

Pasajeros:

[Passersby]:

No. 4

Anni Albers



FUNDACIÓN JUMEX

Fundadores [Founders]

Sr. Eugenio López Rodea

Sra. Isabel Alonso de López †

Presidente [President]

Eugenio López Alonso

Asistente de Presidencia

[Assistant to the President]

Ana Luisa Pérez

Curador en jefe [Chief Curator]

Kit Hammonds

Asistentes curatoriales

[Curatorial Assistants]

Adriana Kuri Alamillo, Cindy Peña

Coordinadora editorial

[Editorial Coordinator]

Arely Ramírez

Diseño gráfico [Graphic Design]

Daniel Carbajal

Educación y Fomento

[Education and Grants - Scholarships]

Coordinadora de Educación [Education Coordinator]

Sofía José

Equipo de Educación y Fomento

[Education and Grants – Scholarships]

Francisco Javier Navarrete,

Sofía Santana, Mónica Quintini

Gerente de Exposiciones

[Exhibitions Manager]

Begoña Hano

Gerente de Registro [Chief Registrar]

Luz Elena Mendoza

Registro y Montaje

[Conservation and Installation Team]

Mariana López, Astrid Esquivel, Alejandra

Braun, Linette Cervantes,

Óscar Díaz, José Juan Zúñiga, Iván

Gómez, Brian Saucedo

Gerente de Producción y Operaciones

[Planning and Operations Manager]

Francisco Rentería

Equipo de Producción

[Production Team]

Enrique Ibarra, Daniel Ricaño,

Gerardo Rivero, Lissette Ruiz,

Arturo Vázquez, Fernando Ramírez,

Víctor Hernández, Marco Salazar

Gerente de Comunicación

[Communications Manager]

Ruth Ovseyevitz

Coordinadora de Comunicación

[Communications Coordinator]

Maricruz Garrido

Gerente de Administración

[Administrative Manager]

Aurora Martínez

Equipo de Administración

[Administrative Team]

Arturo Quiroz, Javier Cartagena,

Alan E. Castro, Héctor Polo,

Moisés Aparicio, Marisol Vázquez,

Berenice Domínguez, Edith Martínez,

Erika Ávila

Biblioteca [Library]

Cristina Ortega

Jefe de Seguridad [Chief of Security]

Servando Castañeda

Equipo de Seguridad [Security Team]

David Bruno, Armando Herrera, Agustín

Salinas, Verónica Martínez

Servicios auxiliares

[Auxiliary Services Team]

Fabiola Chapela, José Escárcega

Pasajeros:

[Passersby]:



Una totalidad que podamos comprender: Anni Albers en México

2 Catalina Lozano

Annelise Elsa Frieda Fleischmann (Berlín, Alemania, 1899 – Orange CT, EE. UU., 1994), conocida como Anni Albers, fue artista, diseñadora, ensayista, coleccionista, investigadora y docente. Su legado en los ámbitos del arte moderno y el diseño es invaluable, ya que abrió camino a una nueva forma de entender los textiles desde perspectivas conceptuales, técnicas y formales. Como mentora de muchos, creó nuevos métodos de enseñanza donde la estructura y el material formaban la base de cualquier propuesta creativa. Esta exposición busca explorar las formas en que sus experiencias en México, acompañada por su esposo Josef Albers, la ayudaron a desarrollar aún más su trabajo en todos estos campos.

En 1922 Anni se unió a la célebre escuela Bauhaus en Weimar y, tras completar el curso preliminar, fue asignada, como la mayoría de las mujeres, al taller de tejido. Aunque no había mostrado un interés particular por el tejido, encontrándolo demasiado “afeminado”,¹ fue allí donde empezó a desarrollar las habilidades técnicas y el marco conceptual que consolidarían su práctica como artista y diseñadora. La Bauhaus se había establecido para “tender un puente entre el artista y el sistema industrial”, y para “[derribar] la jerarquía que había dividido las ‘bellas artes’ de las artes ‘aplicadas’”.² Anni reflexionó ampliamente sobre este tema durante toda su vida, habitando, a través de su obra, el espacio entre arte y diseño. Al mismo tiempo, defendió la autonomía del tejido como una forma de arte con inteligencia estructural propia. En la Bauhaus, junto con sus colegas del taller de tejido, Gunta Stölzl y Otti Berger, logró dar “un paso enorme hacia el reconocimiento del tejido como una forma artística en sí misma, que podría compararse y diferenciarse

1 En “Oral History Interview with Anni Albers”, 5 de julio de 1968. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Grabación de audio.

2 *Bauhaus 1919-1928*, editado por Herbert Bayer, Ise Gropius, Walter Gropius (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1938) solapa.

de otros medios”.³ En 1924, escribió un ensayo titulado “Bauhausweberei” [Tejer en la Bauhaus] que se volvería fundamental. Como lo manifiesta la investigadora T’ai Lin Smith su importancia “no es sólo que cuente como su primer texto sobre el oficio de este taller, sino que también podría contar como el primer intento por esbozar un enfoque modernista para la práctica del tejido, uno que adopta un método ‘viejo’ de ‘trabajo manual’ para evaluar los elementos fundamentales del tejido, y experimentar y crear nuevos textiles a partir de estas limitaciones”.⁴ Anni se graduó de la Bauhaus el 4 de febrero de 1930 y continuó enseñando allí hasta 1933.

En Weimar, Anni conoció a Josef Albers, un artista y profesor en la Bauhaus, con quien se casó en 1925. Ese año, la Bauhaus se trasladó a Dessau donde se expandió el taller de tejido con la intención de producir telas a nivel industrial. Sin embargo, en 1933, la escuela fue clausurada por los nacionalsocialistas, lo que llevó a los Albers a aceptar una invitación para enseñar en Black Mountain College en Carolina del Norte, una escuela experimental de artes y oficios. Allí, Anni montó un taller donde buscaba enseñar tejido empezando desde cero, retomando elementos de la historia antigua del oficio, pero vistos a través de un marco modernista, prestando especial atención a los materiales.

En múltiples ocasiones sus textos explican la naturaleza esencial, inmutable y milenaria del tejido, la estructura formada por la intersección de la urdimbre y la trama, sin importar la sencillez o complejidad del instrumento que lo produzca. Anni declaró que “[e]n la tejeduría seguimos manejando, como en sus inicios, un conjunto rígido de hilos paralelos en

3 T’ai Lin Smith, *Bauhaus weaving theory: From Feminine Craft to Mode of Design* (Londres y Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014) XV.

4 *Ibid.*, XVII. Hace referencia a Annelise Fleischmann (Anni Albers), “Bauhausweberei”, *Junge Menschen* 5, no. 8 (noviembre de 1924), 188. Publicado en español como “Tejer en la Bauhaus” en *Anni Albers: Sobre el diseño* (Ciudad de México: Alias Editorial, 2019).



Lake Verea, *Las chaquetas de trabajo de Josef y Anni*, 2017. De la serie/From the Series: *Dos a Dos*,
Albers Lake Verea.
Cortesía de las artistas

El dúo artístico Lake-Verea* ha pasado tiempo en la Josef and Anni Albers Foundation registrando objetos, tanto personales como de trabajo, que han encontrado en sus archivos, capturando imágenes que hablen de quiénes eran Anni y Josef Albers.

Artist duo Lake-Verea* have spent time at the Josef and Anni Albers Foundation registering objects, both personal and work-related, found in their archives, capturing images that speak about who Anni and Josef Albers were.

*Francisca Rivero-Lake Cortina (Ciudad de México, 1973), Carla Verea Hernández (Ciudad de México, 1978).

tensión y otro móvil que lo entrecruza en ángulo recto”.⁵ También señaló que “el telar de cintura peruano está compuesto por todo lo que tiene un telar de máquina de alta potencia hoy en día”.⁶

Como profesora, y en su libro *On Weaving* [Del tejer] (1965), Anni se basó en ejemplos históricos y contemporáneos, incluyendo su propio trabajo para ilustrar sus propuestas. Estos ejemplos vienen de diferentes culturas y tradiciones de tejido, pero ella rinde un homenaje especial y reconoce una superioridad en sus “grandes maestros, los tejedores del antiguo Perú”, a quienes está dedicado su icónico libro. Ella consideraba el tejido en sus diferentes facetas, en su relación subyacente con la arquitectura, pero también como un vehículo para producir y transmitir conocimiento.

Poco después de su llegada a Estados Unidos, los Albers tuvieron su primera oportunidad de viajar a México. En 1934, la diseñadora cubana Clara Porset se acercó a Josef, interesada en visitar Black Mountain College. Este encuentro llevó a Porset a invitarlo a Cuba para dar una serie de conferencias, y al año siguiente, exiliada en México, animó a Josef y a Anni a visitarla.⁷ Su relación se hizo más cercana y Josef reprodujo una versión del diseño de Porset del butaque (una silla baja que se volvió un elemento básico de su diseño) para los salones del Black Mountain College.⁸ Este viaje, entre el 26 de diciembre de 1935 y el 21 de enero de 1936, fue el primero de los trece que realizaron hasta 1967. Los viajes no están documentados sistemáticamente, pero los cientos de fotografías que tomó Josef sirven como

5 Anni Albers, “El telar”, en *Del tejer* (Princeton: Princeton University Press 2017), 22.

6 “Oral History Interview with Anni Albers”, 5 de julio de 1968. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

7 Ver Zoë Ryan, “There is Design in Everything: The Shared Vision of Clara Porset, Lola Álvarez Bravo, Anni Albers, Ruth Asawa, Cynthia Sargent, and Sheila Hicks”, en *In a Cloud, in a Wall, in a Chair: Six Modernist in Mexico at Midcentury* (Chicago: Art Institute of Chicago, 2019).

8 Brenda Danilowitz, “‘No estamos solos’. Anni y Josef Albers en Latinoamérica” en *Anni y Josef Albers: Viajes por Latinoamérica* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006).

6

evidencia de sus andanzas y amistades. También se pueden rastrear a través de su correspondencia con amigos, donde comentaban con asombro sus hallazgos e impresiones y compartían sus reflexiones. En una carta a Wassily y Nina Kandinsky, Josef declaró que “México es verdaderamente la tierra prometida del arte abstracto”.⁹ Sin embargo, no se refería a la élite artística mexicana contemporánea, sino a la riqueza que encontraron en la cultura mesoamericana.

Porset fue fundamental en la presentación de los Albers a la comunidad cultural de México.¹⁰ Viajaron ampliamente por México, tanto a lugares muy conocidos como lejos de los sitios habituales, en busca de arquitectura mesoamericana, pequeñas piezas arqueológicas y textiles. Juntos construyeron una colección de miniaturas precolombinas —“pequeñas cabezas de dioses”¹¹ de México— que “abarcaban casi tres mil años de prehistoria mesoamericana, desde los primeros olmecas hasta los aztecas del posclásico tardío”.¹² Coleccionaron varios objetos de Tlatilco, un sitio que estaba siendo excavado por el erudito mexicano Miguel Covarrubias, a quien Anni lamenta no haber conocido en persona. Ella también compró piezas antiguas y contemporáneas para la colección de textiles Harriet Engelhardt Memorial Collection que comenzó en Black Mountain College:¹³ “Harriet Engelhardt

9 Ver Nicholas Fox Weber y Jessica Boissel, *Josef Albers and Wassily Kandinsky: Friends in Exile: A Decade of Correspondence, 1929-1940* (Manchester y Nueva York: Hudson Hills Press, 2010).

10 Brenda Danilowitz, “No estamos solos”. Anni y Josef Albers en Latinoamérica”.

11 Así lo menciona Toni Fleischmann, la madre de Anni, en su diario de su primer viaje a México en 1937, cuando viajaron con los Albers. Dos años después, irían nuevamente a México, esta vez dejando atrás sus vidas, escapando del régimen nazi. Traducciones de los diarios de ambos viajes consultados en los archivos de la Josef y Anni Albers Foundation. Anni Albers Papers, caja 29, carpeta 7. Traducidos al inglés por Theodore Benfey.

12 Michael D. Coe, “The Ancient American World of Anni Albers”, en *Small-Great Objects: Anni and Josef Albers in the Americas* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2017), 15-16. Nota de la autora: Me distancio del término “prehistoria” para referirme a los pueblos que habitaron América antes de la colonización porque implica una superioridad civilizatoria de los colonizadores europeos.

