

Autor: Juan Pablo Reyes González



Transdisciplinarietà Bauhaniana, un estudio artesanal en México

Carmen Zapata Flores*

“Comenzar significa exploración, selección, desarrollo, una vitalidad potente aún no limitada... Para aquellos de nosotros interesados en nuestro trabajo con la aventura de la búsqueda, volver a los inicios es vernos reflejados en el trabajo de otros, no en el resultado sino en el proceso”.

-Anni Albers

Información y conocimiento son dos tópicos valiosos a la hora de reflexionar sobre el diseño, pues no importa qué tanta información se tenga al respecto de un tema si la intención queda sin ejecutar, inalterada o estática. Por supuesto que el conocimiento depende de la información que se adquiriera sobre algo en específico; sin embargo, dinamizar la información no siempre garantiza el aprendizaje. La acción transformadora del conocimiento exhorta a cuestionar si la innovación pertenece a especialistas o expertos en un área específica. Disciplinas como el diseño, la comunicación visual y el arte no están exentas de lo anterior. Y, si el mundo cambia constantemente y la creatividad es un ingrediente de la innovación, de la información y de la producción del conocimiento, es preciso

preguntar, ¿por qué la creatividad no es una parte real en el proceso de construcción del conocimiento? Adentrarse en el mundo de la creatividad invita a reflexionar sobre la imaginación y sobre lo objetivo, pero también sobre lo subjetivo, sobre las capacidades y las discapacidades en torno a una disciplina (la del diseño).

Para ello será preciso realizar una breve historiografía de la construcción de los modelos del conocimiento, que anteceden al curso básico de la Bauhaus: el *Vorkurs*. Para entender que la especialización gestada en esta escuela se miraba lejana de la hiper-especialización, siendo esta última la reducción del conocimiento actual. Al respecto, Alfonso Monturi (2006) afirma “la hiper especialización disciplinaria refleja una reduccionista y anatomista manera de pensar y concebir el mundo”.

Es por ello que enriquecer la información y el conocimiento con muchas otras y variadas disciplinas es el camino a seguir tanto en las ciencias como en las humanidades. Esta investigación reposa sus reflexiones en la visión experiencial de Anni Albers, la cual puso en práctica durante su aprendizaje no solo en la Bauhaus sino a lo largo de toda su vida académica y social. Anni sostenía que “el valor es un factor importante en cualquier esfuerzo creativo. Puede ser más activo cuando el conocimiento en una etapa demasiado temprana no limita la

visión” (Albers Foundation, 2019). Si se entiende el valor como el componente de atreverse a hacer las cosas, para ella experimentar a la hora de enseñar el textil: bordado y tapiz, le aseguraba que el modo de pensamiento de sus alumnos se diversificara.

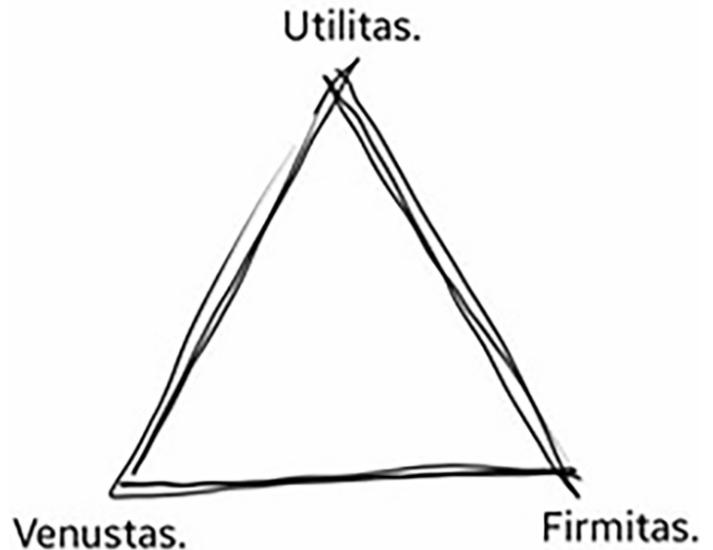
Mas la libertad de conocer a través de la experiencia no significaba ser permisiva, se trataba más bien de estar atenta a cualquier forma de transformación del aprendizaje, para enriquecer el conocimiento con unas cuantas reglas bien fundamentadas. Por ello, este estudio coloca sobre la mesa la manera en la que Anni enseñó y construyó tapices a través de la comprensión del arte precolombino mexicano, el cual la llevó a crear piezas por medio de la experiencia, la transdisciplinarietà y la creatividad.

Modelos de conocimiento a través de la experiencia que recaen en el *Vorkurs*

Uno de los objetivos principales de Bauhaus fue reafirmar el conocimiento a través de la experimentación, aunque este esfuerzo ya se venía practicando en otras doctrinas. En el contexto entreguerras nace el pensamiento primordial de la Staatliches Bauhaus, y es importante decir que es la estructura de su curso básico la que encamina la actividad constructiva, para realizar productos experimentales y pensados para todas las personas.

Pero, ¿de dónde proviene el conocimiento especulativo?¹, ¿dónde se construye? La función cognoscitiva intelectual se ha explicado a través de las diversas teorías desde que el hombre se considera pensante y, aunque el conocimiento especulativo a veces se compara con el conocimiento práctico, la práctica no solo se remonta al hecho de construir sino a pensar las cosas. Porque “las ideas de las cosas, no siempre se realizan en las cosas” (F. Rossi, 1949).

Vitruvio Polión, en su tratado de Arquitectura en el siglo I, menciona que para que algo esté



Teoría de Vitruvio Polión. Retomado del tratado 1.

bien construido debe descansar en estos tres conceptos: *firmitas*, *venustas* y *utilitas*.

Como se puede apreciar, estos tres conceptos construyen un triángulo, donde el primero, *firmitas*, se refiere (recordando que este es un tratado de arquitectura) a lo firme, a la fuerza, a la pertinencia en este caso de los materiales con los que se construye algo, “la permanencia de lo construido” dice Vitruvio. Si se traslada este concepto al diseño, entonces se asume como lo tecnológico: la tecnología, lo que materializa un diseño: la materia.

El segundo concepto es *venustas*, y es con el que se ha confundido a la estética, entendiendo la estética como la disciplina filosófica que estudia las condiciones de lo bello en el arte y en la naturaleza. En realidad, la estética es una idea que no se aplicaba a lo construido o a lo diseñado. Como encontramos en la RAE, lo estético debe considerarse como “el modo particular de entender el arte o la belleza” (2019). *Venustas* proviene de Venus, diosa griega de la pasión y la emoción, es entonces ese ingrediente que debe tener todo lo que se construye y que se aprecia con sensibilidad, que mueve algo de la pasión humana, es un concepto expresivo, emocional.

