

Una modernidad hecha a mano Diseño artesanal en México, 1952–2022

A Handmade Modernism
Artisanal Design in Mexico, 1952–2022



Una modernidad hecha a mano
Diseño artesanal en México, 1952–2022

A Handmade Modernism
Artisanal Design in Mexico, 1952–2022

Una modernidad hecha a mano. Diseño artesanal en México, 1952–2022
A Handmade Modernism: Artisanal Design in Mexico, 1952–2022

Primera edición | First edition, 2022
© De la edición | Of this edition: MUAC, UNAM
© De los textos: sus autores | Texts: the authors
© De las imágenes sus titulares | Images: their owners

Editores | Editors
Ana Elena Mallet, Cuauhtémoc Medina (IIE · MUAC-UNAM)

Ensayos | Essays
Deborah Dorotinsky (IIE-UNAM), Ana Elena Mallet,
Jorge F. Rivas (Denver Art Museum)

Textos complementarios | Supplementary texts
Ana Elena Mallet, Cuauhtémoc Medina

Dirección editorial | Editorial direction
Vanessa López García

Asistencia editorial | Editorial assistance
Roberto Barajas, Yerem Mújica

Traducción al inglés | English translation
Christopher Fraga

Corrección de la versión en español | Spanish copyediting
Daniela Ivette Aguilar, Ana Xanic López, Vanessa López García

Diseño | Design
Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Fotografía | Photography
Héctor Acosta, Geli Andere Photography, José Bracho, Pedro Cañas, Jorge Vertiz Gargallo, Juan Guzmán, Francisco Kochen, Gerardo Landa, David Martín del Campo, Agustín Maya, Martin Munkácsi, Jaime Navarro Soto, Oswaldo Ruiz (asistencia | assistants: Johann Lara, Gustavo Ruiz, José Miguel Cortés), Armando Salas Portugal, Oliver Santana, Bob Schalkwijk, Guillermo Soto, Elizabeth Timberlawn, Guillermo Zamora

Gestión ejecutiva | Executive management
Ekaterina Álvarez

Gestión de derechos de autor | Copyright procedures
Lourdes Padilla

D.R. © 2022 UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán, Ciudad de México
MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM
Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, 04510, Coyoacán, Ciudad de México
www.muac.unam.mx/publicaciones

ISBN UNAM: 978-607-30-6358-6

Queda prohibido, salvo excepción prevista por la ley, la reproducción (electrónica, digital, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación, incluyendo el diseño de la portada, sin la previa autorización de los titulares de la propiedad intelectual y de la institución editora. Los autores y la institución editora de esta publicación tuvieron cuidado en obtener por escrito el derecho de reproducir todas las imágenes y obras de arte; sin embargo, debido a la naturaleza de este catálogo y a la proveniencia heteróclita de estos documentos gráficos, no siempre fue posible determinar quién es titular de su propiedad intelectual. En caso de no conformidad, sírvase comunicarse con la institución editora.

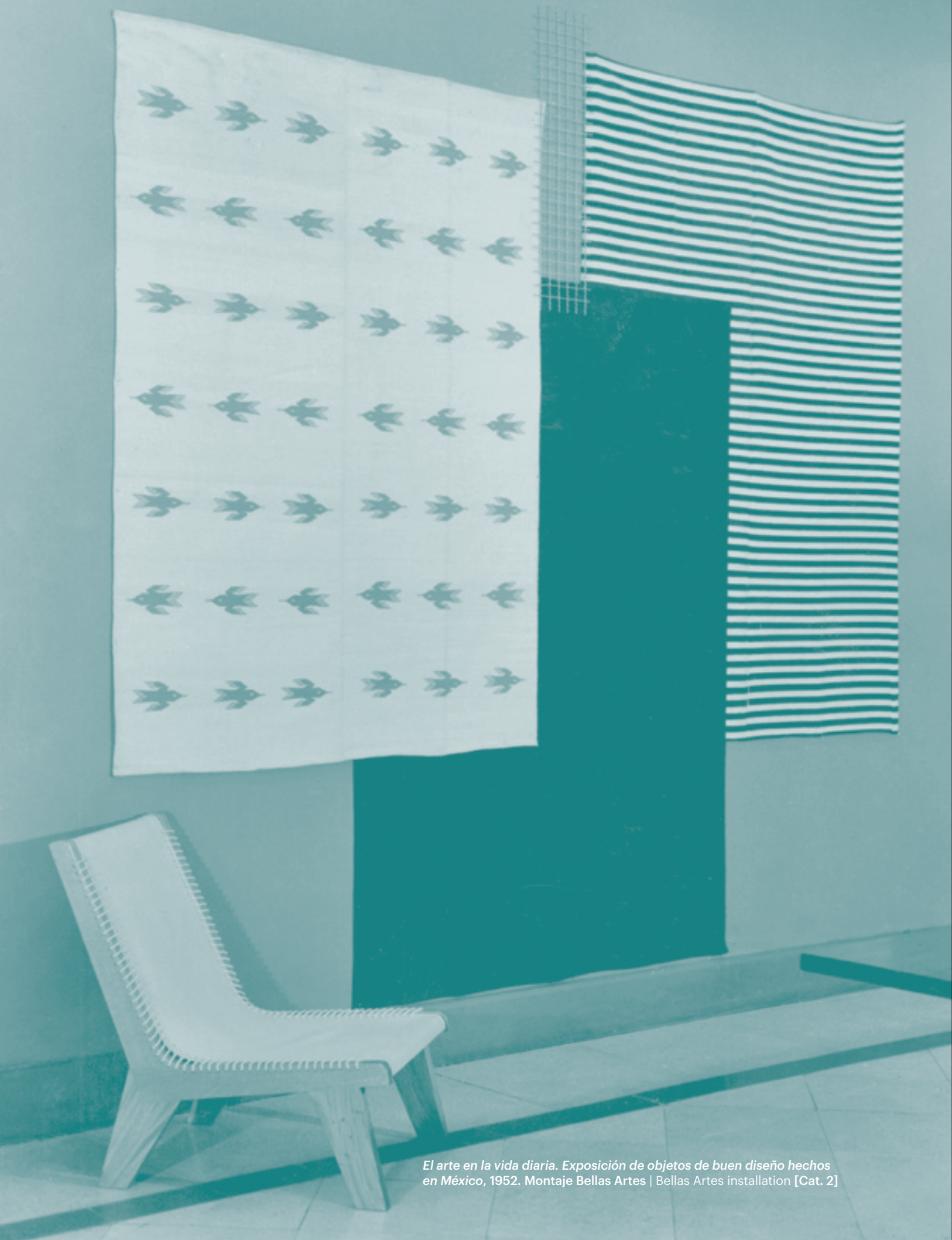
—
Except in cases permitted by law, the reproduction (electronic, digital, chemical, mechanical, including taping and photocopying), distribution, public communication, or transformation of any part of this publication, including the cover design, without the prior authorization of the copyright holders and the publisher, is prohibited. The authors and publisher of this publication have made every effort to obtain in writing the rights to the reproduction of all the images and art works contained herein. Owing however to the nature of this catalogue and the heteroclite provenance of these images, it was not always possible to identify the copyright owners. In the event of any complaint, please contact the publisher.

Portada: Vista de la exposición *Una modernidad hecha a mano. Diseño artesanal en México 1952-2022* | View of the exhibition *A Handmade Modernism: Artisanal Design in Mexico, 1952–2022*, MUAC, UNAM, Ciudad de México | Mexico City, 2022.
Foto | Photo: Oliver Santana

Contraportada: Trine Ellitsgaard, *Tiras rojas* | *Red strips*, 2016.
Detalle | Detail. Foto | Photo: Pedro Cañas, Héctor Acosta
[Cat. 400]

Una modernidad hecha a mano
Diseño artesanal en México, 1952–2022

A Handmade Modernism
Artisanal Design in Mexico, 1952–2022



El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México, 1952. Montaje Bellas Artes | Bellas Artes installation [Cat. 2]

6	Presentaciones Forewords Rosa Beltrán Alonso de Garay Montero & Alejandro Legorreta González
9	Prefacio Preface
11	Una modernidad hecha a mano A Handmade Modernism Ana Elena Mallet
31	Hacia un arte en la vida diaria Towards an Art of Daily Life
51	Una modernidad al sur: la puesta en escena A Modernity of The Global South: Setting The Scene
69	Centros “neoartesanales” y exportación de estilo “Neoartisanal” Center and Exporting Style
111	Tipologías neomexicanas Neomexican Typologies
125	Me siento en México I Feel Like in Mexico
137	México: diseño entre dos miradas contrapuestas Mexico: Design between Two Opposing Views Jorge F. Rivas
147	Industrias populares para la vida moderna. Notas sobre René d’Harnoncourt y Alexander Girard Popular Industries for Modern Life. Notes on René d’Harnoncourt and Alexander Girard Deborah Dorotinsky
159	Repertorios regionales para un país cosmopolita Regional Repertoires for a Cosmopolitan Country Ana Elena Mallet
	DOCUMENTOS DOCUMENTS
171	El arte en la vida diaria Clara Porset
186	¿Qué es diseño? Clara Porset
194	Mitos y realidades del comercio con artesanías Max Kerlow
202	Diseño artesanal y museográfico Alfonso Soto Soria
221	Lista de obra List of works
250	Créditos de la exposición Exhibition Credits

Presentación

Resulta significativo que, en octubre de 1952, al tiempo que la Ciudad Universitaria era expuesta por vez primera al juicio de arquitectos, urbanistas y el público para el VIII Congreso Panamericano de Arquitectos, la diseñadora y arquitecta Clara Porset presentara —en los salones recién construidos de las facultades de humanidades— *El arte en la vida diaria*. Esta muestra proponía dar cuenta del potencial de las industrias artesanales mexicanas para integrarse a la vida doméstica moderna y nutrir una escuela de diseño local. La exposición se constituyó como un manifiesto por una modernidad que afirmara, en lugar de negar, los saberes y técnicas tradicionales en una utopía de objetos que no entendieran manualidad e industria como valores antagónicos. Además de asentar las bases de un linaje de colaboraciones entre diseño y artesanía, los preceptos de Porset continúan siendo el material genético de una idea de modernidad alternativa que resulta más vigente entre más nos adentramos en el siglo XXI. Estas bases se plantean a la vez como el germen de una modernización menos bárbara que la que hemos experimentado y como un proyecto de sensibilidad que conmueve por la sabiduría con que habla a nuestros cuerpos.

Con *Una modernidad hecha a mano*, la UNAM ratifica el compromiso de posicionar al diseño como un componente central de la cultura viva. Este enfoque entiende que un concepto amplio de cultura no se reduce a la forma en que las mujeres y los hombres comunican sus pensamientos y sensibilidad por medio de la escritura o las imágenes, sino que las comunidades sensibles también se alimentan de la familiaridad del contacto corporal con los materiales y las formas. Con esta muestra, la Universidad también hace visible el proyecto que comparten la Dirección General de Artes Visuales (DiGAV) y el Patronato MUAC de conformar una colección representativa del diseño industrial y artesanal mexicano moderno, en un diálogo constante con nuestras colecciones artísticas modernas y contemporáneas. Esta colección seguramente será un objeto de referencia tanto para la investigación y la enseñanza como para los diseñadores futuros y sus públicos. La exposición que documenta este catálogo representa la oportunidad para compartir con los diseñadores y públicos el proyecto de ampliar las colecciones universitarias tanto con objetos señeros como con materiales de archivo, en torno a la constante floración del diseño mexicano moderno.

Rosa Beltrán Álvarez
Coordinadora
Coordinación de Difusión Cultural, UNAM

Foreword

It is significant that when Ciudad Universitaria was first opened the judgment of architects, urban planners, and the public for the 8th Congreso Panamericano de Arquitectos in October 1952, the designer and architect Clara Porset would present *El arte en la vida diaria* in the newly built classrooms of the humanities departments. Her exhibition proposed to demonstrate the potential of Mexico's craft industries to be integrated into modern domestic life and to nourish a local school of design. It amounted to a manifesto for a modernity that would affirm rather than deny traditional knowledge and techniques, and for a utopia of objects that would see no antagonism between making things by hand and industrial production. In addition to laying the foundations for a whole lineage of collaborations between design and handicrafts, Porset's precepts continue to provide genetic material for an alternative vision of modernity that grows more relevant the further we advance into the twenty-first century. These foundations were laid at the same time as the germ of a less barbaric form of modernization than the one we have experienced and as a project of sensitization that moves us by means of the wisdom with which it speaks to our bodies.

With *A Handmade Modernism*, the UNAM affirms its commitment to position design as a central component of living culture. This focus recognizes that a broad concept of culture is not limited to the way in which women and men communicate their thoughts and sensibility by means of writing or images, and that sensible communities are also nourished by the familiarity of bodily contact with materials and forms. With this exhibition, the University also unveils a joint project of the Dirección General de Artes Visuales (DiGAV) and the Patronato MUAC to form a representative collection of modern Mexican industrial and artisanal design, to be in regular dialogue with our modern and contemporary art collections. This new collection will surely be a point of reference not only for research and instruction, but also for future designers and their publics. The exhibition documented in this catalog represents the opportunity to include designers and the public in the project of broadening the university's collections with unique objects and archival materials related to the continuous and ongoing efflorescence of modern Mexico design.

Rosa Beltrán Álvarez
Coordinator
Department of Cultural Affairs, UNAM

Presentación

El diseño busca mejorar nuestra vida, en una fusión entre eficacia y belleza. Está presente en nuestra cotidianidad, nos acompaña cuando comemos, nos vestimos o habitamos nuestros espacios: se vuelve una expresión directa de la realidad en la que estamos inmersos. Al ser eco de nuestra cultura y de nuestra forma de vida, resulta indispensable su estudio.

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, de la mano con la curadora de la exposición Ana Elena Mallet y el Patronato MUAC, presenta una ambiciosa investigación que aborda los tránsitos de aquellas producciones que proponen nuevas maneras de unir diseño, artesanía e industria. En este contexto de producción industrial desmedida a la que nos enfrentamos, resulta urgente hacer una revisión de las formas de diseñar, producir y visitar la tradición de diseño que ha caracterizado a México.

Particularmente en nuestro país, existe una confluencia importante entre diseño y trabajo artesanal: ambos dialogan constantemente, comparten materiales, principios y procesos. Clara Porset evidenció esto con sus postulados, que son la piedra angular de la exposición y del presente catálogo del MUAC: *Una modernidad hecha a mano. Diseño artesanal en México, 1952-2022*. La diseñadora cubano-mexicana, además de estar convencida que la verdadera modernidad se encontraba en la convergencia entre arte tradicional, diseño y producción industrial, consideraba que esa articulación conduciría a una nueva valoración de las culturas antiguas de México.

Como un ejercicio de llevar al público estas ideas, en 1952, en la recién terminada Ciudad Universitaria, Clara Porset organizó la primera exposición de diseño en nuestro país: *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*, que alternó sede con el Palacio de Bellas Artes. En ella, Porset se preocupó por exhibir objetos artesanales conjuntamente con objetos de diseño industrial. No es gratuito que haya empleado la palabra “arte” al ponerle título a la exhibición que coordinó entonces. La reflexión que exigía (y que sigue vigente) es la valoración de un diseño que reinterpreta nuestro pasado y que lo vuelve trascendente, que nos obliga a vernos de cerca, a pensar en que el cálido abrazo de un equipal o los textiles que nos resguardan con materiales locales no surgen sólo de una motivación aislada por cubrir una necesidad, sino que son la expresión de nuestra cultura.

Foreword

Design seeks to improve our lives by combining efficiency and beauty. It is present in our everyday lives, accompanying us while we eat, get dressed, and spend time in our spaces: it thereby becomes a direct expression of the reality in which we are immersed. And because it echoes our culture and our way of life, it is essential to study it.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, together with the curator of the exhibition, Ana Elena Mallet, and the Patronato MUAC, present an ambitious research project encompassing the leaps and bounds of productions that propose new ways of unifying design, handicrafts, and industry. In the context of out-of-control industrial production that we are facing, we urgently need to acquaint ourselves with ways of designing and producing, and to revisit Mexico’s characteristic tradition of design.

In our country in particular, design and craft work have converged in important ways: they are in constant dialogue, sharing materials, principles, and processes. Clara Porset made this case clearly, and her arguments serve as the cornerstone of *A Handmade Modernism: Artisanal Design in Mexico, 1952-2022*. Convinced that true modernity was to be found in the confluence of traditional art, design, and industrial production, the Cuban-Mexican designer also saw that this combination would lead to a new way of valuing the ancient cultures of Mexico.

In an effort to bring these ideas to the public, Clara Porset organized the first design exhibition in our country, *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*, which was held at the recently completed Ciudad Universitaria in 1952 and later shown at the Palacio de Bellas Artes. In it, Porset presented craft objects together with objects of industrial design. Her use of the word “art” in the title of her exhibition was not unwarranted: it was an invitation—one that remains valid today—to reflect on the value of an approach to design that would interpret our past and give it new meaning, forcing us to look at ourselves closely, to think about how the warm embrace of an *equipal* or the textiles that wrap us in local materials express not only an isolated motivation to fulfill a need, but also our culture.

The exhibition traces a genealogy from Porset’s time to our own. Covering seventy years of artisanal design production, it maps the intersections, encounters, and missed connections between industrial and craft processes in the elaboration of design objects. In an effort to contribute to this exploration, the Patronato MUAC

La muestra traza una genealogía desde entonces y hasta nuestros días. Con una revisión de setenta años de producción de diseño artesanal, propone los cruces, encuentros y desencuentros que han tenido los procesos industriales con los artesanales para elaborar objetos de diseño. En un afán por contribuir a esta exploración, el Patronato MUAC se ha dado a la tarea de conformar el *Capítulo Colección Diseño Moderno y Contemporáneo en México*, que nos honra encabezar, con el cual se ha propuesto la conformación de la primera colección razonada de diseño moderno y contemporáneo en nuestro país. Esta colección pone a disposición de diseñadores e historiadores material para sus futuras investigaciones.

Aplaudimos el interés del MUAC y su Patronato por ampliar sus líneas críticas y nos enorgullece formar parte de este proyecto que no sólo da continuidad al legado de Porset en la vida universitaria, sino que incrementa los esfuerzos de la Universidad por investigar y registrar la historia del arte y del diseño en nuestro país.

Alonso de Garay Montero
Alejandro Legorreta González
Capítulo Colección Diseño Moderno
y Contemporáneo en México
Patronato MUAC

has assumed the task of forming the *Capítulo Colección Diseño Moderno y Contemporáneo en México*. It is an honor to be at the forefront of forming the first comprehensive collection of modern and contemporary design in our country. This collection will hold valuable material that designers and historians can use in their future research.

We applaud the interest of the MUAC and its Patronato in broadening the museum's critical horizons, and we are proud to be part of this project, which not only advances Porset's legacy in the life of our university but adds to its efforts to research and document the history of art and design in our country.

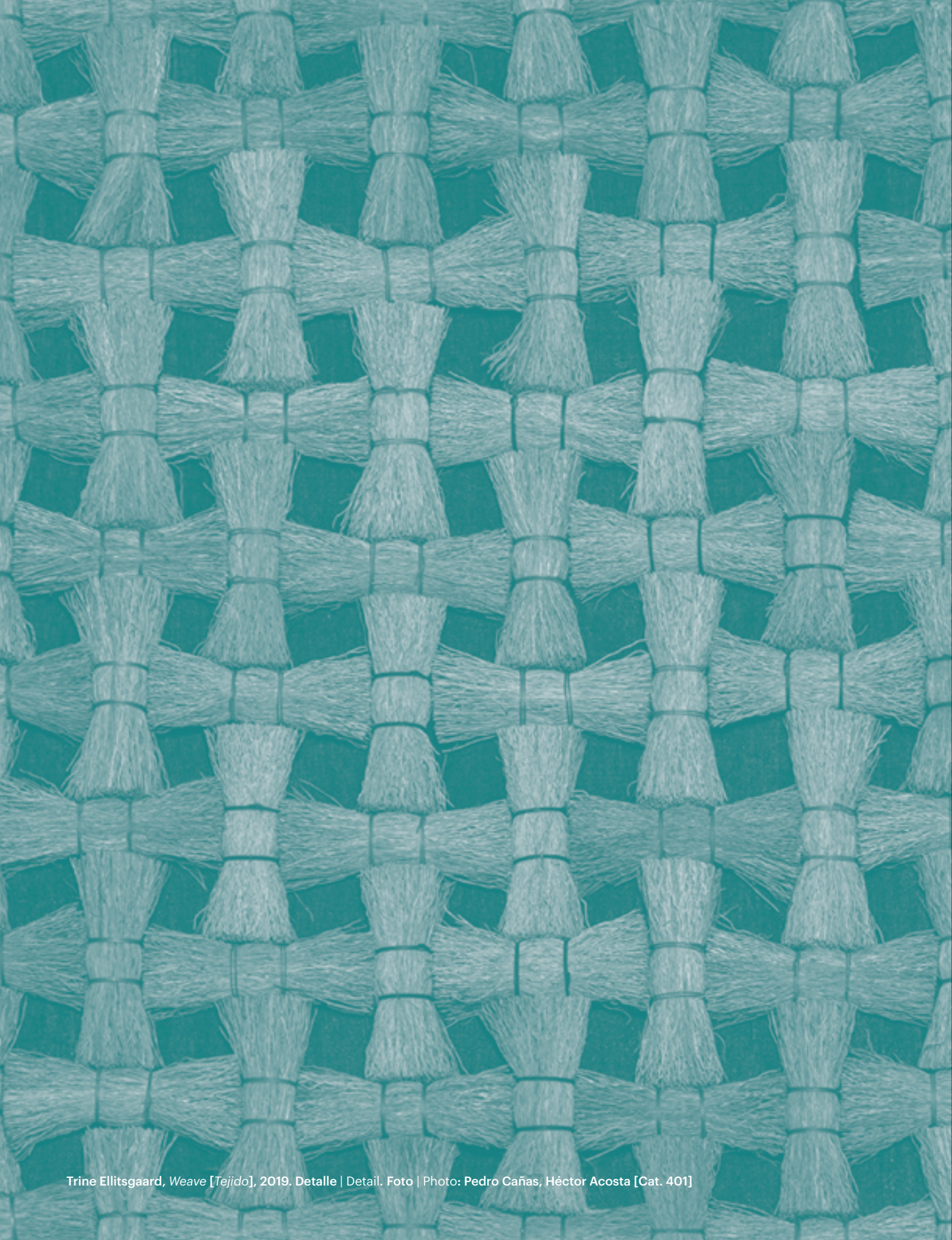
Alonso de Garay Montero
Alejandro Legorreta González
Modern and Contemporary Design
in Mexico Collection Section
Patronato MUAC

Prefacio

Los textos que acompañan esta publicación pretenden sumar a la construcción de la historiografía hasta ahora escasa del diseño en México. Por una parte, exploran el surgimiento de los centros neoartesanales en el país, sus contextos y circunstancias, así como sus actores, agentes y productos. Por otra, exponen cómo las tensiones entre lo local y lo internacional, y entre lo industrial y lo artesanal trasgredieron las fronteras físicas y se convirtieron en discusiones internacionales que se debatieron en sedes tan dominantes como el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, buscando la construcción de una modernidad hegemónica, utópica y totalitaria en la que se integraran proyectos, propuestas y discursos que apelaran a la diversidad.

Preface

The texts that accompany this publication strive to add to the construction of what has, until now, been the scarce historiography of design in Mexico. For one thing, they explore the rise of the centers of new handicrafts in the country, their contexts and circumstances, as well as their actors, agents, and products. For another, they disclose how the tensions between the local and the international, and between industrial and craft production transgressed physical boundaries and became international discussions that were debated in such dominant places as the Museum of Modern Art (MoMA) in New York, seeking the construction of a hegemonic, utopian, and totalitarian modernity that would integrate projects, proposals, and discourses that appealed to diversity.



Trine Ellitsgaard, *Weave [Tejido]*, 2019. Detalle | Detail. Foto | Photo: Pedro Cañas, Héctor Acosta [Cat. 401]

Una modernidad hecha a mano

En México, la modernidad en el diseño del entorno de vida se interpretó como el proyecto de unir las tradiciones y condiciones locales con el sueño de la industrialización. Esa pauta de combinar las necesidades de la vida moderna con diversas estéticas de orientación popular y artesana sigue formulando el vocabulario en gran medida mexicanista del diseño en este país incluso a inicios del siglo XXI. Esta exposición propone revisar la noción de diseño artesanal, producida y teorizada en México desde 1950 hasta la actualidad, para trazar una genealogía de autores, diseñadores y artesanos que apostaron a generar una cultura material mestiza como imaginario de un nuevo modo de vida.

La muestra tiene como punto de partida el trabajo de Clara Porset, la diseñadora cubano-mexicana que en 1952 organizó la primera exposición de diseño en el país: *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*. Los contenidos y el recorrido de esa muestra fueron para Porset un postulado de lo que el diseño nacional debía proyectar de cara a la modernidad. La diseñadora pretendió resolver la tensión entre industrialización y trabajo manual con una visión tripartita: diseño, artesanía e industria debían compartir caminos para ofrecer a la sociedad objetos de diseño accesibles, con sentido social y estético. La exposición de 1952 tuvo dos sedes: el Palacio de Bellas Artes y Ciudad Universitaria, y

A Handmade Modernism

In Mexico, incorporating modernity into the design of the everyday environment involved a unification of local traditions and conditions with the dream of industrialization. That precedent of combining the needs of modern life with diverse aesthetics of a folk and craft inclination continues to inform design's largely Mexicanist vocabulary in this country, even in the early twenty-first century. This exhibition proposes to review the notion of artisanal design that was produced and theorized in Mexico from 1950 to the present, tracing a genealogy of artists, designers, and craftspeople who strove to generate a hybrid, mestizo material culture and thereby create an imaginary for a new way of life.

This show's starting point is the work of Clara Porset, the Cuban-Mexican designer who organized the country's first design exhibition in 1952, *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*. For Porset, the contents and layout of this show constituted an argument for what national design should pursue with regard to modernity. The designer sought to resolve the tension between industrialization and manual labor by way of a three-fold vision: design, craft-making, and industry should come together to offer society accessible, socially and aesthetically meaningful objects of design. The 1952 exhibition was shown in two venues: the Palacio de Bellas Artes and Ciudad Universitaria, and was a point of reference for

fue un referente para el diseño museográfico de las exposiciones que vendrían después. A partir de estas reflexiones, Clara Porset propuso a Fernando Gamboa incluir un departamento y una galería dedicados a los objetos artesanales en el proyecto fundacional del museo de arte que se localizaría en el Palacio de Bellas Artes. Esa visión de crear un museo de diseño y artesanía no se concretó, y siete décadas después sigue siendo un faltante en la cultura visual de México.

El segundo momento de la exposición consiste en un recorrido por las primeras investigaciones y postulados de Clara Porset en relación con la investigación del origen, la revisión y el análisis del mobiliario vernáculo mexicano; su apuesta por un diseño social, y la consigna de una propuesta nacional asociada al pasado, aunque con miras a construir un presente funcional, económicamente viable y expedito. En este núcleo se explora también la construcción del interior mexicano moderno mediante la revisión de espacios domésticos de personajes icónicos —como Miguel Covarrubias, la propia Clara Porset y Diego Rivera— y de obras desarrolladas por los grandes arquitectos mexicanos modernos —como Juan Sordo Madaleno, Luis Barragán y Enrique Yáñez—. La búsqueda de un interior mexicano se refleja en la tensión entre un contenedor asociado a los movimientos arquitectónicos internacionales y los repertorios locales. Como resultado, se entablan interesantes negociaciones en el contenido de estos espacios, en los cuales conviven arte popular indígena, mobiliario vernáculo, muebles modernos de diseño con insinuaciones nacionalistas, esculturas precolombinas y piezas de diseño artesanal.

El protagonista de esta sección es el *butaque*, derivado de un asiento vernáculo americano cuyo origen podemos trazar hasta las Antillas. Éste fue uno de los principales objetos que interesaron a Porset, quien lo situó estratégicamente en muchos interiores modernos. Para ella, el estudio y la producción de este asiento marcaron un horizonte completo sobre el diseño en México. La lanzaron a crear un tipo de asiento nacional, asociado con un pasado rural y un estilo de vida cotidiano, que resumía, en un objeto, el presente y el futuro. Para Porset, el *butaque* reunía las premisas de “lo mexicano”, por lo que se convirtió en la pieza ideal para dialogar con distintas capas culturales y periodos históricos

the museography of subsequent exhibitions. On the basis of her reflections, Clara Porset proposed that Fernando Gamboa include a department and gallery dedicated to craft objects in the founding project of the art museum that would be located in the Palacio de Bellas Artes. This vision of creating a museum of design and handicrafts was not realized, and continues to be a gap in the visual culture of Mexico seventy years later.

The second part of the exhibition consists of a guided tour through Porset’s earliest research into and arguments about the origin, revision, and analysis of Mexican vernacular furnishing, her decision to opt for a socially informed design, and her rallying cry for a national design movement associated with the past, with an eye toward building a functional, economically viable, and unobstructed present. This section also explores the construction of the modern Mexican interior by examining the domestic spaces of iconic figures—including Miguel Covarrubias, Diego Rivera, and Clara Porset herself—and works developed by the great modern Mexican architects, like Juan Sordo Madaleno, Luis Barragán, and Enrique Yáñez. The search for a Mexican interior is reflected in the tension between a container associated with international architectural movements and local repertoires. As a result, interesting negotiations were pursued in the content of these spaces, in which indigenous folk art existed alongside vernacular furniture, modern design furnishings with national touches, pre-Hispanic sculptures, and artisanal design pieces.

The key player in this section is the *butaque*, which was derived from an American vernacular chair whose origin can be traced to the Antilles. This was one of the main objects that interested Porset, who strategically positioned it in many modern interiors. For her, the study and production of this chair completely encircled design in Mexico. This pushed her to create a kind of national chair, associated with a rural past and an everyday lifestyle that, in a single object, summarized the present and the future. For Porset, the *butaque* brought together the premises of “Mexicanness,” and therefore became the ideal piece for engaging in a dialogue with different cultural layers and historical periods, starting from the pre-Hispanic era, even though the colonial period had been transformed by trans-Atlantic contact. The processes of its craft production embodied a

desde la etapa precolombina, aunque en el periodo virreinal se había transformado por el contacto transoceánico. Los procesos de su producción artesanal resguardaban una memoria cultural, además de responder a factores geográficos y climatológicos. Una parte de la exposición consistirá en mostrar una tipología de asientos mexicanos que, a partir de Porset, vinieron a definir un estilo mexicano del diseño a lo largo de los siglos XX y XXI. Incluimos piezas importantes que corresponden al butaque, el equipal, la silla de palo, la silla Windsor y la silla Acapulco.

Un tercer momento de la muestra explora la revaloración de los productos hechos a mano en el contexto del proyecto desarrollista de mediados del siglo XX. Entre 1950 y 1970, se impulsó la producción mixta (industrial y artesanal) en una multitud de locaciones del país, muchas de ellas ligadas al arribo de agentes extranjeros, a proyectos de desarrollo social y económico que deseaban estimular los oficios artesanales, y al impulso comercial del turismo. Técnicas ancestrales y formas identitarias fueron replanteadas por la colaboración entre artesanos, comerciantes, artistas y aficionados que buscaron incorporar la producción manual en el consumo emergente de los viajeros y las clases media y alta mexicanas. Ese florecimiento de manufacturas dio lugar al surgimiento de una variedad de movimientos regionales que replantearon el uso de materiales y técnicas locales en la creación de un nuevo imaginario mexicano. La muestra identificará a productores y diseñadores específicos detrás de objetos y diseños que por lo general son asumidos por los consumidores y el público como “tradicionales”, cuando en realidad responden a un proyecto de modernización. La Ciudad de México, la región del Bajío (Guanajuato, Michoacán y Jalisco), así como los estados de Oaxaca, Morelos y Guerrero fueron primordialmente los lugares donde se desarrollaron estos centros de diseño, donde se asentó la idea de diseño artesanal o neoartesanía, que partía de la tradición, pero buscaba innovar en técnicas, métodos de producción e incluso estrategias de comercialización.

La exposición explora el concepto de *diseño artesanal* —que pudiera parecer contradictorio, ya que la palabra *diseño* ha estado tradicionalmente asociada a la idea maquinista y de progreso— y propone integrarlo a la hasta hoy fragmentada

form of cultural memory while responding to geographical and climatological factors. One part of the exhibition thus consists in showing a typology of Mexican chairs that, starting with Porset, came to define a Mexican style of design over the course of the twentieth and twenty-first centuries. We include important pieces that correspond to the *butaque*, the *equipal*, the *silla de palo*, the Windsor chair, and the Acapulco chair.

The third part explores how handmade products were revalued in the context of the developmentalist project of the mid-twentieth century. From 1950 to 1970, there was a push for mixed (industrial and craft) production in a great number of locations in Mexico, many of which were tied to the arrival of foreign actors, to social and economic development projects that sought to stimulate the craft trades, and to driving commercial tourism. Ancestral techniques and forms associated with Mexican identity were re-envisioned through collaborations between craftspeople, traders, artists, and aficionados who sought to incorporate handmade production into the emergent consumerism of travelers and the Mexican middle and upper classes. That flourishing of manufactured goods gave rise to a variety of regional movements that repurposed local materials and techniques to create a new Mexican imaginary. This exhibition identifies the specific producers and designers behind the objects and designs that consumers and the public have generally assumed to be “traditional,” when they actually resulted from a modernizing project. Mexico City, the Bajío region (Guanajuato, Michoacán, and Jalisco), Oaxaca, Morelos, and Guerrero were fundamentally the places where these design centers developed, where the idea of artisanal design or “New Handicrafts” (*neoartesanía*) was established, but they sought to innovate in techniques, methods of production, and even marketing strategies.

The exhibition explores the concept of *artisanal design*—which might seem like an oxymoron, since the word *design* has traditionally been associated with the ideas of machinery and progress—and proposes to integrate it into the hitherto fragmented historiography of national design in order to understand how design in Mexico has involved a constant negotiation between the local and the international, craft production and industrial production, as well as the modern and the traditional.

historiografía del diseño nacional para entender cómo el diseño en México ha sido una constante negociación entre lo local y lo internacional, lo artesanal y lo industrial, así como lo moderno y lo tradicional. Para ello proponemos revisar las ideas de un grupo de intelectuales de la década de 1960 asociados con el Museo de Artes e Industrias Populares dirigido por el antropólogo Daniel Rubín de la Borbolla, entre los que se encontraban el museógrafo Alfonso Soto Soria y el joyero y coleccionista Víctor Fosado, quienes comenzaron a preocuparse por el estado de la artesanía en aquel momento y cómo podrían promover su evolución. Su solución fue trabajar de cerca con diversas comunidades rurales e indígenas, e intervenir las piezas tradicionales para darles un toque moderno.

La idea principal era que los objetos pudieran tener varios usos, es decir, que pasaran de ser tan sólo utilitarios a convertirse también en piezas decorativas o que estuvieran más cercanas a las tendencias estéticas de los mercados comerciales. Con el mismo objetivo, Ken Edwards y Jorge Wilmot instauraron talleres en Tonalá, donde su trabajo dejaría una impronta en los artesanos tradicionales y cambiaría por completo el tipo de trabajo que se hacía en la zona. A Víctor Fosado, músico, coleccionista, promotor del arte popular, escultor y dotado joyero con un puesto en el Bazaar Sábado, se le atribuye haber incitado a los artesanos del pueblo de Metepec a producir las figuras de calaveras que se hacen durante el Día de Muertos.¹ Alfonso Soto Soria introdujo en 1954 en la Ciudad de México las primeras tablas huicholas que años más tarde Eduardo Terrazas y Pedro Ramírez Vázquez usarían como inspiración para el logotipo de las Olimpiadas de 1968. También sería el artífice de los coloridos bordados de Tenango de Doria que se producen en Hidalgo y que él afirma haber encargado al artesano Raúl López.²

El arquitecto y pintor Max Kerlow, quien compartía intereses y amistad con este grupo, fundó en 1962, muy cerca del Bazaar Sábado en San Ángel, el Centro de Arte y Artesanía, que buscaba promover lo hecho a mano en el país. Fue Kerlow quien de manera más sistemática buscó generar una definición

To do this, we review the ideas of a group of intellectuals from the 1960s associated with the Museo de Artes e Industrias Populares directed by the anthropologist Daniel Rubín de la Borbolla, which included the exhibition designer Alfonso Soto Soria and the jeweler and collector Víctor Fosado, who became concerned with the state of handicrafts at the time and how they could promote their evolution. Their solution was to work closely with different rural and indigenous communities, and to intervene in traditional pieces to give them a modern touch.

The main idea was that the objects could have several uses; that is, that they could go from being simply utilitarian to becoming decorative pieces, as well, or that they could be closer to the aesthetic tendencies of the commercial markets. With the same objective, Ken Edwards and Jorge Wilmot set up workshops in Tonalá, where they would leave an imprint on the traditional craftspeople and completely change the kind of work that was being done in the area. Víctor Fosado, a musician, collector, promotor of folk art, sculptor, and gifted jeweler with a stall at the Bazaar Sábado, is attributed with having incited the craft makers in the small town of Metepec to produce the skeleton figures that are made during the Day of the Dead.¹ In 1954, Alfonso Soto Soria introduced the first Huichol pictures in Mexico City; years later, Eduardo Terrazas and Pedro Ramírez Vázquez would use these as inspiration for the logo of the 1968 Olympic Games. He would also make colorful embroideries from Tenango de Doria that are produced in Hidalgo, which he claims to have entrusted to the craftsman Raúl López.²

In 1962, quite nearby the Bazaar Sábado in San Ángel, the architect and painter Max Kerlow, who shared interests and friends with this group, founded the Centro de Arte y Artesanía, which sought to promote items that had been made by hand in Mexico. It was Kerlow who more systematically sought to generate a definition of what was then understood as *handicrafts*, *artisanal design*, or *New Handicrafts* (neoartesanía).³ For him, handicrafts were made by

1 Alfonso Soto Soria, *Una vida, muchas vidas. Memorias*, Cuenca, Ecuador, CIDAP, 1997, p. 111.

2 *Ibid.*, pp. 110-114.

1 Alfonso Soto Soria, *Una vida, muchas vidas. Memorias*, Cuenca, Ecuador, CIDAP, 1997, p. 111.

2 *Ibid.*, pp. 110-114.

3 Max Kerlow, "Mito y realidades del comercio con artesanías," in *La expresión artística popular*, Gobi Stromberg and María

de lo que entonces se entendía como *artesanía*, *diseño artesanal* o *neoartesanía*.³ Para él, la artesanía estaba hecha por el pueblo, era anónima y sus motivos eran rituales o de consumo cotidiano; sin embargo, la demanda la arruinaba, pues obligaba a los artesanos a realizar piezas en gran cantidad, lo que resultaba en detrimento de su esencia. Kerlow proponía para solventar este problema la creación de una neoartesanía, con raíces en lo popular, que él mismo promovió en la tienda de su Centro, con el apoyo del artista Manuel Felguérez.

Detrás de este concepto, habría diseñadores que aplicaran, sobre artesanías populares existentes, un concepto moderno de la forma, las texturas, etc., es decir, diseño. Los diseñadores estarían limitados a trabajar con los materiales de la región y las capacidades de los artesanos. El resultado de lo que proponía Kerlow sería una serie de modelos en los cuales lo moderno y lo popular quedarían completamente fusionados. Para Kerlow había además una tercera opción a la que llamaba *artesanía sin raíces en lo popular*, representada por el trabajo hecho a mano de diseñadores como Gemma Taccogna, las piezas de Don Shoemaker, la cerámica de Jorge Wilmot y los artículos de vidrio de la fábrica Feder's. Una cuarta opción era la neoartesanía en la cual fallaba la unión entre lo moderno y lo popular, que él definía como *mexican curious*, y que sin duda puede ser aquello que los especialistas consideran arte turístico.⁴

Finalmente, la muestra desemboca en el panorama del diseño mexicanista actual, marcado, consciente o inconscientemente, por las bases sentadas por Porset, las premisas sobre el diseño artesanal y el movimiento de diseño moderno en México. Esta es una oportunidad para antologar a aquellos diseñadores y objetos que han persistido en recurrir a los repertorios locales, las prácticas artesanales, los materiales tradicionales, la manualidad y los proyectos colaborativos para nutrir su trabajo desde una perspectiva social y sustentable con el fin de desarrollar nuevos lenguajes. Será también la

the people (*el pueblo*): they were anonymous and their motifs were ritual in origin or for everyday use. Nevertheless, demand had ruined them, since it had forced craft makers to make pieces in high quantities, resulting in a loss of their essence. To solve this problem, Kerlow proposed the creation of "New Handicrafts" with roots in folk culture, which he himself promoted in the store at his Centro, with the support of the artist Manuel Felguérez.

Behind this concept, there were designers who took existing folk handicrafts and applied a modern concept of form, textures, etc.; in a word: design. Designers would be limited to working with the materials from the region and the capacities of the craft makers. The result of what Kerlow was proposing would be a series of models in which the modern and the popular would merge completely. For Kerlow, there was also a third option, which we called *handicrafts with no folk roots*, represented by the handmade work of designers like Gemma Taccogna, the pieces by Don Shoemaker, the ceramics by Jorge Wilmot, and the glass pieces made in Feder's factory. A fourth option was "New Handicrafts" in which the merger of folk and modern failed, which he defined as *Mexican curious*, which would undoubtedly be what specialists call tourist art.⁴

This exhibition concludes by opening out onto the panorama of Mexican design today, marked—consciously or unconsciously—by the foundations that Porset had laid down in her arguments about artisanal design and the modern design movement in Mexico. This section is an opportunity to identify a group of designers and objects that have continued to make use of local repertoires, craft practices, traditional materials, working by hand, and collaborative projects in order to nourish their work with a social and sustainable perspective while developing new languages. It will also be an occasion to question the ongoing role that Porset's manual-industrial identity project has played in the imaginary of "Mexicanness." It is not foreign to the interest of this exhibition to wonder about the

3 Max Kerlow, "Mito y realidades del comercio con artesanías", en Gobi Stromberg y María Esther Echeverría (eds.), *La expresión artística popular*, México, Ediciones del Museo Nacional de Culturas Populares, 1982, pp. 117-124.

4 Véase Nelson Graburn, *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, Berkeley, University of California Press, 1976.

Esther Echeverría (eds.), México, Ediciones del Museo Nacional de Culturas Populares, 1982, pp. 117-124.

4 Nelson Graburn, *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, Berkeley, University of California Press, 1976.

ocasión para poner en cuestión la continuidad que el proyecto de identidad de lo manual-industrial ha tenido en el imaginario de “lo mexicano”. No es ajeno al interés de esta muestra interrogarnos sobre el sentido de que esta clase de producción se haya reforzado en el momento en que la globalización sugería el desdibujamiento de la cultura nacional. Ésta es una muestra que sugiere la existencia de una escuela mexicanista en las siete décadas desde que Porset propuso insertar una visión mestiza del diseño en la vida moderna, lo que plantea tanto una valoración de la continuidad de un proyecto transgeneracional como la ocasión para cuestionar esa fidelidad a una marca de origen.

meaning of the fact that this class of production had been reinforced at the moment when globalization would have suggested the blurring of national cultures. *A Handmade Modernism* suggests that a Mexicanist school of design has existed for the past seventy years, ever since Porset proposed to incorporate a hybrid, mestizo vision of design into modern life. It therefore recognizes the value of the transgenerational continuity of that project while also questioning the ongoing adherence to that mark of origin.

Puente exhibe un arte de alto nivel
Las imágenes fotográficas de referencia de Luis Álvarez Bravo confirmaron el alto nivel artístico de la exposición de Belén Hinojosa, organizada por el espacio cultural Roca de la Biblioteca Nacional, sobre un espacio histórico del P.º de España. Aunque el puente se encontraba cerrado, los visitantes tuvieron una gran experiencia al observar las fotografías. Las imágenes se presentaban en un medio interactivo en un espacio de forma cuadrada y con un diseño moderno. Puente exhibe imágenes de referencia de Álvarez Bravo en los últimos años de su vida, entre los años 1950 y 1960, cuando el artista se encontraba en un momento de gran creatividad. Las imágenes de referencia fueron tomadas en un espacio de forma cuadrada y con un diseño moderno. Puente exhibe imágenes de referencia de Álvarez Bravo en los últimos años de su vida, entre los años 1950 y 1960, cuando el artista se encontraba en un momento de gran creatividad.

[illegible]















Textual information on the left wall, likely describing the artifacts or the exhibition theme.

Textual information on the left wall, likely describing the artifacts or the exhibition theme.





Экспонат из коллекции «Серебряный век» — золотые украшения, найденные в захоронении в долине реки Колорадо. В центре композиции — золотая статуэтка, окруженная другими предметами. Внизу — золотые браслеты и кольца. В центре — золотая статуэтка, окруженная другими предметами. Внизу — золотые браслеты и кольца.



Экспонат из коллекции «Серебряный век»

Экспонат из коллекции «Серебряный век» — золотые украшения, найденные в захоронении в долине реки Колорадо. В центре композиции — золотая статуэтка, окруженная другими предметами. Внизу — золотые браслеты и кольца. В центре — золотая статуэтка, окруженная другими предметами. Внизу — золотые браслеты и кольца.

Экспонат из коллекции «Серебряный век»

Экспонат из коллекции «Серебряный век» — золотые украшения, найденные в захоронении в долине реки Колорадо. В центре композиции — золотая статуэтка, окруженная другими предметами. Внизу — золотые браслеты и кольца. В центре — золотая статуэтка, окруженная другими предметами. Внизу — золотые браслеты и кольца.









NO ES MENOS BELLA
UNA FORMA HECHA
A MAQUINA QUE UNA
HECHA A MANO



El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México, 1952.
Montaje Ciudad Universitaria, UNAM | Ciudad Universitaria, UNAM installation [Cat. 2]

Hacia un arte en la vida diaria

En 1952, Clara Porset organizó la primera exposición de diseño en el país: *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*. La diseñadora propuso al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) la convivencia entre artesanía e industria en un novedoso proyecto estético. Esta nueva visión se presentó primero en el Museo de Artes Plásticas del Palacio de Bellas Artes y posteriormente en la recién construida Ciudad Universitaria. En ambas sedes, Porset expuso al público un ideal de vida diaria hecho de objetos excepcionales, cuya proveniencia fuera popular, acompañados por piezas de mobiliario, textiles, de cerámica y de metalurgia producto del despegue industrial. Desde los años treinta y con un criterio derivado de la estética de vanguardia, el MoMA de Nueva York buscó educar al consumidor para que pudiera distinguir entre lo bueno y lo malo de los artículos comerciales. Porset fue más allá: vio este sentido del gusto como una etapa necesaria para comprender el arte moderno. De igual manera, tuvo la convicción de que los artesanos podían encontrar acomodo en un “diseño expresivo” durante la transición al industrialismo y en oposición a la orientación antiestética del funcionalismo. Lo anterior se vio reflejado en el eslogan que presidía la muestra: “No es menos bella una forma hecha a máquina que una hecha a mano”, que apuntaba hacia una utopía donde consumo, identidad, progreso y arte popular estuvieran mediados por el diseño para proponer una modernidad autóctona.

Towards an Art of Daily Life

In 1952, Clara Porset organized the first design exhibition in the country: *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*. The designer had proposed that the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) bring handicrafts together with industry for an innovative aesthetic project. This new vision was presented first at the Palacio de Bellas Artes’s Museo de Artes Plásticas and thereafter in the newly built Ciudad Universitaria. At both venues, Porset showed the public an ideal version of daily life, consisting of exceptional objects that were “popular” in origin, accompanied by furnishings, textiles, ceramics, and metal wares being produced as a result of the takeoff of industrial production. Starting in the 1930s, drawing on standards derived from avant-garde aesthetics, the MoMA in New York had sought to educate consumers so that they would be able to distinguish good commercial products from bad ones. Porset went even further: she saw this sense of taste as a necessary stage in developing an understanding of modern art. She was also convinced that craft makers could find a good fit in a form of “expressive design” during the transition to industrialism, and in opposition to the anti-aesthetic orientation of functionalism. This was reflected in the tag line that presided over the show—“A form made by a machine is no less beautiful than one made by hand”—which pointed toward a utopia in which consumption, identity, progress, and popular art were mediated by design to propose an authentically local mode of modernity.

Porset exhibe en Bellas Artes

Las enormes fotografías de artesanos de Lola Álvarez Bravo conformaron un elemento central de la exposición de Bellas Artes: colgadas a la manera de Herbert Bayer de la Bauhaus, buscaron crear un espacio óptico total. Para el montaje, Porset hizo convivir nuevas cocinas integrales industriales con objetos domésticos tradicionales. Los elementos se presentaron a medio camino entre un *showroom* de tienda departamental y una sala de museo. Porset colocó equipales tradicionales de Michoacán en los descansos para que los usaran los asistentes. Con este gesto, venció la distancia entre exhibición y seducción corporal. La exposición también incluyó un diagrama con figuras de alambre y textos que analizaban las tipologías del acto de sentarse a manera de apología de la ergonomía popular.

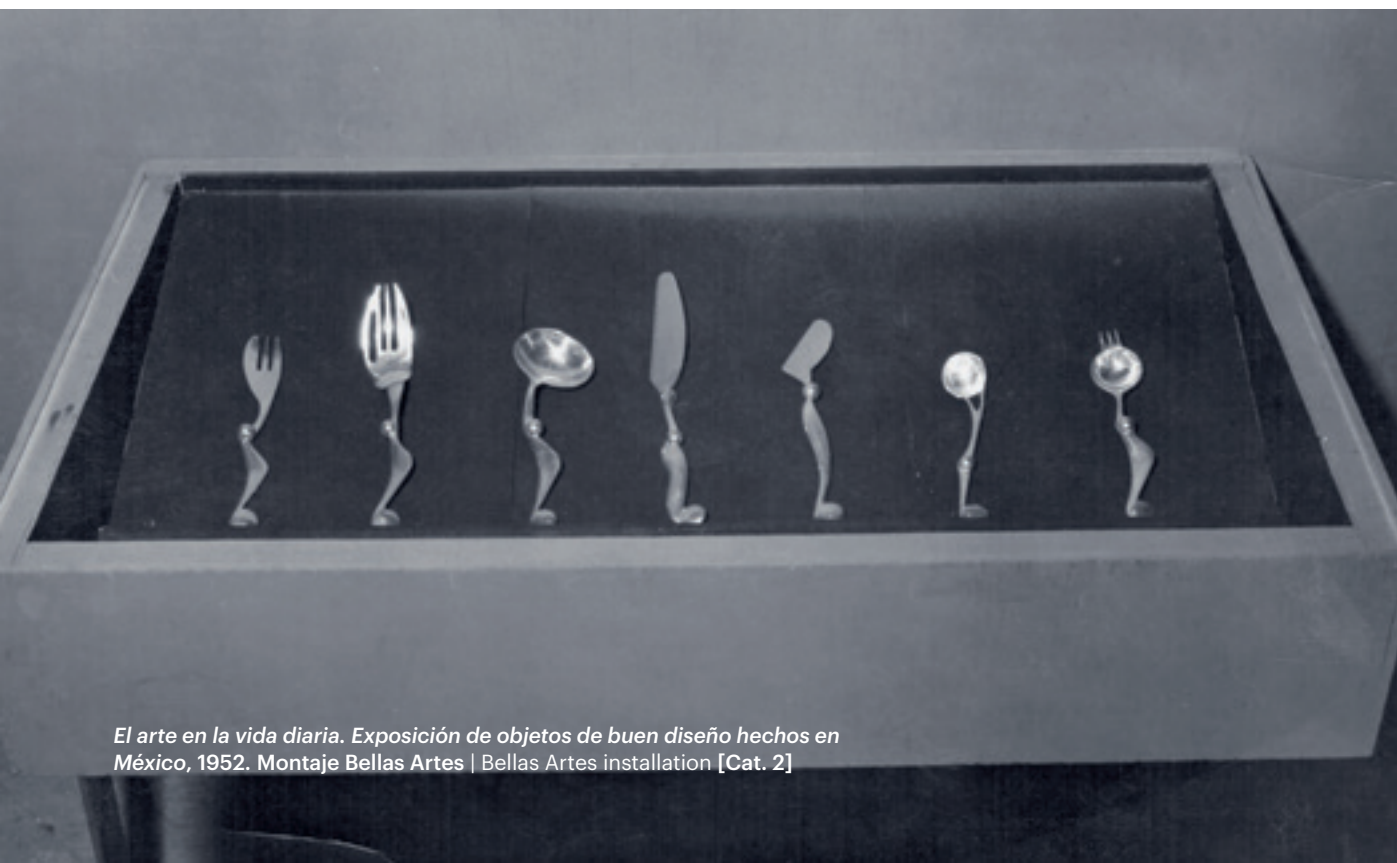
Porset's Show at Bellas Artes

Lola Álvarez Bravo's enormous photographs of craft makers constituted a central element of the exhibition at Bellas Artes. Hung in the manner of Herbert Bayer of the Bauhaus, they sought to create a total optical space. For the installation of the show, Porset brought together new industrial built-in kitchens and traditional domestic objects. These elements were presented in a way that was halfway between a department store showroom and a museum gallery. Porset put traditional *equipales* from Michoacán in the rest areas, to be used by visitors, a gesture that collapsed the distance between exhibition and bodily seduction. The show also included a diagram with wire figures and texts that typologized the act of sitting down as a sort of apology for popular ergonomics.





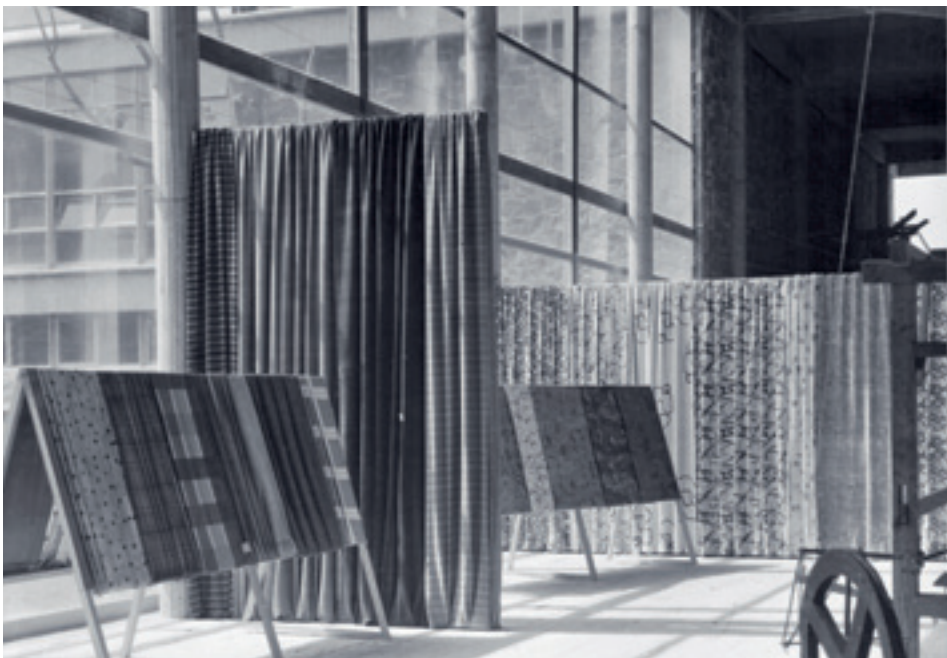
El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México, 1952. Montaje Bellas Artes | Bellas Artes installation [Cat. 2]



El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México, 1952. Montaje Bellas Artes | Bellas Artes installation [Cat. 2]



El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México, 1952.
Montaje Ciudad Universitaria, UNAM | Ciudad Universitaria, UNAM installation [Cat. 2]



El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México, 1952.
Montaje Ciudad Universitaria, UNAM | Ciudad Universitaria, UNAM installation [Cat. 2]

Ciudad Universitaria se inauguró en 1952; sin embargo, la mudanza de las escuelas comenzó al año siguiente, por lo que los espacios de los nuevos edificios aún sin estrenar se utilizaron para una variedad de muestras. En este contexto se presentó *El arte en la vida diaria*, cuya sede fue la Facultad de Filosofía y Letras, en el marco del VIII Congreso Panamericano de Arquitectos. Organizado por Pedro Ramírez Vázquez, el evento estuvo engalanado con la presencia de Walter Gropius y Frank Lloyd Wright. Además de recuperar elementos museográficos de la exposición en Bellas Artes, Porset añadió una gama de artículos diseñados por colegas y artesanos en un intento implícito de generar un nuevo canon del objeto mexicano.

Ciudad Universitaria opened its doors in 1952, but the various schools did not begin to move there until the following year. In the interim, unoccupied spaces were used for a variety of shows. It was in this context that *El arte en la vida diaria* was presented at the Facultad de Filosofía y Letras, as part of the 8th Congreso Panamericano de Arquitectos. Organized by Pedro Ramírez Vázquez, the event was graced by the presence of Walter Gropius and Frank Lloyd Wright. While repeating elements of the exhibition design at Bellas Artes, Porset also added a variety of items that had been designed by colleagues and craft makers in an implicit attempt to create a new canon of Mexican objects.



Un canon manual-industrial

En amplios paneles, Porset expuso un ideario de diseño donde material, técnica y función definían la forma. Porset compuso un discurso hecho de fotografías y textos, junto con equipales, sillas y butaques reales que servían de paradigma a su pensamiento. Algunos objetos destacan como ejemplos de un nuevo arte de vida: un banco biomórfico de Edmond Spence, las cortinas pintadas a mano de Cynthia Sargent y la silla con paleta escolar de Ernesto Gómez Gallardo, que ganó el concurso para dotar de mobiliario a Ciudad Universitaria. Los textiles se mostraron acompañados por telares, ruecas y urdidores con el fin de evocar el binomio entre lo mecánico y lo manual. Estos principios también se expresaron en el catálogo de la muestra, diseñado por Miguel Prieto. Si bien ese libro distinguía entre empresas, artesanos y diseñadores participantes, la museografía los articulaba en igualdad de condiciones.

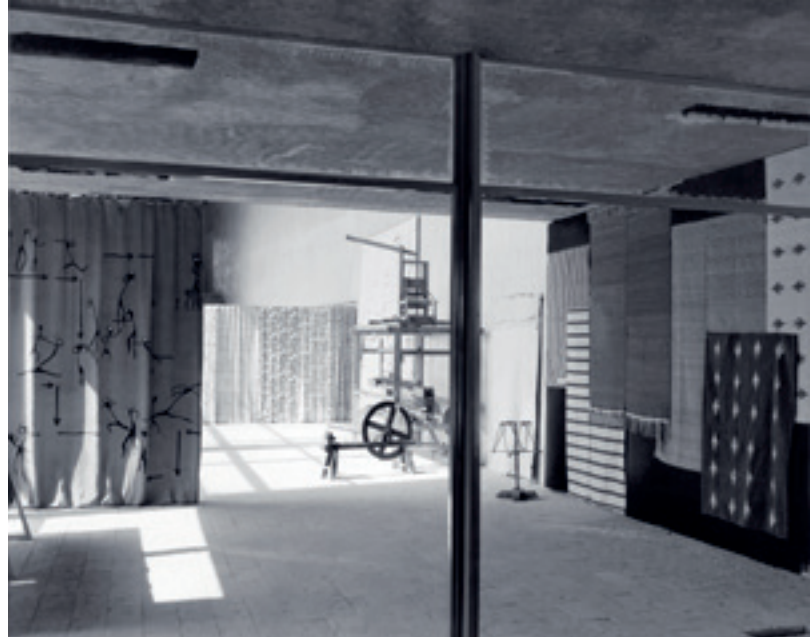
A Handmade-industrial Canon

On broad panels, Porset showed a way of thinking about design in which form was defined by material, technique, and function. Porset assembled a discourse from photographs and texts, alongside real *equipales*, chairs, and *butaques* that were paradigmatic of her thought. A few objects stand out as examples of a new art of life: a biomorphic bench by Edmond Spence, hand-painted curtains by Cynthia Sargent, and classroom chairs with built-in desks designed by Ernesto Gómez Gallardo, which won a competition to provide furniture for Ciudad Universitaria. The textiles were accompanied by looms, spinning wheels, and warping boards, with the aim of evoking the opposition between the machine-made and the handmade. These principles were also expressed in the exhibition catalog designed by Miguel Prieto. Although the publication distinguished between participating companies, craft makers, and designers, the exhibition design put them all together under egalitarian conditions.





A



B



C

A: De izquierda a derecha | From left to right: Pierre Vagó, Pedro Ramírez Vázquez, Rene Martínez Ostos

B: De izquierda a derecha | From left to right: no identificados | unidentified, Walter Gropius (mirando a la cámara | facing camera), Alonso Mariscal, Pedro Ramírez Vázquez (al extremo derecho | far right)

C: De izquierda a derecha | From left to right: Pierre Vagó, no identificado | unidentified, Pedro Ramírez Vázquez





Un diseño manual: potencial y riesgo

En 1948, para el proyecto de fundación del Museo de Arte Moderno, Clara Porset recomendó a Fernando Gamboa incluir un departamento dedicado a los objetos artesanales con la colaboración de propietarios industriales que patrocinaron parte de la exposición. Esto lamentablemente no se llevó a cabo en el Museo de Artes Plásticas de Gamboa, ni mucho después, al grado de que la falta de colecciones de diseño en el siglo XX hace difícil localizar las piezas específicas que Porset usó. Aquí ofrecemos una revisión de objetos equivalentes de diseñadores y artesanos que ella documentó. Destaca su heterogeneidad, dominada por la idea de que el “diseño manual” tenía todavía preponderancia debido a la entrada tardía de la industrialización en México. Porset se veía como salvadora de un talento en peligro por la comercialización; por lo que buscaba que la industria recibiera con entusiasmo las formas heredadas. Desde su visión, producciones como el vidrio de los hermanos Ávalos pronto podrían “prostituir” su facultad creadora si el diseño no venía a su rescate.

Design by Hand: Potential and Risk

In 1948, for the planning of a Museum of Modern Art, Clara Porset recommended that Fernando Gamboa create a department dedicated to craft objects, which would also include industrialists who sponsored part of the exhibition. Unfortunately, this was not carried out at Gamboa's Museo de Artes Plásticas, nor until much later. Indeed, the lack of design collections from the twentieth century makes it difficult to track down the specific pieces that Porset used. Here we offer an overview of equivalent objects by designers and craft makers that she documented. They are notably heterogeneous, governed by the idea that “design by hand” still predominated as a result of Mexico's belated entry to industrialization. Porset saw herself as the savior of a talent pool that was endangered by commercialization, so she sought to have industry enthusiastically receive the forms it had inherited. In her view, producers like the Ávalos brothers could soon end up “prostituting” their creative faculty if design did not come to their rescue.





p. 42: Alfredo Ortega para | for Platería Ortega, Juego de té | Tea set, ca. 1960 [Cat. 21]

A: William Spratling, Jarra redonda con cinta de plata y tapa | Round pitcher with silver ribbon and lid, 1931-1945. Foto | Photo: Francisco Kochen [Cat. 26]

B: Odilón Ávalos Razo, Damajuana | Demijohn, ca. 1950. Foto | Photo: Gerardo Landa [Cat. 4]

C: Los Castillo, Colibrí | Hummingbird, ca. 1980. Foto | Photo: Francisco Kochen [Cat. 19]



Margaret Bryan Hartshorne de Carrasco para | for Taller Maja, Tazas y platos |
Cups and plates, ca. 1965. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 17]

Margaret Bryan Hartshorne de Carrasco para | for Taller Maja, Jarra | Pitcher,
ca. 1965. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 16]







“El arte en los objetos de uso diario puede tener una influencia más directa y un significado mayor en la vida del hombre promedio que la pintura o la escultura. Porque tiene mucha más importancia para una ama de casa corriente el poder seleccionar una sopera de buena forma que el poder diferenciar un Velasco de un Orozco. Y el museo que la ayude a obtener suficientes conocimientos para llegar a este punto ideal de discernimiento entre lo que es buen diseño y lo que no lo es en los objetos que necesita para el uso diario de ella, y de su familia, se convierte irremediabilmente en un factor muy importante de su vida, y que la llevará además eventualmente a conocer y gustar las artes de expresión al ir familiarizándola insensiblemente con ellas”. Clara Porset, “Esquema general presentado al Sr. Fernando Gamboa, director de Artes Plásticas”, INBA, México, 1951.

“Artistry in the objects we use daily can have a more direct influence and greater meaning in the life of the average man than painting or sculpture, because it is much more important for the typical mistress of the house to be able to select a well-designed tureen than to be able to tell a Velasco from an Orozco. And the museum that helps her to obtain sufficient knowledge to be able to reach that ideal point of discernment between what is good design and what is not is to be found in the objects she needs to use in her daily life. These will then eventually lead her to learn about and enjoy the expressive arts as she unwittingly becomes more familiar with them.” Clara Porset, “Esquema general presentado al Sr. Fernando Gamboa, director de Artes Plásticas,” INBA, Mexico City, 1951.





Una vida dedicada al diseño: la de Clara Porset

La casa de esta diseñadora, ganadora de muchas medallas de reconocimiento a su trabajo, es tan original como ella misma. Llevaron a cabo los planos y la construcción, entre gritos de júbilo y furia, los arquitectos López Reséndiz y Acosta. A la cabeza del equipo: Clara Porset. La casa es mediterránea y podría pertenecer al norte de África. Sin embargo, se nota allí una gran influencia mexicana. La madera de los muebles es de su color natural y las habitaciones carecen de cortinas, lo que se traduce en un ambiente soleado y sumamente alegre. En el piso de arriba hay una ventanita que permite ver, por la noche, la iglesia de Chimalistac, toda iluminada entre los árboles. En el comedor hay una ventana practicada exclusivamente para ver un árbol del jardín...

Clara Porset posee una personalidad atrayente, plena de gusto por su trabajo y por el ser humano. Sus días de esta artista creadora transcurren laboriosamente en su casa risueña, de sencillez monástica, sencillez en la cual reside la clave de su lujosa belleza.



Sillón contemporáneo de la costa de Michoacán. El original representó la culminación del mueble prehispánico. Su nombre náhuatl es ipalli, o sea trono.

En la sala puede apreciarse el desarrollo del butaque, hecho por Clara Porset. Este mueble nació en Grecia y pasó por Egipto e Italia, para florecer en España y, más tarde, llegar a México.

Una modernidad al sur: la puesta en escena

A Modernity of The Global South: Setting The Scene

En 1971, la revista *Diseño. Sugerencias para Vivir Mejor* —título que es en sí un manifiesto— homenajeó a Clara Porset. El acto deja entrever un ascetismo fundado en la reverencia de la belleza de los objetos. En un equilibrio cuidadoso, los entrepaños de su casa alojan objetos precolombinos y libros puestos no como simples adornos, sino como metáforas de sabiduría. El espacio de convivencia, dominado por los butaques y bancos de su propia autoría, evoca el porche de una casa del trópico más que un interior burgués. Con estas piezas, el cuerpo roza superficies tejidas de fibras naturales y el ojo se refugia en una variedad de tonos de tierra que combinan con un mundo producido manualmente. Esta puesta en práctica de un ideario acerca de la presencia constante del silencio y la belleza se convierte en un refugio ante el embate del industrialismo, la masificación y los males del capitalismo.

In 1971, the magazine *Diseño. Sugerencias para Vivir Mejor*—the title of which, “Designs: Suggestions for Better Living,” was already in itself a manifesto—paid homage to Clara Porset. In doing so, it offered a glimpse of an asceticism founded on reverence for the beauty of objects. The carefully balanced shelves of her home hold pre-Columbian objects and books that are displayed not as simple decorations, but as metaphors for knowledge. Her salon, dominated by *butaque* chairs and benches she herself had designed, evokes the patio outside a house in the tropics more than a bourgeois interior. With these pieces, the body comes into contact with surfaces woven out of natural fibers while the eyes find respite in a range of earth tones that complement a handmade world. Practicing this way of thinking about the constant presence of silence and beauty offers a refuge from the oncoming tide of industrialism, mass production, and the evils of capitalism.

diseño

sugerencias para vivir mejor



\$ 12⁵⁰
M.N.

