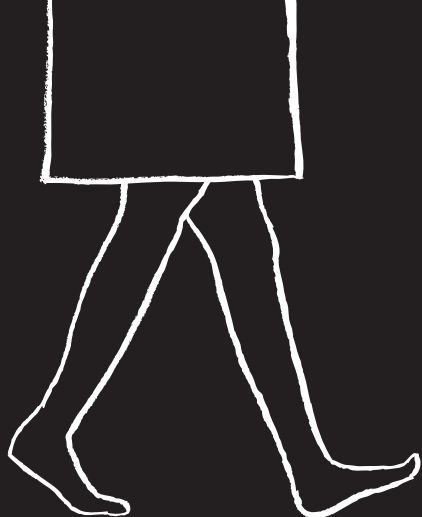




LA
DISEÑADORA
DESCALZA:
UN TALLER
PARA
DESAPRENDER

Carla Fernández

MUSEO JUMEX

ÍNDICE

CONTENTS

6	Introducción Introduction JULIETA GONZÁLEZ
18	Diseñadoras de la Bauhaus en México. Un entrecruce de lo moderno y lo ancestral Designers of the Bauhaus in Mexico. A interweaving of modern and ancient VIRIDIANA ZAVALA
30	Diferencias entre la indumentaria indígena y la indumentaria sastreada Difference between indigenous and tailored garments CARLA FERNÁNDEZ
38	Talleres para desaprender Workshops to unlearn
48	Performance Performance
52	La Diseñadora Descalza: Una pasión por el Diseño Radical y la Comunidad The Barefoot Designer: A Passion for Radical Design and Community PIERANNA CAVALCHINI



Introducción

JULIETA GONZÁLEZ

Las culturas tradicionales subsistían de la luz del sol, la cual capturaban mayormente a través de la agricultura. La hoz, la zanja y el yugo eran los medios básicos para enjaezar el sol (...) Estas culturas que vivían del sol subsistían mediante los valores vernáculos. En dichas sociedades, las herramientas eran esencialmente la prolongación de brazos, dedos y piernas. EL lenguaje era adquirido por cada quien de su entorno cultural, aprendido del encuentro con personas que el aprendiz podía oler y tocar, amar u odiar.

Ivan Illich, *Valores vernáculos*.¹

Esta exposición presenta el trabajo y filosofía de diseño de Carla Fernández a través de su exploración de las tradiciones y técnicas de diversas culturas indígenas de México, concentrándose en comunidades ubicadas en los estados de México, Chiapas, Guerrero, Campeche y Yucatán. Originalmente concebida para el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston en 2014,² la adaptación de la exposición para Museo Jumex incluye una serie de piezas nuevas realizadas especialmente para la ocasión y enfatiza las dimensiones experienciales y participativas de la propuesta de Fernández, las cuales reflejan su compromiso con la pedagogía como un aspecto esencial de su práctica como diseñadora, transformando la exposición en un taller.

En estos momentos el Museo Jumex se encuentra en el proceso de reformular su programa y futuro mediante una aproximación que apela al deseo de los artistas de buscar campos de acción más allá del marco institucional-comercial y del canon de la historia del arte. La identificación de algunos de estos campos de acción ha sido instrumental

Introduction

Traditional cultures subsisted on sunshine, which was captured mostly through agriculture. The hoe, the ditch, the yoke, were basic means to harness the sun (...) These cultures that lived mostly on the sun subsisted basically on vernacular values. In such societies, tools were essentially the prolongation of arms, fingers, and legs. Language was drawn by each one from the cultural environment, learned from the encounter with people whom the learner could smell and touch, love or hate.

Ivan Illich, *Vernacular Values*.¹

This exhibition presents the work and design philosophy of Carla Fernández through her exploration of the traditions and techniques of diverse indigenous cultures of Mexico featuring communities located in the states of Mexico, Chiapas, Guerrero, Campeche, and Yucatán. Originally conceived in 2014 for the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston,² the exhibition's adaptation for Museo Jumex includes a new set of pieces made especially for the occasion and emphasizes the experiential and participatory dimensions of Fernández' proposal, reflective of her investment in pedagogy as an essential aspect of her practice as a designer, transforming the first floor gallery of the museum into a living workshop throughout the duration of the exhibition.

Museo Jumex is at the present reformulating its future program through an approach that rethinks contemporary art practice through artists' desire to seek fields of agency outside the boundaries of the institutional-gallery framework and the art-historical canon. The identification of some of these fields of agency has been instrumental to the process of setting up the framework that will inform the exhibitions organized by the museum's curatorial department in the following years.

1. Publicado por primera vez en *CoEvolution Quarterly* No. 26 (Verano 1980), pp. 33-34. Stewart Brand, et al., eds.

2. Organizada por la curadora Pieranna Cavalchini.

1. First published in *CoEvolution Quarterly* No. 26 (Summer 1980), pp. 33-34. Stewart Brand, et al., eds.

2. Organized by curator Pieranna Cavalchini.

para elaborar un marco de pensamiento que guiará la visión curatorial de las exposiciones organizadas por el museo en los próximos años. Estos pueden ser resumidos de la siguiente manera: la **cultura**, que inscribe al arte dentro del rango de producción definido por las disciplinas de la antropología, la etnografía, la sociología, y los estudios culturales; el **entorno construido**, que expande este concepto para incluir el **diseño** en todas sus formas, gráfico, industrial, de modas, arquitectónico y urbano, reconociendo el interés de los artistas por estas disciplinas; la **información**, que examina el desplazamiento ontológico producido por la revolución de la información, que no sólo transformó la información en capital y poder, sino que también posibilitó desmaterialización del objeto de arte y las prácticas artísticas contextuales y sistémicas de los años 60 y 70; la **intersección entre arte y vida**, que considera las implicaciones del “giro social” en el arte contemporáneo, abordando la relación entre el arte y la política, la importancia del espacio público, la formación de comunidades, y las prácticas sociales.

A través de su compromiso constante con las culturas y tradiciones vernáculas de México, Carla Fernández ha introducido nuevos modos de trabajar que se alejan de la lógica de la producción industrial propia de la industria de la moda Occidental. Como diseñadora de modas contemporánea que ha buscado entablar una relación dialógica con las comunidades artesana con las que trabaja, Carla Fernández ha concebido su práctica como una que se lleva a cabo en varios frentes, que a la vez reflejan algunas de las arenas discursivas que articulan nuestro programa, como aquellas que corresponden a la *cultura*, el *diseño* como *entorno construido*, y la *intersección entre arte y vida*.

Ejemplar del modo en que Fernández cuestiona la hegemonía de la *cultura* occidental y sus regímenes clasificatorios que casi invariablemente colocan la producción cultural de las sociedades no-occidentales dentro de las categorías de cultura material y arte popular, es el método que ella ha titulado “la raíz cuadrada”. Éste resignifica y actualiza la tradición de hacer vestimentas a partir de un único patrón cuadrado o rectangular, al contrario de corte sastreado que utiliza múltiples patrones realizados mediante la proyección de las formas tridimensionales de las distintas partes del cuerpo sobre la superficie bidimensional de la tela. Este método delata un de-

These can be briefly summarized as follows: **culture**, which inscribes art within the scope of production staked out by the disciplines of anthropology, ethnography, sociology, and cultural studies; the **built environment**, which addresses art’s engagement with our man-made surroundings, expanding the concept to include **design** in all of its forms, graphic, industrial, fashion, architectural and urban; **information**, which examines the ontological shift brought about by the information revolution, one that not only transformed information into capital and power but that also enabled the dematerialized, contextual, and systems-based art practices of the 1960s and 1970s; the **intersection between art and life**, which considers the implications of the “social turn” in contemporary art, addressing the relation between art and politics, the importance of public space, community-formation, and social practice.

Carla Fernández’ continued engagement with the vernacular cultures and traditions of Mexico has introduced new ways of working that depart from the logic of industrial production characteristic of the Western fashion industry. As a contemporary fashion designer who has actively sought a dialogic relationship³ with the artisan communities she works with, Carla Fernández has conceived of her practice as one that is carried out in multiple fronts, that at the same time reflect some of the discursive arenas that articulate our program, most notably those corresponding to *culture*, *design* as *built environment*, and the *intersection between art and life*.

An exemplary instance of the way Fernández challenges the hegemony of Western *culture*, and the classificatory regimes that almost invariably place the cultural production of non-Western societies within the categories of material culture and *folk art*, is the method she has named “the square root.” It resignifies and updates the Mexican tradition of making clothes from a single rectangular or square pattern, as opposed to tailored clothing which uses multiple patterns made by projecting the three-dimensional shapes of different parts of the body over the two-dimensional surface of the cloth. This method reveals a desire to decolonize from Western forms of knowledge in order to introduce epistemologies

3. As she constantly reiterates: “one must first learn in order to teach”.

seo de descolonizarse de las epistemologías occidentales para introducir saberes producidos fuera del canon occidental, incorporando estructuralmente en su lenguaje formal, conceptual y material los vocabularios de las tradiciones vernáculas mexicanas, y a la vez recontextualizando y dando visibilidad a saberes en riesgo de extinción.

