



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LÉNA BERGNER Y EL DISEÑO TEXTIL COMO REFLEJO DEL
PENSAMIENTO DE LA ARQUITECTURA MODERNA. IMÁGENES TEXTILES
EN LA REVISTA ARQUITECTURA Y DECORACIÓN.

ENSAYO ACADÉMICO

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

YESSENIA VIRIDIANA ZAVALA RIVERA

TUTOR PRINCIPAL:

DR. ENRIQUE X. DE ANDA ALANÍS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:

DR. PATRICIO DEL REAL

MUSEUM OF MODERN ART, NY

DR. LUIS EQUIHUA ZAMORA

CENTRO DE INVESTIGACIONES DE DISEÑO INDUSTRIAL

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres y a mis hermanos: María, Enrique, Jorge y Luis, a quienes les debo tanto y son todo para mí en el universo.

Mi infinito agradecimiento a: mis profesores Daniel Vargas Parra y Renato González Mello, por acompañarme desde el inicio en mis inquietudes que se convirtieron en esta investigación que hoy es un proyecto de vida, resolviendo mis dudas, aportándome pasión y motivación con sus comentarios; Ana Elena Mallet y Georg Leidenberger, quienes compartieron conmigo su conocimiento y experiencia; Doctor Enrique De Anda, a quien le debo gran parte de mi formación como historiadora en el campo de la arquitectura, gracias por la paciencia y por guiarme en esta profesión; Patricio Del Real, por su apoyo incondicional en todo el proceso y en especial durante mi estancia de investigación en Nueva York, fue él quien lo hizo posible; Luis Equihua, por ser un gran tutor y encaminarme a nuevos conocimientos, por confiar en mis apuntes interdisciplinarios; Deborah Dorotinsky, por su apoyo en mis dos años de maestría. Gracias a mis amigos por soportarme durante una tesis más: Emiliano González, Sofía León, Nadia López, Omar Corzo, Verónica Adaya, Josué Motte, Augusto Motte, Francisco Vallejo. Gracias al Museo Jumex de Fundación Jumex Arte Contemporáneo, por ser un gran equipo de trabajo que me ha cobijado y tenido paciencia durante los últimos meses de este proceso.

Mi más especial y sincero agradecimiento para María Montserrat Farías Barba y Marco Claudio Santiago Mondragón, por caminar a mi lado en la última recta del proyecto y esclarecer dudas compartiendo conmigo su conocimiento, reflexiones y descubrimientos, esta tesis no sería lo mismo sin ellos, gracias.

Agradezco al Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del CONACYT por la beca con la que me apoyó durante mis estudios de maestría. Finalmente gracias a las instituciones que me apoyaron: UNAM, Posgrado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, Museum of Modern Art (MoMA) y The Metropolitan Museum of Art (MET).

INDICE

Introducción	4
1.Léna Bergner y sus ideas sobre los textiles	5
2. El metro subterráneo. Relación del diseño textil y los imaginarios arquitectónicos	13
2.1 El textil como portavoz de la arquitectura, la presentación del concepto ciudad	27
3. Breves apuntes sobre Léna Bergner en México	35
Observaciones Finales	40
Bibliografía	59

Introducción

La presente investigación nace del acercamiento al número dieciséis de la revista *Arquitectura y Decoración* (1939), donde se publicó por primera vez en México un artículo con las ideas y producciones de Léna Bergner. A partir de la revisión del contenido se tuvo como objetivo realizar un análisis crítico y reflexivo particularmente del objeto titulado *El metro subterráneo* de 1932 (véase figura1), que fue realizado por Bergner en Moscú y publicado en la revista mexicana. Dicho textil desde el primer acercamiento en la revista *Arquitectura y Decoración*, dio pie a observar la relación entre el trabajo de la diseñadora en Moscú y sus producciones y actividad en México, desplegando preguntas acerca de la relación entre el diseño, la arquitectura y el urbanismo, como tres disciplinas que generan una vinculación directa entre el productor, los objetos y el usuario-espectador, convirtiendo a este último en un elemento activo dentro de las construcciones artísticas.

Si bien dentro de *Arquitectura y Decoración* se encuentran publicados diversos trabajos de Bergner, la imagen del textil *El metro subterráneo*¹ (véase figura 2) resalta por su tema, que esbozó el imaginario no sólo de la arquitectura moderna sino también del urbanismo. El propósito de la investigación fue encontrar los vínculos con las vanguardias –que hipotéticamente pudo haber tenido la artista-, tales como: Constructivismo, Futurismo y el movimiento De Stijl, así como con las ideas y teorías arquitectónicas del movimiento moderno.

¹ *El metro subterráneo* es el nombre con mayor antigüedad conocido y con el que la diseñadora nombró el textil públicamente en la revista *Arquitectura y decoración*, por este motivo será el que se utilizará durante todo el texto.

Esta investigación es de igual manera un intento por acercarnos a las relaciones artísticas e intelectuales que se dieron entre los exiliados germano-parlantes y los mexicanos. *Arquitectura y Decoración* resultó ser el punto de partida para observar el puente entre el trabajo soviético y mexicano de Léna Bergner, gracias a la intervención de distintos personajes importantes para la cultura y el arte que formaron parte de la publicación y ha permitido generar distintos puntos de partida para esta investigación.

1. Léna Bergner y sus ideas sobre los textiles

Léna Bergner nació en 1906 en Coburgo, Alemania, en una familia de tejedores de sangre eslava y alemana, donde convivió con ambas culturas. En esa misma ciudad estudió en la escuela profesional de artes aplicadas; de 1926 a 1929 fue estudiante en la Bauhaus en Dessau, iniciando a los diecinueve años de edad en el taller de textil sus conocimientos prácticos y artísticos. Estudió con Josef Albers, Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer y Joost Schmidt². Sin embargo fue en los cursos de teoría del color impartidos por Paul Klee, donde adquirió conocimientos que fueron de gran resonancia en sus actividades y vida profesional³.

En referencia al curso de Klee, Bergner escribió:

En sus cursos, se ocupó de la ley de la propia superficie, así como de las relaciones entre formas y colores [...] Además de la instrucción formal, los tejedores se reunieron para juntas ocasionales en las que, bajo el liderazgo de Klee, se analizaron críticamente los tejidos⁴.

² Sigrid Weltge Wortmann, "Bauhaus Fabrics", en *Women's Work. Textile Art from the Bauhaus* (San Francisco: Chronicle Books, 1993) 108.

³ "Léna Bergner", *Arquitectura y Decoración*, N°16 (Septiembre 1939).

⁴ Léna Bergner, "Unterrich bei Klee", en *Form + Zweck Zeitschrift für Industrielle Formgestaltung* N°3 (1979).

En 1927 trabajó en el área de diseño gráfico y en 1929 en la línea del taller textil de la escuela, bajo la dirección de Gunta Stölz⁵ durante un semestre realizó una estancia en la Escuela Superior de Tintes de Sorau⁶, una provincia alemana, donde adquirió conocimiento y destreza en el campo del teñido. El 6 de octubre de 1930 obtuvo su diploma en la Bauhaus, mismo que culminó con examen oficial de tejedora en la ciudad de Glaujau (Saxonia)⁷. Después de obtener su diploma asumió la dirección de la textilera manual de Prusia Oriental en Königsberg, en la cual había realizado antes una estancia. A finales de 1931, tras la convivencia cercana⁸ como parte su viaje y estancia en la Unión Soviética, se casó con el arquitecto Hannes Meyer, fue en este sitio donde desarrolló telas para las fábricas de muebles, principalmente en Moscú donde diseñó en 1932 el tapiz titulado *El metro subterráneo*. Cuando Bergner volvió a Suiza en 1936, se dedicó al diseño y fabricación de telas⁹ y se especializó en el tejido a mano¹⁰.

En 1939 se instaló en México para residir en la capital a la edad de 32 años, junto con su esposo Hannes Meyer y su hija Liselotte Meyer, ingresando por el puerto de

⁵ Hal Foster, *Arte desde 1900* (Tres Cantos: AKAL, 2006), 185.

⁶ La Universidad de Weimar contiene algunos datos que reafirman los que la misma Léna Bergner otorgaría para su biografía intelectual a la revista *Arquitectura y Decoración* en 1939, Lena Bergner, Portal de la Universidad de Weimar.

<http://www.uniweimar.de/de/universitaet/struktur/zentrale-einrichtungen/archiv-dermoderne-universitaetsarchiv/backup-website/personenregister/meyer-bergner-lena>. (consultada 25 de mayo de 2015).

⁷ Portal de la Universidad de Weimar.

⁸ Léna Bergner conoció a Hannes Meyer durante su estancia en la Bauhaus Dessau, pero fue hasta el viaje de la denominada Brigada Roja que tuvieron un trato más cercano y de carácter personal que los llevo a contraer matrimonio en 1931. v.v. Daniel Talesnik (PhD Candidate, History and Theory of Architecture at Columbia University).

⁹ Wolfgang Thöner, *Entfernt: Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit - Verfolgung und Exil* (Munich: ET+K, Edition Text + Kritik, 2012) 299.

¹⁰ Sigrid Weltge Wortmann, *Women's Work. Textile Art from the Bauhaus* (San Francisco: Chronicle Books) 1993,109.

Veracruz el 1 de junio de 1939 con un carnet que la identificaba como artista y pintora¹¹. En México trabajó como diseñadora gráfica y textil independiente¹². Gracias al conocimiento, de algunos arquitectos mexicanos, del trabajo de Hannes Meyer en el país americano y el acercamiento de éste con la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, fue en México que la revista *Arquitectura y Decoración* publicó en español dos artículos de Léna Bergner, mismos que ella utilizó para hacer algunos apuntes teóricos sobre el diseño textil y su producción. Lo esencial de éstas ideas reside en que hacen evidente la búsqueda mexicana por aproximarse a un imaginario colectivo de lo que era en esa época reconocido como vanguardias, en el texto se hace referencia a un sentido de universalidad que embargaba a una parte de los profesionistas de la arquitectura, se observa una preocupación y reflexión mexicana sobre las innovaciones arquitectónicas, urbanísticas y de diseño.

Bergner señaló cómo, bajo el estandarte del textil como vehículo que comunica lo social, los productores germano-parlantes consideraban que los medios de expresión del diseñador textil eran las materias primas, los colores y los ligamentos¹³, con los cuales serían capaces de ilustrar temas sociales a partir de la vivencia intensa de los problemas y sucesos. En *Algunas ideas sobre tejidos*, planteó que en las composiciones técnicas de los diseños textiles se podían hacer evidentes los desarrollos industriales de los diferentes países, su economía y su estado social; Bergner observaba que el diseño textil y la gama de colores utilizados en un objeto mostraban el estado de la industria química de un país o la dependencia de éste de otros países más avanzados, porque *de cuando en cuando la fluctuación de la vida*

¹¹ Caja 01, Fondo suizo, Departamento de Migración, Archivo General de la Nación.

¹² Weltge, *Women's Work. Textile Art from the Bauhaus*, 201.

¹³ Léna Bergner, "Algunas ideas sobre tejidos", *Arquitectura y Decración*, N° 16 (septiembre 1939).

económica en ciertos países prohíbe la utilización de ciertos materiales, aparecen sustitutos e influyen en la estructura de los textiles (Bergner 1939, 78). La composición técnica y artística de los textiles es una evidencia de lo que sucede en cada país:

Precisamente en ellos se refleja el diferente desarrollo industrial de los diferentes países y sus estados económico y social, de donde depende un gusto variable del consumidor, conforme al nivel cultural de las distintas clases de un pueblo (Bergner 1939, 78).

Según Bergner siempre habrá sociedades con industrias más desarrolladas que reflejaran su situación en los artefactos que producen, por ejemplo, los textiles creados por los diseñadores de la Bauhaus respondían a preocupaciones y necesidades pertenecientes a la sociedad moderna germana y reflejaban características como: producción industrializada, experimentación científica de los materiales, la ilustración de temas que tenían que ver con los avances tecnológicos y sociales del país, y una mayor valoración de los tejidos como artefactos funcionales para la vida. En cambio para el sector de la sociedad mexicana que no pertenecía al ámbito artístico, paralelo a la germana y rusa de mitad de siglo XX, el quehacer textil no se mostraba rudimentario pero sí como parte de una tradición en cuanto a materiales y representaciones alejadas de un desarrollo industrial. La sociedad mexicana en general lo observaba aún como producto artesanal. Esta visión fue observada por los artistas mexicanos contemporáneos a Bergner, quienes -ceranos a las políticas culturales del momento- desarrollaron un perfil de educador o diseñador industrial, haciendo énfasis

en las preocupaciones políticas y sociales de unificación posrevolucionarias¹⁴. El resultado fue un efecto integrador¹⁵ con una visión antropológica que buscaba una fusión de las distintas identidades culturales del territorio mexicano y cuya consecuencia fue un giro en la percepción de las industrias manuales y étnicas¹⁶. La creciente vinculación entre lo urbano y lo rural, generó en la crítica de arte una idealización de los artistas como obreros que producían obras u objetos para apoyar el progreso de su comunidad¹⁷. Fue en este contexto donde los diseños que presentó Léna Bergner a la revista mexicana, se observaron como un “trabajo dialéctico”¹⁸ que toma en cuenta la importancia de las condiciones sociales de un periodo histórico, dándonos así pautas para observar que la Bauhaus logró perfilar y transmitir al diseñador textil como un agente que reflexiona e interpreta la realidad social de su país.