FUNCIONALISMO Y BELLEZA EN EL HOGAR - TRABAJOS DE ESMALTE
LA PIEDRA EN LA ARQUITECTURA - ACTUALICEMOS LA DECORACION

De la meditación de la naturaleza al altar del material

En la casa de Clara Porset destaca la desnudez de muchas paredes, a pesar de que convive con el pintor Xavier Guerrero. En lugar de obras de arte, la diseñadora enmarca trozos de asientos de fibras naturales. En una mesa compone una arquitectura hecha a partir de muestras de diversas maderas, como un altar al material orgánico. Los comedores y asientos conducen siempre a contemplar la naturaleza como objeto estético fundacional. En este ambiente, no existe la necesidad de colgar pinturas porque las ventanas enmarcan la naturaleza. Los objetos guían la arquitectura porque la casa fue diseñada por la propia Porset en colaboración con Rafael López Reséndiz.

From Meditation on Nature to the Altar of Material

Many of the walls in Clara Porset's home are noticeably bare, despite the fact that she lives with the painter Xavier Guerrero. In lieu of artworks, the designer has framed pieces of seats made from natural fibers. On a table she has assembled an architecture made from samples of different woods, like an altar to organic material. The dining areas and chairs always lead one to contemplate nature as a foundational aesthetic object. In this setting, there is no need to hang paintings because the windows frame nature. The objects guide the architecture because the house was designed by Porset herself, in collaboration with Rafael López Reséndiz.



Una vida dedicada al diseño la de Clara Porset

Tratar a Clara Porset es enfrentarse de pronto a toda una institución dentro del diseño en México. Venida de su natal Cuba hace treinta años y casada con el notable pintor mexicano Xavier Guerrero, Clara ha absorbido y asimilado totalmente la cultura mexicana, y llegado a la madurez humana y artística en este país.

Hablándole de ella misma dice: "El diseño es la pasión de mi vida. La belleza de la forma me emociona más que ninguna otra expresión del arte. Creo que la importancia de mi trabajo reside en haber creado una expresión mexicana contemporánea en el mobiliario, sin parentesco con la colonia".

Estudio de Clara Porset. A la izquierda pertenecen al estudio primer plano, sobre la repisa a Joseph Albert. Foto, a los 60, de Reséndiz a los 60 años actuales.



Clara Porset y su inseparable perro tibetano Tsilin. El árbol es tan bello, que parece diseñado por la artista.

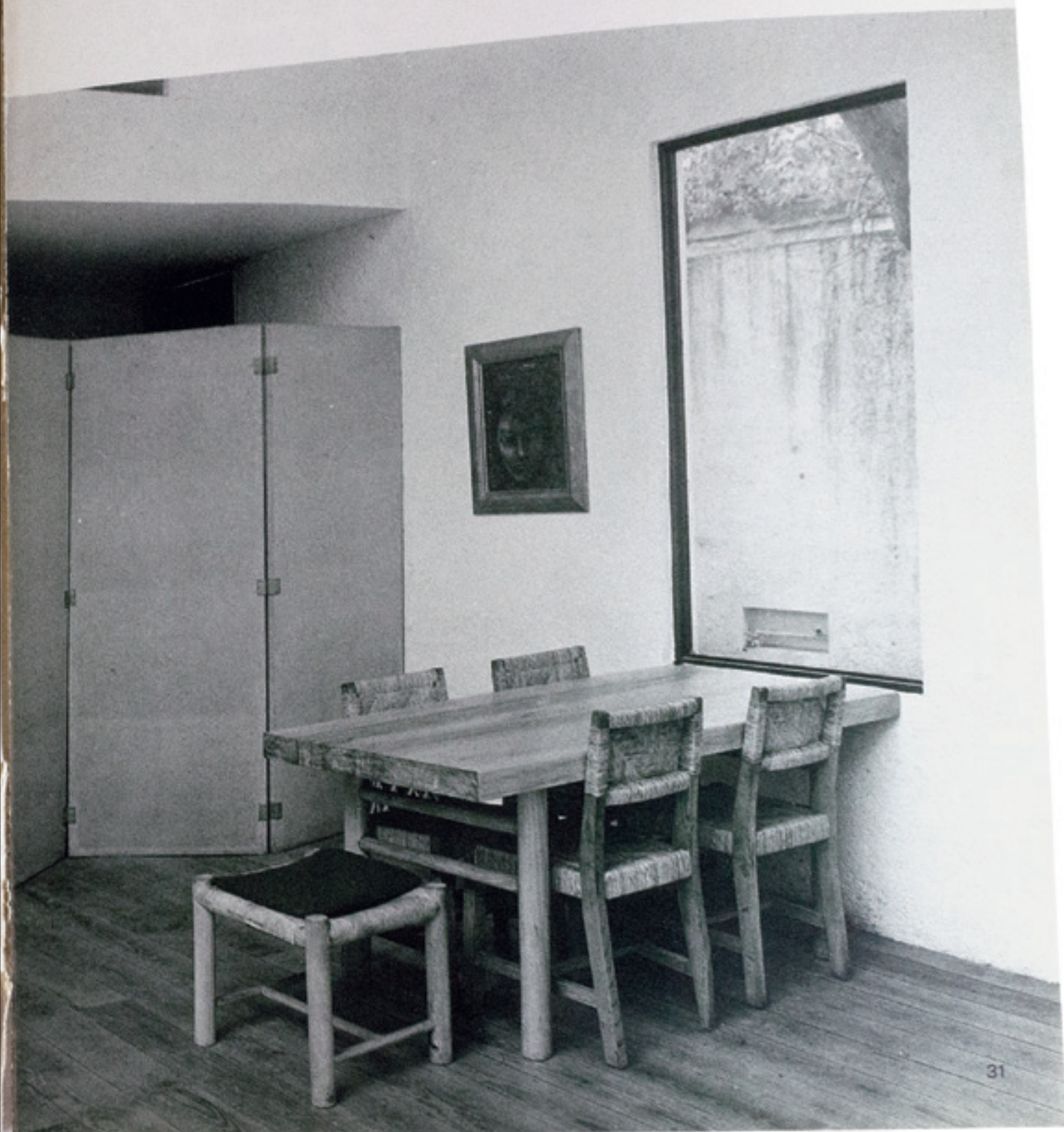
Una vida dedicada al diseño: la de Clara Porset

Clara Porset participó en 1952 en la exposición "El arte en la vida diaria", en Bellas Artes, y luego en la Universidad. Este fue el primer intento para hacer ver los valores del diseño manual e industrial. Al mismo tiempo que desempeña su trabajo para la industria mexicana, la señora Porset dicta un Seminario en la escuela de Diseño de la U.N.A.M. También participa activamente en una nueva sociedad de diseñadores industriales llamada: "Diseño 7-5", que representa la unión de estos profesionales con el industrial para la construcción en serie.

El bejuco es uno de los materiales que Clara prefiere para sus muebles. Le interesa profundamente este tejido que muestra su estructura. Encarga al artesano la trama, pero la vigila en forma personal e inclusive interviene directamente en la tarea. Por supuesto, también usa en su producción las tapicerías más modernas.



La ventana del comedor se practicó especialmente para ver un árbol del jardín. La mesa es del mismo ancho que la ventana, en beneficio de la continuidad. Cuadro original de Xavier Guerrero.





A



B



C



D

A: Martin Munkácsi, Sala de Diego Rivera | Diego Rivera's Living Room, ca. 1934. © Patrimonio Martin Munkácsi, cortesía Howard Greenberg Gallery, Nueva York

B: Interior de | Interior of Casa Ortega, arquitectura | architecture Luis Barragán, ca. 1945. Archivo Clara Porset, CIDI, FA, UNAM

C: Martin Munkácsi, Interiores de la | Interior of Casa Estudio Diego Rivera, ca. 1934. © Patrimonio Martin Munkácsi, cortesía Howard Greenberg Gallery, Nueva York

D: Elizabeth Timberlawn, Interior de | Interior of Casa Ortega, (arquitectura | architecture Luis Barragán, mobiliario | furniture Clara Porset, pintura | painting Xavier Guerrero), 1952. Colección Esther McCoy, Archives of American Art, Smithsonian Institution

La cotidianidad como manifiesto

A mediados del siglo XX, arquitectos, diseñadores y artistas hacen propaganda sobre sus modos de articular el pasado y el presente, la industria y la corporalidad. Muchos ponen en la escena pública sus espacios privados al circular fotografías y reportajes en revistas: evidencian su entorno personal como un manifiesto de la vida diaria. Es notable que Diego Rivera vivió y trabajó en espacios funcionalistas; sin embargo, la mayor parte de su mobiliario refulgía con la precariedad del objeto campesino y popular. Para los arquitectos modernistas, como Luis Barragán y Enrique Yáñez, el arte moderno debía compaginarse con objetos de arte y diseño que tradujeran ideas y materiales tradicionales a una formalización modernista. Luis Barragán acompañó el mobiliario de Clara Porset con objetos devocionales, lo mismo que con obras de arte moderno.

The Everyday as a Manifesto

In the mid-twentieth century, architects, designers, and artists promoted their ways of articulating the past and present, industry and embodiment. Many put their private spaces on public display by circulating photographs and stories in magazines: they exhibited their personal surroundings as a manifesto of daily life. Notably, Diego Rivera lived and worked in functionalist spaces; nevertheless, most of his furnishings shone with the precariousness of folk objects from the countryside. For modernist architects like Luis Barragán and Enrique Yáñez, modern art was meant to interlock with objects of art and design that would translate traditional ideas and materials into a modernist formalization. Barragán paired Clara Porset's furniture with devotional objects as well as works of modern art.



Martin Munkácsi, *Interiores de la | Interior of Casa Estudio Diego Rivera*, ca. 1934.
© Patrimonio Martin Munkácsi, cortesía Howard Greenberg Gallery, Nueva York

Vernáculo gentrificado

A pesar de que es más conocido por su obra pública sujeta a un estricto sentido funcionalista y austero, la arquitectura doméstica de Enrique Yáñez proyecta una curiosa mezcla de lenguajes públicos con lujo privado. En su propia residencia, Yáñez apostó por el concepto de “integración plástica” para construirse un hogar de estilo neoprehispánico, donde pintores como José Chávez Morado y Olga Costa intervinieron el portal de entrada y la fuente del jardín. Como en otras casas del Pedregal de San Ángel, el diseño de muebles de Clara Porset convenía al estilo de fusión de interiores y jardines porque apostaba a mediar entre modernidad y naturaleza.

Gentrified Vernacular

Although he is better known for his public work, which he subjected to a strict, austere functionalist sensibility, Enrique Yáñez’s domestic architecture casts a curious mix of public languages with private luxury. At his own residence, Yáñez went with a concept of “plastic integration” to build a home in neo-pre-Hispanic style. Painters like José Chávez Morado and Olga Costa contributed to the entryway and the garden fountain. As in other houses in the neighborhood of Pedregal de San Ángel, Clara Porset’s furniture designs matched the style of blending interiors and gardens, thereby mediating between modernity and nature.



Armando Salas Portugal, Interiores de la Casa Juan Sordo Madaleno | Home of Juan Sordo Madaleno (Interior) (Reforma 2388, Lomas de Chapultepec), 1952. Archivo Histórico de Sordo Madaleno



Guillermo Zamora, Interior de la casa del arquitecto | Interiors at the home of the architect Enrique Yáñez, ca. 1957. Colección Jorge Enrique Caballero Yáñez, Archivo de Arquitectos Mexicanos, Facultad de Arquitectura, UNAM. Fondo Enrique Yáñez de la Fuente



Guillermo Zamora, Jardín de la | Garden at the Casa Juan Sordo Madaleno (Reforma 2388, Lomas de Chapultepec). Archivo Histórico de Sordo Madaleno
 Interiores de la | Interiors of Casa Conscripto 100 [arquitectura | architecture: Juan Sordo Madaleno], 1953. Archivo Histórico de Sordo Madaleno



Hotel Presidente Acapulco [arquitectura | architecture: Juan Sordo Madaleno;
mobiliario | furniture: Clara Porset], 1958. Archivo Histórico de Sordo Madaleno



Regional cosmopolita

La integración del gusto localizado con la idea de lujo burgués también caracterizó las residencias que empezaron a construirse en los nuevos espacios de turismo cosmopolita en el Pacífico. Un ejemplo es la casa de playa de Mario Pani, ubicada en Acapulco, que incorpora una interpretación ambiciosa de un techo de palapa de palma con muebles de Porset y Van Beuren. De modo paralelo, las casas de Juan Sordo Madaleno —construidas en el enclave burgués de las Lomas en la Ciudad de México— proponían la conciliación de modernidad, artesanía y objetos históricos, en la cual la generosidad del espacio era el principal signo de lujo. En un principio, la incorporación de valores constructivos indígenas y campesinos había sido un estilo radical; sin embargo, a principios de la década de 1960, este estilo se identificaba con lujo y confort.

Regional Cosmopolitan

The integration of a locally specific taste with the idea of bourgeois luxury also characterized the residences that were being built in the new spaces of cosmopolitan tourism on the Pacific. One example is Mario Pani's beach house in Acapulco, which combines an ambitious interpretation of a thatched palapa roof with furnishings by Porset and Van Beuren. Similarly, the houses of Juan Sordo Madaleno—built in the bourgeois Mexico City enclave of Lomas—sought to reconcile modernity, handicrafts, and historical objects, where ample space was the main sign of luxury. The incorporation of indigenous and peasant architectural values had initially been a radical style, but by the early 1960s it had come to be identified with luxury and comfort.



Bocetos de un modo de vida

En medio de esta competencia silenciosa por definir la utopía doméstica de la modernidad en México, Clara Porset busca ir más allá de los objetos de mobiliario. En las propuestas de decoración que elaboró a través de bocetos y dibujos, los muebles de Porset aparecen coordinados con tapices, macetas y textiles, lo que sugiere un entorno definido por la hospitalidad y la limpieza estética. Los personajes de esos bocetos proponen un mercado de clase media ascendente que encontraría en estos espacios un refugio ante las presiones del mundo. Hay una geometría y una aspiración de orden que siguen relacionando las utopías de Porset con las ideologías del modernismo estético. La búsqueda de una modernidad no maquinista —realizada en paralelo con otras autoras como Lina Bo Bardi— sugiere la proximidad entre la autocrítica del desarrollo y la identidad de las mujeres ilustradas del continente.

Sketches of a Lifestyle

Amid this quiet competition to define the domestic utopia of modernity in Mexico, Clara Porset sought to go beyond furniture. In her interior design proposals, which she elaborated in sketches and drawings, Porset's furniture is coordinated with rugs, flowerpots, and textiles, suggesting an ambiance of hospitality and a clean aesthetic. The figures in those models indicate an upwardly mobile middle-class market that would experience these spaces as a refuge from the pressures of the world. There is a geometry and an aspiration for order that continue relating Porset's utopias with the ideologies of aesthetic modernism. The search for a non-mechanical modernity—which was also being pursued at the time by other artists like Lina Bo Bardi—suggests the proximity between the self-critique of development and the identity of the enlightened women of Latin America.







A: Clara Porset, Silla | Chair, s.f. | n.d. Foto | Photo: Guillermo Soto [Cat. 36]

B: Clara Porset, *Country Club*, ca. 1957. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 40]

C: Clara Porset, Mesa trípode | Tripod table, ca. 1971. Foto | Photo: Guillermo Soto [Cat. 38]

D: Clara Porset, Silla de comedor para la casa del arquitecto | Dining room chair for the home of architect Enrique Yáñez, ca. 1956. Foto | Photo: Guillermo Soto [Cat. 37]



La nación del asiento bajo

Los muebles de Porset estuvieron definidos no sólo por su factura con materiales tradicionales, sino por una identidad climática. Ella pensaba que el ambiente tropical aconsejaba las posiciones “libres, aireadas y casi horizontales” de butaques y hamacas, en oposición a las sillas erectas del frío del norte. Además, sus formas estuvieron determinadas por una serie de hipótesis históricas e identitarias. En un texto de 1948, Porset anotó que las crónicas de los conquistadores enfatizaban que los asientos de Moctezuma eran bajos para señalar que la presencia del petate y los taburetes trípodes seguía determinando “la reducida altura de los asientos y la escasez de muebles en los interiores” mexicanos. Ese registro se amplió para aludir a objetos como metates tradicionales y sillas de palo. Sentarse no era un mero acto físico: era un gesto que cifraba la cultura en su conjunto.

The Nation of the Low Seat

Porset's furniture was defined not only by its incorporation of traditional materials, but also by a kind of climatic identity. She thought that the tropical environment should inform the “free, ventilated, and almost horizontal” positions of *butaques* and hammocks, as opposed to the upright seats suitable for the northern cold. Furthermore, her forms were determined by a series of historical and identity-related hypotheses. In a 1948 text, Porset noted that the chronicles of the conquistadors emphasized that Moctezuma's seats were low in order to point out that the presence of sleeping mats and three-legged stools continued to determine the “reduced height of seats and scarcity of furnishings in [Mexican] interiors.” This was broadened to allude to objects like traditional grinding stones and the woven palm chairs called *sillas de palo*. Sitting down was no mere physical act: it was a gesture that encoded the culture as a whole.



Juan Guzmán, Modelo posando con un diseño de | Model posing in a swimsuit designed by Jim Tillett, durante una sesión en la casa de | during a session at the home of John Wilhelm, Acapulco, Guerrero, México, 1950. Colección y Archivo de Fundación Televisa/Fondo Juan Guzmán

Centros “neoartesanales” y exportación de estilo

La posguerra anuda el turismo al proyecto desarrollista nacional. México será reinventado por la naciente mitología de sus playas del Pacífico, así como por el impulso del consumo de historia, arqueología, paisajes y artesanías que la construcción de autopistas abrió al turismo local y foráneo. Diversas ciudades y regiones en el centro y el sur del país surgen como focos de *neoartesanías*, término acuñado por el arquitecto Max Kerlow. Posteriormente, Alfonso Soto Soria estableció un concepto más duradero: *diseño artesanal*. Con esta noción, Soto Soria buscó englobar las nuevas prácticas en las que los oficios locales nativos se rediseñaron para el consumo extranjero. Se establecieron pequeñas empresas lideradas por diseñadores americanos y europeos, quienes tuvieron el talento para traducir repertorios mexicanistas y técnicas autóctonas en la utilería de un modo de vida alternativo. Esta reinvención de las técnicas tradicionales activó una nueva aspiración: exportar el estilo de “la casa mexicana”.

“Neoartisanal” Center and Exporting Style

During the postwar era, tourism was tied to the national developmentalist project. Mexico was to be reinvented by the nascent mythology of its Pacific beaches, as well as by the drive to consume history, archaeology, landscapes, and handicrafts that the construction of highways was opening to local and foreign tourists alike. Different cities and regions in the central and southern parts of the country arose as focal points of *neoartesanías*, a term coined by the architect Max Kerlow. Thereafter, Alfonso Soto Soria developed a more enduring concept: *artisanal design*, encompassing the new practices whereby local native trades were redesigned for foreign consumption. Small businesses helmed by American and European designers were established, bringing together the talent to translate Mexicanist repertoires and local techniques into housewares for an alternative lifestyle. This reinvention of traditional techniques activated a new aspiration: exporting the “Mexican home” as a style.



Mexicanismo marca Spratling

La extracción de plata en Taxco llevaba siglos sin haber generado una producción local. A su llegada a México en la década de 1930, William Spratling estableció un sistema de talleres donde entrenaba artesanos en el trabajo de la plata. Este hecho cambió la identidad y la economía de la zona. El nuevo Taxco artesanal dirigió su catálogo a mujeres adineradas y estrellas de cine, convertido en la parada obligada entre Cuernavaca y Acapulco. Los diseños de Spratling originalmente estuvieron inspirados en la estética rural; luego viraron hacia modelos precolombinos engastados con piedras semipreciosas y maderas locales. En materia de platos y jarras, el talento de Spratling consistió en hibridar formas antiguas con geometría modernista. Sus muebles, textiles y lámparas hicieron referencia a un pasado colonial y a la cultura vernácula de Guerrero. Tanto por su inventiva formal como por el impulso de un nuevo modelo de producción y comercialización, su taller estableció la pauta de la joyería y la orfebrería mexicanas modernas.

Spratling-Brand Mexicanism

Silver was extracted from the area around Taxco for centuries without generating a local silversmithing tradition, but when William Spratling came to Mexico in 1930, he established a system of workshops in which he trained craft makers in silver working, changing the identity and economy of the area. This new artisanal Taxco mailed catalogs to wealthy women and film starlets, making it an obligatory stop en route from Cuernavaca to Acapulco. Spratling designs were originally inspired by rural aesthetics before turning toward pre-Columbian models set with semi-precious stones and local woods. When it comes to plates and pitchers, Spratling's talent consisted in hybridizing ancient forms and modernist geometry. His furnishings, textiles, and lamps referred to a colonial past and to the vernacular culture of Guerrero. Both for its formal inventiveness and for driving a new model of production and commercialization, his workshop set the pattern for modern Mexican jewelry and silversmithing.



William Spratling, *Jaguar*, 1931-1945. Foto | Photo: Francisco Kochen [Cat. 66]

William Spratling, *Candeleros Trompeta* | *Trumpet* candle holders, 1931-1945. Foto | Photo: Francisco Kochen [Cat. 63]

William Spratling, *Broche* | Pin [*estrella con flor* | star with flower], 1931-1945. Foto | Photo: Francisco Kochen [Cat. 60]



Juan Guzmán, Interior de la tienda de William Spratling | Interior, William Spratling's store, Taxco, Guerrero, México, ca. 1944. Colección y Archivo de Fundación Televisa/Fondo Juan Guzmán





Felix Tissot, *Línea Fantasía* | *Fantasy Set*, ca. 1970. Foto | Photo: Francisco Kochen [Cat. 70]
 Salvador Vaca Terán, *Jarra* | *Pitcher*, 1952-1970. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 75]

El ecosistema artesanal de Taxco

La reputación de la región de Taxco como hervidero de cultura produjo una variedad de invenciones artesanales. Varios discípulos de Spratling crearon sus propios talleres y estilos: Antonio Pineda, los Castillos, Salvador Terán y Héctor Aguilar, entre otros. Margot de Taxco aprendió platería con Antonio Castillo; posteriormente se convirtió en el gran referente del esmaltado. En 1956, el francés Felix Tissot, que había fundado un taller de cerámica en California, llegó a trabajar con las comunidades indígenas de Ameyaltepec y Xalitla, donde produjo vajillas indigenistas que se convirtieron en objetos de exportación. Tachi Castillo, procedente de una familia de plateros, estableció un taller de costura donde mezcló modelos eduardianos y neocalifornianos con textiles pintados a mano. Con esta propuesta, Castillo creó un tipo de vestido para el clima tropical que aún define mucho del diseño de moda mexicano.

The Craft Ecosystem of Taxco

Taxco's reputation as a wellspring of culture yielded a variety of artisanal interventions. Several of Spratling's disciples created their own workshops and styles, including Antonio Pineda, the Castillos, Salvador Terán and Héctor Aguilar. Margot de Taxco learned silversmithing with Antonio Castillo; she later became the major point of reference in enameling. In 1956, the Frenchman Felix Tissot, who had founded a ceramics workshop in California, came to work with the indigenous communities of Ameyaltepec and Xalitla, where he produced indigenist dinnerware that ended up in the export market. Tachi Castillo, who came from a family of silversmiths, established a sewing workshop that mixed Edwardian and neo-Californian models with hand-painted textiles. With this project, Castillo created a kind of dress for the tropical climate that still defines much of Mexican fashion.





Antonio Pineda, Brazaletes | Bracelet, 1953. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 56]

Margot van Voorhies Carr "Margot de Taxco", Collar y broche | Necklace and pin, 1955-1978. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 84]



Michoacán: una geografía artesanal

La división territorial de las artesanías en Michoacán que dispuso Vasco de Quiroga en el siglo XVI logró un refinamiento y una especialización de los oficios incomparables. Para el siglo XX, Lázaro Cárdenas fomentó las artes industriales y populares en torno a Pátzcuaro, lo que atrajo a artistas y diseñadores estadounidenses y europeos en las siguientes décadas. Estos viajeros constituyeron un diseño artesanal marcado por el mestizaje y la colaboración indígena. Los objetos de la región lacustre tienden a plantear una expresividad purépecha que enfatiza los valores de una manualidad tradicional y pone el acento en decoraciones de origen animal y vegetal. Oriundo de Nebraska, Don Shoemaker produjo muebles brutalistas desde 1960 en la Fábrica Señal S.A., localizada en Santa María de Guido cerca de Morelia. Su mobiliario era fabricado con maderas tropicales características de la zona.

Michoacán: A Geography of Crafts

The territorial division of handicrafts in Michoacán organized by Vasco de Quiroga in the sixteenth century led to an incomparable refinement and specialization of trades. In the twentieth century, Lázaro Cárdenas encouraged the industrial and popular arts around Lake Pátzcuaro, which attracted artists and designers from the U.S. and Europe in the following decades. These foreigners developed a form of artisanal design that was marked by cultural mixture and collaboration with indigenous people. Objects from Michoacán's lake district tend to suggest a Purépecha expressivity that emphasizes the values of traditional handmade production and highlights decorations with animal and plant origins. Starting in 1960, Nebraska native Don Shoemaker produced brutalist furniture at the Fábrica Señal S.A., located in Santa María de Guido near Morelia. His pieces were manufactured with tropical woods characteristic of the area.



Juan Guzmán, El diseñador francés Michel Cadoret, de la serie "Arte popular. Tejer en Pátzcuaro" | French designer Michel Cadoret, from the series "Folk Art. Weaving in Patzcuaro", Michoacán, México, ca. 1960. Colección y Archivo de Fundación Televisa/Fondo Juan Guzmán

Telares Uruapan, Fábrica de San Pedro, ca. 1990. Colección Telares Uruapan en comodato en Fundación Javier Marín



Don Shoemaker, *Sling*, ca. 1970. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 106]



Talleres en la región lacustre

En la década de 1940, en la localidad de Erongarícuaro de la región lacustre, Elena Belloni de Gordon estableció un taller textil especializado en cambayas de algodón. De origen estadounidense, Walter y Bundy Illsley se conocieron en el Taller de Gráfica Popular. En 1956, la pareja fundó Telares Uruapan y localizó su fábrica en la meseta purépecha para poder entrenar a jóvenes indígenas. Los Illsley se convirtieron en proveedores de diseñadores reconocidos como Fred y Barbara Miers, Alexander Girard, Herman Miller y la firma Knoll. En 1958, Michel Cadoret llegó a Erongarícuaro, donde pasó tres años impulsando proyectos artísticos y de diseño en colaboración con comunidades indígenas. Un ejemplo es el taller de bordadoras para manteles, faldas y otras prendas de vestir que se vendían en tiendas como Lord & Taylor y Neiman Marcus. A inicios de la década de 1980, Maureen y Steve Rosenthal crearon MFA Eronga (Muebles Finos Artesanales), cuyas piezas destacan por la riqueza de sus diseños pintados a mano, las cuales tienen un mercado internacional que ha incluido algunas figuras importantes del espectáculo.

Workshops in Michoacán's Lake District

In the 1940s, in the Erongarícuaro end of the lake district, Elena Belloni de Gordon established a textile workshop that specialized in hand-woven cotton *cambaya* textiles. Originally from the U.S., Walter and Bundy Illsley met at the Taller de Gráfica Popular. In 1956, the couple founded Telares Uruapan and located their factory on the Purépecha plateau where they would be able to train young indigenous people. The Illsleys became suppliers for renowned designers like Fred and Barbara Miers, Alexander Girard, Herman Miller, and the Knoll firm. In 1958, Michel Cadoret came to Erongarícuaro, where he spent three years leading art and design projects in collaboration with indigenous communities. One example is a workshop of embroiderers for tablecloths, skirts, and other articles of clothing that were sold in department stores like Lord & Taylor and Neiman Marcus. In the early 1980s, Maureen and Steve Rosenthal created MFA Eronga (Muebles Finos Artesanales, or Fine Craft Furnishings), whose pieces stood out for the richness of their hand-painted designs, and reached an international market that included some important celebrities.



Mario López Torres, Lámpara de chango | Monkey lamp, ca. 1970. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 91]
 Rosa Chávez en colaboración con | in collaboration with Taller de Alta Temperatura de Patamban,
 Jarra | Pitcher, 1990. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 87]
 Alicia Escobedo en colaboración con | in collaboration with Taller de Alta Temperatura de Patamban,
 Jarra | Pitcher, 1990. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 88]



Ana Pellicer junto al collar Oaxaca que diseñó para la Estatua de la Libertad | Ana Pellicer next to the Oaxaca necklace she designed for the Statue of Liberty, 1986. Archivo Ana Pellicer

Ana Pellicer, Sin título | Untitled, 1980. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 100]

Ana Pellicer, *Pinzas tarascas* | *Tarascan Clasps*, 1975. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 99]



Una artesanía modernizada

A partir de 1966, el escultor y diseñador neoyorkino James Metcalf transformó la artesanía de Santa Clara del Cobre siguiendo el *Método de dibujo* (1923) de Adolfo Best Maugard y las pautas del tratado medieval europeo *Las diversas artes* de Teófilo Presbiterio. Su esposa Ana Pellicer entrenó a las mujeres de la región en la producción de joyas con un diseño que mezclaba ideas precolombinas y referencias mediterráneas. Hacia 1973, Mario López Torres, uno de los discípulos de Metcalf, comenzó a elaborar delicadas estructuras de alambre combinadas con chuspata, fibra natural que crece en la zona lacustre. Las divertidas figuras zoomorfas conforman un bestiario de objetos decorativos utilitarios que aún se comercializan en Palm Beach, Florida.

En paralelo, se desarrolló el fino trabajo de martillado de cobre de Abdón Punzo, quien fue nombrado Gran Maestro del Arte Popular en 1998. Hacia 1970, Ricardo Calderón y Catalina Bony crearon un taller de alfarería en Patamban donde utilizaban hornos de alta temperatura para reducir el contenido de plomo. Sus vajillas tienen formas innovadoras con decorados vegetales igualmente modernizados.

Handicrafts Modernized

Starting in 1966, the New York sculptor and designer James Metcalf transformed the handicrafts of Santa Clara del Cobre, following Adolfo Best Maugard's *Método de dibujo* (1923) and the guidelines of the medieval European treatise *De diversis artibus* by Theophilus Presbyter. His spouse, Ana Pellicer, trained women from the area in the production of jewelry with a design that mixed pre-Columbian ideas and Mediterranean references. In 1973, Mario López Torres, one of Metcalf's disciples, began to make delicate structures of wire combined with *chuspata*, a natural fiber that grows in the lake district. The quaint zoomorphic figures make up a menagerie of utilitarian decorative objects that are still sold in Palm Beach, Florida.

The same period saw the development of the fine work in hammered copper by Abdón Punzo, who was named a Gran Maestro del Arte Popular in 1998. In 1970, Ricardo Calderón and Catalina Bony created a pottery workshop in Patamban where they used high-temperature kilns to reduce lead content. Their pottery has innovative forms with equally modernized plant decorations.

Pebetero olímpico | Olympic cauldron [artesanos que lo forjaron | artisans who forged it, James Metcalf, Pedro Ramírez Vázquez], 1968. Archivo Ana Pellicer



Tonalá en alta temperatura

Hacia 1960, Ken Edwards y Jorge Wilmot transformaron la cerámica de Tonalá al introducir el horneado de alta temperatura. Wilmot tuvo un entrenamiento formal en Arte en la Academia de San Carlos y en Europa, además de haber trabajado en Nuevo León. La combinación de su pericia técnica y estética lo motivó a replantear la decoración del barro tradicional de la región en busca de hacerla más austera. Algunos ejemplos del repertorio de Wilmot —como el *nahual*— se popularizaron tanto que terminaron por integrarse al imaginario de la artesanía local. Por su parte, Ken Edwards, originario de Kansas City, había estudiado escultura y tenía afianzados conocimientos de química. Se estableció en Tonalá y construyó el primer horno para *stoneware* en la región. Edwards apostó por reconocer el trabajo personal de los artesanos de su taller al conminarlos a firmar las piezas individualmente, con monogramas y dibujos distintivos que acompañaba con sus propias iniciales: “KE”. La cerámica de Edwards tiene una profusa decoración animal y vegetal de corte naïf.

Tonalá at High Temperature

In 1960, Ken Edwards and Jorge Wilmot transformed the ceramics of Tonalá by introducing high-temperature firing. Wilmot had formal training in art at the Academia de San Carlos and in Europe, in addition to having worked in Nuevo León. The combination of his technical expertise and aesthetics motivated him to re-envision the traditional decoration of clay in the region in an attempt to make it more austere. Some examples from Wilmot’s repertoire—like the *nahual*—were popularized to such an extent that they ended up becoming part of the imaginary of local handicrafts. A native of Kansas City, Ken Edwards had studied sculpture and had cultivated some knowledge of chemistry. He established himself in Tonalá and build the first kiln for stoneware in the area. Edwards sought to recognize the personal labor of the craftsmen in his workshop by getting them to sign their pieces individually with monograms and distinctive designs that accompanied his own initials, “KE.” Edwards’s ceramics are profusely decorated with plants and animals, giving them a naïve look.



A



B



C

A: Jorge Wilmot, Frutero | Fruit bowl, s.f. | n.d. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 137]

B: Jorge Wilmot, Plato | Plate, ca. 1970. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 141]

C: Jorge Wilmot, Tibor | Vase, ca. 1970. Foto | Photo: Gerardo Landa [Cat. 138]



Josefa Ibarra, Vestido | Dress, ca. 1970. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 122]

Ana Sigrid Keiko Hartung Ashida "Kuni", Carlos Ashida Cueto para | for Taller Mexicano de Gobelinos en colaboración con el maestro tejedor y tintorero | in collaboration with the master weaver and dyer Rafael Morquecho, Sin título | Untitled, 1980. Foto | Photo: Carlos Díaz Corona [Cat. 125]

Con su preferencia por lo manual, los estilos bohemios asociados con la cultura *hippie* encontraron eco en el imaginario neomexicanista de Tlaquepaque, Jalisco. Josefa e Irene Pulos diseñaron túnicas que combinaban comodidad con el espíritu “antimoda” de la década de 1960. Por su parte, Noé Suro Olivares fundó Cerámica Suro en 1951, un taller que producía loza blanca para tiendas departamentales, hoteles y tiendas de artesanía.

El refugiado republicano descendiente de vidrieros catalanes, Jaime Camarasa, fundó en la década de 1950 Candiles de Camarasa, un taller de vidrio soplado y prensado. Sus piezas se distinguieron por sus diseños europeos y la producción de cristalería de un exclusivo color rojo intenso que tuvo gran prestigio. El candil del Teatro Degollado es uno de sus diseños más conocidos.

En 1968, los europeos Erich Coufal y Fritz Riedl, arquitecto y artista respectivamente, fundaron el Taller Gobelinos Mexicanos. Este espacio promovió la factura de tapices con la técnica alto lizo, que permite imágenes de gran fidelidad. Riedl llevó los textiles a grados de gran maestría en su colaboración con los hermanos Morquecho y Manuel Díaz. Hacia 1980, el curador tapatío Carlos Ashida y su hermano Jaime transformaron el espacio de los hermanos en un taller de producción para artistas contemporáneos.

With their preference for handmade things, the bohemian styles associated with hippie culture had echoes in the neo-Mexicanist imaginary of Tlaquepaque, Jalisco. Josefa and Irene Pulos designed tunics that combined comfort with the “anti-fashion” spirit of the 1960s. Noé Suro Olivares founded Cerámica Suro in 1951, a workshop that produced white dishware for department stores, hotels and handicrafts stores.

In the 1950s, the republican refugee and descendant of Catalanian glass workers Jaime Camarasa founded Candiles de Camarasa, a workshop specializing in blown and pressed glass. His pieces were marked by their European designs and for using an exclusive, highly prestigious bright red color. The chandelier at the Teatro Degollado is one of his best-known designs.

In 1968, two Europeans, architect Erich Coufal and artist Fritz Riedl, founded the Gobelinos Mexicanos. This space promoted the manufacture of rugs using a tall heddle technique, which made it possible to create highly detailed images. Riedl took textiles to degrees of great mastery in his collaboration with the brothers Morquecho and Manuel Díaz. In 1980, the Jaliscan curator Carlos Ashida and his brother Jaime transformed the brothers’ space into a production workshop for contemporary artists.



Vidrio Rojo Camarasa, Copas tipo champagne, copas altas, vasos, portacirio o vela, taza | Champagne flutes, tall coupe glasses, glasses, votive candle holder, cup, ca. 1970. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 132, 133, 134, 135, 136]



Fray Gabriel Chávez de la Mora, *Casulla* | Chasuble, ca. 1970. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 162]

Fray Gabriel Chávez de la Mora para | for Taller de Emaús, *Multiplicación de los panes* | *Multiplication of loaves*, 1954-1968. Edición | Edition, 2021. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 154]

Fray Gabriel Chávez de la Mora para | for Taller de Emaús, *Símbolo del bautismo* | *Symbol of Baptism*, 1954-1968. Edición | Edition, 2021. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 160]

Cuernavaca: diseño posconciliar

En la década de 1950 y 1960, Cuernavaca se destacó como un centro de disidencia teológica e invención artística. Después de graduarse como arquitecto en la Universidad de Guadalajara, Gabriel Chávez de la Mora tomó los hábitos e ingresó a la orden benedictina en 1955. Su asignación al monasterio de Santa María Ahuacatlán coincidió con la experiencia psicoanalítica impulsada por Gregorio Lemerrier. La censura de la Iglesia y la separación de los monjes derivó en el Centro Psicoanalítico Emaús en 1966. Fray Gabriel fundó los Talleres Emaús, que produjeron artesanías hasta 1968. Chávez de la Mora asumió la apertura religiosa del Concilio Vaticano II como base para crear un nuevo estilo de objetualidad católica, que tiene una de sus mayores expresiones en el reacondicionamiento de la Catedral de Cuernavaca.

Cuernavaca: Design after Vatican II

In the 1950s, Cuernavaca stood out as a center of theological dissidence and artistic. After graduating from the architecture program at the Universidad de Guadalajara, Gabriel Chávez de la Mora donned the monk's habit and joined the Benedictine order in 1955. His assignment to the monastery of Santa María Ahuacatlán coincided with Gregorio Lemerrier's experiment in psychoanalyzing the monks there. The censorship of the Church and his separation from the friars led to creation of the Centro Psicoanalítico Emaús in 1966. Friar Gabriel founded the Talleres Emaús, which produced handicrafts until 1968. Chávez de la Mora took the religious opening in the wake of the Second Vatican Council as an opportunity to create a new style of Catholic objecthood, one of the greatest expressions of which was the refurbishing of the cathedral in Cuernavaca.



Fray Gabriel Chávez de la Mora en colaboración con el arquitecto | in collaboration with the architect Ricardo de Robina, Reacondicionamiento litúrgico de la Catedral de Cuernavaca | Liturgical refurbishing of the Cuernavaca Cathedral, 1957. Foto | Photo: David Martín del Campo para el libro | for the book *Gabriel Chávez de la Mora. Fraile + arquitecto* (Arquitónica, 2021)

Turismo y estilo

En 1940, los hermanos británicos Leslie y Jim Tillett montaron talleres textiles en Taxco y Cuernavaca. En colaboración con Salvador Conde, realizaron diseños de ropa exclusiva con telas de patrones especiales que llegaron a los guardarropas de diversas celebridades, como Jinx Falkenburg y Hedy Lamarr. Las revistas sociales de la época representaron ampliamente sus vestidos, *sarongs* y bañadores. En 1965, Brooke Cadwallader llegó a Cuernavaca para expandir su negocio de diseño de bufandas, prendas y telas pintadas a mano. Cadwallader fundó Casa de los Gallos S. A. para exportar moda y artesanías finas que se distinguían por la repetición de patrones con texturas de animales, de bambú y de mapamundis, prendas muy exitosas. En 1967, Jorge Borbolla Villamil fundó Cerámica de Cuernavaca, taller artesanal que producía prácticas y bellas vajillas. Para 1971, Porcelana de Cuernavaca vino a diversificar la técnica cerámica de Borbolla y su producción. Objetos utilitarios y decorativos se exportaron de Morelos a Estados Unidos y Alemania; sin embargo, la serie *Perros campeones* se convirtió en la más popular y distintiva.

Tourism and Style

In 1940, the British brothers Leslie and Jim Tillett set up textile workshops in Taxco and Cuernavaca. Working with Salvador Conde, they made exclusive clothing designs using fabrics with special patterns that made their way into the wardrobes of a variety of celebrities, like Jinx Falkenburg and Hedy Lamarr. The social magazines of the era widely publicized the Tilletts' dresses, sarongs, and swimsuits. In 1965, Brooke Cadwallader came to Cuernavaca to expand her business of designs for scarves, clothing, and hand-painted fabrics. Cadwallader founded Casa de los Gallos S. A. to export fashion and fine handicrafts that were distinguished by the repetition of patterns with animal, bamboo, and world-map textures, which were very successful clothing lines. In 1967, Jorge Borbolla Villamil founded Cerámica de Cuernavaca, a craft workshop that produced practical and beautiful pottery. In 1971, Porcelana de Cuernavaca represented a diversification of Borbolla's ceramic technique and its production. Utilitarian and decorative objects were exported from Morelos to the United States and Germany, with the series *Perros campeones*—ceramic figurines of “prize-winning dogs”—becoming the most popular and distinctive.



Juan Guzmán, Rebeca Iturbide posando con un diseño de | Rebeca Iturbide posing with a design by Jim Tillett, México, 1950. Colección y Archivo de Fundación Televisa/Fondo Juan Guzmán

Juan Guzmán, Rebeca Iturbide posando con un diseño de | Rebeca Iturbide posing with a design by Rita Tillett, México, 1950. Colección y Archivo de Fundación Televisa/Fondo Juan Guzmán



Juan Guzmán, El diseñador Jim Tillett en su estudio | Designer Jim Tillett in his studio, Tacubaya, Ciudad de México, 1950.
Colección y Archivo de Fundación Televisa/Fondo Juan Guzmán



Exotismo y ficción

Robert Brady, artista y coleccionista excéntrico que llegó a Morelos en 1961, representó una búsqueda espiritual y formal diferente. Brady decoró la Casa de la Torre —parte de un convento franciscano del siglo XVI— con una mezcla intrincada de arte popular, asiático, africano y moderno. Los tapices que realizó en colaboración con la familia Rosales, diestros tejedores del Estado de México, expresan una mirada definida por la hibridación espiritual transcultural.

Los ceramistas Hugo X. Velásquez y Aurora Suárez plantearon una propuesta distinta. Llegaron a Cuernavaca en 1984 después de haber tenido un taller en Tacubaya. Su objetivo era buscar un espacio amplio donde pudieran diseñar murales, esculturas monumentales y piezas utilitarias y decorativas de gran formato. Velásquez y Suárez produjeron los ceniceros, las vajillas, las lámparas y las baldosas que utilizaron arquitectos como Luis Barragán y Antonio Attolini Lack.

Exoticism and Fiction

Robert Brady, an eccentric artist and collector who came to Morelos in 1961, represented a different kind of spiritual and formal quest. Brady decorated the Casa de la Torre—part of a sixteenth-century Franciscan convent—with an intricate mix of popular, Asian, African, and modern art. The tapestries he made in collaboration with the Rosales family, skilled weavers from the State of Mexico, express a vision defined by transcultural spiritual hybridity. Ceramicists Hugo X. Velásquez and Aurora Suárez pursued a different project. They came to Cuernavaca in 1984 after having had a workshop in Tacubaya. They were looking for an open space where they could design murals, monumental sculptures, and large-format utilitarian and decorative pieces. Velásquez and Suárez produced ashtrays, tableware, lamps, and floor tiles that were used by architects like Luis Barragán and Antonio Attolini Lack.



Guanajuato neocolonial

Giorgio Belloli llegó a Marfil, Guanajuato, en 1953, donde encontró un campo fértil para diseñar mobiliario y restaurar iglesias y haciendas. Enamorado de los estilos neocoloniales, Belloli produjo un gran número de piezas de mobiliario que mezclaron lo antiguo con lo nuevo. Su silla de tubo de hierro, cubierta por una amplia sábana de piel que funciona como asiento, fue incluida en los libros de Verna Cook Shipway y Warren Shipway sobre casas e interiores mexicanos en las décadas de 1960 y 1970. Esos libros también contienen la obra de Gene Byron, originario de Ontario. A inicios de los sesenta, Byron se mudó a la Exhacienda de Santa Ana en Marfil, luego de una breve carrera en Broadway y Monterrey. En su nueva residencia, se dedicó a pintar y diseñar novedosos objetos de bronce, cobre, hojalata y cerámica. Gorky González, uno de sus discípulos, es uno de los diseñadores a los que se debe el resurgimiento de la mayólica en Guanajuato junto con Javier de Jesús Hernández "Capelo".

El arquitecto Manuel Parra trabajó intermitentemente en Guanajuato donde, además de involucrarse en restauraciones y propuestas de vivienda para trabajadores, diseñó mobiliario con alusiones al pasado virreinal, luego de haber sido el artífice de la arquitectura de San Ángel y Coyoacán realizada con materiales de demolición de antiguas construcciones coloniales.



Giorgio Belloli, Silla | Chair, 1960-1970. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 193]

Giorgio Belloli, Silla | Chair, 1960-1970. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 194]

Neo-Colonial Guanajuato

In 1953, Giorgio Belloli came to Marfil, Guanajuato, where he found fertile ground for designing furniture and restoring churches and haciendas. Enamored of neo-colonial styles, Belloli produced many pieces of furniture that mixed the old and the new. His iron-tube chair, covered by a wide sheet of hide that functioned as a seat, was featured in Verna Cook Shipway and Warren Shipway's books about Mexican homes and interiors in the 1960s and 1970s. Their books also include the work of Gene Byron, originally from Ontario. In the early 1960s, Byron moved to the former hacienda of Santa Ana in Marfil after a brief career on Broadway and in Monterrey. In her new home, she focused on painting and designing new objects in bronze, copper, tinplate, and ceramics. Gorky González, one of her disciples, is one of the designers behind the resurgence of majolica in Guanajuato, along with Javier de Jesús Hernández "Capelo".

Architect Manuel Parra worked intermittently in Guanajuato, where, in addition to getting involved in restorations and workers' housing projects, he designed furnishings that alluded to the colonial past after having designed architecture of San Ángel and Coyoacán carried out with materials from the demolition of old colonial buildings.





Gene Byron, Candelabro | Candelabra, ca. 1960. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 195]

Gorky González, Tibor | Vase, ca. 1980. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 201]

Javier Hernández "Capelo", Tibor | Vase, s.f | n.d. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 198]



Casa Brena, Vajilla | Tableware, ca. 1970. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 172]
 Alfarería Jiménez, Mitla, ca. 1950. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 169]

Neo-Mitla

A medida que Oaxaca despuntaba como destino turístico, los artesanos comenzaron a desarrollar productos que alimentaban un gusto de exportación. En 1926, Ignacio Jiménez —de la Alfarería Jiménez— empezó a producir cerámica con iconografía de Oaxaca en la que empleó torneados finos que hacían eco de los estilos modernos. De color verde brillante y con estética de *art déco*, la vajilla *Monte Albán* presentaba cascabeles en la base de sus patas. La vajilla *Mitla*, con grecas de color blanco lechoso y brillante que hacían referencia a la zona arqueológica, era codiciada por los turistas. Como otra propuesta, el taller de la familia Brena inventó una vajilla muy exitosa en California y Nuevo México con glifos en negro y detalles dorados o con fondo azul cobalto.

Neo-Mitla

As Oaxaca began to emerge as a tourist destination, craft makers started developing products that fed a taste for export. In 1926, Ignacio Jiménez—of Alfarería Jiménez—began to produce ceramics with iconography from Oaxaca in which he used fine turnery echoing modern styles. With a brilliant green color and an art deco aesthetic, crockery from *Monte Albán* featured rattlesnakes at the base of its feet. Tourists also coveted crockery from *Mitla*, with its shining, milky white fretwork that referenced the archaeological site. The Brena family workshop invented a dinnerware set that was very successful in California and New Mexico, with glyphs in black and details in gold or with a cobalt blue ground.



Toledo artesano

A principios de la década de 1970, Francisco Toledo comenzó una extensa colaboración con tejedores de Teotitlán del Valle: encontró en el textil un medio apto para representar sus complejos bestiarios y sus intrincados paisajes. Toledo se negaba vehementemente a ser llamado *diseñador*; sin embargo, en 2006 fundó el Centro de las Artes de San Agustín Etlá (Casa) —cuya sede es una antigua fábrica textil—, donde dedicó gran parte de su tiempo a reactivar las industrias artesanales de la región. Toledo diseñó productos de gran originalidad para financiar el centro cultural y para rescatar de la ruina a varias empresas locales. Su invención de objetos de mica, fieltro, papel artesanal, loseta de cemento, vitral y cerámica constituye un caso importante de la interacción entre la producción popular y la imaginación artística en todo el continente.

Toledo as Craftsman

In the early 1970s, Francisco Toledo started an extensive collaboration with weavers from Teotitlán del Valle: he regarded textiles a medium well-suited to representing his complex bestiaries and intricate landscapes. Toledo vehemently rejected being labeled a *designer*; nevertheless, in 2006 he founded the Centro de las Artes de San Agustín Etlá (Casa)—housed in a former textile factory—where he devoted much of his time to reactivating the area's craft industries. Toledo designed highly original products to finance the cultural center and to save several local businesses from ruin. His invention of mica objects, felt, craft paper, cement floor tiles, stained glass windows, and ceramics constitutes an important case of the interaction between popular production and artistic imagination across the Americas.



Bazaar Sábado

En 1960, el Bazaar Sábado de San Ángel abrió sus puertas con nueve expositores. Su sede fue la casa de los diseñadores estadounidenses Wendell Riggs y Cynthia Sargent, quienes promovían a un interesante grupo de creadores que se inclinaban por el trabajo manual. El éxito del Bazaar propició que se trasladara a la Plaza San Jacinto en 1965, donde aún perdura. Entre sus productores destacados estuvieron Felipe Derflinger (quien trabajaba magistralmente el vidrio soplado multicolor con aplicaciones de hierro y otros metales en lámparas, vasos y jarras muy distintivos); Víctor Fosado (quien acuñó el término de “esculturas portantes” para describir sus joyas que eran ensamblajes de objetos antiguos y modernos en composiciones casi surrealistas); Maggie Howe y su discípulo Miguel Pineda (quienes elaboraban coloridos platos y adornos con esmalte); las joyas de Frank Lowenstein con formas y materiales orgánicos evidentes, y la joyera Matilde Poulat y su sobrino Ricardo Salas (que usaban turquesas, corales y amatistas en piezas que miraban al Barroco colonial y al pasado precolombino).

Bazaar Sábado

In 1960, the Bazaar Sábado opened in San Ángel, with nine vendors. It was housed in the home of the U.S. expat designers Wendell Riggs and Cynthia Sargent, who promoted an interesting group of creators who tended to work by hand. The Bazaar's success led to it being moved to the Plaza San Jacinto in 1965, where it remains today. Notable among its producers were Felipe Derflinger, who masterfully worked multicolor blown glass with applications of iron and other metals into very distinctive lamps, glasses, and pitchers; Víctor Fosado, who coined the term “walking sculptures” to describe his jewelry, which consisted of old and modern objects in almost surrealist compositions; Maggie Howe and her disciple Miguel Pineda, who made colorful dishes and ornaments with enamel; the jewelry by Frank Lowenstein, with clearly organic forms and materials, and the jeweler Matilde Poulat and her nephew Ricardo Salas, who used turquoise, coral, and amethyst in pieces that nodded toward the colonial baroque and the pre-Columbian past.



D'Lyon (atribuido | attributed), “El Bazar Sábado. Plaza San Jacinto no. 11. San Ángel”, Programa Cultural de la XIX Olimpiada. Festival Internacional de las Artes, ca. 1968, 28.5 × 22.5 cm. Colección XIX Olimpiadas México 68, Centro de Documentación Arkeia, MUAC (DIGAV, UNAM)

Wendell Riggs y su hija e hijo en el | and his daughter and son at the Bazaar Sábado, 1960. Archivo Cynthia Sargent. Colección Stephanie Riggs, Santa Fe, Nuevo México



Cynthia Sargent, Tapete Clásico| Clásico Rug, ca. 1970. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 246]

Miguel Pineda, Plato | Plate. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 239]



Felipe Derflingher Saucedo para | for Feder's, Jarra con vasos, ca. 1960. Foto | Photo: Francisco Kochen [Cat. 217]

Maggie Howe, Plato | Platter, s.f | n.d. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 228]



El grupo Cono 10 encontró cobijo en el Bazaar Sábado. Los ceramistas Alberto Díaz de Cossío y Hugo Velásquez, acompañados por Graciela Díaz de León y otros destacados diseñadores, emplearon su conocimiento de la tradición japonesa y del *studio craft movement* estadounidense para producir piezas de alta temperatura en Coyoacán, las cuales continúan vigentes en casas y restaurantes de la Ciudad de México. Varios artistas modernos aprovecharon el nuevo estilo de consumo artesanal para hacerse de recursos. Por ejemplo, Manuel Felguérez diseñó muñecos de hierro y papel que ofertaba en un puesto específico. En el Centro de Arte y Artesanía localizado también en San Ángel, Max Kerlow colaboró tanto con Felipe Ehrenberg como con Felguérez en la creación de artesanías contemporáneas a partir de materiales tradicionales como el papel amate o el barro negro. Entre otras cosas, a Ehrenberg y a Kerlow se les atribuye haber orientado a los indígenas de San Pablito Pahuatlán para trasladar sus dibujos cerámicos al papel amate.

The Cono 10 group found shelter at the Bazaar Sábado. Ceramicists Alberto Díaz de Cossío and Hugo Velásquez, accompanied by Graciela Díaz de León and other notable designers, drew on their knowledge of Japanese tradition and the studio craft movement in the U.S. to produce high-temperature pieces in Coyoacán, which are still to be found in homes and restaurants in Mexico City. Several modern artists took advantage of the new style of artisanal consumption, making them into resources. For example, Manuel Felguérez designed dolls out of iron and paper that he sold at a specific stall. At the Centro de Arte y Artesanía, also located in San Ángel, Max Kerlow collaborated with both Felguérez and Felipe Ehrenberg to create contemporary handicrafts using traditional materials like *amate* paper and black clay. Among other things, Ehrenberg and Kerlow are attributed with having oriented the indigenous people of San Pablito Pahuatlán toward translating their ceramic designs onto *amate* paper.





Graziella Díaz de León, Botella | Bottle, s.f | n.d. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 251]

Graziella Díaz de León, Botella | Bottle, s.f | n.d. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 253]



Pedro Leites, para | for Tane, Jarra dos picos | Two-spouted pitcher, ca. 1960 [Cat. 209]

Ernesto Paulsen, *Eslabones rectangulares* | Rectangular Links, 1960-1969. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 276]

Ernesto Paulsen, *Dije del amor* | Love Pendant, ca. 1975. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 269]

Ernesto Paulsen, *Cristo resucitado* | Christ Risen, ca. 1960. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 268]

Ernesto Paulsen, *Cuatro eslabones* | Four Links, 1979. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 277]

Zona Rosa: prehistoria del diseño chilango

En 1957, Ramón Torres y Héctor Velázquez concibieron el Pasaje Jacaranda, un espacio social para el diseño y la moda que se ubicó en la calle de Génova en la colonia Juárez de la Ciudad de México. La alta platería moderna mexicana se relacionó inmediatamente con ese nuevo territorio de estilos de vida. El escultor tapatío Ernesto Paulsen Camba desertó del seminario benedictino y se dedicó a producir accesorios ligados con la estética posconciliar que incluían cadenas y collares de formas elementales: verdaderas esculturas portátiles. La joyería Tane, fundada por empresarios franceses en los años cuarenta, tuvo su despegue en la llamada Zona Rosa al promover diseños limpios y abstractos, con influencia vernácula y precolombina.

Zona Rosa: Pre-history of Mexico City Design

In 1957, Ramón Torres and Héctor Velázquez conceived of the Pasaje Jacaranda, a social space for design and fashion that was located on Génova Street in the Mexico City neighborhood of Juárez. Haute modern Mexican silver work became associated immediately with that new territory of lifestyles. The Jaliscoan sculptor Ernesto Paulsen Camba left the Benedictine seminary and dedicated himself to producing accessories linked to post-Vatican II aesthetics, including chains and necklaces in elemental forms; truly portable sculptures. Tane jewelry, founded by French businessmen in the 1940s, took off in the so-called Zona Rosa by promoting clean, abstract designs with vernacular and pre-Columbian influences.



Bob Schalkwijk, Esquina de las calles | Corner of Génova y Liverpool, Colonia Juárez, Zona Rosa, Ciudad de México, 1964. Archivo © Bob Schalkwijk MX-BS-N-010096 [0647-1-4]



Tianguis Tenochtitlan

Entre 1950 y 1960 abundaron los diseñadores de gran originalidad. Genaro Álvarez produjo mobiliario con diseños abstractos y aplicaciones de mosaicos vitreo que incluían figuras animales o decorados también abstractos. Ese estilo formó parte integral del imaginario de las casas y departamentos modernistas de mediados del siglo XX. Gran parte de los muebles, murales y vitrales de Álvarez se exportó para formar parte de edificios públicos y privados en Estados Unidos. Otro caso destacado es Jorge Stepanenko, quien produjo líneas de orfebrería de inspiración geométrica que reinterpretó a partir de modelos arqueológicos. Invitado por Chávez Morado, Stepanenko desempeñó un papel importante en el replanteamiento de los programas de estudio de la Escuela de Diseño y Artesanías del INBA a mediados de la década de 1960.

Tianguis Tenochtitlan

The 1950s abounded with highly original designers. Genaro Álvarez produced furniture with abstract designs and applications of glass mosaics that included animal figures, as well as abstract decorations. That style was an integral part of the imaginary of modernist houses and apartments in the mid-twentieth century. Many of Álvarez's furnishings, murals, and stained-glass windows were exported, becoming parts of public and private buildings in the United States. Another notable case is Jorge Stepanenko, who produced lines of geometrically inspired gold and silver work that he reinterpreted using archaeological models. At the invitation of Chávez Morado, Stepanenko performed an important role in re-envisioning the curricula at the INBA's Escuela de Diseño y Artesanías in the 1960s.





Josef Albers para | for Black Mountain College, producido por | produced by Mary Gregory,
Mexican Chair [*Silla mexicana*], ca. 1940. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 278]

Tipologías neomexicanas

Neomexican Typologies

En México, el diseño modernista se define por la reinterpretación de modelos populares. Un ejemplo claro es el desarrollo de mobiliario, en particular de asientos. Dos grandes direcciones parecen tironear de los diseñadores mexicanos. Por un lado, la intención de incorporar sillas y sillones a los nuevos modos de vida urbanos que expresen la afiliación del país a las corrientes del arte y el diseño internacionales de la primera mitad del siglo xx. Por otro, la identificación entre la modernidad y las tradiciones antiguas locales introducida por Spratling y Porset. El resultado de esa mezcla de propósitos se refleja en que la mayoría de las sillas y los asientos mexicanos pueden agruparse en cinco grandes tipologías. Tres de ellas fueron la materia de estudio de Clara Porset: el butaque, el equipal y la silla de palo. Las otras dos incluyen las interpretaciones locales de la silla Windsor y una fórmula que hasta ahora permanece anónima: la silla Acapulco.

In Mexico, modernist design was defined by the reinterpretation of popular models. A clear example is the development of furniture, especially chairs. Mexican designers seemed to be pulled in two major directions: on one hand, the intention of incorporating chairs and armchairs into the new urban lifestyles that would express the country's affiliation with international trends in art and design from the first half of the twentieth century; on the other, an identification of modernity with ancient local traditions, as introduced by Spratling and Porset. The results of that combination of aims can be grouped into five large types of chairs designed in Mexico. Three of them—the *butaque*, the *equipal*, and the *silla de palo*—were studied by Clara Porset. The remaining two consist of local interpretations of the Windsor chair, and a design that still remains anonymous today: the Acapulco chair.

La proliferación del butaque

William Spratling, Clara Porset e incluso el pintor y diseñador alemán Josef Albers establecieron un canon del butaque, cuyo diseño enfatizó las líneas curvas como representación de una temporalidad aletargada. El butaque aparece durante casi un siglo como proyecto de satisfacción corporal. Los productores de estos asientos recurrieron con frecuencia al cuero y al mimbre como sus materiales orgánicos fundamentales. Frente a los modelos populares, la principal diferencia de los modelos actuales se encuentra en la búsqueda de soluciones ergonómicas y la tendencia más contemporánea a combinar el homenaje con la ironía en la progresión de esta tradición.

The Proliferation of the *Butaque*

William Spratling, Clara Porset, and even the German painter and designer Josef Albers established a canon of the *butaque* chair, whose design emphasized curved lines as a way of representing a relaxed sense of time. For almost a century, the *butaque* has been present as an image of bodily satisfaction. The producers of these seats frequently resorted to leather and rattan as their main organic materials. By contrast to popular models, the main difference of the current ones resides in the search for ergonomic solutions and the more contemporary tendency to combine homage with irony as the tradition evolved.



Clara Porset para el arquitecto | for the architect Francisco Martínez Negrete Palomar, Butaque diseño | Butaque chair design, ca. 1940. Edición | Edition, ca. 1950. Foto | Photo: Guillermo Soto [Cat. 287]

Don Shoemaker, *Sloucher*, línea | Line *Sling*, ca. 1960. Foto | Photo: Jorge Vertiz Gargollo [Cat. 300]



William Spratling, *Corazón* | *Heart*, ca. 1940. Foto | Photo: Jorge Vertiz Gargollo [Cat. 301]

Clara Porset, *Butaque* diseño | *Butaque* chair design, ca. 1940. Edición de Luteca | Edición de Luteca, 2021.
Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 290]

Luis Barragán en colaboración con | in collaboration with Eleuterio Cortés, *Miguelito*, ca. 1947.
Foto | Photo: Jorge Vertiz Gargollo [Cat. 281]



Ricardo Casas Padilla para | for Not Waste, *Clara*, 2013. Foto | Photo: Jorge Vertiz Gargollo [Cat. 353]

Michael van Beuren, *San Miguel*, ca. 1947. Foto | Photo: Jorge Vertiz Gargollo [Cat. 282]

Michael van Beuren, *San Miguelito*, ca. 1947. Foto | Photo: Jorge Vertiz Gargollo [Cat. 283]



Arturo Álvarez, *Jorge Pedro*, 2013. Foto | Photo: Jorge Vertiz Gargollo [Cat. 280]

Clara Porset para | for Casa Gálvez, *Butaque* | Butaque chair, diseño | design, ca. 1940.

Edición | Edition, 1955-1956. Foto | Photo: Guillermo Soto [Cat. 286]

Juskani Alonso, *Tlayacapan*, 2011. Foto | Photo: Jorge Vertiz Gargollo [Cat. 279]

Emiliano Godoy para Pirwi, *Knit Chair*, 2004. Foto | Photo: Jorge Vertiz Gargollo [Cat. 284]

El equipal: un abrazo hecho mueble

Los equipales de Jalisco buscan producir un abrazo objetual. Al sentarse, el usuario ve abarcados la espalda y el torso en un espacio propio, como una extensión geométrica del cuerpo. Las reinterpretaciones modernas tienden a sintetizar este sillón para reemplazar la estructura hecha de madera, mecate y chapopote por estructuras metálicas. Salvo la interpretación contemporánea de Bernardo Gómez-Pimienta, los diseños evocan en sus materiales su referente tradicional.

The *Equipal*: An Embrace Turned furniture

Equipales from Jalisco aim to produce an experience of being embraced by an object. Upon sitting down, the user's back and torso are drawn into a space of their own, like a geometrical extension of the body. Modern reinterpretations tend to synthesize this chair, replacing the wood, cord, and resin-based structure with a metal one. Aside from a contemporary interpretation by Bernardo Gómez-Pimienta, the materials used in these designs evoke their traditional referent.





Bernardo Gómez-Pimienta, *TONGA*, 1995. Foto | Photo: Jorge Vertiz Gargollo [Cat. 305]

Ezequiel Farca, *Gallito*, 1993. Foto | Photo: Jorge Vertiz Gargollo [Cat. 304]

Moisés Hernández para | for Mexa, *Mestiza*, 2020 [Cat. 306]

Una austeridad moderna: la silla de palo

No es casual que los muebles que buscaron producir un funcionalismo sureño o que acompañaron las orientaciones litúrgicas posconciliares vieran en la silla de palo campesina su modelo de asiento preferencial. Diseñada en 1969, la silla *Arrullo*, de Oscar Hagerman, estableció una versión accesible y funcional tan exitosa que se ha transformado en un objeto de producción anónima popular. La silla *México*, de Diego Matthai, intentó traducir el modelo campesino a un código industrial aséptico y futurista; a la par, Ricardo Legorreta, Manuel Álvarez y Antonio Attolini Lack pusieron el acento en la relación entre la geometría y la belleza del tejido de palma. Con esto, sugirieron la posibilidad de derivar lujo a partir de la autenticidad. Destaca que este tipo de asiento fue desarrollado casi exclusivamente por arquitectos.

Modern Austerity: *The Silla de Palo*

It is no accident that the furniture that sought to produce a functionalism proper to the global south, or that accompanied the post-Vatican II liturgical orientation would regard the *silla de palo* of the countryside as its preferred model of chair. Designed in 1969, the *Arrullo* seat by Oscar Hagerman established an accessible and functional version that was so successful that it has become an object of anonymous popular production. The *Mexico* chair by Diego Matthai attempted to translate the peasant model into an aseptic, futurist code; at the same time, Ricardo Legorreta, Manuel Álvarez, and Antonio Attolini Lack emphasized the relationship between geometry and the beauty of woven rattan. This opened the possibility of deriving luxury from authenticity. Interestingly, this kind of chair was developed almost exclusively by architects.



Oscar Hagerman, *Arrullo*, 1963. Edición | Edition, 2017. Foto | Photo: Jorge Vertiz Gargollo [Cat. 314]

Diego Matthai, *México*, 1970. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 317]



Manuel Álvarez, *MAF*, 1975. Foto | Photo: Jorge Vertiz Gargollo [Cat. 310]

Antonio Attolini Lack, *Silla* | Chair, s.f. | n.d. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 312]

Antonio Attolini Lack, *Silla para bebé* | Baby chair, s.f. | n.d. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 311]

Ricardo Legorreta en colaboración con | in collaboration with Emilio Guerrero, *Vallarta*, 1971.

Foto | Photo: Jaime Navarro Soto [Cat. 316]



Tecno-pop: la silla Acapulco

No está claro cuándo ni dónde empezaron a usarse las sillas de alambrón formadas con plástico de polivinilo de corte casi constructivista como parte del mobiliario de hoteles y casas de playa en México. A inicios del siglo XXI, Cecilia León de la Barra del Colectivo MOB se apropió de esta forma sin atribución clara y la recreó con una estructura de acero inoxidable. De la Barra probablemente sea la responsable de haberla nombrado “silla Acapulco” y convertirla en un referente del diseño industrial mexicano contemporáneo. Una multitud de diseñadores y artistas han reinterpretado esta silla, ya sea en términos de su forma o de sus principios constructivos. Este camino ejemplifica la ambivalencia de las relaciones entre el diseño y la producción vernácula en México.

Techno-pop: The Acapulco Chair

It is not clear when or where these almost constructivist chairs made of wire rod and shaped with polyvinyl plastic started to furnish hotels and beach houses in Mexico. In the early twenty-first century, Cecilia León de la Barra of the Colectivo MOB appropriated this form without clear attribution and recreated it in a stainless-steel structure. De la Barra was probably the one responsible for its current moniker, the “Acapulco chair,” and making it a reference point for contemporary industrial design in Mexico. A multitude of designers and artists have reinterpreted this chair, whether in terms of its form or its constructive principles. This trajectory exemplifies the ambivalence of the relationships between design and vernacular production in Mexico.



Windsor a la mexicana

La genealogía de las sillas Windsor comienza hace trescientos años e incluye ejemplos tradicionales mexicanos. En los años cuarenta, la fábrica Malinche de Monterrey popularizó un modelo Windsor que se convirtió en un mueble emblemático de las clases medias del país. Algunos diseñadores clave del movimiento moderno mexicano la han retomado en versiones de lujo. Edmond Spence, un diseñador sueco que vino a México en los años sesenta, produjo una versión de lujo en una mezcla de ideas futuristas y tradicionales para la marca Industria Mueblera S. A. Apparently esta versión estuvo pensada para exportarse como objeto mexicanista. El arquitecto Ricardo Legorreta la reinterpreta en los años ochenta. Con su modelo Tlaquepaque, Legorreta buscó alargar el respaldo y curvó las patas para darle cierta animación.

