

***El arte en la vida diaria*, por Clara Porset: o design produzido no México em duas exposições em 1952**

Fernanda de Souza Quintão

Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF

<http://lattes.cnpq.br/2330351695528099>

fernandaq@gmail.com

Maria Lucia Bueno Ramos

Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF

<http://lattes.cnpq.br/9373853760102806>

marialucia.bueno@gmail.com

Resumo:

Defendendo a quebra da hierarquia entre as chamadas “belas artes” e as artes utilitárias, Clara Porset realizou na Cidade do México, em 1952, duas exposições com o nome de *El arte en la vida diaria*, em que foram exibidos cerca de oitocentos objetos produzidos no México, tanto de forma artesanal quanto industrial. Ela pretendia, com isso, convencer empresários a produzirem industrialmente objetos funcionais e esteticamente agradáveis, respeitando a tradição mexicana de criar artefatos úteis e belos. Seu objetivo era que, a partir da redução de custos resultante da produção em série, o contato com a arte no cotidiano se tornasse acessível a toda a população do país. Este trabalho traça um breve histórico de exposições de design anteriores e faz um panorama das mostras idealizadas e organizadas por Clara Porset, a partir de seu catálogo impresso, realizando um levantamento de expositores e designers participantes.

Palavras-chave:

América Latina; Clara Porset; Design Moderno; Design no México; Exposições de design.

Eixo temático:

Design e identidade

***El arte en la vida diaria*, by Clara Porset: design made in Mexico in two exhibitions in 1952**

Abstract:

*By defending a hierarchy break between the so-called “fine arts” and the utilitarian arts, Clara Porset held in Mexico City, in 1952, two exhibitions named *El arte en la vida diaria*, in which around eight hundred objects made in Mexico, both handcrafted and industrially made, were exhibited. With this, She was trying to convince business people to industrially produce functional and aesthetically pleasing objects, respecting the mexican tradition of creating useful and beautiful objects. Her objective was that, with the cost reduction resulting by serial production, contact with art in everyday life would become accessible to the entire population of the country. This paper draws a brief history of previous design exhibitions and makes an overview of the exhibitions idealized and organized by Clara Porset, based on its printed catalog, featuring its participating exhibitors and designers.*

Keywords:

Latin America; Clara Porset; Modern Design; Design in Mexico; Design exhibitions.

1 Antecedentes

Na América Latina, o desenvolvimento do design moderno se iniciou com o retorno, a seus países de origem, de estudantes e profissionais que buscaram formação na Europa. O processo se intensificou, ainda, a partir do contato com pessoas recém-chegadas ao continente americano após fugirem de perseguições nazistas, o que incluía professores e alunos da Bauhaus. A proximidade com novas realidades advindas do impacto provocado pela produção industrial, como o uso de novos materiais, e as propostas e discussões sobre a finalidade e a estética de objetos utilitários produzidos em grande escala fizeram com que algumas pessoas exercessem o papel de apresentar aos conterrâneos as novidades e nomes importantes em áreas variadas como moda, design de ambientes e arquitetura, entre outras. Uma pessoa que se destacou nesse cenário foi Clara Porset (1895-1981).

Mulher branca nascida na cidade de Matanzas, em Cuba, Clara realizou seus estudos entre os Estados Unidos e a Europa. De volta a Cuba, nos primeiros anos da década de 1930, além de atuar profissionalmente como designer de móveis e de interiores, ela publicava textos na Revista Social¹, contando sobre as tendências com que tinha tido contato na Europa. Como militante comunista, sofreu uma série de boicotes e ataques a sua atuação e, em 1936, se exilou no México, onde viria a passar a maior parte do resto de sua vida.

Sua chegada ao México se deu em um momento particularmente favorável às discussões sobre os caminhos que se desejava para o país política, econômica e culturalmente falando, com movimentações intensas entre artistas e literatos, que também atraíam estrangeiros interessados em participar da euforia advinda da abertura política ocorrida após períodos conturbados para correntes progressistas (SHEPPARD, 2018). Clara logo se uniu à LEAR – Liga de Escritores e Artistas Revolucionários, onde possivelmente conheceu Xavier Guerrero², que viria a se tornar seu parceiro conjugal e profissional.

Clara defendia o uso do design industrial como instrumento para possibilitar o acesso a bens de qualidade, funcionais e de bom valor estético também por classes mais baixas. O passado colonial mexicano, assim como ocorreu em outros países da América Latina (FERNÁNDEZ; BONSIEPE, 2008; GALEANO, 2021), havia levado ao surgimento de uma burguesia pouco comprometida com interesses outros que não os próprios, e para quem o desenho da balança comercial nacional, baseado na exportação de matéria prima e importação de bens industrializados, era conveniente e confortável. Durante a 2ª Guerra Mundial, devido às novas prioridades nos países envolvidos no conflito, a industrialização de países que iniciavam processos de modernização recebeu impulsos e, no caso do México, um dos setores mais favorecidos foi o têxtil (FUENTES; MIRKIN, 2008). Mas de modo geral, mesmo com incentivos ao desenvolvimento industrial interno, o processo ocorreu de forma lenta: no início da década de 1950, a produção de bens de consumo no país ainda era realizada majoritariamente de forma manual.

