

EL ARTE EN LA VIDA DIARIA: CLARA PORSET E O DESIGN PRODUZIDO NO MÉXICO EM 1952

**El arte en la vida diaria: clara porset and the design
produced in México in 1952**

Fernanda de Souza Quintão

Doutoranda em Artes, Cultura e Linguagens (IAD-UFJF), mestra em Design e Expressão Gráfica (UFSC), especialista em Design e Cultura (Universidade Fumec) e bacharela em Design de Produto (UEMG).

Contato: fernandaq@gmail.com

Maria Lúcia Bueno Ramos

Professora no PPGACL (IAD-UFJF). Realizou diversos estágios de Pós- doutorado: Instituto de Artes da Unicamp/FAPESP, École des Hautes Études em Science Sociales/EHESS e Université Paris Est/FAPESP. Doutora em Ciências Sociais (UNICAMP), bacharel e mestre em Ciências Sociais (PUC-SP). É coordenadora do GT de Sociologia da Arte nos Congressos da Sociedade Brasileira de Sociologia (SBS).

Contato: marialucia.bueno@gmail.com

RESUMO (PT): As primeiras exposições de design industrial em espaços museológicos defendiam a importância da atividade de designers para a economia nacional e procuravam criar um público consumidor para novos objetos produzidos em série de acordo com preceitos do “bom design”. Clara Porset, ao realizar a exposição *El arte en la vida diaria* na Cidade do México em 1952, pretendia convencer industriais a produzirem industrialmente objetos funcionais e esteticamente agradáveis, respeitando a tradição mexicana de criar artefatos úteis e belos, como forma de reduzir custos, tornando acessível a toda a população o contato com a arte no cotidiano. O artigo faz um panorama da mostra, apresentando expositores e designers participantes.

Palavras chave: América Latina; Clara Porset; Design Industrial; Design Moderno; Design no México.

ABSTRACT (EN): The first exhibitions of industrial design in museum spaces defended the importance of the activity of designers for national economy and sought to create a consumer public to new objects mass produced according to the precepts of “good design”. Clara Porset, when realizing “*El arte en la vida diaria*” in Mexico City in 1952, was trying to convince industrialists to industrially produce functional and aesthetically pleasing objects, respecting the Mexican tradition of creating useful and beautiful artifacts, as a way of reducing costs, making contact with art in everyday life accessible to the entire population. This paper gives an overview of the exhibition, featuring its participating exhibitors and designers.

Keywords: Latin America; Clara Porset; Industrial Design; Modern Design; Design in Mexico.

RESUMEN (ES): Las primeras exposiciones de diseño industrial en espacios museísticos defendían la importancia de la actividad de diseñadores para la economía nacional y buscaban crear un público consumidor de nuevos objetos producidos en serie según los preceptos del “buen diseño”. Clara Porset, al realizar la exposición “*El arte en la vida diaria*” en Ciudad de México en 1952, pretendía convencer a los industriales de producir industrialmente objetos funcionales y estéticamente agradables, respetando la tradición mexicana de crear artefactos útiles y bellos, como una forma de reducir costos, haciendo accesible el contacto con el arte en el cotidiano a toda la población. El artículo ofrece un panorama de la muestra, con expositores y diseñadores participantes.

Palabras clave: América Latina; Clara Porset; Diseño Industrial; Diseño Moderno; Diseño en México.

Introdução

O desenvolvimento do design moderno na América Latina teve início com o retorno a seus países de origem de estudantes e profissionais que buscaram formação na Europa e se intensificou 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 e discussões sobre finalidade e estética de objetos utilitários produzidos em série fizeram com que algumas pessoas exercessem o papel de apresentar aos conterrâneos novidades e nomes importantes no design. Uma pessoa que se destacou neste cenário foi Clara Porset (1895-1981).

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

A 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 mexicanos e estrangeiros (SHEPPARD, 2018). Clara logo se uniu à Liga de Escritores e Artistas

Revolucionários – LEAR, onde possivelmente conheceu Xavier Guerrero¹, 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 pelas classes mais baixas. O passado colonial, 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 a balança comercial, baseada na exportação de matéria prima e importação de bens industrializados, era conveniente. Durante a 2ª Guerra Mundial, devido às novas prioridades nos países envolvidos no conflito, a industrialização daqueles 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, o processo ocorreu de forma lenta: no início da década de 1950, a produção de bens de consumo no país ainda ocorria majoritariamente de forma manual.