The Windsor, Mexican-style

The genealogy of Windsor chairs begins three hundred years ago and encompasses traditional Mexican examples. In the 1940s, the Malinche factory in Monterrey popularized a model of Windsor that became emblematic of Mexico's middle classes. A few key designers from the modern Mexican movement developed luxury versions of it. Edmond Spence, a Swedish designer who came to Mexico in the 1960s, produced a luxury version in a mix of futurist and traditional ideas for the Industria Mueblera S. A. brand. Apparently his version was conceived for export as a Mexicanist object. The architect Ricardo Legorreta reinterpreted it in the 1980s. With his Tlaquepaque model, Legorreta sought to lengthen the back and curved the feet to make it look as if it were animate.





Diseñador no identificado | Unidentified designer, *Windsor*, ca. 1950. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 324]

Ricardo Legorreta, *Tlaquepaque*, 1980. Foto | Photo: Jaime Navarro Soto [Cat. 322]



Alejandra Antón Honorato, *Me siento como en México*, 2017. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 335]

Me siento en México

En el cambio de siglo, el resurgimiento del diseño de objetos, muebles y moda tuvo su sustento en la producción múltiple de una estética local. Los diseñadores contemporáneos no sólo colaboraron intensamente con artistas populares y artesanos, sino que consciente o inconscientemente reelaboraron modelos de objetos mexicanos modernos que habían absorbido de modo casual y disperso. La vitalidad de la nueva tradición a veces no puede distinguirse de la reiteración de determinadas fórmulas, lo que indica la falta de conocimiento de las interacciones entre el diseño y el arte popular del pasado. Por tratarse de una condición característica del capitalismo contemporáneo, es difícil distinguir la búsqueda de la preservación de alguna identidad local de las presiones mercantiles que exigen a los diseñadores alguna clase de validación mexicanista. A ese círculo vicioso responde el diseño contrabandeando parodias y versiones exageradas de sus fuentes precolombinas y autóctonas.

I Feel Like in Mexico

At the turn of the twenty-first century, the resurgence of interest in the design of objects, furniture, and fashion grew out of the multiple production of a local aesthetic. Contemporary designers not only collaborated intensely with popular artists and craft makers, but also consciously or unconsciously re-envisioned models of modern Mexican objects that they had absorbed in a diffuse, accidental way. At times, the vitality of the new tradition is indistinguishable from the reiteration of a determined set of formulas, indicating a lack of knowledge about the interactions between design and popular art in the past. Because this has to do with a characteristic condition of contemporary capitalism, it can be hard to distinguish the drive to preserve local identity from the market pressures that demand some kind of Mexicanist validation from designers. Design responds to that vicious circle by smuggling in parodies and exaggerated versions of its local and pre-Columbian sources. (In Spanish the word *siento* has two possible meanings, *I feel* and *I sit down*. There is no direct equivalent in English.)



Axoque Studio, *Especie* | *Species*, 2019. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 344]

Mauricio Lara, *Chac-Seat*, 2005. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 466]

Andrés Gutiérrez, *Coatlicue*, 2021. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 455]



Melissa Ávila en colaboración con la maestra artesana | in collaboration with the master craftswoman Rufina Cruz, Montaña, 2017. Edición | Edition, 2021. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 341]

Valentina González Wohlers para | for WOH&CO LTD, Prickly Pair Chair [Gentleman style], 2009. Edición | Edition, 2021. [Cat. 453]

Onora, Ernesto Jiménez Pila, Col. Cascabel | Rattles, 2020 [Cat. 527]





Elissa Medina, *Huichol*, 2013. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 488]

Onora, Margarita Robles Vázquez, *Wikarikas*, 2018 [Cat. 525]

Ariane Dutzi, *Mecapal Clutch*, 2018. Edición | Edition, 2021. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 399]



Liliana Ovalle, *Montaje No. 1 (Amarres)* [*Mugroso, un sillón*] | *Montage no. 1 (Ties)* [*Mugroso, a chaise lounge*], 2006. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 534]



Cooperativa Panorámica [Joel Escalona, José de la O, Jorge Diego Etienne, Ian Ortega, Moisés Hernández], *Basalt Stool* [*Taburete de basalto*], 2013. Edición | Edition, 2021. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 383]

Manuel Álvarez, *Martona*, 2004. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 331]

Mauricio Lara, *La gallina (Lámpara)* | *The Hen (Lamp)*, 2000 [Cat. 468]

Valeria Tamayo Córdova en colaboración con | in collaboration with Juan Antonio González Mendoza (cestería | basketry), Abel García (carpintería | carpentry), *Nido* | *Nest*, 2017. Foto | Photo: José Bracho [Cat. 571]



María Isabel Moncada Luna, *Maratus*, 2021 [Cat. 492]

Vanessa Guckel, *Le Sac Bijou*, 2020. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 454]

Thierry Jeannot, *Transmutación 11* | *Transmutation 11*, 2019 [Cat. 460]



Joel Escalona, *Balance cerámica* | *Ceramic Balance*, 2017. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 412]

Joel Escalona, *Balance peltre* | *Pewter Balance*, 2017. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 414]

Joel Escalona, *Balance vidrio* | *Glass Balance*, 2019. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 416]

Joel Escalona, *Balance barro* | *Clay Balance*, 2017. Foto | Photo: Oswaldo Ruiz [Cat. 411]







Bernardino Morales, *txt01*, 2015. Detalle | Detail. Foto | Photo: Pedro Cañas, Héctor Acosta [Cat. 307]

México: diseño entre dos miradas contrapuestas

En septiembre de 1940, el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York abrió la convocatoria para la hoy famosa Industrial Design Competition for the 21 American Republics, organizada por Eliot Noyes.¹ Las propuestas ganadoras fueron presentadas un año después en la exposición *Organic Design in Home Furnishings*.² El concurso buscaba mostrar los más recientes y novedosos proyectos de mobiliario doméstico de diseñadores estadounidenses. El criterio de selección ponía un particular énfasis en los materiales y las tecnologías de punta. Adicionalmente, había una sección especial para los diseñadores latinoamericanos, a los que, sin embargo, se les pedían proyectos realizados con materiales propios de sus países —como fibras naturales, maderas o pieles— y manufacturados con técnicas de las tradiciones artesanales locales.³ El

Mexico: Design between Two Opposing Views

In September 1940, the Museum of Modern Art in New York (MoMA) opened its now-famous Industrial Design Competition for the 21 American Republics, organized by Eliot Noyes.¹ The winning submissions were presented the following year in the exhibition *Organic Design in Home Furnishings*.² The competition sought to showcase the newest, most innovative projects in home furnishing by U.S. designers, and the selection criteria put particular emphasis on cutting-edge materials and technologies. There was also a special section for Latin American designers, who were, however, asked for projects that used materials proper to their home countries—such as natural fibers, woods, or animal hides—and were manufactured with techniques from local handicraft traditions.³ The jury selected

1 MoMA, "Museum of Modern Art Announces Winners in Industrial Design Competitions for Twenty-One American Republics", 1941, comunicado de prensa. Disponible en: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/669/releases/MOMA_1941_0008_1941-01-30_41130-7.pdf.

2 Eliot Noyes, *Organic Design in Home Furnishings*, Nueva York, MoMA, 1941. Disponible en: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_1803_300190105.pdf?_ga=2.37607648.1398588986.1638311932-794831726.1636673240.

3 "Designers were encouraged to submit suggestions as to the manner in which their own local materials and methods of construction might be applied to the making of furniture for contemporary American requirements. In this way it was hoped that the range of materials available for furniture

1 MoMA, "Museum of Modern Art Announces Winners in Industrial Design Competitions for Twenty-One American republics," 1941, press release, https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/669/releases/MOMA_1941_0008_1941-01-30_41130-7.pdf.

2 Eliot Noyes, *Organic Design in Home Furnishings*, New York, MoMA, 1941, https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_1803_300190105.pdf?_ga=2.37607648.1398588986.1638311932-794831726.1636673240.

3 "Designers were encouraged to submit suggestions as to the manner in which their own local materials and methods of construction might be applied to the making of furniture for contemporary American requirements. In this way it was hoped that the range of materials available for furniture might be expanded to include handsome and practicable materials such as certain fibers, woods, skins, etc., not now in general use." Ibid, p. 39.

jurado seleccionó a cinco ganadores de entre las 58 propuestas latinoamericanas remitidas al museo. Cada uno recibió un premio de mil dólares en efectivo.⁴

Debido a esta diferencia de criterios, el catálogo de la exposición muestra un marcado contraste entre las propuestas. Por un lado, tenemos el sofisticado diseño del sillón de madera laminada en forma de concha de última tecnología de Eero Saarinen y Charles Eames, cuyo diseño resultó ganador del primer premio; por otro, los elegantes pero sencillos muebles de los latinoamericanos hechos con métodos tradicionales, como las sillas de Clara Porset (firmadas por su esposo Xavier Guerrero). Las bases del concurso imponían para América Latina una visión del diseño moderno asociada a los tipos y métodos productivos tradicionales que, a partir de este momento, serán ejes centrales en el desarrollo del diseño en toda la región y en particular en México.

La visión sudamericana

Concebido bajo premisas radicalmente opuestas, durante el tercer Salón de Artistas Decoradores de Buenos Aires, se presentó el sillón BKF en 1940,⁵ una pieza destinada a convertirse en uno de los clásicos del diseño del siglo XX. El sillón consiste en una funda de cuero o lona apoyada sobre una ligera estructura de barra de acero redonda y maciza. Su manufactura requiere de maquinaria especializada para doblar el acero con precisión. A pesar de que los primeros ejemplares de este mueble fueron producidos de manera más o menos artesanal, desde un principio su diseño estaba concebido para la manufactura en serie. Finalmente, en la década de 1950 este sillón se popularizó y se produjeron millones de unidades en todo el mundo. El marco teórico bajo el cual

five winners from among the 58 Latin American submissions sent to the museum, each of whom received a cash prize of one thousand dollars.⁴

This difference in criteria ensured that the exhibition catalog would show a marked contrast between the two sets of submissions. On one hand, we have a sophisticated armchair design in laminated wood, made in the shape of a shell using the latest technology by Eero Saarinen and Charles Eames, whose design won first prize; on the other, the elegant but simple furnishings by Latin Americans made using traditional methods, like the chairs by Clara Porset (signed by her husband, Xavier Guerrero). The premises of the competition confined Latin America to a vision of modern design associated with traditional types and methods of production that would thenceforth act as organizing principles in the development of design in the entire region, particularly in Mexico.

A South American Vision

Conceived under radically opposed premises, the third Salón de Artistas Decoradores in Buenos Aires in 1940 featured the BKF butterfly chair, a piece destined to become a classic of twentieth-century design.⁵ The chair consists of a leather or canvas seat suspended on a light framework of solid, round steel rods. Manufacturing it required specialized machinery that could bend steel with precision. Although the first few chairs to be made were produced in a more or less hand-crafted way, it was always meant to be mass manufactured. The chair became popular in the 1950s, and millions of units were produced around the world. The theoretical framework within which Bonet, Kurchan and Ferrari developed the BKF chair aligned with the ideas about industrial design of Tomás Maldonado, an Argentine critic and historian who was very close to the three designers in the 1940s and '50s. Grounded as it was in the basic tenets of historical

might be expanded to include handsome and practicable materials such as certain fibers, woods, skins, etc., not now in general use". *Ibid.*, p. 39.

4 Los premios fueron otorgados a Julio Villalobos de Buenos Aires, Argentina; Bernard Rudofsky de São Paulo, Brasil, y Román Fresnedo Siri de Montevideo, Uruguay. Para México hubo dos propuestas ganadoras: la primera, Xavier Guerrero (quien firmó por su esposa Clara Porset), y la segunda, Michael van Beuren, Klaus Grabe y Morley Webb. *Idem*.

5 El nombre se basa en las iniciales de los apellidos de los arquitectos Antonio Bonet, Juan Kurchan y Jorge Ferrari.

4 Prizes were awarded to Julio Villalobos from Buenos Aires, Argentina; Bernard Rudofsky from São Paulo, Brazil; and Román Fresnedo Siri from Montevideo, Uruguay. For Mexico there were two winning submissions: first, Xavier Guerrero (who signed for his wife, Clara Porset), and second, Michael van Beuren, Klaus Grabe, and Morley Webb. *Ibid*.

5 The name is based on the initials of the last names of the architects Antonio Bonet, Juan Kurchan, and Jorge Ferrari.

Bonet, Kurchan y Ferrari desarrollaron el sillón BKF se alinea con las ideas sobre diseño industrial del crítico e historiador argentino Tomás Maldonado, muy cercano a los tres diseñadores en las décadas de 1940 y 1950. La visión de Maldonado —anclada en nociones fundamentales del materialismo histórico— se centra en los aspectos de la producción serial y mecanizada, en la cual la tecnología desempeña un papel esencial.⁶

En consonancia con esta misma visión, en Brasil en 1950, Pietro Maria Bardi sostenía que era absurdo que los productos hechos en la ciudad industrial más grande de América Latina estuviesen totalmente desvinculados de las nociones básicas del diseño industrial. Bardi reafirmaba, en cierto modo, la propuesta de Maldonado sobre la importancia del diseño para la producción industrial en este continente.⁷

Estas dos aproximaciones al diseño diametralmente opuestas —planteadas en el momento en que se establece la disciplina de diseño industrial como actividad profesional en América Latina— han dominado el discurso sobre la materia en los últimos ochenta años. Ambas nociones han ejercido una enorme influencia en el modo en que diseñadores y consumidores se aproximan al producto, desde el proyecto y la producción hasta la comercialización y el uso.

Dos ejemplos ilustran estas rutas divergentes. El primero es el modelo mexicano —alineado con la propuesta de Noyes— que fue bien representado por los diseños de Porset en el concurso del MOMA. Sus muebles están anclados en las tradiciones formales y constructivas de raigambre hispana, las cuales apuestan por el trabajo manual de los artesanos, en el que cada pieza es única y especial. El segundo ejemplo es el sillón BKF que se aleja de las referencias históricas y de las tradiciones manuales. Se trata de un producto innovador en

materialism, Maldonado's vision focused on mass, mechanized production in which technology plays an essential role.⁶

In agreement with this vision, in Brazil Pietro Maria Bardi noted in 1950 that it was absurd that the products made in the largest industrial city in Latin America should be completely disconnected from the basic principles of industrial design. In a sense, then, Bardi reaffirmed Maldonado's claims about the importance of design for industrial production in Latin America.⁷

These two diametrically opposed approaches to design—articulated at the same time that the discipline of industrial design was professionalized in Latin America—have dominated discourse about the matter over the last eighty years. Both notions have had an enormous influence on the way in which designers and consumers approach Latin American products, from the conception and production phases to their marketing and use.

Two examples illustrate these divergent paths. The first is the Mexican model, which aligned with Noyes's proposal and was represented well by Porset's designs for the MOMA competition. Her furnishings are rooted in formal and manufacturing traditions that have their roots in Spain, and which draw on the manual labor of master craft makers, such that each piece is unique and special. The second example is the BKF chair, which distances itself from historical references and handmade traditions. It was innovative both for its form—associated with modernist organicism—and for its use of the non-traditional materials of steel and leather. The butterfly chair was designed with mass industrial production in mind. It rejected the premises of the 1940 MOMA competition for Latin American designers, comporting instead with the criteria specified for its U.S. entrants.

6 Décadas más tarde, en 1976, Maldonado recoge sus reflexiones sobre el diseño industrial —maduradas a lo largo de varias décadas— en su libro seminal *El diseño industrial reconsiderado. Definición, historia, bibliografía*, originalmente publicado en italiano: Tomás Maldonado, *Disegno industriale: un riesame. Definizione, storia, bibliografia*, Milán, Feltrinelli Economica, 1976.

7 Alexandre Wollner, *Visual Design: 50 Years/Design visual. 50 anos*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 49.

6 In 1976, Maldonado compiled his reflections on industrial design—which had matured over the course of several decades—in his seminal book *El diseño industrial reconsiderado. Definición, historia, bibliografía*, originally published in Italian: Tomás Maldonado, *Disegno industriale: un riesame. Definizione, storia, bibliografia*, Milan, Feltrinelli Economica, 1976.

7 Alexandre Wollner, *Visual Design: 50 Years/Design Visual. 50 anos*, Sao Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 49.

sus formas —asociadas al organicismo modernista— y en sus materiales no tradicionales, que son acero y cuero. Esta propuesta fue pensada para la producción industrial serial. Rechaza las bases del concurso del MOMA de 1940 para los diseñadores latinoamericanos y, en cambio, coincide con las exigencias del mismo concurso para los estadounidenses.

Desde la década de 1940 para el caso de México, con limitadas excepciones, se ha impuesto la visión propuesta por Noyes para América Latina. La extensión de este texto impide un análisis detallado del caso, sin embargo, es posible indicar algunos de los principales factores que han contribuido a afianzar esta aproximación al diseño alineada con la artesanía y sus procesos productivos.

Clara Porset y los orígenes del modelo mexicano

Es importante destacar el papel central que tuvo Clara Porset en la construcción del modelo mexicano de diseño. Su visión estuvo afianzada en las prácticas artesanales, las tradiciones manufactureras y el respeto por el pasado. Porset comienza a esbozar su visión del diseño en la década de 1930 en su natal Cuba. Sus primeros escritos —publicados en la revista *Social* de La Habana— muestran incipientemente muchas de las claves de pensamiento que desarrollará más adelante en México.⁸ Porset pone en práctica estas ideas sobre la importancia del trabajo artesanal y las tradiciones históricas en su proyecto para el concurso organizado por Noyes en 1940. El tema de la herencia cultural como recurso en la arquitectura y el diseño vuelve a la palestra en las conferencias que presenta en la Universidad de La Habana en 1948.⁹ Sin embargo, en su exposición *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*, montada en la Ciudad de México en 1952, finalmente articula a plenitud su visión del diseño mexicano moderno, un planteamiento en el que diseño y artesanía se funden. El catálogo ilustrado de la muestra

With few exceptions, Noyes's vision of Latin America has been imposed on Mexico since the 1940s. The brevity of this essay precludes a more detailed analysis, but here it is possible to indicate some of the main factors that have contributed to the consolidation of this approach to design that aligned it with handicrafts and their production processes.

Clara Porset and the Origins of the Mexican Model

It is important to underscore Clara Porset's central role in constructing the Mexican model of design. Her vision was grounded in artisanal practices, craft-making traditions, and respect for the past. Porset began to outline her vision of design in the 1930s in her Cuban homeland. Her earliest writings—published in the Havana magazine *Social*—contain precursors of many of the key thoughts she later developed in Mexico.⁸ Porset put her ideas about the importance of craft work and historical traditions into practice with her submission to the MOMA competition in 1940. The theme of cultural heritage as a resource in architecture and design returned to centerstage in the talks she gave at the Universidad de La Habana in 1948.⁹ It was not until her 1952 exhibition *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*, held in Mexico City, that she finally gave full articulation to her vision of modern Mexican design, an argument which advocated for the merger of design and handicraft. The texts and images in the illustrated catalog of the show capture Porset's vision of a domestic universe in which, as the architect Enrique Yáñez indicates in his introduction, "one part of the objects is industrially manufactured; the other is the product of craftsmanship."¹⁰

Porset's text for the catalog delves deeply into the importance of handicrafts and making things by

8 Clara Porset, "I. Reflexiones tempranas. La diseminación de las ideas del diseño (1938-1948)", en *La vida en el arte. Escritos*, ed. de Ana Elena Mallet, México, Alias Editorial, 2020, pp. 29-90.

9 Clara Porset, "II. La vuelta a Cuba. Una visión renovada (1947-1948)", en *La vida en el arte*, op. cit., pp. 93-149.

8 Clara Porset, "I. Reflexiones tempranas. La diseminación de las ideas del diseño (1938-1948)", in *La vida en el arte. Escritos*, edited by Ana Elena Mallet, Mexico, Alias, 2020, pp. 29-90.

9 Clara Porset, "II. La vuelta a Cuba. Una visión renovada (1947-1948)", in *La vida en el arte*, pp. 93-149.

10 Enrique Yáñez, "La exposición *El arte en la vida diaria*", in Clara Porset, *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*, Mexico, Departamento de Arquitectura-INBA, 1952, p. 11.

plasma con texto e imágenes la visión de un universo doméstico en el cual, como indica el arquitecto Enrique Yáñez en su presentación: “una parte de los objetos es de fabricación industrial; otra es producto de artesanía”.¹⁰

El texto de Porset en el catálogo expone con profundidad la importancia que la artesanía y la producción manual tienen en la visión del diseño mexicano moderno que la autora presenta al público;¹¹ sin embargo, es en julio de 1953, en un artículo publicado en la revista *Espacios*, cuando Porset expone con mayor detalle su visión de un diseño moderno mexicano anclado en las tradiciones artesanales y los tipos tradicionales del mueble popular.¹² En el texto, Porset traza con extrema minuciosidad el origen del butaque tradicional mexicano y lo presenta como una alternativa local a diseños importados. A partir de este momento, se centrará en desarrollar su visión de un modernismo asociado con las tradiciones y la artesanía, primero en México y más adelante en Cuba, adonde vuelve por poco tiempo después del derrocamiento del presidente Fulgencio Batista. Su proyecto de mobiliario de bajo costo para la escuela Camilo Cienfuegos retoma muchas de las ideas propuestas inicialmente en México a partir de 1940.

Debe aclararse que el interés por los tipos de muebles tradicionales y las técnicas artesanales no fue exclusivo de América Latina. En Italia y en muchos países escandinavos, después de la Segunda Guerra Mundial, la producción de muebles y objetos acorde con esta visión fue abundante; sin embargo, lo anterior fue resultado de circunstancias diferentes por completo. En la inmediata posguerra, la capacidad industrial europea estaba severamente disminuida, por lo que la producción artesanal ofrecía a estos países devastados tras años de guerra una línea de vida para una industria con poco acceso a capital y equipos. No obstante,

hand in the vision of modern Mexican design that she was presenting to the public.¹¹ She went into even greater detail in July 1953, in an article published in the magazine *Espacios*, describing her vision of a modern Mexican design grounded in craft-making traditions and the traditional forms of popular furnishings.¹² In the article, Porset retraces in minute detail the origin of the traditional Mexican *butaque* chair and presents it as a local alternative to imported designs. Thereafter she focused on developing her vision of a modernism associated with traditions and handicrafts, first in Mexico and later in Cuba, where she returned for a short time following the overthrow of Fulgencio Batista's presidency. Her project of low-cost furniture for the Camilo Cienfuegos school reprised many of the ideas she had initially proposed in Mexico starting in 1940.

It is worth noting that interest in traditional furniture forms and craft techniques was not exclusive to Latin America. In Italy and several Scandinavian countries, furniture and objects that comported with this vision were produced in abundance in the aftermath of World War II, albeit under completely different circumstances. Immediately after the war, Europe's industrial capacity was severely diminished, as a result of which craft production offered these countries, devastated after years of war, a lifeline for an industry with little access to capital and equipment. Nevertheless, there are many similarities in the formal outcomes of all these projects aimed at developing national vocabularies of modern design. All of them are marked by a strong connection to history, craft traditions, and handmade production processes.

The pieces created by Porset and many other Mexican designers in the mid-twentieth century aligned with those of some of their colleagues from other Latin American countries who associated their projects with craft forms and processes: Miguel Arroyo in Venezuela, Joaquim Tenreiro in Brazil, and the Harpa studio (Jorge Enrique Hardoy, Leonardo Aizenberg, José Rey Pastor, and Eduardo

10 Enrique Yáñez, “La exposición *El arte en la vida diaria*”, en Clara Porset, *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*, México, Departamento de Arquitectura-INBA, 1952, p. 11.

11 Clara Porset, “El diseño en México”, en *El arte en la vida diaria*, op. cit., pp. 13-17.

12 Clara Porset, “Diseño viviente: hacia una expresión propia en el mueble”, *Espacios*, núm. 16 (1953). Disponible en: https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD13/revistas/espacios_16.pdf#page=01.

11 Clara Porset, “El diseño en México,” in *El arte en la vida diaria*, pp. 13-17.

12 Clara Porset, “Diseño viviente: hacia una expresión propia en el mueble,” *Espacios*, no. 16 (1953), https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD13/revistas/espacios_16.pdf

el resultado formal de todas estas propuestas que buscaban el desarrollo de vocabularios nacionales de diseño moderno presenta muchas similitudes. En todas ellas resalta una fuerte conexión con la historia, las tradiciones artesanales y los procesos productivos manuales.

Las propuestas de Porset y de muchos otros diseñadores mexicanos de mediados del siglo XX también se alinean con las de algunos colegas de otros países de América Latina que asocian sus proyectos a los tipos y procesos artesanales: Miguel Arroyo en Venezuela, Joaquim Tenreiro en Brasil o el estudio Harpa (Jorge Enrique Hardoy, Leonardo Aizenberg, José Rey Pastor y Eduardo Aubone) en Argentina, por mencionar a algunos entre los exponentes más emblemáticos. Se trata de diseños que generalmente reformulan algunas tipologías del mueble popular en clave modernista.

La visión de Ulm como modelo durante el desarrollismo

En casi todos los países latinoamericanos se implementan políticas desarrollistas con frecuencia asociadas con planes de sustitución de importaciones durante la década de 1950. Muchos gobiernos impulsaron el establecimiento de parques industriales para la producción nacional de bienes. Estos procesos se aceleraron notablemente durante las siguientes dos décadas. En algunos países, como Argentina, Brasil o México, es notable el auge de la producción industrial durante este periodo. Ya a finales de la década de 1950 resultaba evidente la necesidad de establecer escuelas especializadas para formar a los diseñadores locales. Como ha indicado la historiadora argentina Silvia Fernández, los programas e ideas promovidos por la Hochschule für Gestaltung (HfG) Ulm o Escuela de Diseño de Ulm —en la cual Maldonado desempeñó un papel muy destacado— fueron centrales para el establecimiento de las escuelas de diseño en casi toda América Latina, en particular en la década de 1960.¹³ En algunos países fueron precisamente alumnos egresados de esta famosa escuela alemana quienes fundaron los centros profesionales de

Aubone) in Argentina, to mention some of the most emblematic figures. Their designs generally reformulated various types of popular furnishings in a modernist key.

The Ulm Vision as Model During the Developmentalist Period

Almost all Latin American countries implemented developmentalist policies, typically involving import-substitution plans, during the 1950s. Many governments pushed to establish industrial parks that could produce goods for their respective national markets. These processes accelerated notably over the following two decades. In some countries, like Argentina, Brazil, and Mexico, the rise in industrial production during this period was notable. By the end of the 1950s, there was an obvious need to establish specialized schools to train local designers. As the Argentine historian Silvia Fernández has pointed out, the ideas and programs promoted by the Hochschule für Gestaltung (HfG) Ulm or Ulm School of Design—in which Maldonado played a very salient role—were central to the establishment of design schools in almost all of Latin America, particularly in the 1960s.¹³ In some countries, it was precisely the alumni of this famous German school who founded the most important professional centers for studying industrial design, e.g., Alexandre Wollner and Karl Heinz Bergmiller in Brazil.¹⁴ In others, such as Mexico, professors inspired by the ideas coming out of Ulm founded the first schools.¹⁵ As a result, many of the mass produced consumer goods designed for the national industries in almost all of Latin America followed the guidelines associated with the Ulm School. In some exceptional cases the products designed for national markets ended up circulating at a regional or even international level—like the Magiclick stove-lighter designed by the Argentine Hugo Kogan for Aurora in 1963—, but in general, the products were destined almost entirely for their

13 Silvia Fernández, “The Origins of Design Education in Latin America: From the HfG in Ulm to Globalization,” *Design Issues*, vol. 1, núm. 22 (2006), pp. 3-19.

13 Silvia Fernández, “The Origins of Design Education in Latin America: From the HfG in Ulm to Globalization,” *Design Issues*, vol. 1, no. 22 (2006), pp. 3-19.

14 Ibid., p. 7.

15 The first courses in industrial design in Mexico were offered in 1961 at the Universidad Iberoamericana's Facultad de Arquitectura by Horacio Durán, Jesús Virchez, and Sergio Chiappa. Ibid., p. 11.

estudio del diseño industrial más importantes; por ejemplo, Alexandre Wollner y Karl Heinz Bergmiller en Brasil.¹⁴ En otros, como en México, profesores inspirados en las ideas de Ulm fundaron las primeras escuelas.¹⁵ De allí que muchos de los productos de consumo masivo diseñados para las industrias nacionales en casi toda América Latina sigan los lineamientos asociados con la escuela de Ulm. Aunque en algunos casos los productos diseñados para los mercados nacionales llegaron a tener difusión regional o incluso internacional —como el encendedor de cocinas Magiclick diseñado por el argentino Hugo Kogan para Aurora en 1963—, se trata de casos excepcionales, pues, por lo general, los productos estaban destinados casi exclusivamente a los respectivos mercados nacionales.

A finales de la década de 1970, el modelo desarrollista y las políticas de sustitución de importaciones y protección de la industria nacional comenzaron a mostrar signos de desgaste, lo cual afectó el ecosistema del diseño industrial. Asimismo, en las décadas de 1980 y 1990, el comercio internacional y la producción y circulación de bienes de consumo se alinearon con los procesos de globalización, lo que aceleró el deterioro y eventualmente el fin del modelo desarrollista. La apertura de América Latina al comercio global y la competencia con los productos de importación impactaron directamente las industrias locales que apostaban por el diseño industrial nacional. En consecuencia, estos cambios reabrieron el debate sobre las posibles vías para el diseño industrial en este continente.

La senda del diseño hecho a mano

En paralelo a la visión rigurosa del diseño industrial centrada en los principios de la producción serial fabril expuesta anteriormente, en la década de 1950, en ciertos países de América Latina y muy especialmente en México, surge un marcado interés por la artesanía y sus técnicas de producción. Este renacer de los oficios manuales coincide con el florecimiento del llamado *studio craft* en Estados

respective national markets.

In the late 1970s, the developmentalist model and policies favoring import substitution and protecting national industries began to show signs of decline, which affected the ecosystem of industrial design. In the 1980s and '90s, international trade and the production and circulation of consumer goods were aligned with the processes of globalization, which ultimately brought an end to the developmentalist model. The opening of Latin America to global trade and competition with imported products had a direct impact on local industries that were wagering on national industrial design. As a result, these changes reignited the debate about possible pathways for industrial design in Latin America.

The Path of Handmade Design

Alongside the rigorous vision of industrial design centered on the principles of serial production described above, in certain Latin American countries, especially Mexico, the 1950s saw the rise of a marked interest in handicrafts and their production techniques. This rebirth of the manual trades coincided with the flourishing of so-called *studio craft* in the United States during the immediate aftermath of World War II. It was a period of experimentation and reinvention of the craft traditions that often incorporated non-traditional materials and new processes. In the Mexican case, the development of this approach to design included the participation of several expatriates, who played a central role. Notable among these were Cynthia Sargent and her husband, Wendell Riggs, both from the U.S. and experts in the production of craft textiles. In 1960, Sargent and Riggs founded the Bazaar Sábado in Mexico City, a market specializing in Mexican art and handicrafts. Shortly thereafter, this undertaking became an important catalyst of artisanal design. There, many other craft makers and designers sympathetic to this vision would market their products and exchange ideas.

The Bazaar Sábado was one of many such experiences inspired by similar ideas that were being generated in Mexico and elsewhere in Latin America starting in the 1960s. In Mexico, we find designers like Don Shoemaker and Oscar Hagerman, and a bit later Alejandro Rangel Hidalgo, Diego Matthai,

¹⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹⁵ Los primeros cursos de diseño industrial en México fueron dictados en 1961 en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Iberoamericana por Horacio Durán, Jesús Virchez y Sergio Chiappa. *Ibid.*, p. 11.

Unidos durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Es un periodo de experimentación y reinención de las tradiciones artesanales que muchas veces incorporan materiales no tradicionales y nuevos procesos. En el caso de México, el desarrollo de esta aproximación al diseño cuenta con la destacada participación de algunos expatriados, quienes desempeñan un papel central. Entre ellos destacan la estadounidense Cynthia Sargent y su marido Wendell Riggs, ambos expertos en la producción de tejidos artesanales. En 1960, Sargent y Riggs fundan el Bazaar Sábado en la Ciudad de México, un mercado especializado en arte y artesanía mexicanos. En poco tiempo, este emprendimiento se convierte en un importante catalizador del diseño artesanal. Allí, muchos otros artesanos y diseñadores afines a esta visión comercializarán sus productos e intercambiarán ideas.

El Bazaar Sábado fue una de entre muchas otras experiencias inspiradas en ideas similares que se generaron tanto en México como otros países latinoamericanos a partir de la década de 1960. En México, encontramos a diseñadores como Don Shoemaker y Oscar Hagerman, y algo más tarde Alejandro Rangel Hidalgo, Diego Matthai, Ricardo Legorreta y Manuel Álvarez, cuya producción se basa en esta aproximación al diseño.

El acercamiento entre el diseño y la artesanía también fue un eje central en muchos programas gubernamentales y organizaciones de cooperación internacional para el fomento de pequeños y medianos emprendimientos. Programas como el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Fonart) en México o Artesanías de Colombia, desde la última década del siglo pasado, abrieron las puertas a la colaboración entre diseñadores profesionales y artesanos.

El cambio de siglo

La severa crisis financiera mexicana a mediados de la década de 1990 —que afectó profundamente toda la economía y la industria— en cierto modo abrió un nuevo capítulo para el diseño nacional. A partir de este momento posdesarrollista apreciamos un cambio de dirección y un realineamiento espontáneo del paradigma del diseño mexicano, esta vez en sintonía con la visión de Porset y las

Ricardo Legorreta, and Manuel Álvarez, whose work was based on this approach to design.

This approach to design and handicrafts was also a central thrust of many government programs and organizations pursuing international cooperation in encouraging small and mid-sized enterprises. Starting in the 1990s, programs like the Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Fonart) in Mexico and Artesanías de Colombia opened the doors to collaboration between professional designers and craft makers.

The Twenty-First Century

In a way, Mexico's severe financial crisis in the mid-1990s—which profoundly affected the entire economy and industry—started a new chapter for Mexican design. After this post-developmental moment, we can discern a change of direction and a spontaneous realignment in the paradigm of Mexican design, once again harmonizing with Porset's vision and Noyes's ideas about Latin America. With few exceptions, Mexican design during the first two decades of the twenty-first century has developed under this rubric.

Many projects take historical visual repertoires as their starting point. Sometimes designers make direct references to Mexico's pre-Hispanic heritage—like Mauricio Lara's *Chac-Seat* (2005)—or to the colonial period—like Jorge Almada Guild's *Montelargo* chair (2012). In other cases, their designs cite the repertoires of the historical international or Mexican modernist avant-gardes. Notable examples include Frida Escobedo's copper *Silla 01* (2015), an obvious homage to the furniture designs by Gerrit Rietveld of the De Stijl movement; the *Alambre* seat by Factor Eficiencia (2016), an homage to classic modern designs by Mart Stam and Marcel Breuer; furnishings by Cecilia León de la Barra, which reference postwar Mexican modernism; and Fernanda Canales's concrete *Porset* seat (2002) and the *Clara* chair by Ricardo Casas Padilla (2013), both direct citations of Porset's work. Other designers' work focuses on artisanal processes and methods of manual production, sometimes using new materials and cutting-edge technology, like Emiliano Godoy's *Knit Chair* (2004), made by hand using small pieces of laminated wood, laboriously woven together

nociones de Noyes para América Latina. Con pocas excepciones, el diseño mexicano de las dos primeras décadas del siglo XXI se desarrolla bajo este enfoque.

Muchos proyectos parten de repertorios visuales históricos. Algunas veces se hacen referencias directas a la herencia prehispánica —como en el asiento *Chac-Seat* de Mauricio Lara (2005)— o al periodo hispánico —como en la silla *Montelargo* de Jorge Almada Guild (2012)—. En otros casos los productos citan repertorios de las vanguardias modernistas históricas internacionales o mexicanas. Destacan entre ellos, por ejemplo, la silla de cobre de Frida Escobedo (2015) —un evidente homenaje a los muebles del holandés Gerrit Rietveld del movimiento De Stijl—, la silla *Alambre* de Factor Eficiencia (2016) —una cita a clásicos modernos de Mart Stam y Marcel Breuer—, los muebles de Cecilia León de la Barra —referencias al modernismo de posguerra mexicano— o la silla de concreto *Porset* de Fernanda Canales (2002) y la silla *Clara* de Ricardo Casas Padilla (2013), ambas citaciones directas al trabajo de Porset. El trabajo de otros diseñadores se enfoca en realidad en los procesos artesanales y los métodos de producción manual, algunas veces usando materiales novedosos y tecnología de punta, como el sillón *Knit Chair* de Emiliano Godoy (2004), hecho a mano a partir de pequeñas piezas de madera laminada laboriosamente entretejidas entre sí con cuerda de algodón, o los diseños de Gloria Cortina, cuidadosamente manufacturados con materiales y técnicas tradicionales mexicanos.

Ocho décadas más tarde, las ideas que inspiraron las propuestas ganadoras para la sección latinoamericana del concurso del MoMA de Nueva York siguen teniendo vigencia.

with cotton fiber, or the designs of Gloria Cortina, carefully manufactured with traditional Mexican materials and techniques.

Eight decades later, the ideas that inspired the winning submissions to the Latin American section of the New York MoMA's competition continue to be relevant.



Ricardo Casas Padilla, *Skull [Cráneo]*, 2016. Detalle | Detail. Foto | Photo: Pedro Cañas, Héctor Acosta [Cat. 372]

Industrias populares para la vida moderna. Notas sobre René d'Harnoncourt y Alexander Girard

Alguien ha dicho que el único modo de salvar las artes populares, es mecanizarlas; sin saber, por supuesto, que aun los países más industrializados del mundo como Alemania, Francia, Bélgica y Holanda, conservan celosamente las artes y oficios de sus artesanos.

No, el camino no está en mecanizar las artes populares, el camino está, como lo sugiere esta exposición, en hacer que los industriales que producen los objetos que consumimos todos utilicen a los artistas, que son capaces de concebir no sólo el objeto útil, sino el objeto bello...
—Alfonso Caso, en *El arte en la vida diaria*, 1952.

En este texto, exploraré el papel que desempeñaron dos personajes influyentes en el medio del diseño y la instalación de exposiciones y de mobiliario de mediados del siglo XX: René d'Harnoncourt y Alexander Girard. Ambos personajes destacaron en la promoción de objetos de arte popular de todo el mundo y de mobiliario moderno. Sus prácticas de instalación —tanto de exposiciones de arte moderno como de ambientes domésticos “ideales”— representan dos posiciones en una constelación de modelos para visibilizar la producción de diseño industrial que abarca desde ollas de cerámica y tostadores hasta sillas cromadas.

Aunque los trabajos ejecutados por Girard y D'Harnoncourt anteceden por sólo pocos años a la

Popular Industries for Modern Life. Notes on René d'Harnoncourt and Alexander Girard

Someone once said that the only way to save folk art is by mechanizing it, without realizing, of course, that even the most industrialized countries in the world, such as Germany, France, Belgium and the Netherlands, jealously hold on to the arts and crafts of their artisans.

No, the path does not consist of mechanizing folk art. The path, as this exhibition suggests, lies in having the industries that produce the objects we all consume make use of artists, who are capable of conceiving not only the useful object, but the beautiful object...
—Alfonso Caso, in *El arte en la vida diaria*, 1952.

In this text, I will explore the role played by two influential figures in the world of design and the installation of exhibitions and furniture in the mid-twentieth century: René d'Harnoncourt and Alexander Girard. They were both prominent in promoting folk art objects from around the world alongside modern furniture. Their practices—both at modern art exhibitions as well as in “ideal” domestic settings—represent two positions in a constellation of models for making visible industrial design production, from ceramic pots and toasters to chrome-plated chairs.

Although the work of Girard and d'Harnoncourt preceded the Clara Porset exhibition *El arte en la vida diaria* by only a few years, I would argue that the

exposición *El arte en la vida diaria* de Clara Porset, propongo que la diseñadora participaba en el contexto de una experiencia de creación de ambientes domésticos característica de la época. De hecho, varios de los artistas modernos y los intelectuales en México armaron entornos que mezclaban lo artesanal con lo industrial. Estos espacios se componían de una manera semejante a como los diseñadores Girard y D'Harnoncourt lo propusieron en su práctica.

En ese sentido, me interesa destacar cómo, en los circuitos de exhibición del diseño industrial, las instalaciones que esos dos diseñadores montaron y en las que integraron las artes populares ayudaron a crear un cierto sentido del gusto en los consumidores de clase media y media alta en Estados Unidos. Abordaré brevemente dos casos concretos: la sección “Indian Art for Modern Living” de la exposición de arte de los indios nativos americanos que René d'Harnoncourt montó en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York en 1940 y la exposición *For Modern Living* que Alexander Girard instaló en 1950 en el Detroit Institute of Arts, en cooperación con la J. L. Hudson Company.

Mi propósito es ponderar de qué manera estas dos muestras clave pueden apuntar hacia una práctica que se extendía entre diseñadores industriales e instaladores de exhibiciones, y cómo el ejercicio que realizó Clara Porset para su exposición dialoga con estos esfuerzos por integrar objetos de manufactura popular como productos contemporáneos con otros elaborados de manera industrial.

Arte popular y artistas en la primera mitad del siglo XX

El Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo¹ condensa, en el imaginario nacional y extranjero, la presencia cotidiana de objetos de las artes populares, indígenas prehispánicas y de diseño funcionalista en la construcción de una forma de habitar “muy mexicana”, que busca ser a la vez moderna. En los espacios de ambas casas, convivieron objetos prehispánicos con cerámicas y mobiliarios

designer worked in the context of this experience of creating domestic environments, characteristic of her time. Many of Mexico's intellectuals and modern artists created living settings that combined the artisanal and the industrial. These spaces were composed in a way similar to that put forward by the designers Girard and d'Harnoncourt in their practice.

I'm interested in emphasizing how, in industrial design exhibition circuits, the installations incorporating folk and popular arts that were mounted by these two designers helped foster a certain sense of taste among middle and upper middle class consumers in the United States. I will briefly address two concrete cases: the “Indian Art for Modern Living” section of the Native American art exhibition that René d'Harnoncourt organized at New York's Museum of Modern Art (MoMA) in 1940 and the exhibition *For Modern Living* that Alexander Girard organized in 1950 at the Detroit Institute of Arts, in cooperation with the J. L. Hudson Company.

My objective is to reflect on the way in which these two key exhibitions indicate a practice that was widespread among industrial designers and exhibition organizers, and how the work done by Clara Porset for her exhibition dialogues with these efforts to integrate objects of popular manufacture as contemporary products to others with industrial origins.

Popular Arts and Artists in the Early Twentieth Century

In the national and international imaginaries, the Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo¹ captures the everyday presence of popular arts, pre-Hispanic artifacts and functionalist design objects as a “very Mexican” way of dwelling that sought to be modern at the same time. In the spaces of these twin houses, pre-Hispanic objects coexisted alongside modern ceramics and furniture, such as the functionalist chairs made out of chrome-plated metal and leather, currently found in the installation in Diego Rivera's studio.

¹ Las dos casas estudio fueron diseñadas por el arquitecto Juan O'Gorman para Diego y Frida en 1931 y son un ejemplo muy temprano de arquitectura funcionalista en América Latina.

¹ The two house studios were designed by the architect Juan O'Gorman for Diego and Frida in 1931 and are a very early example of functionalist architecture in Latin America.

modernos, como los sillones funcionalistas de metal cromado y piel que se encuentran actualmente en la instalación montada en el estudio de Diego Rivera. Por su parte, algunas fotografías de la casa de Germán y Lola Cueto nos dejan ver una ecléctica combinación con el mobiliario funcionalista: los tapices de Lola, las máscaras de Germán y también algunos modernos sillones de metal cromado y piel. Espacios como éstos representan la forma de vida que compartieron muchos artistas e intelectuales mexicanos por lo menos desde la década de 1920 y que implicó un “capital simbólico” nacionalista, además de una suerte de distinción para formar parte de la intelectualidad artística y bohemia mexicana.

Recordemos que las artes indígenas de inicios del siglo XX sufrieron un proceso de apropiación y redefinición durante el periodo posrevolucionario, cuando se trataba de delimitar una estética nacional propia. En esa tarea de determinar un arte netamente nacional, se inventaron las artes populares que antes se habían llamado de muchas formas: *industrias indígenas*, *artes aborígenes* y *manufacturas populares*.² Como ejemplos de una “gran habilidad manual y también de un gran sentimiento artístico” de sus artífices —a decir de artistas como el Dr. Atl—, las artes populares se incorporaron en el repertorio formado por el arte indígena precolumbino, el arte colonial y el arte moderno para crear eso que en las exposiciones internacionales se conoció como “arte mexicano”.³ No fue menor el papel y el valor de las artes populares en esta “consumación” de una identidad artística propia. En la apropiación de estos objetos de origen indígena y mestizo privaron un respeto y una actitud de seriedad o solemnidad ideológica en las obras modernistas de pintores, grabadores, escultores y arquitectos. Por un lado, posiblemente esto se debió al papel que las producciones artesanales

Likewise, certain photographs of the home of Germán and Lola Cueto show an eclectic combination that included functionalist furniture, Lola’s tapestries, Germán’s masks and modern chairs made of chrome-plated metal and leather. Spaces like these represent a way of life that was shared by many Mexican artists and intellectuals, at least during the 1920s, which involved a certain nationalistic “symbolic capital” and constituted a mark of distinction that one formed part of Mexico’s artistic and bohemian intellectuality.

Around the 1920s, Indigenous artforms underwent a process of appropriation and redefinition in Mexico, in the attempts to delimit a truly national aesthetics. The term and concept of *arte popular* was coined as part of this nationalist efforts, and encompassed objects previously known with other names: *Indigenous industries*, *Aboriginal arts* and *popular manufactures*.² As examples of the “great manual ability and also a great artistic sensibility” of their makers—in the words of artists such as Dr. Atl—popular art was incorporated into the repertoire constituted by pre-Columbian art, colonial art and modern art, creating what was known as “Mexican art” in international exhibitions.³ The role and value of popular art in this “consummation” of an artistic identity of one’s own was not minor. The prevailing attitude in the appropriation of these objects of Indigenous and mestizo origin in the modernist work of painters, engravers, sculptors and architects was one of respect or ideological solemnity. This is possibly due to the role played by artisanal production in leftist ideology and the propaganda of the postrevolutionary state, as well as the presence of its products in working class homes. The formal appropriation of many of these objects and the artisanal motifs found in avant-garde artistic practices expressed a relatively romantic

2 Esta invención es atinadamente abordada por Karen Cordero en “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México”, en Esther Acevedo (ed.), *Hacia otra historia del arte en México*, tomo III: *La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Arte e Imagen/Conaculta, 2002, pp. 67-90.

3 Dr. Atl (Gerardo Murillo), *Las artes populares en México*, México, SEP/Editorial Cultura, 1922, vol. 1, p. 40. Olivier Debroye, “El arte de mostrar el arte mexicano”, en *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*, pról. de Cuauhtémoc Medina, México, Promotora Cultural Cubo Blanco, 2018.

2 This process is masterfully addressed by Karen Cordero in “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México,” in Esther Acevedo (ed.), *Hacia otra historia del arte en México*, vol. III: *La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Mexico, Arte e Imagen/Conaculta, 2002, pp. 67-90. I am using the term *arte popular* or popular art and not the generic English term “folk art”, to underscore the particular Mexican handicraft traditions of the period.

3 Dr. Atl (Gerardo Murillo), *Las artes populares en México*, Mexico, SEP/Editorial Cultura, 1922, vol. 1, p. 40. Olivier Debroye, “El arte de mostrar el arte mexicano,” in *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*, prologue. Cuauhtémoc Medina, Mexico, Promotora Cultural Cubo Blanco, 2018.

desempeñaron en la ideología de las izquierdas y en la propaganda del Estado posrevolucionario, así como a la presencia de estas producciones en los hogares de las clases populares. Por otro lado, la apropiación formal de muchos de estos objetos y motivos artesanales en las prácticas artísticas de vanguardia respondía a un primitivismo relativamente romántico, comprometido con las políticas indigenistas que estaban emergiendo. Por ejemplo, cuando Lázaro Cárdenas creó el Departamento de Asuntos Indígenas (DAI) en 1936, propuso el cuidado de las artesanías como uno de sus programas originales.⁴

René d'Harnoncourt y la sección "Indian Art for Modern Living"

Uno de los personajes menos estudiados en su papel como agente cultural de las artes no occidentales en Estados Unidos es René d'Harnoncourt (1901-1968). Fue artista, coleccionista, instalador de exposiciones —algo un tanto distinto de lo que entendemos hoy por el término *curador*— y director del MoMA por veinte años. De formación autodidacta, D'Harnoncourt nació en Viena, Austria, en el seno de una familia aristocrática que vino a menos hacia 1924 con el colapso del Imperio Austrohúngaro. Migró a México en 1926. En el país colaboró en una franquicia de la Sonora News Company, administrada por Frederick Davis. Entabló relaciones con los artistas mexicanos de los años 1920 como Diego Rivera, Tina Modotti y Miguel Covarrubias. Viajó por todo el país con el fin de reunir artículos de arte popular y objetos coloniales para la tienda de Davis. Su conocimiento de las artes populares y del arte moderno de México le ganaron el patrocinio de Dwight Morrow, embajador de Estados Unidos en México, y de su esposa Elizabeth. Realizó un mural para la pareja en su casa de Cuernavaca —la llamada Casa Mañana— y reunió una importante colección de artes populares para ésta hacia 1929. Gracias a una recomendación de Morrow, ese

primitivism, committed to the country's emergent Indigenist policies—when Lázaro Cárdenas created the Departamento de Asuntos Indígenas (DAI) in 1936, for example, he proposed that protecting handicrafts be one of its first programs.⁴

René d'Harnoncourt and the "Indian Art for Modern Living" Section

One of the least-studied figures, in terms of his role as a cultural agent of non-Western arts in the United States, is René d'Harnoncourt (1901-1968). He was an artist, a collector, an installer of exhibitions—something somewhat distinct from what we now understand through the term *curator*—and the director of MoMA for twenty years. An autodidact, d'Harnoncourt was born in Vienna to an aristocratic family that fell on hard times in 1924, following the dissolution of the Austro-Hungarian Empire. He came to Mexico in 1926, where he worked for a franchise of the Sonora News Company, administered by Frederick Davis. He built relationships with the Mexican artists of the 1920s, such as Diego Rivera, Tina Modotti and Miguel Covarrubias, and travelled across the country in order to collect popular art and colonial-era objects for Davis's store. His knowledge of Mexican popular and modern arts won him the patronage of U.S. ambassador Dwight Morrow and his wife Elizabeth. In 1929, he created a mural for the couple's Cuernavaca home—known as Casa Mañana—and put together a major collection of *arte popular* to decorate it. Thanks to Morrow's recommendation, that same year he was commissioned by the Carnegie Corporation to organize the *Mexican Arts* exhibition for the American Federation of Arts, which was inaugurated at the Metropolitan Museum of Art (MET) in 1930. This exhibition would open doors for him in the United States: d'Harnoncourt accompanied the exhibition to six other locations, which allowed him to get to know the country and put together a network of institutional relationships.

4 Las provisiones que se tomaron respecto a las artesanías en la conformación del DAI durante el cardenismo y la ponencia del antropólogo Miguel Othón de Mendizábal para el Primer Congreso Indigenista Interamericano en Pátzcuaro en 1940 son dos ejemplos de estos primeros impulsos institucionales por atender la producción artesanal indígena. Haydeé López Hernández, "Art, Folklore and Industry: Popular Arts and *Indigenismo* in Mexico, 1920-1946," *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, vol. 17, núm. 3 (2022), en prensa.

4 The measures proposed for the care and conservation of artisanal traditions in the constitution of the DAI under the Cárdenas administration and the talk given by the anthropologist Miguel Othón de Mendizábal at the First Interamerican Indigenist Conference in Pátzcuaro in 1940 are two examples of early institutional attempts to attend to Indigenous artisanal production. Haydeé López Hernández, "Art, Folklore and Industry: Popular Arts and *Indigenismo* in Mexico, 1920-1946," *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, vol. 17, no. 3 (2022), forthcoming.

mismo año fue comisionado por la Carnegie Corporation para organizar la exposición *Mexican Arts* en la American Federation of Arts, que inauguró en el Metropolitan Museum of Art (MET) en 1930. Esa muestra le abrió las puertas a Estados Unidos: D'Harnoncourt viajó con la exposición por otras seis locaciones, lo que le permitió conocer el país e iniciar su red de relaciones institucionales.

En 1936, durante una reunión del Seminar of Cultural Relations, D'Harnoncourt conoció al antropólogo John Collier, comisionado de Asuntos Indígenas de Estados Unidos, quien lo invitó a colaborar como administrador asistente del recién creado Indian Arts and Crafts Board (IACB) en 1935. Esta invitación resultó clave para motivar aún más el aprecio que D'Harnoncourt ya profesaba por las artes indígenas.⁵ Como lo hizo en México cuando trabajó para Fred Davis, en Estados Unidos D'Harnoncourt viajó por el país y reunió una colección de diversos objetos que poseían lo que él consideró un alto valor estético. De esta colección surgió la exposición *Indian Art of the United States and Alaska* que el diseñador organizó en colaboración con Frederic H. Douglas, entonces curador de arte indígena en el Denver Art Museum.

Esa muestra se instaló en la Golden Gate International Exposition en San Francisco, en 1939. Se trató de la misma exhibición para la cual Miguel Covarrubias elaboró varios mapas de tamaño mural sobre las maravillas del Pacífico.⁶ Como explica Michelle Elligott, esta exhibición en el parque Golden Gate tenía un mensaje comercial implícito, ya que la promoción de las manufacturas indígenas era vista como una buena fuente de ingresos para los productores y sus comunidades. En México, las reflexiones del DAI no se alejaron mucho de las premisas pensadas desde el IACB: es posible que D'Harnoncourt y su experiencia en nuestro país hayan sido una importante aportación a las consideraciones de orden económico como parte de las políticas indigenistas en Estados Unidos.

In 1936, during a meeting of the Seminar of Cultural Relations, d'Harnoncourt met anthropologist John Collier, the U.S. Commissioner of Indian Affairs, who invited him to work as an assistant administrator for the Indian Arts and Crafts Board (IACB), founded the previous year. This invitation furthered d'Harnoncourt's preexisting appreciation of Indigenous art.⁵ As when he was working for Fred Davis in Mexico, d'Harnoncourt travelled across the United States and put together a varied collection of objects that he considered possessed a high aesthetic value. This collection led to the exhibition *Indian Art of the United States and Alaska*, which the designer organized in collaboration with Frederic H. Douglas, then curator of Indigenous art at the Denver Art Museum.

This exhibition was held at the 1939 Golden Gate International Exposition in San Francisco. This was the same show for which Miguel Covarrubias created several mural sized maps illustrating the wonders of the Pacific.⁶ As Michelle Elligott explains, this exhibition at Golden Gate Park had an implicit commercial message, as the promotion of Indigenous manufactures was seen as a good source of income for both producers and their communities. The similarity between the premises of the DAI in Mexico and those of the IACB in the United States suggest the possibility that d'Harnoncourt and his experience with *arte popular* in our country, were a valuable contribution to economic considerations as part of Indigenist policy in the United States.

It seems that d'Harnoncourt was guided by the premise that Indigenous art, outside of its original context of creation and use, could contribute to the creation of modern environments. In the exterior patio of the San Francisco exhibition, there was a market of contemporary Indigenous art that included two sections of "model" homes decorated with modern interior design and Native American articles. In the construction of these "compound" environments, he was assisted by the architect Henry Klumb, an expert in installations and

5 Michelle Elligott, *René d'Harnoncourt and the Art of Installation*, Nueva York, MoMA, 2018, pp. 11-28. También mostró un interés peculiar por las artes no occidentales y organizó algunas exposiciones de éstas en el MoMA durante su gestión.

6 Mónica Ramírez, *El océano como paisaje: Pageant of the Pacific, la serie de mapas murales de Miguel Covarrubias*, México, Instituto de Geografía-UNAM, 2018.

5 Michelle Elligott, *René d'Harnoncourt and the Art of Installation*, New York, MoMA, 2018, pp. 11-28. He also showed a peculiar interest in non-Western art and organized several exhibitions on this theme at MoMA while he was its director.

6 Mónica Ramírez, *El océano como paisaje: Pageant of the Pacific, la serie de mapas murales de Miguel Covarrubias*, Mexico, Instituto de Geografía-UNAM, 2018.

Al parecer, D'Harnoncourt se guió por la premisa de que las artes indígenas fuera de sus contextos originales de creación y uso podían contribuir a crear ambientes modernos. En el patio exterior de la exposición en San Francisco se dispuso un mercado de arte indígena contemporáneo que incluyó el montaje de dos secciones de hogares “modelo”, decorados con un interiorismo moderno y con artículos nativos americanos. En ese ejercicio de construcción de ambientes “compuestos”, lo asistió el arquitecto Henry Klumb, un experto en instalaciones y dispositivos de exhibición.⁷ En 1941, René d'Harnoncourt inició su colaboración con el MoMA de Nueva York mediante la exposición *Indian Art of the United States*, que fue una revisión de la muestra de 1939 en San Francisco. En México en 1945 se exhibió otra versión de esta exposición en el Museo Nacional. En 1946, D'Harnoncourt fue nombrado director del MoMA, puesto que mantuvo hasta 1968 cuando se jubiló.

Para la exhibición de arte indígena de Estados Unidos en el MoMA, en lugar de montar un mercado de artes nativas como lo había hecho en San Francisco, el austriaco optó por instalar una sección que denominó “Indian Art for Modern Living”. En esta muestra utilizó sofisticados dispositivos y diseños de escaparates de los grandes almacenes de la Quinta Avenida para destacar valores estéticos —e intrínsecamente comerciales— en piezas de arte indígena de diferentes ramas artesanales: textiles, cerámicas y algo de orfebrería. Estos objetos se recontextualizaron como piezas de arte para ornamentar un ambiente moderno e incluso para adornar el cuerpo. A decir de Elligott, la intención no fue la apropiación, sino la promoción.

En un sentido similar, en los años 1930 también se revaloraron las artes indígenas y sus potencialidades comerciales en México. Es posible que estas políticas de promoción artesanal —aunque con un prurito mayor contra la introducción de modificaciones, cambios o adaptaciones que “mejoraran” los diseños o incluso los motivos decorativos— en realidad tuvieran un origen mexicano y que los intercambios con los indigenistas estadounidenses hayan servido para llevar esta visión a Estados Unidos. La experiencia de Porset hacia los años 1950 muestra que no había posiciones rígidas en

exhibition displays.⁷ In 1941, René d'Harnoncourt began collaborating with MoMA through the exhibition *Indian Art of the United States*, which was a revision of the 1939 exhibition in San Francisco. In 1945, another version of this exhibition was presented at Mexico's Museo Nacional and in 1946, d'Harnoncourt was named the director of MoMA, a position he held until his retirement in 1968.

For the MoMA exhibition of Native American art, instead of organizing an art market as he had done in San Francisco, the Austrian opted to install a section titled “Indian Art for Modern Living.” For it, he utilized sophisticated exhibition displays, and Fifth Avenue store window's installation strategies, to emphasize the aesthetic—and intrinsically commercial—values of Indigenous artworks of every sort: textiles, ceramics and some metalwork. These objects were recontextualized as artworks for decorating a modern environment, and even as personal adornments. In Elligott's words, the intention was not appropriation but promotion.

In 1930s Mexico, there was likewise a revalorization of Indigenous art and its commercial potential. It is possible that these policies for promoting handicrafts—albeit with greater unease regarding the introduction of modifications, changes or adaptations that would “improve” their designs or even their decorative motifs—were actually of Mexican origin and exchanges with U.S. Indigenists brought this vision to the United States. Porset's experiences in the fifties prove that there were no rigid positions in the creation of compound spaces for modern life. Instead, these interactions slowly gave rise to another aesthetic known as “artisanal design.”⁸

7 Elligott, *op. cit.*, p. 28.

7 Elligott, *op. cit.*, p. 28.

8 Claudio Malo González put forward this idea in “Diseño artesanal y cultura popular,” in *Diseño y artesanía*, Cuenca, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 1990, p. 22. Ana Elena Mallet has used the same term to refer to objects created by a designer (generally a professional) and produced with artisanal materials and techniques. For more on this premise, see Ana Elena Mallet and Staci Steinberger, “‘Fertile Ground’: Design Exchanges between Mexico and California, 1920-1976,” in Wendy Kaplan (ed.), *Found in Translation: Design in California and Mexico, 1915-1985*, Los Angeles/New York, LACMA/DelMonico Books/Prestel, 2017, p. 192.

la generación de espacios compuestos para la vida moderna. En cambio, de estas interacciones surgió paulatinamente otra forma estética conocida como “diseño artesanal”.⁸

Alexander Girard y el juego entre lo moderno y lo popular

En 1949, el Detroit Institute of Arts inauguró la exposición *For Modern Living* con apoyo de la J. L. Hudson Company. A decir de la prensa, el despliegue de mobiliario y objetos modernos de uso doméstico conformó una exposición “dramática, extensa, provocativa y grandiosamente ejecutada”.⁹ Se conformó de alrededor de tres mil productos de todo el mundo que incluyeron cristalería, cerámica, joyería, lentes oscuros, sandalias, máquinas de coser, sillas, textiles, lámparas y muchos otros objetos especialmente coleccionados para esta muestra dirigida por el diseñador Alexander Girard.

En la muestra, Girard incluyó una sección didáctica para educar al público sobre la genealogía de muchos muebles modernos. Él rastreaba el diseño del mobiliario a sus formas vernáculas o populares decimonónicas. De cierto modo, se trató de un guiño al movimiento *arts and crafts* y las ideas de William Morris; sin embargo, lo que distinguió la muestra de Girard fue la instalación de habitaciones completas decoradas por diseñadores contemporáneos: Alvar Aalto, Charles Eames, Florence Knoll, Bruno Mathsson, George Nelson y Jens Risom. A decir de la nota anónima publicada en el *Everyday Art Quarterly* a la que referí antes: “evidenciaron la libertad de la expresión individual dentro del marco del diseño contemporáneo [...] Mostraron que hay espacio para las preferencias

Alexander Girard and the Play Between the Modern and the Popular

In 1949, the Detroit Institute of Arts inaugurated the exhibition *For Modern Living* with the support of the J. L. Hudson Company. According to the contemporary press, this display of furniture and modern domestic objects constituted an exhibition that was “dramatic, comprehensive, provocative and superbly executed.”⁹ There were over three thousand products from around the world, including glasswork, ceramics, jewelry, sunglasses, sandals, sewing machines, chairs, textiles, lamps and many other objects collected by Alexander Girard who directed this exhibition.

Girard included a didactic section to educate the public about the genealogy of much modern furniture by tracing their design to nineteenth century vernacular or folk forms from which they evolved. This was a gesture pointing to the Arts and Crafts movement and the ideas of William Morris, but what actually set Girard’s exhibition apart was the installation of entire rooms decorated by the contemporary designers Alvar Aalto, Charles Eames, Florence Knoll, Bruno Mathsson, George Nelson and Jens Risom. According to the unsigned article published in *Everyday Art Quarterly* cited above, this was “evidence of the freedom of individual expression within the framework of contemporary design. [...] They showed that there is room for individual preference, vagary or fantasy, restraint or austerity—with no sacrifice of good design.”¹⁰ The article emphasizes that one of Girard’s achievements was to show that well-designed objects are more widespread than might be assumed. This exhibition was perhaps the first in which Girard made “public” the union between handicrafts and modern, industrial furniture. He would later repeat this experience in his own Santa Fe home and in an experimental showroom, known as the Textiles and Objects Shop, which he designed for the Herman Miller company. This space exhibited the textiles that Girard designed for Miller alongside very modern furniture and folk art from around the world.¹¹

8 Claudio Malo González propone esta idea en “Diseño artesanal y cultura popular”, en *Diseño y artesanía*, Cuenca, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 1990, p. 22. Ana Elena Mallet ha usado el mismo término para referirse a objetos ideados por un diseñador generalmente profesional y producidos con materiales y técnicas artesanales. Para profundizar en esta premisa, véase Ana Elena Mallet y Staci Steinberger, “‘Fertile Ground’: Design Exchanges between Mexico and California, 1920-1976”, en Wendy Kaplan (ed.), *Found in Translation: Design in California and Mexico, 1915-1985*, Los Ángeles/Nueva York, LACMA/DelMonico Books/Prestel, 2017, p. 192.

9 “An Exhibition for Modern Living”, *Everyday Art Quarterly*, núm. 12 (1949-1950), p. 12, consultado el 25 de marzo de 2019. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/4047162>.

9 “An Exhibition for Modern Living”, *Everyday Art Quarterly*, no. 12 (1949-1950), p. 12, retrieved March 25, 2019. Available at: <https://www.jstor.org/stable/4047162>.

10 Ibid., p. 14.

11 When Girard was invited to organize the *Textiles and Ornamental Arts of India* exhibition at MoMA in 1955, Renée d’Harnoncourt was already the museum’s director. There’s no doubt that the

individuales, caprichos y fantasías, restricciones o austeridad, sin sacrificar el buen diseño”.¹⁰ En esta nota se destaca que uno de los logros de Girard fue mostrar que los objetos bien diseñados están más ampliamente distribuidos de lo que se esperaba. Esta muestra es quizás la primera en la que Girard hizo “pública” la unión entre las artesanías y el mobiliario de diseño moderno y factura industrial. Posteriormente replicó esta experiencia en su propia casa en Santa Fe, Nuevo México, y en un *showroom* experimental: Textiles and Objects Shop, que diseñó para la fábrica Herman Miller. En ese espacio se mostraron los textiles diseñados por Girard para Miller, algunos muebles muy modernos y objetos de arte popular mundial.¹¹

De acuerdo con Monica Obniski —historiadora del diseño industrial estadounidense que ha rescatado el trabajo del diseñador—, Girard creía que la manufactura artesanal mundial estaba desapareciendo. En parte, eso explica la devoción que profesaba por los “textiles nativos y los objetos multiculturales como una extensión de su convicción de que estos objetos seguían siendo formas legítimas de expresión contemporánea”.¹² Su interés por estos objetos radicaba no tanto en ubicarlos en su relevancia etnográfica o histórica, sino en provocar en realidad una interacción lúdica.

Conclusión: Porset y el artista popular como creador subjetivo

En 1952, Clara Porset escribía a propósito de la exposición *El arte en la vida diaria*: “el Pueblo

According to Monica Obniski—a historian of U.S. industrial design who has studied the role of this designer—Girard believed that artisanal production was disappearing around the world, thus his “devotion to native textiles and multicultural artifacts was an extension of his conviction that these remained legitimate forms of contemporary expression.”¹² His interest in these objects lay not in situating their ethnographic or historical relevance, but rather in provoking a playful interaction.

Conclusion: Porset and Folk Art as a Creative Subject

In 1952, for the exhibition *El arte en la vida diaria*, Clara Porset wrote that “the Mexican people have always given extraordinary expression to the objects used each day. Pots and pitchers for cooking beans or serving water are of surprising beauty. This reveals the vital necessity of obtaining aesthetic values from everything around them.”¹³ Porset revealed the value of these everyday articles—which likewise have a vernacular origin—and emphasized that the Mexican people have a need to be surrounded by beauty. Objects of industrial design did not need to be an exception. Possibly with this idea in mind, the designer laid the groundwork for the encounter of “good design”—in its broadest sense, as it was regarded between the forties and the sixties—which would pair popular art objects with architectonic

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹ Cuando Girard fue invitado a instalar la exposición *Textiles and Ornamental Arts of India* en el MoMA en 1955, Renée d’Harnoncourt ya era director del museo. Sin duda, los dos hombres cruzaron caminos por lo menos entonces. Su coleccionismo de arte popular mundial inició con un viaje a México en una “luna de miel postergada”, a decir de Monica Obniski en “Accumulating Things: Folk Art and Modern Design in the Postwar American Projects of Alexander H. Girard (1907-1993)”, tesis para obtener el grado de doctora en Historia del Arte, Chicago, University of Illinois, 2015.