13 La primera donada por Anni Albers al Peabody Museum of Natural History entre 1977 y 1979; esta

era una estudiante en Black Mountain College que estaba fascinada con los textiles. Fue voluntaria en la Cruz Roja en Europa durante la Segunda Guerra Mundial y fue asesinada durante su servicio en 1945. Sus compañeros de la Cruz Roja instituyeron un fondo a su nombre con una donación de sus padres, y Anni quedó a cargo de utilizar el fondo para adquirir textiles para una nueva colección”.¹⁴

Anni se veía a sí misma como heredera moderna de muchas tradiciones de tejido en todo el mundo. Del mismo modo, ella y su esposo Josef identificaban cierta continuidad entre el tipo de abstracción a la que se suscribían como artistas modernistas y la abstracción de formas y figuras que encontraban en los objetos precoloniales y las tradiciones indígenas en América. Ellos buscaban reconocer una inteligibilidad universal en la abstracción que fuera sinónimo de un reconocimiento, raro en esa época, de la horizontalidad civilizatoria. Criticaban con convicción la noción de “arte primitivo” y admiraban abiertamente la sofisticación y profundidad de pensamiento que estos objetos les comunicaban. Para Brenda Danilowitz “[a] fuer de modernos plenamente convencidos de que las obras de arte hablaban un lenguaje universal y común, los Albers valoraban los objetos de su colección como testimonios de una invención creativa que validaba su propia vida de creadores”.¹⁵ Esto no quiere decir que haya una inteligibilidad universal absoluta; ¿cómo puede uno estar seguro de poder decodificar las diferentes capas semánticas contenidas tanto en las líneas como en la materialidad de los objetos que admiraban con tanto cariño? Esta es

última a la Yale Art Gallery en 1958, un año después del cierre del Black Mountain College.
Ver Jennifer Reynolds-Kaye, “Anni Albers as Collector”, en *Anni Albers* (New Haven y Londres: Yale University Press and Tate Publishing, 2018), 106-109

14 Jennifer Reynolds-Kaye, “Making Mesoamerica Modern: Anni and Josef Albers as Collectors of Ancient American Art”, en *Small Great Objects: Anni and Josef Albers in the Americas*, 52.

15 Brenda Danilowitz, “‘No estamos solos’. Anni y Josef Albers en Latinoamérica”, 10.



Lee Boltin, Anni Albers with Pre-Columbian head [Anni Albers con cabeza precolombina], 1958.
Cortesía de The Josef and Anni Albers Foundation 1976.28.926 © Lee Boltin

una pregunta intrínseca relacionada con la modernidad, la forma en la que tiende a universalizar sus interpretaciones y a engullir todo el conocimiento y la sensibilidad dentro de su paradigma epistemológico. Sin embargo, parece que fue a través de la sensibilidad material que Anni descubrió al menos un camino hacia las diferentes dimensiones de estas colecciones. Lejos de querer interpretar su significado como un libro abierto, fue capaz de leer las complejidades de las cualidades estructurales de los textiles que coleccionó de diferentes partes del mundo.¹⁶

Para Anni, comprender el proceso de transformación de la materia prima era esencial, era “la aventura de acercarse a la materia de la que el mundo está hecho”.¹⁷ Era a través del material que la obra podía adquirir un “significado atemporal, atravesando épocas y regiones”,¹⁸ es decir, lograr una dimensión espiritual. Ella se relacionaba así con el mundo material; creía que la misión del arte era revelar algo, algún tipo de coherencia sobre la naturaleza, porque “[l]a totalidad de la naturaleza, aunque siempre la estamos buscando, permanece oculta para nosotros. Con el fin de tranquilizarnos, el arte intenta, según creo, mostrarnos una totalidad que podemos comprender”.¹⁹

El impacto que México tuvo en los Albers se manifestó en sus prácticas individuales, sus textos y en estas colecciones. Sus viajes les sirvieron para repensar su propia herencia en relación con las antiguas culturas mesoamericanas, a las cuales pudieron acercarse en un momento en que se

16 Un inventario, creado en mayo de 1958, de la donación de la Harriet Engelhardt Memorial Collection a la Yale Art Gallery enumera objetos antiguos y contemporáneos de varios lugares, incluidos Italia, Perú, México, Egipto, Congo, Guatemala, el Pacífico Sur. Josef and Anni Albers Foundation, Anni Albers Papers, caja 13 carpeta 16.

17 Anni Albers, “Trabajo con material”, en *Anni Albers: Del diseño*, 14.

18 Anni Albers, “Introduction”, en *Pre-Columbian Mexican Miniatures* (Westport: Praeger Publishers, 1970).

19 Anni Albers, “El diseño como organización visual”, en *Del tejer*, 63.

10

realizaban varias excavaciones arqueológicas. Anni fue minuciosa en sus consideraciones y observaciones, lo que le permitió evitar un enfoque simplista de lo que vio en México. Probablemente fue así como supo encontrar arte en la artesanía popular y apreciarlo más que la obra de sus contrapartes mexicanas. Según Jennifer Reynolds-Kaye, “[c]uando se analizan los objetos que colecciónó junto al arte que produjo, las distinciones entre antiguo y moderno, hilo y arcilla, arte y artefacto, son desmanteladas productivamente”.²⁰

La influencia inmediata que tuvo en ella su primer viaje a México se manifestó en dos tapices de pared *Monte Albán y Ancient Writing* [Escritura antigua] (ambos de 1936): “La influencia de los tejidos andinos era profunda en las dimensiones, los elementos de diseño y las técnicas de las últimas colgaduras de la Bauhaus [...], pero las obras de 1936 reflejan una respuesta más espontánea y personal al nuevo mundo que Anni estaba experimentando”.²¹ En *Monte Albán*, el impacto de las formas de la arquitectura zapoteca, incrustadas en el paisaje, es elocuente y se logra a través de “la técnica de trama suplementaria, un procedimiento antiguo que permite al tejedor crear un diseño en dos planos superpuestos, suspendiendo tramas adicionales sobre el tejido base”.²²

Las antiguas culturas americanas continuaron influenciando las obras de los Albers y, en el caso de Anni, este aspecto puede verse en su última obra textil, *Camino Real* (1968) así como en sus litografías y serigrafías.

En Oaxaca, Anni aprendió a usar el telar de cintura y transfirió este conocimiento a sus estudiantes en Carolina del Norte. Allí también encontró inspiración para hacer joyería, siempre considerando cuidadosamente

20 Jennifer Reynolds-Kaye, “Anni Albers as Collector”, 109.

21 Brenda Danilowitz, “No estamos solos...”, 8.

22 María Minera, “Discovering Monte Albán”, en *Anni Albers*, 76.



Anni Albers, *Monte Albán*, 1936.

Cortesía de the Harvard Art Museums / Busch-Reisinger Museum. Regalo de [Gift of] Mr. and Mrs. Richard G. Leahy © The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society, NY. D.R. © Anni Albers/ARS/VG Bild-Kunst/SOMAAP/México/2020

12

las implicaciones de estas referencias, que tradujo con un profundo respeto por el conocimiento y el significado implícito en su materialidad. Como señala Briony Fer, “Anni Albers fue capaz, especialmente a través de México, de comprender un orden diferente de la relación de la modernidad con el pasado antiguo”.²³ La forma en que Anni y Josef integraron un aprendizaje intuitivo de los objetos indígenas precoloniales y contemporáneos debe entenderse no como una asimilación modernista basada en una lectura simplificada de la abstracción, sino como una reflexión respetuosa sobre la forma, el material y el color.

En una conferencia en Black Mountain College fechada el 25 de marzo de 1942, Anni habla sobre las joyas que había estado diseñando con el estudiante Alex Reed, quien viajó a México con los Albers en 1939. Ella cuenta que:

El primer estímulo para hacer joyería con artículos de ferretería nos llegó del tesoro de Monte Albán, las joyas más preciosas del México antiguo, halladas hace pocos años en una tumba cerca de Oaxaca. Estos objetos de oro y perlas, de jade, cristal de roca y conchas, hechos unos mil años ha, son de tan sorprendente belleza, en insólitas combinaciones de materiales, que nos percatamos de las extrañas limitaciones en los materiales comúnmente utilizados hoy para las joyas [...]... de regreso a Estados Unidos, buscamos nuevos materiales que usar. En las tiendas de 5 y 10 centavos descubrimos la belleza de las arandelas y las horquillas: contemplamos encantados los tapones de fregadero y los aisladores de vidrio, los libros ilustrados y los borradores. El arte de Monte Albán nos había dado la libertad de ver las cosas aparte de su uso, como puros materiales, dignos de convertirse en objetos preciosos.²⁴

23 Briony Fer, “Close to the Stuff the World is Made of: Weaving as a Modern Project”, en *Anni Albers*, 32.

24 Anni Albers, “De joyería”, en *Anni Albers: Del diseño*, 44-45.

De hecho, Anni vio el “tesoro de Monte Albán”, también conocido como “Tumba 7”, sólo unos años después de que fuera excavado por el arqueólogo Alfonso Caso, quien consideró que la “incalculable riqueza de [su] descubrimiento, desde un punto de vista material, artístico y científico”²⁵ no tenía precedentes en América. El impacto que tuvieron las joyas encontradas en la Tumba 7 en Anni y Alex los llevó a explorar materiales poco convencionales en las joyas que conocían. El resultado es una serie de diseños que utilizan objetos cotidianos desprovistos de su función tradicional y convertidos en componentes de collares. Aquí, la noción de valor toma una dimensión importante, y creo que es muy revelador de la postura de Anni como artista: “Desde el comienzo tuvimos plena conciencia de nuestro intento de no discriminar entre materiales, no adherirles los valores convencionales de preciosidad u ordinariez. Al romper con la valoración tradicional sentíamos que éste era un intento de rehabilitar materiales”.²⁶

La noción de valor se mide con una serie de criterios formales y espirituales. Anni y Alex se inspiraron en hallazgos que no eran para nada modestos, al contrario, pero del diseño y los materiales de estos tesoros precoloniales surgió la motivación para trabajar y diseñar con base en un conjunto diferente de valores. Es posible que sus viajes a México influyeran de otras formas, encontrando ideas también en la economía material que descubrió en el México cotidiano que vivió de primera mano. Le interesaba el “valor espiritual” que se atribuye a la “sorpresa y la inventiva”, en las manifestaciones más austeras del arte, tanto en forma como en escala. No le impresionaban las expresiones grandilocuentes, sino la capacidad de sintetizar forma y estructura a la vez. Para ella, como para muchos artistas

25 Alfonso Caso, “Monte Albán, Richest Archeological Find in America”, en *The National Geographic Magazine*, Volumen LXII, No. 4, octubre de 1932, 499.

26 Anni Albers, “De joyería”, 46.

14

de su generación, la noción de abstracción era primordial para su concepción del arte. Consideraba que “[l]a sencillez no es simpleza sino visión clara, lo contrario de lo que se suele creer”,²⁷ y ella y Josef notaron en el arte precolonial de América ejemplos tempranos de estas ideas. Pero fue en el encuentro con los materiales y su transformación, donde tuvo sentido su concepción del arte y el diseño.

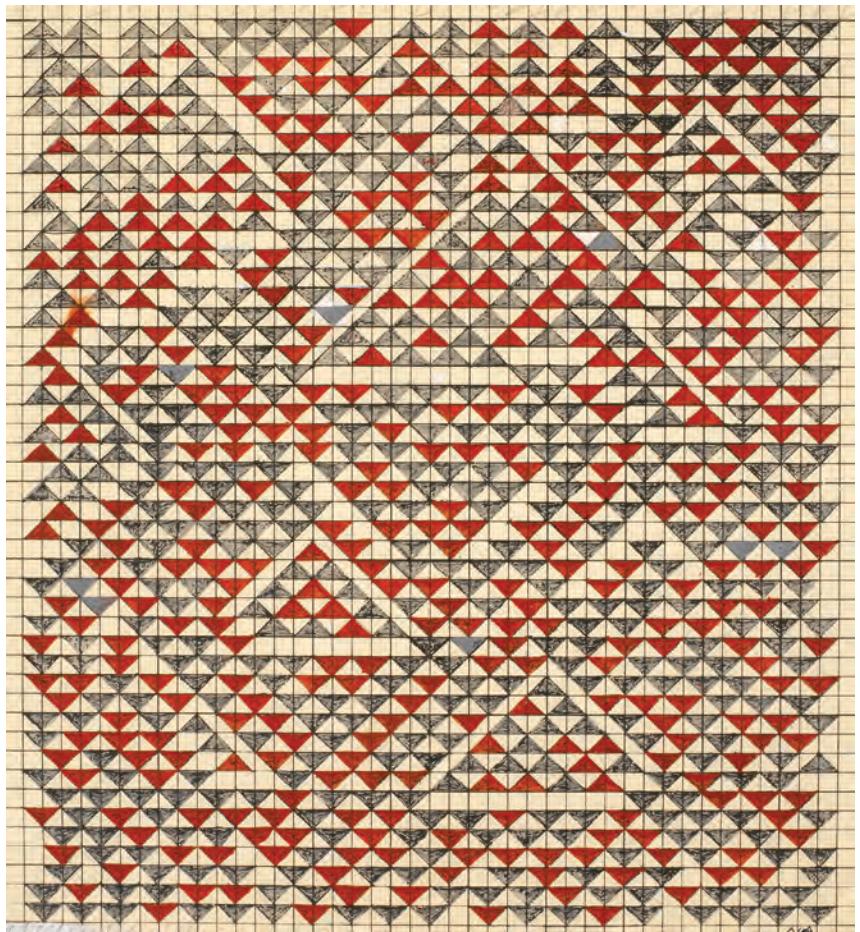
Anni recibió un encargo para un nuevo hotel en la Ciudad de México, el Hotel Camino Real, que inauguraría para coincidir con los Juegos Olímpicos de 1968. La invitación para crear una pieza se dio a partir de la visita que hicieron Ricardo Legorreta (arquitecto principal de Camino Real), Luis Barragán y Mathias Goeritz al estudio de los Albers en febrero de 1967, documentada por el fotógrafo Jon Naar. Brenda Danilowitz relata que “[a]unque según Naar la intención de Barragán era colgar una serigrafía de Josef Albers en cada una de las habitaciones del hotel, al final fue Anni quien recibió el encargo”.²⁸ En el verano de ese mismo año, los Albers emprendieron el que sería su último viaje a México durante el cual Josef tuvo una exposición en la Galería de Arte Mexicano –a lo largo de los años habían forjado una relación cercana con su fundadora, Inés Amor– y Anni hizo los preparativos para su pieza en el Camino Real y un libro que estaba planeando sobre su colección de piezas de arcilla precolonial, titulado *Pre-Columbian Mexican Miniatures*.²⁹

