

Léna Bergner: de la Bauhaus a México

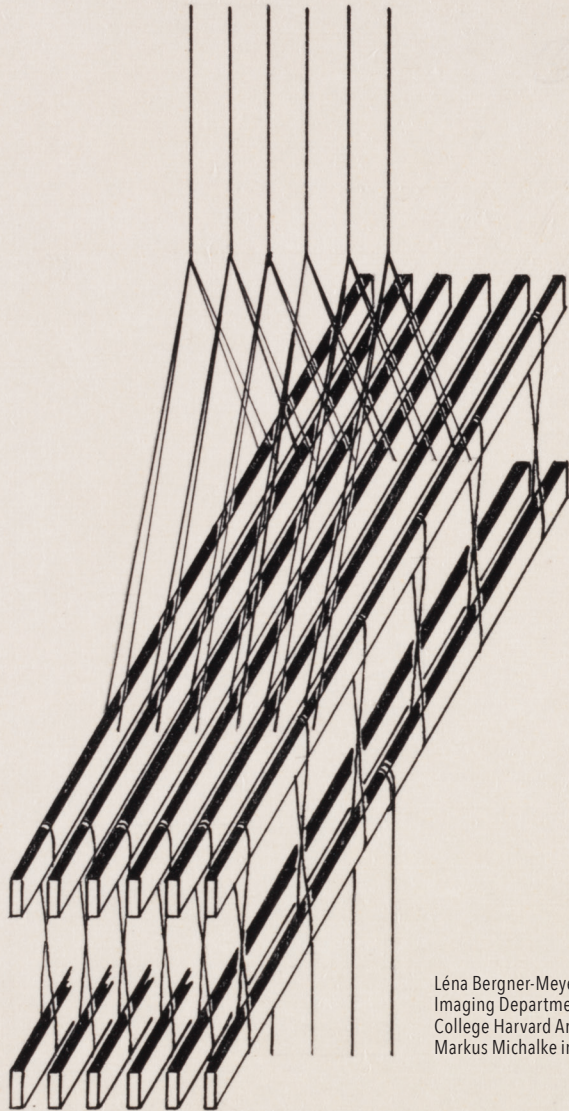
Léna Bergner: From the Bauhaus to Mexico

investigación
pp. 004-015

— Viridiana Zavala Rivera

Ma. Montserrat Farías Barba

Marco Santiago Mondragón



Léna Bergner-Meyer. tinta negra y grafito, 1943. Fuente: Imaging Department © President and Fellows of Harvard College Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Gift of Markus Michalke in honor of Timotheus R. Pohl, 2007.193

Resumen:

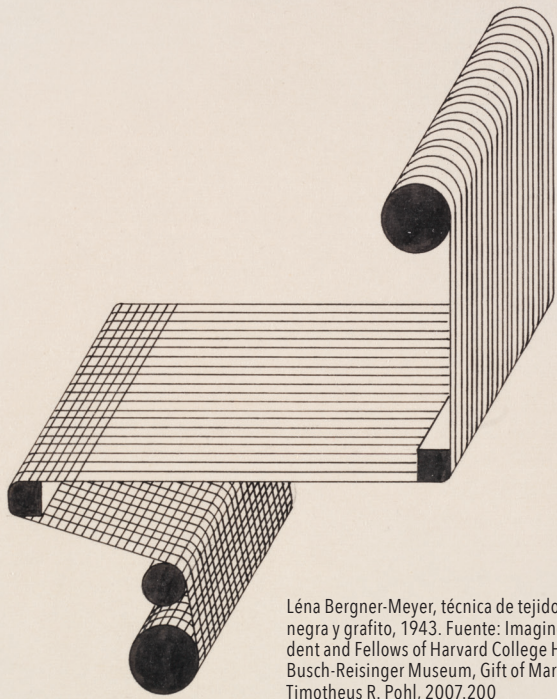
Léna Bergner fue una diseñadora textil formada en la Bauhaus; trabajó en Moscú y fue directora técnica de diseño de la fábrica DekorativtKAN. En 1939 viajó a México, donde trabajó durante 10 años con su pareja, el arquitecto Hannes Meyer, y colaboró con el Taller de Gráfica Popular (TGP) y el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE). Esta investigación pretende dar a conocer el trabajo material e intelectual de la diseñadora, para valorar una labor que no ha sido estudiada por la historia de la arquitectura y el diseño.

Palabras clave: diseño, textil, vanguardia, siglo XX, Bauhaus, TGP, CAPFCE, Léna Bergner, Hannes Meyer

Abstract:

Léna Bergner was a textile designer trained at the Bauhaus. She worked in Moscow and was the technical design director for the DekorativtKAN factory. In 1939 she traveled to Mexico where she worked for ten years with her husband, architect Hannes Meyer, and collaborated with the Taller de Gráfica Popular, TGP (Popular Graphics Workshop) and the Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas, CAPFCE (Administrative Committee of the Federal Schools Construction Program). This paper aims to present and value the designer's material and intellectual work which has not been properly addressed in the history of architecture and design.