Partiendo de la observación del trabajo e ideas de Bergner se vislumbra el encuentro, que se pudo dar, entre el imaginario de la colectividad y producción artística-artesanal-industrial dentro de la Bauhaus y los conocimientos y producción mexicanos, donde el trabajo germano-soviético pudo observarse como un espejo

¹⁴ Francisco Reyes, “Otras modernidades, otros modernismos”, en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate 1920-1950* (México: CONACULTA, 2002), 19

¹⁵ Reyes, “Otras modernidades, otros modernismos”, 18.

¹⁶ Karen Cordero, “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México”, en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate 1920-1950* (México: CONACULTA, 2002), 71.

¹⁷ Cordero, “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México”, 68.

¹⁸ El carácter dialéctico al que se refirió Léna Bergner tiene que ver con el materialismo dialéctico, que se filtraba en los estudiantes de la Bauhaus Dessau como parte de la idea de observar a la comunidad como un taller socio-político, dentro de la institución los estudiantes leían a Marx, Engels y Lenin, existió en los espacios de la escuela una fascinación por la filosofía del materialismo dialéctico, David Feist Werner, *My years at the Bauhaus*, Trad. Elizabeth Volk (Berlín: Archiv-Bauhaus Berlin, 2012), 82.

poderoso donde pretendía encontrarse un sector del gremio mexicano de 1920 a 1940 en el campo de la industria textil¹⁹.

Las ideas de Bergner nos permiten entrever que cada día se exigía más al diseñador, reiterando la importancia que se le otorgaba a los artefactos en la época moderna como sustitutos de aquellos ornamentos empleados en las artes²⁰, así como la polémica que imperaba en ver unidas a las artes y las artesanías. Según Bergner, los aspectos sociales que influían dentro de las artes y la industria eran: formas de vida, necesidades de consumo, procedimientos, pensamientos e ideologías, y en general el contexto político.

Preciera que Léna Bergner observó el perfil del diseñador textil (parafraseando al filósofo Max Scheler²¹) como un creador del mundo objetivo. Se trata de observarlo como proveedor de una configuración integral, que a partir de cumplir o satisfacer categorías como utilidad, estética y lo social, crea una nueva realidad, abordando la relación entre sujeto y objeto, entonces la condición más importante que posee el hombre es la de ser constructor²². Así, en principio, tiene la capacidad de ideación que le proporcionará la identificación y conocimiento de la esencia del mundo natural que lo rodea. El diseñador sería capaz a partir de un estímulo óptico de reprimir o dar rienda suelta a los impulsos propiciando, de esta manera, la modificación de la objetividad de las cosas. Lo que buscó el diseño textil fue la producción de una verdad, verdad que es posible para el hombre porque es un ser libre frente al mundo y

¹⁹ Con industria me refiero al proceso de producción y comercialización, no al empleo de máquinas.

²⁰ Adolf Loos hace referencia a la eliminación de los ornamentos por elementos funcionales. Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos*, Trad. Lourdes Cirlot, (Barcelona: Gustavo Gili, 1972).

²¹ Max Scheler, *El puesto del hombre en el cosmos* (Buenos Aires: Losada, 1938), 8.

²² Scheler, *El puesto del hombre en el cosmos*, 7.

es capaz de crear un mundo propio a partir de la materialización de una idea, que se observa como un desdoblamiento del mundo que lo circunda. En base a una búsqueda más allá de lo evidente es posible elevar la condición de un medio a un mundo, así el hombre configura libremente su espacio y su vida²³.

Las reflexiones de la diseñadora llegan a México cuando se intentaba desarrollar una educación concreta y complementada con conocimientos del área textil²⁴, a manera de la escuela bauhasiana en Dessau (bajo la dirección de Hannes Meyer) tuvo razones y fines comunistas. Más allá del ámbito de las revistas, Wolfgang Thöner²⁵ menciona que dentro de los elementos didácticos se pueden encontrar textos dedicados a la educación básica que incluyen conocimientos del proceso textil, la industria textil y las controversias socio-económicas que se encuentran a su alrededor, y la manera de concebir el diseño textil como una pieza artesanal distante a la forma de artefacto²⁶.

La proyección del diseño textil que Bergner dio en la revista da la oportunidad de ver el reflejo de dos procesos, uno social y otro político, que tuvieron en común un propósito fundamental, alcanzar una modernidad justa²⁷. De la misma manera se puede observar las distintas formas en que las sociedades expresan su entorno a partir de una creación artística pretendiendo tomar las mismas bases y las distintas formas en que los productos son percibidos por diversos sectores sociales. Se logra vislumbrar la

²³Scheler, *El puesto del hombre en el cosmos*, 7.

²⁴ Fuentes como los catálogos del Taller de Gráfica Popular (TGP) y textos traducidos al otomí son testigos de que Léna Bergner trabajó de cerca con estancias educativas en México, tema que se tratará en páginas más adelante.

²⁵ Weltge, *Women's Work. Textile Art from the Bauhaus*, 202.

²⁶ "Clara Porset" en *Espacios* N°16 (1953).

²⁷ Como parte de un plan político y económico que buscaba el reparto de trabajo y riqueza en igualdad para todos los ciudadanos de un país.

necesidad de configurar agentes creativos con la finalidad de producir para una clase obrera-trabajadora.

Por otro lado, se abre un espacio para reflexionar sobre las diversas experiencias estéticas que pudieron o no tener los receptores al observar no sólo una obra de arte en el objeto textil sino una demostración de lo que los individuos eran socialmente. Existen diferencias entre lo que experimentamos con los objetos de nuestro uso “cotidiano” que tienen una función de carácter práctico y los objetos que funcionan como obra de arte que tiene una existencia más allá de lo práctico; en este caso es interesante observar la dualidad del objeto y su posible repercusión en las experiencias que puede o no causar. Según Gombrich del lado de la experiencia ciertos artefactos del diseño textil pueden funcionar como un todo que será resguardado en una memoria histórica y social de determinadas épocas. El creador y el receptor encuentran un sentido del orden temporal dentro de un artefacto que es representativo de la evolución social y del gusto²⁸. Finalmente, el escrito de Bergner da la impresión de que la arquitectura es un todo y el diseño textil es parte elemental de éste, de un mundo creado por el hombre no sólo a través de estructuras arquitectónicas y redes urbanas sino también de los artefactos que logran que los habitantes hagan suyas dichas estructuras. Para Bergner los textiles influyen en el aspecto psicológico del interior de un edificio, a diferencia de las telas para ropa donde el color es fijado por el gusto de la persona que utilizará la prenda, en el tejido para muebles el color es determinado en sincronía con el espacio donde será colocado, generando estados virtuales de temperatura ya sea fría o cálida. Los tejidos para cuartos de trabajo, dice, son otros que

²⁸ Ernst Gombrich, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Trad. Esteve Rimbau (Londres: Phaidon, 2004).

aquellos para cuartos de descanso. Aprovechando tejidos de modo meditado se crea toda la gama de los aspectos, del más modesto al más lujoso²⁹.

Para Lena Bergner la creación de textiles era una actividad que generaba instrumentos psicológicos que enriquecían la vida humana. Como se mencionó, la diseñadora consideraba tres elementos como base de la producción de tejidos: los materiales, con todas sus particularidades estructurales; los ligamentos, con la variedad que permiten en la composición; los colores, en tonos naturales y artificiales. Siendo los tres elementos plásticos de los que devienen los dos principales objetivos del diseño textil: el utilitario y el decorativo, estos dos objetos sirven a las necesidades biológicas del hombre³⁰.

2. *El metro subterráneo. Relación del diseño textil y los imaginarios arquitectónicos.*

Las representaciones arquitectónicas en distintos soportes como la fotografía, el cine, y la pintura, han servido como fuentes para la creación de un imaginario sobre la modernidad en el campo de la teoría y la historia de la arquitectura, así como del urbanismo. En esta perspectiva se planteó en la investigación ubicar al diseño textil como un soporte que debe ser analizado, entablando un diálogo entre la arquitectura, el urbanismo y el diseño de la primera mitad del siglo XX.

²⁹ Bergner, “Algunas ideas sobre tejidos”, 78.

³⁰ Bergner, “Algunas ideas sobre tejidos”, 78.

Para tal empresa se tomará como objeto de estudio específico el diseño textil de Léna Bergner titulado *El metro subterráneo*³¹, fechado en 1932 en la Unión Soviética, tiempo y espacio donde observó a la obra de arte como un producto de interés para todos, no como un objeto únicamente para coleccionistas o el privilegio de un individuo en particular. La pieza de la que hablaremos fue producida en un momento en que la reorganización del mundo occidental requería la transformación de los medios de comunicación³². Para dicho textil Bergner realizó un ejercicio de axonometría con proyección isométrica, es decir, se muestran volúmenes de objetos teniendo siempre la misma vista simétrica y no parten de un punto de fuga³³. La imagen arquitectónica que se plantea es isométrica por que todos los ángulos son regulares, se crearon así formas que pueden ser visualizadas por el ojo humano como objetos cotidianos: trenes, edificios, escalones, ventanas, etc. Este tipo de ejercicios fueron utilizados también por el movimiento De Stijl, por ejemplo, Theo Van Doesburg los usó por primera vez en octubre de 1923 en París, con los *Private House and Artist's House* exhibidas en la *Effort Moderne Gallery*; fue una espacialidad utilizada con el objetivo de expresar lo intemporal y universal³⁴.

³¹ El objeto se encuentra ubicado actualmente en el acervo del Antonio Ratti Textile Center de The Metropolitan Museum of Art de Nueva York, desde 1985, junto con el boceto original, ambos fueron donados por un coleccionista privado. Sus medidas son de 41x59.4cm. El objeto aparece en el catálogo bajo el nombre de *Metro* (1985), sin embargo el nombre con más antigüedad es *El metro subterráneo*, con el cual se le denominó en 1939.

³² Francesco Dal Co, *Socialismo, Ciudad y Arquitectura. URSS 1917-1937. La aportación de los arquitectos europeos*, (Madrid: Alberto Corazón), 113.

³³ v.v. Arq. Enrique Ibarra Pineda, actualmente colabora en Fundación Jumex Arte Contemporáneo como parte del Departamento de Museografía y Producción. Esta definición y análisis específico resultan de la observación en conjunto de la imagen del objeto.

³⁴ Ana Moreno Cañizales, "Diseño y tipografía en De Stijl", en *i+Diseño. Revista internacional de investigación, innovación y desarrollo en Diseño*, Vol. 9, (abril 2014), 3.

En el acercamiento al textil se puede observar un conjunto de cuatro edificios que se elevan de manera vertical sobre un suelo horizontal, que sirve al mismo tiempo de techo de una edificación subterránea que contiene una estación de tren. Ocho rectángulos colocados de manera horizontal dan forma a esta base; el edificio más alto está configurado a partir de cinco rectángulos en su cara frontal, otro largo y delgado en una cara lateral, el siguiente en tamaño se conforma de cuatro y medio rectángulos, otro de cuatro de estas formas y el último de tres. Los colores que configuran las edificaciones son el verde, el rojo y beige, el negro permite delinear y dar volumen, así como el color blanco que cumple también esta última función; el suelo se observa en color blanco. La disposición de los hilos esta dada de la siguiente manera: trama, negro y blanco; urdimbre, rojo, verde y hueso. Estas formas corresponden a la abstracción de la idea de arquitectura internacional que imperaba en ese momento.

Posteriormente la mirada se dirige a un juego formal de escalas en las formas escalonadas, compuestas por doce rectángulos donde los colores blanco y verde alternan uno a uno, para detonar la sensación de volumen y la apariencia de seis escalones. Para dar espacialidad, la diseñadora, utilizó las líneas perpendiculares en conjunto con las verticales del entramado. Las líneas verticales están compuestas por hilos de color verde, rojo y beige, las perpendiculares por líneas negras y blancas. Podemos observar una de las ideas textiles de Léna Bergner, quien pensaba que *coloreando los diferentes materiales con varios tonos o el mismo material con varios colores, se reciben otras características muy impresionantes en el mismo dibujo. Tal procedimiento abre un camino hacia las expresiones más multiformes y más multicolores, que muestra la importancia plástica del color como elemento artístico* (Bergner 1939, 78).

Finalmente la mirada va en dirección hacia la aparente estación de metro y su tren, se observan dos vagones de este último; el suelo de la estación está articulado con la simulación de rombos delineados en color rojo e iluminados con la combinación de negro y beige. La estación está dibujada con color negro y las paredes toman forma con rectángulos elaborados en verde; las paredes del túnel aparecen con un brillante color rojo, alternando con verticales de color negro. La entrada del túnel es curvilínea, la única de este tipo en toda la composición; las vías del metro están diseñadas a partir de gruesas líneas rojas y negras; los vagones del metro están formados por una serie de cuadrados en color verde y blanco que simulan ventanas, y son delineados por gruesas y delgadas líneas negras. En general la cara frontal del textil se encuentra llena de volúmenes que dan la impresión de una mirada en picada, estos se dirigen hacia el espectador, así se genera la sensación de profundidad a partir de líneas negras y potentes. La representación de los edificios, las formas escalonadas y los vagones del metro se vuelve un elemento dinámico que se hace metáfora³⁵ de un incesante proceso de apropiación del espacio público en la metrópoli soviética, se refiere a un control que tendió a racionalizar el futuro y el progreso³⁶.

