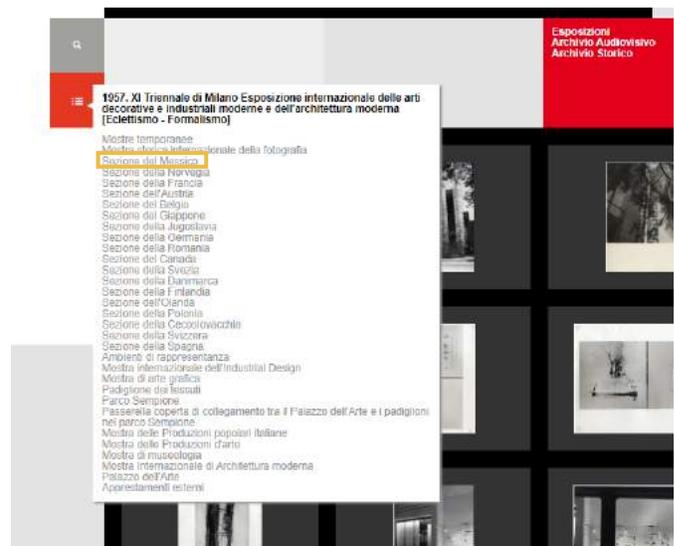
## Sobre los documentos encontrados en el archivo sobre la participación mexicana

Gracias a la cooperación de Tommaso Tofanetti, fue posible el acceso a documentos referentes a Clara Porset, en el cual se me proporcionaron los documentos de manera electrónica para la utilización en este proyecto.

Igualmente, se puede acceder a la liga del Archivo Triennale, para la obtención de fotografías referentes a la participación mexicana. En la que se encuentran siete fotografías referentes a la Sección Mexicana en la que se presentan objetos prehispánicos, así como la segunda y cuarta sección del pabellón mexicano.

En las otras secciones de la XI Trienal, puede recopilarse fotografías en las que se muestran las participaciones de los otros países, así como los espacios en común que compartía la sección mexicana, principalmente con la sección de Noruega.

## La importancia de la creación de Archivos - Reflexión



Archivio Triennale  
 Versión Digital  
 Imágenes tomadas de: [http://archivo.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/22750-xitrn?filter\\_catphoto=+&filter\\_type=image](http://archivo.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/22750-xitrn?filter_catphoto=+&filter_type=image)

Como puede observarse, gracias a la creación del Archivo Triennale, fue posible la recuperación y obtención de material que permitiera un mayor análisis en cuanto al proyecto presentado. En este apartado, quisiera hacer una pequeña reflexión de lo que implica la creación de este tipo de archivos y la ayuda que nos brinda el contar con ellos.

El permitir generar espacios, en donde se recopilen datos y documentos de carácter diverso sobre un tema en particular, hace que la investigación prospere y por lo tanto, la disciplina avance y permita la difusión a otros sectores.

Por esto, es importante recordar, que el Archivo Clara Porset, es un espacio en el que se encuentran datos relevantes para el diseño, y mas aun, para el diseño en México. Porque como ya se mencionó, Porset fue una de las exponentes con mayor prestigio referente a nuestra rama y de la que se cuenta con gran cantidad de información relevante a esta.

La adecuación de espacios, así como de tecnologías que permitan a los distintos interesados acceder a nuestra información resguardada en el centro, permitiría un mayor avance a las investigaciones y discusiones generadas en nuestra rama, principalmente en lo que es el *hacer diseño*.

El reto es entonces, lograr inculcar este valor tanto a estudiantes como docentes, para la aceptación y ampliación del Archivo, así como la inclusión de investigadores externos para la adecuación de un espacio que permita resguardar una parte de la historia del diseño mexicano, así como la transmisión de información entre los distintos espacios destinados al estudio del diseño.



## Bibliografía

Ballesteros, M. (Réplica de Alcérreca, V.) *Disciplina, colaboración, integración: La postura de diseño de Clara Porset*. Procedente de la cuarta sesión del 1er Seminario Clara Porset Dumas. Reflexiones sobre el diseño latinoamericano contemporáneo, Ciudad de México, agosto 23.