Una práctica de *diseño* sustentable es esencial para Fernández, no sólo a partir de un reconocimiento de la sustentabilidad inherente de las formas vernáculas de producción pero también mediante la reformulación activa de los métodos industriales y relaciones de producción de la industria de la moda para crear redes de colaboración e intercambio que promueven la supervivencia de las mismas entre comunidades cuyos modos de sustento se encuentran bajo amenaza constante debido a la hegemonía de los objetos producidos en masa. Como observaba Ivan Illich en su libro *La sociedad desescolarizada*:³ los límites de los recursos de la Tierra ya se han evidenciado. Ninguna nueva avenida de la ciencia o la tecnología podría proveer a cada hombre del mundo de los bienes y servicios de que disponen ahora los pobres de los países ricos. Por ejemplo, se precisaría extraer cien veces las cantidades actuales de hierro, estaño, cobre y plomo para lograr esa meta, incluso con la alternativa tecnológica más “liviana”.⁴ Un marco de pensamiento similar informa la relación entre Fernández y las comunidades con las que colabora, de las cuales ella aprende sus técnicas ancestrales que reflejan sus mitos, rituales y relación con la naturaleza, y a las que, recíprocamente, ella busca empoderar al contribuir herramientas de supervivencia que les ayuden a enfrentar los modos de producción y distribución capitalistas dominantes que cada vez más penetran su cultura y modo de vida.⁵

3. Ivan Illich fue un filósofo austriaco, sacerdote católico, y activista que promovió las ideas de desaprender y desescolarizar como estrategia para descolonizar el saber de las formas occidentales y capitalistas de conocimiento y producción, a partir de un reconocimiento de las relaciones de dependencia entre el Tercer Mundo y los países industrializados que resultaba en una perpetuación del status quo colonial. Viajó extensivamente y vivió y trabajó en lugares como el Bronx, en Nueva York, Puerto Rico, y México, donde fundó, en Cuernavaca, el CIDOC, Centro Intercultural de Documentación, en los años sesenta.

4. Ivan Illich, *Deschooling Society*, New York: Harper & Row, 1972, p. 164. Traducción tomada de <http://www.ivanillich.org.mx/desescolar.pdf>

5. En su libro *El manual de la diseñadora descalza* Fernández le dedica un capítulo al tema de la “organización y producción” en el cual detalla cómo en su proceso de aprender de estas comunidades le permite también conscientizarlos sobre sus ventajas pero también desventajas con respecto a las formas de producción industrial, y cómo contrarrestar este desequilibrio, proporcionándoles herramientas que les permitan negociar y comercializar su trabajo de manera más efectiva en una economía de mercado.

that lie outside of the Western canon, structurally incorporating into her formal, conceptual, and material language the vocabularies of Mexican vernacular traditions, at the same time recontextualizing and giving visibility to forms of knowledge that are at risk of disappearance.

A sustainable *design* practice is central to Fernández’ ethos, not only through a recognition of the inherent sustainability of vernacular forms of production but also through an active reformulation of the industrial methods and relations of production of the fashion industry to create networks of collaboration and exchange that promote the survival of these forms amongst communities whose livelihoods are constantly menaced by the encroaching hegemony of mass-produced objects. As Ivan Illich noted in his influential book *Deschooling Society*:⁴ “the limits of the Earth’s resources have become evident. No breakthrough in science or technology could provide every man in the world with the commodities and services which are now available to the poor of rich countries (...) it would take the extraction of one hundred times the present amounts of iron, tin, copper, and lead to achieve such a goal, with even the “lightest” alternative technology.”⁵ A similar mindset guides Fernández’ relation to the communities she collaborates with, ones from which she learns their ancestral techniques that reflect their myths, rituals, and particular relation to nature, but that, conversely, she seeks to empower by contributing survival tools for them to face the prevailing capitalist modes of production and distribution that increasingly penetrate their culture and way of life.⁶

Fernández revisits Johan van Lengen’s concept of the barefoot architect, which refers to an individual who travels to different communities, learning from them and contributing with other teachings, so as to ensure a reciprocal exchange

4. Ivan Illich was an Austrian philosopher, Catholic priest, and activist who promoted ideas such as deschooling and unlearning in order to decolonize from Western and capitalist forms of knowledge and production, stemming from an acknowledgement of the relations of dependency between Third World countries and the West that perpetuated the colonial status quo. He traveled extensively and lived and worked in the Bronx, Puerto Rico, and Mexico, among other places. In Cuernavaca he founded the CIDOC, Centro Intercultural de Documentación in the 1960s.

5. Ivan Illich, *Deschooling Society*, New York: Harper & Row, 1972, p. 164.

6. In her book *The Barefoot Designer: A Handbook*, Fernández devotes a chapter to the subject of “organization and production” in which she details how in her process of learning from these communities enables her to make them aware of their advantages but also their shortcomings vis à vis industrial forms of production and how to counteract this imbalance, teaching them skills that will enable them to better negotiate and commercialize their work in a market economy.

Fernández retoma el concepto del “arquitecto descalzo” de Johan van Lengen, el cual alude al individuo que viaja a diferentes comunidades, aprendiendo de éstas y contribuyendo con otras enseñanzas, asegurando así un intercambio recíproco de saberes. Del mismo modo, ella ha viajado por México durante una década, observando, estudiando y reflexionando sobre el modo en que los artesanos meticulosamente fabrican sus piezas textiles. La dimensión afectiva y pedagógica de su acercamiento *descalzo* sitúa su trabajo en la *intersección entre arte y vida* al referirse a una visión de “abajo hacia arriba” cercana a las ideas de Ivan Illich, el pedagogo brasileño Paulo Freire, y los arquitectos Aldo van Eyck y Lina Bo Bardi, para quienes la vivencia, el dialogismo y la recuperación de los saberes vernáculos eran aspectos fundamentales de sus respectivas prácticas. Freire es una referencia importante para Carla Fernández, cuya metodología comparte muchos de los principios establecidos en su pedagogía crítica. El método de Freire es dialógico, es decir, no fundamentado sobre la transferencia de conocimiento desde el educador al educando. Opera sobre la base de un intercambio recíproco, que Freire considera necesario para empoderar a aquellos que han sido tradicionalmente oprimidos por lo que él describe como un sistema bancario de educación, el cual perpetua la hegemonía de una minoría poderosa que impone sus códigos y valores sobre el resto de la sociedad. Una pedagogía emancipadora, lo que Freire llamaba *pedagogia da autonomia*, requiere de rigor metódico, investigación, respeto por los saberes del *otro*, ética y estética, encarnación de las palabras a través del ejemplo, riesgo, aceptación de lo nuevo o desconocido, rechazo de cualquier tipo de discriminación, reflexión crítica, reconocer y asumir la identidad cultural, aprehensión de la realidad, y sentido común, entre otros.⁶ En su *Manual de la diseñadora descalza*, Fernández presenta su método en esos mismos términos; indicando, por ejemplo, que el respeto por la idiosincrasia, lengua, uso del tiempo y economía de las comunidades que visita es fundamental para establecer una relación de trabajo exitosa y para que se produzca este intercambio recíproco de saberes.

El interés de Fernández por las culturas populares y vernáculas opera desde una dimensión afectiva, una que Freire

of knowledge. Accordingly, she has spent ten years traveling through Mexico, observing, studying, and reflecting on the way artisans meticulously craft their textile pieces. The affective and pedagogic dimension of her *barefoot* approach locates her work at the *intersection between art and life* as it speaks of a ground-up vision close to the ideas of Ivan Illich, Brazilian pedagogue Paulo Freire, and architects Aldo van Eyck and Lina Bo Bardi, for whom lived experience, dialogism, and the recuperation of vernacular cultures were the cornerstones of their practice. Freire is an important reference for Carla Fernández, whose methodology shares many of the principles laid out by his critical pedagogy. Freire’s method is dialogic, that is, not founded on the transfer of knowledge from teacher to student but rather on an exchange; one necessary to empower those who have been traditionally oppressed by a what he describes as a banking system of education, that perpetuates the hegemony of a powerful minority, imposing its codes and values on the rest of society. An emancipatory pedagogy, what Freire called *pedagogia da autonomia*, requires methodical rigor, research, respect for the knowledge of the *other*, ethics and aesthetics, embodiment of words through example, risk, acceptance of the new or unfamiliar, rejection of any type of discrimination, critical reflection, acknowledgement and embrace of cultural identity, apprehension of reality, and common sense.⁷ In her handbook for the barefoot designer Fernández presents her method in those precise terms; she indicates, for example, that respect for the idiosyncrasy, language, use of time, and economy of the communities she visits is crucial to establish a successful working relationship and for this reciprocal exchange of knowledge to occur.