Al observar el textil por la parte trasera (véase figura 3), se observa un entramado de hilos que se entrelazan de izquierda a derecha –mirado el objeto de frente- y de abajo hacia arriba. La base principal del textil son los hilos negros y blancos que sirven como trama para una especie de “dibujo”; estos se encuentran

³⁵ En el presente texto se hace referencia a la metáfora como una figura por la cual se representa una realidad en objetos que tiene cierta relación de semejanza con ésta. Es decir, se ve al dinamismo de las formas del textil como representación de la vida urbana soviética.

³⁶ Co, *Socialismo, Ciudad y Arquitectura: La aportación de los arquitectos europeos*, 106.

colocados de arriba hacia abajo, después en la urdimbre aparecen figuras con colores rojo, verde y hueso, que se desplazan de manera horizontal. Los hilos de la trama son muchos más gruesos que los que sirven para “rellenar” las figuras, la secuencia en la que se observan son tres hilos blancos por uno negro, posteriormente para delimitar las formas geométricas se observa el uso de un hilo negro y uno blanco alternando con el uso de otros colores, primero está el rojo, después el verde y el hilo en tono hueso. A diferencia de la cara frontal, las figuras se observan aplanadas. Los entramados más complejos corresponden a la formación de la estación subterránea y su metro; en cambio, el conjunto de edificios, el suelo y las escaleras se hacen a través de un entramado sencillo. Todas las formas geométricas (rombos, cuadrados, rectángulos y triángulos) que encontramos, en esta cara del textil, son producidas por líneas horizontales y verticales, no hay curvas ni círculos pero sí aparentes líneas perpendiculares. Dependiendo de la fuerza del entramado la percepción del color de los hilos cambia.

En el objeto podemos aludir a cuatro puntos clave para articular su relación con la autora y el mundo objetual; se trata de la técnica de ligamentos, los materiales, los colores y finalmente el tema o representación del cronotopo³⁷. Entender la trama de los hilos es fundamental porque proporciona las formas de la composición y nos habla de un diálogo entre la manufactura humana y la máquina, binomio que predominó en

³⁷ Según explica Bajtin, el cronotopo se traduce literalmente como “tiempo-espacio”, y hace referencia a la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente. El filósofo explica que “*en el cronotopo artístico tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto*”, si bien el textil de Léna Bergner no es una novela, durante este ensayo se ha ido reflexionando como una narración-representación de su contexto. Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1989), 237.

la idea de trabajo durante principios del siglo XX³⁸. El taller textil de la Bauhaus hacía 1920 puso frente a los estudiantes, hombres y mujeres³⁹, una serie de acertijos que tenían que ver con la técnica, la funciones del telar y las posibilidades de trenzado del hilo; el hilado textil era entonces la técnica más industrializada y de la que más partido podía sacar la Bauhaus⁴⁰, estas inquietudes siguieron vigentes incluso cuando la escuela fue instalada en Dessau y dirigida por Hannes Meyer⁴¹. El desconocimiento parcial sobre la tradición en la producción de textiles llevó a los nuevos diseñadores a experimentar por otros caminos, lo que dio como resultado formas completamente nuevas⁴²; las nuevas figuras respondían a un conocimiento que se daba con antelación en la clase de historia del arte, lo cual hacía que éstas fueran históricas y abstractas⁴³.

El metro subterráneo responde a lo que Léna Bergner clasificaba como un tejido fuerte, compacto y de fácil mantenimiento, agradable al tacto y a prueba de luz, como todos los tejidos para muebles y tapetes. Los materiales son diversos y con ellos los ligamentos, de ambos varían la densidad y espesor, estos constituyen la parte

³⁸ Específicamente este textil, fue realizado en Moscú cuando el pensamiento de la denominada Vkhutemas aún se encontraba vigente en la cultura soviética, misma que había permeado potentemente en la estructura educativa de la Bauhaus (desde Weimar). La escuela soviética planteaba la necesidad de generar un conocimiento artístico que capacitará a los artistas para incluirse en los medios industriales. Christina Lodder, *Constructive Strands in Russian Art. 1914-1937* (Londres: The Pindar Press, 2005), 462.

³⁹ Aunque la mayoría de la matrícula del taller era femenina, también había hombres en éste. La historia ha preponderado el papel de la mujer dentro de este taller específico en la Bauhaus.

⁴⁰ Magdalena Droste, *Bauhaus Archiv 1919-1936*, (Koln: Benedikt Taschen, 1991), 72.

⁴¹ Incluso con el impulso de las enseñanzas arquitectónicas y pro comunistas, durante la dirección de Hannes Meyer, el taller textil siguió atendiendo las inquietudes acerca de los distintos hilos y métodos de tejido que dieran paso a diseños útiles. Como ejemplo de esto, Carmen Espejel menciona el material textil que Anni Albers diseñó para una obra estatal de Hannes Meyer en Bernau, éste reflejaba la luz al mismo tiempo que amortiguaba el sonido, gracias al estudio de materiales y técnicas realizadas por Albers en el taller de tejido. Carmen Espejel, *Heroínas del espacio* (Buenos Aires: Nobuko: 2007), 86.

⁴² Incluso el uso de nuevas formas como los símbolos arquitectónicos se extendieron hasta llegar a causar revuelo en la Exposición Mundial de Nueva York en 1939, donde la tela para ropa, especialmente camisas y blusas, era estampada o bordada con motivos de formas arquitectónicas.

⁴³ Droste, *Bauhaus Archiv 1919-1936*, 73.

estructural de la composición porque al estar en relación directa con los ligamentos cada unión puede servir para distintos propósitos⁴⁴. Estas características industriales se dan en un contexto artístico en Dessau, donde siendo los propósitos o la utilidad un factor importante en el momento de la configuración, las investigaciones constructivas se intensificaron después de 1925, año en que el taller textil abrió un diálogo más amplio con la industria, adquiriendo telares Jacquard y Dobby (aludiendo al término en inglés *draw boy*, que se refería a quienes eran ayudantes de tejedores)⁴⁵. Bajo la dirección de Hannes Meyer, en la Bauhaus de 1928 a 1930, lo material útil se posicionó como primer argumento de los procesos, con lo cual no sólo se introdujeron nuevas ideas sociales sino que se intensificó la experimentación científico-sistemática; hacia 1929, Meyer comparaba la Bauhaus con una fábrica y se proponía contribuir a la generación de nuevas posibilidades sociales en el campo del arte:

¿Queremos ser guiados por las exigencias del mundo que nos rodea, queremos ayudar en la conformación de nuevas formas de vida, o queremos ser una isla?⁴⁶

El carácter científico de los materiales se llevó también al terreno de los colores, creándose una referencia sobre las industrias y la química del momento; los pigmentos fueran artificiales o naturales abrieron caminos a expresiones multiformes y multicolores, observándose así la importancia de los elementos artísticos aprendidos

⁴⁴ Bergner, “Algunas ideas sobre tejidos”, 78.

⁴⁵ Virginia Gardner Troy, *The Modernist Textile. Europe and America. 1890-1940* (2006) 116.

⁴⁶ Hans Wingler, Maria, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin* (Chicago: The MIT Press, Cambridge, Mass, 1969), 141.

en las clases de Paul Klee⁴⁷. En la segunda parte del curso de Klee⁴⁸ se instruía a los alumnos en las propiedades psíquicas de los colores y algunas técnicas usando transparencias de acuarela⁴⁹. Los alumnos de la Bauhaus, entre ellos Bergner, también asistían a escuelas de teñido donde aprendían a pintar con colores naturales y tintes químicos los materiales; así al estar cercanos a cada uno de los tres puntos anteriores: ligamentos, materiales y colores, los diseñadores fueron capaces de conocer todo el proceso industrial del textil.

Mi interpretación es que el tema representado en el diseño nos habla de una especie de cronotopo⁵⁰ al situarnos en un tiempo y espacio, donde se desenvuelve una narración de hechos que tendrá que ver con el actuar de la autora y el resultado final del proceso creativo, especificando un contexto que determinó de manera social, económica y política en el desarrollo del objeto (1931-1932). Es posible que el tema específico sea el metro en Moscú porque la diseñadora se encontraba en dicho contexto al elaborarlo. La primera estación del metro en aquella ciudad se inauguró en 1935, obras en las que participaría la denominada Brigada Roja de la Bauhaus junto con la que llegaría Bergner a la Unión Soviética hacia 1931. Esta brigada estaba dirigida por Hannes Meyer y conformada por ocho colegas y alumnos, el equipo se dedicó a la planeación urbanística de las ciudades, incluida Moscú⁵¹, bajo los

⁴⁷ Cuando Léna Bergner se encuentra realizando el textil *El metro subterráneo* en la Unión Soviética, el conocimiento por parte de los diseñadores en cuanto a teoría del color, estudios químicos e industriales, ya era potente. cfr. Lodder, 2005. 589.

⁴⁸ En la clase se hacían ejercicios de escalas que consistían en ir en nueve pasos, por ejemplo, del negro al blanco, del amarillo al rojo o del rojo al azul, aplicando deslavado sobre deslavado en orden para lograr una gradación entre ambos colores puros. David Feist Werner, *My Years at the Bauhaus*, Trad. Elizabeth Volk (Berlín: Bauhaus Archive Berlín, 2012) 39.

⁴⁹ Werner, *My Years at the Bauhaus*, 39.

⁵⁰ Conexión de las relaciones temporales y espaciales.

⁵¹ Georg Leidenberg, “Todo aquí es vulkanish. El arquitecto Hannes en México, 1938-1949”, en *México a la luz de sus revoluciones*, volumen 2, coord. Laura Rojas y Susana Deeds, (México: Colegio de

estándares de una arquitectura realista y como una disciplina de construcción. Bergner desarrolló de manera específica su trabajo, durante los años de 1931-1936, en la fábrica de tejidos *Decorativtkan* con unos 650 trabajadores y una producción anual de 3.500.000 metros de tejidos para muebles, cortinas, etc., la más importante del país en aquel entonces, donde pudo colaborar activamente en la creación de aproximadamente cuarenta dibujos, de los más populares⁵².

Los elementos que podemos ubicar en el diseño *El metro subterráneo* a partir de la división planteada en cuatro elementos son los siguientes: está configurado con el uso del telar Jacquard con hilos de algodón, puesto que la diseñadora pensaba que *el modo más simple del dibujo para textiles continua siendo la raya, que se emplea, sea en el pie o en la trama, o sea en ambos simultáneamente. De estas rayas cruzadas resulta el dibujo de cuadros. Un dibujo complicado, que no nace directamente en el tejido elemental, supone una técnica más complicada: el telar Jacquard. Esto permite las más variadas posibilidades en el ligamento, en la composición de diferentes materiales y en la gama de tonos colorantes* (Bergner 1939, 78); las formas de *El metro subterráneo* se constituyen a través del entrecruce de los hilos en líneas horizontales⁵³ llegando a producir cuadrados, que posteriormente, como se mencionó,

México, 2014), 503. Hannes Meyer fue destituido en 1930 como director de la Bauhaus, debido a la tensión política que se había creado entre los estudiantes de afiliación “comunista” y los que llegaron a la Bauhaus, sin pretensiones políticas o ideológicas, sólo para especializarse en alguno de los talleres. La decadente relación con el alcalde de Dessau en ese momento resulto el factor detonante, éste último temía que la politización de la escuela de arquitectura interfiriera con las relaciones del ciudad, y sumándole a esto el hecho de que algunos integrantes de la Bauhaus que se erigían como social-demócratas. La escuela se había reubicado en esta ciudad después de salir de Weimar

⁵² “Lena Bergner”, 77.

⁵³ La línea no observada como un valor descriptivo sino como dirección de las fuerzas estáticas y de ritmo en los objetos, como configuradora de profundidad por lo tanto de espacio, justo como se planteaba en el manifiesto constructivista de 1920. Mario De Micheli, “Manifiesto del realismo.1920”, en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, (Madrid: Editorial Alianza, 2008), 351.

darán forma a lo que se observará como secciones repetidas y superpuestas de conjuntos de edificios en una parte superior, un suelo con entradas a escaleras que advierten la aparición de un subsuelo en el que encontraremos una estación de metro. Estas imágenes no sólo se hacen inteligibles gracias al entrecruce de los hilos de urdimbre y trama, sino que parte de su esencia se define con el uso de los colores: verde, rojo, hueso, blanco y negro, de los cuales todos son tintes químicos.

Los colores son imprescindibles en la obra de Léna, no sólo porque posibilitan una manera distinta de “dibujar” sobre el soporte, sino porque fortalecen a la obra en un sentido plástico. Si bien la pintura (sin compromiso social o humanista) había sido desdeñada por el Constructivismo y la Bauhaus como un arte que no hablaba de realidad, el color como parte de la luz seguía formando parte de los valores artísticos que ambas vanguardias persiguieron. En tanto a percepción se refiere, el goce estético no sólo se conforma en el entramado sino que hay algo en el color que detona sensaciones en los espectadores⁵⁴. Para Bergner los tejidos, siendo una de los campos más antiguos de la actividad humana, manifiestan la ley fundamental de toda creación plástica⁵⁵.

La temática resulta interesante ya que ilustra un tema urbano o de vida social, poco usual en soportes de este tipo. Esto nos habla de que las ideas de la arquitectura enseñadas en la Bauhaus y las ideas urbanísticas de la brigada roja fueron trasladadas al ámbito textil que vio en la construcción un proceso biológico y psicológico para

⁵⁴ Michelli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 351.