La obra textil de Anni para el hotel Camino Real, también titulada *Camino Real*, se instaló en el Lobby Bar. Era una composición hecha de triángulos que reflejaba indirectamente su fascinación por la abstracción

27 Anni Albers, “Tejidos modificados y compuestos”, *Del tejer*, 29.

28 Brenda Danilowitz, “Hacia un final: el último viaje de Anni y Josef Albers a México”, en *Anni y Josef Albers: Viajes por Latinoamérica*, 179.

29 Una versión más corta de la introducción a este libro de Anni Albers se encuentra en los archivos de la Josef and Anni Albers Foundation (Anni Albers Papers, caja 28 carpeta 1).



Anni Albers, Study for *Camino Real* [Estudio para Camino Real], 1967.

The Josef and Anni Albers Foundation, 1994.10.22.

Foto: Tim Nighswander/Imaging4Art. © The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society, NY. D.R. © Anni Albers/ARS/VG Bild-Kunst/SOMAAP/México/2020

16

precolombina en México y los Andes. La curadora e historiadora del diseño, Ana Elena Mallet, corrobora que hay evidencias de la existencia de la obra hasta la década de 1980, cuando desaparece repentinamente.³⁰ Se creía que era una pieza tejida hasta que reapareció en las bodegas del hotel en 2018, mientras los editores Carla Zarebska y Humberto Tachiquín investigaban para un libro que conmemoraba el cincuentenario del hotel.³¹ Resultó que es una pieza única en la producción de Anni, una composición de triángulos de fieltro en diferentes tonalidades de rojo, cuidadosamente cosidos. Recientemente se ha establecido que la pieza fue producida por la empresa Abacrome en Nueva York.³² Anni no era ajena a que su trabajo se produjera industrialmente, ya que había estado diseñando tejidos para la producción en masa, especialmente para Knoll desde 1952, durante toda su vida profesional. Sin embargo, esta fue la primera y única vez que subcontrató la producción de su trabajo textil como artista. Después de *Camino Real* (1968) abandonó el tejido y se dedicó al trabajo gráfico e impreso.

Los Albers construyeron una red de conocidos en México y desarrollaron una profunda relación con el país a través de su vida personal y profesional. Produjeron obra, colecciónaron objetos precoloniales y textiles modernos y antiguos; apoyaron la investigación académica en la región, especialmente a través de la Josef Albers Traveling Fellowship, establecida en 1973 en la Universidad de Yale.³³ Anni abrió camino para los

30 Mallet cuenta que está documentado por última vez en una fotografía de una visita de los Reyes de Suecia a México en 1982, tomada en uno de los salones de eventos especiales del Hotel Camino Real. Conversación privada con Mallet, julio-agosto, 2020.

31 Ver David Marcial Pérez, "Un tapiz de la Bauhaus perdido durante casi 30 años aparece en las catacumbas de un hotel mexicano" en *El País*, 13 de mayo de 2019. https://elpais.com/cultura/2019/05/11/actualidad/1557533152_116000.html

32 Ver Zoë Ryan, "There is Design in Everything...", 45.

33 Anni y Josef Albers vivieron en Carolina del Norte hasta que en 1949 se mudaron a New Haven, Connecticut, donde a Josef Albers le ofrecieron un puesto como director del Departamento de Diseño de la Escuela de Arte de Yale. Ese mismo año, Anni tuvo una primera retrospectiva de su trabajo en el

textiles en el arte moderno mediante sus obras de arte y escritos, pero también a través de su incomparable sensibilidad hacia el mundo material y su capacidad para traducirlo en su trabajo y su vida. Sus experiencias en México actuaron como catalizadores para el desarrollo de su práctica y la acercaron a “aquellos de lo que el mundo está hecho”.

Traducción de las citas inglés - español: María Emilia Fernández.

Texto & Textil: La escritura tejida de Anni Albers

18 Adriana Kuri Alamillo

“Una metáfora antigua: el pensamiento es un hilo,
y el narrador es un hilandero, pero
el verdadero cuentista, el poeta, es un tejedor”.

Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style*, 2004

Las raíces etimológicas que comparten “texto” y “textil” prevalecen en nuestro uso cotidiano del lenguaje y reflejan así sus historias entrelazadas. La palabra “texto” surgió del latín *textus* que significa “tejido” o “estilo literario”; y evolucionó del verbo latino *texere* que significa “construir, trenzar o tejer”. “Textil” se deriva del *textilis*, que también se originó del verbo *texere*.¹ Las palabras y las frases los unen: se teje un tejido, de la misma manera que se dice tejer una historia, fruncimos el ceño, nos sentimos deshilachados y unimos los hilos del “tapiz” de la vida. Los textos y los textiles se entrelazan desde sus raíces en el lenguaje hasta las asociaciones metafóricas que los unen a través de las frases, y el proceso necesario para su producción. Ambos están construidos sobre una superficie estrictamente organizada y compuesta de líneas. Hilo sobre hilo alimentado mediante la urdimbre de un tejido y palabras que vienen una tras otra creando así significado. “Como los textiles, los textos son asociativos, circulan ideas entre innumerables lectores y cobran vida al ser manipulados, transportados, intercambiados y desgastados”.²

Esta relación no está representada únicamente en las culturas occidentales. Este emparejamiento también es evidente en el idioma chino, por

1 Oxford English Dictionary, (2010), s.v. “Text” y “Textile”.

2 Melina Moe, “Tight Braids, Tough Fabrics, Delicate Webs, & the Finest Thread” en *Text and Textile*, ed. Kathryn James (New Haven: Beinecke Rare Book & Manuscript Library, 2018), 28-29. Catálogo de exposición.

ejemplo, donde las palabras para poesía, pintura y caligrafía provienen de la raíz común *Wen*, que se refiere al marcado físico, patrones en seda tejida, escritura, literatura y cultura.³

Materialmente, la relación entre el texto y el textil proporciona otro eslabón en la cadena que los une. Históricamente, el papel de buena calidad no sólo se hacía con trapos, sino que también se usaban textiles de buena calidad, entre ellos las sedas finas, como superficies para escribir.⁴ Ambos son “técnicas que conectan ciertos materiales, procesos y patrones de pensamiento para producir una *textura*, un material pero también un ritmo conceptual”.⁵ Esta historia compartida de la tela y la escritura, que abarca innumerables años y es evidente en la construcción y el uso de los textiles, se convirtió en uno de los enfoques de Anni Albers a lo largo de los años que marcaron sus numerosos viajes a América Latina.

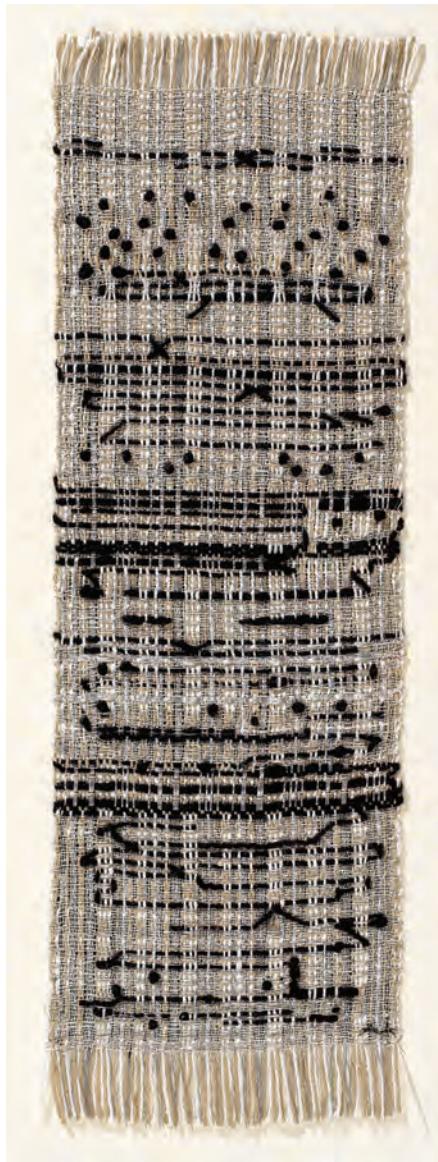
Anni Albers veía el tejido como una forma de arte que no estaba arraigada en un momento particular, sino más bien como un conjunto de estructuras fundamentales que influían en su práctica. Ella gravitó hacia los textiles de México y el arte mesoamericano, utilizando ambos como fuentes que podrían ayudarle a comunicar ideas abstractas.⁶ Después de su primer viaje a América Latina, a mediados de la década de 1930, se dedicó cada vez más a estudiar los textiles de la América antigua, usando construcciones textiles peruanas y estudiando las tradiciones precolombinas de la confección textil que emplean el color y la forma para representar

3 Diana Mary Eva Thomas, *Texts and Textiles: Affect, Synesthesia and Metaphor in Fiction* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016), 1.

4 *Ibid.*

5 T'ai Smith, “On Reading On Weaving” en *On Weaving: New Expanded Edition* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 2017), 240.

6 Zoë Ryan, “The Shared Vision of Clara Porset, Lola Álvarez Bravo, Anni Albers, Ruth Asawa, Cynthia Sargent and Sheila Hicks”, en *In a Cloud, in a Wall, in a Chair: Six Modernists in Mexico at Midcentury*, ed. Zoë Ryan (Chicago: Art Institute of Chicago, 2019), 42-46. Catálogo de exposición.



Anni Albers, *Haiku*, 1961.

The Josef and Anni Albers Foundation, 1994.12.6.

Foto: Tim Nighswander/Imaging4Art. © The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society, NY. D.R. © Anni Albers/ARS/VG Bild-Kunst/SOMAAP/México/2020

significados particulares, cuyo propósito es comunicar una especie de “escritura”. Sus viajes a México se convirtieron en un recurso cada vez mayor y comenzó a enseñarle a sus estudiantes en Black Mountain College técnicas de tejido indígena, como el telar de cintura, admirando específicamente el lenguaje universal de la representación no objetiva que era claramente una parte de estas tradiciones.⁷

La historiadora de arte, Virginia Gardner Troy, habla de Anni explorando la noción del hilo como texto, investigándolo como portador de significado en vez de como un objeto exclusivamente utilitario. Esto la llevó a crear un arte que funciona como un nuevo lenguaje visual, de la misma manera que interpretó lo que hacían los antiguos andinos.⁸ Fue específicamente a través del estudio de textiles andinos que Anni llegó a comprender que había una correlación directa entre el diseño y el uso, entre el proceso y el producto. Las tradiciones textiles en México, Perú y otros países latinoamericanos permitieron a Albers percibir cómo en un simple telar de cintura los símbolos se podían utilizar para comunicar ideas complejas, sin necesidad de los sistemas convencionales de escritura comunes al mundo occidental. Anni incorporó en su obra contenido al explorar la idea de hilo dentro de un tejido como pictograma, logograma o ideograma.⁹ Respondiendo principalmente al uso de signos y estructuras ideográficas en los textiles precolombinos y andinos, entendió que había información específica y discreta sobre la organización social, la cultura y la

7 Jenni Sorkin, “Weaving” en *Leap Before You Look*, ed. Helen Molesworth (New Haven: Yale University Press, 2015), 167-69.