¹ Xavier Guerrero (1896-1974), pintor muralista de origem indígena, trabalhou com Clara Porset em seu escritório de design.

1. A promoção do design industrial em suas primeiras exposições em museus dos EUA e Inglaterra

Em países economicamente mais avançados, na primeira metade do século XX, o design industrial começou a ser entendido 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 da atividade à população em geral.

O fechamento da Bauhaus em 1933, provocado pela ascensão do nazismo na Alemanha, levou ao continente americano professores e estudantes da escola que temiam sofrer perseguições e viam a região como promessa de continuidade do desenvolvimento do design moderno. Muitos se tornaram professores em universidades estadunidenses², onde puderam disseminar o ideário moderno bauhausiano, que também influenciou espaços de consagração, como o MoMA, que desde 1932 já possuía um departamento de arquitetura e design industrial³.

Na década de 1930, o MoMA realizou a exposição Machine Art⁴ com o intuito de apresentar as possibilidades estéticas advindas da

2 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 e School of Design, do Instituto de Tecnologia de Illinois).

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

4 Em exibição entre 06/03 e 30/04 de 1934.

produção industrial de objetos; deu início a uma série de mostras com o título Useful Objects⁵, para demonstrar que era possível produzir a baixo custo objetos de uso diário considerados belos; e apresentou a produção da Bauhaus em Bauhaus: 1919-1928⁶. 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 Republics⁷. No ano seguinte, foi realizada a exposição Organic Design in Home Furnishings⁸, 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 MoMA⁹, uma cadeira projetada pelo casal, apesar de não ter sido premiada, foi incluída no catálogo da mostra. Entre os anos de 1950 e 1955, o MoMA realizou 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 e de propagandear os feitos da indústria nacional.

5 A série de mostras ocorreu entre 1938 e 1948.

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

7 Ela se dividia em duas partes, com instruções diferentes: uma para participantes dos EUA e uma para designers da América Latina.

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

9 Prize Designs for Modern Furniture from the International Competition for Low-Cost Furniture Design, em exibição entre 16/05 e 16/07 de 1950.

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 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 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, para 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 categorias como objetos de uso doméstico, moda, equipamentos corporativos, transporte civil e tecnologia. A exposição obteve sucesso de público, tendo sido visitada por quase um milhão e meio de pessoas em quatorze semanas.

Nos anos seguintes, o CoID aproveitou esse êxito para realizar outras mostras, além de palestras, cursos, publicações e até um programa transmitido pela televisão, com o intuito de educar as pessoas para que fossem capazes de identificar o “bom design”.

2. O projeto de exposições de design no México por Clara Porset

Na América Latina, a realidade do design industrial era outra: além de estar em um estágio inicial de desenvolvimento, não havia incentivos por parte dos governos nem apoio institucionalizado. Clara Porset, que, na década de 1940, atuava como designer, além de escrever textos sobre o tema publicados em periódicos do México e dos EUA, tomou para si o compromisso de apresentar a industriais mexicanos as possibilidades do design industrial. Assim, ela começou a articular a realização de exposições de design produzido no México. Em 1948, Clara se dirigiu a Fernando Gamboa¹⁰, defendendo a quebra da hierarquia entre as chamadas “belas artes” e as artes utilitárias e propondo a realização de duas exposições: uma de móveis de design contemporâneo que mostrassem a herança cultural mexicana; e outra de objetos de uso diário que fossem belos, úteis e de custo acessível. Percebe-se uma similaridade entre a segunda proposta e a série de exposições Useful Objects, do MoMA, 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 (MALLETT, 2020), ela conseguiu montar em 1952 a exposição *El arte en la vida diaria: exposición de objetos de buen diseño hechos em México*.

¹⁰ Fernando Gamboa (1909-1990) era, então, diretor do Departamento de Artes Plásticas no Instituto Nacional de Belas Artes, na Cidade do México.

