

CLARA PORSET

Diseño y pensamiento

Clara Porset (Cuba 1895 – 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.

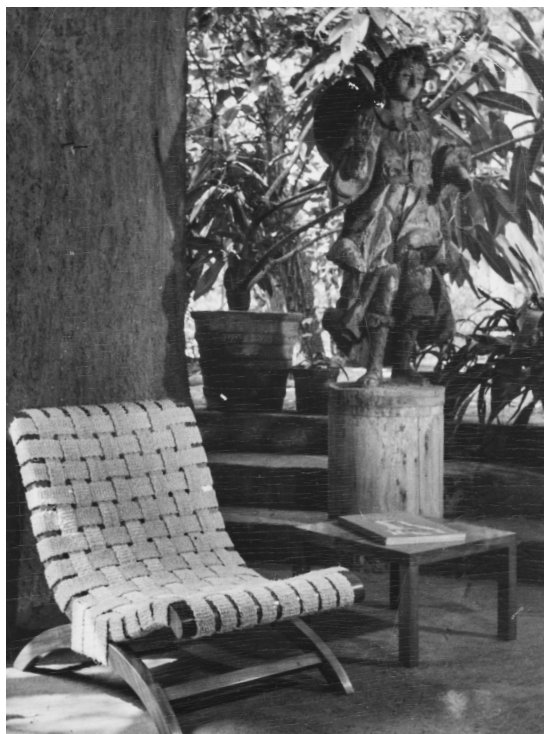
Porset creció en el seno de una familia acomodada que le dio la oportunidad de estudiar en el extranjero y entrar en contacto con los discursos de diseño internacional. En 1935, en completa oposición con el régimen cubano y luego de una temporada en Nueva York, Porset llegó a México, país que se convertiría en su hogar y su referente. Aquí trabajó con los grandes arquitectos de la modernidad mexicana y diseñó un mobiliario que reflejó las condiciones locales, a través de materiales tradicionales y una estética asociada a la identidad nacional.

A su vasta obra como proyectista debe sumarse su prácticamente desconocida producción de textos críticos sobre diseño. Entre 1931 y 1965, publicó en Cuba, México y Estados Unidos, textos que mostraban su madurez práctica e intelectual, así como sus preocupaciones por el devenir del diseño. Porset documentó sus investigaciones, expresó sus ideas y planteó escenarios en los que el diseño servía para mejorar situaciones y estilos de vida en un país en plena reconstrucción luego de la Revolución mexicana.

Esta exposición toma como punto de partida las ideas de Porset vertidas en sus textos: desde su preocupación por un diseño propio, la búsqueda por tipologías mexicanas, la propuesta de un diseño social que mejore la vida de la clase trabajadora, lo mismo en comunidades rurales que urbanas, así como la concepción de muebles que conjunten forma, función y una propuesta estética concisa, capaz de dialogar con el contexto.

Los núcleos temáticos permiten acercarse al pensamiento crítico de Porset y entender su propuesta de diseño, analizando el mobiliario vernáculo nacional, delimitando sus formas, haciendo relecturas para después proponer interiores con piezas insignia y un lenguaje distintivo asociado con el proyecto nacional de aquellos años.

Los textos de Porset, además, revelan a una culta lectora, preparada para dar la batalla intelectual por un diseño relevante, que comunicara y que reflejara los valores de un pueblo y su búsqueda por la modernidad.



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

Clara Porset (Cuba, 1895 – Mexico, 1981) 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.

She grew up in a wealthy family that gave her the opportunity to study abroad and come into contact with the discourses of international design. In 1935, in utter opposition to the Cuban regime and after having spent time in New York, Porset arrived in Mexico, the country that would become her home and point of reference. It was here that she worked with the great architects of Mexican modernism and designed furniture that reflected local conditions, through traditional materials and an aesthetic associated with a national identity.

To her vast work as a designer this exhibition adds 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, planning 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.

This exhibition takes as its point of departure the ideas that Porset expressed in her writings: her pursuit of a design style of her own; the exploration of Mexican typologies; the proposal for a social design that would improve the lives of members of the working class in both rural and urban communities; her concept of furniture that united form and function; and a concise aesthetic vision capable of conversing with its context.

