

CLARA PORSET



Diseño y pensamiento

CLARA PORSET

Diseño y pensamiento



Retrato de Clara Porset con butaque, ca. 1950, Archivo Clara Porset.
Centro de Investigación de Diseño Industrial, Facultad de Arquitectura.
Universidad Nacional Autónoma de México

Clara Porset.

Diseño y pensamiento

Ana Elena Mallet

Clara Porset (Matanzas, Cuba 1895 – Ciudad de México, 1981) es uno de los referentes fundacionales del diseño en México. Pionera en su campo, desafió las convenciones sociales de su época, y logró destacarse como diseñadora e interiorista en el período heroico del diseño mexicano moderno.

Porset creció en el seno de una familia acomodada que le dio la oportunidad de estudiar en Estados Unidos y Francia. Una vez que abrazó la profesión del diseño y gracias a la recomendación de Walter Gropius, primer director de la escuela de la Bauhaus, llegó a Black Mountain College en Carolina del Norte para estudiar bajo la tutela de Josef y Anni Albers. De esta estancia surgió una gran amistad con la pareja y fue Porset quien los impulsó a conocer y visitar México, lugar que sería una fuente de inspiración para el matrimonio de artistas.

En 1935, en completa oposición con el régimen político de Cuba —en especial con Fulgencio Batista, en ese entonces jefe del ejército—, y después de una temporada en Nueva York, Porset llegó a México, país que se convertiría en su hogar y su referente. Fue aquí donde desarrolló una carrera en el diseño, trabajando con los grandes arquitectos de la modernidad mexicana y diseñando mobiliario que reflejó las condiciones locales, a través de materiales tradicionales y una estética con identidad nacional.

A su vasta obra como proyectista debe sumarse una muy importante, y prácticamente desconocida: la producción de textos críticos sobre diseño. Entre 1931 y 1965, publicó tanto en Cuba como en México y Estados Unidos textos que reflejaban su madurez práctica e intelectual y sus preocupaciones por el devenir del diseño. Fue en esas publicaciones donde Porset documentó sus investigaciones, expresó sus ideas y planeó escenarios en los que el diseño sirvió para mejorar

situaciones y estilos de vida en las clases rural y trabajadora de un país en plena reconstrucción luego de la Revolución mexicana.

Porset escribió para ganarse un lugar en la esfera pública de un escenario que entonces estaba dominado por una mayoría de hombres. Eran los arquitectos quienes definían el mobiliario y la conformación de un interior doméstico o público o, en su caso, el propio cliente, a quien se le permitía “decorar”¹ a su gusto. Los arquitectos también eran los editores y directores de las revistas; eran sus impresiones sobre el edificio, la construcción —y acaso el interior y el contexto— las que dominaban la opinión pública.² Clara Porset se hizo visible en este entorno a través de la escritura. Sus ideas socialistas resonaron en el panorama del momento; la construcción del proyecto nacional, su consolidación, la preocupación por el bienestar de las clases trabajadoras y la búsqueda por un diseño propio que reflejara el momento histórico y la preocupación nacional.

Porset practica el diseño por escrito, posiciona sus ideas, investiga, reflexiona; lanza preguntas para luego responderlas con piezas de mobiliario que resumen ideas y preocupaciones, como sucede con el butaque. Esta pieza refleja la honestidad de los materiales, la conexión con las raíces y el pasado histórico y rural, la preocupación por la ergonomía y la comodidad y, finalmente, es una propuesta estética propia que a partir de la forma y los materiales se relaciona con la cultura, la tradición y el territorio.

Fue a través de su matrimonio con el pintor Xavier Guerrero (San Pedro de las Colonias, Coahuila, 1896 – Ciudad de México, 1974), que Porset entró en contacto con el arte popular, la artesanía, y los pueblos rurales que las producían en México. Ahí encontró su fuente de estudio y de inspiración.

En el artículo publicado en 1948 con el título “Folk Furniture of Mexico”,³ Porset disecciona una serie de piezas de mobiliario rural

¹ Desde un principio, Porset se rebela contra el término “decoración interior” y apuesta por un ambiente integrado en el que mobiliario deja de ser un elemento arbitrario para ser un organismo integrado a la arquitectura que responde a características estéticas y funcionales.

² El arquitecto Mario Pani dirigía *Arquitectura México*; el arquitecto Guillermo Rosell de la Lama, *Espacios*; y el escritor y editor Enrique F. Gual dirigía la revista *Decoración*.

³ Clara Porset, “Folk Furniture of Mexico” en *School Arts Magazine*, vol. 47, no. 5 (enero de 1948): 161-167.

mexicano, explicando al lector sus usos, formas y materiales. En dicho texto Porset afirma que el mobiliario mexicano vernáculo —especialmente los asientos— es un mobiliario mestizo producto de la fusión de dos culturas, la mexicana y la española; negarlo sería dar la espalda a la historia. Sin embargo, tales piezas están ya tan integradas al paisaje que son consideradas piezas vernáculas propias de cada localidad por lo cual cada comunidad les otorga características distintas. Porset describe cómo el arte popular ha sido el medio de expresión de un país con artesanos creativos con una capacidad estética e imaginativa particular y alerta sobre el riesgo de desaparición de estas expresiones ante dos fenómenos: los mercaderes del falso folclor y del *Mexican Curious* y la industrialización. Porset alude a que la modernización a través de la máquina en México es urgente y recomienda alentar programas en los que los obreros consigan expresarse mediante las piezas que realizan con la máquina. Propone impulsar iniciativas que sigan motivando a las comunidades a elaborar sus artes populares con el fin de lograr una expresión personal. Así Porset dilucida cómo el progreso mecánico y la tradición manual podrían vivir en armonía generando productos con valor agregado e identidad que reflejaran un México moderno.

Impulsada por la crítica de arquitectura Esther McCoy, quien se familiariza con su trabajo por la recomendación del arquitecto Luis Barragán,⁴ Porset publica en 1951 en la prestigiosa revista estadounidense Arts and Architecture el artículo “Chairs by Clara Porset” en el que expone los objetivos de su trabajo.⁵ Porset afirma que su trabajo es conocido por tener un espíritu mexicano porque es el efecto que ella busca: diseña para mexicanos, tomando en cuenta sus características físicas y buscando producir formas que se relacionen con el contexto y se acerquen lo más posible a solucionar sus necesidades. La mayor parte de sus muebles se realizan a mano; las formas responden a la tradición, pero también a las características de los materiales y a las habilidades de los artesanos. Esto hace que la capacidad de producción

4 Entre 1951 y 1952 Clara Porset y Esther McCoy establecen una profusa e interesante correspondencia que revela muchas de las preocupaciones de la diseñadora. Consultar Archive of American Arts, Smithsonian Institute (<https://www.aaa.si.edu/collections/esther-mccoy-papers-5502>)

5 Clara Porset, “Chairs” en *Arts and Architecture*, vol. 68, no. 7, (julio de 1951): 34-35.

sea limitada y, por ende, los costos altos, lo que revela la escasa producción de Porset y el por qué sólo arquitectos con proyectos con grandes presupuestos eran sus principales clientes, con algunas excepciones.