Botello, L. M. (Réplica de Mallet, A. E.) *Clara Porset: "El arte de la vida diaria" curaduría, dirección y diseño de la exposición*. Procedente de la tercera sesión del 1er Seminario Clara Porset Dumas. Reflexiones sobre el diseño latinoamericano contemporáneo, Ciudad de México, junio 21.

Botello, L. M. (2017). *Clara Porset: El arte en la vida diaria, dirección y diseño de exposición* (Tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas. Ciudad de México, México.

Bürdek, B. (2002) *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. (3ª ed.). Barcelona, España: Gustavo Gili.

Casillas, A. (2018). *Nuevos paradigmas en el diseño*. (Tesis profesional) Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial. Ciudad de México, México.

Caso, A. (1952). Sin título. [Comentario] *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*, (p.10).

México: Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Cortés, F. (2014). *Compendio de los utensilios en la cocina mexicana*. (Tesis profesional). Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial. Ciudad de México, México.

Cruz, A. (Réplica de Zavala ,V.) *Clara Porset: tradición técnica/ experiencia moderna*. Procedente de la quinta sesión del 1er Seminario Clara Porset Dumas. Reflexiones sobre el diseño latinoamericano contemporáneo, Ciudad de México, septiembre 27.

Cruz, O. (Réplica de Nagel, V.) *Interiores. La difusión de la obra y el pensamiento de Clara Porset en las revistas de arquitectura 1948-1968*. Procedente de la sexta sesión del 1er Seminario Clara Porset Dumas. Reflexiones sobre el diseño latinoamericano contemporáneo, Ciudad de México, noviembre 8.

Desconocido (s.f.). Exposición sobre el arte autóctono en Bellas Artes. [Recorte de Periódico] s/d, en Archivo Clara Porset, Carpeta “Exposición. El Arte en la Vida Diaria”

Fernández, P. (1952). El arte en la vida diaria. Una exposición muy interesante. [Recorte de Periódico] s/d, p.25, en Archivo Clara Porset, Carpeta “Exposición. El Arte en la Vida Diaria”

Gómez, M. (1952). El arte en la vida diaria. Exposición de Clara Porset. [Recorte de Periódico] s/d, p. 26, en Archivo Clara Porset, Carpeta “Exposición. El Arte en la Vida Diaria”

Jiménez, X. (2016). *Mobiliario mexicano de fabricación industrial. Periodo entre guerras. La segunda industrialización desde la producción y consumo de muebles.* (Tesis de maestría) Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado en Diseño Industrial, Teoría e Historia del Diseño, Facultad de Arquitectura, Ciudad de México, México.

Kochen, J. J. y Ceñal, P. (Réplica de Acevedo, R.) *Clara Porset y el multifamiliar moderno.* Procedente de la cuarta sesión del 1er Seminario Clara Porset Dumas. Reflexiones sobre el diseño latinoamericano contemporáneo, Ciudad de México, agosto 23.

Mallet, A. E. (2006). *La exposición de 1952: El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México. En Inventando un México Moderno. El diseño de Clara Porset.* (p. 44-57). México: Museo Franz Mayer, Difusión Cultural, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Universidad Nacional Autónoma de México, Turner.

Mallet, A. E. (2006). *Los alcances del diseño. La divulgación del trabajo de Clara Porset. En Inventando un México Moderno. El diseño de Clara Porset.* (p. 58 - 85). México: Museo Franz Mayer, Difusión Cultural, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Universidad Nacional Autónoma de México, Turner.

Mallet, A. E. (2014). *La Bauhaus y el México moderno. El diseño de van Beuren.* México: Arquine, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Dirección General de Publicaciones.

Martín, F. (2002). *Áreas de pauta, arquetipos y metáforas. En Contribuciones para una antropología del diseño.* Barcelona, España: Gedisa.