The thematic sections of the exhibition offer an approach to Porset's critical thinking and an understanding of her design philosophy: analyzing Mexican vernacular furniture, defining its forms, offering reinterpretations, and creating interiors that featured singular pieces and a distinct language associated with the national project of the time.

In addition, Porset's writings reveal an erudite individual, 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.

Exposición organizada por [Organized by] Ana Elena Mallet, curadora invitada [Guest Curator], y [and] Adriana Kuri Alamillo, asistente curatorial [Curatorial Assistant], Museo Jumex.
Diseño museográfico [Exhibition Design] Sinestesia Arquitectos.

El MoMA de Nueva York y el mobiliario rural

En 1940, el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York convocó al concurso *Organic Design in Home Furnishings* [Diseño Orgánico para Mobiliario Habitacional], que por primera vez incluía a diseñadores latinoamericanos en su convocatoria. La contienda fue patrocinada por doce grandes almacenes en las principales ciudades de Estados Unidos, que se comprometían, junto con varios fabricantes, a producir y comercializar los muebles premiados. La respuesta fue copiosa y estimulante, ya que tan sólo de Latinoamérica llegaron trabajos de 17 países. En la categoría nacional, los participantes más notables fueron los estadounidenses Eero Saarinen y Charles Eames, recién egresados de la Cranbrook Academy of Art, quienes en muy poco tiempo destacarían a nivel internacional gracias a los muebles que desarrollaron para este certamen.

Para Latinoamérica se otorgaron cuatro premios a los mejores trabajos; el MoMA llevó a cada uno de los ganadores a Nueva York, y se les dio mil dólares para gastos. Los premios fueron para Julio Villalobos de Argentina; Bernard Rudofski (aunque de origen austriaco, en esos años residía y trabajaba en São Paulo, y representó a Brasil), y dos para México: la dupla formada por el matrimonio de Clara Porset y Xavier Guerrero, que presentó un interesante conjunto de bajo costo al que llamaron “Mobiliario rural, diseñado para campesinos mexicanos”. El otro galardón fue para Michael van Beuren, Klaus Grabe y Morley Webb.

El conjunto presentado por Porset y Guerrero sería retomado por la diseñadora en distintas ocasiones durante su carrera para adaptarse a proyectos como la Casa Campesina que desarrolló junto con el arquitecto Alberto T. Arai (1950) y, más tarde, el mobiliario para la Ciudad Camilo Cienfuegos en Cuba (1960).

The MoMA and Rural Furniture

In 1940, the Museum of Modern Art (MoMA) in New York held a contest titled *Organic Design in Home Furnishings*, which, for the first time, included Latin American designers in its call for submissions. The competition was sponsored by twelve leading department stores in major cities around the United States that had committed themselves—with the collaboration of several manufacturers—to the production and marketing of the award-winning pieces. The response was significant with submissions from seventeen countries in Latin America alone. In the U.S. category, the most noteworthy participants were the Eero Saarinen and Charles Eames, recent graduates of the Cranbrook Academy of Art, who came to dominate international design thanks to the furniture they developed for the contest.

Four prizes were awarded to the best works from Latin America. The MoMA brought the winners to New York and they were given one thousand dollars each for expenses. The awards went to Julio Villalobos of Argentina; Bernard Rodofski, representing Brazil (Austrian in origin, he was living and working in São Paulo at the time); and two to Mexican designers: one to the team formed by the married couple Clara Porset and Xavier Guerrero, who presented an interesting and economical ensemble titled “Rural Furniture, Designed for Mexican Campesinos”; and the second to Michael van Beuren, Klaus Grabe, and Morley Webb.

Porset would revisit the ensemble she and Guerrero had presented on a number of occasions throughout her career, adapting it to projects such as Casa Campesina, which she developed along with the architect Alberto T. Arai (1950), and later in her furniture designs for the Ciudad Camilo Cienfuegos housing project in Cuba (1960).

Hacia un diseño propio

Clara Porset, convencida de que debía encontrar un lenguaje propio para desarrollar un diseño acorde a las condiciones sociales y culturales de México, se dio a la tarea de analizar a fondo ciertas piezas de mobiliario vernáculo para delimitar usos, características distintivas y valores simbólicos que sirvieran como punto de partida. Sus piezas de diseño, en su mayoría hechas a mano, lograron reflejar la idiosincrasia de un pueblo y una cierta preocupación histórica.