Fernández’ interest in popular and vernacular forms of culture operates from an affective dimension, one that Freire also highlights in his writings, and perhaps more relevant in the context of her formal language, also one shared by fellow *designers*, architects Aldo van Eyck and Lina Bo Bardi. Van Eyck coined the term “vernacular of the heart” to describe an architecture that placed the living being at the center of its concerns to produce an architecture designed by the people for the people, and that gave equal value to all forms of architec-

6. Paulo Freire, *Pedagogia da Autonomia – Saberes Necessários À Prática Educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

7. Paulo Freire, *Pedagogia da Autonomia – Saberes Necessários À Prática Educativa*. São Paulo: 2011.

subraya en sus escritos, pero tal vez de modo más relevante en cuanto a su lenguaje formal, un interés compartido por otros *diseñadores* como los arquitectos Aldo van Eyck y Lina Bo Bardi. Van Eyck formuló el concepto “vernáculo del corazón” para describir una arquitectura que colocaba al ser viviente al centro de sus preocupaciones, diseñada por la gente para la gente, y que daba igual valor a todas las formas de la arquitectura —clásicas, modernas y vernáculas. Bo Bardi, cuya visión estaba impregnada por su relación afectiva con las culturas populares y vernáculas, consideraba que *la mano del pueblo* (“a mão do povo”) era la fuerza motora detrás de estas formas de producción artística, a menudo marginalizadas por la sociedad moderna e industrial. Tanto Ivan Illich como el estudioso brasileño Clarival do Prado Valladares,⁷ hacen énfasis sobre la *mano del hombre* como el instrumento de trabajo primordial del artesano —las herramientas sólo son extensiones de la mano (“la manera en que la mano se hace más dúctil, dura, sensible al material, y decisiva para el corte y la incisión”)—y la relación del artesano con sus herramientas equivale a la del “pensador con sus ideas”.⁸ Más aún, para Valladares, el arte popular es ante todo el resultado de una vivencia colectiva, que de modo orgánico se transmite a los objetos.⁹ El modo en que Fernández recupera técnicas ancestrales como el telar de cintura, el cual esencialmente funciona como una extensión del cuerpo, y su interés de formas de producción colectivas están en sintonía con estas ideas.

Al centro de la aproximación vivencial de Fernández se encuentra entonces la dimensión afectiva que hemos intentado subrayar con esta exposición a través de la cual Museo Jumex busca convertirse en un espacio de reflexión y difusión de las diferentes manifestaciones de los campos del diseño y el arte en México. Asimismo, Museo Jumex busca promover, a través de la perspectiva única que aporta el arte contemporáneo, aquellos saberes producidos fuera del canon occidental. Es importante resaltar el papel del museo como un sistema

ture-classical, modern, and vernacular. Bo Bardi, whose vision was also permeated by an affective relation to popular and vernacular cultures, considered *the hand of the people* (“a mão do povo”) as the driving force behind these forms of artistic production, more often than not marginalized by modern industrial society. Both Ivan Illich and Brazilian scholar Clarival do Prado Valladares,⁸ single out the *hand of man* (“a mão do homem”) as the principal working instrument of the artisan —tools being an extension of the hand (“the way in which the hand becomes more ductile, harder, and sensitive to the relation with material and decisive for the cut or the incision”)—and the relation of the artisan with his tools as equal to that of “the thinker and the idea.”⁹ Moreover, *folk art* (“arte popular” in Spanish and Portuguese), for Valladares is first and foremost the result of collective lived experience (*vivência*), which is thus transmitted to objects.¹⁰ Fernández’ recuperation of techniques such as the back-strap loom that functions essentially as an extension of the body, and her interest in forms of collective production are aligned with these ideas.

At the heart of Fernández’ experiential approach, thus lies the affective dimension that we have sought to highlight with this exhibition through which Museo Jumex aims to serve as a space to reflect on different techniques and disciplines in the fields of design and art in Mexico, as well as to promote, through the perspective of contemporary art, those forms of knowledge produced outside of the Western canon. It is important to stress the role of the museum as a communicating environment that fosters a dialogic relation between the institution and its publics as a catalyst for social change. Our desire is to make possible an institutional model that follows a ground-up approach and cultivates a sense of community, not through identity but rather through the recognition of difference. This calls for a process of reflection and critical thinking that opens up the fields of action and potentiality envisaged by our program.

7. Clarival do Prado Valladares era un médico Brasileño originario del estado de Bahia, quien se dedicó al estudio de la cultura popular en Brasil. Sus escritos sobre el tema fueron contemporáneos con las diversas actividades de Bo Bardi en el campo de la cultura popular; como, por ejemplo, las exposiciones que organizó sobre el tema: *Bahia no Ibirapuera* en el MAM de São Paulo en 1959, *Civilização do Nordeste* en el MAM de Salvador en 1963 y *A mão do povo brasileiro* en el MASP, São Paulo, en 1969.

8. Clarival do Prado Valladares, *Artesanato Brasileiro*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978, pp. 16-17

9. Clarival do Prado Valladares, *ibid*, p. 11. Esta transmisión de la vivencia colectiva al objeto podría vincularse a lo que Bo Bardi llamaba “la mano del pueblo”.

8. Clarival do Prado Valladares was a Brazilian medical doctor, from the state of Bahia, who devoted himself to the study of popular culture in Brazil. His writings on the subject were contemporaneous with Bo Bardi’s different activities in the field, such as the exhibitions she organized on the subject, *Bahia no Ibirapuera* at MAM São Paulo in 1959, *Civilização do Nordeste* at MAM Salvador in 1963, and *A mão do povo brasileiro* at MASP, São Paulo, in 1969.

9. Clarival do Prado Valladares, *Artesanato Brasileiro*, FUNARTE: Rio de Janeiro, 1978, pp. 16-17. This transmission of the collective lived experience to objects could be likened to Bo Bardi’s view of the *hand of the people*.

10. Clarival do Prado Valladares, *ibid*, p. 11.

comunicador que propicia la relación dialógica entre la institución y sus públicos como catalizador del cambio social. Nuestro deseo es el de hacer posible un modelo institucional de “abajo hacia arriba” que cultive un sentido de comunidad, no a través de la identidad sino de la diferencia. Esto implica un proceso de reflexión crítica que abre los campos de acción y potencialidad contemplados por nuestro programa.



Diseñadoras de la Bauhaus en México. Un entrecruce de lo moderno y lo ancestral

VIRIDIANA ZAVALA RIVERA

El trabajo que se muestra en *La Diseñadora descalza: un taller para desaprender* nos lleva a reflexionar acerca de la importancia que tienen las tradiciones textiles y culturales en México. El trabajo e investigación de Carla Fernández hablan de una sincronía entre lo que se ha considerado como moderno (en el sentido occidental) y aquello que permanece como conocimiento ancestral, esto se hace evidente en su acercamiento a los diseños de las vanguardias históricas¹ y las indumentarias de culturas de pueblos originarios del territorio mexicano, del cual se desprenden híbridos que parecen tener como objetivo la creación de memorias visuales.

En las primeras décadas del siglo XX en México, algunos artistas -cercaños a las políticas culturales del momento- desarrollaron un perfil de educador o diseñador industrial, haciendo énfasis en las preocupaciones políticas y sociales posrevolucionarias². El resultado fue un efecto integrador³ 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. Estas manifestaciones plásticas fueron denominadas como arte popular. 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 comunidad⁴. Fue en este contexto que dos diseñadoras provenientes de la Bauhaus y cercanas al Constructivismo Ruso observaron en México un origen para la reflexión

1. Carla Fernández, *El manual de la diseñadora descalza* (México: CONACULTA, 2013).

2. Esther Acevedo, *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate 1920-1950* (México: CONACULTA, 2002).

3. 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).

4. 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).

Bauhaus designers in Mexico. An intertwining of the modern and the ancient

The work presented in *The Barefoot Designer: A Workshop to Unlearn* [*La Diseñadora descalza: un taller para desaprender*] leads us to reflect on the importance of Mexico's cultural and textile traditions. The work and research made by Carla Fernández points to a synchronicity between what has been thought of as modern (in western terms) and what remains as ancient knowledge. This is evident in her approach towards the designs of the historic avant-garde movements¹, as well as the traditional garments of the cultures and peoples of the Mexican territories, giving birth to hybrids that seem to have as their objective the creation of visual memories.

In the first decades of the twentieth century in Mexico, certain artists who were close to the cultural politics of the era, developed a profile as educators or industrial designers, emphasizing the political and social concerns² of the post-revolutionary times. With this came an integrating effect³, seeking a fusion of different cultural identities from within the Mexican territory, which resulted in a shift in the perception of manual and ethnic industries. These plastic manifestations were labeled as *arte popular*. The growing links between the urban and the rural generated in art criticism an idealization of artists as workers that produce works or objects to support the progress of their community⁴. It was in this context that two designers from the Bauhaus, and also close to the Russian Constructivism, found in Mexico potential new origin for artistic reflection. In a similar way to Carla Fernández, they found

1. Carla Fernández, *El manual de la diseñadora descalza* (México: CONACULTA, 2013).

2. Esther Acevedo, *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate 1920-1950* (México: CONACULTA, 2002).

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

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

artística. De una manera similar al trabajo que desarrolla Carla Fernández, ambas diseñadoras observaron en las técnicas indígenas un punto de partida para su producción y encontraron un campo artístico y cultural fértil para la experimentación. Léna Bergner-Meyer y Anni Albers se trasladaron a México a finales de los años treinta, explorando inquietudes diversas que las llevaron a desarrollar procesos artísticos a través de la cultura, el conocimiento indígena y el paisaje.