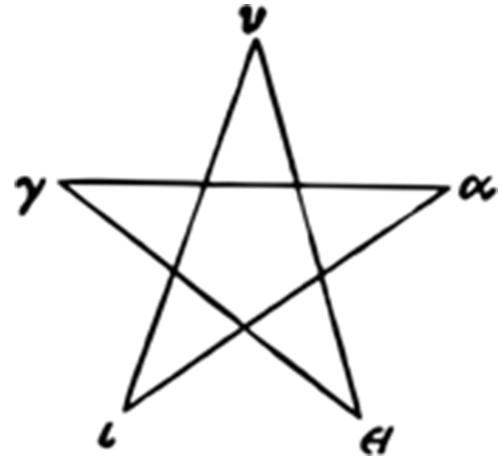
1) La especulación (del latín *speculari*, observar) forma filosófica de pensar para ganar conocimiento yendo más allá de la experiencia o práctica tradicional.

Por último, en la parte superior del triángulo se encuentra el término quizá más importante para lo construido: *utilitas*, que como su nombre en latín lo indica se refiere a la utilidad de lo construido; es por ello que Vitruvio refiere a que no solo debía construirse con los materiales más duraderos o solamente exaltando la belleza de las formas, también la utilidad es de gran importancia.

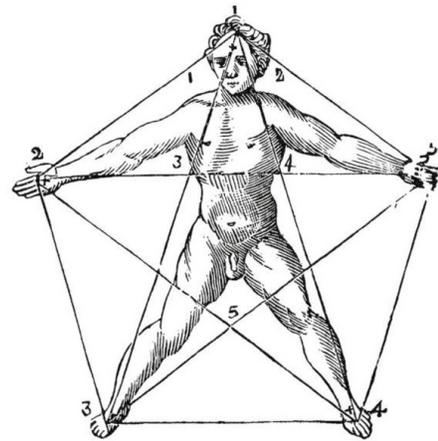
Vitruvio, entonces, pensó: ¿para qué en verdad servían las construcciones?, ¿qué función tenían? La utilidad es la punta de esta pirámide: el equilibrio entre todo. El conocimiento también se construye de esta manera, reflexionando sobre su propia fortaleza, sobre lo sublime y lo funcional. Pitágoras ya antes había reflexionado sobre esto, enfocándose en el ser, y realizó un pentagrama con respecto a los aspectos naturales e incluso metafísicos que conectan al ser humano con su capacidad creadora, lo que le dio como resultado la divina proporción.

No solo se trataba de una partición geométrica inconmensurable, sino que para el año 475 a.C. Pitágoras propuso la construcción simbólica de lo que engloba a un individuo, en unión y síntesis². Muchos estudiosos han aludido a su aplicación, desde Luca Paccioli para la divina proporción, pasando por el tetragramatón de Giordano Bruno y, por qué no, por el famoso hombre de Vitruvio de Leonardo Da Vinci.

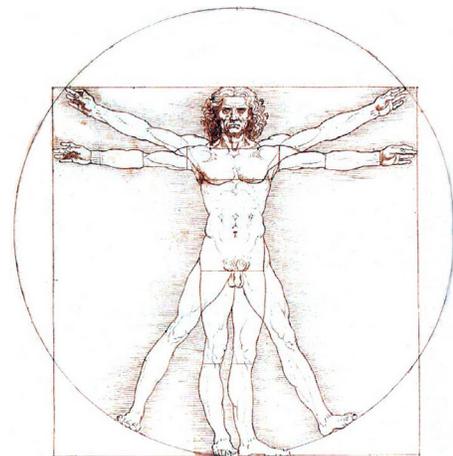
Volviendo a la materia sensible que construye este ser, y que ha sido continuamente diagramada en tres esquemas o modelos del conocimiento, se observan las figuras del triángulo, estrella y pentágono y a cada punta o parte se le conecta con una cualidad. El profundo concepto del universo de Giordano Bruno lo lleva a reflexionar sobre el ser, la materia y el espacio temporal de creación, en *Del universo infinito* y *los mundos* menciona cómo el ser humano es el único capaz de crear vínculos con el mundo a



Pentagrama pitagórico.



Tetragramatón de Giordano Bruno.



Hombre de Vitruvio de Leonardo Da Vinci.

2) En el esquema Pitagórico, el ángulo superior representa la cabeza y, con ella, la conciencia espiritual del Ser. En los cuatro ángulos restantes se aplican cualidades humanas relacionadas con los cuatro elementos: Aire = Mente; Agua = Emociones; Tierra = Cuerpo; Fuego = la Voluntad. (Guadalajara, 2019).

través del oído, la visión y la imaginación. Luego menciona “la imaginación constituye la puerta de acceso a todos los afectos que pueden conmover a un ser viviente” (Bruno, 2007), siendo el acto de imaginar el de conectarse con el mundo. A propósito, es Leonardo quien agrega, además del cuadrado como un elemento contenedor y estable, el círculo como un elemento totalitario.

Es decir, además de reflexionar con lo que se da al interior (intelecto) del ser humano, estos modelos convocan a preguntar sobre lo que hay afuera, sobre lo que potencializa el conocimiento y lo transforma: el mundo exterior.

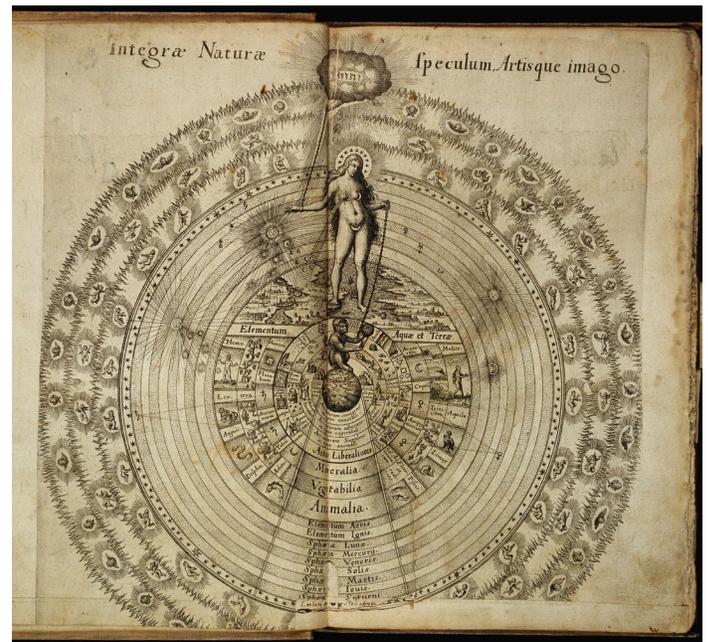
En el *Hombre de Vitruvio*, además de la partición armónica que ya había fundamentado matemáticamente Pitágoras, Da Vinci reproduce las condiciones perfectas del cuerpo y su relación simétrica en conjunto con el universo, es decir, como una cuestión simbólica representativa integral. Además de los dos anteriores, se ostentan los conceptos de espacio, tiempo, de todas las formas de energía, el cosmos, el mundo y la naturaleza. En ese sentido, la cosmogonía y cosmología llevan a determinar que Leonardo también describe un universo observable. Es decir, todas y cada una de las cosas que se encuentran en el mundo y la materia que representó mediante el círculo, las cuales son las cosas exteriores: tierra, ríos, flores, agua, aire, etcétera. Y la manera en la que todas estas cosas se encuentran en el espacio, como un sistema cerrado, estable, como dos fuerzas dominantes: la gravedad y la relatividad, haciendo presente el espacio contenido por medio del cuadrado. A partir de estos esquemas, ambas figuras serán fundamentales para explicar la conexión del individuo con el exterior.

