

Porset y Van Beuren. Enfoques contrastantes en los inicios del diseño moderno en México

*Luis Rodríguez Morales**

Resumen

El movimiento moderno en el diseño surge en México, al igual que en Latinoamérica, de la confrontación de fuerzas externas, generadas en Europa y Estados Unidos, e internas, derivadas de las características políticas, económicas y culturales de cada país. El trabajo que aquí se presenta busca contrastar la obra de Clara Porset y Michael Van Beuren, como ejemplo de diseñadores que, si bien ambos partían de enfoques originados en la Bauhaus, debido a sus particulares ideologías, dieron resultados distintos. En primera instancia se presenta, el contexto político, social y cultural que posibilita el desarrollo de la obra de Porset y Van Beuren para subrayar la influencia de la Bauhaus en este proceso, así como las características particulares del México posrevolucionario. El contraste entre estos enfoques muestra cómo, desde sus inicios, el diseño moderno se desarrolla entre una utopía social y las fuerzas del mercado. En la parte final del texto se señala la influencia de estos diseñadores en la fundación de las primeras escuelas de diseño en México.

Palabras clave: Identidad cultural, diseño moderno, modernidad, Bauhaus.

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: mayo 2022

Versión final: julio 2022

Abstract

The Modern Movement in design arises in Mexico, as in Latin America, from the confrontation of external forces, generated in Europe and the United States, and internal, derived from the political, economic and cultural characteristics of each country. The work presented here, developed on historiographical research, seeks to contrast the work of Clara Porset and Michael Van Beuren, as an example of designers who, although both started from approaches originated in the Bauhaus, due to their particular ideologies, gave different results. In the first instance, this text presents the political, social and cultural context that enables the development of the work of Porset and Van Beuren, to underline the influence of the Bauhaus in this process. The contrast between these approaches shows how, from its beginnings, Modern Design has developed between a social utopia and market forces. The final part of the text indicates the influence of these designers in the founding of the first design schools in Mexico.

Keywords: *Cultural identity, modern design, modernity, Bauhaus.*

Introducción

En muchas ocasiones, la historia del diseño se ha centrado en la presentación de obras específicas, o bien en los rasgos biográficos de los diseñadores en cuestión y no es común que se describa el contexto histórico, social o político en el que una determinada obra surge. En el presente texto se proporciona, a grandes rasgos y con base en fuentes historiográficas, el contexto en el que se dan las obras de Clara Porset y de Michael Van Beuren, ambos pioneros del diseño industrial en México, con el propósito de contrastar dos posturas con respecto al diseño que, si bien parten de principios similares pues ambos diseñadores se formaron en los principios de la Bauhaus, difieren en cuanto a resultados y propuestas. Ambos personajes son relevantes ya que, además de su labor pionera, sus posturas se reflejan en la conformación del concepto de diseño adoptado por las primeras escuelas de diseño en México, en una síntesis que reúne una dosis de utopía con otra de pragmatismo comercial.

Con este objetivo, el presente texto expone, en primer lugar, la importancia de la Revolución Mexicana en el desarrollo artístico y cultural de México y cómo de este movimiento social se desprende la necesidad de buscar una identidad nacional, dentro de la gran diversidad de etnias y culturas que conforman dicho país. A continuación, se menciona la importancia de la orientación política específica en este proceso, la que a su vez posibilita la llegada de Hannes Meyer a México, subrayando así la influencia de la Bauhaus. Con base en estos antecedentes se presenta brevemente el trabajo de Clara Porset y a continuación el de Michael Van Beuren. Una vez presentadas estas dos posturas y sus alcances, se explica cómo ambos diseñadores influyeron en la conformación de las dos primeras escuelas de diseño en México y, finalmente, se hace una reflexión general sobre este proceso.

Antecedentes

La Revolución Mexicana surgió como reacción ante el periodo conocido como porfiriato, debido a que durante 33 años (1887-1910), Porfirio Díaz ocupó la presidencia de la república. Durante ese periodo, la política económica se orientó hacia el fortalecimiento de la infraestructura portuaria y de ferrocarriles, para alentar la inversión extranjera, mientras la agricultura y la ganadería estaban en manos de unas cuantas familias, dueñas de grandes latifundios. Como resultado de esta situación, la mayoría de la población, conformada por campesinos en estado de pobreza, estaba supeditada a trabajar para los latifundistas.