Martín, F. (2003). Diseño local con tecnología global. *Revista del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares*, (55), 1.

Papeles Esther McCoy, 1896-1989, Archives of American Art, Smithsonian Institution, carta del 14 de mayo de 1951.

Porset, C. (1953, julio). Diseño Viviente. Hacia una expresión propia en el mueble. *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas*, (16).

Salinas, O. *Sesión inaugural*. Procedente del 1er Seminario Clara Porset Dumas. Reflexiones sobre el diseño latinoamericano contemporáneo, Ciudad de México, mayo 24.

Salinas, O. (2001). *Clara Porset. Una vida inquieta, una obra sin igual*. Ciudad de México, México: Facultad de Arquitectura. Universidad Nacional Autónoma de México.

Vadillo, J. *Lo tangible del archivo*. Procedente de la sexta sesión del 1er Seminario Clara Porset Dumas. Reflexiones sobre el diseño latinoamericano contemporáneo, Ciudad de México, noviembre 8.

## Catálogos de Exposiciones

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

*Undicesima Triennale*, Pica, A., Triennale di Milano, Milano, 1957

## Archivos

Archivo Clara Porset, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.

Archivo Triennale Digital, © La Triennale di Milano

BEIC. Biblioteca Europea di Informazione e Cultura

L'Archivio Digitale di Luciano Baldessari

Papers Esther McCoy, 1896-1989, © Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., United States of America

Rinascente Archives Digital

WayBackMachine Internet Archive

## Referencias Web

About Italian Design (s.f.) Triennale di Milano. Recuperado de <http://www.aboutitaliandesign.info/triennale-di-milano.html>

Andrade, A. (2012) *El desarrollo del proceso de industrialización en México 1960-1982*. [PDF]. Recuperado de [www.economia.unam.mx/lecturas/inac2/u2l7.pdf](http://www.economia.unam.mx/lecturas/inac2/u2l7.pdf)

Áviles, A. y López, R. (2015) Presencia mexicana en las exposiciones

internacionales.. El pabellón «morisco» de Nueva Orleans (1884). [PDF]. AWRAQ (11) Recuperado de <http://www.awraq.es/blob.aspx?id=5&nId=126&hash=0886740a7f294cc748daa83684b8f497>

Azzarello, N., (2016) Factoria Habana presents 'the eternal return' of Clara Porset for the Havana Design Biennial. *Designboom*. Recuperado de <https://www.designboom.com/design/clara-porset-factoria-habana-havana-design-biennial-the-eternal-return-05-26-2016/>

Bulegato, F. y Dellapiana, E. (s.f.) Quando il design era un pipistrello Recuperado de <http://www.disegnoindustriale.net/diid/quando-il-design-era-un-pipistrello/>

Bureau International des Expositions (s.f.) About the Triennale di Milano, Recuperado de <https://www.bie-paris.org/site/en/about-triennale-di-milano>

Bureau International des Expositions (s.f.) Triennale di Milano 1957., Recuperado de <https://www.bie-paris.org/site/en/1957-triennale-di-milano>

Bureau International des Expositions (s.f.) Triennale di Milano 2016. Recuperado de <https://www.bie-paris.org/site/en/2016-triennale-di-milano>

Bureau International des Expositions (s.f.) Who we are. Recuperado de <https://www.bie-paris.org/site/en/who-we-are>

Burg, A. (s.f.) Giovanni Muzio, Recuperado de <http://www.ordinearchitetti.mi.it/it/mappe/itinerario/41-giovanni-muzio/saggio>

Carmi, E. (s.f.) Contributi di Carmi alla grafica degli anni '50 e '60. Recuperado de <http://www.eugeniocarmi.eu/biografia.id.16>

Ciliberto, G. (2013) Rappresentazioni del prodotto industriale. triennale di milano, 1940 – 1964. *AIS/Design Storia e Ricerche*, (1) Recuperado de <http://www.aisdesign.org/aisd/rappresentazioni-del-prodotto-industriale-triennale-di-milano-1940-1964>