2 EUA e Inglaterra: as primeiras exposições de design industrial em museus

Na primeira metade do século XX, o design industrial começou a ser entendido, em países economicamente mais avançados, como instrumento estratégico para o fortalecimento de suas economias internas, com a ocorrência de políticas públicas de incentivo e de iniciativas institucionalizadas para se divulgar a importância dessa atividade para a população em geral.

O fechamento da Bauhaus em 1933, provocado pela ascensão do regime nazista na Alemanha, levou ao continente americano professores e estudantes da escola que temiam sofrer perseguições e viam a região como uma promessa de continuidade do desenvolvimento do design moderno. Muitos se

¹ Revista cubana fundada por Conrado Walter Massaguer (1889-1965), era referência para jovens democratas que procuravam novos caminhos políticos para o país (MALLET, 2020).

² Xavier Guerrero (1896-1974), pintor muralista de origem indígena, foi um dos organizadores da Exposição de Artes Populares em 1921 que, de acordo com Mallet (2020), foi fundamental para a história do design e da arte popular no México. Trabalhou com Clara Porset em seu escritório de design.

tornaram professores em universidades estadunidenses³, onde puderam disseminar o ideário moderno bauhausiano, que também influenciou espaços de consagração, como o MoMA, que desde 1932 já contava com um departamento de arquitetura e design industrial⁴.

Na década de 1930, o MoMA realizou a exposição *Machine Art*⁵ com o intuito de apresentar as possibilidades estéticas decorrentes da produção industrial de objetos utilitários; deu início a uma série de mostras com o título *Useful Objects*⁶, para demonstrar que era possível produzir a baixo custo final objetos de uso diário considerados belos; e apresentou a produção da Bauhaus em *Bauhaus: 1919-1928*⁷. Em 1940, como parte dos esforços do governo Roosevelt para promover a política da boa vizinhança com países da América Latina, o museu promoveu a competição *Industrial Design Competition for 21 American Republics*⁸. No ano seguinte, foi realizada a exposição *Organic Design in Home Furnishings*⁹, para apresentar os resultados da competição. Clara Porset e Xavier Guerrero participaram do processo com o projeto de um conjunto de mobiliário de baixo custo para camponeses, que foi uma das cinco propostas latinas premiadas e expostas em Nova York. Em 1950, em uma premiação de design de móveis de baixo custo promovida pelo MoMA¹⁰, uma cadeira projetada pelo casal, apesar de não ter sido premiada, foi selecionada e incluída no catálogo da mostra. Entre os anos de 1950 e 1955, o MoMA realizou também uma série de exposições anuais com o nome de *Good Design*, em que eram exibidos objetos de uso doméstico considerados exemplos de “bom design”. Assim, cumpria o papel pedagógico de apresentar o conceito à população em geral e de propagandear os feitos da indústria nacional.

Na Inglaterra, no período pós-guerra, o design industrial foi incorporado aos esforços de recuperação da economia nacional, inclusive como recurso importante para fortalecer o comércio doméstico e a exportação de bens de consumo produzidos industrialmente, além de melhorar a imagem do país como um lugar moderno e de pensamento avançado (BRITAIN CAN MAKE IT, 2019). Em 1944, ainda durante a guerra e já se preparando para a reconstrução do país, foi criado pelo governo de Winston Churchill o então chamado *Council of Industrial Design* - CoID, que deu origem ao *Design Council*. Dois anos depois, em 1946, o Museu *Victoria and Albert* – V&A recebeu a exposição *Britain Can Make It: Good Design and Good Business*, realizada com apoio do governo, com o objetivo de incentivar o investimento em design por parte dos fabricantes e despertar o desejo nos consumidores. Foram mais de três mil itens exibidos, projetados por mais de oitenta designers, divididos em trinta e duas seções que incluíam categorias como objetos de uso doméstico, moda, equipamentos corporativos, transporte civil e tecnologia. A exposição obteve sucesso de público, tendo ficado em cartaz por quatorze semanas e sido visitada por quase um milhão e meio de pessoas. Nos anos seguintes, o CoID aproveitou o êxito da exposição para realizar outras mostras, além de palestras,

³ Entre eles, Josef e Anni Albers (Black Mountain College e Universidade de Yale), Walter Gropius e Marcel Breuer (Universidade de Harvard) e László Moholy-Nagy (New Bauhaus, em Chicago e, posteriormente, School of Design, ligada ao Instituto de Tecnologia de Illinois).

⁴ Ver <https://www.moma.org/collection/about/curatorial-departments/architecture-design>.