El escenario económico se reflejaba en el ámbito cultural, donde predominaba la cultura europea, en especial la francesa, tanto por el gusto personal de Porfirio Díaz, como por una razón política: ante el crecimiento económico y militar de los Estados Unidos, era necesario buscar otras visiones para equilibrar la gran influencia estadounidense. Por estos motivos, en las manifestaciones culturales y en especial en la arquitectura, el estilo francés era el predominante.

En 1910 estalló la revolución que, en poco tiempo, buscó objetivos sociales de mayor profundidad atendiendo cuestiones como la eliminación de los latifundios. Se considera que la lucha armada culminó en 1917 cuando se firmó la Constitución Política, sin embargo, la inestabilidad y continuos surgimientos armados continuaron años después. Es hasta la década de

1920 cuando se alcanzó una relativa tranquilidad que permite establecer instituciones sobre las cuales se construye el país.

En 1921 fue nombrado secretario de Instrucción Pública José Vasconcelos, quien se distinguió por estimular un plan educativo que buscaba darle unidad al país, ante la conciencia de que este se encontraba formado por una gran diversidad de etnias, cada una de ellas con sus tradiciones, costumbres y lenguajes.

Dentro del plan educativo de Vasconcelos llama la atención la importancia que se dio al dibujo, en el que se veía la posibilidad de enseñar modelos visuales comunes a todo el país en búsqueda de una identidad unificadora y, por otro lado, se le consideraba como una herramienta necesaria para adquirir ciertas habilidades que favorecerían el acceso a trabajos en la industria. Los modelos para dibujar, en coherencia con la búsqueda de la identidad nacional, se basaban en ejemplos de obras prehispánicas.

Esta labor es ejemplo de un gran objetivo político: generar una identidad nacional que unificara a las distintas etnias que conformaban al país, cada una con sus propias tradiciones, costumbres y lenguas. Se inicia así un debate en el que la pregunta central era si la identidad nacional debería buscarse en las culturas prehispánicas o en la Colonia.

Para generar la imagen de esta identidad, se ofrecieron a jóvenes artistas, muchos de ellos de orientación socialista, los muros de edificios de oficinas gubernamentales para que representaran momentos de la historia nacional. Con esto nació el movimiento conocido como muralismo. Entre sus artistas más destacados se encuentran David Siqueiros, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Gerardo Murillo (conocido como Dr. Atl) y el arquitecto Juan O’Gorman, quienes tenían ayudantes que, de distintas maneras, continuaron la obra de sus maestros. En este grupo destaca Xavier Guerrero, quien además de su actividad como pintor, promovió intensamente el arte popular en distintos ámbitos como, por ejemplo, en la organización de una exhibición titulada “Las Artes Populares en México”, concebida por el Dr. Atl, pero cuya curaduría y diseño fueron de Guerrero.

La exhibición fue montada en la Ciudad de México y en Los Ángeles, California, con el apoyo de las secretarías de Industria, Comercio y Trabajo y la de Relaciones Exteriores. Es de resaltar que el arte popular se veía, por un lado, como uno de los vehículos de promoción de la cultura mexicana y, por otro, como un medio para destacar actividades artesanales que, se esperaba, desembocaran eventualmente en el desarrollo de pequeñas in-

dustrias. Tanto el muralismo como el reconocimiento de la artesanía como una actividad que, más allá de la manufactura de objetos útiles, representa una manifestación cultural de índole artística fueron fundamentales en la conformación de una cierta identidad cultural.

Destaca la figura de Juan O’Gorman, quien tenía formación de arquitecto. En 1931 fue nombrado Director de Construcciones de la Secretaría de Educación Pública. O’Gorman apoyaba las tendencias racionales-funcionalistas en la arquitectura y con su obra inicia un debate, en el que en un extremo se encontraban quienes promulgaban una arquitectura sin ornamentos y en el otro quienes consideraban que la arquitectura debería incluir aspectos, incluso ornamentales, ligados a manifestaciones artísticas, retomadas de las culturas prehispánicas o de la época colonial.

En 1934, Lázaro Cárdenas fue electo presidente. La orientación socialista de su gobierno estimuló, en el terreno de lo cultural, la búsqueda de manifestaciones propias, atendiendo al mismo tiempo a una postura internacional. Por otro lado, en el ámbito de lo económico, estimuló el crecimiento de industrias nacionales. La presencia de estos factores convirtió a México en un polo interesante para muchos. Algunos se vieron atraídos por las políticas de corte socialista, mientras que otros buscaron la “exótica” mezcla de un país en el que la mayoría de la población era aún campesina, pero que presentaba el crecimiento de un núcleo obrero y la clase media, así confluyó un alto número de intelectuales, artistas y políticos, ansiosos de presenciar y participar en este proceso.