¹² Girard fue además arquitecto, instalador de exposiciones y *showrooms*, desarrollador de proyectos corporativos y productor de imágenes para restaurantes como la Fonda del Sol y la línea aérea Braniff. Monica Obniski, “Selling Folk Art and Modern Design: Alexander Girard and Herman Miller’s Textiles and Objects Shop (1961-1967)”, *Journal of Design History*, vol. 28, núm. 3 (2015), p. 254, consultado el 21 de julio de 2021. Disponible en: <https://doi.org/10.1093/jdh/epv011>.

two men crossed paths at least this once. He began to collect folk art from around the world during a trip to Mexico on a “postponed honeymoon,” as Monica Obniski wrote in “Accumulating Things: Folk Art and Modern Design in the Postwar American Projects of Alexander H. Girard (1907-1993)”, Ph.D. dissertation in art history, Chicago, University of Illinois, 2015.

¹² Girard was also an architect, an installer of exhibitions and showrooms, a developer of corporate projects and a producer of images for restaurants such as Fonda del Sol and the airline Braniff. Monica Obniski, “Selling Folk Art and Modern Design: Alexander Girard and Herman Miller’s Textiles and Objects Shop (1961-1967)”, *Journal of Design History*, vol. 28, no. 3 (2015), p. 254, retrieved July 21, 2021. Available at: <https://doi.org/10.1093/jdh/epv011>.

¹³ Clara Porset, “El arte en la vida diaria,” ca. 1952, Archivo Clara Porset, Facultad de Arquitectura, CIDI-UNAM, unclassified. See also “Esquema General presentado al Sr. Fernando Gamboa, Director del Departamento de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes por iniciativa de Clara Porset,” typewritten document, n.d. (possibly before the 1952 exhibition *El arte en la vida diaria*), Archivo Clara Porset, Facultad de Arquitectura, CIDI-UNAM, unclassified. The document was published in Clara Porset, *La vida en el arte. Escritos*, ed. Ana Elena Mallet, Mexico, Alias Editorial, 2020, pp. 153-158.

mexicano ha dado siempre extraordinaria expresión a los objetos que utiliza a diario. Las ollas y jarras en que guisa frijoles o guarda el agua son de sorprendente belleza. Así evidencia su necesidad vital de obtener valores estéticos en todo lo que le rodea”.¹³ Porset evidencia el valor de estos artículos de uso cotidiano —que además tienen una procedencia popular— y resalta que existe en el pueblo mexicano la necesidad de rodearse de belleza. Los objetos de diseño industrial no tenían por qué ser una excepción. Posiblemente, con esta idea la diseñadora prepara el terreno para el encuentro del “buen diseño” —en su sentido amplio, gestado entre los años cuarenta y sesenta— que maridara los objetos populares con los espacios arquitectónicos y el mobiliario modernos, de líneas limpias y sencillas, y producidos masivamente. Su objetivo era crear ambientes que estimularan el bienestar por su belleza.

La postura de Clara Porset como diseñadora industrial no se comprometió con el bagaje ideológico e histórico que las artes populares tenían en México desde la perspectiva del Dr. Atl como “las manifestaciones del ingenio y la habilidad del pueblo de México”.¹⁴ Tampoco coincidió con la manera en que las pensó Alfonso Caso, como “una de las manifestaciones más características del espíritu de México”¹⁵ o como “el arte del pueblo”, “el resultado de un fondo de cultura indígena sobre el que vinieron a injertarse influencias europeas y asiáticas que modificaron las formas, los dibujos, la decoración y el colorido e introdujeron nuevos objetos y técnicas”.¹⁶

El encuentro entre las llamadas *artes populares* y el diseño industrial moderno destacó un conjunto de

spaces and modern, mass-produced furniture featuring clean, simple lines. Her objective was to create environments that would encourage well-being through beauty.

Clara Porset’s position as an industrial designer did not imply a commitment to the ideological and historical baggage of popular art in Mexico as seen by artists such as Dr. Atl’s who considered that *arte popular* represented “the manifestation of the genius and ability of the people of Mexico.”¹⁴ Nor did it coincide with Alfonso Caso’s conception of it being “one of the most characteristic manifestations of the spirit of Mexico,”¹⁵ or as “the art of the people,” “the result of a core of Indigenous culture upon which were grafted European and Asian influences, modifying forms, drawings, decorations and colors and introducing new objects and techniques.”¹⁶

The encounter between so-called *artes populares* and modern industrial design highlighted a series of similar practices in both Mexico and the United States. They were motivated by a variety of reasons: the pleasure of these forms as an inspiration or motivation for the artists’ own creative work; a primitivist romanticism when faced with handmade objects that, it was believed, would soon disappear thanks to postwar industrialization; a conviction that these pieces were contemporary to modern art; an aesthetic experience that provoked an “emotional reaction”; a formal empathy or *Einfühlung*; even a way of humanizing modern decorations that were functional and austere, with clearly geometric lines, simple yet sophisticated.

In the United States, the practice of combining industrial design and folk art from around the world implied the existence of a modern design avant-garde that that was not aligned with the dominant European design. That is, modern design was promoted as a sign of the “freer,” extravagant or even whimsical American character. In Mexico, it constituted a way of endorsing both the emerging

13 Clara Porset, “El arte en la vida diaria”, ca. 1952, Archivo Clara Porset, Facultad de Arquitectura, CIDI-UNAM, sin clasificar. Véase también “Esquema General presentado al Sr. Fernando Gamboa, Director del Departamento de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes por iniciativa de Clara Porset”, documento mecanoscrito, s. f. (posiblemente anterior a la exposición de 1952 de *El arte en la vida diaria*), Archivo Clara Porset, Facultad de Arquitectura, CIDI-UNAM, sin clasificar. El documento apareció publicado en Clara Porset, *La vida en el arte*. Escritos, ed. de Ana Elena Mallet, México, Alias Editorial, 2020, pp. 153-158.

14 Dr. Atl, op. cit., p. 11.

15 Alfonso Caso, “Prólogo”, *Bibliografía de las artes populares plásticas de México. Memorias del Instituto Nacional Indigenista*, vol. 1, núm. 2 (1950), p. 83.

16 Alfonso Caso, “El arte popular mexicano”, *México en el Arte*, núm. 12 (1952), p. 88.

14 Dr. Atl, op. cit., p. 11.

15 Alfonso Caso, “Prólogo”, *Bibliografía de las artes populares plásticas de México. Memorias del Instituto Nacional Indigenista*, vol. 1, no. 2 (1950), p. 83.

16 Alfonso Caso, “El arte popular mexicano”, *México en el Arte*, no. 12 (1952), p. 88.

prácticas que venían ocurriendo tanto en México como en Estados Unidos. Estas propuestas estuvieron motivadas por diferentes razones: el gusto por estas formas como inspiración o motivación para el trabajo creativo propio; un romanticismo primitivista frente a los objetos hechos a mano que se creía pronto desaparecerían de cara a la industrialización de la posguerra; una convicción de que se trataba de obras contemporáneas al arte moderno; una experiencia estética que fomentaba una “reacción emocional”; una empatía formal o *Einfühlung*, e incluso una forma de humanizar la decoración moderna funcional, austera y de líneas claramente geométricas, simples y sofisticadas.

En Estados Unidos, la práctica de mezclar diseño industrial y artes populares internacionales indica la existencia de una vanguardia de diseño moderno no alineada con el diseño europeo dominante. Es decir, se promueve como signo del carácter más “libre” del estadounidense, extravagante o incluso caprichoso (*whimsical*). En México se trató de una promoción de la incipiente profesión del diseñador industrial y de la valoración de los objetos producidos de forma masiva.

En el catálogo de *El arte en la vida diaria*, Porset explica: “en la creación individual el artesano se expresa en una realidad subjetiva, mientras que en la creación industrial se subraya el carácter colectivo. Uno se ha concebido buscando solucionar necesidades personales, la otra para resolver requerimientos y aspiraciones de grandes grupos humanos”.¹⁷ Resulta paradójico que, con su aproximación, Porset subvierte el sentido innato, anónimo y colectivo que canónicamente se tuvo de las artes populares y las erige en baluartes de una creación individual y subjetiva. De esta manera, la diseñadora instrumentaliza su presencia para promover el consumo de los objetos de producción industrial. Es una maniobra curiosa que, por otro lado, permite pensar en los productores indígenas y mestizos al nivel de los artistas modernos de su época. Esto ya lo había pensado el Dr. Atl desde 1922, cuando propuso que estudiando las artes populares en México era posible detectar ciertas cualidades de la “raza”:

profession of the industrial designer and the valorization of mass-produced objects.

In the exhibition catalog for *El arte en la vida diaria*, Porset explains that “in his individual creation, the artisan expresses himself in a subjective reality, while industrial creation emphasizes its collective character. One has been conceived to solve personal needs, the other to respond to the requirements and aspirations of large human groups.”¹⁷ It’s paradoxical that, through this approach, Porset subverts the innate, anonymous and collective meaning that was canonically attributed to popular art, instead raising it up as a bastion of individual, subjective creation. The designer thus instrumentalizes its presence to promote the consumption of industrial products. It’s a curious maneuver that nevertheless allows Indigenous and mestizo producers to be considered on the same level as modern artists. Dr. Atl had already made this argument in 1922, when he proposed that studying Mexican folk art could reveal certain qualities of the Indian “race”:

a great artistic sentiment—especially a strong decorative sentiment—an enormous physical resistance—a methodical spirit—a *great spirit of assimilation—an individualist spirit that transforms and organizes everything it assimilates, giving it a personal seal—an admirable manual ability and a great sense of fantasy*.¹⁸

Are these, perhaps, the same qualities that Porset wanted to be assimilated by the industrial arts in Mexico, particularly good industrial design? For the 1952 exhibition, Porset sought to introduce industrial design, along with its recognition and appreciation, *through* the presence of popular art objects that already had an everyday presence in most Mexican homes. In the United States, both Renée d’Harnoncourt and Alexander Girard had “tested” the union of these objects that were apparently “opposed” due to their materials and manufacture. Their experiences interest me not because their ideas constituted the origin of this tendency, but because of the way in which they imply an empathy with the forms of these objects.

17 Clara Porset, *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*, México, Departamento de Arquitectura-INBA, 1952, p. 13.

17 Clara Porset, *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*, México, Departamento de Arquitectura-INBA, 1952, p. 13.

18 Dr. Atl, op. cit., p. 16. (The italics have been added by the author.)

un grande sentimiento artístico —especialmente un fuerte sentimiento decorativo— una enorme resistencia física —un espíritu metódico— *un grande espíritu de asimilación —un espíritu individualista que transforma y organiza dándole un sello personal a todo lo que asimila—* una admirable habilidad manual y una grande fantasía.¹⁸

¿Serán acaso esas mismas cualidades las que Porset pretendía que asimilaran las artes industriales en México y en especial el buen diseño industrial? En el caso de la exposición de 1952 en México, Porset procuró introducir el diseño industrial, su reconocimiento y apreciación, a través de la presencia del diseño de los objetos de las artes populares que ya tenían una presencia cotidiana en la mayoría de los hogares mexicanos. En Estados Unidos, tanto Renée d'Harnoncourt como Alexander Girard realizaron "pruebas" de la unión de estos objetos aparentemente "opuestos" por su factura y materiales. Sus experiencias me interesan no porque sus ideas fueran el origen de esta tendencia, sino por la forma en que implican una empatía emocional con las buenas formas de los objetos.

No obstante, la diferencia geográfica es decisiva: mientras en Estados Unidos agentes como D'Harnoncourt, Girard y su círculo incorporaban las artes populares mundiales para humanizar el diseño industrial, en México las gestiones para efectuar la muestra se habían encontrado con hostilidad por parte de los industriales —como evidencia Porset en su texto en *El arte en la vida diaria*—.¹⁹ Quizás para ella se trataba de promover en México una participación de los industriales semejante a la que había motivado por años las exposiciones de *Good Design* del Merchandise Mart de Chicago —que desde 1950 empezaron a tener presencia en el MoMA y que motivaron una más amplia recepción del diseño industrial, como había intentado en 1938 la limitada y modesta muestra *Useful Objects*—, así como de generar en México una sinergia equiparable a la que ocurría en el vecino país del norte.²⁰

Nevertheless, the geographical divide would prove decisive: while agents in the United States such as d'Harnoncourt, Girard and their circle incorporated folk art from around the world to humanize industrial design, in Mexico—as Porset made clear in her text in *El arte en la vida diaria*—the organization of the exhibition sparked the hostility of industrial sectors.¹⁹ Perhaps she had been trying to encourage local involvement by industrialists like that which had, for years, driven the *Good Design* exhibitions at Chicago's Merchandise Mart—which began to have a presence at MoMA starting in 1950 and which led to a wider reception for industrial design, as had been attempted in 1938 in the modest, limited exhibition *Useful Objects*—and to generate a comparable synergy in Mexico to that in its neighbor to the north.²⁰

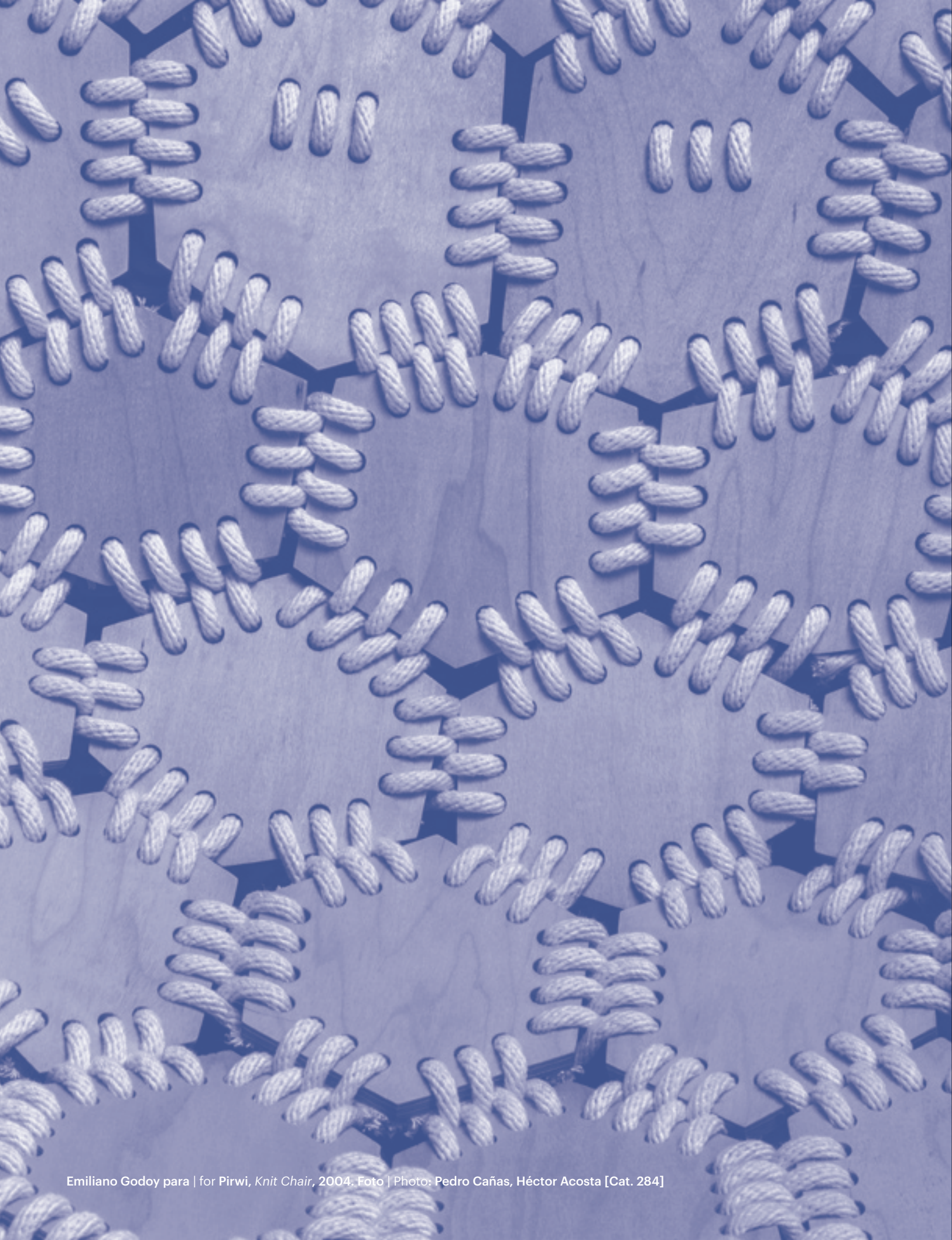
18 Dr. Atl, *op. cit.*, p. 16. (Las cursivas son de la autora).

19 Clara Porset, "El diseño en México", en *El arte en la vida diaria*, *op. cit.*, p. 15.

20 Edgar Kaufmann, *Good Design: November 22, 1950 to January 28, 1951: An Exhibition of Home Furnishings Selected by the Museum of Modern Art, New York, for the Merchandise Mart, Chicago*, Nueva York, MoMA, 1951.

19 Clara Porset, "El diseño en México," in *El arte en la vida diaria*, *op. cit.*, p. 15.

20 Edgar Kaufmann, *Good Design: November 22, 1950 to January 28, 1951: An Exhibition of Home Furnishings Selected by the Museum of Modern Art, New York, for the Merchandise Mart, Chicago*, New York, MoMA, 1951.



Repertorios regionales para un país cosmopolita

En 1952 la diseñadora cubana radicada en México Clara Porset organizó *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*, que se presentó primero en el Palacio de Bellas Artes y posteriormente en el recién inaugurado campus de Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En un mismo espacio, la exhibición reunía objetos tradicionales realizados artesanalmente en México (ya fuera por artesanos o por diseñadores) y piezas de uso cotidiano producidas de modo industrial. Con lo anterior, Porset buscó establecer un diálogo entre ambas producciones para delinear una modernidad en la que esos opuestos se reconciliaran.

Para el título de la muestra, Porset eludió las palabras *diseño mexicano* y se inclinó por *objetos hechos en México*. Probablemente, esta decisión estuvo cimentada en el hecho de que 13 de los 22 diseñadores presentados eran de origen extranjero. En el catálogo, se publicó un mapa que representaba las distintas regiones a las que pertenecían los objetos populares seleccionados. La capital, los estados del centro —como Puebla, el Estado de México y Michoacán—, Guerrero, Oaxaca y apenas dos municipios de Chiapas se señalaban como productores de artesanías dignas de ser exhibidas y promovidas por los museos. A través de este esquema, Porset visibilizó ciertas circunscripciones

Regional Repertoires for a Cosmopolitan Country

In 1952, the Mexico-based Cuban designer Clara Porset organized *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*, which was presented first at the Palacio de Bellas Artes and thereafter on the Universidad Nacional Autónoma de México's recently opened campus in Ciudad Universitaria. The exhibition brought together in a single space traditional objects made by hand in Mexico (whether by craftspeople or designers) and industrially produced pieces meant for daily use. Porset thus sought to establish a dialogue between the two forms of production in order to outline a form of modernity in which these opposites would be reconciled.

For the title of the show, Porset avoided the phrase *Mexican design* and opted instead for *objects made in Mexico*. This decision was likely grounded in the fact that 13 of the 22 designers presented had been born abroad. The catalog featured a map representing the different regions to which the selected objects belonged. The capital city, the central states—like Puebla, the State of Mexico, and Michoacán—Guerrero, Oaxaca, and just two *municipios* in Chiapas were identified as producing handicrafts worthy of being exhibited and promoted by museums. Through this schema, Porset drew attention to certain districts where there existed fertile craft-making traditions, and which could well generate a regional aesthetic.

donde existía una fertilidad artesanal que bien podía detonar en una estética regional.

El diseño artesanal y sus centros neurálgicos

Luego del *boom* del arte popular que se dio en los años posteriores a la Revolución, hacia 1950 la artesanía y lo hecho a mano sufrieron una marcada desvalorización. Una reducida comunidad asociada a las artes, la cultura y la vida intelectual tuvo que plantear su inserción en una nueva concepción de vida diaria.

Con los grandes grupos de turistas, sobre todo estadounidenses, que llegaron al país durante las décadas de 1950 a 1970, surgieron nuevos productos dirigidos exclusivamente a este mercado. Los objetos funcionaban de dos maneras: por un lado, incluían elementos que comunicaban una tradición, pero se enfocaban en decorar el hogar moderno; por otro, se trataba de piezas hechas a mano cuyo fin era recordar un momento placentero.

En la primera categoría podemos situar las vajillas de la línea Fantasía de Felix Tissot, diseñador francés afincado en Taxco, los vestidos de la diseñadora taxqueña Tachi Castillo o las prendas de la estadounidense Lila Bath, que vendía tanto en la Ciudad de México como en su tienda de Acapulco. En la segunda categoría se encuentra la artesanía económica: vendida por intermediarios y producida en serie, con una mínima intervención artesanal o comunitaria, y pensada como *souvenir* para los turistas. Lo anterior trajo consigo una pérdida de valor simbólico y real de la artesanía y, por lo tanto, de lo producido a mano en el país.

No obstante, desde la década de los cincuenta aparecieron diversas iniciativas que buscaron promover y revalorizar el trabajo artesanal y el diseño nacional. Por ejemplo, desde el Museo de Artes e Industrias Populares (MAIP) —fundado en 1951—, el antropólogo Daniel Rubín de la Borbolla, director de la institución, fomentó las colaboraciones entre creativos, diseñadores y artesanos con el objetivo de insertar las artesanías indígenas en el mundo moderno. Rubín de la Borbolla y Víctor Fosado, joyero y promotor cultural, desarrollaron programas educativos y concursos destinados a profesionalizar las artes rurales. Por su parte, el museógrafo Alfonso

Artisanal Design and Its Vital Centers

After the boom in folk art that had surged in the wake of the Mexican Revolution, by 1950 handicrafts and handmade objects were undergoing a marked devaluation. A small community associated with the arts, culture, and intellectual life was left to argue for their inclusion in a new conception of daily life.

As large groups of mostly North American tourists started coming to Mexico in the 1950s and '60s, new products targeted exclusively at this market began to emerge. The objects functioned in two ways: first, they included elements that conveyed a sense of tradition, but were meant as decoration for the modern home; secondly, the purpose of these handmade pieces was to serve as a souvenir of a pleasant time.

The first category includes tableware from the Fantasía line by Felix Tissot, a French designer who had settled in Taxco; dresses by the Taxqueña designer Tachi Castillo; and the attire by the U.S. expatriate Lila Bath, which she sold both in Mexico City and at her store in Acapulco. The second category includes economic handicrafts: sold by intermediaries and produced serially, with minimal intervention by craftspeople or community members, and conceived as souvenirs for tourists. The latter entailed a real and symbolic devaluation of handicrafts, and therefore, of handmade objects in Mexico.

The 1950s nevertheless saw the appearance of diverse initiatives that sought to promote and re-value craft labor and Mexican design. For example, from his position at the Museo de Artes e Industrias Populares (MAIP), founded in 1951, the anthropologist Daniel Rubín de la Borbolla, director of the institution, supported collaborations between creatives, designers, and craftspeople with the aim of introducing indigenous handicrafts into the modern world. Rubín de la Borbolla and Víctor Fosado, a jeweler and cultural promoter, developed educational programs and competitions aimed at professionalizing the rural arts. For his part, the exhibition designer Alfonso Soto Soria worked with Wixárika communities to transform a yarn technique that they used in their famous Huichol paintings. These pieces were shown for the first time at the MAIP in 1954.¹

1 Alfonso Soto Soria, *Una vida, muchas vidas. Memorias*, Cuenca, Ecuador, CIDAP, 1997, pp. 110-114.

Soto Soria trabajó con las comunidades wixáricas para transformar una técnica de hilo que utilizaban en sus célebres tablas huicholas. Estas piezas fueron exhibidas por primera vez en el MAIP en 1954.¹

Asimismo, el arquitecto y pintor mexicano Max Kerlow —quien había fundado el Centro de Arte y Artesanía en 1962— sintetizó varios de estos movimientos en la idea de *neoartesanía*,² diferenciando las nuevas formas de trabajo manual de los tradicionales objetos religiosos y funcionales. La visión de Kerlow abarcó interpretaciones estilizadas de artesanías vernáculas y productos hechos a mano de formas totalmente modernas. Sus colaboraciones con Manuel Felguérez para una colección de objetos de barro negro³ y con Felipe Ehrenberg para realizar papeles amate pintados a mano fueron de las más destacadas.

Movimientos similares transformaron varios centros de artesanías tradicionales, incluyendo Taxco, Cuernavaca, Guanajuato, San Miguel de Allende, Marfil, Pátzcuaro, Uruapan y Erongarícuaro, así como Tonalá y Tlaquepaque, en la zona conurbada de Guadalajara.

William Spratling y la escuela de Taxco

Con su llegada a México, William Spratling revivió la tradición platera en Taxco que se había desvanecido a finales del siglo XVIII. Además, la ciudad se convirtió en un centro de diseño donde, gracias al sistema de talleres fomentado por él, se formaron maestros plateros que entendieron el oficio, aprendieron el arte del diseño y luego se independizaron para formar sus propios talleres. Para principios de 1950, existía ya una notable escuela taxqueña con un estilo reconocible y una fama que cruzó fronteras. Como ejemplo están los hermanos Castillo,

Similarly, the Mexican architect and painter Max Kerlow—who had founded the Centro de Arte y Artesanía in 1962—synthesized several of these movements in the idea of *neoartesanía*,² or *New Handicrafts*, differentiating the new forms of manual labor from traditional religious and functional objects. Kerlow's vision encompassed stylized interpretations of vernacular handicrafts and handmade products with totally modern forms. His collaborations with Manuel Felguérez on a collection of objects in black clay³ and with Felipe Ehrenberg to make handmade *amate* papers were the most notable.

Similar movements transformed various centers of traditional handicrafts, including Taxco, Cuernavaca, Guanajuato, San Miguel de Allende, Marfil, Pátzcuaro, Uruapan, and Erongarícuaro, as well as Tonalá and Tlaquepaque in the metropolitan area around Guadalajara.

William Spratling and the Taxco School

Upon arriving in Mexico, William Spratling began reviving the silversmithing tradition in Taxco, which had perished in the late eighteenth century. The city also became a center of design where, thanks to the system of workshops he supported, master silversmiths were trained to understand the trade, learn the art of design, and ultimately become independent and form their own workshops. In early 1950, there was already a notable Taxco school with a recognizable style and a renown that extended beyond Mexico's border. Examples include the Castillo brothers, who founded the Los Castillo workshop; their cousin, Salvador Vaca Terán also opened his own, and experimented with copper and tin. Margot van Voorhies approached silver from the standpoint of the creative process rather than technique.

From 1930 to 1970, other craft industries were developed to great success, including ceramics and

1 Alfonso Soto Soria, *Una vida, muchas vidas. Memorias*, Cuenca, Ecuador, CIDAP, 1997, pp. 110-114.

2 Max Kerlow, "Mitos y realidades del comercio con artesanías", en Gobi Stromberg y María Esther Echeverría (eds.), *La expresión artística popular*, México, Ediciones del Museo Nacional de Culturas Populares, 1982, pp. 117-124.

3 De acuerdo con Mercedes Oteyza, viuda de Manuel Felguérez, el artista no se sentía cómodo con reconocer esos experimentos como de su autoría; sin embargo, Carolina Kerlow, hija de Max Kerlow, afirma que su padre tenía en alta estima las actividades y colecciones realizadas entre los artesanos y los artistas.

2 Max Kerlow, "Mitos y realidades del comercio con artesanías," in *La expresión artística popular*, Gobi Stromberg and María Esther Echeverría (eds.), Mexico, Museo Nacional de Culturas Populares, 1982, pp. 117-124.

3 According to Mercedes Oteyza, the widow of Manuel Felguérez, the artist was uncomfortable acknowledging those experiments as being of his own authorship. On the other hand, Carolina Kerlow, Max Kerlow's daughter, asserts that her father greatly esteemed the activities and collections carried out by the artists' collaboration with the craft makers.

que fundaron el taller Los Castillo; su primo Salvador Vaca Terán también abrió el suyo y experimentó con el cobre y el latón. A su vez, Margot van Voorhies abordó la plata desde el proceso creativo y no desde la técnica.

Entre 1930 y 1970, se desarrollaron otras industrias artesanales con gran éxito, como la de cerámica y la de la moda. En la primera destacaron Teresa Original, los hermanos Leslie y Jim Tillett, y Tachi Castillo, quien era hermana de los plateros Castillo. Felix Tissot desarrolló una colorida industria cerámica en Taxco, que involucró la colaboración con las comunidades indígenas de Xalitla y Ameyaltepec, donde pintores locales utilizaban el papel amate como lienzo. Tissot los conminó a pintar sus piezas de cerámica, con lo que desarrolló su serie más notoria de vajillas, popularmente conocida como *Fantasía*.

Mid-century Michoacán

El avance del diseño en Michoacán estuvo ligado con los programas de impulso al desarrollo que fomentó Lázaro Cárdenas, incluso después de dejar su gubernatura. La tradición textil de la meseta purépecha se vio revitalizada con Telares Uruapan, de los estadounidenses Walter y Bundy Illsley, y con el taller de Elena Gordon en Erongarícuaro. Entre 1959 y 1963, el artista francés Michel Cadoret estableció otro taller textil donde se dedicó mayormente al bordado en colaboración con mujeres de la zona.

En cuestiones de mobiliario, en 1960 Donald Shoemaker estableció en Santa María de Guido su Fábrica Señal, que se especializó en maderas preciosas. En Erongarícuaro, Steve y Maureen Rosenthal apostaron por muebles de madera tallados con referencias de la historia del arte o escenas costumbristas. En 1984, apareció el taller Alfareros de Patamban, que fundaron Ricardo Calderón y la francesa Catalina Bony con un grupo de mujeres alfareras de la comunidad, al que siguió el Taller 36, de su hija Marcela Calderón Bony.

El estadounidense James Metcalf y la escultora y diseñadora mexicana Ana Pellicer causaron revuelo en Santa Clara del Cobre desde 1967. Su labor artística y educativa diversificó el repertorio de los artesanos. Uno de sus alumnos destacados

fashion. Standing out among the former were Teresa Original, the siblings Leslie and Jim Tillett, and Tachi Castillo, whose brothers were the silversmiths of the same name. Felix Tissot developed a colorful ceramics industry in Taxco, which involved collaborating with indigenous communities from Xalitla and Ameyaltepec, where local painters used *amate* paper in lieu of canvas. Tissot persuaded them to paint his ceramic pieces, thereby developing his most famous tableware series, popularly known by the name *Fantasía*.

Midcentury Michoacán

The advance of design in Michoacán was tied to the development-driving programs pushed by Lázaro Cárdenas, even after he had left the governor's office. The textile tradition of the Purépecha plateau was revitalized with Telares Uruapan, by the U.S. expats Walter and Bundy Illsley, and by Elena Gordon's workshop in Erongarícuaro. From 1959 to 1963, the French artist Michel Cadoret established another textile workshop dedicated primarily to embroidering, in collaboration with women from the area.

To turn to furniture, in 1960 Donald Shoemaker established his Fábrica Señal in Santa María de Guido, specializing in precious woods. In Erongarícuaro, Steve and Maureen Rosenthal put their stake on wood furniture carved with references to the history of art or mannerist scenes. 1984 saw the appearance of the Alfareros de Patamban workshop, founded by Ricardo Calderón and the Frenchwoman Catalina Bony with a group of women potters from the community. Their daughter, Marcela Calderón Bony, followed their example with Taller 36.

The U.S. expatriate James Metcalf and the Mexican sculptor and designer Ana Pellicer caused a commotion in Santa Clara del Cobre starting in 1967. Their artistic and educational work diversified the craftspeople's repertoire. One of their notable students was the recently deceased Mario López Torres, whose legacy endures in his son, Ihuatzio, who produces objects meant to be used and sculptural pieces with a metal heart, covered in wicker.

fue Mario López Torres, fallecido recientemente y cuyo legado continúa aún su hijo en Ihuatzio, produciendo piezas utilitarias y escultóricas con alma de metal y recubiertas con chuspata.

Jalisco, tierra de diseño

Entre 1930 y 1970, en Tonalá y Tlaquepaque surgieron importantes iniciativas de diseño,⁴ como la de Odilón Ávalos, quien fue el segundo de los cuatro hijos varones de Camilo Ávalos, maestro vidriero que en 1899 fundó la fábrica de vidrio de Carretones en la Ciudad de México. En 1930, Odilón Ávalos se estableció en Guadalajara con una fábrica de vidrio que tuvo un enorme éxito.⁵ En 1946, Jaime Camarasa Lluelas fundó Arte Cristalino en Tlaquepaque. La empresa se dedicaba a elaborar toda suerte de productos con cristal de plomo y su emblemático color rojo llegó a conocerse popularmente como *rojo Camarasa*.

En 1957, los hermanos Suro fundaron Cerámica Suro, que en un principio producía mosaicos para baños, cocinas y fachadas, así como loza blanca y pintada para tiendas departamentales. Hacia 1960, Noé Suro Olivares se hizo cargo del proyecto con un interesante impulso comercial. En la década de 1990, sus hijos Luis Miguel y José Noé Suro dieron un viraje a la vocación del proyecto y comenzaron una interesante producción con artistas contemporáneos de renombre internacional.

En 1955, el artista plástico Ken Edwards se estableció primero en Guadalajara y después osciló entre Tonalá y Tlaquepaque. De nuevo en Guadalajara, entre 1957 y 1958, Edwards construyó el primer horno de alta temperatura (*stoneware*) en la región. Un fortuito encuentro con el diseñador regiomontano Jorge Wilmot lo llevó a asociarse con él durante un par de años y a enseñarle las bondades de la alta temperatura. Wilmot había profundizado en el bruñido tradicional de la zona: había incorporado los engobes y generado así una nueva paleta de color; sin embargo, con el descubrimiento del

Jalisco, Land of Design

From 1930 to 1970, important design initiatives emerged in Tonalá and Tlaquepaque,⁴ like that of Odilón Ávalos, the second of four sons by Camilo Ávalos, the master glassworker who had founded the Carretones glass factory in Mexico City in 1899. In 1930, Odilón Ávalos established himself in Guadalajara with an enormously successful glass factory.⁵ In 1946, Jaime Camarasa Lluelas founded Arte Cristalino in Tlaquepaque. The company dedicated itself to making all kinds of products with lead glass, the emblematic red color of which came to be known popularly as *Camarasa red*.

In 1957, the Suro brothers founded Cerámica Suro, which initially produced mosaics for bathrooms, kitchens, and façades, as well as white and painted floor tiles for department stores. Around 1960, Noé Suro Olivares took charge of this project with an interesting commercial impulse. In the 1990s, his sons Luis Miguel and José Noé Suro gave a twist to the project's vocation and began an interesting line of production with contemporary artists of international renown.

In 1955 the visual artist Ken Edwards settled first in Guadalajara and later shuttled between Tonalá and Tlaquepaque. Back in Guadalajara from 1957 to 1958, Edwards built the first stoneware oven in the area. A fortuitous encounter with the Monterrey designer Jorge Wilmot led Edwards to associate with him for a couple years and teach him the advantages of stoneware. Wilmot had delved into the traditional burnishing techniques of the region: he had incorporated slip and thereby generated a new color palette. But now with the discovery of stoneware he developed new glazes and even used a few traditional ones from Japan, including celadon and Jung Yao.

The Taller Mexicano de Gobelinos—which is still active today—was founded in 1968 by the Austrian architect Erich Coufal and the artist and weaver Fritz Riedl, who was skilled in the technique of high-warp weaving. After years of being on hiatus,

4 Más información al respecto está disponible en *Artes de México. Cerámica de Tonalá*, núm. 14, 1998, y *Artes de México. Cerámica de Tlaquepaque, 1920-1945*, núm. 87, 2007.

5 Miguel Ángel Fernández, *El vidrio en México*, México, Centro de Arte Vitro, 1990, pp. 136-149.

4 For more information, see *Artes de México. Cerámica de Tonalá*, no. 14, 1998 and *Artes de México. Cerámica de Tlaquepaque, 1920-1945*, no. 87, 2007.

5 Miguel Ángel Fernández, *El vidrio en México*, Mexico, Centro de Arte Vitro, 1990, pp. 136-149.

stoneware desarrolló nuevos esmaltes e incluso utilizó algunos tradicionales de Japón, como el celadón y el Jung Yao.

El Taller Mexicano de Gobelinos —que sigue activo— fue fundado en 1968 por el arquitecto austriaco Erich Coufal y el artista y tejedor Fritz Riedl, diestro en la técnica del tejido alto lizo. Tras unos años de *impasse*, en 1983, el curador tapatío Carlos Ashida decidió retomar la actividad del taller y cambió el nombre a Taller Mexicano de Gobelinos, que se convirtió en un espacio de producción para artistas contemporáneos interesados en transformar sus imágenes en obra textil.

Además de las experiencias ya mencionadas, Jalisco tuvo productores destacados de moda asociada con valores étnicos. Josefa Ibarra es una de las máximas exponentes de lo que hoy se conoce como *moda artesanal sofisticada*. Su negocio saltó a la fama en 1964 gracias a Elizabeth Taylor —quien acompañaba a Richard Burton en Puerto Vallarta mientras él filmaba *La noche de la iguana*—, pues ella compró un gran número de prendas de Ibarra y las portó orgullosamente en fiestas y cocteles durante su estancia.⁶ Posteriormente, Ibarra se asociaría con la empresaria Ana Kostandin de Villa y juntas abrirían la tienda El Águila Descalza (The Barefoot Eagle), dedicada a promover la artesanía mexicana y el diseño artesanal.

De origen griego pero nacida en Guamúchil, Sinaloa, Irene Pulos se estableció en Guadalajara en 1976. Abrió una tienda en Ajijic donde ofertaba artesanía mexicana y ejemplares del Cono Sur. Tiempo después, Pulos comenzó un exitoso negocio en Tlaquepaque, que destacó por su diseño de coloridos caftanes, túnicas y ropa de playa de cambaya de algodón con bordados y aplicaciones asociados con una estética mexicana.

Guanajuato y la impronta colonial

Francisco Mojica —quien desde 1935 tenía una propiedad en San Miguel de Allende— impulsó la organización de eventos culturales: invitó a artistas

the workshop recommenced its activities in 1983 thanks to the Jalisco curator Carlos Ashida, who changed its name to Taller Mexicano de Gobelinos, which became a space of production for contemporary artists interested in transforming their images into textile works.

In addition to the experiences mentioned above, Jalisco was home to notable producers of fashion associated with ethnic values. Josefa Ibarra was one of the greatest examples of what is now known as *sophisticated craft fashion*. Her label leapt to fame in 1964 thanks to Elizabeth Taylor—who accompanied Richard Burton in Puerto Vallarta while he was filming *The Night of the Iguana*—since she purchased many of Ibarra’s dresses and wore them proudly at gatherings and cocktail parties during her stay in Mexico.⁶ Ibarra later came to associate with the businesswoman Ana Kostandin de Villa and together they opened the store El Águila Descalza, dedicated to promoting Mexican handicrafts and artisanal design.

Of Greek ancestry but born in Guamúchil, Sinaloa, Irene Pulos established herself in Guadalajara in 1976. She opened a store in Ajijic where she sold Mexican handicrafts and items from the Southern Cone. Some time later, Pulos started a successful business in Tlaquepaque, which stood out for its design of colorful caftans, tunics, and *cambaya* beachwear made from cotton with embroidery and appliqués associated with a Mexican aesthetic.

Guanajuato and the Colonial Imprint

Francisco Mojica—who had owned property in San Miguel de Allende since 1935—was a driving force behind the organization of cultural events: he invited national and international artists and encouraged the arts, handicrafts, and cultural life in the area. His sister, Lucha Mojica, was a notable textile designer and in the 1960s her workshop became an obligatory point of reference when visiting and acquiring pieces in the area.

⁶ Agradezco a la familia Illsley, heredera de Telares Uruapan, por haberme abierto sus archivos y recuerdos para esta investigación y que me proporcionaron información vital sobre Josefa Ibarra, quien fuera cliente de sus padres.

⁶ I am grateful to the Illsley family, heirs to Telares Uruapan, for having opened their archives to me, and for sharing their memories for this research. They provided vital information about Josefa Ibarra, a client of their parents’.

nacionales e internacionales y fomentó las artes, las artesanías y la vida cultural en la región. Lucha Mojica, su hermana, fue una destacada diseñadora textil y en los años sesenta su taller se convirtió en una referencia obligada para visitar y adquirir piezas en la zona.

Procedente de Tucson, Arizona, Giorgio Belloli llegó a Marfil en 1953, atraído por la huella colonial del estado de Guanajuato. Durante más de una década, Belloli habitó en la Ex Hacienda de Santa Ana, para la cual diseñó objetos específicos que quedaron registrados en varios de los libros de Verna Cook Shipway y Warren Shipway. Un año después de su llegada, Belloli vendió una parte de su hacienda a la artista canadiense Gene Byron y a su marido, Virgilio Fernández del Real, que se establecieron en Marfil, donde sumaron su participación al panorama artístico y artesanal de la zona. En la década de 1960, Belloli se dedicó a pintar y a diseñar cerámica y objetos artesanales de cobre, latón y hojalata que pronto se convirtieron en piezas distintivas de la región.

Gorky González, con otros artesanos, se formó en los talleres de Gene Byron. González estudió poco más de dos años en Japón, donde perfeccionó su conocimiento de la cerámica. A su regreso en 1967, se estableció en la ciudad de Guanajuato, donde abrió un taller que se dedicó a retomar las técnicas tradicionales de la mayólica en la producción de objetos utilitarios y decorativos. En esta línea también destacó Javier de Jesús Hernández “Capelo” con el Taller de Alfarería Mayólica de Guanajuato.

El arquitecto Manuel Parra —que construyó la casa de Emilio “el Indio” Fernández en 1946 con material de demolición— vivió sus últimos años en Guanajuato, donde realizó restauraciones de edificios históricos. Parra se aventuró también en el diseño de mobiliario: desde piezas nuevas de inspiración colonial hasta muebles en los que conjuntaba piezas antiguas con acabados modernos.

Los caminos de Oaxaca

En 1942, el fotógrafo y coleccionista Donald Cordry montó un taller en la ciudad de Oaxaca, de enseres domésticos de metal y madera, joyería, lámparas

Originally hailing from Tucson, Arizona, Giorgio Belloli came to Marfil in 1953, drawn by the colonial traces of the state of Guanajuato. For over a decade, Belloli lived in the Ex Hacienda de Santa Ana, for which he designed specific objects that are documented in several of the books by Verna Cook Shipway and Warren Shipway. A year after his arrival, Belloli sold part of his estate to the Canadian artist Gene Byron and her husband, Virgilio Fernández del Real, who established themselves in Marfil, where they participated in the artistic and craft panorama in the area. In the 1960s, Belloli dedicated himself to painting and designing ceramics and craft objects in copper, brass, and tinplate, which quickly became pieces distinctive of the region.

Gorky González and other artists trained at the workshops of Gene Byron. González studied for a little over two years in Japan, where he perfected his knowledge of ceramics. Upon his return in 1967, he established himself in the city of Guanajuato, where he opened a workshop that was dedicated to reprising the traditional techniques of maiolica in the production of useful and decorative objects. Another notable figure in this area was Javier de Jesús Hernández “Capelo,” with the Taller de Alfarería Mayólica de Guanajuato.

The architect Manuel Parra—who built the home of Emilio “el Indio” Fernández in 1946 using material recuperated from a demolition—spent his final years in Guanajuato, where he restored historical buildings. Parra also ventured into furniture design, from new, colonially inspired pieces to furnishings in which he combined antique pieces with modern finishes.

The Paths of Oaxaca

In 1942, the photographer and collector Donald Cordry set up a workshop in Oaxaca City, where he made domestic furnishings in metal and wood, jewelry, lamps, and clothing with an ethnic aesthetic, and drew on the skills of the local tradespersons. His pieces were eventually collected by figures like Helena Rubinstein.⁷

⁷ In the archives of Donald Cordry at the Dirección General de Artes Visuales (DiGAV) at the UNAM, there are inventories of and references to pieces that were sold to Rubinstein.

e indumentaria con una estética étnica y usando la maestría de la mano de obra local. Sus piezas llegaron a ser coleccionadas por personajes como Helena Rubinstein.⁷

En 1965, el artista juchiteco Francisco Toledo regresó de París y aterrizó en Teotitlán del Valle, donde trabajó una serie de tapices con artesanos de la región. Su intención era montar talleres comunitarios para las infancias del estado. A pesar de que ese primer modelo no funcionó, Toledo siguió trabajando en la zona con don Isaac Vásquez, don Fortino Olivera, don Emiliano Mendoza y los hermanos Gutiérrez. Ese primer impulso de dialogar con los oficios artesanales de la región permaneció con Toledo durante toda su vida. Lo anterior lo llevó a reactivar técnicas artesanales y generar un diálogo con las nuevas tecnologías. Dos ejemplos de sus esfuerzos son el taller Arte Papel Vista Hermosa, fundado en 1998, y el Centro de las Artes de San Agustín (Casa), creado en 2006.

Entre 1940 y 1970, un gran número de talleres y artesanos tomaron como inspiración las referencias gráficas y visuales de los sitios arqueológicos emblemáticos de la región: Mitla y Monte Albán. Entre estos esfuerzos destacan Alfarería Jiménez y Casa Brena.

La eterna primavera del diseño

La ciudad de Cuernavaca se convirtió en un destino popular por su cercanía con la capital del país y su maravilloso clima cálido. Además, fue refugio de perseguidos y sitio de toda clase de experimentos espirituales.

Brooke Cadwallader llegó en 1965 y compró Casa de los Gallos, una casona en las afueras de la ciudad donde montó un taller textil en el cual llegó a tener más de 100 empleados. Sus diseños —lo mismo mascaradas y corbatas que telas en rollo— se convirtieron en objetos de moda preciados en Estados Unidos. En paralelo, a la sombra del monasterio benedictino de Santa María de la Resurrección, dirigido por Gregorio Lemercier, fray Gabriel Chávez

In 1965, the Juchitecan artist Francisco Toledo returned from Paris and landed in Teotitlán del Valle, where he worked on a series of tapestries with craftspeople from the area. His intention was to set up community workshops for the children in Oaxaca. Although his first model did not work, Toledo continued working in the area with don Isaac Vásquez, don Fortino Olivera, don Emiliano Mendoza, and the Gutiérrez brothers. That first impulse to engage in a dialogue with the region's craft trades remained with Toledo for his whole life. This led him to reactivate craft techniques and to generate a dialogue with new technologies. Two examples of his efforts are the Arte Papel Vista Hermosa workshop, founded in 1998, and the Centro de las Artes de San Agustín (Casa), created in 2006.

From 1940 to 1970, a great number of workshops and craftspeople were inspired by the graphic and visual references of the archaeological sites that are emblematic of the area: Mitla and Monte Albán. Notable among these efforts are Alfarería Jiménez and Casa Brena.

The Eternal Spring of Design

The city of Cuernavaca became a popular destination because of its proximity to Mexico City and its marvelous warm climate. It was also a place of refuge for persecuted people and the site of all kinds of spiritual experiments.

Brooke Cadwallader arrived in 1965 and bought Casa de los Gallos, a mansion on the outskirts of the city where she set up a textile workshop that came to employ more than a hundred people. Her designs—on neckerchiefs and ties as well as rolls of fabric—became coveted fashion objects in the United States. At the same time, in the shadow of the Benedictine monastery of Santa María de la Resurrección, directed by Gregorio Lemercier, Brother Gabriel Chávez de la Mora founded Talleres Monásticos and later Talleres Emaús, artisanal design spaces producing liturgical objects. At a moment when the art and liturgy of Catholicism were being transformed, Brother Gabriel proposed a whole concept of architecture and design of objects while at the same time living under the Benedictine rule of *ora et labora*, “pray and work.”

7 En los archivos de Donald Cordry en la Dirección General de Artes Visuales (DiGAV) de la UNAM existen inventarios y referencias a piezas que se le vendieron a Rubinstein.

de la Mora fundó Talleres Monásticos y luego Talleres Emaús, espacios de diseño artesanal donde se producían objetos litúrgicos. En un momento de transformación del arte y la liturgia del catolicismo, fray Gabriel propuso todo un concepto de arquitectura y diseño de objetos al tiempo que vivía bajo la regla benedictina de *Ora et labora* (“ora y trabaja”).

El Bazaar Sábado y la Galería Universitaria Aristos: catalizadores del diseño artesanal en la capital

Fundado en San Ángel en 1960 por los artistas y diseñadores estadounidenses Cynthia Sargent y Wendell Riggs, el Bazaar Sábado reunía cada semana a artistas y diseñadores artesanales para ofertar sus diseños directamente al público, sin intermediarios. Riggs y Sargent vendían muebles pintados a mano y joyería; Gemma Taccogna, joyas y esculturas en papel maché; Maggie Howe, piezas decorativas y platos esmaltados; Felipe Derflinger, lámparas y vasos de vidrio soplado; Saul Borisov, tapices, y tanto Ana Morelli como Víctor Fosado, joyas que este último definía como “esculturas portantes”. Incluso Manuel Felguérez buscó ganarse la vida con el diseño de juguetes y figuras de alambre y papel maché.⁸

El Bazaar sirvió como mercado y espacio de encuentro creativo. Carol Miller —publirrelacionista del proyecto en un principio— favoreció el rescate de fiestas tradicionales mexicanas con un toque artístico y moderno, así como exposiciones artísticas —como la de Pedro Friedeberg o la exhibición de artes populares internacionales conformada para los Juegos Olímpicos de 1968, que después quedó bajo resguardo de la UNAM—. No obstante, Wendell Riggs murió prematuramente en 1964 y Cynthia Sargent decidió separarse del Bazaar: vendió sus acciones a Ignacio Romero, quien hasta entonces había fungido como administrador. Durante la siguiente década, el Bazaar consolidó su presencia con la diseñadora de moda Tachi Castillo, el promotor, museógrafo y diseñador Alfonso Soto Soria y el grupo Cono 10.⁹

The Bazaar Sábado and the Galería Universitaria Aristos: Catalysts of Artisanal Design in the Capital City

Founded in San Ángel in 1960 by the U.S. artists and designers Cynthia Sargent and Wendell Riggs, the Bazaar Sábado convened artists and artisanal designers each week to sell their designs directly to the public, without middlemen. Riggs and Sargent sold hand-painted furniture and jewelry; Gemma Taccogna, jewels and papier-mâché sculptures; Maggie Howe, decorative pieces and enameled dishes; Felipe Derflinger, lamps and blown glassware; Saul Borisov, tapestries; and both Ana Morelli and Víctor Fosado, jewelry that the latter called “wearable sculptures.” Even Manuel Felguérez sought to earn a living with the design of toys and figures in wire and papier-mâché.⁸

The Bazaar served as a market and a space of creative encounter. Carol Miller—the project’s first public relations professional—encouraged the organizers to recuperate traditional Mexican fiestas while giving them an artistic, modern touch, as well as to hold art exhibitions—like that of Pedro Friedeberg, or the exhibition of international folk arts put together for the 1968 Olympic Games, which was later held by the UNAM. Wendell Riggs died prematurely in 1964 and Cynthia Sargent decided to leave the Bazaar, selling her shares to Ignacio Romero, who had been serving as its administrator. During the following decade, the Bazaar consolidated its presence with the fashion designer Tachi Castillo, the promotor, museographer, and designer Alfonso Soto Soria, and the Cono 10 group.⁹

From 1975 to 1977, the Galería Universitaria Aristos—a subsidiary of the Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA-UNAM)—organized a series of exhibitions focusing on discussing and valuing what had by then been labeled *artisanal design* (*diseño artesanal*) under the leadership of the museographer Alfonso Soto Soria and the anthropologist

8 De acuerdo con Mercedes Oteyza, el escultor no consideraba estas piezas como parte de su cuerpo de obra, sino que habían sido una manera de obtener recursos en una etapa temprana.

9 El grupo Cono 10 lo conformaron Graziella Díaz de León, Manola Ruiz, Hilda Sustaeta, Hugo X. Velásquez, Aurora Suárez, Irma Peralta, Eglantina Ochoa, Enrique Rangel y Alberto Díaz de Cossío.

8 According to Mercedes Oteyza, the sculptor did not regard these pieces as part of his body of work, instead considering them a way of acquiring resources at an early stage of his career.

9 The Cono 10 group included Graziella Díaz de León, Manola Ruiz, Hilda Sustaeta, Hugo X. Velásquez, Aurora Suárez, Irma Peralta, Eglantina Ochoa, Enrique Rangel, and Alberto Díaz de Cossío.

Entre 1975 y 1977, la Galería Universitaria Aristos — dependiente del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA-UNAM)— organizó una serie de exposiciones enfocadas a discutir y valorar el ya denominado *diseño artesanal* bajo la batuta del museógrafo Alfonso Soto Soria y la antropóloga Marta Turok.¹⁰ Entre las exhibiciones propuestas, destaca el *Salón de diseño artesanal* (1976).¹¹ Si bien el diseño ya había llegado a los museos,¹² el enfoque que Turok dio a la muestra resultó innovador. En oposición a las muestras anteriores que buscaban anclarse al diseño industrial o semiindustrial, esta exposición hizo una clara alusión a lo hecho a mano, con una visión que proponía que estos diseñadores participantes eran los herederos de generaciones de mexicanos abocados al trabajo artesanal, aunque ahora con una visión contemporánea.

El Bazaar y la Galería Universitaria Aristos fueron detonadores importantes del diseño artesanal y la actividad manual en la Ciudad de México. Muchos de los participantes en esas dos plataformas consiguieron abrir locales permanentes en áreas emblemáticas como la Zona Rosa¹³ y algunos otros encontraron espacios en otras zonas residenciales como San Ángel y Coyoacán.¹⁴

Marta Turok.¹⁰ Notable among the proposed exhibitions was the *Salón de diseño artesanal* (1976).¹¹ Although design had already made its way into museums,¹² Turok's focus in the show was innovative. Unlike earlier shows that sought to anchor themselves in industrial or semi-industrial design, this exhibition made clear reference to handmade objects. From her point of view, participating designers were the heirs of generations of Mexicans who had taken up craft work, albeit now with a contemporary vision.

The Bazaar and the Galería Universitaria Aristos were important drivers of artisanal design and handmade work in Mexico City. Many of the participants in those two platforms were able to open permanent shops in emblematic neighborhoods like Zona Rosa,¹³ and others found spaces in residential areas like San Ángel and Coyoacán.¹⁴

10 Las muestras fueron *Joyería y metalistería contemporánea* (mayo de 1975), procedente de Nueva York; *10 mujeres y textil en 3D* (julio de 1975); *África negra* (1975); *25 ceramistas contemporáneos en México* (febrero de 1976); y *Salón de diseño artesanal* (diciembre de 1976). Los catálogos de cada una de estas exposiciones pueden consultarse en el Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM); sin embargo, no queda ningún registro fotográfico de las muestras.

11 Consultado en el archivo de exposiciones de la Galería Universitaria Aristos en el Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

12 En 1952 la diseñadora Clara Porset curó en el Museo de Artes Plásticas del Palacio de Bellas Artes la muestra *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*; en 1969 la arquitecta Ruth Rivera Marín presentó en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México la exposición *El objeto cotidiano en México*, y en 1975 Fernando Gamboa en ese mismo recinto apoyó la muestra *Diseño en México, retrospectiva y prospectiva*.

13 En la Zona Rosa abrieron locales Wendell Riggs y Cynthia Sargent, Ernesto Paulsen y Tachi Castillo, pero no fueron los únicos: un buen número de diseñadores artesanales encontraron puntos de venta en diversas *boutiques* y tiendas de diseño y artesanía.

14 Fueron los casos de Jorge Stepanenko y de Max Kerlow y su Centro de Arte y Artesanía.

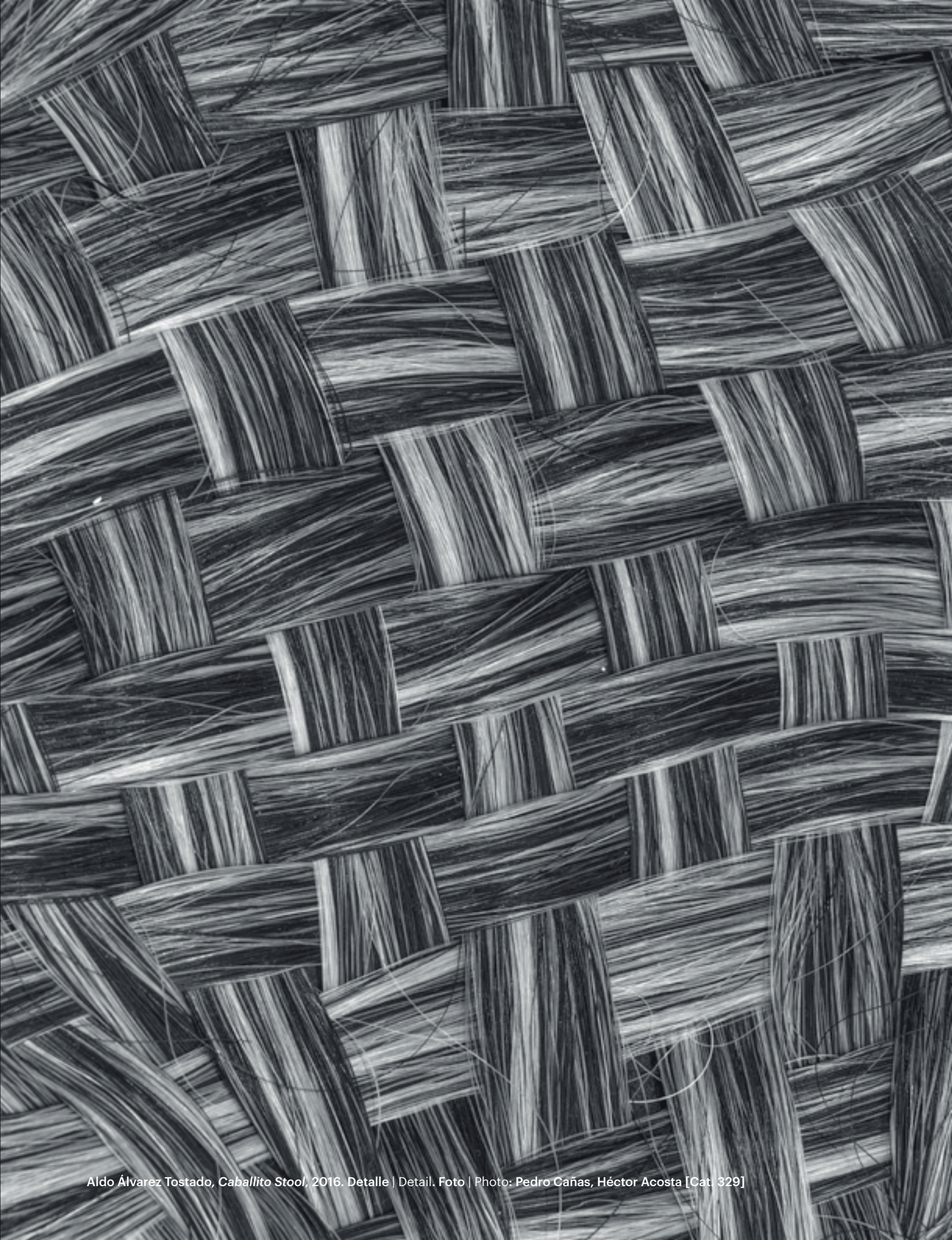
10 The shows were *Joyería y metalistería contemporánea* (May 1975), which came from New York; *10 mujeres y textil en 3D* (July 1975); *África negra* (1975); *25 ceramistas contemporáneos en México* (February 1976); and *Salón de diseño artesanal* (December 1976). The catalogues for each of these exhibitions can be consulted at the Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM). There are, however, no photographic records of these shows.

11 Consulted at the exhibition archive of the Galería Universitaria Aristos at the Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

12 In 1952, the designer Clara Porset curated the show *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México* at the Palacio de Bellas Artes's Museo de Artes Plásticas. In 1969 the architect Ruth Rivera Marín presented the exhibition *El objeto cotidiano en México* at the Museo de Arte Moderno in Mexico City, and in 1975 Fernando Gamboa backed the show *Diseño en México, retrospectiva y prospectiva* at the same venue.

13 Wendell Riggs and Cynthia Sargent, Ernesto Paulsen, and Tachi Castillo all opened stores in Zona Rosa, but they were not the only ones: many artisanal designers found points of sale in diverse boutiques and design and handicraft shops.

14 Examples include Jorge Stepanenko as well as Max Kerlow and his Centro de Arte y Artesanía.



Aldo Álvarez Tostado, *Caballito Stool*, 2016. Detalle | Detail. Foto | Photo: Pedro Cañas, Héctor Acosta [Cat. 329]

Documentos | Documents

Esta sección ofrece una pequeña muestra de documentos que han sido claves en la teorización del diseño artesanal en México. La rareza y fragilidad de los ejemplares originales hace imposible, en ocasiones, su óptima reproducción.

—
This section offers a small sample of documents that have played a key role in theorizing artisanal design in Mexico. The rarity and fragility of some of the originals has made it impossible to reproduce them optimally.

pp. 171-185: Clara Porset, *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*, México, INBA, 1952, pp. 3, 13-21, 24-27. Acervo de la Biblioteca Nacional, UNAM [Cat. 1]

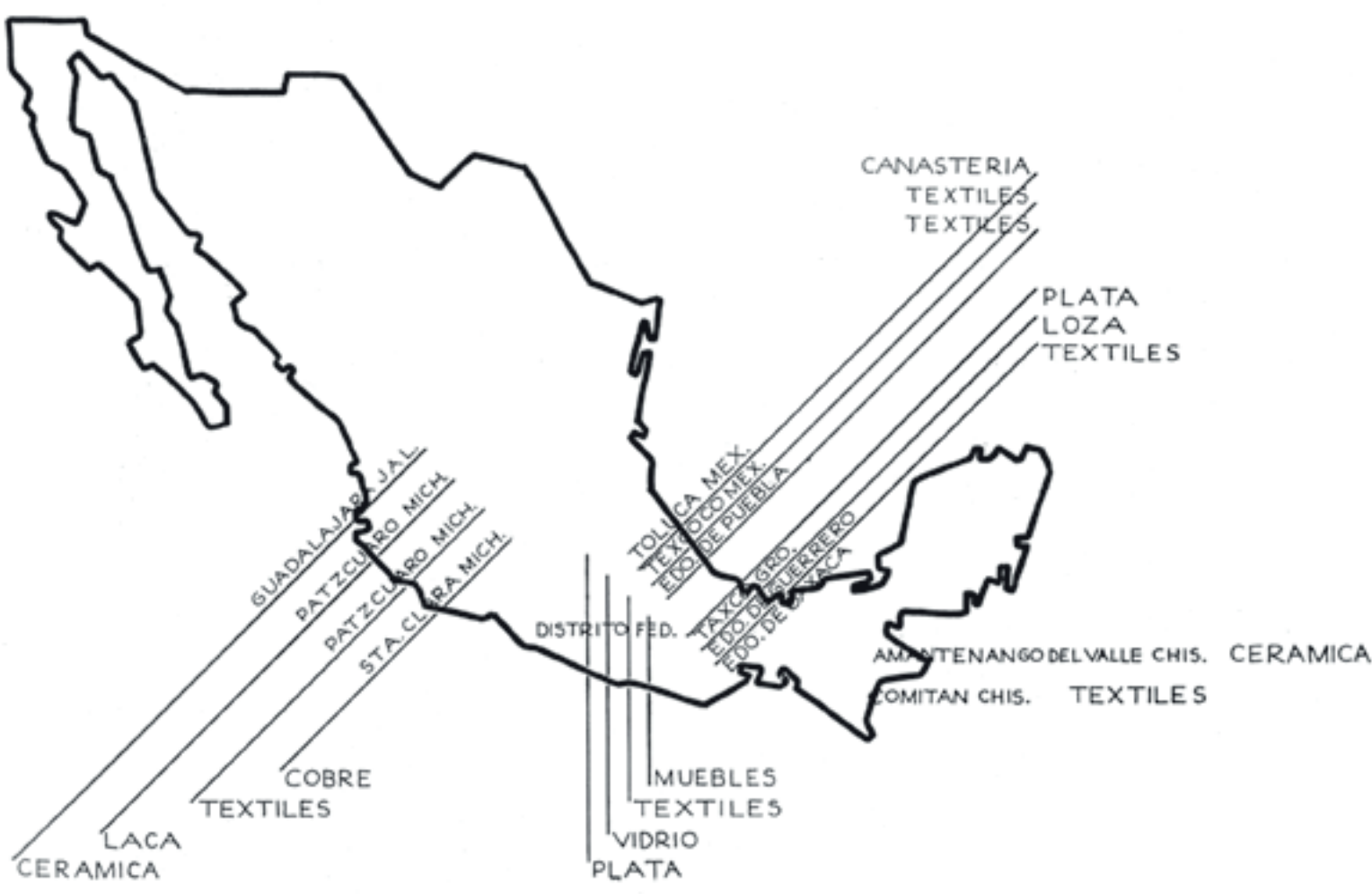
pp. 186-193: Clara Porset, “¿Qué es diseño?”, *Arquitectura México*, núm. 28, 1949, pp. 168-174. Archivo Histórico de Arquitectura, Facultad de Arquitectura, UNAM

pp. 194-201: Max Kerlow, “Mitos y realidades del comercio con artesanías”, en *La expresión artística popular*, México, Ediciones del Museo Nacional de Culturas Populares (Serie Encuentros 2), ca. 1965, pp. 117-124. Archivo Carolina Kerlow

pp. 202-219: Alfonso Soto Soria, “Diseño artesanal y museográfico”, en *Una vida, muchas vidas. Memorias*, Cuenca, Ecuador, CIDAP, 1997, pp. 110-127. Colección particular

**EL ARTE
EN LA
VIDA
DIARIA**

**EXPOSICION DE OBJETOS DE BUEN DISEÑO
HECHOS EN MEXICO**



E L D I S E Ñ O
E N M E X I C O
p o r C L A R A P O R S E T

HAY DISEÑO EN TODO, natural o creado por el hombre.

Nos concierne ahora el creado por el hombre. Y, procurando aclarar el significado del término diseño —por reciente no del todo ajustado aún— pudiéramos decir que se aplica al objeto de uso corriente. Es decir, que es la forma útil que nos rodea a diario.

Nace ella y se integra en la mente del hombre, que después la configura directamente sobre el material, si emplea técnica artesana, o, si ésta ha de ser industrial, la comunica por medio del dibujo para que el obrero la realice. Con una u otra técnica, la forma tendrá que adaptarse al uso, al material y al modo de producirse; se modificará también por el color, la textura y la proporción; obedecerá a las corrientes de su medio circundante, y siempre deberá ser una entidad coherente, que responda de una sola vez a nuestra doble y permanente necesidad de función y de belleza. Y si hoy se logra en ella semejante integridad, la forma no tendrá nada que no sea esencial, porque los de esta época requerimos, más que los de momentos anteriores, que el diseño tenga la virtud culminante de la simplicidad.

Vemos entonces que las formas que se hacen a mano y las que se hacen a máquina tienen similares requisitos. La diferencia no estriba en el modo de producirlas, sino en el control individual que se tiene de la forma que se produce a mano y el trabajo subdividido en la que se construye a máquina. En ambos casos los valores prácticos y expresivos pueden ser equivalentes. Porque un objeto no es menos bueno si es uno de los mil que salen en serie de una fábrica, en vez de ser el único que ha construido un artesano en su taller. La figura de un objeto diferirá —ya lo hemos dicho— según la técnica que se emplee. Diferirá también su carácter general: en la creación individual del artesano se expresa una realidad subjetiva, mientras que en la creación industrial se subraya el carácter colectivo. Una se ha concebido buscando solucionar necesidades personales, la otra para resolver requerimientos y aspiraciones de grandes grupos humanos.

El diseño es una de las expresiones más logradas de la cultura contemporánea. Como la arquitectura —con quien compar-

te objetivos y tendencias formales— el diseño se integra a las actividades vitales de todos los días. Por ello es que sintetiza —también como la arquitectura— el carácter del medio en que se crea y el de sus gentes.

Mas equivaldría a caer en un formalismo estrecho si mirásemos el diseño como un fin en sí mismo. El diseño es sólo una resultante; su finalidad es la de cooperar a la elevación del nivel general de vida, trayendo la eficacia y el arte a las circunstancias diarias de cada uno.