Léna Bergner-Meyer desembarcó en el puerto de Veracruz el 1 de junio de 1939, con su esposo el arquitecto Hannes Meyer, ingresando a México con un permiso para ser profesora de la Secretaría de Educación Pública⁵. Desde su llegada el matrimonio creó lazos con una amplia red de arquitectos, urbanistas y artistas mexicanos como José Luis Cuevas Pietrasanta, Enrique Yáñez y Fuente, Leopoldo Méndez, Tina Modotti, Raúl Cacho, Clara Porset, entre otros, que los llevó a estar inmersos en diversos y ricos proyectos culturales. La tejedora -egresada de la institución alemana- llegó con la inquietud de realizar programas sociales que tuvieran relación con el diseño e intentó delinear un programa de enseñanza textil al estilo de la Bauhaus para comunidades otomíes. Dicho programa sería parte del proyecto del gobierno de Lázaro Cárdenas para un denominado Instituto Textil. Sin embargo, el final del gobierno cardenista significaría también el término del proyecto de la diseñadora.

Desde su arribo a México capturó su atención la producción cultural de la zona otomí, la cual eventualmente la pondría en contacto con el artículo del antropólogo Francisco Rojas titulado *Las industrias otomíes del Valle del Mezquital*⁶, donde el autor desplegó las actividades económicas-culturales de este espacio e hizo referencias detalladas acerca de las industrias de tejido de las comunidades otomíes. Posiblemente la diseñadora observó en los tejidos mexicanos una particular manera de comunicar conocimiento, punto que desde sus estudios en la escuela vanguardista había sido el eje de sus reflexiones. Según sus ideas, los tejidos que acompañan la ropa y otros objetos están diseñados para contar historias que llevan consigo toda la carga del pasado, la cual se va acumulando y contribuye a la definición de diversas comunidades.

in indigenous techniques a starting point for their production, and found a fertile artistic and cultural field for experimentation. Léna Bergner-Meyer and Anni Albers moved to Mexico during the late 1930s, each guided by different concerns that led them to develop artistic processes inspired by their explorations of culture, indigenous knowledge, and the landscape.

Léna Bergner-Meyer reached the port of Veracruz on June 1st 1939 along with her husband, the architect Hannes Meyer; her access to Mexico being a permit to work as a teacher for the Ministry of Public Education⁵. Since their arrival, the couple forged bonds with a wide network of architects, urban planners, and Mexican artists, such as José Luis Cuevas Pietrasanta, Enrique Yáñez y Fuente, Leopoldo Méndez, Tina Modotti, Raúl Cacho, and Clara Porset, to name a few, which led them to become immersed in cultural projects that were both rich and varied. The weaver, a graduate from the German institution, had a concern for creating social programs related to design and thus tried to outline a Bauhaus-style textile education program for the Otomí communities. A program which was to be a part of Lázaro Cárdenas' government plan: the would-be-called Textile Institute. However, the designer was never to see the materialization of the program, as the end of the Cárdenas government also meant the end of the project. Since her arrival in Mexico she became interested in the cultural production of the Otomí region, an interest particularly sparked by an article by anthropologist Francisco Rojas titled *The Otomí Industries of the Mezquital Valley*⁶ [*Las industrias otomíes del Valle del Mezquital*]. The author unfolded the economic and cultural activities of the area, and gave detailed references on the textile industries of the Otomí communities. Perhaps the designer saw in those Mexican weavings a particular way of transmitting knowledge, an issue that had been at the core of her reflections since her time at the avant-garde school. She believed that the weavings found in clothing and other objects are designed to tell stories that hold the weight of an ever-accumulating past that defines diverse communities.

Although Léna Bergner-Meyer didn't have a very active textile production in Mexico, she produced works that

5. Departamento de Migración, Archivo General de la Nación, México.

6. Hojas sueltas del artículo en Fondo Léna Bergner, Bauhaus Archiv, Berlín.

5. Department of Immigration, General Archives of the Nation, Mexico.

6. Loose pages of the article in the Léna Bergner Fund, Bauhaus Archiv, Berlin.



Aunque Léna Bergner-Meyer no tuvo una producción textil tan activa en México, realizó trabajos que por un lado dejan ver su acercamiento a las técnicas de los pueblos originarios y su observación de la vida cotidiana de éstos. En uno de sus trabajos se pueden observar una trama y una urdimbre gruesas —mucho más que las utilizadas en la Bauhaus y en las fábricas de Moscú de aquella época— donde la lana da forma a figuras naturales con un orden geométrico, se trata de una serie de tres animales dispuestos verticalmente. Este tapiz bien podría confundirse con el trabajo de un artesano otomí, lo que nos plantea la delicada observación que la diseñadora alemana tuvo hacia las técnicas antiguas. En otro de sus trabajos, un tapiz con diseños mexicanos⁷, puede advertirse el relato del día a día de algunos pobladores. En este gobelino resalta la escena de una mujer sentada en un petate frente a un telar de cintura que está amarrado al tronco de un frondoso nopal: una imagen que nos habla del impacto que ésta y otras técnicas ocasionaron en Bergner.

Como ya se mencionó, la pareja de Hannes Meyer no fue la única diseñadora de la Bauhaus interesada en las técnicas y cultura mexicanas. Anni y Josef Albers llegaron a México en 1935, donde pasaban largas temporadas que alternaban con sus actividades pedagógicas en Estados Unidos. Ellos también se rodearon de un grupo de artistas, arquitectos y coleccionistas como Diego Rivera, Juan O’Gorman, Inés Amor y Luis Barragán. Anni Albers se interesó al igual que Léna Bergner por la manera en que los textiles formaban parte de una estrategia de comunicación y hacia 1936 realizó *Monte Albán*,⁸ un tapiz de elementos tanto figurativos como abstractos que claramente demuestra la fascinación que los Albers tuvieron por la arquitectura y paisaje mexicanos. Durante sus viajes recorrieron el Valle de México, Puebla y Oaxaca principalmente⁹, capturando en distintos soportes la admiración que sentían por los pueblos originarios y coleccionando también una gran diversidad de figuras prehispánicas.

Para la diseñadora, México era una “tierra prometida del arte abstracto” y esta idea, aunada al pensamiento que

reflect her approach to the native peoples and her observation of their daily lives. One of her works displays a thick weave and warp —even more so than those from the Bauhaus and the Moscow factories of that time— where the wool gives shape to natural patterns ordered geometrically in a series of three animals arranged in a vertical composition. This is a tapestry that could easily pass as the work of an Otomí artisan, revealing the careful observation that the designer made of the ancient techniques. In another work, a tapestry with a Mexican design⁷, she portrays the everyday life of a community. The tapestry highlights a scene of a woman sitting on a traditional reed mat, in front of a backstrap loom that is tied to the base of an overgrown prickly pear plant: an image that attests to the impact that this and other techniques had on Bergner.

As it was previously mentioned, Hannes Meyer’s partner was not the only Bauhaus designer interested in Mexican techniques and culture. Anni and Josef Albers arrived in Mexico in 1935, where they would spend long periods of time as they alternated with their teaching activities in the United States. They also surrounded themselves with a group of artists, architects, and collectors such as Diego Rivera, Juan O’Gorman, Inés Amor, and Luis Barragán. Just like Léna Bergner, Anni Albers became interested in textiles as a strategy for communication and in 1936 she created *Monte Albán*⁸, a tapestry joining figurative and abstract elements which also shows the fascination that both she and Josef Albers felt for the landscape and architecture of Mexico. Their travels took them mainly to the Valley of Mexico, Puebla, and Oaxaca⁹; they used different mediums to portray the admiration they felt for the native peoples, and collected a vast array of pre-Hispanic figures.

The designer felt that Mexico was a ‘promised land for abstract art’. This notion, along with her and Josef Albers’ shared belief that art is a universal language, might have been the trigger that led her to identify in Mexican weavings “a complementary scaffolding for oral memory, of parentage systems, lineage, and beliefs that compromise the

7. Léna Meyer-Bergner, *Entwurf eines Gobelins mit mexikanischen Folkloremotiven*, 1952, Stiftung Bauhaus Dessau.

8. Anni Albers, *Monte Albán*, 1936, Harvard University Art Museums.

9. Brenda Danilowitz, “No estamos solos: Anni y Josef Albers en Latinoamérica”, en *Anni Albers Josef: viajes por Latinoamérica* (Madrid : MALI, 2008).