⁵ Em exibição no MoMA entre 06/03 e 30/04 de 1934.

⁶ A série de mostras ocorreu entre 1938 e 1948 e recebia títulos como “*Useful Objects in Wartime Under \$10*”, “*Useful Objects of American Design Under \$10*”, “*100 Useful Objects of Fine Design (available under \$100)*”, “*Christmas Exhibition: Useful Objects Under \$10*”.

⁷ Em exibição entre 07/12/1938 e 30/01/1939.

⁸ A competição se dividia em duas partes, com instruções diferentes: uma para participantes dos Estados Unidos, que deveriam apresentar propostas de têxteis, luminárias e móveis contemporâneos para a classe média, e uma para designers da América Latina, que deveriam, obrigatoriamente, utilizar materiais locais e observar técnicas de construção.

⁹ Em exibição entre 24/09 a 09/11 de 1941.

¹⁰ *Prize Designs for Modern Furniture from the International Competition for Low-Cost Furniture Design*, em exibição no MoMA entre 16/05 e 16/07 de 1950.

cursos, publicações e até um programa transmitido pela televisão, com o intuito de educar as pessoas para que fossem capazes de identificar exemplos de “bom design”.

3 O projeto de exposições de design no México, por Clara Porset

Na América Latina, a realidade do design industrial era diferente: além de estar em um estágio muito inicial de desenvolvimento, não havia incentivos por parte dos governos nem apoio institucionalizado. Clara Porset, que, na década de 1940, atuava como designer de móveis em projetos no México e nos EUA, além de escrever textos sobre o tema publicados em periódicos dos dois países, tomou para si o compromisso de apresentar a industriais mexicanos as possibilidades do design industrial. Dessa maneira, ela começou a articular a realização de exposições de design produzido no México. Em 1948, Clara se dirigiu a Fernando Gamboa¹¹, defendendo a quebra da hierarquia entre as chamadas “belas artes” e as artes utilitárias, ou artesanato, e propondo a realização, naquele mesmo ano, de duas exposições: uma de móveis de design contemporâneo que mostrassem também a herança cultural pré-hispânica e colonial; e outra de objetos de uso diário que fossem belos, úteis e de custo acessível. Pode-se perceber uma similaridade entre a segunda proposta e a série de exposições *Useful Objects*, do MoMA, que havia ocorrido entre 1938 e 1948, o que é um dos fatores que nos leva a especular que as exposições desse museu podem ter influenciado o desenho da exposição que Clara efetivamente conseguiu realizar. Quatro anos após sua carta a Gamboa, e com apoio dele (MALLET, 2020), ela conseguiu montar em 1952 a exposição *El arte en la vida diaria: exposición de objetos de buen diseño hechos en México*. No mesmo ano, Clara publicou um texto na revista *Espacios – Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas*¹², em que relatava as intenções que guiaram a realização da mostra, as dificuldades enfrentadas e sugestões de ações seguintes.

Sua intenção principal era promover o desenvolvimento da indústria mexicana para possibilitar o acesso da população geral a bens de qualidade, esteticamente agradáveis e de baixo custo, que respeitassem as características do país. Ela pretendia fazer isso a partir de duas premissas: mostrando que o senso estético e a adequação às necessidades locais sempre estiveram presentes em objetos produzidos artesanalmente no território mexicano, de acordo com tradições vernaculares; e apresentando objetos produzidos industrialmente no México, que seguissem a retórica modernista do “bom design”. Clara buscou recursos financeiros com industriais e órgãos públicos para que conseguisse fazer a montagem, mas teve que lidar com a indiferença, tendo recebido pouquíssimo apoio, o que ela própria fez questão de explicitar em texto publicado no catálogo da exposição (EL ARTE, 1952).

4 O registro impresso da exposição em 1952

El arte en la vida diaria aconteceu em dois momentos de 1952 (MALLET, 2020). O primeiro local a abrigar a mostra foi o Palácio de Belas Artes¹³, construção inaugurada em 1934 no centro histórico da Cidade do México, vinculada ao Instituto Nacional de Belas Artes e considerada em 1987 patrimônio da humanidade pela UNESCO. A segunda exibição da mostra organizada por Clara Porset ocorreu na então recém-inaugurada Cidade Universitária da Universidade Nacional Autónoma do México – UNAM, por ocasião do VIII Congresso Panamericano de Arquitetura, evento que atraiu nomes importantes da arquitetura moderna mundial, que visitaram a exposição e tiveram, portanto, contato com o design produzido no México.

¹¹ Fernando Gamboa (1909-1990) era, então, diretor do Departamento de Artes Plásticas no Instituto Nacional de Bellas Artes, na Cidade do México.

¹² Fundada pelos arquitetos Guillermo Rosell de la Lama e Lorenzo Carrasco, em atividade no México entre 1948 e 1957. Entre 1948 e 1954, foram publicados na revista cinco textos de Clara Porset, em que apresentava e discutia conceitos relacionados ao design e ao mobiliário (MALLET, 2020).