En diversos textos escritos por ella a lo largo de su carrera, Porset afirma que el arte popular —o diseño artesano, como ella lo llamaba—, y el diseño industrial debían llegar a un maridaje con el fin de encontrar una identidad propia y lograr un diseño de carácter nacional.

Porset buscó constantemente adaptar la tradición al momento que se vivía y con eso hacer funcional no sólo la pieza, sino el sistema de producción. La unión de artesanía y trabajo manual con la industria generaría riqueza, desarrollo, empleos y sobre todo un mejor diseño.

Porset insistía en que debían borrarse las fronteras entre las artes bellas y las utilitarias para poder producir objetos útiles y que por su función y sencillez —sin adornos exacerbados— fueran en sí objetos bellos.

La diseñadora, por lo tanto, al practicar el diseño por escrito, posicionó sus ideas, investigó, reflexionó; lanzó preguntas para luego responderlas con piezas de mobiliario que resumen sus ideas y preocupaciones, como 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; así como una propuesta estética propia que a partir de la forma y los materiales se relaciona con la cultura, la tradición y el territorio.

Toward a Design of Her Own

Convinced that she needed to discover a language of her own in order to develop a design style appropriate to Mexico’s social and cultural conditions, Clara Porset undertook a profound analysis of certain pieces of vernacular furniture to define their applications, distinctive characteristics, and symbolic value. Taking this as her point of departure, her designs, most of them handmade, reflected the culture’s idiosyncrasy and a certain historic focus.

Throughout her career, Porset wrote several texts asserting that folk art—or artisanal design, as she termed it—and industrial design must form an alliance to achieve a unique national identity and design style.

Porset constantly sought to adapt tradition to the contemporary period, thus rendering not only her designs but the entire production system more functional. The marriage of artisanal and hand-crafted work with industrial techniques was intended to generate wealth, development, jobs, and above all, better designs.

Porset insisted that the boundaries between fine and utilitarian art must be erased in order to produce utilitarian objects admired not only for their beauty, but for their functionality and simplicity, by excluding any ornate adornments.

She began practicing design in writing: outlining her ideas, researching, reflecting, and posing questions. Later she responded in the form of furniture that encapsulated her ideas and interests. This included the *butaque* chair, a piece that reflects the honesty of the materials, a relationship with cultural roots and the historic and rural past, a concern for ergonomics and comfort, and a unique aesthetic concept connected to culture, tradition, and territory through the forms and materials it utilized.

El equipal

El acto de sentarse se asocia con lo social, político y económico a diferentes niveles. Sentarse para comer, trabajar, atender, leer, beber o para socializar es en sí un acto tanto simbólico como político. En México existe una larga historia al respecto.

Con Hernán Cortés llegaron al nuevo mundo múltiples objetos, productos y artefactos que con el tiempo pasaron a ser parte del paisaje cotidiano. Entre estas cosas se encontraba una silla plegable, hecha en forma de X que fue utilizada por el conquistador en ciertos momentos diplomáticos para elevarse sobre los nobles indígenas, que se mantenían sentados sobre sus *icpallis* o petates de honor. Desde entonces, la silla fue símbolo de un nuevo orden sociopolítico.

Sin embargo, antes de la llegada de Cortés, las sillas habían sido objetos fundamentales para la vida cotidiana de estas antiguas civilizaciones, quienes producían asientos con fines suntuarios y ceremoniales. Tal es el caso de los equipales, muebles tradicionales originarios de Jalisco, cuyo nombre proviene del náhuatl: *icpalli*, que en español significa “asiento” y cuyo uso era estrictamente reservado para personajes de linaje noble, sacerdotes o gobernantes. Se dice que el emperador Moctezuma tenía su equipal, expresamente traído de Zacoalco de Torres, Jalisco, y que también los dioses y los chamanes se sentaban en ellos.