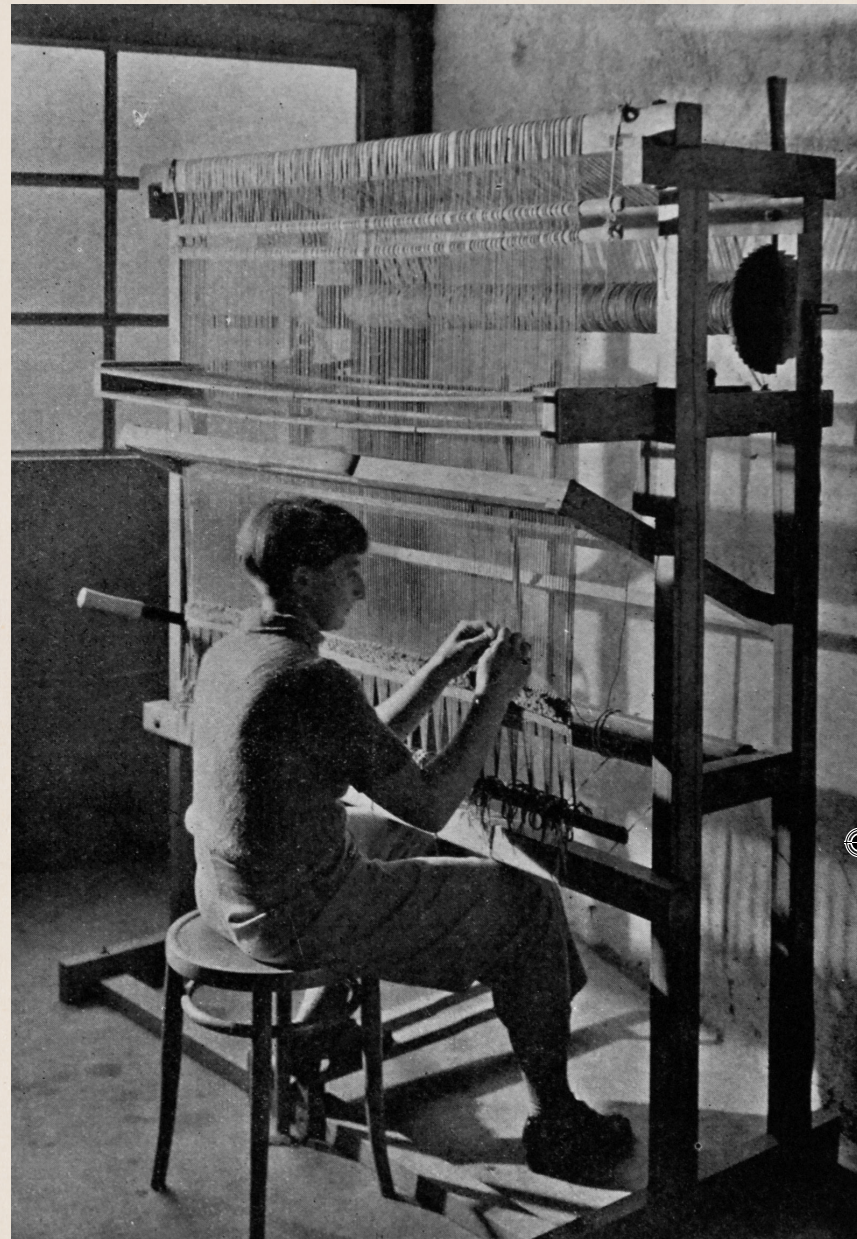
Keywords: design, textile, avant-garde, twentieth century, Bauhaus, TGP, CAPFCE, Léna Bergner, Hannes Meyer



Léna Bergner-Meyer, técnica de tejido, detalle del telar, tinta negra y grafito, 1943. Fuente: Imaging Department © President and Fellows of Harvard College Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Gift of Markus Michalke in honor of Timotheus R. Pohl, 2007.200

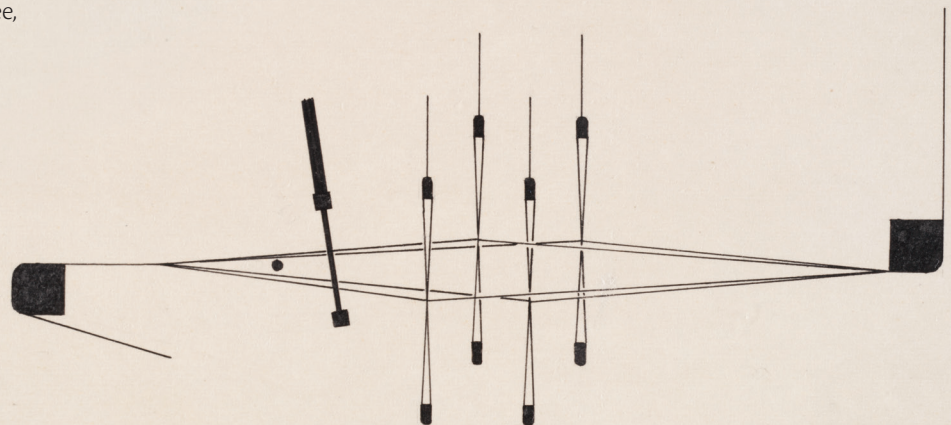
El caso de Léna Bergner resulta relevante para la historia de la arquitectura y el diseño debido a su trayectoria por distintos escenarios ideológicos y culturales. Nuestra intención es abordar su vida y obra, concentrándonos en su formación en la Bauhaus, su paso por la URSS y también su estancia en México, donde, junto con su esposo, el arquitecto Hannes Meyer, realizó proyectos culturales de gran importancia a lo largo de 10 años.

Léna Bergner nació en 1906, en Coburgo, Alemania, en una familia de sangre eslava y alemana, en la que 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, y a los 19 años comenzó en el Taller Textil, donde obtuvo conocimientos prácticos y artísticos. Estudió con Josef Albers, Wassily Kandinsky y Joost Schmidt.¹ Sin embargo, fue en los cursos de teoría del color, impartidos por Paul Klee,² donde adquirió conocimientos que fueron de gran resonancia en sus actividades y vida profesional.³ En referencia al curso de Klee, Bergner escribió:



"La artista trabajando en su telar para gobelinos y tapetes con nudo." Fuente: *Arquitectura y Decoración* 16 (septiembre de 1939)

Léna Bergner-Meyer, tinta negra y grafito, 1943. Fuente: Imaging Department © President and Fellows of Harvard College Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Gift of Markus Michalke in honor of Timotheus R. Pohl, 2007.196





Tapete Romba, 1938. Fuente: *Arquitectura y Decoración* 16 (septiembre de 1939)

En sus cursos, se ocupó de la ley de la propia superficie, así como de las relaciones entre forma 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 tejidos.⁴

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 Stölz,⁵ quien llegó a la Bauhaus tras su apertura en 1919.⁶ En el contexto de la escuela, las mujeres *bauhäusler* no fueron sólo practicantes individuales, sino también teóricas que entablaron un diálogo constante con su dominio en el campo material y en el formal; con ello expresaron el interés del taller por construir un espacio de reconocimiento.⁷ Los textiles elaborados por las diseñadoras nos hablan de la búsqueda de un encuentro entre la manufactura humana y la máquina, binomio que predominó en la idea del trabajo durante principios del siglo xx. Reconocieron, además, su responsabilidad colectiva, debido en parte a que las prácticas artesanales de tejido reclamaban a estas mujeres que actuaran dentro y para los objetivos de la escuela, y no los propios.⁸ El Taller Textil

de la Bauhaus puso frente al colectivo una serie de cuestionamientos que tenían que ver con la técnica y las funciones del telar: “[...] el hilado textil era entonces la técnica más industrializada y de la que más partido podía sacar la Bauhaus”⁹