Las fibras naturales propias de México —ixtle, yute, palma y cáñamo— acentúan el carácter local de su mobiliario reforzando su carácter vernáculo que es a la vez moderno. Porset encuentra en el butaque y el equipal tradicionales dos campos de estudio y trabajo. Si bien reflexiona sobre ambos, es la relectura del butaque y su análisis lo que se vuelve una obsesión derivando en una pieza icónica en la producción de esta diseñadora. Sin embargo, sus escritos y estudios relacionados a estos dos asientos apuntan a que Porset consideraba ambas formas como tipologías mexicanas que podían estudiarse desde el momento moderno.⁶

Si bien la mayor parte de su producción se asocia con aquella de los arquitectos modernos mexicanos para los que realizó encargos e interiores, y más tarde con la producción de mobiliario industrial con la empresa DM Nacional,⁷ Porset buscó constantemente espacios para llevar a cabo proyectos de corte social en donde el diseño sirviera para mejorar la vida de los más desfavorecidos. En incontables ocasiones, retomó en su carrera el proyecto de mobiliario rural que ella y Xavier Guerrero presentaron al concurso del Museum of Modern Art de Nueva York, *Organic Design in Home Furnishings* en 1940-1941 proponiendo variaciones. Tal es el caso de la Casa Campesina en la Cuenca del Papaloapan, autoría del arquitecto Alberto T. Arai, quien invitó a Porset a diseñar los interiores: sencillos, honestos, desarrollados con materiales locales y teniendo en cuenta el contexto y las necesidades de los campesinos que habitarían esas viviendas.⁸

6 Porset se concentró en el estudio del butaque y a la fecha no se conoce que haya hecho una relectura del equipal; sin embargo, escribió y referenció esta pieza vernácula en repetidas ocasiones, como en *Arts and Architecture* y en C. Porset, “El equipal, mueble mexicano”, *Decoración*, no. 2 (enero de 1953): 35-36.

7 Hacia mediados de los años 50, Porset establece una colaboración con la empresa DM Nacional, propiedad del industrial Antonio Ruiz Galindo, que comienza a producir mobiliario para sus proyectos como las piezas para el Hotel Pierre Marqués en Acapulco en 1956-1957, y más tarde líneas de mobiliario para oficina, por los cuales recibe regalías.

8 “Casa Campesina en el trópico. Arquitecto Alberto T. Arai, diseñadora Clara Porset”, *Decoración*, no.1, (1951): 39-40.



Fotografía de equipal, en Clara Porset, "El equipal, mueble mexicano", *Decoración* no. 2 (enero de 1953): 35.

Su participación en el Centro Urbano Presidente Alemán (1947-1949) es quizás su proyecto de diseño social más ambicioso y visible. Por invitación de Mario Pani, Porset diseñó el mobiliario para una serie de departamentos muestra, en el primer edificio de su tipo que buscaba dotar a 1080 familias de trabajadores del Estado con vivienda digna y con un carácter moderno. Pani propuso a la Dirección General de Pensiones Civiles y de Retiro un edificio multifamiliar con departamentos espaciosos, amplios corredores en las plantas, áreas verdes y espacios comerciales en las plantas bajas, arte integrado a la arquitectura y mobiliario —diseño de Porset— accesible de precio y con un espíritu moderno y una estética asociada a lo local.

En un artículo publicado en *Arquitectura México* en 1950,⁹ la diseñadora reflexiona sobre la situación poco digna, en esa época, de la vivienda de clase media en zonas urbanas y expone sus ideas para lograr un interior meritorio, honesto y confortable para este conjunto habitacional. Muebles de líneas rectas en pino y cedro rojo, con fibras naturales e incluso materiales industriales y novedosos para ese entonces como el celotex, una económico aglomerado de madera. Porset diseña muebles de guardado, camas de día para áreas de descanso; bancos convertibles en mesa y tres tipos de sillas con distintas inclinaciones de acuerdo con el uso y tiempo que el usuario debería ocuparlas. Al final, define el interior colocando los muebles de manera espaciada permitiendo la libre circulación. Es en este proyecto que Porset explora las posibilidades del interior no sólo como contenedor de una propuesta formal sino como espacio simbólico que no se completa sino al ser habitado.

Estas ideas son reformuladas y llevadas a cabo con gran acierto en tres obras destacadas: su propio despacho en la calle de Génova, en un edificio diseñado por el arquitecto Juan Sordo Madaleno en 1957; la propia casa del arquitecto Sordo Madaleno de 1952 y la casa del arquitecto Enrique Yáñez en Jardines del Pedregal en 1958. En su estudio Porset pone en práctica sus ideas de diseñar espacios en donde los muebles conversen con la arquitectura y se sitúen de tal manera que permitan la libre circulación. En las obras con los arquitectos, si bien no existe un registro de sus diálogos directos con cada uno de ellos en

9 Clara Porset, “El centro urbano Presidente Alemán” en *Arquitectura México* (octubre de 1950): 117-120.

ningún archivo, es evidente la cercanía con ambos y las reiteradas colaboraciones.¹⁰

En la casa de Sordo, pieza moderna con espacios abiertos, ventanales enormes con luz natural y materiales locales, Porset coloca diversas versiones del butaque como pieza insignia. En la casa de Yáñez, en cuyo diseño el arquitecto hace guiños a una estética precolombina, son el sillón y la mesa totonacas los protagonistas. Todos los muebles colocados con exactitud y detalle para lograr espaciosas circulaciones y cuadros plásticos que reflejen un interior moderno, pero con identidad local.

La figura de Clara Porset es única en el panorama del diseño mexicano: diseñadora, promotora, activista, escritora, crítica y docente. Trabajó durante más de 50 años en la construcción de una práctica y un pensamiento que concibieran un diseño de corte local que reflejara la riqueza cultural y la idiosincrasia mexicana. Es a través de sus escritos que se puede conocer su postura, su pensamiento y las ideas que forjaron una propuesta singular. Sus textos, además, revelan a una culta lectora, preparada para dar la batalla intelectual por un diseño relevante, que comunicara y que manifestara los valores de un pueblo y su búsqueda por la modernidad.

¹⁰ Porset y Guerrero establecieron una cercana amistad con Yáñez y su familia. Porset colaboró en más de tres proyectos con Yáñez, quien fue el albacea de su testamento. Con Juan Sordo Madaleno se tienen registrados alrededor de seis proyectos en los que colaboraron.



Interior de la oficina de Clara Porset en las calles Génova y Hamburgo, ca. 1957,
Archivo Clara Porset. Centro de Investigación de Diseño Industrial. Facultad
de Arquitectura. Universidad Nacional Autónoma de México

11 Una silla propia.

El diseño del butaque de Clara Porset como metáfora para la unión del arte y la artesanía

Adriana Kuri Alamillo

“Se puede argumentar que la esencia de la producción radica en crear (vida)... implica el surgimiento de lo nuevo, de algo que está completo, de componentes separados, y a menudo disyuntivos y opuestos.”