Coexisten hoy en la producción mexicana el artesanato y la industria. Pero la coexistencia es reciente, porque aunque el proceso industrial de México se inicia a fines del siglo pasado, la industrialización en gran escala comienza sólo a fines de la decena del veinte. El diseño fué popular y artesano hasta esos momentos, y ellos siguen teniendo todavía fuerte preponderancia sobre el industrial. México ha sido y es uno de los más potentes creadores de diseño manual. El artesano mexicano tiene una vieja tradición de habilidad constructiva y de facultades creadoras, que respeta y procura conservar. Tan grande es su poder creador de plástica, que no ha podido ser destruído éste por fuerzas tan devastadoras como el comercialismo nacional y la demanda arbitraria del turismo inculto.

Y esto lo ilustra bien claramente el caso de los hermanos Avalos, que es sólo uno entre cien otros. Artesanos magníficos del vidrio soplado, de larga y recia tradición de familia en el oficio, debilitaron, ellos también, la calidad de su trabajo ante la presión mercenaria de propios y ajenos. Pero el aliento que han recibido ahora de nosotros, en su obra para la Exposición, los ha puesto de nuevo —y con un entusiasmo emocionante— en el nivel altísimo que tuvieron antes entre los más finos artesanos mexicanos, o aún más altos. Se prostituyó su facultad creadora muy temporalmente y sólo en superficie, pero la esencia indestructible de ella resurge en lo que exponemos de ellos.

Pero todavía no podemos decir lo mismo del objeto que sale de la industria. La suma de función y de belleza que encontramos continuamente en el objeto manual, se halla sólo a modo de excepción en el que proviene de la máquina. Lo más sensible es que esto crea una suerte de resignación general a que sea feo cuanto se produce mecánicamente, mientras se espera con fe ciega que sea bello lo que ha sido hecho a mano; erróneas actitudes ambas y que implican, además, la ignorancia de que la máquina tiene tantas posibilidades de producir belleza como la mano..

Casi siempre, el industrial se niega a considerar la relación posible entre el arte y la industria. No acepta diseños en conso-

nancia con la vida actual y sus necesidades particulares porque su clientela —inculta, dice— no pide nada diferente de lo que demandaba la clientela de su padre, quien también le había hablado “en necio” a sus consumidores. Y el que se rechace un buen diseño “por culto y por tanto invendible” es cosa corriente.

Las gestiones hechas para llevar a cabo esta Exposición del Arte en la vida Diaria han sido recibidas con hostilidad por la mayor parte de los industriales que hemos visto. No está en minoría el manufacturero extranjero de plásticos, que consideró que se le hacía perder su tiempo al intentar presentarle nuestro proyecto; ni el representante mexicano de la compañía extranjera de muebles y utensilios de metal que, hablando en pocho, negó que los afanes culturales del país que los enriquece pudiesen tener alguna conexión con sus tareas; ni la compañía mexicana, o la extranjera, que nos mantuvo yendo y viniendo y haciéndoles planos durante meses para negarse, al fin, a dar ayuda alguna. Lo que ha abundado en este empeño nuestro de señalar la importancia del arte en la industria —que lo que busca, en fin de cuentas, es el cooperar a hacer posible que todo mexicano pueda vivir algún día con comodidad y con cultura— ha sido la proposición —desconcertante, por venir de industrias poderosas— de exhibir sus productos sin ayudar, o la recepción inhóspita de la idea y su rechazo torpe y definitivo.

A quien sepa ver, todo esto ha de ser claro si se fija en la lista de patrocinadores de la Exposición y cuenta el número exiguo de entidades industriales que figuran en ella. Están en minoría, al lado de otras entidades que no exponen y que han ayudado generosamente, con fines culturales. Significan, además, algo así como un cinco por ciento de las industrias a quienes hemos pedido ayuda e invitado a participar en la exhibición de los pocos objetos de buen diseño que pueden encontrarse en nuestra industria. Pero ellas son las industrias clarividentes, las que saben del ascenso social y cultural del pueblo mexicano, que ha de hacer cada vez más calificadas sus demandas. Las que saben, en una palabra, que es un negocio el llevar a la industria el arte.

Y no es sólo el aspecto estético del diseño el que se ignora tan frecuentemente. Hay otro aspecto esencial en él, que es el de eficacia, que no parece tomarse en cuenta tampoco. La eficacia que se traduce en eficacia para producir en masa, para vender en masa y para ganar en masa. Y sin embargo, estadísticas de Estados Unidos sobre el diseño muestran que éste puede significar un 85 % de aumento en la absorción de un aspirador, o 400 % de aumento en la venta de un calentador, o 36 % de reducción en el peso de un coche de ferrocarril, o la atracción de 17 millones de visitantes a una exposición bien diseñada. El buen diseño

significa casi siempre el abaratamiento en los costos de producción y un aumento de conveniencias en el uso. Así, la desproporción entre lo que se fabrica a mano y a máquina es doble entre nosotros. Lo es en volumen. Lo es en calidad.

Esta es la situación actual del diseño en México. Pero, vista objetivamente, no debe desalentarnos. La misma juventud de nuestra industria hace que estén todavía ausentes de una gran parte de ella las consideraciones adultas que podrían llevarla a concebir los valores del diseño.

Por esta etapa han pasado también los procesos industriales de otros países y, sin embargo, ya han llegado al punto afortunado de comprensión de que la industria necesita vitalmente del buen diseño; cuando acepta un interés por la forma y por un nuevo tipo de belleza en ella.

Para alcanzar esta comprensión de la máquina y de sus posibilidades —que implica la asimilación de ella— es necesario que se divulgue extensamente el nuevo concepto sobre las relaciones del hombre con la máquina y sobre la capacidad de ésta para producir valores expresivos. Tienen que ser, claro está, las instituciones culturales y los centros de educación técnica más avanzados, los llamados a orientar y a estimular al productor industrial y al público consumidor. Lo hace ahora el Departamento de Arquitectura del INBA, tomando el arte popular como aspecto manual del proceso general de producción, recogiendo y exaltando sus valores al presentarlo en la Exposición de objetos de buen diseño hechos en México, mientras que al mismo tiempo procura divulgar y orientar el concepto del arte en la industria. Lo hacen, en fin, los industriales de excepción y las empresas que cooperan en este primer intento, que es la exposición *El Arte en la Vida Diaria*.

Pero la necesidad que queda implícita en la unión del diseño y de la industria, de incorporar a ella el artista, todavía está por satisfacer. Que sepamos, ninguna de las escuelas técnicas superiores del país ha comenzado todavía a preparar el más nuevo tipo de profesionista: el diseñador. Y porque éste piensa en términos de producción en masa, y en las condiciones objetivas del medio en que vive y para el que trabaja; porque tiene una clara visión de sus relaciones con la máquina, y lo que es más importante aún, del enfoque que el hombre contemporáneo debe tener de la máquina, puede decirse de él que es un artista científico, y uno de los más representativos de la época en que vivimos. Un profesional que en México y dada nuestra producción actual, tiene que preocuparse del diseño que crea para el artesano tanto

como del que crea para la industria, lo que hará más compleja y responsable su tarea. El diseñar así es, pues, una experiencia penetrante y medular, a la que hay que acercarse con un enfoque integral de la forma y de las condiciones precisas en que se produce.

Los países superindustrializados que han tenido escasa expresión de arte popular y de artesanato no tienen otra cosa que hacer que impulsar sus artes industriales. Pero, cuando hay países como el nuestro, tan rico en producción manual y que ya fortalece su industrialización, el Estado está en la obligación de cuidar y de estimular ambas producciones. Por leyes económicas incontrovertibles, el diseño industrial tomará aquí su lugar en el proceso general de la producción y llegará a sobrepasar al diseño artesano. Puede ser que entonces, con mejores condiciones de vida, el obrero disponga de suficiente ocio creador para hacer su trabajo manual como afición, o que aquellos individuos que se hayan destacado más en este tipo de trabajo puedan seguir realizándolo siempre como oficio productivo.

Si así fuese, en México se producirían objetos útiles y bellos hechos manual y mecánicamente, en ambos casos producidos por la misma extraordinaria sensibilidad que ha dado, por siglos, formas manuales tan bellas. Y la rica herencia plástica sería un factor adicional que determinaría el carácter mexicano de su diseño industrial, como empieza a hacer ya el del diseño arquitectónico. Porque toda forma viviente se hace eco de las reverberaciones que le vienen del pasado, no en copia formal sino en asimilación y desarrollo de principios. Así, el pasado informa y activa el presente y lo dispone a continuarse en el futuro. A través del tiempo, los creadores en México de objetos útiles y bellos irán dándose la mano para moverse siempre hacia adelante. La cultura no es un legado pasivo que se guarda para conservarlo intacto, sino una incitación al movimiento, que es progreso. Y las formas mexicanas, cambiantes siempre como las condiciones y requerimientos de los distintos tiempos en que se hicieran, pero siempre bellas, podrían ser patrimonio y formación de todos y cada uno.

HAY DISEÑO EN TODO...

...en una NUBE



...en un MUR

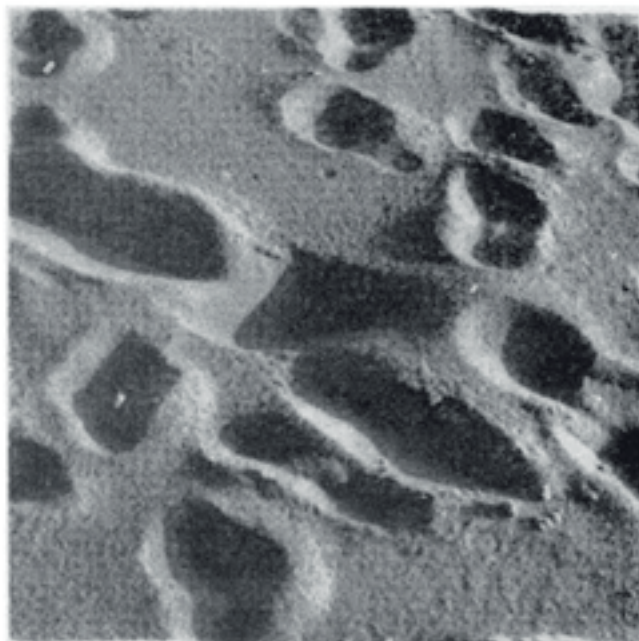


...en una SILLA

...en el MAR



...en la ARENA



...en una OLLA

n a t u r a l o h e c h o p o r e l h o m b r e

H A Y D I S E Ñ O E N T O D O

en el

DISEÑO

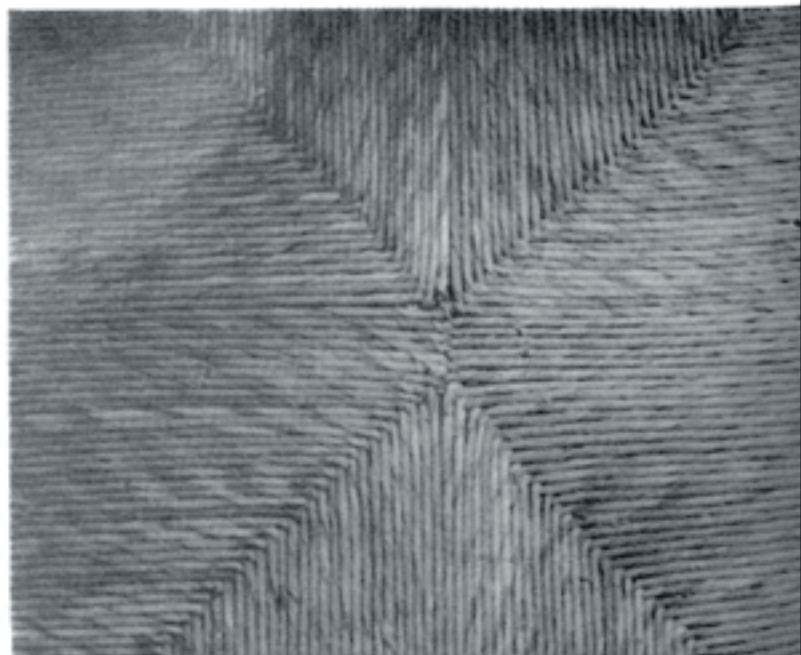
HAY PRINCIPIOS PERMANENTES



TALES COMO SU ADAPTACION

...al uso

...al material



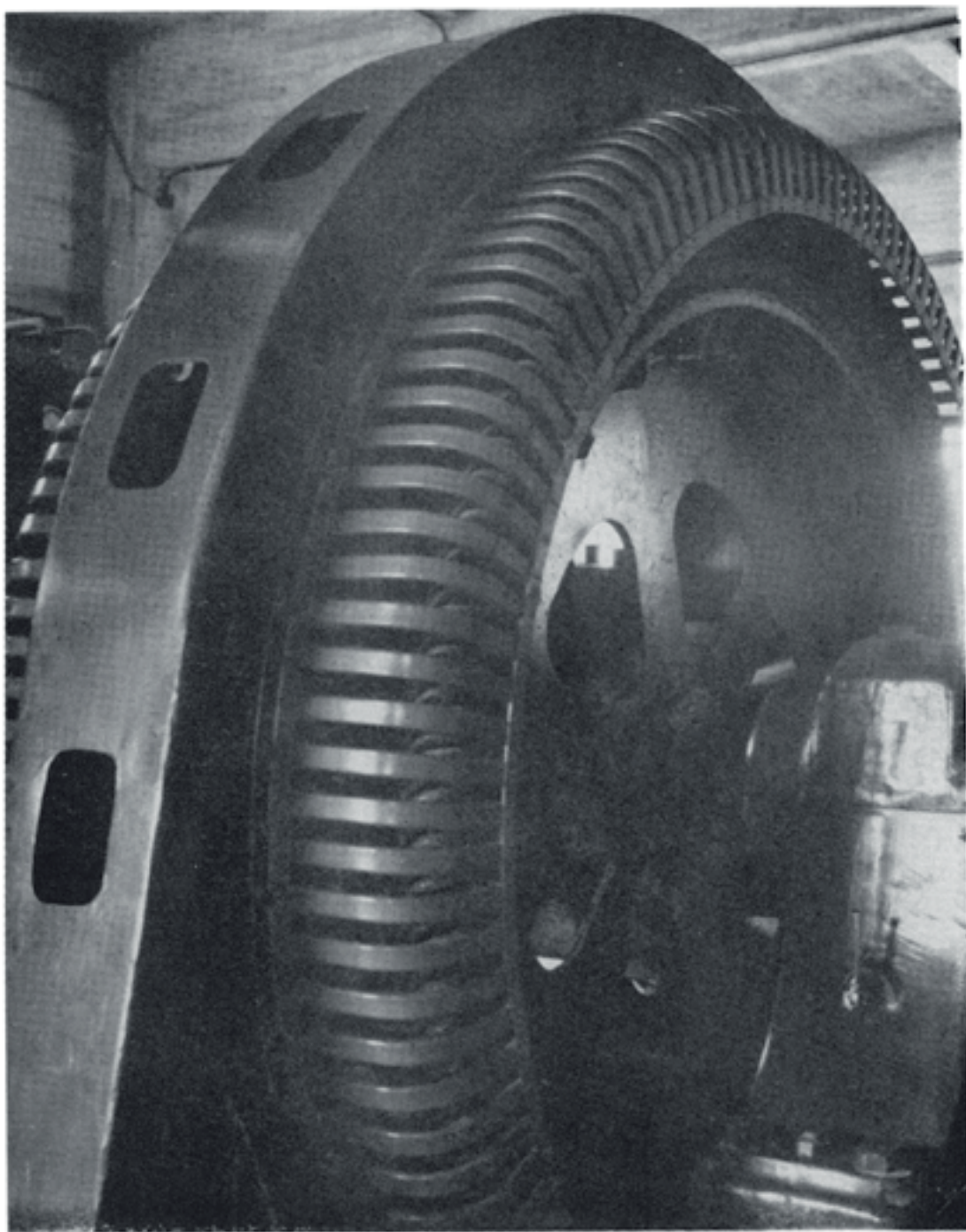


... a la técnica

e
INFLUENCIAS
ECONOMICAS,
SOCIALES
y
ESTETICAS

QUE VARIAN COMO EL MEDIO MISMO QUE LAS PRODUCE

LA MAQUINA MISMA ES TANTO UN INSTRUMENTO
DE ARTE EN LAS MANOS DEL ARTISTA COMO . . .



Actualmente la producción mexicana de objetos para uso diario es manual en su mayoría, pero la producción mecanizada coexiste, incrementa su volumen con ritmo acelerado y —por leyes incontrovertibles del proceso económico— llegará a sobrepasar lo hecho de modo artesano.



... LO HAN SIDO LAS HERRAMIENTAS SIMPLES
EN LAS DEL ARTESANO ' ' *Frank Lloyd Wright*



e l A R T E *e n l a* V I D A *d i a r i a*

EL PUEBLO MEXICANO ha dado siempre extraordinaria expresión a los objetos que utiliza a diario. Las ollas y jarras en que guisa frijoles o guarda el agua son de sorprendente belleza. Así evidencia su necesidad vital de obtener valores estéticos en todo lo que le rodea, y desvirtúa la noción que tiende a establecer demarcaciones artificiales entre lo que tiene función y lo que satisface visualmente.

El diseño artesano y el industrial son llamados a desarrollar la potencialidad plástica de nuestro pueblo —que se deriva de la mezcla que éste tiene de sensibilidad profunda y de herencia de viejas culturas — pero es el diseño industrial el que permitirá, por su producción en serie a más bajo costo, que el arte esté a diario en la vida de todos.

ARQUITECTURA

MEXICO

¿QUE ES DISEÑO?

CLARA PORSET, DISEÑADORA

La diseñadora cubana Clara Porset, con estudios y trabajos en Europa y Estados Unidos, y con larga práctica profesional y pedagógica, inicia en este número una valiosa serie de artículos sobre diseño, que serán de gran interés para los arquitectos y artistas que nos leen.

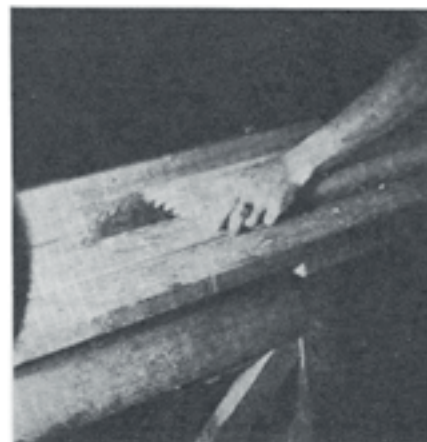


ARTE EN LA INDUSTRIA

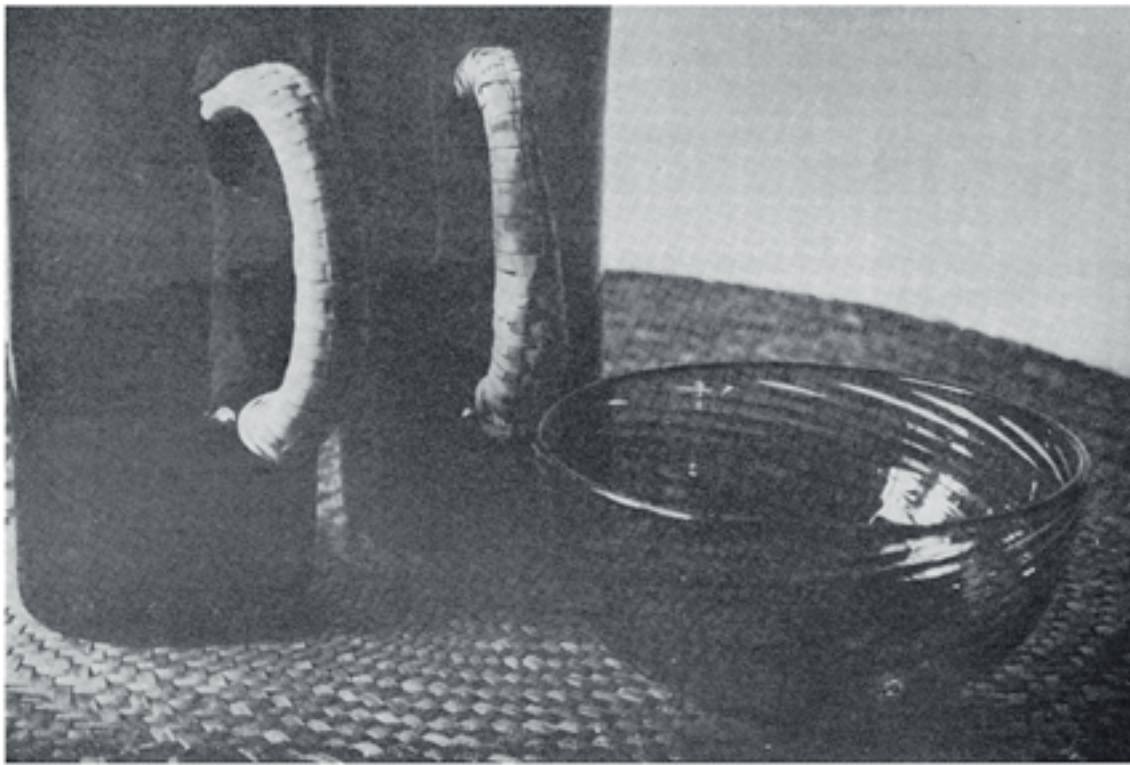
VAMOS a presentar aquí una serie de artículos sobre problemas actuales relacionados con el diseño, particularmente con el diseño industrial.

Tienen estos problemas un lugar tan preponderante en la cultura contemporánea de los países más industrializados, y empiezan además a proyectarse en México con tanta claridad —por el momento que atravesamos de paso entre el artesanato y la industrialización, y aun por el intento actual de acelerar el proceso industrial—, que urge ya que se movilice en torno de ellos la atención de la gente interesada, para poder crearles el clima propicio a su solución. Y urge también que se perfilen las responsabilidades que la nueva circunstancia hace recaer sobre nuestras instituciones culturales —museos e institutos tecnológicos— porque, en sus terrenos respectivos de divulgación del buen diseño industrial, o de enseñanza del mismo, cada uno de ellos está llamado a acoger como suya esta modalidad cultural de nuestro día, cuyo desarrollo tendrá tan importantes consecuencias en el ascenso del nivel de vida del mexicano, lo mismo que en el de su cultura.

Queremos nosotros contribuir, en la medida de nuestras fuerzas, a que se establezcan en México las condiciones en que ha de efectuarse la necesaria y beneficiosa

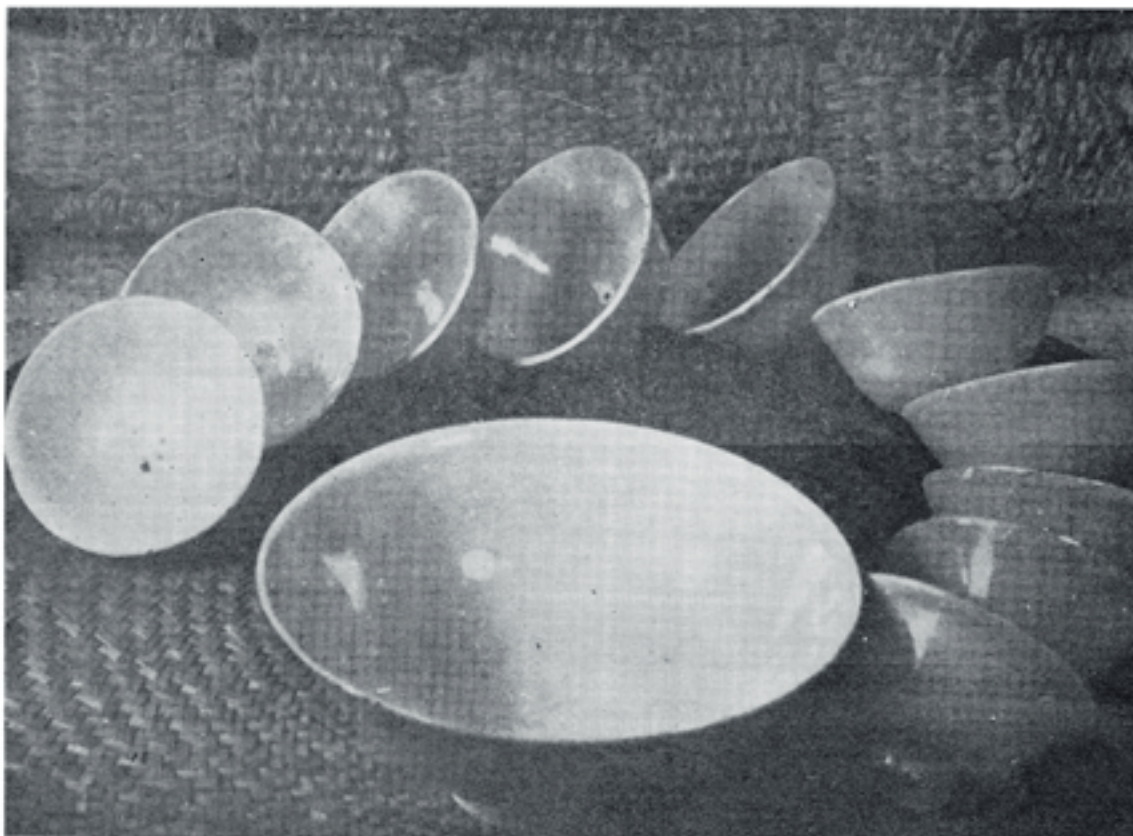


El producto del instrumento manual debe tener forma distinta de la que realiza la máquina →



Hay diseño en todo: diseño creado por el hombre, como en estas piezas de cristal mexicano, o natural, como en la arena, en el mar.

Productos de la Alemania de 1932, que ponen de relieve la simplicidad de forma que es esencial para la emoción artística de nuestros días.





Los materiales naturales de México, en manos de sus artesanos, presentan extraordinaria variedad y riqueza de texturas.



ligazón del arte y la industria, y, con ese fin, nos proponemos aclarar lo que es el diseño; analizar la situación presente del diseño artesano y del 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; hablar de las relaciones que deben establecerse entre el manufacturero, el consumidor y el diseñador industrial; discutir la necesidad de que nuestros museos acaben con la falsa frontera que han venido creando "entre las artes mayores" y "las artes menores"; y, finalmente, considerar la educación del diseñador industrial, que es el más nuevo de los profesionales.

¿QUE ES EL DISEÑO?

Hay diseño en todo: en una nube, en una huella digital, en la arena o en el mar, movidos por el viento. Lo hay también en una silla, en un vaso o en un tejido. Puede ser natural o creado por el hombre, pero hay diseño en todo cuanto percibimos. Y en cada caso, el diseño es una entidad que —como cualquier otro organismo viviente— expresa su esencia con perfiles y contornos especiales, que lo diferencian de otra entidad cualquiera.

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, o a través del dibujo.

Parte del diseño creativo de las leyes fundamentales de la forma —que son constantes— y de las sugerencias que le vienen del ambiente específico en que se produce, que constituyen las variables, ya que el ambiente se transforma continuamente él mismo. Precisa que separemos las unas de las otras. Y así encontramos que, de las leyes básicas que no tienen época, la primera es la de la adaptación al uso, al material, a la técnica. Surgen entonces las interrogaciones: ¿para qué va a servir el diseño? ¿de qué va a ser hecho? ¿con qué instrumento va a ser construido?

La utilidad de la forma es su primera razón de ser. Es evidente que, a medida que ella se hace apta para el servicio que se le ha asignado, va rebasando el nivel de mero utilitarismo para adquirir la jerarquía más íntegra de los organismos vivos. Y es claro también que según recorre ese camino en el que la función va convirtiéndose en forma —cuando se llega a transformar en lo que Frank Lloyd Wright llama función-forma—, su apariencia va acercándose más y más a ser capaz de producir la emoción estética. No importa lo modesto que sea el servicio que va a rendir la forma (en realidad no puede haber en ella graduaciones con relación a su importancia

que provengan del carácter de su función); lo que importa es que llene ese servicio con la mayor eficacia posible y que lo exprese tan netamente como se pueda.

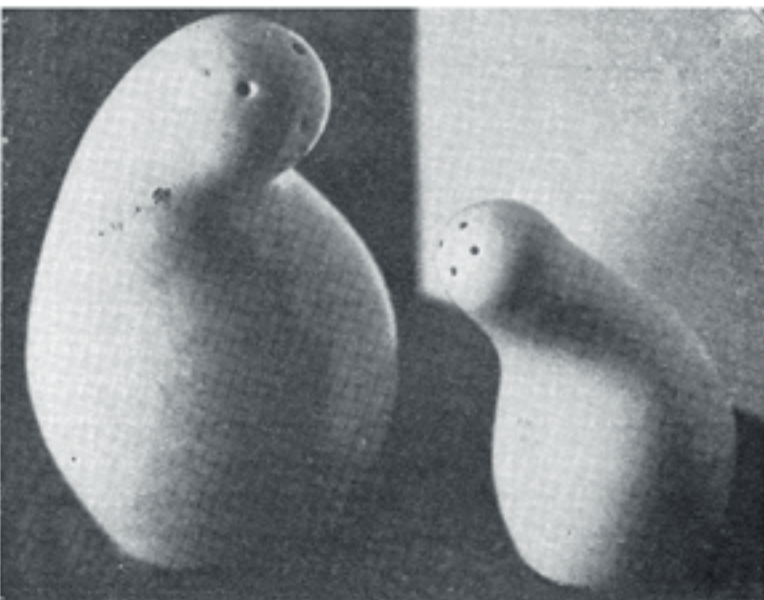
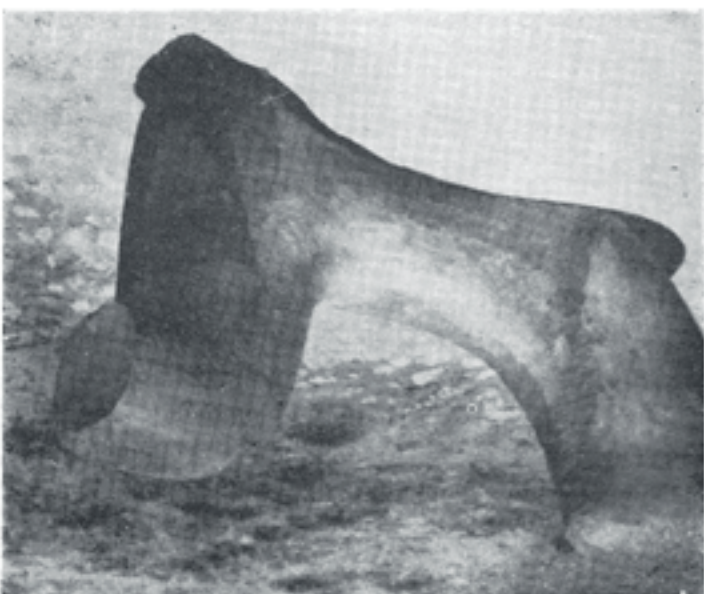
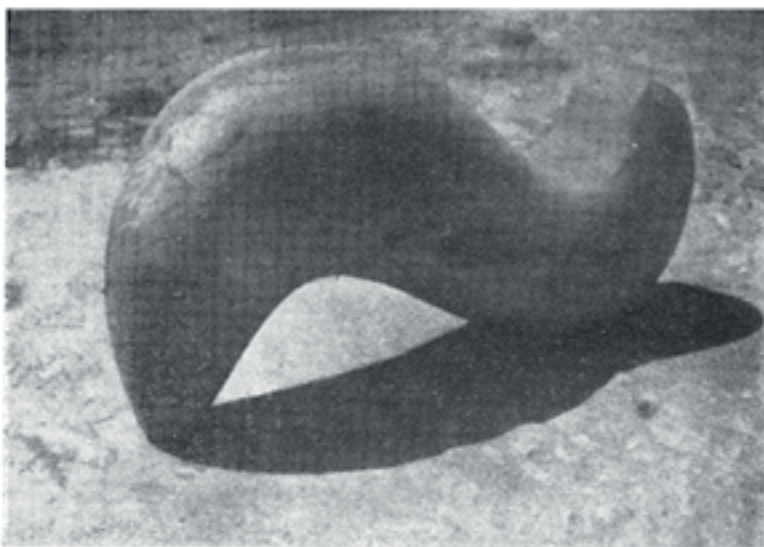
No hay diseño, por otra parte, si no se conforma al material. Mas la selección de éste es sólo un primer paso que tiene que ser seguido por la exclusión de cualquier elemento que se le pueda haber agregado. El respeto al material es invariable. Tiene él que ser usado en su naturaleza inherente y acatando las formas específicas que produzca. No podrían obtenerse formas honradas si a un material se le impusiese la forma de otro. Su falsedad las declararía de inmediato inválidas.

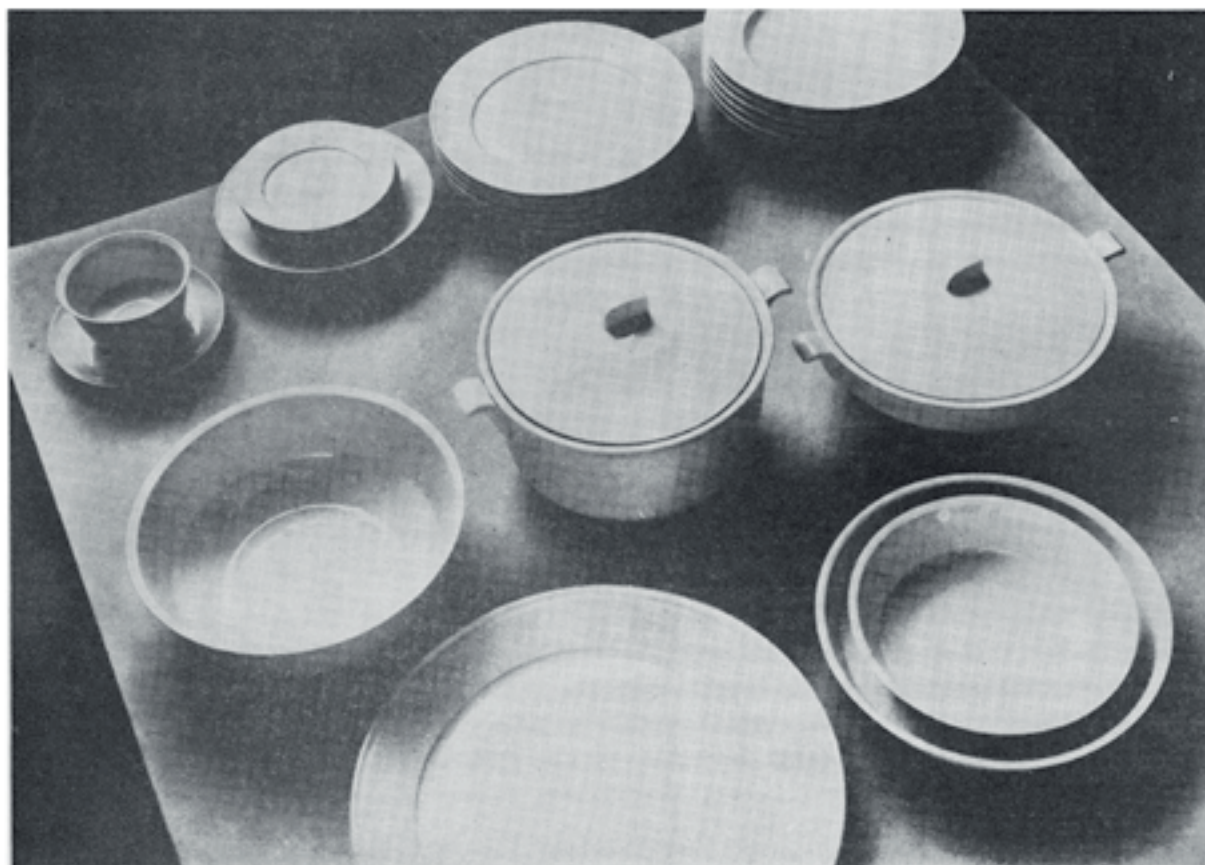
En cambio, usado, digamos con veneración, el material puede mejorar la forma siempre. Entonces habla y canta. Y se establece un diálogo entre éste y el diseñador en el que el material sugiere y, después de oírlo, el diseñador responde con su sensibilidad particular. Porque es cierto que el material dicta —ahora lo mismo que en cualquier época anterior de integridad plástica—, pero es difícil que se logre borrar por completo el grado de afinidad que el diseñador puede tener con un material dado, aunque haya buscado la objetividad. La forma revela finalmente la imaginación creadora. De ahí que un diseño diga casi siempre quién es su autor, aunque éste no lo firme.

Y si la función y el material son importantes en la forma, no lo es menos el instrumento que la construye, manual ayer, mecanizado las más de las veces hoy. El diseño no puede nunca ser el mismo, si va a ser realizado por métodos distintos. Ello explica la diferencia evidente entre la forma que sale de manos artesanas y la que sale de la industria, y las tendencias estéticas variadas que van surgiendo de la distinción.

El creer lo contrario ha traído siempre tristes consecuencias. Fué ese el gran error del comienzo de la era maquinista, cuando la incomprensión del nuevo instrumento mecanizado permitió que se trataran de lograr formas industriales iguales a las formas artesanas anteriores. Nunca ha habido tanta forma espuria como en ese momento en que se desconocían las posibilidades enormes de la máquina como productora de formas puras, cuando se le daba, por tanto, un sentido derogatorio a la producción maquinista. Es sólo recientemente, al llegar a la comprensión completa de esas posibilidades, cuando hemos empezado a tener diseño industrial de tanta calidad como el artesano. Y si en este último la apreciación dependía de la elaboración decorativa que la destreza y dedicación de un trabajo manual permiten, en el caso del diseño industrial las virtudes se originan en la simplicidad y la precisión, que son características de la máquina, el instrumento actual.

Uso, material y método reaccionan uno sobre el otro, restringiendo su acción, o ampliándola, en una interdependencia finísima. Del mismo modo se influyen los principios más sutiles de la forma, tales como proporción, línea, color, textura, que, en sus relaciones, llevan a la





Es ya clásica la sencillez de los objetos contemporáneos.

forma hacia su unidad total. Y la trama continúa hacia los reflejos que proyectan sobre la forma las condiciones económicas, sociales y estéticas del medio.

El diseñador artesano pudo controlar todos estos elementos de la forma con relativa facilidad. Producía para un medio pequeño cuyas necesidades, limitadas y poco cambiables, le eran familiares; usaba casi siempre materiales que provenían de su misma región y diseñaba, muy a menudo, directamente sobre ellos; inventaba, él mismo las más de las veces, su propio método de trabajo. La creación de la forma era, pues, un proceso indivisible y cercano.

Pero para el diseñador industrial el caso es distinto y su tarea mucho más compleja y responsable. Como siempre, necesita estar al tanto de la correlación entre los principios fundamentales de la forma y captar las influencias del medio. Como siempre, tiene que tener no sólo comprensión sino que también entusiasmo por la vida de su tiempo, y conocer los problemas de sus contemporáneos y compartir sus aspiraciones. Pero, además, el diseñador industrial se enfrenta con una realidad complicada que cambia con un ritmo aceleradísimo. Aumentan las necesidades humanas porque las transformaciones sociales aumentan y generalizan la cultura; los materiales técnicos se multiplican en variedad con tanta rapidez, por el avance tecnológico, que apenas si pueden llegar a conocerse todos,

y los naturales se hacen también más numerosos al contarse con mayores medios de trabajarlos; al mismo tiempo, la técnica se supera y cambia constantemente. Lo que para el artesano fué un proceso de organización individual, invisible, que podía coordinar con facilidad, para el diseñador industrial es algo de organización colectiva, dividido racionalmente, y, por tanto, de difícil sincronización.

Todo esto requiere el estar alerta siempre a los cambios e innovaciones y el estar dispuesto a asimilar los elementos que surgen continuamente. Se comprende así por qué razón el diseñador industrial deba tener contacto con el manufacturero y un oído atento a las tendencias prácticas y estéticas del grupo consumidor. Por qué razón, en una palabra, el diseñador debe tener no sólo sentido sino también sensibilidad. Y visto así el diseño, se hace evidente en seguida que no tiene nada que ver con lo que es puramente fachada ornamental de la forma, o maquillaje superficial, sino que es una experiencia penetrante y medular a la que hay que acercarse con un enfoque integral de la forma, y solamente así.

Ha habido épocas pasadas, ejemplares por la integración que han sabido dar a su diseño. Pero desde el mo-

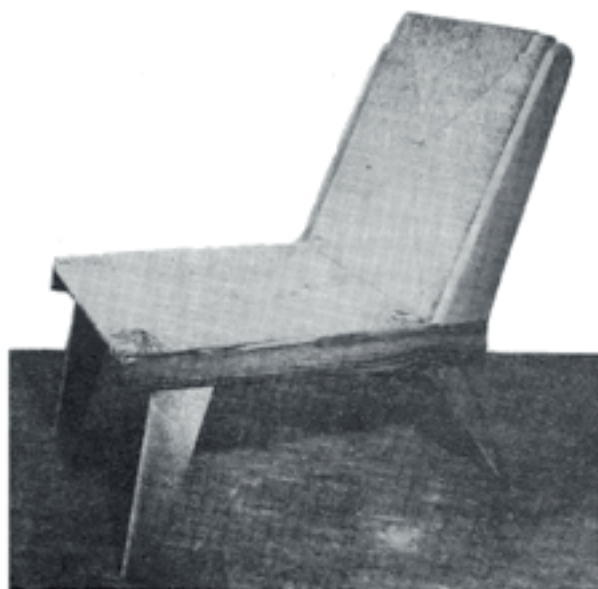
mento en que se cambiaba el instrumento manual artesano por el mecanizado de la industria —a raíz de la revolución industrial—, la forma nos ha dicho mucho más de segregación de partes que de integración de ellas. Se enfocaban separadamente los distintos aspectos de la forma, tomando unas veces el tecnológico y otras el estético. Se producían de este modo formas incompletas, que no podían llenar por entero nuestra doble y permanente necesidad de funcionalismo y de emoción en una sola forma.

Y lo entero es un requisito de vida. Para que el diseño volviese a adquirir su pasada jerarquía de organismo vivo había que ir en busca de una nueva integración, es decir, del afortunado estado de coherencia biológica en el que el todo es siempre antes que las partes y en el que éstas viven sólo cuando se hallan juntas. En el diseño esto significa una coalición perfecta de todos sus elementos —hasta que éstos llegan a ser suma, no agregado—, en la que las leyes inmutables de relación de líneas, de proporciones de color y de textura, imponen una unidad perfecta.

Tal culminación es incompatible con lo que es elabo-

rado. Todo lo que sea complejidad innecesaria no hace más que confundir, oscureciendo el significado preciso —y precioso— de la forma. Por ello es que la simplicidad resulta ser la virtud principal de nuestro diseño, y que podemos considerarla como sustancia del tipo especial de belleza de hoy. Otros momentos han sentido menos la necesidad de ella y han buscado la emoción estética a través de expresiones barrocas de la forma. Pero, para nosotros, la forma debe aparecer desprovista de todo lo que no sea esencial, magnífica en su pura desnudez, y por eso es que en el diseño actual ninguna solución es buena mientras quede otra que sea más simple y más directa.

Ha empezado a producirse ese tipo de forma, de algunos años acá, en países de avanzada industrialización. Los objetos de uso corriente van adquiriendo una nueva dimensión, que la producción en masa torna más amplia aún al hacerlos accesibles a una mayoría. Vuelve a hacerse posible el viejo hábito griego de convivir con formas bellas a la vez que útiles, y de tenerlas para todo. Esto, porque el arte ha entrado a la industria.



Sillón diseñado para fabricarse en grandes cantidades.



Foto Dr. Ignacio Millán

Sillón diseñado por Clara Porset para ser construido en un taller semi-industrial, armonizando texturas, materiales y procedimiento de ejecución.

MITOS Y REALIDADES DEL COMERCIO CON ARTESANIAS

ARQ. MAX KERLOW*

Un día mi hermano ingeniero me dijo:
Oye, esto está de la chingada. Se nos están
acabando las obras. Si ahorita suena el te-
léfono pidiendo que hagamos una casa o un
edificio, en lo que se elaboran proyectos,
presupuestos, cálculos, se obtienen las li-
cencias, etc., pasan tres meses sin que co-
brems un quinto. Y eso si suena el teléfo-
no ahorita, porque puede sonar dentro de dos
meses, un año o nunca.
Entonces yo senti un sudor frío que me baja-
ba por todo el cuerpo.

Se suele pensar que los comerciantes en artesanía se dedi-
can a la compraventa de estos artículos como podrían haberlo
hecho indistintamente con cualquier otra mercancía; que estos
comerciantes valorizan únicamente atendiendo a la ganancia,
que están sujetos a comprar solamente lo que los proveedores
ofrecen y que no les importa que el consumo masivo de ciertas
líneas artesanales acabe destruyendo la autenticidad de sus
valores estéticos.

Es un hecho que este tipo de comerciantes existe, pero
también es cierto que hay un segundo tipo, motivado a comer-
ciar con artesanía, partiendo de la atracción que ésta le pro-
duce, no sólo por sus posibilidades comerciales sino por sus
atractivos estéticos. Este comerciante tiene una importancia
fundamental en el desarrollo de la artesanía mexicana.

Entonces mi hermano me dijo:

Hay que buscarle por algún lado. Tu estudias te arquitectura, te interesan las cosas artísticas, tú mismo pintas, tienes relaciones; ¿por qué no ves a tus cuates y armas algo con ellos? No sé, una librería, una galería; no sé.

Entonces yo pensé en la artesanía y le hablé a Jorge Wilmot y a Manuel Felguérez. Wilmot me dijo que no le interesaba, que ya tenía lo de Tonalá, pero que conocía un lugar donde trabajaban barro negro; ahí Manuel puede hacer unas esculturas y pueden ponerse a producir.

Fuimos y encontramos unos alfareros que esgrafiaban barro negro; Manuel y yo hicimos una línea con diversos diseños. También teníamos un taller en Tizapán donde pusimos a pintar una línea de madera a peones desempleados de las obras y entonces mi hermano le entró y pusimos en San Angel un lugar que se llamó Centro de Arte y Artesanía donde había un cafecito, una tienda de menudeo, una de mayoreo y una galería.

Los artículos a comercializar los separe en dos grupos: artesanía popular y neoartesanías.

a) Artesanía popular.

Esta artesanía implica técnicas primitivas. Tiene las manos como principal medio de producción. Usa materiales de baja calidad. Su origen popular le da un carácter ingenuo, primitivo y espontáneo. Su autor es anónimo en el mercado nacional, incluso la región en donde se produce es anónima en el mercado internacional. Su carácter regional refleja los mate-

riales, técnicas y costumbres del lugar. Es tradicional y los cambios que sufre son apenas perceptibles.

Con el tiempo, Manuel Felguérez siguió pintando y a mi hermano le sonó el teléfono.

Me quedé solo y entró Felipe Ehremberg. Hacía de todo: cartas en inglés, vendía, entregaba, tocaba el acordeón en el café.

En la tienda de menudeo vendíamos cosas sueltas y en la de mayoreo cerámica esgrafiada.

Un día se nos ocurrió pedir a los artesanos de Amayaltepec que nos trajeran su cerámica, pintada de café oscuro y rojizo, sin decorar para que nosotros les diéramos otra pintura.

Les dimos otra pintura y ya dibujadas les aplicábamos laca. Quedamos horrorizados.

Esto sí es degenerar las cosas-decíamos.

Mejor les dimos cartulinas para que pinteran en ellas.

Un día vimos pasar a los vendedores de papelamate y se nos ocurrió comprarlo y dárselo a los ilustradores. Los subimos a unos cuartos de la tienda, les dimos pinceles y nos dijeron que no, que ellos tenían los suyos, hechos con pelos de oreja de burro. Les dimos pinturas, coca-colas y un radio que ellos ponían a todo volumen. Por cajas tomaban la coca-cola que les encantaba y ya nos tenían locos con el radio a todo volumen.

A veces la secretaria no podía ni facturar y les pedíamos que apagaran el radio. Ellos entonces se la pasaban chiflando; eran unos magníficos chifladores.

b) Neoartesanías; estas las subdivido como sigue:

1) Neoartesanía con raíces en lo popular.

Su principal característica es que detrás de estos modelos hay siempre uno o más diseñadores que aplican a las artesanías populares un concepto innovador de la forma, la textura y el color, ajenos a esa cultura y no necesariamente occidental, ya que quien lo hace puede tener referencia en el arte indú o africano. Estos diseñadores están, simultáneamente, inspirados y limitados por los materiales de la región así como por las técnicas y capacidades de los artesanos en cuestión. El resultado es una línea ecléctica de modelos en los cuales lo popular y lo innovador quedan completamente fusionados, por ejemplo, la cerámica negra esgrafiada de Kerlow y Felguérez, la cerámica de Tonalá de Jorge Wilmot y el papel amate.

2) Neoartesanía sin raíces en lo popular.

En ésta aparece el nombre del diseñador o firma industrial únicamente y es una producción artesanal-industrial en la cual no hay influencia tradicional o regional, por ejemplo el papel maché de Gemma Tacogma, la madera de "Señal, S.A.", el vidrio cascado con metal de Feder's y la línea de esculturas de metal de Felguérez.

3) Neoartesanía con unión fallida de lo "moderno" y lo popular.

Me refiero al "mexican curios" cuya principal característica es su no eclecticismo. Por ejemplo: casi toda la talabartería (bolsas con calendarios aztecas), toda la línea de malaquita y la joyería de fantasía en cobre y latón con figuras prehispánicas.

Ellos sólo pintaban elementos zoomorfos y muy eventualmente la figura humana. Nosotros empezamos a cambiar la temática. Les pedíamos

que nos contaran cómo era la vida del pueblo, lo que hacían y lo que les gustaba, primero les decíamos que si no veían que el torito y la vaquita... que los pajaritos... que si no hacían cositas y ellos se morían de risa. El resultado fué al principio hermoso, ingenuo, candoroso, incluso estuvieron en una exposición; pero se empezaron a desatar y no había animal que perdonaran, los tigres se apareaban con toros, la sodomía se generalizaba, primero con risitas y luego a carcajadas y luego se lo tomaron muy en serio y entonces fué cuando surgió la figura humana en todo su esplendor. De esta mercancía sólo se exhibían las palomitas, el torito y la vaquita y los otros sólo se mostraban a los más interesados y se vendían como pan caliente.

Si se intenta incursionar en el campo de las neartesanías con raíces en lo popular, puede suceder lo que pasó con una persona que intentó enseñarles a los pintores de Guerrero a dibujar con perspectiva, a dar efectos de luz y sombra científicamente, etc. No logró convertirlos en Rembrandts, pero en cambio les quitó lo espontáneo y natural de su necesidad de expresión.

El segundo tipo de comerciante, precisamente por las motivaciones que lo llevaron a comerciar con las artesanías y no con cualquier otro artículo aplicará criterios diferentes y no caerá en el "mexican curios". Buscará obtener objetos con un carácter mas personal, pagándole al artesano a modo de que no se vea obligado a trabajar volúmenes que disminuyen la autenticidad y calidad de las piezas. Se dirigirá a mercados seleccionados que aprecien estos trabajos y, por lo tanto, estén dispuestos a pagar por ellos un precio diferente al de le

artesanía masiva.

Hasta donde yo sé, todos los comerciantes que han obrado de esa manera con las artesanías populares o que se han dedicado a la neoartesanía sin caer en el "mexican curios", son o han sido de alguna manera pintores, escultores, arquitectos o técnicos especializados y no únicamente comerciantes.

Luego pasamos a otras temáticas, los llevábamos a Chapultepec, se echaban sus algodones, los subíamos al trenecito y luego los llevábamos a comer al centro. Cuando llegábamos a la tienda les pedíamos que dibujaran lo que habían visto. También se nos ocurrió que para vender seis amates de un golpe había que pedirles que contaran historias en seis papeles, como un comic. También les contábamos historias a medias; les dábamos una trama para que ellos la enriquecieran y le dieran un final: corridos mexicanos, códices; en el primer cuadrito nace un niño, en el segundo crece el niño y va a la escuela o juega, en el tercer cuadrito ya es hombre y trabaja, en el cuarto conoce a una muchacha y se casa, en el quinto, como ya está casado pues se va a la cantina, hay un pleito y ¿en qué acabo?. Según unos se veía al asesino entre las rejas de la cárcel y un angelito dando vueltas por ahí. Y ¿ese quién es?, pues es el muertito que va a rendirle cuentas al creador.

Cuando tuvimos material suficiente aprovechamos la galería que teníamos y el 28 de febrero de 1963, a las 19 horas, como consta en la invitación, hicimos una exposición de estos trabajos. Como era la primera vez que

se presentaba el amate en público, invitamos a medio mundo, a críticos, de todo, y vestimos a los artesanos de frac (o casi).

Porque el amate es el tema de este festival; por la espléndida exposición montada sobre él, porque es el tema de estas conferencias y por estar directamente relacionado en la historia, como ejemplo de la neoartesanía, voy a referirme en particular, al caso del papel amate.

Esta es quizá, una de las muestras artesanales que mas difusión ha tenido en México y el mundo. En cualquier país se le puede encontrar, sin duda se identifica como artesanía mexicana y se llega a tomar por una artesanía popular. De esto se pueden derivar conclusiones y prejuicios que afecten en el futuro el desarrollo de la artesanía mexicana.

En el caso del papel amate, creado por el que esto escribe y Felipe Ehrenberg, los amateros y los pintores de Guerrero, se ve una saludable integración de concepciones estéticas y culturales y de técnicas que han estimulado la imaginación de todos sus participantes, beneficiado y desarrollado muchas comunidades y demostrado, no sólo con su abrumadora aceptación, la validez de esta aventura.

En Londres hay un mural firmado por Crispino Sánchez, alias Felipe Ehrenberg. (Que puede ser la base de la neoartesanía popular con raíces en lo intelectual.)

Después de la exposición empezamos a ver por las tiendas y las galerías a las que les vendíamos (entre ellas la Misrachi) papelitos que no eran nuestros. Nos dimos cuenta que se estaban saliendo de nuestras manos, que los artesanos caminaban por su propio pie; para no perder el negocio pensamos en no dejarlos salir de la tienda, en ponerles grilletes, atiborrarlos de coca-colas, rodear-

los de radios más potentes, ensordeciendo a todo San Angel; pero era demasiado tarde.

Por último me quiero referir a las investigaciones que se han hecho sobre el origen del papel y en las que sólo tres admiten sus orígenes⁽¹⁾. Tres investigadores, sin conocernos, llegaron, indagando de un pintor a otro hasta el origen de esta artesanía.

En el caso del papel amate reconozco que lo que en realidad pesa más, lo que al final de cuentas resulta importante, es y seguirá siendo el trabajo de los artesanos, pero me preocupa que del hecho de ignorar y no reconocer la otra parte puedan derivarse cómodas concepciones chovinistas que vuelvan esclerótica una actividad que requiere los riesgos de la vitalidad y que, por tanto, no puede dar la espalda a la realidad. Aproveché este artículo para poner en claro la parte que me corresponde.

Moralejas:

El león no es como lo pintan.

No sólo de reproducciones prehispánicas vive el hombre.

(1) Erdman Gormsen, IBERO-AMERIKANISCHES ARCHIV.

Gobi Stromberg, ETHNIC AND TOURIST ARTS, H.H. Graburn

Antonio Seldívar, EL CICLO MAGICO DE LOS DIAS, FONAPAS

* Agradezco la valiosa cooperación del Sr. Raúl Busteros.



Proyecto para una sala del Museo en ciudad Nezahualcoyotl

DISEÑO ARTESANAL Y MUSEOGRAFICO

Sin proponérmelo, empecé a intervenir en una serie de actividades que posteriormente me abrirían nuevos campos, ya que muchas de las artesanías o de los objetos artesanales que manejábamos tenían algunos defectos formales o eran susceptibles de adaptarse a nuevos conceptos de uso. Platicaba yo con el artesano productor y le dibujaba distintas posibilidades de modificación para que, por ejemplo, una cazuela que era redonda fuera ovalada y poder usarla para cocinar pescados y cuya decoración sugiriera ondas marinas para lograr una mayor ambientación. En otras ocasiones, objetos que eran utilitarios y que estaban sobre decorados, con mínimas modificaciones, podían volverse decorativos y, en lugar de ser ocupados en la cocina, usarse en salas como elementos ornamentales con lo cual se incrementaría la posibilidad de venta y precio. Así, sin proponérmelo, me fui adentrando en el estudio de formas, de decoraciones, de aplicación de elementos ornamentales y decorativos, trabajando con los artesanos, tratando de modificar algunos de los objetos sin que se desvirtuara la apariencia básica del producto ni el sentimiento implícito en el objeto por lo que, sin sentirlo, me inicié en el diseño artesanal familiarizándome con materiales

como el barro, la madera y los metales e incluso con algunos textiles que estaban sobrecargados con bordados excesivos y había que simplificarlos para que se volvieran más elegantes, o en algunos casos, cuando la decoración era pobre, enriquecerlos.

En ocasiones mi intervención no era en el objeto, sino en la técnica de trabajo o en el equipamiento, cuando me daba cuenta de que las herramientas o el sistema de producción podían ser mejorados con algún aditamento o con una modificación. En algunas ocasiones encontraba que el banco de trabajo era demasiado bajo o que el esfuerzo que hacía el artesano sería menor si la mesa tenía una altura más elevada. En muchas ocasiones el artesano me hacía caso y descubría que efectivamente era más fácil y más cómodo trabajar con las modificaciones propuestas, usando tal o cual herramienta que no conocía o que no se le había ocurrido utilizar.

Es interesante darse cuenta de cómo puede uno influir en la producción artesanal de un taller, de un pueblo o de una región:

Cuando Jorge Wilmot comenzó a hacer cerámica en Tonalá, Jalisco, nunca sospechó que su estupenda calidad de diseñador influiría de tal manera a este pueblo de ancestral alfarería, que al correr de los años una gran parte de producción llevaría su impronta.

Max Kerlow, arquitecto y comerciante, inventó la ahora tan difundida artesanía de pintura sobre papel de amate, logrando que indígenas nahuatl, decoradores de cerámica de la Sierra de Guerrero, pintaran sobre amates otomfes de la Sierra Norte de Puebla.

Victor Fosado introdujo en el también pueblo alfarero de Metepec, en el Estado de México, las figuras de muertres que ahora se hacen en los días de difuntos el mes de noviembre.

También me tocó poner mi granito de arena en estas cuestiones: las primeras tablillas huicholas que vieron ojos capitalinos, fueron las que conseguí para la primera exposición de este grupo en el MNAIP, luego promovimos su producción para la venta, y ahora se hacen por toneladas y en tamaños de hasta una hoja de madera contrachapada entera.



Grupo de indígenas Huicholes construyendo una casa huichol en el Museo Nacional de Antropología.

Otra de mis aportaciones son los policromados bordados en manta de algodón conocidos como de "Tenango de Doria", aunque no se hacen en ese pueblo, sino en las comunidades otomíes de San Nicolás y Santa Mónica, cercanas a Tenango, y que fueron generados por Raúl López y por mí, al encargar algunas servilletas y manteles que por curiosidad, para ver cómo salían, diseñé y encargamos a bordadoras indígenas, al ver los interesantes bordados que hacían para las servilletas de sus tortillas.

Ya para entonces, a finales de los años 50, y debido a mi constante actividad museográfica, empecé a ser conocido. Los museógrafos se podían contar con los dedos de las dos manos y sobraban algunos, pues estábamos abriendo apenas este campo. Mi participación constante en instalación de exposiciones temporales hacía que las experiencias fueran muy variadas y continuas a diferencia de algunos de mis colegas de Bellas Artes que se especializaban en colgar cuadros y colocar esculturas, o los que trabajaban en museos como el de Antropología, en donde sólo muy de vez en cuando se hacía alguna exposición temporal y el trabajo era más bien de mantenimiento.

La variada actividad del MNAIP, nos dio una gran agilidad en el uso y manejo de materiales y en la presentación de una gran diversidad de objetos textiles, de metal, cerámica, papel, cuero, y demás, con el obligado complemento de fotografías, textos, reconstrucción de habitat, mapas, y esquemas, para que la exposición fuera clara y el mensaje bien entendido, especialmente cuando debíamos mostrar la técnica de trabajo, para la que hacíamos una reconstrucción del taller, equipado con los implementos que se usaban.

Fue por esta época, y con motivo de la Feria Mundial de Bruselas, Bélgica, cuando realicé mi primer viaje a Europa visitando en el curso de dos meses algo así como sesenta y cinco museos en Bélgica, Holanda, Alemania, Suiza, Italia y Francia. Al final del viaje no sabía qué había visto, ni dónde lo había visto.

Después de los primeros años de intensa actividad, ésta comenzó a asentarse y tomar un ritmo más calmado, lo que permitió que pudiera incorporarme a la de un nuevo museo, el de Artes y Ciencias de la Universidad Nacional Autónoma de México, que tenía en aquella época una población estudiantil de cerca de doscientos mil estudiantes, y un cuerpo docente y administrativo muy numeroso.

El Dr. Rubén de La Borbolla, que había realizado algunas actividades de apoyo para la UNAM, entre otras el traslado de facultades del centro a la Ciudad Universitaria, era ampliamente conocido y apreciado por su capacidad de organización, por lo que siendo la creación de este museo uno de los proyectos que aún no se habían realizado, era lógico que se le llamara para organizarlo.

La UNAM, no solamente está dedicada a la docencia, también tiene como objetivo la investigación, para lo cual cuenta con Institutos operados por investigadores de tiempo completo, en donde además se imparten maestrías y doctorados. Y también tiene otro objetivo: la difusión de la cultura a través de sus

departamentos de Extensión Universitaria y de Difusión Cultural que también se manejan a nivel profesional. No es raro que el más importante director de sinfónica que tiene el país, sea el director del Departamento de Música, o que el Departamento de Danza esté dirigido por una de las más eximias y connotadas coreógrafas. Ha tenido así mismo a los más importantes directores y actores en el área de teatro, y para los museos también se decidió organizarlos con el personal técnico profesional necesario.

Para esto, se contaba con un edificio especialmente proyectado con un área de dos mil quinientos metros cuadrados para exhibición, en los que era posible montar exposiciones de cualquier tipo. El Museo está situado en el Campus Universitario por donde transita la mayoría de los estudiantes y abierto al público de la ciudad.

En aquella época, la CU, era uno de los atractivos de la ciudad y muchos de sus habitantes la visitaban los domingos para pasear por sus jardines y campos deportivos.

El Dr. de La Borbolla aceptó el encargo y me llevó para trabajar en los proyectos e instalación de las exposiciones, de tal forma que durante varios años, tuvimos que atender las actividades de los dos museos, cosa que a veces no era fácil.

Por estar el Museo Universitario dirigido fundamentalmente a los estudiantes, fue dedicado a exposiciones temporales. Si los alumnos iban a permanecer en la Universidad cuatro o cinco años y si el museo era de exposiciones permanentes, irían una o dos veces durante sus estudios profesionales; en cambio, si podíamos presentar varias exposiciones durante el año, el estudiante tendría muchas oportunidades para visitarlo. Por ello se estableció un programa de exposiciones que presentaría unas doce exposiciones anuales en las que se expondrían temas universales no especializados. Por ejemplo, si la exposición iba a ser de medicina, no iba a ser dirigida a los médicos, sino a los que no estudiaban medicina. También se tomaron en cuenta exposiciones nacionales o extranjeras de cultura general.

En 1960 se inauguró el Museo con una exposición de piezas arqueológicas que William Spratling -fundador de la actividad platera de Taxco- donó a la Universidad e integrada por alrededor de 120 extraordinarias piezas de las Culturas del Golfo del Estado de Veracruz y que fue completada con piezas prestadas por algunos museos para presentar un panorama completo de la cultura llamada "Remojadas".



*Inauguración de una exposición en el Museo Universitario.
Constan el Dr. Arno Leof, Alfonso Soto Soria, Julieta y William Spratling.*

Llenar dos mil quinientos metros cuadrados requiere un gran costo de instalación de muros, de vitrinas y demás montajes, por lo que esta primera exposición ocupó sólo una parte del Museo. Con el tiempo, al equipar toda la superficie, fue posible presentar varias exposiciones simultáneas, lo cual permitió tener siempre el museo abierto: Podíamos tener una exhibición en una área determinada del espacio, y estar trabajando en otra para la siguiente exposición. En algunas ocasiones tuvimos que ocupar todo el museo para exhibiciones muy importantes.

La oportunidad de hacer una de estas exposiciones llegó muy pronto: el Presidente del Perú visitaría México por lo que se planeó hacer una gran exposición de Arte Peruano, que sería inaugurada por el Presidente Prado, de Perú, y por el Presidente López Mateos, de México.

Para prepararla, el Dr. de La Borbolla viajó a Perú y se conectó con funcionarios del gobierno, con coleccionistas y con los museos que aportarían las piezas que serían exhibidas. Se integró la colección y se la trasladó a México.

La exposición presentaría piezas prehispánicas, de la época colonial, el arte del siglo XIX, el arte contemporáneo, el de las selvas amazónicas y el arte popular. Entre el arte prehispánico llegaron una selección de doscientas cincuenta piezas de oro peruano, textiles y cerámica. Para las demás épocas muebles y cuadros coloniales, escultura y pintura contemporánea. Había también una colección de arte popular. Parte de ella, que había sido adquirida especialmente para la exposición, fue donada al MUCA, lo mismo que el arte de la selva.

Una extraordinaria fotografía de diez por cinco metros de Machu Picchu, que en su momento fue la ampliación fotográfica más grande hecha en México, iniciaba la exposición y había sido tomada con una cámara especial con un lente giratorio de tal manera que cubría la totalidad del paisaje. La exposición era de gran importancia porque iba a hacer que los ojos de todos los habitantes de la ciudad y del país miraran hacia el Museo, lo conocieran, y se difundiera su actividad.

Su instalación fue un trabajo agobiante, pero nos dio la posibilidad de equipar totalmente el museo. Tuvimos que trabajar las últimas semanas de día y de noche y en algunos casos, alfombras coloniales o mantos de pieles de alpaca nos sirvieron de cama, pues dormíamos encima de ellos un par de horas para ser despertados y seguir trabajando dado que el tiempo apremiaba.

La exposición era tan grande, que el recorrido presidencial con explicaciones que daría el Dr. de La Borbolla, iba a durar un par de horas. Esto permitió que cuando los presidentes, funcionarios y público empezaban a recorrer las primeras salas, nosotros todavía seguíamos pintando las últimas. Habíamos calculado que el secamiento de la pintura duraría veinte o veinticinco minutos, de tal manera que cuando la comitiva llegara al lugar, la pintura ya estaría seca. Y así pasó, cosa que era inquietante para los boy scouts del Estado Mayor que recorrieron la exposición para ver que todo estuviera listo y encontraron que no acabábamos de pintar, pero los tranquilizábamos asegurándoles que cuando llegaran los presidentes, iba a estar totalmente terminado.

Mis experiencias en el Museo Universitario fueron múltiples y muy variadas. Fui su museógrafo durante 27 años y en ellos pude intervenir en un buen número de exposiciones. Cada una requería un catálogo dado que en exposiciones temporales, en el momento que se desmonta la exposición desaparece del planeta, si no se deja un testimonio, así que también tenía que ver con las técnicas de diseño gráfico e impresión.

El instalar entre doce a veinticinco exposiciones anuales me dio seguridad y constituyó para mí un verdadero laboratorio de experimentación. Los temas más socorridos eran los de pintura y de escultura tanto nacional como internacional. Entre otras tuvimos exposiciones de pintura cubana, de carteles polacos, de escultura de la India, de escultura china y africana, y muchas de pintores y escultores mexicanos contemporáneos.

Las exposiciones de arte precolombino, fueron cuidadosamente planificadas por el Dr. de La Borbolla. El basarse casi exclusivamente en préstamos de piezas solicitadas a coleccionistas particulares, con los que logramos un gran acercamiento, permitió que el Museo Universitario pudiera catalogar y dar a conocer piezas de colecciones privadas, lo que era en cierta forma una manera de proteger el acervo cultural, y al dejarlas ya catalogadas y conocidas.

Desde luego, el hecho de presentar material arqueológico en la UNAM, requería del estudio cuidadoso de las piezas, para evitar que alguna falsificación pudiera exhibirse, ya que esto automáticamente la autentificaría. Esto nos hizo poner en contacto con los expertos en autenticación de piezas. Trabajar con ellos también me dio experiencia sobre autenticación, aunque de ninguna manera me considero experto en esas cuestiones.

En el MUCA tuvimos una exposición de dibujos franceses de los siglos XIX y XX, de las colecciones del Louvre, con obras de Picasso, Renoir, Modigliani, Pizarro y otros importantes artistas. Era emocionante manipular la obra de pintores que uno ha conocido a través de los libros y que ha visto en museos en el extranjero.