Con el tiempo, los equipales pasaron a ser parte del dominio popular y producirlos se convirtió en una tradición familiar, cuya técnica pasaba de generación en generación. Originalmente la madera para producir estos asientos debía ser cortada a la luz de la luna para asegurar su durabilidad y resistencia. Los materiales utilizados eran propios de la región jalisciense como el carrizo, la fibra de mezcal, el ixtle, el palo de rosa y el cuero de cochino. Si bien hoy en día los materiales han evolucionado y se han adaptado al presente, la mayor parte de la producción de equipales en México es artesanal.

Consciente de esta tradición, Clara Porset hizo de los equipales su objeto de estudio, aunque a la fecha ni en su archivo ni en publicaciones hemos encontrado relecturas de este asiento. No obstante, fue parte esencial de sus reflexiones y para la exposición *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México* (1952) integró una reinterpretación de esta pieza, diseñada por el arquitecto Antonio Stevenson Méndez.

The *Equipal* Chair

The act of sitting has social, political, and economic implications at many levels. Sitting to eat, work, wait, read, drink, or socialize is both a symbolic and a political act. Mexico has a long history in this regard.

With the arrival of Hernán Cortés, objects, products, and artifacts were brought to the New World from Europe. Over time they came to form part of the everyday. Of particular note was a folding chair in the form of an X which Cortés used for certain diplomatic occasions to elevate himself above the indigenous nobles, who continued to sit on their *icpalli* seats, made from plant fibers woven in the style of a *petate*. From that time on, the chair became a symbol for the new sociopolitical order.

However, prior to Cortés’s arrival, chairs had been essential objects in the everyday life of ancient Mexican civilizations, who produced them with a sumptuous and ceremonial intent. Such is the case of the *equipal*, a traditional piece of furniture originating in Jalisco. Its name derives from the Nahuatl *icpalli*, meaning “seat,” and it was strictly reserved for figures of noble descent, priests, or governors. It is said that Emperor Moctezuma had an *equipal* brought to him from Zacoalco de Torres, Jalisco, and that gods and shamans also sat on them.

With time, the *equipal* entered the popular domain and its production became a family tradition, with manufacturing techniques being passed down through the generations. Originally, the wood used to make these chairs had to be cut by moonlight to ensure its strength and durability. Materials used were typical to the Jalisco region, and included reeds, mezcal fiber, *ixtle* (a hard plant fiber), Mexican rosewood, and pigskin.

Aware of this tradition, Clara Porset began studying the *equipal*, but to date no examples or redesigns have been found in her archive or publications. However, the *equipal* formed an essential part of her reflections on design. For the 1952 exhibition *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], she included a reinterpretation of this piece designed by the architect Antonio Stevenson Méndez.

El butaque

Para Clara Porset el butaque fue fuente de estudio e inspiración. Este asiento y las diferentes versiones que la diseñadora propuso se convirtieron piezas insignias dentro de su producción.

De acuerdo con el historiador Jorge Rivas Pérez —quien ha profundizado en la historia de este asiento— la pieza surgió primero en Cumaná, Venezuela, a finales del siglo XVI, tomando elementos de los asientos ceremoniales precolombinos. La curva baja y algo inclinada del butaque refiere al *duho* de madera; mientras que la construcción y las patas de la pieza fueron posibles sólo al tener como referencia el diseño y tecnología de la silla tijera en forma de X que trajeron los conquistadores españoles.

Las primeras menciones de butaques en México se remontan a manifiestos de carga de Campeche a Veracruz, convirtiéndose Campeche un centro de producción y exportación de este asiento. El butaque es una pieza híbrida que resume la herencia, la riqueza material y profundos intercambios culturales entre dos civilizaciones. Existen diversas versiones de butaques en distintas partes del territorio nacional.

En su búsqueda por un diseño que reflejara una identidad nacional, Porset encontró en el butaque —lo mismo que en el equipal— tipologías mexicanas que sirvieron para proponer relecturas de estas piezas adaptándolas a los interiores modernos.

The *Butaque*

The *butaque* was a subject of study and a source of inspiration for Clara Porset. This chair and her different versions of it became central to her production.

According to historian Jorge Rivas Pérez, who has studied the history of the *butaque*, it first appeared in Cumaná, Venezuela in the late sixteenth century, and incorporated elements of pre-Columbian ceremonial seats. Its low and slightly inclined curve alludes to the wooden *duho*, while the construction and legs are drawn from the design and technology of the X-shaped scissor chair brought to the Americas by the Spanish conquistadors.