En 1938, Hannes Meyer, quien fuera director de la Bauhaus, asistió en México al XVI Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación, en el que destacó la actividad de la Unión de Arquitectos Socialistas, presidida por Juan O’Gorman, con quienes Meyer se identificó rápidamente. Gracias a este primer contacto, el gobierno le invita, en 1939, a trabajar en México, en el Instituto Politécnico Nacional (IPN), para formular los planes de estudio de la maestría en Planeación y Urbanismo.

Las razones que me impulsan, lo mismo que a mi esposa [...] a inclinar-nos precisamente hacia México, radican en nuestro deseo de trabajar en un país socialmente progresista donde podemos aprovechar directamente nuestra experiencia profesional, sobre todo la adquirida en la Unión Soviética. (Leidenberger, 2014, p. 508)

Si bien dos años después Meyer renunció al IPN, dejó cimentado un plan de estudios basado en el desarrollo de métodos rigurosos que sirvieron de modelo para posteriores desarrollos académicos. A partir de entonces, gracias a los distintos contactos generados, Meyer trabajó en diversas dependencias gubernamentales en las que dejó la huella de su enfoque racional-funcionalista. Si bien Meyer no logró construir un solo edificio durante su estancia en México hasta 1949, por medio de artículos, conferencias y el ejemplo de su desempeño profesional fue una influencia importante en el surgimiento del diseño moderno en México.

Por otro lado, Meyer y su esposa, Lena Berger-Meyer (quien fuera estudiante en la Bauhaus), desplegaron una intensa actividad cultural y política, asociados a diversos grupos socialistas y antifascistas, como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), donde conocieron a artistas e intelectuales de izquierda con quienes colaboraron en la fundación del Taller de la Gráfica Popular. En este ámbito, tanto Meyer como su esposa realizaron grabados y carteles (Rivadeneira, 1982).

Por tanto, la influencia del movimiento moderno internacional, con distintas visiones y referencias sobre la Bauhaus, estuvo presente en México, a la par que se daba el debate sobre la importancia de las artes populares y el arte precolombino. Otro factor de contraste era la postura con respecto a la forma: por un lado, la que defendía la carencia de ornamentos, ceñida a aspectos rigurosamente funcionales y, por otro, la que buscaba explorar la riqueza de la tradición artesanal y del arte popular (Toca, 2016).

Encontramos ejemplos de su postura relacionada con los movimientos sociales en el trabajo de Clara Porset; mientras que la orientación hacia el mercado y la idea de modernidad y progreso, ligada al desarrollo de empresas capitalistas puede ser representada por la labor de Michael Van Beuren. De aquí la relevancia de ambos diseñadores.

Clara Porset

Clara Porset (1895-1991), nacida en Cuba, realizó estudios de Arquitectura y Diseño de Interiores en la Universidad de Columbia (EUA) y en la Escuela de Bellas Artes de París. Posteriormente, en *Black Mountain College*, estudió bajo la guía de Josef y Anni Albers, con quienes se adentró en las ideas del diseño moderno y de manera especial en el enfoque que se daba en la Bauhaus al diseño. En la década de 1930 llegó a México como refugiada

política e inmediatamente estableció lazos con grupos políticos de izquierda, lo que le permitió trabajar como diseñadora dentro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, interviniendo en el consejo editorial de la revista Frente a Frente y en ocasiones se ocupó de su diseño editorial. En este ambiente afirma la postura política que mantendrá a lo largo de su vida.

Clara Porset se casó con Xavier Guerrero, mencionado líneas arriba, quien era conecedor de las artes populares, pintor y muralista, por lo que su influencia estuvo presente en el trabajo de Porset.

Clara Porset y Guerrero hospedaron a Josef y Anni Albers en muchas ocasiones y los guiaron en su descubrimiento del color y las tradiciones mexicanas. En una carta dirigida a Wassily Kandinsky, Albers expresa que “México es verdaderamente la tierra prometida del arte abstracto” (Hinkson, 2018, p.35).

Porset llegó a México cuando las políticas socialistas de Lázaro Cárdenas empezaron a ser desplazadas, en busca de estimular el desarrollo industrial teniendo el consumo como motor para generar el impulso necesario a muchas de las industrias que, en ese momento, se estaban desarrollando. A su llegada reconoce la importancia de la artesanía y el arte popular:

En México se produce un arte popular de los más ricos y variados del mundo. La cesta más modesta revela un pensamiento constructivo admirable; el tejido que envuelve las humildes tortillas es un ejemplo magnífico de cultura y de color [...] el pueblo mexicano se expresa con belleza hasta en los objetos más simples. (Porset, 1948, p. 16)

En ese momento, para algunos, ser “moderno” significaba asumir los signos de estatus que ofrecían los productos diseñados principalmente en los EUA; para otros, la búsqueda de la modernidad representaba la oportunidad de explorar las posibilidades de una identidad propia. Es con este grupo de intelectuales y arquitectos con el que Porset se identificaba.