Ciliberto, G (2017). *La Triennale de Milano. Fra costruzione e critica del design in Italia* (Tesi di laurea). Università luav di Venezia, Facoltà di Design e Arti. Venezia, Italia. Recuperado de [https://issuu.com/giuliaciliberto/docs/giulia\\_ciliberto\\_triennale\\_high](https://issuu.com/giuliaciliberto/docs/giulia_ciliberto_triennale_high)

EcuRed, (s.f.). Calidad de vida. Recuperado de [https://www.ecured.cu/Calidad\\_de\\_vida](https://www.ecured.cu/Calidad_de_vida)

Eder, R. y Vázquez, A. (2014). Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952 – 1967. Recuperado de <https://www.scribd.com/document/361898496/Desafi-o-a-la-estabilidad-Procesos-arti-sticos-en-Me-xico-1952-1967>

Desarrollo estabilizador o el milagro mexicano. (18 junio 2018). Recuperado de <https://cumbrepuebloscop20.org/economia/desarrollo/estabilizador/>

Fallan, K. (2009). Heresy and heroics: The debate on the alleged 'crisis' in Italian industrial design around 1960. *Modern Italy*, 14(3), 257-274. doi:10.1080/13532940802348778

Fallan, K. (2014). *Annus Mirabilis: 1954, Alberto Rosselli and the institutionalisation of design mediation. En Made in Italy: Rethinking a*

*Century of Italian Design*. (p.255 - 265) Recuperado de <https://books.google.com.mx/books?id=ub3UAAAQBAJ&pg>

FloorNature Architecture & Surfaces, (s.f.) El Puente de acceso al Triennale Design Museum, Michele De Lucchi, Milán, 2007. Recuperado de <http://www.floornature.es/el-puente-de-acceso-al-triennale-design-museum-michele-de-lucchi-milan-2007-4962/>

Gómez, M. (1957, mayo). Presencia de México en Milán.. *Bellas Artes*, II(7), 35. Recuperado de <https://literatura.inba.gob.mx/bellas-artes/3333-bellas-artes-num-7-1956.html>

La Triennale di Milano, (s.f.) Event Spaces. Piante degli spazi. Recuperado de <http://www.triennale.org/en/spazi-per-eventi/>

Masdearte.com (s.f.) Triennale di Milano. Il Palazzo Dell'arte. Recuperado de <http://masdearte.com/centros-de-arte/triennale-di-milano-il-palazzo-dellarte/>

Moliterno, G. (2000) *Encyclopedia of Contemporary Italian Culture*, Recuperado de <https://books.google.com.mx/books?id=WvGGAgAAQBAJ>

Normas APA (2018) Normas APA 2018 – 6ta (sexta) edición. Recuperado de <http://normasapa.net/2017-edicion-6/>

Pibernat, O. (2018) *España en las Trienales de 1951, 1954 y 1957: diplomacia cultural e imagen de modernidad. II Simposio de la FHD, Diseño y franquismo*, [PDF] Barcelona, febrero. Recuperado de <http://www.historiadeldisseny.org/wp-content/uploads/Espa%C3%B1a-en-las-Trienales-de-1951-1954-y-1957-diplomacia-cultural-e-imagen>

de-modernidad-Oriol-Pibernat.pdf

Pombo, M. (2014) Cuba Rediscovered Clara Porset. The Matanzas-born designer is introduced to a new generation. Recuperado de <https://www.cubanartnews.org/2014/07/08/cuba-rediscovered-clara-porset/3832/>

¿Qué fue el Desarrollo Estabilizador?: Paradigmas. (26 diciembre 2012). *Dinero en Imagen*. Recuperado de <https://www.dineroenimagen.com/2012-12-26/13356>

Restrepo, L. (2015) Tras los códigos del diseño industrial mexicano. *Economía Creativa*. (04) otoño - invierno, México, p.63-87. Recuperado de [http://centro.edu.mx/ojs\\_01/index.php/economiacreativa/article/view/73](http://centro.edu.mx/ojs_01/index.php/economiacreativa/article/view/73)