8 Virginia Gardner Troy, “Thread as Text: The Woven Work of Anni Albers” en *Anni Albers*, ed. Nicholas Fox Weber y Pandora Tabatabai Asbaghi (Nueva York: Guggenheim Museum Publications, 1999), 27. Catálogo de exposición.

9 “Un pictograma se define como una marca o signo que se refiere a un sujeto externo, un logograma es una marca hermosa que representa una letra o palabra, mientras que un ideograma se define como un signo que indica una idea, aunque no necesariamente a través de una representación pictórica”. *Ibid.*, 27.

22

práctica incrustada en los tejidos, incluso si ella personalmente no podía “leerla”.¹⁰

Se pueden observar cambios dramáticos en los textiles que Anni produjo luego de su primera visita a México y el contacto directo que tuvo con los tejedores del país. Casi de inmediato incorporó la “escritura tejida” que captó su atención. En *Ancient Writing* [Escritura antigua], de 1936, Anni utilizó la forma abstracta para implicar contenido escrito, evocando la idea de secciones de escritura a través de la agrupación visual de rectángulos de una textura diferente, los cuales se convirtieron uno con la cuadrícula subyacente que es la base del tejido. El tejido mismo refleja la idea de una página, con bordes y todo, cuyas “palabras” se pueden leer de forma abstracta.

Anni Albers también estaba profundamente interesada en la tipografía y las letras, estudiando cómo cada letra era en sí misma un signo dentro de una palabra. Experimentó con la máquina de escribir en la Bauhaus, explorando la creación de patrones en sus *Studies made on the typewriter* [Estudios hechos en una máquina de escribir], ca. 1940. De modo similar a la interacción entre el telar y el tejedor, la relación entre la máquina de escribir y el artista se mediaba a través de las estrictas leyes de la mecánica que controlaban la máquina. Sin embargo, más allá del significado de las líneas y las letras en el contexto del lenguaje, Anni logró crear la ilusión de una superficie táctil texturizada. Organizados en líneas ordenadas que se ajustan a una cuadrícula, los guiones, puntos, y eses mayúsculas y minúsculas alternantes crean lo que se podría interpretar como un plano de tejido utilizando las partes componentes del lenguaje y la escritura de manera abstracta para corresponder a la interacción entre urdimbre y la trama, los componentes verticales y horizontales de una estructura de tejido.

En los textiles *Haiku* y *Epitaph* [Epitafio], ambos de la década de

10 Virginia Gardner Troy, "Thread as Text: The Woven Work of Anni Albers", 26-30.

1960, Albers incorporó hilos de “trama flotante” —una técnica que crea patrones por medio de pasar un hilo de trama por encima de varios hilos de urdimbre— en su tejido, empleando específicamente la trama flotante para no comprometer la superficie tejida y, de todos modos, crear formas caligráficas.¹¹ En estas piezas, el hilo tenía el propósito de funcionar como texto abstracto, una idea que surgió del *quipu* andino que usaba hilos y nudos para codificar información numérica y el cual fue adoptado por múltiples culturas como un modo de llevar registros. Anni tradujo innovadora y experimentalmente esta práctica de utilizar hilos específicos y tipos de nudos como formas de escritura y los incorporó a su obra tejida.

Anni Albers creía que los textiles servían como transmisores de significado mediante el uso de lenguajes de signos visuales, y afirmó: “junto con las pinturas rupestres, los hilos fueron uno de los primeros transmisores de significado. En Perú, donde no había lenguaje escrito en el sentido generalmente entendido y que se hubiera desarrollado incluso en la época de la conquista en el siglo XVI, encontramos —en mi opinión, no a pesar de esto sino debido a ello— una de las culturas textiles más elevadas que hemos conocido”.¹² Los textiles cuentan una historia, comunican ideas y transmiten narrativas o significados de forma visual o táctil. “Al igual que los textiles, los textos son de doble naturaleza: tienen forma física, pero las historias que cuentan también pueden llegar a ser libres de su forma original [...] interconectados, enredados, materiales e inmateriales: el texto y el textil, como su raíz lingüística compartida, *texere*, están entretejidos”.¹³

11 *Ibid.*, 27-30.

12 Anni Albers, “Tapestry” en *On Weaving: New Expanded Edition* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 2017), 50.

13 Melina Moe, “Tight Braids, Tough Fabrics, Delicate Webs, & the Finest Thread” en *Text and Textile*, 14, 28-29.



Anni Albers, *Ancient Writing* [Escritura antigua], 1936.

Cortesía de the Smithsonian American Art Museum. Regalo de [Gift of] John Young © The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society, NY. D.R. © Anni Albers/ARS/VG Bild-Kunst/SOMAAP/México/2020



Línea del tiempo de los viajes de Anni y Josef Albers en México

1899

1922-1923

1933

12 de junio: Annelise Elsa Fleischmann, conocida como Anni Albers, nace en Berlín, Alemania.

June 12: Annelise Elsa Fleischmann, known as Anni Albers, is born in Berlin, Germany.

Abril: Anni comienza sus estudios en la Bauhaus y se une al Taller de Tejido. Conoce a Josef Albers.

April: Anni begins her studies at the Bauhaus and joins the Weaving Workshop. She meets Josef Albers.

10 de agosto: Mies van der Rohe, el último director de la Bauhaus, informa a los estudiantes que la escuela cerrará después de mudarse a Berlín y meses de acoso por parte del régimen nazi.

August 10: Mies van der Rohe, last director of the Bauhaus, informs its students that the school will be closing permanently, after moving to Berlin and months of suffering harassment from the Nazi regime.

Time Line of the Travels of Anni and Josef Albers in Mexico

1934 - 1935

1935 - 1936

24 de noviembre:
Los Albers llegan a Nueva York en el trasatlántico S.S. *Europa* después de que Josef acepte la posición de director del Departamento de Arte de la recién formada Black Mountain College en Carolina del Norte.¹
November 24:
The Alberses arrive in New York on the S.S. *Europa* ocean liner after Josef accepts an offer to run the art department of the newly formed Black Mountain College in North Carolina.²

Primer viaje a Latinoamérica
First Trip to Latin America

28 de diciembre al 16 de enero: Clara Porset, quien había estudiado con Josef en Black Mountain College, invita a los Albers a La Habana, Cuba, en donde Josef imparte una serie de pláticas en el Lyceum Club.

December 28 to January 16: Clara Porset, who had studied with Josef at Black Mountain College invites the Alberses to Havana, Cuba where Josef gives a series of lectures at the Lyceum Club.

Primer viaje a México
First Trip to Mexico

26 de diciembre al 21 de enero: Los Albers viajan a México. Visitan la Ciudad de México, Oaxaca, Acapulco, Teotihuacán, Monte Albán y Mitla. Comienzan a coleccionar miniaturas precolombinas, mientras que Anni inicia su colección de muestras y tejidos precolombinos.

Los Albers visitan a Clara Porset en su nuevo hogar en la Ciudad de México.³

- 1 Fue por medio de la recomendación de Philip Johnson y Edward M.M. Warburg del Museo de Arte Moderno de Nueva York que a Josef se le invita a dar clases en Black Mountain College.
- 2 It is on the recommendation of Philip Johnson and Edward M. M. Warburg at New York's Museum of Modern Art that Josef is invited to teach at Black Mountain College.
- 3 Zoë Ryan, "The Shared Vision of Clara Porset, Lola Álvarez Bravo, Anni Albers, Ruth Asawa, Cynthia Sargent and Sheila Hicks," en *In a Cloud, in a Wall, in a Chair: Six Modernists in Mexico at Midcentury*, ed. Zoë Ryan (Chicago: Art Institute of Chicago, 2019), 42-46. Catálogo de exposición.

1936

1937

December 26 to January 21: The Alberses travel to Mexico; visiting Mexico City, Oaxaca, Acapulco, Teotihuacán, Monte Albán and Mitla. They begin collecting pre-Columbian miniatures, while Anni starts a collection of pre-Columbian textile samples and weavings. The Alberses visit Clara Porset at her newly established home in Mexico City.⁴

**Segundo viaje a México
Second Trip to Mexico**

Junio a agosto: Los Albers visitan México nuevamente y conocen a Diego Rivera. Despues de este viaje, Anni teje *Ancient Writing* [Escritura antigua] y *Monte Albán*, inspirándose en sus viajes por México y los distintos sitios arqueológicos que visitan ella y Josef.

June to August:
The Alberses visit Mexico again, and meet Diego Rivera. After their trip, Anni weaves *Ancient Writing* and *Monte Albán*, inspired by her travels through Mexico and the many pre-Columbian sites she and Josef visited.

**Tercer viaje a México
Third Trip to Mexico**

10 de junio al 6 de agosto: Anni y Josef pasan su verano en México. Se unen a ellos, Siegfried y Toni Fleischmann (los padres de Anni). Visitan algunas ciudades y poblados del Estado de México, Morelos, Puebla y Oaxaca.

June 10 to August 6:
Anni and Josef spend their summer in Mexico, joined by Siegfried and Toni Fleischmann (Anni's parents). They travel to some cities and towns in Estado de México, Morelos, Puebla and Oaxaca.

⁴ Zoë Ryan, "The Shared Vision of Clara Porset, Lola Álvarez Bravo, Anni Albers, Ruth Asawa, Cynthia Sargent and Sheila Hicks," in *In a Cloud, in a Wall, in a Chair: Six Modernists in Mexico at Midcentury*, ed. Zoë Ryan (Chicago: Art Institute of Chicago, 2019), 42-46. Exhibition Catalogue.

1939

1940 - 1941

Cuarto viaje a México
Fourth Trip to Mexico

8 de junio al 8 de septiembre: Los Albers viajan a Morelia, Pátzcuaro, Guadalajara y Veracruz, lugar al que llegan los padres de Anni el 22 de junio en el *Orinoco* después de verse forzados a abandonar Alemania.
June 8 to September 8: The Alberses travel to Morelia, Pátzcuaro, Guadalajara and Veracruz, where Anni's parents arrive on June 22 aboard the *Orinoco* after abandoning Germany.

Quinto viaje a México
Fifth Trip to Mexico

Los Albers pasan parte de su año sabático en Nuevo México y de ahí van a México.
La Willard Gallery en NY inaugura una exhibición de joyería creada entre Anni Albers y el estudiante de Black Mountain College, Alex Reed. Anni declara que la joyería hallada en la Tumba 7 de Monte Albán le sirvió de inspiración.
The Alberses spend a portion of their Sabbatical in New Mexico and then continue on to Mexico. Willard Gallery in New York inaugurates an exhibition of jewelry created collaboratively by Anni Albers and Black Mountain College student Alex Reed.

Anni cites the jewelry found in the recently discovered Tumba 7 of Monte Albán as her inspiration.

1947

1947 - 1949

1949

Sexto viaje a México
Sixth Trip to Mexico

1 de mayo a octubre:
Durante su año sabático
y después de recorrer
EE. UU., los Albers visitan
Oaxaca, Chiapas,
Pátzcuaro y Guadalajara.
Anni adquiere textiles
para la Harriet Engelhardt
Memorial Collection
of Textiles.⁵

May 1 to October: During
a Sabbatical year, and after
traveling extensively
through the US they
visit Oaxaca, Chiapas,
Pátzcuaro and
Guadalajara. Anni ac-
quires textiles for the
Harriett Engelhardt
Memorial Collection of
Textiles.⁶

Durante su viaje número
seis o siete a México, los
Albers visitan el Museo
Anahuacalli con Diego
Rivera y Clara Porset.
It is either during the
Albereses' sixth or seventh
trip to Mexico that they
visit the Anahuacalli
Museum with Diego
Rivera and Clara Porset.

Febrero: Los Albers se
retiran como docentes de
Black Mountain College.
February: The Albereses
stop teaching at Black
Mountain College.

Séptimo viaje a México
Seventh Trip to Mexico

Mayo a agosto: Los Albers
pasan una temporada
en la Ciudad de México
mientras Josef imparte
seminarios de diseño en la
UNAM y después viajan
por México.

May to August: The
Albereses spend some time
in Mexico City while Josef
teaches seminars on de-
sign at UNAM and later
travel throughout Mexico.

5 Ver ensayo de Catalina Lozano en este cuadernillo, páginas 6-7

6 See Catalina Lozano's essay in this publication, pages 44-45.

1950

1952

13 de septiembre:
La exposición *Anni Albers: Textiles* se inaugura,
convirtiendo a Anni en la
primera artista textil
en tener una muestra in-
dividual en el MoMA de
Nueva York.

September 13: *Anni Albers: Textiles* inaugu-
rates, making Anni
the first textile artist
to receive a solo show
at MoMA (Museum of
Modern Art) in New York.

Josef acepta la presidencia
del Departamento
de Diseño de Yale
University y los Albers
se mudan a New Haven,
Connecticut.
Josef accepts the Chair
of the Design Department
at Yale University and the
Alberses move to New
Haven, Connecticut.