7. Léna Meyer-Bergner, *Entwurf eines Gobelins mit mexikanischen Folkloremotiven*, 1952, Stiftung Bauhaus Dessau.

8. Anni Albers, *Monte Albán*, 1936, Harvard University Art Museums.

9. Brenda Danilowitz, “No estamos solos: Anni y Josef Albers en Latinoamérica”, en *Anni Albers Josef: viajes por Latinoamérica* (Madrid : MALI, 2008).

compartía con Josef Albers sobre el arte como un lenguaje universal, podría ser el detonante que la llevó a observar en los textiles mexicanos un “(...) soporte complementario de una memoria oral, de sistemas de parentesco, linaje y creencias que comprometen al tejedor”¹⁰. Un ejercicio interesante es el que Anni Albers realizó con *Escrituras Antiguas*, también en 1936, donde sin dejar de lado los conocimientos adquiridos en las clases de Paul Klee, experimentó con el bagaje y las experiencias que en ese momento adquirió en las ruinas y códices antiguos, generando así un híbrido entre figuras vanguardistas e indígenas. A partir de su llegada a Latinoamérica, Anni Albers se refirió a los textiles como *pictóricos*, y ya no sólo como *funcionales*, otorgándoles un estatus similar al de la pintura en caballete¹¹. Tanto Anni Albers como Lena Bergner-Meyer utilizaron sus conocimientos en las técnicas y observaciones textiles como base de sus posteriores incursiones en la gráfica.

Como han escrito Paulina Brugnoli y Soledad Hoces¹², las técnicas artesanales latinoamericanas estimularon a artistas de la Bauhaus en momentos cruciales de cambios tecnológicos y sociales. Esta constante actualización de conceptos se hace visible en el trabajo de Carla Fernández, quien al igual



10. Anni Albers y sus grandes maestros, los tejedores andinos”, en *Anni Albers Josef: viajes por Latinoamérica* (Madrid : MALI, 2008).

11. Danilowitz, “No estamos solos: Anni y Josef Albers en Latinoamérica”.

12. Paulina Brugnoli y Soledad Hoces de la Guardia, “Anni Albers y sus grandes maestros, los tejedores andinos”, en *Anni Albers Josef: viajes por Latinoamérica* (Madrid : MALI, 2008).

weaver.”¹⁰ An interesting exercise is the one that Anni Albers conducted through *Ancient Writings* [*Escrituras Antiguas*], also in 1936. In this piece Albers experimented with the baggage and experiences she had acquired through the ruins and the ancient codices, and rather than discarding the knowledge she acquired in her classes with Paul Klee, was able to create a hybrid between avant-garde and indigenous figures. After her arrival to Latin America, Anni Albers started referring to textiles as *pictorial*, rather than merely *functional*, giving them a similar status to easel painting¹¹. It seems that Anni Albers Léna Bergner-Meyer used their knowledge of the techniques and their textile observations as a basis for their later incursions in graphic art.

As Paulina Brugnoli and Soledad Hoces¹² have written, Latin American artisanal techniques stimulated the artists of the Bauhaus at crucial moments of social and technological upheaval. This constant updating of concepts becomes visible in the work of Carla Fernández, who (perhaps in a way similar to the two modern designers) has traveled through parts of Mexico with the purpose of learning and rediscovering those pieces of knowledge that are no longer considered part of the concepts *modern* and *current*. The simplicity of the shapes,



10. Anni Albers y sus grandes maestros, los tejedores andinos”, en *Anni Albers Josef: viajes por Latinoamérica* (Madrid : MALI, 2008).

11. Danilowitz, “No estamos solos: Anni y Josef Albers en Latinoamérica”.

12. Paulina Brugnoli y Soledad Hoces de la Guardia, “Anni Albers y sus grandes maestros, los tejedores andinos”, in *Anni Albers Josef: viajes por Latinoamérica* (Madrid: MALI, 2008).

que ambas diseñadoras, ha recorrido parte de México con el objetivo de aprender y re-descubrir aquellos conocimientos que actualmente ya no se consideran parte de los conceptos *moderno y actual*. Tanto la simplicidad en las formas, como la compleja y rica manera de tejer, fueron los elementos que generaron sorpresa y encantamiento en las artistas alemanas, generando nuevos vínculos —más no los últimos— entre la modernidad y las técnicas ancestrales. Las técnicas artesanales mexicanas tienen un lugar en el campo artístico más allá de las significaciones populares (en el sentido del *Mexican curios*), son elementos que generan debates, nuevos conocimientos, resignificaciones y que se comprometen con las necesidades del arte, los objetos funcionales y la cultura actuales.

UN AGRADECIMIENTO ESPECIAL A
MARCO CLAUDIO SANTIAGO MONDRAGÓN
POR SU CO-AUTORÍA EN ESTA INVESTIGACIÓN.

as well as the rich and complex method of weaving, were elements that prompted surprise and delight in the German artists, forging new —though by no means the last— bonds between modernity and ancient techniques. The Mexican artisanal techniques have a place in art that goes beyond their popular significance (in the *Mexican curios* sense), for they are elements that encourage debate, new knowledge, re-significations, and a commitment to the current needs of art, functional objects, and culture.

OUR SPECIAL THANKS TO
MARCO CLAUDIO SANTIAGO MONDRAGÓN
FOR HIS CO-AUTHORSHIP OF THIS RESEARCH.

Diferencias entre la indumentaria indígena
y la indumentaria sastreada

CARLA FERNÁNDEZ

INDUMENTARIA INDÍGENA	INDUMENTARIA SASTREADA
Dedos y cuartas	Centímetros o pulgadas
Codos	Yardas
Silueta geométrica	Silueta ajustada al cuerpo
Uso de hilos para medir	Uso de reglas
Costuras hechas a mano	Costuras hechas a máquina
Cortes rectos	Cortes curvos
Nudos y fajas	Botones
Sin cortes o bien se rasga la tela	Uso de tijeras

INDUMENTARIA INDÍGENA

En la siguiente gráfica veremos de manera condensada las diferencias entre la indumentaria indígena, basada en el cuadrado, y la indumentaria sastreada, definida por las formas curvas del cuerpo humano. Dichos contrastes son los que marcan la concepción y los adornos en una y otra.

Differences between indigenous
and tailored garments

INDIGENOUS GARMENTS	TAILORED GARMENTS
Fingers and palms	Centimeters or inches
Forearms	Yards
Geometric silhouette	Silhouette fitted to the body
Threads used to measure	Ruler used to measure
Seams are handmade	Seams are machine-sewn
Straight cuts	Curved cuts
Sashes and knots	Buttons
Join or torn rather than cut	Use of scissors

INDIGENOUS GARMENTS

This next table summarizes the main differences between indigenous dress, based on the square, and tailored attire, defined by the curved shape of the human body. These contrasts mark how the different types of garments are conceptualized and embellished.

INDUMENTARIA INDÍGENA INDUMENTARIA SASTREADA

Silueta	La silueta del traje tradicional indígena es geométrica y viste al cuerpo sin ceñirlo. Esta indumentaria no destaca el cuerpo humano sino el vestido.	La indumentaria sastreada luce las formas de la gura humana, priorizando partes determinadas de la silueta según la moda de la época. El traje se amolda al cuerpo.
Patronaje	El patronaje se deriva de cuadrados y rectángulos. Utilizan los lienzos tal y como salen del telar de cintura y los unen sin cortarlos. Incluso aquellas prendas que simulan la silueta sastreada siguen la misma fórmula cuadrangular sin corte, y es mediante plisados en la tela que el vestido se ajusta al cuerpo.	Para conseguir las formas de la figura humana, el patronaje sastreado requiere un sistema de trazos que la delinee, los cuales se consiguen a través de medidas y cálculos que trasladan el cuerpo al patrón de papel. Estos trazos suelen ser curvos.
Cortes y sobrantes	La tela no se corta. No usan tijeras, aunque tienen acceso a ellas. Los textiles se conservan tal y como salen del telar de cintura; incluso cuando usan telas industriales, no las cortan sino que las rasgan, manteniendo por lo general la medida del ancho del telar de cintura. La tela no se desperdicia, ya que no existen cortes. Para el indígena, si se fragmenta el lienzo, la historia del textil queda incompleta.	Para poder ajustar la tela al cuerpo, tiene que cortarse siguiendo sus curvas naturales. Es imprescindible el uso de tijeras para hacer este tipo de cortes. La tela se desperdicia porque los cortes son curvos. El textil está al servicio del corte y del diseño del traje.

INDIGENOUS GARMENTS TAILORED GARMENTS

Silhouette	The silhouette of traditional indigenous dress is geometrical and drapes the body loosely. It is designed not to accentuate the human form, but the garment itself.	Tailored clothing shows the shape of the human figure and highlights specific parts, depending on current fashions. Garments are fitted to the body.
Patterns	Clothes patterns are derived from squares and rectangles. The cloth is used straight off the backstrap loom without alteration, and the pieces or webs are joined together without cutting. Even garments made to resemble tailored silhouettes follow the same quadrangular pattern. Instead of cutting, pleats are used to fit the clothing to the body.	The curves of the human figure are captured through a series of measurements and calculations that use lines to mark out form and transfer the shape of the body onto paper patterns. These lines tend to be curvaceous.
Cuts and Remnants	The cloth is never cut. Scissors are not used despite being readily available. The shape of the cloth as it comes off the backstrap loom is preserved. Even industrial cloths are not cut; instead they are torn to roughly the same width as the cloth produced on the backstrap loom. No cloth is wasted as there is no cutting. Indigenous people believe that if a piece of cloth is fragmented, the story the cloth tells is incomplete.	If the cloth is to fit closely, it must be cut to follow the natural curves of the body. Scissors are essential for making these curved cuts. Curved cuts result in wasted cloth. The fabric is merely the material used to produce the cut and design of the clothing.