Ulrich Lehmann, 2012.¹

Clara Porset Dumas nació en 1895 en una familia adinerada en Cuba por lo que durante sus años de formación Porset tuvo la oportunidad de viajar extensamente y de asistir a cursos de arte, arquitectura y diseño tanto en Estados Unidos y Europa, como en Cuba. En uno de sus viajes conoció al fundador de la Bauhaus, Walter Gropius, con quien desarrolló una amistad y la alentó a ponerse en contacto con el exmaestro de la Bauhaus, Josef Albers.² Porset visitó a Josef y Anni Albers en Black Mountain College en 1934, y continuó acumulando una amplia gama de ideas artísticas y políticas que tendrían una profunda

¹ Ulrich Lehmann, “Making is Knowing”, *The Journal of Modern Craft*, vol. 5, no. 2 (julio de 2012): 155-159.

² Zoë Ryan, “The Shared Vision of Clara Porset, Lola Álvarez Bravo, Anni Albers, Ruth Asawa, Cynthia Sargent and Sheila Hicks” en *In a Cloud, in a Wall, in a Chair: Six Modernists in Mexico at Midcentury*, ed. Zoë Ryan (Chicago: Art Institute of Chicago, 2019), 29.

influencia en su trabajo y las teorías del arte, la artesanía y el diseño sobre las que Porset escribió prolíficamente.

Porset llegó a la Ciudad de México como exiliada política en junio de 1935, después de verse obligada a abandonar Cuba debido a su activismo político de izquierda.³ Al momento de su llegada, la Ciudad de México era un centro de renovación política y cultural al cual Porset se integró a través de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Allí se encontró con artistas, arquitectos, diseñadores y pensadores que tenían el fin de sintetizar las expresiones artísticas indígenas de todo México en búsqueda de una nueva visión distintiva de la cultura mexicana.⁴ En LEAR conoció también a Xavier Guerrero, su esposo, con quien viajó por todo México aprendiendo sobre diferentes culturas y tradiciones artesanales que se mezclaron con su idea de un lenguaje y despliegue interdisciplinario del diseño.⁵ En esta época Porset descubrió el butaque vernáculo y comenzó a rediseñarlo para que reflejara una expresión nacionalista de mobiliario mexicano que fusionaba el arte, la artesanía y el diseño, en uno.

El butaque que conoció Porset era un híbrido nacido de la historia, la tradición y el intercambio cultural. Surgió y se desarrolló por primera vez en Cumaná, Venezuela, a fines del siglo XVI, tomando prestados elementos de dos sillas diferentes. La forma baja, curva e inclinada del butaque recuerda al *duho* de madera, mientras que las patas y la construcción de la silla empleando juntas de madera se hicieron posibles gracias a la tecnología y el diseño de la silla Savonarola española.⁶ En el México colonial, la primera mención del butaque se remonta a manifiestos de carga de Campeche a Veracruz, con Campeche como un centro de producción y exportación de este asiento híbrido.⁷ El butaque se extendió rápidamente por todo México y se

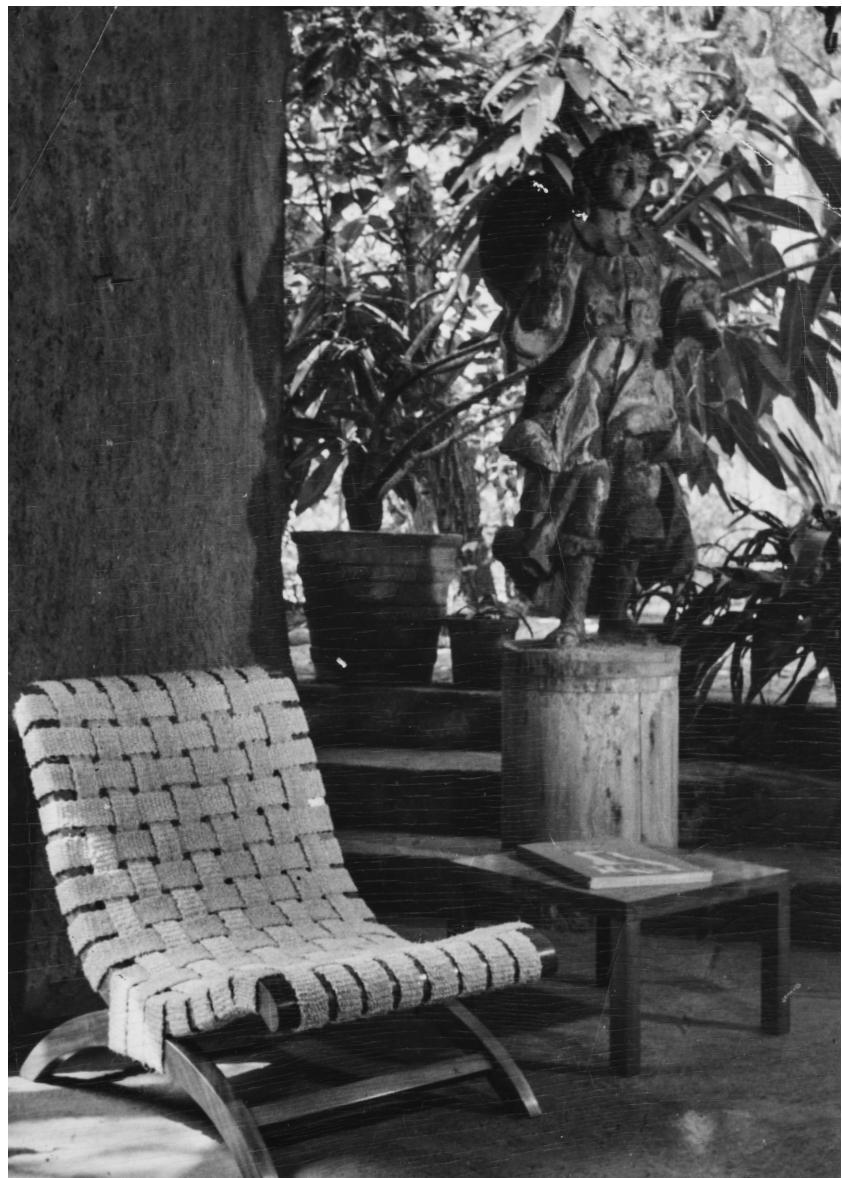
³ Informe de Frederick E. Roderick, título del caso: "Clara Porset Dumas de Guerrero, reporting office: Mexico, D.F., June 8, 1960", DOCID: 32680240, Department of Justice, Federal Bureau of Investigation.

⁴ Randal Sheppard, "Clara Porset and The Politics of Design" en *In a Cloud, in a Wall, in a Chair: Six Modernists in Mexico at Midcentury*, 78.

⁵ Ryan, "The Shared Vision of Clara Porset, Lola Álvarez Bravo, Anni Albers, Ruth Asawa, Cynthia Sargent and Sheila Hicks", 28-29.

⁶ Jorge F. Rivas Pérez, "Butacas and Butaques: News Chairs for the New World" en *Silla Mexicana*, (México: Arquine, Secretaría de Cultura, 2018), 36.

⁷ *Ibid.*, 37.