El caso de Léna Bergner no fue una excepción a tales cuestionamientos; a lo largo de su vida publicó diversos textos en los que presentó varias de las preocupaciones que desarrolló en la Bauhaus y otras instituciones. Señaló cómo, según el estandarte del textil como vehículo que comunica lo social, los productores germanoparlantes consideraban que los medios de expresión del diseñador textil eran las materias primas, los colores y los ligamentos,¹⁰ con los cuales serían capaces de ilustrar temas sociales a partir de la vivencia intensa de los problemas y sucesos. Bergner observó 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 con otros países más avanzados, porque “de cuando en cuando la fluctuación de la vida económica en ciertos países prohíbe la utilización de ciertos materiales, aparecen sustitutos e influyen en la estructura de los textiles”¹¹

Las ideas de Bergner permiten ver que cada día se le exigía más al diseñador, lo que reitera la importancia que se le otorgaba al objeto útil como sustituto del ornamento,¹² así como la polémica que imperaba al ver unidas las artes y las artesanías. Según Bergner, los aspectos sociales que influían en el arte y la industria tenían que ver con el *modus vivendi*, las necesidades de consumo, los procedimientos, los pensamientos e ideologías imperantes, y, en general, con el contexto político.

Pareciera que Bergner observó el perfil del diseñador textil como un creador del mundo objetivo¹³ y trató de señalarlo como proveedor de una configuración integral, que a partir de cumplir o satisfacer categorías, como las de utilidad, de estética y de lo social, establece una nueva realidad al abordar la relación entre sujeto y objeto. De este modo, la condición más importante que tendría el individuo sería la de ser constructor.¹⁴

Bergner tomó en cuenta la idea de que la arquitectura conforma un todo y el diseño textil es parte fundamental de éste: un mundo creado por las personas no sólo por medio de estructuras arquitectónicas y redes urbanas, sino también de los artefactos que logran que los habitantes hagan suyas dichas estructuras. Para Bergner, los textiles influían en el habitante de un edificio. En el tejido para muebles, el color se determina en sincronía con el espacio donde será colocado y desarrolla estados virtuales de temperatura fría o cálida. Los tejidos para cuartos de trabajo, dice, son distintos de los de los cuartos de descanso. Al aprovechar los tejidos de modo meditado se crea toda una gama de aspectos, del más modesto al más lujoso.¹⁵

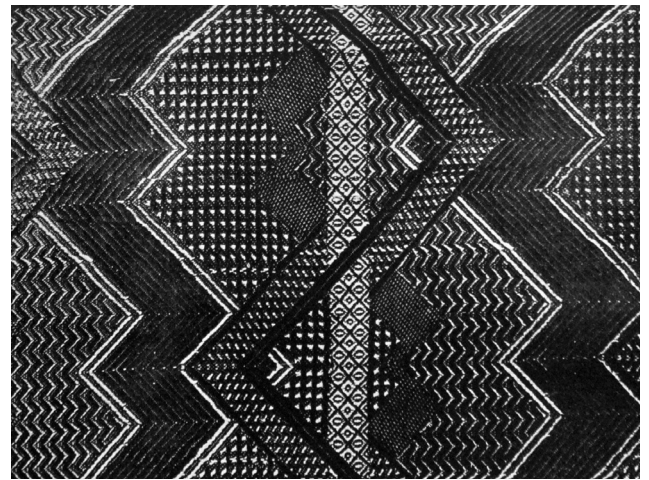
La diseñadora consideraba tres elementos como base de la producción de tejidos: los materiales, con todas sus particularidades estructurales; los ligamentos, con la variedad que permiten en la composición; y los colores, en tonos naturales y artificiales. Al ser los tres elementos plásticos aquéllos de los que devienen los dos principales objetivos del diseño textil, el utilitario y el decorativo, estos objetos sirven a las necesidades biológicas de las personas.¹⁶

Los colores son imprescindibles en la obra de Bergner, no sólo porque posibilitan una manera distinta de dibujar sobre un soporte, sino porque fortalecen la obra en un sentido plástico. Si bien la pintura, sin compromiso social, había sido desdenada por el constructivismo y la Bauhaus como un arte que no hablaba de la realidad, el color, como parte de la luz, seguía formando parte de los valores artísticos que ambas vanguardias persiguieron. En cuanto 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 espectadores.¹⁷ Para Bergner, el textil es uno de los campos más antiguos de la actividad humana y manifiesta la ley fundamental de toda creación plástica.¹⁸

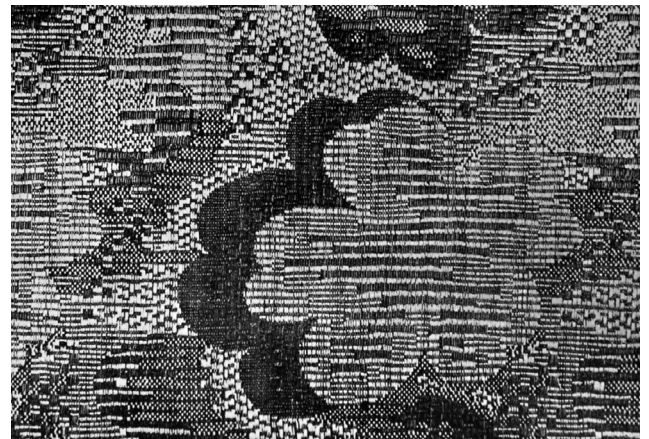
Luego de una estancia semestral en la Escuela Superior de Tinte de Sorau¹⁹ –provincia alemana donde adquirió conocimientos y destreza en el campo del teñido–, el 6 de octubre de 1930 obtuvo su diploma en la Bauhaus, mismo que complementó con un examen profesional como tejedora en la ciudad de Glauchau, en Sajonia.²⁰ Después 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 una convivencia cercana como parte de su viaje y estancia en la Unión Soviética, se casó con Hannes Meyer en 1931. Fue ahí donde desarrolló telas para las fábricas de muebles, principalmente en Moscú. En 1935 se inauguró la primera estación del metro de Moscú, obra en la que participaría Bergner junto a la denominada Brigada de la Bauhaus, que llegaría a la Unión Soviética hacia 1931. Esta brigada estaba dirigida por Hannes Meyer y se conformaba por ocho colegas y alumnos; el equipo se dedicó a la planeación urbanística de las ciudades, incluida Moscú,²¹ de acuerdo con los estándares de una arquitectura realista y como una disciplina de construcción. Bergner desarrolló su trabajo de manera específica de 1931 a 1936, en la fábrica de tejidos Decorativtkan, con unos 650 trabajadores y una producción anual de 3 500 000 metros de textiles para muebles, cortinas, etcétera, y en donde pudo colaborar activamente en la creación de aproximadamente más de 40 dibujos,²² con lo que contribuyó a las necesidades de dos planes quinquenales.²³