¹³ Para sua inauguração, foram encomendados murais de Diego Rivera e de José Clemente Orozco, aos quais posteriormente se juntaram obras de David Siqueiros e outros muralistas mexicanos. Além de receber exposições e espetáculos artísticos e culturais, o Palácio também já abrigou cerimônias de posse de presidentes do país.

Os dados aqui apresentados se baseiam principalmente nas informações, incluindo textos e imagens, contidas no catálogo digitalizado da exposição, publicado em abril de 1952, em uma tiragem de 2500 exemplares (MALLET, 2020). Além de conceber e participar ativamente da produção da mostra, Clara foi a responsável pela direção e pelo design da exposição, segundo créditos no catálogo (EL ARTE, 1952). Desde sua chegada ao México e a partir de sua aproximação com a cultura local, ela realizou várias viagens pelo país na companhia de Xavier Guerrero, que a apresentou às tradições materiais e ao conhecimento vernacular de diferentes regiões. Clara visitou produtores e incluiu, no catálogo, um mapa do país indicando os principais tipos de artesanato e materiais encontrados em cidades variadas.

Dos dez patrocinadores da exposição, cinco eram empresas que produziam, artesanal ou industrialmente, objetos que faziam parte da mostra: Acros (eletrodomésticos), DM Nacional (móveis em chapa metálica e refrigerador), Domus (móveis artesanais em madeira), *Nueva San Isidro* (louças) e *Platería Ortega* (objetos decorativos e utilitários em prata). É possível perceber que as relações pessoais de Clara Porset podem ter sido importantes para que ela conseguisse o apoio necessário à realização da exposição: na década de 1940, ela havia projetado mobiliário de baixo custo para apartamentos do conjunto de habitações populares *Centro Urbano Presidente Alemán* - CUPA, inaugurado em 1947 e construído pela *Ingenieros Civiles Asociados* - ICA, uma das empresas patrocinadoras. Outra empresa que apoiou financeiramente a exposição foi a *Jardines de Pedregal*, empreendimento imobiliário idealizado por Luis Barragán e do qual também participou Max Cetto, ambos importantes arquitetos modernos para quem o escritório de Clara Porset desenvolveu mobiliário¹⁴.

O texto principal do catálogo, *El diseño en México*, é de autoria de Clara Porset e se inicia com uma definição simples do que ela entendia por design à época: “é a forma útil que nos rodeia diariamente”¹⁵ (EL ARTE, 1952, p. 13). Complementa a definição afirmando que estas formas devem se adaptar ao uso que se espera delas, ao material e ao modo de produção, sem que haja superioridade entre as formas devido à maneira como foram produzidas (Imagem 1). Clara afirma que o design não é um fim em si mesmo e que sua finalidade é contribuir para a elevação do nível de vida da população. Ela elogia a tradição construtiva e plástica de objetos artesanais no México e critica os industriais do país que, por não considerarem a relação entre arte e indústria, produziam objetos fora de seu tempo e das necessidades das pessoas. Também menciona as dificuldades para a realização da exposição, destacando a hostilidade com que foi recebida pela grande maioria dos industriais que procurou, chegando a citar alguns exemplos, sem mencionar os nomes das empresas. Clara aponta o papel pedagógico e estratégico de espaços como museus e escolas técnicas para disseminar a importância do design para a economia do país e o bem-estar da população. Destaca, ainda, a obrigação do Estado em estimular os dois tipos de produção, diante do inevitável crescimento e preponderância da indústria sobre o artesanato. Dessa forma, e com melhores condições de vida, operários poderiam se dedicar ao trabalho manual como passatempo e artesãos de destaque poderiam permanecer exercendo a atividade como fonte de renda. Assim, o México produziria objetos úteis e belos tanto na indústria quanto no artesanato, em ambos os casos respeitando as antigas tradições de seus povos. Clara termina o texto defendendo que a cultura não é algo que se guarda nem se conserva intacto, mas uma provocação ao movimento, que é progresso, e que as formas mexicanas sempre em mudança, mas sempre belas, poderiam ser patrimônio e formação de todos e de cada um.

¹⁴ Outros patrocinadores da exposição foram: *Camara Nacional del Cemento* – Canacem; *Nacional Financiera* (instituição bancária pública); e *Sociedad de Arquitectos Mexicanos*.

¹⁵ Tradução nossa. Texto original: *es la forma util que nos rodea a diario*.



Imagem 1: Foto da exposição *El arte en la vida diaria*, mostrando móveis, luminária e painéis de barro e de alumínio e a frase “Não é menos bela uma forma feita a máquina que uma feita à mão”. A autoria da foto é desconhecida.

Fonte: RANGEL; PEREZ, 2015.