⁵⁵ Bergner, “Algunas ideas sobre textiles”.

satisfacer necesidades sociales del cuerpo y la mente⁵⁶ ; se observó el textil como una obra social que rompía con el distanciamiento entre arte y público⁵⁷.

En este punto cabe recordar que para 1932 aún no se había inaugurado la primera estación del transporte subterráneo en Moscú, sin embargo la artista ya daba señales de las especificaciones teóricas bajo las que se llevarían a cabo ésta y otras empresas en la Unión Soviética con los planes quinquenales. En el diseño *Metro* encontramos la confrontación de imaginario de la colectividad y la producción “artística” del momento que reafirman las cualidades políticas, económicas y sociales de la realidad. De tal manera que la diseñadora-artista-ingeniera, como fue denominada en su biografía que aparece en la revista *Arquitectura y Decoración*, no se encontraba lejos del concepto de artista proletario que se diferenciaba del artista burgués, pues el segundo se enfrentaba a la multitud o masas como un elemento extraño mientras que el primero veía ante sí a su gente y su entorno⁵⁸.

A la llegada de Léna Bergner a Moscú el gobierno se encontraba en el primer plan quinquenal (1928-32), y las producciones artistas y culturales hacían énfasis en la abstracción, la teoría constructivista y el trabajo de propaganda, a lo que Bergner respondió con diseños pictóricos y temas de la ciudad socialista, la radio y el nuevo sistema de metro. Sin embargo, para el segundo plan quinquenal (1933-37) podemos dar cuenta del cambio que dan sus diseños al pasar de abstracciones geométricas a esquemas folclóricos (véase figura 5), porque en esta parte de los planes de gobierno se

⁵⁶ Hannes Meyer, *Hannes Meyer: el arquitecto en la lucha de clases y otros escritos* (Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 1972), 236.

⁵⁷ Hay cualidades del objeto que nos hablan de un diálogo con la vanguardia futurista que antecedió en temporalidad al constructivismo ruso, este último movimiento sería parte fundamental del pensamiento de los arquitectos y diseñadores alemanes en la Unión Soviética para los años treinta.

⁵⁸ Co, *Socialismo, Ciudad y Arquitectura: La aportación de los arquitectos europeos*, 99.

hizo énfasis en la propaganda que tenía que ver con temas del embellecimiento de la vida socialista, se dio una cultura política que demandaba decoración por medio de flores y motivos del folklor⁵⁹. A partir de la observación de diseños como *El metro subterráneo* podemos dar cuenta de la interrogante que se abría ante los artistas que colaboraban en el plan socialista, donde surgieron preguntas como: *¿vamos a crear lo que se necesita, o debemos insistir en nuestras propias ideas y renunciar a la colaboración?*⁶⁰.

Podemos observar un proceso de construcción de la idea de diseño textil como reflejo de la sociedad donde se produce⁶¹, las formas que surgen de *El metro subterráneo*, tiene que ver con un sentido propagandístico de la vida cotidiana que cada día se volvía más simultánea y veloz⁶². Aquellos códigos reproducidos por líneas continuas y figuras geométricas abstraían escenas de la realidad, eran un espejo del avance tecnológico, presentado de manera cotidiana y simplificada, abriendo el diálogo entre el “artista” y el receptor. El entramado de luces y sombras de la obra *El metro subterráneo*, logran que el observador repare en los volúmenes que emanan de la tela, resaltando la relación del textil con la arquitectura bajo una especie de retórica plástica. Las formas puras “amarradas” logran crear un sentido del orden, al que alude

⁵⁹ Weltge, *Women's Work. Textile Art from the Bauhaus*, 109.

⁶⁰ Klaus Jurgen, “Lena Meyer-Bergner”, en *Form + Zweck Zeitschrift für industrielle Formgestaltung* N°5 (1981).

⁶¹ A partir del análisis del trabajo de Léna Bergner, observo que las producciones del diseños textil (por lo menos desde la Bauhaus y hasta el presente) se encuentran en amplia conexión con el contexto en el que se elaboran. A partir de un trabajo textil conocer algunos datos de las sociedades como: los medios de producción, uso de materias primas, la vida cotidiana (al referir los objetos a determinados usos). Los objetos textiles son desde mi punto de vista una referencia de lo que se está comunicando socialmente en determinados momentos históricos-artísticos.

⁶² Christina Kiaer, *Imagine no possessions. The socialist objects of Russian Constructivism*, (Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology) 2005.

Gombrich⁶³, dando pie a una relación sensorial con el espectador, y en este caso usuario, como parte de los signos iconográficos que permanecen en la memoria visual del que produce y del que observa. Nos permite observar un mundo que se transfigura desde los bocetos hasta el entramado de hilos, este textil señala un discurso social por medio del arte, que inicia su camino como la producción arquitectónica: desde el boceto, y culmina haciendo hincapié en el concepto de habitar un espacio.

En el boceto (véase figura 4) podemos apreciar los conocimientos que Bergner adquirió en la Bauhaus y transmitió a su producción, tales como: el análisis tecnológico⁶⁴, geometría y mecánica (equilibrio y movimiento) para buscar la función del artefacto y no sólo la impresión exterior⁶⁵. Desde la perspectiva de los diseñadores germano-parlantes la importancia del proceso predomina ante el producto final, porque se observó a la forma como movimiento, donde el fin es muerte y la formación es vida⁶⁶.

Los colores del boceto son rojo, negro y algunos tonos de café. La diseñadora empleó una hoja blanca cuadriculada a mano con lápiz de grafito, en la que se basó para crear las configuraciones partiendo del conjunto de edificios verticales. Podemos observar la variación entre lo imaginado en esta parte del proceso y el objeto material, encontramos cambios en el número de edificios, en las longitudes de los vagones del metro, en el número de formas escalonadas, también en el dibujo se nos permite observar detalles de la configuración textil que no eran notorios a primera vista, como

⁶³ Gombrich, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Trad. Esteven Rimbau (London: Phaidon, 2004).

⁶⁴ Sigrid Weltge Wortmann, "Dessau a New Direction", en *Women's Work. Textile from the Bauhaus* (San Francisco: Chronicle Books, 1993) 92.

⁶⁵ Paul Klee *Teoría del arte moderno*, Trad. Hugo Acevedo (Buenos Aires: Ediciones Caldén) 76.

⁶⁶ Klee, *Teoría del arte moderno*, 91.

por ejemplo: una ventana a lado de las escaleras que da la apariencia de ser una taquilla, conformada por dos cuadros pequeños, así como la esquina y la entrada del túnel con líneas totalmente curvas. Los trazos en lápiz fueron ampliamente controlados, sin embargo los colores fueron colocados con imprecisión, donde se vislumbra un dejo de despreocupación en la utilización de los colores de cera, en algunos puntos la acuarela creó cúmulos de pintura. El boceto reafirma como sugiere Gombrich que *existe una tendencia de nuestras mentes y manera de percibir respecto a las configuraciones simples. Las líneas, los círculos y formas simples serán mayormente percibidas que otras formaciones al azar en nuestro encuentro con el mundo exterior* (Gombrich 2004, 4). Pareciera que el mundo que la diseñadora pretendió crear fue uno de formas geométricas, formas que destacan de las naturales que ante nuestros ojos se encuentran desordenadas⁶⁷.

Una vez más se demuestra que el contexto histórico permeó en la mentalidad de las masas a través de las técnicas de configuración material de la arquitectura y en específico del diseño. Se pretendía romper la jerarquización del trabajo aludiendo a la utopía comunista, un artista que puede realizar desde la idea creativa hasta el trabajo más pesado sin ayudarse de una máquina, logrando así una obra de carácter total⁶⁸, premisa perseguida por algunos arquitectos donde integraban distintas disciplinas artísticas.

⁶⁷ Gombrich, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, 5.

⁶⁸ Hal Foster Explica que “*la idea de la Bauhaus era unir las disciplinas de las bellas artes y las artes aplicadas bajo la construcción en una nueva Gesamtkunstwerk*” que aludía a la idea planteada por Richard Wagner de integrar la música y el teatro. Foster, *Arte desde 1900*, 185.

2.1 El textil como portavoz de la arquitectura, la presentación del concepto ciudad.

A primera vista podemos observar formas racionales, tipo de arquitectura que imperó en el siglo XX y nació de la explicación de la forma partiendo de dos supuestos: la finalidad utilitaria como origen del objeto de creación y el procedimiento o la técnica empleada en los materiales, de tal manera que el racionalismo en la arquitectura observó el arte como un producto mecánico resultante del empleo de los objetos mismos. La premisa marcada por el racionalismo fue implementada en diversos puntos de vista arquitectónica, incluyendo los de la Bauhaus después de 1925.

En una época donde el socialismo realizado o comunismo aún era una utopía en construcción, la arquitectura estuvo comprometida a utilizar nuevas formas; la diversa organización del tejido social motivó necesidades inéditas que hubo que satisfacer con una tipología edificadora: las casas comunitarias, los clubes obreros, y otras construcciones se concibieron como condensadores sociales. Entre la arquitectura y la sociedad se estableció así una doble relación: si la arquitectura fue y debía ser un medio de comunicación de la sociedad, sería ella misma matriz e instrumento de transformación social. La modernidad reclamó la fascinación por las máquinas, su vitalismo dinámico devino en un mundo de rápido desarrollo, donde la industrialización comunista y las ciudades entrarían en competencia directa con la versión capitalista del modelo americano de Nueva York y Chicago⁶⁹.

⁶⁹ Antonio Piza, *Arte y arquitectura moderna: 1851-1993. Del Crystal palace de Joseph Paxton a la clausura de la Bauhaus* (Barcelona: Universitat Politecnica de Catalunya, 1999), 155.

La fábrica, como un espacio con condiciones humanas para el trabajo (más allá de la forma dentada), fue un elemento importante para la búsqueda de una arquitectura funcional para las clase obrera, las necesidades que se desprendieron de un lugar de trabajo aglomerado se identifican con los edificios que observamos en la pieza de Léna Bergner, algunas de las características de los volúmenes verticales que sobresalen del primer nivel del suelo aluden a la sobriedad de los edificios industriales, y al uso de las entradas de aire y luz elementales para la salud e higiene de los trabajadores; incluso como entidad física, vista como un propulsor no sólo de la organización de las nuevas formas de vida, sino de todo orden físico del territorio. Toda fábrica contribuye a la planificación del territorio en que surge⁷⁰; lo mismo podemos observar en la representación textil, donde el espacio está siendo seccionado de manera que se intuye un orden que se contrapone al ritmo estrepitoso al que alude la percepción de la mirada al cambiar de niveles de suelo y usos del mismo. Dentro de la distribución de espacios observamos la preponderancia del espacio público, elemental en la arquitectura soviética como un lugar de congregación para crear modos de visibilidad de las masas, un elemento donde el tiempo y el espacio son fundados para la discusión de las problemáticas. En el objeto podemos observar una característica recurrente en la arquitectura moderna, la tensión entre estética y política⁷¹, en el campo estético se encuentran las formas, de las cuales devinieron maneras de dirigir y percibir la nueva arquitectura, creando espacios donde se dispersaban y confluían diversos pensamientos. El campo político en este caso no se refiere únicamente a la lucha por el poder por parte de la plantilla comunista, también hace referencia a la manera en que se estructuró la sociedad y lo habitable de la ciudad

⁷⁰ Co, *Socialismo, Ciudad y Arquitectura: La aportación de los arquitectos europeos*, 140.

⁷¹ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, (Barcelona: Bellaterra, 2005).

como un espacio de aparición para los creadores, arquitectos soviéticos y europeos, y los numerosos obreros. Siendo así, de las formas incluidas en el diseño textil devinieron maneras de mirar y de pensar que construyeron lo social; tanto estética como política jugaron papel elemental en la configuración arquitectónica de Moscú pero también en sus representaciones.

La monumentalidad⁷² en las edificaciones soviéticas es otro rasgo que puede observarse sobre el nivel subterráneo del tejido, los edificios son vistos como monumentos al régimen del socialismo realizado. Este rasgo no sólo se da como fenómeno de la arquitectura de corte soviético, las ciudades verticales con grandes construcciones que concentran a la multitud “trabajadora” para los años treinta ya son un hito consolidado de la arquitectura moderna en general. En la tercera década del siglo XX sólo la arquitectura demostró, en la Unión Soviética, disponer de los instrumentos, de la tradición y de un lenguaje adecuado para representar el aspecto global de una nueva sociedad. Asumió el rol de hacer propaganda, aspecto que puede observarse en la temática del objeto de diseño que estudiamos, la realidad abstraída por éste es tal que no escapa de un discurso abierto al espectador pero tampoco reduce el grado de complejidad sobre lo que está diciendo Bergner en su manera de hacer tangible un imaginario que pertenece a la colectividad.

La ciudad de San Petersburgo, la capital imperial, ciudad con un pasado noble e iluminista llegó a la decadencia y fue sustituida por la ciudad del comunismo consolidado: Moscú. El análisis sobre lo que la imagen del metro de esta ciudad nos dice de la misma se basará en dos elementos: los tipos de vista a los que se hace

⁷² Me refiero a la arquitectura monumental como una construcción de grandes dimensiones, pero también como una forma política de tener presencia histórica en las memorias, con claros discursos políticos y económicos.

alusión y el imaginario de la ciudad moderna. La vista del espacio tiene que ver con una concepción de los avances tecnológicos, donde la máquina, los trenes y las imágenes fotográficas se volvieron paradigmas en la vida cotidiana de las personas, en la arquitectura comenzaron a desempeñar un papel predominante como herramientas de comunicación y configuración.