Más tarde, Robert Fludd en su esquema *Anima mundi*, muestra el concepto que antes ya había concretado Platón acerca de un universo cambiante en donde todo está interconectado. Fludd explica en una veintena de niveles la conexión exterior del hombre con el mundo, alejándose de los conceptos filosóficos de “el alma del mundo”, y relacionándolos con la esencia y alma de la

tierra. En las interconexiones de las veinte circunferencias, la tierra es un ente que emana energía, con inteligencia propia, concepto que más tarde James Lovelock³ propone como *Gaia*, enfocando los preceptos de este mundo pensante como un súper organismo donde el ser humano es parte de un todo.

En el *Anima mundi* de Fludd llama la atención el título: *Integra natura, Speculum Artisque Imago*, que se traduciría como: el instrumento de la imagen integral. En este hermoso grabado se observan los planetas, las materias, todos los elementos, vegetales, animales e incluso las artes, las ciencias y algunas representaciones divinas que rodean en el centro a una mujer (los tres modelos anteriores, representaban un hombre).

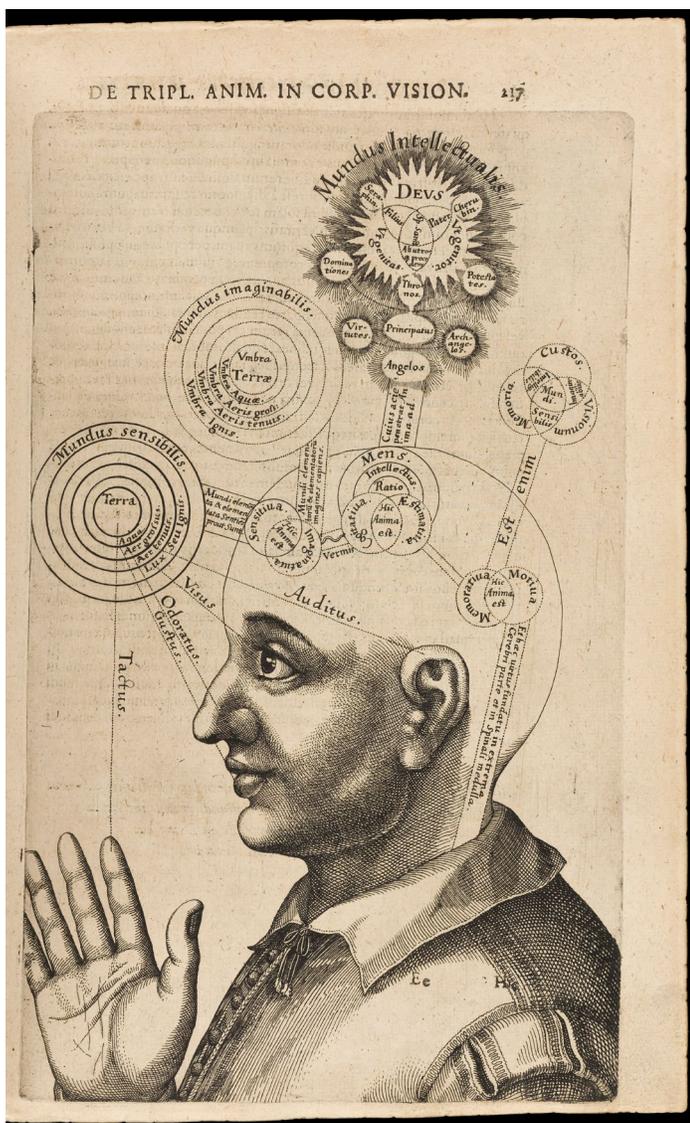
Se podría extender la explicación de este modelo de conocimiento concéntrico ya que enriquece la experiencia del aprendizaje hacia afuera, y no solo hacia lo intelectual.



Robert Fludd. Biblioteca Wellcome, Londres, Creative Commons Attribution license CC BY 4.0

3) Científico, meteorólogo, escritor y ambientalista inglés, que propone que la tierra es un sistema autorregulado, el concepto de Gaia, el cual manifiesta a través de su reflexión con la diosa griega, lo ha llevado a escribir e investigar sobre ecología y energía nuclear.

Fludd enriquece esta explicación con otro diagrama conocido como: la triple visión del espíritu sobre el cuerpo. Este grabado contiene también círculos concéntricos, referidos en tres esferas totalitarias donde cabe el mundo sensible, el mundo imaginable y el mundo intelectual, entre otros muchos fenómenos que se dan en la construcción del conocimiento, clave de la conexión con el mundo en términos internos porque es la explicación representativa de cómo se construyen las cosas que podemos reflexionar. Esto es a través de los sentidos, de la imaginación, el intelecto y la memoria, colocando a la creatividad como



Los tres niveles de la existencia del hombre, 1617, Robert Fludd, en: <https://imasg.wordpress.com/2011/11/05/1617>

la construcción a través de la experiencia y de la observación de los pequeños fenómenos que se encuentran alrededor, para luego esta información ser transformada en conocimiento y acción.