The first mention of the *butaque* in Mexico dates back to cargo manifests for ships traveling from Campeche to Veracruz, meaning that Campeche was a center for the production and exportation of this chair. It is a hybrid piece that combines the heritage, material wealth, and profound cultural exchange between two civilizations. There are numerous versions of the *butaque* in different parts of Mexico.

In her quest for designs that reflected the national heritage, Porset discovered in the *butaque*, alongside the *equipal*, Mexican typologies that led to her reinterpretations adapted to modern interiors.

La Casa Campesina

Si bien muchos de los logros de la Revolución tuvieron que ver con el campo y las condiciones de los trabajadores rurales, lo cierto es que una vez terminada la lucha, los esfuerzos del estado se concentraron en las ciudades para generar desarrollo industrial. El nuevo régimen construyó escuelas, hospitales y viviendas para los trabajadores en zonas urbanas y dejó de lado la demanda de mejoras y la calidad de vida de los campesinos.

Sin embargo, algunos arquitectos inmersos en el espíritu de la época y en la búsqueda de una arquitectura social se dieron a la tarea de realizar ejercicios para optimizar la vivienda campesina. Entre estos esfuerzos se encuentra el del arquitecto Alberto T. Arai, quien por encargo de las autoridades gubernamentales proyectó una casa campesina específica para la cuenca del río Papaloapan. Los materiales locales respondían al difícil clima de la región que era, a la vez, cálido y húmedo.

A diferencia de los otros ejercicios arquitectónicos de corte rural, Arai invitó a Clara Porset a diseñar el mobiliario de la vivienda que si bien tenía como punto de partida los muebles que en 1940-1941 había presentado en el concurso del MoMA de Nueva York, adaptó para responder a las condiciones concretas de la zona.

Porset propuso un conjunto de muebles en ocote blanco con asientos tejidos de palma, así como una mesa baja y un butaque que, de acuerdo con un artículo que escribió para la revista *Decoración* en 1953: “evidencian la consideración a modos de vida tradicionales”.

Casa Campesina

The Mexican Revolution was driven by working conditions in rural areas. However, after the struggle ended, the State focused its attention on cities in order to encourage industrial development. The new regime constructed schools, hospitals, and housing for workers in urban areas, neglecting the demand for improvements in the campesinos’ quality of life.

Nevertheless, some architects immersed in the spirit of the time and in the quest for a social architecture, set themselves to envisioning projects to optimize rural life. One such effort was the work of architect Alberto T. Arai, who was commissioned by government authorities to design a rural house specifically for the Papaloapan river basin. Local materials responded well to the region’s difficult climate, characterized by its heat and humidity.

Departing from the norm seen in other rural architectural exercises, Arai invited Clara Porset to design furnishings for the home. Though her pieces were based on the ones she had presented in the MoMA contest of 1940–1941, she adapted her designs to respond to the specific conditions of the region.

Porset proposed a suite of furniture in white ocote pine with woven palm seats, as well as a low table and a *butaque*. As she wrote in an article in the magazine *Decoración* in 1953, the pieces “exhibit a consideration for traditional ways of life.”

Centro Urbano Presidente Alemán

En 1947 la Dirección General de Pensiones Civiles y de Retiro (lo que hoy es el ISSSTE), encargó al arquitecto Mario Pani el diseño y conceptualización de 200 casas para sus trabajadores en un terreno de 40,000 metros cuadrados.

Siguiendo los preceptos de Le Corbusier para la *Ville Radieuse*, Pani propuso vivienda en altura; nueve edificios altos de trece pisos cada uno y seis edificios bajos, cada uno de seis pisos. Habría cuatro tipos de departamentos para familias de entre tres y cinco integrantes y la planta baja de los edificios estaría abierta para colocar comercios, servicios y áreas colectivas. Al realizar la vivienda en vertical se podría dedicar casi el 80 por ciento de la superficie del terreno a jardines y espacios colectivos donde se desarrollaría la verdadera vida en comunidad.