Lola Álvarez Bravo, Butaque con escultura de ángel, Casa Ortega, ca. 1950,
Archivo Clara Porset. Centro de Investigación de Diseño Industrial.
Facultad de Arquitectura. Universidad Nacional Autónoma de México

desarrollaron variaciones regionales a medida que este mueble se convirtió en una parte indeleble de la herencia mixta del país.

Aunque Clara Porset no fue la primera persona en inspirarse en los butaques y producir sus propias versiones, sí fue “la principal promotora y teórica del butaque moderno”.⁸ William Spratling, Michael Van Beuren, Luis Barragán y otros creativos elaboraron sus propias versiones, pero Porset lo hizo moderno. Empleó materiales tradicionalmente mexicanos y técnicas artesanales, orientando sus diseños específicamente al clima del país y a las preferencias estéticas del pueblo. Asimismo, se aseguró de que las sillas contaran con líneas limpias y componentes que les permitieran ser producidas en masa, de acuerdo con los imperativos modernistas.⁹ Porset trabajó y reforzó el butaque a lo largo de su vida, refinando la forma en un diseño más ergonómico, experimentando con materiales y produciendo una amplia variedad de iteraciones; algunas en colaboración con otros artistas, pero todas una mezcla de lo antiguo y lo nuevo, de la tradición y la modernidad. Sus butaques fueron la unión del arte y la artesanía por medio del diseño.

Las ideas interdisciplinarias y el enfoque no jerárquico que dieron vida a la práctica de Clara Porset durante su estancia en México comenzaron a desarrollarse desde los inicios de su carrera, y se fortalecieron a través de su amistad con los Albers. Josef y Anni llevaron la visión de la Bauhaus a Black Mountain College y continuaron combinando las artesanías y el arte, esforzándose por unificar los principios de la producción en masa y la visión artística individual. Esta unidad de arte, artesanía y tecnología en el diseño se volvió un principio rector para Porset después de pasar el verano de 1934 como estudiante de los Albers. Además, ella siguió frecuentando un círculo de personas con ideas afines: artistas, arquitectos y diseñadores que se adhirieron a los ideales modernistas del avance tecnológico y, a la vez, trataban de reposicionar las tradiciones artesanales por medio de una visión artística moderna que podría llevar el buen diseño a la vida de todos.

La exposición *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México* evidenció estas ideas y principios

8 *Ibid.*, 38.

9 Clara Porset, “Chairs”, *Arts & Architecture Magazine*, vol. 68, no. 7 (julio de 1951): 34-35.

EL ARTE EN LA VIDA DIARIA

EXPOSICION DE OBJETOS DE BUEN DISEÑO
HECHOS EN MEXICO

Portada del catálogo Clara Porset, *El arte en la vida diaria*.

Exposición de objetos de buen diseño hechos en México, 1952, Archivo Clara Porset.

Centro de Investigación de Diseño Industrial. Facultad de Arquitectura.

Universidad Nacional Autónoma de México

perfectamente. Porset organizó esta muestra para el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura en 1952 y, en un esfuerzo por no privilegiar ni el objeto hecho a máquina ni la artesanía, la diseñadora logró crear un espacio donde podía equipararlos y presentarlos como obras de arte destinadas a habitar la vida cotidiana, en lugar de verlos como objetos utilitarios. “Porset tenía la intención de dar la misma importancia a las tradiciones artesanales, [que al objeto moderno hecho a máquina]... asegurando no sólo la supervivencia del patrimonio artístico y cultural de México, sino también el sustento de sus artesanos”.¹⁰ Buscó crear la unión entre el arte y la artesanía, evitando las divisiones existentes y jerarquías culturales. *El arte en la vida diaria* fue aclamada por la crítica y fue “la primera exposición de su tipo en toda América Latina”.¹¹ Una exposición que argumentó “la necesidad de que nuestros museos acaben con la falsa frontera que han venido creando ‘entre las artes mayores’ y ‘las artes menores’”.¹² Este sentimiento lo expresó Porset unos años antes de la exposición en el artículo “¿Qué es diseño?”, en el que se propuso explicar la necesidad de un nuevo tipo de definición para el diseño sin las restricciones o separaciones históricas, que en última instancia resultan inútiles.

La jerarquía del arte y la artesanía, a la que Porset y sus contemporáneos se opusieron rotundamente, y que los críticos de arte modernistas como Clement Greenberg defendieron y reforzaron, no ha existido siempre. La propia Porset expresó en el artículo “Arte en la industria: expresión y utilidad de los objetos de uso diario”, que hubo un momento en que el arte y la artesanía coexistieron al integrarse en el diseño de objetos funcionales de uso cotidiano, los cuales eran estéticamente atractivos. Al emplear el *lekythos* como ejemplo, señaló la necesidad vital e intuitiva que la cultura griega tenía de integrar valores estéticos en los objetos comunes.¹³ Sin embargo, esto no alteró la división estricta que se había arraigado tan profundamente en el canon cultural. Porset dio en el clavo adelantándose al debate contemporáneo sobre la posición de la artesanía en un mundo que protege

¹⁰ Ryan, “The Shared Vision of Clara Porset, Lola Álvarez Bravo, Anni Albers, Ruth Asawa, Cynthia Sargent and Sheila Hicks”, 33.

¹¹ Rosa Castro, “Genio y figuras”, *Excelsior*, 24 de febrero de 1952.

¹² Porset, “¿Qué es diseño?”, *Arquitectura México*, no. 28 (julio de 1949): 170.

¹³ Porset, “Arte en la industria: expresión y utilidad de los objetos de uso diario”, *Arquitectura México*, no. 29 (octubre de 1949): 225.

con tanta firmeza el genio del arte; e ignora lo que Julia Bryan-Wilson llama “el secreto peor guardado en la historia del arte”: la artesanía está ampliamente institucionalizada, mantiene una fuerte conexión con las instituciones que definen y vigilan el mundo del arte, y su influencia en prácticamente todos los aspectos del arte no es realmente un secreto.¹⁴

“Lo artesano” es un concepto con demasiadas asociaciones, que se ve disminuido por la forma en que se ha empleado para exaltar las virtudes del arte a través de la comparación. No obstante, la verdad es que “no existe lo artesano. Con todas sus complejidades, con todos sus diferentes registros de significado a lo largo de la historia, a través de la clase, a través del género, a través de las instituciones, lo artesano es todas estas cosas, algunas de estas cosas, ninguna de estas cosas”.¹⁵ Fue entonces —a través del butaque, que destacó en la exposición *El arte en la vida diaria* y su catálogo, en su forma tradicional y rediseñada— que Clara Porset exhibió una profunda propiedad y comprensión de estas ideas. Porset presentó y definió el butaque como un objeto de buen diseño, una silla que representaba la unidad del arte y la artesanía. Con esta silla, que pasó la prueba del tiempo, la diseñadora logró su objetivo de unir los imperativos modernistas con técnicas artesanales, creando una pieza ingeniosa que trasciende las divisiones artificiales entre las artes mayores y menores. Fue capaz de crear lo que llamó “nuestro propio tipo de muebles, una fusión de lo tradicional y lo moderno, una forma de diseño más dinámica y liberada [...] (que) implicaba integrar los aspectos psicológicos y funcionales de la estética y los materiales”.¹⁶

¹⁴ Julia Bryan-Wilson, “Eleven (Contradictory) Propositions in Response to the Question: What is Contemporary Craft?” en *Craft*, ed. Tanya Harrod (Cambridge: The MIT Press, 2018), 66.