Atendiendo el textil como una fuente para la historia de la arquitectónica podemos observar alusiones al concepto de vista área⁷³; para la temporalidad de nuestro objeto, las naves ya eran parte del imaginario de modernidad al encontrarse como una de las máquinas predominantes en la Primera Guerra Mundial, el mismo Le Corbusier nos habla de la vanguardia en ingeniería que significó el vuelo del hombre y los avances tecnológicos que se desprendieron del uso de aeronaves, ritmo tecnológico que sin duda pretendía ser alcanzado por la arquitectura en búsqueda de la esencia moderna⁷⁴. Cabe resaltar que durante la época en que Léna Bergner estudió en la Bauhaus se implementaron los cursos de fotografía. Como espectadores nos encontramos ante una mirada elevada de manera perpendicular sobre un segmento de ciudad que Bergner nos presenta, lo cual hace posible observar los volúmenes, los niveles y secciones. Aludiendo así a los avances técnicos de la fotografía como herramienta fiel del reciente, para entonces, configurado perfil del urbanista moderno. Con una profesión especializada como tal, fue necesaria la implementación de nuevas maneras de mirar las ciudades, lo cual es inteligible en la obra de la artista bauhasiana.

⁷³ El primer uso de las fotografías aéreas se dio en el campo de la cartografía y la topografía. La fotografía de vista área consiste en la obtención de fotografías del suelo desde una posición elevada, el término se refiere normalmente a las imágenes en las que la cámara no está sujeta a una estructura fijada al suelo, las plataformas para realizar fotografías de este tipo incluyen aeronaves de ala fija, helicópteros, globos aerostáticos, etc.

⁷⁴ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, (Barcelona: Poseidón, 1978), 243.

Desde la opinión de Georg Simmel el imaginario que se desprendió de este tipo de mirada general y con miras más científicas produjo el reconocimiento de la vida urbana como una fuente de extrema intelectualización del comportamiento de sus habitantes⁷⁵. Este punto parecería ser el que llamo la atención de la Brigada Roja⁷⁶ que se proponía romper la división del trabajo artístico y el desarrollo intelectual a través de la politización. A partir del estudio de las ciudades, debía crearse una especie de estandarización de las mismas, esto podría ser posible a partir de hacer la metrópoli familiar, y que situación más familiar que otorgar espacios de transporte y esparcimiento a la clase proletaria⁷⁷, pauta que se marca en la escena del metro, preponderando una atmosfera de ciudad de trabajadores. Por otro lado la vía de comunicación no podía ser más familiar que un instrumento de complemento arquitectónico como lo era un tapete industrial.

Lo configuración del textil nos lleva a hablar de un tipo de vista específico, el de los constructivistas. Estos experimentaron con elementos geométricos, tomas en ángulos novedosos como contrapicados, picados, escorzos que distorsionaban la forma, fuertes contrastes con efectos de luz, sombras y tonos, close up, fotomontajes, etc. Estos medios fueron usados como expresión propagandística y una manera de hacer contrapeso al uso capitalista de la fotografía, por ejemplo la publicidad. Se pretendió que el arte proletario tuviera un lenguaje social, donde el arte se redujera a simples signos⁷⁸; en este caso un cubo puede ser un edificio, o un vagón de metro, las

⁷⁵ George Simmel, *El individuo y la libertad* (Barcelona: Península, 1986).

⁷⁶ La Brigada Roja es el nombre coloquial con el que se identifica al grupo de estudiantes y arquitectos que partió de la Bauhaus a Moscú para seguir a Hannes Meyer. Leidenberg, "Todo aquí es vulkanish. El arquitecto Hannes en México, 1938-1949", 503.

⁷⁷ Simmel, *El individuo y la libertad*.

⁷⁸ Co, *Socialismo, Ciudad y Arquitectura: La aportación de los arquitectos europeos*, 104.

líneas con potente fuerza pueden hablarnos de niveles de suelo, indicar movimiento constante o guiar nuestras miradas para recorrer la ciudad, casi como las líneas de fuerza usadas por los futuristas, movimiento del cual el Constructivismo sería heredero. En este sentido uno de los fundamentos del Futurismo fue que se debía poseer la ciudad, incluso físicamente, para que el arte fuera urbano el arte debía hacerse popular mediante la propaganda, para así dominar la ciudad, la arquitectura debería tender siempre es este fin⁷⁹. La narración de la ciudad y la máquina, que Bergner nos muestra con este tipo de vistas, es un conjunto de signos que pueden estar indiferentemente cargados de la nueva ideología que el poder debe practicar; se nos presenta una arquitectura comunista como un enorme himno, una metáfora de ideología bajo la forma de ciudad.

En el Constructivismo la arquitectura y el urbanismo pueden hacerse intérprete de la transferencia general de las imágenes directamente procedentes del mundo de la producción, reinsertadas en el contexto urbano; tales imágenes demuestran una vez más que de ellas se puede derivar un proceso global de reconstrucción: que se puede extrapolar un programa, que la razón que preside en su integración con la ciudad, puede transformarse en el principio general del nuevo espacio urbano⁸⁰. Por eso lo que nos presenta la diseñadora no es un arte con tendencia política o contrariamente el arte por el arte, sino un arte político en el sentido en que Rancière lo entenderá posteriormente, donde lo real debe ser ficcionado para ser pensado, creando modelos de organización para reconfigurar el mapa de lo sensible, así el textil reconfiguró a partir de ser un modo de hacer.

⁷⁹ Co, *Socialismo, Ciudad y Arquitectura: La aportación de los arquitectos europeos*, 106.

⁸⁰ Co, *Socialismo, Ciudad y Arquitectura: La aportación de los arquitectos europeos*, 138.

En 1932, la teoría de Le Corbusier seguía permeando en los imaginarios, Europeo y Americano, de las ciudades modernas a partir de un vínculo entre la arquitectura y el urbanismo. Se tuvo la meta de reformar la sociedad a partir de la arquitectura como eje de las ciudades, como ya se ha remarcado anteriormente, se intentó construir un nuevo orden a través de la arquitectura. Se puede observar una preocupación por equiparar la forma urbana con lo civilizado y la razón, siendo la geometría fue el estandarte de este pensamiento. En la Carta de Atenas, que fuese producto del fallido CIAM en Moscú y publicada en 1949, Le Corbusier hace un llamado al descongestionamiento de las ciudades a partir de arterias y a la necesidad de tener a la mano las materias primas como los campos de cultivo⁸¹. Como hemos observado a través de la ventana que significa el trabajo de Bergner, la ciudad comunista pretendería sublimar la clásica dicotomía entre lo urbano y lo rural así como las estratificaciones de la clase, de este punto nació la necesidad de implementar nuevas maneras de transporte y dispersión de las masas. El metro en Moscú fue observado como una operación radical de descentralización funcional y un sustancial incremento de la movilidad de la población⁸². Esta situación fue icónica en otras grandes metrópolis, como en Nueva York, donde los viejos vagones de vapor fueron sustituidos por vagones con características más modernas, los nuevos vagones eléctricos, con lo que devino la metáfora del progreso técnico, de aquella especie de fuerza demoníaca ya dispuesta a tomar posesión de la ciudad y de sus habitantes,

⁸¹Le Corbusier, Carta de Atenas, 1933. Versión digital, <http://www-etsav.upc.es/personals/monclus/cursos/CartaAtenas.htm> (consultada 17 de mayo de 2014)

⁸² Pízza, *Arte y arquitectura moderna: 1851-1993. Del Crystal palace de Joseph Paxton a la clausura de la Bauhaus*,156.

extendiendo su propio dominio⁸³ subterráneo. Así se controlaba un extracto más, no sólo socialmente hablando sino incluso de manera natural, el hombre se enfrentaba a la naturaleza al cavar las enormes vías de comunicación.

La representación soportada en un diseño textil se nos presenta como un escenario e imagen, tentativa de una relación estrecha entre arte y público. Abogando por las afecciones positivas en las masas, a través de éstas la vanguardia realizó su aspiración urbana, mediante el descubrimiento de las necesidades masificadas como el transporte. En un escenario casi universal, podemos observar formalmente planchas uniformes, siempre iguales, presentando partes frontales hacia las calles⁸⁴. Reduciendo la ciudad a signos, la imagen varia con el movimiento de las redes, es un sistema donde perpetua la regla y se desvanece la excepción, todo es igualdad.

La indagación que el objeto de Bergner elaboró es sobre el espacio arquitectónico y urbano como teatro, en que se representa la sucesión de acontecimientos, queriendo cristalizar en el acto tectónico la concreción de las continuidades temporales. La ciudad se metamorfosea en lo cotidiano, desarrollando en sus enredadas tramas la experiencia del extravió, de una ciudad sin ideología precisa que marca las pautas para la homogenización en una misma identidad. Lo que observamos es lo que Paul Ricoeur llamaría en su *triple mimesis* una trama de tiempo discontinuo y tiempo continuo, los acontecimientos históricos en la Bauhaus y partida a la URSS marcaron la pauta para generar una narración sobre las posibilidades de una ciudad comunista.

⁸³ Piza, *Arte y arquitectura moderna: 1851-1993. Del Crystal palace de Joseph Paxton a la clausura de la Bauhaus*, 132

⁸⁴ Co, *Socialismo, Ciudad y Arquitectura: La aportación de los arquitectos europeos*, 119.

3. Breves apuntes sobre Léna Bergner en México.

Como testimonio de su primer contacto con México existe una tarjeta⁸⁵ donde se le identifica como Helen Bergner de Meyer. Este documento fue expedido por el Consulado General de México en Francia e incluye las firmas de Bergner y el cónsul de migración Fernando Alatorre. En la tarjeta se pueden observar dos fotografías (véase figura 6), una con su hija Liselotte Meyer y la otra es una imagen de perfil. La tarjeta está fechada el 26 de noviembre de 1938.

Una segunda tarjeta de identificación⁸⁶ (véase figura 7) aparece expedida el 5 de julio de 1939, también incluye dos fotografías de Léna Bergner, una de frente y otra de perfil. En los datos complementarios se indica como su residencia de llegada el Hotel Carlton de México. En este documento se nombra a José Luis Cuevas como referencia personal del matrimonio Meyer-Bergner. En la tarjeta también se especifica que la entrada de Bergner fue por el puerto de Veracruz el 1º de junio de 1939 como inmigrante al país, refrendable por un año y que la autorizaba para que trabajara como profesora en la Secretaría de Educación Pública. El documento está firmado por Léna Bergner y el Dr. Manuel Gamio jefe del Departamento Demográfico; en éste aparece una anotación con el cambio de domicilio el 28 de agosto de 1939 a Calzada Villalongin #46 en el Distrito Federal.

Desde su llegada a México Léna Bergner se dedicó a continuar con su plan de contribuir intelectual y prácticamente a la sociedad de carácter socialista; hacia 1939, aunque el gobierno de Lázaro Cárdenas estaba por concluir, México parecía un espacio ideal para los intelectuales, políticos y artistas socialistas o comunistas. En el

⁸⁵ Caja 01, Fondo Suizo, Departamento de Migración, Archivo General de la Nación.

⁸⁶ Caja 01, Fondo Suizo, Departamento de Migración, Archivo General de la Nación.

país americano permearon a partir de la década de los treinta los estándares y paradigmas de la arquitectura funcionalista (como los de la Bauhaus), se dio como referencia en la nueva arquitectura mexicana casos como el de Juan O'Gorman y José Villagrán, quienes observaron la importancia de una arquitectura útil para la sociedad, donde los elementos fueran funcionales para las necesidades nacionales. Dentro de su concepción de construcciones sociales observaron al objeto como un puente entre el quehacer y el producto útil, ejemplo de estas ideas fueron los programas para el CAPFCE (Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas) –del que José Villagrán García fue miembro fundador (1944)⁸⁷ y vocal ejecutivo– fue en este contexto artístico que Léna Bergner desembarcó en México.

Bergner llegó con la inquietud de realizar programas sociales que tuvieran relación con el diseño, intentó perfilar un programa de enseñanza textil al estilo de la Bauhaus para comunidades otomíes, que serían parte de un programa del gobierno de Lázaro Cárdenas, para un proyecto de un denominado Instituto Textil⁸⁸. Cuando arribó a México comenzó a interesarse en la cultura que se desarrollaba en la zona Otomí⁸⁹, particularmente tuvo un gran interés en el artículo de Francisco Rojas titulado *Las industrias otomíes del Valle del Mezquital*⁹⁰, donde el autor despliega las actividades económicas- culturales y hace referencia detallada a cerca de las industrias de tejido de la zona. Sin embargo la diseñadora no logró ver materializado el proyecto, pudiera ser que el final del gobierno cardenista también significó el término de éste proyecto.

⁸⁷ Miembros, El Colegio Nacional, <http://colnal.mx/members/jose-villagran> (consultada 26 de mayo de 2016)

⁸⁸ Wolfgang Thorner, *Entfernt: Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit - Verfolgung und Exil*, 299.

⁸⁹ Los pueblos Otomíes habitan un territorio discontinuo del centro de México, la mayor parte están en Hidalgo, Ciudad de México y Querétaro; otra parte se encuentra en Guanajuato, Michoacán, Tlaxcala, Puebla y Veracruz.

⁹⁰ Hojas sueltas del artículo, *Mappe I*, Fondo Léna Bergner, Bauhaus Archiv, Dessau. Los documentos pudieron ser consultados vía digital gracias al apoyo de Nina Schöning.