El resultado: 1,080 departamentos y casi 40,000 metros cuadrados de jardín; alberca, cancha de basquetbol, guardería, lavandería, dispensario médico, cocinas colectivas y hasta un centro escolar. Si bien estuvo planeado para alrededor de 5,000 habitantes, en menos de dos años el conjunto registró hasta 7,000. El éxito fue rotundo y los trabajadores se identificaron con este nuevo modelo de espacio habitacional que representaba la llegada de la modernidad.

Consciente de la importancia no sólo estética sino social que las artes plásticas tenían en aquel momento, Pani convocó a los artistas José Clemente Orozco y Carlos Mérida a realizar murales dentro del conjunto. Así su idea de integración plástica tendría también una huella en este proyecto.

El arquitecto invitó también a la diseñadora Clara Porset para proponer mobiliario económico y moderno. Con el crédito que facilitara la Dirección General de Pensiones se podría adquirir no sólo el departamento sino el mobiliario de bajo costo y buen diseño realizado por Porset, específico para estos espacios y para una nueva forma de vida de las familias de los trabajadores.

Porset se abocó con entusiasmo al proyecto como lo declaró en un artículo de la revista *Arquitectura México* de 1950: “...al diseñar los muebles mantuve siempre el propósito de que pudieran construirse con un costo muy bajo, y busqué el hacerlos tan resistentes, cómodos y agradables a la vista, como fuese compatible con la necesidad e intención de darles un costo reducido de fabricación”. En ese mismo texto Porset afirma que, para 1950, la Dirección General de Pensiones había amueblado 108 departamentos. Sin embargo, en 1953, en un artículo para la revista *Espacios*, la diseñadora confiesa su decepción ante el proyecto fallido: “...se frustró por las mismas razones que otros esfuerzos semejantes han fracasado fuera de México. No se pudo imponer por la fuerza al inquilino la adquisición de los muebles que se habían creado adecuadamente para su vivienda, ni se pensó en convencerlo, buena y razonablemente, instruyéndolo sobre los nuevos enfoques del diseño en general y dándoles cultura de vivienda, en una palabra”.

Porset estaba convencida de que al pueblo mexicano le faltaba educación y una cultura de diseño. Como respuesta, en los últimos años de su vida se dedicó a la docencia de diseño.

President Alemán Urban Center

In 1947, the Office of the General Director of Civic Pensions and Retirement (today known as ISSSTE, or Institute for Social Security and Services for State Workers) commissioned architect Mario Pani to conceive and design 200 homes for its employees on a 40,000-square-meter property.

Adhering to the precepts Le Corbusier established for Ville Radieuse, Pani proposed a vertical residential complex of nine thirteen-story high-rise buildings and six mid-rise buildings. There would be four types of apartments catering to families of between three and five members, and the ground floor of each building would be available for commercial establishments, services, and common areas. By creating vertical housing, eighty percent of the ground surface area would be devoted to parks and public spaces where a true community life might develop.

The result was a development of 1,080 apartments, nearly 40,000 square meters of green space, a pool, a basketball court, a daycare center, laundry facilities, a medical dispensary, common kitchens, and even a school. While it was planned for around 5,000 inhabitants, in under two years that number had risen to over 7,000. It was a resounding success and the tenants identified with this new model of residential development that represented the arrival of modernity.

Aware of the aesthetic and social significance that the visual arts enjoyed at the time, Pani commissioned the artists José Clemente Orozco and Carlos Mérida to create murals within the complex. Thus, his vision of art integration would leave its mark on this project.

The architect also invited designer Clara Porset to propose economical modern furnishings for the apartments. Using credit provided by the Office of the General Director of Pensions, tenants could acquire not only the apartment but also the low-cost and well-designed furniture that Porset had envisioned specifically for these spaces, offering a new way of life for the families of workers.

Porset tackled the project with enthusiasm, as she stated in an article in the journal *Arquitectura México* in 1950: “When designing the furniture, I always kept sight of the goal that the pieces could be inexpensively built, and I sought to make them as durable, comfortable, and attractive as was feasible given the project’s intention and the need to keep manufacturing costs to a minimum.” In this same text, Porset affirmed that by 1950, the Office of the Director General of Pensions had furnished 108 apartments. But in a 1953 article for the journal *Espacios*, she expressed her disappointment in the project: “which had suffered for the same reasons that other similar efforts had failed outside of Mexico. It was impossible to force tenants to acquire the furnishings that had been adapted specifically to their residence, and there was no intention of offering them good and reasonable arguments to do so, instructing them as to new design concepts in general, or providing them with a culture of housing.”