¹⁵ *Ibid.*, 68.

¹⁶ Randal Sheppard, “Clara Porset and The Politics of Design” in *In a Cloud, in a Wall, in a Chair: Six Modernists in Mexico at Midcentury*, 85; y Porset, “El diseño viviente”, *Espacios*, no. 15 (mayo de 1953): sin página.

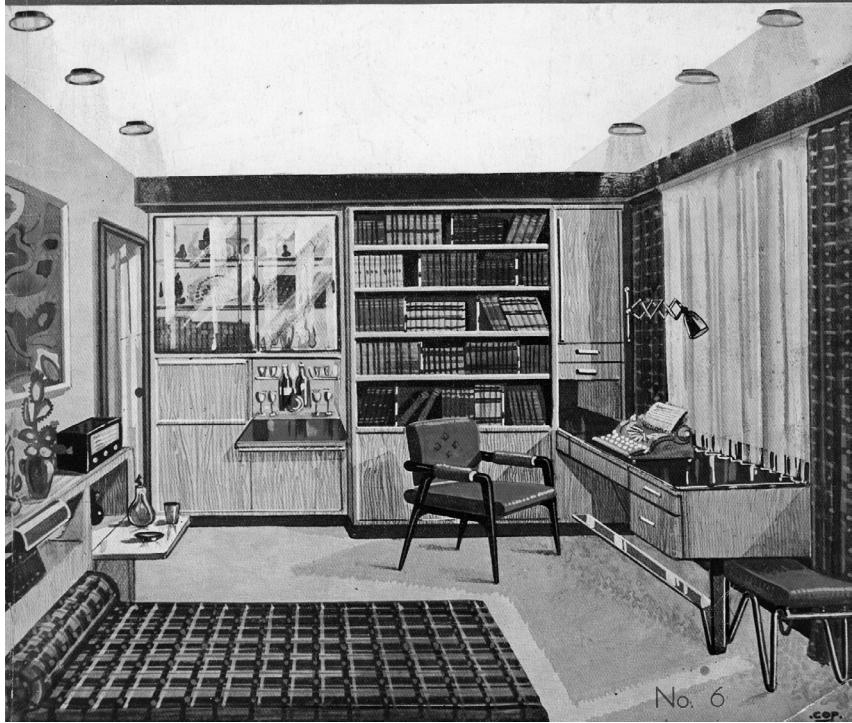




Casa JJ Sordo Madaleno, 1951. Fotografía cortesía de Sordo Madaleno Arquitectos

DECORACION

EN LA ARQUITECTURA · EN LAS ARTES · EN EL PAISAJE · EN LA PUBLICIDAD



No. 6

COP.

Cover of *Decoración* magazine, No. 6, June 1953

Clara Porset. Design and Thinking

Ana Elena Mallet

Clara Porset is one of the foundational figures of design in Mexico. A pioneer in her field, she challenged the social conventions of her time, and stood out as a designer during the heroic period of modern Mexican design.

Born in Matanzas, Cuba in 1895, she grew up in a wealthy family that gave her the opportunity to study in the United States and France. Her embrace of design as a profession, coupled with the recommendation of Walter Gropius, first director of the Bauhaus, led her to Black Mountain College in North Carolina where she studied under the tutelage of Josef and Anni Albers. A great friendship with the couple emerged from her stay, and it was Porset who encouraged them to visit and get to know Mexico, a place that would become a source of inspiration for both artists.

In 1935, in complete opposition to Cuba's political regime—and Fulgencio Batista, then head of the army—and after a stint in New York, Porset arrived in Mexico, a country that would become her home and constant point of reference. It was here that she developed a career, working with the great architects of Mexican modernity and designing furniture that reflected local conditions, through traditional materials and an aesthetic that reflected a national identity.

To her vast work as a designer one must add an important and virtually unknown part of her practice: that of the production of critical writing. Between 1931 and 1965, Porset published texts in Cuba, Mexico and the United States that reflected her practical and intellectual maturity, as well as her concerns about the future of design. It was in those publications where Porset documented her research and expressed her ideas, where she planned scenarios in which design would be employed to improve situations and lifestyles of the rural and

working classes in a country going through reconstruction following the Mexican Revolution.

Porset wrote to earn a place for herself on a stage that was dominated by men. It was the architects who defined the furniture and the layout of a domestic or public interior or, where appropriate, the client himself, who could “decorate”¹ to his liking. These same architects were also the editors and directors of the magazines and their impressions of the building, the construction—and perhaps the interior and the context—dominated public opinion.² Clara Porset made herself visible in this environment through writing. Her socialist ideas resonated with the political and cultural panorama of the moment, which included the construction of a national project, its consolidation, the concern for the well-being of the working classes and the search for a kind of design that would reflect the historical moment and national agenda.

Porset designed through writing. She positioned her ideas, research, and reflections through this practice; posing questions in order to later answer them with pieces of furniture that summarize her way of thinking. Pieces like her iconic *butaque*, reflect the honesty of the materials but also a connection with Mexico’s cultural roots and a historic and rural past. Concerned with ergonomics and comfort, it embodies an aesthetic proposal that, while based on the form and materials, relates to culture, tradition and territory.

Through her marriage to the painter Xavier Guerrero (San Pedro de las Colonias, Coahuila, 1896 - Mexico City, 1974), Porset came into contact with folk art and crafts, as well as the rural villages in which they were produced. There she found her source of study and inspiration.

¹ Early on, Porset rebelled against the term “interior decor” and bet on the idea of an integrated environment in which furniture would stop being an arbitrary element and would instead turn into an organism that is integrated into the architecture and answers to functional and aesthetic concerns.

² Architect Mario Pani served as director for *Arquitectura México*; architect Guillermo Rosell de la Lama for *Espacios*; and the Spanish writer and editor Enrique F. Gual served as director for *Decoración* magazine.

In the article “Folk Furniture of Mexico,”³ published in 1948, Porset dissects a variety of pieces of rural furniture, explaining to the reader its uses, shapes and materials. In this text, Porset affirms the Mexican vernacular—especially the seats—as a mestizo furniture and product of the fusion of two cultures, the local and the Spanish. To deny it would be to turn a back on history. However, such pieces are already so integrated into the landscape that they are considered vernacular pieces in each locality. This is why each community affords them different characteristics. Porset describes how craft has been the means of expression in a country with creative artisans that have a particular aesthetic and imaginative capacity and warns about the risk of disappearance of these expressions in the face of two phenomena: the merchants of false folklore coined *Mexican Curious* - and industrialization. Porset alludes to the fact that modernization through the machine is urgent and recommends programs in which workers can express themselves through the pieces they make with the help of a mechanical device. It proposes promoting initiatives that continue to motivate communities to develop their popular arts as a way to achieve personal expression. Thus, Porset elucidates how mechanical progress and manual tradition could live in harmony generating products with added value and identity that reflect a modern Mexico.