A la llegada de Léna Bergner a Moscú, el gobierno se encontraba en el primer plan quinquenal (1928-1932) y las producciones artísticas 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 (1933-1937) puede notarse un cambio en sus diseños, al pasar de abstracciones geométricas a esquemas folclóricos, pues en este periodo los planes del gobierno hicieron énfasis en la propaganda que tenía que ver con temas del embellecimiento de la vida socialista y se demandó una decoración con elementos florales y motivos del folclor.²⁴ Bergner asumió con entusiasmo el compromiso ideológico de la URSS y fue ahí donde realizó sus textiles más importantes (por sus características técnicas y materiales).



"Tejido para cortinas de hilo de algodón y artisela en dos colores con una multitud de ligamentos," 1935. Fuente: *Arquitectura y Decoración* 16 (septiembre de 1939)



Tejido de Jacquard de hilo de algodón, 1935. Fuente: *Arquitectura y Decoración* 16 (septiembre de 1939)

De la teoría a los objetos: *El metro subterráneo*

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. Según esta perspectiva, algunas obras de Léna Bergner, donde destaca *El metro subterráneo*, ubican el 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.

*El metro subterráneo*²⁵ está fechado en 1932 en la Unión Soviética, tiempo y espacio donde se vio 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 comunicación.²⁶ Para dicho textil, Bergner realizó un ejercicio de axonometría con proyección isométrica, es decir, se muestran volúmenes de objetos con la misma vista simétrica y que no parten de un punto de fuga.²⁷ La imagen arquitectónica que se plantea es isométrica porque todos los ángulos son regulares y se crearon así formas que pueden ser concebidas por el ojo humano como objetos cotidianos: trenes, edificios, escalones, ventanas, etcétera. Este tipo de ejercicios se usó 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 exhibidos en la Effort Moderne Gallery; fue una espacialidad cuyo objetivo era expresar lo intemporal y universal.²⁸

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 ho-

rizontal dan forma a esta base; el edificio más alto está configurado a partir de cinco rectángulos en su cara frontal y de otro largo y delgado en una cara lateral; mientras que el siguiente en tamaño se conforma de cuatro y medio rectángulos, otro usa cuatro de estas formas y el último, tres. Los colores que configuran las edificaciones son verde, rojo y beige; el negro permite delinear y dar volumen, así como el color blanco, que cumple también esta última función; el suelo se ve blanco. La disposición de los hilos está dada de la siguiente manera: trama, negro y blanco; urdimbre, rojo, verde y beige. 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 12 rectángulos en los que los colores blanco y verde se alternan, 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 aquí 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,



Tejido de Jacquard. *El metro subterráneo*. 1932



Léna Bergner, dibujo de proyección isométrica, boceto original para *El metro subterráneo*. Fuente: Colección The Metropolitan Museum of Art

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.²⁹

Finalmente, la mirada va en dirección hacia la aparente estación del metro y su tren; se observan dos vagones de éste 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 entrada del túnel es curvilínea, la única de este tipo en toda la composición; las vías del metro se diseñaron a partir de gruesas líneas rojas y negras; los vagones del metro están formados por una serie de cuadrados en 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; éstos se dirigen hacia el espectador, así se crea la sensa-

ción de profundidad a partir de líneas negras y potentes. La representación de los edificios, las formas escalonadas y los vagones del metro se vuelven un elemento dinámico, que se hace metáfora,³⁰ 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 progreso.³¹

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 cronotopo.³² Entender la trama de los hilos es fundamental porque proporciona las formas de la composición y nos habla del diálogo mencionado entre la manufactura humana y la máquina.

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. 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?³³

El carácter científico de los materiales se llevó también al terreno de los colores, con lo que se creó una referencia sobre las industrias y la química del momento; los pigmentos, fueran artificiales o naturales, abrieron caminos a expresiones multiformes y multicolores, y se vio así la importancia de los elementos artísticos aprendidos en las clases de Paul Klee.³⁴ En la segunda parte del curso de Klee³⁵ se instruía a los alumnos en las propiedades psíquicas de los colores y algunas técnicas usando transparencias de acuarela.³⁶ Los alumnos de la Bauhaus, entre ellos Bergner, también asistían a escuelas de teñido, en las que aprendían a pintar los materiales con colores naturales y tintes químicos; 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.

Los elementos que podemos ubicar en el diseño de *El metro subterráneo*, a partir de la división planteada en cuatro elementos, son los siguientes: se configura mediante el uso del telar Jacquard con hilos de algodón, ya que la diseñadora pensaba que:

[...] el modo más simple del dibujo para textiles continúa 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.³⁷

Las formas de *El metro subterráneo* se constituyen a través del entrecruce de los hilos en líneas horizontales,³⁸ para producir cuadrados que posteriormente, como se mencionó, darán forma a lo que se observará como secciones repetidas y superpuestas de conjuntos de edificios en una parte superior, y 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.

La temática resulta interesante, ya que ilustra un tema urbano o de la 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 fueron trasladadas al ámbito textil, que vio en la construcción un proceso biológico y psicológico para satisfacer necesidades sociales del cuerpo y la mente;³⁹ se observó el textil como una obra social que rompía con el distanciamiento entre el arte y el público.⁴⁰

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 mostraba las especificaciones teóricas con las que se llevarían a cabo ésta y otras empresas en la Unión Soviética con los planes quinquenales. En el diseño de *El metro subterráneo* encontramos la confrontación de un imaginario de la colectividad con la producción artística del momento, que reafirma 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 del artista proletario, que se diferenciaba del artista burgués, pues éste se enfrentaba a la multitud o las masas como un elemento extraño, mientras que el primero veía ante sí a su gente y su entorno.⁴¹

Podemos observar un proceso de construcción de la idea de diseño textil como reflejo de la sociedad donde se produce;⁴² las formas que surgen de *El metro subterráneo* tienen que ver con un sentido propagandístico de la vida cotidiana que cada día se volvía más simultánea y veloz.⁴³ El entramado de luces y sombras de la obra *El metro subterráneo* logra que el observador repare en los volúmenes que emanan de la tela, resaltando la relación del textil con la arquitectura en una especie de retórica plástica. 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 empieza su camino como la producción arquitectónica, desde el boceto, y culmina al hacer hincapié en el concepto de habitar un espacio.