El desempeño profesional de Léna Bergner se encontró estrechamente ligado a la arquitectura y el urbanismo, por lo menos desde su contribución a los planes quinquenales de Moscú. Si bien, en el país americano no pudo desempeñar específicamente sus habilidades de diseño industrial y textil, fue un momento rico en su quehacer de diseñadora gráfica, creando la identidad de un catálogo y exposición del CAPFCE, entre 1944 y 1946 durante la coordinación de Hannes Meyer frente al Comité Nacional para Edificios Escolares del CAPFCE⁹¹. Cuando el organismo para la construcción de escuelas realizó una exposición en 1945 en el Palacio de Bellas Artes, Bergner fue la encargada de realizar las gráficas, estadísticas y mapas con la información⁹² recabada por Hannes Meyer, dicha exposición tuvo un carácter itinerante⁹³, acercando el trabajo de la diseñadora de la Bauhaus a distintos públicos y espacios (véanse figuras 8-18).

En agosto de 1947 salió a la luz el primer número de *Construyamos escuelas*⁹⁴ (véase figura 19), publicación donde Léna Bergner se encargó del diseño, es decir, de la disposición de imágenes y textos, donde considero se responde a un énfasis de las nociones constructivistas a las cuales se acercó Bergner en Moscú. Pareciera que el espacio es observado por la diseñadora como parte de la fundación de nuevos órdenes sociales, políticos y económicos, donde las formas dispuestas en éste se convierten en la posibilidad de mirar con nuevos ojos, quizá como sucede con el espacio mostrado en el textil *El metro subterráneo* de 1932, ambos objetos son parte de una visualidad

⁹¹ Edward R. Burian, *Modernidad y arquitectura en México*, (México: Gustavo Gilli, 1998) 82.

⁹² La Fundación Mariana Yampolsky tiene en su acervo (sin clasificar) el catálogo que Hannes Meyer realizó para el CAPFCE, en éste se le adjudica el diseño gráfico e ilustraciones a Léna Bergner. Al cotejar las imágenes con las fotografías de la exposición se hace evidente la factura de Léna Bergner.

⁹³ Fotografías sin catalogar ubicadas en Fondo Enrique Yañez y Fuentes, Archivo Arquitectos Mexicanos, UNAM.

⁹⁴ *Construyamos escuelas*, N°1 (Agosto 1947), Fondo Hannes Meyer, Swiss Federal Institute of Technology in Zurich, Suiza.

de la época que afecta a los individuos y su realidad. La espacialidad configurada en éstos medios de comunicación fue observada como una creación de visibilidad de los individuos en la sociedad a partir de la difusión en la sociedad a partir de la difusión del arte como un todo. Estas formas de configurar responden a la visión de los colaboradores que miraron de manera crítica algunos ejes que habían sido enseñados en la Bauhaus (Constructivismo y De Stijl). La geometría, las líneas, las perspectivas en picada y el montaje, fueron aprovechados por Bergner como mecanismo de comunicación visual y parte del discurso. Lo anterior en aras de no decorar la revista sino de construir programando visualmente el objeto total. Tal vez, se pretendió de esta manera, seguir comunicando una idea de modernidad justa, a partir del uso del lenguaje visual y un contenido que se dirigió a una población más amplia, no sólo a una élite de arquitectos y diseñadores.

Léna Bergner rescató del Constructivismo las ideas sobre el espacio en el lenguaje, donde la noción de montaje se observó como una sucesión de imágenes que en apariencia no tienen una relación directa, pero estimulan al espectador al análisis y la búsqueda de nexos con su realidad. Al igual que en sus diseños textiles, en la revista se dio una experimentación con las perspectivas forzadas, las imágenes en picada y el uso de la diagonal, creando así una noción de fuerza y vitalidad en las páginas. Durante su estancia en México, si bien –como ya se mencionó- no produjo una gran cantidad de textiles, sí continuó con el quehacer vanguardista, incluso en el campo de la tipografía la diseñadora abogó por la sobriedad y claridad de las letras, jugando con los tamaños y posiciones de una tipografía denominada coloquialmente como *sans serif* (sin serifa). Este tipo de letra no cuenta con remates en los extremos, con su uso se quiso dar un efecto de modernidad y neutralidad.

Es importante resaltar que el matrimonio Meyer-Bergner no abandonó el quehacer arquitectónico y de diseño industrial durante su estancia en México, sin embargo se acercaron mayormente a otros campos. Durante casi toda su estancia tuvieron una activa participación con el Taller de Gráfica Popular (TGP), es muy probable que el enlace inicial surgiera de la afiliación de Hannes al Teatro de las Artes, dentro del Sindicato de Electricistas, que según las investigaciones de Helga Prignitz-Poda⁹⁵, estaba dirigido por el discípulo de Meyerhold, Seki Sano y por Xavier Guerrero.

En 1942 con el nacimiento de la editorial Estampa Mexicana⁹⁶ comienza una relación fructífera entre los Meyer y el taller, misma que continuó incluso después de la muerte de Hannes Meyer. Tanto Meyer como Bergner observaron al taller mexicano como un espacio que poco a poco podrían convertir en un auténtico centro para todo tipo de arte, incluso entre 1941 y 1942 Bergner, con ayuda de George Stibi⁹⁷, realizó una exposición del TGP en la URSS⁹⁸. Al igual que en sus trabajos para el CAPFCE, Léna Bergner se encargó de utilizar para los catálogos del TGP una tipografía característica y un logo adecuado a sus ideales. Así en 1948 por primera vez todas las publicaciones y hojas de publicidad del grupo de trabajo se vieron sujetas a un diseño

⁹⁵ Helga Prignitz da la pista para pensar que ese fue el principal enlace de los Meyer con el TGP, menciona que “ya que Aguirre, O’Higgins y Méndez eran miembros activos de la asociación. El Teatro de las Artes era el punto de encuentro de intelectuales mexicanos y exiliados (de todas nacionalidades) interesados en el arte. Su espacio escénico también fue sede de asambleas del Sindicato de Electricistas, donde Siqueiros, Pujol, Renau, Arenal y otros habían pintado un mural”, en Helga Prignitz-Poda, *Taller de Gráfica Popular* (Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut-Preussischer Kulturbesitz, 2002) 81.

⁹⁶ Hannes Meyer dirigió la editorial en 1942, y posteriormente de 1947 a 1949. El arquitecto suizo logró que la editorial desarrollara una productividad hasta entonces inalcanzada. En, Prignitz, *Taller de Gráfica Popular*, 128.

⁹⁷ George Stibi (1901-1982) fue un político y publicista alemán que comenzó a radicar en México en 1941 y sustituyó a Hannes Meyer en la dirección de la Estampa Mexicana.

⁹⁸ Prignitz, *Taller de Gráfica Popular*, 128.

unificado⁹⁹. En ese mismo año los Meyer se dedicaron principalmente a publicar un libro-catálogo del taller, que abarcó un bosquejo histórico; donde se reunieron las biografías y las ilustraciones más relevantes. Toda la información recabada, el diseño y la composición editorial estuvieron a cargo de Léna Bergner¹⁰⁰. Los Meyer realizaron constantes viajes culturales de fin de semana, con los integrantes del TGP, al Valle de México y sus alrededores¹⁰¹. Aún después de su partida definitiva de México, continuaron con la labor de dar a conocer el trabajo del taller con exposiciones en el extranjero, como se puede observar en la correspondencia que intercambiaron con Leopoldo Méndez posterior a 1950.

Léna Bergner y su pareja realizaron en México una activa labor, pese a esto el 2 de septiembre de 1949 dejaron la Ciudad de México para partir a Europa, tras las huellas en la salud del arquitecto suizo causadas por un accidente¹⁰². Fuera de México los Meyer continuaron con su objetivo de dar a conocer e impulsar las producciones del taller en el viejo continente.

Observaciones Finales

Como ya se advirtió el diseño textil es un medio de comunicación de los procesos socio-políticos que tuvieron como meta alcanzar una *modernidad justa* a través de la arquitectura y el urbanismo. De la misma manera se pudo observar las distintas formas en que las sociedades expresan su entorno a partir de la creación artística pretendiendo

⁹⁹ Prignitz, *Taller de Gráfica Popular*, 128.

¹⁰⁰ Prignitz, *Taller de Gráfica Popular*, 130.

¹⁰¹ Prignitz, *Taller de Gráfica Popular*, 132-133.

¹⁰² Thöner, *Entfernt: Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit - Verfolgung und Exil*, 299.

tomar las bases y las distintas formas de la teoría arquitectónica. Se logró vislumbrar como la sociedad configura agentes creativos con el fin de servir a la misma.

Es evidente que el textil como soporte representó una nueva herramienta de la arquitectura, no sólo porque forma parte útil de ésta o fuera observada por teóricos como Gottfried Semper como la base de la arquitectura¹⁰³, sino porque existe una diferencia entre lo que experimentamos con los objetos de nuestro uso cotidiano que tiene una función de carácter práctico y los objetos que funcionan como obras de arte institucionalizadas, es interesante observar la dualidad del objeto y sus posibles repercusiones en las experiencias que pudo ocasionar. El diseño textil como soporte de narraciones arquitectónicas puede funcionar como un todo que será resguardado en una memoria histórica y social de determinada época. El trabajo textil y la producción de Léna Bergner nos hablaron de un sentido del orden temporal dentro de los artefactos que se vuelven representativos de la ciudad moderna y una época.

Como observamos en el desarrollo del texto la diseñadora fue cercana a los conocimientos arquitectónicos de la época, podemos mirar a una mujer con conocimiento del Futurismo, el Expresionismo, el Constructivismo y las características de la arquitectura perseguidas por la Bauhaus; así se desmantelan conceptos como fuerza, movimiento, racionalismo, propaganda, etc., que dotan de carácter su obra y nos remite a pensar la idea de metrópoli moderna como un anhelo compartido por varias ciudades en la orbe terrestre, desde París, pasando por Londres y Nueva York hasta Moscú, ciudad donde las redes del metro siguen proliferando como un acierto del urbanismo.

¹⁰³ Antonio Toca, "Origen textil de la arquitectura", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* N°85 (2004), 61-73.

Es importante resaltar que los estudios sobre el trabajo de la segunda esposa de Hannes Meyer¹⁰⁴ eran hasta este momento inexistentes, se espera que con el presente texto se haya reafirmado la importancia de emprender un estudio más sobre la diseñadora y su producción, así como de las vinculaciones y fuertes lazos profesionales que se crearon a lo largo de su estancia en México con diversos grupos de intelectuales y artistas de todas partes del mundo. Sin duda el tema de la estancia de los Meyer en México no se ha concluido y habrá más información por recabar y reflexionar, la búsqueda ha sido retomada actualmente por académicos de las universidades norteamericanas como Daniel Talesnik y Dara Kiese, y los jóvenes historiadores en formación Montserrat Farías y Marco Santiago¹⁰⁵, logrando abrir nuevas líneas de conocimiento acerca de la prolífica mancuerna que fueron el arquitecto y la diseñadora.

¹⁰⁴ v.v. Daniel Talesnik (PhD Candidate, History and Theory of Architecture at Columbia University). En una entrevista en la Universidad de Columbia Talesnik compartió el dato que forma parte de su investigación sobre Hannes Meyer.

¹⁰⁵ Marco Santiago, es coautor en la investigación para la publicación de *La diseñadora descalza: un taller para desaprender*. Viridiana Zavala, “Diseñadoras de la Bauhaus en México. Un entrecruce de lo moderno y lo ancestral”, en *La diseñadora descalza: un taller para desaprender*, coord. Julieta González, (México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2016), 18-29.