Porset was convinced that the Mexican people were lacking in education and a culture of design. Thus, she devoted herself to teaching this subject in the latter years of her life.

El mueble en la arquitectura

Entre sus reflexiones principales, Porset plantea la idea de que un mueble debe tener dos aspectos esenciales: el técnico, asociado a la función que responde a la forma, y el expresivo, que refleja una propuesta estética. Para la diseñadora una pieza de mobiliario debía ser una forma integrada en la que función y expresión estuvieran concatenados para dar como resultado una pieza con sentido. Así, un mueble no debía diseñarse ni ubicarse en un interior de manera arbitraria, sino que debía considerar su entorno directo, la arquitectura donde se ubica, y el indirecto, el territorio donde se forja. Al considerar estas variables:

[...] el mueble deja de ser un objeto arbitrario y pasa a ser un elemento arquitectónico, en interacciones esenciales, que fuerzan a considerarlo al unísono con el edificio. Es así como encontramos en el diseño de muebles las principales características del diseño arquitectónico: consideración de espacios fluídamente continuados; preponderancia de la línea sobre la masa; uso indistinto de materiales naturales o sintéticos, siempre en su carácter inherente; estructuras desnudas, que son lenguaje expresivo; liberación de la rigidez geométrica, siempre que no haya restricciones económicas contrarias, para ir hacia las formas orgánicas; uso rítmico de unidades modulares en combinaciones infinitas. Muebles finos, o móviles, o en unidades relacionadas, que se incorporan uno a otro, o un grupo a otro, o a las paredes o particiones, con perfecta articulación. Todos parten del esquema general del espacio en que van a usarse, supeditados a él, y en una colocación que no obstruye el movimiento del cuerpo ni el de la vista, y que tiende siempre a crear espaciosidad real o sensación de ella.
("El mueble en la arquitectura", *Espacios*, no. 1, 1948)

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

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 Yáñez, en cuyo diseño el arquitecto hace guiños a una estética precolombina, los protagonistas son el sillón y la mesa totonacas. Todos los muebles fueron colocados con exactitud y detalle para lograr espaciosas circulaciones y cuadros plásticos que reflejan un interior moderno, pero con identidad local.

Furniture in Architecture

One of Porset’s main philosophies was that furniture must possess two essential aspects: the technical, associated with a function that suits the form, and the expressive, which reflects an aesthetic concept. The designer’s view was that furniture should consist of integrated forms in which function and expression are linked, resulting in a meaningful object. Thus, a piece of furniture must not be arbitrarily designed or situated within a space, but rather should take into consideration its direct surroundings, i.e. the architecture it inhabits, and its indirect surroundings: the territory where it is shaped:

[...] Furniture must cease to be an arbitrary object and become an architectural element in essential interactions that obligate one to view it in unison with the building. Thus, we find in furniture design the key characteristics of architectural design: consideration of continuous, fluid spaces; a preponderance of the line over the mass; indistinct use of natural or synthetic materials, always within their inherent nature; nude structures, which represent the expressive idiom; liberation from geometric rigidity and a move toward organic forms, providing there are no conflicting economic restrictions; the rhythmic use of modular units in infinite combinations. Fixed or mobile furnishings, or in related units, that are incorporated one into the other, or one group into another, or into walls or partitions, with perfect articulation. All part of the overall plan of the space where they are to be used and to which they are subordinate, placed in a way that does not obstruct the movement of the body or the eye, and which always tends to create true spaciousness or the sensation of it.
("El mueble en la arquitectura," *Espacios* 1, 1948).

These ideas are masterfully reformulated and executed in three key works: Porset’s office in a building on Calle Génova in Mexico City designed by architect Juan Sordo Madaleno in 1957, Sordo Madaleno’s own home from 1952, and the architect Enrique Yáñez’s house in Jardines del Pedregal from 1958. In her study, Porset implemented her ideas about designing spaces where furnishings converse with the architecture and are placed so as to permit freedom of movement. Though there is no record of her direct dialogues with these architects, she was clearly in close communication with them, both in the aforementioned projects and in their frequent collaborations.