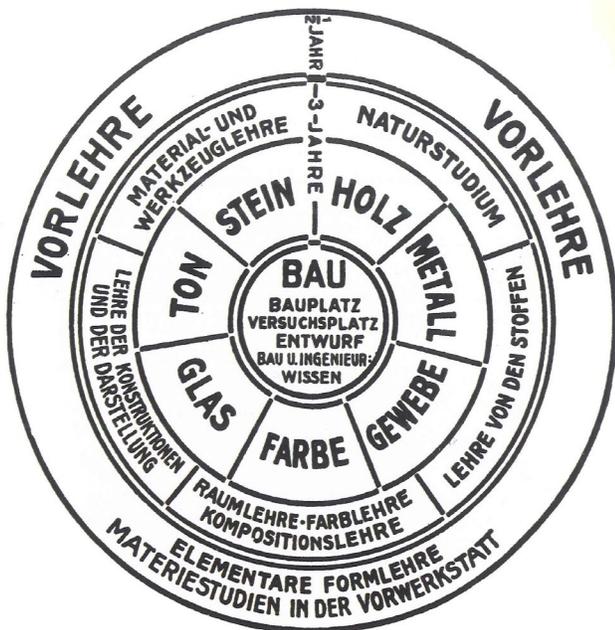
El curso básico de la Bauhaus es el que se implementa en la práctica de la construcción (el diseño, la arquitectura, el objeto, la letra, etcétera) mediante el *Vorkurs*, un curso preliminar para poder estudiar dentro de la escuela, pero en realidad más bien un instrumento que situaba al individuo en la apreciación, conocimiento y habilidad de su propio entorno. Y lo hacía por medio de materiales y técnicas que, además, conjuntaban con los saberes acumulados en la experiencia propia. “El objetivo de la enseñanza de la Bauhaus era lograr en el alumno un modo lúcido de estar en el mundo, una conciencia cultural y una libre capacidad de experiencia” (Blocona, 2014).

Este preaprendizaje (*Vorlehre*) se amplió a dos semestres, pues la búsqueda de la creatividad por medio de la percepción y la experimentación daba mejores resultados pedagógicos dentro de los talleres. Allí, maestros y alumnos convivían, compartían y acrecentaban su conocimiento con cada experiencia.

Johannes Itten, en el reglamento de 1921, manifestó que era indispensable tomar el curso con la finalidad de que los alumnos conocieran el medio de expresión, “enseñarles a desarrollar la fuerza creadora que existe en el interior de cada uno de ellos sin obligarles a seguir las reglas de un determinado movimiento o estilo” (Blocona, 2014, p. 86).

Nuevamente se aprecia el círculo como esquema concéntrico del conocimiento, en donde por medio de la búsqueda de materiales y conceptos claves sobre la forma, los alumnos no solo podían sino que debían experimentar. Luego de este curso estaban listos para desarrollar las habilidades en donde se sintieran más cómodos, encaminándose a una actividad especializada pero enriquecida por todos los conceptos, técnicas y experiencias anteriores.

Todo esto, aunque sonaba sencillo, no lo era, ya que la mayoría provenía de una educación institucional y había que borrar primero la forma en la



Vorlehre, curso de iniciación para la Bauhaus, en Weimar. 1920

que habían aprendido. El curso se centraba primero en desaprender.

Itten buscaba que el alumno llegara a su propio interior y el *Vorkurs* era la herramienta para conocerse a sí mismo por medio de su entorno.

Itten creía que era adecuado que sus pupilos realizaran ejercicios con los materiales, que podían resolverse mediante: la imaginación y la experimentación, donde ganaban soltura y experiencia para más tarde solucionar otro tipo de prácticas donde sería necesario poder utilizar sus conocimientos sobre construcciones y su inteligencia (Blocon, 2014, p. 87).

En consecuencia, tiene sentido que el curso básico esté conectado con los modelos antes explicados, ya que van desde el centro de ellos mismos hacia el ser humano. Pero además, este recorrido explica la extensa relación disciplinaria y transdisciplinaria del diseño y la comunicación visual. Si en la actualidad se llevara a cabo el curso preliminar, seguramente se despertaría en los alumnos de las nuevas generaciones de diseño no solo su interés

por los materiales, sino la capacidad de conocer su entorno y de alimentar su creatividad y espíritu.

La relación que aborda esta investigación sobre las figuras geométricas y el conocimiento no es algo propio de la cultura occidental, otras culturas han desarrollado esquemas parecidos: el eneagrama, trigrama, los mandalas y la propia pirámide masónica, son una pequeña parte de lo que se ha estructurado sobre el saber y conocer del ser humano. Estos esquemas tienen algo en común y es centrar al individuo no como el elemento más importante, sino como el que recibe todo el conocimiento del exterior; tornar esta experiencia hacia lo humano siempre dará mejores resultados, siendo el contexto vivo el mejor maestro.

El arte, la artesanía y el diseño universal de Anni Albers

Este conocer o conocerse a través de la forma y el material dotaba a cada integrante Bauhaus de una identidad específica, pero que en el fondo formaba parte de algo mucho más complejo y subjetivo: la identidad colectiva de los alumnos de la Bauhaus. Y es que, a través de la aprobación del curso, los alumnos podían elegir el material en el que eran mucho más capaces, además podían



Anni Albers en Berlin, 1926.