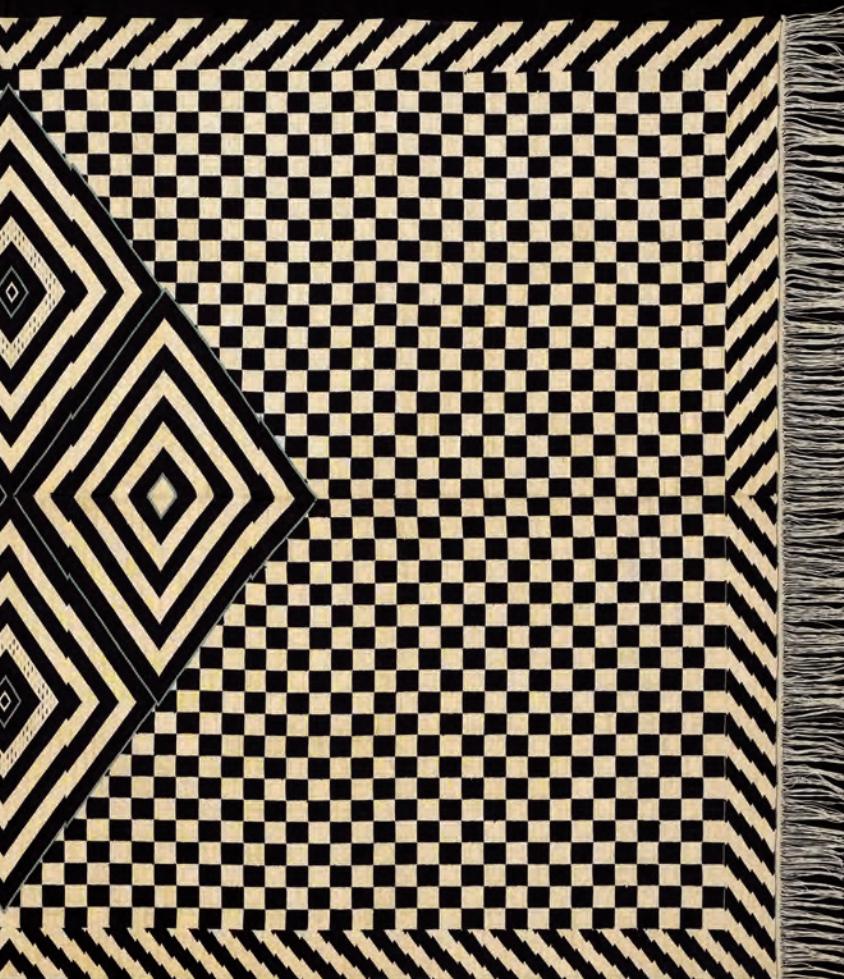
Octavo viaje a México
Eighth Trip to Mexico
Junio a septiembre:
Los Albers viajan a
México y visitan los sitios
arqueológicos mayas en
Yucatán por primera vez.
Anni comienza a diseñar
textiles para Knoll.
June to September:
The Alberses travel to
Mexico and visit Mayan
archaeological sites in
Yucatán for the first time.
Anni begins to design
textiles for Knoll.



Autor desconocido [Maker: Unknown], *Serape* [Sarape], siglos XIX- XX [19th-20th Century], (México, Querétaro).

The Harriet Engelhardt Memorial Collection of Textiles, from the estate of Black Mountain College through a gift of Mrs. Paul Moore

Foto [Photo]: Yale University Art Gallery



1953

1956

1958

8 de junio al 9 de septiembre: Los Albers viajan por Chile y Perú. Visitan el complejo ceremonial inca Ollantaytambo y el sitio arqueológico Machu Picchu. También viajan a Arequipa, Pachacamac, Cuzco, Trujillo, Pisac y Cajamarquilla.

June 8 to September 9:
The Alberses travel through Chile and Peru. They visit the Incan ceremonial complex Ollantaytambo and the Incan archeological site of Machu Picchu. They also travel to Arequipa, Pachacamac, Cuzco, Trujillo, Pisac and Cajamarquilla.

Noveno viaje a México
Ninth Trip to Mexico

Julio y agosto: Anni y Josef visitan la Ciudad de México, Oaxaca y Guadalajara. Anni le escribe a John Cohen sobre su asombro al encontrarse con un telar de cintura en Santo Tomás.

July and August: Anni and Josef visit Mexico City, Oaxaca, and Guadalajara. Anni writes to John Cohen marveling at her finding of a back-strap loom in Santo Tomás.

Anni convence a Yale de adquirir la Harriet Engelhardt Memorial Collection of Textiles de la ahora extinta Black Mountain College.
Anni convinces Yale to acquire the Harriet Engelhardt Memorial Collection of Textiles from the now defunct Black Mountain College.

1959

1962-1963

1965

Se publica *On Designing* de Anni Albers.
On Designing by Anni Albers is published.

Se inaugura la exposición *Anni Albers: Pictorial Weavings* en MIT.
The exhibition *Anni Albers: Pictorial Weavings* opens at MIT.

Décimo viaje a México
Tenth Trip to Mexico

Los Albers van a México en tren. Josef recibe una beca para asistir al Tamarind Lithography Workshop. Anni lo acompaña y comienza a experimentar con técnicas de litografía.

The Alberses travel to Mexico via train.
Josef receives a scholarship to attend Tamarind Lithography Workshop.
Accompanying Josef, Anni begins to experiment with lithographic techniques.

El libro *On Weaving* [Del tejer] de Anni se publica y ella se lo dedica a sus "grandes maestros, los tejedores del antiguo Perú".

Anni's book *On Weaving* is published and dedicated to her "great teachers, the weavers of ancient Peru."

1966

1967

**Décimo primer viaje
a México**
Eleventh Trip to Mexico

Enero: Los Albers pasan
una semana en Mérida.
January: The Alberses
spend a week in Mérida.

**Décimo segundo viaje
a México**
Twelfth Trip to Mexico

Octubre: Anni y Josef
visitán de nuevo la Ciudad
de México y Morelia.
Anni escribe sobre el cre-
cimiento de la capital y los
sitios arqueológicos re-
cientemente excavados.
October: Anni and Josef
visit Mexico again, trav-
eling to Mexico City and
Morelia. Anni writes
about the growth of the
capital city and the re-
cently excavated archeolo-
gical sites.

Febrero: Luis Barragán,
Ricardo Legorreta y
Mathias Goeritz visitan a
los Albers en New Haven.

February: Luis Barragán,
Ricardo Legorreta and
Mathias Goeritz visit the
Alberses in New Haven.

**Décimo tercer viaje
a México**
Thirteenth Trip to
Mexico

27 de julio al 29 de agosto:
Los Albers visitan la
Ciudad de México y
Cuernavaca. Conocen
varias colecciones, entre
ellas la de Rosa
Covarrubias y la muestra
arqueológica Spratling,
así como el Museo de
Antropología. Este viaje es
su última visita a México.
July 27 to August 29:
The Alberses visit both
Mexico City and

Cuernavaca. They get to
know several collections,
including that of Rosa
Covarrubias and the
Spratling Archeological
Sample as well as the the
Museum of Anthropology.
This trip is their last visit
to Mexico.

1968

1970

1971

Ricardo Legorreta le comisiona a Anni un tapiz para el bar del nuevo Hotel Camino Real en la Ciudad de México. El diseño inspira a Anni a crear una serie completa de litografías.

Ricardo Legorreta commissions Anni to create a wall hanging for the bar of the new Hotel Camino Real in Mexico City. This design goes on to inspire Anni to create a whole series of lithographs.

Se publica el libro *Pre-columbian Mexican Miniatures*, de Anni. Anni's book *Pre-columbian Mexican Miniatures* is published.

Anni decide dejar de tejer y se dedica únicamente a las artes gráficas. Anni decides to stop weaving and dedicates herself to printmaking.

Los Albers se mudan de New Haven a Orange, Connecticut. The Alberses move from New Haven to Orange, Connecticut.

Se crea la Josef Albers Foundation. The Josef Albers Foundation is founded.

1973

1976

1977

La Josef Albers Foundation crea el Josef Albers Traveling Fellowship Fund, que ofrece apoyo a estudiantes y profesores de Yale que deseen viajar a México, Centroamérica o América del Sur para estudiar arte precolombino.

The Josef Albers Foundation creates the Josef Albers Traveling Fellowship Fund, which provides funding to students and professors at Yale who wish to travel to Mexico, Central America or South America to study pre-columbian art.

Una gran parte de la colección de miniaturas precolombinas de los Albers es donada al acervo del Peabody Museum of Natural History en Yale. El resto será donado en 1979.

A large portion of the Alberses' collection of pre-Columbian miniatures passes into the hands of the Peabody Museum of Natural History at Yale. The rest would be donated in 1979.

La exposición *Anni Albers: Prints and Drawings* es inaugurada en el Brooklyn Museum. The exhibition *Anni Albers: Prints and Drawings* opens at the Brooklyn Museum.

1985

1994

La Renwick Gallery en Washington presenta una retrospectiva de la obra de Anni titulada *The Woven and Graphic Arts of Anni Albers*, la cual después viaja a la Yale University Art Gallery. The Renwick Gallery in Washington presents a retrospective of Anni's lifelong work titled *The Woven and Graphic Arts of Anni Albers*, that later travels to the Yale University Art Gallery.

Mayo 9: Anni fallece en Orange, Connecticut.
May 9: Anni passes away in Orange, Connecticut.

Fuentes / Sources:

Jessica Csoma, "A Chronology" en *Anni and Josef Albers: Latin American Journeys* (Nueva York: Hatje Cantz, 2007), 262-268. Catálogo de exposición.

Zoë Ryan, "The Shared Vision of Clara Porset, Lola Álvarez Bravo, Anni Albers, Ruth Asawa, Cynthia Sargent and Sheila Hicks", en *In a Cloud, in a Wall, in a Chair: Six Modernists in Mexico at Midcentury*, ed. Zoë Ryan (Chicago: Art Institute of Chicago, 2019), 42-46. Catálogo de exposición.

A Wholeness That We Can Comprehend: Anni Albers in Mexico

40 Catalina Lozano

Annelise Elsa Frieda Fleischmann (Berlin, Germany, 1899 – Orange CT, United States, 1994), known as Anni Albers, was an artist, designer, essayist, collector, researcher, and teacher. Her legacy in the fields of modern art and design is invaluable. She opened the ground for a new understanding of textiles from conceptual, technical, and formal perspectives. As a mentor to many, she created new teaching methods based on structure and material as the grounding for any creative undertaking. This exhibition explores the ways in which her experiences in Mexico, accompanied by her husband Josef Albers, helped her develop further her work in all these different fields.

In 1922, Anni joined the celebrated Bauhaus school in Weimar and was assigned to the weaving workshop, as most women were, after completing the preliminary course. Although she had not shown particular interest in weaving, finding it too “sissy,”¹ it was there that she started developing the technical skills and conceptual framework that would consolidate her practice as an artist and designer. The Bauhaus had been established to “[bridge] the gap between the artist and the industrial system”, and to “[break] down the hierarchy which had divided the ‘fine’ from the ‘applied’ arts”.² Anni widely reflected on these subjects all her life, inhabiting, through her work, the space between art and design. At the same time, she defended weaving’s autonomy as an art form with its own structural intelligence. At the Bauhaus, together with her colleagues at the weaving workshop, Gunta Stölzl, and Otti Berger, she accomplished “a profound step in the recognition of weaving as a specific craft—one that could be compared to, and differentiated from, other

¹ In Oral History Interview with Anni Albers, 1968 July 5. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Audio recording.

² *Bauhaus 1919-1928*, edited by Herbert Bayer, Ise Gropius, Walter Gropius (New York: The Museum of Modern Art, 1938) back flap.

media.”³ In 1924, she wrote an essay titled “Bauhausweberie” [Bauhaus Weaving] that proved seminal. As researcher T’ai Lin Smith says its importance “is not just that it counts as *her* first text on the workshop’s craft, but that it might also count as the first attempt to specify a modernist approach to weaving practice—one that embraces an “old” method of “handwork” in order to consider the fundamental elements of the weave, and to experiment and create new fabrics from within these constraints.”⁴ Anni graduated from the Bauhaus on February 4, 1930 and continued to teach there until 1933.

Anni met Josef Albers, an artist and teacher at the Bauhaus, while in Weimar. They married in 1925. That year, the Bauhaus moved to Dessau where the weaving workshop grew with the intention to mass-produce fabrics. However, in 1933, the school was shut down by the National Socialists which prompted the Alberses to accept an invitation to teach at Black Mountain College in North Carolina, an experimental arts and crafts school. There, Anni set up a weaving workshop where she was keen to start the teaching of weaving from scratch, drawing from the ancient history of the craft with a decidedly modernist frame of mind and paying special attention to materials.