Sua intenção principal era promover o desenvolvimento da indústria mexicana para possibilitar o acesso da população a bens de qualidade, esteticamente agradáveis e de baixo custo, que respeitassem as características do país. Para isso, ela pretendia mostrar que o senso estético e a adequação às necessidades locais sempre estiveram presentes em objetos tradicionais produzidos artesanalmente no território mexicano, apresentando objetos produzidos industrialmente no país, que seguiam os preceitos do “bom design”.

3. O registro impresso da exposição em 1952

El arte em la vida diaria aconteceu em dois momentos de 1952 (MALLET, 2020). O primeiro local a abrigar a mostra foi o Palácio de Belas Artes, 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 ocorreu na então recém-inaugurada Cidade Universitária da Universidade Nacional Autônoma 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.

Os dados aqui apresentados se baseiam principalmente nas informações contidas no catálogo da exposição, publicado em abril de 1952, com tiragem de 2500 exemplares (MALLET, 2020). Além de conceber

e participar ativamente da produção da mostra, Clara foi responsável pela direção e design da exposição (EL ARTE, 1952). Desde sua chegada ao México e a partir de sua aproximação com a cultura local, ela realizou várias viagens pelo país com 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 Plateria Ortega (objetos em prata). Percebe-se 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 moradias Centro Urbano Presidente Alemán – CUPA, construído pela Ingenieros Civiles Asociados – ICA, uma das empresas patrocinadoras. Outra empresa que apoiou financeiramente a exposição foi 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 mobiliário¹¹.

¹¹ Também patrocinaram a exposição: Camara Nacional del Cemento – Canacem; Nacional Financiera (instituição bancária pública); e Sociedad de Arquitectos Mexicanos.

O texto principal do catálogo, *El diseño en México*, é de Clara Porset e se inicia com uma definição simples do que ela entendia por design à época: “é a forma útil diariamente ao nosso redor”¹² (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 formas devido à maneira como foram produzidas, o que também era destacado na expografia (FIG 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. 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 destaca 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. Ela termina o texto defendendo que a cultura não é algo que permanece intacto, mas uma provocação ao movimento, e que as formas mexicanas, sempre em mudança, poderiam ser patrimônio e formação de todos e de cada um.

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



Figura 1. Foto da exposição El arte en la vida diaria, mostrando móveis, luminária e panelas de barro e de alumínio e a frase “Não é menos bela uma forma feita a máquina que uma feita à mão”¹³ A autoria da foto é desconhecida.

Fonte: RANGEL; PEREZ, 2015.

O catálogo conta com uma espécie de ensaio visual, com fotografias de objetos manufaturados, materiais, artesãos trabalhando e uma peça mecânico-industrial. Percebe-se, aí, uma referência à exposição Machine Art: a peça industrial que ilustra essa seção (FIG 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 como capa interna do catálogo da exposição do MoMA (FIG 2b), embora não se trate do mesmo tipo de objeto.

¹³ Tradução nossa. Texto original: No es menos bella una forma hecha a máquina que una hecha a mano.



Figura 2. (a) Imagem de peça industrial presente no catálogo da exposição El arte en la vida diaria. (b) Capa interna do catálogo da exposição Machine Art, com imagem de rolamento metálico.

Fontes: (a) EL ARTE, 1952, p. 24. (b) MACHINE ART, 1934.

4. El arte en la vida diaria: objetos, produtores e designers

Na mostra, foram exibidos cerca de oitocentos objetos (PORSET, 1952) de uso em ambientes domésticos coletivos, especialmente cozinha e salas, com formas limpas e uso de materiais nativos, como madeiras, minerais e fibras vegetais, mas não se rejeita o ornamento: sem excessos e respeitando as tradições plásticas, ele está presente em diversas peças. Clara explicita, em artigo publicado à época em

revista especializada, que o critério de seleção dos objetos foi pessoal, mas que buscou elementos atemporais do design, 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 tipo de produção empregada 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 e de duas cadeiras, todos de autoria de Clara. Sete páginas são dedicadas aos butaques e equipales, tipos de poltronas com ocorrência em diferentes regiões e povos tradicionais do México e que, por serem considerados exemplos de expressão nacional, foram redesenhados por designers, inclusive por Clara.