La importancia de su obra se da desde dos facetas. Por un lado, se encuentran los diseños de mobiliario y por el otro, sus escritos, en los que promueve la idea de un diseño moderno y la necesidad de establecer al diseño como una profesión independiente de la arquitectura. Porset fue, durante muchos años, la única voz en promover el establecimiento del diseño industrial como profesión independiente de la arquitectura, aunque

entiende que el diseño de mobiliario debe realizarse en conjunto con los proyectos arquitectónicos: “[...] 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”. (Gómez, 2018, p.108)

En la década de 1950 era ya una diseñadora reconocida. Realizó diseño de mobiliario para casas diseñadas por destacados arquitectos; también, el diseño de interiores de cines, hospitales y hoteles, lo que le valió el reconocimiento como diseñadora, impulsado por su presencia en exhibiciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York y por haber ganado la medalla de plata en la Trienal de Milán de 1957, por el diseño del mobiliario del Hotel Pierre Marqués en Acapulco.

Destaca el diseño de mobiliario que realizó para el conjunto habitacional Presidente Alemán, proyecto de Mario Pani. La idea original era presentar un conjunto de muebles adecuado a los espacios de los departamentos, por lo que la estrategia de mercadotecnia presentaba un conjunto armonizado, en el que Porset buscaba, además de una solución funcional, el medio para concretar su visión social.

Al diseñar los muebles mantuve siempre el propósito de que pudieran manufacturarse a un costo muy bajo, y busqué hacerlos resistentes, cómodos y agradables a la vista, tanto como fuese compatible con la intención de darles un costo reducido de fabricación. He querido llevar a ello la misma escala pequeña de los espacios en que iban a ser colocados para conseguir la unidad orgánica del conjunto, y darles, así mismo, la mayor ligereza posible para hacerlos flexibles de acomodamiento y uso. (Porset, 1950, p.119)

Además de relacionar sus productos con aspectos expresivos derivados de las artes populares, Porset consideraba al diseño como un diálogo entre los requerimientos funcionales y los técnico-productivos.

[...] visto como organismo viviente, el diseño resulta ser una síntesis dialéctica de principios y factores, que lo estructuran esencialmente y le dan su propia identidad [...] las primeras consideraciones en la concepción de estas formas eficientes y expresivas, que nos acompañan de continuo y nos orientan hacia nuevos modos de ver, son las que conciernen al principio inalterable de integración con el uso que

están llamadas a prestar, con el material que va conformarlas y con la técnica que ha de construirlas. (Porset, 1953, p.8)

Su actividad como promotora del diseño la llevó a escribir múltiples artículos en los que difunde la noción de diseño moderno. Clara Porset insistía en la necesidad de formar profesionales en diseño industrial, capaces de colaborar en el esfuerzo de industrialización y modernización del país.

Por el momento que atravesamos de paso entre el artesanado y la industrialización urge ya que se movilice en torno a ellos la atención de la gente interesada, para poder crear el clima propicio a su solución [...] Es necesario analizar la situación presente del diseño artesano y el diseño industrial –que comienzan a coexistir– y las posibilidades de que se logre, en el futuro, una expresión en la industria de carácter nacional; destacar la importancia del buen diseño fabricado en serie, como medio de conseguir arte en la vida diaria de la familia promedio [...] considerar la educación del diseñador industrial, que es la más novedosa de las profesiones. (Porset, 1949, p. 26)

La conciencia de estar pasando por un momento de transición entre el artesanado y la producción industrial, la llevó a promover una exhibición que, con el título de “El arte en la vida diaria”, se llevó a cabo en 1952 en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. Esta exposición que reunía objetos artesanales y producidos industrialmente ayudó a difundir la idea de que el diseño de objetos utilitarios era una actividad que debía ser estimulada.

El catálogo de la exposición es particularmente interesante, pues reúne textos de Porset, Enrique Yañez, Alfonso Caso, Xavier Guerrero y Antonio Ruiz Galindo entre otros, quienes desde distintas ópticas abordan la importancia del diseño en el ámbito cultural y su relevancia como apoyo al desarrollo de la industrialización del país, exponen la importancia del diseño industrial y la necesidad de formar profesionistas capaces de proyectar los objetos que el desarrollo de México requería.