Figura 1

Léna Bergner, *El metro subterráneo*, 1932

Algodón en cuatro colores, Telar Jacquard

The Metropolitan Museum of Art

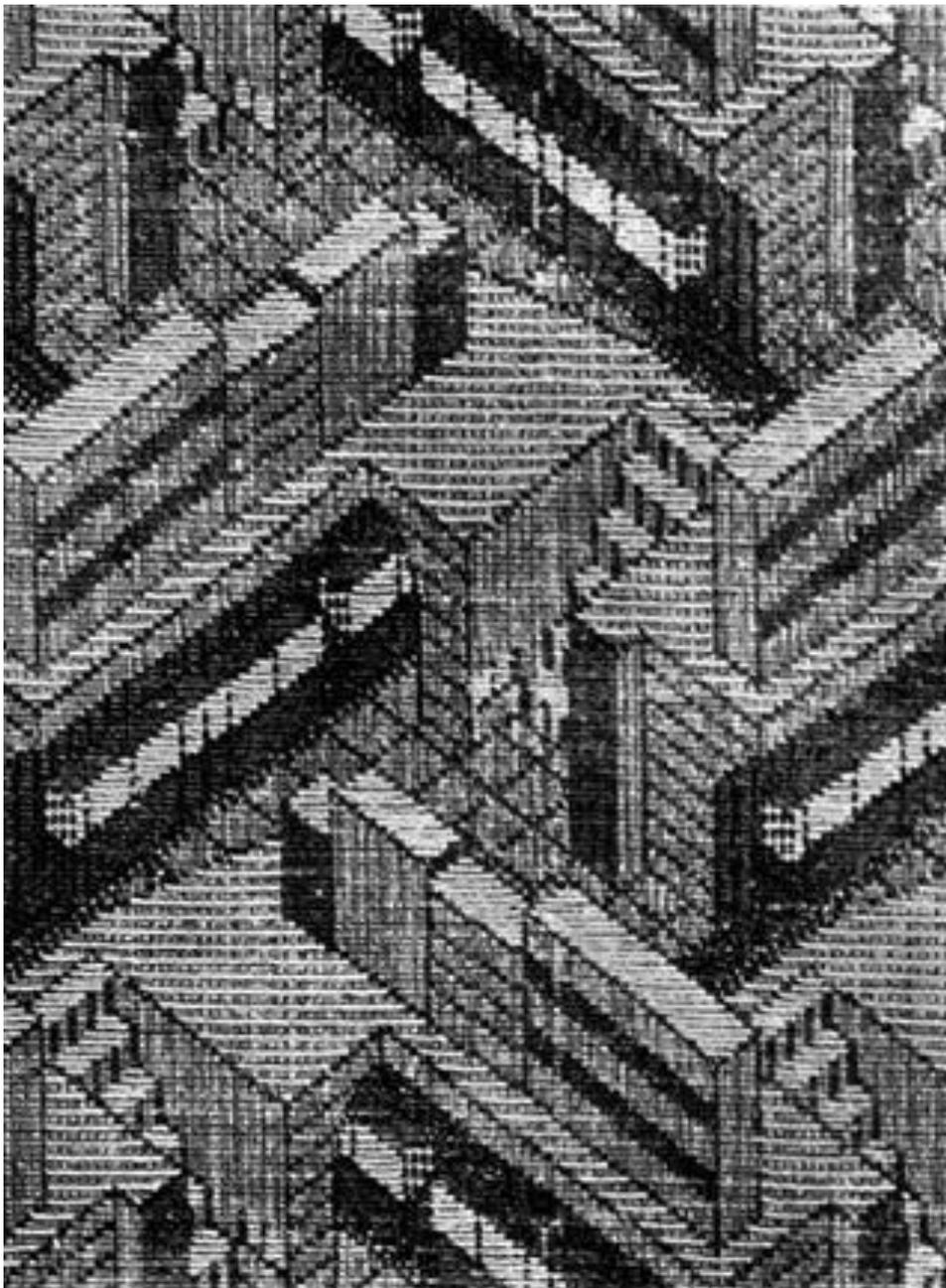


Figura 2

“El metro subterráneo, 1932” en *Revista Arquitectura y Decoración* (México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos, septiembre, 1939)

Fotografía, blanco y negro

Archivo Arquitectos Mexicanos, UNAM, México.



Figura 3

Léna Bergner, *El metro subterráneo*, 1932

Detalle de cara trasera. Algodón en cuatro colores, Telar Jacquard

The Metropolitan Museum of Art

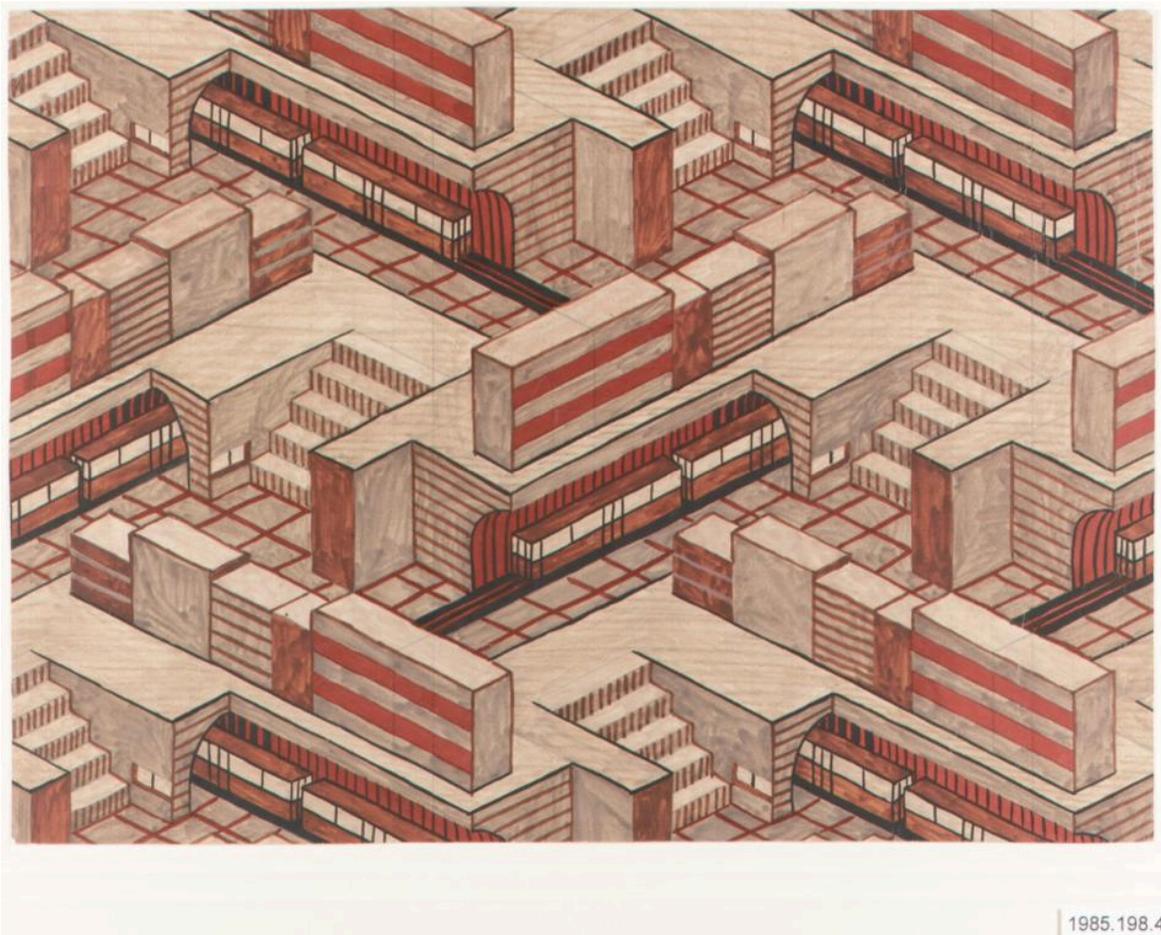


Figura 4

Léna Bergner, *El metro subterráneo*, 1932

Boceto para textil. Acuarelas, grafito y crayones sobre papel

The Metropolitan Museum of Art



Figura 5

“Moquete con diseños folklóricos, 1937” en *Revista Arquitectura y Decoración*
(México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos, septiembre, 1939)

Fotografía, blanco y negro

Archivo Arquitectos Mexicanos, UNAM, México.

INMIGRANTE POR UN AÑO REFRENDABLE.
SERVICIO DE MIGRACION

FORMA 2

REFRENDABLE

TARJETA DE IDENTIFICACION EXPEDIDA POR el Consulado General de México en Paris, Francia, -
HELENE BERGNER de MEYER.

NUM. 543928/6. - FOLIO-62231

MEDIA FILIACION DEL INTERESADO

ESTATURA 1mt.65cmts. COMPLEXION fuerte.-
 COLOR blanco.- PELO castaño.-
 CEJAS castaño.- OJOS verdes.-
 NARIZ recta.- BOCA regular.-
 BIGOTE - BARBA -
 SEÑAS PARTICULARES ninguna a la vista.-

CUYO REFRATO Y FIRMA CONSTAN EN SEGUIDA



DATOS COMPLEMENTARIOS

EDAD 33 AÑOS. AÑO EN QUE NACIÓ 1906 ESTADO CIVIL casada
 PROFESION OFICIO U OCUPACION artista pintora.
 IDIOMA NATIVO alemán.-
 OTROS IDIOMAS QUE HABLA francés, inglés.-
 LUGAR DE NACIMIENTO Bale, Suiza.-
 NACIONALIDAD POR NACIMIENTO Suiza.-
 NACIONALIDAD ACTUAL SUIZA.-
 RELIGION ninguna. RAZA blanca.-
 LUGAR DE RESIDENCIA Ginebra, Suiza.
 NOMBRE Y DOMICILIO DE SU PARIENTE MAS CERCANO Hans Meyer
 ...Ginebra, Suiza.-

DEBERA GARANTIZAR REPATRIACION
 CON \$.750.00 EN EL PUERTO DE ENTRADA.-
 CONSTANCIA SOBRE LEGAL INTERNACION
 (ART 37 DE LA LEY)

Aut. Of. Relaciones N° 623904 dirigido
 a nuestro Consulado en Ginebra con fecha
 26 de noviembre de 1938.

FIRMA DEL PORTADOR
H. Meyer-Bergner
 P. O. DEL CONSUL GENERAL
 EL CONSUL ADSCRITO
Fernando Alatorre
 FIRMA DEL CONSUL-DELEGADO DE MIGRACION Y SELLO FECHADOR RESPECTIVO.
 Fernando Alatorre

Figura 6

Pasaporte de Helene Bergner de Meyer, 1938.

Archivo General de la Nación, México

F. 14

SERVICIO DE MIGRACION
REGISTRO DE EXTRANJEROS

NUM. **120862**
62231

SE EXPIDE EL **5** DE **JULIO** DE 19**39**.

A **HELENE BERGNER DE MEYER.**

CUYA LEGAL ESTANCIA EN MEXICO QUEDA APROBADA CON ESTA TAP.




SECRETARIA DE GOBIERNO
DEPARTAMENTO DE EMIGRACION
JUL 27 1939
MEXICO, D. F.
SELLO DE EXTRANJEROS

l. meyer-bergner

QUIEN ENTRÓ EN MEXICO POR **VERACRUZ, VER.** EL **10** DE **junio de 1939.**

Acceptada en calidad de INMIGRANTE por el término de un año refrendable a -- juicio de esta Secretaría de acuerdo

MEDIA FILIACION DEL INTERESADO

CONSTITUCION FISICA **regular.**
ESTATURA **1.65 mts.** COLOR **blanco.**
PELO **castaño.** CEJAS **castaño.**
OJOS **verdes.** NARIZ **recta.**
MENTON **borlado.** BIGOTE **-----**
BARBA **-----** SEÑAS PARTICULARES **ninguna.**
visible.

DATOS COMPLEMENTARIOS

EDAD **32** AÑOS. FECHA EN QUE NACIÓ **Nov. 25 de 1906.**
ESTADO CIVIL **casado.** PROFESION, OFICIO U OCUPACION **artista pintora.**
IDIOMA NATIVO **alemán.** OTROS IDIOMAS **inglés, francés, ruso, español.**
QUE HABLA **inglés, francés, ruso, español.**
LUGAR Y PAIS EN QUE NACIÓ **Coburg, Alemania.**

NACIONALIDAD ACTUAL **suiza.**
RELIGION **ninguna.** RAZA **blanca.**
LUGAR DE RESIDENCIA **Hotel Carlton, México.**
NOMBRE Y DOMICILIO EN MEXICO DE PERSONAS QUE PUEDAN DAR REFERENCIAS DEL INTERESADO **Prof. José Luis Cuevas, Carmen I. Villa Obregon, D.F.**

EL JEFE DEL DEPTO. DEMOGRAFICO.
(FIRMA DEL FUNCIONARIO DE MIGRACION)

Manuel Gaito
MEXICO, D. F.
SELLO DE EXTRANJEROS

Figura 7

Pasaporte de Helene Bergner de Meyer, 1938.