Tuvimos también exposiciones insólitas, como fueron las de matemáticas, derecho o contaduría, en donde hay que poner todo el ingenio para expresar a través de imágenes y de unos cuantos objetos estos temas que difícilmente son concebidos para una exposición.

Además, pudimos adquirir para las colecciones permanentes, una colección de artesanías internacionales que nos dio varios temas de exhibición pues era una colección extensa y podíamos hacer exposiciones de textiles, de cerámica, de escultura o de animales en el arte popular.

El Dr. de La Borbolla estuvo como director del Museo los primeros seis o siete años y lo dejó por motivos de salud. Esto me desalentó un poco y pensé renunciar

y dedicarme a otras actividades y así se lo manifesté. El me dijo: "Este museo tiene muchas posibilidades, es una institución necesaria y útil para la Universidad y si yo me retiro y usted también, existe la posibilidad de que las gentes nuevas que lleguen desvirtúen el trabajo que hemos realizado, así que como amigo, le pido que se quede para que el Museo siga adelante, y tal como lo planeamos". Así sucedió y con el tiempo llegué a ser director del mismo.

Este período fue menos agradable ya que como director tuve que enfrentar problemas burocráticos que nunca me interesaron y atender visitantes "distinguidos" cuando estaba ocupado en cosas más interesantes.

Don Daniel se había también retirado del MNAIP en donde habían nombrado a otro director con el que no simpaticé. Así, aprovechando una licencia, me había desligado de sus actividades, pero durante el tiempo en que me dediqué a los dos museos, mi tiempo estaba saturado por el trabajo, lo cual canceló mis actividades artísticas. El instalar con frecuencia exposiciones de arte, me obligaba a seguir en contacto con el medio artístico. Seguí también frecuentando a Carlos Mérida, a quien convencí que organizara una exposición sobre su obra que fue muy significativa e intitulada: "El Diseño, la Composición y la Integración Plástica de Carlos Mérida" y mostraba muchos de los proyectos, bocetos y apuntes realizados por el maestro para su obra de integración a la arquitectura y para la pintura de caballete. La exposición tuvo tanto éxito, especialmente entre estudiantes de arquitectura, que tuvimos que prolongarla todo un año y a la que los profesores de diseño llevaban a sus alumnos, para dar su clase frente a ella.

Otra exposición exitosa fue la de José Luis Cuevas, destacado artista, siempre controvertido y polémico. Esta exposición se llamó: "Cuevas, Estatura, Peso y Color". Al hacerle la proposición, José Luis se entusiasmó y me abrió su estudio dándome las más amplias facultades para revisar sus archivos, notas y dibujos, pudiendo meter mis manos en todos los lugares que se me antojaba y revolver todo lo que encontraba. Siempre me ha gustado la obra de Cuevas, pero a través del manejo del material que tuve oportunidad de manejar, llegué a compenetrarme de ella y a admirarla profundamente.

La exposición resultó un éxito, la obra exhibida cuantiosa y muy documentada con fotografías, carteles, artículos periodísticos -algunos favorables y otros muy críticos- catálogos de exposiciones y grabados, dibujos, acuarelas y dos de los pocos óleos que el artista ha pintado. La exposición me hizo entrar en un estrecho



*Inaugurando la exposición de Cuevas en el Museo Universitario.
José Luis Cuevas, Dr. Pablo González Casanova (Rector), Dr. Leopoldo Zea,
Alfonso Soto Soria y Berta Cuevas.*

contacto con José Luis y con su familia, y desde entonces somos entrañables amigos.

En 1967, el Museo Universitario presentó una exposición retrospectiva de David Alfaro Siqueiros, que ha sido la más completa que se ha hecho de este artista. En ella se exhibieron obras pintadas desde 1913 hasta el año de la exhibición.

Por aquellos días, el maestro estaba trabajando en sus murales para el "Poliforum Siqueiros", parte de cuyas secciones de gran formato, pudimos instalar a base de complicadas maniobras, junto con otras doscientas obras que integraron la colección exhibida. Esta exposición permitió reencontrarme con Siqueiros, al cual había dejado de ver durante mucho tiempo. Por la importancia

de la muestra decidió intervenir en el montaje y lo tuvimos todo el tiempo acompañándonos durante la instalación. Tuve la oportunidad de conversar con él muchas horas, comentando sus cuadros y las circunstancias en que los había pintado. La exposición debería haber sido presentada en el Museo de Arte Moderno ya que era un homenaje nacional, pero no sé por qué cosa había un distanciamiento entre Siqueiros y los funcionarios del Instituto Nacional de Bellas Artes, por lo que fue posible llevarla a la Universidad con lo que esta importante exposición quedó en mis manos.



*Inauguración de la exposición de David Alfaro Siqueiros en el MUCA, (UNAM),
Alfonso Soto Soria, Ing. Barros Sierra (rector), Siqueiros.*

Mi permanencia en el Museo Universitario me dio la oportunidad de relacionarme con la Facultad de Arquitectura, cercada pared de por medio al museo, y con la cual teníamos estrecho contacto por presentar con frecuencia exposiciones de arquitectura que me permitieron conocer a varios de los más importantes arquitectos mexicanos y algunos de otros países. Entre ellos están el finlandés Alvar Aalto, el japonés Kenzo Tange y el arquitecto Gropius, considerados dentro de la decena de arquitectos más destacados del siglo.

Mi relación con Juan Antonio García Gayú, uno de los directivos de la Facultad, propició el que fuera invitado para integrarme a su equipo docente y

durante 17 años, después de los exámenes de oposición correspondientes, fui nombrado Profesor de Asignatura en las cátedras de Diseño Básico y Representación Gráfica, en los cursos de estudiantes que ingresaban del bachillerato a la universidad. Esto me permitió desarrollar sensibilidad para el trato con jóvenes, aumentar mi capacidad de expresión como profesor, logrando más seguridad en la actividad docente y entender más a mis hijos cuando éstos crecieron y tuvieron la edad difícil que hace pensar en el choque generacional, cosa que nunca he sentido en mi familia.

En estas épocas conocí a Carlos Velazco, miembro del equipo de profesores al que me integré, arquitecto y padre jesuita, que por entonces inició su diaconado, profesó de sacerdote y que desde entonces es capellán de mi familia y muy querido amigo.

En 1960, el Arq. Pedro Ramírez Vázquez, pudo hacer cuajar un proyecto que tenía muchos años de estarse gestando y fue la creación e instalación de un nuevo Museo Antropológico. Se pretendía exhibir de una manera mucho más adecuada las colecciones del Museo de la Calle de la Moneda y que estaban muy aumentadas por las que las investigaciones y exploraciones arqueológicas estaban sacando a la luz. El viejo Museo de Antropología, ubicado en un palacio colonial, que había ocupado originalmente la Casa de Moneda, y en donde había estudiado antropología y hecho mis pininos en museografía, era insuficiente y además inadecuado por sus características arquitectónicas, para alojar de manera apropiada el acervo arqueológico con que ya contaba México, especialmente las salas de Etnografía en las cuales solamente estaba expuesta una pequeña muestra de los distintos grupos étnicos de la República.

El proyecto era muy ambicioso, se requería una ubicación ideal, una construcción adecuada y un costo de obra elevado.

Siendo el Arq. Ramírez Vázquez, un extraordinario organizador y uno de los arquitectos más destacados de México, logró convencer al Presidente Adolfo López Mateos de la bondad del proyecto, que estaba apoyado por el entonces Secretario de Educación Pública don Jaime Torres Bodet, quien veía con mucho entusiasmo el proyecto. En aquel entonces, el Arq. Ramírez Vázquez, tenía el cargo de Director del Programa Nacional de Construcción de Escuelas, pero había tenido algunas incursiones en el campo de la Museografía, habiendo proyectado y construido un museo en Ciudad Juárez, punto fronterizo con Estados Unidos, como un ejemplo de lo que podía ser una ventana de la cultura nacional hacia el

exterior. También había hecho una novedosa instalación museográfica aledaña al castillo de Chapultepec, en el centro del bosque del mismo nombre, en donde había construido una galería circular que se recorría por una rampa descendente, mostrando la historia de las luchas y de las conquistas sociales de México a través del tiempo.

Uno de los argumentos más convincentes que utilizó el arquitecto Ramírez Vázquez para imponer su idea fue el hecho de que un gran museo de Antropología iba a recuperar su costo en poco tiempo, dado que obligaría a los turistas, tanto nacionales como extranjeros, a permanecer en la ciudad uno o dos días más de lo que tenían proyectado para poder visitar el Museo. El ingreso que tendría México en gastos indirectos como eran hoteles, restaurantes y transportes, repondrían el costo, aunque estos ingresos no entrarían a las arcas de la Secretaría de Hacienda a través del Museo.

También era presumible el financiamiento para mantenimiento del Museo por los conceptos de entradas y servicios que podía prestar para lo cual se planearía una serie de eventos y actividades interesantes.

El Presidente de la República aceptó que se iniciara el proyecto, en la inteligencia de que el Museo debería inaugurarse al final de su gestión para la que faltaban cuatro años. Dicho proyecto debería ser aprobado para poder destinar los fondos necesarios para su construcción e instalación. Se formuló un programa de tiempos, calculando que el proyecto estaría listo en un par de años y la construcción llevaría hasta su culminación los dos años finales, debiéndose inaugurar el Museo hacia los últimos meses del mandato presidencial, por lo que había que acelerar las acciones que se deberían de llevar a cabo, dado que el tiempo era realmente corto para la envergadura de la obra que se estaba planeando.

No había en México experiencia en este tipo de museos ya que el que se proyectaba debería estar al nivel de los más importantes y grandes que se habían construido en el mundo, por lo que tuvo que integrarse un equipo de investigación para iniciar los estudios de factibilidad correspondientes a la planeación del museo y establecer los parámetros de manejo de espacio, de características de instalaciones, de criterios y de todo lo que era necesario para proyectar el edificio y organizar lo necesario para la museografía. Para esto, un grupo de arquitectos comenzó a viajar visitando museos importantes de otros países para estudiar sus características, tipo de bodegas, accesos y servicios y cómo estaban resueltas sus dependencias técnicas y administrativas.

Por otro lado, se formó un equipo de museógrafos, al que fuimos invitados todos los que teníamos experiencia en montaje de exposiciones y habíamos trabajado en Museos.

El equipo se integró pidiéndonos prestados, a base de comisiones, a los museógrafos de las distintas instituciones, quedando adscritos al Comité Pro Construcción de Escuelas, institución designada por el Presidente para encargarse del proyecto, con lo cual se lograba independencia del Instituto Nacional de Antropología. De esa manera se lograba una gran libertad de acción en cuanto a la contratación de personal, independencia de dependencias existentes, y descentralizada de lo que podía ser burocracia que pudiera entorpecer de alguna manera las acciones que se iban a emprender.

El Museo de Arte Popular aceptó mi comisión y de esta manera quedé incorporado al incipiente equipo, aunque seguí atendiendo el Museo de la Universidad.

El trabajo de planeación duró 2 años, durante los cuales se sentaron las bases de lo que debía ser el museo. El equipo de museógrafos formado por ocho o nueve miembros, se dedicó a establecer los criterios para la instalación de piezas, tipos de vitrinas, materiales y mamparas que se tenían que utilizar, de los formatos y proporcionalidad del mobiliario museográfico y de bases y pedestales en función de las piezas que se iban a exhibir y que eran bien conocidas por nosotros.

Se decidió que el museo debería tener dos niveles de exhibición: el piso bajo dedicado a las salas de introducción y a las salas de arqueología, y la alta, a las exhibiciones etnográficas pobremente representadas en las colecciones del viejo Museo de Antropología, por lo que había que hacer viajes a las zonas indígenas para localizar, adquirir y recoger los materiales que se exhibirían.

Se organizó un departamento de producción para hacer los dioramas, maquetas, modelos, letras y letreros, cédulas, foto murales, impresiones en serigrafía, mapas, esquemas, cuadros estratigráficos y cronológicos que iban a ser necesarios para ilustrar y complementar toda la información que darían las piezas en exhibición.

En el área de Etnografía, además, se decidió la reconstrucción del hábitat, por lo que en cada una de las salas etnográficas se construiría una casa característica de los grupos indígenas, proyecto que planteó un problema técnico serio, ya que

el sistema constructivo de una casa indígena es muy complejo en cuanto a los nudos y ataduras con que se fijan los distintos elementos de madera, y cómo se fijan estos elementos a los muros de barro, de piedra o bambú, y la forma de hacer la techumbre que también está trenzada de alguna manera especial, y lo relativo a la colocación de los objetos que van dentro de las casas, especialmente cuando se trata de adoratorios. Habría que registrar a base de fotografías y dibujos cada uno de los detalles lo cual implicaba un minucioso trabajo realizado por especialistas y un gran costo por el traslado y permanencia de los técnicos en las zonas indígenas.

Al tratar de resolver este problema, se me ocurrió que lo más adecuado y fácil era contratar a los mismos aborígenes para que construyeran sus casas dentro del museo. En el momento oportuno, llegaron con todos los materiales de su región, y todo lo necesario para la utilería y mobiliario, y en unos cuantos días construyeron sus edificaciones y acomodaron muebles y adornos. El problema quedó resuelto de la manera más rápida y económica que hubiéramos podido lograr.

En Arqueología, para culturas que no estaban convenientemente representadas en cuanto a especímenes, se planearon expediciones que proporcionaron nuevas piezas y completaron las colecciones existentes. También se realizó una campaña entre los coleccionistas para que aquellas piezas notables, que estaban en propiedad de particulares fueran donadas al museo, acción que tuvo mucho éxito porque piezas extraordinarias fueron integradas a las colecciones y tuvieron su lugar en las salas de exhibición. La generosidad de los coleccionistas fue una muestra del entusiasmo despertado por el nuevo museo que iba a tener el país.

Para la elaboración de los guiones museográficos, se contrató a los más brillantes investigadores en Arqueología y en Etnografía, por lo que en la instalación pudimos contar con los más destacados exponentes de la antropología mexicana, con los que dialogábamos constantemente para decidir la secuencia cultural que debía tener la sala, la selección de materiales y la información que se tendría que proporcionar.

También se contrataron algunos importantes artistas del país como: Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Matías Goeritz, Alfredo Zalce, José Chávez Morado, Rafael Coronel, Rina Lazo, Arturo García Bustos y algunos otros, para que ambientaran algunas de las salas con murales ilustrativos y relacionados con los temas que se desarrollaban en las salas.

Iker Larrauri y Luis Covarrubias, estupendos ilustradores y artistas destacados, documentaron gráficamente las salas con escenas que reconstruyeran el hábitat, la fauna extinta, la ubicación, el paisaje, la indumentaria y el tipo físico, ilustraciones que fueron complementados con modelos, maquetas y dioramas, de tal manera que la información complementaria a los objetos fue exhaustiva y apoyó toda la didáctica que tiene el museo para que cada visita y cada sala sea una verdadera lección de lo que es el pasado arqueológico y lo que es el presente etnográfico de nuestro país.

En 1962, el Presidente López Mateos aprobó el proyecto y se inició la construcción del museo el cual quedó terminado e inaugurado en las fechas previstas.

Mi participación fue muy activa durante todo el desarrollo del proyecto. Desde el principio de la planeación y durante la construcción misma, fui encargado inicialmente de la instalación de dos salas de Etnografía. Cada sala tenía un responsable, y faltando pocos meses para la inauguración, pudo notarse que como cada sala se estaba proyectando de una manera independiente de las demás, había entre ellas falta de unidad como si cada una fuera un museo distinto. El Arq. Ramírez Vásquez me pidió que me encargara de una coordinación general de la museografía, con el propósito de crear sistemas que le dieran la unidad de concepto necesaria, con lo cual se incrementó mi actividad.

De hecho, no tenía tiempo para salir del museo más que para bañarme, y esto de vez en cuando. Ahí nos daban de comer y yo no sólo tenía que atender las salas que estaban a mi cargo, lo cual requería mucho tiempo por el infinito número de detalles que había que resolver, también tenía que recorrer diariamente todo el museo, hablar con los encargados del montaje museográfico y establecer los denominadores comunes para lograr la unidad requerida, lo cual si bien ciertamente me complicó la vida, también me dio una gran experiencia, metiendo mi cuchara por todos lados y aprendiendo de mis colegas, tanto de sus aciertos como de sus errores.

El Museo, en su inauguración, tuvo una gran afluencia de visitantes y sigue siendo uno de los puntos turísticos característicos de la ciudad de México. La idea que tuvo Ramírez Vásquez de que este museo detuviera a los visitantes uno o dos días más se ha cumplido al pie de la letra y estoy absolutamente seguro que la recuperación económica lo pagó en muy breve tiempo. Aparte de esto, le dio al país un gran prestigio ya que, en su momento, el Museo Nacional de Antropología

de México, fue el más moderno e importante en cuanto a instalaciones. Para todos los nuevos museos que se hacían llegaban arquitectos y museógrafos para estudiarlo y ver qué soluciones aportaba.

Compartimos nuestras experiencias con gusto y entusiasmo con colegas de otros lados, de tal forma que la experiencia que tuvimos y las realizaciones que logramos fueran utilizadas también en otros lugares. La museografía mexicana se volvió adulta pues aprendimos a hacer museos. Después de esto, los museos en los que tuve que intervenir, planear y organizar fueron mucho más fáciles de ser llevados a cabo, por la experiencia que me dio el Museo Nacional de Antropología, que he podido aplicar constantemente y que también me ha servido mucho en la labor docente que he llevado a cabo en los distintos cursos y seminarios de Museografía en que he intervenido.

Inaugurado el Museo Nacional de Antropología, los que estábamos comisionados por nuestras instituciones, regresamos a nuestros antiguos sitios de trabajo, renuncié al Museo de Artes e Industrias Populares del cual había estado ausente cuatro años y me reintegré plenamente a la Universidad, intensificando desde luego mis actividades, ya que podía dedicarles mayor tiempo.

A mediados de los sesentas, uno de los directores de la fábrica de cigarros “El Aguila”, empresa que tenía muchos obreros y empleados, decidió establecer un programa de exhibiciones dirigido a sus trabajadores. El era coleccionista de pintura, cliente de la Galería de Arte Mexicano, y conversando con su directora Inés Amor, ella sugirió que se me encomendara dicho programa. Lo novedoso es que ya que muy pocos de los trabajadores iban a exposiciones, lo adecuado era llevarlas a la fábrica y colocarlas en un sitio estratégico para que se visitaran forzosamente.

Me interesó el proyecto y con ese propósito se adaptó en el comedor de la empresa, un espacio en uno de los muros perimetrales en donde instalamos una serie de vitrinas y formulamos un programa didáctico para presentar una serie de exposiciones que en su conjunto dieran una lección de historia de arte mexicano e internacional, desde sus inicios hasta la época moderna.

Aprovechando conexiones conseguidas a través de la Galería de Arte Mexicano y promovidas por Inés Amor, con las colecciones disponibles en el Museo Universitario o en algunas otras instituciones como podía ser el Instituto Nacional de Bellas Artes y con coleccionistas particulares, pudimos conseguir durante los

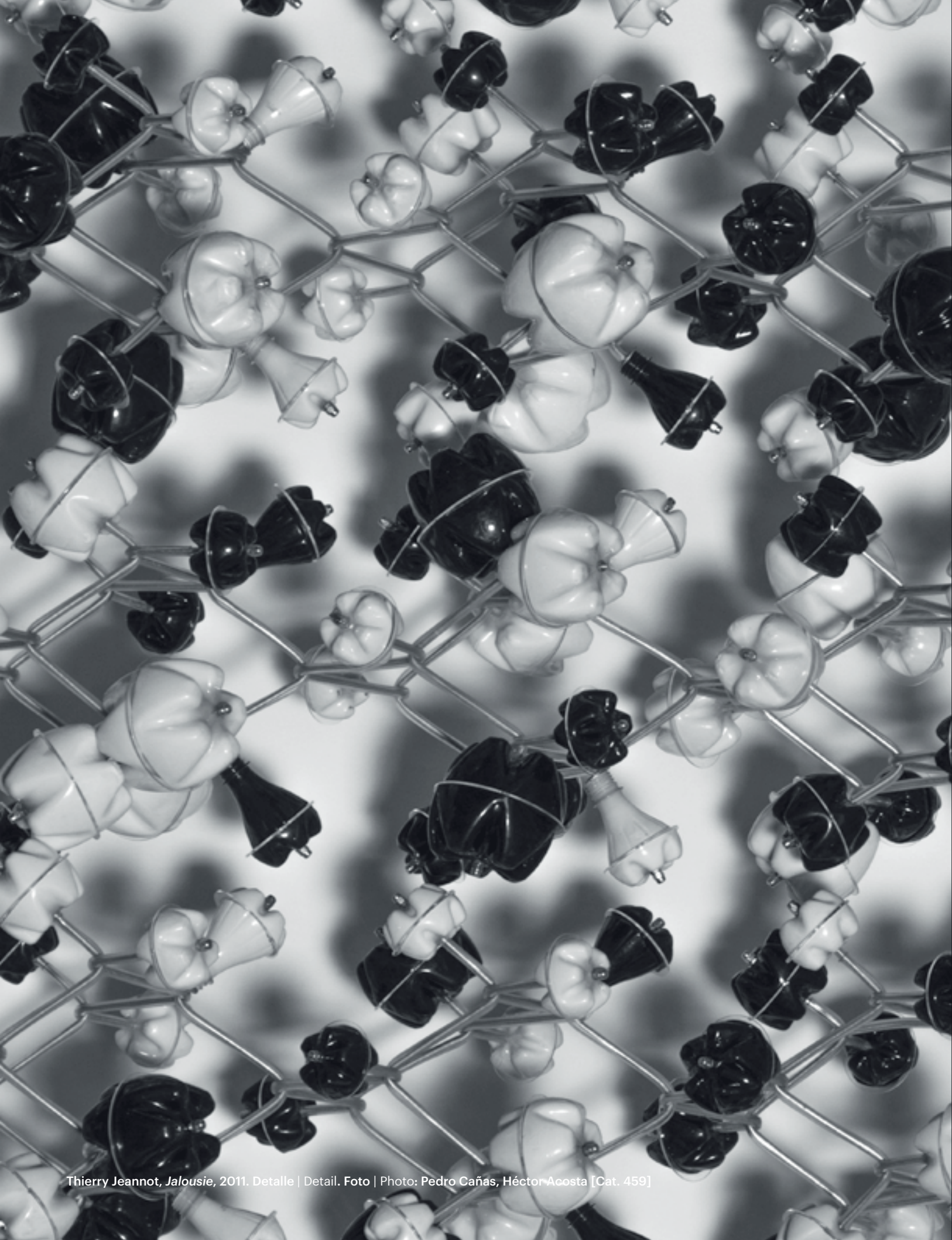
cuatro o cinco años que duró el programa, estupendas obras de arte con las cuales documentamos los distintos períodos en que fueron repartidas las exposiciones. Estas eran sintéticas, ciertamente, pero de muy alta calidad. Se cambiaban cada tres meses y para documentarlas se hicieron pequeños catálogos, se publicó un boletín y se hacían encuestas y concursos entre los trabajadores para ver cuál era la penetración que estas exposiciones habían tenido. Se instalaban dos veces, una en la planta que tenía la empresa en la ciudad de México, y la otra en la de Irapuato, en el Estado de Guanajuato, por lo que la exposición estaba planeada como exposición viajera.

Mi contraparte en “El Aguila” era Victor Palacio, de la oficina de Relaciones Públicas, quien estaba encargado de recordarme el cambio de exposiciones, corretearme hasta que se montaba, pedirme el texto y el material gráfico para el catálogo que luego imprimía, llevarme a Irapuato en donde nos agasajábamos espléndidamente a costillas de la Compañía, pero su labor más difícil fue convencerme de fumar de los cigarrillos que se producían en la fábrica. Yo fumaba entonces de la competencia, cosa que al fin consiguió cuando me di cuenta que ya no tendría que gastar en cigarrillos ya que si cambiaba a los del Aguila me los regalarían por camionadas.

Fue realmente una buena experiencia: la temática era planeada de tal forma que cada cuatro o cinco exposiciones integraban una lección completa en la que podíamos explicar las distintas modalidades y estilos comprendidos en el tema desarrollado. Hacia 1970, “El Aguila” cambió de dueños, la fábrica de la ciudad de México cerró sus puertas y el programa murió volando al cielo para el deleite de ángeles y serafines



Proyecto para una sala del Museo en ciudad Nezahualcoyotl



Thierry Jeannot, *Jalousie*, 2011. Detalle | Detail. Foto | Photo: Pedro Cañas, Héctor Acosta [Cat. 459]

Lista de obra | List of works

Esta lista de obra corresponde a la estructura del guion curatorial de la exposición. Las ciudades y fechas de nacimiento y deceso de los autores sólo se mencionan en la primera entrada de cada autor. Nos parece importante indicar la procedencia de las piezas para señalar la diversidad de centros de producción que existen en el país: incluimos aquellos lugares donde fueron producidas las piezas de los que tenemos certeza.

—
This list of works follows the structure of the curatorial outline of the exhibition. The artists' cities and dates of birth and death are only included with the first appearance of each of their names. It was important to us to indicate the pieces' places of origin as a way of highlighting the diverse geography of centers of production in Mexico; we have included a place of origin for those pieces for which we have reliable information.

Siglas de instituciones | Acronyms of institutions:

CIDI: Centro de Investigaciones de Diseño Industrial

DiGAV: Dirección General de Artes Visuales

INPI: Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas

MAP: Museo de Arte Popular

UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México

FA: Facultad de Arquitectura

Fonca: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

HACIA UN ARTE EN LA VIDA DIARIA TOWARDS AN ART OF DAILY LIFE

EL ARTE EN LA VIDA DIARIA: LA EXPOSICIÓN ART IN DAILY LIFE: THE EXHIBITION

1. Clara Porset (Matanzas, 1895-Ciudad de México, 1981)

El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México, México, INBA, 1952

Catálogo | Catalog

27 × 21 × 1 cm

Archivo Clara Porset, CIDI, FA, UNAM

2. Fotógrafo no identificado |

Unidentified photographer

El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hecho en México, 1952

Vistas generales de exposición | General views of the exhibition

Montaje Bellas Artes | Bellas Artes installation. **3 copias de exhibición |** exhibition copies

Montaje Ciudad Universitaria, UNAM | Ciudad Universitaria, UNAM installation.

6 copias de exhibición | exhibition copies
Archivo Clara Porset, CIDI, FA, UNAM

UN CANON MANUAL-INDUSTRIAL A HANDMADE-INDUSTRIAL CANON

3. Fernando Cattori (Ciudad de México, 1996)

Clara Porset: Diseño moderno de tradición local, 2022

Video

3' 35"

EP | Executive Producer: **Ana Laura Solís**

Productor | Producer: **Jaume Rigual**

Directora de fotografía | Director of Photography: **Aura Solís**

Gerente de producción | Production Manager: **Alonso Rodríguez**

Dirección de arte | Art Director: **Júlia Badosa**

Sonido | Sound: **Raúl Cortez**

Cortesía Fernando Cattori

Odilón Ávalos Razo (Puebla, 1881-Guadalajara, 1957)

4. Damajuana | Demijohn, ca. 1950

Vidrio soplado | Blown glass

42.5 × 25 × 25 cm

Guadalajara, Jalisco

5. Florero calabaza verde | Green

gourd flower vase, ca. 1950

Vidrio soplado | Blown glass

46 × 23 cm

Tlaquepaque, Jalisco

6. Jarra | Pitcher, ca. 1950

Vidrio soplado | Blown glass

32 × Ø15 cm

Guadalajara, Jalisco

Colección Acervo de Arte Indígena, INPI

7. Michael van Beuren (Nueva York, 1911-Cuernavaca, 2005), Klaus Grabe (Berlín, 1910-Sarasota, 2004), Morley Webb (Estados Unidos, 1910-Ciudad de México, 1986)

Alacrán, ca. 1940
Tumbona | Lounge chair. Madera de primavera y cintas de nylon | Primavera wood and nylon strips
71 × 145 × 65 cm
Colección particular

8. Michael van Beuren para | for Domus (Ciudad de México, 1936-1973)
Silla y escritorio | Chair and desk, ca. 1940
Madera de pino laqueada y palma | Pine wood and palm
Diversas medidas | Various dimensions
Colección Jan van Beuren

Saúl Borisov (Borisov, 1912-1991)
9. Tapiz | Tapestry, ca. 1960
Lana tejida en telar de pedal | Wool woven on pedal loom
162.5 × 29.5 cm

10. Tapiz | Tapestry, ca. 1960
Lana tejida en telar de pedal | Wool woven on pedal loom
104 × 89.5 cm
Colección Tonya Borisov

José Feher (Miskolc, 1902-Ciudad de México, 1988) para | for Cerámica de Texcoco (Texcoco, 1940-1970)
11. Centro de mesa | Centerpiece, ca. 1950
Loza esmaltada | Glazed clay
Ø7.5 × 30 × 30 cm
Colección particular

12. Centro de mesa | Centerpiece, ca. 1950
Loza esmaltada | Glazed clay
16.5 × 25 × 25 cm
Colección particular

13. Vasija trípode | Tripod pot, ca. 1950
Loza esmaltada | Glazed clay
10 × Ø30 cm
Colección particular

14. Plato | Plate, 1957
Loza pintada y esmaltada | Glazed and painted clay
1.5 × Ø32 cm
Colección Daniel y Pablo Feher

15. José Feher
Plato | Plate, 1957
Loza esmaltada y calada | Glazed and fretted clay
1.5 × Ø32 cm
Colección Daniel y Pablo Feher

Margaret Bryan Hartshorne de Carrasco (Nueva York, 1928–Ciudad de México,

2019) para | for Taller Maja (Ciudad de México, 1945-1990)
16. Jarra | Pitcher, ca. 1965
Cerámica esmaltada y pintada a mano | Glazed and hand-painted ceramic
13.5 × 17 cm

17. Tazas y platos | Cups and plates, ca. 1965
Cerámica esmaltada y pintada a mano | Glazed and hand-painted ceramic
Diversas medidas | Various dimensions
Colección particular

Los Castillo (Taxco, s.f. | n.d.) [Antonio Castillo (Toluca, 1917-Taxco, 2000), Justo Lucio Castillo (Querétaro, 1915-Taxco, 2002), Jorge Wilfrido Castillo (Toluca, 1920-Taxco, 1972), Miguel Castillo (Toluca, 1913-Taxco, 2012)]
18. Ave | Bird, ca. 1980-2000
Jarra | Pitcher. Metales casados con incrustaciones de mosaico de piedras verdes | “Married metals” inlaid with green stone mosaic
32.5 × 31 × 12 cm
Taxco, Guerrero

19. Colibrí | Hummingbird, ca. 1980
Jarra | Pitcher. Plata, cobre, latón y mosaico de piedras verdes | Silver, copper, tin and green stone mosaic
26.8 × 15 × 9 cm
Taxco, Guerrero
Colección Juan Rafael Coronel Rivera

20. Ernesto Gómez Gallardo (Ciudad de México, 1917-2012)
Silla paleta UNAM, 1951
Barra de acero, contrachapado de pino laminado | Steel bar, laminated pine plywood
Diversas medidas | Various dimensions
Colección CIDI, FA, UNAM

21. Alfredo Ortega (Ciudad de México, 1908-1988) para | for Platería Ortega (Ciudad de México, s.f. | n.d.)
Juego de té | Tea set, ca. 1960
5 elementos | pieces. Plata | Silver
Diversas medidas | Various dimensions
Colección Álvaro Ortega

22. Cynthia Sargent (Boston, 1922-Santa Fe, 2006)
Bartok, 1956
Edición | Edition, ca. 1967
Tapete | Rug. Lana y mohair con algodón | Wool and mohair with cotton
271 × 271 cm
Adquisición Colección Primaria en comodato en MUAC, (DiGAV, UNAM)

William Spratling (Nueva York, 1900-Taxco, 1967)
23. Caja con figura de dos serpientes | Box with two-snake figure, 1947-1967
Plata y madera de ébano | Silver and ebony wood
2.7 × 13.3 × 8 cm
Taller Taxco el Viejo

24. Copa para champaña | Champagne flute, 1947-1967
Plata | Silver
14.8 × 10.7 cm
Taller Taxco el Viejo

25. Cuchillo para queso | Cheese knife, 1947-1967
Madera de ébano y plata | Ebony wood and silver
18.5 × 5.5 cm
Taller Taxco el Viejo

26. Jarra redonda con cinta de plata y tapa | Round pitcher with silver ribbon and lid, 1931-1945
Plata | Silver
20 × Ø18.8 cm
Taller La Florida-Las Delicias

27. Juego de cubiertos con motivo amarres | Flatware set with rope motif, 1947-1967
4 elementos | pieces. Plata | Silver
Diversas medidas | Various dimensions
Taller Taxco el Viejo

28. Juego de café Jaguar con charola | Jaguar coffee set with tray, 1947-1967
4 elementos | pieces. Plata y madera de ébano | Silver and ebony wood
Diversas medidas | Various dimensions
Taller Taxco el Viejo

29. Plato ovalado con puntos | Oval platter with dots, 1931-1945
Plata | Silver
25.5 × 22.6 cm
Taller La Florida-Las Delicias
Colección Familia Ulrich en comodato en el Museo Franz Mayer

Taller sucesores de William Spratling (Taxco, Guerrero, 1979)
30. Charola con incrustaciones de figuras geométricas | Tray inlaid with geometric figures, ca. 1979
Madera de sabino y plata | Bald-cypress wood and silver
61 × 30.5 cm

31. Juego de cubiertos para ensalada | Salad utensil set, ca. 1979

Madera de caoba y plata | Mahogany wood and silver
42.5 × 6 cm c/u | each one

32. Juego de cubiertos con motivo amarres | Flatware set with rope motif, ca. 1979
3 elementos | pieces. Plata | Silver
Diversas medidas | Various dimensions

Colección Familia Ulrich en comodato en Museo Franz Mayer

33. Eva Zeisel (Budapest, 1906-Nueva York, 2011) para | for Loza Fina S. A. (Lofisa, Guadalajara 1948-1990), Sears (México, 1947)
Vajilla | Tableware, ca. 1950
7 elementos | pieces. Loza blanca | White tableware
Diversas medidas | Various dimensions
Colección Roberto Montenegro, Hospicio Cabañas, INBAL

UNA MODERNIDAD AL SUR: LA PUESTA EN ESCENA A MODERNITY OF THE GLOBAL SOUTH: SETTING THE SCENE

LA NACIÓN DEL ASIENTO BAJO THE NATION OF THE LOW SEAT

Clara Porset

34. Carrito de servicio | Service cart, ca. 1962
Madera de caoba entintada y vidrio | Stained mahogany wood and glass
70 × 85.5 × 60 cm
Colección Magdalena Kuri y Luis Muñoz

35. Interior. Proyecto | Interior design. Project, s.f. | n.d.
3 bocetos | sketches. Lápices de colores sobre papel | Color pencils on paper
Diversas medidas | Various dimensions
Archivo Clara Porset, CIDI, FA, UNAM

36. Silla | Chair, s.f. | n.d.
Madera de sabino y fibra natural | Bald-cypress wood and natural fiber
82 × 42 × 48 cm
Archivo Clara Porset, CIDI, FA, UNAM

37. Silla de comedor para la casa del arquitecto | Dining room chair for the home of architect Enrique Yáñez, ca. 1956
Madera de caoba entintada y barnizada, y fibras naturales | Stained

and varnished mahogany wood and natural fibers
80 × 40 × 50 cm
Archivo Clara Porset, CIDI, FA, UNAM

38. Mesa trípode | Three-legged table, ca. 1971
Madera de sabino entintada | Stained bald-cypress wood
34.5 × Ø100 cm |
Colección Celia Gutiérrez de Rus

39. Totonaca, ca. 1952
Sillón | Armchair. Madera de sabino y asiento tapizado en tela de Riggs y Sargent | Bald-cypress wood and chair upholstered in fabric by Riggs and Sargent
74 × 78.5 × 67 cm
Colección Sergio Autrey

40. Country Club, ca. 1957
Silla | Chair. Madera de caoba, piel, bronce y estoperol | Mahogany wood, leather, bronze and rivets
84 × 60 × 46 cm
Colección MUAC (DiGAV, UNAM).
Donación Country Club Churubusco, CDMX, 2022

41. Silla | Chair, ca. 1970
Madera de caoba y tela de algodón | Mahogany wood and cotton fabric
81 × 60 × 75 cm
Colección Juan Rafael Coronel Rivera

42. Tumbona | Lounge chair, 1957 para el | for the Pierre Márquez Hotel
Madera de caoba barnizada y loneta de algodón | Varnished mahogany wood and cotton canvas
80.5 × 76 × 188 cm
Colección MUAC (DiGAV, UNAM)
Donación familia Ruiz Galindo en honor de Dora Terrazas de Ruiz Galindo, 2022

CENTROS “NEOARTESANALES” Y EXPORTACIÓN DE ESTILO “NEOARTISANAL” CENTERS AND EXPORTING STYLE

TAXCO

Héctor Aguilar (Ciudad de México, 1905-Zihuatanejo, 1985)

43. Arbotantes | Sconces (2), ca. 1940
Latón | Brass
24 × 12.5 × 6 cm c/u | each
Colección Jaime y Olga Micha

44. Cinturón xx (Georgia O’Keeffe Belt), ca. 1948
Piel y plata | Leather and silver
57 × 79 × 0.6 cm
Colección Jaime y Olga Micha

45. Lámpara | Lamp, ca. 1940
Latón y fierro | Brass and iron
28.8 × 23.5 × 23.5 cm
Colección Jaime y Olga Micha

46. Vasija | Vessel, 1939-1948
Cobre | Copper
8 × 16.2 × 16.2 cm
Colección Juan Rafael Coronel Rivera

Tachi Castillo (Toluca, 1918-Taxco, 1999)

47. Mexican Wedding Dress [Vestido de novia mexicano], ca. 1960
Gasa de algodón | Cotton gauze
Diversas medidas | Various dimensions

48. Vestido de verano | Summer dress, ca. 1950
Algodón pintado a mano | Hand-painted cotton
Diversas medidas | Various dimensions
Colección Michelle Michel

Los Castillo [Antonio Castillo, Justo Lucio Castillo, Jorge Wilfrido Castillo, Miguel Castillo]

49. Caja | Box, 1980-2000
Plata con mosaico de piedras e incrustaciones de latón y bronce | Silver with stone mosaic and brass and bronze inlays
8.7 × 10.4 × 2.6 cm

50. Charola de bronce con figuras prehispánicas | Bronze tray with pre-Columbian figures, 1959-1965
Metales casados y pluma azteca | “Married metals” and Aztec feather
18.5 × 26.5 × 1.5 cm

51. Juego de jarra y azucarera con cuchara | Creamer and sugar bowl with spoon, 1980-2000
Plata con incrustaciones de mosaico en piedras verdes | Silver inlaid with green stone mosaic
Diversas medidas | Various dimensions

52. Vasija | Vessel, 1940-1945
Plata con incrustaciones de piedras verde y azul y metales casados | Silver inlaid with green and blue stones and “married metals”
9 × 12 × 12 cm

- 53. Vasija con cascabeles** | Vessel with rattles, ca. 1950
Plata con metales casados e incrustaciones de mosaico verde | Silver inlaid with green mosaic and "married metals"
 15.5 × 17 × 17 cm
 Colección Juan Rafael Coronel Rivera
- Ana María Núñez Brilanti "Victoria-Cony"** (s.d., Taxco, 1999)
54. Florero | Flower vase, 1958-1975
Plata y cobre | Silver and copper
 15 × Ø7.3 cm
- 55. Frutero** | Fruit bowl, 1958-1975
Plata y cobre | Silver and copper
 7.5 × Ø32 cm
 Colección Arquitecto Ricardo Warman
- Antonio Pineda (Taxco, 1919-2009)**
56. Brazaletes | Bracelet, 1953
Plata y ónix | Silver and onyx
 31 × 3 × 1.5 cm
 Colección Juan Rafael Coronel Rivera
- 57. Collar y aretes** | Necklace and earrings, ca. 1953
Plata y piedra de la luna | Silver and moonstone
Diversas medidas | Various dimensions
 Colección Gobi Stromberg
- 58. Collar** | Necklace, ca. 1953
Plata y ónix | Silver and onyx
 18.5 × 16.5 × 0.5 cm
 Colección Gobi Stromberg
- William Spratling**
59. Broche | Pin [cabeza de serpiente emplumada | feathered serpent head], 1931-1945
Plata | Silver
 8.5 × 5.2 cm
 Taller La Florida-Las Delicias
- 60. Broche** | Pin [estrella con flor | star with flower], 1931-1945
Plata y lapislázu | Silver and lapis lazuli
 10 × 10 cm
 Taller La Florida-Las Delicias
- 61. Jaguar, 1947-1967**
Broche | Pin. **Plata y carey** | Silver and tortoiseshell
 9.3 × 7.5 cm
 Taller Taxco el Viejo
- 62. Tecolote** | Owl, 1931-1945
Broche | Pin. **Plata y obsidiana** | Silver and obsidian
 6 × 4.7 cm
 Taller La Florida-Las Delicias
- 63. Candeleros Trompeta** | Trumpet candle holders, 1931-1945
Plata y madera de ébano | Silver and ebony wood
 22 × 11.7 × 11.7 cm
 Taller La Florida-Las Delicias
- 64. Cascabeles** | Rattles, 1947-1967
Collar | Necklace. **Plata** | Silver
 26 × 14 cm
 Taller Taxco el Viejo
- 65. Estrella** | Star, 1931-1945
Collar | Necklace. **Plata y ónix** | Silver and onyx
 6 × 6 cm
 Taller La Florida-Las Delicias
- 66. Jaguar, 1931-1945**
Collar | Necklace. **Plata y amatista** | Silver and amethyst
 25 × 20.5 cm
 Taller La Florida-Las Delicias
 Colección Familia Ulrich en comodato en Museo Franz Mayer
- 67. Juego de café** | Coffee set, 1964-1966
 5 elementos | pieces. **Plata y madera** | Silver and wood
Medidas variables | Variable dimensions
 Colección Boris Hirmas
- 68. Silla para bebé** | High chair, ca. 1940
Madera y piel | Wood and leather
 73.5 × 37 × 31.5 cm
 Colección Consuelo + Violante Ulrich
- 69. Sillón** | Armchair, ca. 1940
Madera y piel | Wood and leather
 76 × 54 × 47 cm
 Colección Consuelo + Violante Ulrich
- Felix Tissot (Marsella, 1909-Irapuato, 1989)**
70. Línea Fantasía | Fantasy Set, ca. 1970
 8 elementos | pieces. **Cerámica de baja temperatura pintada a mano por artesanos de** | Handpainted earthenware by craftsmen from Ameyaltepec, Guerrero
Diversas medidas | Various dimensions
 Colección Lone Tissot
- 71. Fantasía** | Fantasy, ca. 1970
Lámpara | Lamp. **Cerámica de baja temperatura pintada a mano por artesanos de** | Handpainted earthenware by craftsmen from Ameyaltepec, Guerrero
- 51 × 17 × 17 cm
 Colección Primaria en comodato en MUAC (DiGAV, UNAM)
 Donación Olga Micha
- 72. Jane Keenan Tissot (Ontario, 1932-Taxco, 2003)**
Tapiz | Tapestry, ca. 1970
Lana y estambre acrílico con retazos de tela diseñada por | Wool and acrylic fiber with scraps of fabric designed by Poly Rodríguez
 174 × 85 cm
 Colección Lone Tissot
- Salvador Vaca Terán (Taxco, 1920-1974)**
73. Cenicero | Ashtray, ca. 1950
Bronce y mosaico | Bronze and mosaic
 5 × Ø17.5 cm
 Colección MUAC (DiGAV, UNAM)
 Donación James Oles, 2022
- 74. Charola** | Tray, ca. 1950
Bronce y mosaico | Bronze and mosaic
 3.5 × 32 × 12.5 cm
 Colección MUAC (DiGAV, UNAM)
 Donación James Oles, 2022
- 75. Jarra** | Pitcher, 1952-1970
Latón con mosaico de piedras blancas, rojas e incrustaciones en latón | Brass with white and red mosaic and brass inlaid
 17 × 20.5 × 13 cm
 Colección Juan Rafael Coronel Rivera
- Margot van Voorhies Carr "Margot de Taxco"** (San Francisco, 1896-Taxco, 1985)
76. Aretes | Earrings, 1948-1978
Plata | Silver
 3.5 × 2 × 1.5 cm
- 77. Brazaletes** | Bracelet, 1955-1978
Plata y esmalte | Silver and enamel
 7.5 × 7 × 5 cm
- 78. Brazaletes** | Bracelet, 1948-1978
Plata | Silver
 4 × Ø16 × 5 cm
- 79. Collar** | Necklace, 1948-1978
Plata | Silver
 1 × Ø16 cm
- 80. Collar** | Necklace, 1955-1978
Plata y esmalte | Silver and enamel
 14 × 16 × 2 cm
- 81. Collar con dije** | Necklace with pendant, 1955-1978
Plata y esmalte | Silver and enamel
 1.5 × 18 × 23 cm

82. Collar con grecas estilizadas |
Necklace with stylized frets, **1955-1978**
Plata con esmalte azul | Silver and
blue enamel
41 × 0.8 × 0.8 cm

83. Collar con hojas | Necklace with
leaves, **1955-1978**
Plata y esmalte verdeazul | Silver
and blue-green enamel
67 × 2 × 0.3 cm

84. Collar y broche | Necklace and
pin, **1955-1978**
Plata y esmalte | Silver and enamel
Diversas medidas | Various
dimensions

Colección Juan Rafael Coronel Rivera

MICHOACÁN

85. Martín Alonso (Patamban,
1974-2020) en colaboración con |
in collaboration with **Taller de Alta**
Temperatura de Patamban (Patamban,
1984)

Vajilla Paisajes | *Landscapes* tableware,
2010

9 elementos | pieces. **Cerámica de alta**
temperatura decorado bajo esmalte
alta temperatura | Decorated stoneware
under high-temperature glaze
Diversas medidas | Various dimensions
Colección Taller de Alta Temperatura
de Patamban

86. Leopoldo Castillo (Uruapan, activo
en el siglo XX | active in the twentieth
century) **para |** for **Telares Uruapan**
(Uruapan, 1956)

Tapiz | Tapestry, **ca. 1980**

Lana tejida en telar de pedal | Wool
woven on pedal loom

168 × 134 cm

Colección Telares Uruapan en
comodato en Fundación Javier Marín

87. Rosa Chávez (Patamban, 1946-2011)
en colaboración con | in collaboration
with **Taller de Alta Temperatura**
de Patamban

Jarra | Pitcher, **1990**

Barro rojo de alta temperatura con
decorado tradicional de Patamban
| Red clay stoneware with traditional
decoration from Patamban
28 × 12 cm

Colección Taller de Alta Temperatura
de Patamban

88. Alicia Escobedo (Patamban, 1942)
en colaboración con | in collaboration
with **Taller de Alta Temperatura**
de Patamban

Jarra | Pitcher, **1990**

Barro rojo de alta temperatura con
decorado tradicional de Patamban
| Red clay stoneware with traditional
decoration from Patamban
28 × 15 cm

Colección Taller de Alta Temperatura
de Patamban

89. Elena “Lena” Belloni de
Gordon [Lena Gordon] (Luino,
1889-Cuernavaca, 1993) en
colaboración con | in collaboration with
Taller de Bordado de Michel Cadoret
Mantel | Tablecloth, **ca. 1960**

Cambaya de algodón tejida en telar
de pedal y bordada a mano | Cotton
fabric weaved on pedal loom and hand-
embroidered
175 × 285 cm

Colección Malcolm Coelho y Girasol
Botello

Mario López Torres (Ciudad de México,
1952-Ihuatzio, Michoacán, 2022)

90. Arbotante | Sconce, **ca. 1970**

Chuspata y cobre | Wicker and copper
56 × 70 × 55 cm

91. Lámpara de chango | Monkey
lamp, **ca. 1970**

Chuspata y cobre | Wicker and copper
185 × 75 × 75 cm

Colección Rodolfo Sánchez

James Metcalf

92. Jarra | Pitcher, **2000**

Plata fundida y cincelada a mano |
Melted silver, chiseled by hand
22 × Ø22 cm

Colección MUAC (DiGAV, UNAM)
Donación Patronato Fondo de Arte
Contemporáneo A.C., Capítulo
Colección Diseño Moderno y
Contemporáneo en México, 2022

93. Lámpara | Lamp, **ca. 1999**

Cobre y vidrio | Copper and glass
104 × 34 cm

Colección Ana Pellicer

94. Vasija | Vessel, **1998**

Cobre repujado | Embossed copper
28 × Ø33 cm

Colección Ana Pellicer

95. James Metcalf (Nueva York,
1925-Santa Clara del Cobre, 2012),
Christopher Nelson (Berkeley, 1962)

Silla | Chair [inspirada en el movimiento
Shaker | inspired by the Shaker
movement], **2000**

Madera y cobre | Wood and copper
90 × 46 × 80 cm

Colección Ana Pellicer

Muebles Rosenthal (Uruapan, 1971)

96. Biombo | Folding screen, **1996**

Madera de pino y macocel | Pine
and macocel wood

3 hojas de | leaves of **200 × 50 cm**
c/u | each one

97. Sillón costumbrista | Traditional
armchair, **1988**

Madera de pino y macocel, colorantes
naturales y laca de nitrocelulosa | Pine
and macocel wood, natural dyes and
nitrocellulose lacquer

64 × 50 × 107 cm

Colección Maureen Rosenthal

98. Butacas del Cine Uruapan

pintadas por | Painted *Butacas* from
Cine Uruapan by **Muebles Rosenthal,**
ca. 1994

Óleo y acrílico sobre butacas
industriales | Oil and acrylic on
industrial butacas

65 × 105 × 84 cm

Colección Familia Illsley

Ana Pellicer (Ciudad de México, 1946)

99. Pinzas tarascas | *Tarascan Clasps,*
1975

Collar | Necklace. **Cadena de plata y**
cobre tejida y pinzas tarascas forjadas
| Silver chain and woven copper and
forged Tarascan clasps

30 × 4 × 2 cm

100. Sin título | Untitled, **1980**

Collar | Necklace. **Plata y cobre**
electroformado | Silver and
electroformed copper
20 × 2.5 × 2.5 cm

101. Sin título | Untitled, **2007**

Collar | Necklace. **Plata y cobre tejidos**
y cascabeles fundidos | Woven silver
and copper and melted rattles
22 × 5 cm × 3 cm

102. Sin título | Untitled, **2016**

Collar | Necklace. **Cuentas de plata**
fundidas a la cera perdida y cobre |
Lost-wax-cast silver beads and copper
20 × 2.5 × 2.5 cm

Colección MUAC (DiGAV, UNAM)

Donación Patronato Fondo de Arte
Contemporáneo A.C., Capítulo
Colección Diseño Moderno y
Contemporáneo en México, 2022

Audón Punzo Ángel (Santa Clara
del Cobre, 1955-2021)

103. Centro de mesa | Centerpiece,
s.f | n.d.

Plata martillada | Hammered silver
21 × Ø20 cm

104. Centro de mesa | Centerpiece, s.f | n.d.
Plata martillada | Hammered silver
52 × Ø30 cm
Colección Museo de Arte Popular

105. Anton Refregier (Moscú, 1905-1979) por | by Telares Uruapan
Sin título | Untitled, ca. 1968
Tapiz | Tapestry. Lana tejida en telar de pedal | Wool woven on pedal loom
165 × 81 cm
Colección Telares Uruapan en comodato en Fundación Javier Marín

Don Shoemaker (Nebraska, 1919-Morelia, 1990)
106. Sling, ca. 1970
Silla | Chair. Madera de cueram y piel | Cueram wood and leather
84 × 68 × 78 cm

107. Espada o Corazón | Sword or Heart, ca. 1970
Silla | Chair. Madera tallada, ensamblada y barnizada | Carved, assembled and varnished wood
54 × 47 × 74 cm
Colección Manuel González

108. Telares Uruapan
Diseño de | design by Bundy Illsley para | for Telares Uruapan, 1970-2000
Cambaya de algodón en telar de pedal, teñidas con anilinas | Cotton woven on pedal loom, dyed with aniline dyes
Diversas medidas | Various dimensions
Colección Telares Uruapan. Cortesía Fundación Javier Marín y Galería Terreno Baldío

109. Yolanda Suárez (Patamban, 1971) en colaboración con | in collaboration with Taller de Alta Temperatura de Patamban
Peces | Fish, 2010
Ensaladera | Salad bowl. Barro rojo con engobe blanco, decorado con esmalte de alta temperatura | Red clay with white slip, decorated with high-temperature glaze
6.5 × Ø23 cm
Colección Taller de Alta Temperatura de Patamban

JALISCO

Odilón Ávalos Razo
110. Caballo | Horse, ca. 1950
Vidrio soplado | Blown glass
21 × 28 × 11 cm
Guadalajara, Jalisco

111. Jarras | Pitchers (2), ca. 1950
Vidrio soplado | Blown glass
Diversas medidas | Various dimensions
Tlaquepaque, Jalisco
Colección Acervo de Arte Indígena, INPI

112. Cerámica Suro (Guadalajara, 1957)
Platos | Plates, s.f | n.d.
7 elementos | pieces. Cerámica de alta temperatura pintada a mano | Hand-painted stoneware
Ø18 × 2 cm c/u | each
Colección Familia Estrada

113. Cerámica Suro para | for El Puerto de Liverpool
Tarros | Mugs (2), ca. 1970
Cerámica de alta temperatura pintada a mano | Hand-painted stoneware
15 × 15 × 19 cm c/u | each
Colección particular

Ken Edwards (Kansas City, 1925)
114. Botellón | Flagon, ca. 1970
Cerámica de alta temperatura | Stoneware
50 × Ø13 cm
Colección Acervo de Arte Indígena, INPI

115. Jarra | Pitcher, ca. 1960
Cerámica de alta temperatura | Stoneware
18 × 5 × 12 cm
Colección Acervo de Arte Indígena, INPI

116. Olla | Vase, ca. 1960
Cerámica de alta temperatura | Stoneware
13 × 12 × 11 cm
Colección Acervo de Arte Indígena, INPI

117. Plato | Plate, ca. 1970
Cerámica de alta temperatura | Stoneware
3 × Ø22 cm
Colección Acervo de Arte Indígena, INPI

118. Plato | Plate, ca. 1970
Cerámica de alta temperatura | Stoneware
3 × Ø17 cm
Colección Acervo de Arte Indígena, INPI

119. Plato | Plate, s.f | n.d.
Cerámica de alta temperatura | Stoneware
6 × Ø29 cm
Colección Acervo de Arte Indígena, INPI

120. Florero | Flower vase, s.f | n.d.
Cerámica de alta temperatura | Stoneware

34 × 25 × 17 cm
Colección MUAC (DiGAV, UNAM)
Donación Rodrigo Flores, 2022

121. Carl Gagnon (activo en el siglo XX | active in the twentieth century)
Florero | Flower vase, ca. 1980
Cerámica de alta temperatura | Stoneware
45 × Ø31 cm
Colección Acervo de Arte Indígena, INPI

Josefa Ibarra (Sabinas Hidalgo, 1919-Tlaquepaque, 2007)
122. Vestido | Dress, ca. 1970
Cambaya de algodón | Cotton cambaya
Diversas medidas | Various dimensions

123. Vestido tipo túnica | Tunic-style dress, ca. 1970
Cambaya de algodón | Cotton cambaya
Diversas medidas | Various dimensions

124. Vestido tipo túnica | Tunic-style dress, ca. 1970
Cambaya de algodón | Cotton cambaya
Diversas medidas | Various dimensions

Colección Telares Uruapan en comodato en Fundación Javier Marín

125. Ana Sigrid Keiko Hartung Ashida “Kuni” (Guadalajara, 1956-1993), Carlos Ashida Cueto (Ciudad de México, 1955-Guadalajara, 2015) para | for Taller Mexicano de Gobelinos (Guadalajara, 1968) en colaboración con el maestro tejedor y tintorero | in collaboration with the master weaver and dyer Rafael Morquecho (Guadalajara, 1947-2020)
Sin título | Untitled, 1980
Tapiz alto liso tejido a mano | Hand-woven high-warp tapestry. Urdimbre de algodón y trama de lana teñida a mano con anilinas minerales e hilos metálicos sintéticos | Cotton warp and wool weft, hand dyed with mineral and synthetic metallic yarns
380 × 300 cm
Colección Archivo Ashida Cueto/Taller Mexicano de Gobelinos, Guadalajara

126. Irene Pulos (Guamúchil, 1940)
Vestido | Dress, ca. 1970
Algodón con aplicaciones bordadas | Cotton with embroidered appliques
Diversas medidas | Various dimensions
Colección particular

127. Fritz Riedl (Viena, 1923-Linz, 2012)
para | for Taller Gobelininos Riedl
Homage [Homenaje], 1986
Tapiz tejido en telar de la técnica alto lizo | Tapestry woven using high-warp technique
306 × 306 cm
Colección Museo de Arte Moderno

Marcelo Suro (Guadalajara, 1999)
128. Fosa | Pit, 2021
Lámpara | Lamp. Cerámica de Faenza esmaltada | Glazed Faenza ceramic
29.75 × 3.58 cm

129. The Pink Robots Won [Los robots rosas ganaron], 2021
Lámpara | Lamp. Cerámica de Faenza esmaltada | Glazed Faenza Ceramic
76.53 × 37.53 × 35.90 cm
Colección Marcelo Suro

130. Noé Suro Olivares (Guadalajara, 1935-2013)
Colmena | Hive, ca. 1960
Edición | Edition, 2008
2 lámparas | lamps. Cerámica de alta temperatura esmaltada | Glazed stoneware
60 × Ø23 cm c/u | each
Colección particular

131. Horacio Valdés (Jalisco, activo en el siglo XX | active in the twentieth century)
Jarra | Pitcher, s.f | n.d.
Cerámica de alta temperatura | Stoneware
29 × Ø14 cm
Colección Acervo de Arte Indígena, INPI

Vidrio Rojo Camarasa (Guadalajara, 1950-1980) [Jaime Camarasa Molas (Montauban, 1940-Guadalajara, 2009)]

132. Copas tipo champagne |
Champagne flutes, ca. 1970
4 elementos | pieces. Vidrio soplado | Blown glass
10.5 × Ø10 cm c/u | each

133. Copas altas | Tall coupe glasses, ca. 1970
3 elementos | pieces. Vidrio soplado | Blown glass
12 × Ø6.2 cm c/u | each

134. Vasos | Glasses, ca. 1970
4 elementos | pieces. Vidrio soplado | Blown glass
9.2 × Ø6.8 cm c/u | each

135. Portacirio o vela | Votive candle holder, ca. 1970
Vidrio soplado | Blown glass
13.8 × Ø8.2 cm

136. Taza | Cup, ca. 1970
Vidrio soplado | Blown glass
11 × 14 cm
Colección particular

Jorge Wilmot (Monterrey, 1928-Tonalá, 2012)

137. Frutero | Fruit bowl, s.f. | n.d.
Cerámica de alta temperatura esmaltada | Glazed stoneware
23 × Ø31 cm

138. Tibor | Vase, ca. 1970
Cerámica de alta temperatura esmaltada | Glazed stoneware
36 × Ø32 cm
Tonalá, Jalisco

139. Vasija | Vessel, s.f | n.d.
Cerámica de alta temperatura esmaltada | Glazed stoneware
40 × 24 × 35 cm
Colección Acervo de Arte Indígena, INPI

140. Plato | Plate, ca.1970
Cerámica de alta temperatura, esmaltada con arena decorada | Stoneware glazed with decorated sand
1.5 × Ø28 × 1.5 cm

141. Plato | Plate, ca. 1970
Cerámica de alta temperatura esmaltada, color ocre decorada | Glazed stoneware and decorated ochre
1.5 × Ø27.5 cm
Colección MUAC (DiGAV, UNAM)
Donación Patronato Fondo de Arte Contemporáneo A.C., Capítulo Colección Diseño Moderno y Contemporáneo en México, 2022

CUERNAVACA

Robert Brady (Iowa, 1928-Cuernavaca, 1986)

142. Geometric Design V [Diseño geométrico V], 1977
3 tapices | tapestries. Algodón tejido en telar de pedal | Cotton woven on pedal loom
Familia Rosales, Estado de México
120 × 120 cm

143. Quetzalcoat/ rojo [Red Quetzalcoat/], 1975
Tapiz | Tapestry. Algodón tejido en telar de pedal | Cotton woven on pedal loom
Familia Rosales, Estado de México
170 × 330 cm

144. Quetzalcoat/, 1977
Tapiz | Tapestry. Algodón tejido en telar de pedal | Cotton woven on pedal loom
Familia Rosales, Estado de México
168 × 132 cm
Colección Museo Robert Brady

Brooke Cadwallader (Manila, 1906-Cuernavaca, 1994)
145. Mascada con textura de ratán |
Silk scarf with rattan texture, ca. 1965
Seda impresa a mano | Hand-printed silk
54 × 54 cm

146. Vestido | Dress, ca. 1965
Algodón impreso a mano | Hand-printed cotton
Diversas medidas | Various dimensions
Colección Rodrigo Flores

Cerámica de Cuernavaca (Cuernavaca, 1967-1992)
De la serie Perros Campeones | From the series Champion Dogs, 1987-1988
147. Galgo Borzoi echado | Borzoi lying down, s.f. | n.d.
31.5 × 29 cm

148. Pastor alemán | German shepherd, s.f. | n.d.
33 × 26 cm

149. Perro pekinés | Pekingese dog, 1987
14 × 28 cm

150. Pointer en posición de caza |
Pointer in hunting position, s.f. | n.d.
20 × 42 cm
Cerámica de baja temperatura esmaltada | Glazed earthenware
Colección Aldo Solano Rojas

151. Jim Tillett (Londres, 1913-St. Thomas, 1992)
Falda | Skirt, ca.1955
Algodón pintado a mano | Hand-painted cotton
43 × 43 cm
Colección particular

Fray Gabriel Chávez de la Mora (Guadalajara, 1929) para | for Taller de Emaús (Ahuacatlán, 1957-1968)
152. Miriam, 1954-1968
Edición | Edition, 2021
Placa de metal grabada y calada sobre madera | Engraved and fretted metal plate on wood
32 × 17 × 2 cm

153. Moisés | *Moses, 1954-1968*
Edición | Edition, 2021
Placa de metal grabada y calada sobre madera | Engraved and fretted metal plate on wood
27 × 20 × 2 cm

154. Multiplicación de los panes | *Multiplication of loaves, 1954-1968*
Edición | Edition, 2021
Placa de metal grabada y calada sobre madera | Engraved and fretted metal plate on wood
24 × 24 × 2 cm

155. Rey David | *King David, 1954-1968*
Edición | Edition, 2021
Placa de metal grabada y calada sobre madera | Engraved and fretted metal plate on wood
19 × 28 × 2 cm

156. San Lucas | *Saint Luke, 1954-1968*
Edición | Edition, 2021
Placa de metal grabada y calada sobre madera | Engraved and fretted metal plate on wood
20 × 15 × 2 cm

157. San Marcos | *Saint Mark, 1954-1968*
Edición | Edition, 2021
Placa de metal grabada y calada sobre madera | Engraved and fretted metal plate on wood
20 × 15 × 2 cm

158. San Mateo | *Saint Matthew, 1954-1968*
Edición | Edition, 2021
Placa de metal grabada y calada sobre madera | Engraved and fretted metal plate on wood
20 × 15 × 2 cm

159. San Pedro | *Saint Peter, 1954-1968*
Edición | Edition, 2021
Placa de metal grabada y calada sobre madera | Engraved and fretted metal plate on wood
25 × 10 × 2 cm

160. Símbolo del bautismo | *Symbol of Baptism, 1954-1968*
Edición | Edition, 2021
Placa de metal grabada y calada sobre madera oscura | Engraved and fretted metal plate on wood
30 × 15 × 2 cm

161. Santa Escolástica | *Saint Scholastica, 1954-1968*
Edición | Edition, 2021

Plata de metal grabada y calada sobre madera | Engraved and fretted metal plate on wood
25 × 10 × 2 cm
Colección MUAC (DiGAV, UNAM), en proceso de adquisición

162. Fray Gabriel Chávez de la Mora Casulla | Chasuble, ca. 1970
Algodón tejido en telar de pedal con aplicaciones | Cotton woven on pedal loom with appliqué
145 × 157 cm
Colección particular

163. Porcelana de Cuernavaca (Cuernavaca, 1971-1992)
Juego de postre | Dessert Set, ca. 1970
3 elementos | pieces. Porcelana esmaltada a mano | Hand-glazed porcelain
Diversas medidas | Various dimensions
Colección particular

Aurora Suárez (Ciudad de México, 1939-Cuernavaca, 2021)
164. En el mar I | *At the Sea I, 2003*
Platón | Serving dish. Cerámica de alta temperatura con vidriados, elaborada con placas y adujas, atmósfera reductora | Glazed stoneware, made with plates and styli, fired at high-temperature in reductive atmosphere
35 × 37 × 19 cm
Cuernavaca, Morelos

165. Espejo I | *Mirror I, 2007*
Vasija | Vessel. Cerámica de alta temperatura con vidriados, elaborada con placas y adujas, atmósfera reductora | Glazed stoneware, made with plates and styli, fired at high-temperature in reductive atmosphere
51 × 50.5 × 12 cm
Colección Familia Velásquez Suárez

Hugo X. Velásquez (Ciudad de México, 1929-Cuernavaca, 2010)
166. Gaviota, gaviota, as del equilibrio... | *Seagull, Seagull, Ace Of Balance..., 2005*
Vasija | Vessel. Porcelana formada con placa y torno, vidriado transparente y de cobalto | Porcelain made with plates and lathe, transparent and cobalt glaze
58.5 × 55.5 × 36 cm

167. El yelmo de la derrota | *The Helmet of Defeat, 2005*
Vasija | Vessel. Cerámica de alta temperatura con vidriado de ceniza, formada a base de cuerdas y barro con vidriado de hierro y manganeso

| Stoneware made with strings, ash glaze and clay with iron and manganese glaze
Ø63 × 74 cm

168. La negra noche | *The Black Night, 2005*

Vasija | Vessel. Cerámica de alta temperatura formada con adujas | Stoneware made with styli
Ø59 × 51 cm

Colección Familia Velásquez Suárez

OAXACA

Alfarería Jiménez (Barrio de China, Oaxaca, 1901-1990)

169. Mitla, ca. 1950
3 elementos | pieces. Barro esmaltado | Glazed clay
Diversas medidas | Various dimensions
Colección MUAC (DiGAV, UNAM)
Donación James Oles, 2022

170. Mitla, ca. 1950
Cafetera y tazas | Coffee pot and cups. Barro esmaltado y pintado a mano | Hand-painted and glazed clay
Diversas medidas | Various dimensions
Colección particular

171. Monte Albán, ca. 1950
Juego de café, 5 elementos | pieces. Barro torneado, moldeado y óxido de cobre | Lathed and molded clay with copper oxide
Diversas medidas | Various dimensions
Colección Rodrigo Flores

172. Casa Brena (Oaxaca, 1930-1980)
Vajilla | Tableware, ca. 1970
7 elementos | pieces. Barro esmaltado | Glazed clay
Diversas medidas | Various dimensions
Colección particular

Francisco Toledo (Juchitán, 1940-Oaxaca, 2019)

173. Murciélagos | *Bat, 1976*
Tapiz | Tapestry. Lana tejida a la manera prehispánica | Pre-Columbian style woven wool
171 × 127 cm
Colección Galería Arvil

174. Cangrejos N° 1 | *Crabs N° 1, 2010-2018*
Aretes | Earrings. Radiografía reciclada cortada con láser | Laser-cut recycled X-ray
8.5 × 8 cm

175. Cangrejo N° 1 | *Crab N° 1, 2010-2018*

Aretes | Earrings. Cuero de cabra cortado con láser y óleo | Laser-cut kid leather and oil
8.5 × 8 cm

176. Cangrejos N° 1 | *Crabs N° 1, 2010-2018*

Aretes | Earrings. Cuero de cabra cortado con láser, óleo y hoja de oro | Laser-cut kid leather, oil and gold leaf
8.5 × 8 cm

177. Gusanos N° 1 | *Worms No. 1, 2010-2018*

Pulsera | Bracelet. Radiografía reciclada cortada con láser | Laser-cut recycled X-ray
5 × 19 cm