En dicho catálogo, es interesante el punto de vista de Antonio Ruiz Galindo, empresario industrial y presidente de IRGSA y DM Nacional, quien opina que el diseño debe entenderse como la creatividad que sintetiza el aspecto artístico y el utilitario. (Porset, 1952 p.38) Esta idea, sin duda re-

sultado de la visión empresarial influenciada por pláticas con Porset, pues ella diseñó mobiliario de oficina para esta empresa, representa ya una clara idea del diseño moderno. Ruiz Galindo jugará un papel importante en el establecimiento de la primera escuela de diseño industrial del país.

De la colaboración de Porset con IRGSA, destaca el diseño de mobiliario para oficinas, fabricados en acero, en los que se materializa la idea de Porset sobre el diseño industrial:

Entonces, las primeras consideraciones en la concepción de estas formas eficientes y expresivas [...] son las que conciernen al principio inalterable de integración con el uso que están llamadas a prestar, con el material que va a conformarlas y con la técnica que ha de construirlas [...] El diseño artesanal finca sus méritos en la elaboración de la forma que permite la destreza de un trabajador manual [...] mientras que el diseño industrial consigue los suyos por la simplicidad y precisión en la forma que son características de la producción maquinista. (Porset, 1953, p.20)

Porset fue una diseñadora que gozó de prestigio en su tiempo, sin embargo, sus ideales sociales no se vieron realizados. Su trabajo como diseñadora y promotora del diseño industrial fue único en tanto que intentó traducir una concepción del proyecto cultural y político de la Revolución Mexicana en objetos utilitarios para el hogar y, de manera más amplia, en un enfoque del diseño de interiores. (Sheppard, 2018, p.351)

A pesar de ser reconocida por su obra, no siempre tuvo éxito en lo que se refiere al consumo del mobiliario que diseñó para el hogar. Ejemplo de esto es la propuesta que desarrolló para el conjunto habitacional Presidente Alemán, proyecto de Mario Pani. Se amueblaron dos departamentos con diseños de Porset, a manera de muestra del tipo de vivienda completa que se proponía, sin embargo, fueron muy pocos los departamentos que adoptaron esta propuesta, pues los consumidores preferían otros diseños, más comerciales, que eran ofrecidos por distintos establecimientos y que, en su estilo, mostraban un acercamiento hacia conceptos “más modernos”, generalmente derivados de las tendencias internacionales.

Para el proyecto del conjunto habitacional Presidente Juárez, desarrollado de nueva cuenta por Mario Pani, se optó por mostrar a los posibles compradores ilustraciones que mostraban distintas opciones de mobiliario.

En estas ilustraciones se favorecía el uso de mobiliario dentro del llamado *international style*.

Por otro lado, en las revistas de arquitectura de la época, se pueden ver interiores en casas de lujo —especialmente en el Pedregal de San Angel, favorito de los políticos en ascenso y de las clases pudientes— en los que se utiliza mobiliario diseñado por Porset, tal vez reflejando el deseo de ser “moderno” sin alejarse del todo de muestras propias de lo “mexicano”. Sin embargo, para la clase media que aspiraba a rentar una casa en aquellas zonas de la ciudad alejadas de las mansiones del Pedregal, se buscaban productos que tanto en lo funcional como en lo simbólico reflejaran el acercamiento al modelo que el cine y la publicidad imponían.

Sin duda la influencia de los Estados Unidos, identificados ya como una gran potencia mundial, triunfadora en la 2.^a Guerra Mundial, se manifestaba como el *american way*, que buscaba otros modelos, algunos lejanos de las costumbres y tradiciones. El cambio para los mexicanos era una necesidad: “[...] las estufas de gas y petróleo son de los productos más anunciados en el quinquenio que va de 1945 a 1950: basta con observar las ofertas del mes de mayo y de diciembre”. (Ramos, 215, p. 162)

Así, la tensión entre la propuesta de Porset, surgida de un ideal social y con raíces en las tradiciones y la orientación del mercado, que favorecía el consumo de signos más apegados a un cierto concepto de desarrollo y modernidad ligado a tendencias internacionales, se manifestó con fuerza a partir de la segunda mitad de la década de 1950. En este sentido resulta interesante contrastar la obra de Porset con la de Michael Van Beuren.