In Sordo’s home—a modern structure with open spaces, enormous picture windows, natural light, and local materials—Porset positioned different versions of the *butaque* as focal points. In the Yáñez house, whose design evokes a pre-Columbian aesthetic, the key features were the Totonac chair and table. 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.

Hotel Pierre Marqués, la respuesta a un proyecto turístico

Desde finales de los años 40, Acapulco se convirtió en el destino favorito de estrellas de cine, destacados miembros de la sociedad a nivel mundial y personajes de la realeza internacional. Miguel Alemán durante su mandato presidencial destinó un gran presupuesto para desarrollar el puerto, construir un paseo costero y promocionar el destino a nivel internacional. Esta gran inversión —aunada a la llegada de Fidel Castro al gobierno de Cuba, que frenó el turismo estadounidense a la isla— fueron determinantes para consolidar el prestigio de Acapulco como centro vacacional.

En 1957, en los terrenos que fueran propiedad de la poderosa familia Getty, se construyó el Hotel Pierre Marqués que prometía ser una nueva cara de la hospitalidad en el puerto. Con la dirección arquitectónica del estudio Marx, Flint y Schonne de Chicago, el proyecto incluyó la asesoría del arquitecto Luis Barragán en la traza de los jardines y el diseño de mobiliario especial estaría a cargo de Clara Porset. Por primera vez en su carrera, Porset se enfrentó a un proyecto de grandes dimensiones por lo que se vio en la necesidad de buscar apoyo en la producción y se acercó al industrial Antonio Ruiz Galindo, dueño de DM Nacional (Distribuidora Mexicana Nacional) e IRGSA (Industrias Ruiz Galindo). La primera empresa se dedicaba a realizar mobiliario metálico para oficina y la segunda, mobiliario de madera de corte industrial. Fue esta última la encargada de la producción de los muebles para el hotel, con la autoría de Porset, quien a partir de este momento comenzaría una fructífera relación con ambas compañías recibiendo regalías por sus diseños.

Teniendo en cuenta los materiales locales y el espíritu del hotel que buscaba ser un “retiro idílico en los mares del sur”, según el folleto promocional, Porset ideó una serie de asientos y tumbonas de madera, con asientos de fibras naturales o loneta de algodón que promovían un ambiente pacífico y relajado, ideal para unas maravillosas vacaciones.

Hotel Pierre Marqués: Solution for a Tourism Project

In the late 1940s, Acapulco grew into a prime vacation spot for movie stars, prominent figures of society, and royal dignitaries from around the world. During his presidential administration, Miguel Alemán channeled a massive sum towards developing the port, constructing a coastal walkway, and promoting Acapulco’s attractions internationally. With Fidel Castro’s rise within the Cuban government deterring American travelers from visiting the island, Alemán’s investment was a determining factor in the consolidation of Acapulco’s prestige as a tourist destination.

In 1957, the Hotel Pierre Marqués was built on land owned by the powerful Getty family from the United States. It promised to be the new face of the hospitality industry in the port. Under the architectural direction of the Marx, Flint & Schonne firm of Chicago, the project counted on the consultancy of Mexican architect Luis Barragán for the layout of the gardens, and custom furniture by Clara Porset. For the first time in her career, Porset was faced with a large-scale project, leading her to seek out support for its production. She approached the industrialist Antonio Ruiz Galindo, owner of the corporations DM Nacional (Distribuidora Mexicana Nacional) and IRGSA (Industrias Ruiz Galindo). The former manufactured metal office furniture, and the latter, industrial wooden furniture. It was IRGSA that eventually took charge of the production of her designs for the Pierre Marqués. It was the beginning of a fruitful professional relationship between Porset and the two companies, who paid her royalties for her furniture designs.

Using local materials and taking into consideration the spirit of the hotel, which aspired to be “an idyllic retreat in the southern seas,” according to the promotional brochure, Porset designed a series of wooden chairs and lounge chairs with seats made from natural fibers or cotton canvas, creating a peaceful and relaxed setting, ideal for a wonderful vacation.