En el boceto podemos apreciar los conocimientos que Bergner adquirió en la Bauhaus y que transmitió a su producción, como el análisis tecnológico,⁴⁴ la geometría y la mecánica (equilibrio y movimiento) para buscar la función del artefacto y no sólo la impresión exterior.⁴⁵ Desde la perspectiva de los diseñadores germanoparlantes, la importancia del proceso predomina ante el producto final, porque se observó la forma como movimiento, en el que el fin es muerte y la formación es vida.⁴⁶ Los colores del boceto son rojo y negro, con 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. El boceto reafirma, como sugiere Ernst 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.⁴⁷

Pareciera que el mundo que la diseñadora pretendió crear fue uno de formas geométricas, que destacan de las naturales y que ante nuestros ojos se encuentran desordenadas.⁴⁸

Esta obra de Léna Bergner demuestra que el contexto histórico permeó en la mentalidad de las masas por medio de las técnicas de configuración material de la arquitectura y, en particular, del diseño.

Bergner en México: 10 años de diseño y gráfica

Tras conflictos ideológicos, la brigada dejó la Unión Soviética y Bergner volvió a Suiza en 1936, donde se dedicó al diseño y la fabricación de telas,⁴⁹ y se especializó en el tejido a mano.⁵⁰ Sin embargo, debido al ascenso del fascismo en Europa, pronto tuvo que abandonar aquel país y 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 Lizellotte, con un carnet que la identificaba como profesora y artista.⁵¹

Bergner llegó a nuestro país durante un momento en el que se intentaba desarrollar una educación concreta, complementada con conocimientos del área textil,⁵² a manera de la Bauhaus. Sus ideas abrieron 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 representaban socialmente.

La sociedad mexicana en general, durante la primera mitad del siglo xx, veía el diseño textil como una producción artesanal. Esta postura fue tomada por los artistas mexicanos contemporáneos a Bergner, quienes, cercanos a las políticas culturales del momento, desarrollaron un perfil de educador o diseñador industrial con énfasis en las preocupaciones políticas y sociales de unificación posrevolucionarias.⁵³ El resultado fue un efecto integrador,⁵⁴ 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 étnicas".⁵⁵ La creciente vinculación entre lo urbano y lo rural provocó en la crítica de arte una idealización de los artistas como obreros que producían obras u objetos para apoyar el progreso de su comunidad.⁵⁶ Fue en este contexto que los diseños que presentó Léna Bergner a la revista *Arquitectura y Decoración* se observaron como un trabajo dialéctico,⁵⁷ que tomaba en cuenta la importancia de las condiciones sociales de un periodo histórico.

Desde su llegada a México, 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,



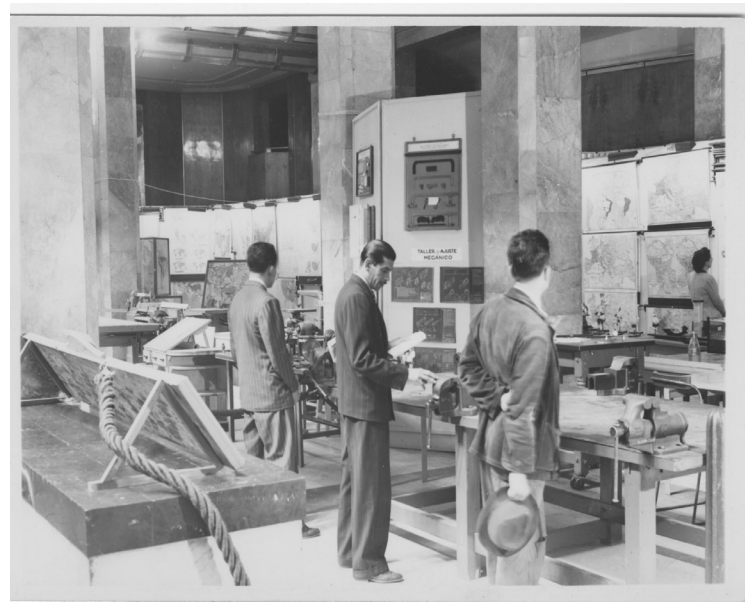
Exposición anual del Programa federal de construcción de escuelas, 1945. Fuente: Fondo Enrique Yáñez, Archivo de Arquitectos Mexicanos de la Facultad de Arquitectura (AAM-FA) UNAM.

México parecía un espacio ideal para los intelectuales, políticos y artistas socialistas o comunistas.

Según este esquema, e interesada por el artículo "Las industrias otomíes del valle del Mezquital",⁵⁸ de Francisco Rojas, Bergner realizó un programa de enseñanza textil al estilo de la Bauhaus para comunidades otomíes, sin embargo, no logró ver materializado dicho proyecto.

Si bien en México no pudo desempeñar específicamente sus habilidades de diseño industrial y textil, fue un momento fructífero en su quehacer de diseñadora gráfica, en el cual creó la identidad de un catálogo y de la exposición del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE), entre 1944 y 1946. Cuando el organismo para la construcción de escuelas realizó una exposición en 1945, en el Palacio de Bellas Artes, donde se daban a conocer las construcciones ya hechas y los planes futuros, así como los programas de alfabetización, Bergner fue la encargada de realizar las gráficas, estadísticas y mapas con la información⁵⁹ recabada por Hannes Meyer. Dicha exposición tuvo un carácter itinerante⁶⁰ y acercó el trabajo de la diseñadora de la Bauhaus a distintos públicos y espacios.