Encouraged by architecture critic Esther McCoy, who became familiar with her work through the recommendation of architect Luis Barragán,⁴ Porset published the article "Chairs" (1951)⁵ in the prestigious American magazine *Arts and Architecture*. In the article, Clara Porset exposes the objectives of her practice saying her work is known for having a Mexican spirit precisely because that is the effect that she seeks. She designs for Mexicans, taking into account their physical characteristics and seeking to produce forms that relate to the context as closely as possible in an effort to solve their needs. Most of their

3 Clara Porset, “Folk Furniture of Mexico” in *School Arts Magazine*, vol. 47, no. 5 (January 1948): 161-167.

4 Between 1951 and 1952, Clara Porset and Esther McCoy established an interesting and profuse correspondence that reveals many of the designers' concerns. These can be consulted through the Archive of American Arts, Smithsonian Institute: <https://www.aaa.si.edu/collections/esther-mccoy-papers-5502>

5 Porset, “Chairs” in *Arts and Architecture*, vol. 68, no. 7, (July 1951): 34-35.

furniture is made by hand; the forms respond to tradition, but also to the characteristics of the materials and the skills of the artisans. This makes production limited and, therefore, costly, which reveals why Porset's production was rather small and why her main clients, with some exceptions, were architects with projects that boasted large budgets.

The Mexican natural fibers—ixtle, jute, palm and hemp—accentuate the local furniture, reinforcing its vernacular character that is at the same time modern. Porset finds two fields of study in the traditional *butaque* and *equipal*. Although she reflects on both, it is the rereading of the *butaque* that becomes an obsession resulting in an iconic piece that forms part of Porset's production. However, her writings and analyses related to these two seats suggest that she considered both forms Mexican typologies that could be studied through a modern lens.⁶

Although most of her production is associated with that of the modern Mexican architects for whom she produced commissions and interiors; and later with the production of industrial furniture for the company DM Nacional,⁷ Porset constantly sought out spaces for social projects where design served to improve the lives of the disadvantaged. She revisited the rural furniture project that she and Xavier Guerrero submitted to the contest of the Museum of Modern Art in New York, *Organic Design in Home Furnishings* in 1940-41 on countless occasions, proposing variations each time. This is the case with the Casa Campesina [Peasant House] in the Papaloapan Basin project. Though authored by the architect Alberto T. Arai, Porset was invited to design the interiors, which were simple, honest, and developed with local

⁶ Porset focused on the study of the *butaque* and to date there is no knowledge of her ever creating a rereading of the *equipal*. However, she wrote about and referred to the vernacular *equipal* on repeated occasions; as is the case with the previously mentioned article in *Arts and Architecture* and Clara Porset, "El equipal, mueble mexicano in *Decoración* magazine, no. 2, (January 1953): 35-36.

⁷ Around the mid-fifties, Porset established a collaborative relationship with the company DM Nacional, owned by the industrialist Antonio Ruiz Galindo. He began producing furniture for her projects like the pieces for the Pierre Marqués Hotel in Acapulco in 1956-57. Galindo later produced office furniture for which Porset received royalties.

materials that took into account the context and needs of the people who would inhabit the homes.⁸

Her participation in the Centro Urbano Presidente Alemán [Presidente Alemán Urban Center] (1947-1949) is perhaps her most ambitious and visible social project. Porset designed the furniture for a series of sample apartments, at the invitation of Mario Pani. This building was the first of its kind seeking to provide the families of 1080 state workers with decent housing that had a modern character. Pani proposed a multifamily building with spacious apartments, large corridors, green areas and commercial spaces on the ground floors to the Dirección General de Pensiones Civiles y de Retiro [Civil Pension and Retirement Offices]. Within this proposal, art was integrated into the architecture and furniture—designed by Porset—at an accessible price, with a modern spirit and an aesthetic associated with the local.

In an article published by *Arquitectura México* (1950),⁹ the designer reflects on the undignified situation of middle-class housing in urban areas at the time, and exposes her ideas for achieving a meritorious, honest and comfortable interior for the Presidente Alemán complex. She proposed furniture with straight lines in pine and red cedar, with natural fibers and even with industrial and novel materials such as celotex, an economic chipboard. Porset designed storable furniture, day beds for rest areas, stools that turn into tables and three types of chairs with different inclinations depending on the use of the seat. She then defined the interior by placing the furniture in a spaced-out manner allowing for free movement. It is through this project that Porset explored the possibilities of the interior not only as a container for a formal proposal but as a symbolic space that is not completed until inhabited.

These ideas were then reformulated and carried out with great success in three projects: her own office on Calle Génova, in a building designed by the architect Juan Sordo Madaleno in 1957; the house of architect Sordo Madaleno from 1952, and the house of architect Enrique Yáñez in Jardines del Pedregal from 1958. In her studio, Porset put into practice her ideas for spaces where furniture would converge

8 “Casa Campesina en el trópico. Arquitecto Alberto T. Arai, diseñadora Clara Porset” in *Decoración* magazine, no.1, (1951): 39-40.

9 Porset, “El centro urbano Presidente Alemán” in *Arquitectura México* (October 1950): 117-120.

with architecture, placing her designs in such a way that allowed for free flowing movement. For the Sordo Madaleno and Yáñez projects, though there is no record of direct communication with either of them in any archive, the closeness to both and the repeated collaborations are evident.¹⁰

In Sordo's house, with modern open spaces, huge windows that allow natural light in and that incorporates local materials, Porset placed different versions of the *butaque* as her iconic contribution. In the Yáñez house, in which the architect's design hints at a pre-Columbian aesthetic, the Totonac armchair and table are the protagonists. The furniture in both homes was placed with precision and detail to achieve spacious circulation that reflects a modern interior, but with a local identity.

Clara Porset's figure is unique in the Mexican design landscape: designer, promoter, activist, writer, critic and teacher. She worked for more than fifty years on the construction of a practice and thought that conceived of a design that was locally specific, reflected cultural wealth and the Mexican idiosyncrasy. It is through her writing that her position, her thinking and the ideas that forged her singular proposal are known. Her texts, in addition, reveal a cultured reader, prepared and equipped to participate in the intellectual field with a relevant design, that communicates and manifests the values of a people and their search for modernity.

¹⁰ Porset and Guerrero developed a close friendship with Yáñez and his family. Porset also collaborated on three more projects with Yáñez, who acted as executor to her will. With Juan Sordo Madaleno, there are records of around six projects in which they collaborated.



Centro Urbano Presidente Alemán, 1949. Photograph courtesy of Fondo Colección ICA, Acervo Histórico Fundación ICA



Bedroom with butaque, n.d., Archivo Clara Porset. Centro de Investigación de Diseño Industrial. Facultad de Arquitectura. Universidad Nacional Autónoma de México

29 A Chair of One's Own.

Clara Porset's *bataque* design as metaphor for the marriage of art and craft

Adriana Kuri Alamillo

“It can be argued that the essence of making lies
in creating (life)... it implies
the emergence of the new, of something
that is whole, from separate,
often disjunctive and opposing components.”