On multiple occasions in her writings, she stressed the millenary, unchanged basic nature of weaving, the structure formed by the intersecting of warp and weft, no matter how simple or complex the instrument to produce it. She stated that “[w]e still deal in weaving, as at the time of its beginning, with a rigid set of parallel threads in tension and a

3 T’ai Lin Smith, *Bauhaus weaving theory: From Feminine Craft to Mode of Design* (London & Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014), XV.

4 Ibid. XVII. It refers to Annelise Fleischmann (Anni Albers), “Bauhausweberie,” *Junge Menschen* 5, no. 8 (November 1924), 188.

42

mobile one that transverses it at right angles.”⁵ She also noted that “the Peruvian back strap loom has embedded in it everything that a high power machine loom today has.”⁶

As a teacher and in her book, *On Weaving* (1965), Anni drew on historical and contemporary examples, including her own work, to illustrate her propositions. These examples were gathered from different cultures and weaving traditions, but she recognized a superiority in, and paid special tribute to her “great teachers, the weavers of ancient Peru,” to whom her seminal book is dedicated. She considered weaving in its different aspects, in its underlying relationship to architecture, but also as a vehicle for producing and transmitting knowledge.

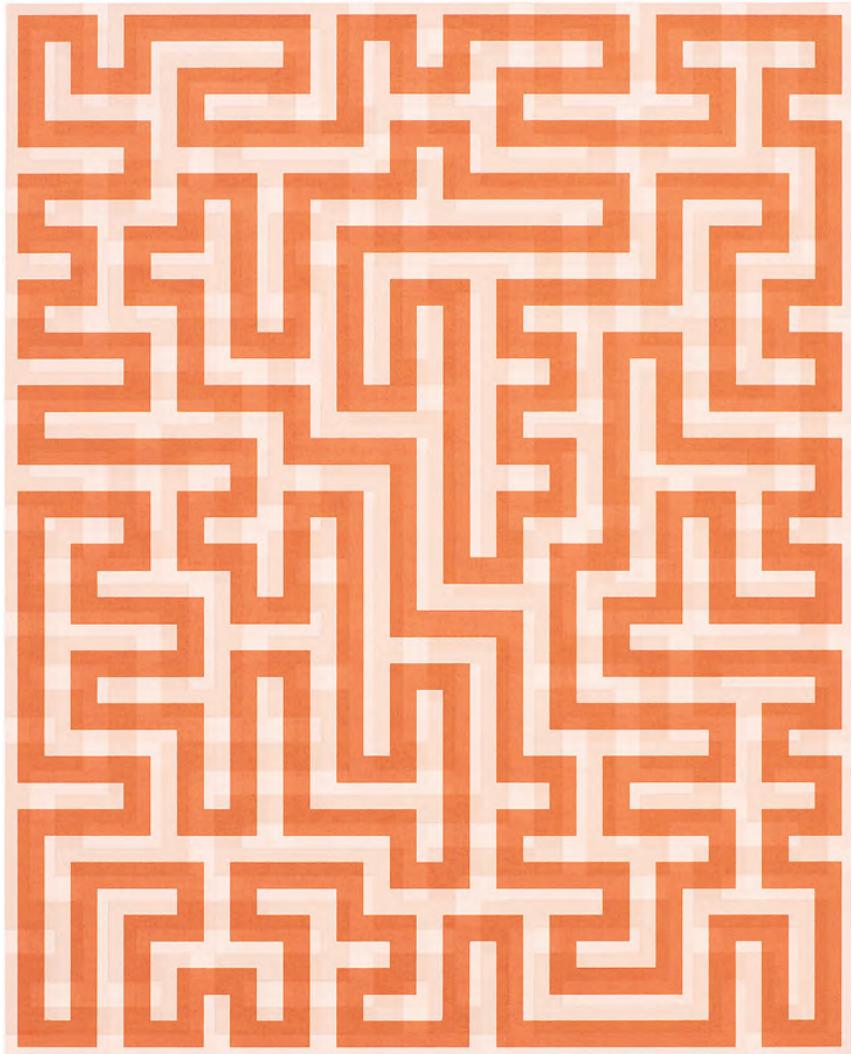
Soon after their arrival in the United States, the Alberses were presented with their first opportunity to travel to Mexico. In 1934, Cuban designer Clara Porset had reached out to Josef, interested in visiting Black Mountain College. This encounter led to Porset inviting him to Cuba to give a series of lectures, and the year after, finding herself exiled in Mexico, she encouraged Anni and Josef to visit her.⁷ Their relationship grew close and Josef reproduced a version of Porset’s design of the *bataque* (a low chair that came to be a staple of her design) for the classrooms of Black Mountain College.⁸ This first trip, between December 26, 1935 and January 21, 1936, would be the first of thirteen they took up until 1967. The journeys are not systematically documented, although Josef’s

5 Anni Albers, “The Loom”, in *On Weaving* (London: Studio Vista Publishers, 1974), 22.

6 Oral History Interview with Anni Albers, 1968 July 5. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

7 See Zoë Ryan, “There is Design in Everything: The Shared Vision of Clara Porset, Lola Álvarez Bravo, Anni Albers, Ruth Asawa, Cynthia Sargent, and Sheila Hicks,” in *In a Cloud, in a Wall, in a Chair: Six Modernist in Mexico at Midcentury* (Chicago: Art Institute of Chicago, 2019).

8 See Brenda Danilowitz, “‘We are not alone’: Anni and Josef Albers in Latin America” in Brenda Danilowitz (ed.) *Anni and Josef Albers: Latin American Journeys*, (Hatje Cantz, 2007).



Anni Albers, *Red Meander II*, 1970-1971.

The Josef and Anni Albers Foundation, 1994.11.17.

Photo: Tim Nighswander/Imaging4Art. © The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society, NY. D.R. © Anni Albers/ARS/VG Bild-Kunst/SOMAAP/México/2020

several hundred photographs serve as evidence of their wanderings and acquaintances. They can also be traced through their correspondence with friends where they commented with awe their findings and impressions and shared their reflections. In a letter to Wassily and Nina Kandinsky, Josef stated that “Mexico is truly the promise land of abstract art.”⁹ However, he was not referring to the Mexican contemporary artistic elite, but to the richness they found in Mesoamerican culture.

Porset was instrumental in introducing the Alberses to Mexico’s cultural community.¹⁰ They would travel extensively in Mexico to well-known sites as well as off the beaten track on the lookout for pre-colonial architecture, small archaeological pieces and textiles. Together, they built a collection of pre-Columbian miniatures—“small heads of Gods”¹¹ from Mexico—which “covered almost three thousand years of Mesoamerican prehistory, from the earliest Olmec to the Late Postclassic Aztec”.¹² They collected several objects from Tlatilco, a site that was being excavated by Mexican polymath Miguel Covarrubias who Anni regretted never having met in person. She also bought old and contemporary pieces for the Harriet Engelhardt Memorial Collection of textiles that she started at

⁹ See Nicholas Fox Weber and Jessica Boissel, *Josef Albers and Wassily Kandinsky: Friends in Exile: A Decade of Correspondence, 1929-1940* (Manchester and New York: Hudson Hills Press, 2010).

¹⁰ See Brenda Danilowitz, “We are not alone”: Anni and Josef Albers in Latin America”.

¹¹ As Toni Fleischmann, Anni’s mother calls them in her diary of their first trip to Mexico in 1937 when they met the Alberses and traveled with them. Two years later, they would travel again to Mexico, this time leaving their old lives behind, escaping the Nazi regime. Translations of the diaries of both journeys consulted at the archives of the Josef and Anni Albers Foundation, Anni Albers Papers, box 29, folder 7. Translated from German by Theodore Benfey.

¹² Michael D. Coe, “The Ancient American World of Anni Albers”, in *Small-Great Objects: Anni and Josef Albers in the Americas* (New Haven and London: Yale University Press, 2017), 15-16. Note from the author: I have to distance myself from the term “prehistory” to refer to the peoples that inhabited the Americas before colonization as it implies a civilizational superiority the European colonizers.

Black Mountain College:¹³ “Harriet Engelhardt was a student at Black Mountain College who was fascinated with textiles. She served in the Red Cross in Europe during World War II and was killed during her service in 1945. Her fellow Red Cross workers set up a fund in her name with a bequest from her parents, and Anni was commissioned to use the fund to acquire textiles for a new collection.”¹⁴

Anni saw herself as a modern inheritor of a wealth of weaving traditions throughout the world. Similarly, she and her husband Josef identified a continuity between the abstraction of forms and shapes they found in pre-colonial objects and indigenous traditions in the Americas and the type of abstraction they subscribed to as modernist artists. They sought to recognize a universal intelligibility in abstraction which was synonymous with a rare at the time acknowledgement of civilizational horizontality, critiquing with conviction the notion of “primitive art” and openly admiring the sophistication and depth of thought that these objects communicated to them. For Brenda Danilowitz “[a]s true modernists who believed unwaveringly that works of art spoke a universally understood and shared language, Josef and Anni Albers valued the objects in their collection as traces of creative invention that validated their own creative lives.”¹⁵ This is not to say there is an absolute universal intelligibility; how can one be sure to be able to decode the different layers of semantic weight contained in both the lines and materiality of the

13 The first one donated by Anni Albers to the Peabody Museum of Natural History between 1977 and 1979; the latter to the Yale Art Gallery in 1958, one year after the closure of Black Mountain College. See Jennifer Reynolds-Kaye, “Anni Albers as Collector”, in *Anni Albers* (New Haven and London: Yale University Press and Tate Publishing, 2018), 106-109.

14 Jennifer Reynolds-Kaye, “Making Mesoamerica Modern: Anni and Josef Albers as Collectors of Ancient American Art,” in *Small Great Objects: Anni and Josef Albers in the Americas* (New Haven and London: Yale University Press, 2017), 52.

15 Brenda Danilowitz, “‘We are not alone’. Anni and Josef Albers in Latin America,” 24.

46

objects they admired so dearly? This is an intrinsic question about modernity, the way in which has tended to universalize its interpretations and engulf all knowledge and sensibility within its epistemological paradigm. However, it seems that it was through material sensibility that Anni found at least one way into the different dimensions of these collections. Far from wanting to interpret their meaning as an open book, she was nonetheless able to read into the complexities of the structural qualities of the textiles she collected from different parts of the world.¹⁶

For Anni, understanding the process of transformation of the raw material was paramount, it was “the adventure of being close to the stuff the world is made of.”¹⁷ It was through the material that the work could acquire “timeless meaning across epochs and regions;”¹⁸ that is, achieve a spiritual dimension. It was in this manner that she related to the material world. She saw art’s mission as that of revealing something, some sort of coherence, about nature, because “[t]he whole of nature, though we always seek it, remains hidden from us. To reassure us, art tries, I believe, to show us a wholeness that we can comprehend.”¹⁹

The impact Mexico had on the Alberses manifested in their individual practices, their writings, and in these collections. It served to reconsider their own heritage in relation to Mesoamerican ancient cultures which they experienced at a time when several archaeological excavations were ongoing. Anni was thorough in her considerations and

¹⁶ An inventory of the donation of the Harriet Engelhardt Memorial Collection to Yale Arte Gallery from May 1958 lists ancient and contemporary objects from various places, including Italy, Peru, Mexico, Egypt, Congo, Guatemala, the South Pacific. Josef and Anni Albers Foundation, Anni Albers Papers, box 13 folder 16.

¹⁷ Anni Albers, “Work with Material,” in *Black Mountain College Bulletin*, No. 5, nov 1938.

¹⁸ Anni Albers, “Introduction,” in *Pre-Columbian Mexican Miniatures* (Westport: Praeger Publishers, 1970).

¹⁹ Anni Albers, “Designing as Visual Organization,” in *On Weaving*, 80.

observations, which allowed her to avoid a simplistic approach to what she saw in Mexico. That is probably how she was able to find high art in popular craftsmanship and appreciate it more than the art of her Mexican counterparts. According to Jennifer Reynolds-Kaye “[w]hen considering the objects she collected alongside the art she produced, the distinctions between ancient and modern, thread and clay, art and artifact, are productively dismantled.”²⁰

The immediate influence that her first trip to Mexico had on her appeared in two wall hangings *Monte Albán* and *Ancient Writing* (both, 1936): “while the dimensions, design elements, and weaving techniques of her Bauhaus wall hangings of 1927 were profoundly influenced by Andean textiles, the 1936 works thrust towards more spontaneous and personal response to the new world Anni was now experiencing.”²¹ In *Monte Albán*, the impact of the Zapotec architecture’s shapes, embedded in the landscape, is eloquent and achieved through “the supplementary weft technique, an ancient procedure that allows the weaver to create a design in two overlaid planes, suspending extra wefts over the ground weave.”²² Ancient American cultures would continue to impact the Alberses works, and in the case of Anni, it is visible in her last textile work, *Camino Real* (1968) and in her lythographies and screen prints.