Michael Van Beuren

Otro diseñador que recibió impulso gracias a los concursos del Museo de Arte Moderno de Nueva York fue Michael Van Beuren (1911-2004), nacido en Nueva York, quien aspiraba a desempeñarse como arquitecto, para lo cual viajó a Alemania para estudiar en la Bauhaus en Dessau durante 1932. Al cierre de la escuela en esa ciudad, siguió a Mies Van der Rohe a Berlín. Después llegó a México y decidió iniciar una empresa mueblera en 1938 (Mallet, 2014), con el objetivo de diseñar y producir muebles de alta calidad, basados en los principios funcionalistas de la Bauhaus, dirigidos a la creciente clase media.

Junto con Klaus Grabe, quien fuera su compañero en la Bauhaus, y Morley Webb, arquitecto norteamericano, inició una pequeña fábrica a la que en breve siguió una tienda, bajo el nombre de Domus, para comercializar sus diseños. Sin duda, el hecho de ser extranjeros les daba la oportunidad de ver con una mirada fresca no solo la producción local de muebles, sino también lo que se refiere al efervescente ambiente político y su relación con la cultura, por lo que pudieron ofrecer una atractiva mezcla usando materiales y mano de obra locales, con una configuración formal más cercana al estilo internacional, pues su búsqueda no se centraba en la de la identidad cultural que los mexicanos buscaban como centro de sus preocupaciones.

En 1941 participaron en el concurso convocado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York y obtuvieron uno de los premios con el diseño de una tumbona. Hacia 1942, Frederick Van Beuren, hermano de Michael llegó a México y se integró a la empresa y en 1944 Klaus Grabe regresa a los Estados Unidos. A partir de ese momento, la empresa definió sus intereses y orientación, con la convicción de ofrecer al mercado un tipo de mueble diferente que, si bien no era copia de diseños extranjeros, tampoco se ceñía a la tendencia de un “estilo mexicano”. Para la creciente clase media, este tipo de mueble se convirtió en un símbolo de “progreso y modernidad”, por lo que su empresa creció gracias a una buena mezcla de diseño y esfuerzo de ventas. En 1947 lanzaron al mercado la línea “San Miguelito” que gozó de gran aceptación y que, en buena medida, fue resultado de la optimización de diseños anteriores. Esta silla se vendió tanto en una versión con tiras de ixtle, como con acojinado completo. El precio, accesible a la clase media, fue sin duda uno de los factores de su éxito.

En 1952 participó en la exposición “El Arte en la vida diaria”. Si bien, al igual que Clara Porset, diseñaba muebles bajo pedido para algunas casas, su principal ocupación estaba centrada en la empresa Domus. Poco después consiguió extender sus ventas gracias a alianzas con distintas tiendas.

Hacia 1958, el diseñador inglés Philip Guilman se integró a la empresa y junto con Michael desarrolló proyectos que tuvieron gran éxito comercial, en especial la línea danesa. Es necesario observar cómo esta empresa propuso una línea “danesa” contemplando tendencias internacionales, en contraste con el trabajo de Porset, que buscaba una mayor relación formal con características de muebles populares.

La empresa Domus logró consolidarse gracias al esfuerzo coordinado de la cadena diseño-producción-venta. Sus diseños se establecieron con gran éxito, mostrando otra faceta del desarrollo del diseño moderno en México que, alejada de los debates ideológicos y políticos, se centró en proyectos de diseño que mantenían un difícil equilibrio entre diseños extranjeros y la búsqueda de una identidad en el uso de materiales locales.

Esta faceta fue una de las fortalezas de Muebles Domus. La clase media, lejos de desear continuar con esas discusiones, prefería buscar salidas diferentes e imaginar un México moderno que, si bien tenía claras diferencias con países industrializados, tenía la capacidad para diseñar y producir objetos de igual calidad, tanto en lo formal, como en lo técnico.

El trabajo de estos empresarios y diseñadores llevó a muchos a la convicción de la necesidad de impulsar al diseño industrial como profesión independiente, que formara personas con conocimientos sobre las técnicas de producción industrial y que, sin dejar de lado el aspecto estético del proyecto, fuera capaz de apoyar el crecimiento de la industria nacional; que al inicio de la década de 1950, ya contaba con empresas capaces de producir no solo mobiliario, sino también gran cantidad de productos, sobre todo enfocados a la clase media, cuyo poder adquisitivo aumentaba.

Es en este contexto en el que México buscaba la manera de insertarse en los procesos de industrialización y el concepto de modernidad, en el que se dieron los antecedentes a las escuelas de diseño.