A maior parte dos objetos expostos foi produzida artesanalmente ou em manufaturas, 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, e produziam essencialmente objetos em alumínio, ferro e aço, como eletrodomésticos, painéis, móveis e luminárias. As manufaturas se dividiam entre associações ou empreendimentos 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 em vidro, como vasos, copos, taças, garrafas, cumbucas e cinzeiro. Outra manufatura, Plateria Ortega, está presente com seis fotos, que mostram candelabros, bandejas, castiçal, caixa e cinzeiro em prata. Com cinco fotos cada, estão a Domus¹⁴, que produzia móveis artesanalmente; a Mazi-Lux, indústria de luminárias em alumínio; e a tecelagem Zodíaco.

A listagem dos 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 de países europeus e dos Estados

14 Fundada em 1938 na Cidade do México pelos designers 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 2ª Guerra Mundial. Produzia artesanalmente móveis próprios e de outros designers, incluindo Clara Porset (RANGEL; PEREZ, 2015).

Unidos. Entre os europeus, boa parte 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 2ª Guerra, como Charlotte Lernau de Preux¹⁵, Eva Zeisel¹⁶ e Jose Feher¹⁷. Dois estadunidenses, Michael van Beuren e Cynthia Sargent¹⁸, tiveram contato direto com a formação bauhausiana: ele estudou na escola na década de 1930; 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 Santacilia¹⁹ e German Cueto²⁰, e pessoas que desenvolveram o ofício na prática artesanal, como Alfredo Ortega²¹ e os Irmãos Castillo²².

Observa-se que, entre os designers, oito eram mulheres e quatorze eram homens, indicando uma presença feminina considerável levando-se em conta o período em questão (FIG 3). Três eram europeias, uma cubana e uma estadunidense. Não foi possível identificar com exatidão as nacionalidades de Elena Gordon, Esperanza Castellanos,

15 Charlotte Sonia Lernau de Preux (1905-?), escultora e designer têxtil.

16 Eva Zeisel (1906-2011), designer industrial e ceramista.

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

18 Cynthia Sargent (1922-2006), designer têxtil.

19 Carlos Obregon Santacilia (1896-1961), arquiteto.

20 German Cueto (s/d), artista da vanguarda.

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

22 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).

nem de Eva Galindo. Reproduzindo o cenário da atuação feminina no design à época, cinco delas atuavam 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	Suiça	Cerâmica

Figura 3 – Quadro apresentando as designers mulheres em El arte en la vida diaria.

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

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 de móveis, sendo quatro desenhos técnicos e quatro fotografias.

É importante observar que, embora os Hermanos Ávalos sejam a manufatura com maior número de imagens no catálogo da exposição,

e único expositor nominalmente citado no texto de Clara (EL ARTE, 1952), destacando a qualidade de sua produção, nenhum dos irmãos foi incluído na lista de designers participantes. Em relação à Plateria Ortega, a autoria de Alfredo Ortega, listado como designer, não é identificada junto às imagens de produtos da empresa, no miolo do catálogo. Cabe apontar que no website²³ que registra a memória da manufatura há menção à autoria de Clara Porset de algumas peças produzidas pela empresa presentes na exposição, mas no catálogo não há referência a essa informação.

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 no cotidiano: a elite, minoritária, e os campesinos 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

²³ <https://ortegamexico.com/plateria-ortega/>

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 só 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, sem abandonar seus princípios políticos. Após a Revolução Cubana, retornou a seu país, 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 prosseguisse. Lá, a partir de 1965, reduziu a 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. Faleceu em 1981, deixando à Universidade sua biblioteca pessoal, arquivos profissionais e o dinheiro da venda de sua casa, com o desejo de que esse recurso fosse utilizado para apoiar 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 prolongada, 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 arquitetura modernos, a escassez de material relativo a ela produzido à época, como textos de divulgação ou repercussão, pode ser indício do quanto 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 design moderno, 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.

Considerações finais

Agradecemos à Profa. Ana Elena Mallet (Tecnológico de Monterrey - México) pela contribuição fundamental ao desenvolvimento deste trabalho. Destacamos, ainda, 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/convo-catoria_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; BONSIPE, 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; BONSIPE, 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.

MACHINE ART. Nova York: Museum of Modern Art, 1934. Catálogo da