In Oaxaca, Anni learned to use the back-strap loom, and she transferred this knowledge to her students in North Carolina. There, she also found inspiration to make jewelry, always carefully considering the underlying implications of these references, which she translated into a profound respect for the knowledge and meaning embedded in their

20 Jennifer Reynolds-Kaye, “Anni Albers as Collector,” 109

21 Brenda Danilowitz, “We are not alone’. Anni and Josef Albers in Latin America,” 22-23.

22 María Minera, “Discovering Monte Albán,” in *Anni Albers*, 76.



Santo Tomás, Oax.

Coyote



Josef Albers, Anni Albers and local weavers, Santo Tomás, Oaxaca, Mexico, 1956.

The Josef and Anni Albers Foundation 1976.7.578

Photo: Tim Nighswander/Imaging4Art © The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society, NY. D.R. © Josef Albers/ARS/VG Bild-Kunst/SOMAAP/México/2020



peo



50

materiality. As Briony Fer points out, “Anni Albers was able, via Mexico especially, to understand a different order of the relationship of modernity to the ancient past.”²³ The way in which Anni and Josef integrated an intuitive learning of indigenous pre-colonial and contemporary objects needs to be understood, not as a fully-formed modernist assimilation of a simplified reading of abstraction, but as a considerate reflection on form, material and color. In a lecture at Black Mountain College dated 25 March 1942, Anni talks about the jewelry she had been designing with student Alex Reed who travelled to Mexico with the Alberses in 1939. She relates that:

The first stimulus to make jewelry from hardware came to us from the treasure of Monte Alban, the most precious jewels from ancient Mexico, found only a few years ago in a tomb near Oaxaca. These objects of gold and pearls, of jade, rock-crystal, and shells, made about 1000 years ago, are of such surprising beauty in unusual combinations of materials that we became aware of the strange limitations in materials commonly used for jewels today (...) ... back in the States, we looked for new materials to use. In the 5 & 10 cents stores we discovered the beauty of washers and bobby-pins: Enchanted we stood before kitchen-sink stoppers and glass insulators, picture books and erasers. The art of Monte Alban had given us the freedom to see things detached from their use, as pure materials, worth turned into precious objects.²⁴

Indeed, Anni saw the “treasure of Monte Albán,” otherwise known as “Tomb 7”, only a few years after it had been dug out by archaeologist Alfonso Caso who considered that the “incalculable richness of [his]

23 Briony Fer, “Close to the Stuff the World is Made of: Weaving as a Modern Project,” in *Anni Albers*, 32.

24 Anni Albers, “Untitled lecture, Black Mountain College,” typewritten document held at the Josef and Anni Albers Foundation. Anni Albers Papers, box 28 folder 20.

discovery from a material, an artistic, and a scientific point viewpoint”²⁵ was unprecedented in the Americas. The impact that the jewels found in Tomb 7 had on Anni and Alex led to them exploring materials that were unconventional in the jewelry they knew. The result is a series of designs that use everyday objects devoid of their traditional function and turned into components of necklaces. Here, the notion of value takes an important dimension, and I believe is very telling of Anni’s stand as an artist: “From the beginning we were quite conscious of our attempt not to discriminate between materials, not to attach to them the conventional values of preciousness or commonness. In breaking though the traditional valuation we felt this to be an attempt to rehabilitate materials.”²⁶

The notion of value is measured with a formal, spiritual criteria. Anni and Alex took inspirations from findings that were not modest, on the contrary, but in the design and materials of these pre-colonial riches, she found motivations to work with a different set of design values. It is possible that her trips to Mexico inspired her in other ways, finding ideas also in the material economy she found in the everyday Mexico she experienced first hand. She was interested in the “spiritual value” attached to “surprise and inventiveness”, in the most austere manifestations of art, both in form and scale. She was not impressed by grandiose expressions, but on the ability to synthesize form and structure together. For her, as for many artists in her generation, the notion of abstraction was paramount to the conception of art. She would consider that “[s]implicity is not simpleness but clarified vision – the reversed of the popular estimate,”²⁷ and she and Josef found in the pre-colonial

25 Alfonso Caso, “Monte Albán, Richest Archeological Find in America,” in *The National Geographic Magazine*, Volume LXII, Number 4, October 1932, 499.

26 Anni Albers, “Untitled lecture, Black Mountain College.”

27 Anni Albers, “Modified and Composite Weaves,” in *On Weaving*, 47.



Anni Albers and Alexander Reed, Necklace, ca. 1940.

The Josef and Anni Albers Foundation, 1994.14.25.

Photo: Tim Nighswander/Imaging4Art. © The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society, NY. D.R. © Anni Albers/ARS/VG Bild-Kunst/SOMAAP/México/2020

art of the Americas early examples of such ideas. But it was in the encounter with materials and their transformation, where her conception of art and design found meaning.

Anni received a commission for a new hotel in Mexico City, Hotel Camino Real, which would open to coincide with the Olympic games being organized for 1968. The invitation to create a piece followed a visit Ricardo Legorreta (Camino Real's lead architect), Luis Barragán, and Mathias Goeritz paid the Alberses in February 1967, documented by photographer Jon Naar. Brenda Danilowitz recounts that "[a]lthough according to Naar it was Barragán's intention to have a Josef Albers screen-print in every guestroom of the hotel, it was in the end Anni who received the commission."²⁸ In the summer that same year, the Alberses took what would be their last trip to Mexico during which Josef had an exhibition at the Galería de Art Mexicano -they had forged a strong relationship with its owner, Inés Amor, over the years - and Anni made preparations for her piece at Camino Real and a book she was preparing on their collection of pre-colonial clay pieces, titled *Pre-Columbian Mexican Miniatures*.²⁹

Anni's textile work for the hotel Camino Real, also titled *Camino Real*, was installed at the Lobby Bar. It was a composition made of triangles which indirectly reflected her fascination with pre-colonial abstraction in Mexico and the Andes. Design historian and curator Ana Elena Mallet confirms there is evidence of the existence of the work until the 1980s when it suddenly disappeared.³⁰ It was believed to be a woven piece

28 Brenda Danilowitz, "Towards and Ending: Anni and Josef Albers's Final Journey to Mexico," *In Anni and Josef Albers: Latin American Journeys*, 201.

29 A shorter version of the introduction to this book by Anni Albers was found in the archives of the Josef and Anni Albers Foundation (Anni Albers Papers, box 28 folder 1).

30 Mallet recounts it is last documented in a photograph of a visit by the King and Queen of Sweden to Mexico in 1982 taken at one of the special events rooms in Hotel Camino Real. Private conversation with Mallet, July-August, 2020.

54

until it reappeared in the vaults of the hotel in 2018, while editors Carla Zarebska y Humberto Tachiquín were doing research for a book commemorating the fiftieth anniversary of the hotel.³¹ It turned out it is a unique piece in Anni's production, a composition of felt triangles in different hues of red, carefully sewn together. It has been recently established that the piece was produced by the company Abacrome in New York.³² She was no stranger to her work being produced industrially as she had been designing fabrics for mass production, especially for Knoll since 1952, all her professional life. However, this was the first and only time she outsourced the production of her textile work as an artist. After *Camino Real* (1968) she abandoned weaving and devoted herself to graphic, print work.

The Alberses built a network of acquaintances in Mexico and developed a profound relationship to the country through their personal and professional lives. They produced work, collected pre-colonial objects and modern textiles; they encouraged scholarly research in the region, especially through the Josef Albers Traveling Fellowship, established in 1973 at Yale University.³³ Anni Albers broke ground for textiles in modern art through her artworks and writings, but also through her unparalleled sensibility towards the material world and her ability to translate it into her work and life. Her experiences in Mexico acted as catalysts for growth in her practice and brought her closer to "the stuff the world is made of."

31 See David Marcial Pérez, "Un tapiz de la Bauhaus perdido durante casi 30 años aparece en las catacumbas de un hotel mexicano," in *El País*, 13 May 2019. https://elpais.com/cultura/2019/05/11/actualidad/1557533152_116000.html

32 See Zoë Ryan, "'There is Design in Everything....' 45.

33 Anni and Josef Albers lived in North Carolina until 1949 when they moved to New Haven, Connecticut where Josef was offered a position as Chair of the Department of Design at Yale School of Art. That same year, Anni had a first retrospective of her work at the Museum of Modern Art in New York which traveled to 26 museums in the US and Canada. See Ann Coxon and Maria Müller-Schareck, "Anni Albers: A Many-Sided Artist," in *Anni Albers*.



Anni Albers, Camino Real, Hotel Camino Real, Mexico City, Mexico, 1968.

Photograph by Jon Naar. Courtesy of The Josef and Anni Albers Foundation, 1976.12.1. Copyright Jon Naar Photography

Text & Textile: The Woven Writing of Anni Albers

56 Adriana Kuri Alamillo

“An ancient metaphor: Thought is a thread,
and the raconteur is a spinner of yarns -
but the true storyteller, the poet, is a weaver.”

Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style*, 2004

The shared roots of text and textile thrive in our everyday use of language, reflecting their intertwined histories. The word ‘text’ arrives in the English language from the Latin *textus* meaning ‘tissue’ or ‘literary style’. It is derived from the Latin verb *texere* meaning ‘to construct, plait or weave’. ‘Textile’ emerges from the early 17th century *textilis*, also originating from the verb *texere*.¹ Words and phrases continue to tie them together: a textile is woven, in much the same way a story is said to be; we knit our brows together; feel frayed; and pull together the threads of life’s ‘tapestry’. Texts and textiles are intertwined, from their root in language, to the metaphorical associations tying the two together through turn of phrase, to the process necessary for their production. Both are constructed upon a strictly organized surface composed of lines, building upon that which comes before it. Thread upon thread fed through the warp of a weaving and words that come one after the other to create meaning. “Like textiles, texts are associative, circulating ideas among countless readers and coming alive by being handled, carried, exchanged, and worn out.”²

This relationship is not solely found in Western cultures. This pairing is also evident in Mandarin Chinese for example, where poetry, painting and calligraphy all stem from the common root *Wen*; which refers to

1 Oxford English Dictionary, (2010), s.v. “Text” and “Textile.”

2 Melina Moe, “Tight Braids, Tough Fabrics, Delicate Webs, & the Finest Thread” in *Text and Textile*, ed. Kathryn James (New Haven: Beinecke Rare Book & Manuscript Library, 2018), 28-29. Exhibition Catalogue.

physical marking, patterns on woven silk, writing, literature and culture.³

Materially, the relationship between text and textile provides another link in the chain that binds the two. Not only was good quality paper historically made from rags, but good quality textiles such as fine silks were used as surfaces to write on.⁴ Both are “techniques that *connect* certain materials, processes and patterns of thought into *texture* - a material yet also conceptual rhythm.”⁵ A shared history of fabric and writing, one that spans countless years and is also evident in the construction and use of textiles, became one of Anni Albers’s focuses throughout the years that marked her many travels to Latin America.