178. Mujer alacrán | *Scorpion Woman, 2010-2018*

Lámpara | Lamp. Xilografía sobre papel artesanal cortado en láser y cerámica de alta temperatura | Wood engraving on laser-cut craft paper and stoneware
43 × Ø16.5 cm

179. Malla con cangrejos | *Net with Crabs, 2010-2018*

Collar | Necklace. Cuero de cabra cortado con láser y hoja de oro | Laser-cut kid leather and gold leaf
20 × 23 cm

180. Mujeres alacrán N° 1, 2010-2018

Aretes | Earrings. Cuero de cabra cortado con láser, óleo y hoja de oro | Laser-cut kid leather and gold leaf
8.5 × 8 cm

181. Pez N° 29, 2010-2018

Aretes | Earrings. Radiografía reciclada cortada con láser | Laser-cut recycled X-ray
8.5 × 8 cm

182. Sarta de camarón N° 1 | *String of Shrimp No. 1, 2010-2018*

Collar | Necklace. Cuero de cabra cortado con láser y hoja de oro | Laser-cut kid leather and gold leaf
20.5 × 20.5 cm

183. Sarta de chapulín N° 12 | *String of Grasshoppers No. 12, 2010-2018*

Pulsera | Bracelet. Radiografía reciclada cortada con láser | Laser-cut recycled X-ray
5 × 19 cm

184. Sarta de chapulín N° 14 | *String of Grasshoppers No. 14, 2010-2018*

Pulsera | Bracelet. Radiografía reciclada cortada con láser | Laser-cut recycled X-ray
5 × 19 cm

185. Sarta de chapulín N° 14 | *String of Grasshoppers No. 14, 2010-2018*

Collar | Necklace. Cuero de cabra cortado con láser y hoja de oro | Laser-cut kid leather and gold leaf
20 × 23 cm

186. Sarta de cocodrilo | *String of Crocodiles, 2010-2018*

Collar | Necklace. Radiografía reciclada cortada con láser | Laser-cut recycled X-ray
20.5 × 23 cm

187. Sarta de doble alacrán | *String of Doublé Scorpions, 2010-2018*

Collar | Necklace. Radiografía reciclada cortada con láser | Laser-cut recycled X-ray
20.5 × 23 cm

188. Sarta de gato N° 5 | *String of Cats No. 5, 2010-2018*

Pulsera | Bracelet. Radiografía reciclada cortada con láser | Laser-cut recycled X-ray
5 × 19 cm

189. Sarta de grulla con pez | *String of Cranes with Fish, 2010-2018*

Collar | Necklace. Radiografía reciclada cortada con láser | Laser-cut recycled X-ray
20.5 × 23 cm

190. Sarta de pez N° 13 | *String of Fish No. 13, 2010-2018*

Collar | Necklace. Radiografía reciclada cortada con láser | Laser-cut recycled X-ray
20.5 × 23 cm

191. Sin título | *Untitled, s.f | n.d.*
Vidrio soplado y cestilla de metal | Blown glass and metal holder
22 × 26 cm

192. Sin título | *Untitled, s.f | n.d.*
Vidrio soplado y cestilla de metal | Blown glass and metal holder
24 × Ø18 cm

Colección particular

GUANAJUATO

Giorgio Belloli (Venecia, 1907-San Antonio, 1971)

193. Silla | *Chair, 1960-1970*

Hierro y piel | Iron and leather
95 × 66 × 73 cm

Adquisición Colección Primaria en comodato en MUAC (DIGAV, UNAM)

194. Silla | *Chair, 1960-1970*

Hierro, madera y piel | Iron, wood and leather

74 × 65 × 67 cm

Colección Marcos Mercado Michá

Gene Byron (London, 1910-Marfil, 1987)

195. Candelabro | *Candelabra, ca. 1960*

Lámina de metal martillada a mano | Hand-hammered metal sheet
60 × 40 × 16 cm

196. Lámpara de mesa | *Table lamp, ca. 1955*

Bronce martillado y latón | Hammered bronze and brass

65 × Ø37.5 cm

Colección Jaime y Olga Michá

Javier Hernández "Capelo" (León, 1951)

197. Conde | *Count, s.f | n.d.*

Cerámica modelada y esmaltada | Glazed and modeled ceramic
30 × Ø35 cm

198. Tibor | *Vase, s.f | n.d.*

Cerámica modelada y esmaltada | Glazed and modeled ceramic

35 × Ø28 cm

Colección Museo de Arte Popular

Gorky González (Morelia, 1939-Guanajuato, 2017)

199. Albarelo | *Alberello, ca. 1980*

Cerámica mayólica | Maiolica earthenware

40 × Ø21 cm

Guanajuato, Guanajuato

Colección Acervo de Arte Indígena, INPI

200. Jarra | *Pitcher, ca. 1980*

Cerámica mayólica modelada y esmaltada | Modeled and enameled maiolica earthenware

30 × 25 × 21 cm

Colección Museo de Arte Popular

201. Tibor | *Vase, ca. 1980*

Cerámica mayólica modelada y esmaltada | Modeled and enameled maiolica earthenware

30 × Ø20 cm

Colección Museo de Arte Popular

202. Tibor | Vase, ca. 1980
Cerámica mayólica modelada y esmaltada | Modeled and enameled maiolica earthenware
 40 × Ø36 cm
 Colección Museo de Arte Popular

Manuel Parra (Ciudad de México, 1911-1997)

203. Mesa auxiliar | Side table, ca. 1950
Madera ensamblada | Assembled wood
 122 × 36 × 66 cm

204. Mueble de guardar | Armoire, ca. 1950
Madera, herrería y piezas coloniales antiguas | Wood, ironwork and antique colonial pieces
 121 × 47.5 × 122 cm

205. Contenedor | Container, ca. 1950
Cerámica | Ceramic
 16.5 × 13 × 13 cm

206. Florero | Flower vase, ca. 1950
Cerámica
 16 × 16 × 16 cm
 Colección Gironella Parra

CIUDAD DE MÉXICO MEXICO CITY

207. Genaro Álvarez (activo en el siglo XX | active in the twentieth century)
Mesa de centro | Coffee table, ca. 1950
Madera de caoba, latón y mosaico | Mahogany wood, brass and mosaic
 33.5 × 122 × 49 cm
 Colección MUAC (DIGAV, UNAM)
 Donación Patronato Fondo de Arte Contemporáneo A.C., Capítulo Colección Diseño Moderno y Contemporáneo en México, 2022

208. Pedro Leites (París, 1937) para | for Tane (Ciudad de México 1942)
Chiquihuites tejidos | Woven baskets (2), ca. 1960
Plata, fundición y tejido a mano | Silver, smelting, and hand-woven textile
Diversas medidas | Various dimensions

209. Jarra dos picos | Two-spouted pitcher, ca. 1960
Plata repoussé | Repoussé silver
 23.5 × 20 × 16 cm
 Colección Tane

210. Pedro Leites, Alfonso Soto Soria (Ciudad de México, 1926-2010)
Guaje | Gourds, ca. 1980
Centro de mesa | Centerpiece. **Plata rechazada, fundida y repujada** | Rejected, smelted and embossed silver
 13.5 × Ø20 cm
 Colección Tane

211. Pedro Preux (París, 1932-Ciudad de México, 2011)
Muerte y transfiguración | *Death and Transfiguration*, 1978
Tapiz bajo liso | Low-warp tapestry
 200 × 143 cm
 Colección Taller Nacional del Tapiz de ENPEG "La Esmeralda"

212. Alejandra Prieto (Ciudad de México, 1949), **Cecilia Prieto** (Ciudad de México, 1947) para | for Dupuis (Ciudad de México, 1971)
Tango, 1997
Banco | Stool. **Madera de aliso** | Alder wood
 33 × 40 × 25 cm
 Colección Alejandra Prieto

Jorge Stepanenko (Ucrania, 1927-Mérida, 2015)

213. Piña | *Pineapple* [réplica de cerámica michoacana | replica of ceramic from Michoacán], s.f | n.d.
Azucarera | Sugar bowl. **Plata** | Silver
 Ø11 cm

214. Jarra picuda | Pointy pitcher, s.f | n.d.
Plata | Silver
 30 × 16 cm

215. Jarra rectangular | Rectangular pitcher, s.f | n.d.
Plata | Silver
 20 × 10 cm
 Colección Pedro Stepanenko

BAZAAR SÁBADO

216. Saúl Borisov
Tapiz | Tapestry, ca. 1960
Lana tejida en telar de pedal | Wool woven on pedal loom
 119.5 × 57 cm
 Colección Tonya Borisov

Felipe Derflinger Saucedo (Ciudad de México, 1931-2013) para | for Feder's (Ciudad de México, ca. 1960-1980)

217. Jarra con vasos, ca. 1960
Vidrio soplado y hierro fundido | Blown glass and smelted iron
Diversas medidas | Various dimensions
 Colección particular

218. Portaveladoras | Candleholder, ca. 1960
4 elementos | pieces. **Vidrio y hierro fundido** | Glass and smelted iron
Diversas medidas | Various dimensions
 Colección particular

219. Lámpara | Lamp, s.f. | n.d.
Vidrio y hierro fundido | Glass and smelted iron
 Ø26 × 20 cm
 Colección Ricardo Radosh

Manuel Felguérez (Valparaíso, 1928-Ciudad de México, 2020)

220. Ciclista en triciclo | *Tricyclist*, ca. 1960
Hierro y papel | Iron and paper
 20 × 14 × 16 cm

221. Mujer en mecedora | *Woman in Rocking Chair*, ca. 1960
Hierro y papel
 25 × 12 × 12 cm

222. Pescador chico | *Fisherman* (small), ca. 1960
Hierro y papel | Iron and paper
 16 × 10 × 18 cm

223. Pescador grande | *Fisherman* (big), ca. 1960
Hierro y papel | Iron and paper
 30 × 13 × 66 cm

Colección Mercedes García de Oteyza

224. Víctor Fosado Vázquez (Ciudad de México, 1931-Cancún, 2002)
Nacimiento de Venus | *Birth of Venus*, 1974
Brazaletes y pectoral | Bracelet and pectoral decoration. **Plata y obsidiana** | Silver and obsidian
 25 × 16 × 1.7 cm
 Colección Nedda Manfrino Vda. de Fosado

Víctor Fosado Vázquez, Arnaldo Coen (Ciudad de México, 1940)

225. Del mismo hilo | *From the Same Thread*, 1974
Gargantilla | Choker. **Plata, objeto de máquina de coser y piedras** | Silver, sewing machine object and stones
 21.2 × 14 × 2.2 cm

226. Brazaletes | Bracelet, 1974
Plata, miniatura en óleo sobre tela y ojo de vidrio | Silver, miniature in oil on canvas and glass eye
 21.2 × 14 × 2.2 cm
 Colección Paulina y Malinali Fosado

Maggie Howe (activa en el siglo xx | active in the twentieth century)

227. Plato | Plate, ca. 1960

Esmalte sobre cobre | Enamel on copper

24.5 × 3 cm

228. Plato | Platter, s.f. | n.d.

32.4 × 10.8 cm

Colección particular

Frank E. Lowenstein (Atlanta, 1947)

229. Anillo | Ring, 2000

Plata a la cera perdida y perla natural blíster | Lost-wax-cast silver and natural blister pearl

3.4 × 4.4 × 4.4 cm

Cuernavaca, Morelos

230. Anillo | Ring, 2010

Plata a la cera perdida y citrina coñac | Lost-wax-cast silver and cognac citrine

2.13 × 2.08 × 3.58 cm

Cuernavaca, Morelos

231. Anillo | Ring, 2021

Plata a la cera perdida y rosa del desierto | Lost-wax-cast silver and desert rose

3.49 × 2.99 × 2.64 cm

Cuernavaca, Morelos

232. Aretes | Earrings, 2000

Plata a la cera perdida y perla natural blíster | Lost-wax-cast silver and natural blister pearl

2.6 × 4.4 × 4.4 cm

Cuernavaca, Morelos

233. Collar | Necklace, 2021

Plata armada a mano y cuentas de coral negro | Hand-assembled silver and black coral beads

50 cm

Cuernavaca, Morelos

234. Dije | Pendant, 2021

Plata a la cera perdida y rosa del desierto | Lost-wax-cast silver and desert rose

3.49 × 4.95 cm

Cuernavaca, Morelos

235. Humanidades | *Humanities*, 2018

Lámpara escultórica | Sculptural lamp. Madera de bocote, obsidiana arcoíris, plata y ópalos facetados | Mexican Rosewood, obsidian rainbow, silver and two faceted opals

19 × 20 × 16

Colección Frank Lowenstein

Anna Morelli (Ancona, 1921-Ciudad de México, 2008)

236. Busto femenino con plumaje | *Female Bust with Plumage*, 1985

Prendedor | Pin. Plata, perla de río y crisoprasas | Silver, freshwater pearl and chrysopras

10 × 3.4 × 1 cm

237. Corazón resplandeciente | *Dazzling heart*, 1982

Prendedor | Pin. Plata, rubíes y espejo | Silver, rubies and mirror

7.5 × 6 × 1 cm

238. Sol radiante | *Bright Sun*, 1993

Prendedor | Pin. Plata, oro y ópalos | Silver, gold and opals

6 × 6.2 × 0.5 cm

Colección Stefano Tanasescu Morelli

239. Miguel Pineda (Ciudad de México, 1940)

Platos | Plates (2), s.f. | n.d.

Esmalte sobre cobre | Enamel on copper

Diversas medidas | Various dimensions

Colección Aldo Solano Rojas

Matilde Poulat (1904-1960), Ricardo Salas (Ciudad de México 1920-2005)

240. Paloma | *Dove*, ca. 1950-1980

Aretes | Earrings. Plata con incrustaciones de piedras verdes y coral | Silver inlaid with green stones and coral

6 × 3.1 × 2 cm

241. Aretes y brazaletes | Earrings and bracelet, ca. 1980

Plata con incrustaciones de amatista y piedras verdes | Silver inlaid with amethyst and green stones

Diversas medidas | Various dimensions

242. Prendedor con opción a dije y aretes | Convertible brooch/pendant and earrings, ca. 1980

Plata con incrustaciones de amatista y piedras verdes | Silver inlaid with amethyst and green stones

243. Prendedor adaptable a dije | Convertible brooch/pendant [paloma de perfil y colgantes | dove in profile with pendants], ca. 1980

Plata con incrustación de piedra verde | Silver inlaid with green stone

8.2 × 6 × 1.3 cm

244. Collar | Necklace, s.f. | n.d.

Plata moldeada, cincelada, soldada e incrustada con aplicaciones de coral | Molded, chiseled, soldered silver with coral inlays

24 × 11 cm

245. Pescado con ojo de piedra verde | Fish with green stone eye, s.f. | n.d.

Prendedor | Pin. Plata con incrustación de piedra verde | Silver inlaid with green stone

3 × 5.2 × 1.3 cm

Colección Juan Rafael Coronel Rivera

246. Cynthia Sargent

Tapete *Clásico* | *Clásico* Rug, ca. 1970

Lana | Wool

270 × 145 cm

Colección Olga y Jaime Micha

247. Gemma Tacogna (Italia, 1923-Palos Verdes, 2007)

Sirena | *Mermaid*, ca. 1960

Caja | Box. Papel maché pintado a mano | Hand-painted papier mâché

21 × 24 × 9 cm

Colección particular

CONO 10

Alberto Díaz de Cossío Carbajal (Ciudad de México, 1935)

248. Gaita | *Bagpipes*, 2010

Sopera | Tureen. Cerámica alta temperatura torneada | Wheeled stoneware

Ø23 × 24 cm

249. De la serie Ballenas | From the series *Whales*, 2019

Platón | Serving dish. Cerámica alta temperatura torneada | Wheeled stoneware

Ø39 × 6 cm

Colección Taller Experimental de Cerámica

Graziella Díaz de León (Ciudad de México, 1928-2009)

250. Botella | Bottle, s.f. | n.d.

Cerámica de alta temperatura modelada a mano con planchas | Hand-pressed stoneware

18.5 × 24 × 8.5 cm

251. Botella | Bottle, s.f. | n.d.

Cerámica de alta temperatura modelada en torno de pie y esmaltada | Stoneware modeled on a potter's wheel and glazed

12 × Ø13.4 cm

252. Botella | Bottle, s.f. | n.d.

Cerámica de alta temperatura modelada en torno de pie y esmaltada | Stoneware modeled on a potter's wheel and glazed

15 × Ø10 cm

253. Botella | Bottle, s.f | n.d.
Cerámica de alta temperatura,
modelada en torno de pie y esmaltada
| Stoneware modeled on a potter's
wheel and glazed
15.8 × Ø14.8 cm

254. Jarra | Pitcher, s.f | n.d.
Cerámica Bizen, modelada en torno
de pie | Bizen ware modeled on a
potter's wheel
15.2 × Ø12.1 cm

255. Platos | Platters (3), s.f | n.d.
Cerámica de alta temperatura,
modelada en torno de pie y esmaltada
| Stoneware modeled on a potter's
wheel and glazed
Diversas medidas | Various
dimensions

256. Tazón ceremonial | Ceremonial
cup, s.f | n.d.
Cerámica de alta temperatura,
modelada a mano a partir de popotillo
y esmaltada | Stoneware, hand-
modeled using gumhead and glazed
Diversas medidas | Various
dimensions
Colección Brígida Recamier Díaz
de León

Louisa Reynoso (California, 1916–
Querétaro, 1997)

257. Jarrón | Vase, ca. 1970
Cerámica de alta temperatura, torno
y óxido con esmalte | Stoneware on
wheel, oxidized, with glaze
29 × 25.5 cm

258. Jarrón | Vase, ca. 1970
Cerámica de alta temperatura, torno
y óxido con esmalte | Stoneware on
wheel, oxidized, with glaze
24.5 × 26 cm

259. Plato | Plate, ca. 1970
Cerámica de alta temperatura, torno
y óxido con esmalte | Stoneware on
wheel, oxidized, with glaze
Ø28.5 × 3.5 cm
Colección Regina Reynoso

CENTRO DE ARTE Y ARTESANÍAS

260. Manuel Felguérez, Max Kerlow
(Ciudad de México, 1928-2016)
Sin título | Untitled [escultura de mujer |
sculpture of woman], ca. 1970
Barro negro modelado a mano y pintado
| Hand-modeled painted black clay
43 × 30 × 26 cm
Colección Carolina Kerlow

ZONA ROSA

Ernesto Paulsen (1925-2006)

261. Aretes | Earrings [escultura |
sculpture], ca. 1960
Oro | Gold
4.4 × 6.5 × 5.3 cm

262. Aretes | Earrings [palomas
paradas | doves standing], 1960-1969
Oro | Gold
0.1 × 1.3 × 1.3 cm

263. Aretes | Earrings [palomas
volando | doves flying], 1960-1969
Oro | Gold
0.1 × 2.1 × 1.5 cm

264. Arete | Earrings, 1965
Oro y amatistas moradas | Gold and
purple amethysts
1.1 × 2.3 × 1.2 cm

265. Aretes | Earrings, 1960-1969
Oro y granates | Gold and garnets
5.2 × 2.9 cm

266. Candelabro | Candelabra, 1960-
1969
Acero inoxidable | Stainless steel
6.8 × 6.7 × 6.6 cm

267. Cruz lados iguales | Evenly-sided
cross, 1960-1980
Plata | Silver
0.35 × 3.2 × 3.2 cm

268. Cristo resucitado | Christ Risen,
ca. 1960
Dije cruz | Cross pendant. Plata | Silver
0.35 × 2.9 × 2.3 cm

269. Dije del amor | Love Pendant,
ca. 1975
Oro blanco y amarillo | White and
yellow gold
5.2 × 4.4 × 2 cm

270. Dije del amor: triángulos | Love
Pendant: Triangles, 1980
Oro | Gold
0.3 × 2.0 × 1.6 cm

271. José con niño Dios y peregrino |
Joseph with Baby Jesus and Pilgrim,
1968
Medalla | Medal. Oro grabado |
Engraved gold
0.4 × 3.3 × 2.3 cm

272. Mujer con rosa | Woman with
Rose, 1968
Medalla | Medal. Oro grabado |
Engraved gold
0.5 × 2.2 × 1.1 cm

273. Espiral circular | Circular Spiral,
1980-1989
Prendedor | Pin. Oro | Gold
0.1 × 2.0 × 2.2 cm

274. Espiral ovalado | Oval Spiral,
1980-1989
Prendedor | Pin. Oro | Gold
1 × 2.4 × 4.3 cm

275. Espiral triangular | Triangle Spiral,
1980-1989
Prendedor | Pin. Oro | Gold
0.1 × 2.4 × .2 cm

276. Eslabones rectangulares |
Rectangular Links, 1960-1969
Pulsera | Bracelet. Oro | Gold
0.2 × 0.9 × 19.6 cm

277. Cuatro eslabones | Four Links,
1979
Pulsera | Bracelet. Plata | Silver
0.2 × 1.2 × 17.9 cm
Colección Yolanda Paulsen

TIPOLOGÍAS NEOMEXICANAS NEOMEXICAN TYPOLOGIES

BUTIQUE
BUTIQUE CHAIR

**278. Josef Albers (Bottrop, 1888-
New Haven, 1976)** para | for Black
Mountain College, producido por |
produced by Mary Gregory (Woodmere,
1914-Hingham, 2006)
Mexican Chair [Silla mexicana], ca. 1940
Madera de fresno, cuero y latón | Ash
wood, leather and brass
69.2 × 44.8 × 63.5 cm
Colección MUAC (DiGAV, UNAM)
Donación Patronato Fondo de Arte
Contemporáneo A.C., Capítulo
Colección Diseño Moderno y
Contemporáneo en México, 2022

279. Juskani Alonso (Ciudad de México,
1987)
Tlayacapan, 2011
Silla | Chair. Triplay prensado acabado
en encino con aplicación de palma
tejida | Pressed plywood, finished in oak
with woven palm
55 × 60 × 70 cm
Colección Juskani Alonso

280. Arturo Álvarez (Ciudad de México,
1987)
Jorge Pedro, 2013
Silla | Chair. Acero cromado y piel |
Chromed-plated steel and leather

80 × 70 × 80 cm
Colección particular

281. Luis Barragán (Guadalajara, 1902-Ciudad de México, 1988) en colaboración con | in collaboration with Eleuterio Cortés (Ciudad de México, activo en el siglo XX | active in the twentieth century)

Miguelito, ca. 1947

Sillón | Armchair. Madera de sabino y vaqueta | Bald-cypress wood and cowhide

87 × 70 × 80 cm

Colección Familia Gálvez

Michael van Beuren

282. *San Miguel*, ca. 1947

Sillón doble | Double armchair.

Madera de primavera y tela de algodón | Primavera wood and cotton fabric

81 × 94 × 97 cm

283. *San Miguelito*, ca. 1947

Sillón con brazos | Armchair with arms. Madera de primavera y tela de algodón | Primavera wood and cotton fabric

76 × 73 × 65 cm

Colección Jan van Beuren

284. Emiliano Godoy (Ciudad de México, 1974) para | for Pirwi
Knit Chair, 2004

Contrachapado de abedul y cuerda de algodón | Birch plywood and cotton string

80 × 155 × 110 cm

Colección Pirwi

285. Manuel Parra

Butaca, ca. 1950

Madera, vaqueta y remaches de clavo | Wood, cowhide and nail rivets

91 × 64 × 75 cm

Colección Gironella Parra

286. Clara Porset para | for Casa Gálvez
Butaque diseño | Butaque chair design ca. 1940

Edición | Edition, 1955-1956

Madera de sabino y bejuco | Bald-cypress wood and woven cane

73 × 58 × 59 cm

Colección Familia Gálvez Guzzy

287. Clara Porset para el arquitecto | for the architect Francisco Martínez Negrete Palomar (Guadalajara 1894-1971)

Butaque diseño | Butaque chair design ca. 1940

Edición | Edition, ca. 1950

Madera de sabino y bejuco | Bald-cypress wood and woven cane

70.5 × 47 × 58 cm

Colección MUAC (DiGAV, UNAM)

Donación Patricia Legarreta e Iñaki Herranz, 2022

Clara Porset

288. Butaque de niño | Child's butaque, ca. 1972

Madera de sabino y vaqueta | Bald-cypress wood and cowhide

53 × 44.5 × 54 cm

Colección Celia Gutiérrez de Ruz

289. Butaque con brazos | Butaque armchair, ca. 1972

Madera de sabino y vaqueta | Bald-cypress wood and cowhide

86.5 × 61.5 × 70 cm

Colección Celia Gutiérrez de Ruz

290. Butaque | Butaque chair, diseño | design ca. 1940

Edición de Luteca | Luteca edition, 2021

Madera de nogal y vaqueta | Walnut wood and cowhide

80 × 62 × 74 cm

Colección particular

291. Butaque | Butaque chair, ca. 1957

Madera de primavera y mimbre | Primavera wood and woven wicker

73 × 65 × 8 cm

292. Butaque doble | Doublewide butaque, ca. 1957

Madera de caoba con acabado de piroxilina semimate y mimbre con placa original de Clara Porset | Mahogany with semi-matte pyroxylin finish and woven wicker with original plate by Clara Porset

74 × 114.5 × 86 cm

293. Butaque de Tehuantepec (vista lateral) | Butaque from Tehuantepec (side view), s.f.

Lápiz sobre papel

294. Butaque en perspectiva |

Butaque (perspective view), s.f. | n.d.

Lápiz sobre papel | Pencil on paper

70 × 100 cm

295. Butaque (vista lateral) | Butaque (side view), s.f. | n.d.

Lápiz sobre papel | Pencil on paper
Diversas medidas | Various dimensions

296. Perspectiva de un interior

con butaque | View of interior with

butaque [casa Sra. | home of Mrs. **Moni de Zuno**], s.f. | n.d.

Tinta sobre papel | Ink on paper

22.5 × 30.5 cm

297. Perspectiva de un interior | View of interior [casa Sra. | home of Mrs. **Moni de Zuno**], s.f. | n.d.

Tinta y lápiz de color sobre papel | Ink and pencil on paper

22.5 × 30.5 cm

Archivo Clara Porset, CIDI, FA, UNAM

298. Fotógrafo no identificado |

Unidentified photographer

3 fotografías | photographs

Diversas medidas | Various dimensions

Archivo Clara Porset, CIDI, FA, UNAM

299. Alejandro Rangel Hidalgo (Colima, 1923-2000)

Butaque Rangelino, s.f. | n.d.

Madera de caoba y vaqueta | Mahogany wood and cowhide

63 × 80 × 93 cm

Colección de la Madrid Cordero

300. Don Shoemaker

Sloucher, línea | Line *Sling*, ca. 1960

Silla | Chair. Madera de cocolobo y piel | Cocolobo wood and leather

69 × 58 × 71 cm

Señal S.A., Santa María de Guido, Michoacán

Colección Alonso de Garay

301. William Spratling

Corazón | *Heart*, ca. 1940

Butaque | Butaque chair. Madera y

vaqueta | Wood and cowhide

79.5 × 52 × 49.5 cm

Colección Consuelo + Violante Ulrich

302. Francisco Toledo

Butaque | Butaque chair, s.f. | n.d.

Madera de encino y vaqueta

deodorizada | Oak wood and deodorized cowhide

80 × 49 × 72 cm

Colección particular

EQUIPAL

303. Ezequiel Farca (Ciudad de México, 1967)

Academia | *Academy*, 1992

Silla | Chair. Acero inoxidable y tule |

Stainless steel and tule fiber

80 × 80 × 78 cm

Colección Ezequiel Farca

304. Gallito, 1993 Silla Chair. Acero inoxidable y tule Stainless steel and tule fiber 73 × 66.5 × 61 cm Colección Ezequiel Farca	Antonio Attolini Lack 311. Silla para bebé High chair, s.f. n.d. Madera de pino y palma Pine wood and palm 100 × 54 × 57 cm	Colección Diseño Moderno y Contemporáneo en México, 2022 SILLA ACAPULCO ACAPULCO CHAIR
305. Bernardo Gómez-Pimienta (Bruselas, 1961) en colaboración con in collaboration with Loredona Dall'Amico TONGA, 1995 Silla Chair. Acero inoxidable, mimbre y caucho Stainless steel, wicker and rubber 76 × 51 × 51 cm Colección Bernardo Gómez-Pimienta	312. Silla Chair, s.f. n.d. Madera de pino y palma Pine wood and palm 83 × 49 × 45 cm Adquisición Colección Primaria en comodato en MUAC (DiGAV, UNAM)	318. Comité de Proyectos (Ciudad de México, 2014) Calaca Skull, 2017 Edición Edition, 2021 Sillón Armchair. Madera de huanacaxtle y tela Guanacaste wood and fabric 120 × 90 × 150 cm Colección Comité de Proyectos
306. Moisés Hernández (Ciudad de México, 1983) para for Mexa Mestiza, 2020 Silla Chair. Tubular de acero y palma Steel rod and palm 78 × 65 × 56 cm Guadalajara, Jalisco Colección Mexa	313. Fernanda Itzel González Vega (Ciudad de México, 1992), Mario Rodríguez Jaramillo (Pachuca, 1989) Librerito Silla de tule, 2020 Madera de pino y tule Pine and woven tule 44 × 40 × 112 cm Ciudad de México Colección El Armadillo de Oro	319. Sebastián Lara (Ciudad de México, 1980) Medio día Noon, 2007 Silla Chair. Acero y madera de encino rojo americano Steel and American red oak wood 80 × 80 × 80 cm Colección Alvaluz
Bernardino Morales (San Pedro Tultepec, 1953) 307. txt01, 2015 Taburete Stool. Tule anudado Knotted tule 40 × Ø46 cm San Pedro Tultepec, Estado de México	314. Oscar Hagerman (La Coruña, 1936) Arrullo, 1963 Edición Edition, 2017 Silla Chair. Madera de pino y tule cruzado Pine and woven tule 51 × 82 × 51 cm Cooperativa de Carpinteros Don Emiliano, Ciudad Nezahualcóyotl Colección particular	320. Kenya Rodríguez (Guadalajara, 1975) Semi-Acapulco, 2007 Silla Chair. Madera de nogal Walnut wood 95 × 30 cm Colección MU+MO
308. txt03, 2015 Silla de respaldo alto High-back chair. Tule anudado Knotted tule 77 × Ø64 cm San Pedro Tultepec, Estado de México Colección txt.ure	315. Moisés Hernández Grana Cochineal, 2021 Silla Chair. Madera de arce teñida con grana cochinilla Cochineal-stained maple wood 40 × 44 × 78 cm Ciudad de México Colección Estudio Moisés Hernández	321. Diseñador no identificado Unidentified designer Acapulco, ca. 1960 Silla Chair. Acero y tiras de plástico Steel and plastic strips 64 × 65 × 56 cm Colección Martínez Cabral
309. Pedro Ramírez Vázquez (Ciudad de México, 1919-2013) Equipal, ca. 1964 Silla Chair. Acero cromado y plastipiel Chrome-plated steel and pleather 78 × 68 × 66 cm Colección Universidad Autónoma Metropolitana	316. Ricardo Legorreta (Ciudad de México, 1931-2011) en colaboración con in collaboration with Emilio Guerrero (Ciudad de México, activo en el siglo XX active in the twentieth century) Vallarta, 1971 Silla Chair. Madera de cedro, palma y barniz natural Cedar wood, palm and natural varnish 74.5 × 54 × 49 cm Colección Legorreta	SILLA WINDSOR WINDSOR CHAIR 322. Ricardo Legorreta Tlaquepaque, 1980 Silla Chair. Madera de roble blanco White oak wood 112 × 51 × 55.5 cm Colección Legorreta
SILLA DE PALO 310. Manuel Álvarez (Ciudad de México, 1948) MAF, 1975 Silla Chair. Madera de pino y tule Pine wood and tule fiber 46 × 47 × 77 cm Colección MUAC (DiGAV, UNAM) Donación Patronato Fondo de Arte Contemporáneo A.C., Capítulo Colección Diseño Moderno y Contemporáneo en México, 2022	317. Diego Matthai (Ciudad de México, 1942) México, 1970 Silla Chair. Acero cromado y tule Chrome-plated steel and woven tule 84 × 48 × 50 cm Colección MUAC (DiGAV, UNAM) Donación Patronato Fondo de Arte Contemporáneo A.C., Capítulo	323. Edmond J. Spence (Nueva York, 1911-1986) Peineta de la Comb from the Continental American Collection, 1952 Silla Chair. Madera de caoba, contrachapado y tule Mahogany wood, plywood and woven tule 92 × 40 × 38 cm Industria Mueblera Colección particular

324. Diseñador no identificado |
Unidentified designer
Windsor, ca. 1950
Silla | Chair. Madera de encino americano | American oak wood
92 × 40 × 40 cm
Fábrica Malinche, Monterrey
Colección Elena Reygadas

ME SIENTO EN MÉXICO FEEL LIKE IN MEXICO

325. ACOOCOORO (Ciudad de México, 2017)
Sousaphone [Sousafón], 2017
Edición | Edition, 2021
Madera de encino blanco americano y cobre | American white oak and copper
152 × 33 × 40 cm
Ciudad de México
Colección ACOOCOORO

326. AD HOC (Ciudad de México, 2014) en colaboración con el maestro artesano artesano | in collaboration with the master craftsman Antelmo González (Santa María Rayón, 1956)
Antelmo I, 2015
Edición | Edition, 2021
Mesa | Table. Madera de tzalam | Tzalam wood
40 × 40 × 50 cm
Estado de México
Colección AD HOC

327. AD HOC en colaboración con el maestro artesano artesano | in collaboration with the master craftsman Marcos García Torres (1960)
Raíces | Roots, 2019
2 taburetes | Stools. Madera de nogal americano, fibra de ixtle natural y negro, y lana | American walnut wood, natural and black ixtle fiber, and wool
57 × Ø54.5 cm
Estado de México
Colección AD HOC para Ángulo Cero y Ammann Gallery

328. Melissa Aldrete (Guadalajara, 1987), Luis Cárdenas (Ciudad de México, 1984)
Días en vela, 2014
8 candeleros con velas | candleholders with candles. Cera de abeja y cerámica | Beeswax and ceramic
50 × 50 cm
Guadalajara, Jalisco
Colección Popdots

Aldo Álvarez Tostado (Bahía de Banderas, 1987)

329. Caballito Stool, 2016
Taburete | Stool. Madera de amapa torneada, crin de caballo entrelazada y vaqueta | Lathed pink trumpet wood, interwoven horsehair and cowhide
28 × 28 × 42 cm
Carpintería Ramírez, San Juan de Abajo, Nayarit/Taller de Crin Rodríguez, Cajititlán, Jalisco

330. Tzom, 2017
Maceta | Pot. Cantera labrada a mano | Hand-worked rock
25 × 25 × 20 cm
Canteras Íñiguez, Yahualica, Jalisco
Colección piedrafuego

331. Manuel Álvarez Martona, 2004
Comal | Griddle. Cobre martillado, acero pintado y lata | Hammered copper, painted steel and tin
30 × 28 × 15 cm
Colección MUAC (DiGAV, UNAM)
Donación Patronato Fondo de Arte Contemporáneo A.C., Capítulo Colección Diseño Moderno y Contemporáneo en México, 2022

332. Maxine Álvarez (Guadalajara, 1969)
Desnudas | Naked, 2020
Edición | Edition, 2021
2 jarrones | vases. Raku desnudo, cerámica, engobe y humo | Bare Raku, ceramic, slip, and smoke
35 × 15 × 15 cm c/u | each one
Guadalajara, Jalisco/Mazamitla, Jalisco
Colección Maxine Álvarez

Anndra Neen (Nueva York, 2009)
[Phoebe Stephens (Ciudad de México, 1974), Annette Stephens (Ciudad de México, 1986)]
333. Tic Tac Toe, 2017
Bolsa | Handbag. Alpaca y cadena de latón | Nickel silver and brass chain
19 × 14 × 7 cm
Ciudad de México

334. Bolsa de conejo | Rabbit Bag, 2018
Cobre con patina verde y cadena de latón | Copper with green patina and brass chain
22 × 12 × 4 cm
Ciudad de México
Colección Anndra Neen

335. Alejandra Antón Honorato (Ciudad de México, 1983)
Me siento como en México, 2017
Silla | Chair. Mimbres y alambrón | Wicker and wire rod

81 × 82 × 62 cm
Ciudad de México
Colección MUAC (DiGAV, UNAM)
Donación Patronato Fondo de Arte Contemporáneo A.C., Capítulo Colección Diseño Moderno y Contemporáneo en México, 2022

Jesús Arellanes Luna (Santa Catarina Cuixtla, 1979) en colaboración con el maestro artesano | in collaboration with the master craftsman Mauricio Jiménez López (Santa Catarina Cuixtla, 1983)

336. Bitsa cempasúchil, 2020
Huarache cruzado tradicional con suela de llanta, piel de becerro y piel de conejo curtidas y teñidas con tintes vegetales | Traditional crossed sandal with a sole made from tire, tanned calfskin and rabbit fur colored with plant-based dyes
26 × 10 × 10 cm
Santa Catarina Cuixtla, Oaxaca

337. Bitsa peludo natural, 2019 (edición 2021)
Huarache cruzado tradicional con suela de llanta, piel de becerro y piel de conejo curtidas y teñidas con tintes vegetales | Traditional crossed sandal with a sole made from tire, tanned calfskin and rabbit fur colored with plant-based dyes
26 × 10 × 10 cm
Santa Catarina Cuixtla, Oaxaca
Colección Baku

338. Aurelia (Ciudad de México, 2017) [Andrea de la Torre Suárez (Guadalajara, 1988), Paula de la Torre Suárez (Guadalajara, 1990), Magdalena de la Torre Suárez (Guadalajara, 1996)] en colaboración con | in collaboration with Daniel Díaz González (Tlalnepantla, 1958)
Ladrillo con rienda doble | Wooden block with double rein, 2017
Edición | Edition, 2021
Madera reciclada o reforestada, hilo de algodón y piel | Recycled or reforested wood, cotton thread, and leather
11.5 × 16 × 7.5 cm
Ciudad de México, Jalisco
Colección Aurelia

Melissa Ávila (Tijuana, 1985) en colaboración con la maestra artesana | in collaboration with the master craftswoman Rufina Cruz (San Marcos Tlapazola, 1982)
339. Cho, 2017
Edición | Edition, 2021
Jarrón | Vase. Barro rojo hecho a mano, quema prehispánica |

- Handmade red clay, pre-Columbian firing
22 × 22 × 40 cm
Oaxaca
- 340. *Germana* | German, 2017**
Edición | Edition, 2021
Jarrón | Vase. Barro rojo hecho a mano, quema prehispánica | Handmade red clay, pre-Columbian firing
15 × 15 × 30 cm
Oaxaca
- 341. *Montaña*, 2017**
Edición | Edition, 2021
Pieza decorativa | Decorative piece. Barro rojo hecho a mano, quema prehispánica | Handmade red clay, pre-Columbian firing
21 × 4 × 16 cm
Oaxaca
Colección M.A. Estudio
- 342. Melissa Ávila en colaboración con la maestra artesana | in collaboration with the master craftswoman Lucrecia García (Teotitlán del Valle, 1960)**
Sol Bizhui, 2021
Tapiz | Tapestry. Lana tejida en telar de pedal con acabados hechos a mano | Wool woven on pedal loom with handmade finishes
Ø70 cm
Oaxaca
Colección M.A. Estudio
- Axoque Studio (Morelia, 2019)**
343. *Especie* | Species, 2019
Lámpara | Lamp. Chuspata y madera de encino | Wicker and oak wood
40 × Ø30 cm
Morelia/Ihuatzio, Michoacán
- 344. *Especie* | Species, 2019**
Silla | Chair. Chuspata y madera de encino | Wicker and oak wood
73 × 64 × 60 cm
Morelia/Ihuatzio, Michoacán
Colección Axoque Studio
- 345. Sam Baron (Besanzón, 1976)**
Museum Show, 2018
8 jarras | pitchers. Barro natural con esmalte rojo | Natural clay with red glaze
31 × Ø21.5 cm c/u | each
Elaborado por el grupo de artesanos | Made by the artisanal group Las Peregrinas durante la residencia | during the residency *Visión y Tradición*, Design Week México 2018, Zautla, Puebla
Colección Musseum Show para | for Taller LU'UM
- Bi Yuu (Ciudad de México, 2012)**
[Marisol Centeno (Ciudad de México, 1985)]
346. *Bacaanda B02*, 2012
Tapete | Rug. Lanas lincoln y merino | Lincoln and merino wool
170 × 240 cm
Teotitlán del Valle, Oaxaca
- 347. *Bacaanda B03*, 2012**
Tapete | Rug. Lanas lincoln y merino | Lincoln and merino wool
200 × 300 cm
Teotitlán del Valle, Oaxaca
Colección MUAC (DiGAV, UNAM)
Donación Patronato Fondo de Arte Contemporáneo A.C., Capítulo Colección Diseño Moderno y Contemporáneo en México, 2022
- 348. Alexandra Bravo (Mexicali, 1988)**
Conejo | *Rabbit*, 2015
Copa | Glass. Cerámica de alta temperatura con esmalte blanco brillante | Stoneware with glossy white glaze
9 × 9 × 16 cm
Ciudad de México
Colección Arta Cerámica
- 349. Isaac Broid (Ciudad de México, 1952) en colaboración con | in collaboration with Nouvel (Naucalpan, 1994)**
Vilma, 2007
3 vasos | glasses. Vidrio soplado | Blown glass
Diversas medidas | Various dimensions
Naucalpan, Estado de México
Colección Nouvel
- 350. Daniela Bustos Maya (Villa Cura Brochero, 1980), Julián Malleville (Adelia Maria, 1977)**
Imperio | *Empire*, 2020
Candil | Chandelier. Hilo de algodón reciclado y tejido a mano con ganchillo | Hand-crocheted recycled cotton thread
190 × Ø120 cm
Mérida, Yucatán
Colección Daniela Bustos Maya Home
- 351. Raúl Cabra (Bogotá, 1964), Oax-i-fornia (San Jerónimo Tlacoahuaya, 2005) en colaboración con | in collaboration with Rogelio Hernández Cerano (San José de Gracia, 1982)**
Rosalitos, 2020
Florero | Flower vase. Cerámica vidriada | Glazed ceramic
40 × Ø15 cm
Michoacán
Colección Oax-i-fornia
- 352. Raúl Cabra, Oax-i-fornia en colaboración con la maestra artesana | in collaboration with the master craftswoman Esperanza Martínez Velasco (San Pedro Cajonos, 1990)**
Huipil, 2017
Capullos e hilos de seda tejidos en telar de pedal y a mano | Silk thread and cocoons woven on pedal loom and by hand
57 × 47 cm
San Pedro Cajonos, Oaxaca
Colección Oax-i-fornia
- 353. Ricardo Casas Padilla (Ciudad de México, 1979) para | for Not Waste Clara, 2013**
Panel OSB cortado con CNC y cosido a mano con lingote de caucho | OSB panel cut with CNC and hand-sewn with rubber ingot
75 × 120 × 70 cm
Colección particular
- 354. Andrés Cacho (Ciudad de México, 1989), Daniel Martínez (Ciudad de México, 1987), Manuel López (Celaya, 1989)**
Molinillos [Colección 01], 2019
Mesa | Table. Madera de encino torneada a mano, carbonizada y ebonizada | Hand-lathed carbonized and ebonized oak
85 × 95 × 40 cm
Querétaro
Colección Estudio para Ángulo Cero
- Marcela Calderón Bony (Patamban, 1983)**
355. *Chango* | Monkey, 2021
Cantarilla | Pitcher. Barro rojo bruñido a baja temperatura | Red clay burnished at low temperature
20 × 10 × 10 cm
Patamban, Michoacán
- 356. *Cangrejo* | Crab, 2021**
Comal | Griddle. Barro rojo de Patamban, óxidos y engobes a alta temperatura | Red clay from Patamban, oxides, and high-temperature slips
4 × Ø37 cm
Patamban, Michoacán
- 357. *Pulpo* | Octopus, 2021**
Comal | Griddle. Barro rojo decorado con cobalto sobre esmalte de estaño blanco a alta temperatura | Red clay decorated with cobalt on white enameled tin at high temperature
1.5 × Ø57 cm
Patamban, Michoacán
Colección Taller 36, Marcela Calderón Bony

Mónica Calderón (Ciudad de México, 1974)

358. Azul Pacífico | *Pacific Blue*, 2019
Vasija | Bowl. Resina pellizcada y degradada | Pinched and degraded resin
10 × Ø50 cm
Ciudad de México

359. Copal, 2019
Florero | Flower vase. Resina marmoleada | Marbled resin
12.5 × Ø15 cm
Ciudad de México

360. Cántaro | *Pitcher*, 2019
Florero | Flower vase. Resina marmoleada | Marbled resin
23 × Ø17 cm
Ciudad de México

361. Humo | *Smoke*, 2019
Molcajete. Resina | Resin
19.5 × 10.5 cm
Ciudad de México

Colección Mónica Calderón Studio

362. Gabriel Calvillo (Malinalco, 1989)
Casa para abejas solitarias/Lite | *House for solitary bees/Lite*, 2020
Acero electropintado, maderas de pino y tzalam | Electro-painted steel, pine and bald-cypress wood
72 × 18 × 38 cm
Ciudad de México
Colección Refugio

363. Sonia Lartigue (Ciudad de México, 1977-2016) para | for Candela (Ciudad de México, 2010)
Prisma No. 1 | *Prism No. 1*, 2010
Lámpara | Lamp. Latón y vidrio esmerilado | Brass and frosted glass
23 × 27 cm
Ciudad de México
Colección Candela

364. Margarita Cantú (Monterrey, 1981) en colaboración con el grupo de artesanos tejedores de | in collaboration with the group of craft weavers Peña Blanca (San Andrés Larráinzar, 2005)
México lindo y querido, 2017
Hamaca | Hammock. Algodón anudado en telar vertical y lona política | Cotton tied on vertical loom and political tarp
250 × 80 cm
San Andrés Larráinzar, Chiapas
Colección Taller 67

365. Margarita Cantú en colaboración con | in collaboration with Juliana Pérez (Nachig, 1977)
The × Marks the Spot [*La × marca el*

lugar], 2018

Textil | Textile. Algodón tejido en telar de pedal y pluma de gallo | Cotton woven on pedal loom and rooster feather
54 × 52 cm
La Hormiga, Chiapas
Colección Taller 67

366. Fabien Cappello (París, 1984)
Tropical, 2017
Silla | Chair. Metal, tule y espuma forrada con piel bovina con pelo | Metal, tule and foam upholstered in cowhide with fur
107 × 70 × 61 cm
Ciudad de México
Cortesía AGO Projects

Caralarga (Querétaro, 2014)
367. Pavorreal | *Peacock*, 2017
Aretes | Earrings. Macramé, fibra de algodón crudo, yute encerado y gancho de plata pavonada | Macramé, raw cotton fiber, waxed jute, and frosted silver hook
18 × 10 × 7 cm
Fábrica Hércules, Querétaro

368. Crin Moctezuma | *Moctezuma Mane*, 2019
Accesorio de vestir | Clothing accessory. Algodón crudo | Raw cotton
215 × 15 × 1.5 cm
Fábrica Hércules, Querétaro

369. Ojo de agua | *Waterhole*, 2020
Espejo | Mirror. Algodón crudo recuperado | Salvaged raw cotton
70 × 70 × 7 cm
Fábrica Hércules, Querétaro
Colección Caralarga

370. Caralarga en colaboración con | in collaboration with Kimera Karnaval (Querétaro, 2010)
Garambullo | *Myrtillocactus*, 2020
Mesa | Table. Cartonería artesanal mexicana, espinas de hilo de algodón crudo, herrería y MDF | Mexican craft cardboard, raw cotton spines, ironwork and MDF
60 × 60 × 60 cm
Querétaro, Querétaro
Colección Caralarga

Ricardo Casas Padilla
371. Arcadio 01, 2019-2020
Lámpara | Lamp. Barra metálica rolada y soldada, LEDs y pintura electroestática | Soldered metal rod, LEDs and electrostatic paint
Ø100 cm
Los Patrones, Monterrey, Nuevo León
Colección Ricardo Casas Design

372. Skull [*Cráneo*], 2016
Mesa de centro | Coffee table. Marquetería tradicional de huanacaxtle sobre triplay, estructura metálica y pintura electrostática | Traditional guanacaste marquetry on plywood, metal structure and electrostatic paint
107.2 × 103.3 × 45.9 cm
Ciudad de México
Colección Ricardo Casas Design by Shelf

373. Raúl de la Cerda (Ciudad de México, 1989)
Antropología 0.6 | *Anthropology 0.6*, 2019
Mesa-taburete | Table-stool. Madera de encino cortada con CNC y tallada; mármol negro marquina cortado con agua | Oak cut with CNC and carved, Nero Marquina marble cut with water
50 × Ø40 cm
Ciudad de México
Colección Raúl de la Cerda para Breuer

374. Pedro Cerisola (Ciudad de México, 1980) para | for Estudio Cerisola
Toro G10 | *Bull G10*, 2017
Mesa | Table. Madera de tzalam cortado con CNC | Tzalam wood cut with CNC
35 × Ø130 cm
Ciudad de México
Colección Estudio Cerisola

Aaron Changpo (Ciudad de México, 1988)

375. Espiral resina | *Resin Spiral*, 2021
Anillo | Ring. Resina y plata | Resin and silver
Diversas medidas | Various dimensions
Ciudad de México

376. Hydro [*Hidro*], 2021
Anillo | Ring. Plata y labradorita | Silver and labradorite
2.6 × 1.2 × 0.6 cm
Ciudad de México

377. Sette, 2015
Brazaletes | Bracelets. Resina cristal y plata | Crystal resin and silver
5.4 × 4.1 × 6.3 cm
Ciudad de México

378. Theos, 2021
Cadena | Chain. Plata esterlina con cristal verde y ónix | Sterling silver with green crystal and onyx
39 × 1 × 0.7 cm
Ciudad de México
Colección VARON

379. Aaron Changpo en colaboración con | in collaboration with **Bárbara Sánchez-Kane (Mérida, 1987)**
Copa B | *B-Cup*, 2019
Aretes | Earrings. Plata esterlina con baño de oro y cuarzo | Sterling silver with gold plating and quartz
6 × 1.5 × 2 cm
Ciudad de México
Colección VARON

380. Vera Claire (San Francisco, 1990) en colaboración con | in collaboration with **Juan García Mendoza (San Pedro Jocotipac, s.f. | n.d.), Flor García Mendoza (San Pedro Jocotipac, s.f. | n.d.), Lizbeth García Mendoza (San Pedro Jocotipac, s.f. | n.d.), Alfredo Orozco Hernández (Oaxaca de Juárez, s.f. | n.d.), Gabriel Brandon Hanson (Illinois, s.f. | n.d.), Nelson Medina (Juchitán de Zaragoza, s.f. | n.d.), Carlos Espina (Oaxaca de Juárez, s.f. | n.d.)**
País de maíz | *Land of Maize*, 2020
Lámpara | Lamp. Palma teñida con palo de Brasil y tejida con nudo mixteco, algodón tejido en telar de pedal, alambre de cobre y hojas de totemoxtle | Palm dyed with brazilwood and woven with Mixtec knotting technique, cotton woven on pedal loom, copper wire and corn husks
200 × 200 cm
Oaxaca, Oaxaca
Colección Vera Claire/Cosa Buena

381. René Contreras Osio (Ciudad de México, 1961) para | for CGN, en colaboración con los maestros plateros | in collaboration with the silver masters **J. Isabel Suárez Arechiga (Paintla, 1971), Agustín Suárez Aréchiga (Paintla, 1980)**
Tatlin, 2020
Tetera | Teapot. Plata forjada y madera de limón | Forged silver and lemon tree wood
15 × 14 × 16 cm
Taller Tapia, Taxco de Alarcón, Guerrero
Colección René Contreras Osio para CGN [Casa Gutiérrez Nájera]

382. René Contreras Osio en colaboración con el maestro platero | in collaboration with the silver master **Jorge Mundo Guerrero (Taxco, 1977)**
Agua clara | *Clear Water*, 2013
Jarra | Pitcher. Plata forjada y madera de cocolobo | Forged silver and cocolobo wood
30 × 15 × 20 cm
Taller Tapia, Taxco de Alarcón, Guerrero
Colección René Contreras Osio

383. Cooperativa Panorámica (Ciudad de México, 2012) [Joel Escalona (Ciudad de México, 1986), José de la O (Ciudad de México, 1980), Jorge Diego Etienne (Tampico, 1983), Ian Ortega (Ciudad de México, 1983), Moisés Hernández]
Basalt Stool [*Taburete de basalto*], 2013
Edición | Edition, 2021
Taburete | Stool. Piedra volcánica y madera de fresno | Volcanic stone and ash wood
30 × 30 × 40 cm
Ciudad de México
Colección Cooperativa Panorámica

384. Luciana Corres (Ciudad de México, 1967)
Manoraros, 2017 (edición 2021)
Collar | Necklace. Plata e hilos metálicos tejidos a mano | Silver and hand-woven metal fibers
26 × 22 cm
Ciudad de México
Colección Luciana Corres

385. Margarita Cortés Cruz (Río Blanco Tonaltepec, 1971), Colectivo 1050° (Oaxaca de Juárez, 2009) en colaboración con | in collaboration with **Kythzia Barrera (Ciudad de México, 1975), Diego Mier y Terán (Ciudad de México, 1975)**
Juana, 2016
Tarro | Mug. Barro bruñido con tanino de corteza de árbol de encino y quemado en horno de tiro directo | Clay burnished with tannin from cortex of oak tree and fired in direct-fire kiln
15 × 15 × 17.5 cm
Río Blanco, Tonaltepec, Oaxaca
Colección Colectivo 1050°

386. Gloria Cortina (Bethesda, 1972) en colaboración con | in collaboration with **Rafael Franco (Ciudad de México, 1984), Taller Fraga (Ciudad de México, 2013), Taller Pillado (Ciudad de México, 1995)**
Dragón | *Dragon*, 2019
Jarrón | Vase. Mármol negro Monterrey, obsidiana plateada y bronce blanco | Monterrey black marble, silver obsidian and white bronze
22.5 × 30 cm
Ciudad de México
Colección Gloria Cortina

387. Gloria Cortina en colaboración con | in collaboration with **Rafael Franco, Taller Pillado**
Mathias, 2014
Mesa | Table. Bronce martelinado a mano con soldadura de plata | Hand-hammered bronze with silver soldering

185 × 100 × 43 cm
Ciudad de México
Colección Gloria Cortina

388. Gloria Cortina en colaboración con | in collaboration with **Rafael Franco, Taller Ruiz (Ciudad de México, 1993), Taller Fraga**
Serpiente | *Serpent*, 2016
Centro de mesa | Centerpiece. Bronce blanco y obsidiana negra | White bronze and black obsidian
77 × 9 × 30 cm
Ciudad de México
Colección Gloria Cortina

Angela Damman (Watertown, 1969)
389. El castillo de los sueños de Jacinto | *Jacinto's Dream Castle*, 2015
Edición | Edition, 2022
Escultura utilitaria | Utilitarian sculpture. Hamaca de fibra de henequén hilada a mano | Hand-threaded henequen fiber hammock
425 × 100 cm
Telchac Pueblo, Yucatán

390. Kau, 2020
Edición | Edition, 2022
Silla | Chair. Hierro, fibra de agave espadín, lino, poliéster | Iron, Espadín agave fiber, linen, polyester
110 × 95 × 85 cm
Telchac Pueblo, Yucatán
Colección Angela Damman

391. Déjate Querer (Ciudad de México, 2011) en colaboración con | in collaboration with **Taller de afieltrado, CaSa**
Pacífico | *Pacific* [col. *Origen* | *Origin*], 2017
Edición | Edition, 2019
Tapiz | Tapestry. Fielto de lana industrial con afieltrado de lana artesanal | Hand-assembled industrial and felt wool
200 × 150 cm
Ciudad de México/San Agustín Etla, Oaxaca
Colección Déjate Querer

392. Déjate Querer
Nebulosa | *Nebula*, 2015
Edición | Edition, 2020
Tapete | Rug. Fielto de lana industrial ensamblado a mano | Hand-assembled industrial wool felt
Ø150 cm
Ciudad de México
Colección Déjate Querer

Adriana Díaz de Cossío Salinas (Ciudad de México, 1970)

393. Los insomnios | *Insomnia*, 1998
Edición | Edition, 2009

Cucharitas para sal | Teaspoons for salt. Cerámica alta temperatura modelada a mano | Hand-modeled Stoneware

Diversas medidas | Various dimensions

Taller Experimental de Cerámica, Ciudad de México

394. Diablo molón | *Bothersome Devil*, 2001

Vaso | Glass. Cerámica alta temperatura torneada y modelada | Wheeled and modeled Stoneware
22 × Ø17 cm

Taller Experimental de Cerámica, Ciudad de México

395. Añil | *Indigo*, 2019

9 floreros | flower vases. Cerámica alta temperatura torneada | Wheeled Stoneware

Diversas medidas | Various dimensions

Taller Experimental de Cerámica, Ciudad de México

396. Montaña | *Mountain*, 2019

4 floreros | flower vases. Cerámica alta temperatura torneada | Wheeled Stoneware

Diversas medidas | Various dimensions

Taller Experimental de Cerámica, Ciudad de México

Colección particular

397. Duco lab (Ciudad de México, 2008) en colaboración con | in collaboration with Do Studio, C-37

Manto | *Mantle*, 2018

Acero, latón, pintura horneada, cantera y LED | Steel, brass, fired paint, rock and LED

50 × 45 × 37 cm

Ciudad de México

Colección Duco lab

Ariane Dutzi (Bruchsal, 1962)

398. Clutch vintage con cierre de madera | Vintage clutch with wood clasp, 2009

Edición | Edition, 2021

Yute reciclado de costales, madera tropical y piel | Recycled jute from sacks, tropical wood and leather
27 × 15 × 10 cm

Valladolid, Yucatán

399. Mecapal Clutch, 2018

Edición | Edition, 2021

Tejido de mecapal con hilo de hamaca tejido en cuartados | Tumpline textile with hammock thread woven in pieces
27 × 15 × 10 cm

Valladolid, Yucatán

Colección Ariane Dutzi

Trine Ellitsgaard (Copenhague, 1954)

400. Tiras rojas | *Red strips*, 2016

Fieltro | Felt
120 × 120 cm

Oaxaca

401. Weave [*Tejido*], 2019

Cepillos | Brushes. Raíz de zacatón | Grass root
100 × 100 cm

Oaxaca

Colección Trine Ellitsgaard

402. Agustín Elizalde Urzúa

(Guadalajara, 1976) en colaboración con | in collaboration with Ángeles Vida Morales Flores (Huajuapán de León, 1994), Joaquín Aragón Pineda (Oaxaca de Juárez, 1995)

Luna | *Moon*, 2017

Edición | Edition, 2021

Espejo | Mirror. Cobre y latón pulidos a mano, madera de tzalam tallada a mano y laca negra | Hand-polished copper and brass, hand-carved tzalam wood and black lacquer
26 × 14 × 7 cm

Guadalajara/Zapopan, Jalisco

Colección Estudio Pomelo, Agustín Elizalde Urzúa

403. Luis Equihua (Ciudad de México, 1951) en colaboración con | in

collaboration with Marcos Mendoza (Ciudad de México, 1982) (modelado en 3D | 3D modeled), Luis Omar Guerrero (Ciudad de México, 1984) (impresión 3D en cera, fundición y acabados | wax 3D print, melted and finished)

Cometa | *Comet*, 2009

Cuchara | Spoon. Cera fundida y pulida, modelada e impresa en 3D | Melted and polished wax, modeled and 3D-printed
16.5 × 3.5 × 1 cm

Ciudad de México

Colección particular

Luis Equihua

404. Corchoplatas, 2014

Aretes | Earrings. Moldes metálicos y de caucho y fundición a la cera perdida | Metal and rubber molds in lost-wax casting
2.8 × .5 cm

Ciudad de México

Colección Luis Equihua Zamora

405. Coral, 2001

Cuchara | Spoon. Modelado manual y fundición a la cera perdida | Hand modeled and cast in lost wax
13.5 × 3 × 0.5 cm

Ciudad de México

Colección particular

406. Fusión 160 | *Fusion 160*, s.f.

Cuchara | Spoon. Plata a la cera perdida y polietileno de alta densidad reciclado | Lost-wax-cast silver and recycled high-density polyethylene
21 × 3 × 2 cm

Ciudad de México

Colección particular

407. Xpujil, 2010

Cuchara | Spoon. Plata a la cera pérdida y madera tropical | Lost-cast-wax silver and tropical wood
19 × 3 × 1 cm

Reserva de Calacmul, Campeche/

Ciudad de México

Colección particular

Luis Equihua en colaboración con | in collaboration with Gisela Morales, Emilio Cervantes, J. Isabel Suárez Aréchiga, Carmen Tapia

408. Emilio y | and *Gisela*, 2017

Cucharas | Spoons. Plata forjada a mano | Hand-forged silver
Diversas medidas | Various dimensions

Xoxocatlán, Oaxaca/Taxco, Guerrero

409. EK, 2019

Cuchara | Spoon. Plata forjada a mano | Hand-forged silver
18.5 × 4.3 × 0.7 cm

Xoxocatlán, Oaxaca/Taxco, Guerrero

410. Varilla | *Rod*, 2019

Cuchara | Spoon. Plata forjada a mano | Hand forged silver
17.5 × 2.8 × 1.4 cm

Xoxocatlán, Oaxaca/Taxco, Guerrero

Colección particular

Joel Escalona (Ciudad de México, 1986)

411. Balance barro | *Clay Balance*, 2017 (1/100)

Piezas decorativas | Decorative pieces. Barro | Clay
30 × 20 × 13 cm

Ciudad de México

412. Balance cerámica | *Ceramic Balance*, 2017 (3/100)

Piezas decorativas | Decorative pieces. Cerámica | Ceramic
30 × 20 × 13 cm
Ciudad de México

- 413. Balance cobre** | *Copper Balance*, 2017 (1/12)
Piezas decorativas | Decorative pieces. Cobre | Copper
23.5 × 19 × 16.5 cm
Santa Clara del Cobre, Michoacán
- 414. Balance peltre** | *Pewter Balance*, 2017 (2/100)
Piezas decorativas | Decorative pieces. Peltre | Pewter
24 × 19 × 20 cm
Cinsa, Ciudad de México
- 415. Balance plata** | *Silver Balance*, 2017 (2/12)
Piezas decorativas | Decorative pieces. Plata | Silver
26 × 20 × 16 cm
Tane, Ciudad de México
- 416. Balance vidrio** | *Glass Balance*, 2019
Vidrio soplado | Blown glass
36 × 28 × 20 cm
Nouvel, Ciudad de México
Colección Joel Escalona
- 417. Joel Escalona en colaboración con el maestro artesano** | in collaboration with the master craftsman Gonzalo Rodríguez
Intersección | *Intersection*, 2017
Palma tejida | Woven palm
50 × 50 × 35 cm
Tabasco
Realizado para la bienal Arte/Sano ÷ artistas 5.0, MAP
Colección Joel Escalona
- Rodrigo Escobedo (Ciudad de México, 1982) para | for La Metropolitana
- 418. Lounge C**, 2015
Silla | Chair. Madera de roble natural y papercord | Natural oak wood and papercord
74.4 × 59.8 × 75 cm
Ciudad de México
- 419. MX**, 2010
Charola | Tray. Madera de roble natural | Natural oak wood
42 × 15 × 3 cm
Ciudad de México
- 420. s**, 2017
Banca | Bench. Madera de tzalam natural y papercord | Natural tzalam wood and papercord
120 × 42 × 42 cm
Ciudad de México
- 421. SK**, 2017
Silla | Chair. Madera de roble natural y yute redondo | Natural oak wood and round jute
70 × 77 × 77 cm
Ciudad de México
Colección La Metropolitana
- 422. Héctor Esrawe**
Trama III | *Weft III*, 2019
Estantería | Shelving. Madera de encino y latón envejecido | Oak wood and aged brass
260 × 100 × 57 cm
Ciudad de México
Colección Esrawe Studio
- 423. Héctor Esrawe en colaboración con** | in collaboration with Nouvel
Monja | *Nun*, 2006
Jarra y vaso | Pitcher and glass. Vidrio soplado | Blown glass
32 × 10 × 10 cm
Naucalpan, Estado de México
Colección Nouvel
- 424. Jorge Diego Etienne** (Tampico, 1983) en colaboración con el maestro | in collaboration with the master Francisco Charles (Galeana, 1951)
Galeana, 2020
Edición | Edition, 2021
Banco | Stool. Alabastro esculpido a mano | Hand carved alabaster
35 × 35 × 24 cm
Galeana, Nuevo León
Colección Jorge Diego Etienne
- Jorge Diego Etienne
425. Flores flores | *Flowers Flowers*, 2019
4 floreros | flower vases. Concreto y rótulo pintado a mano | Concrete and hand-painted sign
11 × 11 × 24 cm
Monterrey, Nuevo León
Colección Jorge Diego Etienne
- 426. Candela**, 2018
Mesa | Table. Concreto reforzado con fibra de vidrio | Concrete reinforced with fiberglass
Diversas medidas | Various dimensions
Oakland, California
Colección Manos by Concreteworks
- 427. Molcaware**, 2010
Recipientes herméticos | Airtight containers. Plástico | Plastic
13 × 13 × 6 cm
Monterrey, Nuevo León
Colección Jorge Diego Etienne
- 428. Jorge Diego Etienne en colaboración con** | in collaboration with Cerámica Suro
Pangea, 2018
Vajilla | Tableware, 4 elementos | pieces. Cerámica de alta temperatura | Stoneware Diversas medidas | Various dimensions
Cerámica Suro, Guadalajara, Jalisco
Colección Jorge Diego Etienne
- EWE Studio (Ciudad de México, 2017)
429. Memoria #1 | *Memory #1*, 2017
Banco | Stool. Bronce fundido | Cast bronze
34 × 34 × 33 cm
Atizapán de Zaragoza, Estado de México
- 430. Memoria #3** | *Memory #3*, 2017
Banco | Stool. Bronce fundido | Cast bronze
50 × 32 × 36 cm
Atizapán de Zaragoza, Estado de México
- 431. Memoria #4** | *Memory #4*, 2017
Banco | Stool. Bronce fundido | Cast bronze
34 × 26 × 38 cm
Atizapán de Zaragoza, Estado de México
- 432. Memoria #5** | *Memory #5*, 2020
Banco | Stool. Bronce fundido | Cast bronze
32 × 31 × 22.5 cm
Atizapán de Zaragoza, Estado de México
Colección de EWE Studio
- 433. Carla Fernández** (Saltillo, 1973), Itzel León (s.d. | n.d.) en colaboración con el maestro artesano | in collaboration with the master craftsman Claudio Nájera (Huitzuco, 1973)
Tecuán, 2019
Edición | Edition, 2021
Bolsa en mascarería | Clutch in the form of a mask. Vaqueta, pelo de jabalí, espejo y algodón | Cowhide, hog's hair, mirror, and cotton
16 × 19 × 5 cm
San Francisco Ozomatlán, Guerrero
Colección Carla Fernández
- Carla Fernández en colaboración con el maestro artesano | in collaboration with the master craftsman Juan Alonso Rodríguez (Santa María Rayón, 1953)
434. Molinillo, 2017
Edición | Edition, 2021
Pulsera | Bracelet. Madera de aile torneada | Lathed Mexican alder wood
1.2 × 9 × 9 cm
Santa María Rayón, Estado de México

- 435. Molinillo G, 2017**
Edición | Edition, 2021
Brazaletes | Bracelets. Madera de aile torneada | Lathed Mexican alder wood
4 × 9 × 9 cm
Santa María Rayón, Estado de México
- 436. Molinillo G, 2017**
Edición | Edition, 2021
Brazaletes | Bracelets. Madera de aile torneada | Lathed Mexican alder wood
3.7 × 9.5 × 3.7 cm
Santa María Rayón, Estado de México
- 437. Molinillo M, 2017**
Edición | Edition, 2021
Brazaletes | Bracelets. Madera de aile torneada | Lathed Mexican alder wood
2.4 × 9 × 9 cm
Santa María Rayón, Estado de México
Colección Carla Fernández
- 438. Valeria Florescano (Ciudad de México, 1968)**
Florilegia | *Florilegy*, 2019
Broche | Pin. Alpaca, plata, cobre, acero inoxidable, vidrio y coral encontrado | Nickel silver, silver, copper, stainless steel, glass and found coral
10 × 5 × 3.8 cm
Ciudad de México
Colección Valeria Florescano
- 439. Valeria Florescano en colaboración con | in collaboration with Oro de Monte Albán**
Moscón y flor | *Fly and Flower*, 2018
Aretes | Earrings. Plata a la cera perdida y vidrio soplado en molde | Lost-wax-cast silver and blown glass in mold
3 × 1 × 2.5 cm
Oaxaca/Ciudad de México
Colección Valeria Florescano
- 440. FOAM (Ciudad de México, 2011-2021) en colaboración con | in collaboration with Washitaka Workshop Mr Toshihiro Mori**
Dan Dan, 2016
Recibidor | Receiver. Maderas de cedro, ciprés y ébano | Cedar, cypress and ebony woods
80 × 29.5 × 50 cm
Diseñado y producido durante la estancia técnica | Designed and produced during the technical residency
Modern Design and Traditional Craftsmanship, Programa para la Formación de Recursos Humanos, Asociación Estratégica Global México-Japón, Kyoto, Japón
Colección FOAM
- Andrés Fonseca (Bogotá, 1955)**
441. Chisporroteo | *Sparking*, 2002
Collar | Necklace. Plata tallada, modelada, fundida y armada | Sculpted, modeled, smelted, and assembled silver
0.9 × Ø42 cm
Ciudad de México
- 442. Cometa** | *Comet*, 1999
Prendedor | Pin. Acero y plata tallada, modelada, fundida y armada | Sculpted, modeled, smelted, and assembled silver
5.9 × 3.8 × 0.9 cm
Ciudad de México
Colección Margarita Caso Chávez
- 443. Frame Design Studio (Ciudad de México/París, 2015-2019), Taina Campos (Ciudad de México, 1986)**
Compo, 2018
Compostador | Composter. Cerámica de alta temperatura | Stoneware
30 × 25 × 30 cm
Ciudad de México
Colección Frame Design Studio
- 444. Diego Garza (Monterrey, 1982)**
Piedra | *Stone*, 2021
3 pedestales | pedestals. Triplay, resina, fibra de vidrio, pasta de papel, pigmento, sellador y melamina | Plywood, resin, fiberglass, pulp, pigment, sealer and melamine
Diversas medidas | Various dimensions
Monterrey, Nuevo León
Colección Diego Garza-Algo Studio
- 445. Silvia García (San Bartolo Coyotepec, 1956), Colectivo 1050° en colaboración con | in collaboration with Kythzia Barrera, Diego Mier y Terán**
Bartola, 2008
3 jarras | pitchers. Barro bruñido quemado en reducción de oxígeno | Burnished clay fired in oxygen reduction
Diversas medidas | Various dimensions
San Bartolo Coyotepec, Oaxaca
Colección Colectivo 1050°
- 446. Emma Gavaldon van Leeuwen Boomkamp (Ámsterdam, 1989) en colaboración con | in collaboration with Claudia Hernández Hernández (Ciudad de México, 1983), Fabián Mendoza López (Ciudad de México, 1985)**
Esperanza | *Hope*, 2020
Vital con cinta de cobre, plomo con estaño y fierro tropicalizado | Stained glass window with copper ribbon, lead with tin and tropicalized iron
150 × 103 × 4 cm
Ciudad de México
- Colección Emma Gavaldon van Leeuwen Boomkamp**
- 447. Emiliano Godoy en colaboración con | in collaboration with Nouvel Pizzelle, 2014**
Florero | Flower vase. Vidrio soplado | Blown glass
42 × 22 × 9 cm
Naucalpan, Estado de México
Colección Nouvel
- 448. Berke Gold (Ciudad de México, 1992), Rufina Fermín Procopio, Bertha Fermín Procopio, Reyna Fermín Procopio, Rosy Fermín Procopio, Lupe Fermín Procopio, Lilia Fermín Procopio, Sonia Fermín Procopio, Lorena Fermín Procopio, Santa Torres Cortez, Milburga Fermín Procopio en colaboración con | in collaboration with José Miguel Ramírez (Ciudad de México, 1995)**
Taco Bag [natural], 2017-2020
Bolsa | Bag. Palma tejida y cuero | Woven palm and leather
24 × 14 × 6.5 cm
Tlmacazapa, Guerrero/León, Guanajuato
Colección Berke Gold
- 449. Albana (Guadalajara, 2019) [Viviane Gómez (Guadalajara, 1992), María Andrea Gómez (Guadalajara, 1989)], Chimiýú [Diego Arturo Walle Orozco, Jorge Arturo Walle Orozco] en colaboración con los maestros artesanos | in collaboration with the master craftsmen José Juárez, Eduardo Nieto**
Las rocas | *The Rocks*, 2020
Frutero | Fruit bowl. Madera de rosa morada labrada a mano y barro negro | Hand-worked pink trumpet tree wood and black clay
Diversas medidas | Various dimensions
Guadalajara, Jalisco/San Bartolo Coyotepec, Oaxaca
Colección Albana y Chimiýú para Jardines de Albana
- 450. Albana [Viviane Gómez, María Andrea Gómez], Chimiýú [Diego Arturo Walle Orozco, Jorge Arturo Walle Orozco] en colaboración con el maestro artesano | in collaboration with the master craftsman José Juárez**
La hoja, 2020
Biombo | Folding screen. Madera de rosa morada y bejuco | Pink trumpet tree wood and woven cane
121 × 170 cm
Guadalajara, Jalisco/Tonalá, Jalisco
Colección Albana y Chimiýú para Jardines de Albana

451. Bernardo Gómez-Pimienta en colaboración con | in collaboration with Nouvel
BA, 2008
4 vasos | glasses. Vidrio soplado | Blown glass
Diversas medidas | Various dimensions
Naucalpan, Estado de México
Colección Nouvel

452. Paulina González-Ortega (Ciudad de México, 1984), Andrés Ocejo (Ciudad de México, 1979)
Piruetta | Pirouette, 2009
Mesa | Table. Madera de pino y MDF laqueado y barnizado al alto brillo | Pinewood and lacquered MDF in high-gloss varnish
63.5 × Ø50.8 cm
San Antonio La Isla, Estado de México
Colección particular

453. Valentina González Wohlers (Ciudad de México, 1977) para | for WOH&CO LTD
Prickly Pair Chair [Gentleman style], 2009
Edición | Edition, 2021
Silla | Chair. Madera de banak moldeada y tallada, tapicería tradicional y botonado | Molded and carved banak wood, traditional tapestry with buttons
170 × 110 × 90 cm
Ciudad de México
Colección Valentina González Wohlers

454. Vanessa Guckel (Estrasburgo, 1983)
Le Sac Bijou, 2020
Bolsa | Bag. Piel de nopal montada con brazaletes de latón y obsidiana negra | Nopal skin with tin and black obsidian ring
18 × 18 × 6 cm
Ciudad de México
Colección CIHUAH®, Vanessa Guckel

455. Andrés Gutiérrez (Celaya, 1985)
Coatlícue, 2021
Gabinete | Cabinet. Madera de encino blanco | White oak wood
185 × 90 × 40 cm
Ciudad de México
Colección Andrés Gutiérrez

456. Christina Hattler (Miami, 1974) para | for Mexchic (Malinalco, 2007), en colaboración con | in collaboration with Cooperativa Mujeres que Tejen (Teotitlán del Valle, 1992)
Quetzalcoatl, Serpent 1 [Quetzalcoatl, Serpiente 1], 2015
Tapete | Rug. Lana merino tejida en telar de pedal | Merino wool woven on pedal loom

96.52 × 185.42 cm
Teotitlán del Valle, Oaxaca
Colección Christina Hattler para Mexchic

457. Moisés Hernández
Canasta mitad palma mitad dorada | Half palm half golden basket, 2017
Palma y celulosa | Palm and cellulose
26 × Ø33 cm
Tlmacazapa, Guerrero
Colección MUAC (DIGAV, UNAM)
Donación Patronato Fondo de Arte Contemporáneo A.C., Capítulo
Colección Diseño Moderno y Contemporáneo en México, 2022

458. Lynne Hocking (Dundee, 1975), Dalila Rubicela Cruz (Oaxaca de Juárez, 1988) en colaboración con el maestro artesano | in collaboration with the master craftsman Horacio Mendoza Martínez (Teotitlán del Valle, 1975), Centro de Arte Textil Zapoteco Bii Dauu (Teotitlán del Valle, 2004)
Las campanas en la vida y en la muerte | The Bells of Life and Death, 2019
Tapiz | Tapestry. Lana tejida en telar de pedal | Wool woven on pedal loom
81 × 48 cm
Teotitlán del Valle, Oaxaca
Colección Crafting Futures 2019

Thierry Jeannot (Beauvais, 1963)
459. Jalousie, 2011
Celosía | Lattice. Aluminio, manguera de PVC y PET reciclado | Aluminum, PVC hose and recycled PET plastic
290 × 210 × 30 cm
Ciudad de México

460. Transmutación 11 | Transmutation 11, 2019
Lámpara | Lamp. Latón y PET reciclado | Brass and recycled PET plastic
60 × Ø90 cm
Ciudad de México

Colección Estudio Thierry Jeannot

461. Michael Kramer (Suiza, 1964) en colaboración con | in collaboration with Nouvel
Stackable [Apilable], 2005
2 vasos | glasses. Vidrio soplado | Blown glass
Diversas medidas | Various dimensions
Naucalpan, Estado de México
Colección Nouvel

462. Lanza Atelier (Ciudad de México, 2015) para | for AGO Projects
Folding Chair [Silla plegable], 2019

MDF laqueado y juntas de tela | Lacquered MDF and fabric joints
44 × 42 × 63 cm
Ciudad de México
Colección particular

Fernando Laposse (París, 1988)
463. Panel Totomoxtle, 2019
Hoja de maíz cultivado en Tonahuixtla, Puebla y resina | Husk from maize grown in Tonahuixtla, Puebla, and resin
180 × 200 cm
Tonahuixtla, Puebla/Ciudad de México

464. Sisal, 2018
Banca | Bench. Madera, henequén, algodón | Wood, henequen, cotton
145 × 48 × 43 cm
Yucatán/Ciudad de México
Colección Fernando Laposse

Mauricio Lara (Ciudad de México, 1968)
465. Cuanajo, 2018
Banca | Bench. Madera de cedro tallada a mano | Hand-carved cedar wood
100 × 30 × 40 cm
Colección Tributo

466. Chac-Seat, 2005
Taburete | Stool. Espuma de poliuretano | Polyurethane foam
80 × 45 × 45 cm
Guadalajara, Jalisco
Colección Lara Hnos.