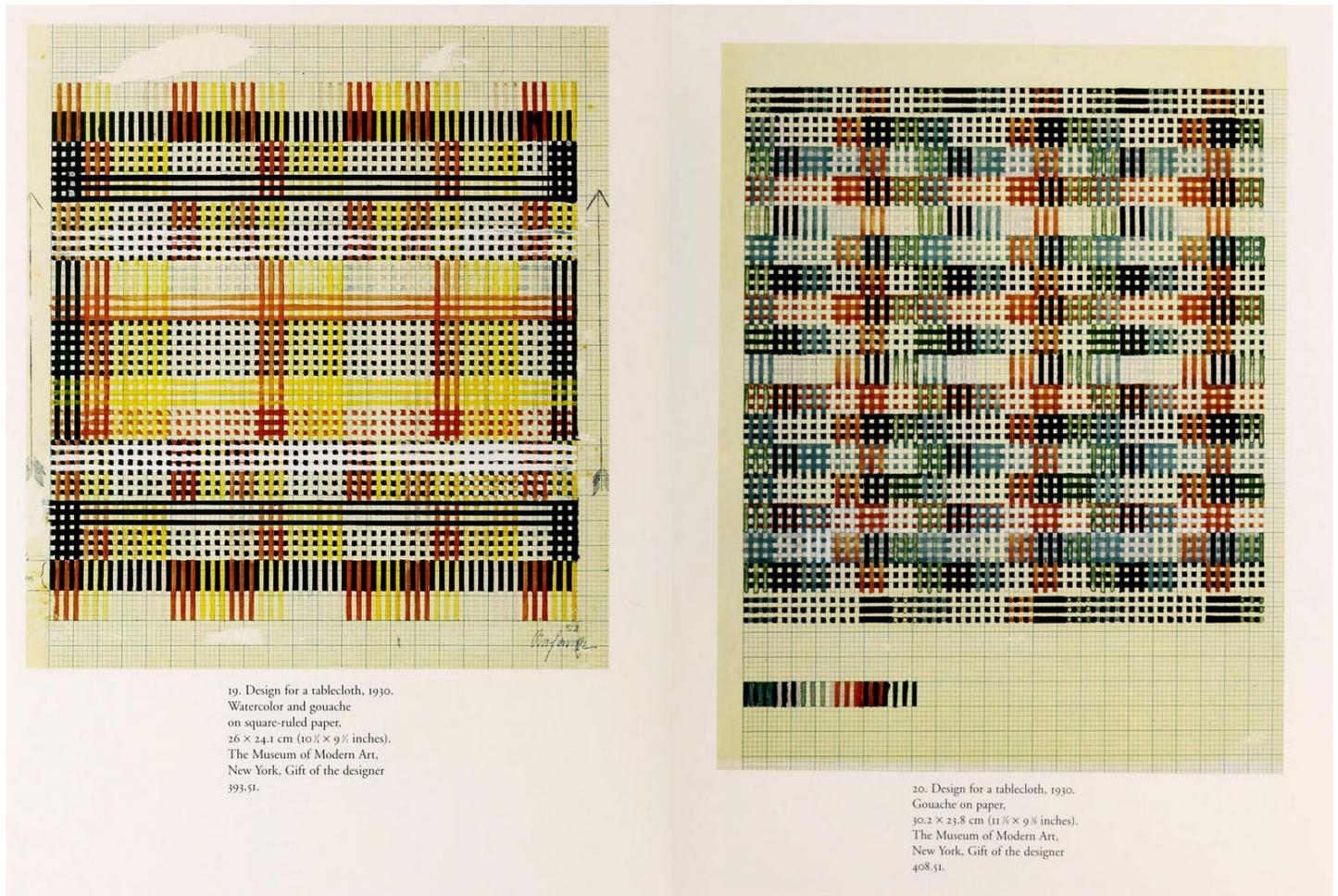
elegir a los maestros con quienes conformarían un taller y un trabajo conjunto. La especialización se complementaba con las demás actividades que se realizaban durante los casi cuatro años de estancia en la escuela, festivales, charlas, lecturas, actividades recreativas, exposiciones que colocaban al estudiante en un contexto de construcción y producción siempre.

De esta maestría o especialidad es recuperado el concepto de artesano, el cual no competía con el artista, se recuerda que tanto los profesores como los alumnos se miraban como productores, sin el significado de estatus que hasta ese momento había conseguido el arte. Los artesanos Bauhaus, quienes eran los constructores de las piezas desde cero, bebían el conocimiento temprano en el manejo del material, de esta forma, la escultura, la madera, los metales, el vidrio y los textiles eran verdaderas

áreas de conocimiento, donde el estudiante compartía con el maestro la imaginación y la creación.

Cabe señalar que en este contexto, entre los años 1923 y 1930, el papel de la mujer era poco común en los trabajos un tanto pesados de la construcción objetual, por ello Anni Albers no fue aceptada en el taller de vidrio en el cual estaba interesada. Por lo que tuvo que seguir su vocación en el tejido o textil, el cual ya conocía por sus estudios tempranos.

“Annelise Fleischmann nació el 12 de junio de 1899” (Fox, 2019) y es considerada una de las más famosas diseñadoras textiles de la época, retoma su apellido del de su esposo Josef quien también era parte de la academia. “Albers fue una de las figuras centrales del tejido en el taller en la Bauhaus, tuvo un enorme efecto mundial en el diseño de materiales de jardín, joyería y en la creación de tejidos singulares y adornos de pared” (Fox, 2009);



19. Design for a tablecloth, 1930.
Watercolor and gouache
on square-ruled paper.
26 × 24.1 cm (10 1/4 × 9 1/2 inches).
The Museum of Modern Art,
New York, Gift of the designer
393.51.

20. Design for a tablecloth, 1930.
Gouache on paper.
30.2 × 23.8 cm (11 7/8 × 9 1/2 inches).
The Museum of Modern Art,
New York, Gift of the designer
408.51.

Diseños planeados para tapiz, Gouche sobre papel, Fuente: Guggenmeim Museum.

sin duda los tapices que recreó en esta escuela y más tarde en la Universidad Black Mountain en Carolina del Norte, donde ella y su esposo enseñaron, ya exiliados en los Estados Unidos, son una muestra de vanguardia artesanal. El análisis de la forma que realizó Anni provenía de los estudios que había iniciado su esposo Josef en su *Homenaje al cuadrado*, quien reflexiona sobre composición, ritmo y el arte abstracto, conceptos que sin duda están presentes en el trabajo de su esposa.

Más tarde, surge *Interacción del color*, de los escritos reflexivos que, aunque se editan a nombre de Josef, tuvieron siempre una participación importante de Annelise, en muchos sentidos.

De estas reflexiones surge el término de variación, “en el trabajo de los Albers significa la remodelación más completa de un todo o de una parte de un esquema dado, resultado de un estudio analítico profundo. Su finalidad es una nueva representación” (Toral, 2016), esto en referencia al color, pero al igual que los modelos de conocimiento, en donde el ser es parte de un todo y cada parte de este lo modifica, el concepto de variación tiene que ver igualmente con que las partes del todo en una obra son estudiadas y determinadas por este movimiento.

La variación es algo que adopta y enriquece los tejidos de Anni, donde las formas van transformándose o acomodándose de acuerdo con una retícula restrictiva que se establece en la propia creación. Es decir, los módulos o pequeñas partes se realizan a través de la experiencia: estudiando el material, el tejido en sí, el color o los colores, la abstracción y las formas interrelacionadas.

Esto obviamente forma patrones en el tejido, de hecho son los patrones los que ejecutan el concepto de variación aplicada, aunque no todos, pues se acomodan de forma muy estratégica, convertidos finalmente en un juego, piezas que se acomodan conforme va realizándose el tapiz.

Pero, aunque esto suene sencillo, representar la forma en lo pictórico es oportuno, pues hay múltiples oportunidades de variar, pero no es así en el tapiz, donde el material y el instrumento restringen desde el inicio, volviéndose una tarea compleja.



Estudio de los paneles del arca del Templo Emanu-El, *collage* de papel de colores, aluminio, muestras textiles y notas de papel, Fuente: Guggenmeim Museum.

Por esta cuestión, Anni debía realizar múltiples experimentaciones antes de poder hacer el textil.

Sus primeros tapices se basaron en esto, y se percibe mucho más la organización o la intención del método de variación en ellos; pero lo interesante sucede cuando la apropiación del sistema fluye y esto solo le fue posible con el ejercicio del mismo, con la práctica y la enseñanza de este sistema, lo cual la llevó a realizar variaciones dentro del método hasta hacerlo suyo. Lo anterior fue posible gracias a que Anni Albers tuvo un gran encuentro en la Bauhaus con otros artesanos y artistas, con quienes sin duda compartió la estrategia de la observación, por medio de la fotografía, la plástica, los medios expresivos como la danza, la interpretación, etcétera.