INDUMENTARIA INDÍGENA INDUMENTARIA SASTREADA

Costuras	Las costuras y acabados se hacen generalmente a mano y son parte del adorno y el lujo dado a las prendas. Muchas veces tienen significados simbólicos. En aquellas comunidades donde se usa la máquina de coser, se emplea como si fuera la mano: bordando y dibujando sobre las telas.	Las costuras se hacen a máquina. Salvo en casos excepcionales no son un elemento decorativo de las prendas y se pretende disimularlas, demostrando la limpieza del corte.
Medidas	Usan su cuerpo para medir. Las proporciones se definen con dedos, cuartas y codos.	Se utilizan cintas métricas y reglas que se traducen en centímetros o pulgadas.
Botonaduras	La tela se envuelve alrededor del cuerpo utilizando nudos, fajas y amarres en lugar de botones. Las comunidades que los usan suelen darles una función decorativa.	Se utilizan botones, ganchos y cierres porque son los sistemas más efectivos para ajustar la ropa al cuerpo. Así se evita el exceso de tela y se consigue una silueta limpia y ceñida al cuerpo.

INDIGENOUS GARMENTS TAILORED GARMENTS

Stitching	Stitching and trimming are usually done by hand. The stitching forms part of the decoration and richness given to each garment, and quite often has symbolic meaning. Communities with access to sewing machines use them to simulate hand stitching: embroidering and drawing on the cloth itself.	Stitching is done by machine. It is not decorative, only in exceptional cases, and tends to be hidden in order to reveal cleaner lines.
Measurements	The body is used to measure. Measurements are taken using fingers, palms and cubits (the length of the forearm up to the elbow).	Tape measures and rulers are used to give measurements in centimeters or inches.
Fastenings	The cloth is wrapped around the body using knots, tucks and ties instead of buttons. Communities that use buttons do so for more decorative purposes.	Buttons, hooks and zippers are used as they are the most effective means of fitting the garment to the body. Excessive fabric is therefore removed to give the clothing a cleaner, closer-fitting shape.



Talleres para desaprender

MATERIAL INCLUIDO.

INFORMES Y REGISTRO: talleres@fundacionjumex.org

CUPO LIMITADO.

BORDADO EN CHAQUIRA OTOMÍ DE PUEBLA

El taller Bordado en chaquira otomí de Puebla es uno de dos talleres dentro del programa que operan como introducción al contexto histórico y cultural bajo el cual son creados los bordados otomíes, buscando así que a partir de esta información y técnica los participantes consigan crear un documento bordado. Los bordados otomíes son generados bajo un riguroso ritual de documentación social, son tributo a la comunidad y a sus sucesos más importantes como la cosecha, la siembra, el matrimonio o el nacimiento. Tienen una función mágica y redentora con la tierra y sus habitantes.

El taller provee una breve explicación apoyada en imágenes y muestras en vivo del bordado otomí, así como su uso y función dentro de la comunidad en Pahuatlán, Puebla. También incluye la muestra y armado de una pequeña pieza bordada en chaquira.

Este taller, de 6 horas de duración, se ofrece en dos horarios distintos a lo largo de tres días.

Grupo 1:
23–25.MAR.2016
11AM–1PM

Grupo 2:
23–25.MAR.2016
4PM–6PM

Tallerista: Maribel Fuentes
Edad: recomendado para mayores de 12 años

TELAR DE CINTURA CON ARTESANAS CHIAPANECAS

El telar de cintura es una de las herramientas principales del tejido indígena en México. Algunos de los textiles más hermosos y complejos de la historia han sido creados en este simple, portátil y económico sistema en el cual una correa es colocada alrededor de la cintura de los tejedores para sostener el telar tendido.

Telar de cintura con artesanas chiapanecas es un taller intensivo de cuatro días, impartido por Cecilia Gómez Díaz y Margarita López Hernández, dos maestras tejedoras del estado de Chiapas. Los integrantes de este taller podrán crear textiles basados en las técnicas de brocados de íconos tradicionales mayas de San Andrés Larráinzar y Zinacantán, los cuales pueden más tarde convertirse en parte de un atuendo o en arte textil. Cada participante podrá llevarse a casa el telar de cintura que reciba en el taller.

Más allá de la técnica, se trata de una experiencia en la que los integrantes podrán sumergirse tanto en algunas de las tradiciones textiles más antiguas, como en nuevas formas de pensamiento.

Grupo 1:
30.MAR–02.ABR.2016
11AM–4PM

Grupo 2:
05–08.ABR.2016
11AM–4PM

Talleristas: Cecilia Gómez y María Pérez
Edad: recomendado para mayores de 15 años

RAÍZ CUADRADITA:
MODA Y CONFECCIÓN CON CARLA FERNÁNDEZ

Basado en la forma tradicional de confección en México y utilizando cuadrados y rectángulos podrás crear, en tan sólo un

par de horas, tu propio diseño a tamaño real. El taller estará impartido por la diseñadora de moda Carla Fernández.

Al final del taller, los asistentes podrán mostrar sus creaciones en un desfile. Este taller introductorio se desarrollará en una sesión de 2 horas de duración, en la cual se visitará la exposición La diseñadora descalza: Un taller para desaprender.

El taller está dirigido a niñas y niños con edades comprendidas entre los 6 y los 14 años, con interés por el diseño, el teatro o, simplemente, con ganas de disfrutar y aprender una nueva disciplina.

Grupo 1:
09.ABR.2016
12PM-2PM

Grupo 2:
10.ABR.2016
12PM-2PM

Talleristas: Carla Fernández y su equipo
Edad: recomendado para jóvenes de 6 a 14 años

—
RAÍZ CUADRADA:
MODA Y CONFECCIÓN CON CARLA FERNÁNDEZ

La indumentaria indígena tradicional en México se realiza a partir de cuadrados y rectángulos, utilizando pliegues, dobleces y costuras que pueden llegar a lograr cualquier otra figura geométrica. A este método endémico, Carla Fernández le llama Raíz cuadrada porque utiliza las raíces de México y el cuadrado característico de estas prendas.

A lo largo del taller Raíz cuadrada: moda y confección con Carla Fernández los asistentes tendrán la oportunidad de aprender este sistema de moda y confección, y podrán realizar su propia prenda a tamaño real. Además, Carla Fernández enseñará la metodología de trabajo que utiliza para desarrollar nuevos productos con las comunidades indígenas mexicanas.

Este taller tiene una duración de 15 horas, y se realizará dentro del espacio de la exposición La diseñadora descalza: Un taller para desaprender.



Grupo 1:
12-14.ABR.2016
11AM-4PM

Talleristas: Carla Fernández y su equipo
Para mayores de edad

TENANGOS: BORDADO OTOMÍ DE TENANGO
DE DORIA, HIDALGO

Tenangos: Bordado otomí de Tenango de Doria, Hidalgo es uno de dos talleres que operan como introducción al contexto histórico y cultural bajo el cual son creados los bordados otomíes, buscando así que a partir de esta información y técnica los participantes consigan crear un documento bordado. Los bordados otomíes son generados bajo un riguroso ritual de documentación social, son tributo a la comunidad y a sus eventos más importantes como la cosecha, la siembra, el matrimonio, o el nacimiento. Tienen una función mágica y redentora con la tierra y sus habitantes.

Durante este el taller los participantes tendrán la oportunidad de acercarse a la técnica y origen de los bordados tenangos de la región otomí con sus dos tipos de puntada, pata de gallo y punto atrás. También podrán aprender sobre la combinación y significado de los colores proyectados, así como su cultura y tradición.

Este taller está previsto para dos grupos en dos horarios distintos a elegir, trabajando durante un total de 6 horas a través de tres días.

Grupo 1:
15-17.ABR.2016
12PM-2PM

Grupo 2:
15-17.ABR.2016
4PM-6PM

Tallerista: Enndy López
Edad: recomendado para mayores de 12 años

TEJIDO SUBVERTIDO: COLECTIVO DE DISEÑO

Un taller de tres sesiones para tejedores en agujas, gancho y principiantes interesados en aprender técnicas de tejido sencillas para yarnbombing o grafitti tejido; intervenir el espacio urbano con textiles. Imparte Lana Desastre, un colectivo de tejedoras de Ciudad de México y Ciudad Juárez.

Grupo 1:
20-22.ABR.2016
4PM-6:30PM

Tallerista: Lana Desastre
Edad: recomendado para mayores de 12 años

EMPRENDIMIENTO EN LAS NUEVAS
INDUSTRIAS CREATIVAS

Este taller de dos sesiones es un espacio para aquellos creativos que quieren iniciar su propio negocio. Examinaremos las ideas y propuestas de los participantes y las problemáticas con las que se han enfrentado ofreciendo potenciales soluciones. También serán discutidas las herramientas básicas que son necesarias para construir un negocio creativo y sustentable: desde el conocimiento de uno mismo como emprendedor hasta el papel de un contador de confianza.

En específico se abordarán los siguientes temas: la creatividad y los negocios, la competitividad, la comercialización, el liderazgo y la administración para creativos.