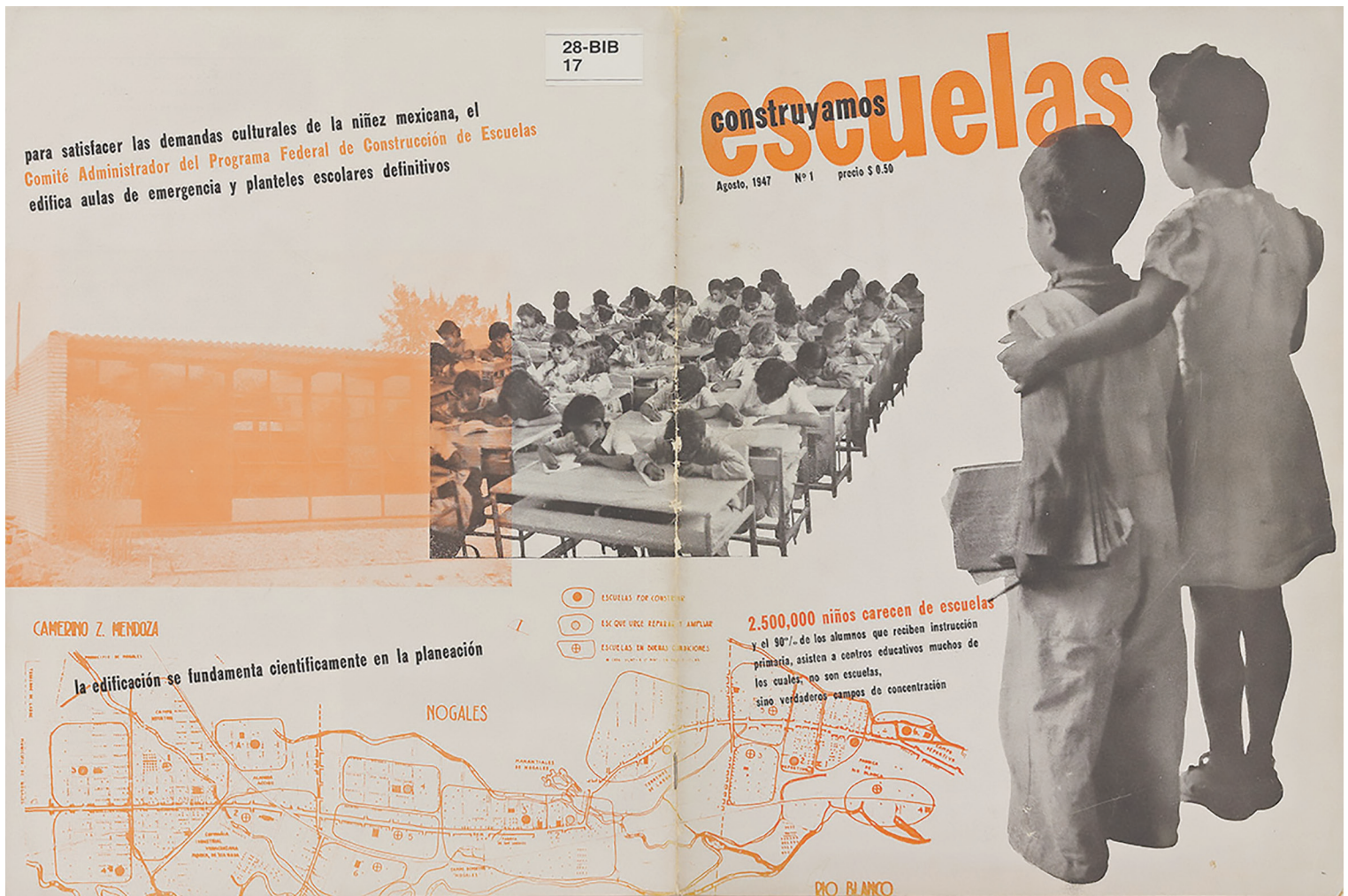
En agosto de 1947 salió a la luz el primer número de *Construyamos Escuelas*,⁶¹ publicación en la que Bergner se encargó del diseño, es decir, de la



Exposición anual del Programa federal de construcción de escuelas, 1945. Fuente: Fondo Enrique Yáñez, AAM-FA

disposición de imágenes y textos, con lo que enfatizó las nociones constructivistas a las cuales se había acercado durante su estadía en Moscú. Pareciera que el espacio era observado por la diseñadora como parte de la fundación de nuevos órdenes sociales, políticos y económicos, donde las formas dispuestas se convierten en la posibilidad de mirar con nuevos ojos. La geometría, las líneas, las perspectivas en picada y el montaje fueron aprovechados por Bergner como mecanismos de comunicación visual y parte del discurso. Tal vez, de esta manera, pretendió 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.

Es importante resaltar que el matrimonio Meyer-Bergner no abandonó el quehacer arquitectónico y de diseño industrial durante su estancia en México, aunque se acercaron a otros campos. Durante casi toda su estancia tuvieron una activa participación con el Taller de Gráfica Popular (TGP) y es muy probable que el enlace inicial surgiera de la afiliación de Hannes Meyer al Teatro de las Artes, dentro del Sindicato de Electricistas, según las investigaciones de Helga Prignitz-Poda.⁶² En 1942, con el nacimiento de la editorial Estampa Mexicana,⁶³ comenzó una relación fructífera entre el matrimonio y el taller, misma que continuó incluso después de la muerte de Meyer. Tanto Bergner como Meyer vieron el taller como un espacio que podría convertirse en un centro cultural y político para todo tipo de expresión artística e, incluso, entre 1941 y 1942, Bergner realizó una exposición del TGP en la URSS,⁶⁴ en colaboración con George Stibi.⁶⁵ Al igual que en sus trabajos para el CAPFCE, Bergner se encargó de utilizar, para los catálogos del TGP, una tipografía característica y un logotipo 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 uniforme.⁶⁶ En ese mismo año, los Meyer-Bergner se dedicaron principalmente a publicar un libro-catálogo del taller, que abarcó un bosquejo histórico y en el que toda la información recabada, el diseño y la composición editorial estuvieron a cargo de Bergner.⁶⁷ Aun luego de su partida definitiva de México, en 1949, continuaron con la labor de dar a conocer el trabajo del taller con exposiciones en el extranjero.