Riccini, R. (2016) Il disegno industriale. "Il designer in fabbrica". *AIS/Design Storia e Ricerche*, (7) Recuperado de <http://www.aisdesign.org/aisd/disegno-industriale-designer-fabbrica>

Rinascente Archives (s.f.) *The Golden years 1954-1957. La Rinascente and the design award*. [PDF] Recuperado de [https://archives.rinascente.it/assets/paths/2/LaRinascente\\_The\\_Golden\\_Years-2a45af8ef1286a150745e109cb3ac69ee95014275bbda3fac31739b42e0aa698.pdf](https://archives.rinascente.it/assets/paths/2/LaRinascente_The_Golden_Years-2a45af8ef1286a150745e109cb3ac69ee95014275bbda3fac31739b42e0aa698.pdf)

RIVA Industria Mobili (s.f.) Teatro Agorà - La Triennale Milano. Recuperado de <https://www.riva1920.it/it/news/news-eventi/teatro-agor-la-triennale-milano/>

Russoli, F. (1958) Eugenio Carmi. [PDF] *Graphis*, (76) Recuperado de

<http://www.eugeniocarmi.eu/biografia.id.16>

Salinas, O. (s.f.) Las pioneras del diseño en Latinoamérica. Clara Porset y Lina Bo Bardi: un activismo a favor de los valores sociales y culturales. Recuperado de <http://www.historiadeldisseny.org/congres/pdf/422%20Salinas,%20Oscar%20LAS%20PIONERAS%20DEL%20DISENO%20EN%20LATINOAMERICA.%20CLARA%20PORSET%20Y%20LINA%20BO%20BARDI%20.pdf>

Scribbr, (s.f.) Ejemplos de las normas APA. Recuperado de <https://www.scribbr.es/category/normas-apa/ejemplos-de-las-normas-apa/>

Sheppard, R. (2017). Clara Porset In Mid Twentieth-Century Mexico: The Politics Of Designing, Producing, And Consuming Revolutionary Nationalist Modernity. *The Americas* 75(2), 349-379. <https://doi.org/10.1017/tam.2017.182>

Siekiera, A. (2016) «*Stile industria*», *il design e la scrittura tecnica italiana negli anni Cinquanta del Novecento* [PDF]. Recuperado de [https://www.academia.edu/28384682/\\_Stile\\_industria\\_il\\_design\\_e\\_la\\_scrittura\\_tecnica\\_italiana\\_negli\\_anni\\_Cinquanta\\_del\\_Novecento](https://www.academia.edu/28384682/_Stile_industria_il_design_e_la_scrittura_tecnica_italiana_negli_anni_Cinquanta_del_Novecento)

Sol, G. (2013) Clarita Porset (1895–1981) y la influencia de la segunda modernidad en el diseño industrial en México. Recuperado de [http://www.ica.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/101/html\\_58](http://www.ica.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/101/html_58)

Tello, C. (2010) *Notas sobre el Desarrollo Estabilizador*. [PDF]. Recuperado de <http://www.economia.unam.mx/publicaciones/econinforma/pdfs/364/09carlostelllo.pdf>

Triennale di Milano, (s.f.) Archivi. Recuperado de <http://archivio.triennale.org/>

Triennale di Milano, (s.f.) 1951. IX Triennale di Milano Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna [Merce - Standard]. Recuperado de [http://archivio.triennale.org/esposizione/22138-09trn?filter\\_catphoto=](http://archivio.triennale.org/esposizione/22138-09trn?filter_catphoto=)

Triennale di Milano, (s.f.) 1954. X Triennale di Milano Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna [Prefabbricazione - Industrial Design]. Recuperado de [http://archivio.triennale.org/esposizione/21408-xtrn?filter\\_catphoto=](http://archivio.triennale.org/esposizione/21408-xtrn?filter_catphoto=)

Triennale di Milano, (s.f.) 1957. XI Triennale di Milano Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna [Eclettismo - Formalismo]. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20150911054255/http://www.bie-paris.org/site/en/expos/about-expos/expo-categories>