467. Erizo | Hedgehog, 2002
Portalápices | Pencil holder. Fibra de polipropileno | Polypropylene fiber
7 × 7 × 5 cm
Guadalajara, Jalisco
Colección particular

468. La gallina (Lámpara) | The Hen (Lamp), 2000
Lámpara | Lamp. Canasta de alambre y focos | Wire basket and lightbulbs
20 × 20 × 25 cm
Guadalajara, Jalisco
Colección Mauricio Lara

469. Meir Lobatón Corona (Ciudad de México, 1974)
Bendita tortilla | Blessed Tortilla, 2012
Prensa para tortillas | Tortillas press. Aluminio fundido y pulido a mano | Hand polished and cast aluminum
35 × 20 × 15 cm
Ciudad de México
Colección Meir Lobatón Corona

Cecilia León de la Barra (Ciudad de México, 1975)

470. Banquitos tipo bangladesí | Bangladeshi-style stools (2), 2003
Edición | Edition, 2012

Fierro pintado y plástico de polivinilo | Painted iron and polyvinyl plastic
Diversas medidas | Various dimensions
Ciudad de México

471. Plástico fino | *Fine plastic*, 2011
4 jarrones | vases. Cerámica esmaltada | Glazed ceramic
Diversas medidas | Various dimensions
Ciudad de México

Colección Cecilia León de la Barra

Andrés Lhima (Ciudad de México, 1984)

472. Jarritos | Small pitchers, 2017
Cerámica de alta temperatura | Stoneware
10 × 10 cm

Ciudad de México
Colección Andrés Lhima

473. Fidencio, 2012
Sillón | Armchair. Malla plástica cosida a máquina | Machine-sewn plastic mesh
100 × 90 × 70 cm
Ciudad de México
Colección MUAC (DiGAV, UNAM)
Donación Patronato Fondo de Arte Contemporáneo A.C., Capítulo Colección Diseño Moderno y Contemporáneo en México, 2022

474. Tlacoyitos, 2019
4 platos botaneros | serving trays for hors d'oeuvres. Cerámica de alta temperatura | Stoneware
Diversas medidas | Various dimensions
Ciudad de México
Colección Andrés Lhima

475. Andrés Lhima en colaboración con | in collaboration with Rodolfo Morales (San Cristóbal, Venezuela, 1981)
Arrocera | *Rice Cooker*, 2019
Silla | Chair. Madera de tzalam, metal, olla de peltre, soldadura y pernos | Mexican alder wood, metal, pewter pot, soldering, and bolts
92 × 45 cm
Ciudad de México
Colección Andrés Lhima

Paulina López Morales (Ciudad de México, 1987)

476. Agnes, 2019
Aretes | Earrings. Plata con baño de

oro y perla amorfa | Gold-plated silver and amorphous pearl
6.5 × 3 cm
Ciudad de México

477. Mano de plata | *Silver Hand*, 2019
Pieza experimental para la mano | Experimental piece for hand. Plata | Silver
25.5 × 17.5 cm
Ciudad de México

478. Septum vidrio | *Glass Septum*, 2020
Pieza experimental para la nariz | Experimental piece for nose. Plata con vidrio soplado | Silver with blown glass
7 × 6 cm
Ciudad de México
Colección Rodete

479. Paulina López Morales en colaboración con el maestro | in collaboration with master craftsman Delfino Ramirez para | for Rodete Studio
Articulado III | *Articulate III*, 2018
Anillo | Ring. Plata con baño de oro, ópalo y zirconitas negras | Gold-plated silver, opal and black zircons
4.4 × 2 cm
Ciudad de México
Colección Rodete

480. Xavier Loránd (Veracruz, 1988) en colaboración con | in collaboration with Juan Rodríguez (Veracruz, 1992), SeWa Productora, CENTRO, Fonca, Comisión de Innovación, Diseño Puebla
Pentagrama | *Staff*, 2019
3 urnas | urns. Madera torneada en CNC | Wood lathed in CNC
Diversas medidas | Various dimensions
Ciudad de México
Colección Xavier Loránd

Madda Studio (Oaxaca de Juárez, 2016)
481. Throw Shibori, 2018
Edición | Edition, 2021
Manta | Blanket. Nuno fieltro, lana merino y añil | Nuno felting, merino wool and indigo
90 × 180 cm
Oaxaca

482. Tulúm, 2021
Tapete | Rug. Lana con teñido vegetal tejida en telar de pedal e hilada a mano | Plant-dyed wool woven on pedal loom and hand threaded
183 × 274 cm
Oaxaca
Colección Madda Studio

Julio Martínez Barnetche (Ciudad de México, 1974)

483. Cafetera | *Coffeepot*, 2013
Basalto tallado y madera de fresno y cafeto | Carved basalt and ash and coffee wood
47 × Ø28 cm
Zacualpan de Amilpas, Morelos

484. Horno de bola, 2011
Basalto tallado y madera de huanacaxtle | Carved basalt and guanacaste wood
25 × 53 × 43
Zacualpan de Amilpas, Morelos

485. Vasija abierta fermentadora de pulque | Open pulque fermentation vessel, 2009
Basalto tallado | Carved basalt
55 × 60 × 28 cm
Zacualpan de Amilpas, Morelos
Colección Julio Martínez Barnetche

486. Alberta Mateo Sánchez (San Marcos Tlapazola, 1964), María Gutiérrez Cruz (San Marcos Tlapazola, 1980), Colectivo 1050°, en colaboración con | in collaboration with Kythzia Barrera, Diego Mier y Terán
Los tres cochinitos | *The Three Little Pigs*, 2008
Barro bruñido y quemado a cielo abierto | Burnished, open-fired clay
Diversas medidas | Various dimensions
San Marcos Tlapazola, Oaxaca
Colección Colectivo 1050°

487. Elia Mateo Martínez (San Marcos Tlapazola, 1980), Colectivo 1050°, en colaboración con | in collaboration with Kythzia Barrera, Diego Mier y Terán
Elia, 2010
Brasero | Brazier. Barro bruñido y quemado a cielo abierto | Burnished, open-fired clay
31 × 37 × 23 cm
San Marcos Tlapazola, Oaxaca
Colección Colectivo 1050°

488. Elissa Medina (Ciudad de México, 1985)
Huichol, 2013
Tapete | Rug. Fieltro lana de merino e hilo de nylon | Merino wool felt and nylon thread
250 × 200 cm
Colección MUAC (DiGAV, UNAM)
Donación Patronato Fondo de Arte Contemporáneo A.C., Capítulo Colección Diseño Moderno y Contemporáneo en México, 2022

489. Vianney Méndez (Ciudad de México, 1987) en colaboración con la maestra artesana | in collaboration with the master craftswoman **Fabiola Rodríguez** (Ciudad de México, 1979) *Indus (el uno, el otro, el mismo)* | *Indus (the One, the Other, the Same)*, 2015 Edición | Edition, 2021 Collar | Necklace. Textil teñido con tinte natural | Natural-dyed fabric 53 × 8 × 7 cm Oaxaca, Oaxaca Colección Vianney Méndez

490. Vianney Méndez en colaboración con la maestra artesana | in collaboration with the master craftswoman **Antonia Rodríguez** (Ciudad de México, 1983) *¿Por qué soñamos? (Kusa Makura)* | *Why Do We Dream? (Kusa Makura)*, 2018 Edición | Edition, 2021 Collar | Necklace. Textil bordado con cadenilla | Chain-stitch embroidered textile 37 × 17 × 7 cm Oaxaca, Oaxaca Colección Vianney Méndez

491. Elena Moncada (Guadalajara, 1968) en colaboración con | in collaboration with **María Isabel Moncada Luna** *Mazama* | *Brocket Deer*, 2018 Edición | Edition, 2021 Collar | Necklace. Latón bañado en oro, cuero y cuerno de venado tallado a mano | Gold-plated brass, leather and hand-carved buck-horn 28 × 12 × 3 cm Zapopan, Jalisco Colección Cuata

492. María Isabel Moncada Luna (Guadalajara, 1968) *Maratus*, 2021 Candil | Chandelier. Bronce al silicio con borlas de crin de caballo | Silicon bronze with horsehair tassels 120 × 120 × 160 cm Zapopan, Jalisco Colección María Isabel Moncada Luna

493. Venus y Loco Taller de Diseño Artesanal (Oaxaca de Juárez, 2005) [Gisela Vianney Morales Ruiz (Oaxaca de Juárez, 1974), Luis Emilio Cervantes Galarde (Oaxaca de Juárez, 1975)] en colaboración con | in collaboration with **Taller de Afelpado, CaSa Aristolochia**, 2017 Clutch. Lana afelpada con agujas, tintes naturales y plata laminada | Plush wool with needles, natural dyes and laminated silver

50 × 28 × 9 cm Oaxaca de Juárez, Oaxaca Colección Issabela Camil

494. Venus y Loco Taller de Diseño Artesanal [Gisela Vianney Morales Ruiz, Luis Emilio Cervantes Galarde] en colaboración con el maestro artesano | in collaboration with the master craftsman **Alberto Valenzuela** (Xalapa, 1957) *Chocolatero TEO*, 2017 2 molinillos | whisks for Mexican chocolate. Cabezal de cerámica de alta temperatura esmaltado y mango torneado en madera de nogal | Glazed stoneware head and lathed walnut handle Diversas medidas | Various dimensions Oaxaca de Juárez, Oaxaca Colección Venus y Loco Taller de Diseño Artesanal

495. Venus y Loco Taller de Diseño Artesanal [Gisela Vianney Morales Ruiz, Luis Emilio Cervantes Galarde] *Mecapal*, 2019 Saco | Jacket. Hebra separada zurcida a mano y fibra de pita torcida | Hand-darned separated thread and twisted agave fiber 82 × 88 cm Oaxaca de Juárez, Oaxaca Colección César Cervantes, Fundación Cultural Tetetlán

496. Venus y Loco Taller de Diseño Artesanal en colaboración con la tejedora | in collaboration with craft weaver **Aleida Morales** *Espiral agave* | *Spiral Agave*, 2021 Tapete | Rug. Fibra natural descortezada, peinada y enrollada | Debarked natural fiber, combed and rolled 1.6 × Ø96 cm Oaxaca de Juárez, Oaxaca Colección Venus y Loco Taller de Diseño Artesanal

Caterina Moretti González (Viena, 1975) *497. TAM*, 2013 3 bancos | stools. Madera de fresno torneada | Lathed ash wood 38 × 27 × 43 cm c/u | each Guadalajara, Jalisco

498. Loto roca | *Rock Lotus*, 2020 Roca volcánica cincelada y martillada | Chiseled and hammered volcanic rock Diversas medidas | Various dimensions Tonalá, Jalisco

499. Loto | *Lotus*, 2019 Taburete | Stool. Madera de haya torneada, lana tejida en telar de pedal | Lathed beech wood, wool woven on pedal loom 43 × 43 × 45 cm San Juan Chamula, Chiapas/Guadalajara, Jalisco Colección Caterina Moretti González

Ofelia Murrieta *500. Corazón de eternidades* | *Heart of Eternities*, 2006 Dije | Pendant. Plata | Silver 6 × 3 × 0.5 cm

501. Destejiendo mis recuerdos | *Unraveling My Memories*, 1999 Broche | Pin. Plata con listón | Silver with ribbon 9 × 17 × 0.5 cm

502. Di que sí | *Say Yes*, 1999 Dije | Pendant. 3 milagros de plata | silver charms 19 × 6 × 0.5 cm

503. El presente eterno de tu piel | *The Eternal Present of Your Skin*, 2021 Collar | Necklace. Plata y granate | Silver and garnet 13 × 8 × 0.5 cm

504. El sabor de tu presencia | *The Taste of Your Presence*, 2022 Broche | Pin. Plata | Silver 13 × 18 × 0.5 cm

505. Espero por ti | *I Am Waiting for You*, 2008 Dije | Pendant. Plata y ágata crazy lace | Silver and crazy lace agate 5 × 5 × 0.5 cm

506. Las marcas de tu risa | *The Marks of Your Smile*, 2016 Broche | Pin. Cobre oxidado a fuego | Fire-oxidized copper 13 × 18 × 0.5 cm

507. Los perfiles del deseo | *The Outlines of Desire*, 2016 Broche | Pin. Cobre | Copper 13 × 18 × 0.5 cm

508. Piel de madrugada | *Skin at Dawn*, 2022 Broche | Pin. Latón | Brass 13 × 18 × 0.5 cm

509. Poblado de futuros | *Inhabited by Futures*, 2016 Broche | Pin. Plata, cristal y ámbar | Silver, crystal and amber 7 × 4 × 0.5 cm

- 510. Promesa cumplida** | *Promise Kept*, 2006
 Llaverio | Key ring. Plata | Silver
 6.5 × 1.5 × 0.5 cm
 Colección Ofelia Murrieta
- 511. Milena Muzquiz** (Tijuana, 1972)
Línea | *Line*, 2017
 Florero | Flower vase. Cerámica pintada a mano | Hand-painted ceramic
 Diversas medidas | Various dimensions
 Cerámica Suro, Guadalajara, Jalisco
 Colección merkki
- 512. Nel** colectivo (Ciudad de México, 2004) [Héctor Esrawe, Cecilia León de la Barra, Emiliano Godoy, Ricardo Casas Padilla] en colaboración con | in collaboration with Cooperativa Tosepan Kali
Oldhami 1, 2, 3, 2010
 Juego mesas | Table set. Lámina de fierro negro, bambú, sellador de nitrocelulosa y pintura electrostática | Black iron sheet, bamboo, nitrocellulose sealant and electrostatic paint
 35 × 45 × 50 cm
 Ciudad de México/Tosepan kali, Cuetzalan, Puebla
 Colección Cecilia León de la Barra
- 513. Nel** colectivo para | for Pirwi
Pack of Dogs [Manada de perros]: Aguayo y | and Alushe, 2007
 Revistero | Magazine rack. Madera de tzalam con acabado biodegradable | Tzalam wood with biodegradable finish
 Diversas medidas | Various dimensions
 Ciudad de México
 Colección Pirwi
- 514. Laura Noriega** (Guadalajara, 1980), Mariana Peiro (Guadalajara, 1993), Paloma Morán (Jocotepec, 1996)
Nido | *Nest*, 2019
 4 macetas | pots. Acero y chuspata | Iron and wicker
 Diversas medidas | Various dimensions
 Ihuazio, Michoacán
 Colección Tributo
- Laura Noriega (Guadalajara, 1980)
515. Venus, 2015
 Mesa | Table. Madera de tzalam y cobre martillado | Tzalam wood and hammered copper
 45 × Ø60 cm
 Santa Clara del Cobre, Michoacán/Zapopan, Jalisco
- 516. Tiripiti volcán** | *Tiripiti volcano*, 2019
 Lámpara | Lamp. Madera de tzalam y cobre martillado | Tzalam wood and
- hammered copper
 12.5 × Ø30 cm
 Santa Clara del Cobre, Michoacán
 Colección Tributo
- 517. Flavién Juan Núñez** (Tolosa, 1990)
Protección | *Protection*, 2013
 Lámpara | Lamp. Barro natural | Natural clay
 118 × Ø13 cm
 Taller Las Peregrinas, Zautla, Puebla
 Colección Taller LU'UM
- 518. José de la O** (Ciudad de México, 1980), Adrián Marfil (Monterrey, 1990), Matteo Guarnaccia (Sicilia, 1994) en colaboración con | in collaboration with Los Patrones (Monterrey, 2015)
CCC Mexico Chair, 2019
 Silla | Chair. Herrería y malla microperforada martillada y pintura electrostática | Ironwork, microperforated mesh, and electrostatic paint
 50 × 45 × 75 cm
 Para | For *The Cross Cultural Chairs Project* de | by Matteo Guarnaccia
 Monterrey, Nuevo León
 Colección Los Patrones
- 519. José de la O** en colaboración con | in collaboration with Dafne Ríos
Handleless Pitcher [Jarra sin manija], 2015
 Jarra | Pitcher. Vidrio borosilicato y barro tlacoltapeño de baja temperatura | Borosilicate glass and earthenware from Tlacoltapan
 30 × 9.5 cm
 Tlacotalpan, Veracruz
 Archivo delaO design studio
- 520. José de la O** en colaboración con | in collaboration with Charlotte van der Sommen, Miguel Ramírez
Standard Office Chair [Silla de oficina estándar], 2015
 Silla | Chair. Cedro rojo y mimbre natural | Red cedar and natural wicker
 110 × 60 × 60
 Tlacotalpan, Veracruz
 Colección José de la O
- 521. Oax-i-fornia**, Raúl Cabra + Karina Torres (Oaxaca de Juárez, 1983) en colaboración con el maestro artesano | in collaboration with the master craftsman Germán Vázquez Sosa (Teotitlán del Valle, 1983)
 CDMX-PUE, 2020
 Tapete-espectacular | Billboard rug. Lana natural tejida en telar de pedal | Natural wool woven on pedal loom
 203 × 120 cm
- Teotitlán del Valle, Oaxaca
 Colección Oax-i-fornia
- Olga Olivares (Ciudad de México 1983), Pilar Obeso (Ciudad de México, 1987)
522. Madda, 2017
 Bolsa de viaje | Travel bag. Vaqueta de curtido vegetal teñida con añil | Plant-tanned cowhide dyed with indigo
 50 × 23 × 37 cm
 León, Guanajuato/Ciudad de México
- 523. Cantera Sneakers**, 2017
 Loneta de algodón teñida con añil | Indigo-dyed cotton canvas
 32 × 18 × 12 cm
 Ciudad de México
 Colección TALLER NU
- 524. Omorika** (San Cristobal de las Casas, 2009) [Margarita Cantú] en colaboración con el grupo artesanal | in collaboration with the Peña Blanca artisanal group para | for Ensemble Artesano
Calavera | *Skull*, 2020
 Tapete | Rug. Algodón y lana anudados en telar vertical | Cotton and wool tied on vertical loom
 250 × 250 × 1 cm
 San Andrés Larráinzar, Chiapas
 Colección Ensemble Artesano
- 525. Onora** (Ciudad de México, 2013), Margarita Robles Vázquez (Arroyo de Santiago, Nayar, 1977)
Wikarikas, 2018
 5 bateas | trays. Hilo de acrílico, cera de abeja y madera de pino | Acrylic yarn, beeswax and pine wood
 4 × Ø42 cm c/u | each
 Tepic, Nayarit
 Colección Onora Casa
- 526. Onora**, Pedro Martínez López (Acatlán de Osorio, 1953)
Acatlán circo | *Acatlan Circus* [grande | large], 2017
 Candelero | Candleholder. Barro bruñido engobado | Burnished, slip-painted clay
 66 × 65 × 22 cm
 Acatlán de Osorio, Puebla
 Colección Onora Casa
- 527. Onora**, Ernesto Jiménez Pila (Tonalá, 1981)
Col. Cascabel | *Rattles*, 2020
 4 elementos | pieces. Barro negro bruñido | Burnished black clay
 Diversas medidas | Various dimensions
 Tonalá, Jalisco
 Colección Onora Casa

528. Onora, Tirso Cuevas (Oaxaca de Juárez, 1972)

Quetzal, 2016

Espejo | Mirror. Hojalata cincelada y martillada a mano | Tinplate, chiseled and hammered by hand

Ø95 × 4 cm

Oaxaca, Oaxaca

Colección Onora Casa

529. Onora, Cristóbal Santos Díaz (Temalacatzingo, 1974)

Matías, 2012

4 guajes | gourds. Laqueado a mano y hoja de oro | Hand-lacquered and gold leaf

Diversas medidas | Various dimensions

Temalacatzingo, Guerrero

Colección Onora Casa

530. Onora, Rufino Cruz (Tierra Caliente, Tamazulápam del Espíritu Santo, 1971), Soila Rodríguez (Tierra Caliente, Tamazulápam del Espíritu Santo, 1972)

Tama, 2019

Olla | Vase. Barro natural modelado | Modeled natural clay

85 × Ø60 cm

Tierra Caliente, Tamazulapam del Espíritu Santo, Oaxaca

Colección Onora Casa

Edgar Orlaineta (Ciudad de México, 1972) en colaboración con | in collaboration with Nouvel

531. Katsina Tumas, 2019

Pieza decorativa | Decorative piece.

Vidrio soplado | Blown glass

85 × 30 × 30 cm

Naucalpan, Estado de México

532. Katsina Omaw, 2017

Pieza decorativa | Decorative piece.

Vidrio soplado y corcho torneado | Blown glass and lathed cork

25.5 × 11 × 11 cm

Naucalpan, Estado de México

Colección Nouvel

533. Liliana Ovalle (Ciudad de México, 1977) en colaboración con | in collaboration with Colectivo 1050°, Mujeres del Barro Rojo

Mitades | Halves, 2015

De la serie | From the series *Open Fires*

[*Fuegos abiertos*]

5 vasijas | vessels. Barro rojo quemado a cielo abierto | Open-fired red clay

Diversas medidas | Various dimensions

San Marcos Tlapazola, Oaxaca

Colección Liliana Ovalle

534. Liliana Ovalle

Montaje No. 1 (Amarres) [Mugroso, un sillón] | Montage no. 1 (Ties) [Mugroso, a chaise lounge], 2006

Sofá | Sofa. Serigrafía sobre textiles, madera de nogal y acero laqueado | Silkscreen on textiles, walnut wood and lacquered steel

175 × 203 × 90 cm

Colección MUAC (DiGAV, UNAM)

Donación Liliana Ovalle, 2022

Gustavo Pérez (Ciudad de México, 1950)

535. Sin título (14-90) | Untitled (14-90), 2014

Pieza decorativa | Decorative piece.

Cerámica de alta temperatura |

Stoneware

34 × 34 × 12 cm

Zoncuantla, Veracruz

536. Sin título (15-79) | Untitled (15-79), 2015

Pieza decorativa | Decorative piece.

Cerámica de alta temperatura |

Stoneware

33 × 31 × 34 cm

Zoncuantla, Veracruz

537. Sin título (19-78) | Untitled (19-78), 2019

Jarrón | Pitcher. Cerámica de alta temperatura | Stoneware

36 × 20 × 41 cm

Zoncuantla, Veracruz

538. Sin título (20-344) | Untitled (20-344), 2020

Jarrón | Pitcher. Cerámica de alta temperatura | Stoneware

21 × 21 × 29 cm

Zoncuantla, Veracruz

Colección Gustavo Pérez

La Emperatriz (Barcelona, 2012)

[Patricia Pérez Salem (Monterrey, 1980)]

539. Hands Choker [Gargantilla manos], 2019

Edición | Edition, 2021

Gargantilla | Choker. Flourita, latón con baño de oro recubierto con cerámica transparente al horno | Flourite, gold-plated brass coated with transparent fired ceramic

Diversas medidas | Various dimensions

Ciudad de México

540. Malaquita Boob Choker, 2019

Edición | Edition, 2021

Gargantilla | Choker. Malaquita y cara de jade antigua, latón con baño recubierto con cerámica transparente al horno | Malachite and antique jade

head, plated brass covered with baked transparent ceramic

40.64 cm

Ciudad de México

Colección Patricia Pérez Salem

541. Montserrat Piña Benetts (Ciudad de México, 1992)

Floraflora | Flora Flora, 2020

Edición | Edition, 2021

Moldeo libre de bioplástico pigmentado con flores | Free-molded bioplastic, pigmented with flowers

Diversas medidas | Various dimensions

Ciudad de México

Colección Montserrat Piña Benetts

542. Daniel Pouzet (Bucarest, 1967), Francisco A. López Ríos (Guadalajara, 1985)

Cascada | Waterfall, 2020

Edición | Edition, 2021

Mesa | Table. Acero cortado con láser, pintura electroestática, madera de parota | Laser-cut steel, electrostatic painting, guanacaste wood

92 × 69 × 32 cm

Zapopan, Jalisco

Colección Ceiba por Atelier Pouzet

Lopez-Ríos

543. Regina Pozo (Ciudad de México, 1985), Tito Millán (Guadalupe Yancuictlalpan, 1956), Luis Ángel Vargas (Ciudad Guzmán, 1992)

Pellizco índigo | Pellizco Indigo Blue, 2019

Tapete | Rug. Material recuperado y lana teñida tejido tipo pellizco | Salvaged material and pinch-woven dyed wool

70 × 130 cm

Gualupita, Estado de México

Colección txt.ure

544. Orfeo Quagliata (San Francisco, 1972) en colaboración con | in collaboration with Nouvel

Gollum, 2017

3 jarrones | vases. Vidrio soplado |

Blown glass

Diversas medidas | Various dimensions

Naucalpan, Estado de México

Colección Nouvel

545. Alejandro Ramírez Lozano (Ciudad de México, 1956)

Trichoncha, 2002

Frutero | Fruit bowl. Mármol negro | Black marble

25.5 × Ø32 cm

Taller Héctor López, Tecali de Herrera, Puebla

Colección Advento

546. Yolanda Reséndiz Barrón (Ciudad de México, 1978), Jesús Rentería Franco (Acapulco, 1974)
Organika, 2009
 Vasija | Vessel. Tiras de papel enrolladas y moldeadas a mano, resina brillante y barniz satinado | Paper strips rolled and molded by hand, glossy resin and satin varnish
 12 × 24 × 24 cm
 Ciudad de México
 Colección Serpentina

Luisa Restrepo Moreno (Medellín, 1977)
547. Acordeón O Rose | O Rose
Accordion, 2019
 Gargantilla | Choker. Vidrio soplado, espejo rosa y latón cepillado | Blown glass, pink mirror and brushed brass
 200 × 150 × 40 mm
 Ciudad de México

548. SHIFT N-004, 2020
 Gargantilla | Choker. Vidrio fusionado y latón con baño de oro | Melted glass and gold-plated brass
 17.5 × 12 × 1.2 cm
 Ciudad de México

549. SHIFT-019, 2021
 Gargantilla | Choker. Vidrio soplado y latón con baño de oro | Blown glass and gold-plated brass
 20 × 13 × 1.2 cm
 Ciudad de México

Colección Luisa Restrepo Moreno

Javier Reyes (Santo Domingo, 1987)
 en colaboración con | in collaboration with Leticia Eliodoro (Oaxaca de Juárez, 1963), Leopoldo Eliodoro (Santa María Atzompa, 1958)

550. Contradictoria | Contradictory
02, 03, 2021
 Vasijas | Vessels. Barro de baja temperatura | Earthenware
 Diversas medidas | Various dimensions
 Santa María Atzompa, Oaxaca

551. Mujer brazos | Woman Arms 04, 05, 2019
 Vasijas | Vessels. Barro de baja temperatura | Earthenware
 Diversas medidas | Various dimensions
 Santa María Atzompa, Oaxaca
 Colección RRRES

552. Javier Reyes en colaboración con | in collaboration with Blanca Cortéz (Tlmacazapa, 1985), Alejandro Cortéz (Tlmacazapa, 1984)
 De la serie *Familia* [madre, padre, hijo,

hija, bebé A] | From the series *Family* [mother, father, son, daughter, baby A],
2017
 5 elementos | pieces. Palma natural modificada y tejida | Modified and woven natural palm
 Diversas medidas | Various dimensions
 Tlmacazapa, Guerrero
 Colección RRRES

553. Javier Reyes en colaboración con | in collaboration with Rodolfo Hernández (San Pablo Villa de Mitla, 1963), Estefanía Hernández (Santiago Matatlán, 1962)
 De la serie *Tierra* | From the *Land* series, **2020**
 Tapete | Rug. Algodón tejido en telar de pedal con técnica tradicional modificada | Cotton woven on pedal loom with modified traditional technique
 50 × 240 cm
 San Pablo Villa de Mitla, Oaxaca
 Colección RRRES

554. Ariel Rojo (Ciudad de México, 1976)
 para | for Royal Light
Halo, 2015
 Lámpara | Lamp. Cobre martelinado y soldado | Hammered and soldered copper
 Ø120 × 20 cm
 Santa Clara del Cobre, Michoacán
 Colección Royal Light

555. Alberto Ruiz González (Teotitlán del Valle, 1979)
Circuito #3 | Circuit #3, 2011
 De la serie *Códices contemporáneos* | From the series *Contemporary Codices*
 Tapete | Rug. Urdimbre de algodón y trama de lana tejido en telar de pedal | Cotton warp and wool weft woven on pedal loom
 120 × 160 cm
 Teotitlán del Valle, Oaxaca
 Colección Elena Pardo Sánchez

Bárbara Sánchez-Kane (Mérida, 1987)
556. Cup Size B [Copa talla B], 2016
 Pieza experimental | Experimental piece. Acero inoxidable | Stainless steel
 25 × 35 × 28 cm
 Ciudad de México/Nueva York

557. Rayadores de queso | Cheese Graters, 2019
 Zapatos | Shoes. Cuero, metal y madera | Leather, metal and wood
 29 × 12 × 35 cm c/u | each
 Ciudad de México/Nueva York
 Colección kurimanzutto

558. Juan Manuel Sandoval (Ciudad de México, 1983) en colaboración con | in collaboration with Nouvel
Olas | Waves, 2010
 3 tazones | bowls. Vidrio soplado | Blown glass
 Diversas medidas | Various dimensions
 Naucalpan, Estado de México
 Colección Nouvel

559. Raymundo Sesma (San Cristóbal de Las Casas, 1954)
 Florero | Flower vase, **2010**
 Mármol | Marble
 40.5 × 30 cm
 Taller José Meza, Tecali de Herrera, Puebla
 Colección Advento

560. Sergio Sotelo
Maceta Cactus | Cactus planter, 1998
 Mármol | Marble
 34.4 × 34.4 × 34.4 cm
 Taller Héctor López, Tecali de Herrera, Puebla
 Colección Advento

561. Diana Shkurovich (Ciudad de México, 1967)
MUUX, 2009
 Edición | Edition, **2021**
 Molcajete. Piedra volcánica y madera de caoba torneada | Volcanic stone and turned mahogany wood
 Diversas medidas | Various dimensions
 Ciudad de México/La Piedra el Seco, Puebla
 Colección Diana Shkurovich

562. Rodrigo da Silva (Ciudad de México, 1988)
Silla dual | Dual chair, 2013
 Edición | Edition, **2020**
 Contrachapado de abedul, varilla de acero inoxidable, lacas y barniz de poliuretano base agua | Birch plywood, stainless steel rod, lacquers, and water-based polyurethane varnish
 92 × 44 × 4 cm
 Ciudad de México
 Colección Rodrigo da Silva

Martacarmela Sotelo (Ciudad de México, 1972)

563. Container [verde y amarillo | green and yellow], 2020
 Hierro y pintura electrostática | Iron and electrostatic painting
 57 × 8 × 4.5 cm
 Ciudad de México

564. Mirror Gems 4 [Gemas de espejo 4], 2018
 Plata pavonada vaciada a la cera perdida, acero inoxidable y pantalla

de celular | Lost-wax-cast frosted silver, stainless steel and cellphone screen
13.5 × 11 × 5.5 cm
Ciudad de México
Colección particular

565. Martacarmela Sotelo en colaboración con | in collaboration with Carmen Mota (Estado de México, 1968)
Woven Necklace [Collar tejido], 2017
Alambre de acero inoxidable con nylon tejido en crochet y cestería | Stainless steel wire with nylon woven in crochet and basket-making techniques
64 × 25 × 7.5 cm
Ciudad de México
Colección particular

Studio davidpompa (Ciudad de México, 2008)
566. Ambra Floor, 2017
Lámpara | Lamp. Cobre y cantera rosa | Copper and pink rock
131 × 25 cm
Ciudad de México

567. Origo White [Origo blanca], 2020
Lámpara | Lamp. Mármol Fiorito | Fiorito marble
Diversas medidas | Various dimensions
Ciudad de México
Colección Studio davidpompa

568. Taller Experimental de Cerámica (Ciudad de México, 1960)
Limoneros, 2000
5 exprimidores | juicers. Cerámica de alta temperatura | Stoneware
Ø9 × 7 cm
Taller Experimental de Cerámica, Ciudad de México
Colección particular

Taller Nacional (Ciudad de México, 2014)
569. Ánima | Anima [col. Evocación | Evocation], 2019
Edición | Edition, 2020
Silla | Chair. Madera de tzalam cortada con CNC | CNC cut tzalam wood
49 × 39 × 89.5 cm
Ciudad de México

570. Pancha, 2019
Edición | Edition, 2021
Mesa de centro | Coffee table. Madera de parota cortada con CNC | CNC cut guanacaste wood
140 × 80 × 35 cm
Ciudad de México
Colección Taller Nacional

571. Valeria Tamayo Córdova (Ciudad de México, 1983) en colaboración con | in collaboration with Juan Antonio González Mendoza (cestería | basketry), Abel García (carpintería | carpentry) Nido | Nest, 2017
Juguetero | Toy container. Madera de pino, mimbre y cordón de algodón | Pine wood, wicker and cotton cord
55 × 40 × 35 cm
Tequisquiapan, Querétaro/Xometla, Estado de México
Colección Nido Muebles

Carmen Tapia (Taxco, 1978) en colaboración con el maestro platero | in collaboration with the silver master J. Isabel Suárez Arechiga
572. Candela, 2020
Aretes | Earrings. Plata fundida a la cera perdida | Lost-wax-cast silver
6 × 3.4 × 0.6 cm
Taller Tapia, Taxco de Alarcón, Guerrero
Colección Carmen Tapia

573. Candela Midi, 2020
Collar | Necklace. Plata fundida a la cera perdida | Lost-wax-cast silver
Diversas medidas | Various dimensions
Taller Tapia, Taxco de Alarcón, Guerrero
Colección Carmen Tapia

574. Carmen Tapia para CGN en colaboración con el maestro platero | in collaboration with the master silversmith J. Isabel Suárez Arechiga
EOLO | AEOLUS, 2012
Edición | Edition, 2019
Candelabros | Candelabras. Plata forjada | Forged silver
40 × 30 × 30 cm
Taller Tapia, Taxco de Alarcón, Guerrero
Colección Carmen Tapia para CGN [Casa Gutiérrez Nájera]

575. Carmen Tapia en colaboración con el maestro platero | in collaboration with the master silversmith Jorge Mundo
Guerrero
EOLO | AEOLUS, 2013
Collar | Necklace. Plata forjada | Forged silver
Diversas medidas | Various dimensions
Taller Tapia, Taxco de Alarcón, Guerrero
Colección Carmen Tapia

576. Torres + Hanhausen (Ciudad de México, 2015) en colaboración con | in collaboration with Nouvel
Aurora (Volta), 2019

Vidrio soplado y piedra volcánica | Blown glass and volcanic stone
30.5 × 38.5 × 38.5 cm
Naucalpan, Estado de México
Colección Nouvel

Joana Valdez (Mérida, 1985), Karim Molina (Caracas, 1975)
577. Akumal, 2017
Edición | Edition, 2021
Plato | Platter. Mármoles blanco y negro tallados a mano | Hand-carved black and white marble
15 × Ø60 cm
Puebla, Puebla

578. Lago, 2019
Edición | Edition, 2021
Credenza. Mármol negro tallado a mano | Hand-carved black marble
130 × 40 × 80 cm
Puebla, Puebla
Colección Ayres Estudio

579. Daniel Valero (Saltillo, 1988) en colaboración con el maestro artesano | in collaboration with the master craftsman Rubén Tamayo (Saltillo, 1978)
Tejocote, 2021
Tapete | Rug. Lana tejida en telar de pedal | Wool woven on pedal loom
250 × 220 cm
Saltillo, Coahuila
Colección Mestiz

580. Daniel Valero en colaboración con el maestro artesano | in collaboration with the master craftsman Jesús Torres (Dolores Hidalgo, 1961)
Copil, 2021
Jarrón | Vase. Cerámica de baja temperatura | Earthenware
40 × 25 × 25 cm
Dolores, Guanajuato
Colección Mestiz

581. Perla Valtierra (Chihuahua, 1983) en colaboración con el maestro artesano | in collaboration with the master craftsman Jesús Torres
Lola, 2017
Edición | Edition, 2021
6 jarrones | vases. Barro de alta temperatura esmaltado | Glazed stoneware
Diversas medidas | Various dimensions
Guanajuato, Guanajuato
Colección Perla Valtierra

582. Perla Valtierra
4 colores | 4 Colors, 2020
Edición | Edition, 2021
Platos | Plates. Arcilla Zacatecas esmaltada | Glazed Zacatecas clay

Diversas medidas | Various dimensions
Guanajuato, Guanajuato
Colección Perla Valtierra

Luis Vega (Ciudad de México, 1987)

583. Engobe Vases, 2013
3 vasijas | vases. Cerámica de alta temperatura con engobe de barro | Stoneware with clay slip
Diversas medidas | Various dimensions
Ciudad de México

584. Standard [Estándar], 2013
Silla | Chair. Madera de encino | Oak wood
45 × 50 × 76 cm
Zapopan, Jalisco

Colección Tributo

585. DoStudio (Oaxaca, 2017) [Diego Vides Borrell (Jalapa, Veracruz, 1985)]
Planters | *Macetas*, 2020
3 contenedores | containers. Vidrio soplado, cantera y latón | Blown glass, rock and brass
Diversas medidas | Various dimensions
Asistencia | Assistance: Cesar Rivas, Renato Pérez
Cantera | Rock: Patricio Santiago Paz
Colección Diego Vides Borrell, DoStudio

586. Phigmento (Oaxaca de Juárez, 2015) [Daniel Villela (Estado de México, 1983)] en colaboración con | in collaboration with Francisco Bazan (Teotitlán del Valle, 1981)
Laberinto | *Labyrinth* [reproducción | reproduction II], 2022
Tapiz | Tapestry. Lana cruda y negra tejida en telar de pedal | Raw and black wool woven on pedal loom
250 × 250 cm
Teotitlán del Valle, Oaxaca
Colección Phigmento

587. Christian Vivanco (San Luis de Potosí, 1983) en colaboración con | in collaboration with Juan Antonio González Mendoza (cestería | basketry), Abel González (carpintería | carpentry), Mariela Martínez, Erika Morales (tapicería | tapestry)
Burro | *Donkey* [col. *Traven*], 2015
Juguetero | Toy container. Madera de pino, mimbre y loneta de algodón | Pine wood, wicker and cotton canvas
40 × 30 × 36 cm
Tequisquiapan, Querétaro/Xometla, Estado México/Ciudad de México
Colección Nido Muebles

588. Christian Vivanco en colaboración con | in collaboration with Antonio Cruz (Tequisquiapan, 1989)
Cala, 2020
Silla colgante | Hanging chair. Acero de lámina negra con pintura electrostática para exteriores, ratán natural y yute | Black sheet steel with electrostatic paint for exteriors, natural rattan, and jute
90 × 60 × 100 cm
Tequisquiapan, Querétaro
Colección Balsa

589. Christian Vivanco en colaboración con | in collaboration with Juan Antonio González Mendoza (cestería | basketry), Abel González (carpintería | carpentry), Mariela Martínez, Erika Morales (tapicería | tapestry)
Luna | *Moon* [col. *Traven*], 2015
Silla | Chair. Madera de pino, mimbre y loneta de algodón | Pine wood, wicker and cotton canvas
85 × 69 × 100 cm
Tequisquiapan, Querétaro/Xometla, Estado de México/Ciudad de México
Colección Nido Muebles

590. ChimiYú (Guadalajara, 2018)
[Diego Arturo Walle Orozco (Guadalajara, 1993), Jorge Arturo Walle Orozco (Guadalajara, 1993)]
Yoya, 2018
Silla con descansabrazos | Chair with armrests. Madera rosa morada con laca mate transparente y tela de algodón y poliéster | Pink trumpet tree wood with transparent matte lacquer and cotton and polyester fabric
72 × 64 × 70 cm
Colección ChimiYú

Diseñador no identificado | Unidentified designer [curaduría | curatorship:
Sacrobarró (Guadalajara, 2020)]

591. Gálvez II, 2020
Barro torneado
Barro torneado | Lathed clay
22 × 22 × 55 cm
Tonalá, Jalisco

592. Trompetas | *Trumpets*, s.f. | n.d.
5 elementos | pieces. Barro moldeado | Molded clay
Diversas medidas | Various dimensions
Tonalá, Jalisco
Colección Sacrobarró

593. Diseñador no identificado | Unidentified designer
Sagrado corazón | *Sacred Heart*, ca. 1950
Milagro de plata | Silver miracle
12 × 8 × 0.5 cm
Colección Ofelia Murrieta

Créditos de la exposición | Exhibition Credits

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector | Rector
Dr. Enrique Luis Graue Wiechers

Secretario General | General Secretary
Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

Secretario Administrativo |
Administrative Secretary
Dr. Luis Agustín Álvarez-Icaza Longoria

Secretaria de Desarrollo Institucional
| Secretary of Institutional Development
Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda

Secretario de Prevención, Atención y
Seguridad Universitaria | Secretary of
University Prevention, Attention and
Security
Lic. Raúl Arsenio Aguilar Tamayo

Abogado General | General Counsel
Alfredo Sánchez Castañeda

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL
| DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

Coordinadora | Coordinator
Dra. Rosa Beltrán Álvarez

Directora General de Artes Visuales •
MUAC | General Director, Visual Arts • MUAC
Mtra. Amanda de la Garza Mata

Curaduría | Curatorship
Ana Elena Mallet

Coordinación curatorial | Curatorial
Coordination
Alejandra Labastida

Asistente curatorial | Curatorial
Assistant
Pilar Obeso

Asistente de investigación | Research
Assistant
Lilia Delgado

Producción museográfica | Installation
Design
Joel Aguilar

Salvador Ávila Velazquillo
Triana Jiménez
Rafael Milla
Cecilia Pardo
Leticia Pardo

Programa pedagógico | Pedagogical
Program
Julio García Murillo

Guillermo García Pérez
Beatriz Servín

Colecciones | Registrar
Julia Molinar

Juan Cortés
Claudio Hernández
Elizabeth Herrera

Daniela Merediz Lara
Valeria Barrientos Saucedo

Dictámenes de conservación |
Conservation Consultants
Melina Ramírez Zermelo
Marina Rodríguez García

Montaje de textiles e indumentaria |
Installation of Textiles and Clothing
José Renato Camarillo Duque
Gerardo Ugalde Salinas
Laura Elena Vázquez Ortiz
Tabhata Pamela González Bramfsette
Ángela Pastor Morales

Vinculación | Development
Gabriela Fong

María Teresa de la Concha
Carolina Condés
Alexandra Peeters
Rebeca Richter

Comunicación | Media
Ekaterina Álvarez

Francisco Domínguez
Vanessa López García
Ana Cristina Sol

Servicio social | Interns
Víctor Cortázar
Carolina Rocha Cavallazzi
Sebastián Zamudio

Curador en jefe | Chief Curator
Cuauhtémoc Medina

Patronato Fondo de Arte Contemporáneo, A.C.

PATRONOS | TRUSTEES

Presidente | Chair

Arturo Talavera Autrique

Vicepresidente | Vice-Chair

Jesús Rodríguez Dávalos

Secretaria | Secretary

Marta M. Mejía

Tesorera | Treasurer

Maribel González de Danel

Alfonso de Angoitia Noriega
Nicolás Carrancedo Ocejo
Juan Ignacio y Carmen Casanueva
Raymundo del Castillo González
María de las Nieves Fernández
Andrés Gómez Martínez
Alfredo Harp Helú
Aimée Labarrere Álvarez
Eugenio Madero Pinson
Lulú Ramos Cárdenas de Creel
José Ignacio Rubio Hidalgo

PATRONOS HONORARIOS | HONORARY TRUSTEES

Ernesto Bermejo Jiménez
Patrick Charpenel Corvera
Gerardo Estrada Rodríguez
Licio Antonio Minvielle Lagos

Coordinadora Ejecutiva | Executive Coordinator

Graciela de la Torre

Rector | UNAM

Presidente Honorario | Honorary Chairman

Enrique Luis Graue Wiechers

Representante | Representative

María Teresa Uriarte Castañeda

Capítulo Centro de Documentación Arkheia | Arkheia Documentation Center Section

Titular | Appointee

Manuel Santiago Escobedo Conover

Capítulo Colección Diseño Moderno y Contemporáneo en México | Modern and Contemporary Design in Mexico Collection Section

Titular | Appointee

Alonso de Garay Montero
Alejandro Legorreta González

Capítulo Retribución Social | Social Justice Section

Titular | Appointee

María Teresa Borja de Rodríguez

Agradecimientos | Acknowledgments

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hicieron posible la exposición *Una modernidad hecha a mano. Diseño artesanal en México, 1952-2022*

—
The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *A Handmade Modernism: Artisanal Design in Mexico, 1952-2022*

Isabel Abascal, Gloria Aguirre, Eduardo Alarcón, Ana Paula Alatraste, Melissa Aldrete, Alfonso Alfaro, Erick Juskani Alonso Andrade, Aldo Álvarez Tostado Martínez, Arturo Álvarez Olivares, Manuel Álvarez, Mauricio Álvarez Hernández Garibay, Maxine Álvarez, Jesse Ambríz-Sevilla, Estefanía Ángeles, Alejandra Antón Honorato, Joaquín Aragón Pineda, Jesús Arellanes Luna, Alessandro Arienzo, Gabriel Arredondo, Luis Arredondo, Jaime Ashida, Mónica Ashida, Sergio Autrey Maza, Melissa Ávila Siqueiros, Lourdes Báez, Manuel Bañó Granell, Juan Manuel Barcena, Sam Baron, Kythzia Barrera, Claudia Barriga, Marco Betancourt, Jan van Beuren, Florencia De Biasio, Walther Boesterly, Tonya Borisov, Girasol Botello, Alexandra Bravo, Isaac Broid, Daniela Bustos Maya, Raúl Cabra, Andrés Cacho, Marcela Calderón Bony, Mónica Calderón, Gabriel Calvillo, Alejandra Camarasa, Renato Camarillo, Issabela Camil, Taina Campos García, Margarita Cantú Elleby, Fabien

Cappello, Fernando Cárdenas, Luis Cárdenas, Sandra Carrasco, Ricardo Casas Padilla, Sara Casillas Pereyra, Margarita Caso Chávez, Montserrat Castañón, Fernando Cattori, Lily Castillo, Marisol Centeno, Raúl de la Cerda, Pedro Cerisola, César Cervantes, Emilio Cervantes, Luis Emilio Cervantes Galarde, Aaron Changgo, Jorge Cicerol, Vera Claire, Armando Colina, René Contreras Osio, Valeria Corona Berlanga, Juan Rafael Coronel Rivera, Luciana Corres, Margarita Cortés Cruz, Rocío Cortés, Alejandro Cortez, Blanca Cortez, Gloria Cortina, Juan de Dios Couoh Tamayo, Carlos Couturier, Antonio Cruz, Dafne Cruz Porchini, Amalia Cruz Martínez, Rufina Cruz, Rufino Cruz, Juan Ignacio del Cueto, Tirso Cuevas, Ángela Damman, Felipe Derflingher, Adriana Díaz de Cossío Salinas, Alberto Díaz de Cossío Carbajal, Daniel Díaz, Carlos Didjazaa, Martín Diego Salido-Orcillo Alcerreca, Ricardo Domingo, Deborah Dorotinsky, Rigel Durán, Ariane Dutzi, Ken Edwards, Guillermo Eguarte, Leopoldo Eliodoro, Leticia Eliodoro, Agustín Elizalde Urzúa, Sara Ellitsgaard, Trine Ellitsgaard, Luis Equihua, Joel Escalona, Alicia Escobedo, Rodrigo Escobedo, Carlos Espina, Mariana Esqueda, Héctor Esrawe, Ramiro Estrada Sainz, Jorge Diego Etienne, Ezequiel Farca, Marie Farneth, Daniel Feher, Pablo Feher, Bertha Fermín Procopio, Lilia Fermín Procopio, Lorena Fermín Procopio, Lupe Fermín Procopio, Milburga Fermín Procopio, Reyna Fermín Procopio, Rosy Fermín Procopio, Rufina Fermín Procopio, Sonia Fermín Procopio, Carla

Fernández, Andrea Flores Menig, Rodrigo Flores, Valeria Florescano, Andrés Fonseca, Maddalena Forcella, Malinali Fosado, Paulina Fosado, Rafael Franco, Fray Gabriel Chávez de la Mora, Juan Gaitán, Maggie Galton, Cristina Gálvez, Alonso de Garay, Emilia Gálvez, Flor García Mendoza, Juan García Mendoza, Karina García, Lizbeth García Mendoza, Lucrecia García, Mercedes García de Oteyza, Silvia García, Úrsula García, Adriana Garrido, Adriana Garrido Neri, Diego Garza, Emma Gavaldon van Leeuwen Boomkamp, Emiliano Gironella Parra, Emiliano Godoy, Bernardo Goldberg, Clara Esther Gómez García, Gerardo Gómez, Isabel Gómez Benítez, Juliana Gómez, María Andrea Gómez, Viviane Gómez, Bernardo Gómez-Pimienta, Abel González, Alberto González Torres, Antelmo González, Fernanda Itzel González Vega, Juan Antonio González Mendoza, Longinos González, Manuel González, Valentina González Wohlers, Paulina González-Ortega, Margarita Gordon, Charles Gout, Matteo Guarnaccia, Vanessa Guckel, Luis Omar Guerrero, Mauricio Guerrero, Alejandro Gutiérrez, Andrés Gutiérrez, Celia Gutiérrez de Ruz, María Gutiérrez Cruz, Daniel Habif, Oscar Hagerman, Rosa Hanhausen, Gabriel Brandon Hanson, Christina Hattler, Beatriz Hernández Caraveo, Claudia Hernández Hernández, Estefana Hernández, Javier Hernández, Moisés Hernández, Rodolfo Hernández, Rogelio Hernández, Iñaki Herranz, Boris Hirmas, Lynne Hocking, Ana Holschneider, Amor Illsley, Clara Illsley, Susana Illsley, Rewy

Illsley, Roberto Iñiguez, Aude Jan, Thierry Jeannot, Ernesto Jiménez Pila, Mauricio Jiménez López, Wendy Kaplan, Maya Kariana, Kimera Karnaval, Carolina Kerlow, Michael Kramer, Magdalena Kuri, Fernando Laposse, Mauricio Lara, Sebastián Lara, Leonor Lascuráin, Víctor Legorreta, Pedro Leites, Cecilia León de la Barra, Itzel León, Eduardo Levy, Andrés Lhima, Mariana Loaiza, Meir Lobatón Corona, Francisco A. López Ríos, Leonel López, Manuel López, Mario López Torres, Paulina López Morales, Xavier Loránd, Frank E. Lowenstein, Ana Lucía Macías Chiu, Gerardo de la Madrid Cordero, Miguel de la Madrid Cordero, Julián Malleville, Nee-da Manfrino de Fosado, Adrián Marfil, Huitzi Marín, Javier Marín, Bernardo Martínez Ramírez, Daniel Martínez, Erick Martínez Saavedra, Esperanza Martínez, Guillermo Martínez, Julio Martínez Bar-nette, Luisa Martínez, Mariela Martínez, Pablo Martínez Cummings, Pedro Martínez López, Ramiro Martínez Estrada, Al-berta Mateo Sánchez, Angelina Mateo Martínez, Dorotea Mateo Martínez, Elia Mateo Martínez, Macrina Mateo Martínez, Diego Matthai, María Concepción May Pool, Elissa Medina, Nelson Medina, Griselda Mellado, Rubén Méndez, Vianney Méndez, Antonio Isaías Mendoza Bravo, Fabián Mendoza López, Horacio Men-doza, Marcos Mendoza, Sara Meneses Cua-pio, Marcos Mercado Micha, Jaime Micha, Moisés Micha, Olga Micha, Rafael Micha, Michelle Michel, Diego Mier y Terán, Al-fonso Miranda, Eduardo Mier y Terán, José Miguel Ramírez, Tito Millán, Karim Molina, Elena Moncada, María Isabel Moncada Luna, Yazmín Mondragón, Ro-berto Montenegro, Aleida Morales, Ánge-les Vida Morales Flores, Alfonso Morales, Bernardino Morales, Erika Morales, Gise-lia Vianney Morales Ruiz, Miriam Morales

Pastrana, Rodolfo Morales, Paloma Mo-rán, Caterina Moretti González, Penny Morrill, Carmen Mota, Jorge Mundo Gue-rrero, Rodrigo Muñoz, Octavio Murillo, Ofelia Murrieta, Milena Muzquiz, Claudio Nájera, Juan José Nemer, Laura Noriega, Cortney Norman, Flavién Juan Núñez, José de la O Campos, Andrés Ocejó, Ja-mes Oles, Olga Olivares, Yanis Olivares, Edgar Orlaineta, Yhali Citlali Oropeza, Alfredo Orozco Hernández, Álvaro Orte-ga, Andrea Ortega Velasco, Ian Ortega, Liliana Ortiz, Liliana Ovalle, Yolanda Paul-sen, Alejandra de la Paz, Mariana Peiro, Ana Pellicer, Andrea de la Peña, Fabiola Pérez Solís, Gustavo Pérez, Patricia Pérez Salem, Renato Pérez, Miguel Pineda, Montserrat Piña Benetts, Natalia Pollak, David Pompa, Daniel Pouzet, Regina Pozo, Alejandra Prieto, Cecilia Prieto, Rodman Primack, Irene Pulos, Orfeo Quagliata, Ricardo Radosh, Alejandro Ramírez, Javier Ramírez Campuzano, Miguel Ramírez, Yoz Ramos, Sebastián Reant, Brígida Reca-mier Díaz de León, Jesús Rentería Franco, Yolanda Reséndiz Barrón, Luisa Restrepo Moreno, Martha Reta, Javier Reyes, José Antonio de los Reyes Heredia, Valentina Reyes, Elena Reygadas, Regina Reynoso, Stephanie Riggs, Dafne Ríos, Zach Ritter, Cesar Rivas, Jorge Rivas-Pérez, Dolores Robles Martínez, Margarita Robles Váz-quez, Alejandra Rodríguez, Claudio Rodrí-guez Álvarez, Emmanuel Rodríguez, Fabiola Rodríguez, Juan Alonso Rodrí-guez, Kenya Rodríguez, Mario Rodríguez Jaramillo, Soila Rodríguez, Rosalba Rojas, Ariel Rojo, Montserrat Romero Mateos, Maureen Rosenthal, Dalila Rubicela Cruz, Sol Rubín de la Borbolla, Gloria Rubio, Alberto Ruiz González, Armando Ruiz Galindo, Cecilia Ruiz Galindo, Doris Ruiz Galindo de Hagerman, Javier Ruiz Galindo, Claudio Ruz, Zoe Ryan, Nicolás

Sáenz, Age Salajõe, Rudy Sánchez, Bár-bara Sánchez-Kane, Juan Manuel Sando-val, Sandra Sandoval, Paulina Santamaría Ichikawa, Patricio Santiago Paz, Cristóbal Santos Díaz, Bob Schalkwijk, Raymundo Sesma, Diana Shkurovich, Stanley Shoe-maker, Po Shung Leong, Rodrigo da Silva, Ralph Simons, Aldo Solano Rojas, Char-lotte van der Sommen, Martacarmela Sotelo, Lucía Soto Montiel, Staci Stein-berger, Pedro Stepanenko, Annette Stephens, Phoebe Stephens, Gobi Strom-berg, Agustín Suárez Arechiga, J. Isabel Suárez Aréchiga, María Josefina Suárez, Yolanda Suárez, Suemy Sugey Ortiz Couoh, Pablo Suinaga Cárdenas, José Noé Suro, Marcelo Suro, Rubén Tamayo, Valeria Tamayo Córdova, Stefano Ta-nasescu Morelli, Carmen Tapia, Valeria Terrones, Marie Thérèse Arango, Seth Tillett, Lynn Tillett, Ione Tissot, Andrea de la Torre Suárez, Magdalena de la Torre Suárez, Paula de la Torre Suárez, Francis-co Torres, Jesús Torres, Karina Torres, Santa Torres Cortez, Consuelo Ulrich, Violante Ulrich, Eric Urrieta, Jorge Vadi-llo, Joana Valdez, Alberto Valenzuela, Daniel Valero, Perla Valtierra, Luis Var-gas, Luis Ángel Vargas, Germán Vásquez, Luis Vega, Bárbara Velásquez, Sol Velás-quez Suárez, Mireida Velázquez, Diego Vides Borrell, Daniel Villela Millán, Chris-tian Vivanco, Diego Arturo Walle Orozco, Jorge Arturo Walle Orozco, Ricardo War-man, Rudy Weissenberg, Antonio Zorrilla, Raúl Zorrila.

Agradecimiento especial a | Special thanks to:

Capítulo Colección Diseño Moderno y Contemporáneo en México | Modern and Contemporary Design in Mexico Collection Section.



La publicación de este libro fue posible gracias al apoyo de:

The publication of this book was made possible thanks to the support of:



fundación gbm
institución de asistencia privada

FUNDACIÓN
LegorretaHernández



TALLER ADG

GATOPARDO

PATRONATO
MUΔC
CAPÍTULO DISEÑO

COLECCIÓN PRIMARIA

Una modernidad hecha a mano. Diseño artesanal en México, 1952–2022 se terminó de formar el 22 de octubre de 2022. Diseñado por Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Graphik.

A Handmade Modernism: Artisanal Design in Mexico, 1952–2022 was designed by Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico in October 22, 2022. Typeset in Graphik.

En 1952, la diseñadora cubana-mexicana Clara Porset organizó la primera muestra de diseño en México: *El arte en la vida diaria. Objetos de buen diseño hechos en México*. Esa muestra, y las ideas de Porset, marcaron la trayectoria del diseño en el país al aspirar a unir las tradiciones locales con el sueño de la industrialización. Este libro examina la genealogía de artesanos, promotores, empresarios y diseñadores que por casi setenta años han contribuido al desarrollo del diseño artesanal mexicano como una apuesta por una cultura material mestiza, que acompaña la vida moderna con una producción objetual localizada.

In 1952, Cuban-Mexican designer Clara Porset organized Mexico's first design exhibition, *El arte en la vida diaria. Objetos de buen diseño hechos en México*. That show, together with Porset's ideas, marked a turning point in the trajectory of design in this country by aspiring to unify local traditions and the dream of industrialization. This book surveys the genealogy of artisans, promoters, entrepreneurs, and designers who have contributed to the development of Mexican artisanal design for the better part of the last seventy years, staking their claims on a hybrid or mestizo form of material culture and furnishing modern life with a locally specific way of producing objects.