Portada y contraportada de la revista *Construyamos escuelas* 1, agosto 1947, CAPFCE, Ciudad de México

Notas

1. Sigrid Weltge Wortmann, *Women's Work. Textile Art from the Bauhaus* (San Francisco: Chronicle Books, 1993), 108.
2. Léna Bergner, "Unterrich bei Klee", *Form + Zweck Zeitschrift fur Industrielle Formgestaltung* 3 (1979), 60-62.
3. "Los tapetes y tapices de Léna Bergner", *Arquitectura y Decoración* 16 (1939), 77.
4. Léna Bergner, "Unterrich bei Klee".
5. Hal Foster, *Arte desde 1900* (Tres Cantos: Akal, 2006), 185.
6. Al año siguiente propuso la apertura de una clase específicamente para ellas y, de este modo, se convirtió en la representante del Taller Textil y fungió como maestra general de 1927 a 1931. T'ai Smith, "A collective and its individuals: the Bauhaus and its women", en Cornelia H. Butler y Alexandra Schwartz (eds.), *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art* (Nueva York: MoMA, 2010), 160.
7. Smith, "A collective and...", 172.
8. Smith, "A collective and...", 172.
9. Magdalena Droste, *Bauhaus Archiv 1919-1936* (Colonia: Benedikt Taschen, 1991), 72.
10. Léna Bergner, "Algunas ideas sobre tejidos", *Arquitectura y Decoración* 16 (1939), 78.
11. Bergner, "Algunas ideas...", 78.
12. Adolf Loos hace referencia a la eliminación de los ornamentos por elementos funcionales. Adolf Loos,

Ornamento y delito y otros escritos, traducción de Lourdes Cirlot (Barcelona: Gustavo Gili, 1972).

13. Max Scheler, *El puesto del hombre en el cosmos*, traducción de José Gaos (Buenos Aires: Losada, 1938), 8.
14. Scheler, *El puesto del hombre...*, 7.
15. Bergner, "Algunas ideas...", 78.
16. Bergner, "Algunas ideas...", 78.
17. Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo xx* (Madrid: Editorial Alianza, 2008), 351.
18. Bergner, "Algunas ideas...", 78.
19. La Universidad de Weimar tiene algunos datos que reafirman lo que la misma Léna Bergner otorgaría para su biografía intelectual a la revista *Arquitectura y Decoración* en 1939. "Léna Bergner", portal de la Universidad de Weimar, <http://www.uni-weimar.de/de/universitaet/struktur/zentrale-einrichtungen/archiv-der-moderne-universitaetsarchiv/backup-website/personenregister/meyer-bergner-lena>.
20. Portal de la Universidad de Weimar.
21. 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 resultó el factor detonante: éste último temía que la politización de la escuela de arquitectura interfiriera con las relaciones de la ciudad y a esto se sumó el hecho de que algunos integrantes de la Bauhaus se

erigían como socialdemócratas. La escuela se había reubicado en esta ciudad después de salir de Weimar. Georg Leidenberg, "Todo aquí es vulkanish. El arquitecto Hannes en México, 1938-1949", en Laura Rojas y Susana Deeds (coords.), *México a la luz de sus revoluciones*, vol. 2 (México: El Colegio de México, 2014), 503.

22. "Léna Bergner", 77.
23. Los planes quinquenales fueron proyectos llevados a cabo en un lapso de cinco años por iniciativa del Estado. En el caso de la URSS, no sólo tuvieron objetivos económicos y políticos, sino que se buscó instaurar la ideología comunista por medio de la cultura y la reorganización social. Los Meyer-Bergner participaron en los dos primeros planes quinquenales; durante el primer plan quinquenal (1928-1932) se dio una reagrupación de las industrias básicas, principalmente en el campo de la agricultura y los avances tecnológicos en la urbanización. En el segundo plan quinquenal (1933-1937) se produjo un gran crecimiento económico y se buscó mejorar la calidad de vida de los ciudadanos, entre los que se divulgaba, por medio del diseño industrial y las artes decorativas, la cercanía con un sentido de la "belleza folclórica" de la URSS. Hannes Meyer, "Proyecto de extensión y reconstrucción del gran Moscú-URSS", *Arquitectura y Decoración* 12 (1938), 263-267.
24. Wortmann, *Women's Work...*, 109.
25. El objeto se encuentra ubicado actualmente en el acervo del Antonio Ratti Textile Center, The Metro-