Primeras escuelas de diseño

Tanto Porset como Van Beuren fueron figuras importantes en la conformación de las primeras escuelas de diseño en México. Antonio Ruiz Galindo, director de IRGSA y DM Nacional, presentó sus inquietudes para desarrollar estudios formales en el área de diseño a la Universidad Iberoamericana (UIA). La idea fue recibida con entusiasmo. Se realizaron viajes a Nueva York y Chicago para entrevistar a personas relacionadas con la Bauhaus como Van der Rohe, Gropius y Albers, al tiempo que se sostenían pláticas en México con empresarios industriales y diseñadores. El resultado de esta labor fue la fundación de la primera escuela de diseño industrial en México en 1955 (Ledema, 1985).

Rafael Anzures, primer coordinador de esta escuela, manifestó:

[...] en nuestros programas aparecen unidos, aunque representan diferentes carreras, los cursos de diseño y los de artes plásticas. Creemos que una de las contribuciones más importantes del arte moderno al planteo de la crisis social ha sido indicar la necesidad de acercar las actividades artísticas a las actividades industriales. (Rodríguez, 1984)

El primer plan de estudios en la UIA retoma la estructura inicial de la Bauhaus: tres años para obtener el diploma de Diseñador Industrial y dos más para obtener el de maestro en Diseño (1962) . Debido a las políticas oficiales, el plan de estudios se modifica y se establece que después de tres años de estudio se otorgaría el diploma de técnico en Diseño Industrial y dos años más para obtener el diploma de diseñador industrial. En 1965 se reforma el plan de estudios para ofrecer la licenciatura en Diseño Industrial. Entre los profesores de esta escuela, se encontraba Philip Guilmant, diseñador dentro de la empresa Domus y cercano colaborador de Van Beuren.

Por otro lado, en 1969 se iniciaron los cursos de Diseño Industrial en la UNAM, gracias al esfuerzo y dedicación de Horacio Durán. Esta escuela destacó por sus proyectos, enfocados a la solución de necesidades de la industria. Clara Porset se integró al grupo de profesores fundadores de esa escuela. En uno de sus artículos, Porset formula una definición del diseño, visión que mantuvo a lo largo de su vida y que llevó a sus cursos en la UNAM:

Diseñar es dar figura e integridad a las cosas, es crear formas que puedan llamarse vivientes por la relación justa entre sus partes, es conformar una unidad por un proceso que comienza y se perfecciona en la mente -como respuesta a excitativas exteriores- y que va expresándose sobre el material mismo. (Porset, 1949 p.28)

Es con estas dos escuelas que se inició la formación de diseñadores industriales en México. Actualmente hay alrededor de 206 escuelas de diseño, que ofrecen cursos en especialidades como Diseño Industrial, Diseño Gráfico, de Interfaces, Diseño Digital, Diseño de Interiores, Diseño Textil, entre otros.

Reflexiones finales

Si bien la identidad cultural ya no es el centro de los debates alrededor del diseño en México, subyace, tanto en la práctica profesional como en la academia, la pregunta ¿qué define al diseño mexicano? Se dan expresiones que buscan en las raíces artesanales la fuente de inspiración y quienes, dentro de la globalización, se abocan por soluciones “universales”.

Sin embargo, el trabajo de Porset y Van Beuren permanece como referente importante. Dentro de esto, es pertinente resaltar dos aspectos: 1) el uso de materiales locales y destacar la riqueza de la habilidad de artesanos y 2) el desarrollo de formas funcionales adecuadas al uso del objeto. Ambos criterios, que en su momento enfatizaron Porset y Van Beuren marcan el desarrollo del diseño en México, más allá de orientaciones formales o político-económicas. Este enfoque se conserva a la fecha y señala el derrotero de las manifestaciones del diseño en México.

Ante tendencias para decolonizar los estudios de diseño, el debate sobre la importancia de la herencia de las artes populares parece surgir de nuevo, desde ópticas diversas. Esta tarea continúa y tal vez nunca tenga una respuesta contundente; puede ser una aspiración que motiva a la reflexión constante y al conocimiento de nuestros orígenes dentro del diseño moderno.