Após o texto de Clara Porset e antes da apresentação das peças expostas, o catálogo conta com uma espécie de ensaio visual, com fotografias de objetos manufaturados, exemplos de materiais, artesãos trabalhando e uma peça mecânico-industrial. Percebe-se, aí, uma referência à exposição *Machine Art*: a peça industrial que ilustra essa seção (Imagem 2a) é a única imagem do catálogo que não diz respeito aos objetos expostos ou à produção artesanal, e tem formato bastante semelhante ao rolamento utilizado no cartaz e presente no catálogo da exposição do MoMA (Imagem 2b), embora não se trate do mesmo tipo de objeto.

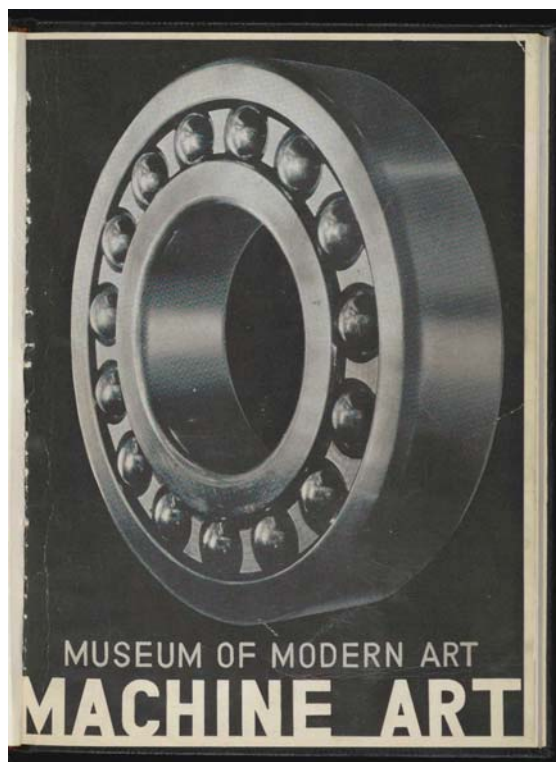


Imagem 2: (a) Imagem de peça industrial presente no catálogo da exposição *El arte en la vida diaria*. Fonte: EL ARTE, 1952, p. 24. (b) Capa interna do catálogo da exposição *Machine Art*, com imagem de rolamento metálico.

Fonte: MACHINE ART, 1934.

4.1 *El arte en la vida diaria*: objetos, produtores e designers

Na mostra, foram exibidos cerca de oitocentos objetos (PORSET, 1952), privilegiando os de uso em ambientes domésticos coletivos, especialmente cozinha e salas, com formas limpas e uso de materiais nativos, como madeiras, minerais e fibras vegetais, entre outros. Não se rejeita o ornamento: sem excessos e respeitando as tradições plásticas, ele está presente em diversas peças, cumprindo sua função estética de forma moderada. Clara explicita, em artigo publicado à época em revista especializada, que o critério de seleção dos objetos foi pessoal, mas que buscou elementos permanentes do design, atemporais, que fizessem com que as peças não fossem identificadas como próprias de um período específico (PORSET, 1952).

Os objetos são apresentados no catálogo de acordo com sete categorias que dizem respeito aos materiais utilizados e tipos de objetos, na seguinte ordem: Cerâmica; Móveis; Vidro; Prata; Barro; Luminárias; e Tecidos. Há também objetos que não se encaixam rigorosamente nas categorias definidas, mas são apresentados junto aos outros, como cestaria, peças utilitárias em madeira, painéis e eletrodomésticos. Não há, no catálogo, separação explícita entre o modo de produção empregado em cada objeto, reforçando a preocupação de Clara Porset em destacar que as qualidades estéticas e o atendimento à função definida podem ser encontrados em objetos produzidos à mão ou na indústria. Cada foto ou conjunto de fotos é acompanhada de informações como descrição, designer e fabricante, mas não estão presentes em todos os casos.

Há um destaque especial aos móveis, área principal de atuação de Clara Porset à época. Nessa seção, há, além de fotos dos móveis, imagens de desenhos técnicos de uma mesa extensível e de duas cadeiras, todos de autoria de Clara. Um desses desenhos é da cadeira projetada por Clara e Xavier que foi incluída no catálogo do MoMA sobre a exposição já mencionada, ocorrida em 1950. Mas é

interessante observar que a autoria aqui é atribuída apenas a Clara, ficando a participação de Xavier no projeto explicitada apenas no catálogo do MoMA¹⁶.

Sete páginas são dedicadas aos *butaques* e *equipales*, tipos de poltronas com ocorrência em diferentes regiões e povos tradicionais do México que, por serem considerados exemplos de expressão nacional, foram redesenhados por variados designers, inclusive por Clara (Imagem 3).



Imagem 3: Foto de um redesign de butaque da região mexicana de Tehuantepec, por Clara Porset, com estrutura em madeira e assento e encosto em treliça de fibra vegetal. Presente no catálogo da exposição *El arte en la vida diaria*.