Archivo General de la Nación, México



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11

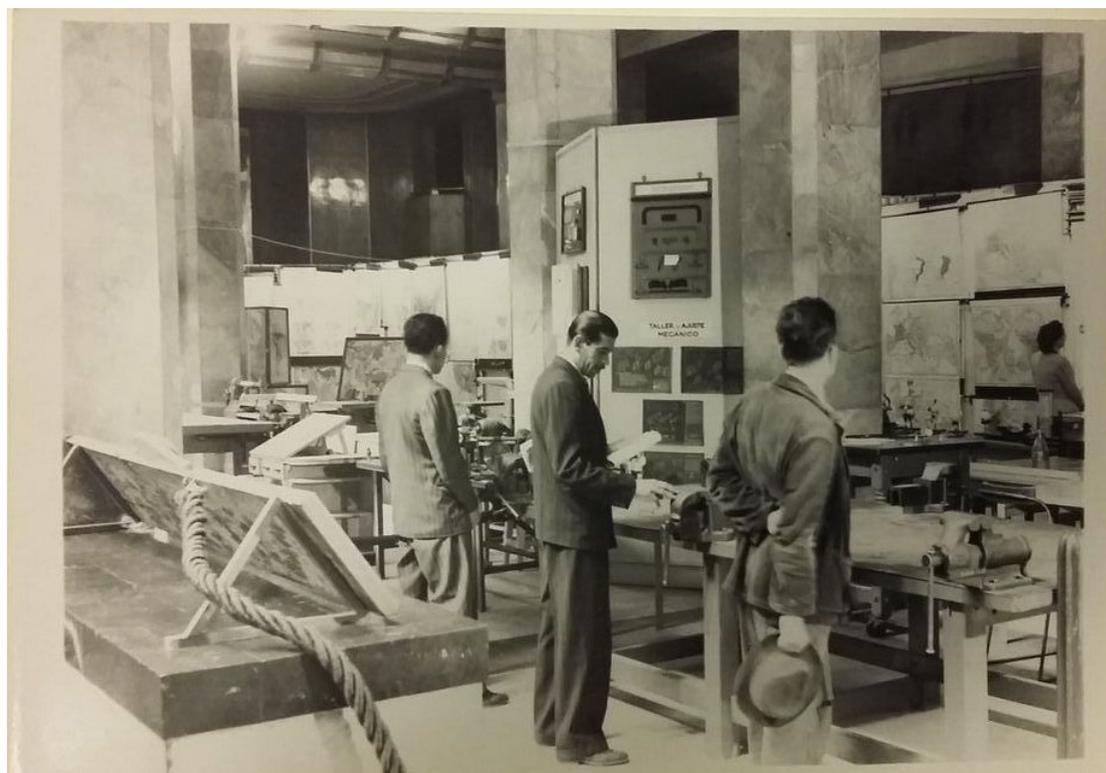


Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16

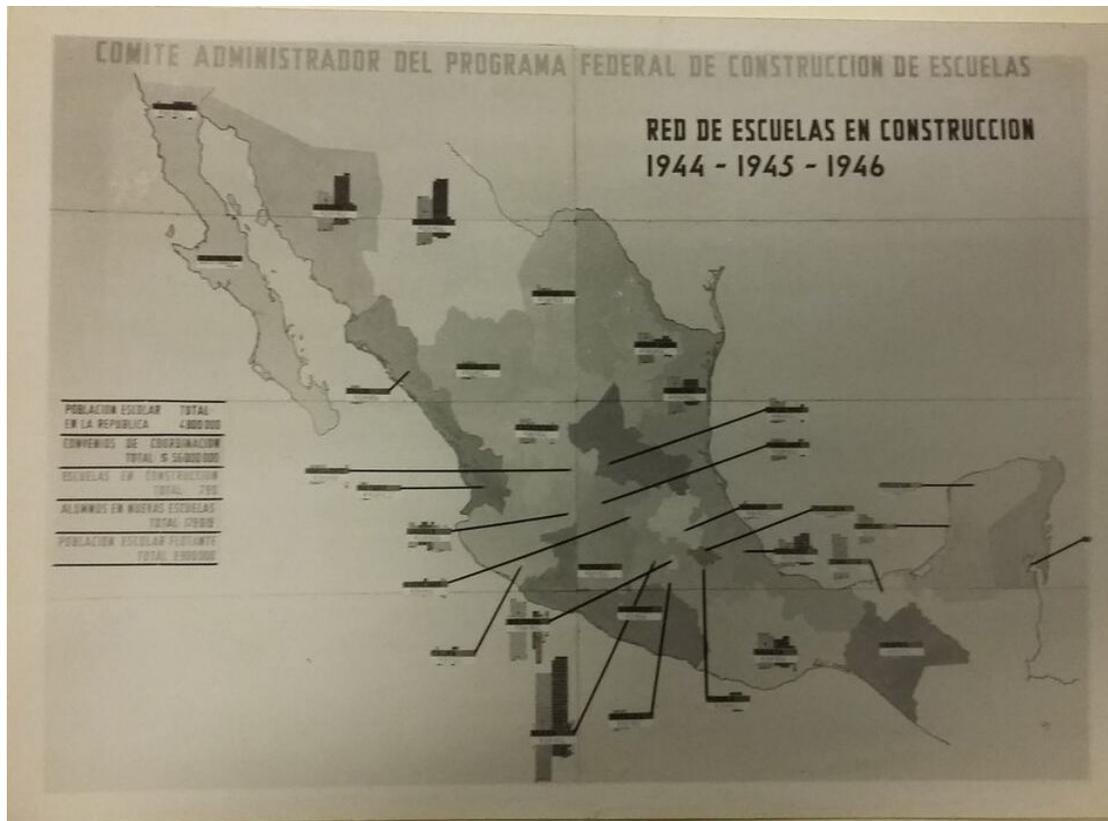


Figura 17

Fotografías de la Primera Exposición Anual del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas

Archivo de Arquitectos Mexicanos, UNAM, México

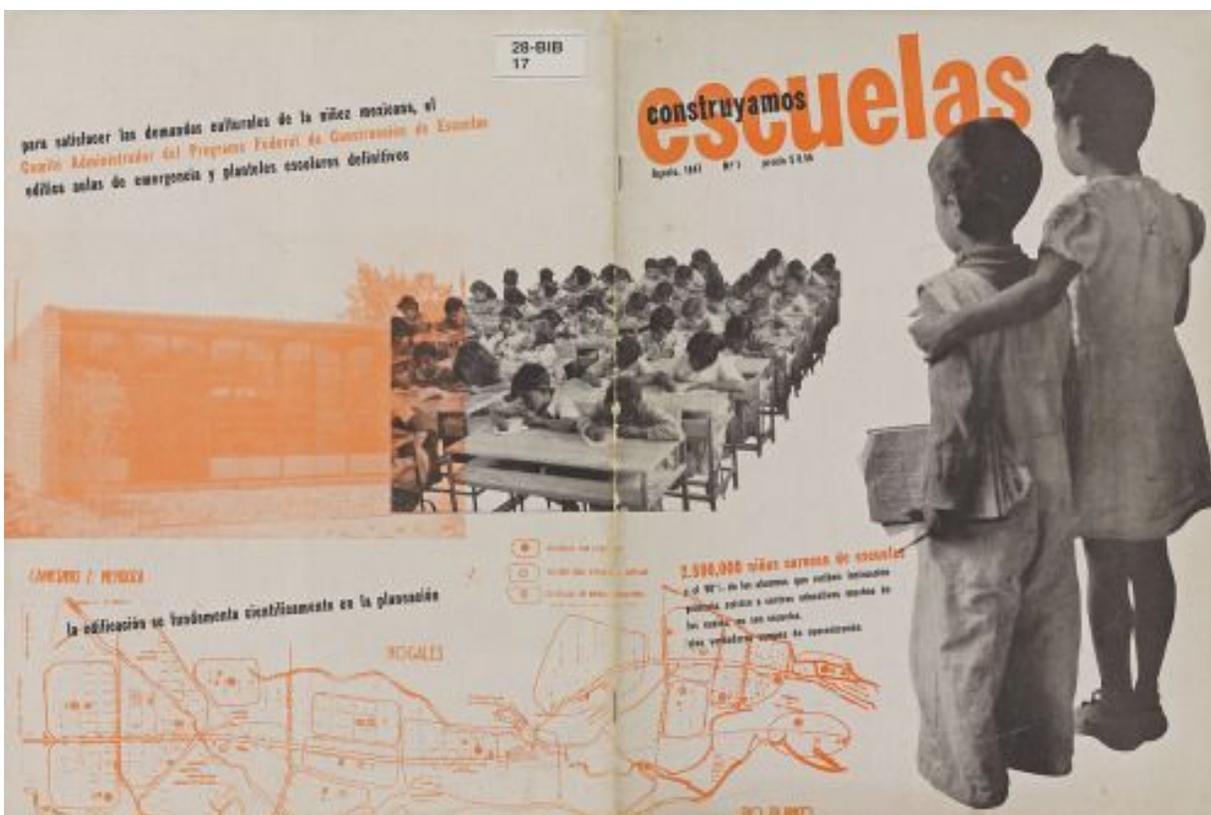


Figura19

Portada de la revista *Construyamos escuelas* N°1 (México: CAPFCE, agosto 1949)

Impresión a color, 29.8x22.4cm.

Fondo Hannes Meyer, Swiss Federal Institute of Technology, Zúrich, Suiza.

BIBLIOGRAFÍA

Bajtin, Mijail, *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1989).

Burian, Edward, *Modernidad y arquitectura en México*, (México: Gustavo Gilli, 1998).

Feist Werner, David, *My years at the Bauhaus*, Trad. Elizabeth Volk (Berlín: Archiv-Bauhaus Berlin, 2012).

Cordero, Karen, “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México”, en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate 1920-1950*, coord., Esther Acevedo, (México: CONACULTA, 2002).

Co, Francesco Dal, *Socialismo, Ciudad y Arquitectura. URSS 1917-1937. La aportación de los arquitectos europeos*, (Madrid: Alberto Corazón).

Micheli, Mario De, “Manifiesto del realismo.1920”, en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, (Madrid: Editorial Alianza, 2008).

Droste, Magdalena, *Bauhaus Archiv 1919-1936*, (Koln: Benedikt Taschen, 1991).

Espejel, Carmen, *Heroínas del espacio* (Buenos Aires: Nobuko: 2007).

Feist Werner, David, *My Years at the Bauhuas*, Trad. Elizabeth Volk (Berlín: Bauhaus Archive Berlín, 2012).

Foster, Hal, *Arte desde 1900* (Tres Cantos: AKAL, 2006).

Gombrich, Ernst, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Trad. Esteve Riambau (Londres: Phaidon, 2004).

Hans Wingler, Maria, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin* (Chicago: The MIT Press, Cambridge, Mass, 1969).

Kiaer, Christina, *Imagine no possessions. The socialist objects of Russian Constructivism*, (Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology) 2005.

Klee, Paul, “Filosofía de la creación”, en *Teoría del arte moderno*, Trad. Hugo Acevedo (Buenos Aires: Ediciones Caldeón).

Klee, Paul, *Teoría del arte moderno*, Trad. Hugo Acevedo (Buenos Aires: Ediciones Caldeón).

Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, (Barcelona: Poseidón, 1978).

Leidenberg, Georg, “Todo aquí es vulkanish. El arquitecto Hannes en México, 1938-1949”, en *México a la luz de sus revoluciones*, volumen 2, coord. Laura Rojas y Susana Deeds, (México: Colegio de México, 2014).

Lodder, Christina, *Constructive Strands in Russian Art. 1914-1937* (Londres: The Pindar Press, 2005).

Loos, Adolf, *Ornamento y delito y otros escritos*, Trad. Lourdes Cirlot, (Barcelona: Gustavo Gili, 1972).

Meyer, Hannes, *Hannes Meyer: el arquitecto en la lucha de clases y otros escritos* (Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 1972).

Prignitz-Poda, Helga, *Taller de Gráfica Popular* (Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut-Preussischer Kulturbesitz, 2002).

Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, (Barcelona: Bellaterra, 2005).

Reyes, Francisco, “Otras modernidades, otros modernismos”, en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate 1920-1950*, coord. Esther Acevedo (México: CONACULTA, 2002).

Pizza, Antonio, *Arte y arquitectura moderna: 1851-1993. Del Crystal palace de Joseph Paxton a la clausura de la Bauhaus* (Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1999).

Scheler, Max, *El puesto del hombre en el cosmos* (Buenos Aires: Losada, 1938).

Simmel, George, *El individuo y la libertad* (Barcelona: Península, 1986).

Thöner, Wolfgang, *Entfernt: Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit - Verfolgung und Exil* (Munich: ET+K, Edition Text + Kritik, 2012).

Weltge-Wortmann, Sigrid, “Bauhaus Fabrics”, en *Women’s Work. Textile Art from the Bauhaus* (San Francisco: Chronicle Books, 1993).

Weltge-Wortmann, Sigrid, “Dessau a New Direction”, en *Women’s Work. Textile from the Bauhaus* (San Francisco: Chronicle Books, 1993).

HEMEROGRAFÍA

Bergner, Léna, “Algunas ideas sobre tejidos”, *Arquitectura y Decoración*, N° 16 (septiembre 1939).

Bergner, Léna, “Unterrich bei Klee”, en *Form + Zweck Zeitschrift fur Industrielle Formgestaltung* N°3 (1979).

Gardner, Troy, Virginia, *The Modernist Textile. Europe and America. 1890-1940* (2006).

Jurgen, Klaus “Lena Meyer-Bergner”, en *Form + Zweck Zeitschrift fur industrielle Formgestaltung* N°5 (1981).

Moreno Cañizales, Ana, “Diseño y tipografía en De Stijl”, en *i+Diseño. Revista internacional de investigación, innovación y desarrollo en Diseño*, Vol. 9, (abril 2014).

Toca, Antonio, “Origen textil de la arquitectura”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* N°85 (2004).

”Clara Porset” en *Espacios* N°16 (1953).

”Léna Bergner”, *Arquitectura y Decoración*, N°16 (Septiembre 1939).

ACERVOS

Antonio Ratti Textile Center, The Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

Departamento de Migración, Archivo General de la Nación.

Fondo Enrique Yañez y Fuentes, Archivo Arquitectos Mexicanos, UNAM.

Fondo Hannes Meyer, Swiss Federal Institute of Technology in Zurich, Suiza.

Fondo Leopoldo Méndez, CENIDIAP, INBA.

Fondo Léna Bergner, Bauhaus Archiv, Dessau.

Fundación Mariana Yampolsky.

ENTREVISTAS

Kiese, Daria, actualmente profesora del Pratt Institute.

Ibarra Pineda, Enrique, actualmente colabora como arquitecto en Fundación Jumex Arte Contemporáneo como parte del Departamento de Museografía y Producción (2016).

Mallet, Ana Elena, actualmente Curadora de diseño.

Talesnik, Daniel, actualmente es PhD Candidate en History and Theory of Architecture en Columbia University.

CIBEROGRAFÍA

Le Corbusier, *Carta de Atenas*, 1933. Versión digital, <http://www-etsav.upc.es/personals/monclus/cursos/CartaAtenas.htm> (consultada 17 de mayo de 2014)

José Villagrán, Miembros, El Colegio Nacional, <http://colnal.mx/members/jose-villagran>. (consultada 26 de mayo de 2016)

Léna Bergner, Portal de la Universidad de Weimar, <http://www.uniweimar.de/de/universitaet/struktur/zentrale-einrichtungen/archiv-dermoderne-universitaetsarchiv/backup-website/personenregister/meyer-bergner-lena>. (consultada 25 de mayo de 2015)