Grupo 1:
03.MAY.2016
1PM-6PM

05.MAY.2016
1PM-6PM

Tallerista: Cristina Rangel Smith
Edad: recomendado para mayores de 18 años

PRE-TEXTOS: UN TALLER PARA EDUCADORES

A través del taller Pre-Textos: un taller para educadores los participantes podrán divertirse jugando con textos desafiantes a la par que desarrollarán su atención a los detalles y ejercerán destrezas interpretativas.

Esta actividad consiste en reciclar un texto a partir de sus componentes conceptuales, léxicos o gramaticales. Pre-Textos acompaña a los participantes en la intervención en la literatura, aproximándose de un modo significativo a los textos, de modo que sea posible adueñarse del lenguaje y de otros medios de expresión. Al tratar la lectura como un pretexto para jugar, se elimina el miedo al análisis del texto y se abre la posibilidad de adquirir un capital cultural que mitigue la desigualdad y enriquezca el desarrollo intelectual.

Centrado en la creación de capacitadores, este taller está enfocado a educadores, artistas y agentes culturales.

Grupo 1:
11.MAY.2016
4PM-7PM

13.MAY.2016
4PM-7PM

Tallerista: Doris Sommer
Edad: recomendado para mayores de 18 años

COMERCIALIZACIÓN DE MODA EN MÉXICO

Comercialización de moda en México está enfocado a posicionar y mejorar la comercialización de moda. En este taller se podrán adquirir las bases para mejorar la comercialización de un taller o una marca de moda confeccionada a partir de la intervención creativa y comercial de los artesanos. La sesión abarca el análisis de la comercialización de moda en México en los últimos dos años y el estudio del sistema de comercialización directa con el cliente minorista e indirecta con clientes de mayoreo.

Además, se capacitará a los asistentes en el logro de una comunicación exitosa entre el artesano y el consumidor a través de agentes de ventas.

Grupo 1:
14.MAY.2016
12PM-3PM

Tallerista: Alfredo Farah
Edad: recomendado para mayores de 18 años

LA MODA SE COMUNICA: NUEVOS MEDIOS DIGITALES

Partiendo del actual auge en la venta y distribución de moda en línea, el taller La moda se comunica: Nuevos medios digitales ofrecerá a sus participantes la posibilidad de crear y medir campañas de marketing digital, compartiendo las tendencias actuales y creando estrategias efectivas para la comunicación digital y la venta en línea.

Grupo 1:
15.MAY.2016
12PM-3PM

Tallerista: Diego Lacayo Jaén
Edad: recomendado para mayores de 18 años





Performance

En el contexto de *La diseñadora descalza: un taller para desaprender*, Rashaun Mitchell y Silas Riener, realizarán un performance con los objetos de la exposición. Desde 2010 Rashaun Mitchell y Silas Riener han creado danza en respuesta a entornos espaciales complejos y activos, fusionando a menudo elementos de la fantasía, el absurdo y la contemplación tranquila. Su trabajo toma formas variadas desde lugares con instalaciones específicas y bailes improvisados. Después de trabajar juntos en el Merce Cunningham Dance Company, Mitchell y Riener comenzaron a trabajar en proyectos de danza que constantemente los llevan a desentrañar los límites de la investigación de la misma, con un gran interés en la manera en que la abstracción y la representación coinciden en el cuerpo.

Juntos han sido parte del programa Extended Life de Lower Manhattan Cultural Council, City Center Choreography Fellows, y han tenido residencias artísticas en EMPAC, Mount Tremper, Wellesley College, Jacob's Pillow, y Pieter LA. Su trabajo se ha presentado en MoMA PS1 como parte de Greater NY, The Chocolate Factory, New York Live Arts, Danspace Project, Vail International Dance Festival, REDCAT, ICA Boston y O Miami Poetry Festival.

Rashaun Mitchell es un coreógrafo, performer y profesor que vive y trabaja en Nueva York. Su trabajo se enfoca en la creación de nuevos vocabularios para la danza performativa, teniendo en cuenta los entornos como un vehículo para la comunicación metafórica, intertextual, y aspectos basados en la danza y el performance. Su coreografía ha sido presentado por el MoMA PS1, New York Live Arts, Danspace Project, Baryshnikov Art Center, RECAT, Lower Manhattan Cultural Council, La Mama Moves Festival, Mount Tremper Arts, Skirball Center en la NYU, el Museum of Arts and Design, y en numerosos lugares y universidades.

Silas Riener se graduó de Princeton University en 2006 con el título en Literatura Comparada y certificados en Escritura Creativa y Danza, con un enfoque en Lingüís-

Performance

In the context of *The Barefoot Designer: A Workshop to Unlearn*, Rashaun Mitchell and Silas Riener will do a performance with the objects of this exhibition. Since 2010 Mitchell and Riener have created dance in response to complex and active spatial environments, often merging elements of fantasy, absurdity, and quiet contemplation. Their work takes many forms, from site-specific installations and improvisational dances. After working together in the Merce Cunningham Dance Company, Mitchell and Riener began collaborating on dance projects, which continually push at the unraveling boundaries of dance research, with a keen interest in the way abstraction and representation coincide in the body.

Together they have been part of Lower Manhattan Cultural Council's Extended Life program, City Center Choreography Fellows, and have been artists-in-residence at EMPAC, Mount Tremper, Wellesley College, Jacob's Pillow, and Pieter LA. Their work has been presented at MoMA PS1 as part of Greater NY, The Chocolate Factory, New York Live Arts, Danspace Project, the Vail International Dance Festival, REDCAT, ICA Boston, and the O Miami Poetry Festival.

Rashaun Mitchell is a choreographer, performer and teacher living and working in NYC. His work focuses on the creation of new vocabularies for dance performance. It takes into account its surroundings as a vehicle for communicating metaphorical, intertextual, and sense-based aspects of dance and performance. His choreography has been presented by MoMA PS1, New York Live Arts, Danspace Project, Baryshnikov Arts Center, RECAT, Lower Manhattan Cultural Council, La Mama Moves Festival, Mount Tremper Arts, Skirball Center at NYU, the Museum of Arts and Design, and at numerous venues and universities.

Silas Riener graduated from Princeton University in 2006 with a degree in Comparative Literature and certificates in Creative Writing and Dance, with a focus on linguistics. He was a member of the Merce Cunningham

tica. Fue miembro de Merce Cunningham Dance Company desde noviembre de 2007 hasta su cierre a finales de 2011. En 2012 recibió el New York Dance y Performance Award (Bessie) por su performance en *Split Sides* de Cunningham. Riener completó su Maestría en Danza en la Tisch School of the Arts de NYU (2008).

Dance Company from November 2007 until its closure at the end of 2011, and received a 2012 New York Dance and Performance Award (Bessie) for his solo performance in Cunningham's *Split Sides*. Riener completed his MFA in Dance at NYU's Tisch School of the Arts (2008).



La Diseñadora Descalza: Una pasión por el Diseño Radical y la Comunidad

PIERANNA CAVALCHINI

Carla Fernández es una diseñadora radical que crea su impactante moda adaptando técnicas y estilos tradicionales. Para ella la tradición no es estática, y sólo el nuevo diseño puede prevenir que el legado de las artesanías mexicanas se pierda. El diseño de patrones en México tiene una historia única. A través de los siglos las tradiciones textiles prehispánicas han evolucionado, y hoy constituyen un complejo conjunto de formas y patrones. Colaborando con artesanos provenientes de comunidades indígenas de México, Fernández reinterpreta sus complejos sistemas de patrones de textiles e indumentaria pre-industrial. Ella ha recogido y catalogado cientos de diseños tradicionales —categorizados por pliegues, dobleces, y puntadas— inspirándose de un repertorio ancestral de ideas para crear una moda contemporánea.

Carla Fernández ha fundado un modelo de negocio ético y sustentable que incluye una marca de moda y un estudio de diseño de mobiliario. Ella ha experimentado con nuevas formas de revivir y conservar habilidades artesanales ancestrales. Mediante viajes, investigación y trabajo incansable a través de las diversas regiones de México, la diseñadora ha forjado relaciones perdurables con todo tipo de hilanderos, tejedores, bordadores, y creadores de indumentaria. Tales comunidades artesanales, muchas de las cuales residen en las entrañas del territorio mexicano, preservan una riqueza de talentos y valores que son la raíz de la marca “hecho a mano en México”. Fernández cree que estos talentos y valores se deben reconocer, preservar y legar a las generaciones jóvenes. Sobre todo, los artesanos merecen reconocimiento y retribución por su propiedad intelectual, además de sus productos finales. Estos ingresos constituyen la base para una producción tradicional continua, que se ve catapultada al mundo de la alta costura con los diseños radicales de Carla.

Trabajando de manera colaborativa con artesanos indígenas, quienes aún utilizan técnicas inmemoriales como

The Barefoot Designer: A Passion for Radical Design and Community

Carla Fernández is a radical designer who creates her stunning fashions by adapting traditional techniques and styles. She believes that tradition is not static, and that only new design can prevent the legacy of Mexican handicrafts from being lost. Patterning in Mexico has a unique history. Over the centuries pre-Hispanic textile traditions have evolved into a complicated collection of shapes and patterns. In collaboration with artisans from indigenous communities throughout Mexico, she reinterprets complex patterning systems from pre-industrial textiles and garments. Fernández has collected and cataloged hundreds of traditional designs—categorized by pleats, folds, and stitching—taking inspiration from an ancient repertoire of ideas to create her own very contemporary fashion.