Fonte: EL ARTE, 1952, p. 45.

A maior parte dos objetos expostos foi produzida artesanalmente ou em manufaturas, sendo poucos deles resultado de produção industrial, o que reflete a realidade e o momento da economia mexicana em 1952. Entre os trinta e oito expositores listados no catálogo, apenas seis poderiam ser considerados indústrias, que produziam essencialmente objetos em alumínio, ferro e aço, como eletrodomésticos, painéis, móveis e luminárias. As manufaturas se dividiam entre associações ou empreendimentos

¹⁶ Ver

https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1795_300100935.pdf?_ga=2.1066872.838466207.1681245867-188144158.1681245867.

profissionais e ateliês individuais, produzindo, em escala variada, móveis, cerâmicas, cestaria, tecidos e artigos em prata e vidro.

A empresa com maior quantidade de imagens reproduzidas no catálogo, dez no total, é a manufatura dos irmãos Francisco e Camilo Ávalos, que participou da exposição com objetos utilitários em vidro, como vasos, copos, taças, garrafas, cumbucas e cinzeiro (Imagem 4a). Outra manufatura, a *Platería Ortega*, está presente com seis fotos, que mostram candelabros, bandejas, castiçal, caixa e cinzeiro em prata (Imagem 4b). Com cinco fotos cada, estão a Domus¹⁷, que produzia móveis artesanalmente; a Mazi-Lux, indústria de luminárias em alumínio; e a tecelagem Zodíaco.

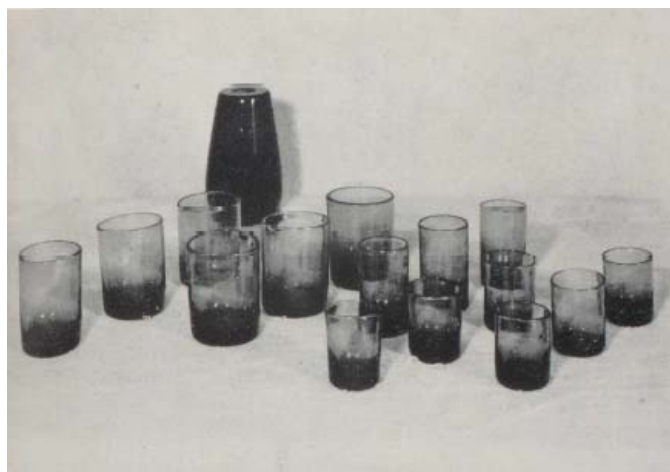


Imagem 4: (a) Foto de vaso e copos de vidro produzidos pela empresa *Hermanos Ávalos* presente no catálogo da exposição *El arte en la vida diaria*. Fonte: EL ARTE, 1952, p. 67. (b) Foto de bandeja e cinzeiro em prata produzidos pela *Platería Ortega*, também no catálogo da exposição.

Fonte: EL ARTE, 1952, p. 77.

A listagem de designers participantes da mostra torna clara a razão pela qual o subtítulo da exposição enfatizava que se tratavam de objetos de bom design *feitos* no México, e não de objetos de bom design *mexicano*, segundo Mallet (2021): dos vinte e dois designers listados, treze eram de origem estrangeira, incluindo a própria Clara Porset, sendo que a maior parte vinha principalmente de países europeus e dos Estados Unidos. Entre os europeus, boa parte deles possuía algum tipo de formação ou já atuava em seus países de origem como artistas ou designers, e havia ido ao México fugindo das ameaças da segunda guerra, como Charlotte Lernau de Preux¹⁸, Eva Zeisel¹⁹ e Jose Feher²⁰. Dois dos estadunidenses, Michael van Beuren e Cynthia Sargent²¹, tiveram contato direto com a formação bauhausiana: ele estudou na escola na década de 1930, até o seu fechamento pelos nazistas; e ela foi aluna de Josef Albers após a mudança dele para os EUA. Já os designers mexicanos se dividem entre pessoas com educação formal na área de artes ou design, como Carlos Obregon Santacilia²² e German

¹⁷ A Domus foi fundada em 1938 na Cidade do México pelos designers de móveis Michael van Beuren (1911-2004), estadunidense que estudou na Bauhaus, e Klaus Grabe (1910-2004), alemão que retornou a seu país após o fim da segunda guerra mundial. Produzia artesanalmente móveis próprios e de outros designers, incluindo Clara Porset (RANGEL; PEREZ, 2015).

¹⁸ Charlotte Sonia Lernau de Preux (1905-?) foi escultora e designer têxtil.

¹⁹ Eva Zeisel (1906-2011) foi designer industrial e ceramista.

²⁰ Jose Feher (1902-1988) foi pintor, escultor e ceramista.

²¹ Cynthia Sargent (1922-2006) foi designer têxtil.