Para 1920 ya se encontraba Paul Klee en la institución aplicando el concepto de composición, desde la perspectiva musical que implementaban en todas las artes y técnicas; y Anni estuvo fuertemente influenciada por ello. Por otro lado, la Bauhaus fue una escuela creada por hombres, debido a esto las mujeres no fueron aceptadas en talleres que se consideraban para el género masculino, aunque la experimentación formaba parte del curso básico, no se les permitió desarrollarse en las áreas que tal vez obedecían a su verdadera vocación.

Aunque se ha comprobado que el bordado, el tejido y el textil son parte de la naturaleza simbólica del ser humano, es un conocimiento que se ha inculcado mayormente a las mujeres por generaciones, “parece indudable que si se habla en masculino se legitima al arte popular y si se habla en femenino, trátase de lo que se trate, se le devalúa automáticamente” (Batra, 2015).

Para muchas mujeres de la Bauhaus fue realmente difícil obtener un lugar reconocido, fuera de algunas como Gunta Stolz, quien fue la única mujer en formar parte del primer cuerpo docente, dirigiendo precisamente el taller de textiles, o Marianne Brandt, quien diseñó en el taller de madera y metales su ya famosa tetera, una de las primeras mujeres en ser aceptadas en un taller diferente.

Las jóvenes brillantes se sintieron atraídas por el sueño de convertirse en arquitectas, solo para ser informadas, falsamente, de que el tejido era la única disciplina apropiada para las mujeres... la pérdida de la arquitectura fue la ganancia de los textiles, y esto resultó ser un gran regalo para los textiles del siglo XX y puso a Anni Albers firmemente en las primeras filas de los modernistas célebres (Lutyens, 2019).

La figura de Josef siempre estuvo a su lado pero no a su sombra, cuando se mudan a Estados Unidos, trabajan en la docencia y escriben de vez en cuando sobre la pedagogía que los caracterizó, siendo Anni la primera en exponer en solitario en una galería de Nueva York.

Para entonces, Anni no solo había controlado la variación, sino que consiguió una manera

importante de acercarse a los materiales para poder realizar el boceto de sus creaciones, modelo que le sirvió para transmitir la enseñanza del tejido, pero además para formar un claro método para su producción artística y profesional. En sus llamados “estudios” mezclaba materiales que le ayudaban a ejemplificar los diseños, a prevenir la fuerza, la dureza de sus posibilidades creativas y combinarlas con la composición y la armonía, como en la muestra realizada en 1954 hecha con capas de papel de color, papel foil y textil.

Para 1930 consiguió graduarse de Bauhaus, su proyecto final experimentaba sobre las propiedades de la luz en el tejido, la diversificación de los materiales, su durabilidad y la particularidad de que los textiles absorbían el sonido, cosa que no fue una sorpresa pues trabajó con Klee, quien además de artista era un destacado conocedor del violín.

Nuevamente se presenta en ella el pensamiento de la transdisciplina para resolver productos; su proyecto consistió en diseñar unas cortinas para el salón de actos de la Escuela Federal de la Confederación Sindical Alemana General en Bernau. “Hechas de algodón, chenilla y celofán, que absorbían el sonido y reflejaban la luz” (Fox, 2009, p. 22), volviendo su trabajo mucho más funcional que emotivo. Ya estando en Black Mountain su experimentación tomó un rumbo distinto, tres años después de su graduación y con un cambio total de vida en América.

Después de veinte años, se vio en la necesidad de seguir acrecentando su conocimiento con las nuevas técnicas del momento que implementó en el textil, como el grabado y la serigrafía. Anni fue una artesana que tuvo el privilegio de ligar la teoría con su práctica y la experiencia, “usando el lenguaje perteneciente a las artes plásticas, eliminó las falsas divisiones entre los medios artísticos, avanzó su concepto de universalismo creando un vínculo entre la artesanía antigua y el arte moderno” (Glover, 2012). Fueron la educación que recibió dentro de la Bauhaus y las personas con las que se relacionó las que encaminaron su quehacer hacia la construcción diversificada del conocimiento;

pero además fue en el curso de l'tten donde aprendió a ser responsable no solo de una parte de su producto, sino de todo el proceso y hacer de ello una experiencia personal. De esta forma, el pensamiento constructivo es una reflexión del fenómeno de lo vivido, fue el *Vorkurs* el que demostró que todos los grandes modelos del conocimiento sirven para construir objetos realmente pensados para los demás.

De modo que la transdisciplinariedad no es ver el objeto o construirlo a través de varias disciplinas, sino que son las diversas disciplinas encaminadas y enriquecidas por el proceso de construcción del proyecto, objeto, etcétera las que se evidencian en el mismo. Es una nueva forma de pensar y participar en la investigación del tema en común, de involucrar a todas las partes con las diversas experiencias. Anni sabía esto desde el inicio de su práctica y por ello no dudaba en compartir la experiencia de la creación y la innovación, ya sea con sus compañeros, profesores y más tarde con sus alumnos e incluso los clientes, que usaron sus conocimientos para producir textiles, como la fábrica de textiles Knoll, con la cual trabajó al final de su vida. La innovación que la transdisciplinariedad produce, requiere al menos mostrarse en tres niveles: como individuo, como grupo y como organización o, dicho de otro modo, implica unir los sistemas, la cultura y los procesos en un bien mayor. Esto fue algo que Anni intensificó e identificó en su paso por México.

Transdisciplinariedad Bauhaniana, un estudio artesanal en México

“El método de la transdisciplinariedad se practica *in vivo*: el conocedor no es un espectador mirando el conocimiento en su estado prístino, sino un participante activo, un *ser-en-el-mundo*” (Montuori, 2006, p. 10). Esta es una de las cuestiones que los Albers acrecentaron al llegar a América, y no es que no pudieran realizarlo si se hubieran quedado en su país, pero el contexto vivido los hizo voltear a ver el arte precolombino.