Ulrich Lehmann, *Making is Knowing*, 2012¹

Clara Porset Dumas was born into a wealthy Cuban family in 1895, and consequently had the chance to travel extensively, and attend courses in art, architecture and design in the U.S. and Europe as well as Cuba. On one of her trips she met and developed a friendship with Bauhaus founder Walter Gropius, with whom she remained in contact for years to come and who encouraged her to reach out to former Bauhaus teacher Josef Albers at Black Mountain College in 1934.² Porset visited and met both Josef and Anni Albers, continuing to accumulate a wide range of artistic and political ideas that would have a deep influence

¹ Ulrich Lehmann, “Making is Knowing”, *The Journal of Modern Craft*, vol. 5, issue 2 (July 2012): 155-159.

² Zoë Ryan, “The Shared Vision of Clara Porset, Lola Alvarez Bravo, Anni Albers, Ruth Asawa, Cynthia Sargent and Sheila Hicks,” in *In a Cloud, in a Wall, in a Chair: Six Modernists in Mexico at Midcentury*, ed. Zoë Ryan (Chicago: Art Institute of Chicago, 2019), 29.

on her work and the theories of art, craft and design that she wrote about so prolifically.

Porset settled in Mexico City as a political exile in June of 1935, after being forced to abandon Cuba due to her increasingly leftist political activism.³ At the time of her arrival, Mexico City was a hub of political and cultural renewal into which Porset became integrated through her membership in the League of Revolutionary Writers and Artists (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios; LEAR). There she encountered artists, architects, designers and thinkers working to synthesize indigenous artistic expressions from across Mexico to create a new vision of a distinct Mexican culture.⁴ She also met her husband Xavier Guerrero, with whom she travelled throughout the country learning about different cultures and craft traditions that became intermingled with her idea of a cross-disciplinary language and practice of design.⁵ It was then, that Porset encountered the vernacular *bataque*, and began reworking it to fit a nationalistic expression of Mexican furniture that was art, craft and design all rolled into one.

The *bataque* chair that Clara Porset came upon through her travels was already a hybrid born of history, tradition and cultural interchange. It emerged and was first developed in Cumaná, Venezuela in the late-sixteenth century, borrowing features from pre-Hispanic ceremonial chairs called *duhos* and the *x-frame chair* brought to the Americas by Spanish colonists. The low, curved and inclined shape of the *bataque* is clearly reminiscent of the wooden *duho*, while the chair's legs and construction through wooden joints was only made possible by the technology and design of the Spanish *x-frame*.⁶ In colonial Mexico (New Spain), the earliest mention of *bataques* can be traced to cargo manifests from Campeche to Veracruz, with Campeche

³ Report by Frederick E. Roderick, title of case: Clara Porset Dumas de Guerrero, reporting office: Mexico, D.F., June 8, 1960, DOCID: 32680240, Department of Justice, Federal Bureau of Investigation.

⁴ Randal Sheppard, "Clara Porset and The Politics of Design" in *In a Cloud, in a Wall, in a Chair: Six Modernists in Mexico at Midcentury*, 78.

⁵ Ryan, "The Shared Vision of Clara Porset, Lola Álvarez Bravo, Anni Albers, Ruth Asawa, Cynthia Sargent and Sheila Hicks," 28-29.

⁶ Jorge F. Rivas Pérez, "Butacas and Butaques: News Chairs for the New World" in *Silla Mexicana*, (Mexico City: Arquine / Secretaría de Cultura, 2018), 36.

becoming a hub of production and export for this hybrid seat.⁷ The *butaque* spread quickly throughout Mexico and regional variations developed as this piece of furniture became an indelible part of the mixed heritage of the country.

Though Clara Porset was not the first to be inspired by these chairs she was, as Jorge F. Rivas Pérez notes, “the main promoter and theorist of the modern *butaque*.⁸ William Spratling, Michael Van Beuren, Luis Barragán and a host of others also created their own remakes, but it was Porset’s re-design that brought the chair well and truly into the modernist limelight. She employed traditionally Mexican materials and artisanal techniques, gearing her designs specifically to the country’s climate and to its peoples aesthetic preferences; while at the same time ensuring that the chairs boasted clean lines and component parts that allowed them to be mass produced in keeping with modernist imperatives.⁹ Porset worked and reworked the *butaque* throughout her life, refining the form into a more ergonomic design, experimenting with materials and producing a wide variety of iterations, some in collaboration with other artists but more importantly all a mixture of old and new, of tradition and modernity. Her *butaques* were the marriage of art and craft through design.

The cross-disciplinary ideas and non-hierarchical approach that fed Clara Porset’s practice were strengthened significantly through her contact with the Albers. They transported the Bauhaus approach to Black Mountain College, striving to unify the principles of mass production and individual artistic vision. This unity of art, craft and technology in design became a guiding principle for Porset after spending the summer of 1934 as their student. Later she continued to move in a circle of like-minded individuals; artists, architects and designers alike who espoused modernist ideals of technological advancement. They sought to redeploy the artisanal traditions they encountered through an artistic vision that tied creation to tradition, ingenuity to mass production and that could bring good design to the lives of the everyman.

⁷ Ibid., 37.

⁸ Ibid., 38.

⁹ Clara Porset, “Chairs”, *Arts & Architecture Magazine*, vol. 68, no. 7 (July 1951): 34-35.

El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México [Art in Daily Life: An Exhibition of Objects of Good Design Made in Mexico] reflected these ideas and guiding principles perfectly. Porset organized this show for the Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura [The National Institute of Fine Arts and Literature] in 1952. Through a distinct effort not to privilege either the machine-made object, nor the artisanally crafted, she managed to create a space that could equate them and present them as artworks meant to inhabit daily life rather than solely utilitarian objects. “Porset was intent on giving equal importance to craft traditions...[thus] ensuring not only the survival of Mexico’s artistic and cultural heritage but also the livelihoods of its craftspeople.”¹⁰ She sought to create a marriage of art and craft, bypassing extant divisions and cultural hierarchies. *Art in Daily Life* was critically acclaimed and boasted, according to one reporter, the label of being “the first exhibition of its kind in all of Latin America.”¹¹ An exhibition that argued “the need for our museums to dissolve the false border they have created between the ‘high’ and ‘low’ arts”.¹² A sentiment Porset had expressed only a few years before the exhibition in the article “¿Qué es diseño?” [What is design?], in which she set out to explain the need for a new kind of definition for design unfettered to longstanding but ultimately useless separations.

Porset and her contemporaries were adamantly opposed to a division between art and craft. A hierarchy that was staunchly defended and reinforced by modernist art critics, like Clement Greenberg, but that hasn’t always existed. Porset herself noted in “Expresión y Utilidad de los objetos de uso diario” [Expression and Utility of Everyday Objects] that there was a time in which art and craft coexisted by being integrated into the design of functional and aesthetically appealing objects of everyday use. Employing the *lekythos* as an example, she pointed out the vital and intuitive need that Greek culture had for aesthetic values in commonplace objects.¹³ Yet, examples such as this did nothing to alter the strict delineation that had become so

¹⁰ Ryan, “The Shared Vision of Clara Porset, Lola Álvarez Bravo, Anni Albers, Ruth Asawa, Cynthia Sargent and Sheila Hicks,” 33

¹¹ Rosa Castro, “Genio y figuras,” *Excélsior*, February 24, 1952.