²² Carlos Obregon Santacilia (1896-1961) foi arquiteto.

Cueto²³, e pessoas que desenvolveram o ofício na prática artesanal, como Alfredo Ortega²⁴ e os Irmãos Castillo²⁵.

Observa-se que, entre os designers identificados, oito eram mulheres e quatorze eram homens, indicando uma presença feminina (Quadro 1) considerável, levando-se em conta o período em questão. Três eram europeias (Charlotte Lernau de Preux, Eva Zeisel e Maja Gruebler²⁶), uma cubana (Clara Porset) e uma estadunidense (Cynthia Sargent). Não foi possível identificar com exatidão as nacionalidades de Elena Gordon, Esperanza Castellanos, nem de Eva Galindo. Reproduzindo o cenário da atuação feminina no design à época, cinco delas trabalhavam na área têxtil, duas com cerâmica e apenas uma com mobiliário e interiores.

Nome	Origem	Área de atuação
Charlotte Lernau de Preux	Alemanha	Têxtil
Clara Porset	Cuba	Mobiliário e interiores
Cynthia Sargent	EUA	Têxtil
Elena Gordon	-	Têxtil
Esperanza Castellanos	-	Têxtil
Eva Galindo	-	Têxtil
Eva Zeisel	Hungria	Cerâmica
Maja Gruebler	Suíça	Cerâmica

Quadro 1: Designers mulheres em *El arte en la vida diaria*.

Fonte: Elaborado pelas autoras, a partir de *El arte* (1952).

Ainda em relação aos designers identificados na mostra, observa-se Clara Porset é a que apresenta maior número de imagens de seus produtos na versão do catálogo a que tivemos acesso, em que algumas páginas faltavam. São oito imagens, que incluem quatro desenhos técnicos – de uma mesa expansível em madeira e de móveis para jardim, feitos em tubos de aço: *chaise-longue*, cadeira e poltrona – e fotos de uma versão sua de butaque, de uma cadeira e de duas poltronas, todos em madeira e outros materiais naturais.

É importante observar que, embora os *Hermanos Ávalos* seja a manufatura com maior número de imagens no catálogo da exposição, e único expositor nominalmente citada no texto de Clara no catálogo (EL ARTE, 1952), destacando a qualidade de sua produção, nenhum dos irmãos foi incluído na lista de designers participantes. Em relação à *Platería Ortega*, a autoria de Alfredo Ortega, listado como designer no catálogo, não é identificada junto às imagens de produtos da empresa, no miolo do catálogo. Cabe apontar que no website²⁷ que registra a memória da manufatura há menção à autoria de Clara Porset de algumas das peças produzidas pela empresa presentes na exposição, mas no catálogo não há qualquer referência a essa informação.

²³ German Cueto (s/d) foi artista da vanguarda.

²⁴ Alfredo Ortega (1908-1988) foi designer autodidata de joias e artigos em prata.

²⁵ Os irmãos Castillo trabalharam no ateliê de prata de William Spratling (1900-1967), designer estadunidense que se mudou para o México. Spratling empregava artesãos locais em sua oficina, que obteve grande sucesso comercial. Após alguns anos com Spratling, e com apoio dele, os irmãos Castillo abriram seu próprio ateliê. Dos quatro, dois (Jorge e Justo) eram designers autodidatas (RANGEL; PEREZ, 2015).

²⁶ Maja Gruebler (s/d) foi ceramista.

²⁷ <https://ortegamexico.com/plateria-ortega/>

É curioso, ainda, observar que, no catálogo, os primeiros nomes de três designers estrangeiros foram alterados de modo a deixá-los, talvez, mais nacionalizados: Charlotte Lernau de Preux foi apresentada como *Carlota*; Michael van Beuren se tornou *Miguel*; e o prenome de William Spratling foi transformado em *Guilherme*. No entanto, há outros estrangeiros cujos primeiros nomes foram mantidos da forma original, como por exemplo Arnold Wasson-Tucker, Cynthia Sargent e Wendell Riggs. Assim, não foi possível identificar se a alteração se tratou de uma decisão unilateral tomada pelos responsáveis pela elaboração do catálogo, se foi desejo dos próprios designers ou se foi um acordo entre as partes.

5 Conclusões

A partir da pesquisa realizada, pode-se perceber que Clara Porset não trabalhava prioritariamente em favor da profissão “designer industrial”, como aconteceu na exposição inglesa, ou da criação de um público atento aos debates do “bom design” que absorvesse a produção industrial desses bens de consumo, como no caso das exposições do MoMA. Defendendo que não havia diferenças entre as belas artes e as artes utilitárias, Clara percebia que, no México, apenas dois grupos populacionais tinham acesso à arte em seu cotidiano: a elite, minoritária, e os camponeses indígenas, embora de forma escassa, a partir do artesanato que produziam. A maior parcela da população urbana, formada por operários e trabalhadores de baixa renda, não conseguia acessar, devido ao alto custo, produtos úteis que fossem belos. Assim, e ela deixa isso bem claro (PORSET, 1952), a exposição foi organizada como tentativa de convencimento para que industriais investissem na produção em massa de objetos efetivamente úteis e esteticamente agradáveis, pois apenas dessa maneira seu preço final seria reduzido e eles estariam disponíveis a toda a população.