- politan Museum of Art de Nueva York, desde 1985, junto con el boceto original. Ambos fueron donados por un coleccionista privado. Sus medidas son de 41 x 59.4 cm. El objeto aparece en el catálogo con el nombre de *Metro* (1985), sin embargo, el nombre con más antigüedad es *El metro subterráneo*, con el cual se le denominó en 1939.
26. Francesco Dal Co, *Socialismo, ciudad y arquitectura: URSS 1917-1937. La aportación de los arquitectos europeos* (Madrid: Alberto Corazón), 113.
 27. Agradecemos al arquitecto Enrique Ibarra Pineda, colaborador en la Fundación Jumex Arte Contemporáneo en el Departamento de Museografía y Producción, la explicación de los aspectos técnicos de este tipo de proyección.
 28. Ana Moreno Cañizales, "Diseño y tipografía en De Stijl", *i+Diseño. Revista Internacional De Investigación, Innovación y Desarrollo en Diseño* 9 (abril de 2014), 3.
 29. Bergner, "Algunas ideas...".
 30. En el presente texto se hace referencia a la metáfora como una figura con la cual se representa una realidad en objetos que tienen cierta semejanza con ésta. Es decir, se ve el dinamismo de las formas del textil como representación de la vida urbana soviética.
 31. Dal Co, *Socialismo, ciudad y arquitectura...*, 106.
 32. 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 reflexionado en él como una narración-representación de su contexto. Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1989), 237.
 33. Hans Maria Wingler, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin* (Chicago: The MIT Press, 1969), 141.
 34. Cuando Léna Bergner se elabora 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 amplio. Christina Lodder, *Constructive Strands in Russian Art. 1914-1937* (Londres: Pindar Press, 2005), 589.
 35. 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. Werner David Feist, *My Years at the Bauhaus*, traducción de Elizabeth Volk (Berlín: Bauhaus Archive Berlin, 2012), 39.
 36. Werner, *My Years at the Bauhaus*, 39.
 37. Bergner, "Algunas ideas...".
 38. 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 y por lo tanto de espacio, justo como se planteaba en el manifiesto constructivista de 1920.
 - Mario de Michelli, "Manifiesto del realismo. 1920", en *Las vanguardias artísticas del siglo xx* (Madrid: Editorial Alianza, 2008), 351.
 39. Hannes Meyer, *Hannes Meyer: el arquitecto en la lucha de clases y otros escritos* (Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 1972), 236.
 40. 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.
 41. Dal Co, *Socialismo, ciudad y arquitectura...*, 99.
 42. A partir del análisis del trabajo de Léna Bergner se observa que las producciones del diseño textil (por lo menos desde la Bauhaus) se encuentran en amplia conexión con el contexto en el que se elaboran. A partir de un trabajo textil se pueden conocer algunos datos de las sociedades, como los medios de producción, el uso de materias primas, la vida cotidiana (al referir los objetos a determinados usos). Los objetos textiles son, por lo tanto, una referencia de lo que se está comunicando socialmente en determinados momentos históricos-artísticos.
 43. Christina Kiaer, *Imagine no Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism* (Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2005).
 44. Wortmann, *Women's Work...*, 92.
 45. Paul Klee, *Teoría del arte moderno*, traducción de Hugo Acevedo (Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1970), 76.
 46. Klee, *Teoría del arte moderno*, 91.
 47. Gombrich, *El sentido del orden...*
 48. Gombrich, *El sentido del orden...*, 5.
 49. Wolfgang Thöner, *Entfernt: Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit-Verfolgung und Exil* (Múnich: Text + Kritik, 2012), 299.
 50. Wortmann, *Women's Work...*, 109.
 51. Fondo Migración, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.
 52. Fuentes como los catálogos del Taller de Gráfica Popular y textos traducidos al otomí son testigos de que Léna Bergner trabajó de cerca con estancias educativas en México.
 53. Francisco Reyes, "Otras modernidades, otros modernismos", en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate 1920-1950* (México: Conaculta, 2002), 19.
 54. Reyes, "Otras modernidades, otros modernismos", 18.
 55. Karen Cordero, "La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México", en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México...*, 71.
 56. Cordero, "La invención del arte popular...", 68.
 57. 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 en Dessau como parte de la idea de ver la comunidad como un taller sociopolítico; en la institución, los estudiantes leían a Marx, Engels y Lenin, y hubo en los espacios de la escuela una fascinación por la filosofía del materialismo dialéctico. Werner, *My Years at the Bauhaus*, 82.
 58. Hojas sueltas del artículo "Mappe 1", Fondo Léna Bergner, Bauhaus Archiv, Dessau.
 59. La Fundación Mariana Yampolsky tiene en su acervo (sin clasificar) el catálogo que Hannes Meyer realizó para el CAPFCE. En éste se adjudica el diseño gráfico y las ilustraciones a Léna Bergner. Al cotejar las imágenes con las fotografías de la exposición se hace evidente la factura de Léna Bergner.
 60. Fotografías sin catalogar ubicadas en el Fondo Enrique Yáñez, Archivo Arquitectos Mexicanos, UNAM.
 61. *Construyamos escuelas 1* (1947), Fondo Hannes Meyer, Swiss Federal Institute of Technology, Suiza.
 62. Helga Prignitz da una pista para pensar que ése fue el principal enlace de los Meyer con el Taller de Gráfica Popular y 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". Helga Prignitz-Poda, *Taller de Gráfica Popular* (Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut-Preussischer Kulturbesitz, 2002), 81.
 63. 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. Prignitz, *Taller de Gráfica Popular*, 128.
 64. Prignitz, *Taller de Gráfica Popular*, 128.
 65. 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 Estampa Mexicana.
 66. Prignitz, *Taller de Gráfica Popular*, 128.
 67. Prignitz, *Taller de Gráfica Popular*, 130.

Referencias

- Bergner, Léna. "Unterrich bei Klee". *Form + Zweck Zeitschrift fur Industrielle Formgestaltung* 3 (1979).
- Cordero, Karen. "La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México". En Esther Acevedo, coordinadora. *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate 1920-1950*. México: Conaculta, 2002.
- Dal Co, Francesco. *Socialismo, ciudad y arquitectura: la aportación de los arquitectos europeos*. Madrid: Alberto Corazón, 1973.
- De Michelli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Madrid: Editorial Alianza, 2008.
- Droste, Magdalena. *Bauhaus Archiv 1919-1936*. Colonia: Benedikt Taschen, 1991.
- Foster, Hal y otros. *Arte desde 1900*. Tres Cantos: Akal, 2006.
- Gombrich, Ernst Hans. *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Traductor Esteven Rimbau. Londres: Phaidon, 2004.
- Kiaer, Christina. *Imagine no Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2005.
- Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Traductor Hugo Acevedo. Buenos Aires: Ediciones Caldeón, 1970.
- Leidenberg, Georg. "Todo aquí es vulkanish. El arquitecto Hannes en México, 1938-1949". En Laura Rojas y Susana Deeds, coordinadoras. *México a la luz de sus revoluciones*. Vol. 2. México: El Colegio de México, 2014.
- "Léna Bergner", portal de la Universidad de Weimar, <http://www.uni-weimar.de/de/universitaet/struktur/zentrale-einrichtungen/archiv-der-moderne-universitaetsarchiv/backup-website/personenregister/meyer-bergner-lena>.
- Lodder, Christina. *Constructive Strands in Russian Art. 1914-1937*. Londres: The Pindar Press, 2005.
- Meyer, Hannes. "Proyecto de extensión y reconstrucción del gran Moscú-URSS". *Arquitectura y Decoración* 12 (1938).
- Moreno Cañizales, Ana. "Diseño y tipografía en De Stijl". *i+Diseño. Revista internacional de investigación, innovación y desarrollo en Diseño* 9 (2014).
- Prignitz-Poda, Helga. *Taller de Gráfica Popular*. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut-Preussischer Kulturbesitz, 2002.
- Reyes, Francisco. "Otras modernidades, otros modernismos". En Esther Acevedo, coordinadora. *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate 1920-1950*. México: Conaculta, 2002.
- Scheler, Max. *El puesto del hombre en el cosmos*. Traducción José Gaos. Buenos Aires: Losada, 1938.
- Thöner, Wolfgang. *Entfernt: Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit-Verfolgung und Exil*. Múnich: Text+Kritik, 2012.
- Werner, David Feist. *My Years at the Bauhaus*. Traductora Elizabeth Volk. Berlín: Archiv-Bauhaus Berlin, 2012.
- Wingler, Hans Maria. *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin*. Chicago: MIT Press, 1969.
- Wortmann, Sigrid Weltge. *Women's Work. Textile Art from the Bauhaus*. San Francisco: Chronicle Books, 1993.

Viridiana Zavala Rivera

Licenciada en Historia y Maestra en Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
✉ zavalaviridiana@gmail.com

María Montserrat Farías Barba

Licenciada en Historia
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
✉ fabricademomos2@gmail.com

Marco Santiago Mondragón

Licenciado en Historia
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
✉ nubesnobl@gmail.com