¹² Porset, “¿Qué es diseño?”, *Arquitectura México*, no. 28 (July 1949): 170.

¹³ Porset, “Arte en la industria: expresión y utilidad de los objetos de uso diario”, *Arquitectura México*, no. 29 (October 1949): 225.

deeply ingrained. Clara Porset however hit the nail on the head, preempting the contemporary debate about the position of craft in a world that so adamantly defends the genius of art and ignores what Julia Bryan-Wilson calls the worst kept secret in art history. That craft is widely institutionalised, that it maintains a strong connection to all of the institutions meant to define and police the art world, that its influence on virtually every aspect of art is really no secret at all.¹⁴

Craft is a contested concept with all too many associations, one that suffers from the way it has been employed to exalt the virtues of art through comparison. The truth is however, that “there is no such thing as craft. With all its complexities, with all its different registers of meaning across history, across class, across gender, across institutions, craft is all of these things, some of these things, none of these things.”¹⁵ It was thus, through the *butaque*, importantly spotlit both as part of the *Art in Daily Life* exhibition and its accompanying catalogue, in its traditional as well as redesigned form that Clara Porset exhibited a deep ownership and understanding of these ideas. Porset presented and defined the *butaque* as an object of good design, a chair that encompassed the unity of art and craft. It was through this chair, that has stood the test of time that she achieved her goal of uniting modernist imperatives, with artisanal techniques and created an ingenious piece that transcends the artificial divides between the high and low arts. She was able to create what she called ‘our own kind of furniture’, a fusion of the traditional and the modern, “a more dynamic and liberated form of design... [that] entailed integrating the psychological as well as the functional aspects of aesthetics and materials.”¹⁶

¹⁴ Julia Bryan-Wilson, “Eleven (Contradictory) Propositions in Response to the Question: What is Contemporary Craft?” in *Craft*, ed. Tanya Harrod (Cambridge: The MIT Press, 2018), 66.

¹⁵ Ibid., 68.

¹⁶ Sheppard, “Clara Porset and The Politics of Design” in *In a Cloud, in a Wall, in a Chair: Six Modernists in Mexico at Midcentury*, 85;

and Clara Porset, “El diseño viviente”, *Espacios*, no. 15 (May 1953): n.p.





Interior of Clara Porset's office on calles Génova and Hamburgo, ca. 1957.
Archivo Clara Porset. Centro de Investigación de Diseño Industrial. Facultad
de Arquitectura. Universidad Nacional Autónoma de México

Fundación Jumex

Fundadores [Founders]

Sr. Eugenio López Rodea
Sra. Isabel Alonso de López †

Presidente de [President of]

Fundación Jumex
Eugenio López Alonso

Asistente de Presidencia

[Assistant to the President]
Ana Luisa Pérez

Curador en jefe [Chief Curator]

Kit Hammonds

Asistentes curatoriales

[Curatorial Assistants]
María Emilia Fernández,
Adriana Kuri Alamillo, Cindy Peña

Coordinadora editorial

[Editorial Coordinator]
Arely Ramírez

Diseño gráfico [Graphic Design]

Daniel Carbajal

Educación y Fomento

[Education and Grants - Scholarships]
Sofía José, Francisco Javier Navarrete,
Mónica Quintini

Gerente de Exposiciones

[Exhibitions Manager]

Begoña Hano

Gerente de Registro [Chief Registrar]

Luz Elena Mendoza

Registro y Montaje

[Conservation and Installation Team]
Mariana López, Astrid Esquivel,
Alejandra Braun, Linette Cervantes,
Óscar Díaz, José Juan Zúñiga,
Iván Gómez, Brian Saucedo

Gerente de Producción

y Operaciones [Planning
and Operations Manager]

Francisco Rentería

Equipo de Producción

[Production Team]

Enrique Ibarra, Daniel Ricaño,
Alejandro López, Gerardo Rivero,
Lissette Ruiz, Erika Loana Rivera,
Arturo Vázquez, Fernando Ramírez,
Víctor Hernández, Manuel López,
Marco Salazar

Gerente de Comunicación

[Communications Manager]

Ruth Ovseyevitz

Coordinadora de Comunicación

[Communications Coordinator]

Maricruz Garrido

Gerente de Administración

[Administrative Manager]

Aurora Martínez

Equipo de Administración

[Administrative Team]

Arturo Quiroz, Javier Cartagena,
Alan E. Castro, Héctor Polo,
Moisés Aparicio, Marisol Vázquez,
Berenice Domínguez, Verónica Martínez,
Edith Martínez, Erika Ávila

Biblioteca [Library]

Cristina Ortega

Jefe de Seguridad [Chief of Security]

Servando Castañeda

Equipo de Seguridad [Security Team]

David Bruno, Idali Gómez,

Armando Herrera, Agustín Salinas

Servicios auxiliares

[Auxiliary Services Team]

Fabiola Chapela, José Escárcega

Folleto [Booklet]

Textos [Texts]

Ana Elena Mallet

Adriana Kuri Alamillo

Coordinación editorial

[Editorial coordination]

Arely Ramírez

Diseño [Design]

Daniel Carbalj

Portada [Cover]

Clara Porset con mesa y sillas totonacas
en la sala del arquitecto Enrique Yáñez,
calle Cantil, ca. 1958.

Archivo Clara Porset. Centro
de Investigación de Diseño Industrial.
Facultad de Arquitectura. Universidad
Nacional Autónoma de México

© 2020 Fundación Jumex

Arte Contemporáneo

© textos [texts], los autores

[the authors]

© imágenes [images]

Archivo Clara Porset.

Centro de Investigación de Diseño
Industrial. Facultad de Arquitectura.
Universidad Nacional Autónoma
de México, a menos que se indique
lo contrario [unless otherwise stated].

Exposición [Exhibition]

Clara Porset:

Diseño y pensamiento

07.MAR.-31.MAY.2020

Proyecto organizado por

[Organized by] Ana Elena Mallet,
curadora invitada [Guest Curator];
Adriana Kuri Alamillo, asistente
curatorial [Curatorial Assistant]

Diseño museográfico

[Exhibition Design]

Sinestesia Arquitectos

Agradecimientos [Acknowledgements]

Adolfo Balfre Gutiérrez Nieto

Alejandra de la Paz

Amanda Guadalupe Solís Espinoza

A. Taro Arai

Carmen Martínez

Dora Ruiz Galindo

Dulce Sánchez

Ernesto Martínez

Ernesto Soto

Georgina Domínguez

Javier Hinojosa

Jorge Enrique Caballero Yáñez

Jorge A. Vadillo

Juan José Kochen Gómez

Marta Debra Turok Wallace

Octavio Murillo de la Cadena

Renato Camarillo Duque

Ricardo Pérez Álvarez

Rosalba Rojas Chávez

Sergio Autrey

Ximena Ortega

Archivo Clara Porset.

Facultad de Arquitectura,

Centro de Investigaciones de Diseño
Industrial, Universidad Nacional
Autónoma de México

Archivo Juan Sordo Madaleno

Fundación ICA

Museo Franz Mayer,

Colección Ruth D. Lechuga