Em seu tempo de vida, Clara Porset não realizou outras exposições, como pretendia. Continuou atuando como designer de móveis e de interiores, como crítica e pensadora do design, sem abandonar seus princípios políticos. Após a Revolução Cubana, Clara retornou a seu país de origem, a convite do novo governo, para projetar mobiliário para novas instituições educacionais, e participaria do projeto de criação da primeira escola de design de Cuba, mas acabou voltando ao México antes que o projeto tivesse prosseguimento. Lá, a partir de 1965, reduziu sua produção de textos e se dedicou mais à docência (MALLET, 2020), tendo participado da criação do curso de design da UNAM, que iniciou suas atividades em 1968. Ela faleceu em 1981, deixando à Universidade toda sua biblioteca pessoal, arquivos profissionais e o dinheiro da venda de sua casa, com o desejo de que esse recurso fosse utilizado para apoiar as mulheres estudantes de design (CLARA PORSET DUMAS, 2020).

Percebeu-se, durante a pesquisa para elaboração deste trabalho, uma dificuldade especial em se obter informações relacionadas às designers mulheres que participaram da exposição. Considerando-se que, aparentemente, elas tiveram atuação profissional duradoura, pode-se entender como uma das causas dessa dificuldade a falta de interesse, na historiografia do design, em se registrar a participação feminina, situação que tem sido alterada em anos recentes.

Embora a exposição *El arte en la vida diaria* possa ter sido a primeira mostra mundial exclusivamente de design produzido na América Latina, e tenha sido visitada por nomes importantes do design e da arquitetura modernos, a escassez de material relativo a ela produzido à época, como textos de divulgação ou repercussão, pode ser indício do quão avançado era o pensamento de Clara Porset naquele momento no México. No entanto, o recente interesse acadêmico e comercial e os debates que ocorrem sobre temas que dizem respeito à exposição, como o design moderno em geral, o design na América Latina e questões de gênero no design, podem contribuir para que, a partir de novas pesquisas, sejam identificadas novas fontes que contribuam para o entendimento do impacto da mostra quando de sua realização.

6 Considerações finais

Agradecemos à Prof^{ra}. Ana Elena Mallet (Tecnológico de Monterrey – México) pela contribuição fundamental ao desenvolvimento deste trabalho. Destacamos, também, que a realização da pesquisa de que faz parte este artigo é possível graças ao apoio do PBPG-UFJF.

Referências

- BRITAIN CAN MAKE IT. Victoria and Albert Museum, 2019. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/articles/britain-can-make-it>. Acesso em: 12 jul. 2022.
- CLARA PORSET DUMAS. Centro de Investigaciones de Diseño Industrial – CIDI-UNAM, 2020. Disponível em: http://cidi-unam.com.mx/cidi_nw/convocatoria_cg/clara_porset_dumas/. Acesso em: 03 ago. 2022.
- EL ARTE en la vida diaria: exposición de objetos de buen diseño hechos em México. Cidade do México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952. Catálogo da exposição realizada no Palacio de Bellas Artes e na UNAM, Cidade do México, 1952.
- FERNÁNDEZ, Silvia; BONSIÉPE, Gui (coords). **Historia del diseño en América Latina y el Caribe**: industrialización y comunicación visual para la autonomía. São Paulo: Blücher, 2008.
- FUENTES, Manuel Álvarez; MIRKIN, Dina Comisarenco. México - Diseño Industrial. In: FERNÁNDEZ, Silvia; BONSIÉPE, Gui (coords). **Historia del diseño en América Latina y el Caribe**: industrialización y comunicación visual para la autonomía. São Paulo: Blücher, 2008, p. 172-185.
- GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM, 2021. 400p.
- MALLET, Ana Elena. **La vida en el arte**: Escritos de Clara Porset. Cidade do México: Alias, 2020.
- PORSET, Clara. El arte en la vida diaria. Revista Espacios, n.10, ago. 1952. In: MALLET, Ana Elena. **La vida en el arte**: Escritos de Clara Porset. Cidade do México: Alias, 2020. p. 168-170.
- RANGEL, Gabriela; PÉREZ, Jorge F. Rivas (orgs). **Moderno**: Design for living in Brazil, Mexico, and Venezuela, 1940-1978. Nova York: Americas Society, 2015.
- SHEPPARD, Randall. Clara Porset in mid twentieth-century Mexico: the politics of designing, producing, and consuming revolutionary nationalist modernity. **The Americas**. v.75, n.2, p. 349-379. Cambridge University Press, 2018.