Referencias

- Gómez, T. (2018). *El diseño en la modernidad mexicana*. [Tesis de maestría]. Repositorio EDINBA.
- Hinkson, L. (2018). *Josef Albers in Mexico*. Guggenheim Museum.
- Ledesma, J. (1985). *Trayectoria histórico-ideológica de la Universidad Iberoamericana*. UIA.
- Leidenberger, G. (2014) Aquí todo es Vulkanish. El arquitecto Hannes Meyer en México, *México a la luz de sus revoluciones*. El Colegio de México, 499-540.
- Mallet, A. (2014). *La Bauhaus y el México moderno*. El diseño de van Beuren. Arquine.
- Porset, C. (1948). Expresión y utilidad de los objetos de uso diario, *Revista Arquitectura*, (29). 224-227.
- Porset, C. (1949). ¿Qué es el diseño?, *Revista Arquitectura*. “35”., 168-173
- Porset, C. (1950). El Centro Urbano Presidente Alemán y el espacio interior para vivir, *Revista Arquitectura*, (32), 117-120
- Porset, C. (1952) *El arte en la vida diaria*. Catálogo de la exposición. INBA.

- Porset, C. (1953). Diseño viviente, *Espacios. Revista integral de arquitectura y artes plásticas*, (15), 8-20.
- Ramos, E. (2015). Génesis del diseño. *Aproximaciones conceptuales para entender el diseño en el siglo XXI*. UAM Azcapotzalco. 157-170.
- Rivadeneira, P. (1982). *Hannes Meyer en México: 1938-1949*. INBA.
- Rodríguez, L. (1962). *Memorias del Departamento de Diseño*. UIA.
- Sheppard, R. (2018). Clara Porset in Mid Twentieth- Century Mexico: The politics of designing, producing and consuming Revolutionary Nationalist Modernity, *The Americas*. 75, (2), 351.
- Toca, A. (2016). *Bauhaus: Mito y realidad*. UAM.
- UIA (1962). *Catálogo General*.

*** Luis Rodríguez Morales**

Doctorado: Historia de Arquitectura (UNAM); Maestría: Diseño Industrial (UNAM);-
Maestría: Desarrollo Productos (Inglaterra); Especialidad: Desarrollo Productos (Holanda); Licenciatura: Diseño Industrial (UIA).

Actualmente profesor-investigador, UAM-Cuajimalpa. Miembro del SNI.

Profesor Invitado: Cuba, Brasil, Ecuador, Costa Rica, Guatemala, Colombia.

Investigador invitado: Laboratorio Brasileño de Diseño.

Libros: *Para una teoría del Diseño*. Tilde. México. 1988; *El tiempo del Diseño*. UIA. 2000. *Diseño: Estrategia y táctica*. Siglo XXI. México. 2003. *El diseño antes de la Bauhaus*. Designio. México. 2011. *El diseño y sus debates*. UAM-X. México. 2012. *De los métodos proyectuales al pensamiento de diseño*. UAM-A, 2015. *¿Design Thinking? Una discusión a nueve voces*. (Coautor). Ars Optika Editores. México. 2017.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

Autora: Diana Niño Domínguez



cermas
nismo
así qu
ne en ve
rrera es
o. Lue
o, ahí
sudos
ubie
lo.
me
u

sentación
GENE N
TA: TENI
POROI
RUCTU
NTE

LASTA, de
autor
REBB O, de
ENGINIERO

PINCHE
autor
JINZANA

ho

Z, de
autor

JÉN
ELARES
EN LA
clor
manur

REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

AUTORES DE OBRAS GRÁFICAS

Brisa María Herrera Jiménez
Diana Niño Domínguez
Fernanda Monserrat Pérez Barranco
Julio Cesar Alavez Oliva
Mara Nahomi Hernández Armenta
Paulina Ramírez Olivas
Samantha García González

Diseño y Comunicación Visual
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán
Universidad Nacional Autónoma de México

No. 7, Año 3
Nov. 2022 - Feb. 2023

Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura (REIADC), Año 3, No. 7, noviembre 2022-febrero 2023, es una publicación cuatrimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán (FESC), carretera Cuautitlán-Teoloyucan Km 2.5, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, C.P. 54714, Estado de México. Tel. 5512640710, <http://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydiseno/index.php/publicaciones/> correo electrónico: seminario.arteydiseno@gmail.com Editor responsable: Dra. Alma Elisa Delgado Coellar. Número del Certificado de reserva al uso Exclusivo ISSN en trámite, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, carretera Cuautitlán-Teoloyucan Km 2.5, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, C.P. 54714, Estado de México, fecha de última modificación: julio de 2022.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja necesariamente el punto de vista de los árbitros ni del Editor o de la UNAM. Se autoriza la reproducción de los artículos (no así de las imágenes) con la condición de citar la fuente completa y la dirección electrónica de la publicación.

ANÁLISIS

DE ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARIOS
DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

SIAyD
SEMINARIO
INTERDISCIPLINARIO
DE ARTE y DISEÑO