Turismo Milano (s.f.) La Triennale di Milano - Palazzo dell'arte. Recuperado de [http://www.turismo.milano.it/wps/portal/tur/en/artecultura/spaziculturali/spaziespositivi/triennale\\_milano](http://www.turismo.milano.it/wps/portal/tur/en/artecultura/spaziculturali/spaziespositivi/triennale_milano)

Turismo Milano (s.f.) Torre Branca. Recuperado de [http://www.turismo.milano.it/wps/portal/tur/es/artecultura/architetturaemonumenti/Torre\\_Branca](http://www.turismo.milano.it/wps/portal/tur/es/artecultura/architetturaemonumenti/Torre_Branca)

Turismo Milano (s.f.) Trienal Design Museum. Recuperado de [http://www.turismo.milano.it/wps/portal/tur/es/artecultura/musei/Museo\\_Triennale](http://www.turismo.milano.it/wps/portal/tur/es/artecultura/musei/Museo_Triennale)

Vázquez, S., Biondi, E. y Bovero, A. (2012) *La colección Compasso d'Oro: nuevo enfoque para la conservación y restauración de objetos de diseño* [PDF]. Recuperado de [http://www.adi-design.org/upl/Articoli%20Restauro%20del%20Design/02\\_La\\_Coleccion\\_Compasso\\_d\\_Oro\\_Restauracion.pdf](http://www.adi-design.org/upl/Articoli%20Restauro%20del%20Design/02_La_Coleccion_Compasso_d_Oro_Restauracion.pdf).

WayBackMachine Internet Archive, (s.f.) Milan Triennial Exhibition of Decorative Arts and Modern Architecture, Recuperado de <https://web.archive.org/web/20110904061250/http://www.bie-paris.org/site/en/expos/trienial-milan.html>

WayBackMachine Internet Archive, (s.f.) The BIE Expos. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20150911054255/http://www.bie-paris.org/site/en/expos/about-expos/expo-categories>

WayBackMachine Internet Archive, (s.f.) History and Mission, Recuperado de <https://web.archive.org/web/20150907214330/http://www.triennale.org/en/institution/history-and-mission>

Wulfin, K (2003). *Compasso d'Oro and changes in the Italian domestic landscape* (Msster Thesis). Virginia Polytechnic Institute and State University, College of Architecture and Urban Studies. Virginia, Estados Unidos. Recuperado de <https://vtechworks.lib.vt.edu/handle/10919/34260>

XI Triennale di Milano (1957) e XII Triennale di Milano (1960). (s.f.) Recuperado de <http://baldessari.densitydesign.org/tema/1>

XXII Triennale di Milano, (s.f.) Broken Nature: Design Takes on Human Survival. Public Symposium. Recuperado de <http://www.brokennature.org/public-symposium-june/>

## Vídeos

Rizzoli, A. (Productor), (1957). *Attualità ITALIA: Milano - XI Triennale di Milano inaugurata dal Presidente Gronchi*. [Noticiero]. Italia: CIAC Compagnia Italiana Attualità Cinematografiche. Recuperado de <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000081777/2/attualita-italia-milano-xi-triennale-milano-inaugurata-dal-presidente-gronchi.html?startPage=20>

### Notas:

Todos los textos citados originalmente en inglés e italiano son traducción propia.

Fotografías de Triennale di Milano son cortesía de:  
Archivio Fotografico © La Triennale di Milano

Fotografías y artículos de periódicos referentes a Clara Porset son cortesía de: Archivo Clara Porset, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Isotipos de *La Triennale di Milano* y *Bureau International des Expositions* son marcas registradas y propiedad de las respectivas instituciones.

Todos los íconos han sido descargados de *Flat Icon*: ([www.flaticon.com](http://www.flaticon.com)) con crédito a los respectivos creadores: Dave Gandy, Freepik, Smashicons, Roundicons, Gregor Cresnar, Icomoon