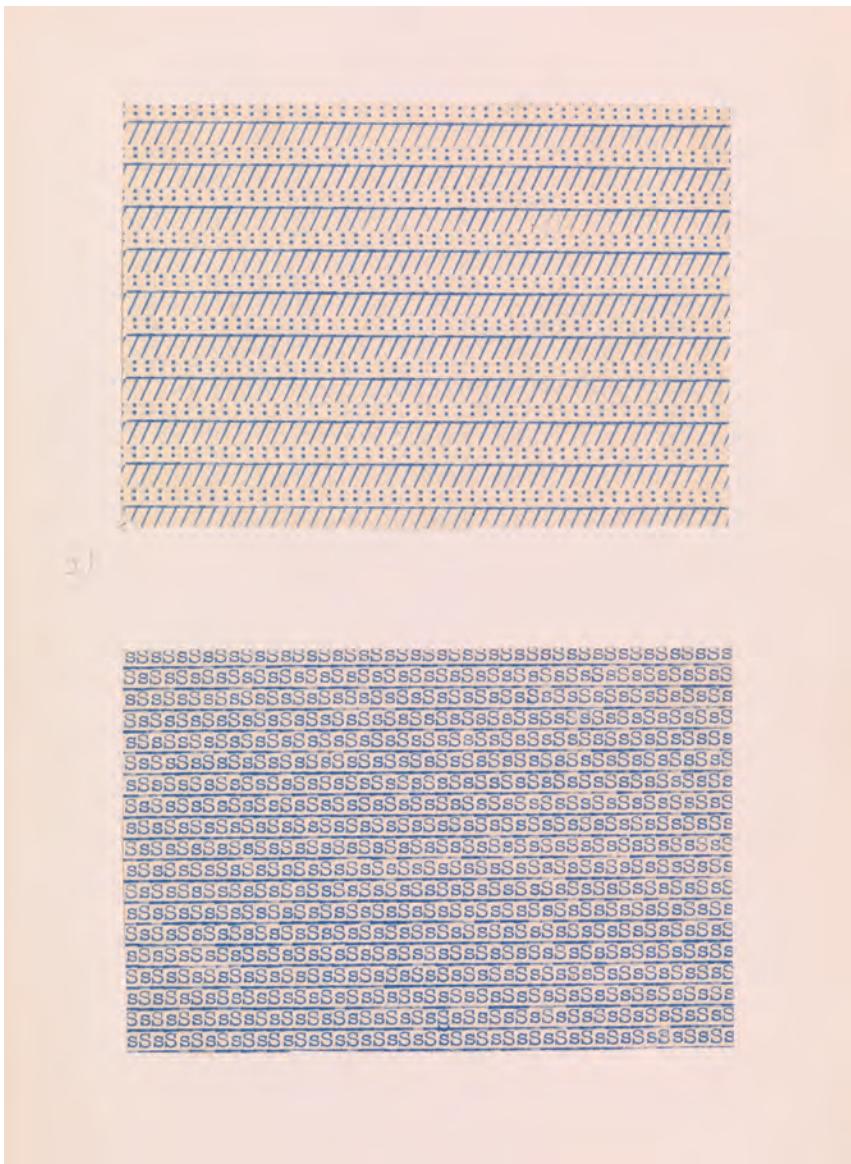
Anni Albers framed weaving as an art form that was not rooted to a particular moment, but rather as a set of fundamental structures that informed her practice as a whole. She gravitated to Mexico’s textiles and Mesoamerican art, using both as sources that could help her communicate abstract ideas.⁶ After her first trip to Latin America, in the mid-1930’s, she became increasingly devoted to studying the textiles of ancient America, using Peruvian textile constructions and studying Pre-columbian traditions of textile making that employ color and form to represent distinct meanings and serve the purpose of communicating clearly legible ‘writing’ of a sort. Her travels to Mexico became an ever-growing point of reference. She began training her students at Black Mountain College in indigenous weaving techniques, like the backstrap loom, specifically admiring the

3 Diana Mary Eva Thomas, *Texts and Textiles: Affect, Synesthesia and Metaphor in Fiction* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016), 1.

4 Ibid.

5 T’ai Smith, “On Reading On Weaving” in *On Weaving: New Expanded Edition* (New Jersey: Princeton University Press, 2017), 240.

6 Zoë Ryan, “The Shared Vision of Clara Porset, Lola Álvarez Bravo, Anni Albers, Ruth Asawa, Cynthia Sargent and Sheila Hicks,” in *In a Cloud, in a Wall, in a Chair: Six Modernists in Mexico at Midcentury*, ed. Zoë Ryan (Chicago: Art Institute of Chicago, 2019), 42-46. Exhibition Catalogue.



Anni Albers, Studies made on the typewriter, ca. 1940.

The Josef and Anni Albers Foundation, 1994.18.4.

Photo: Tim Nighswander/Imaging4Art. © The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society, NY. D.R. © Anni Albers/ARS/VG Bild-Kunst/SOMAAP/México/2020

universal language of nonobjective form that was so clearly a part of these traditions.⁷

Art historian, Virginia Gardner Troy, speaks of Anni exploring the notion of thread as text, investigating it as a carrier of meaning rather than solely a utilitarian object. This led her to create art that functions as a new visual language, much in the same way that she interpreted the ancient Andeans had.⁸ It was specifically through the study of Andean textiles that Anni came to understand that there was a direct correlation between design and use, process and product. The textile traditions in Mexico, Peru and other Latin American countries allowed Albers to perceive how on a simple hand or back-strap loom, symbols could be used to communicate complex ideas, without need of the conventional systems of writing common to the Western world. Anni embedded her work with content by exploring the idea of thread within a weaving acting as pictograph, calligraph or ideograph.⁹ Responding primarily to the use of ideographic signs and structures in Pre-Columbian and Andean textiles, she understood that specific and discrete information about social organization, culture and practice was embedded in the fabrics produced even if she personally was unable to ‘read’ it.¹⁰

Dramatic changes can be observed in the textiles Anni began producing after her first visit to Mexico and the direct contact she had with weavers in the country. Almost immediately she began incorporating the

7 Jenni Sorkin, “Weaving” in *Leap Before You Look*, ed. Helen Molesworth (New Haven: Yale University Press, 2015), 167-69.

8 Virginia Gardner Troy, “Thread as Text: The Woven Work of Anni Albers” in *Anni Albers*, ed. Nicholas Fox Weber and Pandora Tabatabai Asbaghi (New York: Guggenheim Museum Publications, 1999), 27. Exhibition Catalogue.

9 “A pictograph is defined as a sign or mark that refers to an external subject, a calligraph as a beautiful mark that stands in for a letter or word, while an ideograph is defined as a sign that indicates an idea, though not necessarily through a pictorial representation.” Ibid., 27.

10 Ibid., 27-30.

60

'woven writing' that captured her attention. In *Ancient Writing* from 1936, Anni used abstract form to imply written content, evoking the idea of sections of writing through the visual grouping of differently textured rectangles that became one with the base underlying grid of the weaving. The weaving itself takes on the idea of a page, with borders and all, whose 'words' can be read abstractly.

Anni Albers was also deeply interested in typography and lettering, studying the ways in which each letter was in itself a sign within a word. She began experimenting with the typewriter at the Bauhaus, exploring patternmaking through her *Studies made on the typewriter*, ca. 1940. Similarly, to the interplay between loom and weaver, the relationship between typewriter and artist was dictated by strict laws of mechanics that controlled the machine and yet, beyond the meaning of the lines and letters in the context of language, Anni managed to create the illusion of a tactile textured surface. Arranged into neat lines that conform to a grid, the dashes, dots and alternating capital and lowercase S's create what could almost be interpreted as a weave draft by using the component parts of language and writing in an abstract way so as to correspond to the interplay of warp and weft, the vertical and horizontal components of a weave structure.

In the textiles *Haiku* and *Epitaph*, both from the 1960's, Albers incorporated threads free from the underlying weave using a technique called 'floating-weft'—which creates pattern by passing a weft thread over a bundle of warp threads—into her weaving. Doing so as a way to prevent compromising the underlying grid structure, while being able to create calligraphic forms.¹¹ In these pieces thread was meant to function as abstract text, an idea that emerged from the Andean *quipu* that used thread and knotting to encode numeric information and was employed by

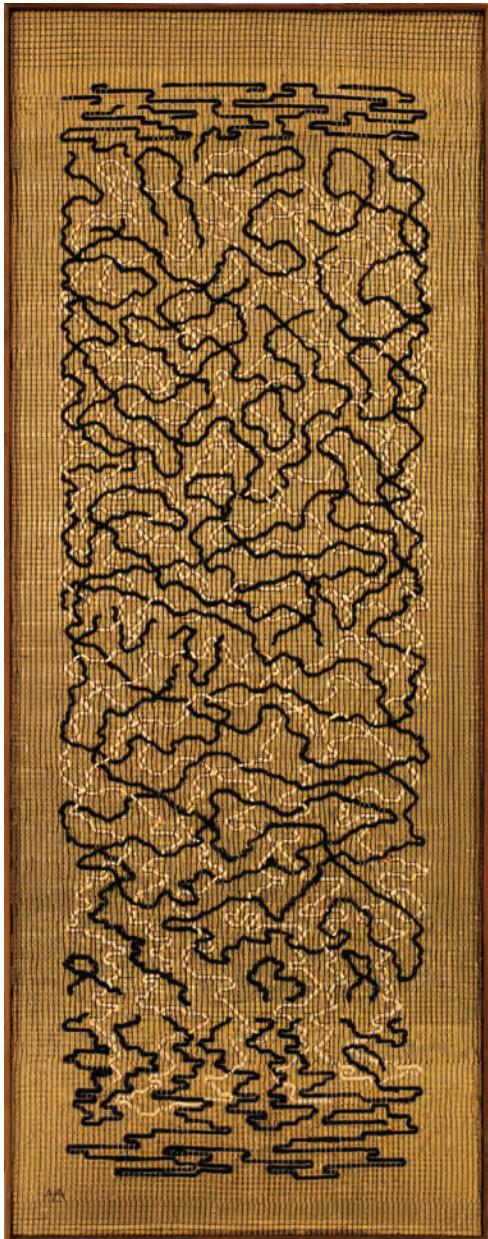
¹¹ Virginia Gardner Troy, "Thread as Text: The Woven Work of Anni Albers" in *Anni Albers*, 31.

multiple cultures as a form of record-keeping. Anni innovatively and experimentally translated this practice of using specific threads and types of knots as forms of writing and incorporated them into her woven oeuvre.

Anni Albers believed that textiles served as transmitters of meaning through the use of visual sign languages, saying... “along with cave paintings, threads were among the earliest transmitters of meaning. In Peru, where no written language in the generally understood sense had developed even by the time of the conquest in the sixteenth century, we find - to my mind, not in spite of this but because of it - one of the highest textile cultures we have come to know.”¹² Textiles tell a story, communicate ideas and convey narratives or meaning in a visual or tactile way. “Like textiles, texts are double-natured: they have physical form, but the stories they tell can also float free of their original form... interconnected, entangled, material and immaterial: text and textile, like their shared linguistic root, *texere*, are woven together.”¹³

12 Anni Albers, “Tapestry” in *On Weaving: New Expanded Edition* (New Jersey: Princeton University Press, 2017), 50.

13 Melina Moe, “Tight Braids, Tough Fabrics, Delicate Webs, & the Finest Thread” in *Text and Textile*, 14, 28-29.



Anni Albers, *Epitaph*, 1968.

The Josef and Anni Albers Foundation, 2005.12.1.

Photo: Tim Nighswander/Imaging4Art. © The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society, NY. D.R. © Anni Albers/ARS/ VG Bild-Kunst /SOMAAP/México/2020





CUADERNILLO [BOOKLET]

Textos [Texts]
Catalina Lozano
Adriana Kuri Alamillo

Traducciones
[Translations]
Adriana Kuri Alamillo
Maria Emilia Fernández

Coordinación editorial
[Editorial Coordination]
Arely Ramírez

Diseño gráfico [Graphic Design]
Maricris Herrera

Maquetación [Layout]
Daniel Carbajal

Portada [Cover]
Josef Albers, Anni Albers, Mitla, México,
ca. 1936-1937.
The Josef and Anni Albers Foundation,
1976.7.1161.
Foto [Photo]: Tim Nighswander/
Imaging4Art © The Josef and Anni Albers
Foundation/Artists Rights Society, NY.
D.R. © Josef Albers/ARS/VG Bild-Kunst/
SOMAAP/México/2020

Imagen [Image]:
P. 1: Josef Albers, Anni Albers at Monte
Albán, Mexico [Anni Albers en Monte
Albán], 1939.
The Josef and Anni Albers Foundation,
1976.7.1397.
Foto [Photo]: Tim Nighswander/
Imaging4Art © The Josef and Anni Albers
Foundation/Artists Rights Society, NY.
D.R. © Josef Albers/ARS/VG Bild-Kunst/
SOMAAP/México/2020

© 2020 Fundación Jumex
Arte Contemporáneo
© textos [texts], los autores [the authors]

EXPOSICIÓN [EXHIBITION]

Pasajeros 04 [Passersby 04]
Anni Albers
15.OCT.2020–28.FEB.2021

Curadora invitada [Guest Curator]
Catalina Lozano

Asistente curatorial
[Curatorial Assistant]
Adriana Kuri Alamillo

Curadores iniciadores de la serie
[Series initiators curators]
José Esparza Chong Cuy
Rodrigo Ortiz Monasterio

Diseño del mobiliario museográfico
[Design of museographic furniture]
LANZA Atelier (Alessandro Arienz
e Isabel Martínez Abascal)

Agradecimientos especiales a
[Special thanks to]
Brenda Danilowitz y/and María Shevelkina
(Josef and Anni Albers Foundation),
Ana Elena Mallet, Catalina Corcuer
Cabezut (Casa Luis Barragán), Familia
Legorreta y/and Alex Naar.

La obra de Lake Verea para esta publicación
y exposición cuenta con el apoyo de LMI.
[Lake Verea's work for this publication and
exhibition is kindly supported by LMI.]

※ MUSEO JUMEX

Pasajeros es una serie de microexposiciones biográficas que destacan los diálogos estéticos y conceptuales entre artistas extranjeros y mexicanos.

*

Passersby is a series of biographical micro-exhibitions that highlight the aesthetic and conceptual dialogues between Mexican and foreign artists.