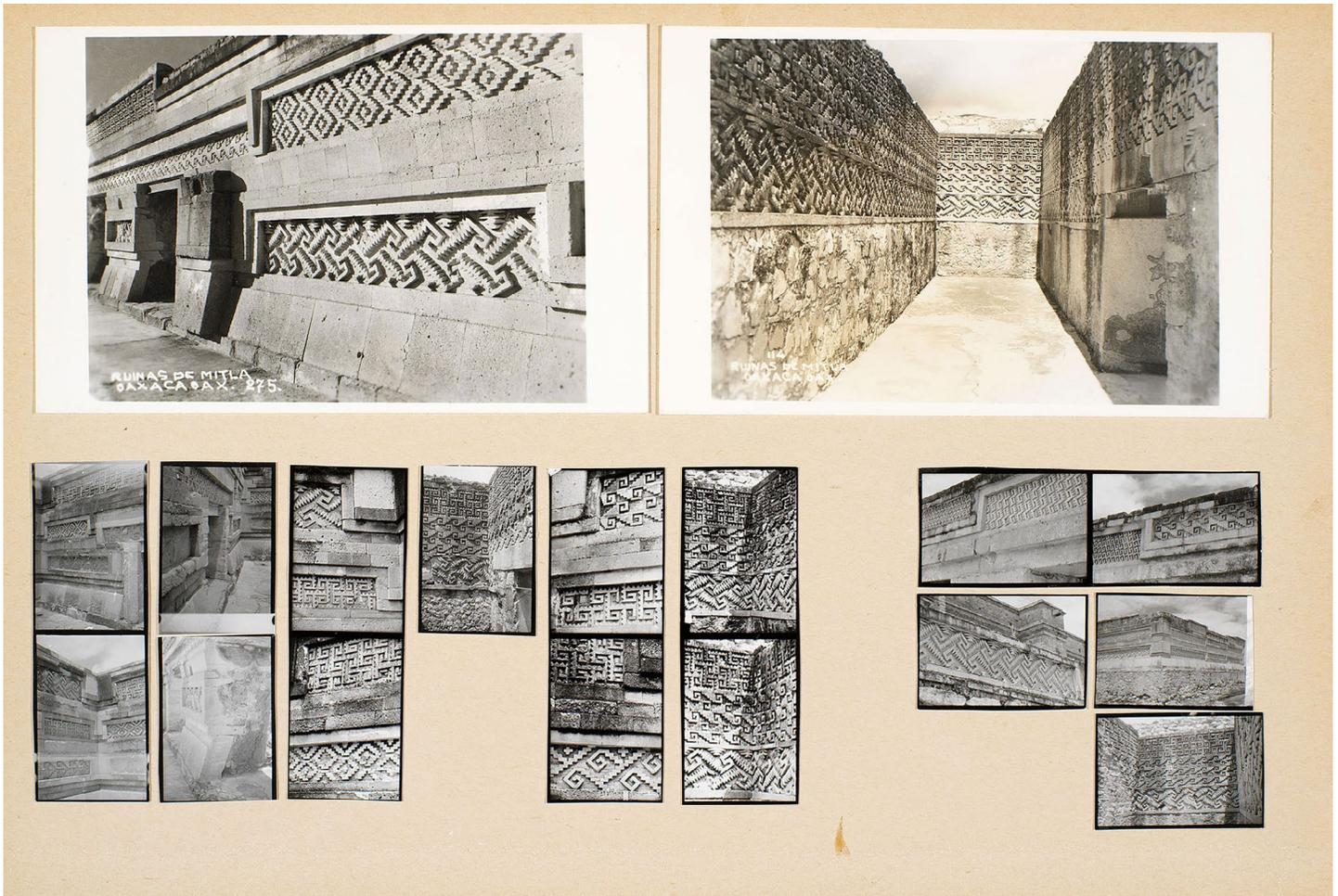
Viajaron a México más de doce veces entre los años treinta y sesenta, se conoce que Josef realizó visitas específicamente a las zonas arqueológicas, conservaba álbumes fotográficos con los que producía foto collage, los cuales enriquecerían no solo su producción abstracta, sino la visión de otras formas de pensar y otras formas de organización.

Lo mismo le sucedió a Anni, dadas sus innovaciones en el tratamiento de las tramas y su búsqueda permanente de motivos y funciones del tejido, en estos años su obra se inspiró en lo precolombino así como en la industria moderna, trascendiendo las nociones de artesanía y labor hacia la construcción del término de diseñadora textil.

En 1935, en su primer viaje a México, visitaron Acapulco, Oaxaca, Monte Albán, Mitla, Teotihuacán y la Ciudad de México. La obra de ambos se enriqueció, además de por el viaje y las personas que conocieron, por la interpretación de la forma y el espacio geométrico; para esos años lo precolombino y mexicano era tendencia, pues se encontraban en proceso de descubrimiento todo tipo de vestigios prehispánicos. Además, ya se habían escrito algunos textos, poemas con identidad mexicana, e incluso los cineastas más reconocidos habían rodado películas gracias al contacto con muralistas de la talla de Diego Rivera.

Lo anterior, se puede constatar en los cuadernos de notas, dibujos y experiencias de la pareja.

En su paso por tierras mexicanas, los Albers no solo visitaban zonas arqueológicas sino que tuvieron contacto con sus comunidades: mayas, zapotecas y con colonias aledañas al municipio de Tenayuca en el Estado de México, buscando referencias visuales. Fue donde Anni tuvo contacto con las técnicas y materiales de estas regiones, de esta forma se convirtió no solo en historiadora, sino en antropóloga, socióloga y arqueóloga de su propia investigación. No se tienen muchos datos, pero seguramente conoció colorantes prehispánicos como el añil y la grana cochinilla, entre otros materiales.



Fotocollage de Josef Albers, en México,
Fuente: Guggenmeim Museum.

Con ello, Annie se convirtió en amante de los colores de México, sus paisajes, sus objetos precolombinos y, por supuesto, su arquitectura.

En 1936, Anni creó un tapiz de seda, lino y lana inspirado y nombrado para las excavaciones en Monte Albán, en Oaxaca. Ella adaptó una técnica tradicional de tejido que agregó capas a los hilos horizontales, la trama, para crear efectos pictóricos. El tejido es una obra sombría en *beige*, negro y gris, con huellas fantasmales que recuerdan formas arquitectónicas de la antigua civilización (MNCRS, 2006).

En uno de sus viajes relata cómo la fascinación de la forma de las vallas de órganos, cactus y nopales la inspiraban en su búsqueda por la

visualidad. La alfarería, las fibras y el visitar excavaciones de monumentos no explorados, fueron privilegios que fortalecieron su inventiva. Además de encontrar nuevas formas de expresión que se conjuntaron con lo que iba encontrando en su paso por algunos países latinoamericanos, pues visitó también Chile y Perú.

El primer estímulo a hacer joyas a partir de accesorios metálicos nos lo dio el tesoro de Monte Albán... de una belleza tan sorprendente en combinaciones insólitas de materiales que nos dimos cuenta de las extrañas limitaciones de los materiales que suele emplear la joyería ... descubrimos la belleza de las arandelas y las horquillas, nos extasiamos ante los tapones de fregadero, el arte de Monte Albán nos había dado la libertad de ver las cosas disociadas de su utilidad, como materiales puros que valía la pena convertir en objetos preciosos (MNCRS, 2006).