Carla Fernández has founded an ethical and sustainable business model that includes a fashion label and a unique mobile design studio. She has experimented with new ways of reviving and sustaining ancient artisanal skills. By traveling, researching and working relentlessly for years across the many regions of Mexico, she has forged lasting relationships with all manners of spinners, weavers, embroiderers, and garment makers. These artisanal communities, many of which reside in the deep Mexican hinterlands, guard a wealth of skills and values that are the roots of the brand “made by hand in Mexico”. Fernández believes these skills and values need to be recognized, preserved and passed on to younger generations. Most importantly artisans are recognized and paid for their intellectual property not just the making of the final product. This income provides them the basis for an ongoing traditional production, which Carla’s radical design then catapults into the realm of high fashion.

Working collaboratively with indigenous artisans, who still use age-old techniques such as the back-strap loom, natural dyeing, embroidery and complex patterning, Carla Fernández

el telar de cintura, el entintado natural, el bordado y los patrones complejos, Carla Fernández ha creado un lenguaje de moda singular y contemporáneo. Su estilo radical es claro e identificable y está en constante evolución. El poder de su ADN radica en la geometría del cuadrado y el rectángulo y sus orígenes prehispánicos; su éxito está en su flexibilidad. Un *Barragán* es un chal que se puede volver suéter, una *Gercha* es un abrigo que se puede usar como falda, y un *Molinillo* es un agitador de chocolate que se puede volver brazalete, o convertirse en los tacones de los zapatos más atrevidos.

Su empresa de moda se distingue por tener dos líneas de productos: una de artesanías y una prêt-à-porter. Esto le permite reconciliar las técnicas lentas e intrincadas de los artesanos con el paso acelerado de la industria de la moda. Producir una vestimenta utilizando técnicas manuales toma tiempo. Un artesano puede invertir varios meses de trabajo en una pieza de un metro de largo, hilando, entintando, tejiendo y cosiendo. Estas vestimentas cuentan las historias de los artesanos que las hicieron y de sus orígenes étnicos. La producción por lo general es reducida y cara, y su exclusividad radica en su originalidad y en la manera en que está hecha.

Con la colaboración del artista y cineasta Ramiro Chaves, Fernández ha producido una serie de cortometrajes que ilustran las técnicas utilizadas. De esta manera ofrece un vistazo a los complejos procesos y estéticas artesanales. Del mismo modo, se ha apoyado de la colaboración con artistas de diversas disciplinas para producir los diferentes elementos de la exposición, como la serie fotográfica de su colección de verano por Graciela Iturbide, las máscaras y los exhibidores de Pedro Reyes, el performance de Rashaun Mitchell y Silas Riener, y el taller de telar de cintura que ofrecen Cecilia Gómez Díaz y Margarita López Hernández. Todo esto combina el arte y la práctica en una experiencia colaborativa que puede ser gratamente compartida por todos.

FRAGMENTO DEL TEXTO DE PIERANNA CAVALCHINI
CURADORA TOM Y LISA BLUMENTHAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO
ISABELLA STEWART GARDNER MUSEUM
FEBRERO 2016

has created her own singular contemporary fashion language. Her radical style is clear and identifiable and is continuously evolving. The power of its DNA lies in the geometry of the square and the rectangle and its pre-Hispanic origins; its success is its flexibility. A *Barragan* is a shawl that can become a sweater, a *Gercha* is a coat that can be worn as a skirt, and a *Molinillo* is chocolate stirrer that can become bracelet, or be made into the heels of the most stunningly daring shoes.

Her fashion business is distinguished by having two product lines: a handicraft line and a prêt-à-porter line. This enables her to reconcile the artisans' slow and intricate techniques, like hand embroidery, brocades and weaving, with the fast pace of the fashion industry. Making a garment using handicraft techniques takes time. An artisan can invest many months of labor in a piece that is a meter long spinning, dyeing, weaving and sewing. These garments tell stories about the artisans who made them and their ethnic origins. Production is often small and expensive and it is in the originality of the garments and the way they are made that their exclusivity resides.

With the collaboration of filmmaker and artist Ramiro Chaves, Fernández has produced a series of short videos illustrating the techniques used. In this manner she provides an insight into the complex artisanal processes and aesthetics. In the same way, she has relied on collaboration with artists from diverse disciplines to produce the different elements in the exhibition, such as Graciela Iturbide's fashion shoot of Fernández's summer collection, Pedro Reyes' masks and displays, the dance performance by Rashaun Mitchell and Silas Riener, and the backstrap-loom workshop given by Cecilia Gómez Díaz and Margarita López Hernández, to merge art and practice into a collaborative joyfully shared experience for all.

EXCERPTED FROM TEXT BY PIERANNA CAVALCHINI
TOM AND LISA BLUMENTHAL CURATOR OF CONTEMPORARY ART
ISABELLA STEWART GARDNER MUSEUM
FEBRUARY 2016



Créditos Credits

Con la participación especial de los artesanos
y artistas
With the special participation of the artisans
and artists

Juan Alonso, Ramiro Chaves, Jon Drever, Fermín
Escobar, Graciela Iturbide, Elena Jiménez, Martha
Jiménez, Endy López, Irma López, Juana López,
Magdalena López, Fidel Martínez, Elena Méndez,
Enriqueta Méndez, Magdalena Méndez,
Marcela Méndez, María Méndez, Rashaun
Mitchell, Angélica Patishtan, Manuela Patishtan,
Micaela Patishtan, Gabriel Pérez, Juana Pérez,
María Pérez, Mark Powell, Pedro Reyes, Silas
Riener, Antonia Santiz, Martha Santiz, Rosa
Santiz, Rosa Vázquez

Museo Jumex, Producción
Museo Jumex, Production

Oscar Díaz, Sergio González, Begoña Hano,
Enrique Ibarra, Manuel López, Luz Elena Men-
doza, Francisco Rentería, Daniel Ricaño, Marco
Salazar, Arturo Vázquez, José Zúñiga

Museo Jumex, Educación /
Coordinación de talleres
Museo Jumex, Education /
Coordinating workshops

Christian Camacho, Ana Cristina Flores, María
Cristina Torres, Mónica Quintini

Equipo de Carla Fernández ®
Carla Fernández ® Team

Cristina Rangel, Erin Lewis, Diego Lacayo,
Isabella Fernández, Natalia Zerbato, Alfredo
Farah, Angélica García, Paulina García, Pedro
González, Athziri Magaña, Josué Rodríguez,
Kevin Álvarez, Yanis Olivares, Nicole Kelly,
Luciana Gallegos, Carmen Capdevilla

La exposición fue presentada originalmente en
el Isabella Stewart Gardner Museum en Boston
en 2014, organizada por Pieranna Cavalchini,
Curadora de arte contemporáneo.

The exhibition was originally presented at Isabella
Stewart Gardner Museum in Boston in 2014,
organized by Pieranna Cavalchini, Curator of
Contemporary Art.

Agradecimientos de Carla Fernández Thank you's

A todas las artesanas y artesanos de México
To all the artisans of Mexico

A Cristina Rangel
Erin Lewis
Graciela Iturbide
Ramiro Chaves
Mark Powell
Pedro Reyes
Pablo León de la Barra
Diego Lacayo
Laima Reyes
Cristóbal Reyes
Miguel Ángel Fernández
Olga Tena
Silas Riener
Rashaun Mitchell
Tiffany York
Pieranna Cavalchini
Luis Romo
Omar Orlaineta
Edgar Aguirre
Eugenio López Alonso
José Esparza Chong Cuy
Viridiana Zavala
Julieta González

Este cuadernillo fue publicado por Fundación
Jumex Arte Contemporáneo con motivo de
la exposición *Carla Fernández / La diseñadora
descalza: un taller para desaprender*, coordinada
en Museo Jumex por Viridiana Zavala,
asistente curatorial.

This booklet was published by Fundación
Jumex Arte Contemporáneo on the occasion
of the exhibition of *Carla Fernández / The Barefoot
Designer: A workshop to Unlearn*, coordinated
at Museo Jumex by Viridiana Zavala,
curatorial assistant.

Editado por
Edited by
Julieta González

Coordinación editorial
Editorial coordination
Viridiana Zavala

Textos
Texts
Pieranna Cavalchini
Carla Fernández
Julieta González
Viridiana Zavala

Diseño
Design
Heriberto Guerrero

Traducciones
Translations
Julieta González
Paola Jasmer
Gabriel Villalobos

Imágenes cortesía
Images courtesy
Abigail Enzaldo
Carla Fernández

©Fundación Jumex Arte Contemporáneo,
2016

©Todos los textos de sus autores, 2016.
©All texts of their authors.

Todos los derechos reservados. Ninguna parte
de esta publicación podrá ser reproducida sin
el permiso por escrito del editor.

All rights reserved. No portion of this publi-
cation may be reproduced without the written
permission of the Publisher.