Monte Albán 1936, silicón, lino, algodón y lana, 146 X 112 cm (57 3/8 X 44 inches). The Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts, Gift of Mr. and Mrs. Richard G. Leahy BR 81.5. Fuente: Guggenmeim Museum.

Una de sus aportaciones en la joyería proviene de la reutilización y estudio de los materiales adecuados para producir otras piezas, las cuales realizó en 1940 en colaboración con un estudiante de Black Mountain, quien después se convirtió en su adjunto.

La colección que formaron tenía como propósito develar las capacidades del material y sus yuxtaposiciones, buscando una joyería anti lujo que se realizaba con el profundo conocimiento del objeto descontextualizado. La idea central era no atribuirles valor, al menos no como se miraba la joyería en ese momento, un principio de las bases del reciclaje. Por supuesto en este ejercicio también emplearon el concepto de variación de Josef.

“El arte de Monte Albán nos había dado la libertad de ver las cosas separadas de su uso, como materiales puros, dignos de ser convertidos en objetos preciosos” (Albers, 1942). De esta forma, se sostiene que la capacidad que posee el ser humano para transformar la experiencia va de la mano con las vivencias que tiene.

Sin duda, Anni Albers no conocía el concepto de transdisciplinariedad; sin embargo, fue una gran ejecutora de sus preceptos mediante su filosofía y se ha demostrado que esto fue provocado por su pre-aprendizaje del curso básico de Bauhaus, como auto-creadora de su proceso de búsqueda, explorando y desafiando estos mismos procesos hacia el autoconocimiento. Visión que le otorgó la interconexión no solo con el mundo sino con quien le rodeaba, esto la llevó a adaptarse a otro país y a buscar en muchos otros la inspiración.

El tapiz encontrado recientemente en una bodega del hotel Camino Real es una muestra de lo que Anni logró en su vida, pues toda persona tiene una historia y un contexto; tener un encuentro con otras culturas enriquece la auto creación y la auto investigación. “La cultura y la identidad, son procesos creativos, complejos, relacionales y en evolución” (Motuori, 2006, p. 16). Y para muestra un botón: la perfecta geometría en el tapiz coloreado de fieltro de lana y algodón, que Anni Albers



Anni Albers and Alex Reed, Collares, ca. 1940. Piezas de aluminio, coladera, clips, y rondanas. Collection of Donna Schneier. Fuente: Guggenmeim Museum.



Curaduría del tapiz de Anni Albers para El Camino Real, 2019 Fuente: Milenio

confeccionó aludiendo a las formas geométricas mexicanas, el cual se encontraba perdido hacía treinta años.

Referencias

- Albers, A. (1942). On Jewelry, Talk at Black Mountain College. Consultado el 9 de febrero de 2019 <http://albersfoundation.org/teaching/anni-albers/lectures/>
- Batra, E. (2015). Apuntes sobre feminismo y arte popular [capítulo I]. En Bartra, Eli y Ma. Guadalupe Huacuz Elías (coords.). Mujeres feminismo y arte popular. UAM Xochimilco.
- Blocon Redondo, L. (2014). EL Vorkurs de la Bauhaus, Dirección Johannes Itten 1921- 1923. Pastiche #9. El boomeran. Consultado en http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/03.04_el_vorkurs_de_la_bahaus.pdf
- Fox Weber, N. (2019). Anni Albers to date. The Joseph Albers Foundation.
- Fox Weber, N. y Danilowitz, B. (2009). The Prints of Anni Albers. A Catalogue Raisonné, 1963-1984. RM y Fundación Josef y Anni Albers.
- Giordano, Bruno. (2007). De la magia; de los vínculos en general (1ª ed. edición). Cactus.
- Glover, C. (2012), La filosofía modernista de Anni Albers en hilo y texto. Florida State University Librarie.
- Lutyens, D. (2019). Anni albers and the forgotten women of the Bauhaus. Consultado en: <https://www.architonic.com/es/story/dominic-lutyens-anni-albers-and-the-forgotten-women-of-the-bauhaus/20027706>
- Montuori, A. (2006). Transdisciplinariedad e investigación creativa en la educación transformadora: Investigando el grado de investigación. Universidad Ricardo Palma.
- Robert, Fludd. En John Michael Greer. (s. f). Art and Practice of Geomancy: Divination, Magic, and Earth Wisdom of the Renaissance. Weiserbooks.
- Rossi. A. F. (1949) Conocimiento especulativo y conocimiento práctico.
- Toral, A. (2016). El uso del color. Variaciones en los tejidos de Anni Albers. EGA Expresión Gráfica Arquitectónica, 21(27), 262-271. Consultado en <https://doi.org/10.4995/ega.2016.474>
- Vitruvio, P. (s/a). Los diez libros de arquitectura. [Versión electrónica] Consultado el 01 de Agosto de 2019 de https://www.u-cursos.cl/fau/2015/0/AO104/1/foro/r/1_Vitrubio_Los_diez_Libros_de_Architectura.pdf

*Carmen Zapata Flores

Es doctorante en Ciencias Sociales por el Colegio de San Luis, maestra en artes visuales por la Facultad de Artes y Diseño UNAM y licenciada en Diseño y Comunicación Visual por la FES Cuautitlán, UNAM.

Gestora Cultural, ha organizado más de 15 exposiciones, ciclos de conferencias y actividades académicas en el ámbito universitario. Ahora se encuentra profesionalizando su vocación cursando el posgrado en Políticas Culturales y Gestión Cultural en la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, donde realiza investigaciones sobre la revitalización de la lengua madre y la importancia de la imagen a través del diseño y la cultura. Conjugación que la ha llevado a enfocarse en la producción de materiales ludográficos, fortaleciendo lazos con las comunidades: wixaritari, nahua, raramuri, maya y ñu saavi con quien ha desarrollado a través del proyecto intercultural “El juego y sus raíces” tres materiales: “Lotería cultural mixteca”, “Memoria nahua” y “Palaal: libro cartonero”. Ha participado dentro de la Noche de los alebrijes, la Feria México en el Corazón de México y la V Feria de las comunidades indígenas y pueblos originarios de la CDMX. Ganadora del Premio Nacional de Servicio Social 2018, que otorga el Comité Interuniversitario de Servicio Social, actualmente trabaja con el Consejo Supremo Hña Hñu, implementando el proyecto “Hña Hñu: lengua, cocina y arte” que revitaliza el territorio simbólico del Valle de Mezquital, Hidalgo.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.